

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-16

ЗАКОЯН Гарегин Владимирович
кандидат искусствоведения,
профессор Российско-Армянского университета
(Армения, Ереван)
garegin-z47@yandex.com, garegin-z47@yandex.ru

ПОЧЕМУ НЕПОНЯТЕН «ЦВЕТ ГРАНАТА»?

Отвечая на вынесенный в заголовок вопрос – «Почему непонятен "Цвет граната"?», автор исходит из идеи несоответствия исторически сложившейся понятийно-словесной модели (знак и значение) восприятия фильма (повествовательное кино) и положенной в основу «Цвета граната» поэтической модели (автономно созерцаемый образ-смысл), принципиально не функционирующей в парадигме понятийно-словесной модели. Речь идет о внесловесном киномышлении, аналогичном, к примеру, мышлению музыкальному.

Ключевые слова: Параджанов, «Цвет граната», поэтическое кино, киномышление, знак, образ, понятие, смысл.

Вступление

«Цвет граната» – это мир переживаний поэта в звукозрительных образах, еще не воплощенных в музыку и стихи. Это стихи обращенные вспять, к первоистокам, к прототипу своего бытия – к опыту поэтического сознания, еще не сфокусированного в слово.

Подобное могло свершиться лишь в кино, обращенном к собственной языковой идентичности.

Параджанов шел к ней долго, решительно и самозабвенно, невзирая на множество внешних препятствий и драмы, им пережитой в связи с «Киевскими фресками» на киностудии имени А. Довженко. В «Цвете граната» он достиг своей цели, и в полной мере реализовался как самобытный художник, создавший новое направление в кино.

Изложение основного материала

«Если художник может и не боится быть собой – он создает храм». Так сказал он однажды, уже на склоне лет своих. «Цвет граната – это храм». Сумасшедшая воля к свободе, к высвобождению собственного Я из опутывающих его сетей и теснящих рамок культуры с ее бесконечными запретами и ограничениями – путь ведущий в сферу свободы и творчества, это дорога ведущая в храм. Сам же храм – эманация осознающего себя Я.

Предшествующий «Цвету граната» фильм Параджанова «Тени забытых предков», не без основания был окрещен «поэтическим», и эпитет этот, как правило, употребляемый в его бытовом, метафорическом смысле слова, автоматически перешел и к «Цвету граната».

Между тем, последний знаменует собой решительный поворот, революционный прорыв в поэтике традиционного кинематографа, в установлении новой эстетики *неповествовательного* кино, *поэтического*, но уже в феноменологическом смысле этого слова. То есть по сути своей, а не по подобию.

Чем же отличается *поэтическое* от *повествовательного*?

В скобках отмечу, что под поэтической имеется в виду речь стихотворная, а под повествовательной – речь нехудожественная, сугубо информационная.

Слово в повествовательной речи функционирует как знак, имеющий определенное значение, значение же это всегда некое понятие – абстрактное и обобщающее, но никогда не конкретное и единичное. В стихотворной же речи слово перерастает свою знаково-понятийную природу и функционирует как конкретно-чувственный образ. Образ, в отличие от знака, ничего не репрезентирует, он представляет лишь самого себя. Это новая реальность, во внешнем мире дотоле не существующая. Считанный по законам восприятия повествовательного текста, текст стихотворный покажется нам не просто избыточным, но и абсурдным, а в итоге – и непонятным.

Вот что пишет по этому поводу Ю.М. Лотман в книге «Структура художественного текста»: «Усложненная художественная структу-

ра, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной, собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры»¹. И далее: «Если бы объем информации, содержащейся в поэтической и обычной речи, был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, отмерла бы»².

Однако вернемся в кино. Что мы видим на экране? Конкретно-чувственный образ. Так в чем же проблема, вынесенная в заголовок нашего выступления? Проблема в том, что мы смотрим глазами, а видим словами. Но к этому мы еще вернемся, а пока посмотрим есть ли правда в том, что фильм непонятен.

Сабир Ризаев – авторитетнейший армянский киновед, автор первой и пока единственной монографии «Армянская художественная кинематография». Его статья «Цвет граната»³, как в зеркале отражает двойственную реакцию образованной публики того времени, которую, несколько упрощая, можно свести к фразе: «Прекрасно, но это не кино». Первое слово в этой фразе выражает непосредственное и непредвзятое ощущение, «огромный эстетический заряд», как пишет Ризаев, полученный от фильма, вторая часть фразы – «это не кино» – хитросплетения ума, который пытается понять, то есть перевести в понятия, в слова те ощущения прекрасного, которые он (т.е. ум) зафиксировал. Фильм не поддавался пересказу, а потому и не совпадал с тем трафаретом, который определял границы «кино» и существовал в сознании зрителя. Отсюда вердикт – «это не кино».

К чести Ризаева надо отметить, что в своей окончательной

¹ Лотман 1970, 17.

² Там же.

³ Ризаев 1970, 11-19 (на арм. яз.).

оценке фильма он исходит из первого, непосредственного впечатления. «Просмотрев фильм «Цвет граната», одни могут отвергнуть его, другие – принять целиком, но, независимо от этого, и те и другие получают огромный эстетический заряд, приобщатся к миру, отмеченному незаурядной художественной культурой, высоким вкусом художника. От этого и художественная культура, и вкус зрителя обогатятся, он бережнее станет относиться к прекрасному. Уметь внушать людям такое – значит оказаться в ряду незаурядных творцов. И этой гранью своего таланта Сергей Параджанов вошел в сферу подлинного, большого кино».

Как не вяжется все это с первой главой той же статьи, озаглавленной «О чем фильм?». Вот характерные выдержки из нее: «...истинного Саят-Нову режиссеру и сценаристу Параджанову так и не удалось открыть», «...режиссер фильма оказался лицом к лицу с философской проблемой, решить которую он не сумел, так как сама проблема была не очень ему ясна», или – ««Цвет граната», пренебрегающий элементарными канонами сюжетосложения, построения диалога и т.д.», или – «Мир поэта, раскрываемый в фильме, оказывается зашифрованными знаками-символами, которых, признаться, слишком уж много для одного фильма... [и]... большинство из них остаются загадками», или – «В итоге выплывает одна лишь стилистическая особенность – оригинальная кинематографичность, философичность же остается зашифрованной», «...осмысление образа героя фильма не состоялось, и вот почему «Цвет граната»... оставляет впечатление мозаичности, лишенной целостности философской мысли, цельности и ясности того, что хотел доказать автор кинокартины».

Итак, следуя логике автора, на вопрос, вынесенный в заголовок первой главы («О чем фильм?»), может быть лишь один ответ – «непонятно». Противоречие между первой и последней главами статьи очевидно. Но мы обратились к данной статье не с целью разоблачения этого противоречия, а лишь потому, что оно типично и дает ключ к постижению параджановской поэтики.

Ризаев очень честен и откровенен в своих рассуждениях, но рассуждения его двойственны, ибо двойственна сама ситуация, в которой функционирует «Цвет граната». Будучи глубоко артистической натурой, Ризаев способен непосредственно, непредвзято и без всяких предварительных условий созерцать прекрасное, находить в нем глубокое, но не поддающееся объяснению содержание. С другой стороны, как ученый муж и доктор наук, он не может отречься от груза знаний, канонов, определений и убеждений, а главное – от навязчивой необходимости понять и объяснить созерцаемое. А мыслим мы и объясняем исключительно словами, и потому, пытаюсь объяснить себе непонятное, цепляемся, как за соломинку, кто за символы, кто за мистику, кто за аллегория, кто за ритуал или обряд..., т.е. пытаемся расшифровать фильм известными нам кодами.

В актовом зале Ереванского государственного университета я смотрел «Цвет граната», сидя рядом с Лотманом. По окончании фильма, очень взволнованный и, казалось, пораженный увиденным, Юрий Михайлович обратился ко мне со словами: «Чтоб до конца понять этот фильм, хорошо бы знать армянские обряды, этнографию». И он был прав, ибо действительно надо знать армянские обряды и этнографию, чтоб констатировать как раз-таки их отсутствие в фильме, и это может подтвердить председательствующий в параллельном зале этнограф, член-корреспондент НАН РА Левон Абрамян.

Уже первые публичные чтения сценария в Доме работников искусств, а затем и во время обсуждений на худсоветах киностудии «Арменфильм», вызвали широкий, но не однозначный резонанс в обществе. Восторженные отзывы по поводу невероятной поэтичности и красоты тут же омрачались сомнениями и несогласием с трактовкой образов, отсутствием в фильме музыки и поэзии Саят-Новы, да, собственно, и самого поэта. Последнее (упрек в отсутствии или недостаточном раскрытии образа главного героя) преследовало автора фильма на протяжении всего производственного периода и

стало камнем преткновения в процессе сдачи фильма. Московское руководство потребовало изменить название фильма. Чтоб спасти фильм, Параджанов вынужден был согласиться. Так запускаемый как «Саят-Нова» фильм в итоге получил название «Цвет граната». Но руководство Госкино СССР всячески тянуло с выдачей фильму разрешительного удостоверения. К самому, казалось бы, тяжелому для автора решению Госкино – поручить известному советскому режиссеру Сергею Юткевичу перемонтировать фильм – Параджанов отнесся с неожиданной легкостью. Он рассуждал примерно так: я сделал гениальный фильм и его невозможно испортить. Возьмите все кадры, перемешайте их в кепи-хинкали и склейте наобум с закрытыми глазами, фильм не утратит своей ценности.

Так что же мешало Романову, председателю Государственного комитета по кинематографии, подписать бумагу о приеме картины? Деньги на фильм уже потрачены, какую-либо антисоветчину или намек на нее даже под микроскоп разглядеть невозможно, эпоха далекая, тема – любовь и страдания героя – шаблонная и безобидная. Так что же? Крайний индивидуализм в визуализации образов. Параджанов не отягощен ничем – ни традицией (он сам создает традицию), ни школой, ни общепринятыми представлениями. Свобода в реализации собственного видения. Бесстрашие быть Сбойединственным. Вот что, сознательно или нет, пугало всех тех, кто должен был принимать решение. И лишь «учитывая настойчивые просьбы руководства республиканского Комитета и киностудии», московское начальство сочло «возможным принять фильм на республиканский экран с монтажными поправками».

Загадка, которую нам предлагает сфинкс по имени «Цвет граната», звучит так: «Прекрасно, но это не кино». Не кино, ибо непонятно, непонятно, ибо не лежит в сфере понятий: нет понятий, нет и слов, нету слов, значит невозможно пересказать, рассказать о чем фильм, а раз нельзя рассказать, значит это не фильм. Ибо фильм это то, что мы можем рассказать и пересказать.

О чем фильм? Вот первый вопрос, который мы задаем, собираясь в кино.. Возникает он неспроста и нет в нем никакой зрительской вины.

Коммерческое начало, которое узурпировало кинематограф с первых же дней его возникновения (не зря же оно возникло в эпоху расцвета капитализма) нещадно эксплуатирует способность кино рассказывать истории, на которые падок рядовой зритель. Историю легче и комфортнее смотреть, нежели читать. Читать это все-таки определенный труд, смотреть – развлечение.

Вторая причина кроется в самом технологическом феномене кино – это движущаяся фотография. Фотография фиксирует то, что существует в реальности, и то, что мы видим на фотографии, мы непременно называем. Вот это – стол, а это – усатый мужчина в шляпе. Но как только сфотографированный объект или субъект начинает двигаться, он совершает *действие*. Мужчина в шляпе прошел и сел за стол (кадр). Склеенные друг за другом кадры-действия образуют рассказ.

Два фактора (бизнес и фотографическая природа кино) сформировали кинозрителя с непререкаемым клише в голове, четко определяющим что такое кино. И посему, главное, чему учат в киношколах, это умение рассказывать истории.

Между тем феноменологическая сущность кино, как особая, непонятная и внесловесная форма познания, была осознана уже на ранних стадиях существования кино. Однако все попытки искупить первородный грех кино (движущаяся фотография) остались лишь экспериментами и достоянием очень узкого круга киноманов.

Более удачными оказались опыты с преодолением знаковой природы кадра-действия. Знак перерос в звукозрительный образ, оборвав свою, казалось бы, неразрывную связь с понятием. Так появились на свет великие произведения Жана Виго, Робера Брессона, Федерико Феллини, Чарли Чаплина, Ингмара Бергмана, Белла Тары, Вима Вендерса и других. Однако задача преодоления движения-действия, преобразования его в «автономно созерцаемый

образ» (термин Афанасия Лосева) перед ними даже не стояла.

«Таким образом, в классических фильмах поэтичность достигалась без использования специфического языка поэзии..., классическое кино было и остается прозаическим [стало быть, повествовательным – Г.З.], его язык – язык прозы. Поэзия присутствует там имплицитно, как, скажем, в рассказах Чехова или Мелвилла». Так резюмировал свой доклад «Поэтическое кино» Пьер-Паоло Пазолини на фестивале Новое кино в Пезаро в 1965 году, в то самое время, когда Параджанов готовился к постановке «Цвета граната».

В чем же заключается специфичность или суть языка поэзии, и почему кинематограф никак не мог овладеть им?

В поэзии слово перерастает свою понятийно-знаковую однозначность и обретает содержательно неограниченно емкую образность. Образность в художественном творчестве, по мнению Бориса Пастернака, является следствием временной ограниченности или освобождения от временной зависимости, т.е. необходимости постоянного изменения вследствие бесконечной его текучести.

«Музыка, – писал Поль Валери, – довольно быстро меня утомляет, и тем быстрее это происходит, чем глубже я ее чувствую. Ибо она начинает мешать тому, что во мне только что породила, – мыслям, прозрениям, образам, импульсам. Редкостна музыка, которая до конца остается тождественной себе – не отравляет, не губит ею же созданное, но питает то, что породила на свет – во мне»⁴.

В музыке, поэзии, живописи, танце и архитектуре издавна применяются самые разные формы и приемы повторов, призванных сделать образ «автономно созерцательным», не убивающим, подобно богу времени Хроносу, порожденное им же дитя.

Так что же может остановить время, движение-действие в кино, если по самой своей природе кино – это видимое движение?

Все тот же повтор.

Приведу пример из фильма другого армянского режиссера Ар-

⁴ Валери 1976, 134.

тавазда Пелешяна, который примерно в то же самое время, что и Параджанов, решал ту же самую задачу в совершенно другом стилистическом ключе. Вот эпизод из фильма «Времена года». В бурном потоке горной реки пастух пытается спасти тонущего ягненка. Он ныряет и всплывает на поверхность воды с ягненком в руках. То, что я сейчас пересказал, это тот нарратив, который содержится в кадре. Но когда Пелешян берет несколько идентичных копий этого кадра и монтирует их подряд, друг за другом, создавая видимость единого плана-эпизода, то содержание единичного кадра утрачивает свой смысл и обретает новый. И это новое уже не то, что я только что пересказал, а нечто совершенно другое. Это автономно созерцаемый образ. Попробуйте его описать. То, что вы опишете, будет лишь частично соответствовать действительности. Ибо вы обязательно упустите нечто очень важное, поскольку содержание поэтического или автономно созерцаемого образа неисчерпаемо и функционирует вне понятийно-словесного мышления.

О чем 21-й фортепианный концерт Моцарта? Вопрос звучит, мягко говоря, некорректно, но так же некорректен и вопрос «о чем фильм?», адресованный «Цвету граната».

Точно так же, как существует музыкальное «мышление», существует и «мышление» кинематографическое.

Заключение

Произведения, выраженные сугубо музыкально, кинематографично, поэтично или пластично, непередадимы на язык словесно-понятийный. Их содержание постигается иначе и в иных сферах, быть может, интуитивно, но это уже вопрос, адресованный психолингвистам.

В отличие от Пелешяна, Параджанов не мультиплицирует кадр. Он повторяет одно и то же движение в кадре по многу раз. Одно-разово зафиксированное движение всегда означает что-то конкретное, оно знаково. Повторенное определенное количество раз, оно перерождается из знака в образ и отдалается от первоначаль-

ного значения до неузнаваемости, подобно гусенице, обретшей крылья.

По причине непереводимости в словесно-понятийную плоскость восторг от созерцания фильма легко оборачивается его отрицанием.

С непониманием связаны все невзгоды и проблемы Параджанова в доперестроечном советском кино.

После конфликта, связанного с «Киевскими фресками», Параджанов был вынужден покинуть студию имени Довженко. Так он оказался в Ереване на студии «Арменфильм» с заявкой на фильм о Саят-Нове.

Литература

1. Валери П. Об искусстве, М., «Книга», 1976, 623 с.
2. Лотман Ю. Структура художественного текста, М., «Искусство», 1970, 387 с.
3. Ризаев С. «Цвет граната», «Советакан арвест», № 2, 1970, с. 11-19 (на арм. яз.).

Գարեգին ՉԱՔՈՅԱՆ

*արվեստագիտության թեկնածու,
Ռուս-հայկական համալսարանի պրոֆեսոր
(Հայաստան, Երևան)
garegin-z47@yandex.com, garegin-z47@yandex.ru*

ԻՆՉՈՒ՞ Է «ՆՈՒԱՆ ԳՈՒՅՆՆ» ԱՆՀԱՍԿԱՆԱԼԻ

Վերնագրում շարադրված «Ինչու՞ է «Նուան գույնն» անհասկանալի» հարցին պատասխանելով հեղինակը ելնում է ֆիլմի ըմբռնման պատմականորեն կայացած մտածական-բառային կաղապարից (նշան և նշանակություն) և «Նուան գույնի» հիմք ծառայած պոետիկ կաղապարի (ինքնուրույնորեն զննվող կերպար-իմաստ), որն սկզբունքորեն չի գործում մտածական-բառային կաղապարի աղյու-

սակում: Խոսքը երաժշտական մտածողությանը հանգույն արտաբառային կինոմտածողության մասին է:

Քանալի բաներ՝ Փարաջանով, «Նոան գույնը», պոետիկ կինո, կինոմտածողություն, նշան, կերպար, հասկացություն, իմաստ:

Garegin ZAKOYAN

Doctor of Arts, professor at the Russian-Armenian University

(Armenia, Yerevan)

garegin-z47@yandex.com, garegin-z47@yandex.ru

WHY IS “THE COLOR OF POMEGRANATES” NOT UNDERSTANDABLE

To answer the question in the title – “Why is *The Color of Pomegranates* not understandable?”, the author proceeds from the idea of discrepancy between the historically established conceptual-verbal model (sign and meaning) of film perception (narrative cinema), and the poetic model (autonomously contemplated image-meaning), laid in the basis of *The Color of Pomegranates*, which fundamentally does not function in the paradigm of the abovementioned conceptual-verbal model. Here, the “beyond verbal” cinema thinking is meant, identical, for instance, to musical thinking.

Key words: Parajanov, *The Color of Pomegranates*, poetic cinema, cinema thinking, sign, image, concept, meaning.