

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+791.43(479.22)
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-41

Тео ХАТИАШВИЛИ

*кандидат искусствоведения,
профессор Государственного университета Илии
(Грузия, Тбилиси)
teovangogh@hotmail.com*

СТАРЫЙ ТБИЛИСИ И ТБИЛISЦЫ В КВАЗИ-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА «АРАБЕСКИ НА ТЕМУ ПИРОСМАНИ» И «АКОП ОВНАТАНЯН»

В статье анализируются изобразительные особенности киноязыка Сергея Параджанова, проявившиеся в двух его квази-документальных фильмах: «Арабески на тему Пиросмани» и «Акоп Овнатанян». Рассматривается творчество Параджанова в мультикультурном контексте города Тбилиси, отмечается влияние на режиссера архитектурных особенностей, традиций и истории города, являющегося одновременно и местом действия анализируемых автором статьи обоих фильмов, и источником вдохновения для режиссера, и одним из главных героев, без которого эти фильмы не состоялись бы.

Ключевые слова: история Тбилиси, грузинская культура и искусство XIX века, кинофильмы Сергея Параджанова, грузинская живописная традиция, Нико Пиросмани, Акоп Овнатанян, Сергей Параджанов.

Вступление

Можно бесконечно писать о значении Старого Тбилиси и о его «присутствии» в жизни и творчестве Сергея Параджанова, что сам режиссер постоянно подчеркивал, вспоминая свое детство, проведенное в старом тбилисском дворе, расположенном на улице Коте Месхи, типичном дворе и доме, но ставшим легендой уже при жизни Параджанова.

Изложение основного материала

История и память таких типичных двори́ков представляют собой аутентичный образ Старого Тбилиси и культурную память города. Сформировавшийся на перекрестке восточной и западной культур, Тбилиси считался центром не только Грузии, но и Закавказья. На протяжении веков формировался мультикультурный облик этого города, где уже с начала XII века, после освобождения Тбилиси Давидом Строителем/Агмашенебели, появляется армянское население, массово прибывшее из города Ани. До конца XIX века армяне представляли большинство населения Тбилиси в виде ремесленников и купцов, несмотря на то, что этнический облик Тбилиси существенно изменился на протяжении этого столетия с ростом численности грузинского и русского населения. До XIX века грузинская знать по-прежнему жила преимущественно в сельской местности, в собственных поместьях. «Традиционно землевладельческая, аграрная и сельская аристократия» (Рональд Суни), которая в результате аннексии Грузии Россией и проводимых здесь реформ постепенно теряет свои земли и имущество, поступает на военную и административную службу в царскую Россию и переезжает в разные города, в том числе – в Тбилиси. В том же веке вместе с аристократией освобожденное от крепостничества крестьянство стало селиться в Тбилиси в поисках новой работы. Здесь они находят богатую и среднюю армянскую буржуазию, которая «долгое время управляла жизнью грузинских городов»¹. Американский историк, этнический армянин и потомок тбилисских армян Рональд Суни в одном из своих фундаментальных трудов «Формирование грузинской нации» предлагает глубокий анализ не только грузинского государства, но и формирования национальной идентичности и политических классов, которое с особой интенсивностью происходило в XIX веке. Он пишет: «Упадок традиционной грузинской

¹ Суни 2022, 193.

элиты сопровождался ростом армянского среднего класса, особенно состоятельных жителей Тбилиси»².

После завоевания Грузии Россия провела различные реформы, в том числе и в сфере торговли – она отдала предпочтение русским купцам и корпорациям, чтобы сделать Грузию и Закавказье в целом «рынком сбыта для русских товаров, а также источником сырья для русской промышленности»³. Несмотря на то, что эти реформы притесняли тбилисских армянских купцов, они, имевшие прямые торговые связи с европейскими и азиатскими странами, сохранили свое первенство, и благодаря им Тбилиси стал самым промышленным городом и торговым центром Кавказа.

Контроль гильдий над торговлей и производством, в которых армяне занимали ведущее положение, обусловил их важную роль в управлении городом – армяне занимали пост главы Тбилиси. Вместе с инфраструктурными и этническими изменениями в городе постепенно менялась и городская среда. В 1840-х годах наместник Михаил Воронцов начал расширение и модернизацию Тбилиси, в рамках которой был построен горный квартал Сололаки, ставший в основном местом жительства богатой армянской буржуазии, модернистская архитектура которого создавалась в основном приглашенными из Европы архитекторами.

Несмотря на преобразование Тбилиси в контексте европейского стиля, он сохранил свой азиатский облик, а модернистская архитектура города оказалась необычайно приспособленной к смешению восточных и западных стилей, характерному не только для архитектуры, но и для планировки Старого Тбилиси. Это смешение с особой спецификой проявляется в домах с балконами, построенных по принципу внутреннего двора.

По мнению искусствоведа Майи Мании, Тбилиси представляет собой симбиоз пространственной организации, характерной для

² Суни 2022, 195.

³ Суни 2022, 194.

восточных и западных городов. Для подтверждения этого суждения Маниа сравнивает типологии древних восточно-мусульманских и западноевропейских городов, где первой свойственны замкнутость, а последней – открытая структура⁴. Пространственное решение Тбилиси основано на необычном сочетании этих двух разных типов города, где «любой компонент тбилисской городской структуры (будь то площадь или улица, жилой дом или дворец) почти в одинаковой мере характеризуется элементами открытости и замкнутости»⁵.

Несмотря на то что, социальная структура и архитектурный облик тбилисских дворов существенно изменились в результате установления советской власти, когда хозяев лишили квартир и разместили в них партийных чиновников и рабочих, новые кадры, массово прибывшие из сельской местности, суть тбилисского двора и принцип открытости и закрытости не только не изменились, а наоборот, стали еще очевиднее – это было своего рода коммунальное жилье, общее пространство, окруженное частными комнатами, где все жили вместе и в то же время отдельно. Эти «частно-общественные» пространства создавали образ жизни коллективного общества, сложившегося в Советском Союзе, где люди делили общие помещения бытового назначения, такие как баня, туалет, общая кухня и так далее. Однако жителей тбилисского двора прежде всего объединяли не столько эти бытовые пространства, сколько сам двор, который был не просто местом, где соседи собирались в обычные дни, каждый день, с утра до вечера, а своего рода ритуальной ареной, сценой, площадкой для представлений. На этой сцене люди разного этнического происхождения с раннего детства, как и сам Сергей Параджанов, участвовали в одном и том же «перформансе»: вместе играли, отмечали важные друг для друга религиозные праздники, вместе праздновали свадьбы, вместе оплакивали смерть в соответствии с разными традициями.

⁴ Маниа 1989, 8-9.

⁵ Маниа 1989, 10.

Пестрый этнический состав Тбилиси наложил свой отпечаток на повседневную жизнь и культуру города, будь то городская музыка или поэзия и даже особый грузинский язык. Как считает поэт Иосиф Гришашвили⁶, «ашуг» старого Тбилиси, для Тбилиси характерна речь, в которой сочетаются слова из разных языков, но в то же время, эти слова обретают форму, соответствующую грузинскому языку.

В своем докладе «Тбилисский двор как стилема Параджанова», который я представила на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Сергея Параджанова в Государственном университете Или в Тбилиси в январе 2024 года, я выражаю мнение, что характерная для поэтического языка Параджанова стилема площади, где разыгрываются сказочные сюжеты киноповествования, построенные на фольклорных или мифологических мотивах, рождается из этого «замкнуто-открытого» пространства, из облика тбилисского двора, глубоко запечатленного в памяти режиссера. Разумеется, Параджанов не воплощает фрагменты этой памяти с помощью флэшбэков, как это характерно для обычного киноповествования. Он не художник-реалист, не представитель люмьеровского кино, ориентированного на аутентичную среду, а продолжатель люмьеровской альтернативы – сказочной, воображаемой реальности Жоржа Мельеса. Параджанов даже доводит до крайности условность, присущую киномиру Мельеса, где полностью отвергается связное изложение истории, где драматургия строится на цепи символов, на ассоциациях и аллюзиях метафорических образов.

Воспоминание о детстве более последовательно и четко излагается в «автобиографическом» сценарии Параджанова «Исповедь», хотя он тоже связан с визионерскими образами. Триггером оживления воспоминаний может стать что угодно: материальный предмет, например, швейная машинка «Зингер», на которой тетя Сирануш шила рубашку маленькому Параджанову или просто ста-

⁶ გრიშაშვილი, იოსებ. ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თბილისი: სახელგამი, 1927.

рые, красивые вещи, которые помнит Параджанов из антикварной лавки своего отца; для маленького мальчика это были загадочные, сказочные предметы со своей историей и аурой, которые через некоторое время исчезали (продавались), хотя и оставляли свои следы, а их место занимали новые вещи с новой историей и аурой; или это могло быть абстрактное понятие, как, например, французский прононс – единственное, что осталось от мадам Жермен после конфискации всего имущества или продажи отдельных вещей: «Но что Вы предлагаете мне приобрести у Вас, мадам Жермен? Мадам, я пришел к Вам после всех, после дантистов, нумизматов и художников кино! <...> Вы предлагаете мне сделать удивительное приобретение, которое Вы носите в себе... <...> Я покупаю Ваш французский прононс! <...> Мадам Жермен, Вы свободны... Вы продали все нам... В стоимость купленного у Вас прононса я оплачиваю Вашу камею с профилем Надежды, закрепленную на окованном хлорвиниловом переднике... и прошу Вас не снимать сгнившие жемчужины из ушей, потому что уши на том свете тоже могут зарости...»⁷.

Вследствие неординарного мировосприятия Сергея Параджанова, облик и атмосфера старого Тбилиси, связанная с эклектичной, мультикультурной средой, проявляется не напрямую, а, прежде всего, в коллажном, мозаичном стиле режиссера. Киновед Гоги (Георгий) Гвахария сравнивает это разнообразие, эстетику сосуществования несвязанных, автономных элементов с разными звуками, цветами и фактурами, с восточным ковром и образом жизни тбилисского двора, где все культуры, живущие бок о бок, имели свое место, свой голос, свой уникальный оттенок и в то же время были составной частью единого целого.

Однако Параджанов все же показывает старый Тбилиси в двух своих квазидокументальных фильмах – это «Арабески на тему Пи-

⁷ Сергей Параджанов 2018, 357.

росмани»⁸ (1985) и «Акоп Овнатаян»⁹ (1967); закономерно и то, что именно в этих фильмах-посвящениях двум художникам, творчество которых тесно связано с тбилисской культурой (к этому вопросу я вернусь позже), Тбилиси предстает отдельным «этюдом», вроде бы рядовым эпизодом, частью фрагментарной структуры, характерной для Параджанова, но на самом деле выступает центральной осью, связующим звеном этого фрагментарного повествования. Близость режиссера-визионера к архаике проявляется также в его чрезмерной пластике и колорите. Он прежде всего мыслит и устанавливает контакт со зрителем с помощью образов, тем самым восстанавливая универсальный, визуальный язык пралогической, доисторической культуры – то, что забыто логоцентричной культурой, по мнению Белы Балажа¹⁰, вновь оживил и реанимировал кинематограф с самого первого дня своего рождения.

Но следует также отметить, что кинематограф, как образный вид искусства, изначально выбрал повествовательный путь развития, который, по сути, остается доминирующим направлением и по сей день. Однако, по мнению Белы Балажа, в изображении заложен повествовательный код, в результате чего не только целенаправленно подобранная режиссером последовательность кадров, как это сделал Лев Кулешов, экспериментируя с языковыми возможностями кино, но и два совершенно случайно расположенных изображения уже читаются зрителем как начало и продолжение. В этом смысле в фильмах Параджанова, расположенные рядом друг с

⁸ არაბული ეტიუდი ფილმის შესახებ (Арабески на тему Пиросмани) [художественно-документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: СССР, DVD (21 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1985 г.

⁹ Հակոբ Վովաթյանի (Акоп Овнатаян) [художественно-документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: СССР, DVD (8 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1967 г.

¹⁰ Подробнее об этом: Баллаш, Белла. Видимый человек [Текст]: очерки драматургии фильма, Белла Баллаш; пер. с нем. К.И. Шутко; под ред. и с предисл. В.М. Блюменфельда, М., Всероссийский пролеткульт, 1925.

другом кадры, в конвенциональном смысле совершенно не связанные друг с другом, превращаются не только в иллюстрированное повествование о вечных темах и мотивах, но и в зашифрованный текст о его детстве, его городе, его биографии и жизненных драматических приключениях. В этом тексте Нико Пиросманашвили (Пиросмани) и Акоп Овнатаян являются родственными душами тифлисской мистерии, той, что связывает их с Сергеем Параджановым.

Для Пиросмани (1862-1918) Тбилиси является частью его биографии – городом, где он писал картины, где открыли его творчество братья Илья и Кирилл Зданевичи и представители грузинского модернистского искусства, и городом, где он умер в одиночестве и словно исчез, поскольку его могила до сих пор не найдена.

Акоп Овнатаян (1806, Тифлис – 1881, Тегеран), один из важнейших представителей так называемого «тифлисского портрета» XIX века и наивно-реалистической живописи, был родом из семьи армянских художников. Его предки были мастерами книжной иллюстрации, одному из них принадлежит роспись Эчмиадзинского собора, а другой был придворным художником грузинского царя Вахтанга VI. Акоп Овнатаян был почетным портретистом в Тифлисе. В 1841 году он был удостоен звания «некласного» (свободного) художника Петербургской академии художеств за портрет Головина, главноуправляющего Грузии, Армении и Кавказской области. Вскоре из-за появления фотосалонов Овнатаян потерял популярность. Это вынудило его переехать в Иран, где он и скончался в 1881 году.

Тбилисская портретная школа сформировалась в первые годы XIX века, что является важным этапом в развитии грузинской реалистической живописи. Эти портреты в основном изображают грузинских дворян, социальная принадлежность которых в какой-то степени определяют горделивые позы и выражения лиц – так называемое «гордое безмолвие»¹¹ (Цицишвили, Чогошвили; 13). Как

¹¹ ციციშვილი მაია, ჯიჯიშვილი ნინო ქართული მხატვრობა – განვითარების ისტორია: XVIII-XX საუკუნეები. – თბილისი ფავერისტიკული, 2013, გ. 13.

отмечают искусствоведы Майя Цицишвили и Нино Чогошвили, эти портреты словно репрезентируют себя зрителю – впечатление, которое оставляет их «апатичное, как бы “немое” состояние, несколько застывшие, сдерживание позы... Замкнутая, закрытая эмоция, главным образом грусть, часто какое-то равнодушие»¹². Композиции чрезвычайно сбалансированы: человек помещен в центр, который занимает почти все пространство картины, фон, по сути, не имеет никаких деталей, он выполнен в одном нейтральном цвете, что еще больше подчеркивает плоскостность композиции.

Вышеупомянутые авторы, присоединяясь к распространенному в грузинском искусствоведении мнению, объясняют такое решение и стилистическое своеобразие влиянием иконописи, которая была более традиционной для грузинского изобразительного искусства. «Тифлисская» портретная школа – этот своего рода переходный этап от условной, абстрактной иконописи, в которой нет прямой связи между зрителем и нейтральным взором святых и образом, подтверждающим вечное бытие, к реалистической живописи, где духовность Средневековья как бы сменяется романтической грустью. Правда, в тбилисском портрете при уменьшении размеров мы сталкиваемся с большей непосредственностью, индивидуальностью и интимностью, но фресковая, то есть фронтальная, статичная композиция все же сохраняется, особенно в групповых портретах. В парных портретах, в которых лица слегка повернуты друг к другу, с одной стороны, чувствуется влияние средневековых ктиторальных изображений и иконографии их молящих поз, а с другой стороны, кадjarской¹³ живописи, построенной на зеркальной симметрии.

¹² Цицишвили, Чогошвили 2013, 22.

¹³ Каджары – иранская династия тюркского происхождения, правившая в 1795–1925 годах. Каджарская живопись – художественный стиль, развивавшийся в этом периоде.

Помимо продолжения традиций грузинского церковного изобразительного искусства, эти портреты стилистически очень похожи на ранние фотографические портреты. Это совпадение кажется вполне закономерным, если учесть, что «фактически европейская реалистическая (академическая) живопись и фотография приходят в Грузию одновременно»¹⁴ (Папашвили). Статичные, затяжные движения и позы, задумчивые, молчаливые, как бы интроспективные взгляды, как описывает Вальтер Беньямин, «человеческое лицо было окружено молчанием, в котором покоился взгляд»¹⁵. Такое выражение и настроение в некоторой степени были результатом долгого процесса фотосъемки и неподвижностью модели в этом процессе. В ранней фотографии все было направлено на то, чтобы она одержала победу над временем.

Как и эти фотографии, работы Акопа Овнатаяна хранят память о высшем обществе Тбилиси XIX века в своей разнообразной галерее, с фрагментами которой Параджанов составит социокультурный портрет Тбилиси того же века. Этот портрет, с одной стороны, включает в себя облик самого города, а с другой – тбилисцев. Как я уже отметила, тбилисский двор отличается комплексностью «замкнуто-открытости», которую среди многих факторов создают балконы с декоративными деревянными перилами, ведущие вокруг двора по принципу галереи, и сложная система лестниц с такими же декоративными перилами. Этим дворам с нависающими балконами и зигзагообразными лестницами на плоскости фасада Параджанов посвятил отдельный «этюд» в «Акопе Овнатаяна».

Использованные в фильме портреты художника словно оживляют социальную среду Тбилиси этого периода, описанную Рональдом Суни, – лица грузинской аристократии и армянской буржуазии,

¹⁴ პაპაშვილი გიორგი. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, https://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129%253A2012-07-30-16-31-10&catid=42%253A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

¹⁵ Беньямин 22, 118.

историю которых можно прочесть за гордым, уверенным взглядом дворян, женщин и мужчин, или в силуэтах и жестах их рук, в складках и вышивке их одежды, в пуговицах и погонах, фактуре ткани и украшений и т.д. В этом коллажном изображении атмосферный закадровый звуковой фон старого Тбилиси включает в себя мелодию органа, смешанную с шумом фазтона, движущегося по бульвару, и звуками людей, говорящих по-французски, что воспринимается как характеристика определенной социальной среды.

В отличие от Овнатяна, Нико Пиросмани запечатлел совсем другую социальную среду – ремесленников, карачохели, кинто (специфические касты городских жителей разных ремесленных профессий), крестьян, «ортачальских турфа/красавиц», и их образ жизни, деревенский труд, праздники и гулянья богемной части города. Первый, Овнатян – представитель наивного реализма раннего периода, а другой, Пиросмани – авангарда, тоже с элементами *art naïf* (хотя среди искусствоведов до сих пор идет дискуссия, следует ли считать Пиросмани представителем примитивистской живописи или он художник-индивидуалист высокого авангарда). Однако совершенно разное искусство обоих художников имеет много общих черт, благодаря которым они также перекликаются и с творчеством Параджанова, например, статичные, словно застывшие, фронтально расположенные фигуры/персонажи и композиции, в которых пространственные измерения игнорируются и картина/мизансцена располагается на плоскости. Как я уже отметила, эта общая эстетика «заимствована» из салонной фотографии XIX века, в волшебный мир которой Параджанов заглядывает и ведет нас в «Арабесках на тему Пиросмани».

Этот лирический поворот в фильме логично соотносится с темой Пиросмани; он является своеобразной экспозицией для вхождения в мир Пиросмани, поскольку фотостудия формально воссоздает атмосферу современного художнику Тбилиси, а кроме того, странная, сюрреалистически-китчевая обстановка фотосалонов этого периода, украшенная бутафорскими декорациями, создает ши-

рокое коннотативное поле творческих импульсов Сергея Параджанова и в каком-то смысле указывает на один из стилистических источников, объединяющих Параджанова и Пиросмани – раннюю салонную фотографию с ее статичностью, фронтальностью.

Здесь следует вспомнить о страсти Параджанова к фотографии, о его постоянном позировании перед камерой. Это не обычные фотопортреты, сохраненные на память, а заранее срежиссированные, проработанные, такие же карнавализованные и костюмированные, как коллажи или фильмы Параджанова. Он сам был автором своих фотопортретов. Как часто вспоминает в интервью друг режиссера Юрий Мечитов, которому принадлежит большинство знаменитых фотографий Параджанова, Серго сам ставил и режиссировал снимки, а ему оставалось только нажимать на кнопку. Такие постановочные сцены характерны для салонной фотографии XIX века, композиции которой повторяет Пиросмани, особенно в групповых портретах и полотнах с изображением застолий.

Разные источники подтверждают, что при создании портретов Пиросмани часто использовал фотографию в качестве модели для рисунка. Илья Зданевич пишет об этом в своем дневнике, как Пиросмани писал его портрет, который заказал себе сам поэт. Сначала он сам позировал, а потом художник попросил его принести фотографию, потому что так он работал лучше¹⁶.

Основываясь на этих фактах и учитывая стилистическое сходство, молодой исследователь, искусствовед Георгий Папашвили, без колебания исследует отпечатки фотографии в живописи Пиросмани. Он отмечает: «Основы его [Пиросмани] “сжатого” (концентрированного) пространства и сгущенного времени, я думаю, помимо традиционной средневековой храмовой монументальной живописи и каменных рельефов, надгробий с изображением жителей города или деревни (которые уже неоднократно упоминались

¹⁶ Зданевич 1964, 69.

исследователями), следует искать в современных художнику, хорошо известных ему и часто используемых фотографиях»¹⁷ (Папашвили).

На первый взгляд кажется странным, почему ранняя фотография прибегала к застывшей мизансцене и «постановке», эстетике китча, чуждой ее онтологической природе, то есть документировать реальность, создавать, как говорит Сьюзен Зонтаг, «реальность второго уровня, дублирование мира» – реальность, которая сама по себе динамична, рассеяна во времени и неуловима. Михаил Ямпольский¹⁸ считает, что сначала фотография, а затем и кино, именно благодаря этой способности создавать точную копию реальности, постоянно должны были доказывать, что они не просто повторяют то, что материально существует вокруг нас, то есть они не просто механические исполнители, а новая типология творцов, создателей нового мира/реальности. Именно поэтому искусственность подчеркивается в китчевом оборудовании фотостудий и фотосалонов или в позах людей. Суть фотографического портрета, который должен был запечатлеть точное, натуралистичное сходство и тем самым увековечить человека, тщательно «обставляется» «нереальным»/искусственным окружением или позами.

В каком-то смысле «антикино» Параджанова с его «некинематографической» мизансценой также ведет к истокам истории кино. В отличие от братьев Люмьер, их современник Жорж Мельес предлагал альтернативу реалистическому течению жизни, снимая стилизованный сказочный мир, который не копирует реальность, а рождается в воображении автора. Параджанов – прямой продолжатель традиций Мельеса, как я уже отмечала выше, у которого, как и в картинах Пиросмани, действие заключено во фронтальной компо-

¹⁷ პაპაშვილი გიორგი. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, https://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129%253A2012-07-30-16-31-10&catid=42%253A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

¹⁸ Подробнее об этом: Ямпольский 1981.

зиции и развивается по центральной оси, «поперек сцены», где герои смотрят на нас, зрителей и камеру.

Поэтому проблемный вопрос переноса одного художественного языка на другой медиум, проблема «перевода» разных сфер искусства «решается» в случае с фильмом Параджанова о Пиросмани, поскольку у них похожий стиль. То, что традиционно подразумевается под словом «кинематографический» – движение, динамика, непосредственность, спонтанность, неувлимость, пространственная организация мизансцены и т.д. – и Параджанов, и Пиросмани отвергают и отдают предпочтение статике, неподвижности, плоским композициям. Однако, если выйти за рамки конвенционального представления о кино, то мы обнаружим в картинах Пиросмани типичную структуру нарративной кинематографии. В изображениях, созданных на бытовую тему, в которых симультанно происходящие и развивающиеся действия выстраиваются во фриз, они последовательно (или в разных пространственных пересечениях) размещаются на плоскости. Это своеобразное кадрирование, которое предлагает упорядоченную структуру истории не во времени, а в пространстве, точнее – на плоскости.

Рассуждая о корнях зарождения кинематографа, Сергей Эйзенштейн видит зачатки кинематографической мысли в древних образцах изобразительного искусства, в частности, в египетских рельефах и картинах¹⁹. Изображение фараона, помещенного в центр композиции, как главного, по сути, божественного существа, также подчеркнуто своими размерами и поэтому пропорционально значительно превосходит остальные фигуры. Изображение фараона представляет собой, по сути, крупный план – увеличенное изображение, концентрирующее внимание на главном, важном. Бытовые сцены, размещенные фризами вокруг этого основного изображения, представляют собой общие планы, как секвенции из жизни фараона. Подобно архаическому искусству, Пиросмани создает

¹⁹ Подробнее об этом: Эйзенштейн 2000.

единое панно из сельской жизни Кахетии (регион в восточной Грузии, откуда родом Пиросмани) или старого Тбилиси или из «хроники» какого-либо религиозного праздника, путем последовательного расположения отдельных «кадров».

Снимая фильм о художнике, режиссер сталкивается с искушением максимально повторить и походить на его картины, а значит – потерять кинематографическую непосредственность и стать просто красивой живописной копией, второстепенной иллюстрацией (хотя эта иллюстрация находится в движении, а не в застывшей позе). Знаменательно, что друг Параджанова Георгий Шенгелая также снимет художественный фильм о Пиросмани²⁰ (1969), и хотя оба режиссера предлагают совершенно разные подходы, для них отправной точкой становится творчество Пиросмани, а не его биография. Оба фильма будут основаны на темпоритме живописи Пиросмани, на «статической динамике». Если драматургия фильма «Пиросмани» в какой-то степени следует биографической схеме художника, то биография Пиросмани совершенно не интересует Параджанова²¹. Он одержим творчеством художника, из фрагментов которого составляет характерные для Параджанова коллажи, снимая фильм не о Пиросмани, а о его картинах; с помощью этих картин он строит повествование, рассказывает истории и, наконец, предлагает нам замечательный иллюстрированный фильм-альбом. Стоит отметить, что, несмотря на биографическую линию, которой следует Георгий Шенгелая, «Пиросмани» не является традиционным биографическим фильмом. Более того, можно сказать, что Шенгелая выбирает еще более сложный путь, чем Параджанов. Он строит кадры не путем прямого показа картин, а с помощью ком-

²⁰ ვიზუალზმად (Пиросмани) [художественный фильм], режиссер Г. Шенгелая; Грузия-фильм, СССР, DVD (86 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.

²¹ Если не считать некой легенды об актрисе Маргарите, с которой у художника якобы был роман в течение года и, согласно легенде, он будто бы продал свою лавку/«духан», чтобы подарить актрисе целую тележку роз.

позиций Пиросмани. Фильм словно снят в декорациях, нарисованных Пиросмани, где оживают пейзажи его родного села Мирзаани или Тбилиси. Та или иная композиция Пиросмани иногда прямо кадр за кадром цитируется в фильме, а иногда режиссер предлагает нам своеобразный бриколаж из знакомых полотен, где «поселились» персонажи Нико. Георгий Шенгелая снимает фильм о художнике, Параджанов – о его картинах, Шенгелая «аранжирует»/реконструирует картины Пиросмани с помощью сюжета, а Параджанов, напротив, строит истории с помощью картин.

Не случайно Параджанов назвал фильм «Арабески», арабеска – это декоративная форма, распространенная в исламском искусстве, и представляющая собой сложный узор из переплетающихся линий и бесконечную декоративную цепь, получаемую путем соединения геометрических фигур. Это абстрактное выражение идеи бесконечности мира, продолжающегося за пределами воображаемого мира. В «Арабесках на тему Пиросмани» такую бесконечную декоративную цепочку создают эпизоды, состоящие из тематически объединенных картин: страницы истории, Шамиль, царица Тамара, животные и т.д. Режиссер производит демонтаж мульти-композиционных полотен Пиросмани, разбирает симультанно устроенные и развивающиеся бытовые сюжеты, разделяет их, тематически группирует и, наконец, связывает в один сюжет. Никакие комментарии, никакие интертитры не нарушают эстетику киноальбома, лишь с помощью закадровых звуков оживляет режиссер истории, рассказанные картинами Пиросмани – крики ворон, звуки выстрелов, грохот кандалов с точностью иллюстратора восстанавливают конкретную историю, изображенную на картине и в воображении зрителя. А звуки густого леса, данные крупным планом глаза животных создают обобщенные, вневременны́е образы, где настроение страха, опасности, одиночества и печали читается на экзистенциальном уровне. Слезающиеся глаза жирафа, пристально смотрящие на зрителя, кажутся глазами самого Пиросмани – печальным взглядом художника, умершего в одиночестве.

Не только в «Арабесках на тему Пиросмани», но и в целом драматургия нетрадиционного повествования фильмов Сергея Параджанова создается как серия коллажных эпизодов – с постоянными поворотами, «нелогично» вставленными натюрмортами, аллегорическими композициями или целыми эпизодами, выпадающими из основного сюжета, такими как театральное представление Висрамианы в «Цвете граната»²² или история кузнечика и бабочки в «Легенде о Сурамской крепости»²³.

Именно таким поворотом, еще одной вариацией «арабески» является вторая новелла фильма «Салон фотографа в Старом Тбилиси», которая как будто выходит «за рамки Пиросмани», так что Параджанов как бы даже на время забывает художника, хотя, как я уже отметила, совершенно логично и даже закономерно с его широким коннотативным полем и многослойными аллюзиями, что наряду с восстановлением образа Старого Тбилиси, «украшенного» фотостудиями, указывает на эстетические особенности живописи Пиросмани или кинематографа Параджанова.

В конце эпизода «Салон фотографа в Старом Тбилиси» на серебряное блюдо падает белая фотобумага, на которой постепенно появляется портрет Пиросмани. Эта мизансцена появляется и в двух разных эпизодах «Цвета граната», когда на такое же серебряное блюдо падают огромные куски сваренного мяса животного, принесенного в жертву на празднике Джангулума, и разноцветные нити, которые окрашивают в огромных медных котлах, чтобы соткать восточный ковер. Эти два эпизода переплетаются как антиномическое единство материи и абстракции – плоти, которая своим тяжелым, грубым материализмом восславляет душу, и нитей,

²² Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.

²³ ღმრთის სახლის ციხე (Легенда о Сурамской крепости): [художественный фильм], режиссеры Д. Абашидзе и С. Параджанов; производство Грузия-фильм: СССР, DVD (84 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1984 г.

из которых соткан прекрасный красочный ковер, как проявление творческого духа человека²⁴.

Волшебство, когда из чистого листа бумаги постепенно возникает образ, составляет суть тайны любого творчества для Параджанова – когда пустота обретает форму, идея становится телом, воплощается, а значит, тело обретает душу, материя оживает. Параджанова и Пиросмани роднит и мировоззрение, которое заключается в том, чтобы во всем видеть жизнь и духовность – художник, создающий глубокий, вечный и завораживающий мир с помощью очень конкретных, «земных», «материалистических» картин, и режиссер, создающий прекрасный, волшебный мир с помощью вещей, деталей и фактур – мир, в котором все одухотворено.

Заключение

Параджанов одухотворяет Старый Тбилиси – пестрый, эклектичный, шумный, с различными этническими музыкальными и звуковыми отголосками, каким он любил, видел и помнил Тбилиси глазами одного из самых ярких тбилисцев – Серго Параджанова.

Литература

1. ბენიამინი ვალტერი. ფოტოგრაფიის მოკლე ისტორია/ წიგნში „რჩეული ესეები“. თბილისი: არილი, 2022, გ. 118 [Беньямин В. Краткая история фотографии, в книге «Избранные эссе» (на грузинском языке), Тбилиси, Арили, 2022, 118 с.].
2. გრიშაშვილი, იოსებ. ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თბილისი: სახელგამი, 1927, https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/316750/1/Dzveli_Tflisis_Literaturuli_Bohema_1927.pdf (дата обращения 20.08.2024) [Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси (на грузинском языке), Тбилиси, Сахелгами, 1927].
3. პაპაშვილი გიორგი. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, https://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129

²⁴ Григорян 1991.

- %253A2012-07-30-16-31-10&catid=42%253A2010-12-03-16-05-33&Item id=91&lang=ka (дата обращения 20.08.2024) [Папашвили Г. Язык Нико Пиросманашвили и фотография (на грузинском языке)].
4. რონალდ სუნი. ქართველი ერის ჩამოყალიბება. Ziari Press, Tbilisi, 2022, გ. 618 [Суни Р. История формирования грузинской нации (на грузинском языке), Тбилиси, Зиари, 2022, 618 с.].
5. მაია ციციშვილი. ნინო თორნიკე ქსნის ერისთავის ასულის პორტრეტი, <https://www.georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/113.html?ed=10> (дата обращения 19.08.2024) [Цицишвили М. Портрет Нино, дочери Торнике Эристави (на грузинском языке)].
6. ციციშვილი მაია, ჭოდოშვილი ნინო. ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია: XVIII-XX საუკუნეები. – თბილისი: ფავორიტი სტილი, 2013, გ. 13 [Цицишвили М., Нино Чогошвили Н. 2013. Грузинская живопись - история развития. XVIII-XIX века (на грузинском языке). Тбилиси].
7. ქართულ მოდერნიზმზე, კრებული. 2015. О грузинском модернизме. Сборник (на грузинском языке), 2015, Тбилиси.
8. Баллаш Белла. Видимый человек [Текст]: очерки драматургии фильма, Белла Баллаш; пер. с нем. К.И. Шутко; под ред. и с предисл. В.М. Блюменфельда, М., Всероссийский пролеткульт, 1925, 88 с.
9. Григорян Л. Три цвета одной страсти: Триптих С. Параджанова, Москва, Всесоюз. творч. произв. об-ние «Киноцентр», 1991, 191 с.
10. Зданевич К. Нико Пиросманашвили [Текст], М., Искусство, 1964, с. 69.
11. Маниа М. Градостроительно-пространственная структура исторического Тбилиси. Автореферат. Тбилиси: Академия наук Грузинской ССР, Институт истории Грузинского искусства им. Г.Н. Чубинашвили, 1989.
12. Параджанов С. Исповедь. Сценарий. Цитируется по: Параджанов С. Сокровища у горы Арарат [Текст]: сценарии, С.И. Параджанов; сост. В.А. Бархударян, В.И. Журавлева, Ереван, Коллаж, 2018.
13. Хоштария Г. Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи. [Текст]: дис. ...канд. искусствоведения: 07.00.12, Автор Хоштария Георгий, Тбилиси, 1985.
14. Эйзенштейн С. Монтаж, М: Музей кино, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2000, 688 с.

15. Ямпольский М. У истоков поэтики кино. Опыт Жоржа Мельеса, Искусство кино, № 3, Москва, 1981.
16. Հակոբ Հովնաթանյան (Акоп Овнатаян) [художественно-документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: СССР, DVD (8 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1967 г.
17. Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.
18. ფორმანი (Пиросмани) [художественный фильм], режиссер Г. Шенгелая; производство Грузия-фильм, СССР, DVD (86 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.
19. ამბავი სურამის ციხისა (Легенда о Сурамской крепости): [художественный фильм], режиссеры Д. Абашидзе и С. Параджанов; производство Грузия-фильм: СССР, DVD (84 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1984 г.
20. არაბესკები ფორმანის თემაზე (Арабески на тему Пиросмани) [художественно-документальный фильм] режиссер С. Параджанов; производство: Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, СССР, DVD (21 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1985 г.

Թեո ԽԱՏԻԱՇՎԻԼԻ

*արվեստագիտության թեկնածու,
հիլայի պետական համալսարանի պրոֆեսոր
(Վրաստան, Թբիլիսի)
teo.khatiashvili@iliauni.edu.ge*

**ՀԻՆ ԹԲԻԼԻՍԻՆ ԵՎ ԹԲԻԼԻՍՑԻՆԵՐԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ
«ԱՐԱՔԵՍԿՆԵՐ ՓԻՐՈՍՄԱՆԻ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ» ԵՎ «ՀԱԿՈՐ
ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ» ԿՎԱԶԻ-ԴՈԿՈՒՄԵՆՏԱԼ ԿԻՆՈՖԻԼՄԵՐՈՒՄ**

Հոդվածում քննության են առնվել Սերգեյ Փարաջանովի՝ կվազի-դոկումենտալ «Արաքեսկներ Փիրոսմանի թեմաներով» և «Հակոբ Հովնաթանյան» ֆիլմերի կինոլեզվի պատկերագրական առանձնահատկությունները: Դիտարկվել է Փարաջանովի ստեղծագործությունը Թբիլիսիի բազմամշակութային համատեքստում, նշվում է քա-

ղաքի ճարտարապետական ուրույնության, ավանդույթների և պատմության ազդեցությունը ռեժիսորի վրա: Թբիլիսին միաժամանակ հանդես է գալիս և՛ որպես երկու քննարկվող կինոնկարների գործողության վայր, և՛ որպես ոգեշնչման աղբյուր, և՛ որպես գլխավոր հերոսներից մեկը, առանց որի ֆիլմերը չէին կայանա:

Բանալի բաներ՝ Թբիլիսիի պատմություն, վրացական մշակույթը և արվեստը 19-րդ դարում, Սերգեյ Փարաջանովի կինոնկարները, վրացական գեղանկարչական ավանդույթը, Նիկո Փիրոսմանի, Հակոբ Հովնաթանյան, Սերգեյ Փարաջանով:

Theo KHATIASHVILI

PhD of art history,

Professor of Ilia State University

(Tbilisi, Georgia)

teo.khatiashvili@iliauni.edu.ge

OLD TBILISI AND TBILISIANS IN SERGEY PARAJANOV'S QUASI-DOCUMENTARY FILMS “ARABESQUES ON THE PIROSMANI THEME” AND “HAKOB HOVNATANYAN”

The article analyzes the visual peculiarities of Sergey Parajanov's film language, manifested in his two quasi-documentary films “Arabesques on the Theme of Pirosmeni” and “Hakob Hovnatanyan”. Parajanov's work in the multicultural context of the city of Tbilisi is examined, and the influence of the latter's architectural features, traditions and history on Parajanov is underscored. Tbilisi was both the setting for the two films at issue, a source of inspiration for the filmmaker, and one of the lead characters, without whom these films would not have been possible.

Key words: history of Tbilisi, Georgian culture and art of the 19th century, films by Sergey Parajanov, Georgian painting tradition, Niko Pirosmeni, Hakob Hovnatanyan, Sergey Parajanov.