

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+882.09

DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-78

Ана ЯКОВЛЕВИЧ РАДУНОВИЧ

доктор филологических наук,

доцент кафедры славистики филологического факультета

Белградского университета (Сербия, Белград)

anajakovljevic@yahoo.com

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПОЭМ ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА

Сергей Параджанов, бесспорно, был одним из самых новаторских режиссеров XX века. Его сценарии для экранизации классических произведений русской литературы, в частности, поэм «Бахчисарайский фонтан» Пушкина и «Демон» Лермонтова, представляют собой уникальный синтез киноискусства и литературной традиции. Статья посвящена анализу того, как Параджанов, используя приемы поэтического кино и обращаясь к истокам экранизируемых произведений, создавал глубоко личные и оригинальные интерпретации классических текстов. Показано, что для Параджанова экранизация – это не просто иллюстрирование текста, а творческий акт перевода, требующий погружения в мир автора и поиска новых визуальных решений. Рассмотрены механизмы трансформации, которые Параджанов использовал при создании своих сценариев. Особое внимание уделено теме творческой личности и искусства в сценариях «Дремлющий дворец» и «Демон».

Ключевые слова: Сергей Параджанов, сценарий, экранизация, литературный источник, «Бахчисарайский фонтан», «Демон», культурная память.

Литературный сценарий

Сценарий приобрел статус литературного жанра еще в довоенном советском кино, и его развитие получило новый импульс в

период «оттепели», когда началось активное совершенствование этой формы¹. Именно в этот период Параджанов создал свои сценарии «Дремлющий дворец» и «Демон». Сценарий в кинематографе можно рассматривать как специфическую форму литературного текста, близкую по своей структуре к рассказу или новелле, что делает его доступным для понимания любому читателю².

Параджанов открыто критиковал существующие экранизации классических произведений, считая, что они не передают всей сложности и многогранности оригинальных текстов. Он отмечал: «Кстати, о литературе... Что такое литература для меня сегодня? Неужели вы думаете, я нажимаю кнопки – и будет взлетать Демон в шифоне и газе, простроченном на «Зингере»? Это ведь смешно сегодня иллюстрировать так, как иллюстрируют классику русских русские режиссеры. Это ведь смешно сегодня! Это дойдет до патологии, понимаете?»

Ведь посмотрите, всю русскую литературу экранизировали. Что осталось? Что осталось в русской литературе? Назовите одно весомое произведение, которое не иллюстрировалось! Ведь все провал! Кроме «Бесприданницы», кроме «Попрыгуньи»³...

Параджанов предлагал радикально иной подход к экранизации классической литературы. Режиссер утверждал, что экранизация – это не простая дословная трансляция литературного текста в визуальную форму. Он отмечал, что отображение на экране чужой темы и персонажей требует высокой культурной компетентности и мастерства кинопостановки⁴. Параджанов искал способы передать эмоциональную и философскую глубину текста средствами кино и строил свой кинематографический язык, обращаясь к истокам экранизированного произведения. По поводу фильма «Тени забытых предков», он говорил: «Мы действительно отошли от Коцюбинско-

¹ Богомолов 1994, 29.

² Лотман, Цивьян 1994, 39.

³ Параджанов 2001, 616.

⁴ Параджанов 1966.

го и, конечно, не могли иначе. Мы хотели проникнуть в глубину, к истокам рассказа, к стихии, которая его породила. Намеренно мы отдали себя материалу, его ритму и стилю, чтобы литература, история, этнография и философия слились в единое кинематографическое действие»⁵. Этот подход он также применял в работе над экранизацией поэм русских романтиков.

Лотман «читает» Параджанова

По свидетельству Василия Катаняна, Юрий Лотман был единственным критиком, которого Параджанов считал способным понять его фильмы глубже, чем сам режиссер (2002: 287). Параджанов высоко оценил статью Лотмана «Новизна легенды» (1987: 63–67). Выводы Лотмана особенно полезны для анализа не только фильмов, но и сценариев Параджанова, и заслуживают тщательного рассмотрения.

Лотман посвятил свою статью иллюстративному характеру фильма «Легенда о Сурамской крепости». Лотман утверждает, что экранизация литературного произведения представляет собой своего рода перевод с одного языка семиосферы на другой (2001: 254). Иллюстрация, как трансформационное или вторичное искусство, сравнима с созданием стоп-кадров, где каждый кадр фильма функционирует как самостоятельное изображение, связанное с первичным текстом через стилистическое и хронологическое единство. Иллюстрация, подобно программной музыке, исторической живописи и театральному искусству, предполагает наличие первоначального текстового источника, чаще всего повествовательного характера. Этот первичный текст, выступающий в роли сценария, трансформируется в визуальный образ средствами изобразительного искусства, театра или кинематографа. Таким образом, фундаментальным принципом иллюстрации является процесс перевода вербального кода (слова) в визуальный образ (рисунок), что обуславливает ее специфику как синтетического вида искусства.

⁵ Параджанов 1966, 65.

Статичность иллюстрации преодолевается за счет сквозных тем и символов, объединяющих все элементы фильма. Книжную иллюстрацию можно рассматривать как визуальное повествование, состоящее из статических изображений. Каждый сегмент представляет собой картину, почти неподвижную, но одновременно и новеллу со своим внутренним сюжетом, полным драматизма и напряженности. Призыв к зрителю погружаться в каждый кадр фильма побуждает задумываться о его глубине и символике, что характерно для новаторского подхода Параджанова.

Лотман приходит к парадоксальному выводу: фильм «Легенда о Сурамской крепости» можно рассматривать и как иллюстрацию, и как самостоятельное произведение искусства. Параджанов не просто иллюстрирует известный сюжет, а создает новую реальность. Смешивая различные языки искусства (кино, живопись, литературу), он создает совершенно новый киноязык. Главный вывод Лотмана: смелое экспериментирование и использование различных художественных приемов не только не ослабляют искусство, а наоборот, обновляют его. По сути, критик утверждает, что Параджанов создал новый кинематографический язык, объединив в нем традиции разных искусств и нарушив привычные каноны кино.

Параджанов читает романтические произведения

В рамках настоящего исследования мы рассмотрим причины, побудившие Параджанова выбрать для экранизации именно романтические произведения Пушкина и Лермонтова, а именно «Бахчисарайский фонтан» и «Демон». Оба сценария представляют собой оригинальную интерпретацию поэтических текстов и остались неосуществленными кинопроектами. Эти работы стали важным этапом в творческой эволюции режиссера, отражая период интенсивного поиска новых выразительных средств и формирования его уникального авторского стиля, тесно связанного с традициями романтизма.

Романтизм, как литературное и художественное направление, характеризуется глубоким интересом к внутреннему миру человека

и приоритетом иррациональных и интуитивных начал над рациональным. Романтики идеализировали чувства и страсти, рассматривая их как источник подлинного познания мира. Важным аспектом романтизма был интерес к народной культуре, фольклору и мифологии, в которых романтики видели выражение человеческой души и источник художественного вдохновения. Обращаясь к средневековым легендам, сказкам и преданиям, они насыщали свои произведения фантастическими элементами, создавая атмосферу таинственности и мистицизма. В рамках этого литературного стиля активно используется смысловая эллиптичность, основанная на аллюзиях и пропусках ключевых элементов повествования, что создает атмосферу загадочности и мистицизма. Это позволяет вводить в произведения силы, превосходящие человеческое понимание и представляющие собой сверхъестественные явления.

Романтическое мировоззрение характеризуется культом личности, ностальгией по утраченному идеалу (раю), а также идеализацией природы и искусства. Центральной фигурой романтического мировоззрения выступает творческая личность – художник, поэт или музыкант. Творчество рассматривается как способ преодоления ограничений человеческого существования и достижения высшей гармонии. Одним из важнейших элементов романтического мировоззрения был культ любви, которая идеализировалась как средство достижения полноты бытия и преодоления одиночества⁶.

Фильмы поэтической школы 1960-х годов, в том числе работы Сергея Параджанова, стали экспериментальной площадкой для поиска новых форм кинематографической выразительности. Романтизм, как и кино того времени, демонстрировал склонность к синтезу искусств. Фильмы Параджанова, со сложной структурой, напоминающей музыкальные партитуры, где каждая сцена представляет собой вариацию на отдельную тему⁷, свидетельствуют о

⁶ Зорин 2020.

⁷ Саркисян 1995.

глубокой музыкальности его творческого подхода. Романтическая поэзия, стремившаяся к музыкальности в своей звуковой организации, сродни киноэкспериментам Параджанова.

Одним из центральных жанров поэтического направления стала притча, объединяющая философию, психологию и мораль на основе фольклорных элементов. Притча выполняла дидактическую функцию, обобщая жизненный опыт и помогая человеку ориентироваться в сложностях повседневности, оставаясь верным этическим принципам. Многослойная структура притчи охватывала как бытовые, так и духовные аспекты человеческих отношений, включая взаимодействие с божественным началом. В романтической эпике развитие сюжета приводило к интенсивным душевным конфликтам персонажей, отражая постоянную борьбу между добром и злом, любовью и смертью.

Романтизм черпал вдохновение из фольклора, однако в творчестве Параджанова фольклорные элементы подвергались значительной авторской интерпретации. Фомин отмечает, что фольклорный материал в произведениях Параджанова полностью подчиняется авторским задачам, что свидетельствует о формировании нового типа кинофольклоризма. Особенность этого подхода заключается в том, что художник, используя фольклорные элементы, прежде всего утверждает свое уникальное видение⁸. В данном контексте фольклорная основа теряет свою автономию и становится инструментом для выражения авторского замысла.

В 1960-1970-е годы заметно возрос интерес к фильмам, посвященным художественному творчеству, в которых изображались поэты, музыканты и художники прошлого, такие как «Микеланджело» (1965), «Чайковский» (1969-1970, реж. Игорь Таланкин), «Андрей Рублев» (1966, реж. Андрей Тарковский), «Пирсmani» (1969, реж. Георгий Шенгелая), «Цвет граната» (1969, реж. Сергей Параджанов). Последний также относится к этому жанру, но проявляет чер-

⁸ Фомин 2001, 45.

ты новой поэтики⁹. Эти фильмы затрагивают моральные и этические вопросы, касающиеся ответственности художника перед народом и эпохой, что стало особенно актуально в постсталинский период. Художественное творчество в таких фильмах представляется не как инструмент политической пропаганды, а как средство нравственного самовыражения, отражающего ответственность художника перед самим собой, своим даром и предназначением.

Романтическое мироощущение предполагает восхищение сильной личностью и ее оригинальностью. Интерес к творческой личности и ее взаимоотношениям с историческим временем прослеживается в сценариях и фильмах Параджанова второй половины 1960-х – начала 1970-х годов. В двух сценариях отражены образы Пушкина и Лермонтова, однако они не являются единственными творческими личностями, к которым обращается режиссер. Окончательная версия сценария «Демон» включает решения, которые были созданы как дань уважения Майе Плисецкой.

Параджанов и балет

Бахчисарай, как место пересечения различных культур и религий, представлял собой богатый культурный пласт, способный вдохновить режиссера на создание уникальных визуальных образов. Кавказская тематика «Демона» также предоставляла обширный визуальный материал, характерный для данного региона: скалы, ручьи, старинные замки, развалины, ковры и другие предметы, столь любимые Параджановым. Он отмечал, что стремится, основываясь на фрагментах архитектурных руин всех видов, создать своего рода атлас грузинской красоты¹⁰. Однако, помимо экзотичности и культурных особенностей Бахчисарая и Кавказа, ключевую роль в выборе «Бахчисарайского фонтана» и «Демона» сыграла любовь Параджанова к балету, особенно к пластике человеческого

⁹ Блейман 1970, 56.

¹⁰ Cazals 1993, 128.

тела¹¹. Плисецкая была идеальной кандидатурой для роли Демона благодаря своей способности ломать традиционные каноны хореографии, подчиняя их эмоциональным интерпретациям.

Биограф Параджанова, Василий Катанян, в своей книге «Прикосновение к идолам» неоднократно подчеркивает, что «Демон» привлекал режиссера не только из-за интереса к личности Лермонтова, но и благодаря возможностям метаморфоз, которые Параджанов стремился воплотить в будущем фильме. Превращение духа в плоть, любви в смерть, черного в белое, дьявола в ангела, лебедя в женщину – все эти трансформации представляли собой творческий вызов, соответствующий масштабу его искусства и были вдохновлены ролью Майи Плисецкой в балете «Лебединое озеро».

Плисецкая долгое время исполняла роль Заремы в балете «Бахчисарайский фонтан», который, несмотря на экзотический колорит, к тому времени воспринимался как архаичный. В «Лебедином озере» Плисецкая демонстрировала на сцене уникальные танцевальные способности: широкий шаг, мощный прыжок, невероятную пластичность и выразительность рук – все то, что Параджанов считал ключевым для реализации своей идеи показать способность человека к полету. Выбор Плисецкой был также обусловлен желанием Параджанова повторить успешный опыт работы с Софико Чиаурели в фильме «Цвет граната», где актриса исполняла несколько ролей. Параджанов ценил способность этих актрис к перевоплощению и созданию многогранных образов. Именно такие качества были необходимы для воплощения сложных и противоречивых героев «Демона».

Правда и миф в биографии Параджанова

Сценарии «Дремлющий дворец» и «Демон» были созданы в период с 1969 по 1971 год и представляют собой продолжение темы, которую Параджанов начал в 1964–65 годах. «Киевские фрески» (1964) и «Исповедь» (1969) представляют собой автобиографи-

¹¹ Катанян 2002, 254.

ческие тексты, посвященные Киеву и Тбилиси – городам, которые, каждый по-своему, сыграли формативную роль в его жизни и творчестве, и занимают особое место среди произведений Параджанова. В своих текстах Параджанов показывает художника в городе и город, увиденный, пережитый, превращенный в воспоминание, а в конце концов и увековеченный в произведении художника.

В текстах Параджанова центральным мотивом является фигура Художника, часто представленная под обобщенным именем «Человек». Этот образ, проходящий через сценарии «Киевские фрески», «Саят-Нова», «Дремлющий дворец», «Демон» и «Исповедь», выполняет важную символическую функцию. «Человек» обычно олицетворяет самого Параджанова или другого творческого индивидуума, погруженного в процесс создания искусства. Этот мотив позволяет исследовать природу творческого вдохновения, взаимодействие художника и общества, а также роль искусства в сохранении культурной памяти. Почти одновременно создавались фильмы «Киевские фрески» (1964), «Цвет граната» (1967) и «Акоп Овнатаян», снятый в 1965 году для Ереванской студии документальных фильмов, который вышел на экраны в 1967 году. Тема также присутствует в сценариях «Дремлющий дворец» (1969), «Чудо в Оденсе» (1972-73) и «Демон» (1972), созданных несколько позже и относящихся к периоду 1968-1974 годов, когда Параджанов больше не снимал.

Установление времени и места создания первого варианта сценария «Исповедь» позволяет заглянуть в творческую мастерскую режиссера в ключевой момент его творческой биографии. «Исповедь», по словам режиссера, была написана за шесть дней в больнице в Ереване в 1969 году¹². Ситуация, близкая к смерти, отразилась на названии произведения. Первый известный набросок текста «Исповедь», как установил Джеймс Стефен, находится в Музее Параджанова в Ереване с пометкой «Ереван 1967»¹³. Запись от-

¹² Церетели 2001, 121.

¹³ Steffen 2013, 158.

носится к году, когда режиссер писал сценарий для фильма «Саят-Нова». Ключевым моментом в создании сценариев «Киевские фрески» и «Исповедь», как мы покажем, стало возвращение режиссера в 1966 году, после двадцатилетнего перерыва, в Тбилиси. Стефен правильно отметил, что работа над фильмом «Саят-Нова» была не только временем приобретения художественного мастерства и уверенности в себе, но и периодом самопознания. Много лет спустя, в интервью, данном Йожефу Барату в 1984 году, Параджанов делает следующий вывод: «Режиссер, как бы абсурдно это ни звучало, рождается в детстве. Появление первых наблюдений, первых, пусть даже патологических, ощущений – все это детство. Позже это расширяется, варьируется. Я знаю, что это – сокровищница бесценных ценностей, из которой можно черпать, дополняя актуальной жизненной эпохой, философией жизни и социальной структурой, которая нас окружает. Естественно, детство наполнено патриотизмом, любовью к своей стране»¹⁴.

И увлечение обрядами берет свои корни в раннем периоде человеческой жизни. Ритуалы, связывающие жизнь человека с вечным потоком жизни, вознося его над повседневным и соединяя с бытием как таковым, являются постоянным предметом интереса и темами, которые переключаются из одного сценария в другой¹⁵.

Сценарий «Киевские фрески» сосредоточен на двух основных темах: войне и искусстве, а также на художественном наследии во время войны. Параджанов раскрывает душу Киева через контрапункт известных архитектурных памятников города и объектов, значимых для личной жизни главного героя – Человека-режиссера¹⁶. Параджанов стремился показать образ современного города, и фабула фильма основана на реальном событии; он хотел «заглянуть в

¹⁴ Барат 1991.

¹⁵ Яковлевич 2004, 367-386, Яковлевич 2004, 226-231.

¹⁶ Яковљевић Радуновић 2017, 345-352.

душу Киева»¹⁷. Александр Антипенко, оператор этого фильма, отметил: «Когда все сложилось, получился независимый фильм – о художнике, о его духовном мире, о том, как он видит и воспринимает окружающее»¹⁸. Общая тема сценариев Параджанова периода 1964-1971 годов – «Киевские фрески», «Саят-Нова», «Дремлющий дворец» и «Исповедь» – это образ художника как свидетеля созидания и разрушения, а также творческой личности.

Параджанов читает Пушкина и Лермонтова

Выбрав для экранизации два произведения русской романтической поэзии, Параджанов предложил свое оригинальное прочтение этих текстов. Оба текста, как лермонтовский, так и пушкинский, были расширены в соответствии с поэтикой притчи, выходя за рамки исходных литературных произведений.

«Бахчисарайский фонтан» был расширен за счет развития временной вертикали на пространстве Бахчисарайского дворца, что позволило автору развить религиозную и национальную линии сюжета, включив эпизоды, посвященные Екатерине II и Суворову, а также вставные новеллы о Марии и Зареме, описывающие татарские походы на восток и запад. Особое внимание Параджанов уделил приезду героини в Бахчисарайский дворец и проблеме их культурной адаптации. В «Демоне» был создан мифологический каркас, связанный с пространством действия, с экспозиционным изложением мифологических мотивов, которые автор варьировал в дальнейшем развитии сюжета. В обоих сценариях появляются фигуры поэтов: Пушкин становится центральной фигурой в сценарии «Дремлющий дворец», а Лермонтов в «Демоне» предстает как свидетель происходящего с Тамарой. Образ Лермонтова не получает дальнейшего развития, однако сценарий представляет собой диалог Параджанова с Лермонтовым на тему судьбы.

¹⁷ Левин 1990, 41.

¹⁸ Антипенко 1990.

Начальная сюжетная ситуация притчи может быть вполне обыденной, однако ее развитие неизменно приобретает необычный, парадоксальный характер. Так, в анализируемых сценариях истории начинаются с обычных событий: приезда туристов в Бахчисарайский дворец и крещения ребенка. Однако развитие сюжета в обоих случаях выходит за рамки обыденности: во дворце появляется фантом Пушкина, а в истории Тамары – раненый лебедь, символизирующий начало трагических событий. Герои притчи лишены детальной внешней характеристики, их сущность раскрывается через этические выборы. В «Дремлющем дворце» перед героями (Гиреем и Пушкиным) встает вопрос о выборе между духовной и плотской любовью, а Тамара должна преодолеть искушение плотской любви к Демону. Портреты героев либо типичны (Пушкин с цилиндром и тростью), либо представляют собой цитаты из литературного первоисточника. Образ Тамары, как было установлено, создан на основе лермонтовского рисунка лезгинки¹⁹. Параболичность сюжета проявляется в его нелинейной структуре, характерной для аллегорических произведений. Автор начинает повествование с элементов, далеких от основной идеи, постепенно подводя зрителя к ключевым событиям. Завершение сценариев также отличается цикличностью и повторением мотивов с начала: туристы уезжают из дворца, а белое облако летит к небу.

Замедленный ритм текстов Пушкина и Лермонтова (лермонтовский «Демон» полностью построен на резкой смене неподвижных, статически выстроенных эпизодов, а крымская легенда разделена на отдельные картины) и принцип организации стихотворного материала, в котором повествовательный момент оттесняется на второй план, полностью соответствуют стремлению Параджанова остановить движение и заставить зрителя углубиться в размышление о символике отдельных кадров. В поэмах некоторые элементы связаны ассоциативными связями, что позволило Параджанову ис-

¹⁹ Яковлевич Радунович 2023, 77.

пользовать свою систему символов и натюрмортных кадров, которые сложной системой ассоциаций связаны с последующими новеллами, что органично вписывается в природу романтического текста.

Символы подчинены основной задаче Параджанова – показать трагическую дисгармонию, тенденцию к антагонистическому разделению и последующему воссоединению целого. Так, гранат символизирует тайну, любовь, но его сок символизирует смерть; конь символизирует новую жизнь (Пушкин в эпилоге «Дремлющего дворца»), но и смерть (белые кони, запряженные в карету царицы, черный конь Лермонтова, конь жениха Тамары); миндаль в «Демоне» символизирует тайную любовь Тамары и Демона, а также истину, к которой можно прийти разными путями (Тамара и монахини). Одним из важнейших символов в «Дремлющем дворце» является золотая клетка, которая представлена как символ жизни в гареме, а затем и как символ жизни побежденного народа в новом государстве; любовь же в сценарии, в соответствии с персидскими преданиями, представлена как сладкое пленение.

В сценариях Параджанова и персонажи имеют тенденцию к разделению, поэтому они представлены как двойники. Тамара является как черный и белый лебедь, а Демон имеет своего двойника в женихе Тамары. Текст Пушкина содержит противопоставление различных персонажей: Марии и Заремы, а также Гирея и евнуха. Расширяя рамки поэмы, режиссер развил и другие оппозиции: Пушкин – туристы, Екатерина II – Суворов. Пушкин имеет своего двойника в Гирее. Параджанов, в соответствии со своей поэтикой, показывает, как единое, разделенное на две различные части, стремится к воссоединению, и различия между героями преодолеваются историей любви как универсальной категории, где не отдается предпочтение одному или другому виду любви.

Человек – Параджанов

Путешественники, посещающие Бахчисарай, делятся на две группы. В первую группу входят те, чей приезд определяется годом

их визита: Пушкин и Человек. История о влюбленном хане стала тем импульсом, который побудил Пушкина посетить Бахчисарайский дворец в 1823 году и написать поэму «Бахчисарайский фонтан». За образом, которого Параджанов назвал Человеком, скрывается другой художник, который посвятит свое произведение дворцу и пушкинской истории. Хотя в дальнейшем тексте сценария не раскрывается личность этого таинственного посетителя, можно предположить, что Параджанов отождествляет себя с этим героем, так как именно он создает фильм о Бахчисарайском дворце. Образ Человека в сценарии «Дремлющий дворец» становится еще более сложным, поскольку он не упоминается в дальнейшем тексте сценария, а вместо него появляются туристы. Образ Пушкина, являющийся главным героем сценария, фиксируется случайно: на экранах автобуса или «фото-гильотиной». Путешественники, прибывающие в Бахчисарай, связаны с определенной эпохой, обременены личными или государственными интересами, которые привели их сюда, и они не способны воспринять дворец как пространство, растянутое во времени, поэтому автору нужен объективный взгляд на историю и значимость дворца, нужен образ, который может воспринять и понять огромный объем информации, которую дворец несет не только на историческом плане, но и в сфере искусства. На белых корпусах автобусов, которые Параджанов называет экранами, мелькает образ человека в сюртуке с цилиндром и тростью. Способ, которым мы узнаем этого человека, формален – Пушкин, Александр Сергеевич, и отражает попытку отнестись к своему герою с дистанции²⁰. Такое отношение к главному герою открывает вопрос точки зрения в фильме. Параджанов использовал чисто кинематографический прием, когда носителем авторской точки зрения является персонаж, который в фильме присутствует как крайне случайная фигура, на периферии событий – Человек, из-за которого и разворачи-

²⁰ Успенский 2005, 222.

вается все действие фильма и который все время невидимо присутствует, ведь благодаря ему мы видим и Пушкина, и туристов²¹.

В поэме Пушкина доминирует любовная тематика, тогда как в сценарии Параджанова акцент смещается на религиозные и национальные мотивы, дополненные философскими размышлениями о смерти и бессмертии искусства. Название сценария сигнализирует о смене фокуса интересов режиссера: от интимного памятника любви – Фонтана слез – к масштабному историко-культурному памятнику – дворцу, хранящему следы различных эпох. Режиссер исследует взаимосвязь человека и среды обитания, анализируя, как историческая среда формирует творческую индивидуальность художника и, в свою очередь, как творчество художника обогащает культурный ландшафт. Отдельное внимание в третьей новелле уделяется мотивации путешествия Пушкина в Крым, что позволяет глубже понять истоки его вдохновения. Версия Параджанова идентична той, которую в романе «Пушкин» (1987) изложил Юрий Тынянов. Бахчисарайский фонтан – место, где прошлое воплощается в скульптуре, слове и образе. Он был создан как памятник умершей возлюбленной Гирея. Перед этим фонтаном Пушкин создает свой текст как дань тайной северной любви. И, наконец, Человек, пришедший в 1969 году, фиксирует камерой духи прошлого, ускользающие от взгляда обычных, непросвещенных туристов, и показывает, как доминирующие страсти превосходят смерть человека.

Сценарий «Демон» состоит из четырех новелл: 1. Воображение, 2. Кавказ, 3. Гранатовая роща, 4. Похороны Тамары, а также включает Пролог и Эпилог. Пролог «Демона» на первый взгляд кажется автономной частью, однако при более внимательном анализе становятся очевидны его важные структурные связи с остальными частями сценария. В этом произведении Параджанов ведет активный диалог с Поэтом, обсуждая фундаментальные вопросы человеческого существования: судьбу, любовь, страдание и смерть.

²¹ Успенский 2005, 19-23.

Сценарий открывается панорамой бурлящего ледяного потока, символизирующего хаос и первозданную стихию. Появление орлиного пера в бурлящей воде становится первым акцентом на противостоянии космических и земных сил. Звуки воды, дробящей отражения неба, усиливают ощущение нестабильности и перемен. Изображение трех вечных стихий – земли, воды и неба – задает глубинную философскую основу сценария. Земля, символизирующая человеческую природу и корни, противопоставляется небесной сфере, олицетворяющей божественное начало и судьбу. Бурлящая вода, соединяющая небо и землю, становится метафорой изменчивости человеческой жизни и необратимости перемен. Динамический образ орлиного пера, традиционно связанного с властью Зевса, подчеркивает идею о том, что судьба человека неразрывно связана с высшими силами. Орлиное перо становится своеобразным проводником между земным и небесным, символизируя вдохновение, пророчество и возможность преодолеть ограничения человеческой природы. Взаимодействие этих символов позволяет предположить, что дальнейший сюжет будет посвящен поиску человеком своего места в мире, столкновению с неизбежностью судьбы и стремлению к самосовершенствованию.

Следующая сцена вводит героя, который стоит в горах: человек в белом мундире устанавливает мольберт. Гора – символ, противоположный реке, она подразумевает восхождение, возвращение к вечности. Белый цвет мундира символизирует возможность и связан с инициационными обрядами, поэтому олицетворяет все виды переходов. Недалеко от человека находится лошадь. Герой, с которым мы знакомимся, – офицер, занимающийся живописью. Достаточно лишь взглянуть на него, чтобы узнать молодого Лермонтова. Внезапный порыв ветра срывает его неустойчивый мольберт. Под ногами героя откалывается камень, который запускает обвал. Обвал камня – мотив, который в сценарии повторится трижды, каждый раз обозначая активное вмешательство небесных сил и перемену в жизни человека. Человек бежит за полотном до самого бере-

га потока, где внезапно забывает о нем и пытается поймать орлиное перо. В символическом смысле вход в реку означает вхождение души в тело, поскольку тело существует временно и утекает, как вода. Человек, которого мы наблюдаем, рождается у нас на глазах. Его костюм – белый мундир с красными эполетами – намекает на еще один вид перехода и инициации: он символически рассказывает и о смерти, которая настигла Лермонтова в горах. Черная лошадь, мчащаяся по степи, подтверждает эту символику.

Если в начале Пролога было объединение пространств в один кадр, то в конце они разделяются. Сначала показывается облако, летящее, пока по степи мчится черная лошадь. Повторяется мозаичное изображение дна и летящего полотна. В холодных водах потока мы видим отражение поэта. Это первый раз, когда Параджанов так называет своего героя, но не упоминает его имени. Поэт появится уже в следующей новелле, где он найдет свою тему и откроет свое предназначение, тогда автор и назовет его по имени, а в последующих новеллах его заменит образ Горбуна, немого свидетеля судьбы Тамары. Кадр, в котором показаны земля, небо и человек, станет лейтмотивом всего сценария. Композиция кадра, где небо, земля и вода сливаются воедино, создает ощущение всеобъемлющей гармонии и, одновременно, нестабильности. Этот образ можно интерпретировать как метафору человеческого существования, где внутренний мир человека неразрывно связан с окружающим миром.

Гора, с другой стороны, традиционно считалась местом контакта с высшими силами, поэтому не случайно, что именно на Кавказе, по воле божества, Лермонтов встречает орла и открывает свое новое призвание: «Не открывая глаз, поэт нащупывает в потоке бурое перо»²². Стоя в горной реке и одновременно находясь в хронотопе Кавказа, поэт открывает глаза, переживает прозрение и осознает символы будущих событий: буйволов, всадников и орла. Под пристальным взглядом орла происходит преображение челове-

²² Параджанов 2001, 256.

ка, который, наконец, находит свою тему (что подтверждается моментом открытия глаз). Мотивы, введенные в экспозиции, будут развиты в дальнейшем тексте сценария. Примечательно, что и в этом сегменте Параджанов следует романтической традиции, согласно которой поэзия рождается в момент божественного вдохновения, а поэт – это человек, выполняющий миссию, данную ему божеством. Получив «инструмент», герой обретает свое имя – Михаил Юрьевич Лермонтов.

Образ человека с холстом встречается в различных сценариях Параджанова. Наиболее ярко этот мотив проявляется в новелле о смерти тети Сиран из «Исповеди», где он представлен в виде фигуры, пытающейся создать узор на ткани. В последующих работах этот мотив развивается и трансформируется, сохраняя свою основную идею – творческий поиск – в сценариях «Дремлющий дворец» и «Демон». Художник, изображенный с белым холстом или на белом экране, символизирует стремление к созданию идеального произведения искусства, которое отражает сложность окружающего мира и внутренний мир самого художника.

В фильмах Параджанова процесс взросления художника тесно связан с темой времени и памяти. Символика пошива рубашек из разных материалов – сначала из вискозы, затем из шелка – подчеркивает быстротечность времени и необратимость изменений. Цветовая палитра играет важную роль в новелле, посвященной портнихе Сиран: в начале новеллы мальчики носят синие рубашки, а в финале синим становится небо, символически поглощающее их. Тетя Сиран неизменно изображена в черной одежде, и только после ее смерти ее кладут в белый гроб и облачают в белую одежду, на которую осыпается белый песок. Образ тети Сиран, вечно занятой шитьем, становится для главного героя символом неизбежности смерти и источником вдохновения. Ее стремление создать идеальный узор передается молодому художнику, который продолжает ее дело. Он достает из ее гроба швейную машинку и белую рубашку, украшенную мозаикой из различных узоров. Швейная машинка ста-

новится метафорой творческого процесса и олицетворяет его пожизненное стремление создавать «костюмы» для других, наполняя их новыми смыслами и образами. Этот образ подчеркивает, что создание произведения искусства – это не просто технический процесс, но и глубокое личностное переживание. Искусство, по Параджанову, – это способ осмысления мира и поиска своего места в нем.

Таким образом, образ художника с холстом, объединяющий сценарии «Исповедь», «Дремлющий дворец» и «Демон», приобретает символическое значение, отражая размышления Параджанова о роли искусства в жизни человека, а также о взаимосвязи времени, памяти и творчества. Режиссер наследует темы художников своих предшественников и продолжает творческий процесс, находясь в бесконечном поиске совершенства.

Пространство, будь то урбанизированное или природное, играет фундаментальную роль в формировании творческой личности художника. Взаимосвязь между пространством и художником носит двусторонний характер: пространство оказывает влияние на формирование мировоззрения и эстетических предпочтений художника, в то время как художник, в свою очередь, оставляет свой отпечаток на пространстве посредством своего творчества. Эта взаимозависимость особенно ярко проявляется в сценариях Параджанова. Искусство в параджановской концепции выступает своего рода коллективной памятью. Подтверждением этой идеи служит утверждение режиссера о том, что его «Исповедь» могла быть создана только человеком, глубоко связанным с конкретным местом и временем – Тбилиси 1924 года. Такой подход подчеркивает значимость автобиографического начала в творчестве и неразрывную связь художника с его культурным контекстом.

Анализ сценариев Параджанова позволяет выявить характерную черту его творчества: начало повествования часто связано с актом разрушения памятников прошлого. Однако этот акт разрушения не является финалом, а лишь началом нового творческого цикла. Параджанов демонстрирует, что разрушение прошлого неиз-

бежно ведет к созданию нового искусства, направленного в будущее. Таким образом, в его творчестве присутствует идея о цикличности времени и непрерывности творческого процесса.

Литература

1. Антипенко А. Его девиз был – отдавать, Искусство кино, 12, 1990, с. 64-67.
2. Блейман М. Архаисты или новаторы, Искусство кино, 7, 1970, с. 55-76.
3. Богомолов Ю. Сценарий и фильм: третий раунд, Экранные искусства и литература. Современный этап, М., Наука, 1994.
4. Барат Й. «В тюрьме я провел самые счастливые годы моей жизни». Интервью 1984 года, Киноведческие записки, 11, 1991, <https://chaeraev.media/articles/10084> (дата обращения: 10.09.2024).
5. Зорин А. Любовь, искусство и смерть: романтизм как мироощущение, 2020, <https://arzamas.academy/materials/2216>
6. Катанян В. Прикосновение к идолам. Воспоминания, М: Захаров, Вагриус, 2002.
7. Левин Е. Сергей Параджанов «Киевские фрески». Сценарий, Искусство кино, 12, 1990, с. 41-42.
8. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Аександра, 1994.
9. Параджанов С. Вечное движение, Искусство кино, 1, 1966, с. 61-65.
10. Параджанов С. Исповедь: Киносценарии. Письма, СПб., Азбука, 2001.
11. Параджанов С. Выступление Сергея Параджанова в Минске перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года, Исповедь: Киносценарии. Письма, СПб., Азбука, 2001, с. 606-624.
12. Саркисян С. Цветной слух, Искусство кино, 8, 1995, с. 139-145.
13. Успенский Б. Семиотика искусства, М., Языки славянской культуры, 2005.
14. Фомин В. Правда сказки, М., Матерник, 2002.
15. Церетели К. Исповедь, С. Параджанов, Исповедь: Киносценарии. Письма, СПб., Азбука, 2001, с. 121-122.
16. Яковлевич А. Тбилиси в сценарии «Исповедь» Сергея Параджанова, Rossica Olomucensia XLII (1. část za rok 2003), Olomouc: Univerzita Palackého, 2004, с. 367-386.
17. Яковлевич А. «Город детства в сценарии Чудо в Одессе» Сергея Параджанова, Славистика, 8, 2004, с. 226-231.

18. Јаковљевић Радуновић А. Душа Кијева у сценарију «Кијевске фреске» Сергеја Параџанова, Украјинистика и словенски свет. Зборник научних радова. Гл. ур. Љ. Поповић. Београд: Филолошки факултет, 2017, с. 345-352.
19. Cazals P. Serguei Paradjanov. Paris: Cahiers du cinema, 1993.
20. Steffen J. The Cinema of Sergei Parajanov. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2013.

Անա ՅԱԿՈՎԼԵՎԻՉ ՌԱԴՈՒՆՈՎԻՉ

*բանասիրական գիտությունների դոկտոր,
Բելգրադի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի
սլավոնագիտության ամբիոնի դոցենտ (Սերբիա, Բելգրադ)
anajakovljevic@yahoo.com*

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԸ ԵՎ ՊՈՒՇԿԻՆԻ ՈՒ ԼԵՐՄՈՆՏՈՎԻ ՊՈԵՄՆԵՐԻ ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄԸ

Սերգեյ Փարաջանովը, անշուշտ, քսաներորդ դարի ամենանորարար ռեժիսորներից էր: Նրա սցենարները ռուս դասական գրականության ստեղծագործությունների, մասնավորապես, Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» և Լերմոնտովի «Դև» պոեմների էկրանավորման համար, կինոարվեստի և գրական ավանդույթի անգուցական համադրություններ են: Քննության է առնվում, թե ինչպես է Փարաջանովը, պոետիկ կինոյի ռճաճներն օգտագործելով և դիմելով էկրանավորվող ստեղծագործության ակունքներին, ստեղծել դասական տեքստերի խորապես անձնականացված և ինքնատիպ մեկնություններ: Ցույց է տրվում, որ Փարաջանովի համար էկրանավորումը զուտ տեքստի պատկերազարդում-լուսաբանում չէ, այլ թարգմանության ստեղծագործ արար, որ պահանջում է խորասուզվել հեղինակի ներաշխարհի մեջ և գտնել տեսողական նոր լուծումներ: Դիտարկվել են սցենարներն ստեղծելիս Փարաջանովի կիրառած կերպարանափոխության մեխանիզմները: Հատուկ ուշադրությո-

յուն է դարձվել «Ննջող պալատը» և «Դև» սցենարներում ստեղծագործ անհատի և արվեստի թեմային:

Բանալի բաներ՝ Սերգեյ Փարաջանով, սցենար, էկրանավորում, գրական աղբյուր, «Բախչիսարայի շատրվանը», «Դև», մշակութային հիշողություն:

Ana YAKOVLEVICH RADUNOVICH

Doctor of Sciences (Philology), associate professor at the Chair of Slavistics at the University of Belgrade (Serbia, Belgrade)
anajakovljevic@yahoo.com

SERGEY PARAJANOV: CINEMATIC PERUSAL OF POEMS BY PUSHKIN AND LERMONTOV

Sergey Parajanov undoubtedly ranks among the most innovative filmmakers of the 20th century. His screenplays for adaptations of classical Russian literature, particularly Pushkin's "The Fountain of Bakhchisaray" and Lermontov's "Demon" poems, represent a unique synthesis of cinema and literary tradition. The article analyzes how Parajanov, employing poetic cinema techniques and delving into the roots of the works to be adapted, created deeply personal and inimitable interpretations of classical texts. It is shown that for Parajanov, producing a screen version was not a mere illustration of a text, but a creative act of translation, requiring immersion into the author's world and search for novel visual solutions. Examined are the transformative mechanisms Parajanov applied in creating his screenplays. In the screenplays "The Slumbering Palace" and "Demon", particular attention is paid to the topic of a creative personality and art.

Key words: Sergey Parajanov, screenplay, adaptation, literary source, "The Fountain of Bakhchisaray", "Demon", cultural memory.