УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+778.5(470)
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-280

ЗОСИЧ Анна Евгеньевна

*кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского
государственного института культуры,
(Россия, Санкт-Петербург)
pauzatacta@bk.ru*

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА КАК ЧАСТЬ ФЕНОМЕНА ЖИВОПИСНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960-70-х ГОДОВ

В Советском Союзе 1960-70-х годов происходило обновление стилистики кинематографического языка. Этот период в истории советского кино является одним из самых ярких и одновременно дискуссионных с точки зрения определений и терминов, применяемых к обширному спектру его стилистического многообразия. Обновление советского кинематографа связано не только с изменением общих мировых тенденций в кинематографе, но и с активным развитием республиканских киностудий. Под воздействием многих факторов республиканские кинематографии превратились в центральное пространство художественного эксперимента. Молодые режиссеры стали работать в ключе специфической мифопоэтичности с привлечением материала фольклорных традиций, в частности – притчи.

Сергей Параджанов является ярким представителем этого обновленного авторского поэтического кинематографа. Кинопроизведения режиссера опираются прежде всего на *иконический знак* и по-особому организуют повествование. Например, в фильме «Цвет граната» («Саят-Нова»), как и в более поздних картинах («Легенда о Сурамской крепости», «Ашик-Кериб»), для воплощения замысла применяется специфический метод – «*кадр-картина*», при котором изображение практически уподобляется живописному полотну.

Одновременно с изобразительной спецификой творчества Сергея Параджанова немаловажно и то, что его самобытная авторская лич-

ность отмечена определенной *мультикультурностью* как результат того, что созданные им фильмы принадлежали к нескольким национальным культурам. Это органично вписывается в феномен многонационального кинематографа, характеризуемого *взаимовлиянием культур разных республик* и самих авторов, которые, обладая различным опытом, имели единую кинематографическую базу – Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК).

Ключевые слова: советская «новая волна», авторское кино, советские республиканские кинематографии, многонациональный кинематограф, поэтическое, фольклорное, кинопритча, иносказание, иконическое, мифопоэтическое, «живописно-символическое».

Вступление

Отечественный кинематограф 1960-70-х годов представляет собой уникальное явление культуры. Фильмы этого времени являются образцом авторского кинематографа. Большинство из них воплощалось в форме особого киноязыка, что было связано с целым рядом обстоятельств. Молодое поколение выпускников ВГИКа в этот период уже были знакомы с достижениями европейского кинематографа, что сильно повлияло на их творческое мышление. Шел наиболее интенсивный процесс развития кинематографического языка и широкое обновление жанровой палитры. Сформировалось огромное количество различных методов воплощения творческих замыслов посредством кинематографической условности. В образах кинопроизведений проявлялось авторское видение, являясь часто своеобразной поэтизацией реальности. Все это в совокупности обусловило проявление своеобразной советской «новой волны».

Данный период отмечен ориентацией многих режиссеров советского авторского кино на поэтическое иносказание. Поколение, которое имело новый кинематографический опыт, стало работать в ключе специфической мифопоэтичности с привлечением мате-

риала фольклорных традиций. В картинах, снятых режиссерами союзных республик все чаще возникают на экране народные традиции и свойственные им обрядовые (ритуальные) образы. Они стали выступать как структурный элемент не только изобразительно-пластического решения фильмов, но и их сюжетов, а также жанровой специфики.

Фильмы различных республиканских авторов (Т. Абуладзе, С. Параджанова, Ю. Ильенко, Р. Габриадзе, Э. Шангелая, О. Иоселиани, Э. Лотяну, Т. Океева, Али Хамраева, Б. Мансурова и др.), базирующиеся прежде всего на национальной традиции тех или иных союзных республик и использующие в повествовании фольклорный материал, как правило, в изобразительном плане ориентировались на иконическую (знаковую) доминанту. Именно они сформировали так называемое «живописно-символическое» направление¹. Фильмы данного направления, как правило, имеют в своей основе иносказание как тип художественного выражения, что выражалось в проявлении специфической жанрово-стилистической модели – кинопритчи. В единое стилистическое направление их также объединяют характерное присутствие национального колорита, сказочность или условность происходящего, а также живописность формы, образность и символичность в передаче истории.

Безусловно, поэзия стала особым характером отношения к действительности для целого поколения молодых режиссеров, которые использовали в основе своих фильмов иносказание. Помимо высокохудожественной ценности формы, оно еще и явилось своеобразным эзоповым языком. Это обусловило то, что отечественные фильмы 1960-70-х гг. вновь начинают обращаться к форме метафорического языка, который был актуален в 1920-х годах, но исчез в период расцвета звукового кино. Фильмы, наполненные своеобразной сказочностью, иносказательной условностью, на первый взгляд казались далекими от реалий современной жизни,

¹ Зосич 2022.

но на самом деле были непосредственным отражением происходящего в стране, в судьбах поколений того времени. Но прежде всего они отражали персональные поиски самих авторов.

Изложение основного материала

Все сказанное выше закономерно приводило к сложности классификации авторских фильмов указанного периода. Это заключалось в невозможности их сравнения между собой, потому что все они являются самобытными произведениями. Каждый фильм обнаруживает особые, свойственные только ему стилистические и художественные особенности.

Режиссер Сергей Параджанов был ярким представителем этого направления. Его авторский стиль органично вписывался в общие тенденции кинематографистов-поэтов, но также и выделял его как самобытную фигуру. В его работах поэтический язык был той интуицией, которая определяла способ создания фильма. Аллегоричность и символичность его картин выводили их на новый уровень вневременной ценности. Немаловажно и то, что Сергей Параджанов явился автором, которого можно отнести одновременно к нескольким культурным традициям. В его случае место рождения не являлось определяющим. Армянин по национальности, опираясь на украинский и грузинский материал, создал картины, выражающие «чужие» ему традиции как «свои». Этот факт является еще одним важным аспектом для характеристики и понимания исключительности периода 1960-70-х гг.

Дело в том, что в поэтическом кинематографе периода происходило все более частое обращение к фольклорному материалу. Именно он становился основой фильмов-кинопритч и включал в себя воспроизведение на экране различных элементов обряда. В свою очередь, «обрядовый фольклор» составляют словесно-музыкальные, драматические, игровые, хореографические жанры, которые входят в состав традиционных народных обрядов. Так как в кинематографе воспроизведение обрядов, преобразованное художе-

твенной реальностью, не могло быть доподлинным, оно выражалось его элементами – песнями, танцами, различными ритуальными действиями. Все это погружало зрителя в мир народных традиций.

Сама диалектика процессов включения в кинематограф разнообразного фольклорного по форме и иносказательного по содержанию материала определялась интернациональной сущностью советского кино. Для республиканских киностудий частым явлением было то, что фильмы, основанные на национальном материале одного народа, снимали режиссеры, принадлежащие к другой национальности, и творчество Сергея Параджанова – яркое тому подтверждение. Известно, что режиссер учился во ВГИКе, на курсе, которым руководил известный украинский режиссер И. Савченко. Ехать на работу в Киев ему посоветовал А. Довженко, увидев в дипломной работе «Андиеш» (1954) некоторое родство с традиционной украинской эстетикой. А в будущем разные картины режиссера стали центральными для национального кинематографа Украины, Армении, Грузии.

Однако в картинах Сергея Параджанова красноречиво проявлен диалог не только между национальными культурами, но и их наднациональными уровнями. Например, в фильме «Тени забытых предков» усматривается сплетение христианства и язычества как некоего синкретического мировоззрения: праздник крещения превращается в праздник встречи солнцестояния. В фильме «Цвет граната» сплетаются христианская и персидская традиции. Различные сцены подчинены поэтике христианского и мусульманского миров. Сам режиссер говорил о том, что фильм «Цвет граната» не армянский, «...он скорее украинский...», вероятно, подразумевая, что истоки обеих культур происходят от Византии.

Внутренняя эклектика фильмов Сергея Параджанова подтверждает самобытность периода, когда происходило активное развитие многонационального кинематографа. Это развитие являлось следствием взаимовлияния и взаимообогащения различных культур. Так, при всей ориентации на какой-нибудь один художествен-

но-изобразительный стиль, подобные фильмы обнаруживали смешение стилей, но при этом – мировоззренческое единство. Закономерно, что в творчестве режиссеров этого периода оказались востребованными фольклорно-иносказательные формы, такие как миф, эпос, сказка и притча. Однако они нуждались в особом способе авторского и художественного осмысления, например, подобном тому, каким мы увидели его в картинах Сергея Параджанова.

Режиссер искал индивидуальный способ видения мира через иносказание, он обращался к разным историческим эпохам, наполняя каждый фильм необычным, аллегорическим языком, эстетикой и глубинным философским смыслом. Он не мыслил в рамках «традиционного повествования», но обращался к фольклорным мотивам, экспериментально воплощая переосмысленный национальный материал на экране, дополняя и «домысливая» его своей фантазией.

Можно сказать, что подобные фильмы, и, в частности, фильмы Сергея Параджанова, становились в определенную оппозицию по отношению к фабульному кино. Так как их события не определяют логику развития фильма, а углубляют развитие внутреннего драматического конфликта. Именно это является признаком бесфабульного сюжета².

В большинстве фильмов Сергея Параджанова предмет изображения практически не сводим к событийному ряду или вовсе лишен событийного ряда, точнее – события перенесены в плоскость ассоциаций. Как отмечает Е. Марголит, это «предметный мир в его исключительно сакральной функции, забывающий про прагматику», тогда как фабульное кино – это «предметный мир в его прагматической функции, забывающий про сакральное»³. Данная мысль обусловлена тем, что для архаической культуры свойственно, что любой предмет имеет две функции – бытовую и сакральную. Получа-

² Демин 1966.

³ Марголит Е. «Что такое поэзия в кино», <http://os.colta.ru/cinema/events/details/37489/>).

ется, что именно единство двух этих качеств становится объяснением бифункциональности предметной среды на экране, что отражается как экспериментирование со структурой формы фильма, посредством, например, добавления в нее тех или иных ритуалов и предметов с сакральным смыслом.

Именно к такому методу прибегал Сергей Параджанов, сознательно воссоздавая на экране определенный уровень аутентичности. Например, в фильме «Тени забытых предков» режиссер отказался от литературного языка в диалогах, а роли исполняли местные жители в собственных аутентичных национальных костюмах. Вообще подобный метод работы свойственен режиссерам национальных кинематографий 1960-х гг. Они активно использовали исполнителей-непрофессионалов. Аналогом этому явлению из предшествующей кинематографической эпохи является фильм «Земля» (1930) А. Довженко.

Поэтому, рассматривая фильмы, использующие в своей основе национальный материал, воспринимаются по-особенному. Например, обряд на экране мог быть запечатлен таким, каким он является и в жизни, тогда исполнители этих действий не играют, а проживают их. В частности, для гуцулов, которые изображены в фильме «Тени забытых предков», их присутствие в кадре было обыкновенной жизнью. Язык общения был обычным языком общения с окружающим миром. Нечто подобное встречалось и в других фильмах «живописно-символического» направления, таким способом режиссеры преобразовывали реалистическое повествование⁴.

Еще одним интересным обстоятельством является то, что сам фольклор в кино преподносился таким образом, что часто становилось сложно отличить фантазию автора от действительно существующих обрядов и ритуалов, свойственных какой-либо народности, и в

⁴ В указанный период были фильмы, которые стремились к более документальному воспроизведению реальности, в частности ориентирующиеся на литературу. Однако им тоже была свойственна своя поэтическая форма.

фильмах Сергея Параджанова это проявилось наиболее ярко. Режиссер смешивал в одном фильме реально существующие и вымышленные обряды. В качестве примера можно привести сцену венчания из фильма «Тени забытых предков». Основным художественным элементом этой сцены является ярмо, надеваемое на жениха и невесту – Ивана и Палагну – во время венчания. Этот момент полностью выдуман режиссером и не имеет реальной основы. Подобные авторские интерпретации фольклорных мотивов встречаются и в ряде других фильмов, в которых присутствует целый ряд образов сугубо авторского происхождения. Реализация подобных авторских решений осуществлялась посредством исключительно продуманного соотношения цвета, звука, костюма, монтажа, декораций. Именно с их помощью выражались метафора, символ и аллегория, являясь художественными средствами показа действительности⁵. Таким образом, главными средствами выражения замысла и различных культурных особенностей в поэтическом кинематографе становятся сами его выразительные средства, стиль и эстетика. Все это явилось неким ключом для тех или иных символов проявления сюжета.

Немаловажно и то, что фольклорная и литературная притча явилась лишь неким ориентиром для кинематографа, так как притча не может быть переведена в кино напрямую. Таким образом, подобные фильмы были воплощены в форме кинопритчи. Ее создавал особый характер художественного развертывания сюжета посредством метафор. Сам сюжет фильма мог являться непосредственной метафорой, но именно за счет включенности дополнительных художественных средств он наполнялся особенной живописностью⁶.

⁵ Также в фильмах направления находили выражение и такие способы, как гротеск, пародия, фарс, парадокс, фантасмагория.

⁶ В фильмах фольклорного («живописно-символического» направления) притча иногда воспроизводится напрямую, что создает в них эффект «нереальности» происходящего.

Например, фильм С. Параджанова «Тени забытых предков» содержит в себе сразу множество метафорических аспектов. Режиссер создал картину на материале классической украинской прозы М. Коцюбинского рубежа XIX-XX вв. Изображение вводит зрителя в мир народных легенд и жизни старых Карпат. Интересно то, что быт гуцулов показан настолько аутентично, что создает ощущение сюрреалистичности происходящего. Все изображенное в фильме кажется вымышленным. А между тем созданный образ Украины подобен гоголевской условной Малороссии. С первых же кадров фильма зрителя охватывает буйство национальных красок, а слух насыщает музыкальное звучание народных мотивов. Оператор Ю. Ильенко экспериментирует с движением камеры: она буквально кружится, выхватывая вспышками красоту мира и драму человеческих отношений. Камера как будто пляшет под ритмы варганов. Яркие, красочные платки и костюмы, лица с характерными национальными чертами, танцы и гремящие бубенцы создают стремительный яркий водоворот.

Автор использует литературный принцип компоновки действия – членения повествования на отдельные главы-отрезки. Чередование новелл в фильме («Иванко да Маричка», «Полонина», «Одиночество», «Иван да Палагна», «Будни») имеет отчетливый ритм. Романная форма становится одним из способов масштабного авторского осмысления судьбы человека в контексте времени и истории. Сюжет фильма основан на истории противостояния двух гуцульских родов, враждующих многие годы, но среди родовой вражды зарождается светлая любовь Ивана и Марички.

В сознании и мироощущении гуцулов, как и у многих малых народностей, христианство и язычество сосуществуют в едином сплаве, порождая как бы новое, неведомое вероисповедание, по законам которого живут две фамилии враждующих родов. Именно в столкновении этих множественных противоположностей образуются такие мощные по своему воздействию образы и смыслы, а на их стыке рождается основной смысл картины.

Фильм наполнен визуальными и повествовательными антитезами, прежде всего это противопоставление жизнь-смерть. Фильм начинается сценой смерти: брат главного героя Ивана спасает его, отталкивая из-под падающего дерева, но сам не успевает спастись. Долго не отпускает Ивана рука мертвого брата. В следующих кадрах показан крест на холме, поставленный в память о погибшем Алексее. Но камера долго не задерживается на кресте и в следующем кадре мы уже видим многоцветную ярмарку. Эти кадры соседствуют в монтаже как непреложная истина соседства жизни и смерти. Это же ощущение поддерживается сопоставлением яркого жизнеутверждающего праздничного изображения и пронзительной, печальной песни. Антитезы прослеживаются и в противопоставлении личного народному, в смене времен года, в переходе цветного изображения в черно-белое. Все это в совокупности отражает душевное состояние главного героя. Музыкальное сопровождение на протяжении всей картины обладает своим повествовательным смыслом. Рефреном в фильме выступает тройка пастухов с трубами, звучание которых предшествует главным сюжетным поворотам.

На примере этого фильма мы обнаруживаем множество методов, свойственных поэтике нового кинематографа, а также то, что именно за счет особенности работы времени и новаторства в изобразительном решении фильмов, имеющих метафорическую природу, проявляется притчевая поэтика. В данном случае стоит подчеркнуть, что изобразительная стилистика в поэтическом кинематографе и, в частности, в фильмах «живописно-символического» направления, формировалась вследствие специфической работы с кинематографическим временем.

Условно можно выделить два полюса работы с изображением: *динамичная камера*, формирующая пестроту изображения, как, например, в фильме С. Параджанова «Тени забытых предков» (оператор Ю. Ильенко) или *статичная камера*, создающая художественную стилистику, когда изображение уподоблялось живописному полотну (в картинах «Цвет граната» (1968) и более поздних кар-

тинах «Легенда о Сурамской крепости» (1984) и «Ашик-Кериб» (1988)).

Остановимся более подробно на втором: в данном случае форма воплощения в фильмах устремлялась к монументальности и целостности отдельного изображения кадра; в композиции пространство замирает. Как отмечает И.В. Евтеева⁷, здесь происходит взаимосвязывание частей не по принципу причинности, а по принципу подобия и контраста, что и обуславливает уместность употребления термина «кадр-картина». Сам «кадр-картина» содержит в себе еще несколько смысловых уровней: «Кадр-картина не только в целом являл символ, как образ-символ немого монтажного кино, но и сам состоял из символов (цветового, обрядового, песенного, словесного, танцевального и многих других), которые, в свою очередь, делились на еще более мелкие. Такой кадр позволял себя рассмотреть не торопясь. При этом не ставилась цель включить его в цепь событий, которые в результате такого пристального внимания приобретали особую значимость»⁸.

Метод обретает развитие в фильмах С. Параджанова, где киноязык ориентирован на специфическую живописность фольклорного материала. Вероятно, кадры фильмов уподобляются художественным (восточным) миниатюрам, а персонажи олицетворяют архетипические образы.

Ю.М. Лотман характеризовал подобную стилистику как иллюстративную, где первичный словесный текст (сюжетный и повествовательный) переводится на язык изобразительного искусства: «...единный непрерывный словесный текст превращается в цепочку изображений, композиционно разделенную перерывами, некую серию стоп-кадров»⁹. Данный метод построен на разрушении двух-

⁷ См.: Евтеева И. 2011.

⁸ Евтеева 2011, 57.

⁹ Лотман Ю. Новизна легенды. О художественном фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе – С. Параджанова.

мерности и создании иной экранной плоскости, придающей и новое значение вещам, которые помещены в художественный мир, созданный режиссером.

Например, в фильме «Цвет граната» это выразилось в виде включения в «текст» фильма элементов армянской средневековой графики. А многокомпонентная природа организации художественного пространства фильма предполагала сосуществование всех его элементов, вписанных в окружность некой целостной мозаики: «Орнаментальная композиция предполагает синтез разнородных предметов, но только не фиксацию предмета в его историческом контексте»¹⁰.

В свою очередь, смысловая концентрированность «кадров-картин» насыщена метафоричностью цвета, пластики и элементами народных обрядов. Обширные пласты символических значений, включенные в фильмы, берут свои истоки из всей мировой культуры, но с установкой на значимость конкретных деталей, действий или их сопоставлений. Все это наделяет фильмы многозначностью, внутри сложной структуры которых многое не поддается однозначной расшифровке, а сама стилистика порождает глубокий метафоризм визуальных образов.

В фильме практически отсутствует речевой компонент, он полностью построен на живописности символов. В форме нескольких миниатюр режиссер показывает духовный мир средневекового армянского поэта Саят-Новы (о биографии которого нет доподлинных сведений). Кажется интересным именно то обстоятельство, что режиссер был волен придумать судьбу поэта, и он находит свой собственный ключ к интерпретации. Например, Левон Григорян так рассказывал о выразительном решении: объединить двух героев фильма в одном человеке. Это было связано напрямую с выбором подходящего главного героя фильма: С. Параджанов, увидев портрет Софиико Чиаурели, сказал: «Кажется, я нашел Саят-Нову –

¹⁰ Тестова С. Художественный метод Параджанова.

вот мне такое лицо нужно!» То есть в роли самого поэта и возлюбленной поэта снималась одна актриса. Это решение создало особенную образность, в свою очередь рожденную из однажды увиденного С. Параджановым изображения двух влюбленных на старинном персидском полотне: юноша и девушка с двумя одинаковыми лицами, символизирующими единство любви. Этому единству свойственно объединение на трех уровнях: одна душа на двоих, одно тело и одно лицо.

Таким образом, фильм, сотканный из подобных символических образов, не является конкретной историей жизни поэта. Он является символом его жизни. Приходит еще один образ для сравнения, он многократно присутствует в фильме – это сложно сотканный ковер. Он символизирует саму ткань жизни, а рисунок, состоящий из множества затейливо переплетенных разноцветных нитей, – судьбу человека и судьбу поэта. Если мы таким образом воспринимаем сцены фильма, то они укладываются в символический рисунок: одна из нитей символизирует сновидения поэта, в этих снах купол парит в воздухе и никак не может обрести свой храм. Этот сновидческий образ символизирует то, что и сам герой мечется и не может определить свое место в мире. Еще одна нить – это его уход в монастырь. Какая-то из нитей – юность поэта, а какая-то – его старость. В «ковре» сюжета есть и нить любви, и нить смерти. Ни слова не проронит поэт, только жестами и положением своего тела говорит он с миром, только композиционной поэзией, звучащей внутри картины. Фильм своей формой также иллюстрирует отсутствие фабульного действия. Между тем, именно так происходило и выражалось взаимовлияние стиля и материала.

Понимание кадров-картин, из которых преимущественно состоит фильм, возможно лишь внутри композиции каждого в отдельности, так как они построены по законам живописного полотна. Таким образом, и восприятие фильма происходит, отчасти, по законам изобразительного искусства. «Кадры-картины» – многоуровневые, они содержат в себе явные и скрытые смыслы. Их сопро-

воздают резко обрывающиеся и возникающие вновь музыкальные фразы, которые подчеркивают поэта, который становится объемным символом на фоне этих картин. Статуарно выстроенные положения поэта в пространстве композиции кадра и динамичное по своему символическому наполнению окружение – такое соотношение оперирует к интуитивному восприятию фильма.

Также в фильме «Цвет граната» («Саят-Нова») С. Параджанов воссоздает условное мифологическое пространство, в котором нет лишних предметов и которое лишено реальных географических ориентиров. Несмотря на то, что сцены фильма сняты в конкретных монастырях Ахпат, Санаин, Гегард, в фильме они предстают вне своего географического положения. Они интегрированы в воссоздаваемый мир художественного восприятия поэта Саят-Новы, что подчеркнуто и отсутствием панорамной съемки. Ю.М. Лотман отмечает, что при рассмотрении образов на экране зритель понимает их как воспроизводящие предметы реального мира. Это означает формирование семантических отношений между образом и предметом. Кинообразы приобретают новые метафорические, метонимические, символические и другие значения посредством монтажа, продолжительности кадров, постановки планов, освещения и других кинематографических приемов. Оба метода – и динамичная камера, и статичная – явились значимыми выразительными элементами киноязыка данного периода. В контексте обеих тенденций обращает на себя внимание органичность и закономерность формы, которая соответствует специфике этнографического и фольклорного материала, положенного в основу фильмов. В одном ряду с подчеркнутой изобразительностью фильмов «живописно-символического» направления, за счет включения национального материала, обнаруживается их глубокая мифологическая основа. Это объяснимо и тем, что фольклорный жанр притчи имеет те же основания, что и миф, когда всякий простой и естественный жизненный факт становится символическим и аллегоричным. В кинемато-

графе это проявление осуществлялось именно за счет обобщенности образов, универсальности героев и типичности ситуаций.

Еще одним аспектом проявления иносказательности в фильмах «живописно-символического» направления является то, что им характерно погружение в далекое прошлое. Таким образом, сюжеты картин, построенные на основе фольклорного материала, становились некими архетипическими историями: «Цвет граната» – описание творческих поисков поэта, «Тени забытых предков» – история вражды двух родов и др.

Фильмы этого направления не только опираются на фольклор в какой-либо точке своего повествования или основываются на нем фундаментально, но и могут включать его в эклектичную структуру повествования. Например, в фильме «Цвет граната» осмысливается поэзия как цельное явление. Иносказательная (притчевая) фабула не всегда имеет фольклорную основу, она может приходиться и из литературы, но облачаться в форму фольклорных мотивов, а точнее – приобретать национальный, этнический колорит. Это значит, что в одном фильме может присутствовать одновременно самый разный материал и различные источники. В основу фильма может быть положено не какое-то одно произведение, а мотивы многих произведений (или архетипические образы и сюжеты, лежащие в различных культурах и языках).

Фольклорная пестрота, буйство цвета, этнографичность костюмов и декораций работают, в том числе, и на усиление ирреальности событий. Обряд в классическом проявлении в данном кинематографе приобретает качество переосмысленного пластического воплощения. Ритуал для режиссеров становится эмпирическим материалом, при помощи которого они создают свою реальность. Несмотря на то, что режиссер мог исказить или привнести в фольклорную историю какие-то детали, сами предметы, появляющиеся в кадре, были достоверными, в соответствии с отражаемым периодом времени. То есть фильмы режиссера с одной стороны этнографичны, а с другой – вымышлены, но на основе народного

и традиционного представления. Та форма, в которой они были воплощены, обладает эстетическими качествами, возводя фильмы в ранг произведений высокого искусства.

По словам Ю.М. Лотмана, «всякое искусство в той или иной мере обращается к чувству реальности у аудитории. Кино – в наибольшей мере...»¹¹ и далее продолжает, что каким бы фантастическим ни было происходящее на экране, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником.

Тот факт, что Сергей Параджанов создавал коллажи, на которых изображал в том числе и то, что со временем появлялось на экране, является своеобразным продолжением наших размышлений. Сергей Параджанов называл их «спрессованными» фильмами: «в них всегда есть движение и особенная параджановская сверхнасыщенность кадра – каждый может легко развернуть в уме мизансцены из фильма. И наоборот – многие кадры из его фильмов, по сути, и являются красочными коллажами»¹².

На наш взгляд, тяготение режиссера к подобной форме творчества связано с тем, как он понимал искусство в целом и как создавал кинематографическое пространство в своих фильмах. Коллаж – это абстракция, но в то же время он близок к обобщенности формы народного, «наивного» искусства. Форма фильмов режиссера обладает подобной собирательностью, облаченной в пестрый этнографический колорит. В них представлено множество мотивов фольклора, а также образы музыкального и хореографического видов искусства. В фильмах Параджанова ощущается знание режиссером древних культур, многих и многих национальных особенностей, и в то же время в его фильмах всегда присутствует пространство для фантазии и домысливания сюжета.

¹¹ Лотман Ю. Новизна легенды.

¹² Хачатрян Т. По сей день неразгаданные послания современникам и наследникам: коллажи Параджанова, в которых проявилась его неугасшая фантазия.

Можно отметить еще один очевидный аспект, характерный для фильмов «живописно-символического» направления, который встречается и в картинах С.Параджанова: основой конфликта является противопоставление разнополярных категорий или дихотомия добра и зла.

Анализируя фильмы «живописно-символического» направления, мы обнаруживаем множество примеров включения в фильм фольклора, обусловленных именно наличием подобного сюжета. Можно сказать, что эти явления взаимосвязаны напрямую. Некоторые фильмы при этом усложнялись конфликтом, проистекающим из этнических особенностей. Его можно сформулировать как противостояние устоявшейся традиции и личной свободы человека. Подобную логику хорошо иллюстрирует последний кадр фильма «Тени забытых предков». На экране зритель видит окно, рама которого образует подобие клетки, в каждой «ячейке» расположен, а по смыслу «заключен» мальчик. Таким образом, в финале смысл картины прочитывается как отсутствие свободы выбора в обстоятельствах традиционного уклада. Судьба и жизненный путь человека предрешены, а попытка отступить от этого пути является безумием, в прямом и переносном смысле.

Дихотомия добра и зла в кинопритче приобретала иное качество, в зависимости от культурного или национального контекста. Например, сюжет, в котором возлюбленные не могут быть вместе. Проблематика сюжета берет начало из модели построения взаимоотношений, в основе которой лежит традиционное общество, стремящееся сохранить социальную устойчивость. Поэтому брак «по любви» в народной традиции «угрожал» воспроизводству привычного материального мира, потому что любовь символически устремлена за пределы любых обусловленностей. В такой логике было естественным выдавать девушек по сговору старших или решению родителей, что гарантировало предсказуемые и взаимовыгодные условия брака. Поэтому в фильмах стала раскрываться подобная проблематика.

Заключение

В заключение подчеркнем, что именно национальная традиция с ее художественными особенностями, представленными в кинематографе, сформировала стилистические, пластические и жанровые особенности «живописно-символического» направления, ярким представителем которого явился Сергей Параджанов. Обнаруживая в фильмах элементы фольклора, мы видим, что это стало возможным благодаря тому, что сами картины основаны на каком-либо национальном материале режиссером, имеющим специфический мультикультурный опыт. Все это в совокупности оказало основополагающее влияние на стилистику фильмов режиссера Сергея Параджанова, имевшего уникальное авторское видение.

Литература

1. Демин В. «Фильм без интриги», В. Демин, Москва, Искусство, 1966, 220 с.
2. Зосич А. «Жанровые и стилевые особенности авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях СССР в 1960-е - 1970-е годы», дис., 2022.
3. Евтеева И. «Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие», И.В. Евтеева, Санкт-Петербург, Планета музыки, 2020, 292 с.
4. Евтеева И. «О взаимодействии киновидов: монография», И.В. Евтеева, Санкт-Петербург: РИИИ, 2011, 154 с.
5. Лотман Ю. Новизна легенды. О художественном фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе - С. Параджанова.
6. Тестова С. Художественный метод Параджанова (<https://proza.ru/2014/07/17/1341>).
7. Марголит Е. Что такое поэзия в кино (<http://os.colta.ru/cinema/events/details/37489/>).
8. Хачатрян Т. По сей день неразгаданные послания современникам и наследникам: коллажи Параджанова, в которых проявилась его неумная фантазия (<https://www.radiovan.fm/station/article/12961>).

Աննա ՋՈՍԻՉ

*արվեստագիտության թեկնածու,
Սանկտ Պետերբուրգի մշակույթի պետական ինստիտուտի դոցենտ
(Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)
pauzatacta@bk.ru*

**ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԵՐԿԵՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ 1960-70-ԱԿԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻ
ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ-ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՅԻՆ ՈՒՂՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍ**

1960-70-ական թվականներին Խորհրդային Միությունում տեղի էր ունենում կինեմատոգրաֆիական լեզվի ռճաբանության նորացում: Այն խորհրդային կինոյի պատմության ամենավառ ժամանակաշրջանն էր, սակայն միևնույն ժամանակ վիճաբանության առարկա էին ռճական բազմազանության լայն սպեկտրի սահմանումներն ու եզրույթները: Խորհրդային կինոյի նորացումը կապված էր ոչ միայն համաշխարհային կինեմատոգրաֆի զարգացման ուղիների փոփոխության, այլև հանրապետական կինոստուդիաների բուռն զարգացման հետ: Վերջիններս բազում գործոնների ազդեցության ներքո վերածվել էին գեղարվեստական փորձարարության լայն ասպարեզի: Երիտասարդ ռեժիսորներն սկսեցին աշխատել յուրատեսակ առասպելա-պոետիկ ոճի մեջ, ներգրավելով բանահյուսական ավանդություններից նյութեր, մասնավորապես առակներ:

Սերգեյ Փարաջանովն այդ նորացված հեղինակային պոետիկ կինոյի կարկառուն ներկայացուցիչներից է: Ռեժիսորի կինոստեղծագործությունները նախ և առաջ հենվում են *սրբապատկերային նշանի* վրա և յուրահատուկ կերպով են կազմակերպում շարադրանքը: Այսպես, «Նռան գույնը» («Սայաթ Նովա») ֆիլմում (ինչպես նաև ավելի ուշ նկարահանված «Լեգենդ Սուրամի ամրոցի մասին», «Աշուղ Ղարիբ» կինոնկարներում) ի հայտ է գալիս իմաստի մարմնավորման ուրույն ձև՝ «*դրվագ-գեղանկար*», որում պատկերը նմանեցվում է գեղանկարչական աշխատանքի:

Սերգեյ Փարաջանովի երկերի պատկերային յուրահատկության հետ մեկտեղ ոչ պակաս կարևոր է ուրույն հեղինակային անհատականության տեր ռեժիսորի *բազմամշակութայնությունը*: Նրա ստեղծած ֆիլմերը պատկանում էին տարբեր ազգային մշակույթների: Այս երևույթը համահունչ է *բազմազգ կինեմատոգրաֆ* հասկացությանը, որին բնորոշ էր *տարբեր հանրապետությունների մշակույթների*, այդ թվում նաև հեղինակների *փոխազդեցությունը*: Վերջիններս, թեև ձեռք բերված փորձառությամբ տարբեր, սակայն նույն կինեմատոգրաֆիական «արմատից» էին՝ Ս. Գերասիմովի անվան կինեմատոգրաֆիայի պետական ինստիտուտից:

*Բանալի բաներ*¹ սովետական «նոր ալիք», հեղինակային կինո, սովետական հանրապետությունների կինեմատոգրաֆիաներ, բազմազգ կինեմատոգրաֆ, պոետիկ, բանահյուսական, կինոառակ, այլաբանություն, սրբապատկերային, առասպելա-պոետիկ, «գեղանկարչական-խորհրդանշային»:

Anna ZOSICH

Doctor of Arts,

associate professor at the Saint Petersburg State Institute of Culture

(Russia, Saint Petersburg)

pauzatacta@bk.ru

SERGEY PARAJANOV'S OEUVRE AS PART OF THE PHENOMENON OF "PICTORIAL-SYMBOLIC" TREND IN THE SOVIET CINEMA OF THE 1960s-1970s

In the 1960s-1970s, a renewal of stylistics of the film language was taking place in the Soviet Union. It was one of the brightest periods in the history of Soviet cinema and yet debatable as to the definitions and terms. The renewal of Soviet cinema is associated with not only the changing global trends, but also the dynamic development of film studios in the republics, whose cinema centers turned into a space for artistic experiments. The new generation of directors began to work in

the mythopoetic style with the involvement of folklore, like, for example, parables.

Sergey Parajanov is a brilliant representative of that renewed poetic auteur cinema. His films rely on an *iconic sign* and organize the narrative in a special way. In “The Color of Pomegranates” (“Sayat-Nova”), like in his later films (“The Legend of the Surami Fortress”, “Ashik Kerib”), the idea is embodied through a specific method of “*frame-picture*”, in which the image is likened to a painting.

Along with the pictorial specifics of Parajanov’s creative work, no less important is that his personality of a distinctive author is marked by certain *multiculturalism* as a result of the fact that the films he had produced belonged to several national cultures. This fully complies with the phenomenon of multinational cinema, characterized by *mutual influence of cultures of different republics* and the authors, who, though differing in their experiences, had grown from one and the same cinematographic root – the S.A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography (VGIK).

Key words: Soviet «new wave», auteur cinema, cinematography of Soviet republics, multinational cinema, poetic, folkloric, film-parable, allegory, iconic, mythopoetic, “pictorial-symbolic”.