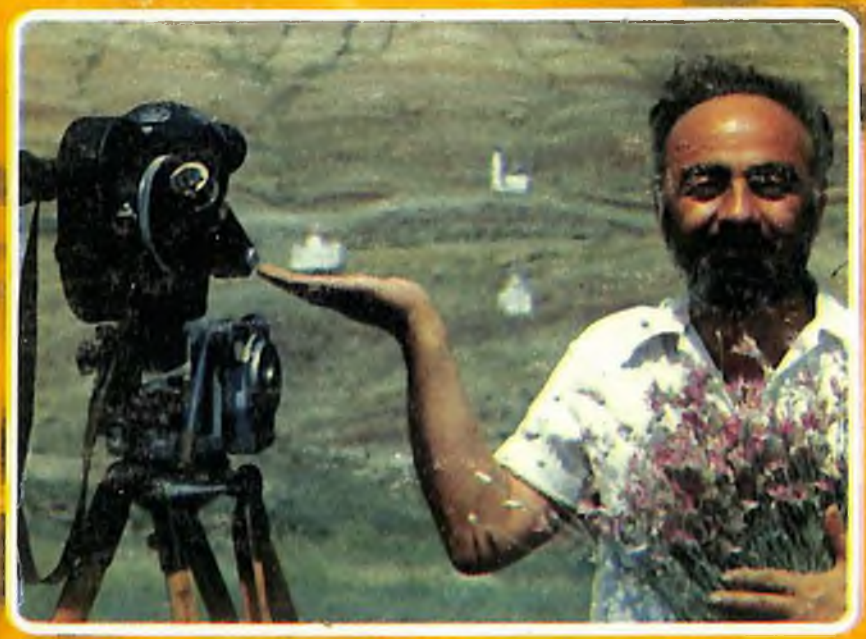
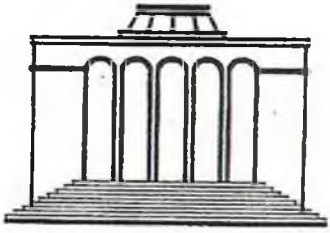
Карен Каллантар

Очерки о Параджанове



Издание книги финансировал общеармянский фонд “Айастан”



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆ

Կարեն Քալանթար

Ակնարկներ Փարաջանովի մասին

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն

Երևան 1998

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
МУЗЕЙ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Карен Калантар

Р II
6 44472

Очерки о Параджанове

Издательство "Гитутюн" НАН РА

Ереван 1998

УДК 791.43
ББК 85.373 (2Ар)
П - 180к

929;791.4071.1 Парадж-нов

Печатается по решению ученого совета
Института искусств НАН Республики Армения

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения С.Г. Асмикян

Книгу рекомендовали к печати
академики НАН РА. Л.О. Ахвердян, А.П. Григорян

Калантар Карен

П-180к Очерки о Параджанове (Ответ. ред. С.Г. Асмикян); НАН РА. Ин-т искусств.- Ер.: Изд-во "Гитутюн" НАН РА, 1998. - 182с.

Автор рассказывает о становлении режиссерского мастерства Параджанова, подробно анализирует его основные фильмы - "Тени забытых предков", "Цвет граната", "Легенда о Сурамской крепости"", "Ашик-Кериб", каждому из которых посвящен отдельный очерк. Показан конфликт Параджанова с Системой, стоивший ему пяти лет лишения свободы, рассмотрены неосуществленные замыслы режиссера, его вклад в мировое киноискусство, его некинематографическое творчество, образцы которого сосредоточены в Музее С. Параджанова в Ереване.

Рассчитана на широкий круг читателей.

П 4910000000 / 703 (02) - 98 Без объявл. ББК 85.373 (2Ар)

© Издательство "Гитутюн" НАН РА. 1998

Об авторе и его книге

Карен Калантар - журналист и киновед. Родился 31 июля 1928 года в Ереване. Окончил Ереванский государственный университет.

Работал заместителем редактора газеты "Коммунист", собственным корреспондентом "Литературной газеты" по Армении. Некоторое время руководил также отделом литературы на русском и иностранных языках издательства "Айпетрат".

Свою киноведческую деятельность сочетал с активной практической работой в области кинематографии: был главным редактором сценарной редакционной коллегии киностудии "Арменфильм", директором этой киностудии, с 1976 по 1987 год возглавлял Союз кинематографистов Армении, являясь одновременно секретарем правления Союза кинематографистов СССР и членом коллегии Госкино Армении.

Эту деятельность К.Калантар постоянно совмещал с работой в Институте искусств Академии наук Армении, где был заведующим отделом кино и телевидения, ведущим и старшим научным сотрудником института. Продолжая и ныне работать в институте, является руководителем темы и членом ученого совета. Преподает также в Армянском педагогическом институте имени Х.Абовяна. Кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РА.

Сегодня Карен Калантар - самый известный и авторитетный армянский киновед. Он автор ряда глубоких исследований в области армянского киноискусства - книг, очерков, статей. Особенно плодотворны последние годы деятельности К.Калантара. За период 1987-1997 гг. он опубликовал свыше семидесяти статей, посвященных различным аспектам армянской кинематографии. Им завершен капитальный двухтомный труд "История армянского кино", охватывающий путь, пройденный нашим киноискусством с момента его зарождения до наших дней. Недавно К.Калантар закончил также монографию, посвященную творчеству режиссера Армана Манаряна, одного из видных армянских киномастеров. На очереди монография о крупнейшем армянском кинорежиссере Генрихе Маляне.

* *
*

Книга "Очерки о Параджанове" - плод многолетнего кропотливого изучения жизни и творчества этого всемирно прославленного кинорежиссера, внесшего выдающийся вклад в национальные кинематографии трех братских народов - армянского, украинского, грузинского и вообще в мировое киноискусство.

До выхода книги в свет ее рукопись, по просьбе автора, читал очень узкий круг лиц. Среди ознакомившихся с рукописью был и я. Мне хочется думать, что единодушно высказанные при этом весьма высокие оценки книги

в какой-то степени ускорили ее долгожданное издание. Теперь эту книгу прочтут многие. Несомненно, ее появление заметно обогатит нашу искусствоведческую литературу.

По мнению директора Института искусств академика Левона Ахвердяна, "талантливая книга Карена Калантара о Параджанове - достойный искусствоведческий памятник наследию одного из самых замечательных представителей армянской культуры.

Карену Калантару, - пишет далее Л.Ахвердян, - вообще свойственно умение даже о самых сложных искусствоведческих вопросах писать просто и увлекательно. Это умение в полной мере проявилось и в этой книге. Строгая научность киноведческого анализа сочетается здесь с легкой и доступной формой литературного изложения.

К.Калантар в своей книге развивает важную мысль, что главным героем параджановских фильмов является сам Параджанов: режиссер ищет в зрителе понимания своих душевных движений, отклика на свои эстетические переживания, потому что мир, показываемый им в фильмах, ценен для него прежде всего своим эстетическим содержанием. Ведущей идеей книги является то, что к философии, к подлинному смыслу своих картин Параджанов шел через творимую им на экране красоту".

Известный киновед профессор Сурен Асмикян считает, что являющиеся стержнем книги К.Калантара аналитические разборы вершинных достижений Параджанова - фильмов "Тени забытых предков" и "Цвет граната" - "это подлинные жемчужины киноведения".

А председатель Союза кинематографистов Армении Сергей Исраелян заметил, что "по своему уровню анализ К.Калантаром фильма "Тени забытых предков" равноценен самому этому замечательному фильму".

Полностью разделяя высказывания моих уважаемых коллег, считаю нужным добавить следующее.

Это - удивительно талантливая книга о великом, полном тайн и загадок кинематографе Сергея Параджанова. Замечательный киновед и эстетик Карен Калантар раскрывает трагический мир красоты в творчестве этого уникального художника кино. Первое же впечатление от книги дарит абсолютную эстетическую, человеческую, научную и профессиональную радость ощущения полной адекватности книги неповторимому творчеству Параджанова.

В на редкость проницательном анализе фильма "Тени забытых предков", принесшего Параджанову мировую славу, раскрыта поэтика режиссера, в которой волшебно сливаются жизнь и высокая поэзия, причем это происходит, как показывает автор, в самом кадре, эпизоде, поэтической ситуации, метафоре фильма, в его звуковом пространстве, многоцветье и многозвучье.

К анализу "Теней забытых предков" в книге примыкает разгадка замысла, сценарной и режиссерской записи несостоявшейся ленты "Киевские фрески". Описание этого фильма настолько ярко и самобытно, что тебе кажется, будто

и ты сам, вместе с режиссером и, конечно, автором книги, творишь его.

"Самый параджановский из фильмов Параджанова: "Цвет граната"("Саят-Нова") - так назван очерк об этом фильме. Отличительная особенность очерка не только в том, что это блестящий анализ самого главного фильма режиссера, но и в том, что в этом очерке, как в горящем узле, смыкаются все другие части книги, они здесь взаимоосвещают друг друга и переливаются друг в друга.

Вся книга Карена Калантара ведет читателя к мысли о том, что в фильмах Параджанова праздничность формы как-то незримо соединяется с возвышенным поэтическим чувством. В "Цвете граната" библейская знаковость и эмблематичность состояния человека в мире соединены с этнической достоверностью и фантазией режиссера.

В виртуозном анализе показано и то, как строился фильм "Легенда о Сурамской крепости". Здесь время, как в симфонии, создает форму произведения о жестокой драме бездуховности и расплаты за нее - так прочитал автор книги эту ленту, которая как бы в "замирающем театре" обращена к фрескам, барельефу и горельефу. Интересное прочтение! Я привел его для того, чтобы продемонстрировать самобытность авторского мышления. Столь же интересно и неординарно раскрыты в книге пародийность и ирония "Ашик-Кериба" - главные стилеобразующие элементы фильма, в котором все драматизировано и одновременно спародировано (феномен трагифарса с приматом живописи в поэтике фильма).

Хочется сказать, что эта книга рисует три образа - образ кинематографа Параджанова, образ самого Параджанова и образ автора книги. Карен Калантар с великолепным артистизмом вошел в эту книгу и вместе с тем остался в ситуации исследовательской "ненаходимости" по отношению к ней.

Это изумительно целостная книга об изумительно целостном кинематографе Параджанова. Она обладает высокой научной ценностью, современна по самому способу рассуждения, но вместе с тем и глубоко человечна...

Блестящая книга Карена Калантара - не только диалог с параджановским кинематографом, но и прекрасный памятник его Творцу.

АРАМ ГРИГОРЯН,
академик Национальной Академии наук
Республики Армения

ФРАГМЕНТЫ БИОГРАФИИ С ОТСТУПЛЕНИЯМИ

Сергей (Саркис) Параджанов родился 9 января 1924 года в столице Грузии Тбилиси.

Параджаняны - выходцы из Ахалцхи, города и исторической области примерно в двухстах километров к западу от Тбилиси. Эту землю населяли преимущественно армяне, в большинстве своем католики. В конце прошлого века армяне составляли свыше восмидесяти процентов жителей Ахалцхи. Это был город искуснейших и прославленных ремесленников. Особенной известностью пользовались художественные изделия ахалцхинских ювелиров.

Параджаняны переселились в Тифлис скорее всего в конце 70-х или в начале 80-х годов прошлого века. У деда Параджанова было пятеро детей: сыновья Микич (Мкртич), Иосиф (Овсеп) и Айказ и дочери Астхик и Варвара. Сведения о параджановской родословной мне любезно предоставил сын Айказа, профессор Ереванской консерватории, ныне уже покойный, Ованес Параджанян. Он рассказал также немало интересного о своем двоюродном брате Сергее Параджанове, с которым был дружен с юношеских лет, несмотря на разницу в возрасте (Ованес на семь лет старше). Кстати, сам он пошел по стопам своей матери, пианистки с консерваторским образованием. Айказ с семьей переехал в Армению в конце 1920 года. В Ереване его помнят; он работал под началом известных большевистских деятелей С.Касяна и С.Мартикяна, которые уважали и ценили его; будучи беспартийным, он погиб в период массовых сталинских репрессий. Возможно, ему припомнили то, что он был офицером царской армии.

После переезда Айказа дом, который с семьями занимали он и Иосиф, перешел к последнему. В этом доме вырос и прожил последние годы жизни Сергей Параджанов.

В документальном телефильме Патрика Казальса "Сергей Параджанов. Портрет" наш герой, рассказывая о себе, произносит фразу: "Мой отец - тифлисский армянин, мама - тифлисская армянка. Мы должны были владеть грузинским языком, чтобы общаться с городом".

Меньшевистское правительство развязало репрессии против армян; они прекратились с установлением в Грузии советской власти. Но коренные социально-политические сдвиги привели к тому, что былое доминирующее положение армян в Тифлисе было навсегда подорвано. Конечно, это неблагоприятно сказалось и на культурной жизни армян.

Центр армянской культуры перемещается из столицы Грузии в Армению, в Ереван.

Многие армянские семьи переезжали в Армению - часто для того, чтобы их дети могли развиваться в культурной среде родного народа.

Но в Грузии продолжали существовать русские, армянские школы, культурная автономия здесь не была пустым звуком, она осуществлялась на деле. По сей день в Тбилиси работает армянский театр, армяне имеют свои церкви, свою печать.

Понятно, государственность Грузии, как и государственность других республик в составе СССР, не являлась полноценной. Она в значительной мере была иллюзорной, так как целиком подчинялась центральной московской власти. И все же эта во многом мнимая государственность в течение семидесяти лет определяла всю внутреннюю жизнь республики. В каждой из республик бывшего Союза она проявлялась по-разному в зависимости от различных факторов, каждой из них приносила немало и благ и несчастий.

Грузины дружелюбны к так называемому некоренному населению своей республики. Излишне говорить о свойственных этому народу высочайших порывах души. В Армении никогда не забудут, что первыми к нам после трагического землетрясения декабря 1988 года поспешили грузины. Буквально через несколько часов после свершившегося десятки их уже были в местах разрушений; они трудились не покладая рук, извлекая из-под руин живых и мертвых...

Но в той конкретной обстановке, чтобы лучше чувствовать город, ощущать его глубинные корни, чтобы слиться с его душой, жить ею, нужно было знать грузинский язык, свободно говорить на нем.

Параджанов любил этот язык своего детства. Правда, он не владел им в совершенстве, как не владел в совершенстве и украинским, тем более армянским. Но он был искренне предан культурным традициям братского народа, гордился его великим искусством.

Достаточно сказать о его беспредельной любви к грузинскому кинематографу, старейшему и самому яркому (наряду с русским) на территории бывшего Советского Союза. Его связывали дружеские узы со многими деятелями грузинского кино. Софико Чиаурели можно назвать Музой Параджанова, он восхищался ее красотой и актерским талантом, благоговел перед нею. Из грузинских кинорежиссеров, мне кажется, он особенно ценил Тенгиза Абуладзе, мог часами говорить о его фильме "Покаяние". Помню, как он сокрушался, узнав о постигшей Абуладзе автомобильной катастрофе при возвращении из Еревана в Тбилиси после премьеры его фильма "Древо желания" в Ереванском Доме кино в 1977 году. Легковую машину сбил мчавшийся навстречу грузовик. Шофер погиб на месте, а Абуладзе в беспамятстве был

доставлен в больницу. Слава Богу, врачи Абовянской больницы выходили выдающегося режиссера, которого опекала приехавшая супруга. Параджанов уже много позднее случившегося говорил: "Надо съездить в эту больницу, познакомиться с ее врачами, толком им объяснить, какого художника они поставили на ноги, и снова выразить им за это глубочайшую благодарность".

Тбилиси для Параджанова - это нечто неизмеримо большее, чем просто место рождения. Он - порождение этого города. Нигде, кроме Тбилиси, не могло возникнуть такое явление, как Параджанов.

* *
*

Параджановы были антикварами, торговавшими драгоценностями. Сергей Параджанов был выходцем из круга, в котором не последними людьми были его дед и отец, и неизбежно стал генетическим носителем мироощущения, вкусов, этических норм своего круга. Конечно, в советское время этот круг утратил свою престижность и по самому характеру своих занятий оказался едва ли ни вне закона. Однако его психологию и привычки Параджанов не мог не унаследовать, и удивительным образом они оказали влияние на его художественное творчество, весьма далекое от сферы деятельности этого круга.

Случайна ли привязанность Параджанова к красивым вещам, к уникальным художественным изделиям, которыми он любовно украшал многие кадры своих фильмов, делая это с присущими ему изысканным вкусом и чувством меры? До конца своей жизни он сохранил любовь к комиссионным магазинам и всяким толкучкам, всегда надеясь найти там что-то неожиданное и красивое. Не чурался он и купли-продажи - это тоже сулило ему приобретение редких и красивых вещей, которые потом он чаще всего кому-нибудь дарил.

Скупка и продажа ценных вещей, очевидно, было главным занятием отца Параджанова. Например, он мог купить где-нибудь в Риге старинную мебель, перевезти ее в Тбилиси, собственноручно отреставрировать (он был умельцем, мастером на все руки; Сергей в этом отношении пошел в отца) и перепродать втридорога. По советским законам это считалось злостной спекуляцией и, естественно, Иосиф находился в вечном конфликте с уголовным кодексом. Обыски в доме и аресты главы семейства у Параджановых были обычным делом. Ованес Параджанян утверждает, что если сложить все сроки заключения, полученные Иосифом, то сумма составит не меньше двадцати лет. Но Иосиф никогда полностью не отсиживал этих сроков. Сергей любил шутить, что его отец, как настоящий советский труженик, выполнял пятилетки з четыре года...

Но рассказывают, что Иосиф, словно герой какого-нибудь неореа-

листического фильма, иной раз бывал не прочь попасть за решетку. Дело в том, что он был также прекрасный кулинар, и тюремная администрация использовала его по поварской части. Оказавшись на кухне и будучи человеком предприимчивым и изобретательным, умеющим ладить с людьми, он и сам кормился, и, что вовсе не исключено, находил способы подкармливать семью, снабжая ее продуктами, что было всегда кстати, особенно, в военную пору.

В 1917 году Иосиф обвенчался с Сиран Давидовной Бежановой, дочерью богатого купца. От этого брака и появился на свет Сергей Параджанов. Сиран была воспитана в традиционном духе покорности и подчинения мужу, имела музыкальные способности. В доме у Параджановых стоял рояль, на котором она играла. Самым ее любимым развлечением было посещение оперных спектаклей. За мягкий и веселый нрав ее прозвали хохотушкой. Иосиф же был своенравен и деспотичен, а его авантюрные склонности часто ставили семью перед трудными испытаниями. "Из дома уходили фамильные драгоценности, - вспоминает Параджанов. - Самым моим мучительным ощущением в детстве был голод. Мама относила вещи в торгсин, но это не на долго облегчало наше положение". Сергей относился к матери нежно и преданно. Это видно из сценария "Исповедь", в котором режиссер воссоздал ее образ, хотя и не без юмора, но с большой любовью.

... Лавки старого Тифлиса чаще всего были также и мастерскими: здесь одновременно производили и продавали. Их характерной особенностью было отсутствие передней стены; открытые взорам толпы, они придавали этому колоритному полуазиатскому полуевропейскому городу дополнительное очарование. Не только товары - труд и вообще вся жизнь простых ремесленников и торговцев были выставлены словно напоказ. На фотографиях конца XIX века можно видеть фигуры чуть позирующих или занятых своим делом горшечников, лудильщиков, продавцов ковров, фонарей, лаваша, винограда и дынь и т.п. в проемах своих лавок и мастерских. Эта принадлежность старого Тифлиса сохранялась долго, и Параджанов ребенком ее несомненно застал. Для наблюдательного и художественно одаренного мальчика это был огромный и увлекательный мир, поражающий разнообразием красок, запахов, звуков, людей и вещей. Он смотрел на этот причудливый мир доверчиво, сгорая от любопытства, а мир лавок и мастерских, не таясь, смотрел на него. И мне кажется, что эта открытость трудового городского люда, эта почти сценическая снятость четвертой стены, обращенность лиц к прохожему или покупателю, несуетливое спокойствие уважающих себя ремесленников и торговцев, пластика их фигур среди скопления красок и предметов в проемах, как в раме кинокадра, - все это будто из того неповторимого фильма жизни, который в детстве увидел Параджанов и главным героем которого стал он сам. И я почти не сомневаюсь, что

эти идущие из детства впечатления режиссера в значительной мере сформировали стилистику "Цвета граната" или во всяком случае многих его эпизодов. По-моему, отчасти этим объясняется и склонность Параджанова к статичным композициям и фронтальному изображению людей в кадре, особенно проявившиеся в фильме о Саят-Нове. Эти детские впечатления режиссера наложили свой отпечаток на его творчество и, быть может, сыграли свою роль в пробуждении у него любви к живописи и театру, занявших такое важное место в параджановском кинематографе.

Круг предков Параджанова входил в тот же торговый мир старого Тифлиса, к которому принадлежали и лавки. В сущности деды Параджанова вышли из этой среды. В этих лавках и мастерских юноша Параджанов должен был чувствовать себя как рыба в воде. Тифлис был городом общительных и веселых людей, и Параджанов не был исключением. К тому же он был любознателен и предприимчив. Он легко сходился с людьми, и благодаря этому число его друзей и знакомых непрерывно росло. Это были люди разного общественного положения, разных национальностей и самых различных занятий. Среди них были и ювелиры, и продавцы, и художники, и артисты, и разного рода дельцы. Примечательно, что с ранних лет Параджанов тянулся к физически красивым людям, приближал их к себе, носился с ними. Будучи уже известным режиссером, свои восторги по поводу чьей-либо внешности он выражал бурно и громогласно. В молодости он и сам был красив, изящно сложен и нравился женщинам.

* *
*

Очень часто художественно одаренные люди - неисправимые выдумщики. Не только в своем творчестве, но и в обыденной жизни. Они выдают за подлинные факты плоды своей неуемной фантазии. Лишь большой талант извиняет художника за эту склонность ко лжи. Мало того, общественное мнение признает его неотъемлемое право на это, понимая, что выдумывая небылицы, художник продолжает творить и что далеко не всегда умеет отличить мир грез от реальной действительности. Необычайно щедр был на такие выдумки Федерико Феллини: он любил, например, рассказывать истории из своего детства, саму возможность которых категорически отрицала его мать. Таким же неутомимым выдумщиком и мистификатором был Параджанов. Почти каждый из его друзей и близких может это засвидетельствовать.

Кстати, об этом, как и о других свойствах натуры Параджанова, очень подробно и выразительно рассказывает в своей великолепной книге воспоминаний "Прикосновение к идолам" Василий Катанян, бывший с ним в дружеских отношениях.

Юношей Параджанов увлекался и рисованием, и хореографией, и вокалом - это были увлечения более или менее обычные и "законные" для мальчика с артистическими наклонностями. Однако подлинной его страстью, проявлявшейся подспудно и непроизвольно, была игра в театр, вернее, превращение жизни в некие экспериментальные подмостки, где сам он был драматургом и режиссером. Музыковед Джуля Калантар, в юности дружившая с Параджановым, рассказывает поразительный случай: "Это было в самом начале сорок четвертого года. Однажды под вечер на проспекте Руставели встречаю Сержика. Тороплюсь, а тут он просит куда-то с ним пойти. Я отказываюсь, говорю, что меня ждет подруга. Он настаивает. И вдруг происходит неожиданное. Сержик свистит, и словно из-под земли появляется человек восемь мальчишек от 5 до 12 лет. Сержик им говорит: "Смотрите, эта ваша мать, она хочет вас бросить". Дети обступают меня, цепляются за мое пальто, хватают меня за руки и ноги, жалобно скуля: "Мама, не уходи". Я испугалась и заплакала, стала упрашивать Сержика отпустить меня. Видимо, это на него подействовало, он подал знак, и орава исчезла так же внезапно, как и появилась... Потом я допытывалась у Сержика, как ему удалось устроить этот спектакль, но в ответ он только улыбался..."

Параджанов выдумывал и придумывал в жизни так же, как рисовал, как создавал коллажи или куклы, как писал сценарии и ставил фильмы. Его творческая жизнь не знала пауз, она была столь интенсивна, что фантазия его продолжала "выдавать продукцию" и в перерывах между занятиями профессиональным искусством, когда он просто общался с людьми. Для тех, кто знал и понимал это, не было отдельно Параджанова-человека и Параджанова-художника, а был один Параджанов - творец вымышленного прекрасного мира.

Несмотря на то, что принимать на веру сказанное Параджановым было нельзя, он никогда никого не обманывал в житейском смысле, в его фантазиях не было корысти и умысла. Он был безусловно честным и порядочным человеком, добрым и щедрым.

Параджанов обожал ценные вещи, если они были красивы. Порой желание приобрести их проявлялось у него очень сильно. Но это не имело ничего общего с жаждой накопительства, со стремлением к богатству и роскоши. Трудно представить себе более непритязательного в быту человека, чем Параджанов. Красивые и ценные вещи были ему нужны "для глаза". И они никогда у него не задерживались, потому что главной его страстью было дарить. Его друг Амиран Думбадзе рассказывает любопытную историю. На витрине одного магазина в центре Киева Параджанов приметил красивую китайскую вазу. Она не продавалась - служила украшением витрины.. Когда ухудшились отношения с Китаем, Параджанов решил попробовать ее заполучить. С помощью хитрого маневра он убедил директора магазина продать ему вазу, правда, за

какую-то баснословную цену. В конце концов он подарил ее Амирану, решив, что она очень подойдет к его красиво обставленной квартире. Как-то Амиран пошутил: "А что если я выстрелю в вазу?". Параджанов на это ответил: "Лучше убей меня".

О щедрости и широте души Параджанова можно рассказывать долго. Здесь же я позволю себе привести один маленький штрих, характеризующий его всегдашнюю готовность помочь, его обязательность и точность.

В мае 1989 года мы с женой приехали в Тбилиси. Мне требовалась консультация у известного хирурга академика С.Н. Визит к нему должен был состояться на следующий день. Почти сразу по прибытии мы наведались на улицу Котэ Месхи, 7, к Параджанову. Он принял нас, как всегда, очень радушно и ласково. Узнав о цели нашего приезда, он объявил, что хорошо знаком с С.Н. и непременно пойдет к нему с нами. Я стал его отговаривать. Действительно, никакой протекции не было нужно, за меня уже просили академика. Казалось, я убедил Параджанова. Но на следующее утро в 9 часов он уже ждал нас в вестибюле клиники. А чуть позже он говорил светиле, что мы его ближайшие друзья, и просил оказать нам всемерное внимание; и только после этого Параджанов попрощался с нами, пожелав удачи.

Через несколько дней скончалась его сестра, жившая по соседству в том же доме. Как ни странно, на похоронах не было грузинских кинематографистов. Видимо, они не были извещены. Увидев среди пришедших нашего академика, он, явно польщенный присутствием знаменитости, повернулся ко мне и тихо спросил: "Это ты ему сказал?" Сам он был очень внимателен к людям и его трогало внимание других к себе.

Кстати, с этим печальным событием связан один курьезный эпизод. Незадолго до этого я пришел к Параджанову, чтобы сообщить ему о результатах консультации. Он был тих и сосредоточен. В большой комнате, служившей столовой, было много цветов, а в руках Параджанов держал кусок черного крепа. Комната чем-то походила на цветочный магазин. Я подумал, что он занят своим обычным делом: возится с каким-то своим новым изделием, что-то мастерит. Вдруг взгляд мой упал на какой-то небольших размеров предмет, покрытый белой простыней. Я вопросительно посмотрел на Параджанова, и он сказал, что это его покойная сестра. Я пробормотал какие-то подобающие случаю слова... И почему-то в этот момент вспомнил сцену с мумией из "Цвета граната" - там тоже безжизненное тело было небольшое и легкое, как кукла...

В день похорон меня поразило убранство гроба. Оно было необыкновенно красиво, такого совершенства траурного оформления мне еще не приходилось видеть: виртуозно выполненные рисунок и композиция, состоявшие из сочетания шелковисто-зеленого и черного с узорами розовых, красных, белых, фиолетовых цветов, словно дышали, в них

чувствовалось какое-то скрытое движение, легкое и изящное, сообщавшее значительность и торжественность тому маленькому, некрасивому островку абсолютного покоя, который благодаря этому притягивал взоры и завораживал. Сам же Параджанов больше походил не на скорбящего родственника, а на деловитого и внимательного распорядителя, зорко следящего за тем, чтобы приносимые людьми цветы не нарушили этой гармонии, не испортили этой красоты. Он давал краткие указания, что унести и принести, как положить и, казалось, его главной заботой и обязанностью было именно это...

* *
*

По окончании средней школы в 1942 году Параджанов становится студентом престижного в Тбилиси Института инженеров железнодорожного транспорта. Разумеется, ему там нечего было делать. И при первой возможности, уже через год, он бросает этот институт и поступает на вокальный факультет Тбилисской консерватории и в хореографическое училище при оперном театре. В 1945 году переводится в Московскую консерваторию. В том же году сдает вступительные экзамены на режиссерский факультет ВГИКа*.

"На курсе нас было 23 человека, - рассказывает Параджанов в упомянутом телефильме, - в том числе немало талантливых людей. Многих уже нет в живых... Большая потеря - Андрей Тарковский".

Характерный момент. Вспоминая своих сокурсников, Параджанов не называет ни одного имени, хотя мог бы перечислить широко известные имена (Алов, Наумов, Хуциев, Озеров), а спешит назвать Тарковского, который не только не учился с ним на одном курсе, но вообще поступил и окончил ВГИК намного позже Параджанова. Параджанов пользовался любым подходящим случаем, чтобы выразить свое глубокое уважение к Андрею Тарковскому. Он чувствовал свое родство с ним, в его кинематографической, да и жизненной судьбе видел в какой-то степени повторение своей судьбы. В одном из писем сыну, имея в виду, вероятно, советское кино, он восклицал: "... Тарковский и только Тарковский! Все остальное - ложь, лишенное духовности и пластики, эстетики и смысла". Надо сказать, что и Тарковский восхищался его талантом. Когда Параджанов находился в заключении, Тарковский, чтобы поддержать его, посылал ему полные участия трогательные письма.

Вот одно такое письмо.

"Дорогой Сережа!

Ты прав, Васина смерть** - это звено общей цепи, которая удерживает нас рядом друг с другом. Мы все здесь очень скучаем по тебе,

---

* *ВГИК - Всесоюзный государственный институт кинематографии.*

** *Речь идет о Василии Шукшине.*

очень тебя любим и, конечно, ждем (...).

Сам понимаешь, в Москве твоя эпопея всех потрясла. Как странно, что для того, чтобы беречь и любить друг друга, мы обычно ждем невероятных катаклизмов, которые как бы позволяют нам это. Вот уж, поистине, "нет пророка в своем отечестве".

Единственное, на что я уповаю, это на твое мужество, которое тебя спасает. Ты ведь очень талантливый человек (это еще слабо сказано!). А талантливые люди обычно сильные.

Пусть все лучшее в твоей душе затвердеет и поможет тебе теперь.

Обнимаю тебя, дорогой!"

Племянник Параджанова Георгий вспоминал:

"Как-то приехал к нам Андрей Тарковский. Он очень уставал от большого количества людей. В доме же все 24 часа было полно народу. Толпились абсолютно все: академики, воры, поэты, курды, которые подметали улицы. Тут не было никакого разделения - все были равны. Мама (сестра Параджанова. - К.К.) сидела на балконе. Туда вышел Андрей. Она спрашивает его: "Что устал?" "Устал". Она говорит: "Вот вы все кричите: Гений! Гений! Он что - действительно гений?". На что Андрей отвечает: "Да, Аня, это явление в киномире - человек, который нашел свой язык в кино. Это действительно великий режиссер, он действительно гений".

* *
*

В Москве Параджанов пережил трагедию. Эту смутную историю теперь уже мало кто помнит. Однажды в универмаге Сергей познакомился с девушкой, продавщицей парфюмерного отдела, и влюбился в нее. Они поженились, тем самым нарушив какой-то обычай, возможно адат. Девушка была из Молдавии, хотя и не молдаванка. Может быть, все бы и обошлось, но за невесту нужно было заплатить большой выкуп, а Сергей был нищ. Кажется, и отец отказал ему в помощи. Финал этой истории ужасен: девушку убили ее родственники, столкнув под колеса электрички.

Этот случай наложил глубокий отпечаток на сюжетную проблематику фильмов Параджанова.

Сергей не забыл гибели любимой женщины, хотя никогда не затрагивал этой темы. Явная ирония к отцу, ощущавшаяся в разговорах Параджанова и сквозящая между строк сценария "Исповедь", возможно, связана с той историей.

* *
*

С фильма "Тени забытых предков" начинается мировая слава Параджа-

нова. На эту картину, как из рога изобилия, посыпались международные призы и дипломы - общим числом около тридцати. То же произошло и со следующим его фильмом "Цвет граната". Параджанов стал самым знаменитым и почитаемым в мире советским режиссером. Однако в своей стране он не удостоился официального признания. Чем это объяснить?

Он не приспосабливался. Не приспосабливался не только своим искусством, но и по-человечески, во взаимоотношениях с людьми. Он был независим, не стеснялся в высказываниях, вел себя вызывающе, не скрывал своего презрения к киночиновникам, вообще к "номенклатуре", и за несколько лет нажил уйму врагов. Фактически он противопоставил себя Системе, и Система ему отомстила. Против него был составлен заговор, тем более опасный, что он исходил от государства. Преследуя Параджанова, оно опиралось на зависимую от него безликую массу работников кинематографии, многие из которых завидовали таланту, но еще больше - его смелости и чувству внутренней свободы, лишь подчеркивавших ущербность и рабскую психологию их самих. Они не простили ему даже его всемирной славы, расценивая ее как награду за преступное инакомыслие.

Д-Ш-6444/75

В декабре 1973 года Параджанов был арестован. Об официальной версии ареста и последующего осуждения Параджанова - он был приговорен к пяти годам лишения свободы - можно судить по сообщению газеты "Вечерний Киев" от 1 марта 1974 года. В статье "Именем закона" заместитель прокурора города Киева Р.Долинский писал о наказании разного рода уголовников, а дальше оповещал: "С.И.Параджанов - работник киностудии художественных фильмов им.Довженко - вел аморальный образ жизни, превратил свою квартиру в притон распутства, занимался половым развратом и теперь привлечен к ответственности по ст.123 УК УССР".

В Киеве у Параджанова было немало искренних друзей. Из них должны быть в первую очередь названы литературовед Иван Дзюба, писатели Павло Загребельный, Иван Драч, Леонид Череватенко, театральный режиссер Лесь Танюк, оператор Михаил Беликов и, конечно, оператор Юрий Ильенко и художник Георгий Якутович, сблизившиеся с Параджановым в период совместной работы над фильмом "Тени забытых предков". Но что они могли сделать? Широкой общественности толком ничего не было известно. Информация была крайне скудна, циркулировали лишь слухи о каких-то неблаговидных делах. Это была одна из хитростей Системы. Кто бы решился поднять свой голос в защиту опасного развратника, явно криминального элемента? Так что дело, сфабрикованное против Параджанова, косвенно было направлено и против его друзей и доброжелателей.

Так расправилась Система с неугодным художником. Фильмы Параджанова были запрещены, его фамилия перестала упоминаться в печати.

В годовщину смерти Параджанова газета "Республика Армения" напечатала беседу с его вдовой Светланой Щербатюк.

"Мой муж, - говорила Светлана Ивановна, - был далеко не самым сильным физически, не самым мужественным человеком, хотя в вопросах искусства он никогда не вступал в сделку с совестью, проявлял чудеса мужества и бесстрашия на грани героизма. Для меня навсегда останется загадкой, как он смог вынести арест, шестимесячное пребывание в следственном изоляторе, позорное судилище, четыре года лагерей, где его окружали воры, убийцы, насильники, где он подвергался шантажу, провокациям, унижениям. И он не только вынес все это - не сломался, не озлобился, он вышел из тюрьмы еще талантливее. Говорят, что великий армянский художник Сарьян в годы сталинских репрессий писал натюрморты - цветы. А Сергей из заключения присылал удивительные коллажи, выполненные из крыльев бабочек и лепестков цветков... Что все-таки ему помогло выстоять? Поддержка друзей? Да, это было очень существенно. Но, главное, он оставался художником и там, в этих нечеловеческих условиях, все 24 часа в сутки".

Режиссер и оператор Михаил Вартанов в своем документальном фильме "Параджанов. Последняя весна"* рассказал о письмах, которые тот присылал ему из мест заключения. Вот несколько отрывков из этих писем с комментариями автора картины, которого с Параджановым связывала многолетняя дружба.

"Я получал из лагерей, - сообщает Вартанов, - письма с цветами, рисунками, коллажами..."

"Обучаю рисовать рецидивистов, - писал Параджанов. - Очень интересно!"

"... Меня постигло естественное крушение. Оно зрело давно и прорвалось грязью и недоверием... 17 декабря год, как я осужден. Мне кажется все это концом. Если выживу, поеду в Ахпат, в горы, на пасеку. Если что, поставь свечу. Бороду сбрили... Прошло 732 дня, осталось 1070!"

"Я долгим этапом шел на Донбасс... Жив-здоров. Здесь везде лагерные художники, поэты, писатели. Везде свой жаргон и свои наколки. Я уже в третьем лагере".

"Я просто не знаю, кому это нужно... Скоро три года".

"Мир, окружающий меня, - это страшно. Это прокаженный мир. Это - Босх. Тут своя эстетика - искусство на коже. Рафаэль и Васнецов на спинах и задах. Пластмассовые шары на фаллосах, чтобы поражать

---

* *Картина была признана лучшей документальной лентой 1993 года и удостоена высшей награды - "Ники", присуждаемой Российской киноакадемией фильмам, созданным в странах СНГ.*

шлюх..."

"Я жив-здоров. Как бы я хотел, чтобы ты увидел все, что я нарисовал!

... Делаю для твоего сына куклу "Тутанхамон". Попроси у Мамикона бильярдный шар. Я режу по кости. И раковину для камеи тоже положи в посылку. Извини. Привет всем, кто помнит.

Думаю, что это конец. Миша, не пугайся, - это жизнь".

За год до окончания срока Параджанову хотели пришить новое дело и добавить еще пять лет. Его охватило отчаяние... "Я в плену у Уголовного кодекса, - писал он. - Меня никогда не выпустят отсюда". Он прислал мне в целлофановом пакетике свои волосы. "Если я не доеду до Армении, похорони их в нашей земле. Целую тебя и землю нашу. Сыну покажи Севан и Арарат... Осталось 400 дней... Все естественно, и моя гибель и моя жизнь".

"Когда Параджанова держали в лагерях и тюрьмах, - продолжает Вартанов, - крупнейшие кинематографисты мира создавали комитеты, подписывали петиции в защиту Параджанова. В Каннах демонстранты несли огромную куклу в виде Саят-Новы. Параджанов ответил рисунком. Он нарисовал себя под Эйфелевой башней с ангельскими крылышками за плечами. Зек - ангел! Ангел с метлой дворника! Не в облаках, а за колючей проволокой. А облачко - наверху. С надписью: "Моя мечта". Рисунок облетел весь мир.

Но неожиданно, под самый Новый год, 31 декабря 1977 года пришла удивительная телеграмма: "ЕРЕВАН.АРМЕНФИЛЬМ.ВАРТАНОВУ ДЛЯ ВСЕХ.СЕГОДНЯ ВЕЧЕРОМ ОСВОБОДИЛИ. ЛЕЧУ В ТБИЛИСИ. ЦЕЛУЮ ВСЕХ И ВЕЛИКУЮ ЗЕМЛЮ.СЕРГЕЙ".

Итак, Параджанов досрочно оказался на свободе. Что же произошло? Луи Арагон, при вручении ему Брежневым ордена Дружбы народов, ходатайствовал перед советским лидером об освобождении Параджанова, и просьба возымела действие. 30 декабря 1977 года Параджанов был освобожден.

К этому исключительные усилия приложила Лиля Брик, уговорившая Луи Арагона, мужа своей родной сестры французской писательницы Эльзы Триоле, сделать все возможное для освобождения Параджанова. Параджанов пользовался добрым расположением этой незаурядной женщины, они переписывались, режиссер посылал ей из лагерей свои рисунки и коллажи, которые Лиля Брик бережно хранила.

* *
*

В фильмах Параджанова авторским, параджановским, было все - начиная со сценария и кончая складкой в одежде участника массовки.

Ручная работа была его страстью. Он предпочитал ее сочинительству,

хотя отлично писал сценарии, разговорам и рассуждениям, хотя любил и это, рассказам и показам, хотя и тут был необыкновенно талантлив. Она была его тайной, алхимией, магией, она требовала уединения и покоя, и он умел их находить даже в самых неблагоприятных условиях. Пожалуй, выше нее он ставил только свое режиссерское творчество.

Притягательность параджановских фильмов, помимо прочего, в их особой вещности. Кажется, что все, буквально все в них сработано руками одного человека, одного умельца. Они подобны редкостным, волшебным шкатулкам с множеством секретов, и главный из них - театр разнообразных и удивительно пластичных человеческих фигур.

Параджанов рассказывал:

"В тюрьме я каждый день создавал по коллажу. Это помогло мне выдержать там 4 года и 11 дней... Я занимаюсь активно живописью, графикой, делаю занавеси, шляпы, букеты, коллажи. У меня страсть, любовь к куклам... Я не могу пройти мимо ни одной свалки, чтобы не поискать там для себя предмет для коллажа, будь то разбитая бутылка или старая консервная банка - все это вызывает у меня вожделение, желание обладать этим и что-то этим выразить".

В тюрьме он делал не только коллажи. Он изготовлял, например, "талеры" из металлических крышек от молочных бутылок. Крышки он подбирал в бараке для туберкулезных больных, изображал на них портреты друзей и исторических деятелей, затем заливал смолой. Эту технику он изобрел сам. Произведения, созданные в тюрьме, он тайно пересылал родным и друзьям на волю. За последние годы жизни, включая и годы, проведенные в заключении, у него накопилось около 800 работ. Он очень дорожил этим своим богатством и берег его. В Тбилиси, а затем в Ереване, в Доме народного творчества, были открыты выставки произведений Параджанова, пользовавшиеся огромным успехом. После смерти режиссера выставки его работ прошли также в ряде городов Европы, в том числе дважды в Москве.

Однажды, побывав на выставке, я набросал в своей записной книжке:

"Когда смотришь выставку, убеждаешься, что все сделано из вещей, которые либо выбрасывают за их ненадобностью, либо хранят неизвестно зачем в шкафах или на антресолях.

И вдруг является волшебник, подбирает эти выброшенные вещи или извлекает их из ящиков и сундуков и творит из этого хлама прекрасный, удивительный мир красоты и фантазии.

Он в самом деле кажется волшебником. Мы привыкли к расхожим выражениям: "талант от бога", "божественный дар", и эпитет "божественный" воспринимается нами не как нечто сверхъестественно-необъяснимое, а как условное обозначение высокой одаренности.

Истинный смысл этого слова мы начинаем по-настоящему понимать,

столкнувшись с исключительным, из ряда вон выходящим, невероятным, гениальным в искусстве; тогда в нас возникает какое-то суеверное, мистическое чувство, и упоминание о боге, божественном уже действительно выражает какую-то крайнюю степень нашего переживания, редкую силу полученного впечатления. Поэтому и в записях в книге отзывов чуть ли ни на каждой странице натыкаешься на слово "бог" или на какие-то библейские мотивы. Кто-то, например, написал: "Уверен, что только Бог мог сделать Вас таким талантливым". А другой выразился так: "Выставка проникнута чувством благовестия" с пояснением в скобках: "доброй, таинственной вести".

Почему, однако, является мысль, что все сделано из ничего? А очень просто. Скульптор ваяет из гипса, мрамора, бронзы, которые сами по себе представляют материальную ценность и могут быть использованы также для других, притом важных, целей. Живописец имеет дело с холстом и красками, тоже вещами утилитарно полезными и стоящими денег.

Параджанов же создает свои произведения из вещей, которые не имеют товарной ценности, - правда, если отвлечься от нынешней моды на "дедушкины шляпы" и прочий "неценный" антиквариат.

Но какая в сущности разница из чего создано произведение? Ведь из каррерского мрамора можно сотворить бездарное, никчемное, даже лишающее кусок этого мрамора его товарной стоимости. В то же время из лоскутков материи, из битого стекла и остатков веника можно, оказывается, создать подлинную художественную ценность. Люди так привыкли оценивать все на деньги, что даже при встрече с прекрасным на этой выставке их поражает прежде всего то, что это "ничего не стоит"! Более того, все это представляет в глазах многих даже некую минусовую ценность, потому что может испортить современный интерьер, внести дискомфорт в их престижное благополучие. И вот думаешь о том, что нынешнее увлечение стилем "ретро" вовсе не глупая блажь, не "пижонство", не желание как-то выделиться, что в основе его лежит психологическое явление более серьезное, что есть в нем очень существенный нравственный подтекст.

Параджанов влюблен в вещь - независимо от ее материальной ценности, в вещь, как таковую, влюблен в фактуру вещей. Последняя - фактура - для Параджанова чрезвычайно важна: если даже отдельная вещь не обладает самостоятельной красотой, то все равно причудливые сопоставления, игра разных фактур в композициях, создаваемых его фантазией, оплодотворенных авторской мыслью, целью, настроением, переживаниями, творят тот вещный мир, который и является параджановской страной прекрасного.

Антиквариат в понимании Параджанова - это не "комиссионный

магазин", это скорее действительно "свалка", осколки стекла или обрывки ткани, в которых он умеет открыть неожиданную для всех красоту - красоту окраски, блеска, расцветки, прозрачности, светоотражения, материальной предметности, их всевозможных сочетаний и комбинаний.

Эти вещи захватывают Параджанова и сами по себе и как "строительный материал" - они становятся компонентами той новой, преображенной, порой фантастической реальности, которую он создает в своей "студии" - жизни".

Запись по-моему интересна как выражение непосредственного впечатления от выставки.

Параджанов не отделял это ручное творчество от своей режиссерской деятельности. По его настоянию, в названии выставок указывалось: творческая лаборатория кинорежиссера. Создавая свои коллажи и куклы, он считал, что занят той же кинорежиссурой. Вряд ли это было самоутешением, хотя он в нем и нуждался, часто задумываясь над тем, что сделал слишком мало фильмов, гораздо меньше, чем хотел и мог сделать. Конечно, эта работа помогала ему держать себя "в форме", поддерживала в нем творческое состояние, давала выход его фантазии. Она была непрерывным поиском, Параджанов искал и открывал для себя что-то новое. И, несомненно, эти находки и открытия затем как-то трансформировались в его фильмах и замыслах.

* *
*

У Параджанова были выдающиеся актерские способности. Часто он сам придумывал и разыгрывал сцены, грустные или веселые. Как-то оператор Альберт Явурян, человек приближенный к Параджанову и отлично его знавший, застал его перед зеркалом в позе трагического актера и услышал слова, сказанные замогильным голосом: "Мой сын проиграл меня в карты". Конечно, это была чистая выдумка. Трудно сказать, что ей послужило причиной. Возможно, сын чем-то его огорчил, и это наложилось на лагерные воспоминания об уголовном мире, и вот он вообразил себя жертвой.

Был случай, когда режиссер Григорий Львович Рошаль решил снимать Параджанова в роли... Карла Маркса и даже пытался сделать актерские пробы. Правда, известно это со слов самого Параджанова. Во всяком случае импровизированные актерские этюды Параджанова на тему Маркса, которые он многим демонстрировал, как будто делают эту историю относительно правдивой.

* *
*

Параджанову в некотором смысле повезло: после четырехлетнего заключения он вернулся в город, в дом своего детства, и прожил там последние годы своей жизни. Он снова оказался в обстановке, которая окружала его в детстве. Художник всегда привязан к своей ранней поре. Хотя Параджанов многие годы провел на Украине и там пришла к нему человеческая и художническая зрелость и по-настоящему раскрылся его талант, - он никогда не порывал связей с родным городом и родным домом, часто приезжал туда, где жили его мать, близкие родственники и друзья детства, и это помогало ему поддерживать свою "детскость" - ощущение, столь необходимое художнику. Теперь же, вернувшись из своей одиссеи, он как бы закрыл целую полосу жизни, полную взлетов и падений, радостей и печалей, подведя им итог. Параджанов надолго поселился в отчем доме и вступил в новую полосу своей жизни. Впереди был новый период творчества, и он должен был наступить, как бы трудно ни складывались поначалу обстоятельства.

Со старым тифлисским домом на круто взбирающейся вверх улице связана заключительная, очень насыщенная и плодотворная пора творческой деятельности Параджанова. Там он писал сценарии, рисовал эскизы к фильмам, создавал свою уникальную коллекцию женских шляп, там из-под его рук вышли многие другие произведения, там принимал он друзей и знакомых, гостей из разных стран, там рождались новые замыслы, туда приходили письма с заманчивыми предложениями. Наконец, в доме своего детства он начал снимать оставшийся незаконченным автобиографический фильм "Исповедь" - свою лебединую песню...

Правда, стараниями армянских энтузиастов во главе с Завеном Саркисяном у Разданского ущелья в Ереване для Параджанова был построен прекрасный дом (сейчас там помещается Музей Параджанова). Сам режиссер мыслил этот дом как некий культурно-художественный центр, где себе отводил роль гостеприимного хозяина. Ереван также должен был стать для него желанным пристанищем - как его родной Тбилиси, как его дом на горе Святого Давида. Но этому не суждено было сбыться. И в том, наверное, высший смысл: лавры, комфорт, государственное признание - все это было не для мятежной, беспокойной натуры Параджанова, этого вечного изгоя и насмешника...

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК

Режиссуре Параджанов учился у Игоря Андреевича Савченко. Значение этого факта для Параджанова было огромно. Савченко учил не только ремеслу, а прежде всего умению самостоятельно мыслить. Он сам был редкостно и разносторонне одарен, и было очень велико влияние его таланта и самой его личности на учеников. Всех их он вовлекал - в качестве ассистентов режиссера - в работу над собственными фильмами - они постигали кинорежиссуру на практике. Им передавалось его творческое горение, они видели, с какой страстью он создавал свои фильмы, видели и его постоянную, каждодневную неудовлетворенность сделанным. Нет ничего авторитетнее, чем авторитет таланта, авторитет личного примера, чистоты их этических основ.

Когда Савченко не стало, ему не было и 45-ти. "Великий Савченко" - помню, неизменно с этим эпитетом, торжественно произносил 65-летний Параджанов это имя. Надо было быть внутренне очень благодарным своему учителю, преданным его памяти и заветам, надо было очень глубоко чувствовать и сознавать его роль в своей творческой судьбе, чтобы сохранить на всю жизнь этот пиетет, этот восторг и преклонение перед Мастером. Параджанов мог подолгу говорить о Савченко, цитируя и любовно копируя его.

Об Игоре Савченко написано не так уж мало, хотя его творческое наследие и воистину новаторская педагогическая деятельность, как и феномен Савченко-человека, заслуживают не одной монографии. В 1980 году киевское издательство "Мистецтво" выпустило книгу статей и воспоминаний о Савченко. В ней, в частности, ряд его учеников рассказывают о своем мастере, о том, чему и как он их учил. Параджанова среди них нет. Более того, он даже не назван ни в одном из материалов. Удивляться этому не приходится: в те годы его имя ни один редактор и ни одно издательство не пропустили бы, не говоря уже о цензуре.

И однако же для читателя, видевшего параджановские фильмы, а тем паче наблюдавшего его в жизни и в работе, неназванный, как бы умышленно "забытый" Параджанов присутствует в этой книге. Не знаю, существуют ли какие-либо документальные свидетельства о том, что Савченко как-то выделял Параджанова среди студентов своей мастерской (впрочем, по рассказам самого Параджанова, Савченко поражался его актерским способностям). И все же, читая о Савченко, очень часто словно видишь перед собой Параджанова. И невольно все более

проникаешься мыслью, что, пожалуй, никто из известных учеников Савченко (включая и А.Алова с В.Наумовым, и М.Хуциева, и Ю.Озерова) в своей самостоятельной творческой деятельности не выразил так полно и многогранно своего учителя, не воплотил с такой щедростью и блеском принципов его кинематографической эстетики и педагогических методов, никто не оказался столь родственен и близок к Савченко по самой сути своего режиссерского таланта, как Сергей Параджанов.

Но неужели параджановские фильмы похожи на фильмы Савченко? Не похожи ни в какой мере. Иначе, это обесценило бы вклад Параджанова в искусство кино, упразднило бы само понятие "параджановский кинематограф", лишило бы его смысла. Можно не сомневаться, что такое уподобление привело бы в ужас и самого Савченко, который любил повторять, что он меньше всего хотел бы плодить "савченят".

Тогда о какой же близости, родстве, общности идет речь?

Обратимся к страницам книги.

"Он (Савченко. - К.К.) постоянно питал свое творчество смежными искусствами... Для него не было кинематографа в разрыве с другими музами...

У него было необъяснимое, почти колдовское умение видеть все образно, предметно, по разряду искусства..." (режиссер А.Данилов).

"Он очень остро и точно чувствовал композицию.

Может быть, поэтому Игорь Андреевич как-то особенно чутко относился к роли художника в кино, придавая ей большую творческую значимость...

... Он считал, что при умелом использовании цвет принесет в кино столько же открытий, сколько принес звук, пока же он в большинстве случаев служит только красителем...

Игорь Андреевич вообще поразительно чувствовал колорит и материальность цвета" (художник и режиссер Л.Шенгелия).

"Он стоял за кинематограф авторский, за кинорежиссуру не как более или менее удачное и профессиональное переложение чужих мыслей, а как самостоятельное мышление...

Его образной стихией, его режиссерским почерком была поэзия.

Он был поэтом кино...

Поэзия пронизывала его картины, она была во всем: и в построении эпизодов, и в изобразительном решении кадров, и в монтаже. Она была в людях - героях его картин - и их характерах, поступках, мыслях, глазах" (режиссеры Ф.Миронер, М.Хуциев).

Он восхищал "неистощимой фантазией" (режиссер Л.Файзиев).

Все эти характеристики с полным основанием можно отнести и к Параджанову. С одним лишь существенным уточнением, которое касается цвета: если Савченко больше предвидел, чем сумел использовать

сам в своем режиссерском творчестве (в силу объективных причин) необыкновенные возможности цвета, то Параджанов всем своим искусством утверждал и доказывал колоссальное значение цвета в кино, более того, параджановское искусство возникло-то в решающей степени как выражение новаторских открытий режиссера в этой области.

Еще на один момент этой общности, влияния учителя на ученика, хотелось бы обратить внимание.

Несмотря на то, что едва ли не половину своих фильмов Савченко поставил вне Украины, он был истинно украинским художником. При этом не могло быть ничего более несовместимого с Савченко, чем национальная ограниченность. Он глубоко впитал в себя традиции и украинской и русской культуры, с равным воодушевлением отдавал свою творческую энергию и русскому и украинскому искусству. Он ставил фильмы в Москве и в Киеве, снимал русских и украинских актеров, работал с русскими и украинскими художниками, операторами, композиторами, его творчество питали русское и украинское искусство, русская и украинская литература, он читал лекции в Москве, а его питомцы проходили производственную практику на Украине. Одинаковую приверженность и русскому и украинскому, любовь к ним, ощущение и понимание ярчайшей самобытности и одновременно неотделимости их как в искусстве, так и в исторических народных судьбах Савченко пронес через всю свою творческую жизнь.

И все же глубокое национальное своеобразие творчества Савченко неоспоримо. Его фильмы принадлежат украинскому искусству. Даже те, в которых, казалось бы, нет ничего украинского. В первом своем фильме - комедии "Гармонь", поставленном по мотивам поэмы русского поэта А.Жарова на кинофабрике "Межрабпомрусь", Савченко поэтически воспел русскую природу. Но рассматривать "Гармонь" только как факт русского кино нельзя: фильм интересен и важен прежде всего как веха на творческом пути украинского кинорежиссера Игоря Савченко и, следовательно, естественным образом вписывается также в историю украинской кинематографии.

Конечно, влияние талантливого учителя на восприимчивого ученика - вещь естественная и закономерная. Но роль Савченко в формировании Параджанова как художника все же поразительна. Поразительна та мера любви к Украине и украинскому, которую Савченко сумел внушить тбилисскому армянину Параджанову, поразительна органичность этой любви. Надо думать, прежде всего это сильное чувство привело Параджанова, кажется, единственного из студентов Савченко, после окончания института на Киевскую киностудию, с которой на многие годы оказалась связанной его творческая деятельность. Значение такой любви и такого патриотизма, не генетических, не обусловленных рождением и детством,

а привитых позже, благоприобретенных, при талантливости художника может быть очень существенным в искусстве: они дают художнику особую остроту и свежесть восприятия новой для него действительности, своеобразия ее красок и ритмов, быта, национального характера, национального духа. Тут сказалась удивительная восприимчивость Параджанова, его открытость вкусам и склонностям мастера. Сказалась и особая чуткость ученика к тому, что сам учитель, может быть, не высказывал и не декларировал, но что жило, пульсировало в нем, составляло важную грань его творческой натуры, человеческого существа.

Параджанов, в отличие от Савченко, никогда не преподавал, не имел студентов. Но значит ли это, что у него не было и нет учеников?* Или, вернее, что нет художников, для которых искусство Параджанова - высокий, достойный подражания образец? Речь идет не об эпигонах-ремесленниках (есть и такие), а о тех, кто осмысленно и творчески стремится перенять, усвоить параджановское, ставя перед собой самостоятельные задачи, не пытаясь копировать.

Такие последователи у Параджанова есть, и их немало, о чем свидетельствует влияние, оказываемое режиссерским методом, поэтикой фильмов Параджанова на творческую практику многих режиссеров. Мне кажется, что и сам Параджанов постоянно испытывал внутреннюю потребность в передаче своих знаний, душевных накоплений, творческого и жизненного опыта, одним словом - в учительстве.

Он любил собирать вокруг себя людей. И любил, чтобы его слушали. При этом если он говорил о себе, то только в связи с искусством. Если он рассказывал какую-нибудь историю или случай, то делал это как истинный художник, словно режиссируя: случай, факт он умел переработать в коллизию, в драму (что, кстати, было свойственно и Савченко), и они получали у него художественную, новеллистическую форму. Эти свои истории он считал готовыми сценариями, пусть еще и не написанными. Таких историй, а значит, и сценариев, было у него бесчисленное множество, фантазия его поистине не знала границ. И что еще примечательно, с огромным уважением отзывался Параджанов о многих своих коллегах. Щедрый на похвалу, он с искренним восхищением говорил об увиденном фильме, о его актерском исполнении, операторской работе...

Естественно, что кто-то был более восприимчив к "параджановскому учительству", кто-то менее. Говоря о ком-то: "мой ученик", Параджанов сознавал свою роль в воспитании художника. Это сознание приносило ему удовлетворение. То же самое испытывал, вероятно, Савченко, когда признавался в одном из своих писем: "Не хочу умереть бобылем, без творческой семьи".

** Так, говоря о талантливом киевском кинорежиссере Романе Балаяне, Параджанов неизменно с гордостью называл его своим учеником. И сам Балаян считает Параджанова своим учителем.*

Сотрудница Савченко вспоминает:

"В еще не восстановленном послевоенном Киеве, разумеется, с жильем было плохо. Савченковские студенты, или "мальчики", как их тогда называли, жили в квартире Савченко, к удовольствию как "мальчиков", так и самого хозяина.

Вечерами, после тяжелого съемочного дня, собирались у Савченко. Разговорам не было конца... Игорь Андреевич полулежал, и с лица его не сходила улыбка. Он был счастлив! Он любил, когда вокруг него были люди, когда всем было весело, интересно".

И я вспомнил другую картину, свидетелем которой довелось мне быть в мае 1987 года в Ереване.

Привожу мою тогдашнюю запись, сделанную под впечатлением увиденного:

"В небольшом номере на десятом этаже гостиницы "Ани", дверь в который постоянно открыта настежь, остановился Параджанов, приехавший из Тбилиси в связи с намечающимися съемками документальной ленты о сокровищнице Эчмиадзина. Уже написан сценарий, из коллажей, дающих представление об изобразительном ряде будущего фильма, изготовлены слайды... Дело застопорилось, и в ожидании решения вопроса Параджанов коротает вечера в дружеском кругу. Если вы здесь побудете некоторое время, то увидите непрерывно сменяющиеся лица - одни появляются, другие исчезают, причем первых больше, чем вторых. Номер постепенно наполняется людьми, становится тесно. Гости стоят в дверях, располагаются на балконе, в холле этажа. Эта циркуляция людей не прекращается допоздна. Среди гостей Параджанова - его старые ереванские знакомые, коллеги по искусству, но приходят и люди, ему неизвестные, - чаще не по делу, а просто так - познакомиться, пообщаться, послушать... Особенно много молодежи. Параджанов рад всем, каждому он говорит что-то доброе, подбадривающее, и приведший, кто бы он ни был, не чувствует себя лишним, может весь вечер молчать, рассматривать слайды или самодельный альбом (составленную Параджановым своеобразную автобиографию в фотографиях) и - слушать. А слушать Параджанова интересно и поучительно.

В один из вечеров, войдя в номер - дверь, как всегда, была распахнута, - я увидел множество людей, тесно расположившихся друг подле друга. Параджанов полулежал на диване, ноги его были укутаны пледом. Кажется, знакомая редакторша привела своего сына, собиравшегося куда-то поступать. Параджанов беседовал с юношей. Спрашивая, он отвлекался, что-то вспоминал. Я смотрел на Параджанова: несмотря на недомогание, лицо его выражало удовлетворенность и было одухотворенным, как всегда. Ему подходила роль метра, и она ему, видимо,

нравилась. Но я подумал, что она в значительной степени потеряла бы для него свою привлекательность, если бы не была публичной. Параджанов - настоящий артист: публика, возможность высказать перед ней нечто свое, вынашенное - его стихия. В нем есть что-то от проповедника".

Люди тянулись к Параджанову. То была сила притяжения художественности натуры. Художественности предельной и, если так можно выразиться, безоглядной. Таким безоглядно художественным натурам чужд всякий конформизм - бытовой, душевный, творческий. Им свойственно парение над повседневностью, они поэтизируют и романтизируют жизнь, и это возвышает души тех, кто оказывается под воздействием их магнитного поля. Таким магнетизмом обладал Савченко. Не надо усматривать в этом слове мистического смысла. Речь идет о притягательности таланта. Талантливость в искусстве вообще неординарна. Но есть таланты брызжущие, одаривающие собой каждый миг, таланты, полностью, без остатка поглощенные искусством и в то же время как бы воплощающие само понятие искусства. Мы говорим: магия таланта, обычно имея в виду талант, материализованный в произведении искусства. Но талант ищет и иных выходов. Магия таланта - это и магия носящей его личности. Бывает только магия личности, но в искусстве она часто обманчива. Талант ценен прежде всего своими естественными проявлениями, в созидании. Самые сильные и стойкие магнитные поля создаются талантами действующими, творящими. Невозможно представить себе Савченко, читающего только лекции. Это был бы уже не Савченко, и кинорежиссуре бы он уже наверное не учил. Нет и Параджанова без его фильмов. Они-то и давали ему право на всеобщее внимание, право на "учительство". Они-то, как и сама личность Параджанова, притягивали к нему людей.

Скажу еще раз: общность Савченко и Параджанова не в сходстве их фильмов, а в глубинном родстве мировосприятий и мироощущений, в образности и поэтичности художественного мышления, в романтичности, песенности настроя, особом интересе к изобразительным компонентам фильма, остроте чувствования цвета, колорита, даре воспринимать и усваивать искусство разных народов, наконец, в удивительной способности того и другого привлекать к себе людей, обращать их в свою художественную веру.

ВЫЖИВАНИЕ

В контексте того, что мы называем "параджановский кинематограф", первые и почти сплошь неудачные опыты режиссера ни в коем случае нельзя сбрасывать со счета. Для Параджанова это прежде всего была школа, и немалая, пройдя которую он овладел режиссерским ремеслом (пока только ремеслом), стал профессионалом. Но прав Мирон Черненко, высказавший мысль, что проблески будущего Параджанова в этих заурядных лентах могут считаться таковыми и имеют какое-то значение лишь в свете "Теней забытых предков" и последующих фильмов режиссера.

Но этим шести или семи художественным и документальным фильмам предшествовала коротенькая лента - "Молдавская сказка", дипломная работа Параджанова во ВГИКе. Режиссер писал о ней, что это единственная из его прошлых работ, несовершенства которой он не стыдится.

Размышления режиссера по этому поводу весьма знаменательны. Оказывается, первое, что его вдохновило на эту вещь, были рисунки одного из тогдашних вгиковских дипломантов. "Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама - преображенная живопись... Такой мне увиделась некогда очаровательная повесть Емилиана Букова, по мотивам которой я сделал "Молдавскую сказку". До меня почти сразу дошла поэтика этой вещи".

В кинокритике в свое время проявилась тенденция всячески подчеркивать лишь одну сторону искусства Параджанова - живопись и недооценивать вторую - режиссуру. Его объявили великолепным живописцем в кино (что, разумеется, справедливо) и чуть ли ни не режиссером. Конечно, это глубокое заблуждение. Параджанов прежде всего режиссер, но режиссер, придающий первостепенное, решающее значение изобразительному, живописному элементу кинематографа. Он никогда не пренебрегал литературой, наоборот, как легко убедиться, именно литературные произведения, именно поэзия в ее литературной ипостаси вдохновили все его кинотворчество, однако литература, которая рождала у него живописные импульсы, живописные видения, или, по

его словам, литература, являющаяся как бы преображенной живописью.

Но, чтобы обрести себя как поборника живописного достоинства кино, молодой режиссер должен был освободиться от инерции, от канонов и штампов литературного кинематографа. Штампы восприятия и штампы творчества в сущности неотделимы. Еще до того, как Параджанов создал свою первую короткометражку, они были привиты ему и собственным его зрительским опытом и рутиной учебного процесса во ВГИКе (как бы ни были благотворны для него уроки Савченко).

На защите диплома Р.Юренев (очевидно, член государственной комиссии) упрекнул Параджанова в подражании "Звенигоре" Довженко. Но за студента вступился сам Довженко, угадав, что тот его картины не видел, и это оказалось правдой. Параджанов посмотрел "Звенигору" позже и убедился, что действительно в чем-то повторял Довженко. "Но эта схожесть, - пишет Параджанов, - не огорчила меня - как не огорчает нас повторение фольклорных мотивов. Мне, видимо, посчастливилось прикоснуться к тому же источнику, из которого черпал великий поэт".

Довженко посоветовал Параджанову снять на том же материале новый фильм. Им стал "Андриеш" - первая картина, поставленная Параджановым на Киевской студии, куда он после окончания учебы получил назначение. Это был детский фильм, сказка, "которая, как пишет режиссер, выразила отсутствие опыта, мастерства и хорошего вкуса. И это было, к несчастью, только началом".

У Параджанова в этом фильме был сорежиссер - Я.Базелян. Изложение фабулы "Андриеша" можно найти в пятитомном каталоге "Советские художественные фильмы".

М.Черненко писал: "Даже пересказывать неловко, и можно понять неловкость режиссера, которому приходится - через три с половиной десятилетия - принимать на себя (даже если можно свалить часть вины на соавтора) давний и прочно забытый грех молодости". Тут спутаны две разные вещи: обычный сказочный сюжет, не лучше и не хуже других подобных сюжетов, и то, что критик называет "грехом молодости". Последний, естественно, не имеет ничего общего с этим сюжетом, а относится к его неумелому, по признанию самого Параджанова, экранному воплощению.

Из ВГИКа Параджанов мог вынести знание суммы каких-то правил. Их-то он пустил в ход, начав ставить фильмы. Да еще какой-то накопленный к тому времени жизненный опыт, юношеские увлечения, вроде любви к опере и пр. Но делать фильмы только по этим правилам, не выходя из привычного мира, значило навсегда остаться ремесленником. К счастью, Параджанов это понял. Чтобы создавать настоящее искусство, надо было обрести свободу. Ту свободу, которая, по глубокому замечанию Вазари, "не будучи правилом, сама подчиняется

правилу". По сути эта свобода не что иное, как дар сообщать искусству дыхание жизни. Чтобы обрести ее, Параджанову пришлось пройти достаточно длинный путь. Лишь в "Тенях..." он познал эту свободу. Именно здесь режиссер сумел собрать воедино все то, что в предыдущих его фильмах выступало в мелочной и безвкусной разрозненности, совершить тот "единый акт", который обеспечил фильму гармонию частей и целого.

Вряд ли прав М.Черненко и в другом. Говоря о подражательности "Андриеша" по отношению к стереотипам сказочного кинематографа, признанным метром которого был в те годы Артур Роу, он указывает на отличительные черты этого кинематографа: условность, макетность, марионеточность, мультипликационность, ставшие, по словам критика, особенно анахроничными к середине 50-х годов. Конечно, было бы бессмысленно оспаривать факт подражания. Но вторая часть утверждения М.Черненко нуждается в уточнении.

Примерно в то же время, когда появился "Андриеш", А.Роу в типичной для себя манере поставил в Армении фильм "Тайна горного озера". Правда, этот детский по жанровой своей принадлежности фильм вовсе не был сказкой, хотя "сказочность" и присутствовала в картине в виде малой правдоспособности всего в ней происходящего. Фильм был плох даже по тем временам (впрочем, он сыграл положительную роль, так как, наряду с другими работами Ереванской студии, знаменовал собой выход ее из длительного простоя). И дело тут совсем не в условности, марионеточности и мультипликационности, которые сами по себе никак не могут определять ни качественного уровня киноискусства, ни современности или архаичности киноязыка, а в искусственности, схематизме и лакировке жизни, не говоря уже о выпирающей идеологической заданности.

Точно так же и неуспех "Андриеша" не был вызван условностью или макетностью. Грех фильма заключался прежде всего в беспринципном эклектизме, в механическом перенесении на экран элементов разных искусств (в частности, оперного), вследствие чего он почти полностью оказался во власти кинематографических и иных штампов в их худшем виде. Все это объяснялось творческой незрелостью молодых режиссеров.

Однако сквозь несамостоятельность и подражательство, сквозь стилевой разнобой нет-нет да прорывается то, что "обещает" будущего Параджанова: единственная по-настоящему поэтическая сцена в картине - из жолудя вечного дуба, брошенного в землю, вырастает отнюдь не новое дерево, а летящий конь (иными словами, речь здесь не о волшебном, но о метафорическом, что предполагает совершенно иную эстетику).

Явная неудача "Андриеша" имела для Параджанова тяжелые последствия. Его поспешили зачислить в бесперспективные. Правда,

изредка ему перепадали документальные короткометражки: за три года между "Андриешем" и следующей его художественной картиной он снял их три ("Думка", "Наталия Ужвий", "Золотые руки"). Но и они не принесли Параджанову славы.

Недавно стал известен текст открытого письма, написанного Параджановым, видимо, в 1957 году. В нем подробно рассказано о мытарствах, выпавших на долю режиссера.

Письмо имело несколько адресатов (директор студии, ЦК КПСС, ЦК КП Украины, Министерство культуры СССР, редакция газеты "Советская культура" и т.д.). Оно характеризует тогдашние кинематографические нравы, царивший на студии бюрократический произвол, атмосферу, сложившуюся вокруг Параджанова. Как и душевное состояние самого режиссера. Такое письмо мог написать только художник, доведенный до отчаяния вынужденным бездельем.

Могут спросить: а на что, собственно, жаловался Параджанов? Ведь стоит соотнести это письмо с последующими игровыми фильмами режиссера, как станет очевидным, что сплошными своими неудачами он сам предопределил недоверие к себе как к художнику. Могли ли руководители студии, поручая ему каждый очередной фильм, не учитывать несостоятельности предыдущих? Можно ли их упрекать за это? Не заслуживают ли они благодарности за риск? Напрашивается однако встречный вопрос: улучшилось ли отношение к Параджанову на Киевской студии и вообще в советском кино после того, как он стал всемирно известным режиссером? Наоборот, оно стало еще хуже. Если до "Теней..." за ним прочно закрепилась репутация режиссера-неудачника, то теперь он стал личностью подозрительной и опасной. В описанной режиссером постыдной истории виден отвратительный оскал Системы.

Письмо это характерно и для самого Параджанова. По натуре он не был робким человеком. Наоборот, был дерзок, несдержан на язык, во всеуслышание говорил то, что думал. И даже то, чего не думал - так, ради красного словца. Он любил создавать вокруг себя шум, атмосферу сенсации. Об этом говорит хотя бы чрезмерная множественность адресатов его открытого письма, несколько спекулятивного и, кроме всего прочего, безусловно рассчитанного на то, чтобы создать ажиотаж, спровоцировать скандал.

Но все это относится, пожалуй, лишь к форме параджановского протеста, а по существу он был справедлив. Несмотря на то, что в момент написания письма Параджанов никак не мог рассматриваться как талант, подвергающийся преследованиям. Это сейчас все злоключения молодого тогда режиссера приобрели особые значение и смысл, а все его оппоненты кажутся чуть ли не преступниками. Когда он писал свое письмо, он был лишь соавтором одного неудачного

фильма, да и после, в течение нескольких лет, репутация его как режиссера нисколько не улучшилась. Поэтому можно только удивляться смелости и бойцовским качествам Параджанова: он пытался привлечь к себе внимание всех мыслимых ведомств, имеющих хоть какое-то отношение к кино, не располагая ровно ничем, кроме разве что внутренней веры в свое особое предназначение в искусстве. Но давно известно, что натура, характер - едва ли не решающий фактор судьбы человека. Так что и это открытое письмо было закономерным и так или иначе сыграло свою роль в творческой биографии Параджанова.

Во всяком случае в последующие годы, пока он не стал знаменит, он не жаловался на отсутствие работы. Он добился своего, утвердил себя. Но пока лишь как дипломированный кинорежиссер, имеющий право ставить фильмы. Конечно, в таком утверждении было мало радости. Да, он получил свое место под солнцем, но в лучшем случае как рядовой профессионал, которому "тоже надо жить". Он, что называется, пробился с кулаками, как и подобало посредственности. Три его следующих фильма были способны лишь подтвердить такую оценку.

Фильм "Первый парень" Параджанов поставил уже без напарника, и, как остроумно заметил критик, если "Андриеш" был сказкой из сказочной жизни, то "Первый парень" - сказкой из жизни реальной.

Вполне вероятно, что берясь за подобные фильмы, Параджанов в глубине души преследовал не столько творческие, сколько прагматические цели. Если он и чувствовал, что способен на гораздо большее, то свои художественные открытия он оставлял на будущее. А пока стремился доказать, что умеет ставить фильмы "не хуже других". Это было не так уж трудно: Киевская студия в то время не располагала талантливыми режиссерами, продукция ее не достигала и среднего уровня. Само понятие "украинский фильм" воспринималось критикой как явно уничижительное.

Впрочем, сам Параджанов, уже после "Теней...", хотя он и относился весьма критически к своим первым опытам, не был склонен недооценивать их значения в своей творческой эволюции.

"Когда я начал работать над фильмом "Первый парень", - пишет он, - то впервые открыл для себя украинское село - открыл его потрясающей красоты фактуру, его поэзию. И эту свою очарованность попытался выразить на экране. Но под ударами сюжета - а это, в сущности, была неважная юмореска - рассыпалось все здание. Ни при чем оказались пейзажи, каменные бабы, аисты, соломенные венцы".

Что же это был за сюжет, с которым вошли в противоречие красота и поэзия украинской природы? Весьма далекое от жизни, чисто умозрительное построение. Очередной киновариант широко известного мифа о советской сельской действительности. Таких фильмов, преиму-

шественно комедий, производилось тогда множество. Своего рода эталоном подобного "колхозного романтизма" служили в ту пору пырьевские "Кубанские казаки". Можно вспомнить и армянский фильм "Девушка Араратской долины", правда, намного менее удачный.

"Первый парень" был типичным образчиком лакировочного, ангажированного искусства. Конечно, пленившая режиссера фактура украинского села, его обряды и обычаи, изделия народного творчества плохо вязались с этой искусственной схемой, самим своим идеологическим смыслом отторгавшей традиции и преемственность. Сюжет ложен, фальшив, природа же, истоки народного творчества истинны. Между ними нет связи, нет единства. Метафоры тут были бы неуместны, бесцельны. Режиссер, подобный Параджанову, вряд ли мог питать какое-либо неподдельное положительное чувство к этим персонажам, их переживаниям и взаимоотношениям. Вся эта история способна была вызвать лишь иронию и недоверие. Очарованность, о которой говорит режиссер, могла присутствовать в фильме изолированно, так сказать, вне сюжета, как нечто ему постороннее и мешающее.

Но дело даже не в самой истории. Параджанов называет ее юморе́ской. Так оно, видимо, и было. И расскажи режиссер эту историю с нескрываемой иронией, не очень серьезно, просто как случай из сельской жизни, она, возможно, имела бы право на существование. Никому бы, наверное, и в голову не пришло заподозрить постановщика в приукрашивании действительности. Условность интриги оправдывалась бы жанром. Но неустранимая неправда была заложена уже в самой эстетике тогдашнего советского кинематографа, во всем этом прущем с экрана всеобщем счастье, в специфически-благостных антураже, атмосфере, быте, живописующих исключительность образа жизни, уникальность общественного строя и поданных как абсолютная норма реальной действительности. В точном соответствии с канонами этой киноэстетики и был сделан "Первый парень". Вырваться из ее цепких объятий Параджанову тогда еще не было дано.

Приведенное выше высказывание Параджанова интересно прежде всего как осознание режиссером пути, который привел его к "Теням...", осознание того, что не конъюнктурная, спекулятивная конструкция, а сюжет на вечную тему, неразрывно связанный с народной жизнью, с ее духовностью и нравственностью, мог дать ему возможность заговорить с экрана своим собственным, поэтическим, голосом.

Затем Параджанов ставит "Украинскую рапсодию", душещипательную мелодраму. И тоже ни на ноту не отходя от этой эстетики.

Рассуждения режиссера на этот счет весьма любопытны. В картине, говорит он, "резко схлестнулись мои желания и мои привычки. Их сосуществование в пределах одной ленты оказалось крайне нелепым.

Драматургия вещи - вполне традиционная - была довольно далека от меня. Но у меня не хватило мужества и мастерства использовать тему, предложенную драматургом, и создать поэтико-философскую вещь. Мне предложено было рассказать о женщине, пережившей традиционно трудную судьбу и ставшей под занавес знаменитой певицей. Мне виделась в ее биографии судьба страстей, захваченных ураганом войны. Есть такая поговорка: когда говорят пушки, музы молчат. Это неверно. Музы не молчат - они взывают к возмездию, они поют о победе.

Здесь нужен был свет силуэтный, резко контрастный, но не иллюзорная светотень. Свет олицетворяющий и нисколько не бытовой. Мне не давался "бытовизм".

Опять то же противоречие между внутренним стремлением режиссера к поэтическому киноязыку, метафоричности выражения и канонами общепринятой киноэстетики, инерцией их неукоснительного соблюдения. Робость, сковывающая свободу самовыражения, самостоятельность осмысления материала и заставляющая прибегать к штампам, почерпнутым из примелькавшегося и хорошо усвоенного.

Характерно для Параджанова, что в сущности содержательная проблема фильма выступает у него в виде формальной задачи, относящейся к чисто визуальному образу ленты. Говоря о свете, он несколько неожиданно связывает его со своей неспособностью к бытописательству и склонностью к поэтической символике.

Параджанова издавна привлекали "метаморфозы" вещей - когда предмет перестает служить своему прямому назначению, своей изначальной цели, из орудия зла превращаясь в орудие добра или, наоборот, наполняясь совершенно иным смыслом. Это обстоятельство сам Параджанов связывал со своим отталкиванием от "бытовизма", и он был прав, потому что не может быть ничего более бытового, чем употребление вещей по их назначению. Символ, метафора рождаются тогда, когда остается как бы лишь знак вещи, говорящий о ее назначении, но меняются ее функции, когда этот знак и эти функции входят в противоречие и между ними возникают отношения взаимного отрицания. Именно это рождает образ и именно это могло быть интересно такому художнику, как Параджанов. Он писал: "Военная каска обретала для меня смысл, когда я видел, как из нее белят избу, поят телят, разводят в ней цветы и подставляют ребенку вместо горшка". Иными словами, для художника имеет смысл лишь то, что служит жизни, что символизирует жизнь, добро, продолжение жизни.

Или другой пример, но тут речь уже не о вещах, а о людях. В военном госпитале лежит раненый, он контужен, обожжен, в беспамятстве. За ним ухаживают разные люди, дежурят по ночам у его постели. Наконец, он приходит в сознание и заговаривает по-немецки. Это -

немец. Он зовет свою мать. Параджанов рассказывает, что эта история должна была войти в один из его ранних фильмов, но была выброшена из него, так как оказалась "из другого мира". Каков смысл этой истории? Человек оказывается не тем, за кого его принимали. Это - враг. Однако не ведая того, к нему относились как к своему. Параджанов не пишет, каков конец этой истории. Но это и не столь важно. Важно то, что поставлен вопрос. И создан образ. Символика его в том, что спасена жизнь человека независимо от того, кто этот человек. Восторжествовала человечность, восторжествовало добро. Первая мысль раненого - о матери, и он зовет ее, как позвал бы каждый на его месте. Любовь выше вражды. Человечность побеждает войну.

Эта тема выступает в рассказе Параджанова и в ином аспекте. Лето 1947 года, Крым. Он оказывается в Лисьей норе, во время войны служившей немцам убежищем. Наталкивается в потемках на вещественные следы их пребывания здесь: солдатский котелок, нары в арке, портмоне, истлевший мундир... Но не сами предметы поражают воображение Параджанова, а их соседство с готикой подземного сооружения. Мысль, что изобретателями ее были немцы - предки тех, чьи вещи он держит сейчас в руках. Контраст их враждебности нам и их высокой духовности... Внимание его привлекают рыжий локон в целлулоиде ("может быть, ребенка?") и заржавленная каска. На дне каски спрятано изображение мадонны, тоже готической. Мадонна рыжая, как тот локон...

В таких причудливых сочетаниях символов виделся Параджанову один из источников ассоциативного мышления художника.

Все это, однако, лишь в минимальной степени относится к "Украинской рапсодии". Фильм был вторичен, к тому же режиссер подражал далеко не самым лучшим образцам. Случилось так, что в годы, предшествующие "Теням...", режиссер оказался во власти повествовательного реализма, диаметрально противоположного его склонностям. Почему это произошло? Попадались не те сценарии? Брал, что давали? Отчасти это так. Но главное объяснение и проще и драматичнее: неуверенность в своих силах, психологическая зависимость от авторитетов, замедленность процесса внутреннего раскрепощения, обретения собственного характера в искусстве, короче, затянувшееся ученичество.

Странно, но Параджанов являет собой редкий пример художника, чья профессиональная деятельность разделена на два достаточно длительных периода времени, между которыми проходит четкая граница: по одну сторону ее не очень талантливый, хоть и способный ремесленник, а по другую - гениальный творец. Эти две ипостаси выступают в судьбе Параджанова на удивление рельефно.

М.Черненко, говоря о первых фильмах Параджанова, высказывает предположение, что режиссер в них не столько следовал традициям,

заимствовал и цитировал, сколько пародировал и даже издевался над "джентльменским набором" советского кинематографа тех и предшествующих лет. Правда, он оговаривается, что к такому заключению можно прийти только в контексте всего творческого пути Параджанова. Конечно, соблазнительно было бы думать, что в то время, как мы, простые смертные, принимали за чистую монету страсти какого-нибудь "Убийства на улице Данте" или проникались лиризмом тех же "Кубанских казаков", молодой режиссер Киевской студии, зная всему этому цену, не то что посмеивался втихомолку над нашей наивностью, но открыто, на весь свет, потешался над всей этой "клюквой", да еще за казенные деньги, да так, что никто об этом и не догадывался. В таком случае оставалось бы еще предположить, что Параджанов сознательно работал на будущее, на нас с Мироном Черненко, в надежде, что когда-нибудь ему воздастся за это.

Дело в том, что сейчас почти всякий фильм 40-50-х годов кажется нам пародией. Но пародией на что? - вот в чем вопрос. Нет, архаика киноязыка тут не при чем. Ответ может быть только один: на реальную жизнь и тогдашние наши представления о жизни, на идеологическую зашоренность нашего сознания и наши извращенные вкусы. Мы смеемся над самими собой, хоть это и не веселый смех. Но для того, чтобы понять, какими мы были, нам надо было пройти путь длиною в сорок лет.

Параджанов тогда был одним из нас, пусть и потенциально гениальным художником. Он, как и мы, рос в советской школе, слушал жизнерадостные, духоподъемные песни и сводки Советского информбюро, воспитывался в советском вузе, дышал нашим воздухом. Любая критическая догадка или смутное подозрение в неправедности строя, если они и возникали в его душе, должны были подавляться его же собственным сознанием, выпестованной непререкаемостью советской мифологии и святостью "великого учения".

Конечно, когда держишь в уме - а отрешиться от этого вряд ли возможно, что Параджанов - это автор "Теней забытых предков" и "Цвета граната", то смысл первых его фильмов может тебе показаться иным, чуть ли ни таинственным, может померещиться что-то такое, чего в них нет и быть не может.

Увы, пародийность "Андриеша" и "Украинской рапсодии" всего лишь фантом. Происхождение его понятно: уж слишком велика разница между этими и позднейшими фильмами режиссера. И все же непроходимой стены между ними не должно быть, ведь когда-то же начинался параджановский кинематограф. И когда мой уважаемый коллега ищет и находит во всех этих заемных кинематографических банальностях хоть какой-то намек, хоть какое-то обещание подлинного Параджанова, когда он говорит о "сбоях" в более или менее плавном течении сюжета той же

"Украинской рапсодии" - о неожиданно пристальном взгляде режиссера на узорчатые решетки и барокко какого-то храма, о неукладывающемся в контекст сюрреализме барахолки где-то в Германии в первые послевоенные месяцы, о рваных цветных тенях от витражей на полу и распластанном крестом не то живом человеке, не то покойнике или о "странном" образе: развалины огромного театра, обломки декораций, автомат на белом рояле, или же эпизоде сна, в котором пленный герой видит себя рудокопом, разбивающим киркой то ли лед, то ли соль, "осколки которой переливаются, словно в калейдоскопе, складываясь в удивительные абстрактные узоры", - короче, когда критик останавливает наше внимание на этих прорывах будущей параджановской поэтики сквозь "общедоступную, общекинематографическую липу", то тут к нему невозможно придраться, если бы даже было такое желание.

И, наконец, "Цветок на камне" - последний фильм Параджанова перед "Тенями...". И, как ни странно, худшее из того, что он создал.

История повторилась, но в более тяжелом для Параджанова виде. Впоследствии он писал, что ему "глубоко памятен материал", на котором делался этот фильм. Режиссер называет народную резьбу, шитье, чеканку, говорит о старинных украинских песнях, о том, что хотел передать этот мир во всем его первозданном очаровании, "вернуть все эти потрясающие вышивки, рельефы, изразцы к творческому истоку, слить их в единый духовный акт", но что ему не удалось это сделать, так как он "пытался в сущности открыть мертвый мир, не одухотворенный присутствием человека".

Несведущий читатель может, пожалуй, заключить, что речь тут идет о какой-то едва ли не этнографической ленте, о некой "выставке вещей", где нет или почти нет людей, тем более, что эти слова Параджанова относятся не только к "Цветку на камне", но и к его документальной короткометражке "Думка".

Но это не так: мало того, что "Цветок на камне" самое идеологизированное произведение Параджанова, оно, вероятно, и самое густонаселенное. Режиссеру лишь кажется, что материалом этой картины были изделия народных умельцев, народное творчество. Вернее, ему запомнилось то, что сам он считал существенным и значительным и что его по-настоящему увлекало, но на самом-то деле фильм этот совсем "из другой оперы". Его сюжет, изложенный в виде аннотации к темплану, мог служить в те годы признаком сценарного благополучия на любой советской студии. Название сценария и фамилия его автора (А.Собко), должно быть, гордо красовались в темплане под важной рубрикой "Антирелигиозная пропаганда". Мишенью идеологического обстрела было сектантство, по неведомой причине вдруг подвергшееся преследованиям. Мне понятна ирония М.Черненко, который пишет, что "никогда еще Параджанов не

был так далек от себя самого, как в этой уныло-натуралистической ленте о комсомольцах-добровольцах, строящих шахту в чистом поле, о перековке хулиганствующего в передовика производства, о реакционной сущности сектантства и религии вообще, о трудном, но счастливом рождении настоящей любви в сердцах, столь не похожих друг на друга, - образцово-показательной комсомолки и столь же образцово-показательного нарушителя общественного спокойствия и производительности труда..."

Мог ли со всей этой драматургической пошлостью хоть как-то ужиться чистый и прозрачный мир народного искусства, который Параджанову хотелось передать в фильме? Герои картины, естественно, не могли одухотворить этот мир своим человеческим "присутствием", ибо внутренне, духовно были ему абсолютно чужды - в этом с Параджановым, конечно, нельзя не согласиться. Попытки как-то связать в фильме сферу духа и политизированные страсти выглядели беспомощно и глупо.

Но вот резкий поворот судьбы: ввиду приближающегося 100-летия со дня рождения украинского классика Михаила Коцюбинского Киевская студия планирует постановку фильма по его повести "Тени забытых предков". И экранизация поручается Параджанову.

Вряд ли студия связывала какие-то особые надежды с этим фильмом. Об этом говорит и факт поручения постановки режиссеру, который явно "звезд с неба не хватал". Но Параджанов показал себя неплохим производственником. Видимо, это и склонило руководство студии к такому решению. Нужно было отметить юбилей и отчитаться перед начальством, а для этого сделать фильм в срок, строго в пределах сметы и так, чтобы за него не очень пришлось краснеть. На это, с точки зрения дирекции студии, Параджанов, пожалуй, тянул.

А может быть, были на Киевской студии проницательные люди, догадывавшиеся о таланте Параджанова и полагавшие, что живописно-поэтическая повесть Коцюбинского это как раз тот материал, который поможет режиссеру полностью раскрыть свои возможности.

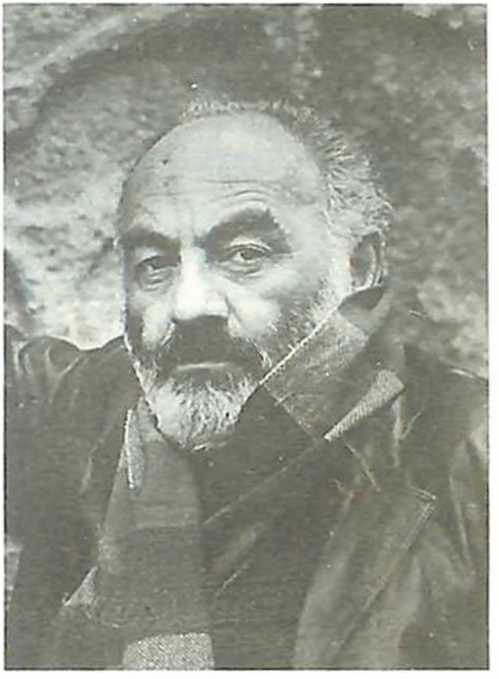
Это событие перевернуло всю творческую, да и человеческую жизнь Параджанова.

Что он испытывал, читая повесть Коцюбинского? Несомненно, к нему возвращалась надежда, а вместе с ней словно и любимая профессия, кинорежиссура, в которой так долго он не находил взаимности. Он мог, наконец, припасть к тем "творческим истокам", о которых давно мечтал.

Впереди появился свет.

Да простится мне это сравнение, но, по-моему, Параджанов должен был напоминать в те дни вольного и молодого коня, почуявшего близость подруги, полного сил и ожидания счастья, веры, что теперь-то удача от него никуда не уйдет и он добьется желанной цели.

"Тени забытых предков"



После освобождения
из зоны. Гегард. 1978г.

С женой Светланой Щербатюк

С сыном Суреном. 1980г.

С Марчелло Мастрояни. Тбилиси. 1988г.

"Цвет граната"

ВЗЛЕТ: "ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ"

Высокая поэзия повести "Тени забытых предков" - плод не только вдохновения художника, мощи его творческой фантазии, - эту поэзию породили и богатство непосредственных впечатлений писателя, и основательность точного, научного знания им предмета.

Какие же черты повести определяют ее поэтическое содержание? В "Тенях забытых предков" мы не находим ассоциативности - этого характерного признака поэтического мышления. Развитие сюжета в ней логически четко и последовательно. Лирические отступления, которые выражали бы авторские мысли и переживания, вовсе отсутствуют. Заметна даже некоторая отстраненность повествования от изображаемого. И несмотря на все это, содержание произведения истинно поэтично. В чем же дело? Прежде всего - в совмещении эпики и волшебства, объективного и чудесного, логического и фантастического.

Вымышленное, фантастическое, а с другой стороны, неотделимые от них песни, танцы, обряды, выражающие поэтические начала народной жизни, - на равных с действительным гуцульским бытом составляют воссозданную писателем реальность. Эта стихия народного вымысла, народной поэзии и искусства сообщает сильнейшие поэтические импульсы содержанию повести.

Но поистине живой душой поэтического шедевра Коцюбинского является природа. Многочисленные описания природы в повести по большей части лаконичны, но неизменно выразительны. Этими описаниями буквально пропитано все произведение. Но сказать, что горестная история любви Ивана и Марички разворачивается на фоне неповторимо-прекрасной природы Гуцульщины было бы не только крайне неточно, но искажало бы подлинный смысл повести, означало бы непонимание ее прелести и очарования.

Природа в повести не фон, а действующее лицо, более того - главный герой. Она выступает в органическом единстве с людьми. Природа - в них, они - в природе. Радуются и грустят, веселятся и плачут, поют и пляшут в повести не только люди - радуется, грустит, смеется, плачет, поет, танцует природа. Кажется, нет ни одного человеческого действия, чувства, состояния, которыми автор не наделил природу.

В повести, пожалуй, не найти нейтральных описаний природы, они всегда сопряжены с поступками и поведением людей. Природа может действовать заодно с человеком или наперекор ему, но она постоянно

присутствует, постоянно вовлечена в действие.

А что же любовь Ивана и Марички, этих гуцульских Ромео и Джульетты? И она показана в повести в неразрывной связи с природой, как ее естественное проявление.

И, конечно, это не принижение чувств влюбленных, наоборот, автор возвышает эту любовь, утверждая ее абсолютную естественность.

Эпическая объективность Коцюбинского в "Тенях забытых предков" необычна, ибо она... субъективна. Писатель одушевил природу словно до того, как взялся за перо. Одушевил ее в своем воображении. И лишь совершив этот творческий акт, принялся за ее описание. При этом отнесся к очеловеченной им природе, как к объективной и безусловной реальности. Потому лиризм и поэзия как бы имманентно присутствуют в ней, как бы составляют ее изначальные свойства. Не автор поэтизирует природу, не он приписывает ей качество живого, чувствующего и мыслящего существа, не он, автор, переживает перед ликом ее и за нее, не он - лирик и поэт, а все это - сама природа, и только она. В одном месте повести сказано: "бог-солнце". Автор мог бы, конечно, сказать и "бог-природа".

Теперь обратимся к фильму.

Зима, лес. Маленький Иван принес старшему брату хлеба. Крупный план Ивана, крупный план брата. Падающее дерево. Брат кричит, чтобы Иван отошел. Падение дерева показано как бы с точки зрения самого дерева, его макушки. Через секунду станет ясно, что дерево зашибло брата. Иван с криками "Пусти!" долго вырывает руку из его мертвой руки, убегает.

Эта смерть - начала пролога. Затем возникает название фильма: ярко - красные буквы на темном фоне. Заглавный титр графически выразителен, но ни в нем, ни в первых кадрах я не усматриваю какого-то символа или намека на последующие кровавые события. Как ни драматичны эти события, а общее впечатление от фильма на редкость светлое, он исполнен оптимизма. Для режиссера смерть тоже жизнь.

... Похороны уже состоялись. Камера "опоздала" на похоронный обряд... Такое предположение "законно", ибо чуть позже нам снова покажут гуцульские похороны - покойник будет из той же семьи, но уже во всей их самобытности и ритуальности. А тут камера "застает" уже установленный на могиле крест и с ним рядом три сиротливые человеческие фигуры на фоне снежного пейзажа.

Или не было никакой церемонии? Привезли три человека гроб и тихо закопали его в землю: печальные бедняцкие похороны без всяких торжественных обрядов... Но ведь отца Ивана Петра Палийчука, тоже бедняка, будут хоронить совсем иначе! Но, естественно, эти "дотошные" вопросы возникают лишь потом.

От группы отделилась одна фигура, та, что поменьше, спустилась по пригорку, приблизилась к нам: это Иванко. Теперь и до определенного момента все, что будет происходить на экране, мы увидим как бы его глазами.

Эти перемещения Иванко в кадре служат как бы сигналом к резкому слому кладбищенской статики и началу интенсивного движения камеры, которое, сразу же набирая скорость, становится почти вихревым... Этот слом - и фактически только он - та едва ощутимая грань, которая разделяет два совершенно разных эпизода, значительно отстоящие друг от друга и по времени и по месту действия. Водораздел в сущности определен поведением камеры, ее "прихотью". Такое впечатление неразличимости возникает благодаря абсолютно одинаковому и тут и там снежному фону и продолжающемуся на нем передвижению Ивана.

Мне кажется, Параджанов это делает намеренно. Небольшой шок, испытываемый зрителем, не так существен. Режиссер сливает воедино эти эпизоды не только для того, чтобы дать нам ощутить неразрывность поэтической ткани пролога, но и для того, чтобы рельефней обозначить путь героя от смерти к смерти; ибо в конце этого пути-прохода затаилась еще одна смерть... И там же завязка драмы, финал которой тоже двойная смерть...

Камера как бы рванулась за Иваном, выхватывая по мере своего стремительного продвижения на редкость красочные и колоритные картинки какой-то ярмарки-игрища, долго не задерживаясь ни на одной, но четко фиксируя каждую. Девушки, играющие на дримбах*, мужчины с характерными лицами и в причудливых одеждах, торгующие всякой всячиной - от обыкновенной глиняной посуды до поражающих глаз диковенных изделий - плодов затейливой народной фантазии... Исключительно богато и оригинально также звуковое пространство эпизода. Все это многоцветье и многозвучье, синтезированное режиссером в цельную и яркую картину жизни, производит впечатление необычайной полноты и чуткости художественного мировосприятия.

Быстрый темп движения этого "этнографического калейдоскопа" замедляется в конце прохода (пробега?) Иванко - с приближением его к двум затеявшим какую-то публичную игру кривляющимся юродивым. Тут же женщина окликает Ивана (это его мать); она отводит сына от привязавшегося к нему юродивого, и вместе они входят в церковь.

Обстановка в церкви так насыщена предметами и красками, так богата украшениями, что невольно закрадывается мысль: а не свез ли сюда Параджанов все, что было только можно из близлежащих музеев и домов местных сторожилов? Описать все это словами трудно, это надо видеть. "Режиссер прямо помешан на красках, - пишет автор рецензии в газете

* *Дримба - струна, которую зажимают губами и бьют пальцами.*

"Ди Вельт". - ... Блеск серебра, яркое желтое пламя свечей, обрамленные сверкающим золотом иконы – вся эта необычайная цветовая гамма не утомляет глаз, а приводит в упоение. С помощью кинокамеры еще не удавалось создать таких ярких полотен. Здесь ощущается палитра крестьянского Ренуара..." Действительно, врял ли когда-нибудь в этих крестьянских краях, как бы не было щедро и оригинально искусство их обитателей, богослужения проходили с такой пышностью и роскошью. Конечно, режиссер заставил на совесть потрудиться и своих художников и бутафоров. Но при этом ощущаешь творческую мощь властной, своеобычной фантазии и темперамента самого режиссера. Постановка всей сцены воистину блистательна.

Сосредоточенное перелистывание книги, рассматривание картинок - возможно, одно из сильнейших детских воспоминаний Параджанова. Этот мотив станет важным в "Цвете граната", в "Тенях..." это пока незначительный штрих: в церкви маленький Иван принимается листать толстую Библию. Но деталь эта показательна. Вполне проходная, мимолетная в сюжетной канве фильма, она вместе с тем исполнена смысла для самого Параджанова. Дело, конечно, не в ее информативности: вот, мол, герой с раннего детства был приобщен к духовности, он - носитель христианской веры. Режиссеру важно то, что он может в свой рассказ о мальчике Иване привнести личное свое воспоминание и таким образом как бы отождествить себя с героем, через него увидеть себя в детстве. Иванко, пораженно озирающийся, внимательно изучающий незнакомый и необычный мир, в котором он очутился, - это сам Параджанов в пору своего детства. Ведь в сущности главное, внутреннее значительное для Параджанова событие здесь - это открытие прекрасного, прикосновение к тайне искусства. Несомненно, личностное начало, память режиссера, хранящая полученные им в детские годы впечатления, в огромной мере сформировали эту сцену и эмоционально и живописно-пластически. Потому режиссер так не безразличен и к звучащей в церкви литургии, и к иконам, и к яркому пламени множества свечей, и ко всей обстановке внутри храма.

В "Тенях..." вражда родов не носит столь тотального характера, как, например, в "Ромео и Джульетте". Результатом этой вражды становится лишь одна смерть - отца Ивана. Гибель брата в начале фильма и Марички - это несчастные случаи, может быть, и рок, но к вражде родов не имеющий никакого отношения. То же и гибель самого Ивана от руки любовника своей жены. Пишущие же о картине, очевидно, по аналогии с шекспировской трагедией, придают вражде родов преувеличенное значение. В фильме сословные различия между двумя семьями почти не акцентированы. Правда, причиной стычки между отцом Марички и отцом Ивана стновится показная щедрость первого и столь же демонстра-

тивная насмешка над ней второго; помимо этого, уже внешность того и другого говорит о симпатиях и антипатиях режиссера: он явно благоволит к бедняку. Во всем же остальном мотив социального неравенства героев, если он и проявляется в каких-то деталях, не играет существенной роли.

Ссора выплескивается в белое пространство перед церквью, и в мельканий фигур на снежном фоне, под выкрики и пляски ряженых, кривлянье юродивых, мольбы и уговоры баб, пытающихся остановить драку, - в этой сутолоке и гомоне идут в ход гуцульские топоры. Тут-то - в предсмертном видении отца Ивана - и возникает ставший знаменитым кадр: кроваво-красные силуэты вздыбленных, устремленных вперед и ввысь коней.

Параджанов обладал удивительным талантом извлекать красоту из всего, к чему обращался его взор, - из любого явления, обстоятельства, состояния. Создавать красоту из любого материала.

Красота у Параджанова не формальна, но всегда наполнена смыслом, всегда значима. Он находит красоту и в смерти, и, может быть, более всего в ней. Во всяком случае в "Тенях..." и в "Цвете граната" именно смерть, как метафизическая данность, едва ли не главный и наиболее мощный возбудитель его фантазии. Смерть, человеческое умирание, их трагизм и значительность по-особому вдохновляют режиссера, становясь источником неповторимой параджановской пластики.

Этот кадр смерти может, пожалуй, служить эмблемой для всего творчества режиссера. Французы почувствовали уникальность этой метафоры сразу и безошибочно, вынеся ее в заглавие фильма: "Красные кони"*.

Старший Палийчук и Иван умирают почти одинаково - от удара топором в голову. Поэтому кажется логичным, что и предсмертные видения у них похожи: красные кони в первом случае и мир, вдруг окрасившийся в красный цвет, - во втором. Но здесь важна, конечно, не логически-бытовая мотивировка этих видений; важно то, как преломляется смерть отца и сына в сознании самого Параджанова, какие рождают у него ассоциации и образы.

Что означает это зрелище красных силуэтов коней? Каков смысл этого предельного в своей неудержимой страстности стремления, этой почти уже не земной красоты? Что это за страшное и завораживающее своей безмолвной торжественностью и неотвратимостью движение? Куда несутся кони? Какая впереди цель?

Это и есть смерть, мог бы ответить Параджанов.

Видение это явилось режиссеру, когда он умирал вместе со своим героем. Гениально одаренные натуры, вероятно, видят особые сны и умирают не так, как обычные люди.

---

* *В советской прессе французское название фильма переводилось несколько иначе: "Огненные кони".*

Но цвет крови в "Тенях..." не выражает мысли о смерти, как конце жизни, напротив, он означает жизнь, включающую в себя и смерть, и вечную тайну жизни и смерти. Критик Мишель Курно, автор рецензии в журнале "Нувель обсерватер", отмечая, что впервые в кинематографе цвет у Параджанова обретает самостоятельность, вспоминает в связи с этим утверждения Делакруа и Кандинского: желтый, оранжевый и красный цвета отражают идеи радости и богатства (Делакруа); красный - цвет с неограниченными возможностями, переполненный жизнью (Кандинский). Параджановский красный цвет подтверждает верность этих определений - правда, несколько парадоксальным образом. Казалось бы, красное в фильме накрепко связано с темой пролитой крови, но только сюжетно, точнее, фабульно. Мировосприятие режиссера шире заемного сюжета, его конкретных и неподвижных данностей; и оно вправе не то, чтобы оспаривать и опровергать их, но подниматься над ними. Это-то и делает Параджанов, исходя из простейшей истины, что живая кровь - первый признак и первое условие жизни и жизнедеятельности: красное в "Тенях..." как бы разламывает сюжетные рамки, становясь выражением полноты бытия и менее всего ассоциируясь с представлениями о кровавом.

... Похороны, вторые в фильме. И снова великолепное зрелище. То же снежное пространство. Где-то в середине процессии - сани с гробом, запряженные двумя могучими серыми быками. Черно-голубые хоругви изумительной красоты... Тягучая скорбь трембиты... Пиршество звуков и красок. Яркая праздничность всего обряда похорон.

Делакруа незадолго до смерти сделал такую запись в своем дневнике, явившуюся, очевидно, неким итогом его многолетних размышлений об искусстве: "Первое достоинство картины состоит в том, чтобы быть праздником для глаза". (Но счел нужным добавить: "Я не хочу сказать, что смысл является в ней чем-то излишним"). Думаю, что под этой мыслью подписался бы и Параджанов. Разве не праздничности зрелища он стремился прежде всего достигнуть в своих фильмах? Смысл, содержание их не могли быть для этого препятствием. Три из четырех его фильмов, начиная с "Теней забытых предков", были по существу трагедиями, но, говоря о них, мы в первую очередь отмечаем их живописные, изобразительные качества. Это - праздничные трагедии, каким бы странным не казалось на первый взгляд такое словосочетание. Но что понимать под праздником, под праздничностью? Это далеко не только радость. Это и торжественность, и красочность, и обрядовость, и сосредоточенность, и раскованность... Но непременно и радость. Мы отмечаем даты трагических событий. Разумеется, это не праздники в обычном смысле. Но даже в печальных церемониях и ритуалах есть элементы праздничности и радости. Праздничности и радости памяти.

исполненного долга, успокоения души, очищения.

Конечно, историческая дистанция, как необходимое условие отчуждения, чрезвычайно важна для психологии восприятия художественного творчества, но, видимо, не всегда обязательна для самого творца.

Пикассо создал свою "Гернику" по свежим следам события. Картина эта ужасна, чудовищна. И почти бесцветна. Но в композиции этой апокалипсической сцены есть какая-то странная гармония, завораживающая красота. Праздник действительно неотделим от искусства, пусть оно даже трагично. В этом один из его парадоксов, о котором задумывались еще древние.

... Иванко и Маричка откололись от шествия, вновь оказались одни в пустынном заснеженном поле... Процессия далеко - цепочка маленьких черных фигур на слепящем глаза бело-голубом фоне. (Тот же немецкий критик остроумно заметил, что если Параджанов изображает зиму, то весь мир у него делается белым, причем "этот белый цвет настолько необычен, что ему могут позавидовать многие предприниматели, производящие средства для отбелки белья").

Это - конец пролога.

Дальше следуют одиннадцать глав. Они представляют собой как бы отдельные новеллы. Каждая имеет свое название, обозначенное соответствующей лаконичной надписью. Такая разбивка на главы, хотя и может показаться необязательной, но безусловно облегчает восприятие фильма. Режиссеру же она, видимо, была нужна: проясняя для себя локальную задачу каждой отдельной части кинорассказа, он старался ее четко разрешить. Сам он объяснил это предельно откровенно и, возможно, с некоторым преувеличением: "Я этим подчеркиваю драматургию, - говорил Параджанов много лет спустя, во время съемок "Аник-Кериба". - Без этих титров снимать не могу - не понимаю сам своих фильмов". После "Теней..." этого принципа разделения повествования на тематические куски он придерживался и во всех других своих фильмах и сценариях.

Последуем и мы его примеру: рассмотрим по очереди содержание каждой новеллы - разумеется, с необходимыми пояснениями и отступлениями.

Иван да Маричка. Теплый зеленый пейзаж - разительный контраст с холодной белизной пролога. Беззаботные игры Ивана и Марички в лесу. Дети перекатываются по заросшей цветами поляне - движение дано из глубины кадра; Иван срывает бусы с Марички, они рассыпаются по земле, он собирает их.

Здесь как-то особенно ощутима "одушевленность" камеры Юрия Ильенко. Она словно танцует, движения ее легки, изящны, воздушны, словно заданы ритмом и настроением этих детских игр, подражают им,

имитируют их.

Пейзажи мощны, красивы и как бы самостийны. И все же главный объект внимания камеры - детские фигуры в этих пейзажах, объединяющие виды природы в одно неразрывное целое.

Свою великолепную живопись режиссер насыщает богатством звуков, той неповторимой музыкой природы, которую так вдохновенно описал Коцюбинский. Какие-то ее ноты, неожиданные и таинственные, пугают детей... Параджанов использует и симфоническую музыку (композитор М.Скорик). Как бы рождающаяся из простейшей мелодии Ивановой дудочки, она неотделима от естественной "музыки мира". Благодаря этой гармонии изображения и звука природа предстает перед нами во всем своем естественном многообразии.

Хотя в этих сценах режиссер снимает детей разных возрастов - одна пара юных Ивана и Марички в какой-то момент сменяется другой, постарше, - но истинное взросление героев передает не эта смена исполнителей, а миг, когда среди забав и игр Иван и Маричка вдруг останавливаются, пораженные каким-то недетским взаимным интересом, замирают друг перед другом, застигнутые врасплох внезапным зовом плоти, проснувшимся естественным влечением полов. Побуждаемый инстинктом, не отводя от Марички завороженного взгляда, Иван решительным движением сбрасывает с себя рубаху... Эти мгновения, как, впрочем, и все последующие любовные сцены фильма, исполнены целомудрия.

И вот впервые мы видим взрослых героев - прекрасные молодые лица актеров Ивана Миколайчука и Ларисы Кадочниковой.

... Кадр как бы разделен надвое по горизонтали: вверху вытянулись в цепочку поющие, очевидно, в церкви, девушки, среди них Маричка, у каждой в руках по вербовой ветке; в нижней части кадра - выставленные в ряд живописные иконы; камера движется вдоль линии раздела... Эта словно символизирующая живую связь искусства и жизни, их извечный спор типично параджановская композиция на редкость красива. Ее полустатика как бы предвосхищает живопись "Цвета граната".

Но у Марички на душе камень, ей не верится, что им суждено быть вместе. Эти предчувствия героини режиссер подчеркивает и изобразительно: ракурсы причудливо-отпугивающих силуэтов дощатых строений и заборов, чернеющих какими-то фантастическими фигурами на фоне вечернего неба, под стать душевному состоянию Марички; эти сумрачные картины - как бы предвестники будущего.

Мы подошли к самым, пожалуй, светлым по чувствам, самым солнечным по своему живописно-музыкальному содержанию кадрам фильма.

Иван собирается на заработки; тепло попрощался с матерью,

пустился в дорогу. Вот он бодро шагает по длинному дощатому мосту... Его окликает и догоняет Маричка. Звучит нежно-веселая, радостно-счастливая музыка. Объятия в лесу. Природа неописуемо прекрасна. Глядя на эти пейзажи, невозможно не вспомнить об Александре Довженко, не подумать о том, какое, должно быть, испытал бы от них наслаждение этот великий певец природы.

Живописные сюрпризы продолжаются. Пошел летний дождь... По лицу Марички стекают струи воды... Восхитительные картины! Трудно себе представить, что сюжет "дождь в лесу" когда-либо находил в кино более поэтическое и живописное воплощение.

Полонина*. Эта новелла, по событиям сюжета самая трагичная в фильме, в сущности посвящена природе; и до этого, как мы видели, природа играла колоссальную роль в поэтической образности фильма, но здесь она становится главным действующим лицом, приобретает значение рока, какой-то страшной безличной силы.

Кажется, так воспринимает новеллу и сам Параджанов. Об этом говорит уже ее начало. Максимально крупно, во весь экран, режиссер показывает фактуру земли, скалы, камней, листвы, коры... А затем идут общие планы горных пастбищ и движущихся по ним отар овец. Не буду касаться живописных достоинств этих кадров. Скажу лишь об общем впечатлении, которое они оставляют - об ощущении величия, эпического покоя, нетронутой первозданной красоты.

Здесь было бы не лишне остановиться вообще на принципах параджановского подхода к цвету и, чтобы лучше уяснить себе особенности этого подхода, сопоставить его с пониманием той же проблемы Тарковским.

Тарковский считал, что в жизни мы обычно не замечаем цвета и что на экране он не должен быть навязчивым и демонстративным. Разумеется, со второй частью этого утверждения нельзя не согласиться; а вот то, что мы безразличны к цвету, кажется по меньшей мере спорным. Если бы это было так, то в мире не существовало бы ни живописи, как искусства, ни живописцев с их чрезвычайно острым восприятием цвета. Резкое фиксирование цвета в жизни представлялось Тарковскому отклонением от нормы, чуть ли ни проявлением болезненности (за исключением каких-то особых случаев). Так, готовясь к "Солярису", режиссер обострение цвета допускал только в эпизоде болезни героя, когда "цветовые ощущения смещены и возбуждены состоянием психики". Цвет был нужен Тарковскому, чтобы сделать изображение более правдивым и натуральным. Он подходил к цвету, как к элементу фактуры; цвет, заявлял режиссер, - лишь средство для выявления

---

* *Полонина (укр.) - горная долина, горное пастбище.*

фактуры. Тарковский был готов даже пожертвовать цветом, только бы он не мешал точному фактурному решению кадра. А в своей драматургической функции цвет Тарковскому был просто не нужен.

Параджанов же не признает такой подчиненности цвета фактуре, хотя и придает ей огромное значение. Строя кадр, он опирается прежде всего на живопись, на драматургию цвета. Бесцветное черно-белое кино, находит он, в какой-то степени бесцветно и в переносном смысле. "Нам, кинематографистам, - говорил Параджанов, - нужно сегодня учиться у таких педагогов, как Брейгель, Архипов, Нестеров, Корин, Леже, Ривера, у примитивистов..." Этот список характерен, но Параджанов, я думаю, мог бы пополнить его и многими другими именами или даже целиком заменить его иным, столь же близким своим живописным привязанностям. Дело в том, что Параджанова вдохновляло творчество не только отдельных художников, он страстно любил живопись вообще, буквально преклонялся перед изобразительной культурой едва ли не всех времен и народов; эта культура в сильнейшей степени стимулировала собственное его творчество, и он не переставал восхищаться ею. Он произносил имена самых разных художников с особым чувством и значением. До сих пор в ушах у меня звучит непередаваемая интонация параджановского возгласа: "Пинтуриккьо!"*, не помню уже, с чем связанного; он произнес это имя с внутренним восторгом и с каким-то даже придыханием.

Параджанов приводит эпизод из жизни Делакруа. На предложение какой-то дамы написать картину, как герцог Веллингтон беседует с князем Меттернихом, Делакруа заметил, что для истинного художника это были бы всего лишь два пятна: синее и красное. "И тот же Делакруа, - продолжает Параджанов, - когда его спросили, какой предмет он хотел изобразить в руках воина, ответил: "Я хотел написать блеск сабли". Не саблю, а блеск сабли".

Цель этих исторических ссылок режиссера понятна: мысль сводится к тому, что в живописи главное цвет, а поскольку основополагающим в кинематографе является, по его мнению, живописный принцип, то цвет имеет решающее значение и для искусства экрана. Вслед за Матиссом и Ван Гогом Параджанов мог бы сказать, что цвет это аналоги ощущений, инстинктов и чувств художника и что в красках скрыты созвучия и контрасты, которые взаимодействуют сами по себе и которые нужно использовать для выражения настроения.

Но режиссер спешит внести полную ясность. Продолжая свою мысль, он говорит: "Ведь художнику надо было изобразить не просто два разных пятна - красное и синее, а два конкретных, единственных в

* *Пинтуриккьо Бернардино (1454-1513) - выдающийся итальянский живописец эпохи Возрождения.*

своем роде пятна; не просто блеск, а блеск сабли. Несомненно, блеск орудийного ствола, стекла, росы он изобразит иначе. Мы должны что-то узнать и в этих пятнах и в этом блеске. Это главное". В сущности Параджанов ведет речь о фактуре: не просто цвет, но цвет конкретного предмета; цветом или даже "сырой" краской можно выразить настроение, но, не будучи приложено к предмету, это настроение-цвет остается абстракцией; лишь в соединении с предметом, с его материальностью и "осязаемостью", с особенностями его фактуры выраженное цветом настроение или чувство, или идея обретают настоящую содержательность.

Практическую реализацию Параджановым его понимания цвета и фактуры, их взаимоотношения прекрасно иллюстрируют упомянутые сверхкрупные планы земли, коры и т.д. Фактурно-живописные задачи этих кадров режиссер решает с большой убедительностью и художественной силой: фактуры необыкновенно естественны и динамичны; как сказал бы Тарковский, в них слово "отложены соли времени". Поразительно и чисто живописное решение кадров. Казалось бы, нелепо говорить о рельефе красочного слоя в экранном изображении. Но такая в этих кадрах сочность и материальная предметность, что невольно вспоминаешь светящуюся пастозность поздних рембрандтовских полотен.

... Приход в эти места Ивана, удивительно добрые глаза и улыбка пожилого пастуха, к которому он обращается с просьбой о найме, короткий диалог между ними, последующие подробности сюжета, в том числе первое появление глухонемого, - все это лишь информативная, хотя и достаточно колоритная, подготовка к трагическому событию, которое разыгрывается вскоре и основной движущей силой которого, как сказано выше, выступает природа.

Мы становимся свидетелями ненастья... Но не громы и молнии самое страшное в горах: для пастухов и их стад на такой высоте страшнее туманы...

Камера фиксирует не два разных состояния природы, а самый переход из одного ее состояния в другое. Мы видим движение в пространстве рваных облаков, то, как они стремительно скапливаются, видим, как делается непрозрачным воздух, как он окутывается молочной пеленой. Кажется, будто промозглая сырость наполняет экран...

И начинается движение людей в горах среди природных фактур и звуков, среди мечущихся, жмущихся, обезумевших животных. Они действуют быстро и привычно: навыки защиты от капризов природы вырабатывались с незапамятных времен. И любопытно, что эти действия и навыки тоже носят отчетливый ритуальный характер.

Это какая-то тотальная картина тумана, как стихийного бедствия, и противостояния ему человека; картина, схваченная в вечной жизни природы, всего лишь фрагмент ее бесконечного, неизменного и

переменчивого потока, ничего не значащий для самой природы, но полный грозной опасности для людей.

В небе сверкнула звезда. Кадр этот еще не раз повторится в эпизоде. Изображение звезды кажется гиперболичным: она необычайно велика, сияние ее необыкновенно ярко в пелене тумана. И она будто свободно плывет по небу.

Ее видят Иван и Маричка. И, может быть, только они. Это метафора, выражающая иллюзорность надежд, несбыточность мечты. Обманчивый образ неземного блаженства. Он завораживает Маричку, манит, притягивает ее. Будто звезда указывает ей дорогу к любимому. И счастливая, переполненная трепетным ожиданием, Маричка трогается в путь. Лариса Кадочникова поразительно женственна, изящна, пластична. Легко и радостно пробирается Маричка сквозь чащу. Вот она оказалась на отвесном склоне, увидела заблудшего ягненка, подобралась к нему, подняла на руки, нежно, со счастливой улыбкой прижала его к груди, позвала: "Ива-ан!.."

Обвалился камень, на который ступила Маричка (мелькнула нога Марички в изящной обуви - одна из немногих подробностей в фильме, характеризующих социальное положение героев). Она выронила ягненка, его уносит поток. Опускается фигура Марички, портрет ее делается пояснным, а через секунду бурные воды увлекают и ее тело...

Обстоятельства падения героини с обрыва режиссер показывает довольно детально и даже обыденно. Эта обыденность казалось бы противоречит всякой метафоричности, однако Параджанов здесь хочет быть добросовестным бытописателем, строгим прозаиком...

Этого же "прозаического" принципа режиссер по большей части придерживается до конца новеллы.

... Иван, напутствуемый той же звездой, пошел навстречу Маричке. Но тщетно он ищет свою возлюбленную.

Коллективное спасание стад сменяется общими поисками Марички. И, кажется, уже все вокруг символизирует свершившуюся беду: и факелы в ночи, и хаотичные передвижения людей, и причитающий плач, и доносящийся откуда-то лай собак, и вопли, и приглушенный говор, и еще больше сгустившийся туман, и безумные метания Ивана...

Нельзя не заметить необыкновенную широту пространства, охватываемого камерой. Маричку и Ивана с самого начала разделяет немалое расстояние: первая осталась в низине, второй поднялся на высокое горное пастбище (полонину). Это - по сюжету, съемки же, надо думать, производились в ограниченном пространстве. Но режиссер и оператор достигают удивительного эффекта: кажется, что камера вездесуща, что она способна мгновенно преодолевать большие расстояния, избегая стандартных в таких случаях панорамирований на

общих планах. Прямо-таки феноменальная подвижность камеры, ее стремительный бег, рывки и кружения делают ее всевидящей: находясь в самой гуще событий, она ничего не упускает из виду, схватывая одновременно и целое и частное.

... Иван встретил глухонемого, несущего хворост. Тот остановился, показал ему поднятый вверх палец - жест, означающий, что Иван теперь одинок. И Иван понял. Но режиссеру мало этого иносказания, по характеру своему информационного, бытового. Перед тем, как продолжить рассказ, показать страдания и горе Ивана, ему самому надо остановиться хотя бы на миг, осознать случившееся, соотнести его с вечностью. Интересно, что эта авторская потребность возникла именно сейчас, а не чуть раньше, не сразу после гибели героини. Ее рождает сочувствие к оставшемуся жить, а не жалость к душе, уже отошедшей. Это - сострадание, сопричастность горю, как явлению живой жизни, допускающему всегда существенное для Параджанова отождествление, в отличие от неживого, от того, что уже не есть жизнь. Из этого нахлынувшего чувства естественно и органично рождается метафора, поэтический символ. Как бы невольно взгляд его обращается к небу. Это именно авторский взгляд - герою не до размышлений и не до символов. И вот кадр: устремленные ввысь и благодаря этому взгляду снизу наклоненные друг к другу по кругу в вышине стройные пихты, вернее, их силуэты на фоне сумрачного неба, - как бы надгробие, как бы сотворенный самой природой некрополь, подпирающий небеса.

... Иван пошел бродом к берегу, выбрался, шатаясь, на сушу, увидел мертвую Маричку, сел на камень, не решаясь подойти ближе... Режиссер и сам словно боится взглянуть на утопленницу: мы видим лишь ее ноги в левом краю кадра. И видим безумное лицо Ивана...

Этот вдруг возникший мотив безумия находит продолжение в следующем эпизоде, но уже в чисто пластическом плане.

В фильме нет маричкиных похорон; есть могила Марички - виднеющийся вдали большой деревянный крест на возвышении. Рядом - фигура Ивана. Вот он отошел на какое-то расстояние, присел, взгляд его устремлен на могилу. И вдруг возле креста появилась лань - то ли реальная, то ли привидившаяся Ивану. Зрелище это необыкновенно: могильный крест с живой ланью составляют композиционный центр поэтичнейшего пейзажа; в пространстве между ними и Иваном - стволы и ветви деревьев, образующие причудливый рисунок, и крест в этом естественном узоре тоже вдруг кажется его нерукотворным элементом - как эти извилистые, будто что-то означающие, о чем-то говорящие линии деревьев.

Однако закончу мысль о теме безумия.

... Иван пересекает кадр и с другой стороны, как бы в обход, начинает приближаться к могиле; он хочет поймать лань и подкрадывается

к ней с простертыми вперед руками, как сомнамбула, спотыкаясь и чуть ни падая... Но лань внезапно исчезает... Воистину, это танец безумства, великолепно исполненный Иваном Миколайчуком. Здесь Параджанов открыто прибегает к средствам хореографической эстетики. Этому не надо удивляться: хореография, балет ему были так же близки, как и опера, как и все другие театральные формы.

Сколько бы мы ни говорили о слитности человека и природы в этом фильме, все-таки структурно они существуют там отдельно.

Впечатление этой слитности - результат постоянного соседства и сопоставления в фильме человека и природы, портретов и пейзажей, результат того, что герои его как бы несут в себе эту природу, а природа предстает в нем не сама по себе, не как собрание "видов", но в единстве с мироощущением и судьбами героев. Потому в фильме природа столь символична.

Чтобы так изображать природу, ее надо сильно любить. Но что значит любить природу? Не в смысле любви к ее благам или любопытства к самому ее феномену, а в смысле более духовном, космическом. Вероятно, уметь отождествлять себя с ней. Но природа вообще лишена какой-либо конкретности. Речь может идти лишь об отождествлении себя с отдельными частями или состояниями природы, которые визуально являются перед нами как "вид", пейзаж или их фрагменты. Следовательно, любовь к природе - это способность отождествлять себя с горой, с весной, с лошадью, птицей, деревом и т.д., как и с созданиями рук человеческих, не враждебными природе, органически в нее вписывающимися, - храмом, мостом, хижиной, мельницей... В этом нет ничего странного или необычного. Этот вид образности хорошо освоен поэзией, и источник такой образности - менее всего игра ума, он - в глубинах человеческого сердца. Конечно, представляя себя на месте неодушевленного предмета, человек невольно наделяет его своими человеческими способностями: зрением, слухом, сознанием и т.д. Разумеется, для этого нужно воображение и, может быть, особый склад души. И еще - особое чувство вечности. Но тем более это должно быть свойственно художественным натурам. Кстати, такое обостренно-чувственное восприятие предмета, жгучий интерес к нему часто бывают присущи детям...

Разве не гладим мы рукой теплую от солнечных лучей поверхность камня, разве не испытываем почти мистическую жалость к деревцу, которому "холодно", не прикасаемся с нежностью и осторожностью к виноградной лозе, не целуем - вовсе не в религиозном экстазе - стену храма или хачкар?

В одном из сравнительно недавних документальных фильмов есть такой эпизод: авторы, приступая к съемкам, спрашивают у смертельно больного Параджанова, что бы он им посоветовал? И слышат ответ

(цитирую по памяти): "Как снять? Чтобы снять, надо очень любить". В словах мастера универсальный смысл: чтобы хорошо снять, нужно проникнуть в душу того, что снимаешь, то есть по сути суметь отождествить себя с человеком, церковью, камнем, цветком...

Параджанов, по собственному его признанию, влюбился в повесть Коцюбинского, как только ее прочитал; он горячо полюбил гуцулов, их быт и обряды, их старину, культуру и искусство, природу их горного края... Прекрасным плодом этой любви и явился фильм "Тени забытых предков", в котором режиссер добился удивительной гармонии изображения человека и природы.

Самотнісь*. Изобразительная особенность этой новеллы в почти полном отсутствии цвета: впрочем, цвет, едва заметный, все же есть. Исчезновение красок характеризует душевное состояние героя. Режиссер смотрит на мир как бы его глазами: со смертью Марички дневной свет словно погас для Ивана. Ушла радость. Жизнь потеряла смысл.

Интересно, что при очевидной душевной прострации Иван в то же время необычайно подвижен. Эта лихорадочная, почти механическая мобильность только усиливает ощущение, что человек не в себе, выбит из колеи.

Лишь на какие-то мгновения вновь вспыхивают краски, как бы зажженные огоньками свечей, к которым Иван протягивает озябшие руки. Этот контраст поразителен. Это словно минутное просветление замутненного сознания, в котором мешаются обрывки реальных воспоминаний и игра больной фантазии. И вдруг - картина неизъяснимой радости и счастья: ладони Ивана любовно ложатся на теплую и живую шерсть белоснежной овцы... И снова гаснут краски.

Привидившееся Ивану побуждает его приискать себе овечку. И вот уже ходит по селу то ли святой, то ли блаженный, неразлучный с этой овцой и странно прижимающий ее к сердцу, точно женщину или ребенка.

Вот сердобольная женщина ставит перед Иваном миску с едой... А вот подходит другая и ради праздника даст ему глотнуть стопочку водки...

Таков печальный образ объявшей человека смертной тоски.

В фильме, отличающемся буйством красок, эта новелла визуально наименее выразительна, что, конечно, отвечало замыслу режиссера. Но, несмотря на это, по эмоциональному своему содержанию она не уступает всем остальным благодаря необычайно богатому словесно-речевому ряду. Все эти кадры сопровождаются голосами, обсуждающими и комментирующими, сочувствующими герою и в то же время отстраненными: все же это чужие люди. Этот то сдержанно-приглушенный, то оживленно-громкий говор, эти похожие на декламацию ритмические

* *Самотнісь (укр.) - одиночество*

периоды и возгласы или вдруг ритуально поющий детский голос - нечто вроде античного хора на невидимом просцениуме, какой-то вот сейчас, в эти минуты спонтанно рождающийся коллективный эпический сказ о страждущем человеке по имени Иван, которому ничем нельзя помочь, если только бог ему не поможет. (Замечу, что это всего лишь наше общее впечатление от литературного текста новеллы, так как фильм существует только в украинском варианте и никогда не дублировался на другие языки. И слава богу, это позволило полностью сохранить неповторимый колорит картины).

Перелом наступает внезапно. Происходит как бы переключение регистра, и минорное настроение сменяется мажорным: жизнь Ивана возвращается в нормальное русло. Является некая гуцульская амазонка - щегольски-нарядная и самоуверенная, соблазнительная и земная. Чувственность Палагны бросается в глаза, она и не скрывает ее, завлекая Ивана. И словно знаком искушения становится мелькающий в кадре ярко-алый зонтик Палагны - то ли как настойчивый призыв к какой-то другой жизни, безмятежной, праздично-веселой, плотской, то ли как предсказание рокового исхода.

Иван таі Палагна*. Режиссер показывает нам красочную обрядовость гуцульской свадьбы.

Жениха встречают в доме невесты... И дальше - вся торжественность свадебного обряда, воспроизведенного режиссером со скрупулезными подробностями и тщательно им мизансценированного; описание этого ритуального действа заняло бы много страниц, на экране же оно умещается в несколько минут.

Здесь хотелось бы передать слово самому Параджанову:

"... Савченко, - вспоминает он, - учил нас всасываться в материал - впитывать его, как губка, чтобы затем отобрать, организовать самое главное. "Кино, - говорил он, - мужское искусство. Правда жизни глубже и нужнее, чем ваш вымысел. Но, изучив предмет, познав его во всех тонкостях, вы можете варьировать тему, как хотите".

И точно. Я убедился, когда работал над "Тенями", что совершенное знание оправдывает любой вымысел. Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный в песенный... Я мог этнографический материал, религиозный перевести в самый обыденный, обиходный. Ибо, в конце концов, источник у них один и тот же.

Меня могли бы упрекнуть в некоторых отступлениях от этнографической точности. Гуцулы надевают "меланки" (маски) не на рождество, а на пасху. У них нет обряда "ярма" - я нарушил точность, но его подсказали мне сами же гуцулы. Я слушал песню (коломыйку) про то,

* *Иван таі Палагна (укр.) - Иван и Палагна.*

как муж захомутил жену в ярмо, - аллегория, как бы означающая неравный брак. И я, когда мой Иван женится на Палагне, совершил над ним "обряд ярма". И гуцулы, которые снимались в моем фильме, исполняли его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды".

... Иван с Палагной остаются одни... И тут вступает в свои права главная тема фильма: трагическая обреченность героя на вечную память о возлюбленной. Но происходит это любопытным образом: режиссер, ничуть не нарушая строгой последовательности кинорассказа, вдруг начинает внимательно рассматривать крепко сбитые, тяжеловесные в своей бытовой достоверности ноги Палагны в шерстяных чулках и некрасивой обуви, как бы мысленно сопоставляя их грубую телесность с изяществом и поэтичностью образа Марички... Иносказание достаточно прозрачно: режиссер в конечном счете имеет в виду возвышенную духовность любви Ивана к Маричке и физиологичность чувства, которое его влечет к Палагне.

При этом подразумевается действие, остающееся за кадром: раздевание жены Иваном. С Палагны спадает одежда... Но обнаженной Палагны мы фактически не видим: ее крупноплановый портрет лишь предполагает наготу... В сцене нет и намека на эротику. Раздетая Палагна нужна режиссеру лишь для того, чтобы напомнить нам о первой и единственной любви героя: резким движением Иван срывает с шеи жены ожерелье - точно такое, какое носила Маричка... Мы видим растерянное лицо Палагны и горький взгляд Ивана, устремленный на ожерелье...

Будни. Иван и Палагна - хорошие хозяева. Режиссер показывает, как они трудятся, - в охотку и умиротворенно. Работа - самое естественное их состояние.

Начало новеллы в плане режиссерского мастерства воспринимается как экзерсис на тему "часть вместо целого".

... Туловище молодого мужчины во весь экран; его широкая крепкая грудь. Сильные руки привычно и ловко точат косу... Головы мужчины не видно, но нам ясно, что это Иван... Потом - фигура молодой женщины, косящей траву, и снова режиссер не показывает ее лица, но мы догадываемся, что это Палагна...

Почему Параджанов задал себе это упражнение, трудно сказать. Может быть, он хотел в данном случае как бы обобщить образы своих героев, отвлечься от их конкретных индивидуальностей, изобразить не столько Ивана и Палагну, сколько крестьян и крестьянский труд вообще...

Как бы то ни было, исполнил он его безукоризненно. Свободным владением приема, использование которого было доведено до виртуозности мастерами немого кино, Параджанов продемонстрировал прилежное усвоение им кинематографической классики.

Новелла имеет, однако, и чисто фабульную нагрузку. Мы узнаем,

что женитьба не принесла Ивану счастья. Нет любви, нет страсти. Иван может забыться в работе, может испытывать от нее радость, но каждое его (всегда мимолетное) желание физической близости с женой наталкивается на непреодолимое духовное препятствие - невозможность для него измены идеалу, своей первой и единственной любви.

Это - свидетельство редкой цельности натуры. Рутинность чувства чужда Ивану; он знал только одну женщину, и вечная память о ней - это часть его души; это любовь на всю жизнь.

... Вдруг заговорившая в Иване похоть заставила его притянуть к себе Палагну: она проворно съехала с верхушки стога и в трепетном ожидании опустилась перед ним на колени, жарко прижалась губами к его руке... Но, нет, желание гаснет в Иване, и он отходит от Палагны... А в следующем кадре мы видим отражение его лица в воде: прильнув к роднику (или пруду), он утоляет жажду... Многозначный кадр! Вода, отнявшая у него Маричку, стала в Ивановом сознании одним из ее символов. Не в силах удовлетворить свою мужскую плоть в другой женщине, он как бы насыщает эту плоть, отпив из источника-символа. Похожий мотив, но уже в иных вариациях, прозвучит и в следующих новеллах.

Різдво*. Начало новеллы - это в сущности театр: перед нами, словно на авансцене, выступают маски. Цепочка фигур, развернутая в глубину кадра, образует некое карнавальное шествие. Каждая маска поочередно как бы представляется зрителю и уходит за кадр; откуда и куда выходят эти фигуры, не совсем ясно**. Последнюю в этом ряду фигуру режиссер заставляет остановиться, и мы разглядываем маску, изображающую человеческий череп; наконец, ее обладатель открывает лицо, и мы узнаем Ивана. И тут неожиданно аппарат сдвигается куда-то в сторону и через секунду возникает знакомая нам картина Маричкиной могилы с большим крестом и той ланью... Это прочитывается то ли как мысль героя, то ли как авторский комментарий. Фильм в значительно большей мере подчеркивает тоску Ивана по Маричке, единственность его любви, чем мы видим это у Коцюбинского. Сценарист и режиссер словно подталкивают героя к осознанию этой единственности, ни на минуту не давая ему забыть Маричку, тогда как автор повести в этом отношении не столь пристрастен. Собственно, эта тема - главная в фильме.

Здесь же происходит и первое наше знакомство с Юрой: какой-то мужчина эффектным жестом стаскивает с лица маску смерти (такая же была у Ивана), обнажая демоническую внешность.

Параджанов пользуется случаем, чтобы показать нежную привязанность гуцульского крестьянина к скотине. Прежде чем сесть с женой за

---

* *Різдво (укр.) - рождество.*

** *Режиссер часто опускает детали, и о многом зрителю приходится догадываться; но тут нет нарочитости, небрежности или тем более неумения - это особенность манеры.*

праздничный стол, Иван несет рождественских гостинцев коровам и овцам. Радостным мычанием и блеянием оглашается хлев. Искреннюю радость испытывает и герой: как замечает по этому поводу Коцюбинский, он будто преисполнен чего-то таинственного и священного, словно службу божью правит. Похоже, эти чувства разделяет и сам режиссер; в выражении их он даже идет дальше героя повести и ее автора. Вспомним заблудшего ягненка на руках Марички в ее смертный час или овечку, которую прижимает к сердцу Иван, почти обезумевший от горя. В "Тенях..." ягнята и овцы это нечто большее, чем просто скотина: они, как и вода, символы Марички. И еще - верности и тепла человеческой любви, символы ребенка, жизни, бога.

И вот наконец главный эпизод новеллы - рождественский ужин Ивана и Палагны.

... Застолью предшествует молитва: Иван произносит по нескольку слов молитвы, за ним их повторяет Палагна... Слова: "водами потопленные" (речь о том, чтобы были допущены к ужину души страждущих), которые Иван произносит спокойно, не придавая им особого значения, вызывают замешательство у Палагны, и, повторяя их, она запинается. Палагна понимает, что тема эта опасна и может нарушить праздник. Так оно и получается, но чуть позже. Приступают к ужину, Палагна подает Ивану еду; тот выпивает стопку, наливает вторую, затем поднимается, относит и ставит к окну бутылку и тарелку с едой - очевидно, для Марички... И тут впадает в какой-то транс... На пороге вдруг возникают поющие и пляшущие ангелы... Иван берет на руки теленка, который все это время находился тут же у стола, и, пританцовывая, тоже запевает свою детскую песню о козе... Ангелы исчезают, Палагна начинает убирать со стола... Иван ложится ничком на лавку... За окном появляется Маричка... Блеснула та самая звезда... Иван вскочил и видит Маричку, между тем по поведению Палагны ясно, что галлюцинирует только он.

Подобного эпизода в повести нет: ужин в сочельник там изображен без всяких фантасмагорий. Авторы же фильма преследуют свою цель, последовательно воплощая тему трагедии индивидуума, переживающего разлад между реальностью и мечтой. Причем и здесь режиссер смело пользуется приемами театрального представления, не только никак не камуфлируя, но даже подчеркивая их. В этом отношении показательна сцена с ангелами. В связи с ней мне вспоминается проблема, мучившая юного Микеланджело. Он не знал, как рисовать ангелов, потому что никогда их не видел. Еще труднее было решить, как изображать крылья: были ли они из плоти или из какого-то прозрачного материала; и никто не мог объяснить, из чего состоят светящиеся нимбы? От нимбов Параджанов отказался - видимо, чтобы не усложнять себе задачу. Что касается крыльев, то режиссер поступил просто: они у него откровенно

бутафорные. Параджанов не отказывается от игры, правильно полагая, что любая имитация в данном случае была бы неправдоподобна. Так не лучше ли подчеркнуть условность, не скрывать театра?

Завтра весна. Специфической особенностью новеллы является ее сенсационность, связанная с изображением совершенно голого женского тела, и не в какие-то короткие мгновения, а на протяжении длинного игрового эпизода. Легко понять, что для этого по тем временам требовалась немалая смелость.

Правда, это дерзкое предприятие оправдывалось сюжетом повести, в котором существенное значение имеет сцена ворожбы: здесь возникают психологические предпосылки будущей любовной связи Палагны и Юрко. Но, все равно, риск был велик.

Впрочем суровость тогдашней советской киноцензуры в случае с "Тенями...", пожалуй, сослужила Параджанову хорошую службу: новелла поставлена предельно тактично. Хотя целомудрие, как мы уже говорили, вообще было свойственно искусству Параджанова. Большая или меньшая чувственность в его фильмах это скорее игра в эротику.

Но не в этом и даже не в отличной режиссерской и актерской работе главная ценность новеллы. Ее основное достоинство - необычайная живописность пейзажей, из которых она преимущественно состоит. Фильм нас уже достаточно приучил к роскоши красок и цветов, но эти пейзажи обладают особым очарованием благодаря лунному освещению. Он-то и его эффекты в первую очередь интересуют оператора и режиссера; это неизбежно передается и зрителю, мало-мальски чуткому к авторским устремлениям и не лишенному художественного вкуса. Воистину, благодаря этому свету камера Ильенко творит чудеса, словно уподобляясь кисти великого художника: каждый кадр - это великолепная картина, исполненная вдохновения и поэзии и доставляющая подлинное эстетическое наслаждение.

Мольфар*. Новелла весьма показательна. Начать с того, что авторы фильма заставили Юру совершить поступок, противоположный тому, какой он совершает в повести: в фильме он нарочно вызывает бурю, в то время как у Коцюбинского он ее предотвращает. Конечно, и тут и там образ Юры легендарен, фольклорен. В повести он назван земным богом, которому подвластно все. Более того, писатель и показывает его человеком, обладающим чудодейственной силой. Но, как и у всякого волшебника, возможности Юры ограничены. Волшебники тоже люди, и они не действуют во вред себе. В повести Юра своими заклинаниями вынуждает грозовое облако отступить, делая это для собственной пользы: крестьянин, он знает, что гроза нанесет урон его хозяйству. Так у

* *Мольфар (укр.) - волшебник.*

Коцюбинского фантастичность этого персонажа вполне уживается с прагматизмом его поведения.

У Параджанова же Юра не столько прагматик, сколько романтик и даже артист. Он выдает эффектнейший номер, которому мог бы позавидовать самый искусный фокусник: сила ветра, вызванная его заклятиями, едва ли не грозит смести все вокруг. И делается это единственно для того, чтобы поразить воображение Палагны и склонить ее к сожительству. Конечно, для Юры, каким хотят его видеть авторы фильма, - цель достойная, но налицо логические издержки.

Разумеется, сказано все это не в упрек режиссеру, по-своему увидевшему и поставившему этот эпизод. Совершенно очевидно, что он стремился его предельно театрализовать. Юра здесь, в отличие от повести, выступает не как импровизатор поневоле, а как затейник и изобретатель. Я уже говорил о явной склонности Параджанова к отождествлению себя с героем фильма. Теперь же, в отсутствие Ивана, режиссер как бы раздваивается: ему необыкновенно интересен Юра, и он уже хочет влезть в шкуру этого персонажа, возможно, по-детски размечтавшись о том, а что бы он сделал на его месте? Вот что, словно отвечает сам себе Параджанов и разыгрывает всю эту феерию.

И вот этот спектакль-тайфун для одного зрителя. Режиссер все точно рассчитал. К чему бы, задается вопросом зритель, эти долгие взгляды кинообъектива на огородные чучела, на игрушечного стилизованного всадника на длинном шесте? Почему так безмятежна Палагна, лежащая себе у изгороди и в свое удовольствие играющая на дримбе?

Представление начинается. Юра со страстью темпераментного трагика приступает к своим заклинаниям. Налетает жуткий вихрь. Падают предметы. Завертелся манекен всадника на шесте - вот, оказывается, зачем он понадобился режиссеру (полагаю, что Параджанов по складу своей натуры вообще должен был питать интерес к разным хитрым игрушкам). Вскочившая в страхе Палагна хватается за изгородь, чтобы не упасть. Объятые ужасом, побежали коровы. Палагна - за ними. Ржут кони. Вот понеслись и они, целый табун, а впереди Юра верхом. Великолепное, захватывающее зрелище!

Внезапно ураган стихает. На земле плашмя лежит обессиленный Юра, раскрыв объятия и призывая к себе восхищенную Палагну...

Новелла кончается неожиданным пиротехническим эффектом: вспыхивает дерево, очевидно, символизируя градус Юриной и Палагниной страсти...

Параджанов добился удивительно естественного сочетания театральности и живописности с подлинной кинематографичностью.

Корчма. Начало этой новеллы заставляет вспомнить добротную жанровую живопись. Обстановка корчмы вполне реалистична и словно

списана с натуры: характерны и услужливый пожилой корчмарь, и затейливо украшенный и немного сменной портрет императора Франца-Иосифа (режиссер не без удовольствия показывает нам этот образчик лубочного искусства, его наивный примитивизм и самобытную выразительность), и шумно-фривольная компания веселящихся крестьянских пар за столом, и волынщик со скрипачем, услаждающие слух посетителей трактира за стакан вина, и дети, расположившиеся на лестнице и наблюдающие за происходящим. Режиссер привносит в действие и юмористические штрихи.

Неожиданно в ее плавное течение вторгается диссонанс: сцена приобретает гротескные черты, когда в корчме появляются Иван и Палагна, и последняя открыто демонстрирует свою любовную связь с Юрой.

Столкновение между Иваном и Юрой формально выглядит как вспышка ярости, вызванная ущемлением мужского достоинства. Эта драка есть и в повести, но там она не имеет фатального характера - Иван умирает по другой причине: знахарь Юра с ведома и согласия Палагны напускает на него порчу, "сушит" его, иначе говоря, герой гибнет под воздействием нечистой силы. Параджанов, несмотря на свой "яростный фольклоризм" (характеристика А.Лаврентьева), на этот раз отказывается от чисто фольклорной коллизии и выбирает своему герою смерть, естественную по гуцульским обычаям: Иван, как и его отец, сражен ударом топорика в голову.

Отсутствие воли или, вернее, вкуса к жизни у героя - существенный мотив и для Параджанова, но, как мы знаем, по другой причине: Иван не может забыть Маричку - обстоятельство, определяющее все его поведение и уже достаточно внушенное нам режиссером в предыдущих эпизодах. Иван дерется с Юрой, конечно, совсем не из ревности, а чтобы соблюсти приличие и, может быть, втайне ища смерти, которая, наконец, соединит его с любимой.

Это впечатление подтверждает и состояние Ивана после полученного удара, его замедленные передвижения по корчме, и вся пластико-звуковая атмосфера сцены. Будто разом опустилась стена, разделяющая два мира: тот, в котором только что находился Иван, в котором он страдал и тосковал, и тот неведомый, но желанный мир, который манит его, обещая встречу с возлюбленной, и в который он вот-вот вступит. Иван испытывает физическую боль, он хватается за окровавленную голову, силы сейчас оставят его, но эти страдания ничто в сравнении с блаженством, которое предвкушает его душа.

С этого момента изображение приобретает красноватый оттенок. Кроваво-красный колорит кадров оправдан логически и эмоционально. Используя этот прием, режиссер варьирует мотив, начатый явлением красных коней в момент смерти старшего Палийчука; таким может видеться

мир человеку с раздробленным, кровоточащим черепом: окружающее неизбежно должно измениться, принять другой, неземной, облик, стать символом. Да и зритель знает, что Иван одной ногой уже в могиле...

Смерть Ивана. Гаснет жизнь героя - погасла и киноварь букв. Но красное осталось - теперь это фон, а надпись на нем - синяя.

Иван выбрался на воздух, и вновь краски обрели естественность, ушла красно-коричневая тональность предыдущего эпизода. Иван бредет, едва держась на ногах. Проходит мимо Палагны и Юры, продолжающих, теперь уже под открытым небом, свои любовные игры. Ивану нет до них дела, у него своя цель. Любовникам нет дела до Ивана. Поведение их могло бы поразить своей бесчувственностью и цинизмом. Но удивляться тут нечему. Параджанов изображает мир, еще свободный от морали. Литургия, иконы, библия, кресты на могилах - это лишь орнаментика фильма, не затрагивающая основ жизни доличностного человека, натуральности его существования в нерасчлененном, слитном мире. Сознание еще первобытно, бездуховно, оно не различает что хорошо, что плохо, и чуждо всяких представлений о жалости и милосердии.

Люди еще не имеют понятия о любви. У Коцюбинского даже Иван, строго говоря, не знает, что такое любовь. Об этом пишет Л.Аннинский в своей статье "Три звена". Герой "хранит верность погибшей Маричке не потому, что любит в ней ушедшую индивидуальность... Индивидуальная любовь еще не поселилась в их отношениях..."

До фильма повесть Коцюбинского мало кто помнил, если вообще знал. Фильм заставил перечитать ее. Но принципиальное различие между повестью и картиной заметили далеко не все.

Язычество Параджанова мнимое. "Среди первозданной природы, - замечает Л.Аннинский, - ... разверзлась трагедия личной судьбы... буколическая естественность воистину взорвалась в фильме гимном человеку, который умер от того, что любил "эту", а не "ту"..."

В связи с фигурой Ивана невольно приходит на ум старый термин русской критики - "лишний человек". Как известно, этим термином обозначается герой - носитель отвергаемой обществом положительной идеи; в результате трагического конфликта между индивидуумом и существующим порядком вещей "лишний человек" или гибнет, или вынужден примириться с действительностью. Корни "лишнего человека", утверждают литературоведы, уходят в глубокую фольклорную древность. Одна немецкая газета не без удивления писала, что действие фильма происходит всего несколько десятилетий назад, а кажется, будто оно развертывается до 1500 года: примитивность еще господствует в отдаленных от цивилизации Карпатах. Герой Параджанова - "лишний человек" примитивного, нецивилизованного мира, морально опередивший свое время. Он такой же "дурак", как и его тезка из русской народ-

ной сказки: неприспособленный к жизни, непрактичный, он воплощает собой правду истинной любви, истинного любовного страдания.

... Какая же цель у Ивана, куда он плетется, еле волоча ноги по неровному полю, усеянному пнями и тлеющими, дымящимися в предрассветной мгле кострами? Вот он добрался до реки, окунул в нее руку и тотчас поплыло в воде кровавое облачко; вдруг лицо его преобразилось - как в зеркале, он увидел в реке себя и рядом Маричку. Все время - и пока он шел, и сейчас, и после - звучат поющие голоса Ивана и Марички, звонкие и счастливые, точно переговаривающиеся друг с другом. Потом он входит в лес и перед ним появляется настоящая Маричка. Мертвенно-бледная, но по-прежнему прекрасная, она кружится в странном танце. Кажется, что это происходит в подводном мире, и Маричка здесь хозяйка-русалка. Неземной пластикой рук, лишенных плоти, она словно желает вплести какой-то свой узор в причудливый рисунок леса; вот она закрыла руками лицо, потом простерла их к любимому и коснулась его... Долгожданное свидание наконец свершилось, и мы поняли, что это - миг смерти Ивана...

Шекспиру принадлежит мысль, что без страдания нет любви. Конечно, он меньше всего имел в виду внешние обстоятельства, могущие сопутствовать любви и быть источником страдания; он говорит о страдании, порожденном самой любовью, о муках любви.

Но Ивану в полной мере выпадает и то и другое - и препятствия, вызванные семейной враждой и социальным неравенством, и вынужденная в связи с этим разлука с любимой, и самое страшное - ее гибель, и скорбь, и тоска, и вечные терзания памяти, и невозможность для него никакой иной любви, и неустранимая неудовлетворенность жизнью, и безотчетное желание собственной смерти.

Иван - трагический герой, обреченный на муки любви, пока он живет. Говорят, постоянство - признак силы характера. Иван постоянен в своем чувстве. Вечная разлука с возлюбленной делает вечной и его любовь. Потому-то образ Ивана исполнен силы, благородства и величия. Он и эпичен, так как в чистом виде выражает высшую суть человеческого естества: достоинство любви. В любви Ивана нет похоти, она чиста. Чувственность, физическое влечение лишь предполагаются, они остаются где-то за кадром, хотя мы и видим обнаженными юные тела Ивана и Марички; вперед выдвинуто духовное, нравственное начало, это любовь равных, уважающих друг друга людей, свободных в своем выборе. Параджанов называет своего героя поэтом. Он прав: поэтом Иван становится в силу своей любви, она открывает в его душе несметные богатства, делает его вечным пленником этой первой и единственной своей страсти, наполняет его сердце радостью и слезами.

Параджанов затрагивает глубокую философско-этическую проблему.

Безучастность Палагны и Юры к умирающему Ивану - это оборотная сторона их слитности, нераздельности с природой: в сущности они - сама природа, которая не может сочувствовать и сострадать; они охвачены плотской страстью друг к другу, ими движет чистое естество, и, как природа, они слепы и безличны. Индивидуальная, личностная любовь человека к человеку - это начало жизни духа, начало пути от природы к нравственности, к цивилизации. В этом смысле Иван - уже личность. Поэтому он может желать смерти, как блага; только духовность может дать счастье в смерти.

Pieta. Название заключительной новеллы, вероятно, навеяно не столько интересом режиссера к евангельским сюжетам, сколько его преклонением перед искусством Возрождения, в котором мотив оплакивания занимает весьма значительное место: конечно, Параджанову не раз приходилось восхищаться произведениями великих художников на эту тему, и они вдохновляли его, будили в нем творческие импульсы. Теперь ему представилась возможность создать собственное "Оплакивание", причем совершенно оригинальное и самобытное, где какое-либо подражание классическим образцам исключалось самим материалом.

Интересно, что у Коцюбинского в описании финальной сцены есть подробности, которые, если бы они были перенесены на экран, выглядили бы натуралистическими. Параджанов обходит их, сосредоточивая свое внимание на зрелищных элементах действия, на красочности и необычности обряда, что помогает ему выявить и философский смысл происходящего. Конечно, это не значит, что режиссер вообще опускает подробности, напротив, их немало в заключительных эпизодах, но, за редкими исключениями, он не задерживается на деталях, не выделяет их особо, избегая всякой многозначительности.

Взгляд камеры привлекают и уже знакомая нам тяжеловесная библия, и перелистывающие ее руки, и фигура женщин, обмывающих Ивана, и бесстрастные, формальные причитания Палагны, и мужчины, снимающие мерку с мертвого тела, и свечи, горящие у изголовья смертного ложа, и сыплющиеся на покойника медные монеты - одним словом, вся колоритная обстановка гуцульской "гражданской панихиды". И все же, повторяю, режиссера больше занимает общая картина, чем отдельные ее части.

Но все это еще не самое интересное в новелле - особенно для Параджанова с его страстной приверженностью к представлению, театру, праздничному зрелищу.

Сдержанная торжественность ритуала внезапно меняет свой характер, переходит в бурное веселье, в какую-то странную коллективную игру.

Мужчина с завязанными глазами, очевидно, должен выбрать себе бабу для любовных утех. Пары составляются тут же, у лавки с покойным.

Объятия, тискания, поцелуи. Громкие нескромные выкрики. Топот, смех, гвалт. Веселая игра на инструментах. Кривлянья, корченья рож. В эту безумную затею словно вовлекается и покойник: трясется пол под ногами беснующихся гостей - дрожит и звенит тело Ивана, усыпанное монетами. Вообще тряска становится всеобщей, как будто люди сошли с ума. Буйное действо доходит до неистовства, до исступления. Все убыстряющееся кружение камеры сливает предметы в пеструю, бесформенную, рябящую смесь.

Фильм быстро движется к финалу.

Покой на экране воцаряется так же внезапно, как развивалась эта своеобразная оргия. Возникает ставший знаменитым кадр с восемью детскими портретами в оконных рамах.

Мне уже приходилось говорить о существенной для режиссера проблеме отождествления себя с героем картины. И вот наступает момент, когда Параджанов может как бы увидеть и собственную смерть, вернее, оплакивание "автора-героя". Герой умер, остались дети. Не Ивановы, Иван бездетен. Несколько пар внимательных детских глаз наблюдают за праздничным весельем у ложа мертвеца. Вообще нет ничего трогательнее лица ребенка в окне. Ребенок обычен, когда он шалит, играет, резвится. Но в детской задумчивости и сосредоточенности, во всех видах детской статики всегда есть нечто вопрошающее. Чистый детский взгляд, полный доверия к миру, обладает могучей силой нравственного и эстетического воздействия. Так Параджанов решает не только "личную" проблему, но и находит действенный способ выразить волнующую его мысль о бесконечной повторяемости жизни, бессмертии духа.

Кто-то метко назвал "Тени..." сказкой, счастливым и удивительным концом которой является смерть. Конечно, такое зрительское ощущение в значительной степени возникает благодаря последней новелле. Этнографически точно воспроизводя ритуально-обязательное, непреложное, она вместе с тем выражает непроизвольно-спонтанное, природное и осознанно-оптимистическое, философское в человеке. Гуцульский обряд поразительно откровенен и искренен: он далек от притворства. Каждый гуцул не скрывает радости от того, что смерть коснулась не его, а другого. В этом обряде есть изрядная доля первобытно-языческого, по привычным понятиям, обнаженно-бесстыдного. Но тем рельефней выражает он суть вещей. Перед лицом неизбежного каждый из веселящихся отдает себе трезвый отчет в реальности и знает, что завтра на месте Ивана окажется он сам. Поэтому формула: Иван умер - да здравствую я! которой можно выразить смысл обряда, легко сводима к другой: да здравствует жизнь без меня, как сказано у Юрия Олеши. В этом отношении интересны рассуждения Чингиза Айтматова об "историческом эгоизме". Он приводит мысль Хаксли: человек - это эволюция, осознающая самое

себя, то есть свое бытие во времени, которому он равен. И это дает ему чувство бесконечности-бессмертия. Но именно эта "включенность" в историю своего "я" и позволяет ему жить активно и полноценно. Ч.Айтматов спрашивает: как достичь подобного состояния "восточной мудрости"?

Не является ли гуцульская "Pieta" Параджанова свидетельством подобных же раздумий автора, попыткой в поисках истины опереться на опыт и мудрость мало известного в мире народа?

* *
*

Журнал "Искусство кино" опубликовал две статьи Казимира Малевича почти семидесятилетней давности (впервые они увидели свет в 1926 году в "Киножурнале АРК"). Одна из них "Художник и кино" - настоящее пророчество: автор предсказывает исключительное будущее киноживописи, связывая его с возможностью получения при помощи художника - живописца "цветового луча (...) такого качества, которое вызовет у зрителя волнение, подобное получаемому им от живописных картин, скажем, в музеях". Кинематограф, считает Малевич, способен перевернуть всю изобразительную культуру. Но как ни велика в кино роль художника-живописца, его положение там принижено. А он должен "руководить этим могучим орудием выражения". Он возглавит его, как только убедится в живописных возможностях экрана, "если, - добавляет Малевич, - кино к этому времени не выйдет на какой-нибудь свой особый путь". (В этой оговорке проявились гибкий ум и широта взглядов автора: он допускает разные варианты развития киноязыка, но наиболее естественным ему представляется тот, в котором будет доминировать живопись, ибо "по природе своей кино продолжает неразрывную живописную линию, органически связанную с художником-живописцем"). Кино, заявляет Малевич, должно включить в свою работу крупнейших мастеров-живописцев. "Этот выход современного художника-живописца в кино (...) должен привести к новой сущности и значению экрана..."

В законченном виде этот "выход" произошел в фильме "Тени забытых предков". Отдавая должное профессиональным художникам (М.Раковский и Г.Якутович), не говоря уже о консультировавшем картину Ф.Манайло (которого И.Дзюба характеризует как одного из самобытнейших украинских художников), надо все же признать, что фильм сделало вершинным достижением цветного кино и одним из кульминационных моментов в развитии киноизобразительности то, что он стал средоточием творческих усилий двух, может быть, самых одаренных киноживописцев в истории экранного искусства - режиссера Параджанова и оператора Ильенко. Все сошлось в этом фильме - и вдохновившая его авторов

живопись повести Коцюбинского, и их собственный уникальный талант, и неповторимая красочность гуцульского народного творчества, и великолепие природы Карпат. Кстати, рецензент одной западной газеты так выразил свое восхищение фильмом: "Начинаешь понимать, зачем кинематографу цвет. Это, поистине, чудо, принесшее к нам из страны гуцулов!!!"

Но дело, конечно, не только в красках: главное в фильме, как сказал бы тот же К.Малевич, - "пламя поэта" (вторая из упомянутых статей - "О поэзии").

Известно, что на Пушкина оказала сильнейшее влияние европейская литература. Но из этого не следует, что Пушкин был подражателем и эпигоном. Еще Достоевский утверждал, что в творчестве поэта с самого начала проявилась такая "самостоятельность страдания", какой не может быть в подражании.

"Самостоятельность страдания", подлинность, глубина, интенсивность переживания - вот критерии, по которым надо судить художника. Ценность произведения искусства определяется прежде всего выраженным в нем индивидуальным сознанием. В сущности только чистый голос души имеет значение в искусстве.

Пустоту нельзя скрыть никакими ухищрениями, содержательность же в своем стремлении выразиться сама ищет и находит форму. Порой эти поиски бывают мучительными и болезненными. Классический пример - творчество Флобера, чье стремление к совершенству стиля было воистину беспредельным и который как-то сказал: "Там, где нет формы, нет и идеи". Но тот же Флобер высказал мысль, что содержание произведений Шекспира настолько значительно, что их форма уже не так важна.

Даже выраженный в старой, традиционной форме единственный поэтический мир не теряет своей оригинальности; более того, он преобразует старую форму, сообщая ей новизну и неординарность. В творчестве Саят-Новы старая стилистика была поставлена на службу новой этике, новому содержанию и, неотделимая от них, явила миру уже совершенно новое эстетическое целое. Форма в конечном счете - тоже элемент содержания.

"Тени забытых предков" вызвали к жизни ряд фильмов, авторы которых пытались подражать Параджанову. Их поразила яркость и необычность формы "Теней...", в то время как этическое содержание фильма прошло мимо их внимания. Каждый хотел доказать, что способен распоряжаться цветом и создавать на экране живописные полотна не хуже, чем Параджанов. Как ни странно, одним из таких подражателей оказался Юрий Ильенко.

Мы не раз говорили о неоценимом вкладе оператора в создание эсте-

тического образа ленты. Однако это был вклад исполнителя, необыкновенно талантливого, но все же исполнителя. Громадный же успех фильма и заслуженные похвалы операторской работе, возможно, внушили Ильенко мысль, что своими достоинствами картина обязана главным образом его камере. Но это было не так: подлинным автором фильма был Параджанов, что впоследствии подчеркивал и сам Ильенко. Именно этому благородному человеку и художнику принадлежат слова о том, что "Тени..." явились первым и самым могучим выбросом гениальности Параджанова, непререкаемой, как солнечный свет, и что в силовом поле этого фильма оказался весь современный мировой кинематограф.

В конце концов и Параджанов не только выдумывал и изобретал. Он брал и готовое, известное. Правда, мощная параджановская фантазия подвергала эти заимствования такой глубокой переработке и печать творческой личности режиссера оказывалась столь очевидной, что их источники забывались и теряли свое значение, обретая совершенно новый смысл.

Мне видится немало общего между пластикой параджановских фильмов и пластикой античных трагедий. Однако вряд ли эта специфическая пластика может играть существенную роль при оценке кинематографа Параджанова. Мы восхищаемся этим кинематографом, он близок и дорог нам потому, что вводит нас в возвышенный мир любви и красоты.

Ценность "Теней..." не в великолепии красок, не в беспримерных цветовых решениях и не в редкой мобильности камеры. Вернее, далеко не только в них. Этот фильм рожден любовью и состраданием к человеку, размышлениями о жизни и смерти, поэтическим вдохновением художника, его искренностью и взволнованностью, влюбленностью в материал, свежим и цепким восприятием исторической реальности. Все это в соединении с мощным темпераментом и универсальной одаренностью, безошибочным вкусом и интуицией, редкой музыкальностью и чувством ритма, цвета, пластики, фактуры и материальной красоты мира и еще многим другим, что присуще именно Параджанову, и сделали фильм "Тени забытых предков" выдающимся явлением киноискусства.

Зарубежные критики в своих откликах на картину то и дело ссылались на теоретиков и практиков модернизма. Вспоминали Кандинского, Шагала. Цитировали Сартра. Мишель Курно утверждал, что в ряде случаев Сартр "как нельзя лучше объясняет то, что сделал Параджанов". Другой критик режиссерскую работу в фильме характеризовал как в основном "абстрактную".

Все это говорилось, разумеется, в контексте восторженных похвал картине. Параджанова называли гением, а его фильм - шедевром.

Хотя подобные отзывы и публиковались в Москве для служебного пользования, но в общедоступную печать они не попадали. В советской

прессе тех лет упоминания модернизма, авангардизма, абстракционизма, аналогии с Сартром и т.д. в связи с произведением отечественного искусства могли иметь только ругательный смысл и были едва ли не равносильны обвинению в политической неблагонадежности. К счастью, до этого дело не дошло. Прямо придраться к фильму кинобюрократии было трудно. В известной мере "охранной грамотой" Параджанову служила повесть украинского классика и внешняя идентичность с ней картины.

Фильм не был разгадан. Его не поняли, и уже поэтому он оказался под подозрением. Искали повод, чтобы дискредитировать картину или по крайней мере приуменьшить ее значение, нейтрализовать произведенное ею впечатление.

Зритель, в равной мере ценитель или профан, выходил ошеломленный увиденным, и именно эта ошеломляющая яркость зрелища не давала ему вдуматься в фильм и постичь его смысл. Так живопись Параджанова стала и как бы его тайнописью, не расшифрованной современниками, даже самыми проницательными из них.

Но вот вопрос: а понимал ли подлинный смысл своего фильма сам режиссер, который любил повторять, что не понимает того, что делает?

Несомненно, ему нравились собственные фильмы, но я допускаю, что до глубинного их смысла он, возможно, и не добирался, вернее, не задумывался над ним. Он творил по наитию, подчиняясь чувству красоты, а оно, это стихийное чувство, и было сутью его мироощущения. Художественные натуры, подобные параджановской, движимы исключительно эстетическими побуждениями. Они ищут красоту, как ученые - научную или философскую истину. Красота для них и есть истина. Эстетическое несовершенство реального мира не может удовлетворить эти натуры, и они творят вымышленные миры, где единственный Бог - Закон красоты. Испытываемый творческой личностью эстетический дискомфорт - могучая созидательная сила. Говорят, что даже теория относительности возникла из эстетической неудовлетворенности.

Фильм Параджанова буквально проникнут благоговейным чувством перед ликом природы. И одновременно по своему смыслу он допускает возможность бессмертия души, продолжения жизни в каком-то другом мире. Картина во всяком случае не была атеистической.

Прочесть криптограмму, заданную Параджановым, попытались спустя почти тридцать лет после появления "Теней...". Сопоставляя фильм с поэзией Иосифа Бродского, с "его чуткостью к загадке последнего мига человека", В.Турбин писал: "Венцом "Теней забытых предков" стала предпоследняя часть, сплошь заполненная предсмертными видениями убиенного (...). Приоткрылась душа человека. Она выразила себя. Она стала очевидностью (...).

Шестидесятые годы приоткрыли мне смысл того, что уже более ста лет именуется модернизмом, авангардизмом и иными подобными терминами. (...) И становится ясно, что шестидесятые годы ввели в русскую культуру новые варианты художественных гипотез о жизни и смерти, о мире и о человеке. Они были несказанно богаты. Но богатство их не там, где его во что бы то ни стало хотели увидеть и видят поныне; их богатство - в первом пробуждении веры, сохранившей себя и на лоне социализма, в проявлении глубинной этической сущности модернизма. Но сопротивление ему было поистине грандиозным".

Вера противостоит доказательной истине, знанию. Верить можно только в непознанное или непознаваемое. Кто-то из древних сказал, что там, где есть непознаваемое, есть надежда. "Тени..." будто хотели прикоснуться к невидимому миру и дать надежду.

Параджановский герой по сравнению с героем Коцюбинского эволюционировал от первобытной психики к личностному сознанию. Он внутренне раскрепощен, свободен в выборе, он уже индивидуальность. И мир, его окружающий, мы видим глазами не первобытного, но цивилизованного человека. Повесть, как мы помним, была густо населена демонами и прочими духами, тогда как в фильме нет ничего сверхъестественного (вызываемая колдуном буря - это не отражение примитивного сознания, а элемент фабулы, принявшей у Параджанова характер фокуса, эффектной игры).

Для параджановского Ивана вера - это в сущности тоже дело выбора. Чудесное в его сознании в корне отлично от суеверий первобытного человека, чудесное для него - результат действия божественных сил, Божья благодать. Иван верует, и потому ему открывается чудо (а не наоборот) - являются ангелы, является Маричка, и, увлекаемый ею, он уходит из этого мира в мир иной. Пусть это всего лишь видения, порожденные тоской по любимой или ощущением надвигающейся смерти, но они могли возникнуть только в любящей и верующей душе.

Буйное веселье в финале может быть понято как намек на вероятность чуда, как некий символ свершения его, как обещание такого же чуда каждому из радующихся сейчас у смертного ложа. А вопрошающий взгляд детей? Мы знаем, что эти дети - как бы сам автор. Может быть, сожалением о забытом и утерянном продиктовано это желание режиссера словно вернуться в детство в надежде стать ближе к непостижимой тайне бытия.

"КИЕВСКИЕ ФРЕСКИ"

В 1965 году, к двадцатилетию победы в Великой Отечественной войне, Параджановым был написан и представлен студии им.Довженко сценарий "Киевские фрески".

По тем временам сценарий был необычайно смел. Параджанов решительно отказывался от стереотипов. Бросались в глаза предельная раскованность и даже дерзость записи. Казалось, автор вовсе не считался с тем, что сценарий будет читать киноначальство, от которого зависит дать ему ход или опустить перед ним шлагбаум. Уже одно это подвергало сценарий большой опасности. Уговоры и просьбы руководителей студии, друзей и доброжелателей Параджанова сделать его более "удобочитаемым" режиссер фактически отверг. Не из гордости или упрямства, не из желания эпатажа. Просто он не хотел притворяться, потрафлять вкусам кого бы то ни было; он хотел быть самим собой, быть до конца честным перед собой и другими, искренне считая, что то, что он имел сказать в сценарии, он выразил в адекватной форме. Кроме того, он рассматривал собственный сценарий в лучшем случае как полуфабрикат, как приблизительную запись будущего своего фильма, он отчетливо видел этот фильм, который, естественно, не могли с такой же ясностью видеть другие, и он требовал к себе, как к художнику, полного и безоговорочного доверия.

Сейчас кажутся удивительными покладистость и благосклонность тогдашнего руководства Киевской студии, на свой страх и риск запустившего сценарий в производство. Конечно, дело было не в сценарии, а в самом Параджанове: после "Теней забытых предков" отношение к нему изменилось в лучшую сторону, студия была ошарашена и польщена всемирным успехом фильма, ей хотелось поддержать режиссера и развить этот успех.

Но почему - фрески? На этот вопрос спешит ответить сам автор. Он помещает нечто вроде эпиграфа, объясняющего, что такое фреска, со ссылкой на Большую советскую энциклопедию. В нем указан стилевой камертон, избранный Параджановым для будущего фильма. Становится ясно: главное для автора - это свежесть и строгость изобразительного строя фильма; стилистика картины должна быть подлинно современной и не должна имитировать старинную фресковую живопись; и, наконец, фильм должен быть монументальным произведением, выражающим дух времени.

Начинается сценарий с экспозиции. Затем идут фрески. Всего их десять. Часть действия сопровождается залпами салюта в честь Дня Победы, как бы отделяющими эпизоды один от другого.

... До блеска натертый паркет и двигающиеся по нему на цыпочках ноги в солдатских сапогах. Солдаты идут мимо развешанных на стенах "Инфанты Изабеллы" Веласкеса, картин Сурбарана, Гойи, Моралеса.

Из музея действие переносится на улицы и площади. (Параджанов заранее облюбовал конкретные улицы, жилые дома, общественные здания, дороги, площади, церкви и т.д., которые должны были стать местами действия фильма, указав в сценарии их названия или точные адреса). В городской сутолоке отдельные приметы праздника лишь подчеркивают инерцию повседневности. "Человек" вбегает в цветочный магазин; он заказывает корзину цветов. Эпизод кажется таким же будничным, как и множество других, составляющих мозаику города. Но это - завязка сюжета.

В квартире бывшего фронтовика домочадцы извлекают из сундука генеральский мундир с орденами.

Две сюжетные линии, намеченные в этих эпизодах, вскоре пересекутся.

Мы вновь окунаемся в городскую толчею. В серии зарисовок, как бы сделанных с натуры, есть и такая: юноша, названный в сценарии "глухонемым", в укрытии штабелей ящиков с молоком, уговаривает девушку отдаться ему, для наглядности прибегая к недвусмысленному жесту руками...

Женская рука открывает старинный сундук, драгоценнейший музейный экспонат, и извлекает оттуда боты. "Женщина" (под этим именем она и фигурирует в сценарии) немолода, о чем говорит ее отражение в стекле веласкесовской "Инфанты" - контраст увековеченного искусством лика юной принцессы и "преходящего" живого лица пожилой современницы.

И снова улица с людьми и машинами. В цветочном магазине готова корзина с хризантемами. Здесь на помощь автору приходит типичная особенность советского "сервиса": магазин отказывается доставить цветы по адресу; Человек прибегает к услугам Грузчика, в прошлом участника боев за освобождение Киева.

Так Грузчик оказывается в квартире Женщины - хранительницы музея. Параджанов, где это только возможно, обходится без диалогов и строит эпизоды почти исключительно на движении, пластике. Эта "боязнь" литературы лишний раз говорит о приверженности режиссера к живописному кинематографу. Литературе он решительно предпочитает и пантомиму, хореографию.

По поведению Женщины видно, что она не избалована вниманием

и что удел ее - одиночество. Один штрих говорит нам о многом: приглашая Грузчика к столу, хозяйка квартиры резко нагибает абажур, и луч света, описав дугу на стене, выхватывает портрет мужчины в военной гимнастерке. Интересно, что в актерских пробах эта деталь претерпела неожиданную трансформацию. Фотографию на стене режиссер заменил солдатом в каске и с автоматом, уложив его на единственную в комнате кровать; солдат лежит на спине, вытянувшись, с закрытыми глазами. Непонятно, жив он или мертв. Лишь одна подробность как будто намекает на то, что это покойник: босые ноги солдата. Впрочем, тут же у кровати стоят его сапоги, словно он только что разулся. В комнате за столом сидят Женщина и Грузчик, кажется, не замечая присутствия третьего. Такая вот выразительная сюрреалистическая картина.

Женщина явно не хочет отпускать нежданного гостя, а Грузчик догадывается, что произошла ошибка (хотя и не по его вине), что цветы предназначались другому человеку. Не желая огорчать Женщину, он украдкой прячет записку, вложенную в корзину.

А потом рассматривает нехитрую обстановку комнаты. Потомственный антиквар, Параджанов, может быть, не без некоторой доли иронии, но больше - с любовью и сочувствием фиксирует предметы: слоников с отбитыми хоботами, гипсовую гейшу, висящую на стене, десертные ножи, веером разложенные на буфете, старую швейную машину "Зингер".

Все идет к тому, что Грузчик останется у Женщины на ночь.

Между тем Человек приходит в генеральскую квартиру. Там гости. Он ищет глазами и не находит своей корзины. Но вот главное событие эпизода: попытки под смех и шутки натянуть на тучного главу семейства военный мундир не увенчались успехом. На языке аллегории это символ перерождения. К этой пластической метафоре автор добавляет и звуковую: встретив однополчанина, отставной генерал тут же включает магнитофон и с гордостью демонстрирует гостю английскую речь своей дочери. Вообще вся атмосфера дома - детали обстановки, поведение хозяев и гостей, наряды дам - говорит о мещанстве и бездуховности собравшегося здесь общества.

Ночью домой к Человеку заявляются жена Грузчика, дворник и участковый. Грузчика безрезультатно искали в больницах и вытрезвителях... Но тут возникает новый сюжетный мотив: участковый сообщает, что вчера у него родился сын.

Наступает, пожалуй, самый торжественный и внутренне патетичный момент кинорассказа. Бытовое обстоятельство Параджанов поднимает до высоты поэтической идеи. В следующих совершенно немых эпизодах звучит одна-единственная фраза, произносимая вслух, причем автор придает ей почти библейский смысл. Глубокой ночью Человек приходит,

очевидно, к родственникам или друзьям, нажимает кнопку звонка и не то что говорит, а буквально провозглашает:

- Это я, Человек... Я пришел за ней... Слышите?... В городе родился мальчик...

"Она" оказывается детской коляской, кем-то невидимым выкатываемой на лестничную площадку. Человек идет по ночному городу с пустой детской коляской среди высоких тополей, и снова автор пользуется случаем, чтобы показать прозу городской жизни...

Человек нажимает кнопку звонка в другом доме. За дверью раздается детский плач. Дверь открывается, коляска сама въезжает в квартиру, плач прекращается, гаснет свет. Счастливый Человек сбегает вниз.

Следующие три фрески по авторскому замыслу составляют триптих. Они должны были быть озвучены музыкой Баха. Три фрески - три сна: Человека, Женщины, Грузчика.

В ряде предыдущих эпизодов Параджанов неоднократно упоминал о накрапывающем дожде, лужах, вечернем тумане и т.д. - важный момент рисуемых им городских пейзажей, который отразился и в сне Человека.

Человеку снится, что по пустынной улице плывут цветы, где-то далеко зажигается окно, Грузчик подходит к окну, свет гаснет... Осыпается хризантема, и воды, бегущие по асфальту, уносят лепестки. Снова освещенное окно, снова Грузчик, в руках у него вместо цветов земля и корни. Грузчик хочет крикнуть в тишине, он зло замахивается, земля и корни разбивают стекло, осколки беззвучно плывут по асфальту и исчезают в водостоке. Ветер подхватывает белые кружева занавесей "с двумя большими руками", и они парят над спящим городом.

Сон Человека страшен в своей сути. Это словно притча о зловещем превращении, о том, что и невинный цветок, этот хрупкий символ красоты, может быть употреблен во зло, превращен в орудие разрушения (разбитое в злобе стекло), будучи вырван из почвы с землей и корнями (читай: с кровью и мясом) и повергнут наземь, втоптан в грязь, в отбросы. На языке художника этот образ осыпающихся хризантем, до уродства меняющих свой облик, и поглощающей их сточной ямы равен иносказанию об опасности, подстерегающей красоту, об испытаниях, грозящих людям, стоит им оторваться от своей духовной почвы.

Человек - это несомненно сам автор. Вновь мы видим у Параджанова отождествление себя с героем. Здесь стоит вспомнить написанный Параджановым спустя несколько лет сценарий "Исповедь", образность которого во многом схожа с образностью "Киевских фресок". Сон героя мне кажется отзвуком апокалипсического мироощущения поколения, лично не видевшего разрывающихся снарядов, но слишком хорошо знавшего, что война - близко. Я живо представляю себе, что чувствовали

жители затемненного Тбилиси летом и осенью 1942 года...

Сны Женщины и Грузчика - это тоже внешне алогичные цепи иррациональных превращений и видений, в которых повседневная реальность смешана с воспоминаниями военных лет. В первом из них та же занавесь на окне превращалась в фату, в которой запутывалась Женщина, потом - в марлю, которую разрезали на полосы, красили в чернилах и клеили на окна; в ящик из свежевыструганных досок укладывали "Инфанту Маргариту", долго заколачивали этот ящик-гроб, рыли могилу, писали на гробу: "Не кантовать", рисовали рюмку и зонт, засыпали яму - такой вот диковинный симбиоз вечности, смерти и трафаретной торгово-транспортной символики. А сон Грузчика - уже некий апофеоз, кульминация. И тоже фантастическая смесь обрывков впечатлений минувшего дня и видений войны: бомбы падают в ящики с молоком, за которыми прячутся глухонемые парень с девушкой, вдруг криками "Война!" обретающие дар речи; парень ранен в горло, девушка рукой закрывает ему рану; в ночном дворе среди развешанного белья мечутся голые девушки.

Эти выстроенные в единый ряд сновидения разных персонажей - предъявленное Параджановым через двадцать лет после войны неопровержимое свидетельство травмированного войной сознания народа. В своей последовательности эти картины по сути представляют собой нарастающе-трагическую панораму войны.

В одной из фресок старуха-мать на аэровокзале провожает сына-генерала. Генерал - другой, не тот, которого мы видели накануне. Но Параджанову это не важно, для него они оба - представители одной касты, одного социального слоя, пользующегося благами и привилегиями. Конечно, автор имеет в виду не обязательно военых в высоких чинах, но советскую начальствующую элиту вообще, эту реакционную опору Системы. Понятно, подобных определений в сценарии нет и не могло быть, но авторское умонастроение и притчевый смысл эпизода слишком очевидны. Есть что-то детское в том, как генерал, сидя на чемодане, ждет пока мать ловит для него такси. Куда она его отправляет? В деревню? Поближе к земле, чтобы заставить сына "припасть к истокам"? Автор не проясняет до конца ситуацию, но понятен воспитательный характер "мероприятия", осуществляемого простой женщиной из народа. Наконец затормозил грузовик, наполненный яблоками. Генерал сел в кабину, машина тронулась, но немного отъехав, остановилась. Сойдя с машины, генерал подошел к матери, та перекрестила сына... Потом он влез в кузов и, расстегнув китель, лег на яблоки.

Так на одной пластике режиссер решает тему фрески. Тут все интересно, необычно, контрастно: и совсем уж не престижный для генерала грузовик, и его добровольная, под наплывом чувств, пересадка из кабины в кузов после "старорежимного" благословения матери, и то, что человек

в генеральском мундире вдруг распластывается на яблоках... Немолодой мужчина, прошедший огонь и воду, оказавшись в сфере влияния хорошего, не утерявшего корней родного человека, тоже становится удивительно человечным, умиротворенным, готовым к очищению.

В другой фреске Человек приводит в детсад мальчика. После язвительного замечания кого-то из ребят между детьми возникает драка. Мальчик, вырываясь из общей свалки, в слезах бежит по улице. Человек устремляется за ним. Бегущий мальчик зажигает спичку и бросает ее в урну, урна загорается; по пути мальчик поджигает и другие урны. Так бегут мальчик и Человек. Мальчик, убыстряя бег, начинает хохотать. Раздается милицейский свисток. Мальчик в испуге останавливается, пятится назад и, наконец, прячется за спину Человека.

Это - чистая аллегория. Несомненно, Параджанов придавал этой притче важное значение, может быть, в ней заключено главное, что он хотел сказать в сценарии. Сейчас, обращаясь к этой притче из дали лет, невозможно усомниться в ее смысле и не признать ее пророческой. Малыш, в безотчетном поступке дающий выход своему негодованию, а потом, войдя в азарт и, видимо, почувствовав символический смысл сделанного, разражающийся хохотом, - какую идею он воплощает? Не провидческий ли это намек на поколение, которому в будущем суждено взять на себя очистку авгиевых конюшен режима? А милиционер со свистком? Нет ли в появлении этой фигуры предвидения автором собственной судьбы? Для самого Параджанова дело ведь было не только в ребячьей шалости, становящейся символом; все же это плод фантазии художника, а собственный образ его мыслей, собственное гражданское поведение, собственное страстное желание вот так спалить, уничтожить зло несвободы - это были действительные факты его жизни, за которыми - он это знал - маячила страшная тень ГУЛАГа. А сам Человек? Кто он? Отец ребенка? Может быть, но в данном случае не это важно. Он из тех, кого сегодня называют шестидесятниками. У него мальчик ищет защиты, чувствуя свою с ним духовную общность.

Что бы сейчас не писали о шестидесятниках, одно кажется неоспоримым: от них ведет дорога к диссиденству. Они подготовили переворот в общественном сознании, хотя их собственное инокомыслие не шло дальше "восстановления ленинских норм". Боевой офицер Александр Солженицын был репрессирован - правда, задолго до XX съезда - за критику Сталина, будто бы извратившего ленинизм. Поднявшись на волне разоблачения культа Сталина, шестидесятники - родные дети Системы и Идеологии, воспитанные на поклонении различным коммунистическим культам и идолам - облюбовали себе святыни, как им казалось, бесспорные и незапятнанные: классический, ленинский, большевизм и самого Ленина, мечтая о возрождении их духа, которое,

думали они, оздоровит общество, приведет в соответствие слово и дело и вообще решит все проблемы.

Параджанов скорее всего разделял эти заблуждения. Но как художник он был выше и глубже шестидесятничества. Он апеллировал не к истории, а к библейским истинам.

Сравним "Киевские фрески" с известным фильмом Андрея Смирнова "Белорусский вокзал", появившимся через несколько лет после параджановского сценария. Тут протагонисты - фронтовики-однополчане. Герои фильма, попадая в экстремальную ситуацию и будучи порядочными, совестливыми людьми, смело отстаивают свои нравственные позиции. В "Киевских фресках" все иначе - здесь нет никакой экстремальности. Если бы Человек не презентовал незнакомой семье детскую коляску по случаю рождения ребенка, никому и в голову не пришло обвинить его в черствости или непорядочности. Да и сам он, по обычным меркам, не должен был бы быть на себя в претензии. Этот ни чем и ни кем не спровоцированный добрый поступок морально выше действия однополчан из "Белорусского вокзала", которых к этим действиям вынуждают обстоятельства. Взгляд Параджанова обращен во внутрь: именно в Человеке, в котором режиссер видит себя, он ищет и находит истоки доброты и любви к ближнему. В фильме А.Смирнова мы видим добро, активно противостоящее агрессии зла, "добро с кулаками" в буквальном смысле слова, у Параджанова же - непроизвольное и столь же действенное добро, рожденное из глубин души отдельной личности, доброту духовности, как естественную и осознанную человеческую потребность. Параджанов обращается к вечным ценностям, к индивидуальной воле свободного человека, тогда как авторы "Белорусского вокзала" взывают к народной памяти, к героическим страницам прошлого.

Со своеобразным отголоском этой черты русского менталитета мы сталкиваемся и в драматургии фильма: образовавшаяся спонтанно команда праведников-однополчан, хоть и не большой, но тоже коллектив; они снова, как на фронте, ощутили себя боевым отрядом, почувствовали плечо друг друга и в значительной степени благодаря этому оказались способны на дерзкий, бескомпромиссный поступок. Герой же "Киевских фресок" один-одинешенек в ночной тиши; никого не нужно спасать, нет подонка, которому следует воздать по заслугам. Но Человеком движет жажда красоты, красоты человеческих отношений. Параджанов отождествляет добро и красоту, как взаимозаменяемые нормы поведения. Возводит добро в искусство. Настойчиво проводит мысль о том, что жить надлежит по законам искусства и красоты.

В советской действительности все связывалось с борьбой. Обличение и ликвидация были непременными, программными, мировоззренческими факторами нормальной жизнедеятельности общества. Герои

Смирнова - типичные "совки", их наиболее удачная разновидность. Проделав разовый эксперимент борьбы за добро, они являются к фронтовой подруге с чувством исполненного долга, чтобы вместе с ней спеть любимую боевую песню. Параджановский герой вряд ли станет петь по такому поводу. Он словно говорит: не борьба за добро, а само добро, добро, как образ и способ жизни, как состояние, как праздник и наслаждение. Человеку, если надо бороться, то только с самим собой. Христианская суть этих постулатов очевидна.

Мы еще не коснулись финала сценария. По первому впечатлению, автор исчерпал тему до финала и заключительный эпизод понадобился ему лишь для обрамления, придания композиции сценария внешней завершенности. На самом деле это не совсем так: последняя фреска ставит не только формальную, но и смысловую точку в кинорассказе.

Женщина, видимо, после бессонной ночи задремала в музее; другие хранительницы суконками натирают пол. Женщине приснилось, что рама с надписью "Веласкес" опустела и юная инфанта присоединилась к хранительницам и тоже натирает пол. Инфанта улыбается Женщине, кланяется ей...

В зале вновь появляются солдаты. Они проходят мимо спящей Женщины и в благоговении останавливаются перед портретом инфанты. И пока экскурсовод рассказывает об этом шедевре, солдаты вематриваются в свое отражение в стекле картины, подтягиваются, поправляют ремни и прически, выпячивают грудь...

Завершая сценарий, Параджанов вновь возвращается мыслью к красоте. Искусство, красота облагораживают людей, обязывают их становится лучше. Великое искусство - вечный спутник человечества. Персонажи этого искусства - наши современники. Они всегда среди нас и помогают нам жить. Они добры, потому что подвигают нас на добро. Они демократичны, они наши друзья. Утверждением красоты, ассоциирующейся с весной и светом, со здоровьем и молодостью, Параджанов и заканчивает свой сценарий.

Разумеется, эти истины не новы. Но напомнить о них, воплотить их в яркие и контрастные образы Параджанов счел своим художническим долгом.

По сути этот "сложный" сценарий прост и ясен. Но охранительство, консерватизм, боязнь свежей и неординарной формы, да еще критический дух сценария обусловили его печальную участь.

Пытаться сейчас увидеть в сценарии "Киевские фрески" фильм, каким он мог быть, или хотя бы его подобие - дело бесполезное. Для этого нужно обладать фантазией, равной фантазии Параджанова. Это тот случай, когда можно сказать: сценарий - ничто, фильм мог стать всем. Действительно, он мог существовать только в экранной пластике

и изобразительности, в смене графических картин, в контрастах света и тени, белого и черного, в игре полутонов, в экранных звуках и шумах. Кстати, судя по сценарию, Параджанова соблазняла задача воссоздания в фильме звукового образа города: должно быть, этот образ представлялся ему грандиозной симфонией, где было интересно не только общее звучание, но где чуткое ухо режиссера улавливало линию каждого инструмента, каждую партию и тему - и грохот, скрежет и лязг металла, и шелест листвы, и шуршание шин на мокром асфальте, и человеческие голоса, и даже звуки животных.

Думаю, что режиссера занимали главным образом контрасты, в данном случае звуковые. Вообще "Киевские фрески" - это несостоявшийся фильм контрастов: фактурных, цветовых, типажных, смысловых. Иногда кажется, что именно эти контрасты - основные возбудители творческой энергии режиссера. Параджанова как-то по особому волнуют контрасты духовного и материального, подлинного и суррогата, платонического и чувственного, возвышенного и мещанского, художественного и безвкусного. В толпе на эскалаторе в метро он выделяет мужчину с крестом из сваренных автогеном водосточных труб; в цветочном магазине он обращает внимание на корзину с цветами, похожую на "порционный салат"; на званом вечере женщины у него все как одна одеты в черный бархат, и каждая держит на коленях по белой салфетке; со смаком показывает он мирное уживание бесценной реликвии - музейного сундука и хранимых в нем бутылки молока и старых бот смотрительницы музея. Эмоционально-смысловым центром этого парада контрастов, чуть ли не пределом возможного выступает у Параджанова будто нарочно подстроенная автором-героем встреча Грузчика и Женщины; Грузчик уже по роду своих занятий - воплощение грубой физической силы, Женщина - символ женственности, мира духовности и искусства. Типажно это противопоставление выражено весьма резко (об этом можно судить по актерским пробам). На роль Женщины Параджанов пригласил Вию Артманс (кстати, внешне похожую на жену режиссера Светлану Щербатюк). Актриса была сама одухотворенность, само изящество - разительный контраст с внешней грубостью, неотесанностью, угловатостью, даже "криминальностью" облика Грузчика. Эта несовместимость подчеркнута и чисто изобразительно, графически: светлая, лучезарная блондинка вся в белом (вплоть до белых туфель) и хмурый, неинтеллигентного вида мужчина в черном облегающем голову берете, темном рабочем халате и такого же цвета грубых башмаках.

Как будто специально из всего многообразия жизни Параджанов выбирает явления взаимоисключающие, непримиримые, чтобы в конце концов доказать их единство. По мысли режиссера, оно, это единство, есть первое условие красоты, а красота в свою очередь является "солью

земли". сутью мироздания. Искусство - подоплека любой философской идеи, высказываемой Параджановым.

Уже в подготовительный период произошла существенная перемена в видении режиссером своей будущей картины. Вначале она представлялась Параджанову черно-белой, что он специально оговорил в литературном сценарии, но пробы были сделаны уже на цветной пленке. Конечно, этот переход от графики к живописи сулил режиссеру большой выбор изобразительных решений, неизмеримо расширял возможность строить драматургию фильма и на цветовых контрастах, то есть добиваться большей полифонии, большего полнозвучия в поэтическом изображении жизни огромного, богатого красками города.

* *
*

Итак, Параджанову разрешили сделать актерские пробы, и сразу после этого фильм был закрыт. Кажется, не о чем так не жалел Параджанов, как об этом своем нерожденном детище.

Конечно, в период, именуемый застойным, все-таки создавались значительные произведения искусства. Как и почему это происходило - отдельная тема. Но режим был принципиально враждебен свободному полету творческой мысли, смелому экспериментаторству, всему тому, что не укладывалось в параграфы идеологических установок. Многие начинания талантливых художников пресекались, губились на корню. "Киевские фрески" Параджанова - яркий тому пример. Александр Антипенко, оператор этого фильма, осуществлявший кинопробы, спустя годы рассказывал, что когда в 1972 году появилась картина Феллини "Рим", он узнал в ней многое из того, что Параджанов хотел сделать в 1965 году в "Киевских фресках".

В 1990 году журнал "Искусство кино" напечатал материалы обсуждений сценария "Киевские фрески" на студии, и широкой кинообщественности стала наконец известна драматическая история прохождения этого сценария и закрытия фильма.

А.Антипенко вспоминает:

"Дирекция студии посмотрела пробы. Высказывали разные мнения: многие были прямо в шоке. Но студия все же приняла пробы, после чего их представили в Госкино Украины. Мы с надеждой поехали туда, взяв с собой все фотографии-эскизы. Но после просмотра проб серьезного обсуждения не последовало. Толком нам ничего не сказали. Сначала - ни да, ни нет. Потом - нет. Причины? Не было названо ни одной существенной. "Непонятно". "Формализм". Фильм был закрыт".

Параджанов говорил, что в фильме он стремился раскрыть "душу Киева". Видно, при просмотре кинопроб на "душу" не обратили

внимания, зато интуитивно ощутили потерянность и неприкаянность одних персонажей и сытое самодовольство других. Вряд ли, однако, это была единственная причина закрытия фильма: догадываюсь, что другая и, возможно, главная заключалась в абсолютной, шокирующей необычности формы - в вызывающих, доведенных режиссером до почти полного хореографизма актерской пластике и пантомиме.

Вероятно, уже тогда кое-кем в Киеве Параджанов рассматривался как "персона нон грата". Хотя он пользовался добрым расположением и поддержкой многих видных деятелей украинской культуры, громкий международный успех "Теней забытых предков", разом принесший славу украинскому кино и большой творческий авторитет самому режиссеру, нравился далеко не всем. Были и завистники, и неисправимые консерваторы, и люди, которых раздражало то, что знаменосцем новаторских устремлений киноискусства Украины выступает какой-то чужак. Впрочем, разве не в том же Киеве подвергали преследованиям, травили великого украинца Александра Довженко? Видно, сам поэтический кинематограф, почти всегда связанный с независимостью, вольностью, строптивостью таланта и, может быть, трудностью и своенравием характера его носителя, был противопоказан Системе и отторгался ею.

Но А.Антипенко, видно, не совсем в курсе дела. Пробы все-таки были показаны в Москве. Киевское начальство сделало это скорее всего для проформы, "в порядке консультации", чтобы подкрепить свое мнение авторитетом столицы (чем, вероятно, и объяснялась задержка с ответом). Там они, видимо, тоже вызвали шок. Во всяком случае желанный приговор был получен. Вот это заключение: "Главное управление художественной кинематографии просмотрело расширенные пробы по фильму С.И.Параджанова "Киевские фрески".

На наш взгляд, эта работа, имеющая, по существу, экспериментальный характер, свидетельствует об интересных поисках своеобразного изобразительного языка кинематографа, в котором органически сливаются пластическая выразительность пантомимы, живопись, музыка, фактура деталей.

Однако пока еще трудно судить о целостности всего произведения, так как ни сценарий, ни просмотренные пробы (кстати сказать, не имеющие прямого отношения к сюжету фильма) не дают достаточных оснований для этого.

Главное управление считает целесообразным рекомендовать продолжить работу по фильму "Киевские фрески". Для успешного завершения этой работы необходимо прикрепить к работе над режиссерским сценарием литератора, понимающего замысел и стилистику режиссера. После завершения работы над сценарием следует предоставить С.И.Параджанову возможность провести новые актерские пробы, занимая

актеров в сценах, имеющих место в сценарии.

Начальник Главного управления
Ю.Егоров"

Издевательский и, увы, типичный для кинематографической бюрократии документ!

Тем, кто ждал решения своей судьбы, он давал испытать широкую гамму чувств - от радостной надежды до жестокого разочарования, так что обнаружилась, кроме всего прочего, и склонность его авторов к изощренному садизму.

Как видим, заключение достаточно лаконично, я бы даже сказал, лапидарно. В нем взвешена каждая запятая. Поначалу оно вполне доброжелательно. Отмечены и интересные поиски, и органическое слияние... Кажется, что и вывод будет благоприятным. И в самом деле, работу рекомендуется продолжить. Предпоследняя фраза начинается со слов: "Для успешного завершения работы...". Значит, многое сделано, требуется еще одно, заключительное, усилие. Что для этого нужно? Оказывается... начать все сначала: заново написать режиссерский сценарий, и не самому режиссеру, а кому-то другому, провести новые актерские пробы. Иначе говоря, фактически сводились на нет, безжалостно отбрасывались результаты длительного напряженного труда. Каково было это читать Параджанову!

НАПАДКИ КРИТИКИ

Двадцать пять лет назад критиками Инной Соловьевой и Верой Шитовой была написана статья "Накопление устойчивости", которая тогда не увидела свет, а в качестве рецензии появилась на страницах журнала "Искусство кино" лишь в 1989 году.

Рецензия эта - изумительный по своей беспочвенности образец высоконтеллектуальной критической напраслины, тонкостью и глубокомыслием суждений и изысканностью стиля, возможно, превосходящий все, что было когда-либо написано о Параджанове. Она сработана с такой степенью блеска и мастерства, когда читатель, что называется, начисто лишен возможности, ну просто не смеет хоть мало-мальски усомниться в недюжинном уме, таланте, эрудиции авторов.

Публикуя рецензию с опозданием в четверть века, журнал сообщает, что авторы написали ее в 1964 году. Они откликнулись на фильм сразу после его появления? Но в том виде, в каком статью опубликовал журнал, она не могла быть написана в 1964 году: в ней цитируется статья самого Параджанова "Вечное движение", напечатанная в том же "Искусстве кино", но только в 1966 году; более того, в рецензии со скрупулезной точностью воспроизведен полный текст объявления Мосгорсправки, помеченного 20/X 1967 года. Следовательно, свою рецензию, по крайней мере ее опубликованный вариант, критики могли написать не ранее этой даты, то есть спустя почти три года после выхода фильма. Ничего себе рецензия!

Но дело в конце концов не в этом. Похоже, что поводом к написанию этой так называемой рецензии явилась вовсе не сама картина (к чему бы это вдруг разразиться рецензией, когда фильм уже давно прошел по экранам?), а упомянутая статья Параджанова, вернее, содержавшееся в ней одно опрометчивое признание режиссера:

"Среди всевозможных сувениров, доставшихся мне в Карпатах, - говорилось в статье, - есть несколько домашних икон типично кустарной работы. Религиозный лубок. Изображения святых, очень похожие на карточных дам и валетов... Некогда, лет семнадцать назад, их выставляли во всех местных музеях. Потом подпали они под чей-то "высокий гнев" - началась маленькая компания. Иконы разбивали молотками, сжигали, выбрасывали. Сейчас их с трудом находишь даже в селах.

Недавно в гостях у меня побывал французский художник, приехавший к нам с выставкой. Он увидел иконы и оживился необычайно.

- О, вы знаете, у нас тоже очень популярны сейчас эти "испанские примитивы". Нам привезли друзья из Испании несколько штук, но гораздо, гораздо хуже..."

Вот оно что! Получается, к режиссеру попали музейные экспонаты!? Бывают же на свете такие счастливчики! Впрочем, пахнет уголовщиной... Странно, столько уже времени прошло, а ловкач гуляет на свободе. Еще и перед какими-то иностранцами хвастается.

Но так прямо не напишешь. Неприлично. Поэтому сперва сказано о повести и фильме - надо же соблюсти видимость рецензии. И, отдадим должное критикам, в их сравнительном анализе произведения Коцюбинского и картины Параджанова немало великолепных по точности наблюдений. Затем читателю предложен подробный историко-социологический экскурс. Устанавливается коренное различие между благородным коллекционированием в прошлом и потребительством раритетов после войны. Дальше идут рассуждения:

"Покупаются вещи, которые вообще-то не должны бы покупаться, должны бы жить и умирать своей естественной смертью в домах и семьях". И затем: "Вызванный к жизни необходимостью человеческой памяти, идущий на подмогу к ней, он (сувенир. - К.К.) часто оказывается ей враждебен - вытесняя, подменяя ее живую. Иногда он впрямую безнравствен - потому что становится товарным чеком туристского потребления чьей-то страны с ее землей, веками, кровью".

И наконец: "Воспоминание всегда лично - сувенир же есть воспоминание купленное, сделанное для тебя кем-то другим".

Все это, может быть, и любопытно, но при чем тут Параджанов и его фильм?

А вот при чем:

"Быть может, - настигают авторы свою цель, - не следует "ловить" режиссера Параджанова, цитировать то место из его литературного послесловия к картине, где он пишет..." И следует та самая цитата из параджановской статьи. "Не нужно, право, быть религиозным человеком, - выговаривают критики режиссера и, видимо, художника из Франции, - чтобы вас царапнуло этим подсчетом на штуки, а главное превращением вещи, взятой из чьего-то дома, в предмет беззастенчивого разглядывания. Дело не в том, что это икона, - продолжают морализировать авторы, - хотя интеллигентному человеку должно быть неловко со смаком, как на примитив или лубок, щурить глаз на то, к чему еще буквально вчера обращались за помощью живые люди (а ведь Параджанов не забыл сказать, что иконы домашние). Дело в том, что этим, как, скажем, и деревянной квашней, в которой творят хлеб, нехорошо обставляться, этим нехорошо "угощать".

Не правда ли, удивительный образчик советского критического

хапжества!

"Можно было бы оставить без внимания эти абзацы статьи Параджанова, - выносится, наконец, приговор, - если бы в самом его фильме, талантливом и высоком по искусству, что-то не отзванивало (...) изнутри потой пусть еле слышной, но не чистой. Все-таки отзванивает.

Фильм-шествие, фильм-ворожба, он оказывается еще и фильмом-сувениром. Нет, он не достался своему создателю так, как "достались" ему в тех же Карпатах те самые домашние иконы - он был создан, он отмечен властной авторской подписью. Но этот фильм во всех своих свойствах подлинного художества открывает в себе еще и некоторые свойства именно что сувенира. Плотно-предметный, эмоционально насыщенный цветом, звуком, темпераментом вещественно-пластических композиций, цельный и стройный, он тем не менее с легкостью податливой, словно бы наперед предусмотренной, дает по кусочкам, по желанию и выбору взять себе "на память" о гуцулах, о Карпатах, неважно, бывал ты там или не бывал.

... Фильм весь разбирается "на память", потому что был - пусть и волшебно заразительно, и вдохновенно - собран на память же, для памяти, во имя ее и только ее".

И в заключение уже без всяких реверансов окончательное разоблачение фильма и его автора:

"Параджанов где-то зная, что оно так, пытается (в том самом слове после фильма, на которое мы уже ссылались) опровергнуть, что фильм по сувенирному недвижен, что, напряженно-выразительный, он в то же время статично лишен трагизма - пытается, когда уверяет, что история его Ивана - это история поэта, несостоявшегося и погибшего. Поэта - нет и истории его - нет. Человек по имени Иван прошел, отшелестел, как тростник на ветру. Прошел, став забытым предком - бездетным предком, чтобы ровно через столетие быть возвращенным своим приемным потомком в мире, где боль недавно пережитого и озноб тревоги о будущем тянет людей под строгие кровли, к теплым углам человеческих очагов, которые, как оказалось, все не остывают и не остывают под густым пеплом времени, - тянет искать здесь вещи, оставшиеся в живых и после своих хозяев".

Обратите внимание: оказывается, в Карпаты режиссера потянуло искать вещи!...

Неосторожная откровенность Параджанова, его наивное бахвальство сыграли с ним злую шутку. Я не вникал в "уголовное дело", по которому Параджанов был осужден, знаю только, что оно было сфабриковано. И кто скажет теперь, не руководило ли людьми, его затеявшими, помимо всего прочего, еще и мстительное чувство к человеку, которому почему-то достаются ценные сувениры?

Да, Параджанов любил красивые вещи. Не предметы роскоши, не дорогую одежду - в этом-то он был крайне непритязателен, а изделия народных умельцев. Он искренне восхищался ими, потому что сам был великим умельцем. Об этой невинной страсти Параджанова хорошо знало его окружение, да он и не скрывал ее. То, что он щедро дарил знакомым и незнакомым дорогие и уникальные вещи - также слишком хорошо известно. Будучи дружен с Параджановым в последние два-три года его жизни и успев хорошо узнать его как человека, я почти не сомневаюсь, что тогда, в Карпатах, он был буквально нагружен сувенирами - но только своими и предназначавшимися местным жителям, особенно, тем, кого он снимал в фильме. Представляю, с какой радостью и легкостью раздавал он направо и налево эти сувениры! И надо ли удивляться, что люди отплатили ему тем же?

Зависть и подозрительность, всегдашние и беспощадные, - это, вероятно, главные свойства "советского характера", того самого, который десятилетиями прославлялся советской же пропагандистской машиной, как облагодетельствовавший мир исторический феномен. Ничего не поделаешь, психология нищих! Параджанов, как нормальный советский человек, к тому же многие годы лишенный работы, тоже был нищим. Но одновременно он принадлежал к той редкой и каким-то чудом уцелевшей у нас категории людей, которых характеризуют такие слова, как "барин", "аристократ". И уже в силу этого он не давал себе труда задумываться, что можно и чего нельзя говорить в обществе, где человек только и норовит урвать, отхватить вещь, называйте ее хоть сувениром, хоть амулетом или как-нибудь иначе, и никогда не простит тебе обладание вещью, которой лишен сам.

И вот обвинение Параджанову предъявлено чуть ли ни прямым текстом (во всяком случае, оно ясно читается между строк): то ли он украл эти иконы, то ли выменял их за какой-то хлам, то ли, воспользовавшись доверчивостью местного населения, купил их за бесценок...

Но все же от тривиального чувства зависти до статьи в серьезном журнале дистанция большая. Поэтому рискну предположить, что авторы действовали не по собственному почину. Статья их скорее всего была инспирирована какими-то кругами.

Позволю себе небольшое отступление. Сравнительно недавно Е.Левин опубликовал материалы давнишних обсуждений фильма Эйзенштейна "Иван Грозный" Художественным советом Комитета по делам кинематографии СССР. Обсуждение второй серии картины проходило в отсутствие Эйзенштейна: режиссер в это время находился в больнице. Участвовал цвет тогдашнего советского кино. "Все сошлись на том, - пишет Е.Левин, - что картина шедевр: не жалели самых высоких похвал режиссеру, операторам, актерам..." Но, несмотря на высочайшие оценки

художественных достоинств фильма, несмотря на приветственную телеграмму, посланную участниками обсуждения Эйзенштейну, картину решительно отвергли, так как знали о крайне отрицательном отношении к ней Сталина: "отец народов" отождествлял себя с Грозным, а царь не был показан великим благодетелем России. Нашлась и подходящая формулировка: фильм - не русский. Все это было подготовкой неизбежного: Сталин запретил картину и приказал ее уничтожить. "В те времена, - замечает Е.Левин, - все или почти все - так много и часто безотчетно лгали, что ложь вошла в привычку, готовность говорить то, что положено, стала едва ли не безусловным рефлексом..."

Этот "безусловный рефлекс" сохранялся долгие годы. Один из бесчисленных тому примеров продемонстрировали наши критики. Казалось бы уже другое время на дворе, можно хотя бы смолчать. Ан нет: привычка.

Авторы, не скрывая своего восхищения фильмом: он и талантливый и высокий по искусству, это подлинное художество, волшебно заразительное и вдохновенное, все же "наводят тень на плетень". Зачем они это делают? Потому, что кто-то так положил, кому-то это понадобилось. А тут, кстати,оказались задеты и личные чувства авторов...

Опус, вышедший из-под пера Соловьевой и Шитовой, показался заказчикам слишком одиозным. Статью завернули. Но дело должно было быть сделано. Выбрали М.Блеймана и на сей раз не ошиблись. И имя автора было посолидней, и статья получилась более основательной и благопристойной. Правда, напечатана она была лишь в 1970 году.

... А наших женщин, хоть и с опозданием, я хотел бы утешить. Для этого беру том Флобера, листаю страницы "Саламбо". Чего тут только нет! Мне попадаются и золотые плетеные корзины с цветами, и палатки, обшитые жемчугом, и рыбы с пастью, украшенной драгоценными камнями, и слоны с башнями на спинах, и спящие во дворе львы... Всего не перечислить! И все настоящее! Так и стоят перед глазами необыкновенные предметы и существа во всей своей экзотической красоте и подлинности! Прямо как в кино: яркость и выразительность описаний ничуть не уступают наглядности экрана.

Какие же из всей этой роскоши, из всего этого ослепительного разнообразия драгоценных вещей и животных мне выбрать сувениры для И.Соловьевой и В.Шитовой, чтоб не было им обидно за не попавшие им в руки предметы гуцульской старины?

Поднесу-ка я, пожалуй, живого слона Соловьевой и живого льва Шитовой (можно, конечно, и наоборот), разумеется, с правом, во избежание недоразумений, обмена между ними этими сувенирами.

Надеюсь, они оценят мою щедрость. Ведь подумать только, это память о стране и народе, которых уже давным-давно нет на свете... Да

и к источнику, которым я распорядился по столь знаменательному поводу, вряд ли смогут придраться уважаемые критики Параджанова.

* *
*

Кто такой Михаил Блейман, сейчас скажет далеко не каждый человек кино. Между тем еще лет двадцать назад это был едва ли не самый авторитетный советский кинокритик. Великолепный мастер анализа, глубокий знаток мирового кино и искусства вообще, широко образованный человек с теоретическим складом ума, он пользовался всеобщим уважением среди кинематографической общественности. Он был достаточно прогрессивен, чтобы его любила и тянулась к нему творческая молодежь, и достаточно политичен и идеологически ангажирован, чтобы к нему прислушивались, считались с ним, использовали его официальные кинематографические круги. Последним, в частности, объясняется то, что Блейман на протяжении многих лет входил в очень узкий круг лиц, постоянно консультировавших Госкино СССР. Он был своего рода тяжелой артиллерией кинематографического ведомства: в особо сложных, деликатных или спорных случаях появлялся весьма квалифицированный отзыв Блеймана, и справедливость приговора по тому или иному сценарию уже ни у кого не могла вызвать сомнений ввиду общеизвестной высокой компетентности автора этой внутренней рецензии. Не думаю, что Блейман послушно выполнял чьи-то инструкции, но его гибкий, многоопытный, "диалектический" ум тонко улавливал политическую конъюнктуру, и, возможно, даже помимо воли самого Блеймана, на нее настраивался его мощный интеллектуальный аппарат. Вероятно, он редко кривил душой. Тем не менее его отзывы обычно как нельзя более устраивали тех, кто вершил судьбы кинематографа во времена авторитаризма.

В 1970 году в журнале "Искусство кино" появилась большая статья М.Блеймана "Архаисты или новаторы?", ставшая по существу развернутым обвинением поэтического направления в советской кинематографии, главой которого Блейманом же был фактически объявлен Сергей Параджанов.

Для обвинительного запала статьи характерны уже первые ее строки.

"Было время, - начинает Блейман, - когда теоретические манифесты предшествовали почти любой кинематографической новации". Автор приводит примеры: "монтаж аттракционов", Кулешов, фэксы...

"Теперь, - продолжает он, - поиски реализуют без деклараций. Однако это не значит, что поэтика новаторских произведений случайна и бессистемна. Невысказанная теория не перестает быть теорией, хотя она реализуется только в творческой практике. Просто ее труднее обнаружить".

Обнаружению этой скрытой теории и посвящена статья М.Блеймана. Таким образом, исследованию с самого же начала автор придает как бы следовательский привкус. Кстати, некоторая его склонность к детективному жанру в кинокритике выдает и наименование вышедшего вскоре сборника критических работ Блеймана, куда он, естественно, включил и эту статью. Книга - во многих отношениях блестящая - называется: "О кино - свидетельские показания".

"Так вот в нашем искусстве, - объявляет дальше Блейман, - возникло новое творческое направление, или, если угодно, "школа". Она существует, несмотря на то, что между ее приверженцами нет ни организационных, ни даже территориальных связей. Она существует, несмотря на то, что у них нет "вождя", полнее и последовательнее реализовавшего общие взгляды. "Школа" существует, так сказать, "анонимно", без наименования, без формулы творческих принципов. Существует и все".

Тут надо отдать должное М.Блейману. Он прямо заявляет об отсутствии организации и направляющей руки. Все-таки необходимо учитывать дату написания статьи. Двумя десятилетиями раньше вряд ли критик рискнул бы утверждать такое. Тогда всякое "дело" начиналось именно с выявления связей и "центра", и они, как известно, находились, если даже их не существовало в природе. Признаться, на подобные аналогии невольно наталкивают интригующее начало статьи, авторская интонация, которая как бы говорит: "Подождите немного, и я выведу их на чистую воду!"

Затем Блейман приступает к анализу фильмов, чтобы обнаружить в них сходство, черты общей поэтики и, сгруппировав определенные явления, иметь право "назвать их направлением, "школой". И первый фильм, рассмотренный автором статьи, - "Тени забытых предков", очень талантливая, как он признает, картина, буквально ошеломившая критику.

Блейман считает, что в картине сознательно упрощен сюжет, что судьбы героев - только предлог, только повод для создания образа народной жизни в ее наиболее ярких, "карнавальных" формах, что, наконец, подчеркнутая "пластичность" фильма, выдвижение на первый план зрелищных характеристик привели к устранению из фильма речи как смыслового компонента и что речь в нем в лучшем случае создает лишь звуковую среду "немого" действия, подчеркивает его ритмы.

Все это, как мы уже убедились, по большей части неверно, но рассмотрение обвинений (хотя и преподнесенных не как критика недостатков, а как констатация особенностей замысла) главного оппонента фильма представляется важной для его правильной оценки.

Блейман так определяет главные принципы поэтики "Теней забытых предков":

"Они в лаконизме сюжета, в усечении психологических характеристик, в выделении этнографических, фольклорных, экзотических мотивов, в концентрации основного внимания на зрелищных моментах кинематографа, в пренебрежении диалогом и вообще речевой выразительностью".

И тут Блейман впервые заговаривает о притче, как потом выяснится, основном зле, присущем "школе". Правда, в "Тенях забытых предков", по Блейману, притчевость с ее нравоучительностью присутствует лишь в зачаточном состоянии. "Но тем не менее, - сказано в статье, - она есть и это важно подчеркнуть".

Автор объявляет о перспективности "школы". И вольно или невольно особенности поэтики одного фильма распространяет и на другие. Это - вроде "перекрестного допроса": "вина" одного соучастника "преступления" доказывается путем установления "вины" другого. Возможно, я что-то путаю в юридической терминологии. Но есть, есть нечто от следовательских методов в поисках "школы" маститым критиком!

Вернемся, однако, к притче - этому краеугольному камню воздвигнутого Блейманом обвинения. "Поэтика "школы", - считает он, - ориентирована только на сказание, притчу". Дальше Блейман говорит: " Это форма протеста против воспроизведения на экране простых случаев "из жизни", против неосмысленности натуралистической всеядности и случайности; притча всегда осмыслена, сюжет притчи всегда не "случай", а "пример": она всегда подчеркивает логику, идею, мораль". Критик вспоминает притчу о блудном сыне: "Совершенно неважно, - замечает он, - почему тот покинул отчий дом, где скитался, какие приключения испытал... важно только то, что он ушел, пострадал, раскаялся, вернулся и был прощен. Вспомним фильмы, которые разобраны в этой статье, и мы убедимся, что демонстративно моральна не только позиция авторов, но моральны, нравоучительны и их сюжеты".

Надо сказать, что пример с притчей о блудном сыне"весьма удачен" именно для фильмов Параджанова. Действительно, почти в каждом его фильме есть эта схема (только схема!): уход, скитания, возвращение. Пожалуй, наиболее наглядно она проявилась в "Ашик-Кериб" - фильме, поставленном режиссером через много лет после появления статьи Блеймана. Так что же, критик как в воду глядел? Но схема еще не сюжет. Разве автора фильма "Ашик-Кериб" не интересуют подробности приключений героя, причины его ухода и возвращения? Да фильм буквально изобилует всем этим, все эти мотивы и обстоятельства и составляют его сюжет. Неужто Параджанова совсем не занимает то, почему Саят-Нова удалился в монастырь? Неужели в "Тенях забытых предков" не существенны обстоятельства, в силу которых герой покинул, а затем вернулся в родной дом? И в чем именно усмотрел критик нравоучитель-

ность и демонстративную моральность позиции автора фильмов?

Критик устанавливает причину мнимой неподвижности кадра в фильмах "школы". Причина эта - аллегоризм притчи.

"Школа", продолжает он свою мысль, вместо реального движения создает фрески, прибегает "к сопоставлениям отдельных сюжетных ситуаций вместо демонстрации их движения", кадр у нее "становится картиной со всеми признаками этого вида искусства". Отсюда - "схематические, аллегорические сюжеты, в которых нет места разнообразию жизни".

Странная для критика столь высокого класса ограниченность понимания движения вообще и движения в кинематографе в частности!

Если говорить о Параджанове, то сравнение его поэтики с живописью верно, но оно условно. Условно в силу коренного отличия живописи от кино, имеющего и временное измерение. В живописи нет длительности движения, в этом Блейман прав. Но фильм длится, действие его, каким бы оно ни было, протекает на наших глазах. У Параджанова это действие, это течение не есть только смена кадров-картин, они - протяженная во времени интенсивная жизнь духа. Форма этой жизни - изумительные по своей праздничной красоте, по эстетическому совершенству кадры, сцепление этих кадров, воспринимаемых нами как великолепные живописные полотна. Только в этом смысле правомерно уподобление параджановского кинематографа живописи, ее самым высоким образцам. При всей своей внешней "статуарности" эти кадры полны жизни, а значит, и внутреннего движения. Я, зритель, ощущаю ежеминутное присутствие режиссера, токи, идущие от него к кадру, клокочущую в нем страсть, его зоркий, всевидящий взгляд, напряжение его души, его волнение, его действенную, созидательную волю. Все это - движение, жизнь. Жизнь и движение духа, жизнь и движение духовности, искусства, которым, чтобы понять и осознать себя, нужны сосредоточенность, состояние физического покоя и которые боятся суеты и мельтешения. Стендаль говорил, что "существует одно разумное мерило идеально прекрасного во всех его видах: это степень нашей взволнованности". При этом он не делает различия между степенью взволнованности того, кто создает искусство, и того, кто его воспринимает. Именно эта общая взволнованность и делает искусство искусством.

Блейман объявляет "школу" не органичной для кинематографа. Основанием для этого "отлучения" критику служит то, что "школа" сводит искусство к трактовке "вечных сюжетов", использует форму притчи, а не романа, где господствует "случай" и где мораль "обнаруживается не в застывшем состоянии, а в движении, в мотивах поступков, в их течении, в их результатах".

Из дальнейших рассуждений автора становится ясно, что роман для него это фактически синоним реализма, но об этом ниже.

Блейман по-своему объясняет пристрастие "школы" к этнографии и истории. Этнография возмещает отсутствие живых наблюдений, "отсутствие созданного художником целостного образа мира", и этнографическая действительность удобна тем, что "она уже существует в своей эстетической и интеллектуальной законченности, в исторически возникшем единстве верований, обычаев, искусства. Художник освобождается от создания новой эстетической реальности. Ему остается перенести ее в свое искусство из реальности исторической".

Трудно представить себе что-либо более несправедливое, чем эти оценки в применении к искусству Параджанова.

Был ли знаком Блейман с параджановскими сценариями "Киевских фресок" и "Исповеди"? Скорее всего, он их не читал: эти сценарии впервые были опубликованы в 1990 году, а фильмы по ним так и не были поставлены. Оба эти сценария посвящены современности, в них нет ни этнографии, ни истории.

М.Блейман в своей статье особое внимание уделяет "Цвету граната". По-видимому, именно этот фильм приводит критика к убеждению, что поэтика "школы" по сущностным своим признакам будто не в состоянии воссоздать сложность современной действительности и потому она вроде бы обречена на историю и этнографию, убеждению, подтвержденному, казалось бы, и следующими фильмами Параджанова. Между тем, как свидетельствует А.Антипенко, поэтика этих картин - и в этом парадокс - "вышла" из проб "Киевских фресок", то есть как раз из созданного Параджановым образа современности, положившего начало поэтике и "Цвета граната", и "Легенды о Сурамской крепости", и "Ашика-Кериба". Лишний аргумент в пользу того, что поэтика эта не архаична, как утверждает Блейман, а опирается на современное мировосприятие и из него черпает свои импульсы.

"Нельзя сказать, - говорит Блейман, - что в искусстве "школы" совсем нет подлинной жизни. Но она предстает в архаизированной, стилизованной форме". Далее он разъясняет: кинематограф прошел путь от иллюстративности - своего "первородного греха" до великих фильмов Эйзенштейна с их кинообразностью, "школа" же возвращает его к иллюстративности, то есть к архаике. Жесткие рамки притчи тесны для воплощения образа, содержание фильма не вмещается в его принудительную форму. Это вынуждает "школу", поэтика которой требует иносказаний, от аллегории обратиться к метафоре, не обладающей постоянными признаками. В результате иносказания становятся "произвольными и не всегда понятными", а язык фильмов превращается в шифр, "ключ которого известен только самому художнику".

В этой связи автор вновь обращается к "Цвету граната", к его финальной сцене.

"Визуальному образу, созданному С.Параджановым в его снятом на пленку живописном полотне, - пишет Блейман, - нельзя отказать в силе. Композиция его так экспрессивна, что ей, может быть, позавидовал бы и сам М.Шагал. Но беда в том, что сложная метафора, предложенная режиссером-живописцем, не "прочитывается" до конца". Чуть ниже Блейман замечает: "Относительно понятна сильная сцена, предшествующая смерти Саят-Новы".

Итак, визуальному образу нельзя отказать в силе, но он не прочитывается до конца; сильная сцена понятна лишь относительно.

Обвинять Блеймана в неискренности не приходится, скорее, его следовало бы упрекнуть в догматизме. Когда он говорит, что образу нельзя отказать в силе, он руководствуется своим впечатлением, своим непосредственным эстетическим чувством; требуя же абсолютной ясности и "узнавания", он фактически хочет лишить образ права на многозначность и сложность, на ту тайну, без которой нет настоящей поэзии, иначе говоря, хочет вогнать искусство в прокрустово ложе самого ограниченного реализма.

Блейман сетует на то, что "школа" в сущности игнорирует "человеческую психологию", "уничтожает кинематографическую драматургию". И, ставя вопрос "об отношении поэтики "школы" к реализму", приходит к выводу, что эта поэтика с реализмом несовместима ввиду ее "стремления освободиться от исторической конкретности".

Здесь надо вернуться к соображениям Блеймана о романе. Кроме уже приведенных замечаний на этот счет, обращает на себя внимание и такое: "Величайшее открытие искусства нового времени - это роман, призванный не только заменить, но и вытеснить эпос с его сюжетной поэтикой. Излюбленная реализмом форма литературы - роман - включает в обиход бесчисленное количество сюжетов, множество вариантов, - словом, всю жизнь в ее великом разнообразии". Ясно, что, по Блейману, подлинный реализм обеспечивает только роман, другими словами, критик ставит знак равенства между этими двумя понятиями. Таким образом, поэтика "школы" "побивается" романом, реализмом. Единственное благо - форма реалистического романа, все остальное - от лукавого. Узость, ограниченность такого взгляда на возможности, на права, на формы существования кинематографа совершенно очевидны.

В связи с этим приходят на память мысли Н.Бердяева о реализме из его книги "Смысл творчества": "Реализм в искусстве, - писал философ, - крайняя форма приспособления к "миру сему". Он "послушен... действительности, мировой данности". Это - "наименее творческая форма искусства". Говоря о реалистах XIX века, Бердяев замечает, что за их "реалистической оболочкой светила красота вечного искусства и вечного творческого акта... В неменьшей степени они были мистиками

и прежде всего гениальными художниками... Творческий акт есть дерзновенный прорыв за пределы этого мира, к миру красоты... В искусстве не может не быть прорыва к красоте... художественное творчество, как и познание, не есть отражение действительности, оно всегда есть прибавление к мировой действительности еще небывшего. И в великом гениальном искусстве XIX века, условно именуемом реалистическим, можно открыть и вечный классицизм (имеется в виду античное искусство. - К.К.) и вечный романтизм. Более того, в настоящем реалистическом искусстве есть черты символизма, отражающие вечную природу всякого искусства".

Мысли эти неординарны, полемичны, и с ними, естественно, можно спорить, Но поразительны широта и духовность этого бердяевского взгляда на искусство, глубина постижения им его сути и смысла. Прорыв к красоте, прибавление еще небывшего - не об этих ли вечных и незыблемых целях искусства, творчества мы порой забываем в своих рассуждениях о них!

И именно в свете этого смысла и этих целей становится особенно наглядной вся несостоятельность теоретических построений М.Блеймана, вся надуманность и несправедливость его обвинений. Не было и нет никакой "школы". Есть талантливые художники, каждый из которых идет своим путем.

Получив возможность снова работать Параджанов поставил два фильма. Их мировое признание общеизвестно. Параджанов в них остался Параджановым. Никакого кризиса "школы" не наблюдалось. В самом начале 1991 года, уже после смерти режиссера, стало известно, что фильму "Ашик-Кериб" присуждены сразу четыре "Ники" - самая престижная награда в советском, а затем в постсоветском кино, наподобие американского "Оскара". Это не было своеволием какого-то элитарного жюри, не было и данью памяти ушедшего из жизни режиссера. Фильм удостоился этой награды в результате массового волеизъявления: были опрошены кинематографисты - члены творческого союза.

Вряд ли Параджанов когда-нибудь всерьез задумывался о реализме, символизме и прочих "измах": он был прежде всего гениальным художником.

* *
*

Я почти не сомневаюсь, что фильм "Киевские фрески" не родился бы и в том случае, если бы режиссер принял официальные рекомендации. Но такой художник, как Параджанов не мог бы приспособиться, не мог бы изменить себе, он все равно не угодил бы начальству, даже попытайся он это сделать. Могу представить себе такой вариант.

В Госкино СССР поступают очередные актерские пробы. Они снова

вызывают неодобрение. Инспирируется спорность ситуации. Учитывая известность режиссера, хотят соблюсти приличия. Требуется консультация. Прибегают к помощи "третейского судьи" - тоже известного эксперта. Этим экспертом оказывается ... Михаил Юрьевич Блейман. И не исключено, что какой-то вариант статьи "Архаисты или новаторы?" появился бы уже тогда, но не в журнале "Искусство кино", а для ведомственного пользования. Начальство получило бы нужное ему заключение. Так или иначе судьба "Киевских фресок" была бы решена.

* * *

Ответом на выступление М.Блеймана должна была явиться статья Ивана Дзюбы. Но пока Дзюба писал свою статью, над автором сгустились тучи, и о публикации ее нечего было и думать. Прошло почти двадцать лет, прежде чем эта статья смогла увидеть свет. Лишь в конце 1989 года ее напечатал журнал "Искусство кино". Предваряя статью, редакция сообщила краткие сведения об авторе.

И.Дзюба - известный украинский литературовед. В пору написания статьи ему было сорок лет. В 1972 году за неопубликованную работу "Интернационализм или русификация?" он подвергся публичному шельмованию, был арестован, ему были предъявлены политические обвинения. Только в конце 70-х годов И.Дзюба получил возможность вернуться к творческой деятельности.

Статья называется "Открытие или закрытие "школы"?" В ней И.Дзюба убедительнейшим образом опровергает М.Блеймана по всем пунктам. Сейчас нас интересует лишь та часть статьи, которая непосредственно касается фильма "Тени забытых предков". И.Дзюба подробно разбирает блейлановскую характеристику "Теней...", показывая ее полную предвзятость.

И.Дзюба пишет, что сюжет фильма не перегружен подробностями событийной биографии, он емко и целеустремленно раскрывает внутреннюю биографию души. Натуральный ход человеческой жизни в нем преобразован в иную реальность: в такую "вязь" кинематографических решений, которые слагаются в исчерпывающую чувственно-образную целостность и вызывают эстетически полноценное переживание. "Это и есть сюжет "Теней забытых предков".

В фильме нет самодовлеющего психологизма, пространных психологических характеристик, "психологическая интрига не является тут пружиной движения киноматериала". Весь фильм "есть история душевных и эмоциональных состояний героев". Человек, его страсти, надежды, любовь, горе, его внутренняя борьба и отчаяние - "вот что живет на экране"...

В фильме широко использованы этнографические и фольклорные

народа и судьбы героев, выступают в преобразованном виде. "Тени..." принципиально противостоят фильмам экзотическим, в которых эти элементы "или нарочно "выделены", или просто играют декоративную и зрелищную роль". Одно из больших завоеваний фильма в том, что он убедительно показал: этнография и фольклор не есть нечто внешнее для современного кинематографа, "он может вырастать из национальной изобразительной культуры данного народа, из эстетики его быта, из испытанных временем форм его художественного мышления, воплотившихся в богатстве его материальной культуры, в поэзии его обрядов и обычаев". В частности, отсюда ведет путь к глубокому национальному своеобразию киноискусства.

К важнейшим достижениям фильма автор относит: "Утверждение кинометафоры как самой ткани киноязыка... преодоление натуралистического экстенсивного использования цвета и звука - построение глубоко взаимодействующего цвето-звуко-динамико-композиционного кадрового комплекса как значимой речевой единицы кино".

Фильм, получив самые высокие оценки и признание, положив начало новым стилевым устремлениям, вместе с тем "стал жертвой традиционалистского толкования, неглубоких похвал с точки зрения установившихся представлений и шаблонов. Многие прочли в нем "красивую" легенду любви, но не прочли страстного раздумья о смысле жизни".

Не верно национальное своеобразие фильма сводить к внешнему, к атрибутике и обрядовости, не улавливая "национально-значимого в его содержании: ведь весь фильм есть дума о судьбе народа, судьбе отдельной его ветви (и этим Параджанов, по его неоднократным высказываниям, особенно дорожил) и есть томление по его духовности, печаль по невозвратимым формам этой духовности".

* *
*

В статье И.Дзюбы с завидной проницательностью выявлены основные художественные особенности фильмов Параджанова, их новаторская суть. Своевременное появление статьи в печати, бесспорно, помогло бы глубже понять и оценить эти фильмы. К сожалению, возобладала точка зрения М.Блеймана, несмотря на его похвалы Параджанову, в принципе подвергавшая сомнению поэтику "школы", теоретически обосновывавшая недоверие к исканиям режиссера.

Хотя талант его никем не оспаривался, но неясность и в общем ненужность его искусства как бы подразумевались. Так вокруг художника создавалась атмосфера подозрительности и отчуждения. А статья М.Блеймана не только подыгрывала этим настроениям, но и формировала их.

САМЫЙ ПАРАДЖАНОВСКИЙ ИЗ ФИЛЬМОВ ПАРАДЖАНОВА: "ЦВЕТ ГРАНАТА" ("САЯТ-НОВА")

- 1 -

В 1966 году, после закрытия "Киевских фресок", Параджанов был приглашен на постановку фильма в Армению. В том же году в Киеве проходил 2-й всесоюзный кинофестиваль. Находившийся в связи с этим в столице Украины тогдашний директор студии "Арменфильм" В.Мкртчян и передал официальное приглашение режиссеру, согласованное с Госкино и идеологическим руководством Армении.

Выбор темы был предоставлен самому Параджанову. Он предложил экранизировать пьесу известного армянского драматурга Левона Шанта "Старые боги", но это предложение было отвергнуто Москвой. (Любопытная историческая параллель: когда-то об этом же мечтал совсем молодой Амо Бек-Назаров, наметивший даже известных актеров для участия в фильме; однако московских промышленников-армян, к которым он обратился за финансовой помощью, не заинтересовал этот проект). Тогда у Параджанова возникла мысль поставить фильм о великом армянском поэте Саят-Нове, что совпало и с желанием студии, на которой уже несколько лет обсуждался вопрос о создании фильма, посвященного Саят-Нове. Это представлялось важной идеологической акцией, так как Саят-Нова, творивший на армянском, грузинском и азербайджанском языках, олицетворял собой идею дружбы народов. Надо сказать, что образ этого гениального средневекового лирика был необычайно близок внутреннему миру Параджанова.

Режиссер написал сценарий. Благорасположение руководства Госкино и студии обусловило беспрепятственное утверждение сценария. Представленные Параджановым кинопробы стали заметным событием в культурной жизни Еревана. Их обсуждение, среди участников которого было много художников, проходило при переполненном зале. Свое восхищение высказали Мартирос Сарьян, другие крупнейшие деятели искусства Армении, которых поразили живописно-композиционное совершенство кадров, отразившаяся в них высочайшая художественная культура. Параджанов приступил к съемкам фильма.

К тому времени поменялось руководство Госкино республики. Отно-

шения Параджанова с новым председателем Госкино Геворком Айряном складывались, хотя и трудно, но в общем благоприятно. Работа над фильмом затянулась из-за производственных неурядиц и творческой неуступчивости режиссера, что приписывалось его будто бы капризному и взбалмошному характеру. Когда фильм наконец был закончен (1968 г.), ни ЦК КП Армении, ни Госкино СССР не захотели брать на себя ответственность за картину: по их мнению, она не имела ничего общего с историческим образом Саят-Новы и была непонятна. Председатель союзного Госкино А.Романов поставил условие: фильм будет принят, если его одобрит руководство республики. Студии надо было спасать истраченные на картину 750 тысяч.

Судьба картины решалась на заседании секретариата ЦК. Выход был найден благодаря гибкости, проявленной первым секретарем ЦК А.Кочиняном. Поскольку большинство согласились с тем, что фильм не содержит ничего враждебного коммунистической идеологии, было решено: фильм разрешить, но изменить его название (первоначально он назывался "Саят-Нова"). Параджанов не стал возражать. Тогда Г.Айрян предложил назвать картину "Цвет граната"; под этим названием она и вошла в историю мирового кинематографа. Но Госкино СССР все же тянуло с выпуском фильма, пока С.Юткевич не взялся его перемонтировать: свою роль сыграл и международный резонанс, вызванный торпедированием картины. Наконец фильм был выпущен "третьим экраном". В авторском варианте он шел только в Армении. Когда в 70-х годах я был директором "Арменфильма", мне не раз приходилось удовлетворять просьбы гостей из-за рубежа и союзных республик и показывать им единственную копию авторского варианта, хранившуюся на студии. А поскольку Параджанов находился тогда в заключении, это можно было делать только нелегально.

В первоначальном варианте картины на всем ее протяжении время от времени возникали надписи, передающие философские размышления героя и его комментарии к собственной жизни. С.Юткевич убрал эти надписи. Он приблизил фильм к литературному сценарию и восстановил некоторые конструктивные элементы последнего. Каждой из глав ("Детство поэта", "Юность поэта" и т.д.) С.Юткевич предпослал созвучный ей отрывок из стихов Саят-Новы, взяв эти отрывки из сценария; он сделал также некоторые монтажные сокращения и перестановки. Бесспорно, проделанная ветераном работа заслуживает уважения: благодаря ей широкие зрительские массы в СССР смогли познакомиться с фильмом. Слова признательности С.Юткевичу мне приходилось слышать от Параджанова, хотя и он сам, и кое-кто из критиков порой заявляли, что был слеплен "совершенно другой фильм", или даже, как выразился В.Демин, параджановское произведение было "банализировано"*.

Было бы неверно утверждать, что в фильмах Параджанова жизнь полностью очищена от социальных противоречий и столкновений. Но там они лишь фон, данность, служащая поводом к сюжетной интриге (если о таковой вообще можно говорить применительно к параджановским фильмам). Причем повод этот почти всегда один и тот же: любовь бедного или незнатного юноши к богатой или знатной девушке. Кажется, это излюбленный сюжетный мотив Параджанова... Однако развитие сюжета у него вовсе не предполагает серьезной критики, призыва к уничтожению или развенчанию этого социального неравенства. У Параджанова это лишь сопутствующие любви обстоятельства. Главное же для него - сама любовь, точнее, любовь поэта, та "страна, где сливаются души всех" (Р.Роллан). Поэтому, в сравнении с реальной действительностью, жизнь у него условна и метафизична, но лишь постольку, поскольку жизнь духа, стремление к идеальному, как они ни важны, все же еще не есть вся жизнь.

Отчасти этим вызвана нелегкость восприятия параджановских фильмов. Успех их был преимущественно элитарным, интерес же к ним широкой публики не был связан с настоящим пониманием, а носил скорее ажиотажный характер и во многом подогревался любопытством к личности режиссера.

Но нельзя забывать и об условности самого зрительского восприятия. Об этом хорошо сказал Феллини в одном из своих интервью. Отвергая упрек в том, что его фильмы трудны для восприятия, он говорит о подчиненности зрителя жестким условиям схемы. Поэтому произведения, которые говорят не на этом условном языке, рискуют оказаться трудными для понимания. Из-за желания видеть фильм под каким-то определенным углом зрения зритель лишается свободы внутреннего общения с автором произведения.

Массовое сознание более восприимчиво к обыденному и узнаваемому, чем к несоциологизированной жизни. Параджанов своими фильмами не откликался на общественную жажду правдивого слова - он оперировал вечными истинами. Поэтому они так высоко стоят над бытом. Их

** Я должен предупредить читателя, что анализ фильма сделан в основном не по авторскому варианту, а по версии С.Юткевича. Кроме того, в моем распоряжении был монтажный лист первоначального варианта, к сожалению, составленный крайне нечетко и неквалифицированно. Конечно, я видел параджановский оригинал, но очень давно, и не счел себя вправе полагаться на свою память. Дело в том, что обратившись к нему снова несколько лет назад (речь идет о копии, имеющейся на студии "Арменфильм"), я испытал глубокое разочарование: копия пришла в полную негодность. Ясно, что потеря качества изображения и фонограммы ничем нельзя восполнить, особенно если дело касается таких фильмов, как фильмы Параджанова. Необходимо провести тщательную реставрационную работу над негативами, отпечатать эталонные копии. Только тогда можно будет считать, что эти фильмы продолжают жить.*

предмет не быт, а бытие. И в этом их художественная ценность: в основе искусства лежит духовность, а не социальные и политические цели.

- 3 -

Одной из примечательных особенностей фильмов Параджанова является то, что их персонажи обитают в мире, облагороженном искусством народа, жизни которого посвящен тот или иной его фильм. Начало этой традиции, которую я бы назвал параджановской, положили "Тени забытых предков". При этом предпочтение Параджанов отдавал старому искусству и, вероятно, во многом этим объясняется тот факт, что все осуществленные фильмы режиссера, как и большинство его неоставленных сценариев, посвящены исторической тематике. Пожалуй, наиболее полно и всесторонне эта особенность параджановского кинематографа проявилась в "Цвете граната", герой и все прочие персонажи которого пребывают в окружении классического армянского искусства, будь то шедевры средневековой архитектуры, книжной миниатюры, декоративно-прикладного искусства или изделия армянских мастеров-ремесленников. Поэтому о Параджанове более чем о любом другом крупном кинорежиссере можно сказать, что в своих фильмах он не только представляет свое искусство, но демонстрирует и другие выдающиеся образцы национального искусства. Если этому не следует особенно удивляться в случае с "Цветом граната", в котором Параджанов представил родное армянское искусство, то нельзя не поражаться способности режиссера органически впитывать в себя культуру других народов и любовно показывать ее в своих фильмах.

- 4 -

У Параджанова нередко простое действие, обусловленное сюжетом, приобретает характер ритуала. Склонность режиссера к ритуалу, в основе которого лежит постоянное влечение к театру, порой приводит не к воспроизведению существующих ритуалов, а как бы к созданию новых, причем Параджанов не всегда заботится о том, чтобы их смысл и назначение были понятны зрителю. Режиссера увлекает игра сама по себе. Это хорошо видно на таком примере. Мальчик, принявший позу, которая напоминает положение плода в утробе матери, согласно сценарию, бьется в ознобе, очевидно, связанном с разыгравшейся грозой; чтобы согреть ребенка, встревоженные родители накидывают на него ковры. Таким образом, причина действия совершенно ясна. В фильме остались странная поза мальчика и не лишенное торжественности набрасывание ковров, но нет озноба - юный герой абсолютно здоров. Допустим, его укладывают спать. Но мальчик нарядно одет, да и три ковра - это слишком много.

С исчезновением прямого повода действие стало таинственным, полным неясной символики; оно производит впечатление какого-то ритуала, значения которого мы не знаем. Можно предположить, что смысл его известен только автору фильма. Но на самом деле это только особенность режиссерского мышления и стиля.

При сходстве параджановского мифа о Саят-Нове с народным они принципиально различны. Это - сходство внешних положений. Параджанов преобразил биографию певца в трагический миф. Народный миф о Саят-Нове - это совокупность равноценных фактов, если и подчиненных чему-либо, то лишь идее о его несравненном таланте. В параджановском же мифе все строго подчинено закону единого действия, всякая частность получает значение знаменательного события в жизни души ашуга, все факты неразрывно связаны между собой не одной последовательностью во времени, а последовательностью развития образа и авторской мысли. Аристотель говорил, что поэт есть по преимуществу творец мифов, потому что он творит не то, что было, а то, что возможно. Воссоздал ли Параджанов образ реального исторического Саят-Новы? Кто знает? Да и вряд ли он ставил перед собой такую цель - это все же задача историка-летописца или бытописателя. И не случайно, режиссер с легким сердцем пошел на замену конкретной фигуры Саят-Новы вообще средневековым поэтом. Потому что он не воскрешал былого, а творил возможное.

Параджанов лучше знал биографию Саят-Новы, чем принято думать. Об основательном изучении режиссером жизни великого ашуга говорит следующий факт: по словам самого Саят-Новы, он родился в Тифлисе; однако существует свидетельство грузинского царевича Теймураза Багратиони, согласно которому Саят-Нова "был родом из Санаина". Специалисты считают, что поэт действительно мог родиться в Санаине, откуда, возможно, происходила его мать, крепостная царевича Георгия, отца Теймураза, хотя как личность он сложился при грузинском дворе и поэтому с полным правом мог считать себя тифлисцем. Эту версию и использовал Параджанов. В фильме детство ашуга проходит в Санаине, он растет в атмосфере Санаинского монастыря, общается с его монахами, от которых получает первые знания и уроки нравственности. Из начальных кадров картины можно заключить, что родители героя одобряют его тягу к религии. Это также имеет историческое обоснование: отец поэта носил титул "махтеси", который давался совершившим паломничество к гробу господню. Достаточно близко придерживается режиссер и других фактов жизни и смерти Саят-Новы или неопровергнутых преданий, касающихся биографии поэта. Во всяком случае ничто в сюжетной канве не противоречит современной науке о Саят-Нове.

Возможно, были правы те, кто говорил, что герои фильмов Параджанова не вызывают настоящего зрительского сопереживания. В самом деле, так ли уж глубоко наше к ним сострадание, волнение за их судьбу? Но Параджанов, похоже, и не стремится возбудить у нас эти чувства. Тогда к чему же он стремится, в чем цель его фильмов?

Главный герой фильмов Параджанова это он сам, и он ищет у зрителя не столько сопереживания своим персонажам, сколько понимания его, параджановских, душевных движений, отклика на его, параджановские, эстетические реакции, потому что показываемый им мир интересен ему прежде всего своим эстетическим содержанием, своей способностью стимулировать эстетические переживания. Но разве эстетическое постижение предмета не есть самый короткий и безошибочный путь к постижению также его этической и философской сути?

Параджанов не стремился открывать какие-то неведомые тайны человеческой души, не претендовал на особые интеллектуальные откровения, заранее соглашаясь с тем, что он не пророк, и оставляя за собой лишь роль интерпретатора. Он знал, что в мире не так уж много истин и что все они в общем известны. Поэтому, не вдаваясь в проблемы мироздания, он лишь выбирал и показывал. Это и была его главная жизненная задача, и она стояла перед ним всегда - просто как необходимость делать фильм (на самом деле или только в мечтах), необходимость рисовать или создавать коллажи, и решал он эту свою задачу, я думаю, чисто интуитивно. Мощнейшие агрегаты параджановской фантазии практически не знали остановок - они непрерывно перерабатывали огромное количество впечатлений и могли ежеминутно выдавать готовую продукцию...

Параджанов не погружался в предмет - он держал его прямо перед собой, чтобы видеть его краски и формы, его фактуру и "живопись", иметь возможность в любой момент определить его художественную ценность. Это не было какой-то отстраненностью, эта была жадность и ненасытность глаз, верность и точность оценивающего взгляда.

Но исповедовать в кино принцип живописности для Параджанова не значило оживлять красивые картинки. Живопись - сгусток застывшей энергии, затаившегося духа. Попытки разбавить этот сгусток кинематографическим действием, заменить угадываемое очевидным равносильны покушению на великую тайну живописи - ее неподвижность. Такие попытки бесплодны и разрушительны. Параджанов же не разрушает, а созидает: "приводя в движение" живопись, он преобразует ее в яркое и красочное представление. Трансформирует живопись в театр.

Красочное зрелище обладает самостоятельной силой духовного воздействия.

Разнообразие красок и фактур, блеск, сияние прибавляют убедительность идее.

Стендаль однажды заметил: "Пышность алтарей и богатство одеяний... усиливают пыл верующих, слушающих торжественную мессу".

Церковь всегда знала, что людей легче всего привлечь красотой.

Роскошь и красочная, таинственная торжественность богослужения особенно действует на детей, когда те впервые оказываются в церкви. Это впечатление остается с человеком на всю жизнь.

Ничто так не способствует нравственному развитию личности, как испытанное в детстве эстетическое потрясение.

Праздничность форм в соединении с возвышенным поэтическим чувством умножают и силу произведения искусства.

Параджанов не то чтобы использовал этот простейший закон психологии восприятия - он сам был ему подвержен в высшей степени. Чем-то он походил на ребенка, занятого бесконечной игрой. Он украшал вокруг себя все и вся. Режиссировал жизнь, устраивая из нее зрелища на свой лад и вкус. Его страстью было вечное импровизаторство. Так он насыщал свою постоянную жажду прекрасного.

- 6 -

Начало фильма можно назвать библейским - в прямом и переносном смысле. Уже первый кадр - раскрытая библия; затем этот кадр неоднократно повторяется, перемежаясь с кадрами-натюрмортами: плоды граната, истекающие соком, который расплывается на белой холщевой скатерти кроваво-красным пятном; кинжал на такой же скатерти и с таким же расплывающимся пятном; каменная плита с выбитой на ней надписью и гроздью винограда, на которую осторожно наступает голая мужская нога и раздавливает ее; одна, затем три живые рыбы между двумя хлебами; кяманча и керамическая ваза с белой розой; терновый куст на черном фоне... Эти первые кадры сопровождаются известной строкой из Саят-Новы, четырежды повторяемой закадровым голосом: "Я тот, чья жизнь и чья душа - страдания", а также звуком дудука, возникающим на изображении гранатов.

Затем слышится текст из Ветхого Завета о сотворении Богом человека, произносимый на грабаре уже другим голосом. Этот текст ложится на кадры: притаившегося мальчика в нарядной бело-голубой черкеске, которого мать и отец накрывают коврами; орнаментов, капители, скульптурных рельефов, украшающих архитектуру храма; поливаемых дождем стен монастыря; мокнущих от обильных струй дождя древних рукописей в книгохранилище... Кадры будто пульсируют, то вспыхивая от света молний, то погружаясь во мрак.

Образ влаги, воды занимает очень существенное место в "Цвете граната". Влаголюбие Параджанова обнаружилось, как мы видели, еще в "Тенях..."; там вода была непосредственно связана с сюжетом, становилась как бы местом загробной жизни героини, манящей и призывающей героя, получающей над ним какую-то мистическую власть. В "Киевских фресках" влага, дождь, мокрый асфальт, насыщенный влагой воздух также накладывали свой отпечаток на стилевой образ неснятого фильма. В "Цвете граната" образ воды мало связан с сюжетной схемой. Но кажется, что весь вещный мир фильма режиссер хочет омыть водой, погрузить в воду, насытить и пропитать влагой, и как бы даже не по собственной воле, а откликаясь на немой призыв этого предметного мира, словно просящего напоить его, утолить его жажду.

Можно предположить, что на образ животворной влаги Параджанова натолкнула поэзия Саят-Новы. В одном из своих стихотворений поэт высказывает мысль о "бессмертной влаге", как условии творческого огня; в другом стихотворении, написанном, когда ему, возможно, не было и тридцати лет (ведь точная дата появления на свет поэта неизвестна), и отчасти являющемся, так сказать, поэтической автобиографией авансом, Саят-Нова не только обозревает прожитые им годы, но и заглядывает далеко вперед, в свою предполагаемую глубокую старость, - в этом любопытном стихотворении уже первая строфа, говорящая о зачатии и рождении, содержит мотивы и образы, которые могли стать мощным импульсом для работы параджановской фантазии. Вот эти строки:

Благодарение творцу! Вода и прах, я долго спал,
Гончар, меся, их разбудил, в огне горящем искупал,
Я в книгу судеб на строку с тростинки капелькой
упал
И в тайный дом не из земли по воле божией попал.

Эта своеобразная параджановская "поэма о влаге" начинается с первых кадров фильма. Выделяющие свой сок гранаты и виноград, трепещущие, задыхающиеся вне водной стихии рыбы - как бы лишь пролог этой поэмы, предворяющий картину мощного водоизвержения: обильный ливень, кажется, насквозь пропитывает камни храма, будто истосковавшиеся по влаге. Будто и книги измучились от жажды, и режиссер почти со сладострастным удовлетворением изображает мокнущие под проливным дождем фолианты. Книги набрались такого количества воды, что при нажатии на переплет буквально изрыгают ее. Это похоже на какое-то не знающее меры возлияние, на оргию, на пресыщенность водой после долгого томления; затем наступает как бы отдохновение. Монахи поутру выносят книги на воздух, и мальчик, будущий поэт, поднимает их на крышу храма и раскладывает их по всей крыше, и они сохнут на

солнце и ветру, переворачивающем шелестящие страницы; тут же и мальчик, усевшись в сторонке, листает старую рукопись, разглядывая будто омытые дождем бледные миниатюры.

Параджанов стремится к этнографической достоверности; в соединении с фантазией режиссера это рождает необыкновенно красочные картины. Одна из них - мойка ковров. По обливаемым водой коврам, под звуки тара и кяманчи, ступают голые женские ноги, украшенные массивными браслетами из серебра. Режиссер по-своему воспроизводит старый, существующий и поныне способ мытья ковров трением их ногами.

Как в этом, так и в последующих эпизодах место действия уже не одинокий суровый храм, а многолюдный, полный красок город - Тифлис. Параджанов и здесь не отступает от известных фактов биографии Саят-Новы. В детстве будущий поэт обучался ткацкому ремеслу. Вряд ли кто теперь знает, что именно ткал юный Арутин Саядян; но Параджанов предпочитает, чтобы это были ковры: сам страстный любитель произведений народного искусства, он питает понятную слабость к коврам. Поэтому возникновение в фильме эпизода крашения пряжи не случайно.

Воздух окрашен разноцветными парами. Фоном одного и того же кадра служат три цвета паров: красноватого, голубого и белого, поднимающихся из поставленных в ряд кипящих котлов; возле них орудуют красильщики, размешивая горячую краску и выбрасывая мокрые выкрашенные массы ниток на металлические подносы на переднем плане кадра. Запоминающаяся композиция!

В одной из литературоведческих работ о Саят-Нове читаем:

"Сын бедных родителей, Арутин с раннего возраста узнал горечь жизни. Вместо беззаботных игр он вынужден был в поте лица добывать себе хлеб насущный".

Параджанов избегает этой темы. Он ограничивается включением в композицию кадров фигуры мальчика. На труд, тем более "в поте лица", нет и намека. Юный герой даже не столько наблюдает, сколько присутствует при действии: по-детски снует и трется рядом. Это - интересное свидетельство автобиографичности фильма, о чем я скажу ниже.

В многофигурных композициях режиссер показывает нам женщин-мастериц за ковроткацкими станками на открытом воздухе, ребенка с шерстяной пряжей в руках на фоне роскошного ковра - уголок в гуще жизни восточного города, где царствуют фантазия и труд народных умельцев.

Режиссер в сущности немногими эпизодами создает великолепную по живописно-композиционной выразительности панораму жизни города. Очевидно, ему представлялась важной и такая деталь, на которой он останавливает зрительское внимание: красят в красный цвет белого

петуха, опуская его в медный таз с краской. По своему обыкновению, Параджанов подает эту экстравагантную операцию как некое символическое, ритуальное действо, смысл которого зрителю (по крайней мере, широкому) неведом: вновь ему остается лишь строить догадки. Но как бы то ни было, деталь эта надолго врезывается в память.

Но если взглянуть на эпизод с петухом в контексте "поэмы о влаге", то он представляется мне, как это, может быть, не прозвучит странно, неким промежуточным звеном в той тоже весьма своеобразной водной панораме, которую разворачивает перед нами Параджанов в первой половине фильма. Оно как бы знаменует собой момент перехода от неживого мира к человеку в этой панораме всеобщего соприкосновения с влагой. Уже следующий эпизод показывает нам людей в "водной стихии", хотя речь идет не о море или реке, а лишь о знаменитых тифлисских серных банях.

Перед нами лицо, затем нагое тело лежащего мужчины. Его облик - коротко остриженная, ухоженная борода на молодом красивом лице, классическая пропорциональность сильного, мужественного тела, царственность движений - это воплощение благородства и аристократизма; он словно ожившая статуя Праксителя или Фидия, некий языческий образ легендарного героя; весь он исполнен неги, изящества и грации и вместе с тем спокойной уверенности. Он отдался во власть моющего его банщика; вода, массаж повергли его в состояние сладостного томления.

Есть коренное различие между эпизодом бани в литературном сценарии и его экранной реализацией. В сценарии он назван "Эраклес абано" (баня Ираклия), и соответственно вся обстановка и особенно действия говорят о том, что имеется в виду именно царская баня. Мы видим здесь царя и его свиту, царевну и юного ашуга, поющего о своей любви. Кроме того, в записи эпизода подчеркнуты социально-исторические и конфессиональные мотивы. Тот же эпизод выглядит совершенно иначе в фильме. Нет никаких указаний на то, что перед нами владыка Грузии, члены его семьи и представители знати. Отсутствует и ашуг. Герой еще в отроческом возрасте и пока не стал ашутом. Он показан не в самой бане, а на ее крыше, заглядывающим в окно: все происходящее внутри бани как бы увидено глазами мальчика. В связи с этим приобретает особый смысл завершающий штрих эпизода. Мы говорим об изумительном по красоте, произведшем в свое время сенсацию кадре: крупный план девичьих грудей с положенной на одну из них раковиной и стекающими с их нежной поверхности зеленовато-прозрачными струями воды. Эта великолепная, достойная Тициана картина выступает в фильме одновременно и как символ и как стимул. Быть может, именно она, впервые представившись взору юноши, окончательно определила его судьбу и жизненный путь, сделала его великим поэтом, страстным

певцом любви, в которой чувственность и возвышенность слиты воедино. Должно быть, так рассуждал Параджанов; но чтобы воплотить эту свою мысль, он должен был создать действительно исключительный по своим художественным достоинствам и выразительности кадр. В литературном сценарии этот кадр обозначен короткой фразой: "И зеленеют струи на белой груди царевны...". Пожалуй, это единственное в записи эпизода, что режиссером в точности воспроизведено на экране. Возможно, это говорит о значении, которое режиссер придавал этому в значительной мере ключевому кадру.

Интересно, что в данном случае точка зрения камеры совпадает со взглядом наблюдающего мальчика (этот статичный кадр снят с верхней точки, перпендикулярной центру торса), хотя в изображении бани этот принцип в общем не соблюден. Отсутствие ракурса и фронтальная обращенность к нам торса дают понять, что его обладательница находится в горизонтальном положении; но это ясно и так, благодаря покоющейся на груди ракушке и направлению струй воды. Кадр достаточно длинен и, несмотря на предполагаемый взгляд, как бы несколько отстранен: может быть, та же сдержанность уберегла режиссера от искушения - если таковое существовало - перебить этот план показом переживаний будущего поэта.

Таков апофеоз параджановской "поэмы о влаге". Что означает эта "поэма"? Возможно, она является иносказанием о любви и вожделении, о взаимном притяжении полов и оплодотворении. В основе этой символики лежит эротическое чувство, несмотря на то, что режиссер тщательно сторонится каких-либо намеков на грубую чувственность. Но как раз эта подчеркнутая сдержанность, может быть, прежде всего обнаруживает плотски-языческую подоплеку этих эпизодов.

- 7 -

Любое произведение искусства в той или иной степени автобиографично. В случае с "Цветом граната" эта истина справедлива вдвойне. Нет сомнения, что прежде всего возможность самоизображения привлекала Параджанова. Собственно, картину породило острое чувство родства режиссера со своим героем. Томас Манн назвал бы этот фильм "иносказательной автобиографией".

Сознание своей общности с великим поэтом не только возвышало Параджанова в собственных глазах, что само по себе являлось стимулирующим фактором, но и давало ему внутреннюю свободу, необходимую для отождествления себя с Саят-Новой; он не ставил себя на его место, наоборот, будучи убежден, что по высшему закону родства и избранности имеет на то полное право, он его, Саят-Нову, как бы заставлял смотреть

на мир своими, параджановскими глазами.

Впечатление явной автобиографичности фильма возникает прежде всего от того, как Параджанов изображает детство поэта: из первых эпизодов картины можно почерпнуть биографические сведения и о самом режиссере. Говоря это, я имею в виду не столько какие-то события, сколько воспоминания автора о своих детских ощущениях. Должно быть, когда Параджанов был ребенком, родители его красиво одевали. Экран передает самоощущение нарядно одетого, ухоженного ребенка; маленький Саят-Нова в подчеркнуто аккуратных, любовно сшитых костюмах любопытен и вездесущ, но одновременно и осторожен, осмотрителен: он словно помнит, что нельзя пачкать и рвать одежду. Режиссер, пытаясь воскресить в себе былое ощущение хорошо одетого мальчика, может быть, подсознательно строит мизансцены в пластике и композициях, как бы оберегающих наряды маленького героя. Кто знает, может быть, в глубоком основании этих мизансцен лежат воспоминания Параджанова о каких-то наставлениях матери, которые та повторяла, отпуская его во двор или на улицу?

Таким же желанием вызвать из небытия когда-то испытанные ощущения отмечена и сцена у входа в церковь. Перед церковью трое: мать, отец, их маленький сын. Мать молится Святому Георгию, прося о покровительстве Арутину; в воображении юного героя возникает образ рыцаря на белом коне; всадник медленно проехал мимо храма и исчез за кадром. И вдруг мальчик двинулся вслед своему видению, подражая аллюру коня. Тем временем отец совершает жертвоприношение: зарезав петуха, он прикладывает смоченный в крови палец ко лбу сына; тот четким движением стирает со лба кровь - и обряд "матаха" завершен.

Автобиографизм фильма обнаруживается и в выборе исполнителя. Мне говорили, что юный актер (С.Алекян) удивительно похож на Параджанова в детстве. Я назвал бы это параджановским "комплексом детства", имея в виду огромную психологическую зависимость режиссера от впечатлений, мотивов, интересов, привязанностей своих невинных лет. Воистину большим художником становится тот, кто хорошо помнит свое детство!

Затрудняюсь объяснить то прямо-таки магическое действие, которое оказывают на меня кадры с юным героем. Совершенно очевидно, что маленький актер выступает здесь в роли живого манекена, послушно выполняющего команды режиссера. Последний будто специально демонстрирует, что фигура ребенка нужна ему лишь для декоративных целей. Помещенный в центр композиций, ребенок разводит руками в стороны или поворачивает голову то вправо, то влево, или опускает и поднимает взгляд. Да, мальчик красив, лицо его задумчиво и одухотворено. Но в чем секрет необычайного обаяния этих кадров?

Ответить на этот вопрос непросто. Мы, видимо, еще недостаточно знаем о том, сколь кинематографически-выразительными могут быть пантомима и хореография, о возможностях и власти "мира зрения", которым в совершенстве владеет режиссер, наконец, о силе воздействия символов в искусстве. Разгадка последних обычно требует интеллектуальных усилий, стимулируемых производимым ими эмоциональным впечатлением.

Мотивам ткачества в фильме режиссер придает сакральный характер. Ребенку предстоит вступить в мир, освященный традициями: он должен как бы совершить обряд приобщения; и он его совершает - сосредоточенно и торжественно, плавными, подобными танцу движениями, предписанными ему "верховным жрецом" - режиссером; режиссерская заданность поведения ребенка не выглядит искусственной; его действия - это некое таинство, смысл которого известен единственному посвященному - Сергею Параджанову.

- 8 -

Актерское искусство как таковое в фильме не имеет сколько-нибудь самостоятельного значения, актер служит режиссеру лишь "строительным материалом" для создания кадров-портретов, кадров-композиций, решенных в стиле декоративной символики, где творческая индивидуальность актера подчинена авторскому "я" режиссера в такой степени, что актерское искусство почти полностью утрачивает свои сущностные признаки или по крайней мере важнейшие из них. С другой стороны, эти кадры-полотна отмечены высочайшей изобразительной культурой, редкостным талантом "живописать" кадрами, что, бесспорно, является заслугой не только режиссера, но и оператора Сурена Шахбазяна, художника - постановщика Степана Андраникяна, художников по костюмам Елены Ахвледиани и Иосифа Караляна. Конечно, при этом играет первостепенную роль выразительность лица, пластика тела актера, его соответствие живописно-смысловым требованиям кадра, совокупности задач, которые решает в кадре режиссер, наконец, стилистике фильма. "Цвет граната" - яркий пример авторского кино. Своеобразие фильма определяется почти исключительно личностью, образным мышлением, фантазией, темпераментом автора - сценариста и режиссера.

- 9 -

Приступив к постановке фильма, Параджанов несколько умерил свою фантазию. От каких-то сцен пришлось отказаться. Ушли из фильма осыпающиеся горы, каменеющие кружева и многое другое в этом же роде. Но вряд ли это диктовалось соображениями финансового порядка.

Скорее всего, отбросить эффекты и сосредоточиться на разработке главной темы фильма, соблюсти строгость и цельность стилистики режиссера заставила интуиция. Ряд сцен претерпел существенные изменения.

В фильме о Саят-Нове Параджанову представился случай сполна удовлетворить свой интерес к любовной знаковости и символике. Сюжет картины или, вернее, некоторые обстоятельства биографии поэта заключали в себе возможность для такой игры (не надо бояться этого слова: искусство, даже самое серьезное, не что иное, как игра).

Ученые установили, что Саят-Нова, будучи придворным ашугом Ираклия Второго, питал тайную любовь к сестре царя Анне. Этот-то факт режиссер положил в основу драматургии фильма. Конечно, ни о какой взаимности не могло быть и речи. Плебей и крепостной, Саят-Нова мог лишь страдать и петь о муках любви, прославлять и обожествлять абстрактную возлюбленную, используя для этого язык поэтических символов и аллегорий и прибегая нередко к традиционным образам восточной поэзии.

Согласно сценарной записи, юный Саят-Нова в присутствии возлюбленной, "от имени Меджнуна воспевает красоту Лейли". В фильме похожая сцена сохранилась, но отсутствует упоминание о Лейли и Меджнуне. Нет и песни - она переведена в зрительный ряд, в пантомиму. Кяманча в руках героя тоже молчит. Безмолвна и возлюбленная. Действие сцены в сущности построено на движениях рук героя и героини, чьи крупные планы сменяют друг друга. Ритуальная сосредоточенность движений одетого в черное ашуга, разводящего руки или опускающего их ладонями вперед, и потаенный трепет вяжущих кружево, порхающих, словно птицы, и укрупненных фронтальностью мизансцены рук молодой женщины в белых стильных перчатках, - создают атмосферу духовной напряженности и тайны; чеканное изящество этой игры кистями рук, грациозность статики поясного портрета героини, лучистый взгляд ее необыкновенно красивых глаз, исполненные неги скупые повороты головы делают сцену буквально завораживающей.

Кяманча фигурирует в ряду других предметов, которыми манипулирует певец; они появляются и исчезают словно по волшебству. В сцене можно усмотреть элементы циркового трюкачества, однако "ловкость рук" здесь не при чем: природа этих "фокусов" чисто кинематографическая и авторство их целиком принадлежит режиссеру.

Как бы помня, что "вначале было слово", режиссер начинает сцену с кадра: раскрытая книга, вероятно, поэтический "давтар" Саят-Новы, словно прижалась к груди поэта; страницы книги переворачиваются сами собой... Ашуг высыпает на кяманчу пригоршню кусочков перламутра (возможно, в воображении режиссера это как-то рифмуется с перламутровой инкрустацией на кяманче и воспоминанием о той раковине на

обнаженном теле), от чего струны инструмента издают короткий и нежный звук; возникает чаша с зерном, затем - другая с землей; ангел смешивает зерно и землю; высыпает землю на хлеб. Потом на предплечье певца появляется белый петух, а в другой руке - белая роза...

Может быть, режиссер хотел таким способом зрительно "пересказать" какое-то стихотворение Саят-Новы, может быть, он пытался выразить предметно-образную квинтэссенцию любовной лирики поэта, а может быть, сцену надо понимать как свободную пантомимическую фантазию на тему "Саят-Нова". Как бы то ни было, нет нужды стараться разгадать этот шифр: довольствуемся тем, что он понятен той единственной, к кому обращен. Это - любовное высказывание, и если не прямое признание в любви, то выражение любовной страсти.

У Параджанова этот пластический диалог имел своего явного предтечу в "Киевских фресках". Но там режиссер решал задачу просто: в сутолоке города он выводил влюбленную пару глухонемых, чей физический недостаток заставлял их изъясняться знаками, причем жесты парня прямо говорили о жажде совокупления.

И юный поэт и его возлюбленная - одно и то же лицо, один и тот же человек. Вряд ли сам Параджанов смог бы логически объяснить смысл этого тождества. Выбирая на эти две роли одну и ту же актрису - Софико Чиаурели, он скорее всего действовал чисто интуитивно. Видимо, внешность молодой актрисы - исключительная по редкостному соединению женственности и "мальчиковости" - соответствовала иррациональному ходу мыслей автора. Конечно, создавая "мужской" портрет актрисы, он вносит кое-какие изменения в ее внешность. Но не скрывает разительного сходства, напротив, подчеркивает его в чередовании мужского и женского портретов. Этот прием представляется Параджанову наиболее простым и кратким путем к той гармонии, которую он хочет выразить. Это - божественная гармония, гармония небесных сфер. Гениальный поэт и его прекрасная возлюбленная - это совпадающие лики первоначального, нераздельного человека, не мужчины и не женщины или и мужчины и женщины, девы-юноши, того "смешанного существа", которое есть образ и подобие Бога.

Портреты эти неподвижны, но это именно портреты, так как доминирующее состояние изображенных - статика.

Движения сугубо условны, их ритмика и пластика это ритмика и пластика как бы живых моделей, послушных приказам режиссера, создающего с их помощью ряд портретных композиций.

Сексуальны ли эти кадры с двумя ликами актрисы? Иными словами, можно ли в них увидеть или хотя бы угадать взаимное или одностороннее желание полового акта? Возможно, в глубоком основании этой сцены лежит желание физического обладания. Но если это и так, то тут перво-

начальный посыл, усложненный и опоэтизированный режиссером, обрел совершенно иной, едва ли не противоположный, смысл. Разумеется, многое зависит от индивидуального зрительского восприятия, но если иметь в виду отношение самого автора - осознанное или интуитивное, то, по-моему, он далек от мысли о такой возможности. И тем не менее кадры эти эротичны, в них, несомненно, ощущается экстаз. Это - экстаз половой энергии, но направленный совсем не на сексуальный акт. Бердяев говорит об извечном стремлении человека к идеалу, к совершенной личности, к богочеловеку. Не видим ли мы и у Параджанова этого стремления к преодолению, постижению и восхождению? Преодолению распада на мужское и женское в человеческом роде? Постижению нового преображенного, невиданного человека? Восхождению к небесному человеку?

Это двуединство юноши и девы в фильме, это видение поэта своего образа в возлюбленной и образа возлюбленной в себе исполнены эротики, но это эротизм высшего порядка, ибо он выражает любовь, искупляющую грех пола. Гениальный влюбленный поэт как бы открывает в себе вечную женственность и этим возвышается до божественного человека.

Этот молчаливый диалог имеет продолжение.

Но вот несколько моментов, предшествующих его возобновлению.

Сцена подготовки царской охоты поставлена в оперных мизансценах и с чисто оперным размахом. Мы видим причудливое смешение восточного и европейского стилей. Некоторые фигуры и композиции, выражая своеобразие колорита средневековой Грузии, напоминают французскую галантную живопись XVIII века.

Сцена с мумией. Что она означает? Может быть, это антитеза мысли о нетленности "послания", заключенного в поэзии Саят-Новы? Жизнь, любовь, страдания поэта, породившие его немеркнущие творения, - это символ вечности, но вечности живой и плодоносящей, символ человеческой памяти - залога бессмертия поэзии и искусства; мумия - символ вечности скорее мнимой, чем действительной, навеки застывший в неподвижности знак безвестной, однажды прожитой кем-то жизни. Критик М.Стамболцян высказал интересную мысль о двух ликах Вечности в фильме - Вечности родящей и мертвой.

И снова немой любовный диалог. (В фильме нет диалогов в обычном смысле слова. Они заменены надписями и голосами из-за кадра, произносящими отдельные фразы и слова. Видимые же персонажи почти абсолютно безмолвны). Сложную гамму чувств выражают чередования и смены цветов. Красное платье на героине - это пожар любви, черная одежда героя - безнадежность этой любви; смена красного на черное в облике принцессы - крушение любви; появление белых кружев - предчувствие пустыни одиночества, которое ожидает поэта. Звучащее

из-за кадра слово - прямая цитата из Саят-Новы: "Ты вся огонь, твой плащ огонь..." - обогащает цветовую драматургию сцены, усиливает ее поэтическое содержание. Отвечая на это "авторское-новаторское" любовное признание, героиня повторяет фразу (также голос из-за кадра), меняя в ней лишь одно слово, и обнаруживается тщетность надежд поэта.

Эта сцена по своим художественным параметрам - случай довольно редкий в практике киноискусства. Немой диалог, построенный на смене крупных планов поэта и его возлюбленной (мы ни разу не видим их вместе в кадре), может быть, вернее было бы назвать лирическим монологом автора: он как бы говорит за героев, высказывая их чувства. Но их ли чувства он высказывает или свои? Вряд ли нужно искать ответа на этот вопрос. Сцена, эмоционально-эстетическое воздействие которой огромно, производит впечатление страстного поэтического излияния под стать пламенной лирике Саят-Новы. Режиссер добивается того, что мы словно окунаемся в это море любовного экстаза.

Можно, пожалуй, провести параллель между этой сценой и сценой смотрин невесты в бане из бекназаровского "Пэпо", в которой явственно различим "голос автора", сопереживающий героине. Конечно, тот случай проще, там почти нет символики, но сопровождающая сцену песня Саят-Новы, длинные планы Кекел и высокий градус авторского сочувствия создают схожую эмоциональную атмосферу. Этому сопоставлению не надо удивляться. Параджанов в юности, несомненно, видел "Пэпо" и, скорее всего, не раз, и этот во многом лирический фильм со своим неповторимым тифлисским ароматом, может быть, отложился в его памяти. Собственно, так и живут традиции, давая о себе знать порой довольно неожиданно.

- 10 -

Сейчас, разбирая свою старую запись, сделанную при одном из просмотров "Цвета граната", я то и дело наталкиваюсь на слова "хореография", "хореографизм". Очевидно, в тот раз это было главным впечатлением, поразившим меня в фильме. Тогда я, например, написал: "Хореографизм - дыхание, душа фильма".

Теперь, когда я мысленно возвращаюсь к фильму, мне кажется, что его пластика сплошь хореографична. Дело не только в танцах и плясках, которых немало в картине. Хореография сквозит едва ли ни в каждом жесте, в каждом движении и мизансцене. Хореографизм "Цвета граната" не следует понимать как недостаток естественности, как что-то надуманное и далекое от жизни. Он предельно сдержан, но не зажат, не скован. Параджанову он служит как бы и средством для достижения того динамизма статики, который режиссер продемонстрировал в снятом им

в период работы над "Цветом граната" короткометражном документальном фильме о выдающемся армянском художнике Акопе Овнатаняне, жившем в первой половине XIX века. В этой одночастевке, сделанной с оператором Кареном Месяном, Параджанов словно задался целью показать преимущество статики перед видимым движением. Он прямо сопоставляет движение экипажа по старым улицам Тифлиса с внешней неподвижностью персонажей овнатаняновских портретов, как бы говоря, что в застывших фигурах, лицах, руках куда больше динамики и жизни, пусть скрытых, потаенных, чем в механическом беге фаэтона и лошадей. Неважно, что автор сравнивает гениальные произведения искусства с явлением быта. Если бы портреты Овнатаняна были заменены живыми людьми в статичных кадрах, то это мало что изменило бы.

Конечно, в хореографизме "Цвета граната" много и от театра, но эта театральность не противоречит природе кино. На редкость оригинальный и органичный сплав живописи, театра, хореографии и кинематографа - быть может, главное открытие Параджанова в этом фильме. Если "Тени забытых предков" - это великолепный образец живописного кинематографа, то такое же определение "Цвета граната" было бы уже не полным: может быть, фильм о Саят-Нове следует причислить к кинематографу живописно-хореографическому?

Прежде чем хореографическая пластика "Цвета граната" воплотилась на экране в движениях действующих лиц, режиссер сам показывал ее исполнителям. В фильме М.Вартанова "Параджанов. Последняя весна" есть хроникальные кадры, запечатлевшие один из моментов съемок "Цвета граната": надо видеть, с каким увлечением и пластическим изяществом режиссер демонстрирует актеру истинно балетную фигуру, несомненно, придуманную им тут же, на съемочной площадке...

- 11 -

Когда в ноябре 1993 года не стало Федерико Феллини, я подумал, что, будь жив Параджанов, он остро переживал бы эту смерть. Феллини и Параджанов никогда не встречались, но их связывало нечто большее, чем личное знакомство. Помню, с каким волнением Параджанов произносил имя Феллини - был очевиден его глубочайший пиетет к несравненному маэстро. Помимо этого, он не забывал и великолепную акцию солидарности и протеста, предпринятую его итальянским коллегой в годы, когда Параджанов был невинно осужден.

Полагаю, что Параджанова и Феллини также сближала некая общность мироощущений, что при всем различии стилей двух режиссеров прежде всего находило отражение в их творчестве. Поэтому сопоставление, скажем, фильмов "$8\frac{1}{2}$" и "Цвет граната" не должно казаться чем-

то случайным. Правда, эпохи и миры, изображенные в этих произведениях, отделены друг от друга двумя веками, но тут важны на фон, не костюмы и аксессуары быта, а психология и переживания героев. И тут и там протагонистами являются художники, творческие личности, и тут и там они не поняты и в сущности одиноки. И сделаны были оба фильма почти в одно и то же время.

Рассказывая о замысле своей картины, Феллини говорил: "Я хотел создать фильм, который должен был бы явиться портретом человеческого существа во многих измерениях, то есть постараться показать человека во всей его совокупности, показать всю вселенную, которую представляет собой человек".

Как видим, Феллини здесь говорит о человеке вообще, а не о художнике. Но ясно, что сделав своего героя кинорежиссером, то есть художником, - а такое решение он принял не сразу, - и тем самым не скрывая автобиографичности фильма, Феллини понимал, что это поможет ему убедительней и органичней воплотить поставленную перед собой цель, ибо чувства, мечтания, воспоминания, фантазии и предчувствия у художественной натуры проявляются ярче и острей, чем у обычного человека, и "вселенная" его обширней и богаче.

Параджанов же, приступая к своему фильму, с самого начала знал, что должен поведать зрителю о выдающемся художнике, и поэтому он первым делом счел необходимым показать в нем "человека во многих измерениях". Феллини шел от человека к художнику, Параджанов - наоборот, но в конечном итоге оба они преследовали сходную цель - рассказать о человеческом существе во всей его сложности и неординарности.

При достаточной широте изображения той жизни, которая окружает Саят-Нову, - через весь фильм проходит тема его одиночества. И чем значительней внутренний мир поэта, тем разительней и жестче отгорожен этот мир от жизни, протекающей вокруг. Это также сближает средневекового поэта у Параджанова с современным кинорежиссером у Феллини - разве не одинок Гвидо Ансельми, несмотря на густую населенность людьми его повседневной жизни, его воспоминаний и грез?

По определению того же Феллини, несчастье современных людей - одиночество, и есть лишь один способ его преодолеть - это передать "послание" от одного изолированного в своем одиночестве человека к другому и таким образом осознать, раскрыть глубокую связь между одним человеческим индивидуумом и другим.

"Цвет граната" это тоже в некотором роде "послание" поэта миру и потомкам. Поэта, не нашедшего отклика на свою любовь и не понятого своими современниками. В этом смысле образ Саят-Новы в фильме универсален, потому что одиночество - удел поэтических душ во все

времена, и, значит, тем легче было Параджанову отождествить себя со своим далеким предшественником и передать это "послание" уже как бы и от собственного имени.

- 12 -

Параджанов любил изображать натюрморты, в том числе и из съедобных продуктов, но избегал показывать процесс еды.

Правда, встречаются исключения. В сценарии незаконченного фильма "Исповедь" имеется большой эпизод трапезы, но, похоже, присутствие его объясняется главным образом уникальной манерой есть одного из персонажей - то было подобно фокусу, а к фокусничеству, циркачеству режиссер издавна испытывал слабость.

Таким исключением надо считать и один общий план из "Цвета граната". Но и здесь, я думаю, режиссера заинтересовал не столько сам факт коллективной еды гранатов, сколько их громкий хруст на зубах монахов, который, собственно говоря, больше всего запоминался в этих кадрах.

В фильме монахи не только едят, но и трудом добывают себе хлеб насущный: получают масло из подсолнухов, давят виноград, готовя вино, чистят для него огромные чаны (карасы). Это - крестьянский труд, что режиссер подчеркивает соседством этих кадров с кадрами пахаря и быков на поле, крестьянина, погоняющего осла...

В этот общий труд вовлечен и поэт, ставший монахом (роль Саят-Новы в зрелом возрасте исполняет известный танцовщик Вилен Галстян).

Помимо этого, он выполняет и свои обязанности священнослужителя: крестит новорожденных, служит панихиды, совершает обряд венчания.

В ключевой сцене отпевания и похорон каталикоса герой рост могилу...

Во всем этом "храмовом комплексе" - а он с момента появления героя в монастыре составляет почти всю остальную часть картины - большинство эпизодов, кроме своих чисто сюжетных функций, имеет еще чрезвычайно важное для фильма значение символов и аллегорий.

- 13 -

Я живо представляю себе, как Параджанов писал сценарий "Саят-Нова". Ему хотелось необычного - того, например, чтобы храм заполнили не верующие, а стада баранов. Какой контраст! Бараны в святой обители, окружающие гроб с телом почившего каталикоса! Картина, способная вызвать массу неожиданных ассоциаций, что и произошло, когда в критических откликах на фильм стали появляться

различные объяснения этой сцены. И, главное, какая красота, какое богатство сопоставления фактур! Несомненно, в этом сочетании духовного и природного Параджанову виделось что-то первозданное, библейское. У режиссера была еще свежа в памяти работа над "Тенями забытых предков" с их единством человека, животных и природы.

Но как это сделать, как заставить овец прийти в храм? И Параджанов придумывает причину: разыгравшаяся в горах жестокая буря загоняет испуганное стадо в храм. Причем предвестником этой бури становится залетевшее в монастырь небольшое облачко - возможно, по мысли автора, чья-то душа, может быть, самого каталикоса, - символ достаточно характерный для Параджанова, как это видно из написанного им много позже сценария по лермонтовскому "Демону". Это облачко представляется герою фильма каким-то чудом. Потом оно вылетает и внутренность монастыря заполняется густым туманом... Пришедшие вслед за этим бараны сваливаются в разрытую яму - могилу каталикоса, в которой стоит поэт.

В фильме этого паничного бегства баранов от грозы нет, как нет и самой грозы. Жмущиеся друг к другу бараны входят в храм не без чинности, как настоящие прихожане, собравшиеся в церкви на богослужение. Воображаемые запахи ладана и монастырской сырости как бы смешиваются с запахами стойла, пота и горных лугов, которые принесли с собой эти необычные пришельцы. Не стало причины, а следствие осталось. Параджанов убирает повод, его интересует лишь сам факт. Легко понять разговоры о заданных режиссером ребусах, появившиеся по выходе фильма. Но, конечно, дело не только во внешней красоте. Красив, значителен также смысл. Людьми должно руководить духовное, возвышенное начало. Иначе, они сбиваются в беспомощную массу без цели и мысли, как эти бараны, сгрудившиеся у гроба патриарха; каталикос - земное воплощение этого духовного начала, этой высокой цели; обступившее его тело стадо, жалкое, растерянное, словно молит Всевышнего вернуть ему путеводную нить.

Эта сцена характерна и тем, что она выражает своеобразную поэтику, отличную от поэтики "Теней...", и иллюстрирует независимость "Цвета граната" от предыдущего фильма режиссера.

Так правда, которая могла бы быть совершенно ясной, как бы зашифровывается, обретая черты неправдоподобия. Таких мест немало в фильме. Можно привести и другой пример.

... Скорбное песнопение монахинь. К пасущемуся ослу подходит монахиня, и словно от ее прикосновения черный осел вдруг становится белым. И сама монахиня вдруг странно выпала из своего черного одеяния, превратившегося в белое. Затем следует ее танец-метание (в этой роли также снималась С.Чиаурели). Все это - выражения сильнейше-

го потрясения, какого-то резкого душевного перелома. Молодая женщина сошла с ума? Или, наоборот, к ней вернулся рассудок, свет победил тьму, жизнь взяла верх над обетом воздержания? Каждая из монахинь предлагает пришедшему сюда герою вышитую ею плащаницу, он берет ее у безумной монахини, откровенно выражающей свои желания (она тянется к нему губами, да и белоснежная кружевная плащаница прозрачно намекает на интимное женское исподнее), и накрывает этой плащаницей каталикоса. И в пластике остальных монахинь ощущается подавленное вожделение, как бы прячущееся в строгих черных одеждах.

Чем, однако, вызван выбор героя? Не тем ли, что поэт, добровольно заточивший себя в монастыре, похоронивший свой талант, музыку и поэзию, ощущает себя таким же безумцем? Не духовной ли близостью с безумной, не тем ли, что герой почувствовал в ней товарища по несчастью, объясняется этот, возможно, безотчетный акт солидарности к родственной душе? Конечно, тут возможны и иные толкования - ведь поэтическая символика всегда многозначна.

Дает свое объяснение и сам Параджанов, но только не в фильме, а в сценарии, соответствующая миниатюра которого имеет подзаголовок: "Как ключарь Ахпата Саят-Нова нашел в женском монастыре лучшее из лучших покрывал для тела Газара... и увидел монашку, похожую на царевну...". Вот, оказывается, в чем дело! Решение поэта определило то, что монахиня в белом напомнила ему его возлюбленную. Как просто!

Параджанов делал это не умышленно, а чисто интуитивно. Пропуски необходимых с точки зрения строгой повествовательности логических звеньев сюжета - существенный признак поэтического мышления, а Параджанов был истинным поэтом кино. Но, чтобы выявить свою подлинную суть, художнику нужно обладать абсолютной внутренней свободой. Эту свободу творчества режиссер полностью обрел в "Цвете граната". Этот фильм самый параджановский из всех фильмов Параджанова.

- 14 -

Я упоминал тему одиночества в фильме, но не уточнял ее объективного смысла. У Параджанова одиночество представлено как диалектический феномен, заключающий в себе свое же отрицание. Трудно сказать, задавался ли режиссер этой проблемой, но одиночество выступает в фильме как одиночество-единство. Личное, индивидуальное одиночество поэта и одновременно его неразрывная связь с жизнью народа. В своих многочисленных высказываниях о фильме режиссер, кажется, ни разу не говорил об одиночестве своего героя, зато постоянно подчеркивал его единство с народом. Параджанов вообще не отделял Саят-Нову от народа. Он говорил, что целью фильма было показать в кинопластике

красоту, душу и поэзию народа. В фильме Саят-Нова живет одинаковой жизнью с народом, но никому нет дела до внутреннего мира поэта, до его душевных терзаний, видений и предчувствий, он переживает все это в одиночестве, в одиночестве и умирает.

Когда смотришь эпизоды монастырского комплекса, возникает ощущение как бы слитого с вечностью людского общежития, жизни народа во времени. Каждый делает свое, предназначенное ему дело, умирают и рождаются многие Арутины (и новорожденный, и новобрачный, и умерший, над которыми герой совершает обряды, - его тезки: у них одно и то же имя - Арутин*), их бесконечная череда приходит в этот мир и уходит, надеясь и веруя, блюдя обычаи, предписанные и освященные церковью, тем духовным началом, которое народ раз и навсегда сделал своим и оберегает его, как необходимое условие жизни в Боге.

Одним словом, перед нами - вечность! Вечность в своем неостановимом движении, в красоте гармонии. И единственным упреком, может быть, горьким, но не нарушающим величия вечности, является то, что лишь поэт, единственный среди всех, занят не своим делом - крестит, отпевает, венчает, роет могилу, делая все это смиренно, как необходимое и должное, хороня свой гений, без творческого созидания которого жизнь теряет что-то необыкновенно важное и невосполнимое.

Но так или иначе он прожил жизнь со своим народом. Он плоть от плоти своего народа. Он в каждом из своих сородичей - потому и умерший и новорожденный, как и он, - Арутины... Что это за символ тождества? Поэт, певец народа - это и я, и ты, и он, и все другие, но потому, что он - каждый из нас, он единственный и неповторимый, он вмещает в себя и выражает душу народа. И народ в конечном счете ответственен за судьбу своего певца...

- 15 -

Видения и сны Саят-Новы - это сплошные символика и метафоризм, раскрывающие внутренний мир героя. Все перемешалось в этих снах. Это - словно хаотичное нагромождение воспоминаний о минувших днях в их чувственности, осязаемости и обоняемости и вместе с тем в печальной дымке безвозвратности утраченного, фантастических картин, тоски по ушедшим из жизни, неутоленной любовной страсти. Дворец, царь, придворные, изменчивый лик возлюбленной, сам поэт ребенком и его учителя-монахи, ангелы, отчий дом, родные, кладбище, могилы близких... Сделано это путем совмещения двух планов - изображения двигающих фабулу событий (например, смерть поэта после ранения от выпущенной персидским воином стрелы) и воспроизведения рождающихся в

* *Армянское мужское имя Арутюн (Арутин) означает воскресение.*

сознании героя картин, навеянных либо прямо поэзией Саят-Новы, либо вызванными ею авторскими ассоциациями (например, окно, затем завернутая в лаваш земля, приносимая ангелом, и возникающий при этом голос, поющий известную песню Саят-Новы "Наш мир - окно"). В первой из этих картин поэт видит себя мальчиком вместе с бабушкой, отцом и матерью. Те - у своих могил на кладбище. Эта сцена заставляет вспомнить эпизод на сельском кладбище из фильма "$8\frac{1}{2}$" Феллини. Но там все выглядело иначе. У Феллини основную смысловую нагрузку несли диалоги героя с матерью и отцом, чего не могло быть у режиссера, подчеркнуто ставящего во главу угла изображение и почти отказывающегося от речи.. Словесную лакуну у Параджанова здесь заполняют звуки инструментов (на кладбище играют музыканты), женский плач и причитания на грузинском языке, какие-то крики и другие шумы.

Вообще сны и видения Саят-Новы в фильме поразительно красочны и полны далеко не сразу разгадываемого смыслового содержания, главная тема которого - мучительные раздумья поэта над жизнью. Автор отождествляет героя с блуждающим слепцом (этот образ, однако, не вошел в редакцию фильма, известную широкому зрителю). Весь этот глубоко оригинальный живописно-хореографический ряд духовных метаний и поисков на основании параджановского оригинала описан режиссером Левоном Григоряном, принимавшим участие в работе над фильмом в качестве ассистента Параджанова, в его книге "Три цвета одной страсти".

Кто скажет, какие из переживаний и видений своего героя и в какой степени Параджанов относил к себе, к своей внутренней жизни, и какие - к тому образу Саят-Новы, к которому он чувствовал свою близость, да и возможно ли вообще такое разделение? И каков итог этих исканий героя, к какой истине он пришел? Думаю, что фильм отражает как раз отсутствие определенного вывода, какое-то перепутье в духовной жизни художника. Ведь недаром в своем сценарии "Исповедь", написанном вскоре после "Цвета граната", режиссер, может быть, иронически называет героя, то есть себя, "Человеком, ищущим истину". А в конце сценария есть знаменательная фраза: "Так умер Человек - Человек, ищущий истину". В свете очевидного автобиографизма фильма, кажется несомненным, что и параджановский Саят-Нова умирает, так и не найдя того, что искал. Я не очень понимаю критиков, с легкостью расшифровывающих сложнейшую символику параджановской мистерии, выстраивающих на ее основе четкую логическую конструкцию. Параджанов вряд ли сам вполне разбирался в том, что делал. Им двигала не тщательно продуманная философская концепция, а безошибочные интуиция и чувство красоты. Именно они помогли ему многое для себя открыть и осмыслить в феномене Саят-Новы, да и в собственных размышлениях о

судьбе художника и поэта.

- 16 -

Молчаливый фильм становится разговорчивее в эпизоде, где Параджанов хочет показать мещанскую среду, в которой Саят-Нова не мог не чувствовать себя чужим. Изображена группа мужчин и женщин, которые ведут пустую, бессодержательную беседу, характеризующую тифлисскую чернь. Судачат о каком-то неизвестном ашуге, но в таком пошлом бытовом контексте, что становится очевидной пропасть, разделяющая эту среду и показанный до этого сложный поэтический мир героя. Рождается мысль о гении и толпе. Зритель почти физически ощущает страшное одиночество поэта.

Но опять-таки голоса эти доносятся из-за кадра, хотя визуально говорящие перед нами. В "Цвете граната" изображение и речь почти никогда не совпадают, существуют как бы отдельно. Параджанов будто восстает против так называемого единства звуко-зрительного образа. Речью характеризуются персонажи, создается атмосфера, но вовсе не обязательно, чтобы возникала иллюзия одновременности, синхронности артикуляции и звучания слов. Объяснить этот парадокс нелегко, хотя я думаю, что это делается для того, чтобы подчеркнуть живописную самостоятельность, самостийность кадра. Параджанов словно отказывает речи в обычно придаваемом ей, по мнению режиссера, непомерно важном значении, она как бы низводится до значения шума или, скорее, становится неким музыкальным звуком, сопровождающим кадр.

Пришло время сказать о музыкальном оформлении фильма. Сразу было замечено необыкновенное разнообразие звукового ряда картины; в ней звучат и зурна, и дудук, и волынка, и свирель, тар и кяманча, барабаны и колокола, фортепиано и физгармонь, различные ударные, треугольник и там-там, не говоря уже о человеческих голосах, звучащих соло, хором или в виде перекличек. Музыковед Н.Тагмизян, отмечая в основном этнографический характер музыки в фильме, говорил о широком использовании в нем крестьянско-народного, гусанско-ашугского и духовного музыкального материала. Он обращает внимание на различные методы подачи и организации этого материала. В одном случае музыка звучит адекватно реальности; в другом (особенно это касается песен Саят-Новы) - взята какая-то музыкальная фраза или оборот и посредством повторения как бы растворена в растягивающихся и отдающих эхом звуках; в третьем же случае, беря специфический звук или звуковую сферу какого-либо инструмента, композитор создает маленький своеобразный этюд.

Конечно, в целом можно говорить о новаторском характере такого

использования музыки в кино.

Марина Берко, в то время музыкальный редактор "Арменфильма", писала, что музыкальность параджановского мышления нельзя отделить от живописного и что они образуют неповторимый синтез, взаимодополняя друг друга. Она же отмечала, что весь строй музыкального оформления картины, в которой музыка играет исключительную роль, сочинен самим режиссером, а композитор Тигран Мансурян сумел придать профессионально-выразительный характер параджановскому замыслу. Годы спустя в одном из своих интервью Параджанов сказал, что музыку в "Цвете граната" "в какой-то степени" делал он сам.

- 17 -

Надписи в армянском варианте фильма усиливают впечатление безысходности. Если выстроить эти тексты в ряд, то становится очевидной их тема: это тщетные попытки героя умертвить свою плоть, изгнать из обожания возлюбленной физическую страсть, найти "безличную" любовь в любви к Богу и через нее к человечеству. По смыслу эти надписи носят несколько абстрактный и туманный характер, и не случайно С.Юткевич их полностью опустил, заменив отрывками из стихов Саят-Новы; благодаря этому фильм приблизился к сценарию, стал яснее и проще.

Я хочу напомнить тот момент картины, когда режиссер словно нарочно демонстрирует смену одного исполнителя главной роли другим: мальчик Арутин скрывается за спиной юного поэта. В роли последнего Параджанов с самого начала решил снимать женщину. Сперва он искал подходящую натурщицу, не обязательно актрису, среди молодых женщин. Затем ему пришла счастливая мысль поручить эту роль Софико Чиаурели, уже твердо выбранной им на роль принцессы. Так эта актриса стала одновременно исполнительницей нескольких ролей в фильме.

Итак, мальчик спрятался за спину юноши и исчез. Аллегория прозрачна. Мальчик исчез, как физическая реальность, но не как дух, не как психологическое состояние. Он живет и будет жить в душе Саят-Новы, как условие творческого вдохновения. Художник - это память. Не осевшая на дне души, а беспокойная и рвущаяся наружу. Она жжет душу и тогда рождаются художественные импульсы, тогда память обретает художественную форму и требует выхода. Это тот чудо-ребенок, который творит в художнике и без которого невозможно искусство. Эти мысли были очень близки Параджанову, и он их неоднократно высказывал. Вероятно, поэзия Саят-Новы лишь укрепила его в этом убеждении. Как удалось этому тифлисцу сохранить до седых волос молодой пыл души, как пронес он свою любовь и созданный им идеальный образ возлюбленной через испытания временем и жизнью? Разве не этот чудо-

мальчик помог ему сберечь и свежесть чувств и восторг перед совершенством вечной избранницы!

В одном из своих, по-видимому, поздних стихотворений Саят-Нова обращался к возлюбленной:

Прийди, пойми печаль мою:
Мученья смертные таю,
Горю любовью, слезы лью
Ночами,
Ночами, -
Я в добрый час увидел яр!

(Перевод Арсения Тарковского)

Не думаю, что это пример некоего ашугского клише, пускаемого в ход при надобности (хотя полностью исключить такую возможность нельзя: будучи профессиональным ашугом, Саят-Нова, вероятно, имел в своем поэтическом "давтаре" стихи "на случай"). Во всяком случае Параджанов воспринимал подобные излияния как выражения живого, подлинного чувства. Это можно заключить из сценария "Саят-Нова", который весь проникнут ощущением непосредственности творчества поэта и свойственных этому творчеству оптимизма и жизнеутверждения.

Лирика Саят-Новы - это угар любви. Это упорная, непрерывная и исступленная констатация на все лады Невозможного, Недостижимого, Немыслимого. Любовный восторг, любовные моления и заклинания поэта это в сущности бег на месте, это некое ритуальное действо во имя бессмертной возлюбленной. Но если это и игра - она подлинна. Для поэта это способ исповедаться, раскрыть свою душу, рассказать любимой и миру о своих чувствах, радостях и печалях.

На пути от сценария к фильму взгляд режиссера на своего героя претерпел заметные изменения. Миф стал трагичней. Сквозная тема любви усложнена религиозными, мистическими мотивами. "Устал от мира", "ни друга, ни брата нет", "сердце горечью полно и горестями голова", "нет кяманчи в руках, бокала нет" - эти и подобные им мотивы лирики Саят-Новы заняли в фильме, особенно во второй его половине, доминирующее положение. Кажется, именно эти высказывания поэта определяют весь образный строй картины. Вперед вышли вечные категории совести и правды, добра и зла, милосердия и жестокости. Герой терзается уже не только любовными муками, хотя воспоминания о возлюбленной постоянно сопутствуют ему, приобретая все более трагическую окраску по мере приближения смертного часа, но и мыслями философского, общеэтического, социального порядка. И, повторяем, над всем этим витает какое-то горестное чувство отверженности, выброшенности из жизни, то есть нечто более могущественное и роковое, чем неразделенность любви.

Показав ранение Саят-Новы, Параджанов лишь отдал дань известному биографическому факту, но режиссера интересует не сам этот факт, не смерть героя от руки иноверца, а состояние его духа, его мучения, которые так или иначе должны привести к смертельному исходу. Саят-Нова умирает от того, что ему разрывают сердце "страдания мира", сознание невозможности ответить на им же поставленный вопрос: как уберечь свет от горя?

- 18 -

Мы подошли к ставшему знаменитым финальному эпизоду.

В церкви - двое: старый агонизирующий поэт (артист Георгий Гегечкори) и рабочий, замуровывающий кувшины в стену.

Вдруг рабочий обращается к поэту: "Пой!". Поэт выполняет эту просьбу или, скорее, приказание и раздается его голос, запевающий "Ашхарумс".

Очевидно, резонанс удовлетворил кладчика, но он хочет проверить его еще раз и снова говорит: "Пой!".

Поэт повторяет фразу песни и она, звучащая разными голосами, вновь оглашает своды церкви.

Резонанс отличный, и кладчик должен быть удовлетворен своей работой. И он говорит Саят-Нове: "Умри!". И поэт умирает. Этот эпизод полон символики.

Прямым поводом к этому своеобразному диалогу является проверка акустики, качества работы. Кладчик проявляет завидный практицизм: он знает, что поэт при смерти, и употребляет на пользу себе, да и на общую пользу, его последние мгновения.

А теперь можешь умереть - таков жестокий смысл последней реплики кладчика после того, как он удостоверился, что хорошо сделал свое дело. Это суровая проза жизни и одновременно символ одиночества поэта.

Роль кладчика исполняет непрофессиональный актер. Многие на "Арменфильме" помнят Григора Маркаряна, старейшего реквизитора студии. Это была примечательная личность: карликового роста, коротконогий, с непропорционально крупной головой. Большие, лучистые глаза на выразительном лице, мягкий, добрый взгляд придавали привлекательность этому человеку. Студийные режиссеры иногда снимали его в эпизодах. У Григора были умелые руки, он был щедр на подарки, и Параджанов полюбил этого чем-то похожего на него человека. Он хотел, чтобы тот непременно снялся в роли последнего собеседника героя. По обычным меркам Григор был уродлив. Но, по-видимому, именно такого человека представлял себе режиссер в этой небольшой, но существенной

роли. Вспомним глухонемого в "Тенях...", красноречивым жестом возвещавшего о гибели героини. По Параджанову, смерть это нарушение красоты и гармонии. Но в то же время, она так же человечна, как жизнь. Эти противоречивые чувства и в "Тенях..." и в "Цвете граната" режиссер выразил совмещением в одном и том же лице физической ущербности и человеческого обаяния.

Кто этот неожиданный рабочий? Почему он распоряжается и откуда эта бесцеремонность? Почему у него такая уверенность, что человек, с которым он говорит, - певец, и что этот человек сейчас умрет? Что это за таинственная фигура? Одно можно сказать определенно: этот персонаж имеет отношение не столько к Саят-Нове, сколько к самому автору. Может быть, это образ могильщика, мучивший и ввергавший в ужас Параджанова, что можно заключить из сценария "Исповедь", написанного в 1969 году. Но тут есть и другой подтекст. Может быть, этот представитель грубого демоса интуитивно почувствовал, что имеет дело с гением, и у него возникло наивное желание, пока не замазаны штукатуркой отверстия кувшинов, уместить в них и сохранить навеки голос великого апуга?

Как бы то ни было, сцена задает загадку, и именно эта загадочность и многозначность делают ее особенно впечатляющей.

Параджанов не допускает мысли о противопоставлении поэта и народа, божественного избранника и уродливой массы, хотя есть что-то зловещее в образе каменщика, приказывающего поэту спеть и умереть.

- 19 -

Мне трудно указать на выражение конкретного зла в этом фильме. В самом деле, в чем его искать?

В фильме нет зла и добра в чистом виде. Прослежена нить судьбы поэта почти от рождения до смерти, протянутая через окружающую его реальную жизнь, которая, конечно, влияет на индивидуальную судьбу, но без роковых последствий (если не считать сугубо биографического факта убийства героя, не имеющего, как говорилось выше, концептуального значения). Эта жизнь не однозначна, она не плоха и не хороша, и ее события потенциально могут нести и добро и зло, или то и другое одновременно. Но прямо не скажешь, что поэт находится с нею в непримиримом конфликте, что он гибнет под ее ударами. Если это и конфликт, то - не личный и не общественный. Это извечный спор между духом и материей, между поэзией и прозой, между возвышенным и низменным, уникальным и обычным. Такова природа, и она обусловливает само существование мира. В тонкой и ненавязчивой констатации этого мирового закона на примере конкретной судьбы и заключен далеко

не явный философский смысл фильма Параджанова.

- 20 -

Параджанов был гражданином тоталитарно-авторитарного государства, в котором искусство могло существовать только по предписанным этим государством канонам. Власть не понимала искусства Параджанова, и тем подозрительнее оно ей казалось. Ничего прямо антисоветского в политическом смысле нельзя было усмотреть в фильмах Параджанова, но государство чувствовало, что эти фильмы и не советские.

В "Цвете граната" значительную часть своей жизни Саят-Нова проводит в религиозном храме, что происходит вынужденно - он отторгнут из мирской жизни, да и исторически это соответствует действительности. Но показывая жизнь своего героя в храме, Параджанов очень далек от того, чтобы выказывать отрицательное отношение к жизни в храме вообще; он лишь говорит о том, что герой его выбит из колеи, не может осуществить себя, занят не своим делом, страдает. Что же касается самого храма, происходящих там церковных обрядов, монашеской жизни, специфической атмосферы монастыря, то невозможно не заметить, что к ним режиссер относится с большой симпатией и интересом; уклад, обстановка монастыря, трудовая жизнь монахов вдохновляют его как художника, заставляют с особой интенсивностью работать его фантазию, рождают у него мысли, чувства, образы, чуждые постулатам атеизма. Уличить в этом Параджанова было трудно, но именно подобные факты во многом питали недоверие к нему официальных кругов.

Когда-то говорили, что в видениях Саят-Новы слишком много образов и метафор, что они усложняют зрительское восприятие картины, затемняют ситуации сюжета. Но В.Шкловский, приводя в своей книге "Тетива. О несходстве сходного" мысль Гегеля о том, что образы и сравнения у Шекспира часто слишком нагромождены, замечает: "Но, нагружая человека, они поднимают его над жизнью, не отрывая его от того, что понятно сердцу". В.Шкловский вспоминает сцену из "Хаджи-Мурата", в которой Толстой описывает ночную прогулку женщины и влюбленного в нее молодого офицера.

"За ними - луна, - пишет Шкловский, - и они обведены сиянием луны, чертою сияния. Вероятно, такое обтекание светом возможно, во всяком случае я верю Толстому. Но вот это выделение героя, подчеркивание его прекрасности - реальность; необходимый для определения человеческих качеств сигнал высокого".

Если образы, возникающие в воображении Саят-Новы, и не легки для логической расшифровки, то они многое говорят сердцу, это те самые черты сияния, которые выделяют героя-поэта из его окружения.

Богатая метафоричность фильма - не пустое украшательство, она целенаправленна, она отражает страстное стремление автора пробиться к зрительской душе, поведать ей о судьбе поэта и о собственной своей судьбе, сказать что-то важное для самого зрителя. Метафорическое роскошество "Цвета граната" невероятно повышает напряжение внутренней жизни героя, благодаря чему режиссер добивается неотразимой убедительности своего диалога со зрителем.

Фильм обращен к нашим чувствам, но высшая его задача словно состоит в том, чтобы настроить зрителя на размышления иного, духовного порядка, размышления, могущие привести человека к внутреннему преображению. В этом отношении фильм как бы смыкается с древними мистериями, служившими той же цели.

Поэтическая модель действительности, созданная Параджановым, которой он пытается осознать и познать эту действительность, в какой-то степени является возвратом к старому, к тому, что было прервано и пресечено режимом.

Сейчас мы можем сказать, что "Цвет граната" по подспудному своему смыслу пророчески предвосхищал те коренные изменения, которые ныне происходят в сознании, во внутренней жизни многих из нас. Фактически он утверждал высшую, божественную сущность человека, как бы намекал ему на возможность пути к истине, к вечному, которые Параджановым отождествлялись с красотой и любовью, несмотря на раздирающие его героя противоречия. Герой фильма - великий художник, и тем большее воздействие должна оказать на нас рассказанная режиссером история этой уникальной поэтической души.

Вероятно, при большом желании идеологи Системы могли разобраться в опасной для нее сути параджановских фильмов, но это в конечном счете значило бы приняться за прежние, печально известные методы наклеивания политических ярлыков, а Система боялась себя компрометировать, она хотела благообразно выглядеть. Поэтому она выбрала способ замалчивания феномена Параджанова, преследования самого художника, но не за творчество, а по статьям уголовного кодекса...

- 21 -

Искусство умнее философии. Красота рождает смысл, а не наоборот. "Цвет граната" - философский фильм. К философии своего фильма, к его смыслу Параджанов шел через творимую им красоту. Один за другим он создавал кадры изумительной красоты, насыщая этими кадрами свой миф о Саят-Нове. Будто сами собой они складывались в ту композицию, которую режиссер постоянно интуитивно ощущал. Так постепенно, от кадра к кадру, ни на миг не теряя этого ощущения соразмерности и

цельности, Параджанов пытался постигнуть истинный смысл жизни поэта.

Вот высказывание Микеланджело Антониони: "Есть фильмы, которые я так и не понял до конца. Могу только сказать, что они меня притягивают своей красотой. Ведь красота и простота - часто не одно и то же. Например, "Цвет граната" Параджанова (на мой взгляд, одного из лучших кинорежиссеров современности) поражает совершенством красоты. Но красота этого фильма, который захватывает вас, поглощает целиком, - отнюдь не простота".

Да, это так. Но это не означает, что красота и понимание могут быть как-либо противопоставлены. Можно ничего не понимать в музыке, можно, скажем, не отличать сонаты от фуги, но при этом глубоко чувствовать музыку, наслаждаться красотой гармоний, отдаваться ей целиком. Говоря об искусстве, можно утверждать: если чувствуешь - понимаешь. Пусть тебе и не удастся логически обосновать, чем конкретно привлекло тебя то или иное произведение, но если оно увлекло тебя, захватило душу, значит, ты его и постиг. Ты оказался пленником той могущественной силы, которая зовется красотой, а красота и раскрывает истину. Антониони говорит, что он чего-то не понял в фильмах, притягивающих своей красотой ("понял не до конца"). В этом нет ничего удивительного даже в случае с таким зрителем, как этот большой художник. Какие-то символы и метафоры или что-то еще в "Цвете граната" оказались недоступны даже ему. Но разве это важно? Он ощутил сполна красоту этого фильма, в том числе и этих непонятных символов и метафор, а это и есть истинное узнавание и постижение.

Во имя чего творил, что хотел сказать людям Параджанов? Лишь ответив на этот вопрос, мы сможем понять этого художника.

В одном документальном телефильме о Параджанове есть такой эпизод: снимая "Ашик-Кериба", режиссер ставит кадр - групповой портрет героя с матерью и невестой. Найдя удовлетворившую его мизансцену, Параджанов не смог сдержать возгласа: "Ой, как краси-иво!".

Сколь часто, смотря его фильмы, мы мысленно или вслух, как молитву, говорим то же самое! В этих словах весь Параджанов. Постоянно держать зрителя в состоянии восприятия красоты и, если хотите, побуждать его к подобным восклицаниям - кажется, именно эту цель преследовал Параджанов.

Человек, воспринимающий красоту и восхищающийся ею, не убьет и не обманет. Вот гуманистический пафос параджановского искусства.

Скажут: но ведь это вообще предназначение искусства. Пусть так. Но тогда надо признать, что в личности и творчестве Параджанова идеально воплотились сами понятия художника и искусства. Красота у него наглядна, откровенна, может быть, демонстративна. Но не назойлива,

не бездумна. Она хочет нравиться, вернее, хочет, чтобы ее поняли и оценили. Поэтому она дает себя рассмотреть, требуя внимания и сосредоточенности. Отсюда статичность параджановского кадра, особенно в "Цвете граната".

Кинематограф, рассуждает режиссер в том же фильме, может быть изобразительно статичным и при этом обладать внутренней глубиной, внутренней пластикой и внутренней динамикой. "Фильм о Саят-Нове резко отличается от "Теней забытых предков". Я пришел к этому под влиянием средневековой армянской миниатюры - необыкновенно духовной и поэтичной".

Вот и объяснение понимания красоты Параджановым. Духовность и поэтичность! Без них красота мало что стоит. И это же утверждение свидетельствует о том, что Параджанов сознавал глубокую связь своего творчества с традициями армянского классического искусства.

Кстати, в контексте этих размышлений Параджанова о статике использование им в своей документальной короткометражке портретов Овнатаняна - косвенное доказательство того, что режиссер прекрасно чувствовал и их связь с этими традициями, в частности, с теми же средневековыми миниатюрами.

Так сквозь века протягивается цепь, символизирующая три вершины национального искусства: Пицак* - Овнатанян - Параджанов. Конечно, вершин было намного больше, и перечень предшественников Параджанова можно пополнить именами других художников, архитекторов, музыкантов, кому в той или иной мере наследовал режиссер. Но и эта трехчленная формула преемственности отчетливо выявляет истинные корни параджановского творчества.

- 22-

И еще о статике. Неподвижность мизансцен - это момент стиля, режиссерской манеры, возможно, идущий и от любви к старым фотографиям и традиционному укладу жизни, от ностальгического чувства к прошлому. Но этот формальный прием - не только особенность языка, интонации, способа вести диалог со зрителем. Он имеет более глубокий, этический, философский смысл: это - внутренняя потребность режиссера в ходе повествования время от времени делать паузы в движении, равнозначные некоторому отрешению от суеты, желанию покоя, чистой духовности, такого, крайне необходимого человеку состояния, которое дает ему возможность осознать себя и мир, как бы подняться над конфликтом, застыть в созерцании. Аналогия может показаться неожиданной, но эта

* *Пицак Саркис - выдающийся армянский художник-миниатюрист начала XIII - конца XIV веков.*

манера Параджанова роднит его с некоторыми представителями армянской кинорежиссуры, в частности, с Генрихом Маляном, в фильмах которого человеческие фигуры также вдруг разом переставали двигаться и на какие-то секунды погружались в состояние полного покоя.

У Параджанова мы видим еще одну особенность - "дегероизацию". Но в данном случае этот термин надо понимать не как "снижение", не как низведение героя до уровня заурядности, а как отказ от героики в пользу духовности. Подлинный гуманизм далек от переоценки возможностей личности, от утопического сознания. Ориентация Параджанова на духовность, на подвижничество, определяя человечность его фильмов, делают творчество этого режиссера более созвучным времени, чем искусство, ориентированное на героизм человеческих деяний.

В сценарии "Саят-Нова", в самом начале, есть миниатюра, изображающая плач народов Закавказья по Саят-Нове. Плач по поэту представлен как вселенская скорбь. Не почувствовал ли здесь и сам автор некого идолопоклонства? Во всяком случае, в фильм эта сцена не вошла. Как ни велик певец, создание некоего поэтического образа, символизирующего культ павшего героя, противоречил бы самому параджановскому мироощущению.

- 23 -

В целом концепция фильма оказалась глубже и значительней концепции сценария. Картина Параджанова явилась новаторской не только в художественном смысле - она отвергла, по выражению режиссера Ф.Довлатяна, "ашугство" великого ашуга, если под этим понятием подразумевать сладкозвучное воспевание любовной неги.

За несколько лет до "Цвета граната" режиссером К.Арзуманяном был поставлен полуторачасовой телевизионный фильм "Саят-Нова", добросовестно воспроизводивший известные факты жизни поэта и не пытавшийся заполнить белые пятна в его биографии. Фильм, широко представляющий музыкально-поэтическое творчество ашуга и вполне соответствовавший расхожим представлениям о Саят-Нове, пользовался популярностью. Главную роль исполнял актер Б.Нерсесян, успешно выступавший с эстрады с чтением стихов Саят-Новы, и потому его право изображать поэта также на экране ни у кого не вызвало сомнений. В сущности актеру трудно было предъявить какие-либо претензии, но сама лента, лишенная оригинальности, воспринималась как эталон иллюстративности и традиционности в худшем виде. Делались попытки создать фильм о Саят-Нове и на киностудии "Арменфильм", где долго возились со сценарием Г.Мурадяна (кстати, автора сценария и телефильма), тоже не содержавшим художественных открытий, но так ни к чему и не

пришли.

Схожее положение с воплощением образа Саят-Новы наблюдалось в изобразительном искусстве. Немало лет посвятил этой теме известный художник Р.Рухкян, создавший портрет поэта, фактически признававшийся каноническим; кочевавший из издания в издание, размножавшийся в открытках и плакатах, он был по существу единственным изображением ашуга, считавшимся достоверным. Но вот появился портрет Саят-Новы работы молодого талантливого художника М.Петросяна. В его изображении Саят-Нова не был "похож на себя", то есть как бы противостоял всем предыдущим попыткам воссоздать облик ашуга. На этом поэтическом произведении лежала печать яркой самобытности автора. Портрет Р.Рухкяна, заменивший собой не сохранившееся подлинное изображение поэта, не потерял своего значения и продолжал тиражироваться (в последний раз этот портрет составил фронтиспис выпущенного в 1982 году в Ленинграде сборника стихов Саят-Новы на русском языке), но стало очевидным, что Саят-Нову можно изображать и по-другому, не придерживаясь традиций и канонов. Возможно, оригинальное произведение М.Петросяна оказало какое-то влияние и на Параджанова, всегда хорошо знавшего работы художников.

Параджанов нанес этим канонам и традициям сокрушительный удар. Режиссера даже упрекали в полемической крайности: в фильме о певце и поэте были сведены к минимуму песни и стихи; на экране предстал мятущийся человек, страдалец, которому было явно не до пения...

- 24 -

Если в старых искусствах посредником между зрителем, читателем, слушателем, с одной стороны, и действительностью, - с другой, является художник-творец, то в кино эта цепочка обретает четвертое звено: кинокамеру. Это - "универсальный глаз", максимально объективизирующий субъективное видение мира художником и тем самым облегчающий восприятие этого видения зрителем (это относится и к форме, и к пространству, и особенно к цвету). Кстати, вероятно, в этом одна из причин наибольшей демократичности кино среди прочих искусств. Таким образом в кино в силу самой его природы как бы заложена та общность восприятия мира, которую ищут друг в друге художник и зритель. Ее определяет кинообъектив, этот жесткий ограничитель субъективного начала в кинотворчестве.

Камера - зерно, изначальное условие, стимулятор и провокатор реализма кинематографа. Так, кино больше, чем живопись, приспособлено к известному требованию единства рисунка, композиции и цвета. Если в изобразительных искусствах рисунок и линия произвольны и целиком

зависят от художника, то фотографизм кино сам по себе обеспечивает их соответствие действительности. Конечно, и кинокамера может деформировать вещи, но все равно непосредственным объектом изображения в кинематографе остается реальный предмет.

Поэтому, логически рассуждая, тем большего признания заслуживают творческое воображение, полет фантазии, самобытное, индивидуально-неповторимое в кино. Гений Параджанова выражался не только в прямо-таки космической бескрайности его фантазии. Он был также гениальным экспериментатором-первопроходцем, неизмеримо обогатившим выразительные средства кино, с неисчерпаемой изобретательностью и одержимостью стремившимся возвысить изобразительность экрана до уровня вечного искусства.

Жизнь поэта, а точнее было бы сказать, жизнь его духа, историю его души режиссер-поэт показал в формах и образах поэтического же мировосприятия, поэтического мышления, сложного мира поэтических ассоциаций. Фильм о гениальном художнике мог и должен был создать только гениальный художник. Вполне возможно, что изображенный в картине психологический мир ее героя не был миром реального исторического Арутина Саядяна - такая задача вообще невыполнима, а споры на этот счет явно бессмысленны, - но это был мир, равноценный поэтическому миру Саят-Новы, мир, достойный гениального поэта.

Из наследия Саят-Новы, за два с лишним века плотно обросшего коростой традиций и предрассудков, Параджанов, как опытный золотодобытчик, сумел извлечь чистое золото поэзии, отбросив весь ненужный шлак - застывшие формы и штампы, ту традиционность ашугского творчества, в вековой толще которого смешались рутина и подлинное поэтическое вдохновение, закостенелые приемы и навыки и живое, пульсирующее искусство. Этот новаторский взгляд на явление Саят-Новы Параджанов воплотил не посредством поэтических текстов и музыки ашуга, а в пластико-психологическом образе самого певца - не усладителя, не исполнителя и не "носителя таланта", а в глубоко духовной, религиозной, трагической и гениальной личности, в жизни уникального сознания.

"ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ"

Подробностей того, как Параджанову была предоставлена возможность поставить картину на студии "Грузия-фильм", я не знаю. Известно, что сделано это было по распоряжению Эдуарда Шеварнадзе. До этого, похоже, Шеварнадзе о Параджанове даже не слышал. В разговоре с тогдашним председателем Госкино Грузии А.Двалишвили он сказал: "Есть такой режиссер - Параджанов, надо его трудоустроить".

Не лишне отметить, что это произошло после второго ареста и освобождения Параджанова. В январе 1982 года в Тбилиси его снова арестовали. При этом из дому были изъяты рукописи многих его сценариев. Но, слава Богу, заключение на этот раз было сравнительно недолгим. То ли провокацию, в результате которой режиссер вновь оказался за решеткой, сочли слишком явной и бесстыдной, то ли побоялись взрыва мирового общественного мнения, но в конце того же года Параджанов был освобожден.

В Тбилиси к Параджанову относились тепло и дружелюбно, у него там было много друзей, которые помогали ему материально и старались вернуть его в кино. Эта общая доброжелательность сделала свое дело. Кто-то сказал о нем Шеварнадзе, а тот, всегда очень внимательный к нуждам кино и его людям, знавший изнутри все "прелести" Системы и, как выяснилось впоследствии, настроенный к ней достаточно критически, тут же откликнулся.

Руководители кинематографа Грузии, кажется, только этого и ждали. Параджанову была предложена постановка фильма "Легенда о Сурамской крепости". Картина считалась детской. Правда, ставить ее он должен был не один, а вместе с популярным актером Додо Абашидзе. Но этот непретенциозный, покладистый человек режиссуру скромно уступил Параджанову, а сам довольствовался исполнением двух ролей в фильме.

Параджанову вручили сценарий, написанный Важой Гигашвили.

Еще в 1922 году режиссер Иван Перестиани в Госкинпроме Грузии поставил картину "Сурамская крепость" по повести Даниела Чонкадзе. Так что существовала и традиция экранной интерпретации этой легенды.

Не думаю, что Параджанов в том психологическом состоянии, в каком он находился, готов был снимать что угодно. Сразу или через какое-то время по прочтении сценария "заговорили струны" в душе режиссера: легенда взволновала его, оказалась ему близка.

В хорошем фильме, все равно немом или звуковом, скрыта какая-

то музыкальная форма, трансформированная в пластику кинематографа. Всегда можно выявить эту форму, заставить ее заговорить звуками.

Незадолго до "Легенды" я с удовольствием посмотрел фильм Эльдара Шенгелая "Голубые горы или Неправдоподобная история". Помню, впечатление от нее было прежде всего музыкальное. Нет, я имею в виду не прекрасную музыку к фильму, написанную Гией Канчели. Сам фильм как бы обладал внутренней структурой музыкального произведения, причем совершенно конкретного - Болеро Равеля. В нем не было ни одной ноты из Равеля, но вся картина по своей конструкции и ритмике напоминала именно эту вещь, словно режиссер специально задался такой целью.

Может быть, Параджанов услышал будущую картину каким-то своим внутренним слухом? Ведь еще не снятый фильм можно не только мысленно увидеть, но и услышать. Не исключено, что возможность выразить что-то для него важное с помощью музыкальной формы вдохновила режиссера.

"Легенду о Сурамской крепости" я видел единственный раз восемь или девять лет тому назад, но помню ее так, словно посмотрел только вчера. Не могу сказать, что запоминаю столь же хорошо все виденные фильмы, но то был особый случай. В "Легенде" налицо все признаки симфонической формы. Главная тема возникает с самого начала. Правда, мы узнаем об этом не сразу. Начало необычно и западает в память: телега везет яйца, самые обыкновенные яйца, но, оказывается, они и есть провозвестники трагедии - с их помощью герой будет замурован в стене. Телега с трудом поднимается в гору, ее сопровождают две женские фигуры в черном... Тема встречает какое-то сопротивление, преодолевает его, и она окрашена в непонятный пока траур... Потом она вроде исчезает, вытесняется другими, кажущимися посторонними, мотивами. Но на самом деле она усложняется и обогащается, развиваясь во времени незаметно и подспудно, чтобы в конце вдруг зазвучать в полную силу... Яйца вновь возникают перед финалом, их разбивают и смешивают с песком. Становится ясно их назначение. Тема обретает завершающую сюжетно-зрелищную реальность и действенность. Как и в романе, житейская мелочь вырастает в философский символ. Здесь время создает форму, как создается она в симфонии. Становится особенно ощутимой близость временных искусств - музыки и кино, хотя похожее "строительство" художественной формы происходит и в большом романе, когда время его прочтения - такой же значительный фактор познания произведения, как и все его содержание...

Что же касается собственно музыки, звучащей в фильме, то по этому поводу мне вспоминаются слова Белы Балаша о том, что в кино хороша та музыка, которая "не слышна". В "Легенде" Параджанов придержива-

ется того же принципа. В лице Джансуга Кахидзе, знатока грузинской народной музыки, он нашел прекрасного помощника, который, не стараясь выделиться как композитор, скромно и очень профессионально выполнял указания режиссера. В результате музыкально-шумовой ряд картины полностью слился с ее органикой.

Напомню, однако, сюжет фильма.

Князь дарует свободу своему крепостному молодому Дурмишхану, дарит еще и коня в придачу. Дурмишхан и юная Вардо любят друг друга. Парень мечтает уехать в дальние страны, разбогатеть, вернуться и выкупить невесту. Но только он отправляется в путь, как по приказу князя у него отнимают будто бы подаренного коня. В караван-сарае он встречает турецкого торговца Османа-агу. Тот рассказывает ему свою историю. Оказывается, Осман-ага грузин, настоящее его имя Нодар. Когда-то в юности он совершил преступление: убил своего жестокого хозяина и бежал, затем вынужден был перейти в магометанство. Осман-ага предлагает Дурмишхану ехать с ним, щедро одаривает его. На чужбине Дурмишхан с помощью своего благодетеля преуспевает. Он переменил веру, женился на богачке. Тем временем Вардо становится известной гадалкой. Проходят годы. В очередной раз рушится Сурамская крепость. Грузия в тревоге: эта крепость - ворота в страну. Как быть? Царь направляет к Вардо за советом своих посланцев, среди них и сын Дурмишхана Зураб. Выгнав всех и оставив только Зураба, Вардо открывает ему, что крепость не разрушится, если в стене ее будет заживо погребен высокий, голубоглазый юноша. Зураб, воспитанный в патриотическом духе, воодушевлен: молодой воин знает, что этим юношей будет он. И вот Зураб замуровывает себя в крепостной стене... Вновь построена Сурамская крепость. Она незыблема. Народ торжествует: Грузия спасена.

Конечно, пересказ этот можно дополнить: можно, например, упомянуть о дальнейшей судьбе Османа-аги, о том, что Вардо наследовала дело старой гадалки, и о Потешном Волынщике, наставнике юного Зураба. Но значение этих сюжетных мотивов не равноценно в драматургии фильма. Так, история старой гадалки может показаться растянутой. Но я понимаю режиссера, который, должно быть, хотел продлить удовольствие от пребывания на экране Верико Анджапаридзе, предвидя, что это одна из ее последних киноролей. Кроме того, Параджанов, думаю, был искренне увлечен классической трагедийностью голоса и интонацией актрисы в сцене смерти старой гадалки. А что касается не лишенного юмора эпизода похорон старухи (забыли взять на кладбище крышку гроба!), то тут уж режиссер просто не в силах был отказаться от подробного изображения обрядовости, ритуала. Надо еще учесть, что Параджанов обладал абсолютным чувством экрана. Кто знает, сократи

он эти куски, не нарушились ли бы композиция, музыкально-ритмическое звучание целого?

Осман-ага и Дурмишхан - персонажи, связанные друг с другом прежде всего идейно. Кто-то верно заметил, что чем больше внутренне деградирует Дурмишхан, тем большее раскаяние за когда-то содеянное испытывает Осман-ага. Он и гибнет в результате того, что возвращается в лоно христианской церкви. Эти события занимают важное место в фильме.

Осман-ага - дважды вероотступник. Но авторы фильма не осуждают его, не подвергают сомнению его моральный облик. Наоборот, они симпатизируют Осману. Для них это добрый, совестливый и несчастный человек, однажды согрешивший и навсегда потерявший покой. Осман-ага - жертва обстоятельств. В душе он сохранил любовь и верность родному народу. Эти чувства Османа находят выражение в прямо-таки отеческой заботе его о молодом соотечественнике - Дурмишхане.

В некотором смысле двойником Османа в фильме является волынщик Симон, что подчеркнуто и внешним сходством: обе эти роли исполняет один и тот же обаятельный актер - Додо Абашидзе. Волынщик Симон - живой носитель традиций и исторической памяти народа. Зрителю, в сущности, ничего не известно о прошлой жизни Симона, но, по-видимому, судьба, обошлась с ним милостливее, чем с Османом. Возможно, по мысли авторов, Симон и Осман - это как бы братья-близнецы, поставленные в разные условия: по своим нравственным и человеческим качествам Осман вполне мог бы быть Симоном и наоборот. Но все же различные судьбы определяют разное отношение этих двоих к Дурмишхану. Для Османа это человек с далекой и любимой родины, напоминание о ней, повод для ностальгических переживаний, может быть, замена сына, которого у Османа нет. Симон же не обманывается насчет Дурмишхана: в разговоре с маленьким Зурабом, он, не церемонясь, называет его пройдохой. И это точная характеристика такого человека, как Дурмишхан: корыстолюбивого, ненадежного, лишенного духовного стержня.

Но в образах Симона и Османа видится и второй план, второй смысл. Ведь не случайно в фильме показана художественность натуры Симона. Очевидно, его воспитательный метод заключается в эстетическом воздействии, в стремлении развить у воспитуемого образное мышление. Юному Зурабу он почти ничего не объясняет, лишь демонстрирует куклы, изображающие грузинских исторических деятелей. Так в конце концов он делает из него героя. А затем, в решительный час находясь неотлучно при Зурабе, благословляет его на подвиг и прислуживает ему, точно оруженосец... И вот думаешь: не достойный ли это ответ на маленькое чудо, сотворенное годы назад Симоном и поразившее детское

воображение его подопечного незабываемым зрелищем таинственных и прекрасных кукол? И кто же Симон на самом деле? Фантазер? Волшебник? А может быть, точнее всего выражает суть этого образа прозвище, данное ему в фильме: Потешный Волынщик. То есть поэт, художник, музыкант, весельчак, выдумщик... Что-то вроде древнегреческого рапсода, вдруг возродившегося в средневековой Грузии... К сожалению, я недостаточно знаю грузинскую литературу, фольклор, чтобы сказать, откуда пришел в картину этот персонаж, что это за образ, какова его национальная традиция... Во всяком случае, в чонкадзевской версии легенды такого образа вроде нет. Или он придуман авторами фильма?.. Как бы то ни было, есть что-то непостижимо гениальное в этом образе...

Загадочен и Осман-ага. Тоже, в сущности, сочинитель, сказочник, к тому же и невольный искуситель. Разве не сказочную жизнь, и именно такую, какую тот должен был видеть в своих грезах, устроил он Дурмишхану? И разве не сотворил он сам драму своей жизни? Не обставил ее всевозможными сценическими эффектами, начиная с разрубания саблями подбрасываемых в воздух гранатов и кончая собственной смертью в подземелье после повторного крещения? Между прочим, эта последняя сцена очень любопытна: какая-то смесь трагического с фарсовым, балаганным, с авторским юмором, который довольно неожиданно проявился именно здесь. Этим проявлениям ярморочного театра Параджанов дал волю в следующем своем фильме - "Ашик-Кериб".

Принято считать, что кино должно бояться театральности. Конечно, это справедливо, если под театральностью понимать сценическую рутину и штампы, которых, кстати сказать, следует остерегаться прежде всего самому театральному искусству. Но если под театральностью подразумевать вообще эстетику театра, то возникает, например, такой вопрос: как быть при экранизации великих произведений мировой драматургии? Ведь лиши их сценичности, и они потеряют все свое обаяние. Не значит ли это, что в определенных случаях кинематографу следует не изгонять театральность, а, наоборот, сохранять ее, но так, чтобы она не казалась чем-то чужеродным и искусственным. В своем фильме по шекспировской хронике "Генрих V" Лоренс Оливье применил интересный метод: действие картины развивается в двух планах - показаны спектакль и параллельно жизнь кулис и зрительного зала. Театральная условность с самого начала погружена как бы в безусловность реальной действительности и подана как факт этой действительности и поэтому воспринимается как нечто совершенно естественное и органичное.

Ясный и действенный прием. А вот у Параджанова в "Легенде" с театральностью дело обстоит сложнее.

Заглавные титры возникают и сменяются на одном и том же черно-белом кадре общего вида Сурамской крепости. С последними титрами

крепость вдруг рушится. Почему это сделано, понятно. Режиссер хочет словно документально, с дотошностью архивариуса зафиксировать факт саморазрушения цитадели, чтобы затем приступить к выяснению причин этого действия. Но прежде, чем начать свое повествование, кстати, весьма обстоятельное и даже детализированное, режиссер намеком дает понять, что последующую историю следует воспринимать как театральное представление. Правда, мне кажется, что намек этот несколько туманен, да и в дальнейшем режиссер вроде бы к нему не возвращается. В поле, на горизонте которого возвышается крепость, поставлен стол, и на нем лежит красивый рожок. К столу подходит некто в красном, осторожно берет рожок и начинает трубить... Невольно вспоминаются "Тени забытых предков". Правда, грузинский рожок не столь громогласен, как гуцульская трембита; в том фильме возгласы трембиты выражали настроение, тогда как здесь звучание рожка носит ритуальный характер. Но что конкретно означают эти звуки? Начало действия, как в каком-нибудь античном театре? Возможно, что и так, но полной уверенности в этом нет. Как бы то ни было, начато действие фильма: появляется та самая груженная яйцами телега... Когда-то строители получали отличное вяжущее средство из смеси яиц и песка. Может быть, звучание рожка возвещало не о начале представления, как подумалось вначале, а о сборе у крестьян этого продукта для восстановления крепости...

Чему бы на самом деле ни был предназначен этот звуковой сигнал, режиссер оставляет за собой право трактовать последующие события как фрагменты некоего воображаемого сценического действа. Видимо, тут расчет на зрительскую психологию: подан некий знак, а остальное пусть доделает воображение. Во всяком случае зрителю внутренне уже легче принять условия игры.

А условия игры - это театр, или, вернее, удивительный, параджановский сплав театра с изобразительным искусством.

Рассмотрим некоторые эпизоды. Может быть, наиболее разительным примером использования режиссером театрального принципа мизансценирования является эпизод: Вардо - Зураб; Вардо велит Зурабу остаться, тот садится на переднем плане, вполоборота к гадалке, которая оказывается в глубине кадра, и между ними происходит разговор...

А до этого, в сцене прибытия "царской делегации" к Вардо, перед нами откровенно театральная декорация: изображенный фронтально в неподвижном кадре многоярусный вид бедного городского квартала с идущей в гору кривой улочкой и затерявшейся на ней хибарой гадалки. (Кстати, я не уверен, что это действительно декорация. Но если натура выглядит, как декорация, то это тем более говорит о театральном принципе постановки). Лишь ржущие кони, оставленные на переднем плане спешившимися всадниками, напоминают нам, что это все-таки не театр...

Совершенно театральна и композиция лежащих фигур в довольно

длинной, почти абсолютно статичной вкрадчиво-томной сцене, в которой Дурмишхан ластится к своей жене...

То же самое надо сказать и о сцене танца Вардо и Дурмишхана на обеде у князя. Она целиком выдержана в духе старой персидской миниатюры. Видимо, режиссер хотел показать, что стиль жизни грузинской знати в какой-то исторический период определялся сильным влиянием персидской культуры. Кстати, эта сцена, как и некоторые другие в фильме, свидетельствует также об увлеченности этой культурой самого режиссера.

Вспомним и фронтальную, оперную мизансцену в финале, развернутую в ширину экарана: к зрителю идут виноградари в белых одеждах, фигуры их все укрупняются, пока не возникает надпись "Конец".

Может возникнуть вопрос: верно ли делать упор на театр, театральность, когда известно, что, так сказать, опознавательный знак параджановского кинематографа - это безупречная красота кадра, иначе говоря, примат живописи над всеми другими видами искусства.

Отвечу. Примат - да, но ограничиваться констатацией этого значило бы упрощать вопрос. Примат - это первенство, но не абсолютная гегемония. Отдавая предпочтение живописи, Параджанов не пренебрегает ни театром, ни даже литературой, не говоря уже о самом кинематографе. Владения кино Параджанова очень обширны. Вернее, он орудует на границах, на стыках различных искусств. Один вид искусства у него свободно переходит в другой. Театр - в хореографию, балет, пантомиму, оперу, а все это в живопись, музыку и наоборот. В "Легенде" это свойство параджановского кинематографа проявилось очень отчетливо. Кадры, как всегда, у него необыкновенно красивы, отмечены удивительным чувством поэзии, но факт остается фактом: картина все время вызывает ассоциации с театром. Может быть, правильно было бы режиссерский принцип в этом фильме определить, как театрализованную живопись? То есть тот же театр, но на самой грани его с изобразительным искусством... В новелле, начинающейся крупным планом большого блюда с гранатами, двое вельмож, хозяин и его гость устраивают себе пьяную забаву: мальчик-слуга подбрасывает гранаты, а те саблями разрубают их в воздухе... Но вспомним движения, жесты персонажей в этой сцене. Это уже не театральные мизансцены в обычном смысле, а скорее живописная композиция, которой приданы некоторые элементы реального движения. Движения не в своей интенсивной фазе, а, так сказать, в стадии угасания, близкой к остановке. Эту грань перехода от театра к живописи, к многофигурной композиции, портрету я и имею в виду... Если это и театр, то театр как бы "замирающий", приходящий к статике, к фреске, к барельефу и горельефу...

Фильм отличается необычайным богатством фактур. Здесь Параджанов смог полностью удовлетворить свою страсть к красоте восточного

предметного мира. Экзотические верблюды, обилие старинных ковров и тканей, роскошные костюмы, блеск драгоценных металлов и камней... В одном документальном фильме о Параджанове прозвучали слова режиссера о том, что любовь к фактурам, возможно, пришла к нему под влиянием Феллини, через осознание им той истины, что когда снимаешь старую вещь, то фильм обретает необходимую "архаику", то есть историческую достоверность, которая требует соответствующего лада, стилистики. "Любовь к старине - не мое хобби, а эстетическое убеждение; иначе я не представляю ни фильма, ни темы, которую беру. Режиссура - это и фактура, и пластика, и типаж, и соответствие изобразительных принципов драматургии вещи". Это подлинные слова Параджанова. К этому надо добавить, что в изображении, скажем, цветущего средневекового порта, куда стекаются товары чуть ли ни со всего света, фактуры не содержат философского, аналитического начала, как в некоторых кадрах "Цвета граната", а предстают как некое пиршество красок, то есть режиссера здесь прежде всего интересует яркая, праздничная живописность. (Параджанов окружал себя талантливыми людьми, которые и сами тянулись к нему*. Но надо было принять его "правила игры" и, не нивелируя собственной творческой индивидуальности, ввести ее в русло параджановского мироощущения, параджановской эстетики и поэтики. Так, в "Легенде" прекрасно проявили себя художники А.Джаншиев и И.Микатадзе).

Возможно, в этих рассуждениях как-то пропадает сам феномен кино, а ведь Параджанов был прежде всего кинематографистом...

Но он мог бы быть и прекрасным режиссером драматического и оперного театра, мог бы быть хореографом, балетмейстером, актером, музыкантом, художником. Собственно, он и был также художником в узком значении этого слова, хотя постоянно подчеркивал, что не считает себя профессионалом. Параджановский кинематограф я бы сравнил со слаженным хором разных искусств, где каждый голос, то есть вид искусства, звучит более или менее равноправно в том синтезе, которым является кино. Может быть, это и есть истинный кинематограф. Каждый вид искусства выражает себя сполна, не прячась за так называемой кинематографичностью и не боясь, что могут обнаружиться швы. Кажется, Висконти как-то высказал мысль, что синтез содержит опасность нивелировки составляющих его элементов.

То, что принято называть кинодинамикой, в фильме чаще всего связано с лошадьми и всадниками. В картине - по крайней мере одна хорошая погоня, заставляющая вспомнить американские ковбойские

---

* *Кстати, В.В.Катанян в своей книге приводит любопытный рассказ Александра Атанесяна, из которого видно, что у Параджанова был крайне трудный характер, особенно проявлявшийся на съемочной площадке. А.Атанесян на его последних фильмах был ассистентом режиссера. Параджанов его любил и третировал. Между тем это интеллигентный, инициативный и обаятельный человек, впоследствии выдвинувшийся в Москве в видного российского кинодеятеля.*

фильмы: княжеский слуга догоняет в горах Дурмишхана и силой отбирает у него коня. А прощальная беседа Османа с Дурмишханом на побережье, когда они в черных одеждах, держа за узду своих коней, прогуливаются на светлом фоне моря, в этом потоке сценического действа производит чуть ли не ошеломляющее впечатление обычным, традиционным для современного экрана движением кадра параллельно движению персонажей... В конце фильма за тем, как Зураб замуровывает себя в стене, внимательно наблюдают два коня... Вообще образ коня в фильме занимает особое место. Параджанов, родившийся и выросший в Грузии, впитавший традиции и предания ее народа, прекрасно чувствовал эстетику коня и всадника. Лошади в фильме необыкновенно красивы. Режиссер, кажется, с наслаждением показывает нам этих превосходных скакунов, их стремительный лет, их головы и крупы... Но вот что интересно. Как ни красив и поэтичен этот образ коня, в фильме более важным представляется само понятие "конь". Левон Григорян в своей книге удачно заметил, что дилемма Дурмишхана, его драматургический конфликт предстают в начале фильма как "выбор между Конем и Девой". Дурмишхан выбирает коня. Но символ коня у него как-то сразу теряет чистоту смысла, значение вольности и свободы, становясь простым слагаемым благополучия и богатства. Халат, подаренный ему Османом, вызывает у него бурный восторг, по силе чувства не уступающий его отчаянию от того, что дар коня оказался блефом. Дурмишхан не выдерживает испытания; линия его жизни - это цепь измен и предательств. Забытая им невеста Вардо - натура более цельная и глубокая, несмотря, может быть, на зловещий отсвет, отбрасываемый на этот персонаж последующими трагическими событиями. Юной девушкой Вардо оказывается обладательницей замечательного иммунитета против засасывающей власти вещей, соблазна богатства: первая ее реакция на княжеский дар нового платья - это отказ его принять; она мечтает только о любимом, о Дурмишхане, тогда как того гораздо больше занимают другие проблемы. С самого начала подчеркнуты духовность одной и бездуховность другого. В сущности "Легенда о Сурамской крепости" - это жестокая драма бездуховности, расплаты за нее.

Главный протагонист фильма, несомненно, - Вардо.

Наблюдая грузин в обыденной жизни, поражаешься их природному артистизму. Они постоянно ощущают себя словно на сцене, словно смотрят на себя со стороны. Театральность у них в крови, она составляет важную особенность их душевного склада. Грузины талантливые актеры и горячие театралы. В этом смысле они похожи на итальянцев. Грузинские мужчины рыцарственны и преклоняются перед женщинами. Грузинки же, при всей своей красоте и женственности, необычайно волевые, независимые и мужественные натуры, у которых артистичность, как и у мужчин, порой выражающаяся во внешних эффектах, - на первом месте.

Античная трагедия, ее коллизии и страсти вообще очень созвучны грузинскому национальному характеру, удивительно романтичному, для которого такие понятия, как жертвенность и достоинство, ревность, самолюбие и глубокая преданность, значат слишком много. У грузин есть любимые герои, вошедшие в их сознание благодаря семейному воспитанию, через литературу и мифы. Например, Медея... В Грузии это имя одно из самых распространенных женских имен, и, наверное, не случайно...

У Вардо уже в юности обнаруживается дар прорицательницы. Так в фильме. Вардо видит и предсказывает, то есть как бы выполняет функции медиума, не проявляя личной инициативы или злого умысла. Через нее вещают высшие, таинственные силы, над которыми она не властна. Весьма существенное обстоятельство, освобождающее этот характер от оттенка мстительности и жестокости. В фильме образ Вардо поднят над обыденностью и мирской суетой, возвышен до значения Рока. Зураб мог бы быть ее сыном, и ей кажется, возможно, в силу самовнушения, будто она действительно выносила его под сердцем. Она приговаривает к смерти как бы собственного сына. Драма достигает масштаба высокой трагедии. В конце фильма убитая горем Вардо прильнула к стене, в которой похоронил себя Зураб, она называет его сыном и шепчет, как бы прося прощения: "Это была не месть..." И словно в доказательство, нежно, как мать ребенка, укрывает камень стены когда-то сшитым ею детским одеялом. А фактическая мать появляется лишь потом, как формальный символ, которому народ воздает официальные почести. Авторы фильма не то что облагораживают легенду, но очищают ее от случайного, чисто житейского во имя высокого и бессмертного, того, что делает трагедию матери равной подвигу сына. Театральность и патетика, восходящие к традициям античного мифа, в самой сути легенды и образа ее героини, как они интерпретированы в фильме. И может быть, возможность создать на экране трагедию, созвучную классическим образцам, и вдохновила режиссера на постановку этой картины.

Уверен, что выбор исполнительницы роли Вардо режиссер сделал, не раздумывая: ею должна была быть Софико Чиаурели, любимая актриса Параджанова. Они удивительно понимали друг друга. Вспоминаю одну реплику Софико: "Работать с Параджановым очень легко. Он показывает актеру и делает это замечательно - ведь он очень пластичный человек. Если ты не можешь в точности повторить, у него нет к тебе никаких претензий, он довольствуется тем, что тебе под силу. Но он берет актеров, на которых может положиться".

Если сопоставить эти слова с основным принципом подхода Параджанова к актерской проблеме, который он не раз декларировал, то становится ясным, что для режиссера были важны прежде всего внешние данные актера, его лицо, глаза, фигура, особенности его пластики, гибкость,

выражающаяся в способности менять обличья по желанию режиссера. Поэтому он часто выбирал неактеров, но и к профессиональному актеру, как бы тот ни был опытен, он подходил с этой точки зрения. "Я предпочитаю типаж", - любил он повторять, ссылаясь, в частности, на опыт почитаемого им Пазолини. Примером сказанного может служить и "Легенда", хотя в картине большинство исполнителей, кажется, профессиональные актеры, к тому же весьма известные. Но и здесь главным для режиссера оставался типаж, то есть не столько мастерство актера, сколько его природные данные. Естественно, в этом отношении талантливейшая и необычайно восприимчивая Софико Чиаурели должна была представляться Параджанову идеальной исполнительницей роли Вардо. И, конечно, он не ошибся в своем выборе...

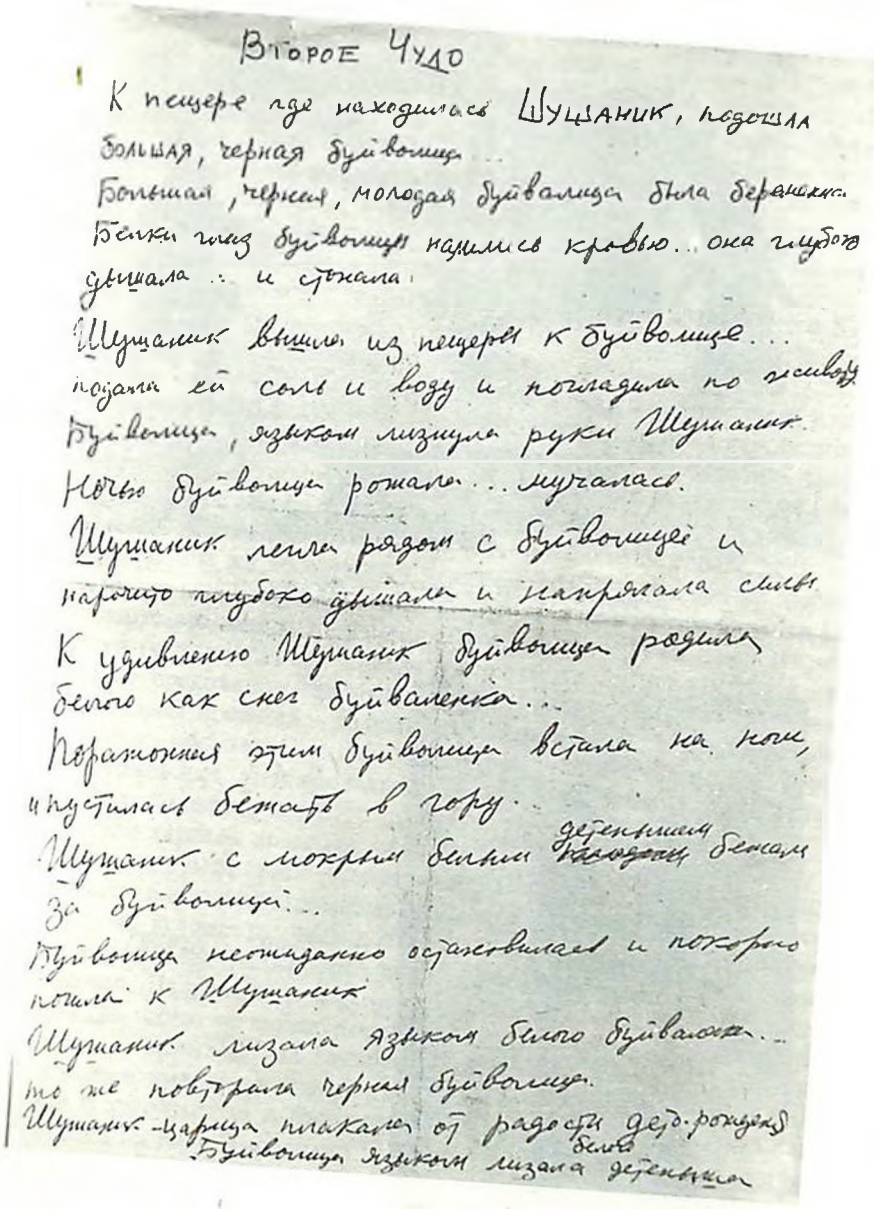
Надо отметить и великолепную работу московского оператора Юрия Клименко. Параджанов всегда очень точно выбирал оператора, который должен был быть настоящим художником, живописцем.

Естественно, параджановскую картину ждали с нетерпением, к которому примешивалось и беспокойство. Не сломлен ли режиссер, не померкло ли его искусство? К счастью, эти опасения не оправдались. Помню атмосферу праздника на премьере фильма в Ереване. И чувство удовлетворения после премьеры: Параджанов сохранил свой могучий талант! Это все тот же искренний и лучезарный, распахнутый навстречу миру художник с тем же абсолютным чувством красоты и с той же любовью ко всему, на чем останавливается его взгляд и к чему прикасаются руки! Годы заточения ничуть не изменили его, да и могли ли изменить, если, несмотря на тяжелейшие условия лагерной жизни, он ухитрялся ни на минуту не прекращать творческой работы, жить искусством! И характер у него остался прежний - колючий и очень неудобный для чиновников. В тот вечер премьеры, он, ни чему не наученный и дерзкий, верный своей привычке эпатировать публику, не преминул громогласно проехаться по адресу каких-то там министров и их жен, сказал еще что-то, от чего каждый воздержался бы из простого благоразумия.

Итак, триумфальное возвращение Параджанова в кинематограф состоялось. Благодаря огромному интересу к личности и судьбе режиссера и, конечно, художественным достоинствам картины, еще раз продемонстрировавшим его уникальный талант, фильм быстро приобрел мировое признание. Назревали и перемены в общественной жизни. Казалось, теперь уже ничто не может помешать Параджанову нормально работать. (Вслед за "Легендой" на грузинской студии документальных фильмов Параджанов вместе со сценаристом К.Церетели, оператором Н.Палиашвили и художником А.Джанашиевым сделал короткометражный фильм "Арабески на тему Пиросмани" - превосходную мозаику из микроновелл о жизни и творчестве выдающегося грузинского художника-примитивиста). Логически рассуждая, любая студия в Советском Союзе должна

"Легенда о Сурамской крепости"

"Лшик - Кериб"



Второе Чудо

К пещере где находилась Шушаник, подошла большая, черная буйволица...

Большая, черная, молодая буйволица была беременна.

Белки глаз буйволицы налились кровью... она глубоко дышала... и стонала.

Шушаник вышла из пещеры к буйволице... подала ей соль и воду и погладила по животу.

Буйволица, языком лизнула руки Шушаник.

Ночью буйволица рожала... мучалась.

Шушаник легла рядом с буйволицей и нарочито глубоко дышала и напрягала силы.

К удивлению Шушаник буйволица родила белого как снег буйваленка...

Поражонная этим буйволица встала на ноги, и пустилась бежать в гору.

Шушаник с мокрым белым ~~[illegible]~~ детенышем бежала за буйволицей...

Буйволица неожиданно остановилась и покорно пошла к Шушаник.

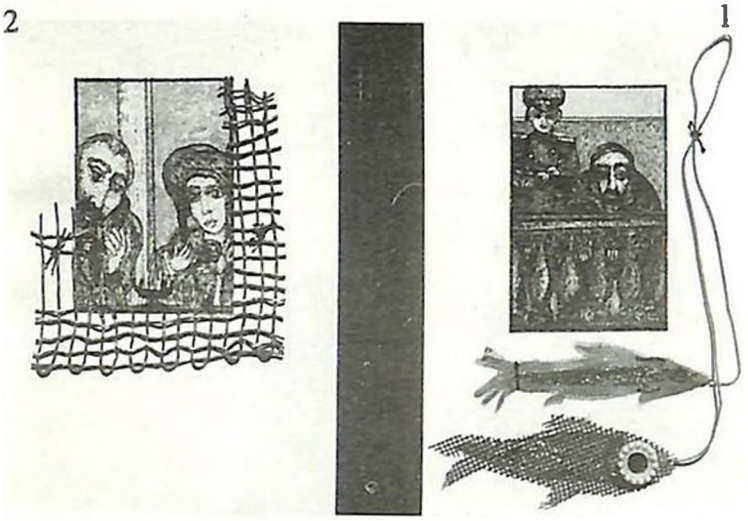
Шушаник лизала языком белого буйваленка... то же повторила черная буйволица.

Шушаник-царица плакала от радости дето-рождения белого.

Буйволица языком лизала детеныша

Страницы рукописи сценария "Мученичество Шушаник"

и белые руки Шушаник



1. Суд. 2. Свидание с женой в Лукьяновской тюрьме. 1974-1977гг. Смешанная техника.

Эскиз к фильму "Исповедь". 1988г. "Обыск". Смешанная техника

"Цвет граната"

Софико Чиаурели в фильме "Цвет граната"

Во время съемок
"Исповеди".
Фото З. Саркисяна

"Ночная птица Тарковского". 1987г.
Коллаж, бумага

была считать за честь предложить постановку знаменитому режиссеру. Но так только казалось. 3 апреля 1985 года на встрече членов правления Союза кинематографистов Армении с руководителем республики Кареном Демирчяном был поднят вопрос о Параджанове. Художник Степан Андраникян в очень эмоциональном выступлении просил вернуть Параджанова в Армению. Поначалу Демирчян как будто отнесся к этому благосклонно, но потом вдруг его настроение изменилось, возможно, ему не понравилась какая-то фраза Андраникяна, и последовал отказ*. Спустя год, при том же Демирчяне, было дано согласие на то, чтобы Параджанов, работавший тогда над фильмом "Ашик-Кериб", одновременно снял заказную документальную ленту об Эчмиадзинском соборе, но, говорят, на этот раз патриарх не одобрил сценарий. (Между тем, режиссер был сильно увлечен этой перспективой: он не только написал сценарий, но и создал большое количество превосходных коллажей к картине, в работе над которыми принял участие привлеченный им молодой художник К.Давыдов). В это же время студия "Арменфильм" купила у Параджанова его сценарий "Исповедь" с тем, чтобы вскоре он приступил к постановке фильма по этому сценарию.

** Это странно для человека, тонко разбирающегося в искусстве, что К.С.Демирчян постоянно обнаруживал в своих контактах с кинематографистами, композиторами, писателями. Мне вспоминается пребывание у нас представительной делегации русских кинематографистов в связи с празднованием 150-летия вхождения Восточной Армении в состав России. Делегацию тепло и радушно принял К.С.Демирчян. Он рассказал гостям о республике, затем в непринужденной беседе высказал удивительно меткие соображения по вопросам киноискусства. Гости вышли взволнованные и горячо поздравляли нас с таким первым секретарем. А вот Параджанови Демирчян не оценил - видимо, наслышанный об этом режиссере, не захотел осложнять себе жизнь. С другой стороны, примерно в то же самое время секретарь ЦК по идеологии К.Л.Даллакян, когда мы испрашивали у него разрешения на включение в академический киноведческий сборник статей, касающихся Параджанова, сразу же дал полное добро на нашу просьбу.*

"АШИК-КЕРИБ"

Следующей после "Легенды о Сурамской крепости" работой Параджанова на грузинской студии должен был стать фильм по двум произведениям Лермонтова - "Демон" и "Ашик-Кериб". Но картина была снята только по "Ашик-Керибу".

Существует множество вариантов восточной сказки под этим названием. Разумеется, сравнение и выяснение их различий совершенно не входит в нашу задачу. Известно, что Лермонтов записал сказку со слов какого-то жителя Тифлиса, снабдив ее подзаголовком: "Турецкая сказка". Напомним сюжет лермонтовской версии "Ашик-Кериба".

Жил в Тифлисе богатый турок, у которого была красавица дочь Магуль-Мегери. В нее влюбился бедный юноша Ашик-Кериб, не имевший ничего, кроме дара петь и играть на сазе. Девушка отвечала ему взаимностью. Однако гордый Ашик не хотел просить у богача руки его дочери и решил прежде разбогатеть сам. Он отправился в странствие по свету. Но девушка поставила ему условие: если он не вернется в назначенный ею срок, она станет женой Хуршуд-бека, который давно за нее сватается.

Ашик переходил из деревни в деревню и пел людям чудесные песни. Слава его разнеслась повсюду. Наконец, в городе Халебе его привели к великому паше. Паша был любитель песен, и он оставил Ашика у себя. Прошли годы. Ашик-Кериб разбогател и забыл свою невесту. Та через одного купца прислала ему напоминание об их уговоре. Тут Ашик спохватился и, собрав свое золото, поспешил в обратный путь. До истечения срока, назначенного Магуль-Мегери, оставались считанные дни, а дорога Ашику предстояла очень длинная. И вот когда Ашик в отчаянии уже собирался броситься с утеса, он увидел человека на белом коне. Тот усадил Ашика на своего коня и, о чудо! через какие-то мгновения они оказались в Тифлисе. Дальше у Лермонтова читаем: "... Ашик-Кериб сказал всаднику: "Ага, конечно, благодеяние твое велико, но сделай еще больше; если я теперь буду рассказывать, что в один день поспел из Арзиньяна в Тифлис, мне никто не поверит; дай мне какое-нибудь доказательство". "Наклонись, - сказал тот, улыбнувшись, - и возьми из-под копыта коня комок земли и положи себе за пазуху; и тогда если не станут верить истине слов твоих, то вели к себе привести слепую, которая семь лет уже в этом положении, помажь ей глаза - и она увидит". Ашик взял кусок земли из-под копыта белого коня, но

только он поднял голову, всадник и конь исчезли..." В Тифлисе Ашик застает самый разгар свадьбы: в эту ночь Магуль-Мегери должна стать женой Хуршуд-бека. Она готовится принять яд или заколоть себя кинжалом. И вдруг она узнает голос Ашик-Кериба, поющего о том, что создатель дал ему крылья и он прилетел к любимой.

Нельзя не обратить внимания на одну странность в лермонтовском изложении сказки.

Итак, встретив волшебника, Ашик в мгновение ока оказывается в Тифлисе. Понятно, всяческие чудеса - обычное дело для сказки. Положим, желание похвастаться на родине фантастическим перелетом можно отнести за счет тщеславия героя. Но дело в том, что с этого момента в развитии сюжета словно происходит логический перекос: главным становится не факт возвращения странника в срок (казалось бы, основной узел коллизии), а невероятный способ этого возвращения. Собственно, эта метаморфоза уже заложена в только что приведенном отрывке. Всех интересует вопрос: как же смог Ашик в столь короткое время преодолеть такое огромное расстояние? Недоверие возбуждено рассказами самого Ашик-Кериба. И он, чтобы убедить скептиков (интересно: именно по этой причине, но ведь таково условие!), выполняет наставление волшебника - с помощью того комка земли возвращает зрение своей ослепшей матери.

Все это было бы логично, если бы Ашик-Кериб успел вовремя к своей невесте вопреки козням врагов, но этого-то в лермонтовском варианте сказки нет: герой оказывается в критическом положении из-за собственной беспечности.

Впрочем, возможно, что именно эта затейливая алогичность народной фантазии привлекла Лермонтова к истории Ашик-Кериба...

Эта странность сохранилась и в фильме, но здесь она не так заметна: в калейдоскопе лиц, сцен, красок, сюжетных ходов, превращений, музыкальных мотивов, кусков пантомимы и хореографии, то есть всего того, на что оказалась так изобретательна фантазия автора фильма, эпизод с волшебником занял гораздо более скромное место, чем в лермонтовской сказке, где он составляет едва ли не половину всего текста. Или, скажем иначе: просто по сравнению со сказкой странностей в фильме прибавилось. И тем он, собственно, интересен.

"Ашик-Кериб" - веселый фильм. Сюжет его ироничен. Восточная экзотика в значительной степени спародирована. Пародийность, ирония - главные стилеобразующие элементы фильма.

Пожалуй, лишь фигура главного героя свободна от отпечатка этой иронии. Ашик - народный любимец. Как и положено подобному персонажу, он удачлив и неуязвим.

В фильме событий гораздо больше, чем в литературном первоисточ-

нике. Они драматизированы и спародированы одновременно. В поэтическую канву повествования автор привносит изрядную долю комизма. Иные персонажи у Лермонтова только названы, а в фильме они обрели если не характеры, то какие-то яркие, выразительные краски. То же - и некоторые события: в сказке они не описаны, в лучшем случае упомянуты, режиссер же их подробно показывает, при этом охотно, с каким-то даже смаком отдаваясь стихии комического, не избегая и элементов трагифарса.

Правда, порой картина как бы приобретает черты эпоса: мы видим и некое массовое ритуальное действо на мусульманском кладбище и - совсем как в какой-нибудь серьезной исторической киноэпопее - суровые кадры народных сцен с движущимися толпами, всадниками, блуждающей фигурой женщины, привязанной к лошади, средневековой крепостью и т.д. Все это снято чуть ли ни в документальной манере - режиссер здесь необычайно серьезен.

Певец - в плену у воинствующего деспота (эпитет "воинствующий" для Параджанова имеет отрицательный смысл вопреки распространенным в нашей недавней лексике определениям типа "воинствующий материализм", "воинствующий атеизм" и пр.; одну из новелл фильма - о ней-то и идет речь - он назвал "Воинствующий султан"). Это мрачный, застеночный мир, в котором царит дух милитаризма*. Насильно одетый в кольчугу (правда, несколько театральную), ашуг должен ублажать слух султана, но он не может петь по принуждению. Прозрачная аллегория! За отказ подчиниться - смерть. Казалось бы, ничто не может спасти героя, расправа неизбежна и должна последовать сию минуту. Она и происходит, но... Тут, как и следовало ожидать, кончается серьезное и начинается смешное, вступают в свои права юмор и ирония. В самом деле, трудно было бы предположить, что Параджанов вдруг станет показывать казнь или пытки. Отрубленная голова оказывается муляжом, который к тому же выдает фокус - красную ленту вместо крови. Но это еще не все, устрашение "наглядными пособиями" продолжается. Появляется огромный игрушечный тигр, забавно вращающий головой... Герой лишается чувств... Так действие, должное быть драматическим, оборачивается пародией, смехом. Так что же, значит, черное это белое, все игра, иллюзия? Вовсе нет. Разрешить не смешную по сути коллизию смехом еще не значит признать ее несущественной. Доля комического есть во всяком явлении. Весь вопрос в авторском умонастроении. В

* *Я отдаю себе отчет в том, что такие слова, как "мрачный", "суровый" и т.д., не вполне вяжутся с визуальным обликом фильмов Параджанова. Действительно, мрачных красок нет и в живописной ткани этой картины - даже в эпизодах, которые я условно назвал эпическими и едва ли не документальными по стилю. Краски у Параджанова всегда светлы, почти прозрачны. Лишь иногда они как бы блекнут. Говоря в данном случае "мрачный", я имею в виду смысл, внутренний настрой эпизода.*

лермонтовской сказке нет иронии, тогда как у Параджанова в этом фильме она в избытке.

Ирония любопытным образом находит свое отражение также в чисто изобразительной и звуковой структурах фильма.

Как указание на стилевое происхождение или некий изобразительный "камертон", в фильме не раз возникают средневековые иранские миниатюры. Режиссер как бы отсылает нас к источнику визуального образа ленты. Конечно, эти старинные миниатюры превосходны. Однако на деле оказывается, что "камертон" не вполне точен, чуточку обманчив. Как ни стилизованы многие кадры фильма под классическое иранское искусство, все-таки они напоминают типичный художественный "ширпотреб" в ориентальном духе со специфической раскраской и, как говорили когда-то, изобразительным "мармеладом". Какой контраст со строгостью цветовых решений в фильме о Саят-Нове, живопись которого рядом с умышленно-аляповатой выразительностью "Ашик-Кериба" кажется чуть ли ни монохромной!

В изобразительной ткани фильма, кажется, нет полутонов. Цвет форсирован. Вызывающая прямолинейность и демонстративная красивость - вот девиз, которому следовали, очевидно, в полном согласии с намерениями режиссера, большая группа художников (Г.Месхишвили, Ш.Гоголашвили, Н.Зандукели и др.) и главный оператор А.Явурян. Кстати, в лице этого талантливого мастера, профессионала высшей пробы, схватывающего желания режиссеров буквально на лету, Параджанов нашел умного и тонкого помощника.

Режиссер оперирует в сущности простыми средствами. Вот как он использует, например, мотив розы - расхожего символа любви.

В фильме Ашик вместе с матерью и сестрой приходит свататься к отцу своей возлюбленной. Композиция сцены построена так: турок в богатых одеждах помещен в высоко расположенных окнах, а пришедшие стоят внизу перед домом на почтительном расстоянии. Эта разность плоскостей подчеркивает социальное неравенство хозяина и гостей. В руках у Ашика корзина, наполненная лепестками роз. Мы привыкли к тому, что в фильмах Параджанова персонажи почти не произносят слов. Однако турок неожиданно заговаривает, но не обычным, "бытовым", голосом, а в каком-то странном издевательско-металлическом тоне, напоминающем звук заводной куклы. К тому же голос его несется из-за кадра. Богач возмущен столь жалким подношением. Он не в состоянии оценить символичность и благородство дара, с которым явился к нему бедняк, ему недоступна поэзия. Турок все больше распаляется. Кончается тем, что он поворачивается спиной к пришедшим и показывает им зад, не переставая ругаться. Поникший Ашик опрокидывает корзину и высыпает лепестки - в знак рухнувших надежд, попранной любви...

Эта нарочитая примитивизация мысли и выразительных средств вполне сознательна: режиссер таким образом выдерживает стиль, пародийно-ироническую интонацию кинорассказа.

И вот еще что: смех смехом, но этот богач омерзителен. Он наг, полон агрессии. Так же, кстати, как и Хуршуд-бек в сценах, где он сопровождает Ашика, умыкает его одежду и затем объявляет о его мнимой гибели. Режиссер словно кожей ощущает звериную сущность подобного рода людей, исходящую от них опасность. То же самое нужно сказать и еще об одном эпизоде, хотя там вдруг возникает совсем неожиданный мотив.

Ашик - в гареме паши, его томные обитательницы стараются прельстить певца. Все это изображено почти в балетной пластике и совсем в духе старинных персидских миниатюр. Но вот паша приревновал своих жен к молодому красавцу. Действие переходит в фарс. В изысканной роскоши гарема откуда ни возьмись появляется обычнейший точильный станок, на нем паша сладострастно точит ножи, приговаривая, что сейчас прирежит изменниц. Те, извиваясь, исполняют какой-то танец, не то моля о снисхождении, не то потешаясь над сумасбродным пашой. Но вдруг тот заметил Ашика, сидящего на высокой стене. И тут происходит такая игра: Ашик убирает с лица фальшивые усы (он их наклеил перед тем, как показаться паше), в ответ паша снимает... свои - "настоящие". Облик его совершенно меняется, он становится похож на желающую понравиться старую кокотку. Оказывается, все не так, как мы думали: паша ревновал Ашика, а вовсе не своих наложниц...

Параджанов придает огромное значение звуковой стороне своих фильмов. Его меньше всего заботит то, чтобы люди в них говорили и пели. Наоборот, ему гораздо важнее их безмолвие, так как именно оно прежде всего обеспечивает примат живописи в параджановской поэтике. Иной критик возразит, что режиссер столь же ревностно должен был бы ратовать и за полную неподвижность своих кадров, раз уж он рассматривает их как законченные живописные полотна. И будет неправ, потому что живопись, являясь пластическим искусством, искусством застывшего движения, вовсе не есть в то же время искусство застывшего или неслышного слова. Слово противоречит природе живописи, тогда как сообщенное ей движение - это как бы инобытие живописи во времени, тот "кинотолчок", благодаря которому "потенциальная энергия переходит в кинетическую".

Но, несмотря на это, Параджанов очень далек от какой-либо недооценки слова. Это обнаружилось уже в "Тенях забытых предков". Там впервые режиссер применил новеллистический принцип повествования. Картина, как мы знаем, не была дублирована на русский язык, что пошло ей на пользу, так как благодаря украинской речи сохранилась

естественность звуковой атмосферы фильма.

Мы хорошо помним принципы звукового решения "Цвета граната". Несмотря на существование русского варианта этой картины, дублирования в обычном смысле не было и тут, да и вряд ли оно было целесообразно. Основную литературную нагрузку в фильме несут титры (в армянском варианте - прозаические тексты, в русском - строки из стихов Саят-Новы), слова звучащих песен вряд ли нуждались в переводе, что касается речи, то она вообще минимальна, присутствие же в русском варианте армянских слов и фраз лишь делают богаче, натуральней и органичней многоголосие музыкального образа фильма, если под этими словами понимать всю его фоноструктуру.

В "Ашик-Керибе" звучит азербайджанская речь. Но она не привязана строго к изображению, а существует как бы самостоятельно, параллельно с изображением. Русский перевод дан дикторским текстом - повествовательно-диалогичным и в то же время поэтичным (автор сценария Г.Бадридзе).

Актеры, действуя, не говорят слов - речь звучит за кадром, причем достаточно интенсивно. Не поет ашуг, молчит и его саз, но голос певца и звуки инструмента слышны на протяжении всего фильма - тоже за кадром. Актеры хранят молчание даже в самых эмоциональных, темпераментных сценах; при этом закадровый голос может буквально разрываться, как это происходит, например, в сцене, где герой, "жаждущий молитвы", ломится в запертые двери храма.

Иной раз актер и двигает ртом, но, кажется, беззвучно. Артикуляция здесь служит большей выразительности мимики.

Фактическая немота актеров почти незаметна на общих планах, особенно любимых режиссером. В одной из сцен С.Чиаурели выражает горе матери в необычайно бурной пластике. Несутся ее вопли и стенания. В вставляемых же режиссером крупных планах актриса неподвижна, соответственно умолкает и фонограмма. Этим чисто монтажным средством, используя эффект контраста, режиссер добивается очень сильного впечатления перепадов состояний, естественных пауз в бурном выражении чувств.

Так, не изменяя своему принципу и почти начисто лишая действующих лиц речи и вообще способности издавать звуки, режиссер в то же время щедр в использовании звуковых средств - лишь бы они не смешивались с живописной первозданностью кадра, не нарушали его "кинематографической девственности".

Естественно, музыкальный ряд фильма вполне соответствует той восточной экзотике или тому "восточному базару", мир которых Параджанов стремится воссоздать. Голос певца буквально заливается и растекается в той характерной цветисто-томной мелодике, которая заставляет вспомнить стандартный для поэтического кича образ "соловья над розой

алой", и в том специфическом сладкозвучии, духом которого режиссер хочет пронизать всю эстетику фильма.

Эту особую музыкальную атмосферу картины не нарушают и довольно неожиданные вторжения в нее мелодий Рондо каприччиозо Сен-Санса и Аве-Мария Шуберта - разумеется, в соответствующей транскрипции. Делается это, конечно, не случайно. Столь необычные переходы производят в сущности комическое впечатление. Вообще подобные переложения классической музыки для народных инструментов, будь то русская балалайка или ансамбль восточных инструментов, при всей своей невинности всегда вызывают улыбку - они подражательны, пародийны по своей сути. Так что и эти музыкальные метаморфозы в звуковой концепции фильма своеобразно выражают общую ироничность авторского настроя.

Актеры - почти сплошь новые для Параджанова лица, за исключением Софико Чиаурели, которую режиссер снял в роли пожилой женщины - матери Ашика. Играют актеры хорошо, хотя, как мы знаем, об актерском творчестве в параджановских фильмах можно говорить лишь условно. Здесь актер - это прежде всего модель для создаваемых режиссером портретов и композиций. Но при этом Параджанов в равной мере и автор, и зритель этих портретов и композиций. Он не спешит сменить кадр. Создать в кадре законченное произведение живописи для режиссера еще не вся задача - надо всмотреться в него, проникнуться им. Потому мы постоянно ощущаем и взгляд на эти кадры самого автора. Взгляд этот так пристален и одухотворен, что невольно становится как бы и нашим взглядом, мы начинаем видеть кадр глазами автора, словно разделяя с ним авторство, становясь сотворцами. Этим объясняется строго соблюдаемая режиссером фронтальность мизансцен, почти абсолютная неподвижность камеры и отсутствие ракурсных съемок. Неизменная обращенность к нам лиц и фигур как нельзя лучше отвечает той созерцательности и тому, если можно так выразиться, лицезрению экрана, которым привержен режиссер и к которым приучает нас.

Киноактерского искусства в обычном смысле Параджанов не признает и в "Ашик-Кериб". Его права режиссер почти полностью передоверяет пантомиме, а в тех случаях, когда необходимо особо страстное выражение чувств, - нередко танцу. Типичной иллюстрацией этого может служить следующая сцена: Магуль-Мегери узнает о возвращении Ашика. Как же она выражает охватившую ее радость? Плавно-энергичными пластическими движениями рук. Это не драматическое актерское искусство, а почти чистая хореография (хотя, конечно, и здесь требуется актерское мастерство). Танцевальные куски, часто мало связанные с драматургией фильма, вообще занимают в нем существенное место. Это темпераментные и красочные "вставные номера", преимущественно, групповые, поставленные Г.Алексидзе в духе обрядовых действ и выполняющие роль

самостоятельных зрелищ, естественны для общей стилистики фильма, поскольку элементами хореографии пронизана вся его пластическая структура.

По сравнению с "Цветом граната" и, может быть, даже "Легендой о Сурамской крепости" "Ашик-Кериб" оставляет впечатление большей "мобильности" - в основном благодаря более интенсивному внутрикадровому движению и большей событийности сюжета. Но не только.

В целом принцип фронтальности остается в силе и здесь, хотя соблюдает его режиссер не столь скрупулезно. Появляются ракурсы, правда, достаточно редкие. Становится подвижнее камера - правда, движения ее столь скупы и осторожны, что поначалу даже мелькает мысль об операторском самоуправстве. Но нет: вот несколько кадров мечети с диагональной композицией и последовательными укрупнениями, снятых с нижней точки; вот верхний ракурс снятой дальним планом фигуры героя на фоне ковров. Вспомним также неожиданные панорамирования камеры. Или медленное приближение ее, вдруг прерывающее долгую неподвижность кадра в эпизоде свадьбы. Кстати, такая неподвижность кадров при драматичности ситуации и резкости выражения чувств героями подчеркивает условность действия и усиливает впечатление игры - словно на экран перенесена театральная сцена.

И все же Параджанов решительно предпочитает фронтальность. "Боязнь" ракурсов приводит иной раз к парадоксам, которые можно было бы принять за чисто профессиональные накладки, если бы они удивительным образом не согласовывались с той несерьезно- иронической тональностью фильма, о которой речь шла выше. Приведу пример.

Ашик (Ю.Мгоян) хоронит старого ашуга, умершего у него на руках. Хоронит один. Сам рост могилу, укладывает в нее тело усопшего и засыпает землей. Все это изображено достаточно подробно, поскольку режиссер не упускает случая показать и совершаемое героем ритуальное действие: Ашик собирает разбросанные на земле куклы - очевидно, ашугский реквизит - целый кукольный театр, - и тоже укладывает их в могилу.

Но при всем том бросается в глаза явная недостаточность глубины могилы. Скорее это лишь впадина в земле, куда Ашик втаскивает тело старца. Потому - при неизменности фронтальной точки съемки - покойник нам виден почти весь. Можно предположить, что учтена какая-то особенность мусульманского обычая. Если и так, налицо все же явное преувеличение. Но режиссер как будто и не скрывает, что эта история с ашугом не совсем серьезна и всего лишь символ. Установка на фронтальность, симметрию, принципиальная сдержанность в варьировании точки зрения киноаппарата, кажется, побивают здравый смысл - ведь в общем снята в натуральных тонах, что продиктовано ее содержанием. Но вот что интересно. Похоронив ашуга, герой предается горю -

начинает бурно и неутешно его оплакивать. Из-за кадра доносятся громкие рыдания Ашика. Казалось бы, при некоторой своей неожиданности (знакомство их произошло в день смерти ашуга) состояние естественное. Но и тут есть преувеличение. Чрезмерность страданий как бы сводит на нет их подлинность. Они выражают не столько горе, сколько некий символ, ритуал. У зрителя возникает двойственное ощущение: то ли все это серьезно, то ли шутка, то ли реальная жизнь, то ли игра.

Да и общее впечатление, которое испытываешь от картины, - это двойственность и зыбкость изображенного мира. Видимо, они лежат в основе самого замысла режиссера. Как будто известную определенность должна внести шутливая концовка фильма, носящая название: "Поклон отцу возлюбленной". Ашик с белым голубем в руках; взмах рук, и тот же голубь оказывается на кинопроекторе. Но есть еще самый последний кадр - надпись о посвящении фильма памяти Андрея Тарковского, возвращающий нас в область серьезных размышлений...

Безмерно красивый мир прельстительных картинок и сладких напевов показал нам в своем фильме Параджанов.

Что скрывает эта "пьянящая" чрезмерность, эта растекающаяся, проникающая во все поры "красота", не знающая над собой закона?

На память приходят слова Клауса Манна: "Массовая оргия... содержит в себе зачаток массового убийства; любое опьянение (в том числе и опьянение "красотой". - К.К.) есть потенциальное опьянение кровью..." (разрядка моя. - К.К.).

Что предугадал Параджанов?

В заключение хотел бы привести выдержку из своей беседы с оператором Альбертом Явуряном (лето 1992 года), вносящую ясность в некоторые моменты истории создания этого фильма.

"Съемки фильма были завершены в середине декабря 1987 года, - рассказал А.Явурян. - В марте следующего года я вернулся в Тбилиси, чтобы доснять несколько крупных и средних планов. Картина Параджановым была смонтирована. Но к этому времени уже произошла резня в Сумгаите. Естественно, Параджанов был чрезвычайно взволнован и во что бы ни стало хотел как-то выразить в фильме свое отношение к этим событиям. Своеобразным отзвуком Сумгаита и явились мотивы, дополнительно внесенные режиссером в виде двух небольших главок - "Попранная обитель" и "Бог един"- в уже отснятый и смонтированный фильм. Параджанов использовал тему, внутренне ему близкую и выношенную им. Ее суть - в гуманистической идее, что добро, человечность, как и зло, насилие, не имеют религиозных преград. Напомню эти кадры. С Ашик-Керибом расправляются его же единоверцы - янычары; ашуга спасают христианские дети, укрывая его в православном храме; потом, голодные, они сосут вымя коровы, которую добыл ашуг, чтобы накормить детей.

Ты говоришь, что все это не очень прочитывается в фильме, но надо учесть понятную спешку, в которой были проведены досъемки, и ограниченность производственных возможностей, из-за чего пришлось снимать исключительно на общих планах.

Надо сказать, что еще задолго до этого лермонтовский подзаголовок "Турецкая сказка" Параджанов заменил другим - "Восточная сказка". (В связи с этим я вспомнил слова режиссера, сказанные им во время пресс-конференции в Нью-Йорке в сентябре 1988 года: "Я хотел создать восточную сказку, похожую на расписную персидскую шкатулку". - К.К.). В принципе Параджанов считал, что "Ашик-Кериб" надо снимать в Иране, но поскольку это оказалось невозможным, съемки почти целиком производились в Азербайджане.

Трудно решался вопрос, на каком языке будет фильм. Руководство студии "Грузия-фильм" настаивало на том, чтобы картина озвучивалась на грузинском языке. Но могло возникнуть несоответствие между пластической и речевой фактурами фильма: дело в том, что картина снималась под мугамы в живом исполнении учащихся одной из музыкальных школ. В дальнейшем та же музыка была записана для картины. Перед тем как приступить к тонировке, Параджанов побывал в Душанбе, чтобы выяснить возможность записи речи и музыки там. Вернулся он расстроенный. Это непросто объяснить, но что-то в фарси и таджикской музыке показалось Параджанову чуждым его ощущению фактуры фильма. В конце концов было решено, что фильм будет озвучиваться на азербайджанском языке с параллельным переводом на грузинский, тем более, что на студии "Грузия-фильм" такой метод неоднократно применялся. (Хотелось бы привести почти дословно еще одно высказывание режиссера: "Когда произошли карабахские события, - говорил он позже, - по законам патриотизма мы должны были оставить фильм и включиться в борьбу. Но два обстоятельства удержали меня. Во-первых, сознание того, что я делаю фильм для своего народа и этим приумножаю его духовное богатство. Я - христианин, так же, как мой оператор Альберт Явурян. Да, мы делали мусульманский фильм. Но разве не в традициях армянского искусства и вообще армянского народа абсолютная открытость миру и способность воспринимать чужую культуру? Во-вторых, фильм предназначался детской аудитории, и в этом случае мы только подвели бы детей. И я горжусь тем, что фильм мы закончили". - К.К.).

Ашик-Кериб, - сказал в заключение А.Явурян, - как и герои других фильмов Параджанова, это он сам. Его увлекла работа со специфической фактурой. Он вложил в картину неимоверно много энергии и сил. Параджанов считал, что мы делаем армянский фильм, хоть и не на армянском материале".

И как бы в подтверждение последних слов А.Явурян показал мне

письмо, пришедшее три года назад на студию "Арменфильм" из города Магадана. Послание это любопытно, и им я хотел бы закончить очерк.

"Дорогие армянские режиссеры, сценаристы, я всегда думаю о том, что азербайджанцы, как и весь тюркский народ, должны дружить с армянами, как было раньше. И мы безмерно страдаем, и вы...

Мы знаем о том, что Гериб азербайджанец, он наш ашуг, у него любимая Шахсенем. А вы фильм сняли как армянская культура, армянская история... В жизни от вас не слышала такую музыку, такую легенду, чтобы там чувствовалось армянское духовенство...

Тот актер, которого снимали в роли Гериба... Какой он курд, когда у него армянская фамилия. Он что, отказался от своей нации? Хотя бы режиссер Сергей Параджанов рассказал, что за история, кто ашуг Гериб. И еще придумал..., что в детстве его мама рассказывала ему об ашуге Горибе. У армян, грузин нет ашуга, саза, саз - это наш музыкальный инструмент.

... Извините за ошибки. Я к русскому языку не очень интересна. Я не русская.

Хочу спросить: когда будете снимать кино об азербайджанских героях - о Кероглу, о Бабеке? Не забывайте о "Девичьей башне". "Девичья башня" находится в Баку...

Гюляр Магеррамли"

Разумеется, письмо вздорное, безграмотное. Но что-то в фильме автором уловлено верно. Обратите внимание на довольно неожиданные в таком тексте слова "армянская культура", "армянская история", "армянское духовенство" и контекст, в котором они употреблены. Не зря Параджанов говорил, что снимает армянский фильм.

Очерк десятый

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ. РЕКВИЕМ

Параджанов был живописцем до мозга костей. Он воспринимал мир в цвете, в соотношении цветов. Он был живописцем в несравненно большей мере, чем многие и многие художники, профессионально занимающиеся живописью.

Даже трудно сказать, что у него рождалось раньше: отношение к предмету, явлению, историческому событию, их нравственная оценка или цветовые образы этих фактов и событий. Когда он обратился к древнеармянской легенде об Ара Прекрасном и Шамирам (Семирамида), весь ассирийский мир - земля, горы и равнины, люди, взрослые и дети, животные, вещи - представились ему окрашенными в ржавый, рыжий цвет, а все армянское - в сиреневый. Было ли это сопоставление двух цветов живописным выражением бесспорного научного положения об обреченности Ассирийского царства и перспективности вступающего на историческую арену молодого Армянского государства, или Параджанов, не вдаваясь в науку, интуитивно ощутил дряхлость, бесплодность, "заржавленность" первого и юное цветение поднимающегося к жизни второго? На этот вопрос я не берусь ответить. Во всяком случае на протяжении всего сценария мы видим борьбу этих двух цветов, и на этой борьбе и соперничестве, на этом контрасте строится вся драматургия произведения. Конечно, это совсем не значит, что режиссер в той далекой эпохе видит только два цвета. Наоборот, краски и фактуры воссоздаваемого легендарного мира необычайно разнообразны и ярки, но над ними властвуют именно эти два цвета, эти фактуры.

Вот несколько картин из сценария.

Мальчик-ассириец с привязанной золотой бородой несет дымящуюся печень жертвенного быка, затем этой печенью тщетно пытаются привлечь парящего в ржавом небе орла ассирийские военачальники.

Сопоставление двух фактур - чистой, прозрачной воды и человеческого тела, - как и в "Цвете граната", обладает для режиссера особым очарованием. В сценарии он с наслаждением описывает сцену купания в бассейне Шамирам - у нее оливковое лицо, оливковое тело, глаза, волосы - под благоговейными взглядами ассирийских вельмож.

Шамирам в сценарии как бы чудесное животное, она уподоблена своенравной и коварной природе: в роскошных царских покоях дворца в Ниневии, окруженная ржавым стадом обезьян, она кричит по-обезьяньи, затем, набросив петлю на шею обезьяны, волочит ее в бассейн, куда погружается и сама.

Шамирам вскормлена животным. В ретроспекции возникает пейзаж с ржавым стадом коз, погоняемым старым пастухом, и вдруг из стада в испуге вырывается рыжая коза с присосавшимся к ее набухшим соскам грудным ребенком. Пастух омывает тельце ребенка голубым козьим молоком. К его удивлению, ребенок оказывается девочкой. Пастух приникает к ребенку. Появляется радуга, моросит слепой дождь.

В другом эпизоде прозрачные воды водопада омывают нагого Ара и его белого коня; Ара одевает белую одежду, целует живот своей беременной жены Нуард. Потом среди ржавых холмов Ассирии плывет сиреневый караван армянского царя.

Когда Ара входит в тронный зал в Ниневии со своей свитой и дарами, на него бросается лев. Так Шамирам хочет испытать храбрость армянского вождя. Ара начинает разрывать льву пасть. Побежденный лев покорно садится у его ног.

Воины Ара вводят или вносят в тронный зал образцы даров: коня с расшитым чепраком, сиреневую корову, овец, похожих на новорожденных детей, сиреневые шелковые покрывала, карасы с винами, а ассирийский писарь резцом наносит на глиняную пластину количество этих подношений.

Ара стремится только к миру, принесенные им дары символизируют его миролюбие. Вообще главная тема сценария - противостояния миролюбия и агрессивности, благородства и вероломства. Благородство Ара подчеркнуто и тем, что во время битвы он решительно отказывается поразить стрелой заклятого врага - ассирийскую царицу, хотя ему представляется такая возможность. Убить женщину для него немыслимо!

Финал исполнен глубокой патетики. На исходе сражения вступают в единоборство два всадника - рыцарь на белом коне, закованный в золото и серебро, и прекрасная Шамирам. Что это? Режиссер нарушает моральную заповедь своего героя, заставляя мужчину напасть на женщину? Скрестили мечи рыцарь и Шамирам, рыцарь требует выдать тело убитого Ара, обличает царицу в постыдном сладострастии. Внезапно рыцарь падает на землю. Нет, он не повержен. Он срывает с себя панцирь, обнажая белую грудь. С головы спадает шлем, золотистые кудри рассыпаются по лицу, искаженному муками родов. Этот рыцарь - Нуард. Она разрешается на глазах Шамирам и ее свиты. И вот на золотом щите несут новорожденного наследника армянского престола. Народ и войско плачут и ликуют. Эффектный и проникающий в душу финал!

Между прочим рассказывают еще про один финальный штрих, придуманный режиссером и не отраженный им в сценарной записи: после рождения младенца Шамирам и ее окружение должны были, постепенно уменьшаясь, превратиться в точку и исчезнуть, смешаться с землей...

Слоны и тигры, стада газелей, верблюды и кастрированные жеребцы, бычьи шкуры и надутые пузыри, царские дворцы и шатры, оранжереи

и бойни, запряженная львами колесница ассирийской царицы, монументальный храм богини Анаит и ее золотая статуя, пальмы и голуби, золотые и медные чаши, золотая тиара царя Ассирии - все это далеко не полный перечень животных, предметов, декораций, которые собирался использовать в фильме Параджанов. Конечно, если бы ему удалось поставить этот фильм - весьма дорогостоящий и с точки зрения Москвы совершенно ненужный (далекая национальная история!), то, несомненно, он во многом отличался бы от литературного сценария, и мы вновь убедились бы в необыкновенной параджановской изобретательности, выдумке и фантазии. Но, думаю, что лейтмотив непримиримого конфликта между двумя цветами, а значит, и двумя мироощущениями и психологиями, сохранился бы в фильме, и перед нами предстала бы картина действительно великолепная по богатству и многообразию своего изобразительного строя, фактурной и цветовой полифонии.

Не знаю, был ли официально представлен сценарий в Госкино СССР. Но это не так уж важно. Были ведь и другие способы выяснения позиции высокого начальства. На студию часто наезжали всесильные редакторы из Москвы, знакомились со сценарным портфелем, читая даже заявки, и выносили свои суждения. Скорее всего так и случилось в тот раз: о сценарии было высказано отрицательное мнение, и он был признан бесперспективным.

В 1973 году под эгидой ЮНЕСКО в мире должно было отмечаться 150-летие со дня рождения Ганса-Христиана Андерсена. Параджанов вместе с Виктором Шкловским давно уже задумали картину по сказкам Андерсена. Сценарий "Чудо в Оденсе", написанный ими в соавторстве, они предложили киностудии "Арменфильм", и студия добилась заказа на фильм от ЮНЕСКО. Вероятно, не последнюю роль тут сыграло имя Параджанова. Была создана съемочная группа. В декабре 1973 года режиссеру в связи с болезнью сына пришлось на несколько дней вылететь в Киев. Его ждали в Ереване, но он не вернулся, так как был арестован.

Обо всем этом рассказал критик Александр Топчян в своей публикации в газете "Русская мысль" в 1991 году. Он же заметил, что, зная стиль и особенности художественного мышления каждого из соавторов, нетрудно установить, что в тексте сценария принадлежит Шкловскому, а что Параджанову. Наверное, критик прав, но, несмотря на это, сценарий отличается композиционной стройностью и единством замысла. И хотя литературные элементы сценария явно довлеют над кинематографическими, - это, несомненно, параджановское видение будущего фильма. В.Шкловский, возможно, свою главную задачу видел в том, чтобы помочь режиссеру "войти" в жизнь провинциального датского городка первой половины XIX века, которую благодаря своей огромной эрудиции он представлял себе лучше, чем Параджанов. Это обстоятельство кажется особенно важным, поскольку само построение сценария словно выражает

мысль: сказки рождаются окружающей жизнью, бытом, и нужен лишь кто-то, обладающий воображением, чтобы преобразить обычные жизненные реалии в чудесные истории. Этим существом, дарящим детям радость вымысла и грез, в сценарии выступает Оле-Лукойе, фантастический андерсеновский персонаж, усыпляющий малышей, рассказывая им на ночь сказки. Собственно, сценарию придана конструкция одной из сказок Андерсена, которая так и называется - "Оле-Лукойе". Действие этого обрамления во времени ограничено семью днями недели. Каждый вечер от понедельника до воскресенья Оле-Лукойе рассказывает по сказке мальчику Яльмару. Сказки как бы рождаются на наших глазах, и поводом этому служат происходящие в Оденсе незначительные события.

В дождливый день в соборе пастор произносит проповедь. На улице Оле-Лукойе замечает нарядно одетую девочку, которую слуга под зонтом ведет в собор. Девочка явно тянет время, на каждом углу снимая свою белую туфельку и будто бы вытряхивая из нее что-то. Издали приближается красивый молодой человек. Его-то появления и ждала девочка. Оле-Лукойе закрывает глаза и смеется... Эта ироническая картина становится поводом, чтобы он сочинил для Яльмара сказку "Принцесса на горошине".

А сказке "Пастушка и трубочист" предшествует коротенькая лирическая новелла. Ростовщик не принимает у старушки изящные статуэтки пастушки и трубочиста, потому что они не представляют ценности. Конечно, и здесь есть элемент сказочности - в тональности и настроении новеллы, в обычных, хотя и тщательно выбранных, деталях обстановки, как бы помогающих нам окунуться в мир, где возникновение знаменитого сказочного сюжета Андерсена кажется таким естественным. Этот сказочный элемент усиливается и участием в действии новеллы доброго и наблюдательного Оле-Лукойе.

Авторы справедливо сочли, что последние две сказки -"Девочка со спичками" и "Старый дом" не нуждаются в предварительных жизненных мотивировках и поэтому дают их без всяких вступлений. В самом деле, это больше новеллы, чем сказки, хотя момент ирреальности и мечты очень существен и здесь. Интересно: когда-то Андерсена вдохновила на написание рассказа картинка с изображением бедной маленькой девочки в переднике и со спичками, а спустя полтораста лет в далекой от Дании Армении художник намеревался создать экранную миниатюру по этому поводу! Правда, Параджанов не был первым. Еще в 1928 году Жан Ренуар поставил кинофеерию "Маленькая продавщица спичек", где актриса исполнила роль героини Андерсена в стиле танцевального номера. Это было достаточно органично для природы андерсеновских сказок, многие из которых писатель создал под впечатлением балетных спектаклей. Трудно сказать, каким путем пошел бы Параджанов, но обращение его к хореографической пластике было более, чем вероятно.

Это относится не только к "Девочке со спичками", но и ко всем другим сказкам, включенным в сценарий.

Любопытной особенностью сценария является то, что в нем отсутствует кинематографическая разработка собственно андерсеновских сюжетов - тексты сказок даны без изменений. Экранная интерпретация коснулась других частей сценария - вступлений к сказкам, о которых только что шла речь, Пролога и Эпилога. В Эпилоге Параджанов не отказывает себе в удовольствии показать родителей Андерсена, мать прачку и отца сапожника, за тяжким трудом которых из другого времени наблюдает взрослый Андерсен... Затем происходит открытие мемориальной доски на доме, в котором родился великий сказочник. Мимо не видимый толпой проходит Андерсен, и на снегу отпечатываются его золотые следы... Навстречу ему бежит радостный Яльмар, сказочник подхватывает его и возникает известная скульптура Андерсена с мальчиком на руках и арфой... На чистые волны моря садятся белые лебеди...

Кинематографическую разработку сказок Параджанов пока отложил. Возможно, он собирался сделать это в режиссерском сценарии, а может быть, - на съемочной площадке. Но не подлежит сомнению, что он четко представлял себе кинообразы, которые должен был воплотить на экране.

* *
*

На титульном листе своего сценария "Мученичество Шушаник" Параджанов написал: в главных ролях - Софико Чиаурели и Гурам Пирцхалава. Какие же образы, по мысли режиссера, должны были воплотить эти актеры?

В основе событий, описанных в сценарии, лежат исторические факты. Во второй половине V века правитель пограничной между Грузией и Арменией области Варскен (Вазген), находясь в Персии, отрекается от христианства и принимает маздеистскую веру. Маздеизм разрешает многоженство, и Варскен выпрашивает у персидского царя жену-персиянку, которую и привозит в свою область. Он пытается склонить к вероотступничеству также свою жену Шушаник - дочь прославленного армянского полководца Вардана Мамиконяна и правнучку выдающегося просветителя Саака Партева. Шушаник отвечает решительным отказом. Между супругами возникает непримиримый конфликт. Жестокие испытания, которым подвергает Варскен жену, не помогают ему достичь желаемого. Шушаник с великим мужеством выносит все мучения и после нескольких лет заточения гибнет в темнице. Армянская и грузинская церкви причислили ее к лику святых. (Эти сведения взяты из изданного в 1973 году матенадарановского сборника "Памятники армянской агиографии",. выпуск первый).

О мученичестве Святой Шушаник существуют армянские и грузинские агиографические памятники. При написании сценария Параджанов пользовался грузинской версией этой драматической истории, несколько отличающейся от армянской. Но независимо от этого, режиссер привнес в нее много своего, истинно параджановского. Он использовал и развил некоторые мотивы, знакомые нам по прежним его фильмам. На дворе стоял 1986 год, уже прошел знаменитый V съезд кинематографистов СССР, многие идеологические запреты были сняты, Параджанов надеялся на дальнейшую либерализацию кинематографической жизни. По сценарию видно, что он не сдерживал своей фантазии, писал его свободно и раскованно.

В сценарии в полную силу звучит тема единства человека и природы, гармонии и союза между ними, тот характерный параджановский пантеизм, с которым мы уже сталкивались. Между человеком и животными нет противоречий, они равноценные создания Бога, человек разумен и потому несет ответственность за "братьев своих меньших", люди враждебны лишь друг к другу - эта мысль впервые у режиссера выразилась в "Тенях забытых предков", а затем в том или ином виде повторялась в "Цвете граната", в ряде его сценариев, в рисунках и коллажах. В "Мученичестве Шушаник" есть великолепная, построенная на резких цветовых контрастах, типичная для Параджанова сцена, демонстрирующая моральное превосходство героини, в основе своей духовное, над вероотступником мужем, поправшим христианские заповеди. Воспроизвожу ее по сценарной записи:

"К пещере, где находилась Шушаник, подошла большая, черная буйволица. Молодая буйволица была беременна. Белки ее глаз налились кровью, она стонала. Шушаник вышла к буйволице, дала ей соль и воду, погладила по животу. Буйволица лизнула руки Шушаник... Ночью буйволица рожала в муках. Шушаник легла рядом с буйволицей, стала нарочно глубоко дышать и тужиться. К ее удивлению, буйволица родила белого, как снег, буйволенка. Пораженная этим, буйволица встала на ноги и пустилась бежать в гору... Шушаник с мокрым белым детенышем бежала за ней... Буйволица неожиданно остановилась и покорно пошла к Шушаник. Шушаник лизала языком белого буйволенка... То же повторяла черная буйволица. Царица плакала от радости деторождения. Буйволица лизала детеныша и белые руки Шушаник".

Явственный отзвук "Цвета граната" мы наблюдаем в эпизоде, который можно отнести к "водному циклу", присутствующему и здесь. Уже в начале автор переносит нас в баню персидского царя со всеми ее атрибутами, живо напомнившую знакомые по фильму о Саят-Нове серные бани царя Ираклия. Но в этих реминисценциях Параджанов идет дальше. Он показывает нам сцену купания молодой персиянки - второй

жены Варскена - и подсматривания его сына-подростка. Гранаты и гранатовый сок - одна из любимых красок Параджанова. Но если раньше он ограничивался пятнами от сока граната, то теперь мы видим целые лужи, заливающие пол кроваво-красной жидкостью. Автор вводит в сценарий также ряд мотивов, едва ли ни прямо противоречащих букве и духу древних писаний о мученичестве святых, например, мотив взаимного физического влечения Варскена и Шушаник, несмотря на их ненависть друг к другу, любовного чувства между Шушаник и братом Варскена Джорджики. Можно понять режиссера, что его не особенно волновала политико-идеологическая подоплека религиозного конфликта и что на написание сценария об этой истории его вдохновила возможность создать яркие, контрастные живописные образы, снять в прекрасных трагических ролях любимых актеров. Но Параджанов, пожалуй, немного переборщил: ушла в тень тема верности Шушаник заветам предков - существенный момент борьбы народов Грузии и Армении против ассимиляторской политики персидских завоевателей, и в результате главной чертой характера героини стал религиозный фанатизм. Правда, финал сценария как будто призван восполнить этот пробел: мы видим Вардана Мамиконяна с армянскими воинами, возлагающего горсть армянской земли на могилу Шушаник, но это явный анахронизм, так как Вардан пал в Аварайрской битве задолго до гибели дочери.

* *
*

Мы знаем, что "Ашик-Кериб" должен был стать одной из новелл того лермонтовского киноцикла, который намеревались создать на студии "Грузия-фильм". Однако "Ашик-Кериб" остался в одиночестве. Возможно, в этом есть какая-то закономерность: сама идея соединить два столь различных по духу литературных произведения, как "Демон" и "Ашик-Кериб", выглядела сомнительной.

Какой же виделась Параджанову киноверсия знаменитой поэмы и почему она не была осуществлена?

Свой сценарий по "Демону" Параджанов назвал "Тамара". Сейчас трудно сказать, какие мотивы руководили режиссером: сделал ли он это по собственному почину или такова была воля студии? Так или иначе цель этого переименования ясна: подчеркнуть грузинский элемент поэмы (что, кстати, сделано в сценарии). Но в разговорах о фильме режиссер придерживался лермонтовского названия - "Демон".

Параджанов начинает с пролога, который в контексте сценария, помимо своего прямого сюжета, имеет и как бы побочный, относящийся, правда, к особенностям авторской манеры Параджанова.

Поражает неожиданность: оказывается, в фильме должен был фигурировать образ Лермонтова. Впрочем, еще задолго до написания

сценария, в переписке режиссера с Виктором Шкловским такая возможность, кажется, обсуждалась. Поэт изображен в белом мундире с красными погонами и галунами. На использование красного цвета в облике Лермонтова Параджанова могли натолкнуть известные прижизненные портреты поэта, где мы видим его в одном случае в ярко-красном гусарском ментике, а в другом - в сюртуке с красными отворотами. Но сочетание белого и красного, как мы узнаем чуть позже, служит в сценарии символом смерти - возможно, здесь это намек на близкую гибель поэта. Кроме того, это сочетание могло понадобиться режиссеру для контраста с другими цветовыми сочетаниями, например, с черным и красным (раненый конь). Вообще в своих сценариях Параджанов, называя предмет, как правило, указывает и его цвет, причем автора не смущают повторы; цвет вещи ему так же важен, как и сама вещь; вне цвета нет предмета. Уже на первых стадиях создания фильма режиссер выступает как истинный живописец.

Лермонтов, захваченный великолепием кавказской природы, собирается писать пейзаж: подкладывает камень под ножку мольберта, но камень срывается, вызывая обвал,и холст падает в ущелье. Показано все это так, словно сама природа препятствует написанию пейзажа. Бурный поток приносит поэту "орлиное перо", чтобы разбудить его творческую фантазию. Будто всемогущая природа или Бог вручают своему избраннику это необычное, под стать его гению, перо и внушают бессмертные образы. На поэта находит вдохновение, и он шепчет начальные слова "Демона"... Читая этот пролог, словно видишь его на экране: удивительные зрелищность и динамизм!

Но такое начало может ввести в заблуждение читателя, знакомого с фильмами Параджанова. Он вправе предположить, что в дальнейшем режиссер, не отличающийся любовью к многословию, намерен делать упор на поэтический текст Лермонтова или по крайней мере широко его использовать. Но Параджанов, сделав это "обманное движение", остается верен себе: на протяжении всего сценария лермонтовские строки звучат лишь дважды - один раз дикторским текстом при первом появлении Демона (четыре строки) и второй - в кратких репликах диалога Демона и Тамары.

Весь фильм должен был быть решен живописно-пластическими средствами. Слову - даже лермонтовскому! - отводилось в нем сугубо подчиненное место. Гениальная поэзия должна была найти чисто кинематографическое выражение. Режиссерский сценарий, которым мы располагаем, - наглядное тому подтверждение.

Об этом подспудном, невидимом "сюжете" я и говорил выше.

У Лермонтова мы ощущаем неуловимость, нематериальность внешности Демона. Но Лермонтов орудовал поэтическим словом. А как изобразить Демона материально, средствами киноживописи?

Вспомним лермонтовское определение внешнего облика Демона:

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, - ни мрак, ни свет!..

Эти строки и дали Параджанову ключ к визуальному решению образа. Он поступает как истый живописец, для которого мрак - это прежде всего черное, а свет - белое. Он выбирает среднее и, как на палитре, смешивает эти два цвета, получая серый... Пусть это суждение не покажется примитивным - в сущности речь идет о самых элементарных основах живописного мышления. Каким изображал Демона Врубель? Вначале тоже серым. Отец художника, увидевший один из первых опытов врубелевской Демонианы, сообщал в письме, что "голова и торс до пояса будущего Демона... написаны пока одною серою масляной краской..." Правда, в дальнейшем у Врубеля, который, как известно, работал над образом Демона многие годы, облик "мятущегося духа" приобрел богатство красок, оставаясь все же сумрачным по общему тону. Это и понятно: свет и цвета природы, в окружении которой художник изображал Демона - калейдоскоп радуги, отблески заката и т.д., придавали многоцветье его лицу и фигуре. Естественно, и в картине Параджанова Демон не остался бы серым пятном, а обрел бы полифонию красок и оттенков. Не сомневаюсь, будь "Демон" снят, в изобразительном облике фильма мы нашли бы какую-то общность с Врубелем - не только с его Демонианой, но и с другими произведениями, особенно с "Восточной сказкой" и "Девочкой на фоне персидского ковра". Кстати, оператор А.Явурян рассказывает, что в письмах к нему Параджанов, говоря о предстоящем фильме, хотя и не называл конкретно Врубеля, но ссылался на классику.

Итак, исходным для режиссера был серый цвет. Вероятно, это-то и привело Параджанова к мысли делать фильм черно-белым, от которой он впоследствии отказался по техническим причинам.

В сценарии серый силуэт Демона возникает из колеблющейся лавы. У Демона тяжелые веки, застывший взор. Прекрасный и страшный лик - так, судя по записи, представлял этот образ Параджанов. Тут же режиссер собирался показать крупным планом "око Демона". Взгляд, устремленный на коня, проникает во внутрь животного, обнажая скелет... Видимо, Демона Параджанов воспринимал прежде всего как черта. Вот продолжение эпизода: призрак вскакивает на коня, которого только что пронзил "рентгеном", и начинается бешеная скачка, пугающая животных и птиц... Забавы дьявола! Заметим, что Параджанов при случае охотно показывал чертей и колдунов.

Сам Демон занимает в сценарии не так уж много места, в основном выполняя лишь необходимые фабульные функции. Зато другие линии сюжета разработаны режиссером более подробно. Параджанов словно

окунается в стихию красочного грузинского быта, создавая сочные, полные жизни, звуков и красок композиции, с каким-то особым удовольствием изображая и "жемчуги зубов" улыбающейся и плящущей невесты, и ее "лебединый крик", и прозрачный гудящий бубен, и белые войлочные ковры, и оседающих под тяжестью ноши седых белых верблюдов, и персидские шелка и шерсть, и несущегося в ночи на карабахском коне жениха, и золото насечек на нагайке и стременах...

Взгляд Параджанова подвижен, раскован. Но здесь у режиссера как будто меньше его обычного "целомудрия". Мы сталкиваемся с нескрываемым эротизмом, хотя и сдержанным, чуждым натурализма. Параджановский эротизм иносказателен. Но символы достаточно прозрачны: Тамара в колючей гранатовой роще, с корзиной на животе, проворно срывающая плоды; гранат, раздавливаемый на ее груди; бурный гранатовый сок, разливающийся по белой простыне на ее монашеском ложе; мерещящийся героине черный буйвол, будто бы толкающий дверь ее кельи; лужи буйволиного молока на земле; вымя буйволицы, которое мнет Тамара и т.д. Смысл этой символики ясен: муки испепеляющей страсти, подавленного природного начала, влюбленной плоти, жажда материнства...

В сценарии есть любопытная фигура горбуна-соглядатая - характерный для Параджанова символ горя. Вспомним: в "Тенях забытых предков" о гибели героини возвещал глухонемой; вспомним карлика в "Цвете граната". Для Параджанова уродлива весть о несчастье, разрушительная и беспощадная. Но сама смерть, предстающая здесь в образе мертвой Тамары, исполнена торжественности и тайны.

Здесь, как и в "Тенях...", смерть красно-белая. Покойную героиню заворачивают в красный ковер, кладут "кокон-Тамару" в арбу, и арба, запряженная буйволами, медленно ползет в гору под свинцовым небом... Старик Гудал скорбно разматывает "красный кокон"... Тамара в белом - в белом гробу. В белом и Гудал, и священник, и слуги, и все остальное множество людей. Лишь в ногах Тамары красная чоха ее жениха... Но это еще не все: картину дополняют белый поминальный рис и белые бараны, белая соль и белая колыбель Тамары... Поразительное сочетание оперности и кинематографичности.

Белый гроб исчезает в каменной "базилике", сооружаемой хоронящими... Юноша-ангел преграждает путь Демону к "базилике"... На небе кровавые пятна - то улетел Демон... А из "базилики" вылетает белое прозрачное облачко - душа Тамары... Взлетает и юноша-ангел, кричащий "лебединым криком"... Такова концовка сценария.

Его содержание, очевидно, отвечало каким-то граням внутренней жизни Параджанова в ту пору. Во всяком случае драматизм авторского настроя очевиден. Как всегда у Параджанова, фатальное разъединение,

трагическая разлука любящих ведет как бы к стиранию границ между этим и тем миром, что в свою очередь выступает как символ недостижимости земного счастья и обещания встречи в мире ином. И, как всегда, мы видим у него переполненность, страстную напряженность чувств. Быть может, сценарий в какой-то мере отражает и глубоко запрятанное религиозное сознание Параджанова.

Почему же не был снят "Демон"?

"Главное внимание, - рассказывал Альберт Явурян, - уделялось "Демону". Съемочная группа была в основном нацелена на этот фильм. С него мы и должны были начать. Была проведена очень серьезная подготовительная работа. Имелись великолепные эскизы. Не было затруднений и с актерами.

Еще до этого Параджанов писал мне, что в "Демоне" он не хочет активного цвета, что изображение должно быть наполнено тревогой, каким-то мистическим полумраком. Задача - как бы лишить материал цвета и погрузить его в соответствующую световую атмосферу - осталась в силе и после того, как Параджанову из-за отсутствия на студии нужной аппаратуры и необходимости заказывать специальную пленку пришлось отказаться от намерения делать картину на черно-белой широкоформатной пленке и согласиться снимать в цвете. Эту задачу приходилось учитывать и при выборе натуры. Дело в том, что при определенном качестве и количестве света цвет словно перестает существовать".

Альберт Явурян напомнил мне первый эпизод "Ашик-Кериба":

"Там пронзительное солнце, предельно открытые, обнаженные цвета. Было ясно, что при таком солнце съемки "Демона" исключаются: как добиться приглушенного, сумеречного света, когда сумерки на юге такие короткие! Мы несколько дней откладывали съемки. Дальше ждать было нельзя. Решили приняться за "Ашик-Кериба". Но в процессе работы картина стала разрастаться. Сергей поехал к директору студии Резо Чхеидзе и предложил сделать по "Ашик-Керибу" полнометражный фильм, а сразу после этого снять "Демона", и тоже полнометражную картину. Такое решение и было принято".

Но судьба распорядилась иначе. Правда, Параджанов завершил "Ашик-Кериба", затем на "Арменфильме" приступил к постановке "Исповеди", но увы, силы его уже были на исходе...

В одном из параджановских монологов, появившихся после смерти режиссера в посвященных ему документальных лентах, мы встречаем объяснение мотивов, побудивших его прервать работу над постановкой "Исповеди". В этом вопросе не было полной ясности. Свою роль, должно быть, сыграли и болезнь режиссера и производственные неурядицы. Но вот живой параджановский голос в фильме "Бобо" сообщает нам, кажется, истинную причину отказа режиссера от постановки.

Выясняется, что в ходе работы над картиной Параджановым все больше овладевала мысль о ее ненужности в настоящее время. Мне запомнилась фраза: "Это был бы гениальный, но ненужный фильм". Удивляться тут, разумеется, нечему. Параджанов без всякого лукавства, прямо говорит то, что думает. Не подыскивая каких-то синонимов, не прибегая к смягчающим выражениям вроде "может быть" или "если бы даже". Обезоруживающая, прямо-таки детская непосредственность и бесхитростность! Поистине, в гениальном человеке все гениально просто, даже то, что и как он говорит о своей гениальности.

Тут собственно все ясно, поначалу не очень понятно лишь то, почему "гениальный фильм" вдруг оказался ненужен. Параджанов пытается объяснить и это (цитирую по памяти, стараясь прежде всего передать смысл параджановских слов): Армения за два года пережила такие потрясения, что не пристало ему, Параджанову, сегодня рассказывать с экрана, как ребенком он вынужден был спасать состояние семьи. Параджанов вольно или невольно суживает, упрощает тему фильма, чтобы сделать более доказательной свою мысль о несовпадении масштабов собственной биографии и исторических событий в жизни народа.

Можно соглашаться или не соглашаться с Параджановым. Но одно несомненно: его глубоко волновали эти события, он чувствовал потребность сказать родному народу в дни его испытаний более веское и неотложное слово. Возможно, ему хотелось на склоне лет какой-то крупной творческой акцией заявить во весь голос о своем армянстве, как это сделал во Франции его соотечественник Анри Верней. Может быть, его посещала мысль мощью своего таланта утешить и воодушевить народ или по-своему, по-параджановски оплакать его безвинные жертвы. Может быть, он возвращался мысленно к "Ара Прекрасному" и "Давиду Сасунскому", хотя - такова уж всемирная отзывчивость истинно больших художников - он думал одновременно и о "Слове о полку Игореве", и о "Демоне", и, наверное, о многом другом.

Содержание сценария "Исповедь" мне хотелось бы передать словами самого автора из другого его монолога, прозвучавшего в фильме "Параджанов. Последняя весна". Монолог этот характерен для ассоциативного мышления Параджанова, отражавшего его поэтическое, часто с элементами сюрреализма, видение мира. Ассоциативность и сюрреализм присущи и сценарию "Исповедь".

"Это сценарий о том, как в Тбилиси разрушили кладбище, и мои предки хотят прийти ко мне домой. Но моим бабушкам и дедушкам это не удается. Они, боявшиеся грозы, электричества, агентов горэлектросети, влезают в шкаф и нажимают кнопку... Трос натягивается и над городом летит этот шкаф. Они видят, что откуда-то надвигается сиреневый туман. Снимают и выбрасывают свои истлевшие чихти-копи

и лечаки*. И вот юноши, красивые культуристы, выходят в хрустальные лоджии и ловят их. Молодые люди с прелестными фигурами смачивают лечаки и гладят через них утюгами свои модные джинсы. Лечаки сгорают. А на станцию фуникулера приходит и останавливается пустой шкаф... Потом я дописал пролог... На фестивале присутствовала Лилиан Гиш, кинозвезда моего детства, глухая и немая, потому что кинематограф был немой. Сегодня она заговорила... А моя мама в этот момент просит Тер-Акопа, священника, отпеть сына Сергея Параджанова, сына, который не нашел идеал, и обвенчать ее с моим отцом, с которым она была в фиктивном разводе с 24 года, чтобы спасти шубу из морского выхухоля, котиковую, и трехэтажный дом на Мтацминда. Она хочет прийти на тот свет законной женой Параджанова. Эту шубу она одевала по ночам. Отец будил ее и, теплую, испуганную, заставлял надевать шубу и подниматься на крышу. Я запомнил два слова: дзюнэ галис (снег идет). Мама всю ночь стояла в шубе под снегом, и когда она возвращалась замерзшая, мне казалось, что ее лизали буйволы... Это очень сильный сценарий... очень. Это, наверное, самое сильное из всего, что я написал. Это фильм-память, образ печали... Я там, например, хороню тетю Сиран**. Она для выпускного вечера сшила нашему классу сорочки с перламутровыми пуговицами. Мы искали эти пуговицы в шкафах, срывали их со старой одежды. Были и перламутровые георгины. С этими георгинами мы пришли в школу, и нам объявили, что началась война... Пошел дождь, и я вдруг увидел, что у моих товарищей сквозь сорочки просвечивают соски. Они надели на голые тела шелковые сорочки с перламутровыми пуговицами, в руках у них были перламутровые георгины, и они смотрели мне в лицо и указывали на свой сосок. Все они ушли и больше не вернулись. А я почему-то остался в Тбилиси хоронить тетю Сиран... И я хороню ее и моя недошитая рубашка у нее под иголкой, сложенная пятьдесят раз, прошитая черными и белыми нитками. Тетя Сиран сидит в гробу и шьет на машинке "Зингер" мою сорочку для выпускного вечера. Я не хочу, чтоб похоронили мою сорочку, пытаюсь выдернуть ее и не могу. Привязываю "Зингер" цепью к могиле моего предка рядом... Тетя Сиран уходит в землю, и "Зингер", привязанный цепью, тоже уходит вместе с ней...".

Если сравнить этот монолог с текстом опубликованного литературного сценария, то можно убедиться, что он и отличен от него и крайне неполон. Но сценарий был написан за 20 лет до этого, а пересказ его Параджановым относится к периоду работы над фильмом, когда он буквально жил своей будущей картиной. Поэтому, надо думать, авторская память выхватила из сценария наиболее яркое и волнующее, может быть, то,

---

* *Лечаки (груз.) - головной тюлевый платок.*

** *Видимо, соседка Параджановых.*

ради чего он был написан, что будоражило воображение режиссера даже через много лет.

Однажды мне подумалось, что в экранных натюрмортах Параджанова не нужно искать какого-то таинственного смысла, какой-то философской глубины или подтекста, какого-то иносказания, что составляющие эти натюрморты предметы следует воспринимать в их прямом значении, например, в живой рыбе, вылетающей из-за кадра и плюхающейся на серебряный поднос, надо видеть только рыбу и больше ничего, в хлебе - хлеб, а в проступающей сквозь белую скатерть красной жидкости - вино или сок граната, а вовсе не кровь, как символ смерти, и т.д. Мысль эту я записал, впрочем, не без сомнений в ее правильности. Все-таки трудно было освободиться от ощущения, что в этих кадрах есть какая-то загадка, какой-то неуловимый второй смысл, что дело тут не только в какой-то невероятной привязанности Параджанова к вещному миру и особенно к предметам бытового обихода, не в их фактурной красоте, которую Параджанов чувствовал как никто другой, и даже не в ласкающей взор изысканности параджановских композиций. Все-таки от натюрмортов Параджанова веет какой-то вечностью. Но почему возникает такое чувство?

Ту запись я куда-то отложил и не вспоминал о ней, пока, перечитывая сценарий "Исповедь", не наткнулся на одну или две фразы, неожиданно разрешившие загадку. Там есть эпизод, в котором автор, находясь в Ижни, делит трапезу со священником. Последний освящает еду. По этому поводу в сценарии сказано:

"Впервые в моей жизни - освященная еда. Еда каждодневная, но... обретшая библейское таинство".

Вдумаемся в эти слова: каждодневная еда, обретшая библейское таинство. То есть нечто в высшей степени обыденное - те же рыба, хлеб, вино, что обыденно и насущно сегодня, и было таким вчера и позавчера и две тысячи лет тому назад, когда кусочек такого вот хлеба, смочив в вине, поднес Иисус ученику в ночь перед Голгофой...

Да, это та самая простейшая человеческая пища, которая сопутствует людям на протяжении всей их земной жизни, и акт освящения ее священнослужителем в конечном счете означает не что иное, как признание, констатацию этого непреложного факта.

Умение так видеть окружающую людей живую природу, как и творения человеческого духа, прозревать знаки вечности на всем сущем - это вопрос духовности человека. Если же говорить о художнике, то это и вопрос степени, масштаба его таланта.

Параджанов обладал таким видением и таким прозрением, и его экранные натюрморты, хотя и частный, но характерный тому пример. Именно в одухотворенности неодушевленной природы вся прелесть и

загадочная притягательность параджановских натюрмортов. Да, они и красивы, но это уже производное от вкуса и чисто живописной одаренности автора. По-моему, это очень хорошо понимал и сам Параджанов. Разве не об этом свидетельствует другая фраза "Исповеди": "Я очень бы хотел, чтобы художники Армении хоть раз в жизни увидели освященный "армянский натюрморт". В этих словах видится мне важнейший постулат параджановского понимания искусства. По сути, это призыв к духовности творчества.

Но Параджанов не был бы Параджановым, если бы хоть ненадолго позволил себе впасть в состояние благостного умиления или душевной прострации, или религиозного экстаза. Он изменил бы самому себе, если бы каждую минуту своей жизни не был деятелен, изобретателен, щедр на выдумку. Если б вдруг перестал воспринимать явления действительности как сцены непрерывной мистерии жизни, где сам он не только участник-актер, но и автор-творец, и постановщик, и главный сценограф. Так и здесь. Стоило ему на короткие мгновенья отдаться философскому настроению, ощущению божественного, как тут же в нем заговорили "человек театра" (хотя в прямом смысле он никогда им не был), живописец, драматург с их пытливым интересом не только к чисто творческой, но и технологической стороне искусства.

Дальше в сценарии говорится:

"Все происходящее похоже на театр.

Я не помню источника света. Его, кажется, и не было.

Только вот нет характеров, ни у кого".

Не правда ли, довольно необычные проблемы для застолья!

Конечно, художник это прежде всего наблюдатель, аналитик. И такое состояние "раздвоенности" сознания для художника более или менее нормально. Но здесь нечто другое. Здесь - самый акт творчества режиссера, ставящего спектакль и озабоченного театральностью формы, живописца, поглощенного задачей освещения, писателя, старающегося выявить индивидуальность персонажа. Параджанов принадлежал к числу гениально одаренных художественных натур, которые не столько накапливают впечатления про запас, сколько творят, что называется, на ходу, как бы синхронно течению жизни, почти автоматически видоизменяя ее по своему желанию и усмотрению, делая жизнь искусством по какому-то волшебству, театрализуя и мистифицируя ее.

Параджанов зорко следит за развитием действия, размышляя и строя догадки. При этом внимание автора-наблюдателя буквально захвачено причудливыми контрастами духа и плоти, духовного и материального. Именно резкость этих контрастов, острота сопоставлений, неожиданность сочетаний всегда более всего волновали его воображение и вызывали у него наибольший творческий подъем, и именно этот извечный спор

возвышенного и обыденного лежит в основе всей необыкновенной пластики параджановских кинообразов.

Священник со спортивным чемоданом...

Чемодан наполнен грецкими орехами, они грохочут, точно ругаются, в груде орехов исчезает крест, которым только что освящалась еда...

У священника квадратная фигура, его рыжая борода на фоне посудного шкафа, неумело выкрашенного красной эмалевой краской, кажется темнее...

Но пока что, сетует автор, у священника отсутствует характер. Последний неожиданно появляется у святого отца как только на стол подают мясо. К удивлению наблюдателя, тот спокойно разламывает зубами кость, разжевывает и проглатывает ее.

"Я боюсь, - читаем в сценарии, - чтобы святой отец не утратил характер. Нет, он все больше и больше обретает его. Он жует кость за костью и проглатывает".

Хотя внимание автора как будто целиком сосредоточено на священнике, его тем не менее продолжает мучить вопрос: где же источник света? Загадка так до конца и не находит разрешения. Но оно и к лучшему! Совсем не для того автор задавался этим вопросом, чтобы найти на него какой-нибудь простейший ответ. Зато создан посыл, и какие он открывает возможности для самых неожиданных живописных решений этой картины вечернего ужина! Какой-то фантастический, неизвестно откуда берущийся свет, делающий таинственной и почти нереальной всю сцену... Вот, кстати, небольшой, но достаточно яркий пример параджановского мистификаторства.

Ассоциативность поэтического мышления Параджанова проявляется и в этой сцене. Поразивший его способ поглощения святым отцом мяса дает толчок к работе его фантазии, причем в самом неожиданном направлении. Воображение художника рождает целую фантасмагорию разнообразных картин в духе средневекового искусства (правда, выраженную в иронической форме отрицания самой возможности этих картин благодаря "фокусу", демонстрируемому священником). Тут и борзые, и алебарды, и храбрые рыцари на гобеленах, и башни, похожие на шахматные ладьи...

Таков не сложный узор параджановских размышлений в ясной по мысли и необычайно красочной сцене. Суждения автора просты и понятны, поэтические ассоциации легко поддаются логической расшифровке.

Но контрасты и противоречия воодушевляют Параджанова пока они естественны, пока они не задевают его эстетический вкус, не переходят ту этическую грань, за которой начинается глумление и святотатство.

"Исповедь" - самый разговорный из сценариев Параджанова.

Недаром, что исповедь. В отличие от всех его предыдущих сценариев и фильмов это прямой авторский монолог.

События сценария происходят в Грузии, за исключением двух эпизодов, действие которых перенесено в Армению.

В тексте одного из этих "армянских" эпизодов есть предложение, состоящее из одного-единственного слова: "Камень!.." В режиссерском сценарии это слово уже отсутствует - оно заменено изображением большого замшелого камня. Разумеется, замена эта столь же закономерна, сколь и элементарна, но, думаю, она доставила Параджанову особое удовольствие. Для художника природный материал - а в данном случае к камню Параджанов относится именно как к материалу - обладает самостоятельной художественный ценностью. Он полон для него нравственного смысла и не с чем не сравнимой прелести, в нем предназначение художника-творца, возможность, необходимость и оправдание его деятельности. Такое же, если не более острое чувство к материалу должен испытывать и хороший ремесленник, настоящий мастер своего дела. Параджанов в одинаковой степени был и художником и ремесленником. В последнем определении для него нет ничего унизительного. Во времена Микеланджело люди не видели разницы между архитектором и плотником, скульптором и каменотесом... А поколения создателей армянских хачкаров, которых народ называет вовсе не художниками, а каменотесами! И кому как не Параджанову было заступиться за наш благородный камень - эту, как он считал, силу армян! Разве Мастер и ремесленник, сознающий свою с ним природную связь, не должен чувствовать и своей ответственности перед ним? Кто-то из великих сказал, что по умению людей обращаться с камнем можно судить, насколько они цивилизованы. Если Параджанов и не знал этих слов, то он, как истинный художник и армянин, не мог этого не понимать и не чувствовать.

О чем собственно идет речь? При своем посещении Бжни Параджанов был буквально потрясен проектом пристройки чуть ли ни впритык к древнему храму стеклянного интуристовского кафе, как и видом современного кладбища: "... Армяне, - с ужасом писал он в сценарии, - венчают могилы родных металлом. Металл вьется спиралью, завивается перманентом и сваривается автогеном в ажурные киоски, в которых можно продавать ювелирные изделия даже ночью, потому что в киосках горит "дневной свет".

Действительно, великолепный памятник национального зодчества - благородный камень, высочайшая духовность, строгий до аскетизма вкус, а рядом уродливая ужимка искусства-модерн в его глубоко провинциальном, бездуховно-торгашеском, безвкусном, антиэстетическом проявлении. Намного ли это лучше безжалостного уничтожения могил в Тбилиси? Не одного ли порядка эти явления? По мысли автора, и то и

другое лишь варианты тотального надругательства над человеческой памятью, неуважения к умершим и живым, безнаказанного разрушительного вторжения в заповедный мир личности.

Автора гложет мысль: "Как мой современник, не имеющий таланта, будет сочетать руины храма Бжни со стеклянным кафе "Интурист?"

Мысль эта как бы подводит итог раздумьям Параджанова о варварском, меркантильном отношении к памятникам культуры и, главное, о его неизбежных последствиях. "Новшества" делают древний монастырь в Бжни недоступным для нормального восприятия и фактически уничтожают его, ибо человеку, не лишенному хоть какого-то эстетического чувства, путь к этой чудовищной мешанине великого и пошлого должен быть решительно заказан: "...Не ходите на кладбище в Бжни!" - заклинает Параджанов.

Но люди все равно будут туда ходить и ездить, пользоваться благами "Интуриста" и эффектами "дневного света"... Кроме того, художники, особенно кинематографисты, любопытны и вездесущи, и не все они талантливы, значит, существует опасность тиражирования безвкусицы. В себе-то, в своем-то таланте Параджанов уверен, сам он не погрешит против искусства, а как же другие - художники и не художники, как им противостоять этой агрессии бездуховности!

Но интересно, что эти страстные рассуждения Параджанова, его гражданский гнев по поводу попрания святынь имеют один скрытый личный мотив. Это мысль о собственной близкой смерти.

Человеку присуща постоянная, неотступная мысль о смерти. Она так или иначе влияет на наши решения и поступки. Мера этого воздействия зависит от личных свойств индивидуума. И, конечно, от реальной близости неизбежного. Исповедь не ритуал, а душевная необходимость.

Здесь требуются некоторые биографические пояснения.

В сценарии указано время посещения Параджановым Бжни - осень 1966 года. Сам же сценарий был написан примерно три года спустя.

В 1969 году Параджанов опасно заболел. Положение его было настолько тяжелым, что внутренне он уже распрощался с жизнью. В эти дни и был написан сценарий. Так родилась параджановская "Исповедь".

Вероятно, по конкретному своему содержанию произведение могло называться как угодно иначе, но дело в том, что Параджанов высказал в нем самое для себя важное и сокровенное, то, что мучило его и не давало ему покоя. Параджанов действительно исповедовался, и поэтому название вещи оправдано.

Размышления автора движутся зигзагами, они многослойны и полифоничны. В этом как бы немного отстраненном (он говорит: "армяне", а не "мы") обращении к соотечественникам есть и гордость

искусством родного народа, и сознание величия его творческого духа, и горечь от измены великим национальным традициям.

Понятно, в той ситуации Параджанов не мог надеяться, что ему удастся снять фильм по этому сценарию, вряд ли он рассчитывал и на то, что после его смерти это сделает другой режиссер. Но и том, что сценарий когда-нибудь найдет своего читателя, он едва ли сомневался. Так что адресат Параджанова в данном случае именно читатель, и этим, надо полагать, объясняется монологическая форма сценария.

Весь он пронизан мыслью о смерти. И чтобы почувствовать это, совсем не обязательно знать обстоятельства, при которых он писался. Правда, эта мысль глубоко запрятана и как бы боится выйти наружу. То ли благодаря юмору и иронии автора, то ли в силу яркости и красочности создаваемых им картин со страниц "Исповеди" веет полнотой ощущения жизни. Во всяком случае, в сценарии нет мрачности, нет минора. Но порой главный лейтмотив все же прорывается на поверхность.

В том, "армянском", эпизоде ничто, кажется, не предвещает трагической по настрою концовки. Автор внимательно наблюдает за священником, с которым оказался за одним столом, при этом мысль его занята проблемами скорее практическими, чем философскими.

Но это еще не вся сцена. Впереди кульминация. С ее приближением происходит резкая смена тональности. Модуляции авторского голоса достигают предельного напряжения, выражая драматизм личных, интимных переживаний.

... Бесшумно входят трое мужчин, без приглашения садятся к столу, берут стаканы с водкой... Автор мучительно ищет ответа на вопрос: кто эти люди? И вдруг его осеняет: это могильщики. Открытие вызывает у него душевное смятение: он уверен, что могильщики пришли за ним!

Конечно, Параджанов был суеверным человеком. И все же встреча с могильщиками вряд ли могла произвести на него столь гнетущее впечатление, как это показано в сценарии. Но позднее, в критический момент жизни, тот эпизод в Бжни представился ему уже в ином свете. Он пережил его как бы заново, теперь уже гораздо острее и драматичнее, что, естественно, было связано с его тяжелой болезнью и реальным ожиданием конца.

Только в начале 1989 года Параджанов, наконец, приступил к постановке "Исповеди". По странной иронии судьбы сценарий "Исповедь" в нашем сознании все-таки оказался навсегда связан с действительной смертью его творца.

В конечном счете предчувствие не обмануло Параджанова.

* *
*

После "хождения по мукам" в лагерях строгого режима у Параджанова

появился целый цикл новелл о "зоне". Он их рассказывал многим, довелось и мне услышать от него несколько этих новелл. Они отличались необычайной образностью. Суровые факты, обработанные безудержной фантазией Параджанова, сочетались с грустной символикой. Сделать фильм по этому материалу режиссер уже не мог. Картину "Лебединое озеро. Зона" по сценарию Параджанова поставил Ю.Ильенко. Параджанов, уже смертельно больной, видел фильм, он напомнил ему пережитое и сильно взволновал его. "Ночью плохо спал, - говорил Параджанов Ильенко, - думал о фильме..."

"Этот последний сценарий Параджанова, - писал Ю.Ильенко, - как бы метафора его жизни - история о человеке, вырвавшемся, бежавшем из зоны. Изможденный, под утро он прячется в гигантском придорожном монументе - серпе и молоте. И когда просыпается в нем, то обнаруживает, что прямо под монументом - наряд солдат, который ищет именно его. Беглец становится заложником серпа и молота. Из одной зоны он попадает в другую, из которой ему уже не убежать. Символ социализма, символ порабощения человека - Серп и Молот. И сам Параджанов, как и герой его сценария, был заложником серпа и молота. Будучи не в силах совершить физический побег, он совершает прорыв в иную сферу, в сферу духовную, и обретает свободу через духовное возрождение".

* *
*

Когда в мае 1989 года я видел Параджанова в последний раз, он выглядел неплохо, но жаловался на здоровье. Спустя несколько дней после похорон его сестры я снова пришел на улицу Котэ Месхи, но дверь дома оказалась запертой. Соседи сказали, что Параджанов уехал. Уже в Ереване я узнал, что у него обнаружен рак легких и в Москве ему сделана операция. Потом стали доходить слухи, что болезнь прогрессирует. Параджанова привезли в Ереван. Он жил в семье своих старых друзей фотохудожника Гургена Мисакяна и его жены Галины, окруженный заботой и вниманием. При нем почти неотлучно находился Завен Саркисян со своим братом, врачом. Из Киева приехала жена Параджанова. В те дни друзья устроили ему поездку в Гарни, Гехард, Хор-Вирап. Он прослезился: "Я был уверен, что больше этого не увижу".

Стали отниматься конечности, появились пролежни. Он не узнавал свои работы. Завен Саркисян показывал ему их. "Это не моя кукла". "Чья же?" Молчание.

Он страдал физически и морально. Безудержная фантазия разламывала голову, разрывала сердце. В воспаленном мозгу рождались химеры. Он говорил, например, что согрешил перед собственным народом, и теперь за это наказан Богом: ему казалось, что его любовь к искусству и

культуре разных народов, независимо от их рас и религий, равносильна измене и вероотступничеству.

Терзала мысль, что им сделано слишком мало. Он хотел жить, чтобы наверстать упущенное.

Вдруг он вспомнил о человеке, своем старом знакомом, тоже тифлисце, который, ему казалось, мог бы помочь ему вернуться к жизни. Параджанов позвонил Георгию Давыдову, секретарю Союза кинематографистов Армении.

Давыдов потом говорил, что услышал слабый, отрешенный голос Параджанова. Реакция Давыдова была мгновенной: он буквально поднял на ноги Ереван, на весь мир прозвучала весть о тяжелой болезни Сергея Параджанова. Из Франции прислали специальный самолет, и Параджанов, сопровождаемый Георгием Давыдовым и врачом Арменом Саркисяном, был доставлен в Париж.

Через какое-то время в одной из газет было напечатано интервью Г.Давыдова. К этому моменту правительство Франции уже истратило на лечение Параджанова около 1 миллиона франков. А в Армении с замиранием сердца ждали вестей из Парижа, надеясь на чудо.

Привожу это интервью с сокращениями:

"Все мы виноваты, что упустили момент... Когда выяснилось, что у Параджанова опухоль, мы уговаривали его выехать за границу, но он заявил, что будет оперироваться только в Советском Союзе. Надо было настоять и вывезти его. Вдруг узнаем, что он самостоятельно отправился в Москву и лег там на операционный стол. Через некоторое время в той же клинике Параджанов проходил обследование, но его хирург не проявил к нему должного внимания. Параджанов воспринял это как приговор. И его состояние стало стремительно ухудшаться.

В дни нашего пребывания в Париже французская пресса много писала о Параджанове... В клинике "Сен-Луи", куда он был помещен, я спросил у профессора Марти, каково будет состояние Параджанова, если его удастся спасти, и он заверил, что это будет "сознательная и активная жизнь".

Когда я покидал Париж, состояние Параджанова было удовлетворительным. Врачи давали гарантию на 35 процентов. Уже это казалось невероятным. Однажды в Париже мне позвонила женщина, его знакомая по Киеву, живущая теперь во Франции. Чтобы проверить состояние памяти Параджанова, я спросил его о ней, нарочно исказив фамилию. Он тут же меня поправил, сказав, что отлично помнит Нину Ермакову. И еще один обнадеживающий признак: Параджанов попросил фломастеры, он вновь хотел рисовать.

По возвращении в Ереван я узнал, что председатель Совета Министров республики от имени правительства и народа Армении

направил телеграмму премьер-министру и руководителям ряда министерств Франции, а также отдельным врачам и частным лицам с выражением глубокой благодарности за оказанную помощь".

Но, увы, время было упущено: спасти Параджанова французские врачи не смогли. В крайне тяжелом состоянии он был возвращен в Ереван и через несколько дней, в ночь с 20 на 21 июля 1990 года, скончался в реанимационном отделении Республиканской больницы. По этому поводу вспоминали сказанные им однажды слова: "Все знают, что у меня три родины. Я родился в Грузии, работал на Украине и собираюсь умирать в Армении".

Хоронила Параджанова вся Армения. Это были подлинно национальные похороны. Гроб с телом Мастера был установлен в фойе театра оперы и балета. Проститься с ним пришли десятки тысяч ереванцев. Приехали делегации из Грузии и Украины. Было получено множество телеграмм из разных концов мира.

Из вороха появившихся тогда в прессе откликов на эту смерть и материалов с оценками творчества и личности Параджанова и воспоминаниями о нем, публикуемых в большом количестве и сегодня, я выбрал два абзаца из статьи Юрия Ильенко, напечатанной в августе 1990 года в газете "Московские новости". Удивительно точные и проникновенные, они характерны для тональности и смысла того, что писалось в те дни и пишется сейчас о Параджанове:

"Он заражал окружающих бациллами таланта - таланта видеть, понимать и творить красоту. Он, как вулкан, извергал из себя этот уникальный дар - талант провоцировать таланты. Как кутила и мот, он транжирил себя налево и направо, всем ученикам и эпигонам, завистникам и подражателям, влюбленным и хулителям, избранным и отверженным, истинным ценителям и убогим духом отдавал все, что имел: идеи, ковры, вина, образы, сценарии, фрукты, хлеб. И от этого все больше богател...

Параджанов совершил невозможное - реализовал себя как творца с той степенью свободы личности, которая дается только гениям".

У Параджанова было много общего с Паганини. Сколько бы мы не восхищались его режиссерским гением, сколько бы ни говорили, что в кончиках его пальцев был заложен несравненный талант, - главным и решающим в нем была его пылкая, трепетная, полная восторга и веры натура. Слова Паганини: "Нужно сильно чувствовать, чтобы заставить чувствовать других", могли быть его словами. Он будто нарочно преумножал свои жизненные невзгоды. Как Паганини, он прошел свой путь, словно следуя грустной сентенции Эсхила: знание через страдание.

Параджанов похоронен в Ереванском пантеоне рядом с величайшими деятелями национальной культуры. Но, увы, памятника на его могиле нет...

ОГЛАВЛЕНИЕ

Об авторе и его книге 5

Очерк первый. ФРАГМЕНТЫ БИОГРАФИИ С ОТСТУПЛЕНИЯМИ 8

Очерк второй. УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК 24

Очерк третий. ВЫЖИВАНИЕ 30

Очерк четвертый. ВЗЛЕТ: "ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ" 41

Очерк пятый. "КИЕВСКИЕ ФРЕСКИ" 72

Очерк шестой. НАПАДКИ КРИТИКИ 84

Очерк седьмой. САМЫЙ ПАРАДЖАНОВСКИЙ ИЗ ФИЛЬМОВ ПАРАДЖАНОВА: "ЦВЕТ ГРАНАТА" ("САЯТ - НОВА") ... 98

Очерк восьмой. "ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ" 134

Очерк девятый. "АШИК - КЕРИБ" 146

Очерк десятый. НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ. РЕКВИЕМ 157

Карен Калантар
Очерки о Параджанове

Редактор издательства **С.М.Даниелян**

Изд. Заказ 8041
Сдано в набор 10.11.1997г. Подписано к печати 20.1.1998г.
Печ. 11.5 л. + 9 вкл. Усл. печ. л. 9.6
Бумага № 1 офсетная.

Издательство "Гитутюн" НАН РА
375019 Ереван, Барекамутян, 24 -г.

Отпечатано в типографии издательства ООО "Ай Эдит"
Ереван, Алабяна 41а

[800 гр.]

P π
644472