

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-234

ПОЗНИН Виталий Федорович

*доктор искусствоведения, профессор,
заведующий сектором кино и телевидения РИИИ (Российского
института истории искусств) (Россия, Санкт-Петербург)
poznin@mail.ru*

О ЦВЕТОВОМ РЕШЕНИИ ФИЛЬМОВ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Сергей Параджанов снял не так много фильмов, но вошел в историю мирового кино благодаря необычному визуальному решению своих кинокартин, где не последняя роль отводится цвету. В статье анализируется цветовое решение четырех фильмов С. Параджанова: «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб», снятых на Украине, в Армении и Грузии. Эти работы объединяет любовь к этносу каждой из стран, в которой снималась картина, проникновение в эстетику национальной культуры, что отразилось как в особой композиции и насыщенности орнаментальными деталями экранного пространства, так и в цветовой гамме фильма.

Ключевые слова: Параджанов, этнографические мотивы в кино, визуальное решение фильма, цвет в кино, символика цвета.

Вступление

О творчестве Сергея Параджанова написано столько текстов и снято столько документальных фильмов, что одно лишь перечисление их заняло бы не одну страницу.

Он не вошел, а ворвался в кинематограф своим бессмертным фильмом «Тени забытых предков» (1964). Каким-то наитием С. Параджанов (он был и автором сценария) смог ощутить в повести М. Коцюбинского, в которой акцент сделан на этнографии, глубинную поэзию, и рассказал языком кино историю, понятную зрителю любой страны. Не зря замечательный сербский режиссер

Э. Кустурица назвал этот фильм лучшей картиной в истории кино, а одна из французских газет отметила, что это фильм, «не имеющий себе подобного, не похожий ни на какой другой, – все в нем свет, жизнь, краска, праздник для глаз и для сердца»¹.

Изложение основного материала

Следует отметить, что ощущение «праздника для глаз» было заложено и в тексте М. Коцюбинского: «Вынимали лучшую одежду, новые красные штаны, расшитые овечьи безрукавки, украшенные гвоздиками, пояса и сумки, затканные канителью запаски, красные платки шелковые <...> По горам, по долам, по вершинам тянулись празднично одетые люди. Зеленая отава лугов вдруг расцветала, вдоль Черемоша двигался разноцветный поток, а где-то высоко, на черном покрывале пихт, жарко горел на утреннем солнце красный гуцульский зонт»². В фильме также можно увидеть в изобилии гуцульские обряды и обычаи, включая праздники и тризну, карнавалы и ярмарки, святочные шествия и церковную службу. Но нужен был безупречный вкус Параджанова, чтобы передать все это на экране выразительно и поэтично. А главное – в фильме «Тени забытых предков» такие «вечные темы», как любовь и смерть, приобретают мощное мифологическое звучание, обусловленное во многом мировосприятием гуцулов, что удалось сполна прочувствовать режиссеру и передать это на экране.

Даже если бы Сергей Иосифович не произнес свою известную фразу о том, что он «всегда был пристрастен к живописи» и что ему «доступнее всего та литература, которая в сути своей сама – преображенная живопись»³, фильм по повести М. Коцюбинского более чем убедительно свидетельствует об этом. Практически в

¹ Tout-Rouen. 29 octobre – 11 novembre 1966, P. 50. / Цитируется по книге М. Шагинян «Четыре урока у Ленина», М., Молодая гвардия, 1972, 66.

² Коцюбинский М.М. Тени забытых предков». <https://coollib.cc/b/289903/read>

³ Сергей Параджанов 1966, 60.

фильме нет «проходных» сцен и каждый кадр безупречен с точки зрения композиции и цвета.

Уже первый эпизод фильма динамично передает особую атмосферу гуцульского быта, где похороны сочетаются с яркими ярмарочными сценками, что сразу рождает ассоциацию с картинами Брейгеля Старшего, понявшего и показавшего, как выразительно смотрятся на белом снегу темные силуэты и цветовые пятна. После ссоры в церкви следует сцена убийства отца Иванко и запоминающийся кадр, где кровь от удара топором превращается в силуэты красный летящих коней (не зря на Западе фильм шел под названием «Огненные кони»).

Поэтичность истории Ивана (И. Миколайчук) и Марички (Л. Кадочникова), этих закарпатских Ромео и Джульетты, трудно представить без предложенного Параджановым и реализованного оператором Ю. Ильенко цветового решения. Это и сцены их детства, снятые в окутанном туманом лесу, где все первозданно и сказочно и где еще маленькая Маричка, появляющаяся из-за пня, окруженного ажурными листьями папоротника, которые светятся на контрольном солнце, кажется неземным существом, и снятые динамично сцены объяснения в любви уже повзрослевших героев, окруженных первозданными лесами и горами.

Параджанов блестяще использует в фильме фактуру тумана, создающего атмосферу таинственности и ощущения опасности – именно в тумане Маричка, сорвавшись со скалы, где она спасала заблудившегося черного ягненка, найдет свою смерть в бурном потоке реки.

Уже в «Тенях...» проявилась любовь С. Параджанова к коллажу и к фактуре различных естественных объектов. В главе фильма, носящей название «Полонина» проход Ивана с вязанкой хвороста чередуется с выразительными кадрами, на которых запечатлены живописные спилы деревьев, выразительная фактура древесины, земли, причудливых растений и струящегося ручья.

Как известно, цвет объекта воздействует на восприятие зрителя лишь в гармоничной цветовой гамме. «Любой цвет не существует сам по себе, он обретает смысл, “функционирует” в полную силу во всех аспектах – социальном, художественном, символическом – лишь в ассоциации либо в противопоставлении с одним или несколькими другими цветами»⁴. И в этом фильме Параджанову удалось с помощью сочетания цветов передать и историческое время, и национальную самобытность народов Закарпатья, и особенность их обычаев, обрядов, верований.

После этого фильма стало ясно, что особенностью создания художественного пространства фильмов С. Параджанова является своеобразное мифологическое и архетипическое представление о мире, в котором человек – лишь малая часть мироздания. И в дальнейшем, создавая фильмы из истории других народов, – будь это легенды Армении или поэтические образы Грузии, режиссер, визуально воплощая их, будет образно передавать на экране и свое особое мировосприятие.

Многие исследователи склонны определять стилистику фильмов С. Параджанова как коллажную. Да и сам режиссер уже фильм «Тени забытых предков» определял как коллаж, хотя сочетание в нем сюжетной линии с этнографическими сценами, в том числе созданными фантазией режиссера, носит достаточно гармоничный характер, а в пластическом и цветовом решениях большинства эпизодов ощущается единая образно-поэтическая стилистика.

Исследователи заговорили о фрагментарности и коллажности киноработ С. Параджанова после того, как стиль режиссера полностью раскрылся в последующих его работах – «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб». По этой же причине искусствоведы склонны относить творчество С. Параджанова, включая и созданные им произведения изобразительного искус-

⁴ Пастуро 2017, 8.

ства, к постмодернизму⁵, и в определенном смысле это действительно так, потому что каждый раз режиссер трактует известную историю совершенно по-новому.

В фильме *«Цвет граната»* (Арменфильм, 1968) С. Параджанов драматургически развивает тему незримой взаимосвязи всего сущего, что передается во многом благодаря творческому использованию цветовой гаммы. Вначале на экране появляются страницы рукописи Саят-Новы, которые сменяет кадр с лежащими на белом полотнище тремя гранатами, рядом с которыми появляются расплывающиеся по полотнищу красные пятна. Снова повторяется кадр с рукописью, но на этот раз он сменяется лежащим на полотнище кинжалом, вокруг которого расплывется кровавое пятно. Вновь рукопись и следом – плита со строками поэта, на нем лежит кисть черного винограда, которую давит обнаженная стопа, отчего вновь расплывается красное пятно.

Красный цвет в виде сока граната и красного вина проходят в фильме изобразительным лейтмотивом. Но если в *«Тенях...»* часто используется динамичная камера и даже съемка с рук, то фильм *«Цвет граната»* статуарен: большинство кадров сняты неподвижной камерой и носят самодостаточный характер. Движения актеров замедлены и пластичны, что тоже переводит восприятие изображения на иной, сакральный уровень. Фон в кадре чаще всего нейтрален – он или белый или монохромный (так, для одной из сцен режиссер попросил перекрасить скалу в голубоватый цвет).

Эстетику картины и ее структуру определяет присущий этому фильму подчеркнуто восточный колорит, он же задает и ритм повествования. «Динамическая статика порождена восточным мировосприятием времени-пространства, восточной созерцательностью, сопровождаемой отрешенностью от социальной суеты и погруженностью в абстрактное размышление. Но за внешним покоем кро-

⁵ Лукашова 2007, 148-154.

ется интенсивность постоянного течения. Подобно течению реки, за внешней непрерывной повторяемостью происходят неприметные, но в результате воздействующие на общее течение сдвиги. Искусство средневековой книжной миниатюры Востока или орнаментальных хачкаров (крест-камней) Армении могут служить образцами такого восприятия»⁶.

Значительную роль в формировании такого стиля играет цвет, который «способствует решению ряда сложных визуальных задач, таких как сегментация объектов; восприятие формы и глубины сцены; восприятие контуров; обнаружение, идентификация и запоминание объектов; восприятие движения сложных объектов; признание теней»⁷. Но для Параджанова цвет – это прежде всего средство усиления эстетического наслаждения от созерцания экранного пространства, часто напоминающего законченные фрески. «Подчеркнутая геометричность композиции кадра (симметрично расположенные в кадре ткацкие станки; чаны с кипящей краской для крашения пряжи; котлы на камнях для жертвоприношений; одинаковые арки и ритмические движения ног монахов, давящих виноград) позволяет глубже проникнуться смыслом происходящего на экране, осознать и оценить не только богатый этнографический материал, но и довольно изощренную манеру его подачи, стилизованную то под церковные миниатюры, то под вазопись»⁸.

Что же касается символики цвета, то наполненность того или иного цвета особыми смыслами обычно имеет опосредованный характер и нередко связана с различными мифами, обрядами, верованиями, хранящимися в генетической памяти того или иного народа. Но существуют и устойчивые стереотипы эмоционального восприятия цвета, которые свойственны многим народам. Так, бе-

⁶ Григорян Л.Р. Параджанов. Герой того времени/ Л.Р. Григорян, https://royallib.com/read/grigoryan_levon/paradjanov.html#0

⁷ Chirimuuta 2015, 213-29.

⁸ Елисеева 2011, 103.

лый цвет всегда считался символом чистоты, черный же, наоборот, – цветом ночи, бездны, мрака, чего-то мистического.

При этом ряд цветов, в зависимости от контекста, в котором они возникают на экране, могут носить амбивалентный характер. Скажем желтый, близкий к золотому, символизирует верность, надежность; желтый же с зеленоватым оттенком часто означает неверность, измену, разлуку. Красный цвет в большинстве стран воспринимается как нечто позитивное, наполненное энергией, но в соответствующем контексте может означать опасность, тревогу, смерть. В начальных и финальных кадрах фильма «Саят-Нова» сок граната и алая кровь, обагряющая кинжал, одного цвета. Но если в первом случае алый цвет – это цвет жизни, то во втором – знак агрессии и смерти.

В фильмах С. Параджанова цвет того или иного объекта нередко приобретает особое метафорическое значение. Часто встречаемое напряженное сочетание черного, красного и белого выражает традиционную символику смерти, любви, надежды. Особенно выразительно такое сочетание в последней главе фильма «Встреча с ангелом смерти». Здесь половина статистов одета в черное, половина – в красное, а двое детей, изображающих ангелов-хранителей – в белое. В белом одеянии и покаяющаяся в гробу любимая женщина поэта. В начале же главы «Поэт при дворе князя» доминируют золотистый и черный цвет, что у ряда народов означало власть.

В главе «Поэт уходит в монастырь» фигуру Саят-Новы, одетого в одежды красного цвета, перекрывает фигура монаха в черном облачении, после чего поэт появляется полуобнаженным, неся в руках черное монашеское одеяние. Дальнейшие же кадры, иллюстрирующие пребывание поэта в монастыре, решены почти монохромно, на сером фоне выделяется только насыщенный черный цвет. Лишь в сцене крещения младенца ткань, в которую его обернут, украшена геометрическими фигурами самых разных цветов, как бы символизируя многоцветие земной жизни, а в главе «Матах – жерт-

воприношение» фигуры участвующих в ритуале пожилых женщин облачены в красное, как бы рифмуясь с кровью жертвенного барана.

Красный цвет проходит в фильме лейтмотивом, материализуясь в изображении граната. В сцене, действие которой происходит в турецкой бане и в предбаннике, на фоне серой стены резко выделяются три красных граната так же, как в начале фильма.

Эпизод, в котором поэт начинает жизнь в монастыре, открывается кадром, в котором стоят четырнадцать одетых в черное молодых монахов и у каждого в руке красный гранат, выданный им для еды. В сцене, изображающей вещий сон, в котором поэт видит, как умирает его любимая женщина, изображение граната можно видеть также на орнаменте покрывала.

Как уже сказано, красный цвет в различных его оттенках носит в фильме амбивалентный характер, ассоциируясь то со страстной любовью, то с опасностью и смертью. В последней главе фильма, носящей название «Смерть поэта», Саят-Нова сжимает рукой гранат, и из плода по стене стекает алый сок. В следующем кадре мы видим три раскошенных граната и уже знакомый нам кинжал, лежащий в лужице из красного сока. Затем на фоне монастыря появляются семь монахов, которые снимают свое черное одеяние и остаются в белых одеждах. Далее следует завораживающая символическая сцена смерти.

Кадры фильма «Цвет граната», насыщенные выразительным колоритом, необычными объектами и различной фактурой, действительно создают ощущение коллажности, фрагментарности и даже калейдоскопичности, но при этом происходит плавное перетекание одного яркого визуального образа в другой, что выражает идею постоянной трансформации всего сущего. В этом плане характерно художественное пространство предпоследней главы фильма, рассказывающей о смерти героя. Снятый с верхней точки на ровном нейтральном фоне поэт, сняв с себя черное облачение, остается в белой ночной рубаше и становится на колени. Появляется образ «прекрасной дамы», музы поэта. Она в темном декорированном

причудливым узором платье. На правом ее плече сидит петух, в левой руке она сжимает опущенную вниз саблю. Слева, на фоне женщины, появляется ангел смерти и подносит чашу к губам поэта. В следующем кадре дама выливает из большого голубого кувшина темную жидкость на белую рубаху героя. По призыву человека, готовящего урны для праха, Саят-Нова встает с колен, и навстречу ему устремляется сверху белый ангел-хранитель. Поэт укладывается на пол, раскинув руки, рядом – аккуратно разложенное черное одеяние, и все пространство пола заполнено горящими свечами.

Как можно было видеть, символом взаимосвязи существующих в нашем мире вещей и явлений в этом фильме стал образ граната. Вероятно, потому, что режиссер видел в данном объекте символ гармонии мира. Параджанов считал, что в гранате ощущается античная красота, для которой характерно гармоничное сочетание единства и разнообразия – ведь этот то ли фрукт, то ли ягода внешне представляет собой нечто целое, но внутри него каждое удивительно красивое зернышко гранта – отдельная будущая жизнь⁹.

Живописность и орнаментальность, характерные для фильмов С. Параджанова позднего периода, напоминают собой фрески, превращая конкретное изображение в нечто символическое, наполненное метафорическими смыслами. Каждый кадр самодостаточен и предельно эстетизирован. При этом для Параджанова характерным приемом формирования композиции и цветового решения кадра является принцип минимизации, усиливающий восприятие необычного художественного пространства. Часто персонажи фильма показаны на нейтральном или белом фоне, что сразу усиливает внимание к графическому и цветовому решению кадра. Лишь в сцене с актерами стена декорирована фрагментами ткани с разным рисунком.

Андрей Тарковский считал, что подчеркнутая живописность кадра противоречит специфике киноискусства, поскольку для него главным в кино было зафиксированное художественное время,

⁹ Сергей Параджанов 2008.

выражаемое прежде всего в движении: «Смысл живописной композиции в том, что перед нами имитация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзию времени. Создание живописной композиции ведет к разрушению кинообраза»¹⁰. Но Параджанов в своих поздних работах и не претендовал на кинематографичность в таком понимании. Его задачей было передать ощущение от того или иного события или от строк поэта. Поэтому эти фильмы кажутся набором оживших слайдов с необычным изображением.

Если зимние кадры из фильма С. Параджанова «Тени забытых предков» (1964), напоминающие полотна Питера Брейгеля Старшего, в контексте киноповествования воспринимаются совершенно органично, то мир фильма «Цвет граната» совсем иной. Это визуальный мир аллюзий и ассоциаций, вызванных в воображении режиссера после знакомства с судьбой героя и его творчеством.

Анализируя фильм «Цвет граната», М. Блейман писал: «...Зрителя заставляют воспринимать одно искусство способом восприятия другого. Зритель приходит смотреть фильм – ему предлагают рассматривать фрески. То, что в фильмах других мастеров “школы” только угадывается, только предполагается, доведено здесь до предела. Связь отдельных кадров-картин может осуществляться только в зрительском сознании, а не в реальном движении сюжета. Зритель должен сопоставить отдельные картины, и только тогда обнаружатся их связь, их общность, единство изображаемого процесса... Визуальная выразительность в фильмах “школы” возвращена к ее живописным истокам»¹¹. И это действительно так. Последние три фильма Параджанова ориентированы на узкий круг зрителей, способных наслаждаться не сюжетом, а созданием на экране особого визуального пространства и, фактически, игрой в

¹⁰ Тарковский 1992, 52-53.

¹¹ Блейман 1973, 523.

кино. Не зря в финальном кадре «Ашик-Кериба» белый голубь (образ, проходящий рефреном через весь фильм) опускается на киносъёмочную камеру.

В следующем фильме «*Легенда о Сурамской крепости*» (1984) С. Параджанов продолжает развивать свой стиль. Правда, на этот раз, кроме статичных сцен и любимых им фронтальных композиций, режиссер включает в картину общие и дальние планы, выразительные панорамы и эффектные сцены со скачущими всадниками. Но композиционное и цветовое решение в основном остается прежним – это уравновешенные, нередко симметричные композиции и доминирование в кадре трех цветов – белого, черного и красного.

Если говорить о каком-то доминирующем цвете в фильме, то это оттенки оранжевого. Как известно, изменение цветового оттенка в значительной мере определяет его восприятие. Как мы уже видели, красный цвет, в зависимости от его насыщенности, может восприниматься либо как цвет, символизирующий любовь, либо как символ опасности. Точно так же различные оттенки оранжевого передают разное ощущение пространства: бледно-охристый цвет имеют выгоревшие на солнце травы на дальних планах; еще более близкий к охре оранжевый цвет имеют скалы и одежда на некоторых персонажах; в богатых интерьерах доминирует золотистый-охристый оттенок; огненно-оранжевый цвет имеют горящие факелы.

Но главное, что создает «праздник для глаз», – это сходство с персидской миниатюрой расположение людей в экранном пространстве. Особенно выразительно многофигурные композиции смотрятся в том случае, когда изображенные на дальнем плане люди выглядят маленькими фигурками на фоне скал или горного пейзажа. Такие кадры хочется с удовольствием долго рассматривать, останавливая внимание на каждой из фигур.

Всегда погружающийся глубоко в национальные особенности искусства и быта того или иного народа, С. Параджанов в этом фильме насыщает каждый кадр одеждой с разнообразным орнаментом и рисунком, покрывает стены коврами, а окна – витражами,

очаровывающими своим прихотливым рисунком и цветом. Для того чтобы подчеркнуть цвет одежд, режиссер и здесь часто снимает сцену на монохромном фоне – белом, сером, реже – черном. Но главное – каждый кадр выстроен в единой обобщенной цветовой гамме, где каждое цветовое пятно на месте и каждый цвет дополняет друг друга.

В этом фильме нет подчеркнутой цветовой символики. Разве что голубой цвет можно воспринимать как символ надежды и прикосновения к вечности. Это цвет неба, цвет колышущихся тканей, изображающих волны, и цвет детского одеяла, которое мать героя вешает на то место стены, где принес себя в жертву ради спасения народа ее сын, замуравав сам себя в стене крепости, как велело пророчество.

Завершается фильм символической сценой. На фоне построенной Сурамской крепости появляется группа мужчин в белых одеждах, они спускаются цепью вниз, к виноградникам. У каждого в руке мотыга, и он взрыхляет ею землю, на которой можно жить спокойно, благодаря самопожертвованию героя.

В 1987 году С.Параджанов на той же студии «Грузия-фильм» приступает к работе над своим последним фильмом *«Ашик-Кериб»*, снятом по мотивам одноименной сказки, написанной М.Ю. Лермонтовым, и посвящает его памяти Андрея Тарковского, который высоко ценил самобытное творчество Сергея Параджанова.

В этой картине опять лейтмотивом проходит любимая параджановская тема граната. В самом начале фильма гранат составляет часть красочного натюрморта; затем красные гранаты лежат на полу; сцена с влюбленными и сцена сватовства происходят на фоне гранатового дерева с созревшими плодами; чтобы утешить отвергнутого ее отцом возлюбленного, его сестра подает ему гранат; в сцене проводов Ашука из родного дома в одном из кадров появляются черные куры и на полу лежит почерневший гранат; черный гранат появляется и в сцене, когда его близкие получают весть о

том, что Ашук якобы утонул в реке; Ашик-Кериб выжимает рукой сок граната, чтобы утолить жажду умирающего старого Ашука.

Сцена похорон старого Ашука наполнена символами. Режиссер подробно показывает ритуальный погребальный обряд того времени: молодой Ашук, вырыв могилу, оплакивает старого певца, только передавшего ему свой саз. Он кладет вместе с погребаемым девять кукол-личин. Далее следует необычный кадр: из рыхлой могильной земли появляется вдруг и взмывает ввысь белый голубь-душа. Стоявший у могилы верблюд припадает на передние ноги перед могилой, будто совершает последний поклон. А через некоторое время в кадре появляются два белых всадника, симболизируя, вероятно, ангелов-хранителей усопшего.

В этом фильме, кроме доминирования любимого Параджановым классического, архитипического сочетания белого, черного и красного цветов¹², заметна работа с дополнительными цветами, гармонизирующими изображение, – с голубым и желтым, зеленым и красным. Сочетание дополнительных цветов не только создает хроматический контраст, доставляющий зрителю эстетическое удовольствие, но и способно усиливать «звучание» того или иного цвета. «Два дополнительных цвета образуют странную пару. Они противоположны друг другу, но нуждаются один в другом. Расположенные рядом, они возбуждают друг друга до максимальной яркости»¹³. Использует Параджанов в этом фильме и цветовой контраст: когда герой приходит в дом матери, он в красно-бордовом одеянии на фоне больших дверей голубого цвета.

Интересно использование в фильме цветовой гаммы после того, как становится ясно, что влюбленным не дают воссоединиться. Яркое, насыщенное цветом изображение в последующих эпизодах тускнеет. Кадры сняты приглушенно, без солнечного освещения, и

¹² Во фресках и росписях Древнего Рима использовались лишь четыре краски – красная, черная, белая и желтая.

¹³ Иттен Иоханнес 2014, 24.

даже в кадре с солнечным освещением все краски приглушены до предела. Дело в том, что цветовое решение кадра тесно связано с общим светотональным рисунком: в сценах, снятых в высокой тональности, цвета, как правило, яркие, насыщенные, в то время как низкая тональность, т.е. малая освещенность сводит цветность объекта к минимуму.

В конце же фильма, когда Ашик-Кериб спустя годы воссоединяется со своей возлюбленной, вновь доминируют светлые тона, а финальный кадр картины, в котором белый голубь садится на съемочную кинокамеру как бы говорит зрителю: то, что вы видели, это лишь красочная фантазия на тему любви и смерти, верности и предательства.

Заключение

Следует отметить, что в данном фильме уже гораздо больше обычных кинематографических приемов. Это панорамы-обзоры и панорамы сопровождения, съемка с операторского крана, наезды и отъезды зума, перевод фокуса (вероятно, это сделано по предложению сорежиссера фильма Т. Абуладзе). Но все же в картине преобладает характерное для Параджанова визуальное решение – статичная камера, плюс фронтальная, как на живописных групповых портретах, композиция, частое использование симметричного построения кадра и, конечно же, любимая Параджановым бесконечно варьируемая декоративность и орнаментальность в узорах одежд персонажей. Сохранилось и привычное для режиссера цветовое соотношение фигур и фона. Обычно соотношение объекта и фона формируется в кадре за счет гармоничного или контрастного тонального соотношения объекта и фона. Так, объект, имеющий насыщенный цвет, активно выделяется на монохромном фоне, а объект, лишенный яркой цветовой характеристики, наоборот, сразу заметен на многоцветном фоне. И в картинах Параджанова фон либо почти монохромный, либо, наоборот, это яркие витражи, узорчатые ковры.

Может быть, благодаря тому, что над фильмом работали два режиссера, в фильме четко ощущаются два пространства – «реальное» (точнее, его экранная копия) и откровенно условное, что дало основание исследователю лермонтовского литературного наследия Т. Зверевой прийти к выводу: «Таким образом, жизнь то вырывается за пределы картины, то, напротив, застывает в живописных изображениях. Реальность у Параджанова словно отливается в формы искусства, чтобы обрести дыхание вечности. В «Ашик-Керибе» разговор идет о функциях искусства, благодаря которому человеческое бытие обретает смысл»¹⁴.

В своих интервью С. Параджанов подчеркивал, что для него создание фильма – это всегда объяснение в любви. Он мог бы делать на том же материале картины, наполненные мраком, жестокостями и унынием, что в значительной мере присуще многим фильмам современного авторского кино. Но он создавал на экране яркий и красочный мир, которым нельзя не любоваться даже тогда, когда речь идет о потере, разлуке или самопожертвовании. И этим он сегодня ценен и по-прежнему интересен.

Литература

1. Блейман М. О кино – свидетельские показания, М., Искусство, 1973.
2. Григорян Л. Параджанов. Герой того времени / Л.Р. Григорян, URL: https://royallib.com/read/grigoryan_levon/paradganov.html#0 (дата обращения: 19.06.2022).
3. Сергей Параджанов. Вечное движение. Искусство кино, №1, 1966.
4. Сергей Параджанов. Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра. Предисл., коммент. и сост. Кора Церетели. 2 изд-е. Нижний Новгород: Деком, 2008.
5. Елисеева Е. Визуальные образы фильмов поэтического и условно-поэтического направлений в отечественном кино 70-80-х годов XX

¹⁴ Зверева 2014, 36.

- века // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, № 4 (28), 2011.
6. Зверева Т. Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова // Филологический класс, № 4 (38), 2014.
 7. Иттен Иоханнес. Искусство цвета, М., Д. Аронов, 2014.
 8. Коцюбинский М. «Тени забытых предков», <https://coollib.cc/b/289903/read>
 9. Лукашова А. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, т. 12, № 33, 2007, с. 148-154.
 10. Пастуро М. Зеленый. История цвета, М., Новое литературное обозрение, 2017.
 11. Тарковский А. Уроки режиссуры: учеб. пособие, М., ВИППК, 1992.
 12. Chirimuuta, Mazviita, and Frederick A. Kingdom. "The Uses of Colour Vision: Ornamental, Practical, and Theoretical". Minds & Machines, no. 2, 2015, p. 213-29.
 13. Tout-Rouen. 29 octobre – 11 novembre 1966, P. 50. / Цитируется по книге М. Шагинян «Четыре урока у Ленина», М., Молодая гвардия, 1972.

Վերջին ՊՈՋՆԻՆ

*արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
Արվեստների պատմության ռուսաստանյան ինստիտուտի
կինոյի և հեռուստատեսության սեկտորի վարիչ
(Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)
poznin@mail.ru*

ԳՈՒՆԱՅԻՆ ԼՈՒԾՈՒՄԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

Սերգեյ Փարաջանովը սակավաթիվ ֆիլմեր է նկարահանել, սակայն համաշխարհային կինոյի պատմություն մուտք է գործել իր ֆիլմերում արտասովոր տեսողական լուծումների շնորհիվ, որտեղ կարևոր տեղ է հատկացվում գույնին: Հոգվածում քննության են առնվում գույնային լուծումները Ս.Փարաջանովի չորս կինոնկարում՝

«Մոռացված նախնիների ստվերները», «Նռան գույնը», «Լեգենդ Սուրամի ամրոցի մասին» և «Աշուղ Ղարիբը»: Ուկրաինայում, Հայաստանում և Վրաստանում նկարահանված այս ֆիլմերը միավորում է սերը այդ երկրների էթնոսի հանդեպ, ներթափանցումը նրանցից յուրաքանչյուրի ազգային մշակույթի գեղագիտության մեջ, ինչն արտահայտվել է թե՛ յուրօրինակ հորինվածքում, թե՛ էկրանային տարածքում նախշազարդային տարրերի առատության մեջ, և թե՛ առանձին դրվագների ու ողջ ֆիլմի գունային շարքի մեջ:

Բանալի բաներ՝ Փարաջանով, ազգագրական մոտիվներ կինոյում, ֆիլմի տեսողական լուծում, գույնը կինոյում, գույնի խորհրդաբանություն:

Vitaliy POZNIN

*Doctor of Sciences (Arts), Professor,
Head of the Sector of Cinema and Television at the Russian
Institute of Art History (Russia, Saint Petersburg)
poznin@mail.ru*

ON COLOR SOLUTION IN SERGEY PARAJANOV'S FILMS

Sergey Paradjanov has not made many films, yet he has gone down in the history of world cinema due to the unusual visual solution of his creations, in which an important role is given to color. The article analyzes the color scheme of four of S. Parajnov's productions: "Shadows of Forgotten Ancestors", "The Color of Pomegranates", "The Legend of Suram Fortress", "Ashik Kerib", shot in Ukraine, Armenia and Georgia. All these films are united by love of the ethnicities of each of the countries they had been shot, penetration into the aesthetics of their national cultures, this being reflected in the peculiar composition and abundance of ornamental details on the screen space along with the color gamut of individual episodes and the film as a whole.

Key words: Parajanov, ethnographic motifs in cinema, visual solution of the film, color in cinema, symbolism of color.