

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-251

Мария РАХМАНИНОВА

*PhD, независимый исследователь, художник
(Грузия, Тбилиси)*

Станислав ЯЦЕНКО

*мастер по театральному свету, независимый исследователь
(Грузия, Тбилиси)*

КИНОЯЗЫК ПАРАДЖАНОВА: МАРШРУТЫ СВОБОДЫ СРЕДИ ЛАНДШАФТОВ ИМПЕРИИ

Статья исследует философско-политический аспект киноязыка Сергея Параджанова и специфические траектории его онтологического диссонанса с господствующим идеологическим контекстом. В центр внимания вводятся ключевые демаркационные линии, которые имплицитно разделяют советский колониальный дискурс и экзистенциально-эстетические поиски режиссера. В качестве методологической рамки исследования кинематографа Параджанова и его судьбы в СССР используется концептуальная перспектива эмансипаторных проектов 1960-х-1980-х гг., а также категориально-понятийный аппарат анархистской философской традиции – с характерными для него настройками чувствительности к кратическому, идеологическому, бюрократическому и колониальному. В свете этого киноязык С. Параджанова не только исследуется на предмет его собственного субверсивного потенциала, но и сам осмысливается в качестве методологически ценного инструмента для исследования феномена советского: его особенностей, динамики и имплицитных философских противоречий.

Ключевые слова: Параджанов, советское, колониальное, деколонизальное, субверсивное искусство, кинематограф, кратическое, анархистская мысль.

Между «украинским национализмом» и «панк-роком»

Киноязык Сергея Параджанова отличается многогранностью и сложностью. Это делает его высказывания открытыми самым разнообразным прочтениям. Следствием одной из таких трактовок, выдвинутых советскими властями, становится обвинение в «национализме»: в эстетическом осмыслении Параджановым автохтонной культуры Западной Украины советская система оказывается в состоянии распознать лишь набор кодов из дискурса, антагонистичного символическим языкам генеральной линии партии.

Именно здесь обнаруживается первый парадокс феномена Параджанова: в те же самые годы за рубежом широкое распространение получают совсем другие интерпретации его художественного высказывания. Интуитивно или рационально – их нащупывают многие художники, которых никак нельзя заподозрить в симпатиях к национализму. Среди них – культовые левые режиссеры Жан-Люк Годар и Микеланджело Антониони, идейный коммунист Пьер-Паоло Пазолини и антифашист Федерико Феллини. Впоследствии режиссер Кирилл Серебренников сравнивает язык Параджанова с панк-роком¹, намечая, тем самым, еще один маршрут для работы с его художественным языком через призму анархистского дискурса о свободе.

Очевидно, что ни один из перечисленных авторов не склонен усматривать националистических мотивов ни в фильмах Параджанова, ни в его мировоззрении. И, учитывая политическую чувствительность левой оптики к вопросу национализма, едва ли это следует объяснять их невнимательностью или легкомыслием: упомянутые художники артикулированно различают в Параджанове явление принципиально иного порядка, нежели советская система. И, кажется, у нас есть некоторые основания находить их толкование более компетентным и проницательным, чем машинное прочтение бюрократического аппарата советской культуры. Вот почему при

¹ Серебренников 2019.

осмыслении феномена Параджанова особенно важно обратить внимание на то, что же находили в его философской и эстетической системе зарубежные художники – искренне увлеченные философией свободы и левым дискурсом. Корпуса основательных теоретических исследований на эту тему пока не сложилось. Однако, окидывая взглядом некоторые имеющиеся перспективы рефлексии (общие для целого ряда выдающихся мировых мастеров), мы уже вполне можем использовать их концептуальные инструменты для осмысления феномена Параджанова и его места в советской реальности.

Не менее важно исследовать сам характер преследования Параджанова и его имплицитные и эксплицитные нарративы. В самом деле, разговор о давлении, которое советское руководство оказывало на Сергея Параджанова на протяжении большей части его творческого пути, часто сводится к пересказу хронологии событий: арестов, тюремных заключений, кампаний по его освобождению и творческой реабилитации. Эта фактическая сторона информативна и важна, – но все же недостаточна для понимания онтологических оснований трагедии Параджанова. Аналогично обстоит дело с попытками объяснить «подлинные» причины преследований: с одной стороны, в биографии Параджанова действительно много фактов, которые, казалось бы, объясняют его судьбу: эксцентричное поведение, бисексуальность, открытая критика советского руководства и поддержка украинских диссидентов (на фоне поиска «внутренних врагов» – на сей раз не «безродных космополитов», а «буржуазных националистов»). Эти обстоятельства было бы неверно отрицать или преуменьшать.

И все же само творчество Параджанова редко рассматривается именно в контексте «идеологической неблагонадежности». Большинство исследователей ограничиваются констатацией либо его очевидного несоответствия соцреалистическим канонам, либо тривиальной констатацией иррациональности репрессивной системы. Но что, если это «несоответствие» по сути является куда более глу-

боким и содержательным, чем принято думать, а формальное измерение составляет лишь проявление его наиболее вероятного распознавания? И что, если прав З. Бауман, утверждая, что диктатуру гораздо продуктивнее рассматривать именно со стороны ее собственной, «внутренней» рациональности? В том числе ту, которая отняла у Параджанова здоровье и 15 лет жизни, а у мира – четырнадцать сценариев, созданных им в одиночку или в соавторстве. О вмешательстве в работу над теми немногими фильмами, которые ему удалось завершить – увы, и вовсе не приходится говорить.

Канон и машинерия диктатуры

Потребность тоталитарных государств XX века администрировать свои системы в соответствии с магистральной идеологией привела к появлению нового типа чиновника: равнодушного индоктринированного служащего. «Инклюзивность» этой позиции стала одной из причин беспрецедентного роста бюрократического аппарата – до таких масштабов, что некоторые социально-философские подходы (например, М. Фуко) начали рассматривать бюрократию как самостоятельный вид власти («власть-знание»/«дисциплинарная власть»). В полемике с этой позицией американский антрополог Д. Гребер утверждает, что эффективность бюрократической власти зависит от угрозы применения физического насилия; под этим углом он исследует общие черты когнитивных установок, определяющих взаимодействие бюрократических моделей с реальным миром и насилием, которое представляет собой перформативный акт грубого упрощения объекта².

Для тиранического режима крайне важна постоянная дискурсивная работа по оправданию многочисленных репрессий, составляющих значительную часть его функционирования. Эта задача, возложенная на государственных служащих СССР, на долгое время определила стиль мышления существенной части научной и твор-

² Гребер 2016, 33, 54-56.

ческой интеллигенции, придав ему характерные бюрократические черты: механистичность, догматизм, фрагментарность и – пожалуй, главное – параноидальную мнительность. В свете этой специфической «бюрократической чувствительности» любая эксцентричная личность – даже не склонная к ярко выраженным политическим акциям – обречена выглядеть подозрительно и опасно.

Между тем, зрелое творчество Параджанова лишь на первый взгляд кажется аполитичным и сосредоточенным на игре с мифологическими визуальными кодами и архаичной темпоральностью: присущая ему этноэстетическая образность неизбежно сохраняет связь с социально-политическим контекстом. Это особенно заметно на примере картины «Тени забытых предков»³, созданной к столетнему юбилею М.М. Коцюбинского – фигуры, крайне важной для национального самосознания украинцев. В отношении нее консенсус ее идеологических кураторов предсказуемо состоял в том, что основной акцент фильма сделан на классовых противоречиях гущульского общества. Такой подход, игнорирующий действительное положение дел в самобытных и далеко не всегда архаичных обществах, был характерен не только для чиновников Госкино, но и для их коллег из Наркомата по делам национальностей.

Национальный вопрос в СССР – в той или иной форме – никогда не утрачивал своей остроты: любой автор, касавшийся социальных аспектов (например, этничности), рисковал столкнуться с суровым остракизмом со стороны партийных идеологов, если его высказывания не соответствовали актуальному партийному канону по данному вопросу. В свете этого особенно важно установить, как представления Параджанова о феномене этничности соотносятся с идеологическим контекстом, который сформировался к моменту выхода «Теней забытых предков».

³ Тени забытых предков 1964. УССР, Реж. С.И. Параджанов.

Национальная политика: курсы и дискурсы

Специфика национальной политики СССР наиболее ярко проявляется в двух кампаниях – диаметрально противоположных по своему характеру. Первая из них, проводившаяся в 1920-х – начале 1930-х годов и известная как *политика коренизации*, во многом основывалась на принципах «Декларации прав народов России», изложенных в статье И.В. Сталина «Политика советской власти по национальному вопросу в России»⁴. Основная задача коренизации заключалась в укреплении советской власти среди национальных меньшинств. Это предусматривало формирование партийных кадров из числа лояльных местных представителей, комплексное включение местных языков в административный процесс, документооборот и систему образования, а также частичный возврат земель, отчужденных до революции 1917 года в пользу русскоязычного населения. Этот курс продержался до начала 1930-х годов, когда борьба с «великоросским шовинизмом» была резко свернута в пользу кампании против «буржуазного национализма». Тогда родной язык и литература национальных меньшинств были заменены на русский (за исключением некоторых республик), а местные национальные элиты и активные деятели коренизации подверглись репрессиям и депортациям.

Все последующие шаги в национальной политике СССР можно условно отнести к одной из этих двух стратегий. После Второй мировой войны началась борьба с «безродным космополитизмом», которую вскоре сменили национальные реформы Берии – впрочем, признанные ошибочными сразу после его смерти и отмененные одновременно с новым витком репрессий против «буржуазных националистов» Украины.

Принцип наследования национальности, исключаящий возможность ее выбора, был окончательно закреплен в 1938 году. После войны, на волне антикосмополитической кампании с явной

⁴ Сталин 1947, 351-363.

антисемитской направленностью, активно внедрялась концепция, согласно которой русский народ объявлялся «старшим братом» остальных народов СССР. Это фактически привело к созданию нового иерархического порядка. В июле 1952 года профессор Р. Белкин предложил Сталину предоставить людям право свободного выбора своей национальности. Он привел в пример евреев, многие из которых считали себя русскими. В ответ он получил резкую отповедь от штатных экспертов, к которым было направлено его предложение. Так, филолог Б.А. Серебренников категорически отверг возможность превращения евреев в нацию и заявил, что русская нация не может включать в себя лиц другой национальности, кроме давно обрусевших потомков смешанных браков. Философ Е. Дунаева, в свою очередь, утверждала, что, имея свою автономию, евреи вполне могут стать нацией. Тех же, кто ассимилировался и хотел «приписаться к иной нации», рассчитывая на какие-либо привилегии, она называла «отщепенцами». Она заявляла, что национальность не может пересматриваться по прихоти отдельных индивидов. Получив эти ответы, сотрудники Отдела экономических и исторических наук и высших учебных заведений ЦК КПСС сделали вид, будто в них нет противоречий. Зато, опираясь на них, они сочли предложение Белкина «ничем не обоснованным». Иными словами, ни смена языка, ни смена культуры не позволяли гражданам менять идентичность, которая, таким образом, связывалась с «происхождением» (т.е. фактически определялась «по крови»). Утверждая это, специалисты апеллировали к взглядам Сталина, восходившим к его эссенциалистской позиции, окончательно утвердившейся в 1940-е гг.»⁵.

Между тем, в письме Р. Белкина звучит именно антиэссенциалистская критика, подчеркивающая связь национальной идентичности с бюрократией: «Ассимиляция евреев, особенно интеллигенции, настолько глубока, что нередко подростки еврейского проис-

⁵ Шнирельман 2013, 97-114.

хождения узнают, что они не русские, только при получении паспорта... Они воспитаны на советской русской культуре. Они не отличаются по условиям своего быта от коренного населения. Они считают себя русскими людьми, отличаясь от последних лишь паспортными данными»⁶. Ответ, подготовленный Институтом философии по требованию секретаря ЦК Маленкова, не оставляет возможности усомниться в существовании эссенциалистского консенсуса по национальному вопросу на всех уровнях советской системы: «Вы совершенно неправильно считаете искусственным отличие евреев от русского народа. Русский народ является ведущей нацией среди всех наций СССР. Товарищ Сталин назвал русский народ выдающимся народом. Евреи имеют не только «паспортное» отличие от русских»⁷.

Ход мысли в приведенном фрагменте вполне характерен как раз для тех метафизических систем, которые обычно ассоциируются с правым крылом политического спектра, представляя собой яркий пример мифа (как его определял Р. Барт – истории, поданной под видом природы). Об упомянутом же отношении бюрократии и советской национальной политики позволяет судить и следующий отрывок статьи А.В. Аверьянова, посвященный ее наиболее раннему этапу: «Пути, которыми осуществлялась коренизация – т.е. возвращение лояльных национальных элит (в коммунистическом духе), находится в диапазоне от формальной и механистической агитработы, сочетаемой с изучением культурной и языковой среды, и, фактически, конструированием этносов до опоры на силовой ресурс – в случаях, когда получалось заручиться поддержкой части местного населения. Кроме этого, основная часть идейно-теоретических разработок большевиков в области национальных отношений, базировавшихся на анализе европейского опыта, не соот-

⁶ Млечин 2019, <https://novayagazeta.ru/articles/2019/07/07/81159-vy-nam-rusachkov-rusachkov-davayte>

⁷ Там же.

ветствовали российской действительности. Многие народы в России находились на разных ступенях общественного развития, некоторые нации еще не сложились, в результате чего большевикам пришлось иметь дело не с реально существовавшими, а с «фантомными» нациями, воображаемыми сообществами, наделяемыми «идеальными» качествами»⁸.

Этот обзор, не претендующий на полноту, предпринят лишь с одной целью – осмыслить тот климат, который сформировался вокруг национального вопроса к моменту создания картины «Тени забытых предков». В этом смысле сказанное позволяет предположить, что национальная идентичность граждан СССР с самого начала находилась в ведении советской социальной инженерии и, фактически, была продуктом деятельности специальных бюрократических структур.

Читая же рассуждения Е. Дунаевой об «отщепенцах», нетрудно заметить, что она, похоже, и вовсе признает существование национально обусловленных привилегий в советском обществе само собой разумеющимся. Едва ли этот факт свидетельствует о торжестве интернационализма и победе над «великоросским шовинизмом». Впрочем, как и сама актуальность дискуссий о смене национальности в декларативно интернациональном или даже «постнациональном» государстве. Если со времен раннего периода советская администрация справлялась с когнитивными искажениями, выстраивая «фантомные» нации и воображаемые сообщества, то следы этих искажений лучше всего искать именно в искусстве – в частности, в кинематографе, который стал одной из главных фабрик по производству идеального в XX веке. Характерным примером здесь служит любимый фильм И.В. Сталина «Кубанские казаки»⁹. В его идеально-стерильном образе казачества национальная идентичность сведена к внешней экзотизированной оболочке. По

⁸ Аверьянов 2019, 8-14.

⁹ Кубанские казаки, 1949. СССР, Реж. И. Пырьев.

сути, этот фильм мог бы быть снят вообще о любом народе СССР. Такое размывание этнического нарратива, его выхолащивание и этатистская глорификация – вполне характерная черта редукционистской машины советского колониализма.

По-видимому, синхронизации с этой тенденцией ожидали и от С.И. Параджанова, взявшегося экранизировать повесть М. Коцюбинского. Однако его подход оказался совершенно антиэтнографичен – в том смысле, в котором этнография, как и прочие науки, стремится к систематизации мира и, в логике Фуко, оказывается формой власти и контроля. Возможно, именно поэтому репрезентациям национальных культур, приемлемым для тоталитарного государства, был, с одной стороны, свойственен этнографический буквализм, структурно удобный для бюрократической процессуальности, а с другой – высокая степень прозрачности, необходимая для того, чтобы яркая, но выхолащенная форма не заслоняла содержание, отвечающее представлениям советской антропологической парадигмы.

Метод Параджанова был противоположен: несмотря на внимательное изучение этнографического материала, он предпочитал выстраивать аутентичность не через буквальное воспроизведение этнических артефактов, но через интуитивное раскрытие алгоритмов мышления, их создающих. Проблема устройства аутентичности (и, в самом широком смысле, подлинности), соотношенности прошлого и будущего в структуре национальной идентичности, осмысливается в статье С. Параджанова «Вечное движение»¹⁰, отражающей его философские и художественные поиски периода работы над фильмом «Тени забытых предков».

¹⁰ Параджанов 1966.

Вокруг метода: от социалистического к онтологическому реализму

«Вечное движение» выстраивается вокруг напряженного размышления о проблематике идентичности. Это особенно значимо для понимания принципов работы над фильмом «Тени забытых предков». В этой статье Параджанов формулирует свои впечатления и философские размышления о своеобразии гуцульского мира и его внутренних противоречиях. Описывает он и некоторое субъективное разочарование в социокультурной действительности Карпат: современные элементы повседневности (европейская обувь, асфальт, велосипеды, высоковольтные вышки) заметно перемешаны в ней с древними и традиционными; этот контраст между древним и современным, по его мысли, создает противоречивое сочетание, нарушающее целостность и аутентичность того мира, который он намеревался запечатлеть.

И все же, дальнейшее погружение в жизнь местных жителей позволило ему более глубоко понять и почувствовать истинное «ядро» этой культуры. Его отражение Параджанов находит, например, в «первобытном мужестве» и, вместе с тем, в «наивности» пожилых гуцулов. По его впечатлению, эти черты успешно выдержали испытание современной культурой. Здесь Параджанов акцентирует внимание на том, что идентичность гуцулов уклоняется от фиксированной и императивной концепции генеральной линии партии: гуцулы представляют собой нечто, что нельзя полностью и однозначно определить в рамках заданной идентичности.

Эта идея отчетливо перекликается с концептом Жака Деррида *differance*, который включает в себя понимание различий, с неизбежностью содержащихся в идентичности. Согласно Деррида, ни идентичности, ни явления никогда не бывают полностью тождественными самим себе; они всегда содержат элементы прошлого и будущего, которые постоянно переплетаются и изменяются¹¹.

¹¹ Автономова 2000, 7-10.

Из этой перспективы становится возможным предположить, что с образом гуцулов Параджанов работает не как с неким фиксированным этническим явлением, но как с живым процессом, в котором идентичность принципиально динамична, и потому – постоянно изменяется и развивается. Этот взгляд прямо противоположен бюрократической оптике, стремящейся к редукции и упрощению этнической идентичности – для удобства административного контроля. В свою очередь, Параджанов избегает как формального этнографического подхода, который бы фиксировал идентичность в ее традиционном виде, так и политических прочтений, стремящихся к ее дезинтеграции и редукции. Вместо этого он создает кинематографический язык, который передает динамическую открытость и изменчивость культуры, отражая ее внутреннюю процессуальность и органическую сложность.

Эта методология позволяет Параджанову создавать образы, которые, хотя и опираются в некотором смысле на этнографический материал, но все же ощутимо выходят за его пределы – вместо *социалистического реализма* обращаясь к *реализму онтологическому*. Так, его работы отображают не просто внешние аспекты культуры, но и глубинные философские вопросы, связанные с существованием и идентичностью. В этом контексте его подход к гуцулам (даже с учетом отклонения от этнографической точности) позволяет сохранить и передать суть их культурной сущности и жизненного опыта (как это хорошо видно на примере с вымышленным «обрядом ярма»).

Таким образом, и в философии, и в художественном подходе Параджанова обнаруживает себя глубокая и сложная работа с понятием *идентичности*, которая, с одной стороны, преодолевает поверхностное и предельно формальное прочтение через призму инвентарного учета, а с другой – осмысливает подлинное богатство культурной жизни во всей ее внутренней сложности и многослойности.

Параджанов действительно не стремится к простой визуализации архаичных культур и экзотических образов; его работа с грузинским фольклором и мифологией направлена на выявление глубинных процессов внутренней жизни человека и общества. Вот почему следует особенно подчеркнуть: этническое у Параджанова отнюдь не ограничивается лишь эстетической красотой и яркостью архаичных культур (часто экзотизированных некритичной колониальной оптикой). Скорее, они служат лишь фоном, на котором ярче и четче проявляется «человеческое» – если понимать под ним не некую универсальную сущность (как в проекте «советского человека», составляющего цель советской национальной политики), – но своеобразную экзистенциальную процессуальность, которая постоянно противится окончательной идентификации и определению. В некотором смысле это напоминает штирнеровский концепт Единственного – трансцендентного любым внешним идеям¹². При этом, фольклорная и мифологическая образность в фильмах Параджанова, полная неточностей и основанная на воображении и художественной интуиции, выполняет функцию *остранения* (ключевого понятия в теории В.Б. Шкловского, друга и соавтора Параджанова). Вообще, связанная с ним *нетождественность* – пожалуй, один из основных мотивов «Теней забытых предков». Так, персонаж Ивана (главного героя фильма) не укладывается в заранее заданные сценарии и постоянно утверждает через *растождествление*: сначала нарушает обязательства, связанные с родовой враждой (вступая в запретные отношения с девушкой из семьи Гутенюков); затем, после ее гибели, предпринимает неудачную попытку встроиться в инерцию рода – и погибает сам.

При этом, важно подчеркнуть: Параджанов не отказывается от концепции аутентичности. Напротив, его киноязык стремится найти новые способы ее репрезентации – в обход мертвящего дискурса подлинности, выработанного тоталитарным государством через

¹² Штирнер 2001.

бюрократическую фетишизацию этнографических артефактов. В этом смысле его уход от дотошного воспроизведения деталей свидетельствует отнюдь не о небрежности, но об осознанной концептуальной перспективе. Так, Параджанов пишет: «Был фильм «Олекса Довбуш» – о гуцульском народном герое. Авторы его попытались открыть Карпаты, но опять же в рамках старой драматургии, старой изобразительной культуры. Они одели Довбуша в красный цвет, что означало, как видно, революционный дух героя. Они создали традиционные «комплексы» – панский и народный. Они пришли в Карпаты кинематографически образованными. Больше всего их привлек экзотический декоративный мотив, и мы не узнали в их фильме гуцулов – не увидели их походки, не уловили очарования речи, движения мысли. Когда гуцул говорит при встрече «здравствуй» вместо «слава Иисусу» – это неправда жизни и неправда искусства <...> Мы поняли очень скоро, что любая кинематографическая имитация, любая стилизация – подобно тому как нередко воссоздается Древняя Русь, Древний Рим или Древний Египет – будет здесь оскорбительна. И это невольно побуждало нас к постижению самого главного и самого нужного: гуцула человека»¹³.

Таким образом, одна из ключевых стратегий Параджанова – в обращении именно к воображению, а не к «кинематографической образованности», стилизации или этнографическому буквализму, соответствующему запросам партийной социальной инженерии. Современники вспоминают такие слова Параджанова: «Пошлите меня в Африку, и я сниму лучший африканский фильм, я вам напридумываю старинные папуасские ритуалы не хуже гуцульских в «Тенях забытых предков!»»¹⁴. В статье «Вечное движение» он также пишет: «Я понял, что совершенное знание оправдывает любой вымысел»¹⁵.

¹³ Параджанов 1966.

¹⁴ Квирикадзе 2019, 210.

¹⁵ Параджанов 1966.

Со времен психоаналитической антропологии и философии Франкфуртской школы общим местом стал тезис о том, что отказ от воображения составляет ключевую особенность бюрократической рациональности. Исследуя ее, Д. Гребер подчеркивает: «Полицейская дубинка – это та самая точка, где сходятся диктуемый государством бюрократический императив навязывания простой административной схемы и его монополия на принуждение. Это имеет смысл, только если бюрократическое насилие заключается в первую очередь в нападении на тех, кто настаивает на альтернативных схемах и истолкованиях»¹⁶. Борьбу против бюрократической власти Д. Гребер называет в числе важнейших пунктов парижского восстания мая 1968 года: «Все они были направлены, в первую очередь, против бюрократической власти; все исходили из того, что бюрократическая власть душит человеческую душу, творчество, товарищеский дух, воображение. Знаменитый лозунг «Вся власть – воображению!», написанный на стенах Сорбонны <...> воплощает нечто очень важное – не просто повстанческий дух 1960-х, а самую суть того, что мы называем «левым» движением»¹⁷. Из такого определения «левизны» следует, что, к примеру, СССР был левым проектом лишь декларативно, *de facto* представляя собой правый бюрократический режим, эффективность которого обеспечивал масштабный репрессивный аппарат.

При этом воображение Д. Гребер наделяет особым политическим смыслом, понимая его главным образом как способность непрерывно конструировать образ другого в «интерпретативной работе» – обоюдном «считывании», которое производят индивиды, находящиеся в равных отношениях; в иерархических отношениях интерпретативная работа целиком предписана подчиненным¹⁸. Работа

¹⁶ Гребер 2016, 75-76.

¹⁷ Гребер 2016, 77.

¹⁸ Гребер 2016, 63-67.

с воображением именно в этом смысле определяет основную траекторию философской методологии Параджанова.

Теперь обратимся к его художественному методу. Одна из главных его особенностей заключается в том, что он отвергает традиционную динамику киноизображения. В его работах наблюдается стремление к статичности: он формирует видеоряд из миниатюр, следуя внутренней эстетической логике этих элементов. Мир в его кадрах представлен целиком и завершено, как единое целое. Однако статика у него не просто противопоставлена динамике (такой, как изменение кадров, скорость, положение камеры и прочее), но воспринимается в контексте витальной темпоральности. Намеренно или нет, в этом Параджанов обращается к концепции времени и длительности, предложенной философом А. Бергсоном в его важнейшем сочинении «Творческая эволюция»¹⁹. Он исследует внутреннюю длительность изображения, стремясь увидеть «автономное время» внутри «ритуала» – время, свободное от внешних требований и целей, представляющее собой чистое бытие. При этом, в центре его внимания находится длительность конкретного мгновения, рассматриваемая с точки зрения ее уникальности и особенностей, в духе штирнеровского подхода²⁰. Эти «разомкнутые» мгновения, имеющие свои «собственные длительности», противопоставляются механической линейности «объективного» времени, предписываемого авторитарной системой в качестве универсального и единственно верного (в советской реальности это была концепция исторического материализма). Из таких «миниатюрных» мгновений (по своей глубине в чем-то подобных колодцам) Параджанов и строит свои орнаменты и композиции.

Подобный подход можно встретить, скажем, в иконописи – где масштабы и отношения определяются онтологическим статусом в метафизической иерархии. Однако в кинематографическом про-

¹⁹ Бергсон 2006, 321-325.

²⁰ Штирнер 2001, 276.

странстве Параджанова масштабы диктуются не теологическими или традиционными константами, а выстраиваются через вымышленные символические отношения, где флюидное и хрупкое становятся выражением свободы. По всей видимости, нарочитая «затянутость» многих кадров указывает на то, что время, затрачиваемое на созерцание самодостаточной красоты, возможно только в рамках свободы, где оно не подчиняется практическим нуждам, обязательствам или внешним требованиям. В этом контексте именно анархистская философская перспектива позволяет лучше понять проблему власти и свободы: угнетенный останется таковым, пока не обретет это «не опосредованное» время – время чистой длительности.

От *ministerium* к *mysterium*: акратический шифт

Обращаемся ли мы к антиномии *витального* и *некротического*, характерной для Франкфуртской школы, или к экзистенциалистскому разделению на *подлинное* и *неподлинное* бытие, либо к критической рефлексии 1960-х годов о конфликте между отчужденным трудом и нефункциональным, самоценным удовольствием, – мы неизбежно обнаруживаем одно неизменное свойство советской действительности: ее механистичность, утилитарность и редуccionистское погружение в тотальность промышленного труда. При этом, несмотря на заверения каждого нового партийного съезда, обещанный коммунизм так и не наступает, а в мире тотального администрирования давно не осталось места для какой бы то ни было трансгрессии. Ее место заняла императивная идеологическая эйфория (впрочем, плохо работающая на практике). На уровне официального нарратива сакральное устранено из повседневной жизни как феномен чисто теологический. Тем не менее, запрос на сакральное не исчезает. Понимая это, большевики с самого начала принимают активно восстанавливать элементы, способные вырабатывать «неосакральный» порядок – новую теологию, пригодную для того, чтобы служить основой советского политического нарратива.

Однако технократическое и государственное вмешательство в ритуалы, связанные с извечным запросом на сакральное, закономерно быстро приводит к их превращению в пустую бюрократическую процедуру. Со временем подобное выхолащивание охватывает все директивные формы эйфории, вменяемые повседневности советского общества. Так начинают бесконечно множиться мероприятия, призванные, но не способные удовлетворить запрос на сакральное: первое мая, первое сентября, седьмое ноября, юбилеи, награждения и другие подобные «красные дни календаря» становятся тем же, что Дж. Агамбен в анализе средневековых теологических трактатов обозначает как переход от *mysterium* к *ministerium*, то есть от *сакрального* к *министерскому*, бюрократическому, к административной процедуре. Онтологическая иерархия при этом сохраняется, но применение ее претерпевает существенные изменения.

В самом деле, многое в кинематографе Сергея Параджанова указывает на то, что он стремится вернуться к трансгрессивной сути ритуала, но делает это, работая не с его содержательной, а с его формальной стороной. В этом смысле его фильмы, начиная с «Теней...», не только отражают его интуитивное понимание произошедшей подмены ритуала процедурой, но и, в сущности, оказываются протестом против этой подмены. «Как угодно, только не здесь и не так, и не так, как есть!» – словно звучит из каждого его экспериментального синтеза нарочито неаутентичных элементов. И это верно как для искусства Параджанова, так и для его повседневности.

Например, писатель и сценарист Ираклий Квирикадзе так вспоминал о праздновании свадьбы Параджанова в киевской девятиэтажке: «Пришло около ста двадцати человек, и в квартире было тесно. Сергей расстелил ковры на этажах хрущевки, усадил гостей на лестницах. Люди пили, ели, веселились, а он вместе с красивой невестой в фате катался на лифте по этажам, произносил тосты и

возвращался обратно. Свадьба запомнилась бурной веселостью и оригинальностью. Все девять этажей кричали: «Горько!»»²¹.

Таков Параджанов-человек. Но что самое главное для Параджанова-художника? Похоже, вернуть в мир праздник, свободу и трансгрессию – острое и пронзительное переживание красоты, которая не служит ни утилитарным целям, ни лозунгам, ни партийной линии. Речь здесь – именно о трансгрессии, и она призвана прорываться как в повседневную жизнь, так и в пространство картины. Таким образом, Параджанов фактически создает свой собственный подход к ритуалу: он работает не с его «тяжелой» (содержательной), а с его «легкой» (формальной) стороной. Отбрасывая бэкграунд и обрядовую императивность, он исследует и раскрывает его эстетический и экзистенциальный порядок.

Однако именно здесь последовательное применение либертарной оптики приводит нас к вопросу: можно ли вообще рассматривать проблему ритуала и традиции из акратической перспективы (предполагающей онтологическую деконструкцию власти)? Это вопрошание особенно актуально, учитывая, какую ключевую роль в эмансипаторных политических проектах играла борьба с консерватизмом и традиционализмом.

Работы Параджанова ценны тем, что они не только затрагивают этот вопрос, но и предлагают оригинальные попытки утвердительного ответа на него. Его художественный язык, подобно языку Сократа, выявляет противоречия, заложенные в самом советском проекте (вероятно, в конечном счете именно они помешали ему осуществить то, что так долго обещала классическая марксистская теория – в том числе в ее ленинской интерпретации). Для Параджанова трансгрессивность ритуала представляет собой выход из машинной инерции советской идеологии, возможность пережить свободу в ее глубоком и скрытом проявлении, а не в абстрактном

²¹ Квирикадзе 2019, 281.

нарративе о свободе, описанном в советских учебниках, прославляющих мертвых борцов за свободу.

Но как возможна эта свобода? С точки зрения эмансипаторных проектов (особенно антиэтатистских и анархистских) угнетение связано не только с экономикой и политикой, но и со всеми аспектами, которые они всесторонне и многомерно определяют. Таким образом, угнетение означает не только бедность и отчужденный труд, но и отсутствие доступа к радости, творчеству, отдыху, красоте и знанию. Сытый рабочий, получающий достойную зарплату и удовлетворивший свои базовые потребности, все же не освобождается от угнетения до тех пор, пока не получает доступ к тем аспектам жизни, которых он был лишен из-за экономического угнетения: к сложным, нефункциональным и неутилитарным регистрам социального и индивидуального бытия. И хотя Параджанов не работает с проблемой угнетения трудящихся явно и сколько-нибудь канонично, его художественный мир отчетливо обращен ко всем без исключения людям – в частности, из перспективы одной из своих главных тем – темы свободы. Кому доступно это обращение? Кто в силах его расслышать? Вероятно, все, кто способен видеть мир за пределами официального идеологического канона и этатистского нарратива о пользе. В этом контексте ритуал для Параджанова становится тем же, чем было искусство для Шопенгауэра, Маркузе или Адорно: моментом свободы и восторга среди безжизненного и гомогенного пространства тотальной необходимости. В условиях «принципа производительности»²² искусство противопоставляется институционализированному подавлению, разрабатывая «образ человека как свободного субъекта».

Здесь возникает один крайне значимый и отнюдь не простой вопрос: но как возможен ритуал вне правого консервативного мифа? Киноязык Параджанова предлагает некоторые ценные маршруты для поиска ответа на него.

²² Маркузе 2003, 141.

В консервативных системах ритуал либо строго предписан «сверху» (исходя из магистральных для них метафизических иерархий), либо сведен к процедуре, либо представляет собой комбинацию того и другого. Параджанов, напротив, помещает ритуал в пространство игры и трансгрессии, акцентируя возвращение его подлинного смысла в декларативно эмансипаторный проект. Более того, он фактически освобождает ритуал от необходимости быть неизменным и унаследованным, создавая новые ритуалы и открывая возможность каждому делать то же самое. В этом смысле ритуал Параджанова формирует пространство возможностей и бесконечного расширения – пространство карнавала²³, как его понимает теоретик онтологического анархизма Хаким Бей. Однако этот «карнавальный аспект» ставит целью отнюдь не развлечение: он предполагает выход за пределы функционального, необходимого и бюрократического. Действительно, в картинах Параджанова все нарочито бесполезно. Вероятно, именно это снискало ему славу основателя киевской «поэтической» (или «живописной») школы кинематографа.

Примечательная синхронность обнаруживается между поисками Параджанова и европейскими постмодернистами: то, что Параджанов делает в кино, напоминает философские маршруты Ж. Деррида, особенно его отказ от централизованной истины, на которой основывается классическая западная метафизика. Так, Деррида утверждает, что «...центр закрывает игру, которую сам же открывает и делает возможной. Центр как таковой является той точкой, где более невозможна подмена содержаний, элементов и терминов. В центре наложен запрет на взаимозамещение или превращение терминов»²⁴; он отрицает возможность взаимозамещения или изменения терминов в центре.

²³ Bey 1985.

²⁴ Деррида 2000, 446.

Работая с кинематографическим изображением ритуала, декораций, коллажем или инсталляцией, Параджанов неизменно настаивает на праве «подмены» элементов и на принципиальной свободе каждого из них в новой композиции. В этом контексте, по Деррида, «отсутствие трансцендентального означаемого раздвигает поле и возможности игры значений до бесконечности»; для Параджанова освобождение от «тяжелой» части ритуала выполняет ту же функцию. Именно поэтому представляется вообще не вполне корректным говорить о его работе именно с «национальным» сюжетом (хотя для близоруких государственных институтов такое восприятие, вероятно, оказывается пределом возможностей). Параджанов переосмысляет и переучреждает отношения между элементами нарративов, но не сохраняет сами нарративы – подобно тому как Деррида реорганизует категории и отношения классической философии, покидая пространство нарратива европейской метафизики.

Ценную для акратической перспективы параллель с Т. Гоббсом предлагает С.М. Малкина: «Критика понятия центра у Деррида базируется на указании на его противоречивость. Центр, организуя структуру, представляет собой то, что не может мыслиться в рамках структуры. Ведь центр – единственный, по определению, образует в структуре то, что, управляя структурой, ускользает от структурности. Если центр задает правило ограничения на свободную игру элементов, то сам он этому правилу не подвластен (можно в качестве примера привести концепцию государства Т. Гоббса: все участники договора отчуждают права правителю, который единственный не отчуждает свои права никому и поэтому не участвует в договоре). Таким образом, центр находится как в структуре, так и вне структуры, знаменуя собой противоречие структуры. Получается, что иерархически-структурное видение содержит в себе свое отрицание»²⁵.

²⁵ Малкина 2006, 19.

Несмотря на новые и впечатляющие подходы метамодерна, такой анализ деконструкции централизованной структуры как внутренне противоречивой остается актуальным и применимым ко всем централизованным системам, включая советскую реальность времени Параджанова. Хотя Параджанов, скорее всего, не был хорошо знаком с постмодернистскими теориями, интуитивно он фактически реализовывал свою собственную деконструкцию, часто синхронизируясь также и с другими постмодернистскими тенденциями. Например, в предпочтении коллажа монументализму (с его централизующим метафизическим началом). Это обстоятельство органично укладывается в общую панораму его парадоксальной современности и своевременности, которые так дорого ему обошлись в консервативных ландшафтах советского мира – не знакомого ни с европейской философией той эпохи, ни с современными способами обращаться к материалам исторического прошлого.

Работая с *инфра-структурой*, материей вне нарратива и дисперсными аспектами ритуала, Параджанов стремится сохранить то, что было утрачено в рутине советской эпохи, сосредоточенной на утилитарности и правде: праздник в его стихийности, уникальности и конкретности, который полностью исчезает в бюрократических процедурах официальных торжеств. Это составляет онтологическое основание его эстетического пространства – своего рода мост от небытия к бытию: от застывшей декоративности к динамичной открытости, от исторического проекта, ставшего слепым механизмом, к подлинно акратическим практикам, не сводимым к тяжеловесным формам прошлого.

Заключение

Подведем итоги. Рассмотренные перспективы позволяют различить в кинематографе С. Параджанова своеобразный концептуальный разлом в монолитном поле советского колониального дискурса: вначале невольно разоблачая его внутренние противоречия и проблемы, затем – закономерно попадая в капкан каратель-

ной машинерии режима, параджановский киноязык оказывается ярким симптомом своей эпохи, лакмусовой бумажкой, ведущей к имплицитным дискурсивным манипуляциям советской империи.

Это дает основания утверждать, что С. Параджанов, с одной стороны, органично встраивается в классическую акратическую перспективу (в частности, своей трактовкой воображения), а с другой – пронизательно предвосхищает тенденцию деколониального поворота современного гуманитарного знания (при этом, применительно к слабо освещенному советскому проекту). В этом смысле кинематограф Параджанова фактически оказывается «инструментом», по-новому проясняющим характер функционирования советского *воображаемого*: мгновенная реакция на него красноречиво свидетельствует о том, насколько критичными для советской системы оказывались любые вторжения на поприще такой нефасадной области, как социальная инженерия. В свете сказанного С. Параджанов предстает не только тем, кто практиковал собственный экзистенциальный бунт (там, где по словам А. Тарковского, это было практически невозможно²⁶), но и тем, кто творчески предвосхитил общее настроение майских событий 1968 года и многих определяемых ими дальнейших интеллектуальных исканий.

В этом смысле подход Параджанова к изображению гуцульской культуры в «Тенях забытых предков» представляется вполне правоммерным рассматривать именно как акт художественного сопротивления бюрократической логике и идеологическому проектированию экзистенциального континуума мира. При этом, отказ С. Параджа-

²⁶ «Что же касается Сергея, то он действительно работает свободно и раскованно, без комплексов и предрассудков. Он делает что хочет, несмотря на две тюрьмы, где он проводит времени больше, чем в кинопавильонах. В СССР не запугать человека невозможно, но его все же не запугали. Он, пожалуй, единственный, кто в своей стране олицетворял афоризм «Хочешь быть свободным – будь им!»». Цит. по: Блохин 2019, <https://etazhi-lit.ru/publishing/the-main-genre/855-zolotoy-vek-kino-sergey-paradzhanov-i-andrey-tarkovskiy.html>

нова от этнографического буквализма и стилизации оказывается направлен на создание более живого и открытого художественного образа, отражающего не только культурную специфичность, но и универсальные человеческие переживания. Избегая простого механического суммирования культурных артефактов, С. Параджанов формирует пространство, где определяющими факторами оказываются именно воображение и художественная интуиция, а не инвентарная достоверность предметности. Так, его фильмы становятся местом, где традиции и фольклор не просто попадают в фокус режиссерского внимания, но и как бы переживаются заново, раскрывая глубинные аспекты человеческого опыта.

Структурно в кинематографическом ландшафте Параджанова представляется возможным выделить три ключевых «точки погружения». Во-первых, «ритуал-игру» – как субверсивный разлом бюрократической логики имитации ритуала (процедуры); во-вторых, извлечение элементов из нарратива и обыденной динамики и погружение их в самодостаточную статику собственных внутренних процессов; в-третьих, акцент на бергсоновском времени-длительности – как полноте конкретного бытия этих процессов, составляющего условие подлинной свободы. Так, из перспективы анархистской философской традиции могут быть намечены три философских «узла», которые формируют онтологическую структуру эстетического пространства параджановского кино. Эти «узлы» задают онтологическую размерность эстетического пространства киноязыка Параджанова и позволяют предложить в качестве продуктивной для него философской рамки концепт субверсивного противостояния *онтологического реализма* официальному *социалистическому*.

Литература

1. Аверьянов А. Феномен национальной политики в СССР, Гуманитарные и юридические исследования, Ставрополь, № 1, 2019, с. 8-14.
2. Автономова Н. Деррида и грамматология, Жак Деррида. О грамматологии, М., Ad Marginem, 2000, 520 с.

3. Агамбен Дж. Царство и слава. К теологической генеалогии экономики и управления, М., СПб., изд. Института Гайдара; Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2018, 552 с.
4. Бергсон А. Творческая эволюция, М., Кучково поле, 2006, 384 с.
5. Блохин Н. «Золотой век» кино. Сергей Параджанов и Андрей Тарковский, Литературно-художественный журнал «Этажи», 2019, <https://etazhi-lit.ru/publishing/the-main-genre/855-zolotoy-vek-kino-sergey-paradzhanov-i-andrey-tarkovskiy.html> (дата обращения: 08.02.21).
6. Гребер Д. Утопия правил: о технологиях, глупости и тайном обаянии бюрократии, М., Ад Маргинем Пресс, 2016, 224 с.
7. Григорян Л. Параджанов, М., Молодая гвардия, 2011, 318 с.
8. Делез Ж. Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения, Екб.: У-Фактория, 2008, 672 с.
9. Деррида Ж. Письмо и различие, СПб, М., Издательство «Академический проект», 2000, 495 с.
10. Катанян В. Прикосновение к идолам, М., Захаров, Вагриус, 1997, 500 с.
11. Квирикадзе И. Великий Сережа, Гранат любви, Сергей Параджанов, М., Зебра Е, Галактика, 2019, 318 с.
12. Кубанские казаки, 1949. СССР, Реж. И. Пырьев.
13. Малкина С. Критика метафизики и логоцентризма как основа интерпретативных стратегий деконструкции, Известия Саратовского университета, т. 6, вып. 1/2, 2006, с. 18-21.
14. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Философское исследование учения Фрейда, М., ООО «Изд-во АСТ», 2003, 526 с.
15. Млечин Л. «Вы нам русачков, русачков давайте!» Почему выявление евреев стало наиважнейшей проблемой в послевоенном СССР, Новая газета, № 73, 2019, <https://novayagazeta.ru/articles/2019/07/07/81159-vy-nam-rusachkov-rusachkov-davayte> (дата обращения: 08.02.16).
16. Мусаев В. Поворот в советской национальной политике в середине - второй половине 1930-х гг., Народы и религии Евразии, Барнаул, № 15(2), 2018, с. 96-111.
17. Параджанов С. Гранат любви, М., Зебра Е, Галактика, 2019, 288 с.

18. Параджанов С. Вечное движение, Искусство кино: журнал, № 1, 1966.
19. Плахов А. Великий Сережа, Гранат любви, Сергей Параджанов, М., Зебра Е, Галактика, 2019, 318 с.
20. Рахманинова М. Акратические тенденции в кинематографе Параджанова: советский этатизм и судьба художника (доклад). Научно-практическая конференция «Сергей Параджанов в фокусе 2020», СПб., РХГА 10, ноября 2020, <https://st-gr.com/?p=7769> (дата обращения: 16.01.21).
21. Рахманинова М. Власть и тело, М., Радикальная теория и практика, 2020, 432 с.
22. Рахманинова М. Теология советского: критика из анархистской перспективы//Modernity: человек и культура. Сборник материалов XII межвузовской научной конференции, СПб., Издательство «Русская христианская гуманитарная академия», 2020, с. 167-182.
23. Серебренников К. Великий Сережа, Гранат любви, Сергей Параджанов, М., Зебра Е, Галактика, 2019, 318 с.
24. Смехов В. Великий Сережа, Гранат любви, Сергей Параджанов, М., Зебра Е, Галактика, 2019, 318 с.
25. Сталин И. Политика Советской власти по национальному вопросу в России, Сталин И.В. Сочинения, т. 4, М., ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1947, с. 351-363.
26. Стретерн П. Деррида за 90 минут, М., Астрель, АСТ, 2005, 104 [8] с.
27. Тени забытых предков 1964. СССР, Реж. С.И. Параджанов.
28. Тлостанова М. Деколониальные гендерные эпистемологии, М., ООО «ИПЦ “Маска”», 2009, 386 с.
29. Шнирельман В. Советский парадокс: расизм в стране «дружбы народов»? Расизм, ксенофобия, дискриминация. Какими мы их увидели.../ Сб. статей, М., Новое литературное обозрение, 2013, 284 с.
30. Штирнер М. Единственный и Его собственность, СПб., Азбука, 2001, 560 с.
31. Adorno, Theodor W. Die gegangelte Musik, Dcr Monat, V (1953), 182, цит. по: Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Ис-

следование идеологии развитого индустриального общества, М., ООО «Издательство АСТ», 2003, 526 с.

32. Bey H. TAZ: The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism, New York, Autonomedia, 1985, 126 p.

Մարիա ՌԱԽՄԱՆԻՆՈՎԱ

PhD, անկախ հետազոտող (Վրաստան, Թբիլիսի)

Սյրանիսլավ ՅԱՅԵՆԿՈ

*թատերական լույսի վարպետ, անկախ հետազոտող
(Վրաստան, Թբիլիսի)*

ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԿԻՆՈԼԵՋՈՒՆ. ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԹՈՒՂԻՆԵՐԸ ԿԱՅՄՐՈՒԹՅԱՆ ԲՆԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՄԻՋՈՎ

Հոդվածում քննության է առնվում Սերգեյ Փարաջանովի կինոլեզվի փիլիսոփայական և քաղաքական կողմը և իշխող գաղափարախոսական համատեքստի հետ նրա գոյաբանական անհամաձայնության յուրատեսակ հետազոտությունը: Ուշադրության կենտրոնում են սահմանանշման առանցքային գծերը, որոնք աներևութաբար տարանջատում են խորհրդային գաղութային խոսույթը և ռեժիսորի էկզիստենցիալիստական գեղագիտական պրպտումները: Որպես Փարաջանովի կինեմատոգրաֆի և ԽՍՀՄ-ում նրա ճակատագրի ուսումնասիրության մեթոդաբանական շրջանակ ընտրվել է 1960-1980-ականների ազատագրական ծրագրերի հայեցակարգային հեռապատկերը, ինչպես նաև անարխիստական փիլիսոփայական ավանդույթի կատեգորիալ-մտածական գործիքակազմը՝ կրատիկականի, գաղափարախոսականի, բյուրոկրատականի և գաղութայինի հանդեպ իրեն հատուկ զգայունության կարգավորումներով: Այդ լույսի ներքո Ս. Փարաջանովի կինոլեզուն ոչ միայն ուսումնասիրվում է նրա սեփական կործանարար ներուժի տեսակետից, այլև իմաստավորվում է որպես արժեքավոր մեթոդաբանական գործիք՝ «խորհրդային» երևույթն իր առանձնահատ-

կություններով, շարժընթացով և ոչ ակներև փիլիսոփայական հակասություններով հանդերձ հետազոտելու համար:

Քանալի բառեր՝ Փարաջանով, խորհրդային, գաղութային, ապագաղութային, կործանարար արվեստ, կինեմատոգրաֆ, ակրատիկ, անարխիստական միտք:

Maria RAKHMANINOVA

*PhD in Social and Political Philosophy, independent researcher, artist
(Georgia, Tbilisi)*

Stanislav YATSENKO

*master of theatrical lighting, independent researcher
(Georgia, Tbilisi)*

PARAJANOV'S FILM LANGUAGE: ROUTES OF FREEDOM AMONG THE LANDSCAPES OF THE EMPIRE

The article explores the philosophical and political aspect of Sergey Parajanov's film language and the specific trajectories of its ontological dissonance with the prevailing ideological context. The focus of attention is on the key demarcation lines that implicitly separate the Soviet colonial discourse and the existential and aesthetic quest of the director. As a methodological framework for the study of Parajanov's cinematography and its fate in the USSR, the conceptual perspective of emancipatory projects of the 1960s-1980s is used, as well as the categorial and conceptual apparatus of the anarchist philosophical tradition – with its characteristic sensitivity settings to the cratic, bureaucratic, ideological, and colonial. In light of this, the film language of S. Parajanov is not only investigated for his own subversive potential, but is also understood as a methodologically valuable tool for studying the very phenomenon of the Soviet: its features, dynamics and implicit philosophical controversies.

Key words: Parajanov, Soviet, colonial, decolonial, subversive art, cinematography, akratic, anarchist thought.