

КАРТИНА МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА: СУЩНОСТНЫЕ АСПЕКТЫ

ВЕРОНИКА ЖУРАВЛЕВА

Ключевые слова – картина мира в творчестве, кинематограф шестидесятых, неофициальное искусство, жизнетворчество, универсальные категории парадигмы в творчестве, творчество Сергея Параджанова.

ВВЕДЕНИЕ

Особенности киноязыка Сергея Параджанова осмыслялись современниками на примере отдельно взятых фильмов – И. Дзюба¹, Л. Аннинский² посвятили свои публикации картине «Тени забытых предков» в конце 1960-х – начале 1970-х гг., С. Ризаев³ в 1968 г. подверг критическому осмыслению картину Параджанова «Цвет граната». Впервые системно кинотворчество Сергея Параджанова было проанализировано Гарегином Закояном в 1984 году в работе «Национальная функция кино»⁴, чуть позже к кино Параджанова обращался Ю. М. Лотман⁵ на примере кинокартины «Легенда о Сурамской крепости». Далее исследования наследия Параджанова были продолжены в конце 1980-х гг. Левонем Абрамяном, в них ученый делает акцент на картине «Цвет граната»⁶ и Кареном Калантаром, изучившим четыре ключевые картины Сергея Параджанова⁷. В начале 2000-х гг. К. Церетели изучала кинотворчество Параджанова, при этом ею же

¹ Дзюба И. М. День поиска [Текст] / И. М. Дзюба // Искусство кино. – 1965. – №5. – С. 73-82.

² Аннинский Л. А. Три звена [Текст] / Л. А. Аннинский // Искусство кино. – 1971. – №9. – С. 134-147.

³ Ризаев С. А. Избранные работы: О театре и кино. – Ереван: Aspnalis, 2009. – С. 183-191.

⁴ Закоян Г. В. Национальная функция кино / Г. В. Закоян // Проблемы кино и телевидения: сб. статей. – Ереван: АН Арм.ССР, 1984. – С. 84-135.

⁵ Лотман Ю. М. Новизна легенды : [О худож. фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе – С. Параджанова] / Ю. М. Лотман // Искусство кино. – 1987. – № 5. – С. 63–67.

⁶ Актуальные результаты этого пролонгированного исследования опубликованы в работе: Абрамян Л. А. Заметки о поэтике Параджанова // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 10–46.

⁷ Калантар К. Л. Очерк о Параджанове [Текст] / Карен Калантар; Нац. акад. наук Респ. Армения, Ин-т искусств, Музей Сергея Параджанова. – Ереван : Гитутюн, 1998. – 178, [1] с., [6] л. ил., цв. ил., факс.: портр.

предпринимается попытка систематизировать свидетельства участников и провести первичный анализ жизнетворчества режиссера¹. Вместе с тем, изобразительное искусство Сергея Параджанова в должным образом в науке не исследовано, однако можно отметить работу Э.-Б. М. Гучиновой² в рамках сравнительного анализа тюремного периода творчества Параджанова с работами японского художника Кадзуки Ясуо. С середины 2000-х научно-исследовательский интерес к творчеству Параджанова сопряжен со сравнительным анализом его кинокартин с работами других режиссеров мирового кинематографа, из последних работ, заслуживающих внимание – это сравнительный анализ основ поэтического языка в кино Георга Пабста, Сергея Параджанова, Стенли Кубрика и Рауля Руиса австралийского исследователя Лавин Джаяманн³.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ

Мы предпринимаем попытку изучить искусство Сергея Параджанова системно, обращаясь к понятию картины мира в творчестве, опираясь на работы В. Н. Торопова, и условно делим творческое наследие режиссера на три подгруппы (вида) – изобразительное искусство и кинотворчество, куда нами включены сценарии, а также выводим жизнетворчество Параджанова, как самостоятельный вид и неотъемлемую часть творческого наследия режиссера, понимая его как особую форму перформативной практики. Ее структура и особенности изучена нами сквозь призму концепции Михаила Бахтина и его теории смеховой народной культуры, которую он рассматривает по трем основаниям – это обрядово-зрелищные празднества карнавального типа, словесные смеховые произведения, а также различные формы и жанры фамильярно-площадной речи.

В ядре единой мифопоэтической картины мира в творчестве Сергея Иосифовича лежат универсальные паттерны, представленные в виде четырех категорий – это универсальные архетипичные мифы; национальный миф (во время тюремного заключения уступающий роль вненационально-

¹ Речь идет о книге Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра [Текст]: [воспоминания о Сергее Параджанове : сборник / авт. идеи, предисл., коммент. и сост. К. Д. Церетели]. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2005. – 288 с. – (Серия «Имена»).

² Гучинова Э.Б. М. Черное солнце и огороженный простор: образы неволи в творчестве Сергея Параджанова и Кадзуки Ясуо / Э.-Б. М. Гучинова // Критика и семиотика. – 2019. – № 2. – С. 78–99.

³ Jayamanne L. Poetic Cinema and the Spirit of the Gift in the Films of Pabst, Parajanov, Kubrick and Ruiz. Amsterdam ; Amsterdam University Press, 2021, 178 pp.

му «мифу зоны»); мифологизация собственной жизни; использование (или авторизация) существующих произведений в качестве материала для создания своего (постмодернистический компонент). Эти категории существуют в тесной взаимосвязи друг с другом, образуя единый конструкт.

СТАНОВЛЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Картина мира в творчестве Сергея Параджанова начинает приобретать мифопоэтический характер уже к концу 1950-х. «Двумерность» – вторую реальность режиссер переносит в собственную жизнь, разворачивающуюся в кругах киевской интеллигенции, дающую «совершенного иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внесударственный аспекты мира, человека и человеческих отношений»¹.

В это период времени, с 1960-х по середину 1970-х, Параджанов в большей степени работает в техниках рисунка, мозаики и плоского коллажа. Коллаж как важнейшая категория в изобразительном искусстве режиссера первоначально появляется в середине 1960-х годов. Одна из первых известных попыток Сергея Иосифовича создать произведение искусства в рамках техники коллажа – это работа «Женский портрет» (1960-е), которой он овладеет в совершенстве к 1980-м годам. Данная работа композиционно перекликается с работами одного из основоположников коллажного искусства Пабло Пикассо, в частности с работами «Сифон, бокал, газеты и скрипка» (1912) и «Трубка, бокал и бутылка рома» (1914). В творчестве Параджанова появляется опыт переосмысления классических сюжетов и произведений других авторов, позже сформировавшийся в четвертую универсальную категории ядра его картины мира – использование (или авторизация) существующих произведений в качестве материала для создания своего (постмодернистический компонент). Примером служит ранний коллаж Параджанова «Бабочка Пикассо» (1960-е), состоящий из репродукции работы Пикассо «Мертвый Минотавр в костюме Арлекина» (1936) и засушенной бабочки Морфо Пелеида². Здесь мы отмечаем не только прямое влияние Пикассо на художника-Параджанова, но и тяготение режиссера к сюжету работы Пабло Пикассо и ассоциативную игру с глубинным смыслом символа бабочки, позже ставшей частью множества работ Сергея Параджанова,

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Эксмо, 2014. – С. 11.

² Морфо Пелеида – (лат. *Morpho peleides*), бабочка из рода Морфо семейства Нимфалиды.

чаще всего встречаясь в работах второго тюремного заключения. Еще раз подчеркнем также появление мифического сюжета в контексте творчества художника еще на ранних этапах его пути и впервые в изобразительном искусстве. В работе перекликаются различные смыслы: блуждание в лабиринте Минотавра, схватка с ним как с воплощением своих собственных страхов и темной стороны личности, образ Арлекина как обязательного участника карнавального действия и образ бабочки как символа перерождения души и актуализации творческого и духовного потенциала человека.

КИНОТВОРЧЕСТВО ДОТЮРЕМНОГО ПЕРИОДА

Кино становится квинтэссенцией выражения сущностных особенностей картины мира в творчестве Параджанова в середине 1960-х. Вместе с тем мы подчеркиваем, что в своих ранних фильмах Сергей Иосифович предпринимает попытку апробации некоторых основ собственной режиссуры, нашедших свое воплощение позже¹. Вехой в искусстве Сергея Параджанова становится кинокартина «Тени забытых предков». Из слитого с природой существа, живущего в языческом по факту мире, несмотря на присутствие в нем формально христианской веры, главный герой этой картины перерождается в личность. Любовь становится той трансформирующей силой, которая запустила перерождение Ивана, и которого нет в повести Коцюбинского, но есть в фильме Параджанова. Иван поднялся над языческими богами как частью бесконечного круговорота природной реальности своей патриархальной культуры, он познал истинную природу христианской любви и сумел совершить собственный личностный *выбор*. То, какой явлена миру картина «Тени забытых предков», становится *выбором* самого Сергея Параджанова: но изменение парадигмы картины мира в творчестве, вышедшей за рамки неформальной «второй реальности» и неофициальной художественной деятельности, доступной для ограниченного круга лиц, и также противопоставление себя принципам данного общества, позже становятся предпосылками для уголовного преследования режиссера.

Следующим режиссерским замыслом Параджанова, который должен был стать радикально авангардным, являются «Киевские фрески». Сергеем Иосифовичем создаются несколько новаторских режиссерских приемов,

¹ Подробно об этом автор пишет в отдельной научной публикации: Журавлева В. И. Особенности киноязыка Сергея Параджанова в ранний период творчества / В. И. Журавлева // Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: гуманитарные и общественные науки. – 2022. – в печати.

которые позже находят свое воплощение в короткометражной картине «Акоп Овнатанян» и в еще большей мере в «Цвете граната». В своем исследовании Джейс Стеффен¹ определяет их как: фронтально снятые сцены; рамы от картины как композиционный метод и декоративный момент; композиции-натюрморты; тройные композиции внутри отдельных кадров; абстрактность мизансцен; пантомима и эксперименты с движением актеров. В рамках «Киевских фресок» Параджанов создает условное метапространство, в которое помещает своих героев – это белый павильон с чуть наклоненным полом. Кроме того, режиссер органично вплетает в тело фильма изобразительные работы украинских авангардистов – художника Гавриленко и композитора Сильвестрова. Благодатной, вдохновляющей Параджанова творческой почвой в это время служила киевская неовангадная орбита 1960-х: «Киевская орбита общения была междисциплинарной. Помимо, собственно, художников – Валерия Ламаха, Григория Гавриленко, Вилена Барского, в нее входили композитор Валентин Сильвестров, искусствовед Анна Заварова, искусствовед и художник Борис Лобановский, переводчик с немецкого Марк Белорусец, кибернетик и собеседница Тала Раллева, архитектор и энтузиаст светомузыки Флориан Юрьев и др. Сообщество не ограничивалось киевлянами. К нему примыкал много работавший в это время в Украине режиссер Сергей Параджанов, а также московский поэт Геннадий Айги»². Можно сказать, что Сергей Параджанов предпринимает попытку актуализации национальной идеи, как неотъемлемой составляющей самосознания украинцев, чье становление набирает силу в это время. Такой подход к созданию фильма можно назвать мифопоэтическим и содержащим в себе все характерные для картины мира режиссера категории, при этом не вписывающимся в общепринятый контекст и экранную политику киностудии. Фильм закрывают.

В 1967 году Сергей Параджанов приступает к работе над картиной «Цвет граната» («Саят-Нова»). В картине «Цвет граната» Параджанов деконструирует народный миф о Саят-Нове, представленный как совокупность различных фактов, подчиненных прежде всего идее его высокого таланта, и создает трагический миф, где определяющим становится не само наличие таланта и его превосходной степени, а отношение человека к нему, его

¹ **Steffen James M.** Kyiv Frescoes: Sergei Paradjanov's Unrealized Film Project // KinoKultura, Special Issue 9: Ukrainian Cinema December. 2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinokultura.com/specials/9/steffen.shtml> (дата обращения: 01.05.2020).

² **Ложкина А.** Перманентна революція. Мистецтво України XX — початку XXI століття. — Київ, ArtHuss. — 2019. — С. 156.

определяющая роль в жизни Поэта и его господство над ним. Параджанов делает значимым все в жизни Саят-Новы как поэта, способного поэтизировать действительность. На экране мы видим развитие образа Саят-Новы, его внутренний генезис в рамках мифопоэтической парадигмы. Сергей Параджанов отталкивается от двух характерных свойств мифа – он во многом опирается на предмет, посредством его творческой воли утрачивающий прежний смысл и обретающий новый, параджановский, а также на особые свойства течения мифологического времени – его дискретность, нелинейность, возможность одновременного существования сразу в нескольких дихотомических временных пластах и качествах одного персонажа. Эксперименты Параджанова со временем в картине «Цвет граната» можно проиллюстрировать сценой в конце эпизода «Детство поэта», когда мы видим главного героя одновременно в образе мальчика и юноши, а также в некоторых сценах сна поэта и его приближающийся смерти. Позже сцена с двойной эманацией героя в одном временном пространстве ляжет в основу эпизода картины «Легенда о Сурамской крепости» «Бег времени» с гадалкой Вардо. То же справедливо для предмета – в «Цвете граната» натюрморты с различными предметами являются частью повествования и инструментом для усиления смысловых и эмоциональных акцентов.

В 1970-1972 году Параджанов бьется за возможность поставить сценарий “Intermezzo” (1970), по одноименной повести Михаила Коцюбинского. Проект, после нескольких лет мучительных попыток отстоять его, был закрыт киностудией Довженко. Судьба этой картины, перекликается в судьбой «Саят-Новы», вышедшего в полном формате только в республиканский прокат, и в сокращенном во всесоюзный под названием «Цвет граната», чему предшествовало несколько конфликтов с редакторами: «Нам кажется необходимым еще раз напомнить студии и режиссеру С. Параджанову о необходимости уходить от излишней иероглифичности и зашифрованности его образной системы. Работая над фильмом, необходимо помнить, что личность героя в специфике его творчества должна быть рассмотрена (речь идет о Саят-Нова. – В.Ф.) и донесена до зрителя. Изобразительный ряд фильма наряду с прочими художественными достоинствами должен донести до зрителя в ясной и четкой форме историю поэта, характеристику его душевного склада и творческого наследия. Работая над фильмом следует... добиваться более глубокой и опять-таки ясной по мыс-

ли разработки характеров персонажей»¹. Режиссер Параджанов этим замечаниям не последовал, и «Саят-Нова» был перемонтирован. Авторское метод прочтения и трансформации глубинных характеристик главного героя Саят-Новы, описанные нами выше и являющиеся прямым проявлением сущностных аспектов картины мира в творчестве Параджанова, в очередной раз становятся «камнем преткновения» в ситуации с “Intermezzo”. Точнее всего природу конфликта Параджанова с системой описывает Гарегин Закоян: «Параджанов не был диссидентом, но он был не угоден властям. Рожденный и воспитанный в СССР он любил свою страну ревностно, не прощая ей глупостей и просчетов, он указывал на них при каждом удобном случае. <...> Не знал преград в своих высказываниях и суждениях. Эпатаж – основная часть характера его общения и не зависимо статуса собеседника или характера аудитории. Но была и другая причина. Он был неумолимо независим в своей эстетике. А в СССР неудобным могло быть не только чуждое содержание, но и форма. Руководство страны и Параджанов не сошлись вкусами. <...> Все это вкупе и позволило чиновникам-обывателям записать Параджанова в антисоветчики и начать долгую, изнурительную его травлю»².

С момента выхода «Цвета граната» (1969) году до момента ареста режиссера 17 декабря 1973 года Сергеем Иосифовичем не было снято ни одной картины, несмотря на активную работу в качестве сценариста. Параджановым было написано по меньшей мере девять сценариев, которые представляли собой не просто тексты: эти рукописи включали в себя детально проработанные эскизные и графические наброски задуманных кинокартин – «Дремлющий дворец» (1969), “Intermezzo” (1970), «Демон» (1971), «Ара Прекрасный» (1972), «Давид Сасунский» (1972), «Икар» (1972), «Золотой обрез» (1972), «Чудо в Оденсе» (1973). Главный свой сценарий «Исповедь» режиссер написал в 1969 году, а затем на протяжении практически всей дальнейшей жизни дорабатывал текст и создавал визуальный материал, отражающий его видение фильма.

Трансформацию картины мира в творчестве Параджанова во время его второго тюремного заключения мы рассматриваем, опираясь на искусствоведческий анализ изобразительных работ Параджанова, дополненный анализом эпистолярного наследия режиссера. Сергей Параджанов «иссле-

¹ Из отзыва зам. главного редактора ГСРК Е. Котова // РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.1408. Цитируется по: Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965-1985. Документы, свидетельства, размышления. – М: Материк, 1996. – С. 52.

² **Параджанов С.** Intermezzo [Текст] / С. И. Параджанов; авт. проекта и составитель, редактор и художник Г. Закоян. – Ереван : Антарес, 2021. – С. 12.

дует» мир зоны, анализирует собственный тюремный опыт, опираясь на дихотомии «зло – добро», «свет – тень». Здесь важным также становится переосмысление специфики и значения вещей, не относящихся к миру зоны – из подручных материалов создаются аксессуары, «Талеры Параджанова», по эскизам режиссера, выполненным в лагере, друзья художника делают ювелирные украшения. Параджанов будто бы через вещь из «другого мира» создает некий защитный барьер между собственным внутренним миром и средой, окружающей его. Смерть Пьера Паоло Пазолини становится импульсом к созданию работы «Притчи на тему “Пазолини + Я”», в данный момент экспонирующейся под названием «Евангелие по Пазолини»: «Анализируя искусство Пазолини и Параджанова мы приходим к выводу, что последний последовательно испытывая на себе влияние творческого гения Пазолини, и через отвержение его искусства и нежелание повторить его, все-таки приходит к подобному повторению, но на качественно ином витке развития. Это находит свое воплощение как в рамках переосмысления Параджановым работ Пазолини в контексте его изобразительной деятельности, так и на киноэкране. Архаичная метавселенная мифа Пазолини, создаваемая им в кино, является органичным пространством, в рамках которого работает Параджанов»¹.

Влияние тюремного заключения на картину мира в творчестве Сергея Параджанова. Во время второго тюремного заключения национальный миф как один из основополагающих, трансформируется в переосмысление лагерного быта и изменений в самоидентификации личности заключенного. Данную метаморфозу мы понимаем как органичное проявление стремления Сергея Параджанова отталкиваться в своем искусстве от «мифа контекста внешней среды». Национальный миф нивелируется в условиях лагеря, системы, построенной на обезличивании и утрате заключенным собственной идентичности, в том числе национальной. Режиссер пересматривает внешний контекст в рамках предложенных обстоятельств, переосмысляя в том числе и собственный личностный миф.

В рамках проведенного нами анализа изобразительных работ данного периода, мы классифицировали их исходя из предлагаемых нами четырех универсальных базовых категорий, лежащих в единой парадигме картины мира в творчестве Сергея Параджанова. Первая подгруппа работ построена на обращении художника к классическим, универсальным, сюжетам и сюжетным конструкциям, фигурам и архетипам, переосмысливаемым сквозь

¹ Журавлева В. И. Взаимосвязь картины мира в творчестве Сергея Параджанова и Пьера Паоло Пазолини / В. И. Журавлева // Генерал Сепух: история и политика. – 2020. – № 5(10). – С. 98.

призму рефлексии художника на реалии внешнего мира – универсальные архетипичные мифы. Ко второй подгруппе относятся работы, в которых художник переосмысливает лагерный быт, изменение в самоидентификации личности, то воздействие, которое оказывает на него внешняя действительность – национальный миф (во время тюремного заключения уступающий роль вненациональному «мифу зоны»). Эта подгруппа работ тесным образом связана с работами третьей выделяемой нами подгруппы, в основе которых лежит переосмысление собственного предыдущего жизненного опыта сквозь призму изменившихся внешних обстоятельств – мифологизация собственной жизни. К четвертой подгруппе мы относим работы, отталкивающиеся от какого-либо произведения искусства другого автора, что является актом переосмысления художником наследия мировой художественной культуры и актом «присваивания», усвоения и переработки опыта прошлых поколений и создания собственного произведения искусства – использование (или авторизация) существующих произведений в качестве материала для создания своего (постмодернистический компонент).

После освобождения из лагеря 30 декабря 1977 года, Параджанов предпринимает неудачную попытку поставить в Армении два своих сценария, написанных до тюрьмы – «Ара Прекрасный» (1972) и «Давид Сасунский» (1972). Учитывая дальнейшую сценарную работы Паралжанова, можно говорить о том, что общий авторский подход к созданию целостного замысла будущего фильма сохранен режиссером и после отбывания наказания – он получает свое отражение в сценариях «Дворец торжеств» (1985), «Сокровища у горы Арарат» (1987) (произведение искусства как центральный компонент повествования), «Лебединое озеро. Зона» (1988), «Этюды о Врубеле» (1988) (собственный личностный миф режиссера); «Мученичество Шушаник» (1986) (обращение к национальному мифу).

Кинофильмы позднего периода (1984–1989 гг.). Как режиссер Сергей Параджанов достигает пика развития своего киноязыка в картине «Цвет граната», и остается на тех профессиональных позициях, которые обозначает сам, развивая и наполняя их новым звучанием позже в лентах «Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик-Кериб», но не изменяя себе и в рамках уже сформировавшейся картины мира в его творчестве. В процессе создания фильма «Легенда о Сурамской крепости» (1984) Сергей Параджанов превращает легенду о Сурамской крепости в архаичный миф, используя несколько ключевых инструментов: архетипические герои, поданные схематично и небольшими личностными чертами, присутствующими у персонажей Османа-аги и Вардо, проходящих путь личностной трансформации.

ции. Кроме того, основное действо фильма разворачивается в одном случае в некой внеисторической реальности потустороннего пространства, в другом – в рамках античного амфитеатра. Здесь стоит отметить работу режиссера с временным пространством фильма, подчиненного законам мифа, о которой мы упомянули ранее: время в картине идет дискретно и нелинейно, в некоторых эпизодах на экране сталкиваются друг с другом сразу несколько временных пластов (например, в эпизоде «Гуланшаро») либо же сразу несколько временных отрезков жизни одного персонажа – так, поверженный воин в картине продолжает дышать, оставаясь живым, несмотря на смерть, этот же прием использован Параджановым с фильме «Цвет граната» в момент смерти католика, который будучи в гробу продолжает дышать и открывает глаза. Этот прием является основой архаичного мифа о временах сотворения мира – ничто не умирает и не рождается, время и жизнь движутся в вечном колесе, где фазы бесконечно сменяют друг друга.

После завершения и выхода в прокат картины «Легенда о Сурамской крепости» Сергей Параджанов снимает короткометражную картину о судьбе грузинского художника Нико Пиросманишвили (Пиросмани). Киноязык, которым рассказана история художника Пиросмани, отталкивается от другой работы Параджанова – короткометражного фильма «Акоп Овнатанян», кроме того, драматургическая конструкция этой работы перекликается с тем, что было сделано Параджановым в «Цвет граната» – режиссер трансформирует народный миф о Мастере сквозь собственную личность, порождая новый миф, наделенный другими свойствами, основываясь при построении внутренних смысловых конструктов и пространства кадра от логики работ Нико Пиросмани.

В картине «Ашик-Кериб» Сергей Параджанов отталкивается от архаичного национального мифа, и обращается к универсальной архетипической сюжетной конструкции. Мы видим, какой путь проходит Ашик-Кериб, обретая нечто большее, чем волшебный дар и даже возлюбленную в жены: он обретает себя самого, полностью актуализируя собственный потенциал. Сергей Параджанов, с одной стороны, отталкивается от архаичного национального мифа, с другой, как показал анализ эпизодов в рамках концепции «путешествия героя»¹ Дж. Кэмпбелла, обращается к универсальной архетипической конструкции: «Возрождая архаичный принцип на ином этапе развития киноискусства, Сергей Параджанов точно следует его методологии, а именно, переносит центр тяжести картины в изобразитель-

¹ Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой [Текст] / Джозеф Кэмпбелл ; [пер. с англ. О. Ю. Чекчурина]. – М. [и др.] : Питер, 2016. – 347 с. : ил. – (Мастера психологии).

ный ряд»¹. Картина посвящена Андрею Тарковскому, но в определенном смысле, на наш взгляд, Параджанов снял фильм о самом себе, обращаясь к собственному мифу – мифу о человеке, прошедшем через лишения и испытания, сумевшем сохранить себя, пусть даже порой его игра на сазе происходит на свадьбе «глухих».

В творческой судьбе Сергея Параджанова присутствуют две картины, снятые по его сценариям, но другими режиссерами – речь идет о фильмах «Лебединое озеро. Зона» (1990) Юрия Ильенко и «Этюды о Врубеле» (1989) Леонида Осыки. По нашему мнению, в фильме «Этюды о Врубеле» представляется возможным проследить большее влияние сущностных аспектов картины мира в творчестве Параджанова на режиссера, снимающего фильм по его сценарию, чем в картине «Лебединое озеро. Зона». Главным для понимания «Этюдов о Врубеле» в контексте искусства Параджанова является определение центрального мотива фильма – нереализованные замыслы художника. В основе сюжета ленты лежит мифопоэтическая конструкция наиболее приближенная к созданной режиссером в картине «Цвет граната» – в центре повествования герой, наделенный особым даром, детерминирующим его жизнь и определяющим его судьбу, от которого невозможно отказаться; тема противопоставления души и тела, мирского и возвышенного, мотив юродства Поэта, его отверженности миром. Мы выделили несколько ключевых мыслей, прозвучавших во время внутреннего монолога Михаила Врубеля в фильме. По нашему мнению, они частично перекликаются с вопросами, поставленными Параджановым перед самым собой, по крайней мере, в текстах писем из зоны, проанализированных ранее в контексте тюремного периода творчества режиссера. Кроме того, использован прием, ранее обозначенный Параджановым в фильмах об Акопе Овнатяне и Нико Пиромани – проявление натуры и характера художника через его произведения.

Изобразительное искусство. В изобразительных работах, созданных после второго тюремного заключения (1978-1989), художник возвращается к стилистике дотюремного коллажа, используя небольшое количество изобразительных средств. Однако в зрелом периоде творчества Параджанова техника коллажа приобретает новое, глубокое звучание благодаря обращению художника к принципам и методу объемного коллажа и ассамбляжа. Данная художественная техника как никакая другая отвечает основам мифопоэтической парадигмы картины мира, согласно точке зрения В. П. Торопова, подобной бриколажу или коллажу вообще: «В недрах ми-

¹ Разлогов К. Э. По канве Канвы // Мнения. 1989. № 2. С. 34.

фопоэтического сознания вырабатывается система бинарных (двоичных) различительных признаков, набор которых является наиболее универсальным средством описания семантики в мифопоэтической картине мира и обычно включает в себя 10-20 пар противопоставленных друг другу признаков, имеющих соответственно положительное и отрицательное значение¹. Способность «зарифмовать» действительность в работе, созданной из разрозненных элементов, – одна из основ изобразительного искусства Параджанова. Большинство работ, созданных им в рамках техники объемного коллажа, выполнены буквально из осколков разбитой посуды, старых тканей, бусин, перьев. Тогда же появляются объемные ассамбляжи – инсталляции, наполненные множеством ярких аксессуаров. Сергей Иосифович продолжает в своем пластическом искусстве трансформировать обыденные предметы, даря им уникальное новое прочтение. Одним из характерных направлений в технике объемного коллажа Параджанова также является создание работ с использованием отражающих поверхностей. Данная группа работ перекликается с произведениями Микеланджело Пистолетто, созданными в рамках художественного течения арте повера. Кроме того, в рамках нашего исследования мы также отмечаем внутреннюю взаимосвязь между работами Сергея Параджанова и художников Джозефа Корнелла, Курта Швиттерса и Роберта Раушенберга, работы которых имеют общие онтологические основания, перерождаясь в своеобразную «поэтику мусора». Параджанов в своем изобразительном искусстве в большей степени, чем в других видах художественной деятельности, использовал механизм, который мы обозначаем как механизм «трансформации–присваивания», идя от специфики и истории вещи, лежащей в основе будущей работы.

Жизнетворчество. По своей форме жинетворчество, выделяемое нами как отдельный вид творческой деятельности режиссера, Параджанова тяготеет к перформансу. Принимая во внимание специфические особенности этой части творчества режиссера и специфические особенности ее фиксации и изучения, мы опираемся на понятие перформативной практики, при котором произведение искусства рождается в процессе взаимодействия художника со зрителями. В рамках различных перформативных практик художники пробовали себя в других ипостасях, в частности обращались к собственной истории жизни, помещая себя в качестве главного героя в центр перформативного действия. Акцент на личности художника и его телесной презентации породил направление, получившее название «ав-

¹ **Торопов В. Н.** Модель мира / В. Н. Торопов // Мифы народов мира [Текст] : энциклопедия : в 2 т. Т. 2: К – Я / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – С.166.

тобиографическое», где содержательный компонент перформанса отталкивался от личности художника-исполнителя: «Подобные попытки реконструировать личную память сосуществовали с произведениями множества художников, для которых источником вдохновения становилась память коллективная; они изучали ритуалы и церемонии – будь то языческие, христианские или индейские, создавая работы на их основе»¹. Ритуал в искусстве Параджанова присутствовал не только в кино, где ему отводилась особая роль, но и в рамках его авторского перформанса – больше всего художника привлекаю похоронный ритуал и различные его модификации.

Карнавальный контекст, в котором жил Параджанов, в полной мере проявился после окончания им ВГИКа и переезда в Киев в 1952 году, о чем мы упоминали ранее. Режиссер создавал карнавальное действо, построенное на эпатаже, что в его случае было абсолютно органично его природе, он вовлекал других в это представление, предлагая им стать участниками. Здесь важно подчеркнуть, что карнавал – не театр, в нем нет отрешенных зрителей. Обыденная жизнь по законам «карнавальной свободы» невозможна; захватывая собой пространство большее, чем она может себе позволить, эта свобода может стать разрушительной. Этот карнавал был своего рода протестом художника против окружавшей его действительности, возможно, в большей степени неосознаваемого поначалу в полной мере как протест. Но все-таки своим поведением и образом жизни Параджанов противопоставлял себя обывательскому обществу. Участники этого карнавала могли приходить туда на время и всегда имели возможность отрешиться от него, Параджанов же продолжал в нем существовать. В контексте карнавального действия существует своеобразная логика «наизнанку», «наоборот», она лежит в основе карнавальных пародий, которые включают в себя элементы бесконечного перемещения «верха и низа», логику колеса, восходящую к логике площадного действия, сформировавшегося еще в период раннего средневековья. Есть она и в традиции армянской площадной культуры сохранившейся и поныне в лице бродячей труппы, состоящей из канатоходца, шуты и музыкантов. Содержание всех представлений такой труппы сводится к диалогу между двумя фигурами – шутом и канатоходцем: «Первая фигура трагическая, ибо находится в физической опасности, а его партнер-фигура комическая, ибо пародирует движения “трагического” героя на земле, в полной безопасности. Канатоходец представляется в воображаемом нимбе “сверхчеловека”- полусвятого, якобы находится под по-

¹ Голберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней [Текст] / Роузли Голдберг ; [пер. Анны Асланян]. – М. : Ад Маргинем Пресс : Garage, 2015. – С.192.

кровительство св. Карапета (Иоанна Предтечи), а шут прикован к земле и остается фигурой прозаической. Это игровая-цирковая символика вечной темы единства противоположностей выражается как в физической ситуации, так и в тексте»¹, – в своем житнетворчестве Параджанов сочетает две этих ипостаси, они так и появляются в его картине «Легенда о Сурамской крепости» (1984) в форме реальных героев в эпизоде «Гуланшаро». Здесь же мы встречаем пародии, травести, профанацию и шутовские развенчивания. Все это составляло привычное застолье Параджанова в его доме, как в Киеве, так и позже в Тбилиси.

Сохранились литературные свидетельства и в наследии Сергея Параджанова в виде баек, рассказанных им самим. Все они помогают рассмотреть одну из форм смеховой народной культуры – специфические смеховые явления и жанры фамиллярной речи: обращение на «ты», специфическая форма обращения вообще, появление прозвищ, ослабление речевого этикета и послабления. Сергей Параджанов не обходит своим вниманием темы телесности человека – это есть своего рода гротескный реализм. Карнавально-гротескная форма, которую имеет «миф Сергея Параджанова о нем самом», способна даровать свободу от условностей, довлеющего официоза, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность жизни и возможность жизни другой. Параджанов выстраивал свое житнетворчество, во-первых, основываясь на парадоксе и столкновении дихотомических пространств, во-вторых, мифологизируя собственную личность, переписывая автобиографию и создавая новую в рамках фильмов, сценариев и коллажей, в-третьих, интуитивно отталкиваясь от основных принципов перформативной практики, включающую в себя все четыре необходимых базовых элемента – это время и место, принцип «здесь и сейчас», «тело» художника, и отношения автора и зрителя, на границе которых рождается творческий акт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ретроспективно раскрывая сущностные характеристики картины мира в творчестве Сергея Параджанова, мы приходим к выводу, о том, что главным системообразующим элементом киноискусства Параджанова выступает его личностный миф. Эта же конструкция подробно рассмотрена

¹ **Оганесян Г. В.** Об истоках средневекового армянского театра. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.henrikhovhannissyan.com/ru/об-истоках-средневекового-армянского/> (дата обращения 05.05.2020).

нами сквозь призму изобразительного искусства режиссера, его жизне-творчества и мифологизации собственной жизни. На основе этого нами сделан вывод, что в основе картины мира в искусстве Сергея Параджанова в рамках всех видов его профессиональной деятельности лежит единая мифопоэтическая парадигма.

Վերոնիկա Ժուրավևա, Աշխարհայացքը Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործություններում. Էական ասպեկտները - Հոդվածը նվիրված է Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության աշխարհայացքի ասպեկտներին: Հեղինակի դիրքորոշմանը համաձայն, ռեժիսորի աշխարհայացքի ստեղծագործության միության հիմքում ընկած է իրական առասպելական բնավորություն: Ուսումնասիրելով Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության գործունեության երեք հիմքային տեսակները՝ կինոարվեստը, կերպարվեստը և արարումը, որպես կատարողական պրակտիկայի հատուկ տեսակ: Հեղինակը առանձնացնում է հիմնական պարադիգմի առանցքի չորս թափանցող և փոխլրացնող կատեգորիաները՝ հետախույզ բացահայտելով, դրանցից յուրաքանչյուրի բովանդակությունը: Այսպիսով, հեղինակի տեսակետի համաձայն՝ հնարքները, որոնք հետագայում դարձան Սերգեյ Փարաջանովի լեզվի հիմքը կինոյում, կարող ենք հետևել իր վաղ ֆիլմերում: Նկարչի պատկերավոր ախատանքների համար այն իսկապես արդարացի է, որոնց օրինակով կարող ենք վերլուծել, այդ թվում նաև ինչպես է ռեժիսորի բանտարկությունը ազդել ընդհանուր նրա արվեստի վրա: Առաջին անգամ ուշադրություն է դարձվել «Էտյուդներ Վրուբելի մասին» ֆիլմի վրա, որտեղ Փարաջանովը հադիսանում է սցենարիստներից մեկը, ռեժիսորի ստեղծագործության ուսումնասիրության համատեքստում: Հոդվածը պարունակում է եզրակացություն այն մասին, որ Փարաջանովի կյանքի ստեղծումը կառուցված է դիմակահանդեսային գործողություններով, կատարողականությանը ձգտելու կառուցվածքով, որտեղ ստեղծագործությունը ինքնին ծնվում է հեղինակի և հանդիսատեսի փոխազդեցության գործընթացում՝ «այստեղ և հիմա» սկզբունքով:

Veronika Zhuravleva, The worldview in Sergey Parajanov's works: Essential aspects - The article is devoted to the essential aspects of the worldview in the art of Sergey Parajanov. According to the author's position the unified worldview in the director's work is based on a universal paradigm that has a mythopoetic character. There are three basic types of Sergey Parajanov's creative activity which are considered as a special kind of performative practice: cinematography, fine arts and life-creation. The author highlights four penetrating and complimentary categories of the core of the basic paradigm, retro-

spectively revealing the content of each of them. Thus, according to the author's point of view, the techniques that later became the basis of Sergei Parajanov's language in cinema can be traced in his early films. The same is true for the artist's visual works, on the example of which it is possible to analyze, among other things, how the director's imprisonment affected his art as a whole. For the first time, attention is paid to the film "Sketches about Vrubel", in which Parajanov is one of the screenwriters, in the context of studying the director's creativity. The article concludes that Parajanov's life-creation, built on the principle of carnival action, tends in form to performance, where the work itself is born in the process of interaction between the author and the viewer on the trailer "here and now".

Ուղարկվել է խմբագրություն 11.04.2022թ.

Գրախոսվել է 11.04.2022թ.

Ստորագրվել է տպագրության 13.04.2022 թ.