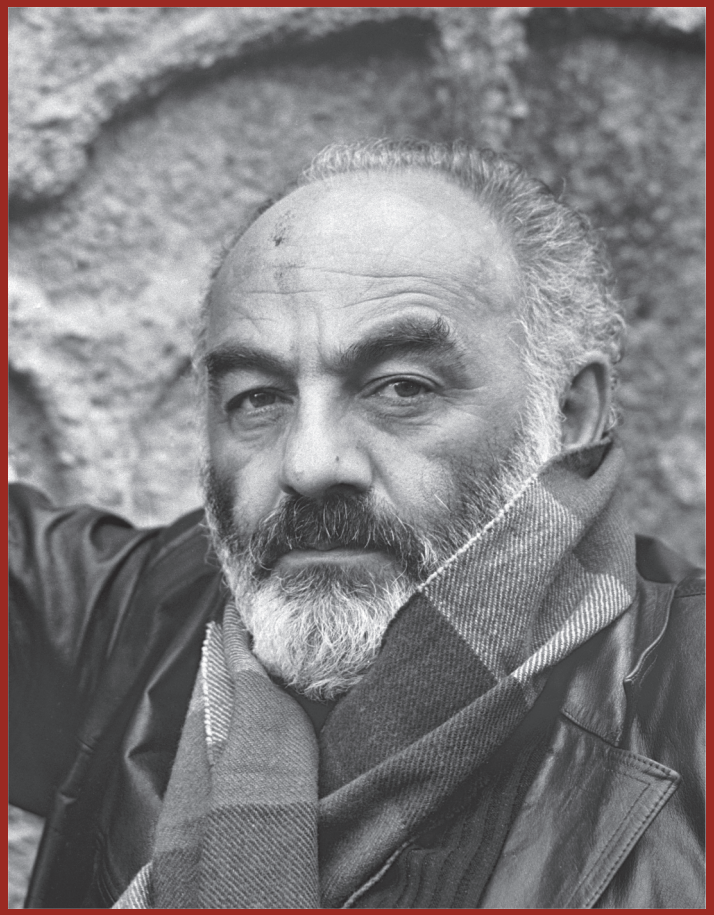
ISBN 978-5-8080-1555-5

ՓԱՓԱԶԱՆՈՎ 100

ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԻ ԶԵԿՈՒՅՑՈՒՄՆԵՐ



Ministry of Education, Science, Culture and Sports of the Republic of Armenia

unesco

ՓԱՐԱԶԱՆՈՎ 100

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հրատարակվում է ՀՀ ԿԳՄՄՆ աջակցությամբ

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА

«СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ – 100»

Международная научная конференция
10-12 сентября, 2024

Доклады конференции

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2024

INSTITUTE OF ARTS NAS RA

“SERGEY PARAJANOV-100”

International Scientific Conference
September 10-12, 2024

Reports of the Conference

YEREVAN
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA
2024

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎ – 100

Միջազգային գիտական կոնֆերանս

10-12 սեպտեմբերի, 2024

Կոնֆերանսի զեկուցումներ

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2024

ՀՏԴ 791(082)
ԳՄԴ 85.37g43
Փ 280

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ
Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ (նախագահ) – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Գարեգին ՉԱՔՈՅԱՆ – արվեստագիտության թեկնածու
Թեո ԽԱՏԻԱՇՎԻԼԻ – արվեստագիտության թեկնածու (Վրաստան)
Եվգենի ՄԱՐԳՈԼԻՏ – արվեստագիտության թեկնածու (Ռուսաստան)
Ալեքսանդր ՉԵՊԱԼՈՎ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր (Ուկրաինա)
Վիտալի ՊՈՉՆԻՆ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր (Ռուսաստան)
Անա ՅԱԿՈՎԼԵՎԻՉ ՌԱԴՈՒՆՈՎԻՉ – բանասիրական գիտությունների դոկտոր (Սերբիա)
Մարեկ ՍՈԿՈԼՈՎՍԿԻ – սոցիոլոգիայի դոկտոր, պրոֆեսոր (Լեհաստան)
Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ – արվեստագիտության թեկնածու

Գիտական խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Սերգեյ Փարաջանով – 100: Միջազգային գիտական կոնֆերանսի զեկուցումներ
Փ 280 (10-12 սեպտեմբերի, 2024) / ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ին-տ; Խմբ. խորհուրդ՝
Ա.Վ. Աղասյան (նախագահ) և այլք; Գիտ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան.– Եր.:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2024.- 392 էջ:

2024 թ. հունվարի 9-ին լրացավ հայ ականավոր կինոռեժիսոր Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը: Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական միջոցառումների անցկացման համար ստեղծված Կառավարական հոբելյանական հանձնաժողովի որոշմամբ՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը ՀՀ ԿԳՄՄՆ ֆինանսավորմամբ 2024 թ. սեպտեմբերի 10-12-ը գումարեց «Սերգեյ Փարաջանով – 100» միջազգային գիտական կոնֆերանսը: Ժողովածուն պարունակում է Կոնֆերանսի լիագումար նիստերի մասնակիցների զեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդականության:

Ժողովածուն հասցեագրված է կինոգետներին, Փարաջանովի արվեստով հետաքրքրվողներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 791(082)
ԳՄԴ 85.37g43
ISBN 978-5-8080-1555-5
© ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2024

ՀՏԴ՝ 929:791.43(479.25)Փարաջանով+7(479.25)(063)
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-5

ԱՆՆԱԽԱԴԵՊ ԳԻՏԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑԱՌՈՒՄ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱՍՊԱՐԵԶՈՒՄ. «ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎ - 100» ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԸ

Հայ նշանավոր ռեժիսոր Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական միջոցառումների անցկացման համար ստեղծված Կառավարական հոբելյանական հանձնաժողովի որոշմամբ՝ ՀՀ ԿԳՄՄՆ աջակցությամբ 2024 թ. սեպտեմբերի 10-12-ը ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիայում տեղի ունեցավ «Սերգեյ Փարաջանով - 100» խորագրով միջազգային գիտական կոնֆերանսը[1], որը կազմակերպել էր ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը՝ Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանի հետ համատեղ:

Կոնֆերանսի նպատակն էր՝ ներկայացնել փարաջանովագիտության արդի փուլը, քննության առնել հայ նշանավոր կինոռեժիսորի ստեղծագործական գործունեությունը, արժևորել նրա թողած ժառանգությունը, բացահայտել Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության դերն ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային կինոարվեստում:

Իր բացման խոսքում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն **Աննա Ասատրյանը** նշեց. «Այսօր նշանավոր օր է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տարեգրության մեջ, քանի որ ակադեմիական փարաջանովագիտության մեջ առաջին անգամ է կազմակերպվում նման ներկայացուցչական ու մասշտաբային գիտական կոնֆերանս: Չէ՞ որ Հա-

[1] «Սերգեյ Փարաջանով – 100» միջազգային գիտական կոնֆերանսի մասին տե՛ս Սամվել Դանիելյան, Ծանոթ և անծանոթ Փարաջանովը, «Առավոտ», 13.09.2024, էջ 6: «Սերգեյ Փարաջանով – 100» միջազգային գիտաժողովը, «Գիտություն» ամսաթերթ, սեպտեմբեր, № 9 (390), 2024, էջ 2: Աննա Ասատրյան, Աննախադեպ գիտական միջոցառում, «Կրթություն» շաբաթաթերթ, 20 նոյեմբերի, 2024, թիւ 50 (1179), էջ 8-10: Աննա Ասատրյան, Միջազգային գիտական կոնֆերանս՝ «Սերգեյ Փարաջանով – 100», Պատմաբանասիրական հանդես, 2024, թիվ 3 (227), էջ 275-280 և այլն:

յաստանում փարաջանովագիտության ակունքներում կանգնած է հենց ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը: Այս առիթով ուզում եմ հիշել տաղանդավոր կինոգետ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հեռուստատեսության և կինոյի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու երջանկահիշատակ Կարեն Քալանթարին: Փարաջանովագիտության մեջ Փարաջանովի և Քալանթարի անուններն ասես միահյուսվել են, քանի որ վերջինիս կինոգիտական հետաքրքրությունների առանցքում է հարատև գտնվել Փարաջանովի արվեստի ուսումնասիրությունը: 1998 թվականին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակվեց Քալանթարի «Очерки о Параджанове» հիմնարար մենագրությունը, որը դարձավ Կարեն Քալանթարի կարապի երգը: Աշխատությունը կինոգետ Սուրեն Հասմիկյանը բնութագրեց որպես «Կինոգիտության մարգարիտ»: Այն դարձավ կարևոր հանգրվան միջազգային փարաջանովագիտության ասպարեզում և հուսալի հիմք՝ հետագա ուսումնասիրությունների համար: Հետագայում ևս ու մինչ օրս Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրությունը մշտապես եղել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կինոգիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում: Վստահ եմ, որ մեր միջազգային գիտական կոնֆերանսի արդյունքները կդառնան կարևոր հանգրվան արվեստագիտության ասպարեզում և նոր խոսք՝ փարաջանովագիտության մեջ»:

Ողջունելով գիտաժողովի կազմակերպիչներին, մասնակիցներին և հյուրերին, ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար ակադեմիկոս **Յուրի Սուվարյանը**, մասնավորապես, նկատեց. «Հրաշալի նախաձեռնություն է այսպիսի գիտաժողովի հրավիրումը, որովհետև Փարաջանովն աշխարհահռչակ կինոբեմադրիչ է: Փարաջանովի կամ Սարգիս Փարաջանյանցի խոշոր վաստակը կինոարվեստի զարգացման ասպարեզում կարող է նոր լույս սփռել հայ և համաշխարհային կինոարվեստի զարգացման գործում: Համամիտ եմ կինոքննադատների այն տեսակետերին, որ Փարաջանովի արվեստին բնորոշ է խորը փիլիսոփայությունը և կերպարվեստի պատկերավորման յուրօրինակ ոճը: Նա ուներ գեղագիտական բարձր ճաշակ, ինչը հնարավորություն էր ընձեռում

ընտրել ճիշտ սյուժեներ և նկարահանել դրանք իրեն բնորոշ բարձր արվեստով: Նա իր խոսքով վարակում էր իր գործընկերներին և գաղափարների անսպառ աղբյուր էր: Հանճարեղ մարդ, որի վաստակը պետք է անպայման արժևորել, ստեղծել նախադրյալներ՝ շարունակելու և զարգացնելու նրա գործը և հայ կինոարվեստը բարձրացնելու նոր բարձունքների»:

Իր ողջույնի խոսքում ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարի տեղակալ **Դանիել Դանիելյանը** նշեց, որ փարաջանովյան կերպարն իր համար Նոբելյան մրցանակի կերպար է: «Անցյալ տարի ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն որոշում ընդունեց Շառլ Ազնավուրի և Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանները Հռչակավոր մարդկանց և կարևոր իրադարձությունների հոբելյանների 2024-2025 թվականների օրացույցում ընդգրկելու վերաբերյալ: Կառավարական հանձնաժողովը հավաքագրեց հայտերը և նախաձեռնեց փարաջանովյան տարվա կազմակերպումը: Նախարարությունն առաջարկել էր դուրս գալ ավանդական դարձած հուշ երեկոներից և նորովի ներկայացնել մեր մտավորականներին, մեր հերոսներին, ներկայացնել այն, ինչը չենք տեսել, ինչն ակնհայտ չէ: Հայտերից ընտրվեցին նրանք, որոնք յուրովի են ներկայացնում Փարաջանովին, և մենք հասկացանք՝ ինչքան մեծ և բազմաշերտ է Փարաջանովի թողած ժառանգությունը: Այստեղ պետք էր գիտական խոսք և ասելիք: Փարաջանովն իր ստեղծածով ավելին է, քան մշակույթը, և հենց դրա հիմնավորումներն են սպասվում այս կոնֆերանսի ընթացքում», - նշեց նախարարի տեղակալը և բարի երթ մաղթեց կոնֆերանսի մասնակիցներին:

Ողջունելով կոնֆերանսի մասնակցներին՝ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ռեկտոր, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Սառա Նալբանդյանն** ընդգծեց. «Սերգեյ Փարաջանովը հետխորհրդային կինոյի համատեքստում ամենաուսումնասիրված և ամենաճանաչված ռեժիսորներից է, միևնույն ժամանակ, անընդհատ կարիք կա անդրադառնալու նրա աշխատանքին, քանի որ շատ քողարկված մշակութային կոդ էր, վառ վիզուալ շարք, լեզու, որը դեռևս բացահայտման կարիք ունի»:

Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանի տնօրեն **Անահիտ Միքայելյանն** արձանագրեց. «Սա առաջին այսպիսի մասշտաբային գիտաժո-

ղովն է՝ նվիրված Փարաջանովին, և ես ցանկանում եմ, որ այն լինի շարունակական»:

Եռօրյա միջգիտակարգային գիտական կոնֆերանսը Փարաջանովի հանճարի շուրջ համախմբեց փարաջանովասերներին և փարաջանովագետներին աշխարհի 12 երկրներից:

Կոնֆերանսի աշխատանքներին մասնակցեցին միջազգային ճանաչում ունեցող առաջատար գիտնականներ և երիտասարդ հետազոտողներ Հայաստանից (այդ թվում՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտից, Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանից, ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտից, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտից, Երևանի պետական համալսարանից, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից), Ռուսաստանից, Ուկրաինայից, Վրաստանից, Ղազախստանից, Լեհաստանից, Ֆրանսիայից, Իտալիայից, Իսպանիայից, Պորտուգալիայից, Սերբիայից, ԱՄՆ-ից:

Եռօրյա կոնֆերանսի լիագումար 5 նիստերում և 3 պանելներում ներկայացվեց 55 զեկուցում:

Լիագումար *առավոտյան* նիստում (10 սեպտեմբերի) արվեստագիտության թեկնածու, Ռուս-հայկական համալսարանի պրոֆեսոր **Գարեգին Զաքոյանը** հանդես եկավ «Ինչու է անհասկանալի «Նռան գույնը»» զեկուցումով: Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ, Կիևի մշակույթի և արվեստների ազգային համալսարանի խորեոգրաֆիկ արվեստի ամբիոնի վարիչ **Ալեքսանդր Չեպալովը** (Ուկրաինա, Կիև) Սերգեյ Փարաջանովի արվեստը դիտարկեց ուկրաինական բանաստեղծական կինեմատոգրաֆի համատեքստում: Արվեստագիտության թեկնածու, Իլիայի պետական համալսարանի պրոֆեսոր **Թեո Խատիաշվիլին** (Վրաստան, Թբիլիսի) ներկայացրեց «Հին Թբիլիսին Փարաջանովի քվազիվավերագրական ֆիլմերում («Արաբեսկներ Փիրոսմանիի թեմայով», «Հակոբ Հովնաթանյան»)» զեկուցումը: Սոցիոլոգիայի դոկտոր, պրոֆեսոր, Օլշտինում Վարմիա և Մազուրի համալսարանի սոցիոլոգիայի ամբիոնի վարիչ **Մարեկ Սոկոլովսկին** (Լեհաստան, Օլշտին) հանդես եկավ «Սերգեյ Փարաջանով. երեք ազգերի ռեժիսոր և արտիստ» բանախոսությամբ: Նիստը եզրափակվեց փիլիսոփայական գիտություն-

ների դոկտոր, պրոֆեսոր, Երևանի Մ. Հերացու անվան պետական բժշկական համալսարանի բիոէթիկայի ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի վարիչ, Լուսինե Զաքարյանի տուն-թանգարանի տնօրեն **Սուսաննա Դավթյանի** «Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության սոցիոլոգիական վերլուծությունը» զեկուցումով:

Լիագումար *երեկոյան* նիստում (համանախագահներ՝ Թեո Խատիաշվիլի, Գարեգին Զաքոյան) բանասիրական գիտությունների դոկտոր, Բելգրադի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի սլավոնագիտության ամբիոնի դոցենտ **Անա Յակովլևիչ Ռադունովիչը** (Սերբիա, Բելգրադ) ներկայացրեց «Սերգեյ Փարաջանով. Պուշկինի և Լերմոնտովի պոեմների կինեմատոգրաֆիական ընթերցումը» զեկուցումը: Արվեստագիտության թեկնածու, ՌԴ Մշակույթի նախարարության Արվեստագիտության պետական ինստիտուտի լրատվամիջոցների գեղարվեստական հիմնախնդիրների բաժնի ավագ գիտաշխատող **Եվգենի Մարգոլիտը** (Ռուսաստան, Մոսկվա) հանդես եկավ ««Մոռացված նախնիների ստվերները». կինեմատոգրաֆիական ավանդույթի վերածնունդը» զեկուցումով: Արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտորի պաշտոնակատար **Ծովինար Մովսիսյանի** զեկուցումը նվիրված էր Փարաջանովի հեղինակած՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերաբալետի անհայտ լիբրետոյի քննությանը: Արվեստագիտության թեկնածու **Վերոնիկա Ժուռավլյովան** քննության առավ Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործությունը XX դարի երկրորդ կեսի – XXI դարասկզբի գեղարվեստական արդի հոսանքների համատեքստում: Աստվածաբանության թեկնածու, Բարձրագույն հետազոտությունների պրակտիկ դպրոցի և մոնոթեիստական կրոնների ուսումնասիրության լաբորատորիայի աշխատակից, AELAC անդամ **Նարինե Կարսլյանը** (Ֆրանսիա, Փարիզ) դիտարկեց ժեստի և կերպարափոխության սրբությունը Սերգեյ Փարաջանովի կինեմատոգրաֆում: Նիստը եզրափակվեց բանասիրական գիտությունների թեկնածու, «Էկոնոմիկայի բարձրագույն դպրոց» ազգային հետազոտական համալսարանի լիցեյի ռուսաց լեզվի և գրականության դասախոս **Տատյանա Կրիվկոյի** (Ռուսաստան, Մոսկվա) և «Էկոնոմիկայի բարձրագույն դպրոց» ազգային հետազոտական համալսարանի լիցեյի ուսանող **Աննա Բաբախանյանի** (Ռու-

սաստան, Մոսկվա) «Սոֆիկո Ճիաուրելիի կերպարների խորհրդաբանությունը «Նռան գույնը» ֆիլմում» զեկուցումով:

Կոնֆերանսն իր աշխատանքը շարունակեց սեպտեմբերի 11-ին: *Առաջին նիստում* (համանախագահներ՝ Մարգարիտա Քամալյան, Մարեկ Սոկոլովսկի) արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող **Արսեն Համբարձումովը** ներկայացրեց «Սիմվոլների և արքետիպերի նշանակությունը «Նռան գույնը / Սայաթ-Նովա» ֆիլմի կառուցվածքում», PhD, Օլշտինում Վարմիա և Մազուրի համալսարանի դասախոս **Աննա Դաշևսկան** (Լեհաստան, Օլշտին)՝ «Կրոնական և հոգևոր մոտիվները Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ», Ուդինեի համալսարանի ասպիրանտ **Ֆիլիպպո Պերֆետտին** (Իտալիա, Ուդինե)՝ «Փարաջանովի տեսողական ընդունելությունն Իտալիայում», Ղազախստանի Կուլյաշ Բայսեիտովայի անվան արվեստի ազգային համալսարանի Արվեստագիտության ամբիոնի ավագ դասախոս **Կամիլա Գաբդրաշիտովան** (Ղազախստան, Աստանա)՝ «Սերգեյ Փարաջանովի բանաստեղծական կինոլեզվի ազդեցությունը Սուլթան Խոջիկովի ստեղծագործության վրա», Dr hab., Յագելոնյան համալսարանի պրոֆեսոր, Յագելոնյան համալսարանի տեսալսողական արվեստների ինստիտուտի տնօրեն **Յոհաննա Վոյնիցկան** (Լեհաստան, Կրակով)՝ «Սերգեյ Փարաջանովի «Խոստովանություն»-ը (1990)», իսկ Dr hab, Գդանսկի համալսարանի Լեհական բանասիրության ինստիտուտի դրամայի, թատրոնի և ներկայացումների ամբիոնի պրոֆեսոր, XIX–XXI դարերի լեհական գրականության և մշակույթի ռուսագիտության ամբիոնի վարիչ **Էլժբիետա Միկիչյուկը** (Լեհաստան, Գդանսկ)՝ «Հայաստանի սուրբ արվեստը Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմում» զեկուցումները:

Երկրորդ նիստում (համանախագահներ՝ Վերոնիկա Ժուռավլյովա, Եվգենի Մարգոլիտ) լսվեցին արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Արվեստների պատմության ռուսաստանյան ինստիտուտի կինոյի և հեռուստատեսության սեկտորի վարիչ **Վիտալի Պոզնինի** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) «Գունային լուծումը որպես Սերգեյ Փարաջանովի ֆիլմերի ոճի անքակտելի մաս», PhD, անկախ հետազոտող **Մարիա Ռախմանինովայի** (Վրաստան, Թբիլիսի) և թատերական

լույսի վարպետ, անկախ հետազոտող **Ստանիսլավ Յացենկոյի** (Վրաստան, Թբիլիսի) «Սերգեյ Փարաջանովի կինոլեզուն. ազատության երթուղիները կայսրության լանդշաֆտներում», արվեստագիտության թեկնածու, Սանկտ Պետերբուրգի մշակույթի պետական ինստիտուտի դոցենտ **Աննա Զոսիչի** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) «Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործությունը որպես 1960-70-ական թվականների խորհրդային կինեմատոգրաֆի խորհրդանշական-գեղապատկեր ուղղության ֆենոմեն», արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Արվեստների պատմության ռուսաստանյան ինստիտուտի կինոյի և հեռուստատեսության սեկտորի ավագ գիտաշխատող **Լարիսա Բերեզովչուկի** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) «Ֆիլմ բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի մասին. կենսագրակա՞ն, թե՞ քնարական կինոպոեզիա («Նռան գույնը» ֆիլմի ժանրի հիմնախնդիրը)», Արվեստների պատմության ռուսաստանյան ինստիտուտի կինոյի և հեռուստատեսության սեկտորի գիտաշխատող **Դենիս Միլնիկովի** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) «Պայմանականության առասպելաստեղծ գործառույթը Սերգեյ Փարաջանովի և Դավիդ Աբաշիձեի «Լեգենդ Սուրամի ամրոցի մասին» ֆիլմում» և PhD, Ուիլյամս Քոլեջի ռուս և համեմատական գրականության ամբիոնի դոցենտ **Օլյա Կիմի** (ԱՄՆ, Մասաչուսեթս) «Մեդիումը, նյութականությունը և արդիականությունը Փիրոսմանիի թեմայով արաբեսկներում» բանախոսությունները:

Երրորդ նիստում (12 սեպտեմբերի, համանախագահներ՝ Աննա Ասատրյան, Արարատ Աղասյան) PhD, գրականագետ, կինոգետ, արվեստի պատմաբան, երաժշտագետ **Իվոնա Գրոդզը** (Լեհաստան, Պոզնան) հանդես եկավ «Նրանք նայում են միմյանց հավերժության միջով... Պոետիկայի և գեղագիտության հնագիտությունը Սերգեյ Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերներում»» զեկուցումով, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի պետական համալսարանի դասախոս **Հռիփսիմե Վարդանյանը** քննության առավ Սերգեյ Փարաջանովի կինոկադրը իբրև կտավ, իսկ արվեստագիտության թեկնածու, «Ծիրանի ծառ» միջազգային վավերագրական ֆիլմերի փառատոնի միջոցառումների ռեժիսոր **Նաիրա Սարգսյանը** բացահայտեց Փարաջանովի ֆիլմերում կինոձայնի կիրառման առանձնահատկությունները: Նիստը եզրափակվեց արվեստագիտության դոկտոր,

պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն **Աննա Ասատրյանի** «ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ներդրումը Հայաստանում փարաջանովագիտության ձևավորման ու զարգացման գործում» բանախոսությամբ:

Լիագումար նիստերին զուգահեռ՝ սեպտեմբերի 11-ին և 12-ին, տեղի ունեցան պանելային քննարկումներ:

Պանել 1-ի՝ «*Սերգեյ Փարաջանովի նկարահանված և չնկարահանված ֆիլմերը*» (11 սեպտեմբերի) *առաջին նիստում* ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի բաժնի վարիչ **Լևոն Աբրահամյանը** հանդես եկավ ««Նռան գույնի» պոեզիան և պոետիկան» զեկուցումով, PhD **Ջեյմս Մայքլ Ստեֆենը** (Կինոյի և մեդիա հետազոտությունների գրադարան, Էմորի համալսարան, ԱՄՆ, Ջորջիա, Ատլանտա)՝ «Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմի բացահայտումները», PhD, հետազոտող **Սիմոն Ղարիբյանը** (Հարավային Կալիֆորնիայի համալսարան, ԱՄՆ, Լոս Անջելես)՝ «Աշուղ Ղարիբը մեռավ: Կեցցե Աշուղ Ղարիբը: Նեկրոպոետիկան Սերգեյ Փարաջանովի ֆիլմում», արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դոցենտ **Սիրանույշ Գալստյանը**՝ ««Նռան գույնը». հեղինակային և ինքնակենսագրական, որքան պոեզիան», Մոսկվայի Մ.Վ. Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարանի օտար լեզուների և տարածաշրջանային գիտությունների ֆակուլտետի ազգային գրականությունների և մշակույթների համեմատական ուսումնասիրության ամբիոնի մշակութաբանության ամբիոնի մագիստրոս **Վանեսա Կարապետյանը** (Ռուսաստան, Մոսկվա)՝ «Սերգեյ Փարաջանովի «Շուշանիկի նահատակությունը» սցենարը պատմամշակութային համատեքստում. սուրբ Շուշանիկի կերպարի ստեղծման առանձնահատկությունները», իսկ բանասիրական գիտությունների դոկտոր, Երևանի պետական համալսարանի արտասահմանյան գրականության ամբիոնի պրոֆեսոր **Տիգրան Սիմյանը**՝ «Մշակութային և քաղաքային կոդերը կինոյում Սերգեյ Փարաջանովի «Հակոբ Հովնաթանյան» ֆիլմի օրինակով» զեկուցումներով:

Պանել 1-ի *երկրորդ նիստի* (նախագահող՝ Լևոն Աբրահամյան) ծրագրում ընդգրկված էին բանասիրական գիտությունների թեկնածու, Հայաստանի կինոգետների և կինոլրագրողների ասոցիացիայի ան-

դամ **Դավիթ Վարդազարյանի** ««Արա Գեղեցիկ». չնկարահանված ֆիլմի հետքերով՝ զարյանական գրական հենքից մինչև փարաջանովյան սցենարային տեսլական և արհեստական բանականության վիզուալիզացիա», ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր **Աննա Երզինկյանի** (Հայաստան, Երևան) «Սերգեյ Փարաջանովի ֆիլմերի տեքստերը մինչ «Մոռացված նախնիների ստվերները»» և թատերական արվեստի մագիստրոս **Նորա Արմանիի** (ԱՄՆ, Լոս Անջելես) «Հայկական ազգային ինքնությունը Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմում» զեկուցումները:

Պանել 2-ի՝ «*Փարաջանով. ազդեցություն և երկխոսություն*» (11 սեպտեմբերի) *նիստում* (նախագահող՝ Լևոն Աբրահամյան) լսվեցին գիտական աշխատող **Մաթիլդե Մարթիմ Պիրես Դիասի** (Պորտուգալիա, Օեյրաշ) «Ազգագրական պոեզիայի նկարահանումները. Իրժի Տրնկայի և Սերգեյ Փարաջանովի երկխոսությունը», բանասիրական գիտությունների թեկնածու, Երևանի պետական համալսարանի Արևելագիտության ֆակուլտետի դոցենտ **Լիլիթ Սաֆրաստյանի** «Սերգեյ Փարաջանովի կինոձեռագիրը Մոհսեն Մախմալբաֆի «Գաբբե» ֆիլմում. ծեսի և գույնի փոխաբերություն», Կորդովայի համալսարանի ասպիրանտ **Ելենա Գալեա Պոզոյի** (Իսպանիա, Կորդովա) «Դեպի երկինք ձգվող արմատները. միստիցիզմի և հոգևորի ուսումնասիրությունը Սերգեյ Փարաջանովի ֆիլմերում», փիլիսոփա, թարգմանիչ, հոդվածագիր **Նաիրի Գալստանյանի** (Ֆրանսիա, Փարիզ) «Սերգեյ Փարաջանով և Անդրեյ Տարկովսկի. Խորհրդային Միության խորհրդավոր թռչունները», ազգագրագետ, Ռուսաստանի գիտությունների ակադեմիայի Սիբիրի մասնաճյուղի հյուսիսային փոքրաքանակ ժողովուրդների հումանիտար հետազոտությունների և պրոբլեմների ինստիտուտի գլխավոր գիտաշխատող **Եկատերինա Ռոմանովայի** (Ռուսաստան, Սախա Հանրապետություն (Յակուտիա), Յակուտսկ) «Սերգեյ Փարաջանովը և յակուտական կինեմատոգրաֆի ծնունդը. ձյան գույնը, լեգենդները և արևային ձիերը» և պատմական գիտությունների դոկտոր, Ռուսաստանի գիտությունների ակադեմիայի ազգաբանության և մարդաբանության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող **Էլզա-Բաիր Գուչինովայի** (Ռուսաստան, Մոսկվա) «Ազատազրկման փորձը Սերգեյ

Փարաջանովի և Յասուո Կաձուկիի ստեղծագործության մեջ» զեկուցումները:

Պանել 3-ի՝ «*Փարաջանովը անձ և արվեստագետ*» (12 սեպտեմբերի) *առաջին նիստի* (նախագահող՝ Հռիփսիմե Պիկիչյան) ծրագրում ընդգրկված էին ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի հայցորդ, Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանի տնօրեն **Անահիտ Միքայելյանի** «Սերգեյ Փարաջանով անհատը», մագիստրոս, մշակութաբան, Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանի գլխավոր ֆոնդապահ **Մարիաննա Մանուչարյանի** «Պարը Փարաջանովի արվեստում», պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտի Հին Արևելքի բաժնի ավագ գիտաշխատող **Հասմիկ Հմայակյանի** «Սերգեյ Փարաջանովի կոլաժ-նատյուրմորտների սիմվոլիկայի շուրջ», Ռուսաստանի պետական հումանիտար համալսարանի արվեստի պատմության ֆակուլտետի ուսանողուհի, Ս. Փարաջանովի թանգարանի էքսկուրսավար **Հասմիկ Գևորգյանի** «Դիմակը Սերգեյ Փարաջանովի կինոարվեստում», արվեստագիտության դոկտոր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ **Սվետլանա Սարգսյանի** «Սերգեյ Փարաջանովի գաղափարների հետագիծը», գրող և կինոռեժիսոր **Դենիել Բըրդի** (Ֆրանսիա, Փարիզ) «Կինոյի տաճարը» և «Սերգեյ Փարաջանովի հետքերով» արտ-նախագծի գաղափարի հեղինակ **Ռեգինա Ռոստոռոցկայայի** (Ռուսաստան, Մոսկվա) «Սերգեյ Փարաջանովի հետքերով», իսկ *երկրորդ նիստի ծրագրում* (նախագահող՝ Տիգրան Սիմյան)՝ Մոսկվայի Մ.Վ. Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ասպիրանտ, Վ.Ի. Դալի անվան պետական գրական թանգարանի գիտաշխատող **Անաստասիա Նեչայևայի** (Ռուսաստան, Մոսկվա) «Հիշողության հետ աշխատանքը Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության աֆեկտիվ պոտենցիալում», գրող և լրագրող **Մարկ Գրիգորյանի** «Փարաջանով. մահը և հուղարկավորությունը», Վ.Ի. Դալի անվան ռուս գրականության պատմության Պետական թանգարանի էքսկուրսավար **Նատալյա Կրեմենեցի** (Ռուսաստան, Մոսկվա) «Վ.Ի. Դալի անվան ռուս գրականության պատմության Պետական թանգարանի «Սերգեյ Փարաջանով: Հավերժական թռիչք»

ցուցահանդեսը որպես Փարաջանովի ստեղծագործության ուսումնասիրության և հանրահռչակման միջոց», պատմական գիտությունների թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարանի մշակութաբանության ամբիոնի դոցենտ **Հռիփսիմե Պիկիչյանի** «Ավանդական ծեսերի վերակերտումն ու մեկնաբանումը Սերգեյ Փարաջանովի կինոաշխարհում» և կինոռեժիսոր, նկարիչ, արվեստաբան, բանաստեղծ **Տատյանա Դանիլյանցի** (Ռուսաստան, Մոսկվա) «Սերգեյ Փարաջանովը և Վենետիկը. վերաբացահայտելով աշխարհներ» զեկուցումները:

Կոնֆերանսի Լիագումար նիստերի շրջանակներում տեղի ունեցան Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության ուսումնասիրության հարցերին նվիրված և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ Սերգեյ Փարաջանովի հոբելյանին ընդառաջ հրատարակված հայ ականավոր կինոգետ Կարեն Քալանթարի «Очерки о Сергее Параджанове» աշխատության 2-րդ հրատարակության (Սանկտ Պետերբուրգ (Ռուսաստան), 2023), պրոֆեսոր Սուսաննա Դավթյանի «Տոն, որ միշտ քեզ հետ է» եռալեզու (հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն) աշխատության (Երևան, 2024) և “Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist’s birth” գիտական հոդվածների ժողովածուի (խմբագիր՝ պրոֆեսոր Մարեկ Սոկոլովսկի, Պոզնան (Լեհաստան), 2024) շնորհանդեսները: “Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist’s birth” ժողովածուն արժանացավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Դիպլոմին:

Միջազգային փարաջանովագիտության ոլորտում ունեցած ծանրակշիռ ավանդի համար պրոֆեսոր Մարեկ Սոկոլովսկին ու վրաց փարաջանովագետ պրոֆեսոր Թեո Խատիաշվիլին պարգևատրվեցին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Պատվոգրերով:

«Սերգեյ Փարաջանով - 100» միջազգային գիտական կոնֆերանսի արդյունքները դարձան նոր խոսք ու կարևոր հանգրվան հայ արվեստագիտության և միջազգային փարաջանովագիտության ասպարեզում:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-16

ЗАКОЯН Гарегин Владимирович
кандидат искусствоведения,
профессор Российско-Армянского университета
(Армения, Ереван)
garegin-z47@yandex.com, garegin-z47@yandex.ru

ПОЧЕМУ НЕПОНЯТЕН «ЦВЕТ ГРАНАТА»?

Отвечая на вынесенный в заголовок вопрос – «Почему непонятен "Цвет граната"?», автор исходит из идеи несоответствия исторически сложившейся понятийно-словесной модели (знак и значение) восприятия фильма (повествовательное кино) и положенной в основу «Цвета граната» поэтической модели (автономно созерцаемый образ-смысл), принципиально не функционирующей в парадигме понятийно-словесной модели. Речь идет о внесловесном киномышлении, аналогичном, к примеру, мышлению музыкальному.

Ключевые слова: Параджанов, «Цвет граната», поэтическое кино, киномышление, знак, образ, понятие, смысл.

Вступление

«Цвет граната» – это мир переживаний поэта в звукозрительных образах, еще не воплощенных в музыку и стихи. Это стихи обращенные вспять, к первоистокам, к первотолчку своего бытия – к опыту поэтического сознания, еще не сфокусированного в слово.

Подобное могло свершиться лишь в кино, обращенном к собственной языковой идентичности.

Параджанов шел к ней долго, решительно и самозабвенно, невзирая на множество внешних препятствий и драмы, им пережитой в связи с «Киевскими фресками» на киностудии имени А. Довженко. В «Цвете граната» он достиг своей цели, и в полной мере реализовался как самобытный художник, создавший новое направление в кино.

Изложение основного материала

«Если художник может и не боится быть собой – он создает храм». Так сказал он однажды, уже на склоне лет своих. «Цвет граната – это храм». Сумасшедшая воля к свободе, к высвобождению собственного Я из опутывающих его сетей и теснящих рамок культуры с ее бесконечными запретами и ограничениями – путь ведущий в сферу свободы и творчества, это дорога ведущая в храм. Сам же храм – эманация осознающего себя Я.

Предшествующий «Цвету граната» фильм Параджанова «Тени забытых предков», не без основания был окрещен «поэтическим», и эпитет этот, как правило, употребляемый в его бытовом, метафорическом смысле слова, автоматически перешел и к «Цвету граната».

Между тем, последний знаменует собой решительный поворот, революционный прорыв в поэтике традиционного кинематографа, в установлении новой эстетики *неповествовательного* кино, *поэтического,* но уже в феноменологическом смысле этого слова. То есть по сути своей, а не по подобию.

Чем же отличается *поэтическое* от *повествовательного?*

В скобках отмечу, что под поэтической имеется в виду речь стихотворная, а под повествовательной – речь нехудожественная, сугубо информационная.

Слово в повествовательной речи функционирует как знак, имеющий определенное значение, значение же это всегда некое понятие – абстрактное и обобщающее, но никогда не конкретное и единичное. В стихоторной же речи слово перерастает свою знаково-понятийную природу и функционирует как конкретно-чувственный образ. Образ, в отличие от знака, ничего не репрезентирует, он представляет лишь самого себя. Это новая реальность, во внешнем мире дотоле не существующая. Считанный по законам восприятия повествовательного текста, текст стихотворный покажется нам не просто избыточным, но и абсурдным, а в итоге – и непонятным.

Вот что пишет по этому поводу Ю.М. Лотман в книге «Структура художественного текста»: «Усложненная художественная структу-

ра, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной, собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры»[1]. И далее: «Если бы объем информации, содержащейся в поэтической и обычной речи, был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование и, бесспорно, отмерла бы»[2].

Однако вернемся в кино. Что мы видим на экране? Конкретно-чувственный образ. Так в чем же проблема, вынесенная в заголовок нашего выступления? Проблема в том, что мы смотрим глазами, а видим словами. Но к этому мы еще вернемся, а пока посмотрим есть ли правда в том, что фильм непонятен.

Сабир Ризаев – авторитетнейший армянский киновед, автор первой и пока единственной монографии «Армянская художественная кинематография». Его статья «Цвет граната»[3], как в зеркале отражает двойственную реакцию образованной публики того времени, которую, несколько упрощая, можно свести к фразе: «Прекрасно, но это не кино». Первое слово в этой фразе выражает непосредственное и непредвзятое ощущение, «огромный эстетический заряд», как пишет Ризаев, полученный от фильма, вторая часть фразы – «это не кино» – хитросплетения ума, который пытается понять, то есть перевести в понятия, в слова те ощущения прекрасного, которые он (т.е. ум) зафиксировал. Фильм не поддавался пересказу, а потому и не совпадал с тем трафаретом, который определял границы «кино» и существовал в сознании зрителя. Отсюда вердикт – «это не кино».

К чести Ризаева надо отметить, что в своей окончательной

---

[1] Лотман 1970, 17.

[2] Там же.

[3] Ризаев 1970, 11-19 (на арм. яз.).

оценке фильма он исходит из первого, непосредственного впечатления. «Просмотрев фильм «Цвет граната», одни могут отвергнуть его, другие – принять целиком, но, незавасимо от этого, и те и другие получат огромный эстетический заряд, приобщатся к миру, отмеченному незаурядной художественной культурой, высоким вкусом художника. От этого и художественная культура, и вкус зрителя обоготятся, он бережнее станет относиться к прекрасному. Уметь внушать людям такое – значит оказаться в ряду незаурядных творцов. И этой гранью своего таланта Сергей Параджанов вошел в сферу подлинного, большого кино».

Как не вяжется все это с первой главой той же статьи, озаглавленной «О чем фильм?». Вот характерные выдержки из нее: «...истинного Саят-Нову режиссеру и сценаристу Параджанову так и не удалось открыть», «...режиссер фильма оказался лицом к лицу с философской проблемой, решить которую он не сумел, так как сама проблема была не очень ему ясна», или – ««Цвет граната», пренебрегающий элементарными канонами сюжетосложения, построения диалога и т.д.», или – «Мир поэта, раскрываемый в фильме, оказывается зашифрованным знаками-символами, которых, признаться, слишком уж много для одного фильма... [и]... большинство из них остаются загадками», или – «В итоге выпячивается одна лишь стилистическая особенность – оригинальная кинематографичность, философичность же остается зашифрованной», «...осмысление образа героя фильма не состоялось, и вот почему «Цвет граната»... оставляет впечатление мозаичности, лишенной целостности философской мысли, цельности и ясности того, что хотел доказать автор кинокартины».

Итак, следуя логике автора, на вопрос, вынесенный в заголовок первой главы («О чем фильм?»), может быть лишь один ответ – «непонятно». Противоречие между первой и последней главами статьи очевидно. Но мы обратились к данной статье не с целью разоблачения этого противоречия, а лишь потому, что оно типично и дает ключ к постижению параджановской поэтики.

Ризаев очень честен и откровенен в своих рассуждениях, но рассуждения его двойственны, ибо двойственна сама ситуация, в которой функционирует «Цвет граната». Будучи глубоко артистической натурой, Ризаев способен непосредственно, непредвзято и без всяких предварительных условий созерцать прекрасное, находить в нем глубокое, но не поддающееся объяснению содержание. С другой стороны, как ученый муж и доктор наук, он не может отречься от груза знаний, канонов, определений и убеждений, а главное – от навязчивой необходимости понять и объяснить созерцаемое. А мыслим мы и объясняем исключительно словами, и потому, пытаясь объясниить себе непонятное, цепляемся, как за соломинку, кто за символы, кто за мистику, кто за аллегорию, кто за ритуал или обряд…, т.е. пытаемся расшифровать фильм известными нам кодами.

В актовом зале Ереванского государственного университета я смотрел «Цвет граната», сидя рядом с Лотманом. По окончании фильма, очень взволнованный и, казалось, пораженный увиденным, Юрий Михайлович обратился ко мне со словами: «Чтоб до конца понять этот фильм, хорошо бы знать армянские обряды, этнографию». И он был прав, ибо действительно надо знать армянские обряды и этнографию, чтоб констатировать как раз-таки их отсутствие в фильме, и это может подтвердить председательствующий в параллельном зале этнограф, член-корреспондент НАН РА Левон Абрамян.

Уже первые публичные чтения сценария в Доме работников искусств, а затем и во время обсуждений на худсоветах киностудии «Арменфильм», вызвали широкий, но не однозначный резонанс в обществе. Восторженные отзывы по поводу невероятной поэтичности и красоты тут же омрачались сомнениями и несогласием с трактовкой образов, отсуствием в фильме музыки и поэзии Саят-Новы, да, собственно, и самого поэта. Последнее (упрек в отсуствии или недостаточном раскрытии образа главного героя) преследовало автора фильма на протяжении всего производственного периода и

стало камнем преткновения в процессе сдачи фильма. Московское руководство потребовало изменить название фильма. Чтоб спасти фильм, Параджанов вынужден был согласиться. Так запускаемый как «Саят-Нова» фильм в итоге получил название «Цвет граната». Но руководство Госкино СССР всячески тянуло с выдачей фильму разрешительного удостоверения. К самому, казалось бы, тяжелому для автора решению Госкино – поручить известному советскому режиссеру Сергею Юткевичу перемонтировать фильм – Параджанов отнесся с неожиданной легкостью. Он рассуждал примерно так: я сделал гениальный фильм и его невозможно испортить. Возьмите все кадры, перемешайте их в кепи-хинкали и склейте наобум с закрытыми глазами, фильм не утратит своей ценности.

Так что же мешало Романову, председателю Государственного комитета по кинематографии, подписать бумагу о приеме картины? Деньги на фильм уже потрачены, какую-либо антисоветчину или намек на нее даже под микроскоп разглядеть невозможно, эпоха далекая, тема – любовь и страдания героя – шаблонная и безобидная. Так что же? Крайний индивидуализм в визуализации образов. Параджанов не отягощен ничем – ни традицией (он сам создает традицию), ни школой, ни общепринятыми представлениями. Свобода в реализации собственного ви′дения. Бесстрашие быть Собой-единственным. Вот что, сознательно или нет, пугало всех тех, кто должен был принимать решение. И лишь «учитывая настойчивые просьбы руководства республиканского Комитета и киностудии», московское начальство сочло «возможным принять фильм на республиканский экран с монтажными поправками».

Загадка, которую нам предлагает сфинкс по имени «Цвет граната», звучит так: «Прекрасно, но это не кино». Не кино, ибо непонятно, непонятно, ибо не лежит в сфере понятий: нет понятий, нет и слов, нету слов, значит невозможно пересказать, рассказать о чем фильм, а раз нельзя рассказать, значит это не фильм. Ибо фильм это то, что мы можем рассказать и пересказать.

О чем фильм? Вот первый вопрос, который мы задаем, собираясь в кино.. Возникает он неспроста и нет в нем никакой зрительской вины.

Коммерческое начало, которое узурпировало кинематограф с первых же дней его возникновения (не зря же оно возникло в эпоху расцвета капитализма) нещадно эксплуатирует способность кино рассказывать истории, на которые падок рядовой зритель. Историю легче и комфортнее смотреть, нежели читать. Читать это все-таки определенный труд, смотреть – развлечение.

Вторая причина кроется в самом технологическом феномене кино – это движущаяся фотография. Фотография фиксирует то, что существует в реальности, и то, что мы видим на фотографии, мы непременно называем. Вот это – стол, а это – усатый мужчина в шляпе. Но как только сфотографированный объект или субъект начинает двигаться, он совершает *действие*. Мужчина в шляпе прошел и сел за стол (кадр). Склеенные друг за другом кадры-действия образуют рассказ.

Два фактора (бизнес и фотографическая природа кино) сформировали кинозрителя с непререкаемым клише в голове, четко определяющем что такое кино. И посему, главное, чему учат в киношколах, это умение рассказывать истории.

Между тем феноменологическая сущность кино, как особая, внепонятийная и внесловесная форма познания, была осознана уже на ранних стадиях существования кино. Однако все попытки искупить первородный грех кино (движущаяся фотография) остались лишь экспериментами и достоянием очень узкого круга киноманов.

Более удачными оказались опыты с преодолением знаковой природы кадра-действия. Знак перерос в звукозрительный образ, оборвав свою, казалось бы, неразрывную связь с понятием. Так появились на свет великие произведения Жана Виго, Робера Брессона, Федерико Феллини, Чарли Чаплина, Ингмара Бергмана, Белла Тары, Вима Вендерса и других. Однако задача преодоления движения-действия, преобразования его в «автономно созерцаемый

образ» (термин Афанасия Лосева) перед ними даже не стояла.

«Таким образом, в классических фильмах поэтичность достигалась без использования специфического языка поэзии…, классическое кино было и остается прозаическим [стало быть, повествовательным – Г.З.], его язык – язык прозы. Поэзия присутствует там имплицитно, как, скажем, в рассказах Чехова или Мелвилла». Так резюмировал свой доклад «Поэтическое кино» Пьер-Паоло Пазолини на фестивале Новое кино в Пезаро в 1965 году, в то самое время, когда Параджанов готовился к постановке «Цвета граната».

В чем же заключается специфичность или суть языка поэзии, и почему кинематограф никак не мог овладеть им?

В поэзии слово перерастает свою понятийно-знаковую однозначность и обретает содержательно неограниченно емкую образность. Образность в художественном творчестве, по мнению Бориса Пастернака, является следствием временнóй ограниченности или освобождения от временнóй зависимости, т.е. необходимости постоянного изменения вследствие бесконечной его текучести.

«Музыка, – писал Поль Валери, – довольно быстро меня утомляет, и тем быстрее это происходит, чем глубже я ее чувствую. Ибо она начинает мешать тому, что во мне только что породила, – мыслям, прозрениям, образам, импульсам. Редкостна музыка, которая до конца остается тождественной себе – не отравляет, не губит ею же созданное, но питает то, что породила на свет – во мне»[4].

В музыке, поэзии, живописи, танце и архитектуре издавна применяются самые разные формы и приемы повторов, призванных сделать образ «автономно созерцательным», не убивающим, подобно богу времени Хроносу, порожденное им же дитя.

Так что же может остановить время, движение-действие в кино, если по самой своей природе кино – это видимое движение?

Все тот же повтор.

Приведу пример из фильма другого армянского режиссера Ар-

[4] Валери 1976, 134.

тавазда Пелешяна, который примерно в то же самое время, что и Параджанов, решал ту же самую задачу в совершенно другом стилистическом ключе. Вот эпизод из фильма «Времена года». В бурном потоке горной реки пастух пытается спасти тонущего ягненка. Он ныряет и всплывает на поверхность воды с ягненком в руках. То, что я сейчас пересказал, это тот нарратив, который содержится в кадре. Но когда Пелешян берет несколько идентичных копий этого кадра и монтирует их подряд, друг за другом, создавая видимость единого плана-эпизода, то содержание единичного кадра утрачивает свой смысл и обретает новый. И это новое уже не то, что я только что пересказал, а нечто совершенно другое. Это автономно созерцаемый образ. Попробуйте его описать. То, что вы опишете, будет лишь частично соответствовать действительности. Ибо вы обязательно упустите нечто очень важное, поскольку содержание поэтического или автономно созерцаемого образа неисчерпаемо и функционирует вне понятийно-словесного мышления.

О чем 21-й фортепианный концерт Моцарта? Вопрос звучит, мягко говоря, некорректно, но так же некорректен и вопрос «о чем фильм?», адресованный «Цвету граната».

Точно так же, как существует музыкальное «мышление», существует и «мышление» кинематографическое.

Заключение

Произведения, выраженные сугубо музыкально, кинематографично, поэтично или пластично, непереводимы на язык словесно-понятийный. Их содержание постигается иначе и в иных сферах, быть может, интуитивно, но это уже вопрос, адресованный психолингвистам.

В отличие от Пелешяна, Параджанов не мультиплицирует кадр. Он повторяет одно и то же движение в кадре по многу раз. Одноразово зафиксированное движение всегда означает что-то конкретное, оно знаково. Повторенное определенное количество раз, оно перерождается из знака в образ и отдаляется от первоначаль-

ного значения до неузнаваемости, подобно гусенице, обретшей крылья.

По причине непереводимости в словесно-понятийную плоскость восторг от созерцания фильма легко оборачивается его отрицанием.

С непониманием связаны все невзгоды и проблемы Параджанова в доперестроечном советском кино.

После конфликта, связанного с «Киевскими фресками», Параджанов был вынужден покинуть студию имени Довженко. Так он оказался в Ереване на студии «Арменфильм» с заявкой на фильм о Саят-Нове.

Литература

1. Валери П. Об искусстве, М., «Книга», 1976, 623 с.

2. Лотман Ю. Структура художественного текста, М., «Искусство», 1970, 387 с.

3. Ризаев С. «Цвет граната», «Советакан арвест», № 2, 1970, с. 11-19 (на арм. яз.).

Գարեգին ՀԱՔՈՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
Ռուս-հայկական համալսարանի պրոֆեսոր
(Հայաստան, Երևան)
garegin-z47@yandex.com, garegin-z47@yandex.ru

ԻՆՉՈՒ՞ Է «ՆՌԱՆ ԳՈՒՅՆՆ» ԱՆՀԱՍԿԱՆԱԼԻ

Վերնագրում շարադրված «Ինչու՞ է «Նռան գույնն» անհասկանալի» հարցին պատասխանելով հեղինակը ելնում է ֆիլմի ըմբռնման պատմականորեն կայացած մտածական-բառային կաղապարից (նշան և նշանակություն) և «Նռան գույնի» հիմք ծառայած պոետիկ կաղապարի (ինքնուրույնորեն զննվող կերպար-իմաստ), որն սկզբունքորեն չի գործում մտածական-բառային կաղապարի աղյու-

սակում: Խոսքը երաժշտական մտածողությանը հանգույն արտաբառային կինոմտածողության մասին է:

Բանալի բառեր՝ Փարաջանով, «Նռան գույնը», պոետիկ կինո, կինոմտածողություն, նշան, կերպար, հասկացություն, իմաստ:

Garegin ZAKOYAN
Doctor of Arts, professor at the Russian-Armenian University
(Armenia, Yerevan)
garegin-z47@yandex.com, garegin-z47@yandex.ru

WHY IS "THE COLOR OF POMEGRANATES" NOT UNDERSTANDABLE

To answer the question in the title – "Why is *The Color of Pomegranates* not understandable?", the author proceeds from the idea of discrepancy between the historically established conceptual-verbal model (sign and meaning) of film perception (narrative cinema), and the poetic model (autonomously contemplated image-meaning), laid in the basis of *The Color of Pomegranates*, which fundamentally does not function in the paradigm of the abovementioned conceptual-verbal model. Here, the "beyond verbal" cinema thinking is meant, identical, for instance, to musical thinking.

Key words: Parajanov, The Color of Pomegranates, poetic cinema, cinema thinking, sign, image, concept, meaning.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+778.5(477)
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-27

ЧЕПАЛОВ Александр Иванович
доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусства Украины, заведующий кафедрой хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств (Украина, Киев)
chepalovst@gmail.com

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Рассматриваются ключевые аспекты влияния С. Параджанова на развитие украинского поэтического кинематографа, выведшие его на международный уровень. Показано, что фильмы Параджанова и его нереализованные сценарии представляют собой целостный и не до конца исследованный художественный мир Мастера. Отмечено его влияние на развитие национального самосознания украинцев. Особое внимание уделяется факту обращения Параджанова к наследию украинского писателя Михаила Коцюбинского, что дало импульс к постановке фильма «Тени забытых предков» и написанию киносценария по новелле «Интермеццо». В результате сравнительного анализа фильма с постановками балета «Тени забытых предков» (1960, 1963, 1990, 2023) установлено, что спектакли 1960-х годов практически не отличались от повседневных пантомимических балетных драм в стиле социалистического реализма. Кроме того, музыка побуждала хореографов переносить на балетную сцену не всегда уместные фольклорные сцены, перегружать образы этнографическими деталями, а не поэтическими метафорами. В докладе содержатся сведения о других постановках, посвященных Параджанову, в том числе – об армяно-французском танцевальном спектакле «Цвет граната» Мурада Мерзуки и о постановке «Легенда» Кирилла Серебренникова, осуществленной в Германии и посвященной всем политическим заключенным.

Ключевые слова: творчество Сергея Параджанова, «Тени забытых предков», М. Коцюбинский, украинский балет, украинский поэтический кинематограф, Параджанов и танец, спектакли к 100-летию Параджанова.

Вступление

Многие страны и, конечно, бывшие республики Советского Союза, гражданином которого был Параджанов, готовились к его 100-летнему юбилею. В Украине в нынешнем году вышла книга «Сценарии Сергея Параджанова», тематическое продолжение сборника «Экранный мир Сергея Параджанова» («Дух и Литера», 2013/2014), который был посвящен фильмам выдающегося режиссера. Понятно, что фильмы Параджанова и его нереализованные сценарии представляют собой целостный и не до конца нами осознанный художественный мир Мастера. Хотя Параджанов не был кинематографистом в узком смысле этого слова, это только одна из ипостасей его мощной творческой деятельности и художественного мира в целом.

Изложение основного материала

В основе книги, которую я привез для вас в Ереван, – сценарии последнего десятилетия киевского периода жизни Сергея Параджанова, а именно 1965-1973 годов. Тогда, после всемирного успеха фильма «Тени забытых предков», режиссер был лишен возможности осуществить свои последующие замыслы на родной для него студии имени А. Довженко. Вот список сценариев, вошедших в сборник: «Киевские фрески», «Интермеццо», «Золотой обрез», «Икар», «Чудо в Оденсе», «Исповедь».

К каждому из этих сценариев украинскими и зарубежными специалистами написаны комментарии, которые стали своеобразным мостиком между серединой прошлого столетия и настоящим временем. Они должны приблизить к читателям обстоятельства киевской жизни и творческую атмосферу дома Сергея Параджанова, его

творческое окружение, которое составляли известные украинские деятели культуры. Кроме того, в книгу вошли воспоминания участников событий и документальные материалы.

Составителем сборника сценариев, как и предыдущей книги, является кандидат искусствоведения, киновед Юрий Морозов, исследователь творчества Сергея Параджанова. Он также один из авторов комментариев к сценариям режиссера, которые бережно хранил во время его тюремных преследований.

Вторая книга «Параджанов больше чем легенда» с содержательным предисловием Сергея Тримбача написана Иваном и Мартой Дзюбами, которые были ближайшими соратниками и друзьями Параджанова. Дзюба точно подметил: каждое слово, жест или поступок Параджанова порождали красоту и значительность.

Я обращаюсь, в первую очередь, к опыту Параджанова в украинском поэтическом кино, которое кардинально изменилось после его фильма «Тени забытых предков». Но не стоит забывать, что именно премьера этого фильма в киевском кинотеатре «Украина» в 1965 году стала одним из первых актов неповиновения, на котором Иван Дзюба объявил об арестах украинских патриотов во Львове по обвинению в так называемом национализме, а Вячеслав Чорновил призвал «всех тех, кто против тирании, подняться со своих мест». Встали далеко не все, но фильм уже начал свою работу. К кинотеатру подогнали несколько автобусов с людьми в штатском. Обстановка стала непредсказуемой. Но, как оказалось, власть затаилась с ответом.

Украинский режиссер и прогрессивный общественный деятель того времени Лесь Танюк называл своего друга Параджанова «свободным, не «зашнурованным» человеком, кинорежиссером и художником, коллекционером и каторжником, блестящим парадоксалистом и мистификатором, максималистом и скептиком».

В свою очередь, Сергей Параджанов декларировал, будто всю жизнь им «двигала зависть». Он завидовал прекрасному и становился обаятельным, завидовал умному и становился неожиданным.

В конце концов, «завидовал талантливым – и сам стал гением», говорил он вполне серьезно.

Конечно, и другие таланты называли себя гениями. Например, Игорь Северянин. Но можно ли сравнить его бледные поэтические «мускулы» с мощным, дионисийским потоком воображения и искренней творческой самоотдачей армянского художника? Способен ли был он выражать не только свою, но и чужую национальную идентичность как Параджанов? Конечно, нет.

В определенном смысле Параджанов гений нового украинского Возрождения. Не того, «расстрелянного» в 1920-30-е годы, а созданного усилиями «шестидесятников» и тоже очень опасного для героев движения за украинскую идентичность. Параджанов «гений места» в том смысле, которое придает этому значению автор одноименной книги Петр Вайль. Это связь духовных, интеллектуальных и прочих явлений с материальной средой. И касается она в данном случае Тбилиси, Киева и Еревана, где расположен уникальный музей Параджанова. Можно говорить и о Карпатах, где проходили съемки фильма «Тени забытых предков». Режиссер жил не как все, в гостинице, а на лугу (полонине) в Карпатах, где для него был арендован дом, имеющий историческую ценность (он до сих пор сохранился как музей и выполняет подобные функции).

Параджанов не согласился дублировать свой фильм на русский язык. Напротив, старался сохранить исконно гуцульский диалект. И это не менее впечатляло, чем яркие поэтические кадры. В Москве, где Параджанов поступил во ВГИК, был прямым учеником двух выдающихся украинских режиссеров – Игоря Савченко и Александра Довженко. А позднее вывел Киевскую киностудию имени Довженко в мировое художественное пространство из тупика провинциализма и преданности советским идеологическим канонам. А сам был причислен к лучшим мировым именам кино такими мастерами, как Федерико Феллини, Франсуа Трюффо, Лукино Висконти, Микеланджело Антониони, Акира Куросава и многими другими художниками, которые вступились за него во время судебных преследований.

Очередная встреча с творчеством Михаила Коцюбинского, автора «Теней забытых предков», к сожалению, закончилась не съемочной площадкой, а только сценарием по мотивам истории великого украинца. Но его структура и художественные качества выдают неординарный замысел армянского художника. В 1970 году Параджанов написал сценарий «Интермеццо» по одноименному автобиографическому роману нашего классика, знатока многих языков и западной литературы.

Это произведение было создано в 1908 году, по мнению многих специалистов, в стиле импрессионизма, но скорее ближе к символизму, который также можно отнести к модерным тенденциям. В нем противостоят друг другу такие группы образов, как «моя усталость», «человеческое горе», «три белых пастуха», «поля в июне», «кукушка», «жаворонки», «солнце».

Не случайно после этого романа Коцюбинский получил новое прозвище – Солнцепоклонник. Конфликт между образными группами породил у него неоднозначность символов, дающих представление о сложных психологических процессах в сознании героя. Параджанов буквально ухватился за воплощение романа. Но цензоры увидели в этом энтузиазме нечто идеологически подозрительное.

Параджанова обвиняли в том, что «эти образы кажутся близкими к модернистской символике», что они «больше из эстетики Кафки, чем Коцюбинского». И хотя эта параллель не должна удивлять, ведь писатели творили в одно и то же время, и было бы интересно увидеть эти образы на экране, «беда в том, – отмечает Лариса Брюховецкая, – что и модернизм, и Кафка были нежелательны в СССР».

Вывод был однозначным: «В сценарии Параджанов отошел от эстетики поэтического реализма своего знаменитого фильма «Тени забытых предков». Однако литературный стиль «Интермеццо» в какой-то мере требовал поиска соответствующих кинематографических средств, которые не обязательно должны были совпадать с предыдущими результатами. Но цензоры также не могли этого допустить. Кроме того, в 1971 году Сергей Параджанов раскритиковал

советское партийное и кинематографическое руководство, выступил в поддержку Андрея Тарковского.

Он говорил об этом проекте публично на встрече с молодежью Минска в том же году: «...Интермеццо... по Коцюбинскому... Произведение, очень сложное, о судьбе интеллигента в начале века. Это такой авторский монолог, очень интересный, не изученный в определенное время. На пятьдесят лет он был изъят из украинской литературы. Затем вернули для того, чтобы снова удалить. Но я готовлюсь к этому фильму. Сценарий готов».

В итоге в феврале 1972 года подготовка к съемкам фильма «Интермеццо» была остановлена, а сам режиссер снова попал в немилость, на этот раз у партийного руководства.

Лично я приобщился к творчеству Параджанова после просмотра фильма «Цвет граната» в начале 1970-х годов. Конечно, это была не оригинальная версия фильма, а вариант, переделанный его полным тезкой Сергеем Юткевичем и потому разрешенный для публичного показа. Подобные кинолекции регулярно проходили в одном из харьковских дворцов культуры. До этого там выступал Андрей Михалков-Кончаловский, который во всеуслышание заявил, что существует «искусство ради искусства». И это был определенный прорыв в сознании «послушных» зрителей советского времени. Хотя именно к Параджанову этот лозунг не относился. Ведь для него искусство должно было украшать жизнь, а не просто ее «отображать», тем более по правилам «социалистического реализма».

Параджанов вообще принадлежал к художникам, которые сдвигали привычные представления во многих жанрах. Он учился играть на скрипке, петь. И не у кого-нибудь, а у Нины Дорлиак, прекрасной камерной певицы и гражданской жены Святослава Рихтера. При всей своей полноте был удивительно пластичен, и я не удивился, когда узнал, что все пантомимы в фильме «Цвет граната» поставил сам Параджанов. Рассказывают, что когда в Киев в 1973 году приезжала из Америки невиданная тогда по стилю, модерновая труппа Хосе Лимона (сам он к тому времени умер, и руко-

водителем стал Дэниел Льюис), Параджанов был не только на всех спектаклях, но и на репетициях, чтобы увидеть все особенности современного танца, который на многих афишах привычно преподносили как балет. На этой почве возникало много недоразумений.

Шестнадцать американских танцовщиков выступали с наибольшим успехом в Риге, уже ориентированной на западные образцы танца, затем в довольно консервативном Ленинграде, а после Киева дали несколько спектаклей в Москве. В их репертуаре была знаменитая «Павана мавра» (то есть «Отелло» для четырех танцовщиков), «Танцы для Айседоры», воспроизводящие стиль знаменитой американской танцовщицы в нескольких ее ипостасях. Исполнялась также сюита из танцев, посвященная американским индейцам и композиция «Есть время», основанная на контрасте противоположностей из Экклезиаста («Время родиться, и время умереть»). Можно предположить, что такие темы и стиль исполнения очень привлекали Параджанова. Его легко можно представить в роли хореографа, но жаль, что это делали другие постановщики, и не всегда успешно.

Балетная версия «Теней забытых предков» М. Коцюбинского была воплощена на львовской музыкальной сцене задолго до кинематографической – еще в 1960 году на либретто Натальи Скорульской и внука писателя Флориана Коцюбинского, а поставлена Тамарой Рамоновой. Музыку написал известный украинский композитор Виталий Кирейко, мастер этого жанра, который на основе данного опыта создал впоследствии балеты на украинскую тему. В 1963 году в Киевском театре оперы и балета балет «Тени забытых предков» В. Кирейко поставила сама Наталья Скорульская, а в 1990 году была создана киноверсия этого балета с хореографией Виктора Федотова.

1960-е годы были не самыми лучшими для украинского и, в целом, советского балета. И эти постановки не стали исключением, ведь они практически не отличались от повседневных пантомимических балетных драм в стиле социалистического реализма, которые, кстати, сам Параджанов называл обобщенно «социалистичес-

кой макулатурой». Кроме того, музыка соблазняла хореографов обязательно переносить на балетную сцену не всегда уместные фольклорные сцены, перегружать образы этнографическими деталями. Так что поэтические метафоры Коцюбинского были мало использованы в украинском хореографическом искусстве.

В следующий раз историю любви Ивана и Марички, украинских Ромео и Джульетты из враждебных гуцульских семей, совсем по-другому воплотил в хореографии молодой украинский хореограф Артем Шошин, ведущий солист Киевского театра современного балета. И снова во Львовском театре оперы и балета, в декабре 2023 года. Он постарался сделать по мотивам поистине легендарного произведения «не просто что-то новое, а то, что отвечает запросам зрителя сегодня». И это новое – не только современная музыка (Иван Небесный), но и принципиально иная эстетика оформления и танцевальный стиль, который не иллюстрирует сюжет прямым образом.

До этого новая танцевальная версия «Теней забытых предков» была сделана в Запорожском муниципальном театре танца (хореограф Александр Нестеров) и в Одесском музыкально-драматическом театре имени В. Василько с большим количеством чисто пластических сцен (режиссер – Иван Урывский, хореограф – Павел Ивлюшкин, 2015).

Я часто думал, почему такое многозначное художественное явление, как Саят-Нова, зашифрованное в фильме «Цвет граната», не было переведено на язык пластики и танца. И вот совсем недавно получил исчерпывающий ответ. При поддержке Министерства образования, науки, культуры и спорта Республики Армения, 19 января 2024 в театре «Тобогган» города Десин недалеко от Лиона состоялась премьера танцевального спектакля «Цвет граната». С этого армяно-французского проекта во Франции начались мероприятия, посвященные 100-летию Сергея Параджанова.

Автор спектакля – Мурад Мерзуки, хорошо известный в Европе хореограф, для которого танец служит инструментом коммуникации и связан прежде всего с уличными стилями. Идея создания спек-

такля принадлежит Сатэ Хачатрян, художественному руководителю театрального союза «Сатэ–Атг», действующего во Франции. Трудно представить, насколько стилистика танца Мерзуки может быть связана с изысканностью «Цвета граната» и глубинными национальными традициями, но надеюсь, что творческая судьба этого проекта будет счастливой. Кроме того, хочу упомянуть и о другом проекте в рамках юбилейных мероприятий, с которым только предстоит познакомиться. Это хореографический спектакль «Балет Параджанов», который подготовил режиссер-постановщик и хореограф Арсен Меграбян с труппой «Ballet Preljocaj junior» из Франции и государственным ансамблем танца Армении «Барекамутюн» Национального центра народной музыки и танца.

Хочу хотя бы коротко рассказать о том, что было подготовлено к юбилею Параджанова в Германии, где армянского мастера практически не знают. Посредником в этом знакомстве был спектакль «Легенда» режиссера Кирилла Серебренникова, показанный на Рурской триеннале в Дуйсбурге.

«Легенда» взорвалась каскадом ярких метафор в духе армянского мастера, динамичным комплексом изобретательных театральных приемов и музыкальных саундтреков, созданных для этого зрелищного проекта. В творчестве Серебренникова меня поразило все, даже место, где оно было показано – ландшафтный парк, где до недавнего времени был металлургический комбинат. Подобным образом, словно из «лома», т.е. обычных «земных» компонентов, Сергей Параджанов мог всегда создать свою возвышенную красоту.

Кирилл Серебренников утверждает, что для него «мир Параджанова – возможность поговорить со зрителем об искусстве. Это вечные истории о свободе и борьбе за нее, о красоте, о победе жизни над смертью, но увиденные глазами Параджанова. Его взгляд наивен, как у ребенка, он ищет только красоту в окружающей действительности. В него вошли самые удивительные вещи: восточноевропейская вышивка, персидские миниатюры, помпейская мозаика, черно-белые немые фильмы, воспоминания о дет-

стве в Тбилиси, красочные сны, антиквариат, секреты ковров, музыка Верди, Пуччини и Массне, гуцульские песни и грузинские народные песни. Все эти разные элементы образуют тот коллаж, который отражает уникальную вселенную Параджанова».

Спектакль Серебренникова – это не байопик. В нем много параллелей с современной Россией, тут выделены антитоталитарные мотивы, подчеркивается преданность всем политзаключенным и призыв к очередному обмену пленными: «Россия может вернуть своих убийц, освободив вместо них творческих людей».

Это проявление иногда уместно, иногда не вписывается в законы красоты, на которые ссылается режиссер, цитируя своего любимого армянского художника. Но, наверное, именно в этом и заключается конфликт между драматургией жизни и произведением искусства. Легенда о невозможности свободного творчества в стране «вертухаев», продолжение которой, кстати, нашло отражение и в биографии самого Серебренникова.

Пьеса, однако, опирается не только на театральные метафоры (режиссер здесь прекрасный специалист), но и на блестящей работе актеров. Поскольку постановка является совместным проектом Рурской триеннале с театром «Талия» в Гамбурге и театральным проектом «Компания “Кирилл и друзья”», в нее вошли актеры, работавшие с Серебренниковым в основанном им Гоголь-центре, а теперь покинувшие Россию вместе с режиссером.

Музыкальное сопровождение обеспечивает блистательный Даниил Орлов – находясь все время на сцене за синтезатором, импровизируя и задавая необходимый темп и динамику, он становится одним из главных героев действа. В то же время знаменитый Патриарший хор Свято-Троицкого кафедрального собора из Тбилиси, состоящий из сорока мужчин и считающийся одним из символов современной грузинской культуры, придает спектаклю Серебренникова монументальность и особую возвышенность.

Однако в нем есть и юмор и издевка, как, например, в сцене разговора шекспировского короля Лира с шутом, который «режет»

правду-матку и вызывает настоящую театральную бурю (жаль, что не настоящую, политическую).

Параллель между оторванным от реальности, пожилым и одетым в подгузники королем Лиром и Путиным очевидна. И это понятно даже без ругательства, которое часто используется в антипутинских лозунгах. Во второй легенде, которая, вероятно, является отсылкой к короткометражному фильму Параджанова «Киевские фрески», звучат сирены воздушной тревоги, напоминающие о том, с чем сегодня приходится сталкиваться жителям Украины и ее столицы, с которой был связан Параджанов.

Финальная легенда основана на монологе Параджанова в тюрьме. Герой показывает свою футболку с двойным изображением Параджанова в анфас и профиль, как на тюремных фотографиях, и бодро комментирует их. При этом его роль, как и на протяжении всего спектакля, переходит от одного актера к другому, на каждого надевают карикатурные накладные толщинки и живот с грудью, что имитирует характерную внешность Параджанова.

Немецкие журналисты критикуют затянутость спектакля, с чем я лично не согласен. Параджанова много не бывает, свобода творческого самовыражения у Серебренникова тоже не должна быть ограничена, кроме, очевидно, не совсем оправданной демонстрации обнаженных мужчин.

Особый повод для восхищения спектаклем – идеальная согласованность элементов театральных технологий (саундскейпы, видео и световой дизайн) с характером мизансцен, работа актеров с техническим персоналом в черных футболках и надписью «Легенда». Это фантастически отрегулированный и по-театральному естественный процесс.

Кирилл Серебренников – режиссер театра и кино, особенно известный такими работами, как «Нуреев» на сцене Большого театра, постановкой оперы Д. Шостаковича «Нос» в Баварской опере и рядом недавних киноработ, таких как «Жена Чайковского», «Лимонов,

баллада об Эдичке» и многих других, которые всегда вызывали большой общественный резонанс.

В интервью 2014 года Кирилл Серебренников назвал Россию «страной неотмененного рабства», где люди не ценят свободу, а между народом и неконтролируемой властью существует огромная пропасть. Он испытал на себе действие карательной машины российского правосудия и выступил против вторжения России в Украину в 2022 году. После того как суд снял с него судимость, он покинул Россию в марте 2022 года и сейчас живет в Берлине.

Заключение

Как видим, есть нечто похожее в судьбе героя «Легенды» и автора этого спектакля. И в заключение хочу привести еще раз слова режиссера на эту тему: «Когда я читаю новости, то после этого смотрю фильмы Параджанова, чтобы как можно скорее их забыть. В этом случае поход в театр – это форма бегства от опасностей, с которыми мы сталкиваемся практически каждый день. Потому что мир сошел с ума», делает вывод Кирилл Серебренников. И, к сожалению, во многом с ним можно согласиться. Особенно в том, что творчество Параджанова помогает справиться с этой проблемной ситуацией.

Ալեքսանդր ՉԵՊԱԼՈՎ
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ,
Կիևի մշակույթի և արվեստների ազգային համալսարանի
խորեոգրաֆիկ արվեստի ամբիոնի վարիչ (Ուկրաինա, Կիև)
chepalovst@gmail.com

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԸ ՈՒԿՐԱԻՆԱԿԱՆ ՊՈԵՏԻԿ ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Դիտարկվում են Ս. Փարաջանովի՝ ուկրաինական պոետիկ կինեմատոգրաֆի վրա ունեցած ազդեցության առանցքային կողմերը,

որոնք ռեժիսորին հանել են միջազգային ասպարեզ: Ցույց է տրվում, որ Փարաջանովի ֆիլմերը և չիրականացված սցենարներն իրենցից ներկայացնում են ամբողջական, ոչ լիարժեքորեն հետազոտված գեղարվեստական աշխարհ: Նշվում է նրա ազդեցությունը ուկրաինացիների ազգային ինքնագիտակցության զարգացման վրա: Առանձին ուշադրություն է դարձվում Փարաջանովի անդրադարձին ուկրաինացի գրող Միխայլո Կոցյուբինսկու ստեղծագործությանը, որը խթան է հանդիսացել «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմի նկարահանման, ինչպես նաև «Ինտերմեցցո» նովելի հիման վրա սցենար գրելու համար: Ուսումնասիրվել են համեմատական կապերը «Մոռացված նախնիների ստվերները» վերնագրով տարբեր բալետային ներկայացումների հետ (1960, 1963, 1990, 2023): Բացահայտվել է, որ 1960-ականների բեմադրությունները ոչնչով չէին տարբերվում սոցիալիստական ռեալիզմի ոճով իրականացված առօրյա մնջախաղային բալետային դրամաներից: Երաժշտությունը բեմադրող պարարվեստագետներին դրդում էր բեմ հանել բալետին ոչ միշտ հարիր բանահյուսական պատկերներ, կերպարները հագեցնել ոչ թե պոետիկ փոխաբերություններով, այլ ծանրաբեռնել ազգագրական մանրուքներով: Հիշատակվում են Փարաջանովին նվիրված բեմականացումներ ևս, այդ թվում՝ Մուրադ Մերզուկիի «Նռան գույնը» պարային ներկայացումը և Կիրիլ Սերեբրեննիկովի՝ Գերմանիայում իրականացված և բոլոր քաղբանտարկյալներին նվիրված «Լեգենդը»:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործությունը, «Մոռացված նախնիների ստվերները», Մ. Կոցյուբինսկի, ուկրաինական բալետ, ուկրաինական պոետիկ կինեմատոգրաֆ, Փարաջանովը և պարը, Փարաջանովի 100-ամյակին նվիրված ներկայացումներ:

Aleksandr CHEPALOV
Doctor of Sciences (Arts), professor,
Honored Art Worker of Ukraine,
Head of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine, Kyiv)
chepalovst@gmail.com

SERGEY PARAJANOV IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN POETIC CINEMATOGRAPHY

The article examines the key aspects of Sergey Parajanov's influence on the development of Ukrainian poetic cinema, which advanced him to the international level. It is shown that Parajanov's films and his unproduced screenplays represent a holistic artistic world of a Master, waiting to be fully explored. His impact on the development of Ukrainian national self-consciousness is noted. Special attention is given to his addressing the legacy of the Ukrainian writer Mykhailo Kotsiubynsky, which inspired the shooting of the *Shadows of Forgotten Ancestors,* and the writing of a screenplay based on the novella *Intermezzo*. Comparative connections with various productions of the ballet *Shadows of Forgotten Ancestors* (1960, 1963, 1990, 2023) are explored. It is established that the productions of the 1960s were almost indistinguishable from the everyday pantomimic ballet dramas in the style of socialist realism. Besides, the music encouraged the choreographers to stage folklore scenes not always pertinent for ballet and to overload the imagery with ethnographic details rather than poetic metaphors. The report also contains information on other productions dedicated to Parajanov, including the Armenian-French dance performance *The Color of Pomegranates* by Mourad Merzouki, and the play *Legend* by Kirill Serebrennikov, staged in Germany and dedicated to all political prisoners.

Key words: Sergey Parajanov's works, *Shadows of Forgotten Ancestors*, M. Kotsiubynsky, Ukrainian ballet, Ukrainian poetic cinema, Parajanov and dance, performances towards the 100th anniversary of Parajanov's birth.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+791.43(479.22)
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-41

Тео ХАТИАШВИЛИ
кандидат искусствоведения,
профессор Государственного университета Илии
(Грузия, Тбилиси)
teovangogh@hotmail.com

СТАРЫЙ ТБИЛИСИ И ТБИЛИСЦЫ В КВАЗИ-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА «АРАБЕСКИ НА ТЕМУ ПИРОСМАНИ» И «АКОП ОВНАТАНЯН»

В статье анализируются изобразительные особенности киноязыка Сергея Параджанова, проявившиеся в двух его квази-документальных фильмах: «Арабески на тему Пиросмани» и «Акоп Овнатанян». Рассматривается творчество Параджанова в мультикультурном контексте города Тбилиси, отмечается влияние на режиссера архитектурных особенностей, традиций и истории города, являющегося одновременно и местом действия анализируемых автором статьи обоих фильмов, и источником вдохновения для режиссера, и одним из главных героев, без которого эти фильмы не состоялись бы.

Ключевые слова: история Тбилиси, грузинская культура и искусство XIX века, кинофильмы Сергея Параджанова, грузинская живописная традиция, Нико Пиросмани, Акоп Овнатанян, Сергей Параджанов.

Вступление

Можно бесконечно писать о значении Старого Тбилиси и о его «присутствии» в жизни и творчестве Сергея Параджанова, что сам режиссер постоянно подчеркивал, вспоминая свое детство, проведенное в старом тбилисском дворе, расположенном на улице Коте Месхи, типичном дворе и доме, но ставшим легендой уже при жизни Параджанова.

Изложение основного материала

История и память таких типичных двориков представляют собой аутентичный образ Старого Тбилиси и культурную память города. Сформировавшийся на перекрестке восточной и западной культур, Тбилиси считался центром не только Грузии, но и Закавказья. На протяжении веков формировался мультикультурный облик этого города, где уже с начала XII века, после освобождения Тбилиси Давидом Строителем/Агмашенебели, появляется армянское население, массово прибывшее из города Ани. До конца XIX века армяне представляли большинство населения Тбилиси в виде ремесленников и купцов, несмотря на то, что этнический облик Тбилиси существенно изменился на протяжении этого столетия с ростом численности грузинского и русского населения. До XIX века грузинская знать по-прежнему жила преимущественно в сельской местности, в собственных поместьях. «Традиционно землевладельческая, аграрная и сельская аристократия» (Рональд Суни), которая в результате аннексии Грузии Россией и проводимых здесь реформ постепенно теряет свои земли и имущество, поступает на военную и административную службу в царскую Россию и переезжает в разные города, в том числе – в Тбилиси. В том же веке вместе с аристократией освобожденное от крепостничества крестьянство стало селиться в Тбилиси в поисках новой работы. Здесь они находят богатую и среднюю армянскую буржуазию, которая «долгое время управляла жизнью грузинских городов»[1]. Американский историк, этнический армянин и потомок тбилисских армян Рональд Суни в одном из своих фундаментальных трудов «Формирование грузинской нации» предлагает глубокий анализ не только грузинского государства, но и формирования национальной идентичности и политических классов, которое с особой интенсивностью происходило в XIX веке. Он пишет: «Упадок традиционной грузинской

[1] Суни 2022, 193.

элиты сопровождался ростом армянского среднего класса, особенно состоятельных жителей Тбилиси»[2].

После завоевания Грузии Россия провела различные реформы, в том числе и в сфере торговли – она отдала предпочтение русским купцам и корпорациям, чтобы сделать Грузию и Закавказье в целом «рынком сбыта для русских товаров, а также источником сырья для русской промышленности»[3]. Несмотря на то, что эти реформы притесняли тбилисских армянских купцов, они, имевшие прямые торговые связи с европейскими и азиатскими странами, сохранили свое первенство, и благодаря им Тбилиси стал самым промышленным городом и торговым центром Кавказа.

Контроль гильдий над торговлей и производством, в которых армяне занимали ведущее положение, обусловил их важную роль в управлении городом – армяне занимали пост главы Тбилиси. Вместе с инфраструктурными и этническими изменениями в городе постепенно менялась и городская среда. В 1840-х годах наместник Михаил Воронцов начал расширение и модернизацию Тбилиси, в рамках которой был построен горный квартал Сололаки, ставший в основном местом жительства богатой армянской буржуазии, модернистская архитектура которого создавалась в основном приглашенными из Европы архитекторами.

Несмотря на преобразование Тбилиси в контексте европейского стиля, он сохранил свой азиатский облик, а модернистская архитектура города оказалась необычайно приспособленной к смешению восточных и западных стилей, характерному не только для архитектуры, но и для планировки Старого Тбилиси. Это смешение с особой спецификой проявляется в домах с балконами, построенных по принципу внутреннего двора.

По мнению искусствоведа Майи Мании, Тбилиси представляет собой симбиоз пространственной организации, характерной для

[2] Суни 2022, 195.
[3] Суни 2022, 194.

восточных и западных городов. Для подтверждения этого суждения Маниа сравнивает типологии древних восточно-мусульманских и западноевропейских городов, где первой свойственны замкнутость, а последней – открытая структура[4]. Пространственное решение Тбилиси основано на необычном сочетании этих двух разных типов города, где «любой компонент тбилисской городской структуры (будь то площадь или улица, жилой дом или дворец) почти в одинаковой мере характеризуется элементами открытости и замкнутости»[5].

Несмотря на то что, социальная структура и архитектурный облик тбилисских дворов существенно изменились в результате установления советской власти, когда хозяев лишили квартир и разместили в них партийных чиновников и рабочих, новые кадры, массово прибывшие из сельской местности, суть тбилисского двора и принцип открытости и закрытости не только не изменились, а наоборот, стали еще очевиднее – это было своего рода коммунальное жилье, общее пространство, окруженное частными комнатами, где все жили вместе и в то же время отдельно. Эти «частно-общественные» пространства создавали образ жизни коллективного общества, сложившегося в Советском Союзе, где люди делили общие помещения бытового назначения, такие как баня, туалет, общая кухня и так далее. Однако жителей тбилисского двора прежде всего объединяли не столько эти бытовые пространства, сколько сам двор, который был не просто местом, где соседи собирались в обычные дни, каждый день, с утра до вечера, а своего рода ритуальной ареной, сценой, площадкой для представлений. На этой сцене люди разного этнического происхождения с раннего детства, как и сам Сергей Параджанов, участвовали в одном и том же «перформансе»: вместе играли, отмечали важные друг для друга религиозные праздники, вместе праздновали свадьбы, вместе оплакивали смерть в соответствии с разными традициями.

---

[4] Маниа 1989, 8-9.

[5] Маниа 1989, 10.

Пестрый этнический состав Тбилиси наложил свой отпечаток на повседневную жизнь и культуру города, будь то городская музыка или поэзия и даже особый грузинский язык. Как считает поэт Иосиф Гришашвили[6], «ашуг» старого Тбилиси, для Тбилиси характерна речь, в которой сочетаются слова из разных языков, но в то же время, эти слова обретают форму, соответствующую грузинскому языку.

В своем докладе «Тбилисский двор как стилема Параджанова», который я представила на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Сергея Параджанова в Государственном университете Илии в Тбилиси в январе 2024 года, я выражаю мнение, что характерная для поэтического языка Параджанова стилема площади, где разыгрываются сказочные сюжеты киноповествования, построенные на фольклорных или мифологических мотивах, рождается из этого «замкнуто-открытого» пространства, из облика тбилисского двора, глубоко запечатленного в памяти режиссера. Разумеется, Параджанов не воплощает фрагменты этой памяти с помощью флэшбэков, как это характерно для обычного киноповествования. Он не художник-реалист, не представитель люмьеровского кино, ориентированного на аутентичную среду, а продолжатель люмьеровской альтернативы – сказочной, воображаемой реальности Жоржа Мельеса. Параджанов даже доводит до крайности условность, присущую киномиру Мельеса, где полностью отвергается связное изложение истории, где драматургия строится на цепи символов, на ассоциациях и аллюзиях метафорических образов.

Воспоминание о детстве более последовательно и четко излагается в «автобиографическом» сценарии Параджанова «Исповедь», хотя он тоже связан с визионерскими образами. Триггером оживления воспоминаний может стать что угодно: материальный предмет, например, швейная машинка «Зингер», на которой тетя Сирануш шила рубашку маленькому Параджанову или просто ста-

[6] გრიშაშვილი, იოსებ. ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თბილისი: სახელგამი, 1927.

рые, красивые вещи, которые помнит Параджанов из антикварной лавки своего отца; для маленького мальчика это были загадочные, сказочные предметы со своей историей и аурой, которые через некоторое время исчезали (продавались), хотя и оставляли свои следы, а их место занимали новые вещи с новой историей и аурой; или это могло быть абстрактное понятие, как, например, французский прононс – единственное, что осталось от мадам Жермен после конфискации всего имущества или продажи отдельных вещей: «Но что Вы предлагаете мне приобрести у Вас, мадам Жермен? Мадам, я пришел к Вам после всех, после дантистов, нумизматов и художников кино! <…> Вы предлагаете мне сделать удивительное приобретение, которое Вы носите в себе… <…> Я покупаю Ваш французский прононс! <…> Мадам Жермен, Вы свободны… Вы продали все нам… В стоимость купленного у Вас прононса я оплачиваю Вашу камею с профилем Надежды, закрепленную на околевшем хлорвиниловом переднике… и прошу Вас не снимать сгнившие жемчужины из ушей, потому что уши на том свете тоже могут зарасти…»[7].

Вследствие неординарного мировосприятия Сергея Параджанова, облик и атмосфера старого Тбилиси, связанная с эклектичной, мультикультурной средой, проявляется не напрямую, а, прежде всего, в коллажном, мозаичном стиле режиссера. Киновед Гоги (Георгий) Гвахария сравнивает это разнообразие, эстетику сосуществования несвязанных, автономных элементов с разными звуками, цветами и фактурами, с восточным ковром и образом жизни тбилисского двора, где все культуры, живущие бок о бок, имели свое место, свой голос, свой уникальный оттенок и в то же время были составной частью единого целого.

Однако Параджанов все же показывает старый Тбилиси в двух своих квазидокументальных фильмах – это «Арабески на тему Пи-

[7] Сергей Параджанов 2018, 357.

росмани»[8] (1985) и «Акоп Овнатанян»[9] (1967); закономерно и то, что именно в этих фильмах-посвящениях двум художникам, творчество которых тесно связано с тбилисской культурой (к этому вопросу я вернусь позже), Тбилиси предстает отдельным «этюдом», вроде бы рядовым эпизодом, частью фрагментарной структуры, характерной для Параджанова, но на самом деле выступает центральной осью, связующим звеном этого фрагментарного повествования. Близость режиссера-визионера к архаике проявляется также в его чрезмерной пластике и колорите. Он прежде всего мыслит и устанавливает контакт со зрителем с помощью образов, тем самым восстанавливая универсальный, визуальный язык пралогической, доисторической культуры – то, что забыто логоцентричной культурой, по мнению Белы Балажа[10], вновь оживил и реанимировал кинематограф с самого первого дня своего рождения.

Но следует также отметить, что кинематограф, как образный вид искусства, изначально выбрал повествовательный путь развития, который, по сути, остается доминирующим направлением и по сей день. Однако, по мнению Белы Балажа, в изображении заложен повествовательный код, в результате чего не только целенаправленно подобранная режиссером последовательность кадров, как это сделал Лев Кулешов, экспериментируя с языковыми возможностями кино, но и два совершенно случайно расположенных изображения уже читаются зрителем как начало и продолжение. В этом смысле в фильмах Параджанова, расположенные рядом друг с

---

[8] არაბესკები ფიროსმანის თემაზე (Арабески на тему Пиросмани) [художественно-документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: СССР, DVD (21 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1985 г.

[9] Հակոբ Հովնաթանյան (Акоп Овнатанян) [художественно-документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: СССР, DVD (8 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1967 г.

[10] Подробнее об этом: Баллаш, Белла. Видимый человек [Текст]: очерки драматургии фильма, Белла Баллаш; пер. с нем. К.И. Шутко; под ред. и с предисл. В.М. Блюменфельда, М., Всероссийский пролеткульт, 1925.

другом кадры, в конвенциональном смысле совершенно не связанные друг с другом, превращаются не только в иллюстрированное повествование о вечных темах и мотивах, но и в зашифрованный текст о его детстве, его городе, его биографии и жизненных драматических приключениях. В этом тексте Нико Пиросманашвили (Пиросмани) и Акоп Овнатанян являются родственными душами тифлисской мистерии, той, что связывает их с Сергеем Параджановым.

Для Пиросмани (1862-1918) Тбилиси является частью его биографии – городом, где он писал картины, где открыли его творчество братья Илья и Кирилл Зданевичи и представители грузинского модернистского искусства, и городом, где он умер в одиночестве и словно исчез, поскольку его могила до сих пор не найдена.

Акоп Овнатанян (1806, Тифлис – 1881, Тегеран), один из важнейших представителей так называемого «тифлисского портрета» XIX века и наивно-реалистической живописи, был родом из семьи армянских художников. Его предки были мастерами книжной иллюстрации, одному из них принадлежит роспись Эчмиадзинского собора, а другой был придворным художником грузинского царя Вахтанга VI. Акоп Овнатанян был почетным портретистом в Тифлисе. В 1841 году он был удостоен звания «неклассного» (свободного) художника Петербургской академии художеств за портрет Головина, главноуправляющего Грузии, Армении и Кавказской области. Вскоре из-за появления фотосалонов Овнатанян потерял популярность. Это вынудило его переехать в Иран, где он и скончался в 1881 году.

Тбилисская портретная школа сформировалась в первые годы XIX века, что является важным этапом в развитии грузинской реалистической живописи. Эти портреты в основном изображают грузинских дворян, социальная принадлежность которых в какой-то степени определяют горделивые позы и выражения лиц – так называемое «гордое безмолвие»[11] (Цицишвили, Чогошвили; 13). Как

[11] ციციშვილი მაია, ჭოლოშვილი ნინო ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია: XVIII-XX საუკუნეები. – თბილისი ფავორიტი სტილი, 2013, გ. 13.

отмечают искусствоведы Майя Цицишвили и Нино Чогошвили, эти портреты словно репрезентируют себя зрителю – впечатление, которое оставляет их «апатичное, как бы “немое” состояние, несколько застывшие, сдерживание позы… Замкнутая, закрытая эмоция, главным образом грусть, часто какое-то равнодушие»[12]. Композиции чрезвычайно сбалансированы: человек помещен в центр, который занимает почти все пространство картины, фон, по сути, не имеет никаких деталей, он выполнен в одном нейтральном цвете, что еще больше подчеркивает плоскостность композиции.

Вышеупомянутые авторы, присоединяясь к распространенному в грузинском искусствоведении мнению, объясняют такое решение и стилистическое своеобразие влиянием иконописи, которая была более традиционной для грузинского изобразительного искусства. «Тифлисская» портретная школа – этот своего рода переходный этап от условной, абстрактной иконописи, в которой нет прямой связи между зрителем и нейтральным взором святых и образом, подтверждающим вечное бытие, к реалистической живописи, где духовность Средневековья как бы сменяется романтической грустью. Правда, в тбилисском портрете при уменьшении размеров мы сталкиваемся с большей непосредственностью, индивидуальностью и интимностью, но фресковая, то есть фронтальная, статичная композиция все же сохраняется, особенно в групповых портретах. В парных портретах, в которых лица слегка повернуты друг к другу, с одной стороны, чувствуется влияние средневековых ктиториальных изображений и иконографии их молящих поз, а с другой стороны, каджарской[13] живописи, построенной на зеркальной симметрии.

---

[12] Цицишвили, Чогошвили 2013, 22.

[13] Каджáры – иранская династия тюркского происхождения, правившая в 1795-1925 годах. Каджарская живопись - художественный стиль, развивавшийся в этом периоде.

Помимо продолжения традиций грузинского церковного изобразительного искусства, эти портреты стилистически очень похожи на ранние фотографические портреты. Это совпадение кажется вполне закономерным, если учесть, что «фактически европейская реалистическая (академическая) живопись и фотография приходят в Грузию одновременно»[14] (Папашвили). Статичные, затяжные движения и позы, задумчивые, молчаливые, как бы интроспективные взгляды, как описывает Вальтер Беньямин, «человеческое лицо было окружено молчанием, в котором покоился взгляд»[15]. Такое выражение и настроение в некоторой степени были результатом долгого процесса фотосъемки и неподвижностью модели в этом процессе. В ранней фотографии все было направлено на то, чтобы она одержала победу над временем.

Как и эти фотографии, работы Акопа Овнатаняна хранят память о высшем обществе Тбилиси XIX века в своей разнообразной галерее, с фрагментами которой Параджанов составит социокультурный портрет Тбилиси того же века. Этот портрет, с одной стороны, включает в себя облик самого города, а с другой – тбилисцев. Как я уже отметила, тбилисский двор отличается комплексностью «замкнуто-открытости», которую среди многих факторов создают балконы с декоративными деревянными перилами, ведущие вокруг двора по принципу галереи, и сложная система лестниц с такими же декоративными перилами. Этим дворам с нависающими балконами и зигзагообразными лестницами на плоскости фасада Параджанов посвятил отдельный «этюд» в «Акопе Овнатаняне».

Использованные в фильме портреты художника словно оживляют социальную среду Тбилиси этого периода, описанную Рональдом Суни, – лица грузинской аристократии и армянской буржуазии,

---

[14] პაპაშვილი გიორგი. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, https://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129%253A2012-07-30-16-31-10&catid=42%253A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

[15] Беньямин 22, 118.

историю которых можно прочитать за гордым, уверенным взглядом дворян, женщин и мужчин, или в силуэтах и жестах их рук, в складках и вышивке их одежды, в пуговицах и погонах, фактуре ткани и украшений и т.д. В этом коллажном изображении атмосферный закадровой звуковой фон старого Тбилиси включает в себя мелодию органа, смешанную с шумом фаэтона, движущегося по булыжнику, и звуками людей, говорящих по-французски, что воспринимается как характеристика определенной социальной среды.

В отличие от Овнатаняна, Нико Пиросмани запечатлел совсем другую социальную среду – ремесленников, карачохели, кинто (специфические касты городских жителей разных ремесленных профессий), крестьян, «ортачальских турфа/красавиц», и их образ жизни, деревенский труд, праздники и гулянья богемной части города. Первый, Овнатанян – представитель наивного реализма раннего периода, а другой, Пиросмани – авангарда, тоже с элементами *art naïf* (хотя среди искусствоведов до сих пор идет дискуссия, следует ли считать Пиросмани представителем примитивистской живописи или он художник-индивидуалист высокого авангарда). Однако совершенно разное искусство обоих художников имеет много общих черт, благодаря которым они также перекликаются и с творчеством Параджанова, например, статичные, словно застывшие, фронтально расположенные фигуры/персонажи и композиции, в которых пространственные измерения игнорируется и картина/мизансцена располагается на плоскости. Как я уже отметила, эта общая эстетика «заимствована» из салонной фотографии XIX века, в волшебный мир которой Параджанов заглядывает и ведет нас в «Арабесках на тему Пиросмани».

Этот лирический поворот в фильме логично соотносится с темой Пиросмани; он является своеобразной экспозицией для вхождения в мир Пиросмани, поскольку фотостудия формально воссоздает атмосферу современного художнику Тбилиси, а кроме того, странная, сюрреалистически-китчевая обстановка фотосалонов этого периода, украшенная бутафорскими декорациями, создает ши-

рокое коннотативное поле творческих импульсов Сергея Параджанова и в каком-то смысле указывает на один из стилистических источников, объединяющих Параджанова и Пиросмани – раннюю салонную фотографию с ее статичностью, фронтальностью.

Здесь следует вспомнить о страсти Параджанова к фотографии, о его постоянном позировании перед камерой. Это не обычные фотопортреты, сохраненные на память, а заранее срежиссированные, проработанные, такие же карнавализованные и костюмированные, как коллажи или фильмы Параджанова. Он сам был автором своих фотопортретов. Как часто вспоминает в интервью друг режиссера Юрий Мечитов, которому принадлежит большинство знаменитых фотографий Параджанова, Серго сам ставил и режиссировал снимки, а ему оставалось только нажимать на кнопку. Такие постановочные сцены характерны для салонной фотографии XIX века, композиции которой повторяет Пиросмани, особенно в групповых портретах и полотнах с изображением застолий.

Разные источники подтверждают, что при создании портретов Пиросмани часто использовал фотографию в качестве модели для рисунка. Илья Зданевич пишет об этом в своем дневнике, как Пиросмани писал его портрет, который заказал себе сам поэт. Сначала он сам позировал, а потом художник попросил его принести фотографию, потому что так он работал лучше[16].

Основываясь на этих фактах и учитывая стилистическое сходство, молодой исследователь, искусствовед Георгий Папашвили, без колебания исследует отпечатки фотографии в живописи Пиросмани. Он отмечает: «Основы его [Пиросмани] “сжатого” (концентрированного) пространства и сгущенного времени, я думаю, помимо традиционной средневековой храмовой монументальной живописи и каменных рельефов, надгробий с изображением жителей города или деревни (которые уже неоднократно упоминались

[16] Зданевич 1964, 69.

исследователями), следует искать в современных художнику, хорошо известных ему и часто используемых фотографиях»[17] (Папашвили).

На первый взгляд кажется странным, почему ранняя фотография прибегала к застывшей мизансцене и «постановке», эстетике китча, чуждой ее онтологической природе, то есть документировать реальность, создавать, как говорит Сьюзен Зонтаг, «реальность второго уровня, дублирование мира» – реальность, которая сама по себе динамична, рассеяна во времени и неуловима. Михаил Ямпольский[18] считает, что сначала фотография, а затем и кино, именно благодаря этой способности создавать точную копию реальности, постоянно должны были доказывать, что они не просто повторяют то, что материально существует вокруг нас, то есть они не просто механические исполнители, а новая типология творцов, создателей нового мира/реальности. Именно поэтому искусственность подчеркивается в китчевом оборудовании фотостудий и фотосалонов или в позах людей. Суть фотографического портрета, который должен был запечатлеть точное, натуралистичное сходство и тем самым увековечить человека, тщательно «обставляется» «нереальным»/искусственным окружением или позами.

В каком-то смысле «антикино» Параджанова с его «некинематографической» мизансценой также ведет к истокам истории кино. В отличие от братьев Люмьер, их современник Жорж Мельес предлагал альтернативу реалистическому течению жизни, снимая стилизованный сказочный мир, который не копирует реальность, а рождается в воображении автора. Параджанов – прямой продолжатель традиций Мельеса, как я уже отмечала выше, у которого, как и в картинах Пиросмани, действие заключено во фронтальной компо-

---

[17] პაპაშვილი გიორგი. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, https://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129%253A2012-07-30-16-31-10&catid=42%253A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

[18] Подробнее об этом: Ямпольский 1981.

зиции и развивается по центральной оси, «поперек сцены», где герои смотрят на нас, зрителей и камеру.

Поэтому проблемный вопрос переноса одного художественного языка на другой медиум, проблема «перевода» разных сфер искусства «решается» в случае с фильмом Параджанова о Пиросмани, поскольку у них похожий стиль. То, что традиционно подразумевается под словом «кинематографический» – движение, динамика, непосредственность, спонтанность, неуловимость, пространственная организация мизансцены и т.д. – и Параджанов, и Пиросмани отвергают и отдают предпочтение статике, неподвижности, плоским композициям. Однако, если выйти за рамки конвенционального представления о кино, то мы обнаружим в картинах Пиросмани типичную структуру нарративной кинематографии. В изображениях, созданных на бытовую тему, в которых симультанно происходящие и развивающиеся действия выстраиваются во фриз, они последовательно (или в разных пространственных пересечениях) размещаются на плоскости. Это своеобразное кадрирование, которое предлагает упорядоченную структуру истории не во времени, а в пространстве, точнее – на плоскости.

Рассуждая о корнях зарождения кинематографа, Сергей Эйзенштейн видит зачатки кинематографической мысли в древних образцах изобразительного искусства, в частности, в египетских рельефах и картинах[19]. Изображение фараона, помещенного в центр композиции, как главного, по сути, божественного существа, также подчеркнуто своими размерами и поэтому пропорционально значительно превосходит остальные фигуры. Изображение фараона представляет собой, по сути, крупный план – увеличенное изображение, концентрирующее внимание на главном, важном. Бытовые сцены, размещенные фризами вокруг этого основного изображения, представляют собой общие планы, как секвенции из жизни фараона. Подобно архаическому искусству, Пиросмани создает

[19] Подробнее об этом: Эйзенштейн 2000.

единое панно из сельской жизни Кахетии (регион в восточной Грузии, откуда родом Пиросмани) или старого Тбилиси или из «хроники» какого-либо религиозного праздника, путем последовательного расположения отдельных «кадров».

Снимая фильм о художнике, режиссер сталкивается с искушением максимально повторить и походить на его картины, а значит – потерять кинематографическую непосредственность и стать просто красивой живописной копией, второстепенной иллюстрацией (хотя эта иллюстрация находится в движении, а не в застывшей позе). Знаменательно, что друг Параджанова Георгий Шенгелая также снимет художественный фильм о Пиросмани[20] (1969), и хотя оба режиссера предлагают совершенно разные подходы, для них отправной точкой становится творчество Пиросмани, а не его биография. Оба фильма будут основаны на темпоритме живописи Пиросмани, на «статической динамике». Если драматургия фильма «Пиросмани» в какой-то степени следует биографической схеме художника, то биография Пиросмани совершенно не интересует Параджанова[21]. Он одержим творчеством художника, из фрагментов которого составляет характерные для Параджанова коллажи, снимая фильм не о Пиросмани, а о его картинах; с помощью этих картин он строит повествование, рассказывает истории и, наконец, предлагает нам замечательный иллюстрированный фильм-альбом. Стоит отметить, что, несмотря на биографическую линию, которой следует Георгий Шенгелая, «Пиросмани» не является традиционным биографическим фильмом. Более того, можно сказать, что Шенгелая выбирает еще более сложный путь, чем Параджанов. Он строит кадры не путем прямого показа картин, а с помощью ком-

[20] ფიროსმანი (Пиросмани) [художественный фильм], режиссер Г. Шенгелая; Грузия-фильм, СССР, DVD (86 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.

[21] Если не считать некой легенды об актрисе Маргарите, с которой у художника якобы был роман в течение года и, согласно легенде, он будто бы продал свою лавку/«духан», чтобы подарить актрисе целую тележку роз.

позиций Пиросмани. Фильм словно снят в декорациях, нарисованных Пиросмани, где оживают пейзажи его родного села Мирзаани или Тбилиси. Та или иная композиция Пиросмани иногда прямо кадр за кадром цитируется в фильме, а иногда режиссер предлагает нам своеобразный бриколаж из знакомых полотен, где «поселились» персонажи Нико. Георгий Шенгелая снимает фильм о художнике, Параджанов – о его картинах, Шенгелая «аранжирует»/реконструирует картины Пиросмани с помощью сюжета, а Параджанов, напротив, строит истории с помощью картин.

Не случайно Параджанов назвал фильм «Арабески», арабеска – это декоративная форма, распространенная в исламском искусстве, и представляющая собой сложный узор из переплетающихся линий и бесконечную декоративную цепь, получаемую путем соединения геометрических фигур. Это абстрактное выражение идеи бесконечности мира, продолжающегося за пределами воображаемого мира. В «Арабесках на тему Пиросмани» такую бесконечную декоративную цепочку создают эпизоды, состоящие из тематически объединенных картин: страницы истории, Шамиль, царица Тамара, животные и т.д. Режиссер производит демонтаж мульти-композиционных полотен Пиросмани, разбирает симультанно устроенные и развивающиеся бытовые сюжеты, разделяет их, тематически группирует и, наконец, связывает в один сюжет. Никакие комментарии, никакие интертитры не нарушают эстетику киноальбома, лишь с помощью закадровых звуков оживляет режиссер истории, рассказанные картинами Пиросмани – крики ворон, звуки выстрелов, грохот кандалов с точностью иллюстратора восстанавливают конкретную историю, изображенную на картине и в воображении зрителя. А звуки густого леса, данные крупным планом глаза животных создают обобщенные, вневременны′е образы, где настроение страха, опасности, одиночества и печали читается на экзистенциальном уровне. Слезящиеся глаза жирафа, пристально смотрящие на зрителя, кажутся глазами самого Пиросмани – печальным взглядом художника, умершего в одиночестве.

Не только в «Арабесках на тему Пиросмани», но и в целом драматургия нетрадиционного повествования фильмов Сергея Параджанова создается как серия коллажных эпизодов – с постоянными поворотами, «нелогично» вставленными натюрмортами, аллегорическими композициями или целыми эпизодами, выпадающими из основного сюжета, такими как театральное представление Висрамианы в «Цвете граната»[22] или история кузнечика и бабочки в «Легенде о Сурамской крепости»[23].

Именно таким поворотом, еще одной вариацией «арабески» является вторая новелла фильма «Салон фотографа в Старом Тбилиси», которая как будто выходит «за рамки Пиросмани», так что Параджанов как бы даже на время забывает художника, хотя, как я уже отметила, совершенно логично и даже закономерно с его широким коннотативным полем и многослойными аллюзиями, что наряду с восстановлением образа Старого Тбилиси, «украшенного» фотостудиями, указывает на эстетические особенности живописи Пиросмани или кинематографа Параджанова.

В конце эпизода «Салон фотографа в Старом Тбилиси» на серебряное блюдо падает белая фотобумага, на которой постепенно появляется портрет Пиросмани. Эта мизансцена появляется и в двух разных эпизодах «Цвета граната», когда на такое же серебряное блюдо падают огромные куски сваренного мяса животного, принесенного в жертву на празднике Джангулума, и разноцветные нити, которые окрашивают в огромных медных котлах, чтобы соткать восточный ковер. Эти два эпизода переплетаются как антиномическое единство материи и абстракции – плоти, которая своим тяжелым, грубым материализмом восславляет душу, и нитей,

---

[22] Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.

[23] ამბავი სურამის ციხისა (Легенда о Сурамской крепости): [художественный фильм], режиссеры Д. Абашидзе и С. Параджанов; производство Грузия-фильм: СССР, DVD (84 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1984 г.

из которых соткан прекрасный красочный ковер, как проявление творческого духа человека[24].

Волшебство, когда из чистого листа бумаги постепенно возникает образ, составляет суть тайны любого творчества для Параджанова – когда пустота обретает форму, идея становится телом, воплощается, а значит, тело обретает душу, материя оживает. Параджанова и Пиросмани роднит и мировоззрение, которое заключается в том, чтобы во всем видеть жизнь и духовность – художник, создающий глубокий, вечный и завораживающий мир с помощью очень конкретных, «земных», «материалистических» картин, и режиссер, создающий прекрасный, волшебный мир с помощью вещей, деталей и фактур – мир, в котором все одухотворено.

Заключение

Параджанов одухотворяет Старый Тбилиси – пестрый, эклектичный, шумный, с различными этническими музыкальными и звуковыми отголосками, каким он любил, видел и помнил Тбилиси глазами одного из самых ярких тбилисцев – Серго Параджанова.

Литература

1. ბენიამინი ვალტერი. ფოტოგრაფიის მოკლე ისტორია/ წიგნში „რჩეული ესსები“. თბილისი: არილი, 2022, გ. 118 [Беньямин В. Краткая история фотографии, в книге «Избранные эссе» (на грузинском языке), Тбилиси, Арили, 2022, 118 с.].
2. გრიშაშვილი, იოსებ. ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თბილისი: სახელგამი, 1927, https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/316750/1/Dzveli_Tfilisis_Literaturuli_Bohema_1927.pdf (дата обращения 20.08.2024) [Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси (на грузинском языке), Тбилиси, Сахелгами, 1927].
3. პაპაშვილი გიორგი. ნიკო ფიროსმანაშვილის სურათის ენა და ფოტოგრაფია, https://georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=129

[24] Григорян 1991.

%253A2012-07-30-16-31-10&catid=42%253A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka (дата обращения 20.08.2024) [Папашвили Г. Язык Нико Пиросманашвили и фотография (на грузинском языке)].

4. რონალდ სუნი. ქართველი ერის ჩამოყალიბება. Ziari Press, Tbilisi, 2022, გ. 618 [Суни Р. История формирования грузинской нации (на грузинском языке), Тбилиси, Зиари, 2022, 618 с.].
5. მაია ციციშვილი. ნინო თორნიკე ქსნის ერისთავის ასულის პორტრეტი, https://www.georgianart.ge/index.php/ka/component/content/article/113.html?ed=10 (дата обращения 19.08.2024) [Цицишвили М. Портрет Нино, дочери Торнике Эристави (на грузинском языке)].
6. ციციშვილი მაია, ჭოღოშვილი ნინო. ქართული მხატვრობა - განვითარების ისტორია: XVIII-XX საუკუნეები. – თბილისი: ფავორიტი სტილი, 2013, გ. 13 [Цицишвили М., Нино Чогошвили Н. 2013. Грузинская живопись - история развития. XVIII-XIX века (на грузинском языке). Тбилиси].
7. ქართულ მოდერნიზმზე, კრებული. 2015. О грузинском модернизме. Сборник (на грузинском языке), 2015, Тбилиси.
8. Баллаш Белла. Видимый человек [Текст]: очерки драматургии фильма, Белла Баллаш; пер. с нем. К.И. Шутко; под ред. и с предисл. В.М. Блюменфельда, М., Всероссийский пролеткульт, 1925, 88 с.
9. Григорян Л. Три цвета одной страсти: Триптих С. Параджанова, Москва, Всесоюз. творч. произв. об-ние «Киноцентр», 1991, 191 с.
10. Зданевич К. Нико Пиросманашвили [Текст], М., Искусство, 1964, с. 69.
11. Маниа М. Градостроительно-простанственная структура исторического Тбилиси. Автореферат. Тбилиси: Академия наук Грузинской ССР, Институт истории Грузинского искусства им. Г.Н. Чубинашвили, 1989.
12. Параджанов С. Исповедь. Сценарий. Цитируется по: Параджанов С. Сокровища у горы Арарат [Текст]: сценарии, С.И. Параджанов; сост. В.А. Бархударян, В.И. Журавлева, Ереван, Коллаж, 2018.
13. Хоштария Г. Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи. [Текст]: дис. ...канд. искусствоведения: 07.00.12, Автор Хоштария Георгий, Тбилиси, 1985.
14. Эйзенштейн С. Монтаж, М: Музей кино, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, 2000, 688 с.

15. Ямпольский М. У истоков поэтики кино. Опыт Жоржа Мельеса, Искусство кино, № 3, Москва, 1981.
16. Հակոբ Հովնաթանյան (Акоп Овнатанян) [художественно-документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: СССР, DVD (8 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1967 г.
17. Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.
18. ფიროსმანი (Пиросмани) [художественный фильм], режиссер Г. Шенгелая; производство Грузия-фильм, СССР, DVD (86 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.
19. ამბავი სურამის ციხისა (Легенда о Сурамской крепости): [художественный фильм], режиссеры Д. Абашидзе и С. Параджанов; производство Грузия-фильм: СССР, DVD (84 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1984 г.
20. არაბესკები ფიროსმანის თემაზე (Арабески на тему Пиросмани) [художественно-документальный фильм] режиссер С. Параджанов; производство: Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов, СССР, DVD (21 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1985 г.

Թեո ԽԱՏԻԱՇՎԻԼԻ
արվեստագիտության թեկնածու,
Իլիայի պետական համալսարանի պրոֆեսոր
(Վրաստան, Թբիլիսի)
teo.khatiashvili@iliauni.edu.ge

ՀԻՆ ԹԲԻԼԻՍԻՆ ԵՎ ԹԲԻԼԻՍՑԻՆԵՐԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ «ԱՐԱԲԵՍԿՆԵՐ ՓԻՐՈՍՄԱՆԻԻ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ» ԵՎ «ՀԱԿՈԲ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ» ԿՎԱԶԻ-ԴՈԿՈՒՄԵՆՏԱԼ ԿԻՆՈՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

Հոդվածում քննության են առնվել Սերգեյ Փարաջանովի՝ կվազի-դոկումենտալ «Արաբեսկներ Փիրոսմանիի թեմաներով» և «Հակոբ Հովնաթանյան» ֆիլմերի կինոլեզվի պատկերագրական առանձնահատկությունները: Դիտարկվել է Փարաջանովի ստեղծագործությունը Թբիլիսիի բազմամշակութային համատեքստում, նշվում է քա-

ղաքի ճարտարապետական ուրույնության, ավանդույթների և պատմության ազդեցությունը ռեժիսորի վրա: Թբիլիսին միաժամանակ հանդես է գալիս և՛ որպես երկու քննարկվող կինոնկարների գործողության վայր, և՛ որպես ոգեշնչման աղբյուր, և՛ որպես գլխավոր հերոսներից մեկը, առանց որի ֆիլմերը չէին կայանա:

Բանալի բառեր՝ Թբիլիսիի պատմություն, վրացական մշակույթը և արվեստը 19-րդ դարում, Սերգեյ Փարաջանովի կինոնկարները, վրացական գեղանկարչական ավանդույթը, Նիկո Փիրոսմանի, Հակոբ Հովնաթանյան, Սերգեյ Փարաջանով:

Theo KHATIASHVILI
PhD of art history,
Professor of Ilia State University
(Tbilisi, Georgia)
teo.khatiashvili@iliauni.edu.ge

OLD TBILISI AND TBILISIANS IN SERGEY PARAJANOV'S QUASI-DOCUMENTARY FILMS “ARABESQUES ON THE PIROSMANI THEME” AND “HAKOB HOVNATANYAN”

The article analyzes the visual peculiarities of Sergey Parajanov’s film language, manifested in his two quasi-documentary films “Arabesques on the Theme of Pirosmani” and “Hakob Hovnatanyan”. Parajanov’s work in the multicultural context of the city of Tbilisi is examined, and the influence of the latter’s architectural features, traditions and history on Parajanov is underscored. Tbilisi was both the setting for the two films at issue, a source of inspiration for the filmmaker, and one of the lead characters, without whom these films would not have been possible.

Key words: history of Tbilisi, Georgian culture and art of the 19th century, films by Sergey Parajanov, Georgian painting tradition, Niko Pirosmani, Hakob Hovnatanyan, Sergey Parajanov.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+7.03
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-62

ДАВТЯН Сусанна Амбарцумовна
доктор философских наук, профессор,
заведующая кафедрой биоэтики ЮНЕСКО Ереванского
государственного медицинского университета имени М. Гераци,
директор Дома-музея Лусине Закарян (Армения, Ереван)
susannadavtyan47@gmail.com

ИСКУССТВО КАК СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН
(к характеристике параджановских времен)

Произведение искусства останется «чем-то глухим и немым», если человек не отреагирует, не откликнется на направленный к нему призыв, не сумеет воспринять его. Эстетический акт не состоится, если в присутствии произведения искусства индивид не обнаружит определенный, хотя бы минимальный уровень художественного восприятия. Произведение искусства может остаться лишь «возможностью», лишь «мозговой игрой» автора, если его – произведения – «действительность» не подтвердится актом эстетического восприятия, «общением» с человеком. Вот почему в общем контексте социологического исследования искусства одной из важнейших задач остается вопрос доступности искусства.

Ключевые слова: эстетический акт, возможность, действительность, человеческое общение, доступность искусства.

«Я не могу жить без творчества. Не сотворить – значит умереть.
В течение 15 лет я был вынужден не творить…
Но чтобы не умереть, находясь в принудительном,
вынужденном бездействии или в тюрьме, в четырех стенах,
в полном одиночестве в многолюдных местах,
при огромным количестве свободного времени,
я создал 800 произведений, 23 сценария,
160 новелл, и т.д. и т.д.” – Сергей Параджанов.

Вступление

Уважаемый читатель, представляемая Вашему вниманию работа написана не сегодня.

Она готовилась в течение нескольких лет – с 1979 по 1988 гг.

Будучи уверенным в том, что публикация о нем любого материала, в том числе и данной работы, мягко говоря, может сопровождаться всевозможными неприятностями, Параджанов по собственнной воле поставил свою подпись на каждой странице, тем самым давая понять издателю, что согласен с каждым словом, каждой строкой, буквой, мыслью автора.

Все сохранено в оригинале.

Завен Саргсян, бывший директор музея Параджанова, глядя на подписанные Параджановым страницы и переданные мне ценные фотографии из семейного альбома Параджанова (в том числе фотографии его отца, матери, сестер, Лили Брик и др…), говорил:

«…они имеют историческую, архивную ценность и должны быть переданы музею, так как здесь находятся их копии».

Я обещала передать их музею только после публикации.

А публикация этой работы не должна была вызвать трудности, поскольку должна была быть напечатана в том виде, как была написана мною и подписана на каждой странице Параджановым.

Не было никакой нужды или смысла что-либо прибавлять или убавлять.

Однако…

Шли годы…

В 2002 г. написанную мной работу о творчестве Параджанова я решила отнести Артавазду Пелешяну, чтобы узнать его мнение.

Кстати, с ним меня познакомил сам Параджанов.

Работа состояла из трех частей: вопросы и ответы, беседы в доме Параджанова и размышления о киноискусстве, в том числе и о творчестве С. Параджанова по результатам социологических исследований, проведенных в Советском Союзе.

И тут я получила следующий ответ.

– Вот тебе раз!!! Это же документ! Это его атмосфера. Это он, это Вы. Вы задаете откровенные вопросы. Это соответствующая ему спокойная, красивая история, написанная в стиле Ованеса Туманяна, участником которой были Вы.

– Вам понравилось?

– А как же! Еще бы! Это сам по себе готовый документальный фильм.

Это он, это его манеры, его движения. Я здесь увидел его, понимаете?

В первых двух частях Вы исходите из его ритма, его голоса, задаете вопросы, и Вы пребываете в этих водах – холодных, чистых, родниковых и прозрачных.

Журчание горных вод. Настолько естественно и почти документально слышны ваши голоса, их журчание. Вы тоже в игре.

Слышны два голоса – естественные, красивые, чистые. Чистое журчание. Здесь есть ваши образы. Ваш портрет – в Ваших вопросах.

А в третьей части я увидел редактора.

Дистиллированную воду.

Не пьется... Параджанов в галстуке? Вот тебе раз!

Параджанов и галстук?»

На мое возражение, что и в этой третьей части тоже есть родниковая, чистая, холодная вода, только проверенная /я имела ввиду статистические данные, анализы результатов социологических исследований и т.д. ...../, он ответил со свойственным ему сухим, четким, строгим тоном, выделяя каждое слово:

– Я сказал достаточно и самое важное. Теперь Ваше дело – принять во внимание или нет.

Удачная, хорошая работа. Вам желаю успехов, продолжайте работать в том же духе: пишите простыми, доступными словами, чистыми и по-женски. У Вас нет другого мотива, кроме того, что он тоже армянин.

И подарил мне свою книгу «Мое кино» с автографом (Любимой мною и Параджановым Сусанне 29 августа 2002 г.)

Изложение основного материала

6 мая 1999 года в музее Сергея Параджанова (Ереван) была организована Международная научная конференция, посвященная 75-летию со дня рождения С. Параджанова.

Армению представляли: кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института этнографии и археологии НАН Армении (ныне – член-корреспондент НАН Армении) Левон Абрамян, который дал оценку фильмам Параджанова с этнографической точки зрения, доктор искусствоведения, профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса Светлана Саргсян, которая оценила музыку к фильмам Параджанова, и автор данных строк, кандидат философских наук, доцент (ныне доктор философских наук, профессор) Сусанна Давтян, которая проанализировала творчество Параджанова с точки зрения социологии искусства.

После представления результатов социологических исследований, проведенных мною в Советском Союзе, я попросила присутствующих обратить внимание на мои следующие размышления:

– Что объединяет нас всех, присутствующих в этом музее, сегодня?

Любовь к фильмам Параджанова?

Уважение и восхищение его творчеством?

Преклонение перед его талантом и самобытностью?

Перед его вынужденно потерянными годами (15 лет) и неописуемыми страданиями...?

Но самым большим, объединяющим нас всех чувством, я думаю, является боль, мучающая нас боль. Чувство вины, сотворенного греха.

Я, конечно, говорю о своих чувствах, но, мне кажется, каждый здравомыслящий человек, и, в первую очередь, имеющий совесть и душу армянин, будет думать и чувствовать так же. Анализируя наше отношение к его творчеству, должна признаться в том, что все мы остались перед ним в долгу.

Буквально все. Кто-то – меньше, кто-то – больше, но все.

Каждый имеет свою долю вины перед ним. Долю вины перед

нашим народом, перед культурой нашего народа, перед всемирной культурой.

В написанной в 1988 г. автобиографии он отмечал: «Украина уговаривала, почти заставляла меня снять фильм «Слово о полку Игореве».

Для меня это было величайшей наградой».

А где были наши просьбы или требования?...

Хотя бы сегодня мы можем ответить на вопрос, почему он не смог экранизировать «Давида Сасунского», «Ара Прекрасного и Шамирам»?

Почему он смог подарить армянской культуре лишь крохи своего огромного таланта, дара?

Когда мы изменим свое мышление? Когда мы, в конце концов, поймем, что талант – это национальное богатство, которое нуждается в защите, заботе и душевности? И чтобы поговорка «иди умри, чтоб я тебя полюбил» потеряла свой смысл, следует ценить и дорожить своими талантами... при жизни.

Почему мы забываем великого Дживани:

«Честь, слава и почет
достойны живого человека,
Памятник – после смерти?
Для кого это имеет смысл....?»

Как учили меня мои научные руководители, почтеннейшие учителя – доктор философских наук, профессор Юрий Николаевич Семенов, доктор философских наук, профессор Юрий Николаевич Давыдов, стремясь выявить социологический аспект исследования искусства, мы исходим из того простейшего факта, что всякое художественное произведение предполагает воспринимающую публику, что роман предполагает читателя, симфония – слушателя, картина – зрителя и т.д. И это – всегда, даже в том крайнем случае, когда публикой, к которой обращается автор того или иного художественного создания, оказывается (ведь возможен и такой вариант) только он сам. Публика – это некоторое заранее данное усло-

вие, с которым автору неизбежно приходится иметь дело не только после, но и до того, как будет закончено его очередное творение. Оно – в общезначимости языка искусства, в общезначимости слова, звука или краски, в которых автор обречен выражать свои переживания, сколько бы уникальными и неповторимыми они ни были.

Уже сам «перевод» этих переживаний на общезначимый язык искусства – это разговор индивида с обществом, диалог, закрепленный во внутренней структуре произведения искусства. Здесь, в этой элементарной клеточке эстетического акта, уже заключен некий призыв к общению, или, если воспользоваться термином современной социологии, к коммуникации. Этот призыв остается таковым даже в том случае, если ему суждено остаться гласом вопиющего в пустыне, и даже в том случае, когда человек пользуется языком только для того, чтобы скрывать свои мысли. По этой причине структура любого художественного произведения изначально дуалистична, ибо оно порождено актом творчества, внутренне ориентированным на особый вид сотворчества – на эстетическое восприятие.

И по этой же самой причине художественное произведение, взятое до акта его восприятия публикой, представляет собою только возможность произведения искусства, а не его действительность, – формальную возможность, абстрактную возможность.

Как таковое, оно может и должно быть предметом формально-искусствоведческого анализа – правда, при одном почти невыполнимом условии: если искусствоведу удастся в ходе анализа абстрагироваться от самого себя как личности, как истолкователя, как представителя публики, и стать математически-чистым голосом исследуемой формы.

Действительность художественному произведению сообщает акт эстетического восприятия – человек, осуществляющий этот акт, – истолковать произведение, вступить в диалог с его автором, т.е. в определенный способ человеческой коммуникации.

Это, как уже говорилось, совершенно особая форма челове-

ческой связи: она не несет в себе ничего принудительного; это вполне свободное общение человека с автором художественного произведения, растворившим себя в мире созданных им образов.

Человека нельзя заставить эстетически пережить свое общение с искусством: эстетическое переживание – акт его доброй воли, доброй воли человека, свободно решившего принять предложенную ему «вещь» за произведение искусства. Он мог и не принять этого решения, не согласиться с предложенными ему «правилами игры», скажем с тем, что данная «вещь» имеет некоторый особый смысл, отличный от физически являемого, – и тогда эстетическое пререживание не состоится.

Произведение искусства останется немой «вещью», если человек не поддержит обращенный к нему призыв, или не сможет принять его, не сможет ответить на него. Здесь тот особый случай, когда воспринимающая способность человека обнаруживает себя как абсолютная граница эстетического акта: последнего не будет, если в присутствии произведения искусства индивид не обнаружит известного минимума художественной восприимчивости. И в этом вся серьезность эстетико-социологической (да будет позволено назвать ее так) проблемы искусства; произведение рискует остаться формальной возможностью искусства, остаться на уровне «мозговой игры» его автора, если действительность этого произведения не будет удостоверена актом эстетического восприятия, человеческой коммуникацией, сложившейся по поводу него.

Отсюда понятно, какую огромную роль в составе общей проблематики искусства играет проблема доступности искусства, вне зависимости от того, осознана она теоретически или нет. Очевидно, решение этой проблемы совпадает с решением вопроса об условиях превращения абстактной и формальной возможности искусства в его конкретную и социальную действительность. Это тем более так, что именно в многобразии своих связей с людьми, именно в бесконечном многообразии истолкований только и может художественное произведение реализовать бесконечность своего

содержания, доказав тем самым свою подлинность, недоказуемую никаким иным способом. Другими словами, только сообщая смысл человеческому существованию – всегда конечному, всегда конкретно-историческому, – истинное произведение искусства обосновывает и реализует бесконечность своего смысла.

Вопрос с доступности искусства выступает как ключевой по отношению ко всей эстетической и социологической проблематике искусства, коль скоро эстетика и социология стремятся дать не формальное, а содержательное истолкование феномена искусства, выявить его человеческий смысл, его значение для человечества.

Учитывая вышесказанное, хотя бы сегодня давайте подумаем о том, как расширить круг тех, кто его любит, ценит и в особенности тех, кто хочет его узнать.

Не секрет, что нынешнее поколение не видело фильмов Параджанова, не знает их, потому что их или редко показывают, или вообще не показывают.

Поможем сегодняшнему зрителю узнать, понять экспериментальные, философские, поэтические, трудно воспринимаемые фильмы.

Помню, в годы учебы в Москве /1970-е гг./ было два действующих кинотеатра: «Иллюзион» и «Повторные фильмы», где перед показом фильма комментировали особенности и тонкости трудновоспринимаемых фильмов, помогая зрителям понять их полнее и глубже.

Разве фильмы Параджанова не сто́ят наших усилий в этом направлении?

Даже сегодня Параджанов дает нам повод думать и действовать.

У него все происходило экспромтом: бывало, вдруг, нас вел к соседу на первом этаже, у которого пианино, и говорил:

– Ну, начинай.

Ну, я и начинала: играла на пианино, пела армянские, грузинские, русские, французские песни, а он наслаждался и танцевал. Танцевал, забыв себя, танцевал, забыв об оскорблениях, о зависти и недоброжелательности, злобе «маленьких», мелочных людей, забыв

о своих болезнях, отсутствии денег, забыв о неудобствах «растущего» живота. Танцевал и с моими подругами и, особенно, с тифлисской Анаит, прыгал, радовался как ребенок.

В эти минуты мне казалось, что манна небесная наполняет сердце мое. Я была удовлетворена, довольна тем, что на некоторое, хотя и короткое время, смогла порадовать этого необычного, уникального человека, оторвать его от повседневной жизни, пыли, грязи, грубости... Смогла порадовать свободомыслящего, свободолюбивого, свободно, прямо говорящего человека, который своими творениями пробуждал в каждом из нас чувство высокого вкуса, чистые эмоции, добрые побуждения.

***

Он знал, что я долгие годы аккомпанировала Хорену Паляну, а иногда и Лусине Закарян, и не только аккомпанировала. Мы дружили семьями с 1965 года, когда Лусине еще была Светланой. Она была солисткой в Кафедральном соборе.

Католикос всех армян Вазген I очень ценил ее и покровительствовал ей.

В один из тихих и спокойных дней Параджанов заговорил о Вазгене I, о сокровищах и сокровищнице Эчмиадзина. Говорил с грустью и безнадежностью обреченного человека.

Вдруг, совершенно неожиданно, он перевел на меня свой полный надежды взгляд и, впившись в меня глазами, громко сказал:

– Вы что, Жанна д'Арк? Можете мне помочь?

И сразу же, как бы придя в себя, стыдливо и робко, низким, очень низким голосом продолжил:

– Если сможете, сделайте так, чтобы Католикос всех армян принял меня и дал мне право снимать фильм о сокровищнице Эчмиадзина.

Я была поражена.

Он не сказал: «Пусть дадут мне право снимать «Давида Сасунского» или «Ара Прекрасного и Шамирам» (о которых он все время говорил и просто мечтал об экранизации)».

Нет. Сокровища Эчмиадзина!

В ответ на мой удивленный взгляд он продолжил: «Тонущий хватается и за соломинку. Безразличие руководства Армении к моей судьбе побудило меня обратиться за помощью к женщине, напоминающей Жанну д'Арк. Может быть, Вы сможете сделать то, чего они не могут или не хотят сделать, особенно, если Вы близки с Лусине Закарян, которая поет в Первопрестольном Святом Эчмиадзине и, как известно, пользуется безграничной любовью и уважением не только всего армянского народа, но и Католикоса всех армян Вазгена I.

Если можете, то сделайте так, чтобы мне дали возможность снимать фильм о сокровищах Эчмиадзина». Коротко и ясно.

Приехали в Ереван. Был конец августа 1986 года.

Казалось, что у меня не было никаких других забот, мыслей, проблем. Моей единственной, сокровенной целью было – встретиться с Его Святейшеством Вазгеном I и выполнить поручение Параджанова.

Да будут благословенны мои бесценные друзья – покойные Лусине Закарян и Хорен Палян, благодаря которым в доме вардапета Геворга, директора летней резиденции Католикоса Вазгена I в Бюракане, я изложила свою проблему архиепископу Бакинской епархии Анания, а затем и главе Айрараткой епархии архиепископу Гарегину Нерсисяну, которые, хотя и не во всем со мной соглашались, однако с готовностью согласились организовать мою встречу с Его Святейшеством, Католикосом всех армян Вазгеном I.

Писать обо всем этом коротко, однако встреча с Католикосом даже при посредничестве таких титулованных священнослужителей, стоявших так близко к Католикосу, состоялась только в конце февраля 1987 года, то есть через полгода после моего возвращения из Тбилиси...

Казалось, что Параджанов уже потерял надежду, что мои слова что-то изменят: «Я действительно стану Вашей Жанной д'Арк, я сделаю все, чтобы Вас пригласили снимать фильмы в Армении».

В назначенный день в сопровождении архиепископа Гарегина Нерсисяна (нынешний Католикос всех армян), который предварительно изложил и соответствующим образом представил Его Святейшеству суть и цель частного визита женщины с такой неординарной просьбой, я оказалась в Святом Эчмиадзине.

У входа в Патриаршии покои архиепископ предупредил меня, что встрече отведено всего несколько минут.

Что я могла сказать Его Святейшеству за эти несколько минут? У меня перехватило дыхание, казалось, что я просто онемею и не буду знать, что говорить, с чего и как начать?

В конце концов, кто я такая перед избранником Бога?

Однако, в тот момент, к моему счастью и удивлению, сам Господь дал мне такой несвойственный мне ум, такую изобретательность, что встреча наша длилась не пять и не десять минут, а больше получаса.

О чем я говорила?

Во-первых, я упомянула о той заботе и внимании, которое Католикос уделял представителям армянской интеллигенции и, следовательно, армянскому народу (в частности, замечательные, благодарные истории, рассказанные мне Хореном Паляном и Лусине Закарян о том, как Его Святейшество организовал лечение Лусине за рубежом: во Франции, в Америке, как обеспечивал необходимыми лекарствами, отсутствующими в нашей стране, тяжело больного Арно Бабаджаняна и т.д.).

Затронувши тему Параджанова, я сказала приблизительно следующее:

«Ваше Святейшество, один из заблудших ягнят Вашей паствы живет в Грузии. Он всемирно известный режиссер, талантливый, гениальный, родоначальник «школы» целого направления в кино.

Только один его фильм «Тени забытых предков» принес Украине десятки наград и медалей, честь и славу киностудии имени Довженко. А фильмы «Пиросмани», «Легенда о Сурамской крепости», снятые в Грузии, снискали всемирную известность и славу

«Грузия-фильму», получив высшие награды и медали в Испании, Франции, Нидерландах, Италии…

Почему мы не позволяем ему работать в Армении? Ведь это было бы во благо и нашей культуре, и Эчмиадзину, и народу нашему.

Почему мы должны смотреть со стороны, как другие /украинцы, грузины/ используют лучшие силы нашего народа, обогащают свою культуру, поднимают свой престиж? Почему? Только потому, что за свое свободомыслие Параджанов был заключен в тюрьму? Разве это по-божески?»

Его Святейшество слушал внимательно и молчал. Затем он задал вопрос, вероятно, чтобы выяснить, почему я обратилась именно к нему:

– Ну, что я могу сделать? У меня же нет киностудии, чтобы пригласить его?

– Нет, Ваше Святейшество, нет. Одно только Ваше слово, Ваше ходатайство, даже небольшой намек, Ваше желание имеет силу закона у всего армянского народа, и его будет вполне достаточно, чтобы дать ему возможность служить нашему народу на нашей земле. Он уже устал, переполнен служением другим народам: «Я служил украинцам столько лет. Что я получил, чтобы сейчас служить грузинам?» Вот его слова.

Но человек живет не только душой, но и хлебом. Как долго он может оставаться безработным, продавать все ради куска хлеба, отвергать приглашения грузин и украинцев работать на их киностудиях, в надежде быть востребованным в Армении, ее руководством и кинематографистами.

Ваше Святейшество, хочу сообщить вам, что министр культуры Грузии, кинематографисты и другие заинтересованные лица окружили его вниманием и заботой с первых минут освобождения из тюрьмы: «Мы создадим все условия для тебя, чтобы ты снял фильмы на «Грузия-фильме», в Грузии».

Почему лидеры грузинской и украинской культуры проявляют такую мощную заинтересованность в том, чтобы он у них работал,

а наши деятели культуры и правительственные чиновники в то же самое время сохраняют каменное безразличие и молчание?

Тишина… Довольно длинная.

Он ответил не сразу…..

– Когда он сможет приехать в Эчмиадзин?

– Когда скажете, Ваше Святейшество.

– Пусть приезжает. Через архиепископа Гарегина Нерсисяна держите меня в курсе дел и организуйте нашу встречу. Он сказал это быстро и четко и протянул руку. Я поцеловала его Правую руку.

На земле меня уже нельзя было найти, я была в небесах, летала, парила в облаках. Мое сердце разрывалось от радости, я была на седьмом небе от счастья.

Вышла из Патриархии довольная, восхищенная способностью Патриарха слушать, проникать в глубь проблемы и принимать точные решения.

Я сразу же отправила письмо Параджанову. «Наконец, через мучения, длившиеся шесть месяцев, я смогла встретиться с Католикосом, и он готов встретиться с Вами».

Не прошло и пяти дней, как 5 марта 1987 года мне позвонил Параджанов.

– Я приехал. Приехал со своей свитой на двух машинах. Я сейчас нахожусь в доме фотографа Гургена Мисакяна. Когда состоится встреча с Католикосом?»

– Я сейчас выясню и скажу.

Я уточнила и поспешила к Мисакянам.

Дом Мисакяна постепенно заполнялся гостями: интеллигентнейший оператор Альберт Явурян, творчество которого Параджанов высоко ценил, директор киностудии «Арменфильм» Фрунзе Довлатян (который в дальнейшем, после встречи Параджанова с Католикосом, заключил с Параджановым контракт на съемки фильма «Исповедь»), писатель-переводчик Александр Топчян (все со своими женами) и др.

На следующее утро, 6 марта, мы вместе с творческой группой будущего фильма, в числе которых были композитор Тигран Мансурян, оператор Альберт Явурян, на трех машинах поехали в Эчмиадзин.

Сердце мое сжималось. А вдруг Католикос не примет нас, забудет или будет плохо себя чувствовать, или мало ли по каким другим причинам не сможет нас принять. Что мне тогда делать?

Слава Всевышнему, после недолгих переговоров, когда выяснили, что у меня есть предварительная договоренность о встрече, нас проводили к Патриарху.

Духовный лидер и Мастер поцеловались, как старые добрые друзья. После короткой беседы Его Святейшество пригласил нас посетить сокровищницу Эчмиадзина, где Параджанов написал сценарий за два часа.

Заключение

По сей день мне не ясно, почему этот фильм не был снят.

Однако, утешает тот факт, что лишь после встречи Параджанова с Католикосом и согласия снять фильм про сокровища Эчмиадзина, дирекция «Арменфильма» подписала контракт с Сергеем Параджановым на съемку «Исповеди»... Но, к сожалению, уже было поздно.

Не зря писал Ованнес Шираз:

Придешь, но уже поздно будет,
глаз мой во мраке будет,
пока любовь твоя очнется,
вместо розы шип будет.

Литература

1. Борев Ю. Эстетика, Москва, 1981.

2. Давыдов Ю. Искусство как социологический феномен, Москва, 1968.

3. Давтян С. Сергей Параджанов: праздник, который всегда с тобой, Ереван, 2024.

Սուսաննա ԴԱՎԹՅԱՆ
փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր,
Երևանի Մ. Հերացու անվան պետական բժշկական համալսարանի
բիոէթիկայի ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի վարիչ,
Լուսինե Զաքարյանի տուն-թանգարանի տնօրեն
(Հայաստան, Երևան)
susannadavtyan47@gmail.com

ԱՐՎԵՍՏԸ ՈՐՊԵՍ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹ
(Փարաջանովյան ժամանակների բնութագրումներից)

Արվեստի գործը կմնա «խուլ ու համր մի բան», եթե մարդը չպատասխանի իրեն ուղղված կոչին, չկարողանա ընդունել այն, արձագանքել: Գեղագիտական ակտ տեղի չի ունենա, եթե արվեստի ստեղծագործության ներկայությամբ անհատը չցուցաբերի գեղարվեստական ընկալման որոշակի (գոնե նվազագույն) մակարդակ: Արվեստի գործը կարող է մնալ որպես «հնարավորություն», որպես հեղինակի «ուղեղի խաղ», եթե նրա «իրականությունը» չհաստատվի գեղագիտական ընկալման ակտով, մարդու հաղորդակցությամբ: Ահա թե ինչու արվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրման ընդհանուր համատեքստում կարևոր խնդիրներից է մնում արվեստի մատչելիության հարցը:

Բանալի բառեր՝ գեղագիտական ակտ, հնարավորություն, իրականություն, մարդկային հաղորդակցություն, արվեստի մատչելիություն:

Susanna DAVTYAN
Doctor of Sciences (Philosophy), professor,
Head of the UNESCO Chair of Bioethics at the M. Heratsi Yerevan State Medical University; director of the Lusine Zakaryan House-Museum (Armenia, Yerevan)
susannadavtyan47@gmail.com

ART AS A SOCIOLOGICAL PHENOMENON
(from the characteristics of the Parajanov times)

A work of art will remain "something deaf and mute" if a person does not react, does not respond to the call addressed to him/her, is not capable of perceiving it. The aesthetic act will not take place if, in the presence of an artwork, an individual does not evince a certain, at least the lowest level of artistic perception. The work of art runs the risk of remaining a mere "possibility", a mere "brain game" of the author, if its "realness" is not confirmed by an act of aesthetic perception, by human communication. That is why, within the general context of sociological research of art, the issue of accessibility of art remains one of the key problems.

Key words: artistic perception, possibility, realness, human communication, accessibility of art.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+882.09
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-78

Ана ЯКОВЛЕВИЧ РАДУНОВИЧ
доктор филологических наук,
доцент кафедры славистики филологического факультета
Белградского университета (Сербия, Белград)
anajakovljevic@yahoo.com

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ПОЭМ ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА

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

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

Литературный сценарий

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

период «оттепели», когда началось активное совершенствование этой формы[1]. Именно в этот период Параджанов создал свои сценарии «Дремлющий дворец» и «Демон». Сценарий в кинематографе можно рассматривать как специфическую форму литературного текста, близкую по своей структуре к рассказу или новелле, что делает его доступным для понимания любому читателю[2].

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

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

Параджанов предлагал радикально иной подход к экранизации классической литературы. Режиссер утверждал, что экранизация – это не простая дословная трансляция литературного текста в визуальную форму. Он отмечал, что отображение на экране чужой темы и персонажей требует высокой культурной компетентности и мастерства кинопостановки[4]. Параджанов искал способы передать эмоциональную и философскую глубину текста средствами кино и строил свой кинематографический язык, обращаясь к истокам экранизированного произведения. По поводу фильма «Тени забытых предков», он говорил: «Мы действительно отошли от Коцюбинско-

---

[1] Богомолов 1994, 29.
[2] Лотман, Цивьян 1994, 39.
[3] Параджанов 2001, 616.
[4] Параджанов 1966.

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

Лотман «читает» Параджанова

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

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

---

[5] Параджанов 1966, 65.

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

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

Параджанов читает романтические произведения

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

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

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

Романтическое мировоззрение характеризуется культом личности, ностальгией по утраченному идеалу (раю), а также идеализацией природы и искусства. Центральной фигурой романтического мировоззрения выступает творческая личность – художник, поэт или музыкант. Творчество рассматривается как способ преодоления ограничений человеческого существования и достижения высшей гармонии. Одним из важнейших элементов романтического мировоззрения был культ любви, которая идеализировалась как средство достижения полноты бытия и преодоления одиночества[6].

Фильмы поэтической школы 1960-х годов, в том числе работы Сергея Параджанова, стали экспериментальной площадкой для поиска новых форм кинематографической выразительности. Романтизм, как и кино того времени, демонстрировал склонность к синтезу искусств. Фильмы Параджанова, со сложной структурой, напоминающей музыкальные партитуры, где каждая сцена представляет собой вариацию на отдельную тему[7], свидетельствуют о

[6] Зорин 2020.
[7] Саркисян 1995.

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

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

Романтизм черпал вдохновение из фольклора, однако в творчестве Параджанова фольклорные элементы подвергались значительной авторской интерпретации. Фомин отмечает, что фольклорный материал в произведениях Параджанова полностью подчиняется авторским задачам, что свидетельствует о формировании нового типа кинофольклоризма. Особенность этого подхода заключается в том, что художник, используя фольклорные элементы, прежде всего утверждает свое уникальное ви′дение[8]. В данном контексте фольклорная основа теряет свою автономию и становится инструментом для выражения авторского замысла.

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

[8] Фомин 2001, 45.

ты новой поэтики[9]. Эти фильмы затрагивают моральные и этические вопросы, касающиеся ответственности художника перед народом и эпохой, что стало особенно актуально в постсталинский период. Художественное творчество в таких фильмах представляется не как инструмент политической пропаганды, а как средство нравственного самовыражения, отражающего ответственность художника перед самим собой, своим даром и предназначением.

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

Параджанов и балет

Бахчисарай, как место пересечения различных культур и религий, представлял собой богатый культурный пласт, способный вдохновить режиссера на создание уникальных визуальных образов. Кавказская тематика «Демона» также предоставляла обширный визуальный материал, характерный для данного региона: скалы, ручьи, старинные замки, развалины, ковры и другие предметы, столь любимые Параджановым. Он отмечал, что стремится, основываясь на фрагментах архитектурных руин всех видов, создать своего рода атлас грузинской красоты[10]. Однако, помимо экзотичности и культурных особенностей Бахчисарая и Кавказа, ключевую роль в выборе «Бахчисарайского фонтана» и «Демона» сыграла любовь Параджанова к балету, особенно к пластике человеческого

[9] Блейман 1970, 56.
[10] Cazals 1993, 128.

тела[11]. Плисецкая была идеальной кандидатурой для роли Демона благодаря своей способности ломать традиционные каноны хореографии, подчиняя их эмоциональным интерпретациям.

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

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

Правда и миф в биографии Параджанова

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

[11] Катанян 2002, 254.

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

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

Установление времени и места создания первого варианта сценария «Исповедь» позволяет заглянуть в творческую мастерскую режиссера в ключевой момент его творческой биографии. «Исповедь», по словам режиссера, была написана за шесть дней в больнице в Ереване в 1969 году[12]. Ситуация, близкая к смерти, отразилась на названии произведения. Первый известный набросок текста «Исповедь», как установил Джеймс Стефен, находится в Музее Параджанова в Ереване с пометкой «Ереван 1967»[13]. Запись от-

[12] Церетели 2001, 121.
[13] Steffen 2013, 158.

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

И увлечение обрядами берет свои корни в раннем периоде человеческой жизни. Ритуалы, связывающие жизнь человека с вечным потоком жизни, вознося его над повседневным и соединяя с бытием как таковым, являются постоянным предметом интереса и темами, которые перекочевывают из одного сценария в другой[15].

Сценарий «Киевские фрески» сосредоточен на двух основных темах: войне и искусстве, а также на художественном наследии во время войны. Параджанов раскрывает душу Киева через контрапункт известных архитектурных памятников города и объектов, значимых для личной жизни главного героя – Человека-режиссера[16]. Параджанов стремился показать образ современного города, и фабула фильма основана на реальном событии; он хотел «заглянуть в

[14] Барат 1991.
[15] Яковлевич 2004, 367-386, Яковлевич 2004, 226-231.
[16] Јаковљевић Радуновић 2017, 345-352.

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

Параджанов читает Пушкина и Лермонтова

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

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

---

[17] Левин 1990, 41.

[18] Антипенко 1990.

Начальная сюжетная ситуация притчи может быть вполне обыденной, однако ее развитие неизменно приобретает необычный, парадоксальный характер. Так, в анализируемых сценариях истории начинаются с обычных событий: приезда туристов в Бахчисарайский дворец и крещения ребенка. Однако развитие сюжета в обоих случаях выходит за рамки обыденности: во дворце появляется фантом Пушкина, а в истории Тамары – раненый лебедь, символизирующий начало трагических событий. Герои притчи лишены детальной внешней характеристики, их сущность раскрывается через этические выборы. В «Дремлющем дворце» перед героями (Гиреем и Пушкиным) встает вопрос о выборе между духовной и плотской любовью, а Тамара должна преодолеть искушение плотской любви к Демону. Портреты героев либо типичны (Пушкин с цилиндром и тростью), либо представляют собой цитаты из литературного первоисточника. Образ Тамары, как было установлено, создан на основе лермонтовского рисунка лезгинки[19]. Параболичность сюжета проявляется в его нелинейной структуре, характерной для аллегорических произведений. Автор начинает повествование с элементов, далеких от основной идеи, постепенно подводя зрителя к ключевым событиям. Завершение сценариев также отличается цикличностью и повторением мотивов с начала: туристы уезжают из дворца, а белое облако летит к небу.

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

[19] Яковлевич Радунович 2023, 77.

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

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

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

Человек – Параджанов

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

их визита: Пушкин и Человек. История о влюбленном хане стала тем импульсом, который побудил Пушкина посетить Бахчисарайский дворец в 1823 году и написать поэму «Бахчисарайский фонтан». За образом, которого Параджанов назвал Человеком, скрывается другой художник, который посвятит свое произведение дворцу и пушкинской истории. Хотя в дальнейшем тексте сценария не раскрывается личность этого таинственного посетителя, можно предположить, что Параджанов отождествляет себя с этим героем, так как именно он создает фильм о Бахчисарайском дворце. Образ Человека в сценарии «Дремлющий дворец» становится еще более сложным, поскольку он не упоминается в дальнейшем тексте сценария, а вместо него появляются туристы. Образ Пушкина, являющийся главным героем сценария, фиксируется случайно: на экранах автобуса или «фото-гильотиной». Путешественники, прибывающие в Бахчисарай, связаны с определенной эпохой, обременены личными или государственными интересами, которые привели их сюда, и они не способны воспринять дворец как пространство, растянутое во времени, поэтому автору нужен объективный взгляд на историю и значимость дворца, нужен образ, который может воспринять и понять огромный объем информации, которую дворец несет не только на историческом плане, но и в сфере искусства. На белых корпусах автобусов, которые Параджанов называет экранами, мелькает образ человека в сюртуке с цилиндром и тростью. Способ, которым мы узнаем этого человека, формален – Пушкин, Александр Сергеевич, и отражает попытку отнестись к своему герою с дистанции[20]. Такое отношение к главному герою открывает вопрос точки зрения в фильме. Параджанов использовал чисто кинематографический прием, когда носителем авторской точки зрения является персонаж, который в фильме присутствует как крайне случайная фигура, на периферии событий – Человек, из-за которого и разворачи-

[20] Успенский 2005, 222.

вается все действие фильма и который все время невидимо присутствует, ведь благодаря ему мы видим и Пушкина, и туристов[21].

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

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

---

[21] Успенский 2005, 19-23.

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

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

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

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

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

[22] Параджанов 2001, 256.

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

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

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

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

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԸ ԵՎ ՊՈՒՇԿԻՆԻ ՈՒ ԼԵՐՄՈՆՏՈՎԻ ՊՈԵՄՆԵՐԻ ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱԿԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄԸ

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

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

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

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

SERGEY PARAJANOV: CINEMATIC PERUSAL OF POEMS BY PUSHKIN AND LERMONTOV

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

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

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-100

МАРГОЛИТ Евгений Яковлевич
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
отдела художественных проблем массмедиа
Государственного института искусствознания МК РФ
(Россия, Москва)
emargolit@mail.ru

«ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ»: ВОСКРЕШЕНИЕ ОДНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Фильм «Тени забытых предков» Сергея Параджанова открыл новую традицию – традицию украинского «поэтического кино» с ее опорой на народное искусство; как поэтическое, так и изобразительное. «Поэтическое кино» возникает не из подражания приемам Параджанова или, тем более, Донского. Сами эти приемы, опробованные в «Дорогой ценой» и «Тенях…» вырастают из углубления в культурные пласты национальной культуры, диктуются ею. Украинское кино с помощью их обретает общий язык с материалом. И, обретя его, провинциальное и поверхностно-этнографическое в 50-начале 60-х, с середины 60-х оно приобретает подлинную бытийную глубину в своей «литургической статике». Причем, речь идет не только о новых именах типа Юрия Ильенко или Леонида Осыки, но и тех, кто в предыдущий период уже поставил по нескольку абсолютно проходных полнометражных фильмов, как, впрочем, и сам Параджанов. Чудо преображения происходит и с ним, и с Николаем Мащенко («Комиссары», столь ценимые Пазолини, «Иду к тебе»), и с Артуром Войтецким («Скуки ради» по рассказу Горького), Владимиром Денисенко («Совесть» – трагедия села времен гитлеровской оккупации).

Отсюда та вдохновенная естественность, с какой после выхода «Теней…» принимает эту стилистику новое операторское поколение, пришедшее в украинское кино за исключением Александра Антипенко и Вилена Калюты извне, через ВГИК: братья Вадим и Юрий Ильенко,

Михаил Беликов, Валерий Квас, Валерий Башкатов, чуть позднее – Александр Итыгилов и Юрий Гармаш.

Таким образом, можно предположить, что Параджанов в «Тенях...», опираясь на опыт фильма Донского и Топчего, возрождает уникальную изобразительную традицию украинского кино, практически не догадываясь об этом.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, «Тени забытых предков», Марк Донской, Алексей Калюжный, миф, украинское кино, «поэтическое кино».

Вступление

Понимаю, что формулировка темы звучит провокативно. Ведь фильм Сергея Параджанова знаменит еще и тем, что открыл новую традицию – традицию украинского «поэтического кино» с ее опорой на народное искусство; как поэтическое, так и изобразительное. Не случайно первый восторженный отклик во всесоюзной прессе, принадлежавший литературоведу Владимиру Турбину, назывался «Мир, открытый заново»[1]. А в 1971-м критик Лев Аннинский будет настаивать: «Пластическая экспрессия, связанная для меня с "Тенями забытых предков" – лучшим фильмом С. Параджанова – самая "молодая" система, за нею нет явной традиции...»[2].

Меж тем, когда «Тени...» с триумфом вышли во Франции, в нескольких восторженных рецензиях тамошней прессы отмечалось: «Огненные кони» (так во французском прокате назывался фильм Параджанова) продолжают традицию замечательного фильма «Плачущая лошадь». «История гуцульских Ромео и Джульетты» (это определение сюжета «Теней...» в западной кинокритике шло рефреном) перекликалась в их представлении с «историей дунайских Тристана и Изольды» в «Плачущей лошади».

---

[1] «Комсомольская правда», 27.12.1964.

[2] Аннинский 1971, 134.

Изложение основного материала

В стране-производителе обоих фильмов понадобились некоторые усилия, чтобы понять: под названием «Плачущая лошадь» во Франции (как и в Англии) шла в конце 50-х картина Марка Донского «Дорогой ценой», поставленная в 1957 году на той же Киевской киностудии (которой только что присвоили имя Александра Довженко). В основе картины – одноименная повесть Михайла Коцюбинского; того самого, что создал и литературную первооснову «Теней…»[3].

У себя на родине фильм Донского был практически не замечен. Даже в столь авторитетном издании, как аннотированный каталог Госфильмофонда «Советские художественные фильмы», не смогли установить дату премьеры в Москве (по ней, как правило, принято было датировать выпуск фильма на экран). Вероятнее всего, в столичных кинотеатрах картина вообще не шла. Это означало, что фильм расценен как неудача, и поэтому ему присвоена третья категория проката: картины этой категории шли лишь на периферии, а показы в Москве, Ленинграде и столицах союзных республик не предусматривались.

Действительно, в крайне немногочисленных отзывах на совещаниях союзного кинорководства и в прессе фильму пеняли на невыстроенность драматургии, постоянное отвлечение от фабулы в сторону различных экзотических подробностей и проч[4]. С недоумением восприняло ее и кинематографическое сообщество. Киновед Леонид Козлов рассказывал, что фильм тогда показался как бы выпавшим из времени, архаичным как по выбору материала, так и по художественным средствам. В эпоху принципиально черно-белых «Весны на Заречной улице», «Дома, в котором я живу» и «Летят журавли», снятая в цвете с преобладанием длинных статичных пла-

[3] В отечественной кинокритике впервые на связь этих фильмов указал Александр Липков (А. Липков. Яка душа хоче вільно жить… – в сб. Марк Донской 1973, 135-136). В наши дни принципиальный характер этой связи неоднократно подчеркивал авторитетнейший историк украинского кино Сергей Тримбач.

[4] См., напр., Соломонов 1958, 5.

нов история любовников-крепостных, бегущих за Дунай от панских притеснений, и впрямь выглядела эстетически маргинальной.

И это при том, что отечественный кинематограф ранней оттепели во многом шел в русле эстетики итальянского неореализма. Но творцы этого направления именно Донского признали одним из своих предтеч. Тем более странной казалась эта картина «отца неореализма» у себя на родине.

Но на западе (в особенности, во Франции и, прежде всего, молодыми критиками из «Кайе дю синема» – будущими режиссерами «новой волны» Годаром, Трюффо, Риветтом) картина Донского прочитывалась как экзистенциальная драма о человеческом бытии. А цветовое буйство с его перепадами от воспаленной перенасыщенности до почти полного исчезновения воспринималось как эстетический прорыв.

Радикальностью своих средств «Дорогой ценой» выламывается из общего ряда фильмов Донского. Этот фильм предвосхитил тенденцию, заявившую о себе в мировом кино во второй половине 1960-х гг. Суть ее – в декларативном отказе от последовательного утверждения иллюзии трехмерности киноизображения и использования изначальной плоскостности экрана в качестве художественного средства. Образцы этой тенденции находим еще в «Презрении» Годара 1963 года – во фрагментах «Одиссеи», на съемках которой разворачивается действие этой экранизации романа А. Моравиа. (Напомним, что именно режиссеры «новой волны» создали культ фильма Донского в их бытность ведущими кинокритиками «Кайе дю синема»). В этой же эстетике позднее будут сняты «Путешествие комедиантов» Тео Ангелопулоса, «Медея» и «Царь Эдип» Пазолини, увидевшего принципиальное родство своих поисков с поэтикой украинского «поэтического кино» и фильмом Параджанова в первую очередь.

Именно так постулировал свои установки в середине 60-х и Сергей Параджанов, называя их «Антикино». Об этом свидетельствовал уже в 2008-м, вспоминая тогдашние разговоры с авто-

ром «Теней…», режиссер «Интервенции» Геннадий Полока на показе восстановленной версии фильма «Первороссияне». (Эту запрещенную по завершении ленфильмовскую картину 68-го года с полным основанием отнес к «поэтическому кино» Михаил Блейман в известной статье «Архаисты и новаторы», недоброжелательной но проницательной).

Красноречиво программное заявление Параджанова той поры: «Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному»[5]. Каждый кадр в этом случае стремится к завершенности – смысловой и соответственно композиционной. Не просто к живописному, но к фронтальному фресковому построению, которое демонстративно противопоставляет себя жизнеподобию. Соответственно и «Тени…» Параджанов определяет как «фрески из жития человека»[6].

Но вернемся к фильму Донского «Дорогой ценой». Радикальность ее эстетики, на мой взгляд, во многом обусловлена выбором оператора. Предыдущие работы режиссера, завоевавшие мировую известность – «Трилогии о Максиме Горьком», фильмах военных лет «Как закалялась сталь», «Радуга», «Непокоренные» – снимали операторы-москвичи: успешно работавший в 20-е с Протазановым Петр Ермолов, а затем Борис Монастырский, выпускник ВГИКа. Оператором «Дорогой ценой» был Николай Топчий – одна из самых ярких фигур в плеяде блистательных украинских операторов, пришедших в кино на рубеже 20-30-х гг. Таких как Даниил Демуцкий, работавший с Довженко над «Арсеналом». «Землей». «Иваном», Юрий Екельчик, участвовавший в съемках «Ивана», а затем

[5] Сергей Параджанов 1966, 60.
[6] Сергей Параджанов 1966, 64.

снявший культового сегодня «Строгого юношу», наконец Алексей Панкратьев, оператор запрещенных по выходе и ставших киноведческой сенсацией в конце прошлого века фильмов Николая Шпиковского «Шкурник» (1929) и «Хлеб» (1930). Сам Топчий был оператором киноэкспериментов Ивана Кавалеридзе – в первой половине 1930-х самого радикального режиссера-авангардиста украинского кино.

При всех различиях ярко индивидуальных почерков всех их объединяет стремление к завершенности, самодостаточности каждого, в конечном счете, кадра и, как следствие – статуарности, увеличения длины его, замедленности жестов персонажей. В результате возникает эстетика антимонтажная по сути своей.

И это не случайно. Все перечисленные мастера (а к ним можно добавить не менее полудесятка столь же изобретательных и изощренных, но работавших на фильмах менее известных) принадлежат к единой школе. У этой школы был свой мастер-идеолог, воспитавший все поколение и создавший собственную теорию операторского искусства, для советского киноавангарда 20-х вопиюще еретическую. Это Алексей Калюжный, пришедший в кино, как и Демуцкий, Тиссэ, Москвин, из художественной фотографии.

Судьба его трагична. Калюжный был репрессирован и погиб в годы большого террора.

Не сохранилась рукопись его основного теоретического труда, не дошел до наших дней и ставший легендой в истории советского кино фильм, где его теория наиболее полно воплотилась – «Ливень» (1929, режиссерский дебют знаменитого украинского скульптора-кубиста Ивана Кавалеридзе – по словам постановщика «попытка сочетать кино со скульптурой»).

По счастью, внятное изложение его теории представлено в книге «Три оператора», вышедшей в Киеве в 1930 году. Эта книга, содержащая портреты-эссе Демуцкого, Михаила Кауфмана и Калюжного, принадлежит перу замечательного русского поэта-киевлянина Николая Ушакова, в конце 20-х успешно пробовавшего себя и

в кинокритике. Сегодня это основной источник наших знаний о Калюжном и его художественной концепции.

Итак.

«Калюжный решил: если кино действительно искусство, то жизнь отдельных его произведений должна длиться не годы, не десятилетия даже, а века, подобно шедеврам мировой скульптуры, живописи и литературы. Чтобы жить жизнью творений Фидия, Гомера и Рафаэля, кино, полагает Калюжный, должно избежать всего преходящего, фельетонного, случайного. Оно должно оперировать лишь родовыми понятиями вещей»[7].

Калюжный приходит к мысли «организовать материал так, чтобы он воздействовал на зрителя не из-за темы, не из-за того, что он изображает, а сам по себе, своей условностью, своей чистой формой.

Практически это вело к двойному его пересозданию.

Материал должен был переиначиваться до съемки. Человек, вещь, природа должны были быть организованы художником, декоратором, задача которых состояла в изменении их пропорций.

Вторичное пересоздание материала, по мысли Калюжного, должно было достигаться самой съемкой, то есть оптически»[8].

«Экран, говорит он, это окно в мир. Большинство хочет видеть за этим окном огромные пейзажи и сцены, но они, словно вавилонская башня, вот-вот рухнут. Поэтому за окном Калюжного ничего нет. Его идеальные фильмы – «Ливень» он пока еще не считает таковым – это только рисунок на матовом стекле, вставленном в окно. И назначение этого стекла – скрывать жизнь от зрителя. Это даже не рисунок, а только философия на матовом стекле. Ее и называет Калюжный возрождением кинематографа, раскрепощением, освобождением от натурализма»[9].

---

[7] Ушаков 1930, 33.
[8] Ушаков 1930, 33.
[9] Ушаков 1930, 37.

Калюжный объявляет борьбу со стереоскопичностью. Он «уверяет, что фильм должен быть таким же плоскостным, как картина художника, почти таким же плоскостным, как египетская фреска, как старинная икона»[10].

(Замечу: «Ливень» носил подзаголовок: «*Офорты* к истории гайдамаччины»).

Длина кадра, внутренне завершенного, предназначенного для пристального вглядывания, неизбежно и принципиально увеличивается. Это грозит разрушением монтажной поэтики. Теория Калюжного принципиально антимонтажна, и он это осознает. «По мысли Калюжного, резкие скачки лишают картину покоя и непрерывности, требующихся для того, чтобы кинематография была подлинным искусством»[11].

Текст очерка-эссе Ушакова завершается фразой: «Самый последовательный ученик Калюжного – Топчий, который только что начал снимать»[12].

Нетрудно разглядеть здесь будущие постулаты изобразительного канона «поэтического кино» 1960-х. Именно в этот период украинскому кино удалось, наконец, решить проблему, поставленную Калюжным: «…найти подходящую тему, которая освободила бы <…> от предметов будничного обихода, от вещей, среди которых суетятся люди»[13].

Необходимо уточнение: речь идет все же не о теме, но о материале.

И материалом этим оказалось пространство обряда, ритуала. Теория Калюжного здесь обретает, наконец, ту почву, из которой вырастала, того, похоже, не осознавая. Недаром, однако, наиболее полно свои идеи на практике ему удалось реализовать в «Ливне»,

---

[10] Ушаков 1930, 37.
[11] Ушаков 1930, 34.
[12] Ушаков 1930, 40.
[13] Ушаков 1930, 34.

где коллективным героем выступает украинское крестьянство, идущее к свободе из «тьмы веков».

Глазами селянской по преимуществу Украины еще смотрят на мир в 1920-е годы вышедшие из ее лона мастера. И прежде всего – мастера изобразительного искусства. Поэтому абсолютно закономерно, что украинская культура открывает себя миру в кинематографе крестьянского сына Александра Довженко, в первую очередь в его «Земле». Ибо она дает наиболее полный портрет сознания, глубоко укорененного в многовековом опыте. Сознания, где человек полностью слит с миром. Сознания архаического, языческого, по сути, где пространство реальности неотделимо от магии верований, ритуалов, обрядов.

Это сознание и порождает тот специфический плоскостной характер изображения, на котором настаивает Калюжный.

П.-П. Пазолини (кстати, одним из первых ощутивший родственность Параджанова и украинского «поэтического кино» своим устремлениям), рассуждая о «классовых отличиях в ви′дении, и возможности кино как «записанного языка реальности» их передать, приводит пример, возможно «Тенями…» и навеянный: «Взгляд крестьянина, возможно целой области, пребывающей в доисторических обстоятельствах отсталого развития, охватывает иной тип реальности, нежели взгляд на ту же реальность образованного горожанина-буржуа»[14].

«В ритуале конструируется особого рода реальность – семиотический двойник того, что было “в первый раз” и что подтвердило свою высшую целесообразность уже самим фактом существования и продолжения жизни. Ритуальная реальность с точки зрения архаического сознания – отнюдь не условность, но подлинная, единственно истинная реальность, поскольку только ритуал дает возможность приблизиться и даже заново пережить ту драму, которой

[14] Цит по: Брюховецька 2013, https://web.archive.org/web/20190120074852/, http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561

должен руководствоваться человек в своей жизни. Ритуал как бы высвечивает ту сторону вещей, действий, явлений, которые в обыденной жизни затемнены, не видны, но на самом деле определяют их истинную суть и назначение. Отсюда и двойственность всех явлений (ср. «удвоенное преобразование материала», которое постулирует Калюжный – Е.М.), способность быть чем-то одним в быту и совершенно другим в ритуале, та двойственность, которая обеспечивает удивительное переключение с уровня ежедневной жизни, забот и рутины на уровень актуальных ценностей»[15].

В принципе, режиссеру «Дорогой ценой» всегда свойствен был интерес к миру доличностного архаического сознания, обрядово-ритуального жеста – будь то народы Севера (на этом материале он снял три картины, причем первую еще в немом кино), марийцы Поволжья или украинские селяне крепостной эпохи и цыгане в придунайском пограничном пространстве. С жадным интересом он пристально вглядывается и в камлания шамана («Романтики», «Алитет уходит в горы»), и в ворожбу призывающей домового бабушки Алеши Пешкова («В людях») или старой цыганки-знахарки («Дорогой ценой»). Собственно бытовой жест в кульминационных сценах его фильмов и до того нередко преображается в откровенно символический, ритуальный. Так происходит, например, в знаменитой сцене тайных похорон убитого оккупантами мальчика в «Радуге»: тело закапывают в сенях, и последующее утрамбовывание места матерью ребенка с остальными детьми начинает выглядеть ритуальным языческим танцем на могиле.

Еще более яркий пример такого превращения находим в «Дорогой ценой» в сцене обрезания волос героини. Чисто фабульная мотивировка (переодевание беглянки в мальчика), благодаря используемым приемам (открывающие эпизод кадры обнаженной женщины, входящей в воду, замедление действия, рапид, закадро-

[15] Байбурин 1993, 16В.

вый хор), становится поводом для многозначного символического действа с эротическим подтекстом лишения девственности[16].

Однако принципиальное отличие «Дорогой ценой» от предыдущих фильмов Донского состоит в том, что здесь действие разворачивается не в конкретно-историческом, но, по сути, во вневременно́м пространстве. Это пространство внебытовое, внеисторическое. Это сакральное пространство мифа, сюжет которого игровыми средствами и воспроизводится в обряде.

Именно это пространство в дальнейшем и делает основой поэтики своего кинематографа Параджанов.

Поэтому Юрий Лотман, анализируя «Легенду о Сурамской крепости» в статье под выразительным названием «Новизна таланта» (по сути, это анализ поэтики кинематографа Параджанова в целом – недаром сам Параджанов очень ценил этот текст), предлагает рассматривать фильм как иллюстрацию некоего первичного, а, по сути, пра-текста, который, как подразумевается, известен зрителю. Отсюда ученый выводит специфику структуры параджановского кино: «сюжетный стержень, вынесенный за пределы фильма <…>, разбит на экране на отдельные, резко разделенные сегменты»[17].

И продолжает: «Одна из основных особенностей киноязыка – зависимость смысловой значимости кадра от монтажного эффекта – в фильме ослаблена. Каждый кадр как бы выделен, странен, рассчитан на замедленное восприятие. Он настолько полон смысла, что как бы приглашает зрителя не сопоставлять его с предшествующим и последующим, а вглядеться в его глубину»[18].

Вывод: «Книжную иллюстрацию можно представить себе как повествование, состоящее из одних стоп-кадров. Создатели «Леген-

---

[16] Примечательно, что из дальнейшего повествования сам мотив переодевания попросту исчезает. Здесь можно провести параллель со сценой из «Теней…», где Иван кормит Маричку с руки земляникой с крупным планом красного сока ягоды на ладони.

[17] Лотман 1987, 65.

[18] Лотман 1987, 65.

ды» как бы расчленяют свой фильм на стоп-кадры, а затем приглашают нас внутрь этих остановленных кусков и там развертывают полную движения новеллу. Серия иллюстраций превращается в серию новелл»[19].

И вот как раз в «Дорогой ценой» мы обнаруживаем обнажение этого приема.

Пра-текстом по отношению к сюжету фильма Донского оказывается известная притча о жене из захваченного врагом города. Воспользовавшись разрешением захватчиков покинуть город только женщинам, взяв с собой самое ценное, она на плечах выносит своего мужа. История эта непосредственно введена в фильм как представление площадных комедиантов – не то скоморохов, не то масхарбозов. Но они, танцуя и комментируя, не разыгрывают ее, но *показывают* на панно в виде серии рисунков, выполненных в манере – разумеется! – «наивной» живописи.

Были ли известны Параджанову взгляды Калюжного? Вернее всего – нет. Десятилетия сталинского террора приучили людей прятать многие имена в тайниках памяти – тем более, что обвинения с Калюжного были сняты лишь в 1989 году. А книга Ушакова, в которой эти взгляды были изложены, в киноведческий обиход вернулась лишь в постсоветский период – в русском переводе ее опубликовали «Киноведческие записки» в 2002 году (выпуск 56).

А вот фильм «Дорогой ценой» снимался буквально на глазах будущего создателя «Теней...». Тем более, что именно Донской опекал на Киевской киностудии в 50-е годами маявшийся без постановки режиссерский молодняк – Алова и Наумова, Чухрая, Параджанова[20].

---

[19] Лотман 1987, 65.

[20] Об этом подробнее см. Григорий Чухрай. Мое кино (О времени и о себе), М., «Алгоритм», 2001. Описанный здесь характер общения студийной молодежи с Донским отчасти объясняет отсутствие публичных упоминаний Параджановым «Дорогой ценой».

Но у Донского эта работа осталась лишь одним из эпизодов (пусть и самых ярких) в творческой биографии. Роль оператора Топчего переоценить в ней трудно – он оказался идеальным посредником-толмачом в диалоге между режиссером и материалом. Сам же Донской к подобному материалу больше не возвращался. Соответственно – и к использованным в фильме приемам.

Параджанов же в «Тенях...», открывая новый для него мир архаики, вступает с материалом в непосредственный диалог, и материал начинает сам предлагать режиссеру средства его обработки – именно об этом его известная статья-манифест «Вечное движение». Он учится понимать язык материала и – более чем успешно – учит этому своего оператора Юрия Ильенко. В результате, зачарованный в первых своих операторских опытах сверхдинамичной камерой Урусевского, режиссерский дебют «Родник для жаждущих» Ильенко строит вслед за Параджановым на принципиальной статике.

Одна из важнейших особенностей украинского «поэтического кино» 1960-х состоит в том, что для его мастеров, в отличие от поколения Довженко, Кавалеридзе, Калюжного и его школы, этот материал – новый. С особой остротой они переживают открывшуюся им его новизну и уникальность. Способность к диалогу с пространством принципиально иного сознания, иного культурного опыта, определяет специфику этого кинематографического феномена.

Мирон Черненко, применительно к Параджанову, эту способность проницательно объяснял его происхождением из Тбилиси – «города множества культур». «Нетрудно предположить, что он был генетически предрасположен не только к восприятию целостной «тифлисской» культуры, но и каждой ее составляющей отдельно, в ее естественной среде обитания...»[21].

---

[21] Черненко 1990, 97.

Но это объяснение в той же степени применимо и к Донскому, выходцу из Одессы – этого классического образца перекрестка культур, неизбежно глядящихся друг в друга.

Наконец, это восприятие горожанина (вспомним цитировавшееся выше рассуждение Пазолини), вглядывающегося в доличностный архаический мир с точки зрения своего личностного опыта.

Поэтому «поэтическое кино» возникает не из подражания приемам Параджанова или, тем более, Донского. Сами эти приемы, опробованные в «Дорогой ценой» и «Тенях...», вырастают из углубления в культурные пласты национальной культуры, диктуются ею. Украинское кино с помощью их обретает общий язык с материалом. И, обретя его, провинциальное и поверхностно-этнографическое в 50-начале 60-х, с середины 60-х оно приобретает подлинную бытийную глубину в своей «литургической статике» (по выражению Мирона Черненко). Причем, речь идет не только о новых именах типа Юрия Ильенко или Леонида Осыки, но и тех, кто в предыдущий период уже поставил по нескольку абсолютно проходных полнометражных фильмов, как, впрочем, и сам Параджанов. Чудо преображения происходит и с ним, и с Николаем Мащенко («Комиссары», столь ценимые Пазолини, «Иду к тебе»), и с Артуром Войтецким («Скуки ради» по рассказу Горького), Владимиром Денисенко («Совесть» – трагедия села времен гитлеровской оккупации).

Отсюда – та вдохновенная естественность, с какой после выхода «Теней...» принимает эту стилистику новое операторское поколение, пришедшее в украинское кино за исключением Александра Антипенко и Вилена Калюты извне, через ВГИК: братья Вадим и Юрий Ильенко, Михаил Беликов, Валерий Квас, Валерий Башкатов, чуть позднее – Александр Итыгилов и Юрий Гармаш[22].

---

[22] Справедливости ради надо заметить, что В. и Ю. Ильенко, А. Итыгилов – выпускники мастерской А.В. Гальперина, тесно общавшегося с Калюжным в период жизни того в Москве, и хранившего рукопись его книги, погибшую во время войны, могли слышать о Калюжном от своего мастера.

Заключение

Таким образом, можно предположить, что Параджанов в «Тенях...», опираясь на опыт фильма Донского и Топчего, возрождает уникальную изобразительную традицию украинского кино, практически не догадываясь об этом.

Переклички слишком наглядны, чтобы рассматривать их как случайность. Так, принципиально сходным способом решен образ пространства в фильмах «Хлеб» (1930) и «Каменный крест» (1967): земля, где горизонт срезан верхней рамкой кадра. Сама выбранная локация делает изображение естественно плоскостным. Обе работы уже в наши дни вошли в список ста лучших фильмов в истории украинского кино. Притом, создатели «Каменного креста» не могли знать о существовании «Хлеба» (фильм режиссера Шпиковского и оператора Панкратьева не был выпущен на экран и, более того, в конце 60-х единственная копия находилась в Госфильмофонде в беспозитивном хранении).

Но еще значительней то обстоятельство, что на новом этапе возрожденная образная система начинает выполнять принципиально новые задачи.

Жанр «Хлеба» обозначен как «историко-революционная эпопея». Это эпическое полотно, где герой – недавний красноармеец, вернувшийся с гражданской войны в родное село – олицетворяет собой, подобно Тимошу у Довженко, народ в целом, который становится хозяином своей земли.

«Каменный крест» – история западноукраинского крестьянина, который, будучи не в силах обработать свою землю, продает ее, чтобы с семьей уехать в Канаду. Отрыв от родной земли – то есть отпадение от целого – он переживает как трагедию.

Именно человек, впервые переживающий свою отдельность, и становится теперь героем «поэтического кино». Мир доличностного архаического сознания оно открывает для себя именно в тот момент, когда внутри этого мира впервые вызревает личностное в своей первозданной остроте сознание. Отсюда – сверхэкспрессив-

ность цветовых взрывов «Дорогой ценой», «Теней забытых предков», равно как и экстатическая изощренность контрастной черно-белой графики «Родника для жаждущих» или «Каменного креста».

Поэтому главное открытие Донского и Параджанова на основе воскрешаемой изобразительной традиции это уже не коллективное, но «крупное, изнутри увиденное, раздирающее душу личное бытие единственного человека, к которому прикована мысль художника. Именно данного, этого, а не "любого из..."»[23].

Литература

1. Аннинский Л. Три звена, «Искусство кино», № 9, 1971.
2. Байбурин А. Ритуал в традиционной культуре, Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов, СПб., «Наука», 1993.
3. Брюховецька О. Поэтичний матеріалізм. «Тіни забутих предків», «Кіно-Театр», № 6, 2013, https://web.archive.org/web/20190120074852/, http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561
4. Лотман Ю. Новизна таланта, «Искусство кино», № 5, 1987.
5. «Марк Донской», М., «Искусство», 1973.
6. Параджанов С. Вечное движение, «Искусство кино», № 1, 1966.
7. Турбин В. Мир, открытый заново, «Комсомольская правда», 27.12.1964.
8. Ушаков М. Три оператори, Київ, «Теакіновидав», 1930.
9. Черненко М. Проблема этнического кинематографа и «казус» Параджанова, Киноведческие записки, № 6, М., 1990, ВНИИК.
10. Чухрай Г. Мое кино (О времени и о себе), М., «Алгоритм», 2001.

[23] Аннинский 1971, 142.

Եվգենի ՄԱՐԳՈԼԻՏ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՌԴ Մշակույթի նախարարության Արվեստագիտության պետական ինստիտուտի լրատվամիջոցների գեղարվեստական հիմնախնդիրների բաժնի ավագ գիտաշխատող
(Ռուսաստան, Մոսկվա)
emargolit@mail.ru

«ՄՈՌԱՑՎԱԾ ՆԱԽՆԻՆԵՐԻ ՍՏՎԵՐՆԵՐԸ». ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ

Սերգեյ Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմն ստեղծեց նոր ավանդույթ, այն է՝ ուկրաինական «պոետիկ կինոյի» ավանդույթը, որի հենքը ժողովրդական արվեստն է՝ իր պոետիկ և պատկերային կողմերով: «Պոետիկ կինոն» չի գոյացել Փարաջանովի կամ էլ, առավել ևս, Դոնսկոյի ոճաձևերը նմանակելուց: Այդ ոճաձևերն իրենք էլ, փորձարկված լինելով «Թանկ գնով» և «…ստվերները» ֆիլմերում, ձևավորվել են ազգային մշակույթի խորին շերտերն ընկղմվելու շնորհիվ, դրանով են թելադրվել: Ուկրաինական կինոն ու կինոնյութը դրա օգնությամբ են ընդհանուր լեզու գտել: Արդյունքում 50-ականների ու վաղ 60-ականների գավառականն ու մակերեսային-ազգագրականը 60-ականների կեսերից ստացել է հիրավի էկզիստենցիալիստական խորություն՝ իր «ժամերգային անշարժության» մեջ: Ընդ որում, խոսքը ոչ միայն նոր դեմքերի մասին է, ինչպիսիք են Յուրի Իլյենկոն կամ Լեոնիդ Օսիկան, այլև նրանց, ովքեր նախորդ շրջանում արդեն հեղինակել են մի շարք բավականին հաջողված լիամետրաժ կինոնկարներ, ի դեպ, այդ թվում է նաև Փարաջանովը: Կերպարանափոխման հրաշքը պատահում է և՛ նրա, և՛ Նիկոլայ Մաշչենկոյի (Պազոլինիի կողմից բարձր գնահատականի արժանացած «Կոմիսարները», «Քեզ մոտ եմ գալիս»), և՛ Արտուր Վոյտեցկու («Ձանձրույթից»՝ ըստ Գորկու պատմվածքի), և՛ Վլադիմիր Դենիսենկոյի հետ («Խիղճը»՝ հիտլերյան զորքերի կողմից բռնազավթված գյուղի ողբերգության մասին):

Սրանից է բխում այն ոգեշունչ բնականությունը, որով, «...ստվերների» էկրաններ դուրս գալուց հետո, կինոօպերատորների նոր սերունդն ընդունեց այդ ոճաձևը: Նկատի ունենք ուկրաինական կինո մուտք գործած Վադիմ և Յուրի Իլյենկո եղբայրներին, Միխայիլ Բելիկովին, Վալերի Կվասին, Վալերի Բաշկատովին և փոքր-ինչ ավելի ուշ հայտնի դարձած Ալեքսանդր Իտիգիլովին և Յուրի Գարմաշին: Այս շարքում չեն հիշատակվում դրսից՝ ՎԳԻԿ-ից եկած Ալեքսանդր Անտիպենկոն ու Վիլեն Կալյուտան:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ, հենվելով Դոնսկոյի և Տոպչիի փորձի վրա, Փարաջանովը «...ստվերներում», ոչ կանխամտածորեն, վերաստեղծում է ուկրաինական կինոյի յուրահատուկ պատկերային ավանդույթը:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանով, «Մոռացված նախնիների ստվերները», Մարկ Դոնսկոյ, Ալեքսեյ Կալյուժնիյ, առասպել, ուկրաինական կինո, «պոետիկ կինո»:

Yevgeny MARGOLIT
Doctor of Arts, senior researcher at the Department of Artistic Problems in Mass Media at the State Institute for Art Studies of RF Ministry of Culture (Russia, Moscow)
emargolit@mail.ru

"SHADOWS OF FORGOTTEN ANCESTORS": RESURGENCE OF ONE CINEMATOGRAPHIC TRADITION

Sergey Parajanov's "Shadows of Forgotten Ancestors" gave rise to a novel tradition – the tradition of the Ukrainian "poetic cinema" relying on folk art, on its both poetic and pictorial aspects. "Poetic cinema" does not appear from imitating the techniques of Parajanov or, the more so, Donskoy. These techniques, having been tried out in "At Great Cost" and "Shadows...", grow from delving into the deep strata of national culture and are dictated by it. Thereby, Ukrainian cinema acquires common language with the film material and through that,

being provincial and superficially ethnographical in the 50s and early 60s, beginning from the mid-60s it obtains authentical existential depth in its "liturgic statics". Note that it is not only about such new names as Yuri Ilyenko and Leonid Osyka, but also about those who in the previous period had already shot a few successful full-length films, incidentally, Parajanov among them. The miracle of transfiguration did not only occur to him, but also to Nikolay Mashchenko ("Comissars", so highly appreciated by Pasolini, "Coming to You"), Arthur Voytetsky ("Out of Boredom" after Gorky's story), Vladimir Denisenko ("Conscience" – a tragedy of a village which appeared under the Hitler occupation).

Hence the inspired naturality of adopting the said stylistics by the newer generation of cinematographers who entered the Ukrainian cinema: the Vadim and Yuri Ilyenko brothers, Mikhail Belikov, Valeriy Kvas, Valeriy Bashkatov, and, somewhat later, Aleksandr Itygilov and Yuri Garmash (except Aleksandr Antipenko and Vilen Kalyuta who had come from outside, from VGIK).

Thus, supposedly, Parajanov in his "Shadows…", relying on the experience of Donskoy and Topchiy, without even realizing it, regenerates the peculiar pictorial tradition of Ukrainian cinema.

Key words: Sergey Parajanov, "Shadows of Forgotten Ancestors", Donskoy, Kalyuzhny, myth, Ukrainian cinema, "poetic cinema".

ՀՏԴ: 929:791.43(479.25)Փարաջանով+929:782.1(479.25)Հովհաննիսյան
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-119

Ծովինար ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ,
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
ռեկտորի պաշտոնակատար
tsmovsisyan@yahoo.com

ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ «ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ» ՕՊԵՐԱ-ԲԱԼԵՏԻ ԱՆՀԱՅՏ ԼԻԲՐԵՏՈՆ

Հոդվածը լուսաբանում է կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանի և Սերգեյ Փարաջանովի երկարամյա մտերմության և դրա արդյունքում, նաև պրոֆեսիոնալ համագործակցության անհայտ էջերից մեկը՝ «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի լիբրետոյի ստեղծման պատմությունը:

Բազմաթիվ աղերսներով են կապված միմյանց երկու արվեստագետների ստեղծագործական անհատականությունները: 1969-ին ծնվեց օպերա-բալետի ստեղծման գաղափարը, և Փարաջանովը գրեց լիբրետո, որը խորհրդային ժամանակաշրջանի գաղափարախոսական արգելքների հետևանքով հայտնվեց կոմպոզիտորի արխիվում:

1976-ին բեմադրված մոնումենտալ օպերա-բալետի պատկերացումները ծնունդ էին առել Փարաջանովի լիբրետոյի գաղափարագեղագիտական լիցքերից: Եվ սա է պատճառը, որ Է. Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետն առ այսօր ազգային վիպերգի երաժշտաթատերական մարմնավորման ամենահաջողված օրինակներից է համարվում:

Բանալի բառեր՝ Էդգար Հովհաննիսյան, Սերգեյ Փարաջանով, Սասունցի Դավիթ, էպոս, օպերա, բալետ, լիբրետո:

Ներածություն

Սերգեյ Փարաջանով և Էդգար Հովհաննիսյան... Այս երկու արվեստագետների մուտքը 20-րդ դարի խորհրդահայ մշակութային իրականության մեջ ազդարարվեց իրենց ուրույն նկարագրով, ար-

վեստագետ-մտավորականի առաքելության հստակ գիտակցմամբ, յուրօրինակ գեղագիտական հայեցակարգով, յուրաքանչյուրն՝ իր ասպարեզում թողած հարուստ ստեղծագործական ժառանգությամբ և անջնջելի հետքով:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Բազմաթիվ աղերսներով են կապված միմյանցից այնքան տարբեր և, դրա հետ մեկտեղ, այնքան հոգեհարազատ արվեստագետների ստեղծագործական անհատականությունները: Էդգար Հովհաննիսյանի հուշերում Սերգեյ Փարաջանովը հիշատակվում է այն փոքրաթիվ արվեստակից ընկերների շարքում, ում հետ նա կիսում էր իր ամենանվիրական խոհերը, ում հետ քննարկում էր ստեղծագործական նոր, դեռևս անիրականանալի թվացող ծրագրերը, ում հետ հաճույքով զրուցում էր անվերջանալի թեմաների շուրջ, ում ներկայությամբ իրեն երջանիկ էր զգում...

Տարիների հեռավորությունից անդրադառնալով իր անցյալին՝ կոմպոզիտորը փաստում է, որ իր մտերիմ ընկերների թվում շատ քիչ են եղել երաժիշտները. «Իսկական մտերիմ ընկերներս են եղել Մինասը, Սևակը, Փարաջանովը, Գևորգ Էմինը, Ջիմ Թորոսյանը, Վիլեն Գալստյանը, Հակոբ Ոսկանյանը... նկարիչ, բանաստեղծ, ռեժիսոր, բալետմայստեր, ճարտարապետ, - նշում է կոմպոզիտորն իր հուշագրության մեջ և հավելում, - նրանցից յուրաքանչյուրի հետ աննկատելի ու վաղանցիկ երջանկության բերկրալի պահեր են կապվում»[1]:

Նույն հուշագրությունից տեղեկանում ենք, որ Փարաջանովի հետ ծանոթությունը սկսվել է Օպերային թատրոնում աշխատելու տարիներին[2]: «Սիրում էինք այցելել միմյանց: Ինքն էր գալիս թատրոն, կամ ես էի գնում իր մոտ՝ արվեստանոց»:

Կոմպոզիտորի վկայությամբ՝ Փարաջանովն անգամ իրեն առաջարկել է գրել «Նռան գույնը» ֆիլմի երաժշտությունը, սակայն ֆիլ-

[1] Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում 1998, 16-17:

[2] 1962-1968 թթ. Էդգար Հովհաննիսյանը եղել է Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի տնօրեն:

մի աշխատանքային տարբերակը դիտելուց հետո ինքն այնքան ցնցված է եղել, որ կտրականապես մերժել է առաջարկը, քանի որ ֆիլմն արդեն իսկ «այնքան բովանդակալից էր, որ երաժշտության կարիքն անգամ չէր զգացվում: Ամեն ինչ ասված էր կատարելապես...»[3]:

Հետո ծնվեց «Սասունցի Դավթի» գաղափարը: Փարաջանովն անձամբ գրեց բալետի լիբրետոն, սակայն այդ համատեղ մտահղացմանը վիճակված չէր իրականանալ: Պատմական իրավիճակը, ամենակարող և զգոն խորհրդային, կուսակցական գաղափարախոսները հասկացրեցին կոմպոզիտորին, որ բալետի լիբրետոն վստահելով Փարաջանովին, նա վտանգում է իր ստեղծագործության հետագա բեմական ճակատագիրը:

1969 թվականն էր: «Սասունցի Դավթի» փարաջանովյան լիբրետոն հայտնվեց գրասեղանի հեռավոր դարակներից մեկում: Սակայն արվեստակից ընկերների մտերմությունը դրանով չխաթարվեց, քանի որ երկուսն էլ գիտակցում էին, որ այդ պայմաններում ժամանակավրեպ էր պայքարը գաղափարախոսական տաբուների դեմ:

Դրան հաջորդելու էին հանճարեղ ռեժիսորի՝ անհեթեթ մեղադրանքներով բանտարկության ողբերգական տարիները, որպես «անցանկալի» արվեստագետ ո՛չ իր կամքով հայտնվելը անգործության վակուումում:

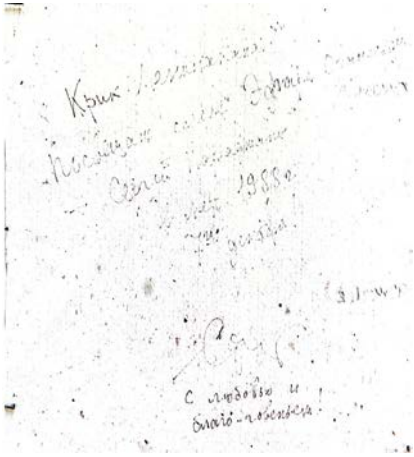
1980-ականների կեսերին Փարաջանովը կրկին Երևանում էր, պարբերաբար միմյանց հանդիպում էին: Սպիտակի ողբերգական երկրաշարժի առիթով Փարաջանովը Էդգար Հովհաննիսյանին նվիրեց իր կոլաժը, որ վերնագրել էր «Լենինականի ճիչը»՝ այն ուղեկցելով ջերմ երկտողով, որն ավարտվում էր «Սիրով ու ակնածանքով» («С любовью и благоговением») խոսքերով:

Սրանք հենց այն խոսքերն են, որոնք ամենադիպուկն են բնորոշում երկու արվեստագետների մտերմությունը, զգացմունքների ազնվությունն ու խորությունը:

Օպերա-բալետի գաղափարին կոմպոզիտորն անդրադարձավ տարիներ անց՝ 1976-ին, արդեն միանգամայն այլ ստեղծագործա-

[3] Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում 1998, 16-17:

կան կազմով: Սակայն Փարաջանովի լիբրետոյի կարևորագույն գաղափարագեղագիտական և ոգեղեն լիցքերը սնեցին այս մոնումենտալ երաժշտաբեմական կտավը բանաստեղծական նախահիմքի լուռ, անանուն ներկայությամբ:



Ս. Փարաջանովի «Լենինականի ճիչը» կոլաժը և կոլաժի դարձերեսին Ս. Փարաջանովի ընծայագիրը:
Պահվում է Է. Հովհաննիսյանի անձնական արխիվում:

Քչերին էր հայտնի այս փաստը, անգամ ամենամտերիմները, մասնագետները չգիտեին, որ Էդգար Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի լիբրետոյի հեղինակն ի սկզբանե եղել է Սերգեյ Փարաջանովը: Կոմպոզիտորի արխիվում, որպես ամենաթանկ մասունք, պահպանվում էր Վարպետի ձեռագրով գրված այդ բացառիկ բանաստեղծական երկը:

Առաջին անգամ այդ մասին տեղեկացա 1990-ականներին, երբ առիթ ունեցա անձամբ շփվելու կոմպոզիտորի հետ, հնարավորություն ունեցա ուսումնասիրելու նրա հարուստ ու բազմաբովանդակ արխիվը՝ «Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում» ինքնակենսագրական հուշապատում-գրքի վրա աշխատելու առիթով: «Սա-

սունցի Դավիթ» օպերա-բալետին նվիրված արխիվային ալբոմներից մեկում պահվում էին լիբրետոյի ձեռագիր էջերը:

Կոմպոզիտորի հետ համաձայնության եկանք, որ լիբրետոն այլևս չի կարող մնալ փակի տակ և անպայման այն պետք էր հանրայնացնել: Առաջին անգամ լիբրետոյի տեքստն ամբողջությամբ հրատարակվեց վերը հիշատակված գրքում, որի կազմողն ու տեքստի հեղինակը լինելու պատիվն եմ ունեցել: Բայց, անգամ գրքի հրատարակվելուց հետո, այն չունեցավ արժանի արձագանք: Գուցե ժամանակներն էին ոչ նպաստավոր: Գրքի ազդօրինակը լույս տեսավ 1998 թվականի դեկտեմբերի 30-ին, կոմպոզիտորի հուղարկավորության օրը, տպաքանակը սպառվեց աննկատ՝ առանց աղմկալի շնորհանդեսների:

Փարաջանովյան այս գիտաժողովը հրաշալի առիթ է՝ նորովի անդրադառնալու այս հետաքրքրական փաստին և Փարաջանովի արվեստի գիտակների շրջանակում ներկայացնելու Վարպետի տիեզերական տաղանդի աննշան թվացող, սակայն գեղարվեստական մեծ արժեք ներկայացնող այս դրսևորումը:

«Барельеф…

Барельеф – о славе, мощи, красоте и силе Давида…

Барельеф – из серебра, стали и базальта…

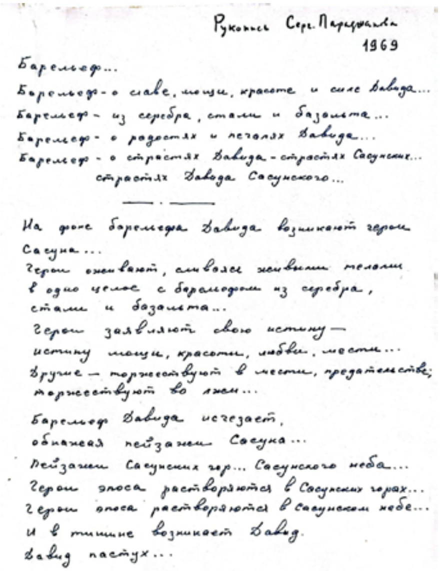
Барельеф – о радостях и печалях Давида…

Барельеф – о страстях Давида – страстях Сасунских… страстях Давида Сасунского…

На фоне барельефа Давида возникают герои Сасуна…»[4]:

Լիբրետոն, ինչպես նշեցինք, գրվել է 1969-ին, ռուսերեն է, չափածո հանգավորմամբ, ձեռագիր է, հենց տեքստի վրա իր՝ Փարաջանովի և կոմպոզիտորի կողմից արված որոշ խմբագրական ուղղումներով: Առաջին տողերից ընթերցողին գրավում է պոեզիայի, թատրոնի, մնջախաղի, կինոյի, կոլաժի զուտ «փարաջանովյան» աշխարհընկալումը:

[4] Մեջբերումն ըստ Էդգար Հովհաննիսյան 1998, 94: Լիբրետոյի ամբողջական տեքստին կարող եք ծանոթանալ հոդվածի Հավելվածում:


Рукопись Серг. Параджанова
1969

Барельеф...
Барельеф – о славе, мощи, красоте и силе Давида...
Барельеф – из серебра, стали и базальта...
Барельеф – о радостях и печалях Давида...
Барельеф – о страстях Давида – страстях Сасунских...
страстях Давида Сасунского...

На фоне барельефа Давида возникают герои
Сасуна...
Герои оживают, сливаясь живыми телами
в одно целое с барельефом из серебра,
стали и базальта...
Герои заявляют свою истину –
истину мощи, красоты, любви, мести...
Другие – торжествуют в мести, предательстве;
торжествуют во лжи...
Барельеф Давида исчезает,
обнажая пейзажи Сасуна...
Пейзажи Сасунских гор... Сасунского неба...
Герои эпоса растворяются в Сасунских горах...
Герои эпоса растворяются в Сасунском небе...
И в тишине возникает Давид.
Давид пастух...

Բանաստեղծական տողերը սկսվում են հարթաքանդակնե-րի՝ բարելիեֆների նկարագրով: Սա բալետային ներկայացման նախերգանքն է՝ օպերա-բալետի կարևորագույն գաղափարների խորհրդանշական պատկերմամբ, գլխավոր հերոսի փառաբանումը, նրա հույզերի ու կրքերի նկարագիրը հայրենի Սասուն աշխարհի հետ ներդաշնակ միասնության մեջ:

Հետագա շարադրանքում մեկը մյուսին փոխարինելու են գալիս Սասուն աշխարհի հոյակերտ բնապատկերները՝ մերթ հովվերգական հանդարտության, մերթ՝ հուժկու տարերայնության, մերթ՝ դարձյալ տարրալուծվում եթերային հայեցողականության զրնգացող լռության մեջ:

Հերոսների գործողություններն ուղեկցվում են Սասնա ժողովրդի կարեկից արձագանքով, ընդմիջվում տարածական, ընդգրկուն «զանգվածային տեսարաններով»՝ ոչ մի պահ չկտրվելով բնության ներդաշնակ ներկայությունից:

Փարաջանովի լիբրետոն բազմաշերտ է: Այստեղից էլ՝ Էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտական մտածողության հետ կարևոր ընդհանրություններից մեկը՝ բազմաշերտ, պոլիֆոնիկ շարադրանքը: Ընդ որում, այդ բազմաշերտությունն արտահայտվում է ոչ միայն բովանդակային առումով, այլև որոշակի արտահայտչամիջոցների՝ ֆակտուրային, ռիթմական, տեմբրային՝ վոկալ և նվագախմբային, անգամ ոճական իմաստով: Շարադրանքի ընթացքում բացահայտվում են ոչ միայն հերոսների ներաշխարհը, նրանց հոգեբանական ու հուզական տվյալտանքները, այլև նրանց գործողությունները որոշակի իրավիճակներում: Այսինքն, գրական-բանաստեղծական

սկզբնաղբյուրը հնարավորություն է տալիս կոմպոզիտորին տարբեր հանգամանքներում, տարբեր գլխավոր կերպարներին պատկերելու դինամիկ և ստատիկ երաժշտաարտահայտչական նկարագրերով: Երաժշտական նյութի շարժման այս հակադիր միասնության մեջ դրսևորվում է Էդգար Հովհաննիսյանի սիմֆոնիզմը:

Մեծակերտ, վիմագիր վրձնահարվածներում կարելի է նկատել լիբրետոյի հեղինակի և կոմպոզիտորի գեղագիտության ևս մի կարևոր ընդհանրություն՝ էպիկական մտածելակերպը, որը դրսևորվում է նրանց մակրո- և միկրո- աշխարհներում՝ ամեն անգամ բացահայտելով էպիկականության ընկալման նորանոր շերտերը:

Լիբրետոյի հակիրճ, սակայն խոսուն տողերում ոչ միայն ծավալվում է գլխավոր հերոսի՝ Դավթի կյանքի հերոսապատումը, որը հյուսվում է մանկության, պատանեկության, սիրո և դավաճանության, պայքարի և ինքնազոհաբերության դրվագների առկայծող հաջորդականություններից: Գրական-բանաստեղծական տեքստը հոգեբանական ու հուզական նոր շերտերով է հագենում՝ զուգահեռաբար, հակադրության կամ համադրության սկզբունքով ներկայացող կանանց՝ Ծովինարի, Խանդութի, Չմշկիկի... վառ ու ինքնատիպ կերպարների շնորհիվ:

Լիբրետոյի մյուս կարևոր շերտը վերաբերում է նյութական, շոշափելի պատկերային, հնչյունային մտածողությանը: Գրական սկզբնաղբյուրը միանշանակ կամ խորհրդանշական ակնարկներով վիզուալացնում է բեմի, տեսարանի, պատկերի, անգամ հագուստի ձևավորման նյութը: Այսպես, օրինակ՝ «Բարելիեֆ - արծաթից, պողպատից ու բազալտից...», կամ «սավառնում են Ճերմակ ամպերը, ճերմակ հոտի նմանվելով...», «զարկվում եմ միմյանց ժայռերը, զարկվում քարերը...», «զարկում են ծռերը քարերը միմյանց...», «ոսկի են հագել Սասնա ջրերը...»:

1976-ին, օպերա-բալետի բեմադրության ընթացքում, «սկզբնական լիբրետոյի» հեղինակի կարևորագույն գեղագիտական գաղափարադրույթները, պատկերային, գունային ու հնչյունային հիմք հանդիսացան ոչ միայն ստեղծագործության երաժշտական մարմ-

նավորման, այլև բեմական ձևավորման ու գունապատկերային լուծումների համար:

Եզրակացություն

Էդգար Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի մտահղացումը երկու մեծ արվեստագետների մտերմության, արվեստակից մտավորականների հոգեհարազատության և յուրաքանչյուրն իր ասպարեզում անգերազանցելի պրոֆեսիոնալների համագործակցության արդյունք էր: Գրականագետ Լաուրա Մուրադյանի բնորոշմամբ՝ «Դա փարաջանովյան վերացարկված խորհրդանշական պոետիկայի խտացումն է՝ պատկերային մտքի սլացքի պայթուցիկ լիցքով, որ երաշխիք է դառնում էպոսի հեռահար կենսաձևերի նոր իրացումների համար»[5]:

Հայ երաժշտության մեջ էպոսի մարմնավորման փորձերը թեև փոքրաթիվ են, բայց դրանք կան և դեռ կլինեն՝ յուրաքանչյուրն իր տեսակով արտահայտելով իր ժամանակի գեղագիտական պատկերացումներն ու ժանրային ընկալումները:

Էդգար Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետն առ այսօր ազգային վիպերգի երաժշտաթատերական մարմնավորման դժվարին գեղարվեստական խնդրի լուծման ամենահաջողված օրինակներից է, և դրա գրավականը հենց Փարաջանովի հեղինակած լիբրետոյի գրական-բանաստեղծական ատաղձն է, որը կրում է 20-րդ դարի մեծ գեղագետի արտառոց ֆենոմենի կնիքը:

Գրականություն

1. Էդգար Հովհաննիսյան. Կյանքս հուշերում, Տեքստը գրի առավ և կազմեց Ծովինար Մովսիսյանը, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 1998:
2. Մուրադյան Լ. «Սասունցի Դավիթ» էպոսի թատերգական և բեմական կերպավորումները, Գրականագիտական դիտումներ ժամանակի մեջ (ուսումնասիրություններ և հոդվածներ), Երևան, «Հայաստան», 2021:

[5] Մուրադյան 2021, 404:

Հավելված

Барельеф…

Барельеф – о славе, мощи, красоте и силе Давида…

Барельеф – из серебра, стали и базальта…

Барельеф – о радостях и печалях Давида…

Барельеф – о страстях Давида – страстях Сасунских… страстях Давида Сасунского…

На фоне барельефа Давида возникают герои Сасуна…

Герои оживают, сливаясь живыми телами в одно целое

С барельефом из серебра, стали и базальта…

Герои заявляют свою истину –

Истину мощи, красоты, любви, мечты…

Другие торжествуют в мести, предательстве,

Торжествуют во лжи…

Барельеф Давида исчезает,

Обнажая пейзажи Сасуна.

Пейзажи Сасунских гор… Сасунского неба…

Герои Эпоса растворяются в Сасунских горах…

Герои Эпоса растворяются в Сасунском небе…

И в тишине возникает Давид.

Давид пастух…

Растворен в тишине… завладев тишиной…

Давид слушает тишину… Давид томится в тишине…

Давид ударяет камень о камень –

Возникают звуки…

… И в возникших звуках отрываются от скал облака…

Отрываются облака малые и большие…

Летят вниз в лощину Давида…

Летят облака, похожие на стада…

И стада, похожие на облака…

Белой массой летели облака…

И навстречу летели белые стада…

И в белом исчезал Давид…

И вновь возникал в белых облаках,
Среди белого стада...
Красота Давида...
Давид укрощал облака... и стада...
И снова бил камнем о камень...
И снова возникал звук...
Укрощенные облака возвращались на скалы...
Стада белой массой вращались у ног Давида...
Давид слушал тишину Сасуна...
От скал базальта, из скал Сасунских
Шли старцы-слепцы...
Безумцы-слепцы... Сасунские безумцы...
Слепцы-безумцы протягивали руки –
Нарывались на скалы...
Нарывались на Давида...
И слепцы Сасуна поведали Давиду...
Поведали печаль...
Печаль Сасуна...
Исчезли горы Сасуна.
Исчезли облака-стада.
Возникло море.
И безумцы били камни о камни...
И пенилось море у ног Давида.
Безумцы закрывали глаза Давида...
... и толкали его в море...
Давид протягивал руки...
И нарывался на скалы...
Нарывался на море...
Нарывался на слепцов...
И нарывался на меч Сасуна...
Цовинар – мать Сасуна – мать Сасуна Цовинар
Держала меч Сасуна – меч,
Похожий на хач и хач, похожий на меч...

Цовинар благословляет Давида-пастуха на подвиг,
Цовинар открывает глаза Давида…
Перед Давидом возникают красоты Сасуна –
Девы, несущие воду…
Они омывают тело Давида водой
Из сосудов Сасуна…
Цовинар заклинает Давида-воина,
Призывая к подвигу за землю…
За горы…
За небо Сасуна…
Давид клянется небом Сасуна…
Давид бьет в камни Сасуна…
Безумцы-слепцы бьют в камни Сасуна…
Бьют… бьют… бьют… о камни безумцы…
Взлетают орлы в небо Сасуна…
Как бы в небе Сасуна парит безумец Давид.

Юноша в золоте толкнул Давида…
Четверо юношей, кованных в золото, в страстях
Томились, дрожали, желали…
Давид смотрел на странного юношу…
Толкнул его сам…
Толкнул странный юноша в золоте Давида…
Давид смотрел и уступал… отступал перед юношей…
Юноша в золоте шел на Давида
И готовился сразиться с ним…
Давид поднял юношу на руки…
Потом опустил… снова поднял…
Упали шлем и забрало юноши в золоте…
…и Давид ослеп…
Золотой волос девы, переодетой в юношу…
Не юноша, а дева… Хандут!!!
Олени ластились к ногам Давида!

Волосы! – золото Хандут!
Юноши в страстях томились... изнывали...
Золотом текли воды Сасуна!
Давид томился... Томились олени!
Хандут... сама тянулась к Давиду...
Юноши в золоте... томились в страстях...
Олени рогами толкали Давида...
Рогами толкали олени Хандут.
Давид коснулся грудей Хандут...
Хандут коснулась грудей Давида...
Летели облака вниз в лощину...
Облака, как стада... и стада... облака...
И в белом исчезли суровые скалы...
И белая пена поглотила тела...
В белом томились Хандут и Давид...
Хандут сама поднимала Давида...
Потом касалась ног Давида...
Потом тишина...
Бежали олени... резвились как дети...
Давид, в страстях к Хандут, требует сына!
Хандут, в страстях к Давиду, родила!!!
Сына – омыть в водах Сасуна!
Желания Давида! Желания Хандут!
Назвать сына Мгером!
Желание Давида назвать сына Мгером!
Желание Хандут!
Мгера омывает счастливый Давид!
Давид в спину целует Хандут!
Трндез – сасунцы палят пастушьи палки.
Трндез – прыгают сасунцы...
Трндез – прыгает Хандут!
Трндез – прыгают Давид с Мгером!
Трндез – прыгают Давид, Мгер, Хандут!

Давид не заметил, как взлетают орлы…
Бегут олени… и воды шумят!
В небе под облаками – призрак черной тучи…
Потом тишина…
Чимишкик рукою ребенка натягивает тетиву…
Чимишкик зеркало – щит – направляет лук на цель –
Лук скользит по скалам Сасуна…
Хандут – нет!
Мгер – нет!
Оленей – нет!
Давид – да!
Спущена тетива рукой ребенка!
Давид сражен! Крик Хандут!
Бегут олени…

От скал базальта – от скал Сасунских
Шли старцы-слепцы –
Сасунские безумцы…
Они взяли из рук Мгера убитого Давида…
Закрыли глаза Давиду…
… и прокляли Чимишкик…
Хандут, ничего не понимая, коснулась
Холодных ног Давида – пяты!
На руках у Хандут Давид…
Хандут оплакивает мужа и отца…
Хандут умеет мстить за раны Сасуна…
Она клянется мечом Сасуна…
Хандут ведь мать Мгера и жена Давида!
Хандут – сама Давид!
И сколько матерей в печалях Сасуна?!
Зачем все в черном?
Зачем Давид на белой бурке?
Зачем накопят бури силу?

Куда уносят Давида от Хандут?!
Зачем режут косы матери и сестры!?
Зачем бьют землю волосами матери и сестры!?
Зачем уносят тело Давида?!
Кто первым начал плач над телом Давида?
Куда ушли слепцы-безумцы Сасуна?
Зачем окрашены кровью облака и стада?...
Кто первым начал плач над телом Давида?
Кто окрасил меч Сасуна снова кровью?!
Кто...

Барельеф...
Барельеф – о славе, мощи, красоте и силе Давида...
Барельеф – из серебра, стали и базальта...
Барельеф – о радостях и печалях Давида...
Барельеф – о страстях Давида – страстях Сасуна... страстях Давида Сасунского...

МОВСИСЯН Цовинар Грайровна
кандидат искусствоведения, доцент,
и.о. ректора Ереванской государственной консерватории
имени Комитаса (Армения, Ереван)
tsmovsisyan@yahoo.com

НЕИЗВЕСТНОЕ ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ-БАЛЕТА «ДАВИД САСУНСКИЙ» ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА

Статья посвящена неизвестной странице из истории многолетней дружбы и профессионального сотрудничества композитора Эдгара Оганесяна и Сергея Параджанова – созданию либретто оперы-балета «Давид Сасунский».

Творческие личности двух художников были теснейшим образом связаны друг с другом. В результате их творческого взаимодействия,

в 1969 году родилась идея создания оперы-балета, для которой Сергей Параджанов написал либретто. Впрочем, вследствие идеологических запретов советского времени оно оставалось в архиве композитора.

Замысел создания монументальной оперы-балета, поставленной в 1976 году, стал реализацией идейно-эстетического импульса, заложенного в либретто С. Параджанова. Именно поэтому опера-балет Э. Оганесяна «Давид Сасунский» считается одним из наиболее удачных примеров музыкально-театрального воплощения национального эпоса.

Ключевые слова: Эдгар Оганесян, Сергей Параджанов, Давид Сасунский, эпос, опера, балет, либретто.

Tsovinar MOVSISYAN
Doctor of Arts, associate professor, acting rector of the Komitas Yerevan State Conservatory (Armenia, Yerevan)
tsmovsisyan@yahoo.com

THE UNKNOWN LIBRETTO FOR EDGAR HOVHANNISYAN'S OPERA-BALET "DAVID OF SASSOUN"

The article presents a newly discovered chapter in the history of the long-term friendly relations and professional collaboration between the composer Edgar Hovhannisyan and film director Sergey Parajanov.

In 1969, the alliance of the two creative personalities gave rise to the idea of creating the opera-ballet *David of Sassoun*. S. Parajanov wrote the libretto, which, however, remained in the composer's archives because of the ideological restrictions in the Soviet Union.

The concept of the large-scale opera-ballet, eventually staged in 1976, was an expression of the artistic and ideological passions present in Parajanov's libretto, which is why E. Hovhannisyan's opera-ballet *David of Sassoun* is considered one of the most successful examples of musical-theatrical embodiment of the national epic.

Key words: Edgar Hovhannisyan, Sergey Parajanov, David of Sassoun, national epic, opera, ballet, libretto.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-134

ЖУРАВЛЕВА Вероника Игоревна
искусствовед, кандидат искусствоведения (PhD in Arts);
независимый исследователь (Армения, Ереван)
zhuravlyova.nika@gmail.com

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

В статье рассматривается творческое наследие Сергея Параджанова в свете некоторых актуальных художественных течений в кино, изобразительных и междисциплинарных художественных практиках второй половины XX – начала XXI вв. Ставится вопрос о том, в каком контексте и в соотношении с чем творческое наследие режиссера может быть рассмотрено сегодня. В статье упоминается ранний кинематограф 1920-1930 гг., украинская школа поэтического кино, украинский неоавангард и движение шестидесятников, влияние кино Параджанова на кинематограф Ирана, Индии и США. Кроме этого, освещается влияние на изобразительные практики Сергея Параджанова опыта других художников, в том числе западных, а также точки соотнесения творений Параджанова и режиссеров американского киноандерграунда 1940-1970 гг. Затрагивается также тема осмысления творчества Параджанова современными художниками.

Ключевые слова: киноискусство XX века; художественные практики современного искусства, кино конца 1980-х годов, альтернативные художественные течения, украинское поэтическое кино 1960-х, творческое наследие Сергея Параджанова.

Вступление

Сергей Параджанов – один из ведущих художников (здесь наиболее точным является определение «Artist», как творческой лич-

ности, работающей сразу в нескольких направлениях искусства) XX века, родившихся и работавших на территории Советского Союза. Он внес существенный вклад в кинематограф и культуру сразу нескольких стран – это Грузия, Армения, Украина и Россия. Изучение творческого наследия Сергея Параджанова – непростая задача по целому ряду объективных и субъективных причин. В рамках моей работы, я рассматриваю искусство режиссера Сергея Параджанова системно, опираясь на полученные ранее результаты собственных исследований[1]. Так, согласно им, в основе всего творческого наследия Параджанова лежит универсальная парадигма, носящая мифопоэтический характер, где под «парадигмой» понимается совокупность основополагающих принципов и сущностных аспектов, определяющих структуру картины мира в творчестве автора. Эта основа творчества Параджанова, по моему мнению, базируется на четырех универсальных категориях – архетипические сюжеты; национальный миф; личностный миф; авторизация существующих произведений искусства других авторов с помощью механизма «трансформации-присваивания». Данные базовые категории можно обнаружить в трех условно дифференцированных областях профессиональной деятельности режиссера – это кинотворчество, к которому я отношу в том числе работу над неосуществленными фильмами, включающую в себя написание сценария, разработку режиссерского сценария, создания эскизов костюмов и так далее; изобразительное искусство и *жизнетворчество* Сергея Параджанова, понимаемое мною как особый вид перформативной практики. Это краткие вводные, обозначающие методологические позиции, на которых основана моя работа и настоящий текст в том числе.

---

[1] Речь идет, прежде всего, о завершенном диссертационном исследовании на тему: «Сущностные аспекты картины мира в творчестве Сергея Параджанова», и о ряде моих научных публикаций на данную тему, например: Журавлева 2022, 63-78.

Однако в данной публикации я бы хотела затронуть тему не только и не столько искусствоведческого анализа работ Сергея Параджанова, но тему того, каким образом художественная практика режиссера пересекалась, повлияла, включена и имеет общее с некоторыми актуальными течениями в искусстве второй половины XX века. Разумеется, я не ставлю перед собой задачу охватить в сегодняшнем докладе все актуальные художественные течения последних семидесяти лет в тех областях творческой деятельности, к которым имеет отношение творческая деятельность Сергея Параджанова. Задача данного текста – дать пищу для размышлений над тем, в каком контексте и в соотношении с чем творческое наследие режиссера может быть рассмотрено сегодня.

Никаких школ я не создаю, я никому не преподаю. Любой человек, подражающий мне, просто беспомощен[2].
Сергей Параджанов

Киноискусство

Кино Сергея Параджанова, его эксперименты с изображением, движением камеры, цветом, монтажом, а точнее – отсутствием навыка работы с классическим принципами монтажа, что впоследствии вынудило Параджанова использовать в своих фильмах прием деления повествования на главы, но главное – его эксперименты с поэтическими образами, сегодня вызывают интерес не только у исследователей кино и советской культуры, как явления, но и у современных режиссеров и художников, пытающихся осмыслить его опыт в контексте пост- и деколониального подходов в том числе. При этом творческое наследние Параджанова зачастую выглядит словно одинокая планета: оно существует как бы само по себе, не оставив учеников и последователей. Да, собственной школы в кино

[2] Paradjanov: A Requiem (Параджанов: Реквием): [документальный фильм], режиссер Р. Холлоуэй; производство: США, Германия, DVD (59 мин): цв., зв., Фильм вышел в 1994 г.

и широкого круга последователей Параджанов не создал, но все-таки одинокой планетой в искусстве он не является.

Во-первых, на самого режиссера прежде всего оказали влияние работы признанных мастеров кино 1920-1930 гг. и, главным образом, опыт дозвукового кинематографа. Параджанов выстраивал свой киноязык на особой манере использования аудиальных возможностей кино, где язык, то есть речь, скорее являлся не средством коммуникации, а частью общего симфонизма его избранных картин, состоящего из звучания национальных инструментов, звуков природы, звуков реальности предметного мира и так далее. Среди режиссеров мирового кино, оказавших влияние на Параджанова, можно выделить Жюльена Дювивье, Рене Клера, Рубена Мамуляна раннего периода его деятельности. В частности, в своей картине «Украинская рапсодия»[3] Параджанов в финальной сцене использует визуальную цитату сцены фильма Мамуляна «Королева Кристина»[4] (1933) с Гретой Гарбо в главной роли. Если же мы принимаем во внимание тот факт, что коммуникативная функция языка в фильмах Параджанова снижена, встает вопрос о том, что же приходит ей на замену? Это пластические принципы немого кинематографа, танцевальная пластика, в том числе балетная. Впервые зародившаяся в рамках нереализованного замысла «Киевские фрески», постепенно пластика тела актеров, их работа с жестом и танцем, срежиссированная Параджановым, полностью заменила монологи героев и диалоги между ними в его фильмах.

Рене Клер, упомянутый мною выше, в своих работах по теории кино в том числе исследовал природу поэтического кинематографа.

---

[3] Украинская рапсодия: [игровой фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (88 мин): цв., зв., Фильм вышел в 1961 г.

[4] Queen Christina (Королева Кристина): [художественный фильм], режиссер Рубен Мамулян; в ролях: Грета Гарбо, Джон Гилберт, Иэн Кит [и др.]; производство: США, Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (97 мин): черно-белый, зв., Фильм вышел в 1933 г.

В работе «“Чистое кино” и поэзия» автор предостерегает режиссеров, стремящихся экранизировать стихотворные тексты и романтические поэмы от слепого перенесения образов из текста на экран, подчеркивая: «В кино не может существовать иной поэзии, кроме той, которая создана образами фильма. Это совсем новая поэзия с еще не установившимися законами <…> Поэзия рождается в кино из ритма зрительских образов»[5]. В ленте «Под крышами Парижа»[6] режиссер создает этот ритм поэтических образов не только и не столько с помощью конкретных элементов композиции сцены – образом может быть музыкальная тема, отдельная композиция, герой, помещенный в предложенные обстоятельства и так далее. Позже эту линию в полной мере развивает Сергей Параджанов в картине «Цвет граната»[7], предпринимая собственную попытку создать «чистое кино», лишенное линейного повествования и выстроенное только на визуальных, поэтических образах, посредством которых создается трагический мир главного героя. Но до «Цвета граната» вышла первая культовая на сегодня картина режиссера «Тени забытых предков»[8], которая ознаменовала собой новый, столь долгожданный виток школы украинского поэтического кино. В фильме Рона Холлоуэя использованы документальные кадры интервью Сергея Параджанова, в котором он мифологизирует историю собственного окончания ВГИКа, отмечая необычайное впечатление, которые произвела на Александра Довженко его дипломная работа

[5] Клер Рене 1958, 90-91.

[6] Sous les toits de Paris (Под крышами Парижа): [художественный фильм], режиссер Рене Клер; производство: Франция, Films Sonores Tobis, DVD (96 мин): черно-белый, зв. Фильм вышел 2 мая, 1930 г.

[7] Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.

[8] Тіні забутих предків (Тени забытых предков) [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (97 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1965 г.

«Молдавская сказка» (1952)[9]. Для режиссера было важно подчеркнуть собственную преемственность по отношению к режиссерам, стоящим у истоков украинской поэтической школы кино – это А. Довженко, И. Кавалеридзе, И. Савченко, Д. Демуцкий. Сегодня мы можем сказать, что украинское поэтическое кино 60-х годов является продолжением украинского поэтического кино 20-30 гг. «Тени забытых предков» стали отправной точкой, рождением школы украинского поэтического кинематографа 1960-х годов, к которой относятся картины «Та, что входит в море» (1965), «Каменный крест» (1968) режиссера Леонида Осыки; «Родник для жаждущих» (1965), «Вечер на Ивана Купалу» (1968), «Белая птица с черной отметиной» (1973) режиссера Юрия Ильенко; «Вавилон XX» (1979) Ивана Миколайчука, сыгравшего главную роль в «Тенях забытых предков». Но украинская поэтическая школа кино погибла к концу 1970-х годов[10], хотя уже в начале семидесятых была понятна тенденция к ее энтропии, которая позже будет явлена в картине Юрия Ильенко по сценарию Параджанова «Лебединое озеро. Зона» (1990)[11].

Юрий Ильенко прикасается к экстремально травматическому опыту Параджанова, к которому он сам прикоснуться не мог – душевная боль от невозможности реализовать себя как кинорежиссер парна боли тела и физическим страданиям заключения. Ильенко выбирает наиболее актуальную на то время форму – постмодернистскую. Картина расслаивается на несколько смысловых пластов, в ней содержатся «кинематические манипуляции с политическими символами, лишенными теперь политической актуальности, предпочтение визуального словесному, раздробленность повествования,

---

[9] На сегодняшний день данная картина утрачена.

[10] Подробнее об этом: Поетичне кіно: заборонена школа: збірник статей і матеріалів, автор ідеї й упоряднік Ларіса Боюховецька. Київ: Кіно-Театр, 2001.

[11] Лебединое озеро. Зона [художественный фильм], режиссер Ю. Ильенко; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, совместно с Канадой, Швецией, США, DVD (96 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.

тема переселения и исхода, интерес к распаду и смерти тела, будь то физическое тело человека, тело государства или тело культуры»[12].

Показаны они через энтропию киноязыка того витка развития украинского поэтического кинематографа, непосредственное отношение к которому имели Параджанов и Ильенко[13].

В том же 1989 году в Армении на республиканский экран выходит последняя картина Баграта Оганесяна «И повторится все»[14], в которой автор, задействуя библейские мотивы и мотивы античной трагедии, пытается показать на экране внутренний слом души главных героев, что в контексте фильма «Лебединое озеро. Зона» интересно тем, как похожи по своему внутреннему вектору эти попытки деколониального осмысления общественных процессов, происходящих в союзных республиках конца 1980-х через узнаваемые метафоры и архетипические сюжетные паттерны, хотя внешне, эстетически, это, безусловно, картины разные. В это же время в СССР выходят «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви»[15] Сергея Соловьева и «Астенический синдром»[16] Киры Муратовой. Эти работы определенным образом перекликаются с фильмом «Лебединое озеро. Зона» Ильенко: «Астенический синдром» – в гротескном ощущении тесноты, невозможности «побега» из невыносимой реальности; «Черная роза...» – в своей постмодернисткой манере, где она подчас доведена до абсурда и созна-

---

[12] Конди, Падунов 1992, 72-81.

[13] Подробнее об этом здесь: Журавлева 2023, 102-116.

[14] Եվ կրկնվելու է ամեն ինչ (И повторится все...) [художественный фильм], режиссер Б. Оганесян; производство: Арменфильм, СССР, 153 мин: цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

[15] Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви [художественный фильм], режиссер С. Соловьев; производство СССР, DVD (139 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

[16] Астенический синдром [художественный фильм], режиссер К. Муратова; производство: Одесская киностудия, СССР, DVD (153 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

тельного разрушения коммунистического симулякра через прием «понижения». Десакрализация советской системы через низложение ее главных символов у Соловьева возможна в большей степени, чем у Ильенко – у персонажей Соловьева свободы формально уже больше, чем у героев Ильенко, у которых она истинно явлена только в свободе выбора собственной смерти. Но кто же по-настоящему свободен?

Иранский кинематограф сегодня – яркое явление в мировом киноискусстве, визуальная культура которого во многом наследует визуальную традицию Сергея Параджанова, явленную в кавказской трилогии «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик-Кериб». В 1989 году под влиянием «Цвета граната» была снята картина иранского режиссера Саида Эбрахимифара «Гранат и тростник» (Pomegranate and reed/ Nar-o-nay, 1989). Мохсен Махмальбаф в картине «Габбех»[17] создает несколько оммажей картине Параджанова «Цвет граната», в картине Махмальбафа «Тишина» использование цитат из фильмов Сергея Параджанова продолжается, однако не в такой явной форме как в «Габбех». Но не только Иран. Поразительным образом опыт Параджанова прорастает в работах индуистского режиссера Кумар Шахани, представителя направления «параллельного кино» в индуистском кинематографе конца XX века, возникшего как альтернативное течение коммерчески ориентированному массовому кинематографу Болливуда. Речь здесь главным образом идет о картине «Хаял Гата»[18], вышедшего через год после «Ашик-Кериба» Параджанова.

Попытки осмыслить кинематографический опыт Сергея Параджанова в контексте современной режиссерской работы предпринял американский режиссер и видеограф Тарсем Сингх, детство

---

[17] Gabbeh (Габбех): [художественный фильм], режиссер Мохсен Махмальбаф, производство: Иран, Франция. DVD (75 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1996 г.

[18] Khayal Gatha (Хаял Гата) [художественный фильм], режиссер Кумар Шахани, производство: Индия, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.

которого прошло в Иране. Наиболее показательными в этом качестве являются его картины «Клетка» (2000)[19] и «Запределье» (2006)[20], последний является новой версией снятого ранее фильма «Йо-хо-хо»[21] (болг. Йо хо хо). Примечательно, что Тарсем первый, кто обратился в своем кино к раннему периоду творчества Сергея Параджанова в том числе – так, один из героев, Шаман, выполняющий в сюжете функцию проводника-помощника, появляется из обгоревшего дерева. Похожий сюжетный паттерн есть в первой полнометражной картине Сергея Параджанова «Андриеш» (1954).

Изобразительное искусство

Становление Сергея Параджанова как художника началось в Украине, куда он переехал в 1952 году. Но стоит вспомнить о том, что с мая 1955 года в Москве начинается активная выставочная деятельность западного искусства, начиная с классиков и заканчивая современниками: в августе 1955 г. в ГМИИ была открыта «Выставка картин Дрезденской галереи», в том же 1955 г. – выставка «Французское искусство XV-XX вв. из музеев СССР» (здесь впервые после закрытия Музея нового западного искусства почти полностью была представлена его коллекция живописи импрессионистов и постимпрессионистов, а также 8 картин Пикассо). В 1955 году Сергей Параджанов женился на Светлане Щербатюк, зимние каникулы (Светлана училась на первом курсе) 1955-1956 гг. они провели в Москве, где, по свидетельству бывшей жены режиссера, посещали различные культурные институции и мероприятия, проходившие в это время, в том числе – упомянутую нами выше выставку «Французское искусство XV-XX вв. из музеев СССР» в ГМИИ.

---

[19] The Cell (Клетка): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США. DVD (106 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2000 г.

[20] The Fall (Запределье): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (117 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2006 г.

[21] Йо-хо-хо (Йо хо хо) [художественный фильм], режиссер Зако Хеския, производство: Болгария, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1981 г.

Ключевое влияние на развитие культуры Украины, где с 1952 по 1978 жил Сергей Параджанов, второй половины XX века оказало украинское движение шестидесятников, выступавших за либерализацию существующего режима. Украинский искусствовед и исследователь современного искусства Украины Алиса Ложкина отмечает: «В 1960-х в Киеве формируется интеллектуальный круг, дружба и творчество членов которого станут яркой страницей «другого»[22] искусства Украины. 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 и другие. Сообщество не ограничивалось киевлянами. К нему примыкал много работавший в это время в Украине режиссер Сергей Параджанов, а также московский поэт Геннадий Айги»[23]. Именно участники киевской неоавангардной орбиты оказали основополагающее влияние на художественную практику Параджанова в этот период времени – это Григорий Гавриленко, Георгий Якутович, Валерий Ламах, Вилен Барский, Алла Горская. Но не только они. В фильме «Золотые руки»[24] Параджанов обращается к творчеству художниц наивного искусства – это Катерина Билокур, сестры Вера и Галина Павленко, мастерицы петриковской росписи,

---

[22] Проясняя, что следует понимать под термином «другое искусство» в контексте истории украинского искусства, А. Ложкина пишет: «Нонконформизм и андеграунд акцентируют политическую и экзистенциальную оппозиционность художников и власти. В украинской и, особенно, в киевской ситуации, где в силу жесткого цензурного прессинга отклоняющиеся от линии партии практики носили характер сингулярных вспышек и зачастую предполагали бóльшую долю компромисса, пожалуй, наиболее уместен зонтичный термин «другое» или «неофициальное искусство»». Цитируется по: Ложкіна 2019, 145.

[23] Ложкіна 2019, 156.

[24] Золоті руки (Золотые руки) [документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (36 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1960 г.

и народный художник Украины Мария Примаченко, с которой Сергея Параджанова связывали близкие дружеские отношения. Под влиянием Ламаха Сергей Параджанов обратился к технике мозаики, так появились работы «Казак Мамай» (1965), «Каменная баба» (1960-е) и другие. Георгий Якутович становится художником-постановщиком картины «Тени забытых предков», консультантом в том же фильме выступил художник Федор Манайло. При этом к началу съемок Якутович уже несколько лет работал как художник-иллюстратор повестей Михаила Коцюбинского, в 1966 году вышла серия его работ, посвященная «Теням забытых предков». В «Киевских фресках»[25] появляется несколько работ Григория Гавриленко – это мозаики «Мадонны» (1965-1966) и живопись «Две женщины на природе» (1965-1966), хотя в первоначальном варианте сценария фигурировала «Инфанта Маргарита» (1658-1660 гг, холст, масло) из собрания Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко в Киеве. Очевидно, что на съемки кинопроб такую работу дать не могли, но Параджанов отказался от использования копии или репродукции, и снял работы Гавриленко. Деятельность Григория Гавриленко была чрезвычайно важной для Сергея Параджанова, в конце 1980-х режиссер, принимая участие в съемках неигрового фильма, посвященного художнику, скажет о нем: «Гриша дарил каждый день сто идей. Он очень любил кинематограф, в особенности кинематограф Феллини, Висконти и Росселини. Он тянулся к удивительному, приходил к кому-то источнику и подбрасывал идеи. Гриша для всех нас был аспирантурой. Если он принимал картину – значит она получилась, если молча уходил – значит мы провалились»[26].

---

[25] Київські фрески (Киевские фрески) [незавершенный художественный фильм, смонтированные кинопробы], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, 15 мин: цв., зв. Был снят в 1965 г., впервые показан в 1988 г.

[26] Цитируется по: Григорий Гавриленко. Образ светлый: [документальный фильм], режиссер Анатолий Сырых; Украинская студия хроникально-документальных фильмов, DVD (31 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.

Аутсайдерские художественные практики в творчестве Параджанова

Второе тюремное заключение, продлившееся с 1974 по 1977 годы – время, когда Параджанов продолжил свою творческую деятельность, что отличает этот период от первого (1949) и третьего (1982) заключений, в течение которых режиссер художественной деятельностью не занимался. В этот период времени искусство Параджанова становится частью мира маргинального искусства аутсайдеров[27], каковым является искусство заключенных, и здесь стоит подчеркнуть, что подобный художественный опыт – «это, прежде всего, экзистенциальный опыт, и он переживается отнюдь не только по законам искусства»[28]. Для художника работы, рожденные в заключении, были особенно ценны, во многом они буквально помогли ему выжить. Главной отличительной особенностью тюремного периода творчества Параджанова является переосмысление, внутренняя трансформация, рефлексия на внешний и внутренний миры лагеря. Воздействие внешней среды актуализировало темные стороны человеческой натуры, порождало жестокость, отчуждение, в том числе от собственного тела. Но Параджанов не единственный. За решетку попадали другие художники, многие из которых имели профессиональное образование, работали по специальности до заключения, и как могли продолжали работать в лагерях. Их работы собраны в каталоге музейного собрания Общества «Мемориал» «Творчество и быт ГУЛАГа»[29], вышедшем в 1998 году. Художественная практика в тюрьме является, по сути, формой протестного искусства, помогающей преодолеть травму лагерной реальности. И она продолжается до сих пор. Правозащитный центр «Вясна» – крупнейшая организация Беларуси, которая занимается защитой прав человека в Беларуси. В 2022 году один из ру-

[27] Подробнее об этом: Журавльова 2020, 259-271.

[28] Богемская 2001, 16.

[29] Каталог музейного собрания Общества «Мемориал» 1998.

ководителей организации «Вясна» Алесь Беляцкий, вместе с Центром гражданских свобод Украины и упомянутым выше «Мемориалом», получили Нобелевскую премию мира. Один из проектов центра «Вясна» – «PrisonArt» – он-лайн галерея-архив изобразительных работ политзаключенных Беларуси[30], оказавшихся за решеткой после президентских выборов 2020 года и событий последующих лет. Переосмысляют свой тюремный опыт в контексте различных художественных практик бывшие политзаключенные из России – например, художницы Надежда Толоконникова, Мария Алехина, Саша Скочиленко и другие.

«В кругу своих»: влияние искусства других художников на изобразительные работы Параджанова

Использование вторичных материалов, при создании произведений искусства – практика, получившая распространение еще в 1920-х годах XX века, приобрела новые смысл и звучание после окончания Второй мировой войны в Европе. В свою очередь, коллаж и ассамбляж в поздний период творчества Параджанова, с конца 1970-х по конец 1980-х, становятся основными техниками. На становление эстетических принципов объемного коллажа Параджанова этого периода оказали влияние его соотечественники, среди которых необходимо выделить Георгия Алекси-Месхишвили (род. 1941), Гоги Микеладзе (род. 1946), а также Вигена Вартанова (1941-2016). Виген Вартанов – тбилисский фотохудожник, коллажист и ассамбляжист, познакомился с Параджановым в 1966 году. Вартанов – автор снимка, впоследствии ставшего основой для коллажа Параджанова «Автопортрет с черным кружевом» (1985), а также ряда других фоторабот, главным героем которых стал режиссер, являющихся самостоятельными художественными произведениями. Начиная с первой половины 1970-х годов в искусстве Вартанова появляется коллаж, в том числе объемный. По воспоминаниям Гаянэ

[30] Подробнее на сайте проекта: https://prisonart.spring96.org/index

Пайлеванян, вдовы художника, это произошло под впечатлением от работ Джозефа Корнелла: «В 1972 году Виген увидел альбом с работами американского художника Джозефа Корнелла, перед ним приоткрылась дверь в неизвестное искусство, оказавшееся созвучным его внутреннему миру»[31]. Джозеф Корнелл (1903-1972) – один из ведущих американских художников, оказавших большое влияние на американское искусство середины XX века. Хотя основные годы его работы пришлись на первую половину века, широкую известность он получил в 1961 году после коллективной выставки «Искусство ассамбляжа» в Нью-Йоркском музее современного искусства (1961), где его коробкам – ассамбляжам в ограниченных пространствах, был отведен отдельный зал: «Сделанные из старых клеток для голубей, игровых автоматов и т.п., его ящики следуют моделям клетки и игровой доски Джакометти и часто по-сюрреалистически совмещают странное и старомодное. Но хотя эти «философские игрушки» создают эстетику чуда – сновидческие пространства, где песок и звезды, мыльные пузыри и лунные карты словно встречаются друг с другом, в них больше занимательного, чем поразительного. Обращаясь к теме потери, они скорее ностальгически смягчают ее, чем травматически активизируют»[32].

Виген Вартанов становится связующим звеном между Джозефом Корнеллом и Сергеем Параджановым, он раньше Параджанова начинает создавать объемные коллажи – ассамбляжи в коробах, используя при этом вторичные материалы. Эксперименты Вартанова с объемными композициями в ограниченном пространстве подтолкнули Параджанова к освоению новых граней коллажного искусства. Куклы Параджанова, которые сейчас экспонируются в виде таких ассамбляжей в коробках – например, «Царица Тамара» (1983), «Святая просветительница Нино» (1983), «Турок, сдавший Карс»

[31] Цитируется по интервью с Гаянэ Пайлеванян; 3 июня 2020, Архив Вероники Журавлевой.

[32] Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм 2015, 272.

(1983) изначально были просто куклами, и свой сегодняшний вид они, как и многие другие работы Параджанова, приобрели к первой персональной выставке Сергея Параджанова «Бал в мастерской кинорежиссера» 1985 года. Что касается техники объемного коллажа-ассамбляжа, то Вартанова и Параджанова роднит, прежде всего, использование ограниченного пространства и вторичных материалов – старых кукол, чемоданов, предметов утвари, осколков посуды, что до них делал Корнелл. Вартанов самостоятельно выполнял все элементы работ, начиная от коробок, предметов, которые дополняли вторичные, заканчивая оплеткой, Параджанов же поручал это своим в том числе «ученикам»: Алику Джаншиеву, Александру Мартиросову, Марку Полякову и Александру Атанесяну – молодым людям, которые в тот период времени входили в его ближний круг. Кроме этого, в период с 1978 по 1979 годы Виген Вартанов создал коллажи к автобиографическому сценарию Сергея Параджанова «Исповедь». Коллажи Вартанова с характерными тбилисскими балконами перекликаются с коллажами из альбомов Параджанова, где последний воссоздает собственный двор с помощью сколлажированного множества экземпляров одной и той же фотографии, создавая определенное пространство перспективы, перекликающееся с работами некоторых западных художников-коллажистов того времени, в частности – Девида Хокни (род. 1937).

Одним из характерных направлений в технике объемного коллажа Параджанова является создание работ с использованием отражающих поверхностей, в том числе зеркал. В своем исследовании мы отмечаем следующие работы, созданные в рамках данного направления художественной мысли – это «Ирисы» (1986), «Чудо-рыба» (1986), «Цветок моей ностальгии» (1986-1987), «Букет после дождя» (1987), «Его величество мак» (1988). Данная группа работ перекликается с произведениями других художников, работавших в рамках художественного течения *арте повера* (итал. *arte povera* – бедное искусство). Также можно обнаружить нечто общее между работами Сергея Параджанова и художников Курта Швиттерса

(1887-1948) и Роберта Раушенберга (1925-2008). Если со Швиттерсом их роднит прежде всего подход к созданию коллажа – использование вторичных материалов и деконструирование и трансформация пространства собственной художественной мастерской (речь идет о работе Швиттерса «Мерцбау», 1923-1932), то с Раушенбергом – в том числе подход к выбору материала и особенности художественной техники: работа Раушенберга «Monogram» (1955) перекликается с работой Параджанова «Слон» (первоначальное название «Индия приветствует Кору Церетели») (1983); а раушенберговское произведение «Шарлин» (1954) имеет общие онтологические основания с объемными коллажами Параджанова из вторичных материалов, своеобразной «поэтикой мусора».

Стоит подчеркнуть, что изобразительные практики Параджанова долгие годы носили неофициальный характер, в этот период времени его можно назвать андеграундным художником-нонконформистом. Официальный статус художника Параджанов получил благодаря выставочной деятельности, начавшейся в январе 1985 года в Тбилиси выставкой Сергея Параджанова «Бал в мастерской кинорежиссера», позже, 15 января 1988 года, открывшейся в Ереване в Музее народного творчества. В июне 1988 года в Мюнхене состоялась первая зарубежная выставка художника Сергея Параджанова в выставочном центре «Gasteig». По свидетельству Александра Атанесяна, в конце 1980-х годов также шла подготовка к выставке Параджанова в Париже, на одной из крупнейших площадок города, организаторами которой должны были стать Александр Хьюк Тарту, продюсер выставки Ив Сен-Лорана в Ленинграде в 1987 году, и Нина Ахвледиани-Шеварднадзе, однако выставка не состоялась.

Творчество Параджанова на границе изобразительных практик и кино: в поисках новой оптики

В своей исследовательской работе я стараюсь осмыслить творчество Сергея Параджанова как неотъемлемую часть мирового художественного наследия, не ограниченного территориальными ли-

бо иными рамками. Поэтому в том числе мне кажется важным в заключительной части данного текста поговорить о творчестве Параджанова как синтезе кино-изобразительного искусства и перформативных практик. Художественные течения подобной природы были в истории искусства, и один из наиболее ярких примеров – это американский киноандеграунд 1940-1970 гг. Речь пойдет о режиссерах, которые так же, как и Параджанов, работая над собственным языком в кино, рассматривали его как органичное продолжение собственных экспериментов в живописи, коллаже, перформансе и хэппенинге, или, наоборот, шли от кино к изобразительной практике, не сковывая себя привычными взглядами на медиум в искусстве. Кармен Д'Авино (1918-2004) – фотограф, художник, режиссер, в своей работе старался переоткрыть живопись как медиум с помощью языка кино. Первым заметным опытом в кино Д'Авино становится «Patterns for a Sunday Afternoon» (1954) являющийся примером «анимированной живописи» с заметным влиянием индийского «орнаментализма», затем были «Theme and Transition» (1956) и «Big O» (1958). Пространство, в котором работал режиссер в процессе создания фильма «Room» (1958-59) превращается из мастерской автора в особое поле творческого эксперимента, где перформативные практики встречаются с хэппенингом. Уже в «Pianissimo» (1963), номинированным на премию «Оскар», режиссер работает с предметом, подвергая его трансформации, запечатленной на экране так, что она приобретает сразу несколько смысловых пластов и звучаний. Использование собственного жилого бытового пространства в работе не просто в качестве мастерской, но в качестве поля – часть метода Параджанова. О его хэппенингах в квартире в Киеве, а позже в Тбилиси есть достаточно свидетельств, но сложность для изучения этой части творческого наследия Сергея Параджанова заключается в отсутствии ее приемлемой фиксации[33].

[33] Частично подобный творческий акт запечатлен в короткометражке «Souvenirs de Paradjanov» (1983), https://youtu.be/_LdY80yPNlc

Но здесь наиболее значимым являются свойства метода Д'Авино – это сращение живописи и языка кино при помощи объекта, что в большей степени характерно для позднего кинематографа Параджанова, но как подход был обретен им ранее на примере «Теней забытых предков»; кочующая из исследования в исследование мысль Параджанова о его «пристрастии к живописи» из статьи в журнале «Искусство кино», датированной 1966 годом, как раз об этом[34]. Эстетическое сходство языка Д'Авино и Параджанова уловить сложно, главное здесь – они оба отталкивались от фундаментального принципа синтеза живописи и языка кино, рождающего нечто новое, отличительные свойства которого не сводимы к простой сумме свойств его компонентов. Роберт Брир (1926-2011), родившийся в 1926 году, шел в формировании своего метода от изобразительных практик – получив художественное образование в Школе искусств Детройта, он позже переехал в Париж. На его становление и развитие оказали значительное влияние художники-абстракционисты, прежде всего Виктор Вазарели (1906-1997). Затем, путем собственных творческих экспериментов, отталкивающихся сразу от нескольких течений в искусстве, включая кубизм и дадаизм, Брир приходит к «коллажному кино» – в качестве примера стоит упомянуть работы «Images by Images» (II, III, IV, 1955-1956) и «Motion Pictures» (1956). Язык Брира в кино – это коллаж, доведенный до совершенства, его абсолютная форма. Здесь все имело значение – монтажные приемы и «фишки» с четко выверенным количеством склеек, композиция кадра, цветовая тональность, а кроме того – звук и аудиальный рисунок в целом. Принцип коллажа как метода, где части должны «монтироваться» друг с другом таким образом, чтобы рождать гармонию из хаоса или, точнее, из полифонии различных разрозненных элементов, частично использовался Параджановым в кино. Наиболее показателен в этом отношении незавершенный фильм (смонтированные кинопробы) «Киевские

[34] Речь о статье Параджанов 1966, 60-62.

фрески» (1965). Соединяя подчас кажущиеся несовместимыми кадры и образы по принципу «эффекта Кулешева», Сергей Параджанов добивался похожего коллажного ощущения (но не эстетики), что и Брир. Стоит упомянуть, что принципы коллажа при работе с кино также использовал в своей деятельности Стэн Вандербик (1927-1984). Майя Дерен (1917-1961) – культовая фигура американского андеграунда, не только художница, но и философ, эссеист и режиссер, работала в кино с темой ритуала, близкой Параджанову. Ритуал как неотъемлемая часть киноповестования присутствует уже на самых ранних этапах творчества Параджанова. Например, в картине «Первый парень» (1958) еще сквозь призму «советского аватара» украинской культуры показан традиционный ритуал приглашения на свадьбу, а в «Тенях забытых предков» ритуал церковный, похоронный и свадебный – важные узловые точки драматургической конструкции. При этом, по нашему мнению, связывать эти эксперименты с темой ритуала через этнографическую оптику некорректно, перед режиссером подобная задача не ставилась, речь идет не о фиксации ритуала или его имитации, а о передаче внутренней сути и содержания как некоего сакрального действа. Внешнее здесь идет вслед за внутренним и не является первичным – это общий знаменатель подходов Дерен и Параджанова.

Сравнивая опыты в структурном кино Тони Конрада (1940-2016) с тем, что делал на экране Сергей Параджанов, общего в эстетике киноязыка обнаружить невозможно. Да, Конрад выделял аудиальный рисунок ленты и работал в большей степени с ним, но для режиссера это совершенно нормально – уделять внимание звуку не меньше, чем изображению. Общее между Конрадом и Параджановым лежит в другой плоскости – в попытке совместить кинематограф и перформанс. «Bowed Film» (1974) – уникальный проект Тони Конрада, где ему удалось сделать это в полной мере, совместив создание фильма с его демонстрацией. Опыт Параджанова в рамках перформативной практики и хэппенингов имеет

внутренне схожий вектор, с той лишь разницей, что в рамках своих акций Параджанов «использовал» сюжеты, которые никогда сняты не будут; это было «кино, которого никогда не было и уже не будет.

И все же творческое наследие Сергея Параджанова продолжает прорастать сквозь работы современных западных художников, в том числе А класса, несмотря на то, что он к ним никогда не принадлежал: «Если бы я говорила о предках, о ДНК эстетического содержания моих произведений, то это были бы работы Сергея Параджанова. Когда я открыла его для себя, я сошла с ума», – сказала Марина Абрамович, крупнейший художник перформанса XX–начала XXI века. Абрамович ведет активную педагогическую деятельность и обучает художников и артистов искусству перформанса, одной из важнейших составляющих этого процесса является знакомство с работами Параджанова, и главным образом с фильмом «Цвет граната», что, безусловно, является существенным вкладом в популяризацию творчества Параджанова за Западе. Именно Абрамович познакомила Леди Гагу с кино режиссера, которое вдохновило ее на создание не только клипа на песню «911»[35], режиссером которого стал упомянутый ранее Тарсем Синдх, но и в целом посвященного ему альбома «Chromatica» (2020). И все же, по моему мнению, в контексте современного искусства творчество Параджанова, и главным образом его изобразительное искусство, недооценено, при этом у кино Параджанова в этом смысле куда более счастливая судьба. Но проблемой современных попыток каким-либо образом оттолкнуться от кинонаследия Параджанова в большинстве случаев является то, что их авторы копируют внешние элементы киноязыка Параджанова, оставляя вне фокуса своего внимания внутренние смысловые составляющие, на которых он выстроен. Многое из того, что задумал

[35] Lady Gaga – 911, Music video by Lady Gaga performing 911. © 2020 Interscope Records, https://youtu.be/58hoktsqk_Q?si=M8MBzmUrzoat0g66

Сергей Параджанов, осуществлено не было. Но фильм, в том числе неснятый, как произведение искусства и феномен, имеет не только тело, но и элемент духа. Фильмы Параджанова давно живут своей жизнью, одновременно испытывая на себе влияние трагической судьбы их режиссера и свободные от нее. Картины Параджанова отражаются в работах современных режиссеров, возможно, никогда не видевших фильмы Параджанова. Так, мифологическое свойство времени, когда в одном пространстве фильма герои существуют сразу в нескольких временны′х рамках, как у Параджанова в фильмах «Цвет граната» и «Легенда о Сурамской крепости» – фундамент сюжета фильма «Все везде и сразу» (2022, режиссеры Дэниел Шайнерт и Дэн Кван), а кажущуюся чрезмерной, намеренную эстетизацию кадра при помощи цвета, ракурса и композиции, как это делал Параджанов, мы видим в фильме «Бедные-несчастные» (2023, режиссер Йоргос Лантимос). «Если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12:24]. «Мы говорим с Параджановым на одном языке, его визуальные эксперименты, то как он выстраивает историю – это пища для моей души. <…> Его искусство пережило все уродства и ужас, которым он его противопоставлял»[36], – говорит Марина Абрамович. Надеюсь, так будет и далее.

Литература

1. Богемская К. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке, СПб., Алетейя, 2001.
2. Журавлева В. Картина мира в творчестве Сергея Параджанова: сущностные аспекты, История и политика, том 19, № 2, 2022, 63-78 с.
3. Журавлева В. «Лебединое озеро. Зона»: Энтропия украинского поэтического кино, ՀԱՆԴԵՍ (Գիտամեթոդական հոդվածների ժողովածու),

[36] Цитируется по: Interview with Marina Abramović | VPRO Documentary, https://youtu.be/vJzj_cjO1Q0?si=I50PNJ4nRM0AhJsG

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ, № 24, 2023, с. 102-116.
4. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм, Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.], М., Ад Маргинем Пресс, 2015, с. 272.
5. Каталог музейного собрания Общества «Мемориал», сост. и вступ. ст.: В.А. Тиханова; предисл.: С.А. Ковалев; худ. Б.В. Трофимов; отв. ред. Н.Г. Охотин, М., Звенья, 1998, 208 с.
6. Клер Рене. «"Чистое кино" и поэзия». Цитируется по: Клер Р. Размышления о киноискусстве, М., Искусство, 1958, с. 90-91.
7. Конди Н., Падунов В. Проигранный рай: рулетка социализма, рыночный детерминизм и постмодернизм по обязательной программе, Искусство кино, М., № 9, 1992, с. 72-81.
8. Параджанов С. Вечное движение, С.И. Параджанов, Искусство кино, № 1, 1966, с. 60-62.
9. Журавльова В. Аутсайдерські практики у контексті мистецтва Сергія Параджанова, Космос усередині. Наїв та мистецтво аутсайдерів в Україні та світі: дефініції, історичний контекст, дослідні кейси, під.ред. Аліси Ложкіної, Київ: матеріали конференції у рамках фестивалю наївного мистецтва, 2020, с. 259-271.
10. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття, Аліса Ложкіна, Київ: ArtHuss, 2019, с. 156.
11. Поетичне кіно: заборонена школа: збірник статей і матеріалів, автор ідеї й упоряднік Ларіса Боюховецька. Київ: Кіно-Театр, 2001, 468 с.
12. Астенический синдром [художественный фильм], режиссер К. Муратова; производство: Одесская киностудия, СССР, DVD (153 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
13. Григорий Гавриленко. Образ светлый: [документальный фильм], режиссер Анатолий Сырых; Украинская студия хроникально-документальных фильмов, DVD (31 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.

14. Йо-хо-хо (Йо хо хо) [художественный фильм], режиссер Зако Хеския, производство: Болгария, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1981 г.
15. Золоті руки (Золотые руки) [документальный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (36 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1960 г.
16. Київські фрески (Киевские фрески) [незавершенный художественный фильм, смонтированные кинопробы], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, 15 мин: цв., зв. Был снят в 1965 г., впервые показан в 1988 г.
17. Тіні забутих предків (Тени забытых предков) [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (97 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1965 г.
18. Лебединое озеро. Зона [художественный фильм], режиссер Ю. Ильенко; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, совместно с Канадой, Швецией, США, DVD (96 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1990 г.
19. Украинская рапсодия: [игровой фильм], режиссер С. Параджанов; производство Киевской киностудии им. А. Довженко, СССР, DVD (88 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1961 г.
20. Цвет граната: [художественный фильм], режиссер С. Параджанов; производство: Арменфильм, СССР, DVD (73 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1969 г.
21. Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви [художественный фильм], режиссер С. Соловьев; производство СССР, DVD (139 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
22. The Cell (Клетка): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (106 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2000 г.
23. The Fall (Запределье): [художественный фильм], режиссер Тарсем Сингх, производство: США, DVD (117 мин): цв., зв. Фильм вышел в 2006 г.

24. Gabbeh (Габбех): [художественный фильм], режиссер Мохсен Махмальбаф, производство: Иран, Франция, DVD (75 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1996 г.
25. Khayal Gatha (Хаял Гата) [художественный фильм], режиссер Кумар Шахани, производство: Индия, DVD (103 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
26. Paradjanov: A Requiem (Параджанов: Реквием): [документальный фильм], режиссер Р. Холлоуэй; производство: США, Германия, DVD (59 мин): цв., зв. Фильм вышел в 1994 г.
27. Sous les toits de Paris (Под крышами Парижа): [художественный фильм], режиссер Рене Клер; производство: Франция, Films Sonores Tobis. DVD (96 мин): черно-белый, зв. Фильм вышел 2 мая, 1930 г.
28. Queen Christina (Королева Кристина): [художественный фильм], режиссер Рубен Мамулян; в ролях: Грета Гарбо, Джон Гилберт, Иэн Кит [и др.]; производство: США, Metro-Goldwyn-Mayer, DVD (97 мин): черно-белый, зв. Фильм вышел в 1933 г.
29. Եվ կրկնվելու է ամեն ինչ (И повторится все...) [художественный фильм], режиссер Б. Оганесян; производство: Арменфильм, СССР, 153 мин: цв., зв. Фильм вышел в 1989 г.
30. Interview with Marina Abramović | VPRO Documentary, https://youtu.be/vJzj_cjO1Q0?si=I50PNJ4nRM0AhJsG (дата обращения 01.08.2024).
31. Lady Gaga - 911 / Music video by Lady Gaga performing 911. © 2020 Interscope Records. [Электронный ресурс], https://youtu.be/58hoktsqk_Q?s i=M8MBzmUrzoatOg66 (дата обращения 30.08.2020).
32. PrisonArt - галерэя-архіў малюнкаў палітвязняў Беларусі, https://prisonart.spring96.org/index (дата обращения 30.08.2024).
33. «Souvenirs de Paradjanov» (1983), https://youtu.be/_LdY80yPNIc (дата обращения 10.05.2023).
34. Интервью с Гаянэ Пайлеванян, вдовой художника Вигена Вартанова; 3 июня 2020, архив Вероники Журавлевой.

Վերոնիկա ԺՈՒՌԱՎԼՅՈՎԱ
արվեստագիտության թեկնածու, անկախ հետազոտող
(Հայաստան, Երևան)
zhuravlyova.nika@gmail.com

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ 20-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻ ԵՎ 21-ՐԴ ԴԱՐԻ ՍԿԶԲՈՒՄ ԴՐՍԵՎՈՐՎԱԾ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

Հոդվածում դիտարկվում է Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգությունը՝ կինոյում, կերպարվեստում և միջառարկայական գեղարվեստական գործունեության մեջ 20-րդ դարի երկրորդ կեսում և 21-րդ դարի սկզբում տեղ գտած որոշ գեղարվեստական հոսանքների լույսի ներքո: Հարցադրում է արվում, թե ինչպիսի համատեքստում և ինչի հետ հարաբերակցելով կարող է դիտարկվել ռեժիսորի ժառանգությունն այսօր: Հոդվածում անդրադարձ է արվում վաղ՝ 1920-1930-ական թվականների կինոյին, ուկրաինական պոետիկ կինոյի դպրոցին, ուկրաինական նեո-ավանգարդին, «վաթսունականայինների» շարժմանը: Նշվում է Փարաջանովի կինոերկերի ազդեցությունն Իրանի, Հնդկաստանի և ԱՄՆ-ի կինոարվեստի վրա: Զուգահեռաբար լուսաբանվում է այլ, այդ թվում արևմտյան նկարիչների փորձի ազդեցությունը Փարաջանովի պատկերավորման մտահղացումների վրա: Շոշափվում է Փարաջանովի և 1940-1970-ականների ամերիկյան կինո-անդերգրաունդի հպման կետերի թեման: Արծարծվում է այսօրվա նկարիչների կողմից Փարաջանովի արվեստն իմաստավորելու հիմնախնդիրը:

Բանալի բառեր՝ 20-րդ դարի կինոարվեստը, ժամանակակից արվեստի գեղարվեստական գործունեություն, 1980-ականների վերջի կինոարվեստը, այլընտրանքային գեղարվեստական հոսանքներ, 1960-ականների ուկրաինական պոետիկ կինոն, Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործական ժառանգությունը:

Veronika ZHURAVLEVA
art critic, PhD in Arts; independent researcher
(Armenia, Yerevan)
zhuravlyova.nika@gmail.com

SERGEY PARAJANOV'S OEUVRE IN THE CONTEXT OF THE TOPICAL ARTISTIC MOVEMENTS OF THE SECOND HALF OF THE XX – EARLY XXI CENTURIES

The article examines Sergey Parajanov's creative legacy in the light of some topical artistic movements in cinema, visual and interdisciplinary artistic practices of the second half of the XX – early XXI centuries. The author reflects on the question in what context and in relation to what the director's legacy can be considered today. The paper contains a review of the cinema of the 1920s-1930s, the Ukrainian school of poetic cinema, Ukrainian neo-avantgarde and the movement of the sixties, as well as analyzes the influence of Parajanov's art on the cinema of Iran, India and the USA. Further, the article sheds light on such topics as a) the influence of other artists, Western included, on the visual practices of Sergey Parajanov, and b) the correlation points between Parajanov's art and that of American directors of underground cinema of the 1940s-1970s. The issue of comprehending Parajanov's work by the artists of today is also touched upon.

Key words*:* cinema of the twentieth century, artistic practices of contemporary art, cinema of the late 1980s, alternative artistic movements, Ukrainian poetic cinema of the 1960s, art legacy of Sergey Parajanov.

УДК: 929:791.43(479.22)Чиаурели+929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-160

БАБАХАНЯН Анна Ваграмовна
лицеистка Лицея Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)
anna190308@yandex.ru

СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ СОФИКО ЧИАУРЕЛИ В АВТОРСКОМ ФИЛЬМЕ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА «ЦВЕТ ГРАНАТА»

В киноэстетике Сергея Параджанова важнейшую роль играет символика, что нашло наиболее яркое воплощение в его фильме «Цвет граната», являющемся своеобразной поэмой о поэте – музыкальной, пластической и живописной. В статье предпринята попытка дать трактовку символической составляющей эпизодов фильма «Цвет граната», в которых играет Софико Чиаурели, и ответить на вопрос, почему актриса исполняет в нем несколько ролей. Последовательно рассматриваются созданные Софико Чиаурели образы (молодой поэт Саят-Нова, царевна Анна, мимы, сумасшедшая монахиня, Ангел Воскресения как квинтэссенция всех сыгранных актрисой персонажей) и раскрывается их соотнесенность с мифологическими мотивами, евангельскими аллюзиями и общекультурными символами. В процессе анализа предметного мира и цветовой палитры персонажей были выявлены символические детали, сквозные образы и мотивы, характерные как для отдельных героев, так и для фильма «Цвет граната» в целом. По результатам исследования сделаны выводы о трансформациях образа главной героини – возлюбленной поэта, и системе ее двойников.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, «Цвет граната», Софико Чиаурели, символ, сквозные мотивы.

Вступление

Фильм «Цвет граната» остается самым неразгаданным в творческом наследии Сергея Параджанова, являясь сложным для пони-

мания зрителей и порождая множество различных интерпретаций. Тем не менее, работ, представляющих собой анализ этого кинематографического шедевра, не так много. Прежде всего стоит выделить книгу Левона Григоряна «Параджанов»[1], несколько глав которой посвящены фильму «Цвет граната», а также его фильм «Воспоминания о Саят-Нове»[2], материалы Армянского музея Москвы и культуры наций «Я нашел Саят-Нову...»: как Сергей Параджанов выбрал на роль армянского поэта Софико Чиаурели»[3], статью Левона Абрамяна «Символ и ритуал в структуре фильма: заметки о поэтике Параджанова»[4] и его лекцию «Поэтика «Цвета граната» Параджанова»[5]. Интересную трактовку фильма с покадровым анализом представляет Георгий Нерсесов в цикле лекций «“Цвет граната”: квинтэссенция араратской цивилизации. Опыт прочтения фресок Сергея Параджанова»[6].

В параджановской киноэстетике главную роль играет символ. В своем исследовании мы попытались декодировать символические эпизоды фильма «Цвет граната», в которых играет Софико Чиаурели. Актриса исполнила в нем от 4 до 7 ролей – мнения по этому вопросу разнятся. Для наглядности ниже приведена таблица, в которой отражены разночтения в выделении персонажей, сыгранных Софико Чиаурели.

Изложение основного материала

Наша трактовка фильма предполагает выделение 5 ролей Софико Чиаурели: царевны Анны, Саят-Новы, мима (в женском и мужском обличии), монахини и Ангела Воскресения.

---

[1] Григорян 2011.

[2] Григорян 2005.

[3] «Я нашел Саят-Нову...»: как Сергей Параджанов выбрал на роль армянского поэта Софико Чиаурели, Армянский музей Москвы и культуры наций, 2023.

[4] Абрамян 2008.

[5] Абрамян 2023.

[6] Нерсесов 2021-2023.

Таблица 1. Образы Софико Чиаурели в фильме С. Параджанова «Цвет граната»

Источники	Количество ролей	Персонажи
Армянский музей Москвы и культуры наций [12]	6	Юный Саят-Нова, царевна Анна, муза поэта, мим, монахиня, Ангел Воскресения
Мирра Мейлах [3]	4	Юный Саят-Нова, царевна Анна, монахиня в белом, муза поэта
Дом-музей Сергея Параджанова [9]	7	Юный Саят-Нова, царевна Анна, муза поэта, мим в женском обличии, мим в мужском обличии, монахиня, последний образ актрисы (название отсутствует)
Левон Григорян [1]	6	Юный Саят-Нова, царевна Анна, перс, персиянка, девушка со «скорбным ликом сгоревшей любви», монахиня

Встречается мнение, что среди персонажей, сыгранных актрисой в этом фильме, есть также муза поэта. Поскольку в сценарии Параджанова[7] этот образ ни разу не упоминается, мы считаем его обобщающим, проходящим через все трансформации образа возлюбленной поэта. Хотим подчеркнуть, что при написании нашего исследования мы опиирались не только на сохранившиеся фрагменты сценария Параджанова и на мнения исследователей, но и на наше собственное восприятие фильма, соотнесенное с мифологией и общекультурными символами.

Рассмотрим образы актрисы в той последовательности, в которой она появляется на экране.

Впервые Софико Чиаурели предстает перед нами в образе молодого Саят-Новы в сцене перехода его от ребенка к юноше: маленький мальчик встает за стан уже повзрослевшей «версии себя» и исчезает за ее спиной. Сначала ребенок обхватывает руками тело

[7] Параджанов 2006.

юноши, потом его руки постепенно сползают, и он полностью исчезает за фигурой юного поэта. Таким образом, автор показывает, что ребенок превратился в юношу. Далее мы видим кадры, на которых поэт держит в руках музыкальный инструмент – кеманчу, и, по-видимому, практикуется в игре на ней. На заднем плане стоят еще несколько музыкантов, оттачивающих свое мастерство. Сверху свисают плавно вращающиеся инструменты: саз, кеманча и другие. На полу располагаются двое мужчин, которые ритмично перекатывается с живота на спину, что дополнительно создает мотив кружения, характерный для фильма «Цвет граната». Этот эпизод можно интерпретировать как вход поэта в мир искусства.

Интересно заметить, что в этой сцене земля под ногами ашуга вся в трещинах, что может символизировать тяжелое положение человека в его земной жизни и политическое неспокойствие в стране из-за постоянного страха нападения со стороны Персии. Саят-Нова проживает всю боль и страдания своего народа, и этот мотив тревоги и ощущение надвигающейся катастрофы появляется на протяжении всего фильма: в киноряде, где поэт держит в руках череп, на который надет шлем, в острых ветках деревьев, в образе персидского воина с оружием в руках в одной из финальных сцен, в красном цвете сока и вина, напоминающем кровь, и т.д.

После эпизода с музыкантами следует кадр, на котором крупным планом показан Саят-Нова. Рука поэта окрашена красной хной, которая по цвету перекликается с амулетом на его груди. Он берет из мешочка перламутровые осколки и сыпет их на кеманчу. Яркий цвет хны символизирует кровь, и отсюда можно догадаться, что дальше героя ждут тяжелые жизненные испытания. Коралловые осколки, падающие на кеманчу, могут быть символом первых ярких переживаний, которые поэт испытал в детстве, познавая красоту окружающего мира, которая становится для него источником вдохновения.

Г. Нерсесов в своем покадровом разборе фильма считает, что через образ покрасневшей ладони Саят-Новы Параджанов хотел

показать физическую зрелость поэта и его готовность к новой жизни[8]. Коралловое украшение на шее ашуга очень напоминает по виду терновые кусты или же просто острые ветки, что можно трактовать как символ грядущих испытаний, являясь отсылкой к терновому венцу Христа.

Затем на экране появляются строки, озвученные закадровым голосом[9]: «Мы друг в друге искали самих себя», говоря о зарождающейся любви главных героев. И вот в кадре – царевна Анна, которая закрывает лицо белыми кружевами, словно скрывает его под маской, представляя для поэта загадку. И поэта, и царевну играет одна и та же актриса. Г. Нерсесов и Л. Григорян[10] видят в этом замысел режиссера показать, что у влюбленных одна душа, что они сливаются воедино в своей страсти. Л. Абрамян в интервью 2024 года отмечает, что Параджанов использовал эстетику персидских миниатюр: изображение влюбленных с портретным сходством, как у близнецов, является особенностью каджарской живописи[11]. Однако молодой Саят-Нова и царевна Анна никогда не появляются в кадре вдвоем. Это может означать, что им не суждено быть вместе. Кроме того, Параджанов тем самым передает как общность любящих душ героев, так и их одиночество.

Далее следуют чередующиеся кадры: поэт, сочиняющий музыку, и царевна Анна, которая тянет белую нить, как будто плетет кружева. Герои зеркально отражаются друг в друге (неслучайно в следующих кадрах появляется образ зеркала). Они одеты в голубую одежду с белыми полосками, отличаясь только головными уборами, что подчеркивает их единство, о котором говорилось выше. Рядом

---

[8] Нерсесов 2021-2023.

[9] Стихотворные вставки появились позднее – в редакции С.И. Юткевича. В первоначальном авторском варианте их не было.

[10] Григорян 2011, Нерсесов 2021-2023.

[11] «Великий миротворец Параджанов», «Очень трудно было не посадить Параджанова». Левон Абрамян – к столетию друга и режиссера.

с царевной Анной находится небольшой ткацкий станок. Выскажем предположение, что мотив ткачества, связанный с героиней, может быть символом того, что она, подобно мойрам – богиням судьбы в древнегреческой мифологии, плетет нити судьбы самого поэта. В то же время образ царевны Анны с нитью в руках можно соотнести с древнегреческой царевной Ариадной, которая, согласно мифу, с помощью клубка ниток помогла Тесею преодолеть лабиринт Минотавра. Отныне возлюбленная поэта станет для него путеводной звездой, которая будет его вдохновлять на всех этапах жизни.

В следующей сцене мы видим поэта, держащего в руке книгу – символ его преданности своему делу. Мотив книги возникает с первых кадров фильма, и потом этот образ будет с поэтом до конца, символизируя идею творчества и духовной просвещенности. Затем следуют кадры с царевной Анной, которая продолжает плести нити. Позади нее находится зеркало с вращающимся в нем купидоном. Точно такое же зеркало мы видим в комнате, в которой находится поэт, что передает общие переживания героев.

После этого эпизода идет ряд кадров, на которых поэт держит в руках сначала перо и книгу – символы его творческой профессии, потом из одной чаши пересыпает в другую семена, в чем можно увидеть аллюзию на евангельскую притчу о сеятеле (Мф. 13: 1 – 23), в которой говорится о семенах, упавших на бесплодную и плодородную почвы. Так, человек, который хочет творить, должен быть восприимчивым к учению, иначе он загубит свой талант. Продолжая эту мысль, можно вспомнить притчу о талантах (Мф. 25: 14 – 30), смысл которой заключается в том, что человек обязательно должен реализовать в жизни свой божественный дар.

Поэт высыпает землю на лаваш, и здесь стоит обратиться к словам из Евангелия от Иоанна (Ин. 12:24): «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Именно эти строки повторяются в конце фильма в новелле «Смерть поэта», показывая, что тот реализовал свое предназначение.

Судьба поэта тесно связана с мотивом жертвоприношения: на следующем кадре на плече юного Саят-Новы оказывается петух, что является отсылкой к сцене матаха в детстве героя. Этот образ появится также в финале, поэтому его можно интерпретировать как приношение жертвы поэтом, который безраздельно служит людям и делится своим даром с миром. Кроме того, Г. Нерсесов[12] замечает, что петух является символом мужской зрелости и силы, и это может служить указанием на физическое взросление юноши.

Далее мы видим Саят-Нову, держащего на одной руке череп в шлеме, что является предзнаменованием вражеских вторжений в будущем и его собственной смерти, поскольку, согласно историческим источникам, он погибнет именно от сабель персидских воинов, на что есть косвенные указания в конце фильма.

На следующем кадре – поэт с розой и свечой в руках. Белая роза символизирует высший мир, чистоту и совершенство, свеча – образ человеческой души. Затем поэт вновь предстает с розой, после чего мы видим царевну Анну, которая убирает со своих глаз белую кружевную ленту, как будто снимает маску. Этот жест может символизировать, что она сдается перед Саят-Новой и готова отбросить все предрассудки и быть с ним.

После этого поэт появляется, держа в руках павлинье перо и раковину, которая ранее уже фигурировала в фильме: так, маленький Арутин, заглянув в бани, увидел купающуюся женщину, на груди которой располагалась красивая раковина. Л. Абрамян называет этот прием Параджанова «визуальным откликом»: режиссер как бы расставляет по всей кинокартине повторяющиеся образы, которые по ходу фильма приобретают все больший смысл, создавая визуальную рифму – еще один термин, введенный Абрамяном[13]. Сама округлость кеманчи и раковины служит отсылкой к образу женской груди, что составляет одну из многих визуальных рифм в

[12] Нерсесов 2021-2023.
[13] Абрамян 2023.

фильме «Цвет граната». Таким образом, раковина связана с женским началом, тайной красоты и совершенства. Через несколько кадров на экране мы вновь видим царевну Анну, кольцо которой дважды зацепляется за нить во время того, как она ткет пряжу. Саят-Нова в этот же момент перестает играть на кеманче. Царевна Анна снимает со своей руки кольцо, видимо, с намерением передать его поэту; Саят-Нова делает то же самое. Этот «ритуал» можно трактовать как клятву верности с обеих сторон. Так, мы понимаем, что герои привязаны друг к другу, и счастье одного зависит от счастья другого.

Следующая сцена показывает демона страсти, который овладевает влюбленными. Здесь Софико Чиаурели вновь преображается, на этот раз в мима. Мим появляется сначала в образе женщины, потом перевоплощается в мужчину, который наполняет чашу, находящуюся у него в руках, из кувшина. (Неизвестно, вода это или вино: действие является метафорическим, поскольку из кувшина ничего не льется.) Снова появляется женщина и пьет из этой чаши, что действует на нее опьяняюще. Она держит в руках маленькое зеркальце – визуальный отклик на зеркала в комнатах царевны Анны и Саят-Новы. Но если в предыдущих сценах, где герои были одеты в небесно-голубые одежды, а музыкальным фоном служили древние армянские напевы, их отношения были целомудренно чисты, то здесь они огрублены движениями мимов (например, женщина-мим совершает с зеркальцем непристойное движение). Этот танец, сопровождающийся динамичной ударной музыкой, которая накаляет действо, происходящее на экране, можно интерпретировать как утоление страсти влюбленными. Мимы встретятся в фильме еще раз, когда Саят-Нова примет решение уйти в монастырь, пробуждая в поэте обжигающие воспоминания о любви к царевне Анне.

Левон Григорян считает, что эта сцена очень ярко и драматично отражает всю суть отношений поэта с царевной, поскольку герои никогда бы не смогли пожениться и завести семью, и един-

ственное, что им оставалось, – это быть тайными любовниками[14]. Однако, на наш взгляд, эпизоду с мимами можно дать и иную интерпретацию, суть которой заключается в том, что любовь героев остается исключительно платонической и им не будет дано утолить их вожделение. В то же время именно такая страсть вдохновляет поэта на этом этапе его творческого пути.

Строка, предваряющая новую новеллу, звучит следующим образом: «В этой цветущей и красивой жизни мучения даны лишь мне. Почему так?» Стихи на армянском языке, появляющиеся на экране перед началом каждой новеллы и озвучиваемые закадровым голосом, служат неким эпиграфом к будущему развитию событий (хотя, как мы знаем, это не было изначальным замыслом режиссера). И действительно, далее мы видим совсем другие лица влюбленных: они выражают скорбь и печаль. Но сначала показан золотой оклад иконы без лика, и эта пустота заполняется лицом царевны, которое, однако, несколько смещается, выходя из оклада. Можно понять, что образ возлюбленной становится для поэта священным. Мотив же перемещающегося лика встретится в конце фильма, когда персидский воин выстрелит во фреску с изображением Богоматери, после чего ее лик, скользнув по образу Младенца, упадет, что станет предвестником беды и смерти самого поэта.

В кадре появления Саят-Новы в этой новелле икона, находящаяся справа от героя, также не имеет лика – на ней только оклад. Это может быть знаком того, что поэту скоро придется ступить на духовную стезю. Отсюда также можно сделать вывод, что, по мысли Параджанова, служение поэта сродни священническому служению, что будет раскрываться в дальнейшем на протяжении фильма.

Эти кадры быстро сменяются, и герои уже скачут на царскую охоту, которая подчеркнет простую истину: Саят-Нова абсолютно не вписывается в дворцовый уклад жизни. Здесь мы видим, что царевна Анна находится в своей стихии, она уверенно стреляет из

[14] Григорян 2005.

пистолета – все это для нее привычно; поэт же, напротив, белая ворона, хотя внешне ему оказывают некоторые почести и он сам готов войти в этот круг. Его музыкальный талант здесь никак не поможет, и, когда он меняет кеманчу на ружье и садится на коня, сразу прослеживается неуверенность поэта в своих действиях.

После сцен приготовления к охоте на экране вновь появляется текст, на этот раз достаточно зловещий: «Мы искали тихое убежище для нашей любви, но дорога вывела нас в царство мертвых». Саят-Нова и царевна Анна удаляются от свиты и забредают в усыпальницу. Поэт идет вглубь здания и подходит к мумии, на которой лежит похожий на ткань фрагмент рукописи. Он поднимает этот ветхий покров, и тот вздымает облако пыли, которая летит прямо в лицо Саят-Новы. Сметая с глаз пыль, в кадр входит царевна Анна. Левон Григорян выделил этот образ царевны в отдельную роль, которую назвал «девушка со скорбным лицом сгоревшей любви»[15]. Далее камера показывает зрителю влюбленных по отдельности, но композиционно симметрично – в одинаковых позах держащих в руках ту самую рукопись, на которой написаны следующие слова: «Ты покинул нас, ушел, а мы, живущие здесь, завернули тебя в этот покров, чтобы ты выпорхнул в новый мир, подобно бабочке». (В сценарии Параджанова глаголы прошедшего времени в этой цитате употреблены в женском роде.) Смысл этой сцены можно понять и как воскрешение человека для новой жизни, и как вход поэта в монастырскую жизнь, которая ожидает его в недалеком будущем.

В завершение эпизода в усыпальнице царевна Анна выстреливает вверх из своего пистолета. Что означает этот выстрел: «сгоревшую любовь» и предзнаменование скорой разлуки, жест отчаяния или же что-то иное? К символическому значению этого действия мы вернемся, говоря о новелле «Сон поэта».

---

[15] Григорян 2011.

Следующая новелла показывает выбор героев, и текст на экране гласит: «Восковые палаты моей любви, как уберечь мне их от жара твоего пламени?» Царевна Анна, держащая в руках красное кружево, разводит руками, после чего прижимает их к груди, тем самым говоря, что она хочет быть с поэтом. Голос за кадром повторяет: «Ты огонь, ты облачена в огонь». Поэт поднимает глаза, смотря в камеру, а закадровый голос продолжает: «Как стерпеть мне хоть один из этих огней?», показывая, какой трудный выбор стоит перед Саят-Новой: либо сдаться и поддаться страсти, либо выдержать искушение и расстаться с любимой навсегда. Камера показывает нам поэта, держащего в руках черное кружево. Он решил уйти… Но царевна пытается соблазнить его своим взглядом, и поэт, выставляя руки вперед, как бы защищаясь, уходит во внутренний двор дворца. В этих сценах важнейшую роль играет символика цвета: красный цвет означает цвет страсти, черный символизирует отречение от страстей, смирение перед судьбой и скорбь. У царевны в этой сцене и красное, и черное кружево, ее руки в черных перчатках, по белой раковине на груди медленно скользит белая кружевная лента, – все дышит искушением красотой, через которое проходит поэт.

Композиция сцены прощания Саят-Новы с царевной Анной во многом повторяет композицию сцены их первой встречи, тем самым подводя итог истории этой любви. Помимо изменения цвета одежд героев, можно заметить, что от зеркала осталась только золоченая рама, хотя купидон по-прежнему вращается.

Саят-Нова проходит мимо ковров, висящих во дворе, где когда-то был вместе с царевной, и тут снова возникают образы двух мимов. В кадре появляется женщина-мим, как бы показывая поэту, чего он лишится, если решит уйти. Она повторяет те же движения, которые исполняла в сцене своего первого появления. Но поэт непреклонен – он принял решение. Символически сменив красное одеяние на черное, он отрекается от мирской жизни и уходит в монастырь. Но роль этого, нового Саят-Новы играет уже другой актер.

Еще один образ Чиаурели в фильме – образ сумасшедшей монахини. Действие происходит в женском монастыре, о чем Параджанов пишет в своем сценарии[16]. Саят-Нова поехал туда для того, чтобы выбрать лучшую плащаницу для покрытия ею тела покойного католикоса. Монахиня в черном подходит к черному ослику, гладит его, и тот чудесным образом меняет свой цвет на белый. Монахиня, не понимая, что происходит, сходит с ума. Она прислоняется к стене, и в этот момент ее одежды тоже становятся белыми. Белый цвет символизирует просветление разума и возвышение души. Ослик в этой сцене представляет собой священное животное, ведь именно на молодом осле Иисус Христос въехал в Иерусалим (Мк. 11:1–10). Таким образом, «сумасшедшей» монахине открывается истинный взгляд на мир, и она пытается сказать об этом своим сестрам-монахиням, но те ее не слушают. Мы видим, как монахини вздымают ее на веревках вверх и опускают вниз, заставляя отречься от нового ви′дения мира, однако она остается верна открывшейся ей истине.

В следующей сцене монахини пытаются приманить Саят-Нову к себе. Это прописано и в сценарии Параджанова: «А монашки смотрели в упор в лицо Арутина и сами по себе обладали им какое-то мгновение»[17]. Но он замечает ту самую монахиню в белом одеянии, с плащаницей в руках, и выбирает именно ее. Они, обвившись плащаницей, как бы сливаются вместе в кружении. Эту сцену можно интерпретировать как нахождение поэтом своей родной души, которая так же, как и он, свободна от косных устоев. Важно отметить, что в сценарии Параджанова это новелла называется так: «Как ключарник Ахпата Саят-Нова нашел в женском монастыре лучшее из лучших покрывал для тела Газара[18]... и увидел монашку,

[16] Параджанов 2006, 35.
[17] Параджанов 2006, 35.
[18] Газар – Лазарь, армянский католикос.

похожую на царевну…»[19]. Итак, «сумасшедшая монахиня» напомнила Саят-Нове о его возлюбленной, и именно рядом с ней он ощутил близость своей единственной любви.

В следующей новелле – «Сон поэта» – ашуг и царевна стоят в кадре на переднем плане. Над ними маленький Арутин и ангелочек бросают друг другу шар, а между ними лежит молодой человек, уже появлявшийся в самом начале фильма в новелле «Царские бани», причем теперь его поза композиционно напоминает изображение Христа на плащанице. Царевна выстреливает в воздух, и маленький поэт падает навзничь, взрослый же сменяет черное одеяние на белое. Мы понимаем эту сцену как цикл жизни человека, который, проходя через разные этапы своей судьбы, подводит определенные итоги. Выстрел царевны Анны в ребенка, по мнению Г. Нерсесова[20], может означать, что убийство поэтом своей любви – это, в первую очередь, убийство своего внутреннего ребенка. Таким образом, царевна Анна убивает ту часть души поэта, которая любила ее беззаветно и безусловно. Этот выстрел является визуальным откликом на выстрел царевны Анны после сцены в усыпальнице.

После этого сна поэта в кадре буквально на 30 секунд появляется царевна, которая в черных одеяниях лежит на кровати, служанки держат на руках ребенка, а Саят-Нова стоит с колыбелью в руках. У царевны родился ребенок, после чего она, вероятно, умерла. Параджанов пишет в своем сценарии, что Саят-Нова начинает петь мучившейся от горячки мертвенно-бледной царевне, и она начинает плакать[21]. Неизвестно, воскреснет ли она от песни Саят-Новы или все же умрет. Однако путь поэта продолжается, и ему приходится смириться с болью утраты своей возлюбленной. Интересно, что расположение персонажей в этой сцене напоминает композицию иконы Рождества Христова, и это показывает, что жизнь и

[19] Там же.
[20] Нерсесов 2021-2023.
[21] Параджанов 2006, 37-38.

смерть, любовь и творчество предстают в фильме «Цвет граната» как некое священнодействие.

Остановимся на сцене похорон женщины в белом одеянии, исполнение роли которой нередко приписывают Софико Чиаурели. В сценарии Параджанов пишет об этом эпизоде следующее: «На него, на Саят-Нову, шли люди в горе. Заросшие в горе, обкуренные в горе – сыновья... Они несли на своих руках мертвую мать свою»[22]. Однако зрители неслучайно видят в образе женщины в белом Софико Чиаурели, поскольку он визуально перекликается с предыдущими образами актрисы в этом фильме.

Последний образ, воплощенный Софико Чиаурели в фильме «Цвет граната», – Ангел Воскресения. Он, вернее она, появляется в одеяниях зеленого цвета – символа жизни и надежды. На голове у нее огромный венок из цветов и листьев, лицо мраморно-белое – и это еще одно подтверждение того, что она пришла к поэту из потустороннего мира. В руках Ангел Воскресения держит саблю и петуха. Сабля символизирует грядущую смерть Саят-Новы, а образ петуха, как мы уже отмечали, связан с мотивом жертвенного служения поэта.

За несколько кадров до этой сцены произносятся стихи из Евангелия от Иоанна (Ин. 12:24), о чем говорилось выше, в анализе эпизода пересыпания семян. Эти слова звучат как предзнаменование того, что поэту пришла пора умереть – он совершил жертвоприношение, исполнив свое предназначение. Итак, Саят-Нова берет из рук маленького ангелочка некую рукопись, похожую на лаваш, на который поэт сыпал землю в одной из сцен, изображающих начало его творческого пути. Далее Ангел Воскресения выливает на грудь Саят-Новы бочонок вина, тем самым как бы обливая его тело кровью. Примечательно, что позади героев находится виноградная лоза, которая отсылает нас к христианской символике:

[22] Параджанов 2006, 43.

образу Царства Небесного и жертвы Христа ради спасения рода человеческого. Тем временем птицы летят прямо на распростертое на земле, покрытой огоньками свечей, тело Саят-Новы и начинают клевать его – это означает смерть поэта. Л. Григорян пишет об этом так: «Трепеща крыльями, жертвенные петушки отдают жизнь вместе с Саят-Новой, тушат, гасят пламя десятков свечей, создавая одну из самых ярких и поэтических находок в истории кино»[23].

Фильм завершается кадром, на котором мы видим Софико Чиаурели в образе Ангела Воскресения – вечной возлюбленной поэта и его музы. Перед нами предстает ее лицо в профиль, являя собой образ вечной женственности и совершенной красоты.

Обобщим наши наблюдения в виде таблицы, в которой представлены предметы и живые существа, сопровождающие образы героев, сыгранных Софико Чиаурели в фильме «Цвет граната», и цветовая палитра, доминирующая в одежде этих героев.

Из таблицы мы можем увидеть, что поэта сопровождают такие предметы, как кеманча, книга и перо. Их символика очевидна: мир Саят-Новы пропитан музыкой и поэзией. Царевна Анна появляется на экране с нитью, кружевами и пистолетом. Этот женский образ оказывается судьбоносным для поэта и несет в себе элементы рокового начала, страдания и гибели. Область пересечения (предметы, с которыми предстают в кадре оба героя) составляют образы зеркала, петуха и раковины, которые мы рассматривали, анализируя соответствующие сцены фильма.

«Цвет граната» пронизан библейскими мотивами, такими, например, как хлеб и вино. Образ винограда проходит через весь фильм: в начале картины – нога, давящая виноградную гроздь на каменной плите с высеченным на ней текстом, далее – в середине фильма, когда монахи давят виноград для вина, и в конце – перед самой смертью поэта. Так и душа поэта, подобно винограду, превращенному в вино, пройдя через страдание, порождает поэзию.

---

[23] Григорян 2011.

Таблица 2. Предметный мир и цветовая палитра образов Софико Чиаурели в фильме «Цвет граната»

Эпизод	Образ Софико Чиаурели	Предметы, сопровождающие героев	Цвет одежды
Переход от ребенка к юноше	юный поэт	кеманча, медальон, напоминающий по форме острые ветки	черный
Саят-Нова практикует свое мастерство	юный поэт	кеманчи	черный
Зарождение любви между Саят-Новой и царевной Анной	царевна Анна и поэт	поэт: книга, перо, лаваш, земля или зерна, петух, посох, человеческий череп в шлеме, свеча, роза, раковина и павлинье перо царевна: кружево, пряжа	голубой и белый
Демон страсти завладевает влюбленными	мим в мужском и женском обличии	зеркало, кувшин, чаша	красный
Царская охота	царевна Анна и поэт	царевна: пистолет поэт: кеманча	царевна: белый поэт: темно-зеленый
Саят-Нова и царевна Анна в усыпальнице	царевна Анна и поэт	поэт: мумия, полотно с текстом царевна Анна: мумия, полотно с текстом, пистолет	царевна: белый поэт: темно-зеленый
Принятие решения поэтом и царевной Анной	царевна Анна и поэт	поэт: кеманча, черное кружево царевна: пряжа, красное и черное кружева, раковина и белое кружево.	царевна: красный поэт: черный
Саят-Нова ищет лучшую плащаницу в женском монастыре	сумасшедшая монахиня	плащаница, ослик	сначала черный, потом белый
Сон поэта	царевна Анна	пистолет	белый
Смерть поэта	Ангел Воскресения	петух, сабля, вино, виноградная лоза	зеленый с белым

Обратимся к цветовой палитре образов Софико Чиаурели. Цвет одежды Саят-Новы знаменует собой разные периоды его жизни: если до встречи с царевной одежда поэта черная, то в начале его любви к ней она сочетает в себе голубые и белые цвета. Темно-зеленая одежда отражает некий поворотный момент в жизни ашуга. В момент принятия решения мы видим поэта в черном одеянии, указывающем на то, что впереди его ждет монастырская жизнь. Цвета одежды царевны также символичны: нежно-голубой и белый означают чистоту и непорочность любви поэта и царевны, красный – это цвет страсти, черный символизирует собой смерть или болезнь царевны, в сочетании с красным – искушение.

Рассматривая другие образы Софико Чиаурели в фильме, отметим, что мим появляется в красном облачении, символизируя тем самым страсть главных героев. Одеяние сумасшедшей монахини сначала черное, а потом белое: черный цвет символизирует ее жизнь в монастыре, белый говорит о духовном преображении. Эти образы являются своеобразными двойниками возлюбленной поэта. Так, сцена с мимами представляет собой проекцию отношений, которые могли бы быть между Саят-Новой и царевной Анной, а монахиня становится родной душой для Саят-Новы, которую он обретает в монастыре. И наконец, заключительный кадр «Цвета граната» – Чиаурели в роли Ангела Воскресения – воплощает в себе квинтэссенцию образов всех персонажей актрисы в этом фильме.

Образ вечной возлюбленной, являющейся неким проводником для Саят-Новы, можно сравнить с образом Беатриче в «Божественной комедии» Данте. Примечательно, что Беатриче на переходе из Чистилища в Рай предстает перед Данте в одеянии зеленого и белого цвета, с венком из оливковых веток, при этом в некотором смысле она «облачена в огонь»:

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена

В зеленый плащ и в платье огне-алом[24].

Мы не можем утверждать, что Параджанов имел в виду эти строки, но совпадение, безусловно, вызывает интерес: цветовая палитра образов Беатриче и Ангела Воскресения практически одинакова, причем в «огне-алом» платье царевна Анна появляется в той сцене фильма, где поэт принял решение уйти в монастырь, а она пыталась заставить его остаться с ней. В данном случае царевна Анна воплощает огонь земной страсти, тогда как Беатриче – огонь высшей, божественной любви.

Заключение

Таким образом, анализ трансформации образа возлюбленной поэта и системы двойников в «Цвете граната» помогает приблизиться к пониманию киноязыка Сергея Параджанова и приподнять завесу таинственности над завораживающе красивым и одновременно самым сложным его фильмом.

Литература

1. Григорян Л. Параджанов, М., Молодая гвардия, 2011, 318 с.
2. Данте Алигьери. Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир., М., Рипол-классик, 2004, 960 с.
3. Мейлах М. Имеет корень все…, Экранный мир Сергея Параджанова. Сб. статей, Сост. Ю. Морозов, Киев, Дух и литера, 2013, 116-125 с.
4. Параджанов С. Саят-Нова, Дремлющий дворец (киносценарии), СПб., 2006, с. 17-46.
5. Абрамян Л. Символ и ритуал в структуре фильма: заметки о поэтике Параджанова, 2008 [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.elzabair.ru/cntnt/lmenu/biblioteka/lyubimye_s1/abramyan_l.html
6. Абрамян Л. Поэтика «Цвета граната» Параджанова, 2023 [Электронный ресурс] Режим доступа: https://youtu.be/dEK0nB1Jz0M?si=YH0t
7. «Великий миротворец Параджанов», «Очень трудно было не посадить Параджанова». Левон Абрамян – к столетию друга и режиссе-

[24] Данте Алигьери 2004.

pa, GlumOFF [Электронный ресурс] Режим доступа: https://youtu.be/_I3VyJzX4nc?si=Qp2XxigysjBF2qqe
8. Григорян Л. Воспоминания о Саят-Нове, 2005 [Электронный ресурс] Режим доступа: https://vk.com/video-30149037_160832525
9. Дом-музей Сергея Параджанова [Электронный ресурс] Режим доступа: https://parajanovmuseum.am/
10. Нерсесов Г. «Цвет граната»: квинтэссенция араратской цивилизации. Опыт прочтения фресок Сергея Параджанова. Лекции Армянского музея Москвы и культуры наций, 2021-2023 [Электронный ресурс] Режим доступа: https://youtu.be/MERuOg1aCAk?si=o4mwo0oXWulf5QN2
11. «Цвет граната» Сергея Параджанова: царство книг, слова и духа… Армянский музей Москвы и культуры наций [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.armmuseum.ru/news-blog/sergei-parajanov-the-color-of-pomegranates?ysclid=m06klu1wx0902490801
12. «Я нашел Саят-Нову…»: как Сергей Параджанов выбрал на роль армянского поэта Софико Чиаурели, Армянский музей Москвы и культуры наций, 2023 [Электронный ресурс] Режим доступа: https://www.armmuseum.ru/news-blog/sofiko-chiaureli-the-color-of-pomegranates?ysclid=m0401roblu481987861

Աննա ԲԱԲԱԽԱՆՅԱՆ
«Էկոնոմիկայի բարձրագույն դպրոց» ազգային հետազոտական համալսարանի լիցեյի ուսանող
(Ռուսաստան, Մոսկվա)
anna190308@yandex.ru

ՍՈՖԻԿՈ ՃԻԱՈՒՐԵԼԻԻ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ «ՆՌԱՆ ԳՈՒՅՆԸ» ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՆԿԱՐՈՒՄ

Փարաջանովի կինոգեղագիտության մեջ կարևորագույն դեր է խաղում խորհրդաբանությունը, ինչը վառ կերպով մարմնավորվել է ռեժիսորի «Նռան գույնը» ֆիլմում: Այն ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ երաժշտական, պլաստիկ և գեղանկարչական պոեմ պոետի մասին:

Հոդվածում փորձ է արվել մեկնաբանել «Նռան գույնը» ֆիլմի Սոֆիկո Ճիաուրելիի մասնակցությամբ հատվածների խորհրդաբանական բաղադրիչը և պարզաբանել, թե ինչու է դերասանուհին հանդես գալիս մի քանի դերում: Հաջորդաբար դիտարկվում են Սոֆիկո Ճիաուրելիի ստեղծած կերպարները (երիտասարդ պոետ Սայաթ-Նովա, Աննա թագուհի, միմոսներ, խելագար միանձնուհի, Հարության Հրեշտակ՝ որպես դերասանուհու մարմնավորած բոլոր գործող անձանց բուն էությունը) և լուսաբանվում է նրանց առնչությունը դիցաբանական մոտիվների, ավետարանական ակնարկների և համամշակութային խորհրդանիշների հետ: Առարկայական աշխարհն ու գործող անձանց գունային լուծումը քննության առնելիս բացահայտվել են խորհրդանշական տարրեր, կրկնվող պատկերներ և մոտիվներ, որոնք բնորոշ են թե՛ առանձին հերոսներին, թե՛ ընդհանուր առմամբ «Նռան գույնը» կինոնկարին: Ուսումնասիրության արդյունքում եզրակացություն է արվել գլխավոր հերոսուհու կերպարի վերափոխման՝ պոետի սիրեցյալի և նրա կրկնորդների շարքի վերաբերյալ:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանով, «Նռան գույնը», Սոֆիկո Ճիաուրելի, խորհրդանիշ, կրկնվող մոտիվներ:

Anna BABAKHANYAN
National Research University "Higher School of Economics" Lyceum student,
(Russia, Moscow)
anna190308@yandex.ru

SYMBOLISM OF SOFIKO CHIAURELI'S IMAGES IN SERGEY PARAJANOV'S AUTEUR FILM "THE COLOR OF POMEGRANATES"

In the cinematic aesthetics of Sergey Parajanov symbolism plays a crucial role, most vividly embodied in his "The Color of Pomegranates", which can be viewed as a unique – musical, visual, and pictorial – poem about a poet. The article aims to interpret the symbolical

component in the episodes of “The Color of Pomegranates” featuring Sofiko Chiaureli, and to answer the question why the actress plays several roles in it. To that end, the characters portrayed by Sofiko Chiaureli (the young poet Sayat-Nova, Princess Anna, mimes, the mad nun and Angel of the Resurrection as a quintessence of all the characters the actress embodied) were successively examined, and their correlation with mythological motives, evangelical allusions and universal cultural symbols explored. The analysis of the characters' material world and color palette reveals symbolic details, recurring images and motifs distinctive for both the individual characters and the film as a whole. The study concludes with inferences on the transformations of the lead character’s image – the poet’s mistress and the system of her doppelgangers.

***Key words*:** Sergey Parajanov, “The Color of Pomegranates”, Sofiko Chiaureli, symbol, recurring motifs.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-181

АМБАРЦУМОВ Арсен Левонович
кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
отдела искусства армянской диаспоры и международных связей
Института искусств НАН РА
(Армения, Ереван)

ЗНАЧЕНИЕ СИМВОЛОВ И АРХЕТИПОВ В СТРУКТУРЕ ФИЛЬМА «ЦВЕТ ГРАНАТА (САЯТ-НОВА)»

В статье рассматривается фильм Сергея Параджанова «Цвет граната (Саят-Нова)». Говорится об особенностях сюжетного и бессюжетного кино, о том месте и значении понятий, которые возникают в процессе развития кинопроизведения. Важное место автор уделяет символам как в условности кадра, так и фильма в целом, тому, как с их помощью выстраивается понятийный ряд, а следовательно – и смысл увиденного. Подчеркивается особенность фильма «Цвет граната»: статичный кадр, многофигурные композиции, межкадровый монтаж и т.д.

Говорится и об архетипах, которые занимают в фильме свое смыслообразующее место, а также о кинематографическом действии, которое представлено в виде определенного ритуала, являясь тем самым связывающим компонентом между статичными кадрами фильма, что в свою очередь подчеркивает мифологическую составляющую параджановского произведения. Как пример тому рассматриваются натюрморты, портреты в фильме «Цвет граната», выделяется изобразительное начало этого гениального фильма. В произведении Параджанова нет ничего лишнего и случайного. Его «Цвет граната» подчиняется авторскому пониманию и субъективному выражению событий, происшедших в жизни Саят-Новы. Мы видим все так, как понимает и воспринимает режиссер, используя все богатство средств кинематографического выражения. Мы не увидим у Параджанова историю о жизни и деятельности Саят-Новы. Но мы увидим и почувствуем весь драматизм

и трагизм, который заложен в этом, пусть на наш взгляд экспериментальном, но, безусловно, удивительном и неповторимом фильме.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, «Цвет граната (Саят-Нова)», понятия, смысл, кадр, фильм, символ, архетип.

Вступление

Фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» и сегодня притягивает к себе как обычных зрителей, так и специалистов в области кино. Это удивительное произведение завораживает с первых кадров. Кадры у Параджанова красивы, уникальны по своему содержанию и стилю.

Но при всем этом ни одно произведение киноискусства мы не воспримем, если в нем нет смысла, и если авторская идея сама по себе лишена оригинальности. Пример тому – большое количество клипов, снятых по мотивам фильма «Цвет граната». Эти работы, даже при интересном музыкальном исполнении, повторяют основные сюжетные линии фильма Параджанова.

Не секрет, что фильм может быть как сюжетным, так и бессюжетным. В сюжетном кино причинно-следственная связь определяет также смысловое содержание сцен и эпизодов произведения. В бессюжетном кино, где сюжет не несет смысловой нагрузки, где нет перехода от завязки к кульминации и развязке действия, возникает вопрос выстраивания композиции произведения таким образом, чтобы понятия, выражающие субъективный мир автора, были восприняты зрителем уже с первых кадров.

В советское время приоритет был отдан сюжетному кино. Вероятно, именно это дало повод М. Блейману в своей статье «Архаисты или новаторы» не причислять созданное Параджановым к новаторскому кинематографу. Вот что пишет автор о фильме «Цвет граната»: «Связь отдельных кадров-картин может осуществиться только в зрительском сознании, а не в реальном движении сюжета. Зритель должен сопоставить отдельные картины, и только тогда обнаружатся их связь, их общность, единство изображаемого про-

цесса»[1]. Но М. Блейман не принял во внимание важный факт: если в фильме отсутствует сюжетно-тематическая связь, то это еще не означает, что в его содержании отсутствует смысл. Смысл от увиденного на экране не всегда тождественен логическим умозаключениям и связкам. Но смысловое содержание всегда имеет в себе последовательное, аргументированное взаимодействие составляющих единиц, которые функционально зависимы друг от друга, и образует в условности фильма единое целое. Наверное, неслучайно Б. Кроче, говоря о художественном произведении, выделял «интуицию» и «выражение». «Каждая подлинная интуиция или каждое подлинное представление есть в то же время и выражение»[2]. Это определение более чем подходит к тому, что снимал и создавал С. Параджанов. Говоря об искусстве, Кроче подчеркивает «выражение впечатлений»[3]. Это становится наиболее очевидным, когда мы обращаем внимание на стиль Параджанова: это статичные кадры, многофигурные композиции, своеобразное использование звукового ряда и т.д.

Изложение основного материала

Учитывая строение «Цвета граната», те выразительные средства, которые использует Параджанов, отметим, что символы и архетипы занимают у режиссера основополагающее место. В истории кинематографа есть достаточное количество произведений, где использована символика. Она занимает свое место в фильмах таких режиссеров, как И. Бергман, М. Антониони и др. У Параджанова символ замещает сюжетное развитие, приобретая форму понятий, представленных в зашифрованном виде. Своим значением и местом он определяет смысловое содержание кадров и сцен фильма. С. Лангер в книге «Философия в новом ключе» пишет: «…символы

[1] Блейман 1973, 523.
[2] Кроче 2000, 18
[3] Кроче 2000, 23.

же непосредственно «подразумевают» именно понятия...»[4], «понятие это все то, что реально передает некий символ»[5].

Давайте обратимся к первым кадрам «Цвета граната». Перед нами 12 статичных кадров, представленных как живописные произведения, снятые в жанре натюрморта. Мы видим Библию, три граната с разливающимся соком на белой скатерти, кинжал, направленный в их сторону, ногу, давящую виноград и т.д. Но эти кадры не обособлены, а наоборот – связаны и взаимодействуют друг с другом. Объединяет их верхний ракурс, замкнутое пространство, темная тональность, межкадровый монтаж и заэкранный голос: «Я тот, чья жизнь и душа страдание». Режиссер создает драматическую атмосферу и уже в такой условности выстраивает свое кинопроизведение. Например, обучение Арутина грамоте, взросление Арутина и т.д. «Фильм «Цвет граната» посвящен Саят-Нове, однако ни о каких перепитиях жизни и творчества поэта ничего не сказано (подчеркиваю: именно не сказано) в ленте»[6]. Действие не имеет здесь развития, но причинная последовательность кадров с возрастающей долей напряжения представлена ярко и несравненно. Символ становится ядром кадра, его композиционной основой, еще и поэтому свое место у Параджанова занимают многофигурные композиции, где органично взаимодействуют несколько планов, учитывая все богатство выразительных средств экрана.

Постепенно в основу «Цвета граната» входит мифологическое начало. В отсутствие причинно-следственной связи архетип, прообраз, выраженный символически, предстает связывающим элементом в фильме, таким образом выражая отношение Параджанова к основополагающим вопросам бытия. Ведь не секрет, что архетипы лежат в основе мифологии, как сакральная таинственная атмосфера, обращение к вечным темам, бинарные оппозиции именно то,

---

[4] Лангер 2000, 57.
[5] Лангер 2000, 67.
[6] Асмикян 1992, 119.

что составляет основу параджановской кинопоэтики. Яркий пример тому – использование портретного жанра для передачи чувств поэта к Анне. Эти портреты, которые потрясают своей красотой и вкусом, мы можем видеть во второй и третьей главах фильма. Диалоги здесь отсутствуют в принципе, основу сцен составляет межкадровый монтаж, свое неотъемлемое место занимает светлый тон одежды и кружева белого цвета, композиция кадров строится в нескольких планах, которые выделяют поэта и его возлюбленную.

Совсем другая условность создана в следующей главе. Уже с первых кадров меняется тональность кадров, черный цвет начинает заполнять пространство экрана, когда режиссер нам показывает поэта и Анну. Композиция сцены строится на взаимодействии красного и черного цветов кружев, одежды и образов Анны и поэта, что делает уход Саят-Новы в монастырь закономерным.

Интересно показан и сам уход поэта. Перед нами графически выделенный монастырь. В кадре превалирует черный цвет. Этот кадр становится образом, символом, а не просто констатацией факта, создавая предпосылку для дальнейшего развития произведения.

Фильм подразделен на главы. В главах существуют опорные точки, кадры или сцены, которые символично выражают внутренний мир автора, а вот между этими опорными точками показано определенное действие, которое подчас лишено логического объяснения и напоминает больше некий ритуал, создаваемый режиссером, определяет развитие фильма. «У Параджанова нередко простое действие,… приобретает характер ритуала»[7]. И в этой условности архетипы приобретают свое важное значение, вводя мифологическое начало в структуру фильма. Это и сцена, где показано рождение поэта, и мойка ковров, и сцена с монахами и т.д. То есть действие, которое может иметь причинно-следственную связь, представлено в ином – символическом виде, отражая внутреннее, субъективное понимание автором его сущности и содержания. Его

[7] Калантар 1998, 101.

связь с другими кадрами очевидна, но связь эта выражена изобразительно, что не принижает значения ни фильма, ни идеи, которую вложил в свое великое произведение Параджанов.

Вот последняя глава «Встреча с ангелом смерти». От начала и до ее конца режиссер создает драматичную трагическую атмосферу, которая рождает в нас определенное эстетическое удовлетворение.

Будь то образ Саят-Новы в старости, образ каменщика, который пытается увековечить исполнение поэта, или же образ музы Саят-Новы.

Да, «Цвет граната» можно отнести к экспериментальному кино, но это гениальный эксперимент, подражать которому невозможно.

Заключение

В конце нашей статьи мы приходим к следующим выводам:

1. символ составляет основу композиции кадров и сцен фильма, определяет своим содержанием использование как изобразительного, так и звукового ряда;

2. сочетая воедино ситуации, представленные в форме определенного ритуала, Параджанов строит произведение по коллажному принципу, в котором мифологическое начало очевидно.

Литература

1. Асмикян С. Тесный кадр, Ереван, Анаит, 1992.
2. Блейман М. О кино – свидетельские показания, Москва, Искусство, 1973.
3. Калантар К. Очерки о Параджанове, Ереван, Из-во Гитутюн НАН РА, 1998.
4. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, Москва, Интрада, 2000.
5. Лангер С. Философия в новом ключе, Москва, Республика, 2000.

Արսեն ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ
արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող
(Հայաստան, Երևան)

ՍԻՄՎՈԼՆԵՐԻ ԵՎ ԱՐՔԵՏԻՊԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ «ՆՌԱՆ ԳՈՒՅՆԸ (ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ)» ՖԻԼՄԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՈՒՄ

Հոդվածում դիտարկվում է Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը (Սայաթ-Նովա)» ֆիլմը: Խոսվում է սյուժետային և անսյուժե կինոյի առանձնահատկությունների, կինոստեղծագործության զարգացման ընթացքում ի հայտ եկող հասկացությունների տեղի և նշանակության մասին: Հեղինակը կարևոր տեղ է հատկացնում խորհրդանիշներին թե՛ կադրի պայմանականության և թե՛, ընդհանուր առմամբ, ֆիլմում, այն է՝ ինչպես է դրանց օգնությամբ կառուցվում կոնցեպտուալ շարքը և, հետևաբար, տեսածի իմաստը: Վերլուծելով «Նռան գույնը» ֆիլմը՝ ընդգծվում է այս ստեղծագործության յուրահատկությունը՝ ստատիկ կադրը, բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաները, միջկադրային մոնտաժը և այլն:

Խոսվում է նաև ֆիլմում իրենց անբաժանելի տեղը զբաղեցնող նախաձևերի, ինչպես նաև կինեմատոգրաֆիական գործողության մասին, որը ներկայացված է մի տեսակ ծեսի տեսքով՝ դրանով իսկ հանդիսանալով ֆիլմի ստատիկ կադրերը կապակցող բաղադրիչ, ինչն իր հերթին ընդգծում է փարաջանովյան ստեղծագործության դիցաբանական բաղադրիչը: Որպես դրա օրինակ՝ «Նռան գույնը» ֆիլմում դիտարկվում են նատյուրմորտները, դիմանկարները, որոնցով արտահայտվում է այս ցնցող և անկրկնելի ֆիլմի պատկերավոր սկիզբը: Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ ավելորդ կամ պատահական ոչինչ չկա: Նրա «Նռան գույնը» ենթարկվում է հեղինակային ընկալմանը և Սայաթ-Նովայի կյանքում տեղի ունեցած իրադարձությունների սուբյեկտիվ արտահայտմանը: Մենք ամեն ինչ տեսնում ենք այնպես, ինչպես հասկանում և ընկալում է

ռեժիսորը՝ օգտագործելով կինեմատոգրաֆիական արտահայտչամիջոցների ողջ հարստությունը: Փարաջանովի մոտ մենք չենք տեսնի Սայաթ-Նովայի կյանքի և գործունեության մասին պատմությունը, բայց մենք կտեսնենք ու կզգանք այն ողջ դրամատիզմն ու ողբերգությունը, որը ծավալվում է այս, թեկուզ մեր տեսանկյունից փորձարարական, բայց զարմանալի ու եզակի ֆիլմում:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանով, «Նռան գույնը (Սայաթ-Նովա)», հասկացություններ, իմաստ, կադր, ֆիլմ, սիմվոլ, արքետիպ:

Arsen HAMPARTZOUMOV
Doctor of Arts,
senior researcher at the Department of Diasporan Armenian Art and International Relations of NAS RA Institute of Arts
(Armenia, Yerevan)

THE MEANING OF SYMBOLS AND ARCHETYPES IN THE STRUCTURE OF "THE COLOR OF POMEGRANATES" ("SAYAT-NOVA")

The article examines Sergey Parajanov's film "The Color of Pomegranates" ("Sayat Nova"). It talks about the distinctive features of narrative and plotless films, about the place and meaning of concepts that arise in the process of development of a film work. The author gives importance to the symbols in the conventionality of both the frame and the movie as a whole, namely, to their usage in building the conceptual series and, consequently, the meaning of what is seen. The peculiarities of "The Color of Pomegranates", namely the static frame, multi-figure compositions, inter-frame montage, etc. are emphasized.

We also talk about the archetypes, which occupy an integral place in the film, as well as about the cinematic action, which is presented in the form of a certain ritual, thus being a linking component between the static frames of the film, which in its turn speaks of the mythological component of Parajanov's work. Thus, the still-lifes and portraits in

«The Color of Pomegranates» highlight the pictorial beginning of this stunning one-of-a-kind film. There is nothing redundant and irrelevant in Parajanov's work. His "The Color of Pomegranates" complies with the author's understanding and subjective expression of the events that took place in Sayat-Nova's life. We see everything in the way the director understands and perceives, using all the wealth of the means of cinematic expressiveness. We will not see Parajanov's story of Sayat-Nova's life and work, yet what we will see and feel is all the drama and tragedy narrated by the director in this – in our opinion – experimental, nonetheless amazing unique film.

Key words: Sergey Parajanov, "The Color of Pomegranates" ("Sayat-Nova"), concepts, significance, frame, film, symbol, archetype.

UDC: 929:791.43(479.25)Parajanov
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-190

Filippo PERFETTI
PhD candidate at the University of Udine (Italy, Udine)
fperfetti@iuav.it

THE VISUAL RECEPTION OF PARAJANOV IN ITALY. POETRY, FAIRYTALE AND ICON

The contribution analyzes the visual reception of Sergey Parajanov's work in Italy, summarizing his presence from the 1960s to the 1990s at film festivals and his subsequent recognition through Italian television, particularly thanks to Enrico Ghezzi. It then illustrates how Parajanov has been viewed through the lenses of "poetry cinema" and folkloric-fairy tale elements, themes that resonate in both Soviet and Italian criticism. Furthermore, it explores an intriguing convergence between his work and some contemporary Italian artistic experiences, demonstrating how his style was in tune with a broader aesthetic sensitivity of the time. Finally, it emphasizes the uniqueness of Parajanov's cinema, placing it within the tradition of sacred icon rather than Western figurative art. Pavel Florensky thus serves as a tool for interpreting his cinema, and the reception history of the Russian philosopher intertwines with that of Parajanov, becoming a fruitful means for his reception and interpretation.

Key words: Sergey Parajanov, visual reception, Enrico Ghezzi, Giuseppe Desiato, Pavel Florensky, icon, rushes.

Introduction

To understand how an artist is received in a particular place or period, it's important to analyse both the historiography and the events that shaped the relationship between the artist and their context. However, merely outlining the history of this reception does little to explain why such a bond was formed, as this largely depends on how it was formed. This includes examining the points of connection, the

types of relationships established, and the contextual elements that tied everything together. Both history and criticism require more than just a summary – they need contextualization and interpretation. Therefore, it's useful to explore the art scene of the receiving location, since it serves as a bridge between the artist and the context. This exploration should also explain the tools of reception, such as the methods of interpretation and reading that influence the artist's arrival and impact. In the case of Sergey Parajanov and his reception in Italy, this analysis is particularly interesting. It touches on multiple aspects and highlights the connections between interpretation, the arts, and the historical situations, linking the Soviet context of his origin with the Italian context of his reception.

Reception Historiography

Parajanov arrived in Italy with his first film – 1965's *Shadows of Forgotten Ancestors* – that had international resonance and wide critical acclaim. It is well known that the film was awarded the prize for Best Production at the Mar del Plata Festival in Argentina, and it was at this festival that the first Italian attention towards Parajanov and the first notation of his name in the Italian press appeared. Mario Verdone, an eminent critic, was present at the Argentinian festival. Verdone saw the film and dedicated a few lines to it in the festival report he wrote in the April issue of 'Bianco e Nero' – the magazine linked to the Centro Sperimentale di Cinematografia. These are the lines that are worth quoting:

The Ukrainian film *The Shadow of Our Ancestors* [sic], released by the 'Dovzhenko' studios, made by a set designer, Sergey Parajanov, and inspired by Ukrainian literature and Dovzhenko's own world – one has only to recall *Zvenigora* – was awarded the prize for Best Production. I don't know if this was the best motivation for this film: it, nevertheless, deserved to be brought to the attention of critics and audiences alike for its singular, even barbaric charm, which appeals even if the figurative qualities of exceptional refinement alternate with

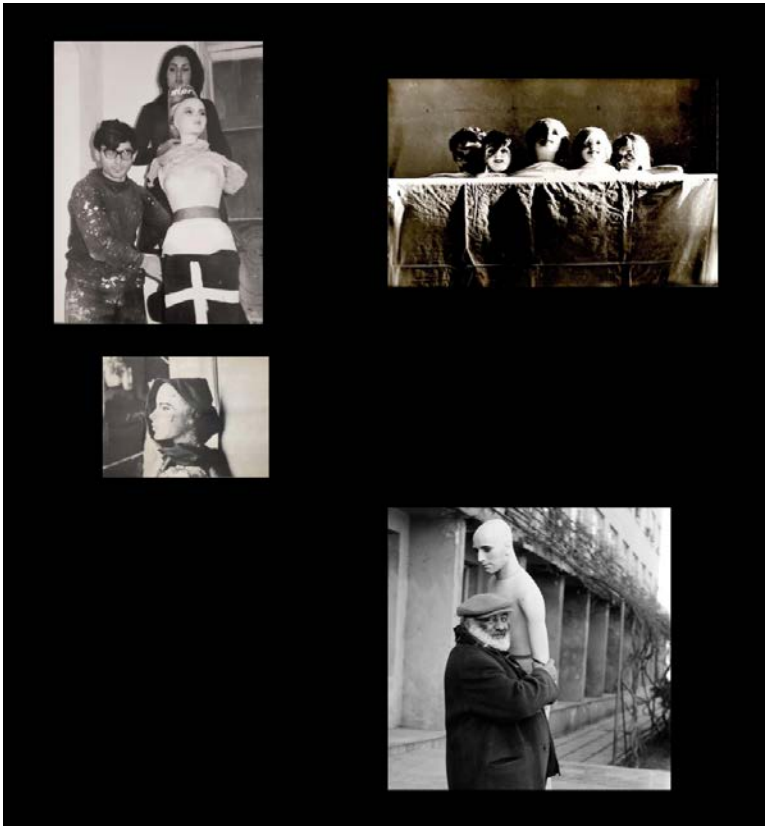
rougher moments, emphasised at times by sketchy make-up and truculent episodes. The film is all a homage to the great Ukrainian director, who still exerts a great deal of influence in Kiev with his *Earth*, *Poem of the Sea*, and the aforementioned *Zvenigora*, which is perhaps the closest to *The Shadow of Our Ancestors*, drawing on the same "folk wisdom"[1].

In this passage, it is worth noting how Verdone immediately recognises the emphasis placed by Parajanov in the figurative composition, and how he uses the adjectives "barbaric" for its charm, notes the combination of "rough" and "refinement'", and pays attention to the folkloric part – of "folk wisdom" – of the film. Verdone was so convinced by the film that he wanted it for the first Festival dei Festival in Rome, where it had its first screening in Italy and where it won one of the prizes[2]. In the April 1966 issue of the magazine "Cineforum", a translation of an article by Michel Cournot published in the same month in "Nouvel Observateur" was proposed about the film, together with a file dedicated to Parajanov and a note asking when it would be possible to see the film "I cavalli di fuoco" (The Horses of Fire) in Italy (which translates into Italian the French translation of the title: *Les Chevaux de feu*)[3]. It is telling how the film had nevertheless remained in the shadows, was hoped for release, and there was still little knowledge of both the director and the work, whose title would be presented with multiple variants from Verdone's "L'ombra dei nostri antenati" to the now attested "L'ombra degli avi dimenticati". Moreover, this instance in "Cineforum" is significant as it shows how Italian critics of the period and subsequent years felt the strong influence of French critics, who would often determine film interpretations and trends – including in part those of Parajanov.

[1] Verdone 1965, 50-51.
[2] Nuovocinema 1986, 60.
[3] "Cineforum" 1966, 330-333.

Panel 1

From top to bottom and from left to right: Y. Gianikian, assemblage for the 804th Mostra del Cavallino, 1974; G. Desiato, ?, assemblage, 1966-1967; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, rushes (still), 8mm, 1979?; S. Parajanov, *Ècho vojny*, assemblage, 1984; G. Desiato, *Ex Voto*, assemblage, 1966/1975; S. Parajanov, assemblage from Parajanov Museum, 1984?; S. Parajanov, *Variation Themes by Pinturicchio and Raphael*, collage, 1988.



Panel 2

From top to bottom and from left to right: G. Desiato, Piccola storia di un manichino (photography), 1966-1967; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, Catalogo. Non è altro che gli odori che sente (photography), 8mm, 1976; G. Desiato, Piccola storia di un manichino (still), Super8, 1966-1967; S. Parajanov, photography, 1988 ca.

Panel 3

From top to bottom and from left to right: S. Parajanov, photography from the set of *Sayat Nova*, 1968?; S. Parajanov, *Sayat Nova* (still), 35mm, 1969; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Catalogo n. 3. Odore di tiglio intorno alla casa* (still), 8mm, 1976-1979; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Catalogo n. 3. Odore di tiglio intorno alla casa* (still), 8mm, 1976-1979. Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Klinger e il guanto* (still), Super8, 1976; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi. *Katerina* (still), 8mm, 1976 (?).

In '65 there was the first emergence of what was to become the Parajanov karst phenomenon, which at intervals of almost a decade would re-emerge with increasing success in Italy. The second year to consider is 1977. In Italy, the 1970s and '77 in particular were a period of strong social tensions that often also took the form of armed struggle and massacre attacks. The art and cultural scene also took part in this panorama. It was part of what was an internal Italian clash reverberating from the macro-historical one – but also vice versa, from the internal to the international level – between the Western bloc and the Soviet bloc. Starting from this context, in the same year, the Biennale del Dissenso (Biennial of Dissent), commissioned by the president of the Venice Biennale, Carlo Ripa di Meana, took place. At the time, in odd-numbered years, it was the year of intermission between one Art Biennale and the next, and Ripa di Meana proposed in the winter of 1977 to organise a review that would touch on all the Biennale's artistic spheres, going to discover the artists and works of dissent in Russia and the other Warsaw Pact states. The organisation of the event which was about to be held in the autumn of that year generated profound tensions within the Biennale, as well as problems with the Soviet Union, which asked through its ambassador in Italy to block the initiative, resulting in Carlo Ripa di Meana's threatening of resignation. Eventually, the event started on the 15th of November, with exhibitions, film festivals and conferences[4]. It should be noted that the conferences on the sidelines did not only insist on purely artistic expressions, but expanded, for example, by proposing a publication on *Tecniche del consenso e forme del dissenso all'Est* (*Techniques of Consensus and Form of Dissent in the East*), or the volume *Il dissenso religioso (Religious Dissent*) and a conference dedicated to *La religione nell'Europa dell'Est. Il dissenso culturale* (*Religion in Eastern Europe. Cultural Dissent*)[5]. This organicity between the various forms of

[4] Portinari 2019, 305-312.

[5] See Dogliani 1977; Pattaro 1977; Pattaro 1978.

expression, all related to different concepts of dissent, must be taken into account to understand how the Biennale's film festival was proposed. Already in June of that year, in Verona, there had been an important review, "La settimana del cinema sovietico" ("The Week of Soviet Cinema"), where several films by Soviet and Eastern European authors were presented. The festival was seen as a prodrome of what was to take place in Venice in the following months[6], where, however, there was no shortage of far-from-dissenting directors such as Roman Karmen. In any case, the films that made their mark in Verona had the characteristics that Parajanov would later come to embody better than any other: the titles read "Amore e libertà"" ("Love and Freedom")[7], "Le storie dipinte" ("Painted Stories")[8], "Mondo di favola" ("Fairytale World")[9], "Poesia e violenza" ("Poetry and Violence")[10]. In November of that year, the Biennale del dissenso film festival was held at the Olimpia cinema near St. Mark's Square, where the protagonist was undoubtedly Parajanov: as much for his art as for his biography and his condition as a prisoner. Two volumes were published on the sidelines of the review: *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977* (*Cinema in Eastern Europe 1960-1977*), edited by Mira Liehm, and one dedicated to Parajanov alone, *Sergheij Paradjanov. Testimonianze e documenti sull'opera e la vita* (*Sergey Parajanov. Testimonies and documents on his work and life*), edited by Antonin J. Liehm, who, with his wife Mira, had curated the film programme. In the first of these two books, there is an interesting introduction by Lino Micciché, who, opposing right-wing or Catholic protests to Sovietism out of his own convictions, saw the need for a dissent of filmmakers in the East as much as in the West: "The filmmaker who uses the medium of expression responsibly always aims to change the world (and cinema).

[6] Zangrando 10 June 1977, 11,
[7] Zangrando 23 June 1977, 11.
[8] Zangrando 22 June 1977, 10.
[9] Zangrando 21 June 1977, 10.
[10] Zangrando 18 June 1977, 11.

That is why, despite historical differences, the battle for freedom of filmmakers from East and West is unique; it is about fighting for a cinema freed from the bureaucracies of money thinking"[11]. The book dedicated to Parajanov was born with the intention of partially filling a gap:

A book on Sergey Parajanov has yet to be written. The complete documentation has yet to be collected. Parajanov's writings on cinema are still waiting to be published. What we have tried to do with this book is only a first collection of some texts, some documents, some testimonies by friends and critics for the information of all those who have worked and will continue to work to ensure that Parajanov finds his rightful place in the world of international cinema[12].

The book is important as it is the first publication dedicated to Parajanov, and brings together a biography of him with some of his texts, reviews, a conversation between the director and Jean Vidal, and a series of appeals for his release. In this aspect, the book is a twin of the one dedicated to religious dissent, which collects appeals and letters in favour of religious freedom in socialist countries. Also in this vein, Parajanov's work is seen as "a samizdat of the screen"[13], "a "Samizdat" of cinema"[14]. In the film review, the 25th of November is dedicated to Parajanov: the opening is a panel discussion, followed by the screening of *Shadows of Forgotten Ancestors*, and in the evening, preceded by Jiří Trnka's short film *The Hand*, it is the Italian premiere of *Sayat Nova*, shown in a 16mm copy in a single screening[15]. If the screening is extraordinarily important as a milestone in Parajanov's acquaintance in Italy, it is nevertheless read – also due to the context of the Biennale frowned upon by the left – as a missed opportunity. In the 169th issue of "Cineforum", the opening editorial takes stock of the

[11] Micciché 1977, 14.
[12] Liehm 1977, n. p.
[13] Zangrando 26 November 1977, 11.
[14] Bory 1977, 107.
[15] Il cinema nell'Europa dell'Est 1979, 285.

Venetian festival, which – as already predicted – "has had to be content to get by with the tired re-presentation of films from Eastern countries presented in the last fifteen years at exhibitions and festivals". The only element of merit, however, is precisely the fact of having proposed Parajanov: "We can therefore be satisfied, all things considered, to have at least had the chance of an extraordinary discovery such as that offered by the two Parajanov's films, especially *Sayat Nova*"[16]. But the opportunity is nevertheless partly wasted because of the way the conference was conducted:

It is precisely the fact that *Sayat Nova* did not serve to open up, in the conference dedicated to Parajanov, a discourse that would take up – to put it bluntly – Pasolini's stimulating observations on the "cinema of poetry" and its inevitable clashes with the "power" of codified languages, as well as on the contradictions between the forward thrust that comes from rootedness in national cultures and the regressively "traditionalist" choice at which this can stop, the fact, as we were saying, that no attempt was even made to proceed with in-depth studies in this sense, unfortunately confirmed that even the "Parajanov case" was looked at more in instrumental terms[17].

And indeed this is how the conference went, with only the testimonies about his imprisonment opening no discussion with respect to the content and style of the films[18]. However, as we read in "Cineforum", the presentation of Parajanov's two films opened up an interest in the director among Italian critics and one of the themes that would later accompany the Italian reading of Parajanov emerged: the theme of the cinema of poetry and thus the affinity with Pasolini.

At this point, Parajanov began to be not only a name but also a theme that would be proposed in various articles in the press, especially in the French press, and resonated in the Italian press. The next

[16] Zambetti 1977, 640.
[17] Ivi.
[18] Il cinema nell'Europa dell'Est 1979, 283-313.

important chapter came in 1986, when the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro, directed by Lino Micciché, produced a programme entitled "Cineurasia". In this review, there were many films from the Soviet republics and beyond, and among these was once again the presence of Parajanov. It is on this occasion that *The Legend of Suram Fortress* was shown for the first time in Italy. And, also on this theme, the short film on video by Serge Avedikian and Jacques Kabedian entitled *Parajanov* (1983), in which we see the director finally free. Numerous articles appeared around the festival in daily newspapers and periodicals, as well as in the specialised press, aimed at recounting Parajanov's film and his filmography. Alongside the films proposed, as is still usual for the Pesaro Festival, a volume dedicated to the festival was published: *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche. Armenia, Azerbaigian, Georgia* (*The Cinema of the Transcaucasian Soviet Republics. Armenia, Azerbaijan, Georgia*). Together with a description of the filmography of the three countries, two essays in the volume dedicated to Parajanov were added, like in the '77 review: *Modello nazionale e cinema di poesia* (*National Model and Poetry Cinema*) by Garegin Zakoyan and *Parajanov: the Last Spring* by Mikhail Vartanov[19]. From here on, there will be many occasions for festivals or reviews that will present Parajanov's films: for instance, Florence will host the screening of *Arabesques on the Pirosmani Theme* in 1988; other festivals will show his films and present his cinema with small publications printed for the occasion, such as in Rimini in 1988[20] and then in Milan in 1994[21].

In those years, the Venice Film Festival presented *Ashik-Kerib* among the films out of competition in 1988. Together with the film, Parajanov also arrived in Italy, bringing his name once again to the press and to the attention of the discerning public. Parajanov's

[19] Nuovocinema 1986.
[20] Neri 1988.
[21] Calvarese, Zappoli 1994.

presence in Italy cannot but leave room for a parallelism with Andrei Tarkovsky, who had precisely chosen to live his exile in Italy. Finally, in regard to his presence at festivals, it is worth mentioning the 1992 edition of Taormina Film Festival where, instead of the films from the second half of Parajanov's career, were those from the first which did appear: *Andriesh* and *Ukrainian Rhapsody*. This choice bears the mark of another protagonist in Parajanov's acquaintance in Italy and also of his interpretation, Enrico Ghezzi. The first date to be considered in this report is 1986, when Ghezzi was working in national television for the Rai3 channel, where he would later become the promoter of a seminal television programme for the diffusion of cinema in Italy that still exists today called "Fuori Orario". In the same days in which *The Legend of Suram Fortress* was screened in Pesaro, *Sayat Nova*[22] was broadcast for the first time on Rai3. Also on Rai3, as part of "Fuori Orario", there will be several occasions on which Parajanov's films will be shown[23]. The element to pay attention to, however, is how they are proposed, and which one were shown. As he did at Taormina, Ghezzi rediscovers not only the most famous films but also those from the early period, for example by dedicating a one-night montage ("Fuori Orario" is, as its title suggests, an out-of-hours broadcast, occupying the nights of the programme) to this sequence: *Natalya Hushviy* (1959), *The First Lad* (1958), *Ukrainian Rhapsody* (1961), *Flower on the Stone* (1962). The other and even more exceptional rediscovery – or rather, real discovery – with their first world broadcast, are the *Sayat Nova* rushes shown in their entirety between New Year's Eve 2005 and 25 June 2005 and then on other occasions. The question of the rushes is an element particularly dear to "Fuori Orario" and to Ghezzi; they are objects that insist on issues often touched upon by the broadcast, such as the archaeology of the set, i.e. the visits to the

[22] Pesce 18 June 1986.

[23] See the unofficial website with the schedule nights of "Fuori Orario": https://archiviofuoriorario.altervista.org/home.html.

places that hosted the films – a practice invented by Ghezzi, – and the logic of the fragment combined with that of excess: of showing everything together with the isolated splinter, of temporally hyper-dilated visions, of the reassembly or de-composition of films. It is precisely in the presentation of *Sayat Nova*'s rushes that Ghezzi explains this – in his often elliptical and never linear way – and at the same time gives an interpretation of Parajanov's work:

Rushes as we like them, against the authors [...], against the purists. Rushes complete an unfinished film. [...] There can be no right version of this film. [...] The right way is to see it in its entirety in rushes, in infinite durations. Timeless illustration. An interior film: like all great films it is an interior film. A film shot in the interior of the imagination, in the interior of the eye-mind, where the inside/outside limit dissolves. [...] And we propose it in the integrity of the unfinished. Happy viewing[24].

Also "Fuori Orario" hosts the first broadcast of an interview-reportage made with Parajanov by Giovanni Buttafava in his hotel room in Venice in 1988. Buttafava, a film critic but also a translator from Russian to Italian of poets and writers such as Iosif Brodsky, is important as he is the name that in Italy is often linked to the discovery of Soviet cinema; in particular, he dedicated important lines to Parajanov in his essay *Radici e un po' di cielo (Roots and a Bit of Sky)* published on the occasion of a large review in Venice of Armenian cinema in 1983, "Tra passato e presente. Cinema dall'Armenia". He would later write another article in 1986 about *The Legend of Suram Fortress*.

Finally, the triptych of three short films by Parajanov: *Hakob Hovnatanyan*; *Frescos of Kiev* and *Arabesques on the Pirosmani Theme* has been shown on several occasions in Italy in recent years. This is still an open story, as shown in the programme in this year's June

[24] See the video of the presentation on YouTube at the link https://www.youtube.com/watch?v=bfAtAl_U5Jc.

edition of the festival Il cinema ritrovato where Parajanov's films between *Andriesh* and *Shadows of Forgotten Ancestors* were shown.

Some elements to ground a reading

This journey between film presentations and some critical readings has put crucial aspects of Parajanov's interpretation on the table, many of which are characteristics of his films and his poetics and style. However, there are sides to this hermeneutics that are not object-induced but are more the derivation of the thought and time of the viewer of these films. Undoubtedly, whether in the Soviet Union, Italy or other countries, Parajanov's cinema is approached for various reasons with the idea of a cinema of poetry. To say and to define what a cinema of poetry is would require a very extensive separate treatment, it remains to take this definition as valid for what it is worth in Parajanov's reading and in the period in which it is used. In the Russian press, this definition is already used to refer to *Shadows of Forgotten Ancestors* or in the case of *Sayat Nova* by Mikhail Dolinsky and Semyon Chertok in "Ekran" in 1969[25], and it was soon to be adopted from '77 in the Italian and western press as well. However, the matrix of this identical definition – if one does not want to put it in a merely impressionistic perspective – is different. In the Soviet scenario, "poeticheskoe kino" refers to a tendency on the part of some directors in the 1960s towards a more personal kind of cinema marked by well-curated formal elements, and a result of a rediscovery of the great names of Soviet cinema of the 1920s. But not only were directing styles influenced by this rediscovery, hermeneutic and critical tools were also influenced by them. It is in this sense that one can speak of a cinema of poetry thanks to Viktor Shklovsky's writings, in particular *Poezija i proza v kinematografii* of 1927. Here, a distinction is proposed between prose and poetry in the art of cinema, with the point of distinction between the two not being the presence of a metrical line in the poetic

[25] Chertok, Dolinsky 1969, 55-58.

one, but a prevalence in it of "technique-formal aspects as opposed to semantic ones, taking into account the fact that the formal moments replace the semantic ones, resolving the composition"[26]. An example of this cinema has been identified by Shklovsky in Pudovkin, an author that Parajanov was undoubtedly familiar with, since he was present in the curriculum of his teachings at the VGIK. But it is precisely this belonging to the so-called cinema of poetry that is the object of criticism of *Sayat Nova* and its director by Mikhail Bleiman, who recognises in this stylistic attitude the risk of an archaism of thought, far removed from socialist progressivism, and above all determines the accusation of formalism[27]. At this point, the consequences of the obscuration of Parajanov's work and his imprisonment are well known, the aim is to recognise how in Italy the concept of poetry cinema has had a precise reference point since the second half of the 1960s. Obviously, the name to which the concept is referred to is that of Pier Paolo Pasolini, who had read the text *Il cinema di poesia* (*The Poetry Cinema*) at the 1965 Mostra del Nuovo Cinema in Pesaro, in which he identified the characteristics for making a poetic cinema, with elements that can already be glimpsed in his films and which find a definition in the framing he called "free indirect subjective 'discourse'". Although Shklovsky was translated into Italian in 1971 for the publisher Garzanti, what is called poetry cinema in Italy falls under the shadow of Pasolini. Parajanov is also traced back to him, often not only by Italians but also by French critics. The example presented above is the article in the '77 issue of "Cineforum" that lamented the lack of a discourse on Parajanov's cinema of poetry in relation to Pasolini at the Venice conference. Linking the Russian formalist way of poetry cinema and Pasolini's is the essay by Garegin Zakoyan, which appeared in Russian in 1984, and was reproposed in Italian in the volume dedicated to Causcasian cinema in 1986, entitled *Modello nazionale e cinema di poesia* (*National*

[26] Šklovsky [1927] 2019, 94.
[27] Tessen 2013, 155.

Model and Poetry Cinema)[28]. This is a particularly valuable essay, which not only bridges the gap between the formalist and the lyricist-Pasolinian perspectives, but also opens up important considerations on Parajanov's cinematic art, on that of Artavazd Peleshyan and the relationship between the two. The question of poetry, of poeticity, is therefore something easily traced by the public and even more so by the Italian critics, capable of linking the use of popular elements and tableaux to Pasolini's cinema, tracing back to this visual connection a formal question that on the Italian side would have required a precise reading in Pasolini's programmatic proposal for a cinema of poetry – something that, as read, failed – which is therefore translated into a connection of an aestheticising character and a simple superficial visual imprint. Until, but from the East, the possibility of a more complex and profound reading of poeticity in Parajanov arrives.

A further element in the reading and reception of Parajanov in Italy is suggested by one of the most evident characteristics in all of his cinema: the folkloric elements of the popular tradition that refer to the fairytale. It is what Verdone immediately notes in '65 – the starting point being the "folk wisdom" of Ukrainian tales – and this is how he will always observe the use of the fairytale repertoire, of the ancient stories of the peoples that are touched upon in his films. For example, the passage that Buttafava writes on this aspect is remarkable: "In *Sayat Nova* he no longer tends to "use" popular culture but somehow, humbly, to "be used" by it"[29]. These words were written in 1983, but they are the result of a shift in perception towards popular culture and in particular its stories, fairytales, that has been taking place in Italy for at least a decade. These are the years in which we understand and write about the ever-present and living power of the fairytale in its function as fuel capable of igniting new stories or giving them depth. Years in which this material deposited in popular culture was not just

[28] Zakojan [1984] 1986, 285-310.
[29] Buttafava 1983, 23.

seen as a passive reserve that could be used at will, but as a wave capable of propelling those who knew how to grasp it and be accompanied by its movement. Buttafava's words condense those written over the lustres, for example by the writer Cristina Campo who in '62 published *Fiaba e mistero (Fairytale and Mystery*), then reissued in a more extensive and successful edition in '71 with the title *Il flauto e il tappeto (The Flute and the Carpet*). In the same years, in '79, a conference is proposed – the following year it will be a book – entitled *Tutto è fiaba* (*Everything is Fairytale*)[30], with renowned speakers such as Furio Jesi. And so, Mario Sesti's review of *The Legend of Suram Fortress*, seen in Pesaro in '86, follows in this path:

Parajanov brings the spectator face to face with the sacrifice of purity and beauty in a cosmos of gigantic violence, defenceless in the labyrinth of millenary suffering, exposed to the investment of its symbolic energy. But not before accompanying it on an exceptional carpet of forms. Next to the rose, the milk-filled horn, the pomegranate[31].

Words that echo those of Campo:

So we all fall – characters, reader, narrator – into a narrower, deeper, more interior labyrinth, in which Solomon's bottles are the only lodestone: like Proserpina's hyacinth or the first tale that Scheherazade tells King Shahryar, immured in his sanguinary dream[32].

A tale, the one described here, that belongs to the *One Thousand and One Nights*, is another repertoire rediscovered in those years. It also returns here in Pasolini, who draws from the same repertoire to demonstrate how the fairytale element is in full force, capable of a vertical imaginative development from the traditional folk tale, which is able to show its icastic capacity and the Italian sensibility of the period – it is Pasolini's film, *Il fiore delle mille una notte (Arabian Nights*), from 1974.

---

[30] Tutto è fiaba 1980.
[31] Sesti 1987, 91.
[32] Campo [1963] 2024, 57.

A mute hearing, or rather, a blind seeing

There is a crucial third protagonist for Parajanov's reading and reception in Italy. First, however, it seems useful to me to make an attempt to show how the fortune or, if the term fortune is too exaggerated, the particular attention given by Italy to Parajanov can be traced to an affinity found in two minor cases on the art scene of the time, but precisely because of this marginality capable of being an example of the maturity of the times for the recognition of Parajanov's art to take place. Two examples that come close to falling into mere coincidence, or to being indications of the alignment of the historical sensibility of the period and context with Parajanov. We learnt from Walter Benjamin how a work speaks only to a certain era, that it is never the same to different eyes or to the same eyes at different times. We know, from Aby Warburg, that the reception of certain stylistic formulas, or of certain themes, is not only recalibrated under the fashions and styles of the host place, and often through artefacts that are not only artistic and minor, but in order for this encounter to take place there must be a predisposition, which as Giordano Bruno teaches, only sparkles with what it is predisposed to join, with which it is given to shine (*Vincitur maxime aliquid per hoc quod aliquid sui est in vinciente, vel ideo quia per aliquid sui vinciens imperat illi. De vinculis in genere*, *VI*). The two cases that I would like to try to juxtapose with Parajanov's art are those of the artist Giuseppe Desiato and the couple Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi. Desiato, a Neapolitan artist active since the 1960s, died amid general indifference on 28 July this year, confirming his role as an outsider. As he said of himself: "Biography: I have never been able to do exhibitions because no one has ever wanted or been able to show my stuff"[33]. Fortunately, something of his was shown, and so there are some photographs of his works, his performances and some images from his films in small gauge. Desiato touches on Parajanov's similar use of collage and

[33] Desiato 1974, n. p.

assemblage of objects, often placed in boxes or containers. These are objets trouvés, sometimes using elements of popular culture, understood as pop, or traditional; grafting references to classical art, e.g. Renaissance, into modern materials; all with a subversive and naive vein. Also tangential to Parajanov are the Super 8 and previously the 8mm, where he uses mannequins and objects as the protagonists of his films, all of them lasting one reel[34]. Desiato certainly could not have known Parajanov, so much so that some of his works are contemporary with or slightly predate Parajanov's, the only knowledge of anything from beyond the curtain that might have influenced him being a visit to Jiří Kolář in Prague in 1970[35], another artist who shares many of the characteristics mentioned for Desiato. At the same time, in the 1970s, Gianikian and Ricci Lucchi started their artistic careers. Even for them, it is impossible that they knew Parajanov's work at that time, but in the same manner their paths tread a similar journey. Gianikian, for instance, exhibited small assemblage works at the Galleria del Cavallino in Venice in 1974[36]. Certainly the reference can be seen in Joseph Cornell's shadow boxes, but it is undeniable that their appearance, in the same years as Parajanov and Desiato, assumes the indexicality of an idea about art at that time ready to be embraced and declined by several artists. And so, in Gianikian and Ricci Lucchi's early films in small gauge, these compositions of salvaged objects reappear, chosen in their bare form and as elements that can be summed up and put together (see Panel 1). This includes, like Desiato, the use of mannequins (see Panel 2). Gianikian's first shorts do not stop at this, right around the time of the Italian premiere of *Sayat Nova*, without their knowing it or having seen it, it is typical of their films to arrange this collection of objects, of simple knick-knacks and common things, on sheets, giving shape to compositions on a neutral

[34] Migliorati 2020.
[35] Esposito 2018, 167-185.
[36] Yervant Gianikian. 804th Mostra del Cavallino 1974.

plane framed in plongeé, which today invariably rhyme with those of Parajanov's (see Panel 3). If we then bear in mind that these shorts – in accordance with a tendency typical of some independent cinema experiences of the period of overcoming the visual dimension alone for a synaesthetic cinema – were shown with the accompaniment of perfumes and fragrances in the theatre, we find the attention to the ultra-visible components of objects typical of Parajanov, capable of considering any aspect of the sensible in his films. And then, as mentioned, these are also the years of the fairytale, and from fairytales come several of these films: *Wladimir Propp. Profumo di lupo* (*Wladimir Propp. Scent of the Wolf*, 1975); *Milleunanotte* (*One Thousand and One Nights,* 1979) or, similarly, *Alice profumata di rosa* (*Rose-Scented Alice,* 1975). As mentioned, these are minor cases of coincidence, of approximation between extremely particular experiences and areas of intervention, which enter into a dynamic of manners and styles peculiar to the period that certainly influences them more than the non-existent link between them that can only be found a posteriori and inductively. However, in this coexistence of them on different planes but within the same art system, they testify to a common sensibility of the time that transcends personal biographies and careers to function as a warning of a more implicit, and therefore profound moment in which the predisposition of the period and the eyes of the time were attuned to this aesthetic made up of: salvaged objects of various kinds, some sublime others, at times indistinguishably, poor and discarded; composition between them, assemblage and display – both in the cinematic framework and in that between installation and painting – or exhibition; use of anachronism and dissonance between objects in favour of a particular stylistic figure. In this sense, the Parajanov-Desiato-Gianikian-Ricci Lucchi constellation works to illuminate the maturity of the times for Parajanov's art to arrive in Italy.

From the pictorial image to the iconic image

Some of the critical texts on Parajanov's work insist on the possibility of reading, or approaching, the image in his films as an icon. Dolinsky and Chertok immediately sensed this key to reading the use of several actors in the role of Sayat Nova in 1969: "In ancient icons, the same person is represented with different faces"[37]. In the same vein, there will later be countless those who will highlight the proximity between pictorial art and Parajanov's film, but only the most attentive will eliminate any vagueness by tracing the characteristics that relate it to the tradition of the icon. Thus, Guy-Patrick Sainderichin in the "Cahiers du Cinema" sees how in Parajanov shading, characteristic of the icon made of pure light, is absent, "he ignores chiaroscuro"[38], and plays the camera plane on pure frontality: "He ignores not only the counter-field, but also almost all space-time relations"[39]. Once again, it is Sesti who gives a summary of this reading that recognises the qualities of the icon in Parajanov:

To tell the truth, Parajanov goes back even further, before the hegemony of Western figurative art, since in his films the same scene can contain different times, the same set design can mean different spaces, the same actor can be several characters, and several actors play the same character. The principle of identity, before Aristotelian unity, is the device that inexorably dissolves in the harmonic rotation of its staging. [...] But it is precisely this irreducible and absolute difference, the precipitate in icons of rigorous frontality of a completely different voice, a stratum of unknown humanity, a completely different culture, or rather the reflection of this difference that takes shape not so much in the upheaval of cinema as in the impossibility it generates of

[37] Chertok, Dolinsky 1969, 57.
[38] Sainderichin [1982] 1983, 61.
[39] Ibid.

allowing the spectator to subdivide and distribute feelings as he is accustomed to do with every story[40].

The frontality, the co-presence of different tenses, the breaking of Aristotelian unities and the deviation from Western figurative art, which nevertheless manages to access the feeling and the sensitive intelligibility of the spectator. In this acute observation, one is left to wonder how it was possible for a Westerner, an Italian, to grasp these characteristics so profoundly. Well, all this in Italy was fortunately constructed through the arrival – again in '77, always in that decade of Parajanov's discovery – of one of the greatest thinkers of the entire 20th century, Pavel Florensky. It is possible in part to interweave the Italian reception of Florensky with that of Parajanov. Florensky was also discovered in Italy in the seventies, he was approached with the victims of the Communist regime, which lent itself to a varied discovery of the regime's opponents and its exiles (among all, besides Solzhenitsyn, Brodsky, the writings of Abram Tertz [Andrei Sinyavsky] and then Andrei Tarkovsky) and, in particular, of the Christian resistance to Sovietism would arrive in Italy. Florensky's case is particularly fitting for the years of arrival: in Italy the first translation in the world of *The Pillar and Ground of the Truth*, in 1974 at the publisher Rusconi, and above all – the essay on the icon *Iconostas*, with the title *Le porte regali (The Royal Doors)*, in 1977 at the important and recognisable publishing house Adelphi came out. The editorship was by Elémire Zolla, an eminent scholar of traditional thought and symbolic forms, as well as an Anglicist, who published other writings by Florensky in his magazine "Conoscenza religiosa" (Religious Knowledge) in the same year, certainly not giving him greater vision, the magazine was very small, but affirming his weight in the thought of the time. Certainly *Le porte regali* (*The Royal Doors*), an essay never forgotten in Italy, had a vision and echo that led to the first international conference dedicated to Florensky in Bergamo in 1988,

[40] Sesti 1987, 90-91.

and then, from the 1990s onwards, to the translation of most of his studies in every sphere, from science and mathematics, theology to art, literature, linguistics, etc. The coinciding cadence of the years of discovery and return on Florensky's and Parajanov's work is particular: '77, the end of the 1980s, and then from the 1990s onwards with – in common between the two – the special attention to the arrival in advance of the others, as well as to Russia itself or the countries of the former Soviet Union, to parts of the works of both. The essay on the icon, even more so than any film textbook or text on art in general, is useful for understanding Parajanov (and in particular how it is conveyed in Italy). What a reader in Italy might have learnt from Florensky, in order to learn to see Parajanov, is for example that the forms and materials used are not neutral but determine a priori so much of the thought and content that lies in the work[41]; that these materials have a precise symbolic value[42]; he would then learn that from the choice of materials, or of objects, follow subsequent choices, for example of colours[43]; that all these aspects, together with the arts such as music or incense, enter into the ritual that is a synthesis of the arts[44]; he would then understand how linear perspective is an arbitrary scheme and the result of a structure of thought and that it reflects it, and so does the use of chiaroscuro[45] – and thus the value of frontality and light. And even more, learn from Florensky in an enlightening way what symbolic art is:

When we pass from ordinary reality into the imaginal space, naturalism generates imaginary portrayals whose similarity to everyday life creates an empty image of the real. The opposite art – symbolism – born of the descent, incarnates in real images the experience of the

[41] Florensky [1922] 1977, 106-107.
[42] Ibid, p. 106.
[43] Ibid, p. 110-111.
[44] Ibid, p. 107-108.
[45] Ibid, p. 168.

highest realm; hence, this imagery – which is symbolic imagery – attains a super-reality[46].

Art must, insofar as it possesses this capacity, fix symbolic images in concrete phenomena, giving substance to what the dream suggests – Florensky sees the dream as a threshold moment of relationship between different worlds: "Art is thus materialized dream[47]. And it is precisely on this task and character of art as intermediary and threshold on which Zolla dwells when presenting the essay: "Florensky raises the edifice of metaphysics, distinguishing the archetype from types, living ideas from lived matter, with the isthmus, the doorway in the middle: the iconostasis of the *mundus imaginalis* with its royal doors'"[48]. That is, it identifies the point of the "intermediate world", the passage from one plane of reality to another that takes place by means of and within the image, which is for this reason symbolic, a bridge to the ideas we access by means of works of art[49]. On the symbolic dimension of the images in Parajanov's work, I do not think it is necessary to give evidence, however, it is more than a suggestion to recall the finale of *Arabesques on the Pirosmani Theme*, in which Parajanov composes an iconostasis made of flea market junk and paintings of Pirosmani. There, by means of the forward motion following the beautiful Margarita, we are led through the royal doors into a superlative dimension, in which we abandon the plane of material history to access one of a higher, otherworldly character. Finally, it should be emphasised how the totally different geometric composition in Parajanov compared to the Western canons of almost all painting and film has a particular value that it possesses precisely because of what Florensky writes about the icon. Where a non-Albertian

[46] Florensky [1922] 1996, 45.
[47] Ibid, p. 44.
[48] Zolla 1977, 15.
[49] Ibid, p. 12.

perspective is used – Florensky calls it a "reverse perspective"[50] – this happens:

He [the artist] grasps this life of his idea, whether it be a house or a human face, by taking from the various parts of the idea the brightest, the most expressive of its elements, and instead of a momentary psychic fireworks it provides a motionless mosaic of its single, most expressive moments. During contemplation of the picture, the viewer's eye, passing step by step across these characteristic features, reproduces in the spirit what is now an image extended in time and duration of a scintillating, pulsating idea, but now more intense and more cohesive than an image deriving from the thing itself, for now the vivid moments observed at different times are presented in their pure state, already condensed, and don't require an expenditure of psychic effort in smelting the clinkers out of it[51].

The contemplation of the eye is anything but a stasis, it enters into the representation composed of a mosaic of the most vivid and firm characteristics in their representative value of the subject. This movement of the eye between one character and another generates the image. As noted by Ghezzi, *Sayat Nova*, therefore Parajanov's films are a "timeless illustration" that lives in the eye of the spectator: "A film shot in the interior of the imagination, in the interior of the eye-mind, where the inner/outer limit dissolves". The rushes, in the purity of their raw state, show these qualities even better, revealing the antinomian frontality in relation to the patterns of post-Renaissance painting and the internal tempos it preserves. It is precisely on multiple and fragmented times that the installation shown in Rotterdam in 2019 promoted by Daniel Bird and Edwin Carels, *Temple of Cinema*, made with *Sayat Nova*'s rushes, is based. It is still shown on several stages today, a sign of the epochless contemporaneity of Parajanov's work. Its arrival in Italy is awaited, as the closing of a circle still in progress.

---

[50] Florensky [1919-1920] 2002.
[51] Ibid, p. 271.

Bibliography

1. Buttafava G. *Radici e un po' di cielo*, in *Tra passato e presente. Cinema dall'Armenia*, Tipo-litografia armena, Venezia, 1983, pp. 15-24.
2. Calvarese O., Zappoli C. *Sergey Parajanov. Lo spettatore incantato*, Centro Studi Cinematografici, Comune di Milano, Milano, 1994.
3. Campo C. *La storia della Città di Rame* [Scheiwiller, Milano 1963], in Ead, *The Unforgivable and Other Writings*, en. tr. by A. Andriesse, New York Review Book, New York, 2024.
4. Chertok S., Dolinsky M. *Il senso particolare delle immagini* ["Ekran" 1969], tr. it. by S.M. Sivazliyan Abbiati, in *Tra passato e presente. Cinema dall'Armenia*, Tipo-litografia armena, Venezia, 1983, pp. 55-58.
5. Aa. Vv., "Cineforum" no. 54 (April 1966), pp. 330-333.
6. Desiato G. *Napoli 4. Storia di un manichino*, edited by G. Chiessi, F. Conz, Pari editori & Dispari, Reggio Emilia, 1974.
7. Desiato G. *Giuseppe Desiato*, Studio Morra, Napoli, 1984.
8. Dogliani G. *Tecniche del consenso e forme del dissenso all' est*, Marsilio, Venezia, 1977.
9. Esposito P. *Kafkaesque legacies and metamorphoses: Jiří Kolář (via Giuseppe Desiato and Patrizio Esposito)*, "Revue trans-européenne de philosophie et arts" no. 1 (February 2018), pp. 165-185.
10. Florensky P.A. *Le porte regali. Saggio sull'icona* [*Iconostas*, 1922], ed. by Elémire Zolla, tr. it., Adelphi, Milano, 1977.
11. Florensky P.A. *Iconostasis* [*Iconostas*, 1922], en. tr. by D. Sheenan, O. Andrejev, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, 1996.
12. Florensky P.A. *The Reverse Prospective* [*Obratnaja perspektiva*, 1919-1920], in Id., *Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*, ed. by N. Misler, eng. tr. by W. Salmond, Reaktion Book, London, 2002.
13. Yervant Gianikian. 804th Mostra del Cavallino 1974 (exhibition catalogue 9 December 1974 - 8 January 1975) Galleria del Cavallino, Venezia, 1974.
14. Aa. Vv., *Il cinema nell'Europa dell'Est. Il dissenso culturale* (conference proceedings, November 1977), Marsilio, Venezia, 1979.
15. Liehm A. *Sergheij Paradjanov. Testimonianze e documenti sull'opera e la vita*, Marsilio, Venezia, 1977.

16. Liehm M. *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977*, Marsilio, Venezia, 1977.
17. Micciché L. *Introduzione*, in M. Liehm, *Il cinema nell'Europa dell'Est 1960-1977*, Marsilio, Venezia, 1977.
18. Migliorati A. *La bellezza è come un fulmine*, in *Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, V. II, a c. di F. Marcelli, Aguaplano, Perugia, 2020, pp. 193-209.
19. Neri E. *Ciak: Va di scena la "glasnost". Il grande cinema ritrovato*, Comune di Rimini, Rimini, 1988.
20. *The Cinema of the Transcaucasian Soviet Republics. Armenia, Azerbaijan, Georgia*, ed. by Nuovocinema, Marsilio, Venezia, 1986.
21. Pattaro G. *Il dissenso religioso*, Marsilio, Venezia, 1977.
22. Pattaro G. *La religione nell'Europa dell'Est. Il dissenso culturale* (conference proceedings, November 1977), Marsilio, Venezia, 1978.
23. Pesce A. *Da Pesaro un film d'autore per Raitre*, "Giornale di Brescia" 18 June, 1986.
24. Portinari S. *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018.
25. Sainderichin G.-P. *Sayat Nova. Un capolavoro indistruttibile* [*Un chef-d'oeuvre mutile mais indestructible*, "Cahier du cinéma" no. 332, February 1982], tr. it. by D. Orati, in *Tra passato e presente. Cinema dall'Armenia*, Tipo-litografia armena, Venezia, 1983, pp. 59-61.
26. Sesti M. *La leggenda della fortezza di Suram*, "Cineforum", no. 10 (October 1987), pp. 89-91.
27. Šklovsky V. *La poesia e la prosa nel cinema* [*Poezija i prosa v kinematografi*, 1927], in *I formalisti russi nel cinema*, ed. by P. Montani, tr. it. by G. Kriaski, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2019, pp. 91-94.
28. Tessen J. *The Cinema of Sergey Parajanov,* The University of Wisconsin Press, Madison, 2013.
29. Aa. Vv., *Tutto è fiaba. Atti del Convegno Internazionale di studio sulla Fiaba*, L'asino d'oro, Roma, 1980.
30. Verdone M. *Il Festival di Mar del Plata*, "Bianco e Nero" no. 4 (April 1965), pp. 49-56.

31. Zambetti S. *La Biennale del dissenso: Paradjanov e il resto*, "Cineforum" no. 169 (November 1977), pp. 641-642.
32. Zakoyan G. *Modello nazionale e cinema di poesia* [*Nacionl'naya funkciya kino i televideniya*, 1984], tr. it. by P. Giuriati, in *Il cinema delle repubbliche transcaucasiche sovietiche. Armenia, Azerbaijan, Georgia*, ed. by Nuovocinema, Marsilio, Venice, 1986, pp. 285-310.
33. Zangrando F. *Cinema Urss. Da Verona (e da Venezia)*, "Il Gazzettino" (10 June 1977) p. 11.
34. Zangrando F. *Poetry and Violence. A Verona la "Settimana" dell' Unione Sovietica*, "Il Gazzettino" (18 June 1977), p. 11.
35. Zangrando F. Mondo di favola. *A Verona la "Settimana" dell' Unione Sovietica*, "Il Gazzettino" (21 June 1977), p. 10.
36. Zangrando F. *Le storie dipinte. A Verona la "Settimana" dell' Unione Sovietica*, "Il Gazzettino" (22 June 1977), p. 10.
37. Zangrando F. *Love of Freedom. A Verona chiusa la "Settimana"*, "Il Gazzettino" (23 June 1977), p. 11.
38. Zangrando F. *Paradjanov. Biennale del dissenso / cinema*, "Il Gazzettino" (26 November 1977), p. 11.
39. Zolla E. *Introduction*, in P.A. Florensky, *The Royal Doors. Saggio sull' icona* [*Iconostas*, lavra di San Sergio 1922], ed. by Elémire Zolla, tr. it., Adelphi, Milano, 1977, pp. 11-16.

Ֆիլիպպո ՊԵՐՖԵՏՏԻ
Ուդինեի համալսարանի ասպիրանտ (Իտալիա, Ուդինե)
fperfetti@iuav

ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՖԻԼՄԵՐԻ ՏԵՍՈՂԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆ ԻՏԱԼԻԱՅՈՒՄ: ՊՈԵԶԻԱ, ՀԵՔԻԱԹ, ՍՐԲԱՊԱՏԿԵՐ

Հոդվածում քննարկվում է Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության տեսողական ընկալումն Իտալիայում: Հիմք են ծառայել թե՛ 1960-1990-ական թվականներին անցկացված կինոփառատոներում ռեժիսորի ներկայությունը, և թե՛ իտալական հեռուստատեսության շնորհիվ (ի մասնավորի՝ Էնրիկո Գեցցիի ջանքերով) երկրում

նրա հետագա ճանաչումը լուսաբանող նյութերը: Ուսումնասիրվում է Փարաջանովի ֆիլմերի դիտարկումը բանահյուսական-հեքիաթային տարրերի և «պոետիկ կինոյի» պրիզմաների միջով՝ թեմաներ, որոնց անդրադարձել են ինչպես սովետական, այնպես էլ իտալական քննադատությունում: Այնուհետև ուշադրություն է հրավիրվում Փարաջանովի աշխատանքների և ժամանակակից իտալական գեղարվեստական կյանքում դրսևորվող որոշ օրինակների նմանության հետաքրքրաշարժ հանգամանքին, ինչը վկայում է այն մասին, որ ռեժիսորի ոճն ունի բավականին լայն գեղագիտական ըմբռնում: Հոդվածի ավարտական մասում ընդգծվում է փարաջանովյան կինոյի եզակիությունը, նշվում է, որ նրա արվեստն աղերսվում է ավելի շուտ սրբապատկերի ավանդույթի, քան արևմտյան ֆիգուրատիվ արվեստի հետ: Որպես Փարաջանովի կինոյի մեկնաբանման «գործիք» անդրադարձել ենք Պավել Ֆլորենսկուն, քանզի ռուս փիլիսոփայի ընկալումների որոշ կողմերը, սերտորեն միահյուսվելով փարաջանովյան մոտեցումներին, դառնում են ռեժիսորի կինոերկերը հասկանալու և մեկնելու արդյունավետ միջոց:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանով, տեսողական ընկալում, Էնրիկո Գեցցի, Ջուզեպպե Դեսիատո, Պավել Ֆլորենսկի, սրբապատկեր, նկարահանված նյութ:

Филиппо ПЕРФЕТТИ
аспирант Университета Удине (Италия, Удине)
fperfetti@iuav

ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПАРАДЖАНОВА В ИТАЛИИ. ПОЭЗИЯ, СКАЗКА, ИКОНА

Целью статьи является анализ зрительного восприятия творчества Сергея Параджанова в Италии. Использовались материалы, освещающие его присутствие в 1960-1990-ых годах на кинофестивалях, как и дальнейшее его признание в стране благодаря итальянскому телевидению при посредстве, в частности, Энрико Гецци.

Рассматривается ви́дение работ Параджанова сквозь призмы фольклорно-сказочных элементов и «поэтического кино» – темы, нашедшие отклик и в советской, и в итальянской критике. Далее исследуется интригующая близость его работ с некоторыми примерами, наблюдающимися в современной итальянской художественной практике, что свидетельствует о довольно широком эстетическом восприятии его стиля. В завершающей части подчеркивается уникальность параджановского кино, отмечается, что его искусство соотносится скорее с традицией иконописи, чем с западным фигуративным искусством. «Инструментом» при трактовке кино Параджанова послужил Павел Флоренский, так как некоторые аспекты восприятия русского философа, тесно сплетаясь с параджановскими подходами, становятся эффективным средством для понимания и толкования творений кинорежиссера.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, зрительное восприятие, Энрико Гецци, Джузеппе Десиато, Павел Флоренский, икона, отснятый материал.

УДК: 929:791.43(479.25)Параджанов+929:791.44.071.1(574)Ходжиков
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-220

Камила ГАБДРАШИТОВА
старший преподаватель кафедры «Искусствоведение»
Казахского национального университета искусств имени
Куляш Байсеитовой (Казахстан, Астана)
Kamila.gabdrashitova@mail.ru

ВЛИЯНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО КИНОЯЗЫКА СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА НА ТВОРЧЕСТВО СУЛТАНА ХОДЖИКОВА

В статье делается попытка раскрыть особенности поэтического языка Сергея Параджанова, а также влияние данного направления на киноязык Султана Ходжикова. Статья основывается на обширном пласте исследований армянских киноведов об армянском кино, армянском поэтическом кинематографе и феноменальном творчестве кинорежиссера С. Параджанова. Было обнаружено сходство поэтик армянского и казахского кинематографа периода 1960-70-х годов, в частности, фильмов С. Параджанова и С. Ходжикова.

Цель статьи – обозначить специфику поэтического киноязыка каждого из упомянутых режиссеров и определить их значение для поэтического кинематографа. Использованы методы фильмического, сравнительного и семиотического анализов.

Ключевые слова: советское кино, Сергей Параджанов, Султан Ходжиков, киноязык, авторский стиль, поэтическое кино.

Вступление

Общее советское прошлое в известной степени объединило многие народы, в том числе армянский и казахский. Схожие факторы мы можем усмотреть и в кинематографе. В 1960-70-е годы были выпущены неординарные фильмы двух мастеров национальных кинематографий, наследие которых до сих пор влияет на современный кинематограф. Тенденции поэтического кино ярко

прослеживаются в творчестве Сергея Параджанова и Султана Ходжикова, раскрывавших в своих фильмах чудесный мир народного менталитета, культуры, искусства. Также важен для автора статьи вопрос киноязыка поэтического кинематографа, столь по-разному раскрывающегося в разных стилях режиссеров. С. Параджанов был первым на Киевской киностудии имени А. Довженко, кто вернул поэтическую составляющую киноязыка после своего мастера. Более того, поэтика С. Параджанова стала примером прогрессивного искусства того времени, породила известный дискурс о поэтическом кино. На примере кинокартины «Тени забытых предков» мы постараемся выделить поэтический киноязык его искусства.

В сравнении нами предлагается творчество одного из выдающихся казахских кинорежиссеров, монументалистов казахского кино Султана Ходжикова, который своими фильмами также поднял национальный кинематограф на новый уровень. Прежде не используемая в казахском кино поэтика очень гармонично раскрылась в его самом известном фильме «Кыз Жибек».

Изложение основного материала

В вопросе поэтической поэтики визуально-изобразительное решение фильма становится важным фактором киноязыка. В свою очередь за это на производстве отвечают оператор и художник фильма. Отметим, мы ни в коем случае не умаляем роль режиссера в анализируемых фильмах. И С. Параджанов, и С. Ходжиков являлись истинными представителями авторского кино, вся съемочная команда на их фильмах работала на ви′дение режиссера. Тем не менее, в любом поэтическом фильме творческое сотрудничество постановщиков: режиссера, оператора и художника, играет не последнюю роль.

Фильм С. Параджанова «Тени забытых предков» был направлен на производство без всяких надежд на высокое искусство. Был план студии, который необходимо было выполнить, была красивая

дата – 100-летие М. Коцюбинского, которую нужно было отметить галочкой в плане. Никто не ожидал, что в итоге киностудия получит один из самых своих запоминающихся фильмов. Мирон Черненко очень точно сформулировал ту обстановку, в которой оказался фильм и режиссер: «А получился фильм, после которого украинский кинематограф никогда уже не мог бы стать, как прежде, а сорокалетний Параджанов оказался вдруг создателем и инспиратором того «поэтического кинематографа», той «киевской школы», которую с таким тщанием и остервенением давили, изничтожали, умерщвляли, и все-таки не смогли добить до конца в течение почти полутора десятилетий»[1].

В основе фильма лежал не только текст повести М. Коцюбинского, лежала и поэтика гуцулов, и природа, повторяющая эмоции героев, и авторская форма. В главе «Драматургическая фреска» И. Вайсфельд пишет о повести писателя, а в конце добавляет: «Я говорил до сих пор о повести Коцюбинского. Но все сказанное относится и к картине Параджанова. Он создал на экране праздник цветов, цветений, расцветий всех красок земли. Они у него чистые и звенящие, как у Коцюбинского. Отброшены каноны кинематографических феерий с их оперной стилистикой. Отброшены и каноны механических сцеплений быта и фантастики»[2]. Далее, анализируя фильм, автор делает очень важное замечание: «В отличие от многих экранизаторов авторы фильма «Тени забытых предков» не обнажали сюжетной конструкции ценой утраты образного своеобразия произведения, а искали кинематографические эквиваленты для художественного строя повести»[3]. Получается, режиссер всеми силами старался сохранить поэтику истории, перенося ее из одного вида искусства в другой, считая важным передать сущность произведения. Таким образом, можно сказать, появился

[1] Черненко 1989, 10.
[2] Вайсфельд 1968, 124.
[3] Вайсфельд 1968, 127.

поэтический киноязык Параджанова, который еще более ярко выразится в фильме «Саят-Нова».

В фильме «Тени забытых предков» киноязык заключается, конечно, не только в форме. При этом деление фильма на главы – явная отсылка к литературному первоисточнику. Подобное деление не отвлекает восприятие зрителя, наоборот, разграничивает части по настроению, характеру и эволюции образов главных героев фильма. Звуковое и визуально-изобразительное решение фильма полностью соответствует рассказываемой истории. В этом мы видим тонкое понимание авторами выражения фольклорного в кино, ведь очень важно было не превратить повесть в этнографическую зарисовку жизни гуцулов. С другой стороны, в фильме есть вполне связный сюжет, который тоже нельзя было потерять в чисто изобразительной передаче. На наш взгляд, фильм получился гармоничным по всем названным факторам, благодаря тонкому чувству режиссера прекрасного и его пониманию особой образности материала.

Строго говоря, данную повесть вполне возможно представить в повествовательной форме, но в этом случае как раз возможны, во-первых, потеря поэтичности первоисточника, во-вторых, грубые упрощения его смысла. В блестящем анализе «Теней…» киновед Карен Калантар делает вывод, что фильм Параджанова – лучшая экранизация повести Коцюбинского, которую только можно представить. Ведь главное и в повести, и в фильме не шекспировские страсти, не размытые грани реального и мистического миров, не жизнь и смерть, а красота. «Параджанов обладал удивительным талантом извлекать красоту из всего, к чему обращался его взор, из любого явления, обстоятельства, состояния. Создавать красоту из любого материала»[4]. Отдельные образные зарисовки невинной Марички, в первую очередь, показывают обоб-

[4] Калантар 1998, 45.

щенный идеал возлюбленной глазами Ивана. Актриса Лариса Кадочникова, воплотившая образ Марички, одновременно и Джульетта для Ромео, и Лейла для Меджнуна, и Жибек для Толегена. При этом детали ее костюма, пластика юной девушки, музыкальность образа очень точно определяют национальность, образ мыслей и традиционность гуцулов. Авторы фильма намеренно не показывают ее мертвой, зритель получает возможность сохранить образ любимой девушки Ивана, чего не получает сам герой. Горе обрушивается на него с такой силой, что Иван даже не подходит к телу Марички, смотрит на нее, присев поодаль. В продолжение мысли о красоте женского образа интересно ее отождествление с ланью, которую Иван видит возле могилы возлюбленной. Нежное, робкое и пугливое животное становится для Ивана заменой образа возлюбленной, которая все равно от него убегает. В контрасте показан образ Полагны. Она – абсолютно земная, живая, пышущая здоровьем и порочной красотой. Эпизоды первой брачной ночи и ворожбы Полагны рисуют нам женщину, вызывающую страсть и желание. Здесь важно отметить, что фильм С. Параджанова очень целомудренный, даже показанная здесь полная нагота Полагны работает на идею эпизода – ее видит колдун Юра. Нам больше нравится эпизод после свадьбы. Даются обрезанные планы, сначала нижний с ногами Полагны в шерстяных носках, потом средние планы лиц героев: Иван снимает свадебный убор жены очень кинематографично! Далее бусы, снятые с шеи новоиспеченной невесты, напоминают нам ягоды, которыми Иван с руки кормил Маричку. Этого достаточно, чтобы понять: никакая красота цветущей и пышущей Полагны не сравнится с невинной любовью к Маричке.

Тем не менее красота фильма заключается не в женской красоте, не в красоте природы и земли гуцулов, а в способе передачи всей этой жизни, наполненной любовью и страстью, жизнью и смертью, волей и свободой. Зрителю неважно, как это достигнуто,

он просто видит, как красива жизнь во всех ее проявлениях. Не об этом ли повесть М. Коцюбинского и фильм С. Параджанова?

Семиотическая образность лежит в основе фильма и проходит красной нитью вплоть до финала. К примеру, образ смерти в зависимости от героя передается всегда по-разному. Смерть Марички связана с водой, к которой Иван позже припадает губами, отказавшись от любви Полагны на сенокосе. Этот мотив повторится, когда Иван будет читать молитву, а Полагна споткнется при повторении слов. Получается, передача важного смысла с помощью речи – главного литературного приема, становится здесь яркой деталью поэтического языка.

Смерть в семье Ивана передается через цвет. В самом начале фильма мы видим смерть старшего брата Ивана на фоне белоснежного леса, маленький Иван с трудом вырывает руку из пальцев брата и бежит, а камера летит, охватывая белое пространство, изобразительно никак не характеризующее происходящее. Дальше скорая смерть отца Ивана тоже происходит на улице среди зимы, но ее поэтическим воплощением становится знаменитый кадр с летящими на белом фоне красными конями. Ему предшествует пустой кадр, облитый кровью, который ясно дает зрителю понять, что произошло. Таким образом смерть передана не только поэтично, а в сочетании с вполне прозаическим изображением субъективной камеры.

Смертельный удар по голове самого Ивана также передается с помощью красного кадра. Это настолько логично и понятно зрителю, что дополнительные объяснения совершенно не требуются. Фактически мы чувствуем оглушительность смерти в общих планах шатающегося Ивана. Здесь мы бы хотели обратить внимание на колорит сцен, в которых руки Марички тянутся к Ивану. Мистически длинные руки серого, «мертвого» цвета тянутся к герою, чтобы принять его в свои объятия. Цвет кадра меняется, и зритель чувствует смысловое завершение жизни.

Безусловно, в рамках небольшой статьи невозможно раскрыть все гениальные приемы поэтического киноязыка С. Параджанова в этом фильме. Отдельного исследования заслуживает музыкально-звуковое поэтическое решение фильма. С. Асмикян о фильме С. Параджанова написал: «В фильме Параджанова за живописной формой скрывается музыкальность содержания»[5]. Замечательные специалисты армянского киноведения в полной мере раскрыли нам невероятный потенциал киноязыка фильма.

Мы понимаем, что стиль и поэтика киноязыка С. Параджанова неповторимы, бесполезно их копировать, это много раз доказано неудачными экспериментами других кинематографистов. Мы бы хотели показать другое воспроизведение поэтического киноязыка на экране. Нам важны сходства поэтик двух совершенно непохожих режиссеров. Поэтому перейдем к казахскому кинематографу.

Одной из ярчайших кинолент поэтического направления является картина Султана Хождикова «Кыз Жибек». Причиной этого является то, что знаменитый режиссер, входящий в великую когорту классиков казахского кино, в пору обучения киноискусству был учеником главного «поэта экрана» Александра Довженко. Этот факт напрямую сказался на режиссерском стиле казахского режиссера.

По словам И. Рачука: «…никак не скажешь, что он (Александр Довженко) появился раньше своего времени. Нет, просто потенциал его душевных сил был гораздо шире того, что умещалось в возможности одной короткой жизни. И он сделал главное. В новое, при нем родившееся искусство кинематографа внес уникальный личный вклад, расширил его границы. Он перенес в кино страну Поэзии. Он был первым Поэтом кино. И влияние его на мировое искусство никогда не будет переоценено и принижено»[6]. Безуслов-

[5] Асмикян 1992, 123.
[6] Рачук 1964, 15.

но, рука мастера повлияла на творчество Султана Ходжикова, выпускника мастерской талантливейшего режиссера поэтического кино.

На экраны картина С. Ходжикова «Кыз Жибек» вышла 1971 году и вызвала широкий резонанс как среди зрителей, так и среди кинематографистов. Фильм посмотрело 7,8 млн зрителей, была создана 331 копия фильма. Кинокартина С. Ходжикова «Кыз Жибек» является экранизацией одноименной народной лиро-эпической поэмы, что уже накладывает отпечаток на кинопроизведение. Данный фильм является уникальным, так как его форма, структура и семиотика полностью отражают ментальность казахского народа, его традиции и фольклор.

Статья автора сценария фильма Габита Мусрепова «Легенда о Кыз Жибек» еще задолго до съемок фильма определила основную идею будущего фильма: «Это философское раздумье о формировании нации, о судьбе народа, его горестях и чаяниях, его вековой мечте о свободе»[7]. Эти слова фактически станут девизом фильма для съемочной группы.

Султану Ходжикову в фильме «Кыз Жибек» мастерски поэтично удалось запечатлеть на экране жизнь казахов в не самый спокойный период для народа. В данном фильме очень точно были переданы детали быта кочевников, любовь казахов к музыке, глубокое почитание традиций и старших в семье. При этом в фильме «Кыз Жибек» явственно звучит воспевание таких общечеловеческих ценностей, как порядочность, гуманность, красота и ум. Через поэтические средства выражения режиссер смог создать фольклорный фильм, ставший достоянием мирового кинематографа, который вобрал в себя экранно-фольклорные и визуально-поэтические традиции. Постараемся в анализе некоторых сцен показать, какие глубинные замыслы вкладывали в «Кыз Жибек» авторы фильма.

В первой сцене, собранной лишь из шести планов, лежит важная мысль. Она также собирается из нескольких подтем. Сначала

[7] Мусрепов 1969, 10.

рассмотрим первый кадр: перед нами «материализация словесной метафоры». Автор буквально изобразил слова: «и пролилась невинная кровь на изможденной земле». Так нам дана первая мысль. Далее, мы рассматриваем звуковой монтаж, почти сразу звучит резкий лебединый крик. Каждый казах знает, убийство лебедя – большой грех, который принесет несчастье. Ни один казах по своей воле не убьет священную птицу, значит, на этой земле происходит что-то ужасное, а именно, кровавые междоусобицы. Последующий монтаж остальных быстро сменяющихся кадров привносит еще более глубокий смысл: спокойствие покидает этот несчастный край. Все это заключено в первой сцене.

В другом эпизоде мы видим иное выражение метафоры. После примирения и провозглашения мира с родами, когда задиристый Бекежан был усмирен аксакалом – главой рода шекты, в череде кадров быстро успевает промелькнуть ползущая по белой кошме гадюка. Этот быстрый кадр монтажно ассоциируется с образом Бекежана, точнее с одной из его характерных черт. Коварство змеи появилось в характере смелого батыра после этого разговора. Но позже сам Бекежан успевает раздавить гадюку, тем самым предначертав свою судьбу.

Несколько отступая от метафоричности киноязыка в данной киноленте, было бы неправильным опустить некоторые его «украшения». При решении спора глаза Жибек повязывают ее же волосами, таким образом, делается акцент на них, на главной красе девушки. Далее краткая сцена высоко взлетевшей стрелы Жибек, несмотря на динамику, становится волнующей паузой перед выбором судьбы. Усиливает впечатление имитация музыкальным инструментом свиста летящей ввысь стрелы, предопределяющей выбор Жибек. Подобные детали обогащают красочность фильма и положительно влияют на восприятие зрителя.

В целом изображение менталитета, трансформация эпоса весьма гармоничны в выбранном поэтическом киноязыке произведения. Подтверждением служит визуально-изобразительный образ

главной героини. Во многих сценах последовательные крупные планы лица, рук, деталей костюма складываются в образ невинной молодой девушки, который тут же подтверждается параллельным изображением белого лебедя.

Также еще одной метафорической характеристикой Жибек служит сцена с бесиком (колыбелью) в новой юрте молодых. Девушка в неосознанном порыве бросается посмотреть кукол в колыбели, но осознав, что делает, с испугом оглядывается на Толегена. После шутки жениха, мы понимаем, что между возлюбленными возникает полное взаимопонимание. Логическим завершением этого метафорического эпизода является серия быстрых кадров парных лебедей, снова крупных планов лица Жибек, девичьих рук, вздымающейся от волнения груди, рассыпанного жемчуга, обозначающих чистую любовь молодых. Таким образом, в данном эпизоде с помощью метафорического языка нетривиально было изображено торжество любви молодых, которые не боятся даже гнева родителей.

Совершенно другой по характеру эпизод сватовства женихов к Жибек раскрывает не только ее красоту, но и ум, и мудрость. Изгнание примчавшихся новых женихов – наиболее конкретное и точное изображение смелости и красноречия Жибек. При всей своей красочности изображения поэтический киноязык не может раскрыть те тонкие чувства, которые испытывает Жибек: угасающая надежда, отчаяние, обида и нескрываемая злость на новоявленных сватов. Данной поэтике также присуща некоторая статичность образа. При этом необходимо было показать, насколько дипломатично и уважительно отнеслась Жибек к непрошеным гостям. Здесь с помощью прозы показаны малейшие нюансы природы молодой девушки. И опять смысловым заключением становятся горькие слова отца Жибек: «Ах, Жибек, жаль, что ты не родилась сыном». Многое лежит в этих словах: и жалость к Жибек, и горечь по терпеливой женской доле, и восхищение

характером родной дочери, и, главное, безграничная отцовская любовь и сострадание.

Система выразительных средств была продумана до мельчайших подробностей. Сюжетика – древний народный эпос, заключивший в себе великую историю любви вне времени и вне пространства. Драматургия представляет собой точную, без изъянов, схему. Колорит определен содержанием картины. А ритм полностью подчинен поэтическому киноязыку. Поэзия языка гармонирует с сущностью картины. Таким образом, со всей уверенностью можно сказать, что «Кыз Жибек» – фильм не о любви. «Кыз Жибек» – подлинный казахский дастан, воплощенный Султаном Ходжиковым в жизнь с помощью искусства кино.

В рамках данной статьи мы постарались раскрыть уникальность двух разных режиссеров, которые использовали поэтический киноязык со всей присущей ему широтой, точностью и изяществом. В фильмах С. Параджанова мы наблюдаем за невероятными историями любви на фоне общего выражения культуры народа с помощью экранных средств выражения. Киноязык его фильмов был полностью подчинен исходному материалу, был вплетен в поэтику изображения. На момент создания фильма «Цвет граната» даже немногие кинематографисты смогли понять, что, по сути, был открыт иной подход к созданию фильма, когда автор смог обойти многие кинематографические условности, не выходя за рамки искусства. Игра актеров – пантомима, стала лучшим решением, ведь запоминающиеся крупные планы Софико Чиаурели в разных образах намного выразительнее передают все чувства и переживания в монтажном решении с изображением отдельных предметов, общих планов локаций дворца или, например, движения красной кружевной ленты на фоне перламутровой ракушки.

Заключение

Удивительно, но такой подход к искусству был присущ и Султану Ходжикову, который сумел создать фильм «Кыз Жибек» в

рамках жесткой цензуры, не одобрявшей проявление национальной самостоятельности в кино. К сожалению, очень часто выдающиеся мастера не могут создавать свое искусство свободно. И Сергей Параджанов, и Султан Ходжиков более 10 лет после своих фильмов не допускались к работе, у обоих была сложная человеческая и творческая судьба. Тюремный срок Параджанова, инфаркт Ходжикова – плата, которую пришлось заплатить мастерам за смелость и уникальность своего искусства. Тем сильнее мы сегодня уважаем их за их искусство и понимаем глубокую силу оставшегося нам наследия режиссеров. Современное развитие поэтического киноязыка во многом обязано режиссерам советского поколения, которые, несмотря на сложность работы, сумели развить искусство кино в связи с живописью, хореографией и музыкой, не повторяя их, а обогащая киноязык.

Литература

1. Черненко М. Сергей Параджанов. Творческий портрет, М., 1989, 32 с.
2. Вайсфельд И. Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства, М., 1968, 215 с., с илл.
3. Калантар К. Очерки о Параджанове, Ереван, 1998, 179 с.
4. Асмикян С. Тесный кадр, Ереван, 1992, 221 с., с илл.
5. Рачук И. Поэтика Довженко, М., Искусство, 1964, 70 с.
6. Мусрепов Г. Легенда о Кыз Жибек, Советский экран, № 1, 1969, с. 10-11.

Կամիլա ԳԱԲԴՐԱՇԻՏՈՎԱ
Ղազախստանի Կույլաշ Բայսեյտովայի անվան արվեստի ազգային համալսարանի Արվեստագիտության ամբիոնի ավագ դասախոս
(Ղազախստան, Աստանա)
Kamila.gabdrashitova@mail.ru

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՊՈԵՏԻԿ ԿԻՆՈԼԵԶՎԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍՈՒԼԹԱՆ ԽՈՋԻԿՈՎԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱ

Հոդվածում փորձ է արվել պարզաբանել Սերգեյ Փարաջանովի պոետիկ լեզվի առանձնահատկությունները, ինչպես նաև այդ ուղղության ազդեցությունը Սուլթան Խոջիկովի կինոլեզվի վրա: Հոդվածի համար հիմք է ծառայել հայկական կինոյի, հայկական պոետիկ կինեմատոգրաֆի և Ս. Փարաջանովի բացառիկ կինոաշխատանքների՝ հայ կինոգետների կատարած հետազոտությունների մի ստվար շերտ: Խնդրի ուսումնասիրության ընթացքում նմանություններ են հայտնաբերվել 1960-70–ական թվականների հայկական և ղազախական պոետիկ կինոյի, մասնավորապես Ս. Փարաջանովի և Ս. Խոջիկովի ֆիլմերի միջև: Մատնանշվել է ռեժիսորների պոետիկ կինոլեզվի ինքնատիպությունը, հստակեցվել է յուրաքանչյուրի դերը պոետիկ կինեմատոգրաֆի ասպարեզում: Աշխատանքն իրականացվել է ֆիլմական, համեմատական և նշանագիտական մեթոդների կիրառմամբ:

Բանալի բառեր՝ խորհրդային կինո, Սերգեյ Փարաջանով, Սուլթան Խոջիկով, կինոլեզու, հեղինակային ոճ, պոետիկ կինո:

Kamila GABDRASHITOVA
senior lecturer at the Chair of Art Studies at the K. Bayseitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana)
Kamila.gabdrashitova@mail.ru

THE INFLUENCE OF SERGEY PARAJANOV'S POETIC FILM LANGUAGE ON THE OEUVRE OF SULTAN KHOJIKOV

In the article, an attempt is made to reveal the peculiarities of the poetic language of Sergey Parajanov and the influence of that trend on the film language of Sultan Khojikov. The paper is based on the extensive research on Armenian cinema, poetic cinema in particular, conducted by Armenian film critics, and the phenomenal creations of the film director Sergey Parajanov. Similarities were found between the poetics of Armenian and Kazakh cinematography of the 60-70s, namely, S. Parajanov's and S. Khodzhikov's films. The aim of the article is to specify the poetic film language of each of the mentioned directors and determine their significance for poetic cinematography. The methods of filmic, comparative and semiotic analyses have been applied.

Key words: Soviet cinema, Sergey Parajanov, Sultan Khojikov, film language, author's style, poetic cinema.

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

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

О ЦВЕТОВОМ РЕШЕНИИ ФИЛЬМОВ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

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

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

Вступление

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

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

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

Изложение основного материала

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

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

---

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

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

[3] Сергей Параджанов 1966, 60.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[4] Пастуро 2017, 8.

ства, к постмодернизму[5], и в определенном смысле это действительно так, потому что каждый раз режиссер трактует известную историю совершенно по-новому.

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

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

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

[5] Лукашова 2007, 148-154.

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

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

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

---

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

[7] Chirimuuta 2015, 213-29.

[8] Елисеева 2011, 103.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Как можно было видеть, символом взаимосвязи существующих в нашем мире вещей и явлений в этом фильме стал образ граната. Вероятно, потому, что режиссер видел в данном объекте символ гармонии мира. Параджанов считал, что в гранате ощущается античная красота, для которой характерно гармоничное сочетание единства и разнообразия – ведь этот то ли фрукт, то ли ягода внешне представляет собой нечто целое, но внутри него каждое удивительно красивое зернышко гранта – отдельная будущая жизнь[9].

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

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

[9] Сергей Параджанов 2008.

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

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

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

[10] Тарковский 1992, 52-53.
[11] Блейман 1973, 523.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В этом фильме, кроме доминирования любимого Параджановым классического, архитипического сочетания белого, черного и красного цветов[12], заметна работа с дополнительными цветами, гармонизирующими изображение, – с голубым и желтым, зеленым и красным. Сочетание дополнительных цветов не только создает хроматический контраст, доставляющий зрителю эстетическое удовольствие, но и способно усиливать «звучание» того или иного цвета. «Два дополнительных цвета образуют странную пару. Они противоположны друг другу, но нуждаются один в другом. Расположенные рядом, они возбуждают друг друга до максимальной яркости»[13]. Использует Параджанов в этом фильме и цветовой контраст: когда герой приходит в дом матери, он в красно-бордовом одеянии на фоне больших дверей голубого цвета.

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

---

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

[13] Иттен Иоханнес 2014, 24.

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

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

Заключение

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

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

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

Литература

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

[14] Зверева 2014, 36.

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

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

ԳՈՒՆԱՅԻՆ ԼՈՒԾՈՒՄԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

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

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

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

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

ON COLOR SOLUTION IN SERGEY PARAJANOV'S FILMS

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

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

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, деколониальное, субверсивное искусство, кинематограф, акратическое, 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-роком[1], 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 объекта[2].

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 гуцульского 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 даному 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, исключающий 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. взращивание 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 выхолощенная 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), соотнесенности 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 изменяются[11].

[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 гуцульским 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 идеям[12]. 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 утверждается 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 подчиненным[18]. 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 завершенно, 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 подхода[20]. 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 редукционистское 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 принимаются 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 онтологиическую 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 карнавала[23], 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, декорацией, 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 ви′дение 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 – проницательно 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 невозможно[26]), 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 правомерным 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 клюючевых «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. УССР, 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 идеологи 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)
Ստանիսլավ ՅԱՅԵՆԿՈ
թատերական լույսի վարպետ, անկախ հետազոտող (Վրաստան, Թբիլիսի)

ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԿԻՆՈԼԵԶՈՒՆ. ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԹՈՒՂԻՆԵՐԸ ԿԱՅՍՐՈՒԹՅԱՆ ԲՆԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՄԻՋՈՎ

Հոդվածում քննության է առնվում Սերգեյ Փարաջանովի կինոլեզվի փիլիսոփայական և քաղաքական կողմը և իշխող գաղափարախոսական համատեքստի հետ նրա գոյաբանական անհամաձայնության յուրատեսակ հետագծերը: 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:

Բանալի 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.

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 поколения 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 ви́дение, 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 кинематографиический 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» направление[1]. Фильмы данного направления, как правило, имеют в своей основе иносказание как тип художественного выражения, что выражалось в проявлении специифической 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 рассвета 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 самобытною фигуру. В его работах поэтический язык был той интуицией, которая определяла способ создания фильма. Аллегоричность и символичность его картин выводили их на новый уровень вневременно́й 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, преображенное художес-

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 «Андриеш» (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 ви'дения 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 сюжета[2].

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 повествование[4].

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 действительности[5]. 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 живописностью[6].

---

[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. Евтеева[7], 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: «…единый непрерывный словестный 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 Софико 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-

вождают 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 символичным 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» осмысляется поэзия как цельное явление. Иносказательная (притчевая) фабула не всегда имеет фольклорную основу, она может приходить 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 неуемная 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, формировала 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 ви'дение.

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 неуемная фантазия (https://www.radiovan.fm/station/article/12961).

Աննա ԶՈՍԻՉ
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 ՈՒՂՂՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍ

1960-70-ական թվականներին Խորհրդային Միությունում տեղի էր ունենում կինեմատոգրաֆիական լեզվի ոճաբանության նորացում: Այն խորհրդային կինոյի պատմության ամենավառ ժամանակաշրջանն էր, սակայն միևնույն ժամանակ վիճաբանության առարկա էին ոճական 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 բառեր՝ 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".

UDC: 929:791.43(479.25)Parajanov
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-301

Iwona GRODŹ
PhD (film expert, literary scholar, art historian and musicologist), assistant professor, PTBFiM (Polish Society for Film and Media Research), WSUS (Poland, Poznań)
iwonagrodz@op.pl

"THROUGH ETERNITY THEY LOOK AT EACH OTHER..." Archaeology of poetics and aesthetics in "Shadows of Forgotten Ancestors" by Sergey Parajanov[1]

The subject of the following paper is the film work of the Ukrainian artist Sergey Parajanov (1924-1990) and the idea of Ukraine as a country culturally positioned between the traditions of the East and the West.

Works of the author of *The Color of Pomegranates* (1968) established in the Western imagination a certain image of Ukrainian culture. That image is a good prelude to becoming aware of the need to constantly update knowledge about the interpenetration of Eastern and Western cultures today, primarily for the purpose of educating for tolerance and intercultural dialogue.

The main emphasis will be placed on the issue of the poetic nature of Parajanov's cinema and its manifestations, e.g.: bringing the language of film to the forefront and its sophisticated integration, balancing on the verge of fiction, turning the cinematographic message into an aesthetic object as well as an intertextual and autotelic creation.

The research question is: can the film work of Sergey Parajanov, due to its unique poetic nature, have a universal character, and therefore remain relevant despite changes in space and time?

---

[1] Fragments of the text were previously published in *Sergiej Paradżanow. W stulecie urodzin artysty* [*Tribute to Sergey Parajanov. On the Centenary of the Artist's Birth*], ed. M. Sokołowski, Poznań, 2024.

The research material includes a film by Parajanov entitled *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964).

Methodology: cultural analysis, comparative research.

Key words: poetry of cinema, folklore, Ukrainian culture, Sergey Parajanov (1924-1990), *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964).

Introduction

Ukraine is a fascinating melting pot, a place where several cultures meet, and a space where the East and the West interpenetrate. In Poland, the Ukrainian minority has been and is an important element of the generally understood national identity. It is also the key to understanding the history and theme of Polish-Ukrainian relations. Exploring what is different always brings the possibility of surprise and amazement. It is important to be aware that knowing and understanding this diversity, as well as tolerating it, is the basis for effective communication and prevents the formation of mental clichés. Taking this into account, “interculturalism” can be understood as a space for dialogue “between cultures”. This “between” may refer to the phenomenon known as the experience of “community of understanding” (general perspective) or the desire to establish contact and to show the difference that, although it cannot be canceled or rejected, is worth trying to accept (the perspective of contact through the medium of an artist's art with its recipients). This is where the author’s distinction between “interculturalism” (a universally available experience) and “being between cultures” (the experience of “loneliness” in one’s otherness, despite the possibility of establishing contact) comes from. The latter experience is known not only to representatives of various cultures, but above all to artists who, when creating, often have to struggle with the awareness of the possible misunderstanding by the recipients, with the “potential separateness” inherent in their actions, the experience of being “between... (separate)... cultures”.

Still from the *Shadows of Forgotten Ancestors* film (1964) (source: a screenshot)

Such an approach to artists belonging to a broadly understood "minority", i.e. in the context and through the prism of intercultural experience, suggests that artists find themselves in a multiplied space. It is multiplied because of the origin of the indicated persons (cf. their national and ethnic affiliation) and the unusual profession they practice. This is also the case with Sergey Parajanov (1924-1990) for whom his Armenian origins proved, although not always consciously, to be an impenetrable and lasting inspiration. It was also an element that distinguished him from others, and which could only be fully manifested in artistic creation. Similarly, his personality that would often cause consternation became understandable ("explainable") and therefore acceptable (by others) in artistic activities[2].

[2] Sergey Parajanov (filmography): as a director: *Moldavian Tale* (1952); *Andriesh* (1955); *The First Lad* (1956); *Dumka* (1957); *Natalya Ushvij* (1957); *Golden Hands* (1957); *Ukrainian Rhapsody* (1961); *Flower on a Stone* (1962); *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964); *Kiev Frescoes* (1965); *Hakob Hovnatanian* (1967); *Children to Komitas* (1968); *Sayat-Nova* /*The Color of Pomegranates* (1968); *Sign of the Vremen* (1978) in the film *Ashcharums* by Ruben Gevorkyants; *The Legend*

The author of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964) was one of the directors associated with the post-1956 Thaw period[3]. As Joanna Wojnicka recalls, the year 1956 caused that "[f]ilmmakers took up the postulate of «sincerity», and this sincerity was to concern human attitudes and the lives of Soviet citizens. (…) – the Others disappeared, or at least their presence decreased"[4]. These events brought further transformations:

(…) Leonid Brezhnev's coming to power led to a change in policy towards national and ethnic groups living in the Soviet Union. Attempts were made to implement the policy of so-called rapprochement between the nations of the USSR, and the cultures of the individual republics were somehow rehabilitated as contributing significant value to the creation of Soviet culture[5].

Considering the above socio-political context, it is clearly visible that the fate of Sergey Parajanov, who was removed from the film industry and social life for some time, was part of the struggle of the USSR authorities against Ukrainian national culture and the Russifica-

of Suram Fortress (1984); *Arabesques on the Pirosmani Theme* (1986); *Ashik Kerib* (1988); *The Confession* (unfinished, 1989).

[3] "During the Thaw, two generations appear and two waves of debuts. The first occurs around 1956. It was then that Grigory Chukhray, Marlen Khutsiyev, Aleksandr Alov and Vladimir Naumov, Lev Kulijanov, Felix Mironer and Vladimir Skuybin made their debuts (as well as – it is worth adding for the sake of order – outstanding creators from other republics, namely Sergey Parajanov and Tengiz Abuladze). These were artists born in the 1920s, sometimes with military experience, as was the case of Chukhray and Alov. They graduated from film school during the Stalinist period; when the 20th Congress took place, they were already adults" (see J. Wojnicka, *Wstęp [Introduction]*, [in:] ibidem, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968 [The Children of the 20th Congress. Film in Soviet Culture of 1956-1968*, Kraków, 2012, p. 10).

[4] *Ibidem*, p. 47.

[5] Kościółek 2014, 113.

tion that had been going on for decades[6]. It was a time of arrests and a series of political trials of Ukrainian cultural activists and artists. On the other hand, Ukrainian poetic cinema was deemed by the authorities as "archaic" and "detached from life"[7]. The question arises: can we remain indifferent to this observation from the point of view of the passing years? Is it really true that although the current shape of Ukrainian culture has undoubtedly been and continues to be influenced by the national and linguistic situation, there is again a "danger that the intergenerational transmission of cultural traditions in Ukraine will be undermined"[8]? What has been (and can be in the future) the effect of the influx of mass culture, first Russian, and then American? There are probably two answers to those questions; one will confirm this threat. Another one will refer to the past and the memory of artistic perfection, which was brought to life by, among others, the author of *The Color of Pomegranates* (1968). He created a certain image of Ukrainian culture in the Western consciousness. Hence,

---

[6] Konrad Chmielecki wrote about Parajanov as an artist "completely incapable of subordinating himself to the ideology in force in the country where he was born" (see Chmielecki K. *Siergiej Paradżanow w poszukiwaniu piękna przedmiotu [Sergei Prajanov in Search of the Beauty of an Object]*, [in:] *Autorzy kina europejskiego III [The Authors of European Cinema III]*, eds. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2007, p. 281).

[7] Kościółek 2014, 113.

[8] *Ibidem*, p. 112. "Considering the condition of Ukrainian cinema today, the researcher encounters a number of problems related to the national situation in Ukraine, the state's cultural policy, the historical dependence of Ukrainian culture on Russia, and the role of culture as a bond for the new, post-colonial identity of Ukrainians. Ukrainian cinema has not achieved significant success at international film festivals for many years. There have been a few international successes of such representatives of Ukrainian cinema as Kira Muratova (laureate of the Silver Bear in Berlin for *Asthenic Syndrome* /*Астешчний синдром* – 1989) or Yuri Ilyenko, but compared to the achievements of directors such as Oleksandr Dovzhenko or Sergey Parajanov, these are, so to speak, only splinters of the former glory of Ukrainian cinematography" (see *ibidem*, p. 111).

Parajanov's art is a good prelude to becoming aware of the need to constantly update knowledge about the interpenetration of Eastern and Western cultures today, primarily for the purpose of educating for tolerance and intercultural dialogue.

The wind itself carries their songs…

The poetics and folk nature of *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964)

Shadows of Forgotten Ancestors (1964) by Sergey Parajanov, one of the winners at the Mar del Plata IFF, gave rise to the phenomenon of Ukrainian poetic cinema[9]. A partial explanation for the film's association with lyricism in this case may be the education of the director, who studied violin and singing at the conservatory from 1943 to 1945. He also studied dance at the choreographic school at the Opera Theatre, and his supervisors at the directing department of the Moscow VGIK included Oleksandr Dovzhenko and Sergey Eisenstein. Art, close to poetry, turned out to be a natural guide for him in the development of his directing career. This is already visible in Parajanov's feature debut, a fairy-tale story *Andriesh* made in 1955 together with Yakov Bazelyan. This was the first phase of this director's work which researchers describe as socialist realism. It can be seen that from the very beginning the director was aware of the need to adopt a retrospective perspective and turn to the past in order to find

[9] "The representatives of this movement were united by common aesthetic preferences, and above all, by referring to Ukrainian tradition, history and culture, as well as the use of the Ukrainian language. During this short period, works such as: *Kamienny Krzyż [The Stone Cross]* (1968) and *Zakhar Berkut* (1971) by Leonid Osyka, *Biały ptak z czarnym znamieniem [The White Bird Marked with Black]* (1970) by Yuri Ilyenko, Boris Ivchenko's films and the most recognized *Cienie zapomnianych przodków [Shadows of Forgotten Ancestors] by Sergey Parajanov*. The poetic cinema of the 1960s had a significant influence on filmmakers working after Ukraine regained independence. It showed the way to find one's own film language and was a point of reference for the creation of the so-called national cinema" (see i*bidem*, p. 113).

his own identity[10]. At this point he was approaching the thinking typical of creators of cinema inspired by folk traditions. Ultimately, *Shadows of Forgotten Ancestors* were considered not only a breakthrough for his own work, but above all as a masterpiece of world cinematography[11].

Even contemporary examples of films from the folklore cinema trend may indicate that Ukrainian cinema is successful in searching for its own film language. In the 1960s, an adaptation of a story by Mykhailo Kociubynsky (1864-1913), made on the hundredth anniversary of the writer's birth[12], brought Parajanov much suffering. The screening of this film was considered a political manifestation, which put the director out of favour with the Soviet authorities. Like the novel, the film was an attempt to enter the spiritual world of the Hutsuls – one of the oldest ethnic groups of the Carpathians, "shepherds cultivating a traditional lifestyle and being a living relic of archaic culture until the 20th century"[13]. Full of mysticism, religious and national symbolism, the work was an unprecedented phenomenon in the cinematography of the time. The severity and beauty of the original Hutsul traditions, music and folk beliefs were captivating from the very first shot[14]. It was largely owing to this film that Parajanov

[10] Nebesio 2011, 476.

[11] It is worth recalling here that one of the successors of the good traditions of Ukrainian poetic cinema was Yuri Ilyenko (1936-2010) (see O. Kich-Masłej, *Jezioro łabędzie. Zona Jurija Iljenki jako filmowa metafora upadającego ZSRR [Swan Lake. The Zone by Yuri Ilyenko as a Film Metaphor for the Collapsing USSR]*, [in:] *Collapse of the USSR*, eds. M. Smolen, M. Lubina, part 2: *Wspólnota Niepodległych Państw [Commonwealth of Independent States]*, Kraków, 2011, p. 86).

[12] Interestingly, in 1972 the director undertook to make a biographical film about Mykhailo Kociubynsky. However, the production was not completed after the authorities stopped all of Parajanov's work.

[13] Bakuła B. *Kino ukraińskie i totalitaryzm. "Cienie zapomnianych przodków" Sergieja Paradżanowa [The Ukrainian Cinema and Totalitarianism. Shadows of Forgotten Ancestors by Sergey Parajanov]*, [in:] *Poloniści o filmie [Polish Philologists about Cinema]*, ed. M. Hendrykowski, Poznań, 1997, p. 56, 65.

[14] Pełczyński 2009, 145.

became a legend and had become an inspiring influence on the development of cinematic art not only in the USSR and Ukraine, but also in the world[15].

The director admitted that he chose this novel because from the very beginning the closest to him was "literature, which in its essence turns out to be transformed painting"[16]. Kociubynski's story seemed to him to be just such a text. Parajanov was also not worried about being accused of duplicity, because, as he claimed, the repetition of folklore motifs in the film was only proof of drawing from the same source as the author of the original[17], which proves its importance. Additionally, Diana Orłowska recalls that the director wrote in a letter to Maxim Gorky:

The Hutsuls are a very original people, with a rich imagination and a unique psyche. The Hutsul, like a pagan from ancient times, spends his entire life until death fighting the evil spirits that populate the forests, mountains and waters. He uses Christianity only to beautify his pagan cult. How many beautiful legends, fairy tales, beliefs and symbols there are! I'm collecting materials, I live in nature, I listen and I learn[18].

---

[15] Bakuła B. *Skrzydło Dedala: szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50.-90. XX wieku [Daedalus's Wing: Sketches and Conversations on Ukrainian Poetry and Culture of the 1950s-1990s]*, Poznań, 1999, p. 66.

[16] Wojnicka J. *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956-1968*, *op. cit.*, p. 143.

[17] *Ibidem*, p. 143.

[18] Orłowska D. *Artystyczny obraz Huculszczyzny w kulturze ukraińskiej – Mychajło Kociubyński i Siergiej Paradżanow [The artistic image of Hutsulshchyna in Ukrainian culture – Mykhailo Kotsiubynsky and Sergey Parajanov], [in:] Język ukraiński w życiu i działalności elit na Ukrainie na przestrzeni wieków. Kultura, nauka, oświata, religia, społeczeństwo, polityka* [*The Ukrainian language in the life and activities of elites in Ukraine over the centuries. Culture, science, education, religion, society and politics]*, ed. W. Mokry, Kraków, 2015, p. 482, http://www.nestor.cracow.pl/data/uploads/files/product-file/1489/Jezyk_ukrainski_s481_Orlowska.pdf [access: 06.02.2024].

All this does not change the fact that ultimately the creator of *The Color of Pomegranates* created a completely original version of the literary text[19].

In a concise summary, the plot tells the story of the unhappy love of Ivan and Marichka. As has already been mentioned, the film is set in a small Hutsul village in the Carpathians, but as if outside of time and real space. The young lovers have known each other since childhood, but unfortunately from the very beginning their love is doomed to a tragic end. Their families have always had great hostility towards each other, especially since the girl's father killed Ivan's father. After that tragic death of his ancestor, Ivan is forced to take up work outside his home village. The sadness of the young couple's separation is only a prelude to the real tragedy that takes place during the boy's absence. Trying to save a lost lamb, Marichka falls into the river and dies. When Ivan learns of his beloved's death, he despairs terribly. He stops caring for his loved ones, himself, and acts as if he was rather dead than alive[20]. "The embrace of the dead", in which the main character is trapped from childhood and then gradually alienated from life, is one of the keys to understanding the tragedy of the story told by Parajanov. Paradoxically, release means departing together with the former beloved into nothingness and oblivion.

The fate of the main character changes, but only seemingly, after meeting another woman, Palagna. Ivan attempts to return to the world of the living. He's getting married to a new girl, but the marriage turns

---

[19] Czernienko M. *Jest czas, by rozrzucać kamienie, i czas, by je zbierać* [*There is a time to scatter stones and a time to gather them* [in:] *Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian)* [*Sergey Parajanov (Sarkis Parajanyan)]*, ed. L. Czapliński, B. Zmudziński, Kraków, 1998, p. 185.

[20] Cf. the theory of the death drive developed by Sigmund Freud (see O.V. Briukhovetska, *Beyond the death drive: "Shadows of forgotten acestors" by Mykhailo Kotsiubynsky and Sergey Parajanov*, https://www.academia.edu/96013181/Beyond_the_death_drive_Shadows_of_forgotten_ancestors_by_Mykhailo_Kotsiubynsky_and_Sergey_Parajanov [access: 06.02.2024]).

out to be unhappy. Despite the director’s beautiful portrayal of the ancient Hutsul wedding tradition, in which the newlyweds are blindfolded and bound with a yoke, Ivan continues to see his former beloved in his dreams, and perhaps even in his waking hours. In this way he rejects his wife and pushes her towards an affair with Yura. The yoke is removed when Ivan discovers his wife’s affair, and then, after a fight with her lover, he dies in the forest. Just before his death, he encounters the ghost of his former love. He dies when he reaches and touches her hand. The film ends with an extraordinary sequence of Ivan’s Hutsul funeral, during which joyful festivities take place around the coffin, at times reminiscent of a Dance of Death procession. From behind the window – still from a distance – everything is observed by small children, the new generation of mountain people. The cycle of life and death comes full circle.

Stills from the *Shadows of Forgotten Ancestors* film (1964) (source: a screenshot)

Although many researchers have pointed to the poetic and folk origins of *Shadows of Forgotten Ancestors*, only to a small extent an attempt was made to functionalize these two threads in their analysis and interpretation. It is therefore worth taking a closer look at the determinants of the poetic and folk nature of Parajanov’s film, while keeping in mind the space-time context.

Most often, the concept of "poetic" is associated with beauty, strangeness, mystery, "the penumbra of obscurity"[21] and creativity[22]. In her works, Mirosława Salska-Kaca additionally presents the following set of characteristics of poetic cinema: "the evocative nature of the presented reality, the metaphorrical construction of the narrative, the possibility of stimulating the recipient's associations and, psychologically speaking, experiences and emotions"[23]. She also points out the dominance of the autotelic and emotive functions in this type of messages[24]. All these elements are present in *Shadows of Forgotten Ancestors*.

First, however, it is necessary to recall that the poetic trend during the Thaw in the USSR was identified primarily with a special method of editing, ambiguity, and extensive use of motifs taken from

---

[21] Fiołek-Lubczyńska B. *O formie artystycznej kina poetyckiego – refleksja teoretyczna [On the Artistic Form of Poetic Cinema – A Theoretical Reflection*], "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica", 2002, no. 5, p. 243. Zob. też E. Nurczyńska, *Problem rodzajów i gatunków filmowych – rodzaj poetycki [The problem of film genres and types – the poetic genre*, [in:] *Kino i telewizja [Cinema and television]*, ed. B. Lewicki, Warsaw, 1984, p. 143.

[22] According to Helman, "[c]reation is tantamount to introducing an added element into the film, a surplus of artistic character, which is an expression of the personality of a specific creator" (see A. Helman, *Pojęcie kreacji w filmie* [*The concept of creation in film]*, p. 169. See also A. Helman, *Wstęp* [*Introduction]*, [in:] *Film faktów i film fikcji [Fact film and fiction film]*, ed. A. Helman, Katowice, 1977, p. 5).

[23] Salska-Kaca M. *Wybrane problemy stylu filmu poetyckiego [Selected Problems of the Style of Poetic Film]*, [in:] *Zagadnienia interpretacji dzieła filmowego [Issues in interpretation of a film work],* ed. J. Trzynadlowski, Wrocław, 1986, p. 107.

[24] See also Hendrykowski M. *Poetycki film [Poetic film]*, [in:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych [Glossary of film terms]*, Poznań 1994, p. 229; *Encyklopedia kina [Encyclopaedia of Cinema]*, ed. T. Lubelski, Kraków, 2003, p. 769; P. Kantyka, *Poezja filmowa – film poetycki [Film Poetry – Poetic Film]*, "Media – Kultura – Komunikacja Społeczna", 2011, no 7, pp. 153-166. B. Fiołek-Lubczyńska, *O formie artystycznej kina poetyckiego – refleksja teoretyczna [On the Artistic Form of Poetic Cinema – A Theoretical Reflection], op. cit.*, p. 248.

folklore[25]. The analysed film fits perfectly into this general characteristic, at least at the level of symbols, strongly related to folk tradition. Researchers pointed primarily to the symbolism of animals: the lamb (as a symbol of loss of life, death) and the mountain goat (a symbol of unattainable happiness). However, it is also worth remembering the symbolism of the elements: earth and air, associated with the feminine (mountain) and masculine (wind) elements, as well as the circumstances of the death of the main characters (the sudden death of Marichka and the slow dying of Ivan). Nature is also associated with the almost ritualistic way of constructing the film's time, which is measured by the seasons (winter, spring, summer, autumn) and the stages of Ivan's life: childhood–youth–initiation–wedding–death. The ritual nature, and therefore repetition, is also emphasized by two similar scenes of the hero being washed, first before the wedding and then before being placed in the coffin. The first time, the symbolism of the indicated scene announces the "cleansing" of the old life, sadness and mourning and entering a new cycle of human existence on Earth. The latter case concerns preparation to cross the border between life and death, entering the space-time of shadows, after previously cleansing oneself and saying goodbye to the mundane world.

The poetic nature is also correlated with the director's visualization of how the characters' subconscious functions. A good example would be the scene of the death of Ivan's father who dies from a blow to the head. On the screen we see a stain of blood running down the camera lens, revealing its presence (an autotelic element of the film), and the silhouettes of red horses slowly running past. The latter are probably internal images seen by the dying person just before his death. In turn, Ivan, wandering in agony through the forest, just before

[25] The features of folklore content are: "spontaneity, informality, ritualization, syncretism, improvisation within the limits of the canon of ethnopoetics, repetition, variety, collectivity and anonymity" (see V. Krawczyk-Wasilewska, *Folklor [Folklore]*, [in:] *Słownik literatury polskiej XX wieku [Dictionary of Polish Literature of the 20th Century]*, ed. A. Brodzka et al., Wrocław-Warsaw-Kraków, 1993, p. 298).

his death sees his former love, who calls him to herself, to the world of the dead. A similar function is performed by colours, which in many scenes reflect the emotional states of the main character. For example, "the pure colors of the Carpathian nature accompany the hero only when he maintains emotional balance, while the period of his degeneration and several years of depression is shown in black and white"[26].

Some determinants of the poetic nature of Parajanov's painting are particularly meaningful[27]:

a) focusing the viewer's attention on details, even not very obvious ones (and not as beautiful as the manifestations of Hutsul art), such as mossy stones or shepherd's tools abandoned in the grass[28];

b) the use of intense close-ups in contrast to the distant shot in scenes where there is a quick transition from the hero's face to the view of the mountainous space;

c) the use of various types of vertical and horizontal shifts of the viewing axis, which is visible in scenes showing work in the forest or evenings spent in residential interiors;

d) functionalization of accelerated and/or slowed down movement (meeting the ghost of Marichka);

e) using different angles and points of view, for example from the height of a pine tree;

---

[26] Bobowski S. *Przez poezję do prawdy o kulturze: "Cienie zapomnianych przodków"* [*Through poetry to the truth about culture: Shadows of Forgotten Ancestors*], [in:] *Obrazy kultur* [*Images of Cultures*], eds. G. Pełczyński, R. Vorbrich, Poznań 2007, p. 119.

[27] Cf. e.g. J. Łotman, *Semiotyka i film* [*Semiotics and Film*], transl. J. Faryno, T. Miczka, Warsaw, 1983, pp. 84-85.

[28] Konrad Chmielecki wrote that "for this director the world is a collection of allegories to be discovered, and objects are important due to the fact that they are traces of human life" (K. Chmielecki, *Siergiej Paradżanow w poszukiwaniu piękna przedmiotu* [*Sergey Parajanov in Search of the Beauty of an Object*], *op. cit.*, p. 290).

f) the use of reverse shots and other ways of changing proportions, e.g. in scenes visualizing the characters’ subconscious visions;

g) using composite shots or blurred images in scenes of visions[29];

h) signaling the presence of a camera, e.g. pouring red liquid symbolizing blood on the lens (cf. self-referentiality);

i) creative use of shifted or transformed sound, edited with the image but not always automatically resulting from it.

Stills from the *Shadows of Forgotten Ancestors* film (1964) (source: a screenshot)

In this case it is also important to recall the concept of poetic cinema according to one of Parajanov’s teachers. Joanna Wojnicka emphasizes that Dovzhenko’s concept of “poetic cinema” assumed the ambiguity of a film’s message. What is meant here is not manipulation

[29] See: “The film is like a living painting, a theatre piece (*tableaux vivants*) and/or fresco” (see Kłys T. *Film fikcji i jego dominanty* [*Fiction Film and Its Dominants*], Warsaw, 1999, p. 190).

during editing or the ambiguity of events (for example, political ones). It concerns the ambiguity resulting from the changing, yet fully vital, nature of things, from the mystery of nature which is permeated with life-giving force[30].

Hence, there is poetry in *Shadows of Forgotten Ancestors* that does not only refer to the film's topic. Its key is also the importance of visuals and music, mood and the dominance of silence over dialogue. Such a characterization is, unfortunately, relative and may imply giving or taking away the "attribute of poeticity" from Parajanov's film under the influence of changing artistic fashions[31]. Therefore, one must always remember that "the poetic nature of a film can be gradable (it is not a binary value, but takes on different values on a *continuum*); it is not a genre, but a feature "which each genre may adapt in its own way"[32].

To sum up, the poetic nature of cinema can be understood as bringing the art of moving images closer to literature by "bringing the language of film to the forefront" and integrating it, preferring fiction and thinking about the artistic message as an aesthetic object, an intertextual and autotelic creation[33]. As regards the first criterion, *Shadows of Forgotten Ancestors* become a fascinating area of research by embellishing and, in a way, pointing to the language of the film's message itself. It is intentionally shaped to be opaque. Its integration is also important, as it is manifested in the fact that the relationships between the individual levels of the film message are significant. In this sense, it is the organization of the message that is the key to understanding, rather than "reading the work as an expression of the

---

[30] Wojnicka J. *Siergiej Paradżanow – reżyser kina* [*Sergey Parajanov – a cinematic director*], "Images", Vol. XXXIV, no. 43, 2023, p. 144.

[31] Kantyka P. *Poezja filmowa – film poetycki* [*Film Poetry – Poetic Film*], *op. cit.*, p. 161.

[32] As quoted in *ibidem*, p. 161.

[33] Culler J. *What is literature and does it matter?*, transl. M. Bassaj, [in:] Culler J. *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie* [*Theory of literature. A very short introduction*], Warsaw, 1989, pp. 25-40, https://www.academia.edu/9990140/Jonathan_Culler [access: 06.02.2024].

author's psyche or a reflection of the relations prevailing at a given time and space"[34]. When considering the second criterion, *Shadows of Forgotten Ancestors* become an interesting area of research into the specific relationship between the world presented in the work and the outside world. The work is a projection of fiction that includes all the elements of representation: author, narrator, characters, events and recipients. The important point here is to recognize the strategy hidden in the fiction[35], deciding on "what should be explained, what the recipient should know in advance"[36]. The third context that allows us to analyze Parajanov's film through the prism of its poetic nature, or more broadly, literary nature, is the recognition of *Shadows of Forgotten Ancestors* as an aesthetic object. We need to remember here that Jonathan Culler underscored the fact that [a]esthetic objects, such as paintings or literary works, combine sensual form (colours, sounds) and spiritual content (ideas), and are an example of the possibility of combining the material and spiritual layers. A literary work [also a film – IG] is an aesthetic object because, by initially bracketing or suspending other functions related to communication, it thereby prompts the reader [leader – IG] to consider the interdependence between form and content[37].

Ultimately, the poetic nature of the film in question also means the necessity of thinking about it as an intertextual and autotelic creation, that is, one that "exists among other texts as a result of the relationships it has with them"[38] and "indirectly as an example of self-reflection"[39].

---

[34] *Ibidem*.

[35] Danyłenko L. *Artystyczny wizerunek faktu w powieści Mariczki Krzyżanowskiej "Cienie"* [*Artistic image of the fact in Mariczka Krzyżanowska's novel, "Shadows"*], "Studia Ukrainca Posnaniensia", Vol. X/2, 2022, pp. 83-96.

[36] Culler J. *What is literature and does it matter?, op. cit.,* pp. 25-40.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*.

[39] *Ibidem*.

Still from the *Shadows of Forgotten Ancestors* film (1964) (source: a screenshot)

Shadows… contain numerous fantastical elements taken from Hutsul mythology. Interestingly, they do not function in isolation from realistic events, but are connected with them in a synergistic manner. A similar method of combining applies to the film's sound layer. Many musical instruments characteristic of the Hutsul region were used in it – *drymba (drumla), trembita, flojara, kalataczka,* bagpipes and others[40]. It is worth noting in this context that for Parajanov dialogues are not important. The director repeatedly entrusts the narrative function to music. The characters also communicate many times using songs. In this way, the artist-filmmaker refers to the tradition of folk songs (*kołomyjka*), carols, and in the wedding scenes – *ładkannia* (wedding songs)[41]. The composer Myroslav Skoryk filled the film with folk musical motifs. All information essential for understanding the plot is provided in the form of subtitles and comments, which divide the film into ten chapters[42]. The archaic nature, the impression of cognitive

[40] Bobowski S. *Przez poezję do prawdy o kulturze…*, *op. cit.*, p. 116.

[41] *Ibidem*, p. 115.

[42] It is worth recalling here that "Each part is preceded by a quote from Kotsiubynsky's novel, through which the director introduced the voice of the narrator who comments on the development of events. (…) The work does not lose its ballad character, and the titles of the «chapters» allow Parajanov to be less constrained by the

"distance" and timelessness are complemented by the mention of a little-known regional dialect, which may be difficult to understand even for people who speak Ukrainian.

Folklore elements are also associated with the interior design, which was inspired by the huts in the village of Krzyworównia – the location of the film, as well as with the use of authentic Hutsul clothing[43]. They are information about the social status and phase of life and an emblem of the emotional situation of the characters in which they find themselves at a given moment. All this harmoniously corresponds with the beliefs of Ukrainian highlanders in the power of nature, its life-giving and effective character, and above all – in the presence of spirits, both good and evil, among the living. This is evidenced by the words spoken in church about the devil who does not hide at all but is quite comfortable on earth. In a similar way, the spirits of lost souls who wander the world are summoned, and during Christmas they can receive solace.

These findings are of course not new; after all, it must be remembered that Piotr Kletowski, for example, cited Parajanov's work as a special example of ethnic cinema[44], writing that "Parajanov's films

logic of the plot development and to focus on the pictorial and poetic values of the film story" (see B. Bakula, *Daedalus's Wing…*, *op. cit.*, p. 74).

[43] "The film's characters are dressed in authentic Hutsul costumes, such as *hunie* (sheepskin coats), *postoły* (boots), *kapczary* (warm socks), and *czeresy* (men's belts). "The viewer's attention is also drawn to the characteristic headgear (for example, Palagna's *czilci* during the wedding or Marichka's *uplitki*)" (see S. Bobowski, *Przez poezję…*, *op. cit.,* p. 115).

[44] Piotr Kletowski wrote: "Very often in the common consciousness, ethnographic and ethnic films are seen as equal, creating a mental cluster that we could call "ethno" cinema, placing them in one register (...). Yet – despite numerous similarities – both documentary ethnographic cinema and (most often) creative ethnic cinema differ from each other, primarily in their form of production, as well as in their specific approach to the film "object". In the first case, we are dealing with an attempt to impartially capture the cultural situation existing in front of the camera lens (created but also filmed by representatives of a given culture). In the second case, the

showed "the culture of ethnic nations living in the USSR (and destroyed by the Soviet authorities)..."[45]. At the same time, one may wonder to what extent the features of ethnographic films indicated by researchers can be found in *Shadows*....?[46] One of the answers could be that

(...) Parajanov saw "otherness in multiplicity" as one of the fundamental features of ethnicity, but – as he showed in his films – distinctiveness was not so much an element of antagonistic differentiation, but, on the contrary, it stimulated the creation of multicoloured, human, ethnic "tapestry" in which different cultural solutions, in a broader perspective, would create a universal and complementary mechanism. For Parajanov, the basic "glue" of this mechanism was activity in the aesthetic field: music, poetry, and painting, which developed precisely through openness to other solutions and proposals[47].

film text is the result of the recreation of cultural processes taking place in reality, constituting a transformation of authentic cultural processes. Paradoxically, however, this common combination of ethnographic and ethnic cinema often makes sense, because it is the creators of ethnic cinema who manage to propose something that Jean Rouch called an "anthropological situation" (P. Kletowski, *Oblicza kina "etno"* [*Faces of "ethno" cinema*], "Komunikacja i Sztuka", no. 5 (31/1), 2014, p. 214).

[45] *Ibidem*, p. 214.

[46] Let us remember that we are talking about: (...) films that build an "ethnic mosaic" of the society of the Old Continent; show original features of the socio-cultural activity of ethnic groups; reveal a paradox: the impossibility of full integration with other ethnic groups, resulting from cultural (especially religious) distinctiveness, while at the same time talking about constant attempts to overcome this state (especially by the young generation); and show the conflict of the older (attached to tradition) and the young generation (departing from this tradition, but thus losing their cultural identity). It can be argued that European ethnic cinema (especially contemporary) paints a rather pessimistic vision of Europe as an "ethnic melting pot", emphasizing the distinctiveness of the ethnic groups that constitute it, although at the same time it seeks ways out of this situation (common elements for ethnic cultures)" (*Ibidem*, p. 214).

[47] *Ibidem*, p. 215.

This perspective allows us to understand the “poetic” and “folkish” nature of Parajanov’s cinema as a unique “spiritual and cultural map” of its author, for whom the most important function of art was the integrating function, i.e. building community and national identity. Moreover, art’s timelessness, commitment and reflectiveness are important here. The presence of shadows signals the twilight, but not the end; reaching back to the distant past can be seen as one of the possible identity-building projects.

Returning to research questions asked initially, it can be confirmed that Parajanov offered a refreshing look at the legacy of the past. Yet, one question remains: what correlations can be found between the poetics and stylistics of poetic works, folklore and the film formal solutions that were used in *Shadows of Forgotten Ancestors*? The director reveals this connection by emphasizing the special role of imagination, metaphors and symbolism. At the same time, he indicates the important role of categories such as subjectivity, intuition and experience. All that allows the recipient to experience a state of “suspension” of the rational rules that govern the world. He thus leans towards issues that are essential to poetry and folklore, such as experience, freedom and sensuality.

Sergey Parajanov updates the reading of the Ukrainian paradigm of the past, but not by referring to its patriotic-national dimension. He also does not fully perceive film art as a tool for philosophical expression. This does not change the fact, however, that his reading of the past reveals a different, subjective, intimate richness of the past, which can be significantly described as a “cemetery of splendor”.

Conclusion

Considering the above findings, it cannot be denied that poetry and folk culture constitute a particularly important context for Parajanov’s cinema. This is evidenced by numerous studies on this subject. Researchers introduce readers to interesting relationships between the cultural phenomenon of the art of moving images and the

author of *The Color of Pomegranates* with poetry and folklore in a broad sense. They thus fill the gap in knowledge about this work. It is often declared that in his case the approach to the cultural image of Ukraine is not stereotypical, but prismatic; for this purpose, literature most often distinguishes Parajanov's directorial strategies such as melancholy and tragedy. Literature also indicates the three most important mechanisms of references to poetry and folk culture. One of them is the reduction (*detraction*), that is, all manifestations of simplification typical of a culture that is intended to reach many recipients with different knowledge and cognitive competences. Another is *addition*, consisting in raising awareness of the possibility of searching for a connection between a film and the broadly understood mythology (and tradition) of a given nation. The third mechanism is *substitution* – reference to the heritage of the past as a type of sublimation and/or compensation related to the need to cultivate national greatness and the fear of its decline.

Thus, the director, referring to poetics not through reduction (simplification), but through apt translation (words into images), substitution and transfer (based on the association of meanings important both for the characters in the novel and for the recipients living in the 20th and 21st centuries), pointed to the universality of the love code. He thus proposed a return to the original functions of narrative, which was to repeat events of the past in order to commemorate them. Moreover, its aim was to organize facts, to preserve them for posterity, to introduce order and harmony that promote not only knowledge but also understanding and are a cure for the feeling of helplessness or imprisonment in the social world. The director was therefore mainly interested in creating an *immersion* effect, relief and the feeling of purification (*catharsis*) by using the mechanism of enchantment: effective image and sound. To sum up, the timelessness of Parajanov's film is based on the fact that in his story there is not as clear a division into the past, present and future as it might seem from the point of view of history and plot development. Moreover, to understand *Shadows of*

Lost Ancestors, it is crucial to utilise concepts such as: *association*, *substitution*, *translation* and *immersion*, that is, terms that are crucial for understanding and describing modernity. Thirdly, the filmmaker proves that when we return to the past, we are not really talking about longing but about nostalgia resulting from the fictionalization of memory. We are thus beginning to understand the rules that govern not only historical knowledge, but above all those that direct the mechanism of power over the past. Fourthly and finally, the director reveals that film as a medium has the potential to do wonders. A quote from the *Shadows of Forgotten Ancestors* film, "*They look at each other for eternity...*" is not only an allusion to the love story from Parajanov's film, but also an indication of the significant difference between "looking" and "seeing". The first word connotated directing the gaze at someone or something and, above all, understanding. The second is largely the physiological ability to respond to changing stimuli in the environment. Contact with art is a synergy of both abilities. Looking-seeing in *Shadows...* and on *Shadows...* is the key to understanding the mechanism of reproducing the memory of the past in the cinematic image[48].

In cultural practice, the collapse of the USSR meant a return to the sources of the artistic traditions of individual nations and a search for the most outstanding creators (also the less obvious ones) or works that constituted their distinctiveness and identity. In the Ukrainian reality, this process was of particular importance "because the Moscow-Bolshevik regime used a system of prohibitions for three post-war decades"[49]. We are currently witnessing a phenomenal breakthrough in which:

---

[48] Cf. among others Kostyra K. *Między zachwytem a potępieniem: Inny w obiektywie ludowego nurtu kina radzieckiego* [*Between Delight and Condemnation: The Other in the Lens of the Folk Trend of Soviet Cinema*], [in:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych* [*Looking and seeing in cultural contexts*], eds. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice, 2016, p. 175-196.

[49] Cf. *Społeczeństwo i kultura Ukrainy. Ćwierćwiecze przemian (1991-2016)* [*Ukrainian society and culture. A quarter century of change*], ed. K. Jędraszczyk, Gniezno 2016, p. 167. See also *Ukraińcy o historii, kulturze i stosunkach polsko-*

(…) the hermeticism in Ukrainian culture has weakened, although open dialogue with the world is not yet fully functioning. Nevertheless, having overcome the previous historical era – not only with the arguments of culture, but also through the fight against the Russian occupier, Ukraine is *qualitatively* entering a new stage, reinforced by deeper cultural meanings that are increasingly becoming an object of interest for the modern world[50].

Interest in Parajanov's work is undoubtedly a good starting point for this type of considerations. It is also an important first step on the way to understanding the significance of the future Polish-Ukrainian dialogue, for which art can be an excellent medium.

Translation by Agnieszka Marciniak and Iwona Grodź

Bibliography

1. Benedict R. *Wzory kultury [Patterns of Culture]*, Warsaw, 2005.
2. Berghahn D., Sternberg C. *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, London, 2010.
3. Bogdanow K. *Vox populi. Folklornyje żanry sowietskoj kultury*, Moscow, 2009, https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bogdanov-konstantin-anatoljevich/vox-populi-foljklornie-zhanri-sovetskoj-kuljturi [access: 06.02.2024].
4. Briukhovetska O. *Beyond the death drive: "Shadows of forgotten acestors" by Mykhailo Kotsiubynsky and Sergey Parajanov,* https://www. academia.edu /96013181/Beyond_the_death_drive_Shadows_of_forgotten_ancestors_by_Mykhailo_Kotsiubynsky_and_Sergey_Parajanov [access: 06.02.2024].

ukraińskich. Raport z badania jakościowego i ilościowego [*Ukrainians about Polish-Ukrainian history, culture and relations. A report on qualitative and quantitative research*], eds. T. Stryjek, J. Konieczna-Sałamatin, K. Zacharuk, Warsaw, 2017.

[50] O. Fedoruk, as quoted in *Społeczeństwo i kultura Ukrainy. Ćwierćwiecze przemian (1991-2016)*, *op. cit.*, p. 187. See also A. Włodkowska-Bagan, *Kultura strategiczna in statu nascendi. Casus Ukrainy* [*Strategic culture in statu nascendi. The case of Ukraine*], "Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej", no. 18, Vol. 4, 2020, pp. 35-58.

5. Burszta W. *Międzykulturowość – znamię czasów. Wprowadzenie [Interculturalism – a mark of the times. Introduction]*, "Kultura Współczesna", no. 56 (2), 2008, pp. 16-18.
6. Chmielewski K. *Siergiej Paradżanow. W poszukiwaniu piękna przedmiotu [Sergey Parajanov. In Search of the Beauty of an Object]*, [in:] *Autorzy kina europejskiego III [Authors of European Cinema]*, eds. A. Helman, A. Pitrus, Kraków, 2007, pp. 281-301.
7. Dąbrowska D. *Twórcy literackiego i filmowego obrazu Huculszczyzny wobec ukraińskiej tradycji ustnej. Mychajło Kociubyński, Serhij Paradżanow [Creators of the literary and cinematic image of Hutsulshchyna and the Ukrainian oral tradition. Mykhailo Kotsuibynskyi, Sergey Parajanov]*, unpublished MA dissertation, Repozytorium UJ, Kraków, 2012.
8. *Encyklopedia kina [Encyclopaedia of Cinema],* ed. T. Lubelski, Kraków, 2003.
9. Fiołek-Lubczyńska B. *O formie artystycznej kina poetyckiego – refleksja teoretyczna* [*On the Artistic Form of Poetic Cinema – A Theoretical Reflection*], "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica", no. 5, 2002, pp. 243-252.
10. Gach K. *Pogaństwo i chrześcijaństwo Hucułów a powieść "Cienie zapomnianych przodków" Mychajły Kociubińskiego (oraz jej ekranizacja w reżyserii S. Paradżanowa) [Paganism and Christianity of the Hutsuls and the novel "Shadows of Forgotten Ancestors" by Mykhailo Kotsuibynskyi (and its film adaptation directed by S. Parajanov)*], unpublished MA dissertation, Repozytorium UJ, Kraków, 2019.
11. Grigorian L. *Paradżanow [Parajanov]*, Moscow, 2011.
12. Hnatiuk O. *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości [Farewell to the Empire. Ukrainian Identity Discussions]*, Lublin, 2003.
13. Hrycak J. *Historia Ukrainy 1772-1999: Narodziny nowoczesnego narodu [History of Ukraine 1772-1999: The Birth of a Modern Nation],* transl. K. Kotyńska, Lublin, 2000.
14. Hrycak J. *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje [New Ukraine. New Interpretations]*, Wrocław, 2009.
15. Hunca E. *O zapomnianym filmie Siergieja Paradżanowa (Kwiatek na kamieniu) [On the Forgotten Film by Sergey Parajanov (Flower on the Stone)]*, [in:] *Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian) [Sergey Pa-*

rajanov (Sarkis Parajanyan), eds. L. Czapliński, B. Zmudziński, Kraków, 1998, pp. 74-82.
16. Kantyka P. *Poezja filmowa – film poetycki [Film Poetry – Poetic Film]*, "Media – Kultura – Komunikacja Społeczna", no. 7, 2011, pp. 153-166.
17. Kich-Masłej O. *Jezioro łabędzie*. Zona Jurija Iljenki jako filmowa metafora upadającego ZSRR [Swan Lake. The Zone by Yuri Ilyenko as a Film Metaphor for the Collapsing USSR], [in:] *Rozpad ZSRR [The Collapse of USSR]*, eds. M. Smoleń, M. Lubin, Vol. 2, Kraków, 2011, pp. 86-92, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/60575/kich-maslej_jezioro_labedzie_zona_jurija_iljenki_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y [access: 06.02.2024].
18. Kletowski P. *Kino jako sztuka artystycznej manipulacji – analiza zjawiska na przykładzie wybranych filmów kinematografii radzieckiej, niemieckiej i amerykańskiej [Cinema as an Art of Artistic Manipulation – Analysis of the Phenomenon on the Example of Selected Films from the Soviet, German and American Cinematography]*, [in:] *Manipulacja – pedagogiczno-społeczne aspekty, cz. I: Interdyscyplinarne aspekty manipulacji [Manipulation – pedagogical and social aspects; part 1: Interdisciplinary aspects of manipulation]*, ed. J. Aksman, Kraków, 2010, pp. 225-236.
19. Kletowski P. *Oblicza kina "etno" [Faces of the "ethno" cinema]*, "Komunikacja i sztuka", no. 5 (31/1), 2014, pp. 205-216.
20. Kłys T. *Film fikcji i jego dominanty [Fiction film and Its Dominants]*, Warsaw, 1999.
21. Kołakowski L. *Szukanie barbarzyńcy [Looking for the Barbarians]*, Warsaw, 2006.
22. Kościółek J. *Kondycja postradzieckiego kina ukraińskiego [The Condition of Post-Soviet Ukrainian Cinema]*, "Przegląd Wschodnioeuropejski", no. 5/2, 2014, pp. 111-120.
23. Kościółek J. *Rola języka w kształtowaniu tożsamości narodowej współczesnych Ukraińców [The Role of Language in Shaping the National Identity of Contemporary Ukrainians]*, [in:] *Słowianie w Europie. Historia. Kultura. Język. III [Slavs in Europe. History. Culture. Langua-*

ge. III], eds. K. Pietrzycka-Bohosiewicz, A. Wawrzyńczak, B. Gołąbek, Kraków, 2008, pp. 285-292.

24. Matusiak A. *Ukraińskie kino lat 90. XX wieku w poszukiwaniu tożsamości narodowej [The Ukrainian Cinema of 1990s in Search of National Identity]*, “Porównania”, no. 4, 2007, pp. 139-146.
25. Nebesio B. *Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s.*, “Canadian Slavonic Papers”, Vol. XLII, no. 1-2, 2000, pp. 35-46.
26. Nebesio B. *The First Five Years with No Plan: Building National Cinema in Ukraine, 1992-1997*, “Canadian Review of Comparative Literature”, no. 9, 2007, pp. 265-297.
27. Nebesio B. *Are We There Yet? Studies of National Cinema in Ukraine*, “Canadian Slavonic Papers”, Vol. LIII, no. 2-3-4, 2011, pp. 475-484.
28. Orłowska D. *Artystyczny obraz Huculszczyzny w kulturze ukraińskiej – Mychajło Kociubyński i Siergiej Paradżanow [[The artistic image of Hutsulshchyna in Ukrainian culture – Mykhailo Kotsiubynsky and Sergey Parajanov]*, [in:] *Język ukraiński w życiu i działalności elit na Ukrainie na przestrzeni wieków. Kultura, nauka, oświata, religia, społeczeństwo, polityka [The Ukrainian language in the life and activities of elites in Ukraine over the centuries. Culture, science, education, religion, society and politics]*, ed. W. Mokry, Kraków, 2015, pp. 481-490, http://www.nestor.cracow.pl/data/uploads/files/product-file/1489/Jezyk_ukrainski_s481_Orlowska.pdf [access: 06.02.2024].
29. Palagniu J. *Specyfika reformowania rynku medialnego Ukrainy: osiągnięcia, problemy i perspektywy [The specifics of reforming the media market of Ukraine: achievements, problems and prospects*], “Rocznik Prasoznawczy”, R. II, 2008, pp. 39-55.
30. Parajanov S. *Granat lubvi [Pomegranate of Love]*, ed. V. Vesterman, Moscow, 2020.
31. Parajanov S. *Kollazh na fone avtoportreta [A Collage Against the Background of a Self-Portrait]*, ed. K. Tsereteli, Nizhny Novgorod, 2005.
32. *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych [Looking and Seeing in Culturology Contexts]*, eds. J. Dziewit, M. Kołodziej, A. Pisarek, Katowice, 2016.

33. Sajewicz A. *Kino Siergieja Paradżanowa a radziecka polityka narodowościowa i kulturalna [Sergey Parajanov's Cinema and Soviet National and Cultural Policy]*, unpublished MA dissertation, Repozytorium UJ, Kraków, 2010.
34. *Siergiej Paradżanow (Sarkis Paradżanian) [Sergey Parajanov (Sarkis Parajanyan)]*, eds. L. Czapliński, B. Zmudziński, Kraków, 1998.
35. Sikora S. *Wizualność w antropologii. Kilka uwag wstępnych [Visuality in Anthropology. Some Introductory Remarks]*, [in:] Sikora S., *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii [Film and the Paradoxes of Visuality. Practicing Anthropology*, Warsaw, 2012.
36. *Słownik literatury polskiej XX wieku [Dictionary of Polish Literature of the 20th Century]*, eds. A. Brodzka et al., Wrocław-Warsaw-Kraków, 1993.
37. *Społeczeństwo i kultura Ukrainy. Ćwierćwiecze przemian (1991-2016) [Ukrainian society and culture. A quarter century of change]*, ed. K. Jędraszczyk, Gniezno, 2016.
38. Steffen J. *The Cinema of Sergey Parajanov*, Wisconsin, 2013.
39. *Transformacja systemów politycznych państw byłego Związku Radzieckiego [Transformation of the political systems of the former Soviet Union countries]*, eds. R. Herbut, W. Baluk, Wrocław, 2010.
40. *Transformacja ustrojowa w Europie Środkowo-Wschodniej. Płaszczyzny – wymiary – kierunki [Systemic transformation in Central and Eastern Europe. Planes – dimensions – directions]*, ed. S. Wróbel, Warsaw, 2010.
41. *Ukraina między Wschodem a Zachodem [Ukraine between the East and the West]*, ed. I. Ševčenko, Warsaw, 1996.
42. *Ukraińcy o historii, kulturze i stosunkach polsko-ukraińskich. Raport z badania jakościowego i ilościowego [Ukrainians about Polish-Ukrainian history, culture and relations. A report on qualitative and quantitative research]*, eds. T. Stryjek, J. Konieczna-Sałamatin, K. Zacharuk, Warsaw, 2017.
43. Włodkowska-Bagan A. *Kultura strategiczna in statu nascendi. Casus Ukrainy [Strategic culture in statu nascendi. The case of Ukraine]*, "Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej", no. 18, Vol. 4, 2020, pp. 35-58.
44. Wojnicka J. *Aszuch i radzieccy cenzorzy [Aszuch and Soviet censors]*, "Didaskalia", no. 82, 2007, https://archiwum.didaskalia.pl/82_wo jnicka.htm [access: 06.02.2024].

45. Wojnicka J. *Siergiej Paradżanow – reżyser kina [Sergey Parajanov – a cinematic director*, “Images”, Vol. XXXIV, no. 43, 2023, pp. 137-156.
46. Zambrzycka M. *Koncepcja ukraińskiej kultury* “*miedzy Wschodem a Zachodem” w monografiach literaturoznawczych dotyczących prozy Wałerija Szewczuka [The Concept of Ukrainian Culture* “*between the East and the West” in Literary Monographs on the Prose of Valery Shevchuk*], “Studia Wschodniosłowiańskie”, Vol. 17, 2017, pp. 113-125.

Filmography

Shadows of Forgotten Ancestors /Тіні забутих предків (1964, premiered 1965) – film made in Ukrainian. Written by: Ivan Chendei based on the novel by Mykhailo Kotsiubynsky. Cinematography: Yuri Ilyenko. Score: Myroslav Skoryk. Scenography: Georgy Yakutovych. Costumes: Lidia Baykova. Cast: Ivan Mykolaichuk, Larisa Kadochnikova, Tetiana Bestayaeva, Oleksandr Raydanov, Oleksandr Hay, Neonila Hnepovskaya. Grand Prix of the Mar del Plata International Film Festival (1965).

Իվոնա ԳՐՈԴԶ
PhD, գրականագետ, կինոգետ, արվեստի պատմաբան, երաժշտագետ (Լեհաստան, Պոզնան)
iwonagrodz@op.pl

«ՀԱՎԵՐԺՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՎ ՆՐԱՆՔ ԻՐԱՐ ԵՆ ՆԱՅՈՒՄ»
Պոետիկայի և գեղագիտության հնագիտությունը Սերգեյ Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում

Հոդվածում ուսումնասիրվում է ուկրաինական կինեմատոգրաֆիստ Սերգեյ Փարաջանովի (1924-1990) ստեղծագործությունը՝ զուգընթաց դիտարկելով Ուկրաինան որպես Արևելքի և Արևմուտքի մշակութային ավանդույթների կցատեղում գտնվող երկիր:

«Նռան գույնը» (1968) ֆիլմի հեղինակի գործերը արևմտյան հանդիսատեսի մոտ ձևավորել են ուկրաինական մշակույթի որոշակի պատկեր, ինչը կարող է խթան հանդիսանալ Արևելքի և Արևմուտքի

ժամանակակից մշակույթների մասին գիտելիքի անընդմեջ նորացման համար, գլխավորապես՝ հանդուրժողականության և միջմշակութային երկխոսության դաստիարակման նպատակով:

Հիմնական շեշտը դրվում է Փարաջանովի կինոյում պոետիկ բնույթի առկայության և դրսևորումների վրա, ինչպես, օրինակ, ֆիլմի լեզուն առաջնային պլան մղելը և նրա՝ հնարածինի եզրին գտնվող, կինեմատոգրաֆիական միտքը գեղագիտական առարկայի, միջտեքստային և ինքնանպատակ ստեղծագործության վերածող խրթին ինտեգրացիան:

Հետազոտության հարցադրումն է՝ կարո՞ղ է արդյոք Սերգեյ Փարաջանովի կինոստեղծագործությունը, հաշվի առնելով նրա եզակի պոետիկ բնույթը, դառնալ համընդհանուր և մնալ արդիական՝ տարածության և ժամանակի տեղի ունեցող փոփոխություններին հակառակ: Հետազոտության նյութ է ծառայել Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերները» (1964) կինոնկարը:

Հետազոտությունն իրականացվել է մշակութաբանական և համեմատական վերլուծության մեթոդով:

Բանալի բառեր՝ կինոյի պոեզիա, բանահյուսություն, ուկրաինական մշակույթ, Սերգեյ Փարաջանով (1924–1990), «Մոռացված նախնիների ստվերները» (1964):

Ивона ГРОДЗЬ
PhD, литературовед, киновед,
историк искусства, музыковед (Польша, Познань)
iwonagrodz@op.pl

«СКВОЗЬ ВЕЧНОСТЬ ОНИ СМОТРЯТ ДРУГ НА ДРУГА»
Археология поэтики и эстетики в «Тенях забытых предков» Сергея Параджанова

В статье анализируется творчество украинского кинематографиста Сергея Параджанова (1924–1990) параллельно с идеей рассмот-

рения Украины как страны, в культурном плане находящейся на стыке традиций Востока и Запада.

Творения автора фильма «Цвет граната» (1968) сформировали в воображении западного зрителя определенную картину украинской культуры – неплохой стимул для постоянного обновления знаний о современных культурах Востока и Запада, в первую очередь – с целью воспитания толерантности и межкультурного диалога.

Основной акцент делается на присутствии поэтического начала в кинематографе Параджанова и его проявлениях, таких, как, к примеру, выведение на первый план языка фильма и его непростая интеграция, балансирующая на грани вымысла, превращающая кинематографическую идею в эстетический объект, в интертекстуальное и самоцельное произведение.

Вопрос, поставленный в исследовани: может ли кинотворчество Сергея Параджанова – имея в виду его уникальную поэтическую природу – стать универсальным и оставаться актуальным вопреки происходящим в пространстве и времени изменениям?

Материал исследования: фильм Параджанова «Тени забытых предков» (1964). Методология исследования: культурный анализ и сравнительное исследование.

***Ключевые слова**:* поэзия кино, фольклор, украинская культура, Сергей Параджанов (1924-1990), «Тени забытых предков» (1964).

ՀՏԴ: 929:791.43(479.25)Փարաջանով
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-331

Հռիփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու,
Երևանի պետական համալսարանի դասախոս
(Հայաստան, Երևան)
ripsivardanyan@mail.ru

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ԿԻՆՈԿԱԴՐԸ ԻԲՐԵՎ ԿՏԱՎ

2024 թվականին նշվում է Սերգեյ Հովսեփի Փարաջանովի՝ Փարաջանյանի ծննդյան 100-ամյակը: Իր ֆիլմերով նա մեծագույն լումա է ներդրել ու անջնջելի հետք թողել համաշխարհային կինոարվեստում: Եզակի արվեստով ռեժիսորը ոչ միայն կանխորոշեց իր ժամանակը, այլև ստեղծելով խորհրդանիշների ու այլաբանության յուրահատուկ խոսելաոճ՝ նոր էջ բացեց կինեմատոգրաֆում և, առհասարակ, արվեստի պատմության մեջ:

Փարաջանով երևույթն, անշուշտ, կարելի է համեմատել գիտության մեջ հայտնի հեղափոխական գաղափար-տեսության՝ այն է «Մեծ պայթյունի» հետ: Սերգեյ Փարաջանովի ֆենոմենն ինքնին «Մեծ պայթյուն» է:

«Սերգեյ Փարաջանովի կինոկադրը իբրև կտավ» հոդվածը վերծանում է ռեժիսորի հոգևոր հուզումներն ու անհանգստությունները՝ նրա կադր-«կտավների» վերլուծության և հայ ու համաշխարհային հայտնի ստեղծագործությունների հետ համեմատության միջոցով:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանով, ռեժիսոր, կինոկադր-կտավ, մանկության հիշողություն, միստիկ երազների դրվագներ, սիմվոլիկա:

«Ես նկարիչ եմ. իմ միակ երազանքը՝ ստեղծել գեղեցկությամբ ու բարությամբ հագեցած ֆիլմեր»

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎ[1]

Ներածություն

Ըստ վրացական ավանդույթի, երբ տղա երեխա է ծնվում, հայրը, վերցնելով հրացանը՝ դուրս է գալիս պատշգամբ և երկինք է կրակում: Այս կերպ բոլորին՝ բարեկամներին, հարևաններին և նույնիսկ հարևան գյուղի անծանոթ բնակիչներին տեղեկացնելով որդու ծննդյան մասին: Այս քայլով նա բոլորին հրավիրում է տոնախմբության: Հյուրասիրության համար մորթվում են ոչխարներ, կովեր:

Հարյուր տարի առաջ, ավելի ճիշտ՝ 1924 թվականին, լսվեց կրակոցի ձայն՝ ծնվեց Փարաջանովը: Որքան էլ առաջին հայացքից միստիկ, առեղծվածային թվա՝ նրա ծնունդն անմիջական կապ ունի նույն 1924-ին ռուս և սովետական գիտնական Ալեքսանդր Ալեքսանդրովիչ Ֆրիդմանի առաջարկած հեղափոխական գաղափարտեսության հետ. այն է՝ բացասական հաստատուն կորությամբ դինամիկ Տիեզերքի հնարավոր գոյությունը, ինչը նշանակում է անվերջանալի ծավալով և անսահմանափակ տարածությամբ Տիեզերք: Գիտնականները, որսալով գաղափարը, բացահայտեցին, որ Երկրից հեռու գտնվող Գալակտիկաները չեն «կանգնում տեղում», այլ ցրվում են տարբեր ուղղություններով: Սրանից եզրակացություն, որ վերջինները, ինչպես և ողջ Տիեզերքը, գտնվում են անդադար շարժման մեջ: Շարժման համար անհրաժեշտ է «հրում» (толчок), և տեսության համաձայն՝ այն տեղի է ունեցել 13,8 մլրդ տարի առաջ: Այս իրադարձությունը մեկնարկ տվեց Տիեզերքի ընդլայնման շարժմանը և այն անվանվեց Մեծ պայթյուն: Այդ շարժումը մինչ օրս շարունակվում է:

Մեծագույն գիտական գաղափարները որոշակի իմաստով մոտ են արվեստին, որտեղ պայթյունի հասկացողությունը ծնում է նոր

[1] Сергей Параджанов 2001, 395.

երևույթ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ՝ ստեղծելով նոր պայմաններ արդեն գոյություն ունեցող սեմիոտիկ համակարգերի համար՝ հրահրելով այնպիսի երևույթներ, ինչպիսիք են նոր մտածելակերպի ծնունդ, տեսլականի, բացահայտումների, նորարարական գաղափարների առաջացում և լուծում:

Սերգեյ Փարաջանովի և նրա բազմաձայն արվեստի ֆենոմենը (երևույթը), որի հետ ամեն մի շփում (լինի դա ֆիլմ, կոլաժ, ասսամբլյաժ կամ, ոչ պակաս անսովոր, արձակ սցենարները) առաջացնում են «Մեծ պայթյունի» հետ ասոցիացիաներ, զուգորդումներ: Պայթյուն, որին բնորոշ է անկանխատեսելիությունը:

Անհնարը դառնում է հնարավոր, տեղի է ունենում հիմնարար վերափոխում: Փարաջանովն իր կերպարով և մտածողությամբ իր ժամանակաշրջանի համար ինքնին «Մեծ պայթյուն» էր:

Պայթյունից քաոսային ցրված բեկորները, որ ինչ-որ ժամանակ ամբողջություն էին կազմում, ներդաշնակորեն միաձուլվում են նոր հոյակապ ստեղծագործության մեջ: Անտիկ սպասքի կոտրված բեկորները, մանկության մառախլապատ հիշողությունների պատառիկները, նրբագեղ խճճված ժանյակների հատվածները, բազմագույն, կախարդական փետուրները, համասեռ հյուսվածքային նյութերը, միստիկ երազների դրվագները, ժանգոտած հեծանվի ակը և այն ամենը, ինչը հուզում էր Մաեստրոյի երևակայությունը, կախարդական, մոգական կերպով ամրագրվում էր՝ վերածվելով անհայտ որևէ բանի, բայց, միաժամանակ, բոլորովին հարազատ, ենթագիտակցորեն մոտ, ծանոթ՝ ձեռք բերելով անսպասելիորեն նոր իմաստ և պլաստիկա:

«Սերգեյ Փարաջանովի կինոկադրը իբրև կտավ» հոդվածն ուղղված է Փարաջանովի ներաշխարհի վերարտադրմանը, նրա հոգևոր հուզումների ու անհանգստությունների, կրքերի ու տառապանքների պայթյունի խորհրդաբանությանը: Այսինքն՝ ներկայացնել կադրը իբրև կտավ, գեղանկարչական ավարտուն գործ, վերլուծել կինոկտավները՝ համեմատելով հայ և համաշխարհային հայտնի ստեղծագործությունների հետ:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Փարաջանովն ինքն էր խոստովանում. «...Իրեն հաճախ են մեղադրում, որ նա ստեղծում է գեղեցիկը, որ իր ամեն կադրը կարելի է դնել շրջանակի մեջ, շրջանակել, որ այդպես ֆիլմ չեն նկարահանում... Ես միշտ հակում ունեի գեղանկարչության հանդեպ և արդեն հաշտվել եմ այն մտքի հետ, որ ընկալում եմ կադրը որպես ինքնուրույն գեղանկարչական կտավ: Իմ ռեժիսուրան հեշտությամբ տարրալուծվում է գեղանկարչության հետ, և գուցե հենց դրանում է նրա հիմնական թուլությունն ու ուժը: Մենք աղքատացնում ենք մեզ միայն կինեմատոգրաֆիական կատեգորիաներով: Դա է պատճառը, որ ես մշտապես ձեռքս եմ վերցնում վրձինը, այդ պատճառով էլ առավել հեշտությամբ շփվում եմ նկարիչների և կոմպոզիտորների հետ»[2]:

Ռեժիսուրայի հետ միաձուլված կինոկադրերում Փարաջանովը, ցույց տալով կադրի իմաստաբանական նշանակությունը, առավել բացահայտում է ֆիլմի հերոսների ազգային պատկանելության, նրանց մշակութային առանձնահատկության դիմագծերը: Փարաջանովը հիմնականում դիմում է սիմվոլիստական լուծումների՝ հաճախ ստատիկայի մեջ առավել խտացնելով սյուժեի զարգացման դինամիկ ընթացքը: Մշտապես հայացք նետելով դեպի յուրաքանչյուր ժողովրդի արմատները, ակունքները, բանահյուսությունը, գենետիկ կոդը՝ դրանք միավորում է կադր-կտավի հարթության վրա՝ համատեղելով, կարծես, անհամատեղելին: Փարաջանովն ուներ աշխարհը գունավորելու իր սկզբունքը, երբ գույնը դառնում էր նաև ասելիք՝ հաղորդելով նոր իմաստ և նոր տրամադրություն:

Համաշխարհային արվեստում կարմիր ձիու պատկերման բազմաթիվ օրինակներ կան իբրև ուժի, վեհաշուք գեղեցկության, նվիրվածության, միևնույն ժամանակ՝ խոցելիության խորհրդանիշ: Սերգեյ Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում տպավորիչ ու անբնական գեղեցիկ է արագընթաց կարմիր ձիերի թռիչքը: Առհասարակ կարմիր գույնը ռեժիսորի մոտ հաճախ մահ-

[2] Сергей Параджанов 2005, 97.

վան, թափվող արյան խորհուրդն է կրում: Պետք է նշել, որ դեռևս հնագույն ժամանակներից մարդիկ մտացածին, երևակայական կարմիր ձին համարել են որևէ փոփոխության սուրհանդակ: Ոչ սովորական կարմիր ձիեր պատկերվել են անտիկ ժամանակներից սկսած՝ մ.թ.ա. IV դարում ստեղծվել է կարմիր ձիուն հեծած ձիավորով որմնանկարը, այն տվյալ ժամանակաշրջանի նկարչի երևակայությունն է: Կարմիր նժույգը զինվորների փափագած ձին էր՝ օժտված ուժով, արագությամբ, կամքով դեպի հաղթանակ:

XX դարի ավանգարդիզմի ներկայացուցիչները ևս հաճախ էին դիմում կարմիր ձիու պատկերմանը, ինչը հիմնականում ասոցացվում էր կանչի, փոփոխությունների ձգտման, անվախության հետ: Գերմանացի էքսպրեսիոնիստ Ֆրանց Մարկի «Կարմիր ձիերը», ռուս գեղանկարիչ Կուզմա Պետրով-Վոդկինի առավել հայտնի ստեղծագործություններից «Կարմիր ձիու լողացումը» վերջինի ապացույցն են: Պետրով-Վոդկինի «Կարմիր ձիու լողացումը» խոշոր կտավում կենդանուն լողացնելու կենցաղային մոտիվին զուգահեռ առավել ցցուն է ներկայացված փոխաբերական նշանակությունը, ինչպես նշում է Արարատ Աղասյանը. «Անթամբ ձիու վրա նստած, արևից թխացած մերկ ձիու կերպարը կարելի է մեկնաբանել որպես գալիք աշխարհամարտի ու ռուսական հեղափոխության մարգարեական նախազգացում կամ գուշակություն»[3]: Պետրով-Վոդկինի մեկ այլ՝ «Ֆանտազիա» կտավը հիշողություն, ռեմինիսցենցիա է իր նախորդ կտավի մասին: Եթե տարբեր նկարիչների մոտ կարմիր նժույգը ժամանակաշրջանի, տիրող իրավիճակի փոփոխության ակնկալիքն էր կամ սպասումը, ապա Փարաջանովի «Մոռացված նախնիների ստվերներում» այն կրում է դրամատուրգիական կտրուկ փոփոխության այլաբանությունը: Առհասարակ ֆակտուրան և գույնը նրա ստեղծագործության կարևորագույն արտահայտչամիջոցներից են: Փարաջանովի հուշերում կարդում ենք. «Մենք ֆիլմ էինք նկարահանում կրքերի մասին, որ հասկանալի են յուրաքանչյուրին, փորձում էինք այդ կրքերը փոխանցել բառի, մե-

[3] Աղասյան Արարատ 2023, 144:

ղեդու, շոշափելի ամեն առարկայի միջոցով: Եվ իհարկե՝ գույնով: Եվ այստեղ ես իրապես հենվում էի գեղանկարչության վրա, քանի որ գեղանկարչությունը վաղուց կատարելապես տիրապետում է գույնի դրամատուրգիային... Մենք՝ կինեմատոգրաֆիստներս, պետք է սովորենք այնպիսի մանկավարժներից, ինչպիսիք են Բրեյգելը, Արխիպովը, Նեստերովը, Կորինը, Լեժեն, Ռիվերան և այլք... նրանց մոտ գույնը ոչ միայն տրամադրություն էր, հավելյալ զգացմունքայնություն, այլև՝ բովանդակության մի մաս»[4]: Իբրև ասվածի ապացույց, եթե փորձենք «Մոռացված նախնիների ստվերների» նույն կարմիր ձիերի տեսարանը դարձնել սև-սպիտակ, ապա լիովին կփոխվի ընկալումը, իմաստը և ասելիքը. չկա պայքարի, մահվան, ճակատագրի կտրուկ փոփոխության և ոչ մի ակնարկ:

Փարաջանովի սիմվոլիկ, խորհրդաբանական տեսարանները միավորում են նկարչի՝ առարկայական և գաղափարական աշխարհները: Սերգեյ Փարաջանովի մտերիմ ընկեր, թարգմանիչ և կենսագիր Կորա Ծերեթելին նշում է. «Տարիների ընթացքում առավել ակնհայտ է դառնում այն, որ Փարաջանովի արվեստը կենտրոնացած է կյանքի մնայուն արժեքների, աստվածաշնչյան ճշմարտությունների վրա և այն ներծծված է երկրային ամեն ինչին՝ Աստծուն, ճակատագրին և բնության ուժերին ենթարկվելու զգացումով»[5]: Եվ այսպես, ռեժիսորի «Նռան գույնը» ֆիլմում, Սայաթ-Նովայի միջոցով հեղինակն արտահայտում է բանաստեղծի բարձրագույն հոգևոր ընթացքը, ներաշխարհը, նրա աշխարհ գալու և ապրելու իմաստը: Մասսայական արվեստի սպառող հանդիսականը չէր ընկալում ռեժիսորի ֆիլմերը, քանի որ կինոլեզվի ընդունված մեկնաբանությունը նրա մոտ բացակայում էր: Եվ մեր խոսքի սկզբում ասված պայթյունը Փարաջանովի մոտ տեղի է ունենում ոչ թե դինամիկ կինոկադրում, այլ՝ իբրև առանձին գեղանկարչական ստեղծագործություն ընկալվող կադրում, և թվացյալ անշարժ կադրի գունային ու իմաստային խիտ հագեցածությունն, ասես, առաջացնում է

[4] Сергей Параджанов 2001, 17.
[5] Сергей Параджанов 2001, 7.

գործողություն և այլ շարժում ստատիկության մեջ: Նա բացահայտում-ներկայացնում է ժամանակաշրջանների, ազգերի մշակութային կոդը: «Նռան գույնում» կոմպոզիցիոն խիստ լուծումներով ռեժիսորն, ասես, թանգարանային էքսպոզիցիոն ցուցադրության է ներկայացնում իր բազմադարյան պատմությունը՝ նորովի ինստալյացիայի շնորհիվ: Ի տարբերություն այլ ռեժիսորների ֆիլմերի, որոնք մենք դիտում ենք, Փարաջանովի արվեստը ցուցադրելու արվեստ է: Նա, ասես, հատուկ շեշտադրում, ցույց է տալիս, առավել հաճախ հերոսի միջոցով, թե ինչի վրա պետք է սևեռել ուշադրությունը:

«Նռան գույնում» իրար հաջորդում են կտավ-կադրերը՝ ձեռագրերը՝ իբրև մեր լինելիության կարևորագույն կռվան, ձուկն ու հացը՝ որպես Քրիստոնեության, մեր հավատի խորհրդանիշներ, և երաժշտական գործիքը՝ իբրև ազգային գաղափարական հատկանիշների համախմբում: Կարծում ենք, հենց այս տեսարաններով՝ գեղանկարչական ավարտուն կոմպոզիցիայով, Փարաջանովն արտահայտել է հայ ազգի գենետիկան: Պատահական չէ, որ նա Հայաստանն անվանել է Հայաստան-Քարաստան: 1971-ին Բելոռուսիայի ստեղծագործական ու գիտական երիտասարդության հետ հանդիպման ընթացքում նա նշել է. «Հայաստանը մեծ երկիր է՝ հիասքանչ մշակույթով, այն իմ հայրենիքն է... Հայաստանը խենթացնում է իր անտիկությամբ, մաքրությամբ ու վեհակերտությամբ»: Խոսելով «Սայաթ-Նովայից», շարունակել է. «...չեմ կարծում, որ այն հասկանում են, ես ինքս էլ ոչ ամբողջությամբ եմ հասկանում: Սակայն ժողովուրդը գալիս է նայելու, գնում է ասես տոնակատարության: Հասկանում եք, գնում են բնակչության բոլոր շերտերը, ֆիլմում նրանք զգում են իրենց գեները...»[6]:

Գենի՝ նախնիների կուտակված պատմությունը նույն ֆիլմում իր արտացոլումն է գտել Հաղպատի թրջված ձեռագրերի՝ արևի տակ չորացնելու տեսարանում: Իրական պատմությունը Փարաջանովը դրել է իր յուրահատուկ կինոշրջանակի մեջ՝ յուրաքանչյուր տեսարան դարձնելով ավարտուն կտավ, իսկ քամուց շարժվող ձե-

[6] Сергей Параджанов 2018, 10-11.

ռագրերի թերթերի շրշյունով, ասես, մեր օրեր տեղափոխել անցյալը: Համեմատության համար օրինակ բերենք հայ ազգային պատմանկարչության հիմնադիր Վարդգես Սուրենյանցի «Կույսերի կոտորածը» («Ջարդից հետո», 1899), «Ոտնահարված սրբություն» (1895) կտավները, ուր զանգվածային կոտորածից, սպանությունից զատ, նկարիչը ներկայացրել է նաև թշնամու իրականացրած մշակութային եղեռնը, ավերածությունները, թալանը: Ցնցող, սարսափազդու եղելությունը պատկերելով առաջին պլանում, իրականում, այս ամենի կոնտեքստում, առավել ցցուն է հայ ժողովրդի բարոյական, հոգևոր բարձր արժեհամակարգի մեկնաբանումը՝ անգամ կյանքի գնով, հավատի և լեզվի պահպանումը[7]: Իհարկե, Սուրենյանցը սա ստեղծել էր համիդյան ջարդերի ժամանակ: Փարաջանովը ևս, անկախ ժամանակաշրջանից, շեշտում է մեր լինելիության կարևորագույն նախապայմանը՝ մեր լեզուն և կրոնը:

Հաջորդ տեսարանում՝ հաց և ձկներ, կրկին սիմվոլիստական գաղափարախոսությամբ հագեցած իմաստաբանություն է: Հայտնի է, որ Քրիստոսի և քրիստոնեական արվեստի առաջին խորհրդաբանական պատկերումները եղել են դեռևս կատակոմբներում[8]: Ինչպես նշում է Ջեյմս Ֆրեզերն իր հանրահռչակ աշխատության մեջ. «Պատահական չէ նաև, որ համաշխարհային արվեստում հանդիպում ենք Փրկչի դիմապատկերին, ցորենի հասկերի մոտ,

[7] Վարդանյան 2023, 291:

[8] Покровскій 1910, 3, 7, 11. Խաղաղ ժամանակահատվածներում քրիստոնյաները կարող էին ժամերգության համար հավաքվել ոչ միայն կատակոմբներում, այլև քրիստոնեական համայնքի ներկայացուցիչների տներում կամ ժամերգության համար նախատեսված հատուկ կառույցներում ու եկեղեցիներում, որոնք քրիստոնյաների մոտ առաջացել են ոչ ուշ, քան III դարում: Այս շրջանում Փրկիչը ներկայանում էր տարբեր այլաբանական կերպարներում, ուր շատ քիչ անհատական գծեր կային: Հիմնականում հանդիպում ենք Բարի Հովվին՝ գառնուկը ուսին, ինչը նշանակում էր, որ հովիվը Հիսուսի այլաբանական կերպարն է, իսկ փրկվող գառնուկը՝ քրիստոնեական հոգին:

քանի որ ցորենը ևս կյանքի սկիզբ է, պայքարի ռահվիրա»[9]: Այս և խաղողը պատկերող տեսարաններում Փարաջանովը ներկայացնում է Սուրբ Հաղորդության խորհուրդը՝ Քրիստոսի մարմինն ու արյունը ճաշակելու, հաղորդ դառնալու խոր իմաստը. առանց Սուրբ Հաղորդության որևէ քրիստոնյայի փրկություն չի կարող լինել, որովհետև Քրիստոս ինքն իր խոսքերում ասում է. «Ես եմ կենդանի հացը, որ երկնքից է իջած»[10]: Հաղորդության այլաբանական պատկերումը, որ գերիշխում էր վաղքրիստոնեական՝ կատակոմբների արվեստում, ուներ կարևորագույն առանձնահատկություն՝ Քրիստոսը պատկերվում էր սիմվոլիկ: Նրա անվան հինգ հունարեն մոնոգրամները՝ ΙΧΘΥΣ («ИХТИС») կազմում են հունարեն «ձուկ» բառը, իսկ այս հապավումը վերծանվում է հետևյալ կերպ՝ «Հիսուս Քրիստոս, Աստծո Որդի, Փրկիչ»: Ձուկը քրիստոնեական ամենավաղ խորհրդանիշներից է, Հաղորդության խորհրդավորության հաստատման առաջին պատկերումները վերաբերում են VI դարին[11]:

«Նռան գույնում» ներկայացնելով մեծ աշուղի կյանքը, Փարաջանովը, եթե նախորդ կադրերում Սայաթ-Նովային պատկերում էր երաժշտական գործիքով, ապա այստեղ, ինչպես նշեցինք ավելի վաղ, հերոսը ինքը՝ ձեռքի գանգի միջոցով ցույց է տալիս, մատնանշում է հետագա մտահոգությունների, մոտալուտ պատերազմի գաղափարը: Այս կինոկադրն անմիջական աղերսներ ունի նաև Լեյ-

---

[9] Джеймс Фрэзер 1980, 442, 456. Եվրոպայի ժամանակակից ժողովուրդների բանահյուսությունից մասնագետներն այսօր առանձնացնում են առասպելական մի շարք կերպարների, որոնք համանման են հին հունական Մայր ցորենին կամ Մայր գարուն: Հանդիպում ենք տեղեկատվության, ըստ որի, Գերմանիայում հացահատիկային մշակույթի տեսակները հաճախ մարմնավորվում են Մայր հացի կերպարում: Եթե Եվրոպայում գոյություն ունեն Մայր ցորեն և Մայր գարի, ապա Ամերիկայում վերջիններն անվանվում են համապատասխանաբար Մայր Մայիս, իսկ Արևելյան Հնդկաստանում՝ Բրնձի մայր»:

[10] Աստվածաշունչ, Նոր կտակարան Հիսուս Քրիստոսի, Հիսուս Քրիստոսի ավետարանն ըստ Հովհաննեսի 2001, 259, Աստվածաշունչ, Նոր կտակարան Հիսուս Քրիստոսի, Մարկոս 2001, 137-138:

[11] Александр Майкапар 1998, 206, Վիգեն Ղազարյան 1980, 16:

դենյան համալսարանում առաջացած, այսպես կոչված «կրթված» այլաբանական նատյուրմորտի՝ «Vanitas»-ի համաշխարհային բազում պատկերումների հետ, որտեղ ժանրի կենտրոնական «կերպարը» գանգն է: Այդպիսի մատուցման կիանդիպենք հոլանդացի գեղանկարիչ Վիլեմ Կլաս Հեդայի «Vanitas», Վերածննդի գերմանացի նկարիչ Բարտոլոմեուս Բրեյն Ավագի «Գանգը որմնախորշում» կտավներում և բազմաթիվ այլ գործերում, ուր այս կարգի ստեղծագործությունները խոսում են կյանքի վաղանցիկության, ունայնության և մահվան անխուսափելիության մասին:

Եզրակացություն

Եզրափակելով մեր խոսքը նշենք, որ Փարաջանովի արվեստը, կադրի ստատիկությունը, գունաշխարհը ու յուրահատուկ գունապնակը ակունքներով նաև հայ մանրանկարչությունից են, մասնավորապես՝ Կիլիկյան մանրանկարչական դպրոցի բարձրակետ Թորոս Ռոսլինի արվեստից: Հերոսների հայացքում ամբարված դրամատիկ, խորը մտածող ու վերլուծող զգացմունքայնությունը, հոգեբանական, հուզական լարվածության գագաթնակետին է հասցված: Կերպարներն անշարժ են, բայց կենդանի, տխուր, բազմանշանակ լռության հանդիսավոր իրավիճակով շղարշված:

Փարաջանովի ֆիլմերի յուրաքանչյուր կադրը կարելի է շրջանակել, փակցնել պատից, իսկ առարկայի դեպքում՝ դնել ապակու տակ իբրև արվեստի բացառիկ նմուշ: Արվեստի նմուշ էր նաև ինքն իր ողջ կյանքով՝ նամակներ, պատումներ, երազներ, կյանքի դրվագներ, անվերջանալի լուսանկարներ, կոլաժներ, ասսամբլյաժներ, սցենարներ, ձեռագործ նմուշներ և ֆիլմեր, որ ամբողջացնում էին նրա՝ թանգարանային էքսպոնատի միստիկական կերպարը:

Գրականություն

1. Աղասյան Արարատ, Արվեստի պատմություն, Կերպարվեստ, Գիրք 3, Երևան, Արմավ, 2023:

2. Աստվածաշունչ, Նոր կտակարան Հիսուս Քրիստոսի, Հիսուս Քրիստոսի ավետարանն ըստ Հովհաննեսի, Երևան, Հայաստանի աստվածաշնչային ընկերություն, 2001:
3. Աստվածաշունչ, Նոր կտակարան Հիսուս Քրիստոսի, Մարկոս, Երևան, Հայաստանի աստվածաշնչային ընկերություն, 2001:
4. Ղազարյան Վիգեն, Սարգիս Պիծակ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1980:
5. Վարդանյան Հռիփսիմե, Պատերազմների քաղաքակրթությունը հայ նկարիչների ստեղծագործություններում, Պատմություն և մշակույթ, Երևան, № 1 (19), 2023:
6. Майкапар Александр, Новый Завет в искусстве (очерки иконографии западного искусства), Москва, КРОН-ПРЕСС, 1998.
7. Параджанов Сергей, Коллаж на фоне автопортрета, Сергей Параджанов, Красота – моя болезнь, Нижний Новгород, Деком, 2005.
8. Параджанов Сергей, Исповедь, Сергей Параджанов, Вечное движение (авт. С. Параджанов), Санкт-Петербург, Азбука, 2001.
9. Параджанов Сергей, Исповедь, Остров Параджанова (авт. Кора Церетели), Санкт-Петербург, Азбука, 2001.
10. Параджанов Сергей, Исповедь, Орфей в аду (авт. Кара Церетели), Санкт-Петербург, Азбука, 2001.
11. Параджанов Сергей, Изоляция, Запись выступления режиссера Киевской киностудии им. Довженко С.И. Параджанова 1 декабря 1971 года перед творческой и научной молодежью Белоруссии, Музей Сергея Параджанова, Ереван, 2018.
12. Фрэзер Джеймс, Золотая ветвь, Мать хлеба и хлебная дева в Северной Европе, Москва, Издательство политической литературы, 1980.
13. Покровскій Н. Очерки памятниковъ христіанского искусства и оконографіи, С. – Петербургъ, Сѵнодальная типографія, 1910.
14. Grabar Andre, Christian iconography, A study of Its origins, Bollingen series XXXV, Princeton University Press, 1968.

ВАРДАНЯН Рипсиме Эдуардовна
кандидат искусствоведения,
преподаватель Ереванского государственного университета
(Армения, Ереван)
ripsivardanyan@mail.ru

КИНОКАДР СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА КАК ЖИВОПИСЬ

В 2024 году отмечается 100-летие со дня рождения Сергея Иосифовича Параджанова. Своими фильмами он оставил неизгладимый след и внес великий вклад в мировой кинематограф. Своим уникальным искусством режиссер не только предопределил свое время, но и посредством необычных символов и аллегорий открыл новую страницу в истории искусства.

Феномен Параджанова, конечно, можно сравнить с известной революционной научной теорией Александра Фридмана – «Большой взрыв».

Наша статья «Кинокадр Сергея Параджанова как живопись» расшифровывает духовные смятения, раздумья, нестандартное мышление режиссера путем сравнения его собственных кадров-«живописных картин» с известными армянскими и мировыми шедеврами изобразительного искусства.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, режиссер, кинокадр-«живописная картина», детские воспоминания, эпизоды мистических снов, символизм.

Hripsime VARDANYAN
Doctor of Arts,
lecturer at the Yerevan State University
(Armenia, Yerevan)
ripsivardanyan@mail.ru

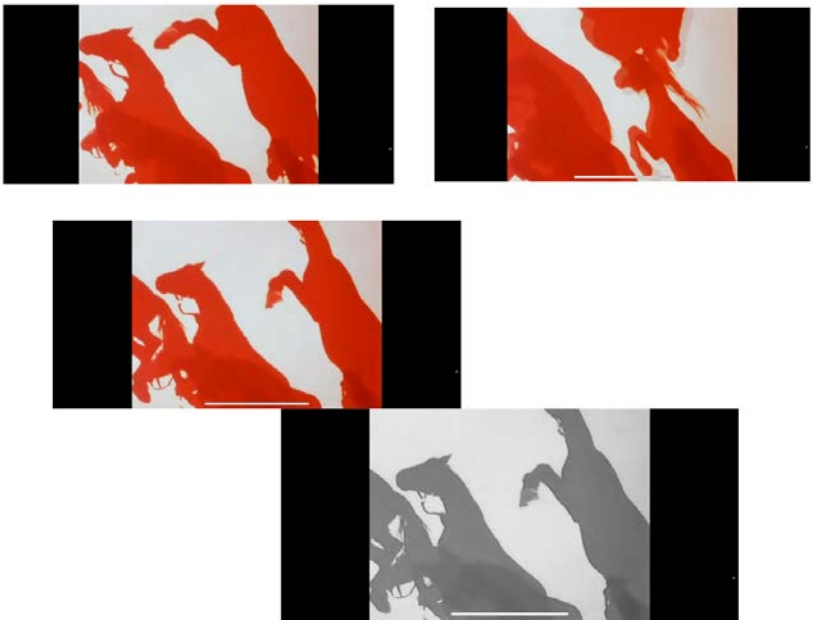
SERGEY PARAJANOV'S FILM SHOT AS A CANVAS

The year 2004 marks Sergey Parajanov's 100th anniversary of birth. With his films, he contributed to and left an indelible mark in world cinematography. With his unique art, Parajanov not only predetermined his time, but also, having created a unique language of symbols and allegory, opened a new page in cinema as such, and in the field of art history as a whole.

The Parajanov phenomenon with certainty can be ranked among such revolutionary ideas and theories in science as the "Big Bang", because it is a true "big explosion" in itself.

The article deciphers the director's spiritual emotions, regards his film shots as paintings, compares them with renowned Armenian and world artworks.

Key words: Sergey Parajanov, director, film shot as a painting, childhood memory, episodes of mystic dreams, symbolism.



«Մոռացված նախնիների ստվերները»

«Նռան գույնը»

Վարդգես Սուրենյանց, Ոտնահարված սրբություն (1895)

«Նռան գույնը»

Թորոս Ռոսլին

ՀՏԴ՝ 929:791.43(479.25)Փարաջանով
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-347

Նաիրա ՍԱՐԳՍՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու, «Ծիրանի ծառ» միջազգային վավերագրական ֆիլմերի փառատոնի միջոցառումների ռեժիսոր (Հայաստան, Երևան)

ԿԻՆՈՁԱՅՆԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

Ստեղծելով իր կինոլեզուն՝ Փարաջանովը հրաժարվել է ինչպես պատկերի, այնպես էլ ձայնի կիրառության ընդունված մեթոդներից: Նա ստեղծել է ամուր պատկերաձայնային տեսիլք: Եթե այլ հեղինակների դեպքում բավական հեշտ է ձայնաշարը ուսումնասիրել իր ներքին երեք շերտերի՝ աղմուկի, ինչող խոսքի և երաժշտության տարբերակմամբ, ապա Փարաջանովի ֆիլմերի դեպքում դա գրեթե անհնար է: Նա խառնում է շերտերը՝ ինչող խոսքը վերածելով աղմուկի կամ երաժշտության ու հակառակը: «Նռան գույնում», մասնավորապես, ինչող խոսքը երաժշտություն է, երաժշտությունը՝ աղմուկ:

«Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում հեղինակը ձայնաշարը համահունչ է կիրառում ձայնը պատկերին՝ ստեղծելով դինամիկ ու աղմկոտ կինոմիջավայր: Հյուսում է կինոձայնը պատկերին: Այստեղ արդեն նշմարելի են այն տարրերը, որոնք նա հետագայում կփորձարկի «Կիևյան որմնանկարներում», ավելի կիստակեցնի «Հակոբ Հովնաթանյան»-ում և կատարելության կհասցնի «Նռան գույնը» ֆիլմում:

«Նռան գույնի» պոետիկ լինելու բանալին փնտրվել ու փնտրվում է կինոտեսաբանների ու կինոգործիչների (և ոչ միայն) կողմից: Սակայն ամեն անգամ, երբ փորձում ես հասկանալ, թե ինչ մեթոդով է հեղինակը հասել այս ֆիլմի մթնոլորտի կայացմանը, ամեն անգամ նոր հարցեր են ի հայտ գալիս, ինչը բնական է, երբ գործ ունենք մի ստեղծագործության հետ, որն աննախադեպ է թե՛ իր ստեղծման ժամանակաշրջանում, թե՛ մինչ օրս:

Բանալի բառեր՝ Սերգեյ Փարաջանով, ֆիլմ, ձայնաշար, աղմուկ, երաժշտական ֆրազ, բանաստեղծականություն, ինչող խոսք:

Ներածություն

Փարաջանովն ստեղծեց իր կինոլեզուն, որի մասին խոսվել է բազմիցս՝ իր կենդանության օրոք, հետո և միշտ կխոսվի ու ամեն անգամ նոր երանգներ են ի հայտ գալիս:

Մեր զեկույցը ևս նվիրված է նրա կինոլեզվին, սակայն մենք փորձելու ենք մտնել նրա կինոլեզվի ԴՆԹ-ի շղթայի մեջ՝ դիպչելով ու շեշտադրելով ձայնային շերտը:

Տաղանդավոր ու անգամ հանճարեղ շատ հեղինակների ֆիլմերին անդրադառնալիս հնարավորություն կա առանձնացնել ձայնի շերտը ու առանց խճճվելու ուսումնասիրություն կատարել՝ տեսականորեն հասկանալով, թե ինչ է արվել այդտեղ ու ինչպես է դա աշխատում ֆիլմի կառուցվածքում: Փարաջանովի դեպքում դա շատ բարդ է, քանի որ նա այնպես է միահյուսում պատկերն ու ձայնը, ձայնային շերտերը՝ խոսքը, աղմուկն ու երաժշտությունը մեկը մյուսին, որ դրանք իրարից բաժանելը գրեթե անհնար է դառնում: Ու մենք չենք էլ փորձում բաժանել, այլ փորձում ենք տեսնել, թե ինչպես է այն աշխատում պատկերին միաձուլված:

Փարաջանովը վարվեց կինոյի հետ այնպես, ինչպես երկու տասնամյակ հետո դեկոնստրուկտիվիզմի ճարտարապետները քանդեցին գոյություն ունեցող դարավոր կանոնները ու խաղացին ֆորմաների հետ՝ կառուցելով շինություններ, որոնք կարծես թե դեմ էին ֆիզիկայի օրենքներին: Սակայն դա տեղի ունեցավ ոչ միանգամից: Մինչև «Մոռացված նախնիների ստվերները» Փարաջանովը շատ այլ հեղինակների նման քայլում էր արդեն հարթված ու հաստատված կինոարահետով: Փարաջանովն ինքն այդ ֆիլմերը համարում է անհաջող ու ոչ մի առանձնահատկությամբ չփայլող ստեղծագործություններ, որոնց մենք այսօր չենք անդրադառնա, քանի որ չհամաձայնել Փարաջանովի հետ չենք կարող: Ձայնը այդ ֆիլմերում իլյուստրատիվ էր, իրականացված հայտնի, պարզ ու ոչ առանձնահատուկ մեթոդաբանությամբ:

Հետո ինչ-որ բան փոխվեց կամ ոչ թե ինչ-որ բան, այլ ամեն բան փոխվեց:

Հիմնական նյութի շարադրանք

1964-ին Փարաջանովը նկարահանեց «Մոռացված նախնիների ստվերները», որտեղ երևակվեց նրա կինոլեզվի փոփոխությունը, որը դեռ այն չէր, ինչին ձգտում էր հեղինակը: Ֆիլմը գեղեցիկ մի կտավ է, որը, սակայն, դեռ Փարաջանովի կինոլեզվի փոփոխության որոշ տարրեր էր կրում իր մեջ ու ամբողջապես ձևավորված չէր:

Ֆիլմն իր ռիթմով ու պատկերով նման է ցնորքի, որի մեջ, ի վերջո, հայտնվում է գլխավոր հերոսը՝ Իվանը:

Կինոխցիկը պարում է, մեկ դեմքից տեղափոխվելով մեկ այլ դեմքի վրա՝ պտույտներ գործում, ելման կետից շրջվում հակառակ ուղղությամբ ու նորից վերադառնում ելման կետ՝ ստեղծելով խելահեղ ռիթմ ու դինամիկա: Այստեղ Փարաջանովը կինոձայնը՝ աղմուկներն ու երաժշտությունը, ևս իրականացրել է պատկերին համարժեք խելահեղ: Ֆիլմում գրեթե լռություն չկա, չկան պաուզաներ: Մի երաժշտական թեման այնպես է անցնում մյուսին, որ սկիզբն ու ավարտը բարդ է առանձնացնել: Աղմուկներն ու մարդկային ձայները, կարծես, կինոդիտողին թույլ չեն տալիս շունչ առնել:

Սակայն «Ստվերներում» նա հիմք է դնում այն մոտեցմանը, որն ավելի կատարյալ կերպով կկիրառի հետագայում՝ դա ձայներով ու աղմուկներով երաժշտական մթնոլորտի ստեղծումն է: «Ստվերների» այն տեսարանում, որտեղ հերոսուհին՝ Մարիչկան ընկնում ու մահանում է, դրան նախորդող մի քանի րոպեներին հեղինակն ստեղծում է ձայնային իրական միստիկ խճանկար: Հովիվների բղավոցները խառնվում են կրակոցներին, երաժշտական գործիքների հնչյուններին՝ տրամադրելով այն ողբերգությանը, որը շուտով պետք է տեղի ունենա:

Ֆիլմում համեմատաբար լուռ տեսարաններ են սկսվում հարսանեկան ծիսակարգից հետո, երբ Իվանն ու կինը՝ Պալագնան մենակ են մնում ու դրանից հետո էլ խոտհունձի տեսարանում միայն շշուկային աղմուկներ են, չկա երաժշտություն: Ստեղծվում է դատարկության մթնոլորտ, որը Իվանի ներաշխարհի արտացոլումն էր այդ պահին:

Այնուհետև դարձյալ ֆիլմը սկսում է ողողվել հուցուլական ֆոլկլորային երգերով, որը հմտորեն ընտրել ու մշակել է կոմպոզիտոր Միրոսլավ Սկորիկը, ով, ի դեպ, միանգամից չի համաձայնել աշխատել Փարաջանովի հետ՝ վերջինիս վանող «մեծամտության» պատճառով, որի առիթը դեռ նույնիսկ չուներ, քանի որ «Ստվերներից» առաջ ուներ ընդամենը չորս միջակ ֆիլմ, սակայն դիմել է արդեն կայացած ու հայտնի Սկորիկին՝ ասելով. «Ես նկարելու եմ հանճարեղ ֆիլմ ու դու պետք է հանճարեղ երաժշտություն գրես դրա համար»[1], ինչը վանել էր տաղանդավոր կոմպոզիտորին: Բայց, այնուամենայնիվ, նա համաձայնում է ու նրանց համատեղ աշխատանքը բավականին հաջող է ստացվում:

«Ստվերների» երաժշտական խճանկարային մոտեցումը, աղմկոտ ռիթմիկ տեսալսողական մթնոլորտը, կերպարների բազմազան ու բազմաքանակ կիրառությունն ու վառ գունեղությունը հիացրել էին սերբ ռեժիսոր Էմիր Կուստուրիցային[2]:

1965-ին նկարահանած «Կիևյան որմնանկարներում», որը պետք է դառնար ֆիլմ, սակայն ցավոք հիմա մենք ունենք ընդամենը մի պատկերային ներկայացում, որն այսօր ժամանակակից կինոինդուստրիայում անվանում են թիզեր, երևում է, որ Փարաջանովն արդեն գտել էր այն կոդը, որը հետո պետք է արտահայտվեր նրա գլուխգործոցում՝ «Նռան գույնում»: «Որմնանկարներում» արդեն հստակ երևում է, որ Փարաջանովը հրաժարվել է շարժվող խցիկից ու եկել է այն ստատիկային, որը հետագայում կդառնա նրա ոճական առանձնահատկության անկյունաքարը:

Ձայնային առումով ևս նշմարելի է երաժշտության ու աղմուկների կիրառման նրա հիմնական մեթոդը՝ ժամացույցի ձայնը, հոգևոր երաժշտությունից կտրուկ անցումն աշխարհիկ երգերին, երաժշտական գործիքների այլակերպվող հնչերանգները և այլն:

1967-ին նա նկարահանում է «Հակոբ Հովնաթանյան» վավերագրական ֆիլմը, որտեղ ևս շարունակվում է «Որմնանկարներում»

---

[1] https://nashasreda.ru/miroslav-skorik-avtor-muzyki-k-lente-teni-zabytyx-predkov/

[2] Նույն տեղում:

ներկայացված ոճական նոր կառուցվածքը: Դարձյալ ստատիկան ու դարձյալ ձայնային նույն մոտիվները, որոնք ամբողջացած իրենց հանգրվանն են գտնում «Նռան գույնում»: Ամբողջական չիրականացված «Որմնանկարներն» ու «Հակոբ Հովնաթանյանը» նրա դեկոնստրուկտիվիստական էքսպերիմենտներն էին ու մեծ կինոպոետի ստեղծագործական փոխակերպումի վկայությունն ու հայտը:

1968 թ. Փարաջանովը նկարահանեց «Նռան գույնը»:

Այս ֆիլմն իսկապես սյուրռեալիստական աշխարհընկալման մարմնավորում է: Գեղեցիկի ու գեղագիտականի ըմբռնումը Փարաջանովի ֆիլմերում և, հատկապես, «Նռան գույնում» ձևավորված է ձայնի ու պատկերի համարժեք միասնությամբ: Այս ֆիլմի ձայնի սկզբունքային կիրառությունը չի պատկանում և ոչ մի տեսակի, որը գոյություն է ունեցել ֆիլմից առաջ և նաև հետո: Ֆիլմում հնչող ցանկացած հնչյուն ունի երաժշտական շեշտադրություն: Հենց առաջին տեսարանում, երբ կադրում երևում է բացված գիրքը, միաժամանակ սկսվում է դուդուկի երաժշտությունը, որին ավելանում է խոսքը. «Էն մարդն իմ, ում կինքն ու հոգին տանջանք է»: Երաժշտական նախադասությունը կրկնվում է, կրկնվում է նաև խոսքով հնչող նախադասությունը՝ ստեղծելով խոսքի և երաժշտության ընդհանուր հնչողություն: Այս մոտիվը սկզբնավորվում է հենց առաջին տեսարանում և զարգանում է ամբողջ ֆիլմի ընթացքում: Այստեղ «աղմուկները» կազմվում են, ընդհանուր առմամբ, երաժշտական գործիքների հնչերանգները խաղարկելու մեթոդով: Իսկ արտաբերվող խոսքի ինտոնացիոն և տեմբրային հնչողությունը շարունակում է պատկերը և չի կրում սեմանտիկ գործառույթ: Ինչպես ասվում է ֆիլմի սկզբում գրված հեղինակային տեքստում. «Վերարտադրվում են բանաստեղծի հոգու ելևէջները, կրքերն ու տառապանքը»: Ի սկզբանե այսպիսի խնդիր դնելով իր առջև՝ հեղինակը պետք է ֆիլմի ձայնին տար այսպիսի իռեալ, իռացիոնալ բովանդակություն, այլապես պատկերի հետ համադրությունը կստացվեր ոչ ամբողջական ոճական և հոգեբանական ընդհանրություն:

«Հաջողություն եմ համարում Տ. Մանսուրյանի երաժշտությունը «Նռան գույնում»: Այն ոճականորեն այնքան մոտ է ֆիլմի ընդհա-

նուր մտահղացմանը, որ թվում է՝ միակ հնարավոր տարբերակն է, որ կարող էր լինել»[3], - ասում է Ա. Շնիտկեն՝ թվարկելով համաշխարհային կինոյի լավագույն կոմպոզիտորական աշխատանքները կինոյում: Շնիտկեն, իհարկե, երաժշտությունն առանձնացնում է ընդհանուր ձայնաշարից, սակայն կարծում ենք՝ այն պետք է ընդունել ընդհանուր ձայնաշարի տեսանկյունից: Փարաջանովի մոտ ու հատկապես «Նռան գույնի» դեպքում պայմանական են ֆիլմի ստեղծագործական թիմի պաշտոնները: Ամենևին չնսեմացնելով կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանի, նկարիչ Ստեփան Անդրանիկյանի, հնչյունային ռեժիսոր Յուրի Սայադյանի աշխատանքը՝ պետք է նշենք, որ, ըստ էության, Փարաջանովն հենց ինքն էր իր ֆիլմի կոմպոզիտորը, նկարիչը հնչյունային ռեժիսորն ու մնացած ամեն ինչը և հատկապես ու մասնավորապես «Նռան գույնում»:

Նրա տեսլականն այնքան իրենն էր, որ ակնհայտ է, որ ամբողջ անձնակազմը միայն ապահովում էր նրա տեսլականի տեխնիկական իրականացումը: Նա գտել էր իր կինոլեզուն ու բացի իրենից դա դեռ վերջնական պարզ չէր ոչ ոքի համար ո՛չ ֆիլմի նկարահանումների ընթացքում, ո՛չ էլ հետարտադրական փուլում: Այս մասին վկայում է նաև Յուրա Հարությունյանը, ով ֆիլմում իրականացնում էր հնչյունային օպերատորի գործառույթը: Երբ տարիներ առաջ զրուցում էինք Փարաջանովի հետ աշխատանքի մասին, պատմեց հետևյալը. «Ոչ ոք էլ նորմալ չէր հասկանում ինչ է անում: Նա ինչ ասում էր՝ դա էլ անում էինք: Բառացիորեն ու տառացիորեն: Մինչև վերջնական թիմի հավաքվելը ֆիլմի կոմպոզիտորն Անդրեյ Վոլկոնսկին պետք է լիներ, որն արդեն հավաքել էր ֆիլմի երաժշտական նյութի 60%-ը, Սայաթ-Նովայի էթնոսը Անդրկովկասից՝ Վրաստանի, Արցախի, Հայաստանի գյուղերից, ինչը Յու. Սայադյանի հետ մշակեցինք, առանձնացրեցինք և էքսպերիմենտների ենթարկեցինք՝ ստանալու համար Փարաջանովի պահանջած հնչողությունը: Նա, ի դեպ, պահանջեց, որ նոր երաժշտություն չգրվի ֆիլմի համար, այլ մշակվեն էթնիկ երգերը... Մենք վերցնում էինք երգը և

[3] Шнитке 1994, 115.

վերջից սկիզբ էինք փոխում՝ «պոչը» բերելով սկիզբ, և ստացվում էր անհասկանալի ձայնաշար՝ կտրատվող ու ձգված հնչողությամբ: Իսկ վերջին՝ եկեղեցում կարասիկները տեղադրելու տեսարանում, «Հայֆիլմում» ով կար՝ կանչեցինք ու ձայնագրեցինք նույն՝ «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երաժշտական ֆրազը… Տարբեր ձայնային տեմբրերը միացան իրար, և կրկնվող ֆրազը ստեղծեց այդ տեսարանի երաժշտական մթնոլորտը…»[4]:

Փարաջանովը թերևս գիտակցում էր, որ ինքն այնքան նոր բան է անում, որ զուր է մարդկանց բացատրելը և ավելի ճիշտ է ուղղակի պահանջել, որ անեն այն, ինչ ասում է, թեկուզ առանց հասկանալու: Կարևորը ինքն էր, որ հասկանում էր: Յու. Հարությունյանը նաև ասում է. «Վերցնելով իրական հնչողությամբ ձայնային ֆրազը՝ դնում էինք հակառակ շարժումով՝ վերջից սկիզբ, և ստացվում էր ֆիլմի հոսքին հակառակ ձայն»[5]:

Փարաջանովը դրել է նման խնդիր ձայնի պատասխանատուների առաջ, որպեսզի հյուսի այն պատկերին, որպեսզի լրացնի այն ստատիկան ու ներկադրային շարժումը, որն անում էր պատկերի միջոցով:

Գարեգին Զաքոյանը գտնում է, որ ներկադրային շարժման կրկնություններով, պտույտներով ու կրկնվող երաժշտական ֆրազներով Փարաջանովը խախտում է ժամանակային բնականոն հոսքը՝ ստեղծելով պոետական կինո, իսկ Փելեշյանն էլ նույն էր անում մոնտաժի միջոցով:

Ժամանակին ինքս էլ շարունակել եմ այս միտքն իմ գիտական աշխատանքում՝ ասելով, որ Փարաջանովը ձայնաշարով ազդում էր տեսաշարի արագության վրա՝ կասեցնելով ֆիլմի ընթացքը… Ստատիկ պատկերների և երաժշտության «գլխի վրա շուռ տալու» միջոցով Փարաջանովի իրականությունը տեղափոխվում է այնկողմյան ժամանակային գոտի, տրանսցենդենտալ իրականություն:

Փարաջանովի ֆիլմերը, փաստորեն, առեղծվածային ինչ-որ

---

[4] Հարությունյան Յու. 2010:

[5] Նույն տեղում:

բան ունեն իրենց մեջ: Անվերջ հարցեր առաջացնելու հատկություն ու կռիվ գցող բնավորություն, եթե ոչ ուրիշի հետ, ապա գոնե ինքդ քեզ հետ: Վերջերս վերանայելով ֆիլմերը զգացի, որ այդ կարծես թե գտնված ձևակերպման մեջ հակասություն կա: Ներկադրային շարժման ու ձայնի կրկնություններո՞վ է, արդյոք, ձևավորվում պոետական կինոպատումը: Սա հակասություններ չի առաջացնում «Նռան գույնի» դեպքում, սակայն առաջացնում է «Սուրամի բերդի լեգենդը», «Աշուղ Ղարիբ», «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմերի դեպքում: Բացի «Նռան գույնից», մնացած բոլոր ֆիլմերում Փարաջանովը չի կրկնում ներկադրային շարժումներն այնպես, ինչպես «Նռան գույնում», առավել ևս չի կրկնվում խոսքը, ինչպես անվերջ կրկնվող ֆրազները «Նռան գույնում»: Մնացած ֆիլմերի հետ, բացի «Ստվերներից», «Նռան գույնը» ունի ընդհանրություն կադրի ստատիկայով, միզանսցենային լուծումներով, մանրապատկերային արտահայտչականությամբ, ձայնային հնչյունային մետամորֆոզներով, վերջապես՝ գույնով ու հեղինակի էսթետիկ ընկալման առանձնահատկություններով, բայց ոչ կրկնություններով: Սակայն այդ ֆիլմերը ևս պոետական են: Հետևաբար այս թեզն աշխատում է միայն «Նռան գույնի» պարագայում ու թերի է այլ ֆիլմերի դեպքում:

Ինչ վերաբերում է կոնկրետ ձայնին, ապա այն միահյուսված է պատկերին՝ սկսած «Ստվերներից» մինչև «Աշուղ Ղարիբ»: Փարաջանովն այս բոլոր ֆիլմերում ձայնը՝ աղմուկները, հնչող խոսքը ու երաժշտությունը, դարձնում է մեկ ամբողջություն ու պատկերի հետ համատեղ ստեղծում ամբողջական գեղարվեստական կերպար: Այնպես է կապում պատկերին ձայնը, որ մեկ անգամ ֆիլմերը տեսնելուց հետ, առանց էկրանին նայելու, լսենք ֆիլմի ձայնը, ապա ձայնը մեզ կվերարտադրի հիշողության մեջ մնացած պատկերն ամբողջ միզանսցենով ու տրամադրությամբ:

Վերադառնալով «Նռան գույնին» նշեմ, որ նոր մտորումների առիթ է բացվում, երբ հարց ենք տալիս՝ «եթե Փարաջանովի կրկնվող շարժումները, կրկնվող հնչող խոսքն ու երաժշտական ֆրազները կապ չունեն պոետականության կերտման հետ կամ, ավելի ճիշտ, նրա պոետական լեզվի կերտման գլխավոր հնարքը

չեն, ապա ինչի՞ համար են դրանք ու ի՞նչ են տալիս ֆիլմին, բացի տեմպ ու ռիթմ ձևավորելու գործառույթից»:

Երբ «Նռան գույնին» մոտենում ես բաց մտքով ու առանց կաղապարների ու առանց այլ կարծիքների ազդեցության, երբ չես փնտրում բացատրություններ ու չես սուզվում ալեգորիաների ու մետաֆորների փնտրտուքի գիրկը, ֆիլմը հանձնվում է ու ավելի հեշտ է տրվում, երբ մոտենում են նրան ազատ թողնելով միտքը ու հենվելով պարզ ինտուիտիվ ընկալման վրա, նոր նրբերանգներ են ի հայտ գալիս:

Եզրակացություն

Ֆիլմի երաժշտությունը, «աղմուկներն» ու խոսքը բանաստեղծի հոգեկան ապրումների ու զգացմունքների աբստրակտ, վերացական արտասանությունն են, Սայաթ-Նովայի անձնական ու ստեղծագործական ապրումները: Ու դարձյալ կրկնվող նախադասությունների մասին: Հիշենք մի քանի տեսարան: «Էն մարդն իմ, ում կինքն ու հոգին տանջանք է» հնչում է չորս անգամ տարբեր ինտոնացիաներով, այնուհետև «Դուն կրակ, հագածդ կրակ» հնչում է չորս անգամ՝ տարբեր ինտոնացիաներով, որոնցից առաջին երկուսը կիսատ են մնում ու կարծես հարցական անվստահ հնչերանգով, հետո դառնում են ավելի հաստատուն, այնուհետև շարունակվում է «դուն կրակ, հագածդ սև», ապա միաձուլվում են իրար կնոջ ու տղամարդու ձայները: Այս ամենն ավելի շատ հիշեցնում է ստեղծագործելու բուն պրոցեսը, քան ժամանակային սեղմմանը տարածության մեջ: Երբ ստեղծագործողը մի բան է հորինում՝ նա կրկնում է այնքան, մինչև տեղն ընկնի: Կոմպոզիտորը նույն երաժշտական ֆրազը կարող է նվագել կամ երգել մտքում այնքան անգամ, որ գտնի վերջնականը: Հավանաբար Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական որոնումների արտացոլում են այս կրկնությունները՝ ողողված անհնար սիրո ու տանջանքի ապրումներով: Նույնն արվում է երաժշտական ֆրազների հետ: Կիսատ են թողնվում երաժշտական նախադասությունները, անցնում հաջորդին, նորից վերադառնում նախորդին: Հոգոր երաժշտությունից անցնում աշխարհիկին և հա-

կառակը՝ վերարտադրելով պոետի ներքին անհաշտությունն ինքն իր հետ: Աղմուկների ու երաժշտական գործիքների փոխակերպված հնչերանգները ստեղծում են մի իրականություն, որը իռեալ է, որովհետև գուցե կամ ավելի ճիշտ՝ վստահաբար պոետներն այլ կերպ են տեսնում ու լսում աշխարհը, այլ կերպ են զգում ու իրականությունն էլ նրանց համար այլ է, ինչ տեսնում ենք մենք՝ մահկանացուներս: Իսկ Փարաջանովը պատմում է պոետի աշխարհի մասին: Սայաթ-Նովան էլ է պոետ, Փարաջանովն էլ, «Նռան գույնն» էլ պոետի դիմանկար է կամ, գուցե՝ ինքնադիմանկար:

Ես ունեմ փոքրիկ բալիկ՝ երկու տարեկան, երբ քնի ժամը մոտենում է, ասում է. «Մամ. արի գնանք երազ նայենք»: Չի ասում՝ «քնենք», ասում է. «գնանք երազ նայենք»: Վերջերս, երբ վերանայեցի «Նռան գույնից» որոշ ֆրագմենտներ, դիտման ընթացքում գլխումս պտտվում էր պարզ մանկական այս արտահայտությունը, ու ինքնաբերաբար գտա ինձ համար ամենից պարզ ձևակերպումը, որ միշտ փնտրել էի՝ լսելի ու տեսանելի գեղեցկագույն երազներ:

Գրականություն

1. Հարությունյան Յու. Հարցազրույց երաժշտությունը կինոյում թեմայով, Անձնական արխիվ, 2010:
2. Шнитке А. Не надо заботиться о чистоте средств, «Киноведческие записки: историко-теоретический журнал», № 21, 1994, с. 104-116.
3. https://nashasreda.ru/miroslav-skorik-avtor-muzyki-k-lente-teni-zabytyx-predkov/

САРГСЯН Наира Левоновна
кандидат искусствоведения, режиссер мероприятий Международного фестиваля документальных фильмов «Абрикосовое дерево» (Армения, Ереван)

КИНОЗВУК В ФИЛЬМАХ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Создавая свой киноязык, Параджанов отказался от общепринятых методов использования изображения и звука. Он создал сильное иконографическое ви′дение. Если у других авторов изучить фонограмму, выделяя три ее внутренних слоя (шум, звучащую речь и музыку), довольно легко, то в случае с фильмами Параджанова это практически невозможно. Он смешивает слои, превращая произнесенное слово в шум или в музыку и наоборот. В частности, слово, звучащее в цвете граната, это – музыка, а музыка – это шум. В фильме «Тени забытых предков» автор применяет звуковое сопровождение в гармонии с изображением, создавая динамичную и шумную кинематографическую среду.

Параджанов вплетает звук фильма в изображение. Уже здесь можно отметить те элементы, которые он позже опробует в «Киевских фресках», уточнит в дальнейшем в «Акопе Овнатаняне» и доведет до совершенства в фильме «Цвет граната». Ключ к поэтической природе «Цвета граната» много раз искали и ищут кинотеоретики, кинематографисты и не только они.

Однако каждый раз, когда пытаешься понять, каким способом автор добился создания этой киноатмосферы, возникают новые вопросы, что естественно, когда имеешь дело с произведением, беспрецедентным как во времена его создания, так и по сей день.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, фильм, звукоряд, шум, музыкальная фраза, поэтичность, звучная речь.

Naira SARGSYAN
Doctor of Arts, event organizing director at the International Documentary Film Festival "Apricot Tree" (Armenia, Yerevan)

CINEMA VOICE IN SERGEY PARAJANOV'S FILMS

By creating his own cinematic language, Parajanov rejected conventional methods of using imagery and sound. He crafted a powerful iconographic vision. While it is relatively easy to analyze the soundtrack of other authors by identifying three internal layers – noise, sounding speech, and music – in the case of Parajanov's films, this becomes nearly impossible.

He intermingles these layers, transforming speech into noise or music and vice versa, like in "The Color of Pomegranates", where speech turns into music, and music turns into noise.

In the "Shadows of Forgotten Ancestors", the author uses sound in harmony with the visuals, creating a dynamic and clamorous cinematic environment. He weaves the film's sound into the imagery. Here one can discern some elements that he explored deeper in "Kyiv Frescoes", refined in "Hakob Hovnatanyan", and brought to perfection in "The Color of Pomegranates".

The key to the poetic nature of "The Color of Pomegranates" has been sought after by film theorists, filmmakers, and others. However, the attempts to comprehend how Parajanov had achieved this cinematic atmosphere keep raising questions, and it is quite natural when one deals with a work that was unprecedented at the time of creation and remains unique to this day.

Key words: Sergey Parajanov, film, sound, cinema noise, musical phrase, poetry, sounding speech.

ՀՏԴ: 929:791.43(479.25)Փարաջանով+929:78(479.25)Մանսուրյան
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-359

Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
Երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող
(Հայաստան, Երևան)
anna_arevshatyan@hotmail.com

ՏԻԳՐԱՆ ՄԱՆՍՈՒՐՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ «ՆՌԱՆ ԳՈՒՅՆԸ» ՖԻԼՄՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է հայ արդի երաժշտության ամենահայտնի կոմպոզիտորներից Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտությանը Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմի համար: Մանսուրյանի բազմաժանր ընդգրկուն ստեղծագործությունը, որը ներթափանցված է ազգային մելոսի տարբեր շերտերից սերող տարրերով, միջազգային նորագույն երաժշտալեզվի և արտահայտչամիջոցների հետ փայլուն սինթեզի բազմաթիվ օրինակներ է ներկայացնում: Կոմպոզիտորը շատ է աշխատել նաև կինոերաժշտության ոլորտում՝ երաժշտություն հեղինակելով հարյուրից ավելի վավերագրական, խաղարկային և անիմացիոն ֆիլմերի համար: Մանսուրյանը ամենահիշարժանն է համարում իր աշխատանքը «Նռան գույնը» ֆիլմի վրա, որը լայն դաշտ էր բացում փորձարարության համար՝ համապատասխանելով 1960-ականների երկրորդ կեսի իր ստեղծագործական որոնումների ուղղվածությանը:

Կոմպոզիտորը վարպետորեն է լուծել իր առջև դրված խնդիրը՝ փարաջանովյան բանաստեղծական կինոլեզուն համարժեք արտահայտելու և նաև՝ սեփական ձայնը չկորցնելու ձգտումով: Տեսողական շարքի երաժշտական ուղեկցությունը լի է հնչողական գյուտերով. հեղինակայինը միահյուսվում է մեջբերվածին, որը հաճախ ենթարկվում է հնչյունի տարբեր երանգավորման կամ ձևափոխման, ժողովրդական և դասական երաժշտական գործիքների և վերամշակված աղմուկների ներգրավմամբ: «Նռան գույնի» երաժշտական մարմնավորումը եզակի

տեղ է գրավում ոչ միայն մանսուրյանական կինոերաժշտության համայնապատկերում, այլ նաև բացառիկ և նորարարական էր այդ տարիների հայկական կինոյի համար:

Բանալի բառեր՝ Տիգրան Մանսուրյան, Սերգեյ Փարաջանով, «Նռան գույնը», Սայաթ-Նովա, երաժշտություն, նորարարություն:

Ներածություն

Տիգրան Մանսուրյանի ստեղծագործությունը վաղուց է գրավել իր արժանի տեղը հայ նորագույն երաժշտության ոսկե ֆոնդում: Այն ճանաչված է միջազգայնորեն: Նրա բազմաժանր ստեղծագործությունը, որը ներթափանցված է ազգային մելոսի տարբեր շերտերից սերող տարրերով, արդի երաժշտալեզվի և արտահայտչամիջոցների հետ փայլուն սինթեզի բազմաթիվ օրինակներ է ներկայացնում: Չափազանց մեծ է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ընդգրկումը՝ կինոերաժշտությունից մինչև նորագույն ակադեմիական երաժշտության ամենաբարդ մտածողության դրսևորումները, ինչն իր ինքնատիպ արտացոլումն է ստացել նրա բազմաթիվ երկերում:

Լայն հասարակայնությունը ճանաչում է Տիգրան Մանսուրյանին առավելապես իր կինոերաժշտության շնորհիվ: «Մենք ենք, մեր սարերը», «Կտոր մը երկինք», «Աշնան արև», «Ճերմակ անուրջներ», «Մեր մանկության տանգոն», «Հին օրերի երգը» ֆիլմերից ծանոթ մեղեդիները հանրաճանաչ են և սիրված թե՛ կինոդիտողների ու երաժշտասերների, և թե՛ պրոֆեսիոնալ երաժիշտների կողմից[1]: Տ. Մանսուրյանի՝ ֆիլմերի համար գրված երաժշտությանը հատուկ են նուրբ, երբեմն՝ թախծոտ և երազկոտ տրամադրություններ, մարդկային ամենապարզ զգացումներ արտահայտող, սակայն շատ ցայտուն մեղեդիական թեմաներ, որոնք անբաժանելի են ֆիլմերի հերոսների կերպարներից: Ֆիլմաշարի անքակտելի մասը լինելով, դրանք դառնում են ֆիլմի գեղարվեստական արտահայտչականության կարևոր գործոն: Հենց այդ հատկությունն են արժևորել

[1] Տ. Մանսուրյանի կինոերաժշտությանն է նվիրված հետևյալ գրքույկը՝ Շաղգամյան 1984:

բեմադրիչները՝ նորից ու նորից դիմելով կոմպոզիտորին հերթական ֆիլմի նկարահանումների առթիվ: Հենրիկ Մալյանի, Յուրի Երզնկյանի, Բագրատ Հովհաննիսյանի, Սերգեյ Իսրայելյանի, Ալբերտ Մկրտչյանի հանրածանոթ ֆիլմերի երաժշտությունը սիրվեց, շատ արագ տարածվեց՝ ստանալով լայն ժողովրդականություն: Իր գեղարվեստական արժանիքների, ցայտուն արտահայտչականության և հիշվող մեղեդիների շնորհիվ Տիգրան Մանսուրյանի կինոերաժշտությունը վաղուց ստացել է ինքնուրույն համերգային կյանք: Այն հնչում է լիարժեք սիմֆոնիկ համերգային ծրագրերում, մշտապես արժանանում ջերմ ընդունելության, հավաքելով լեփ-լեցուն դահլիճներ:

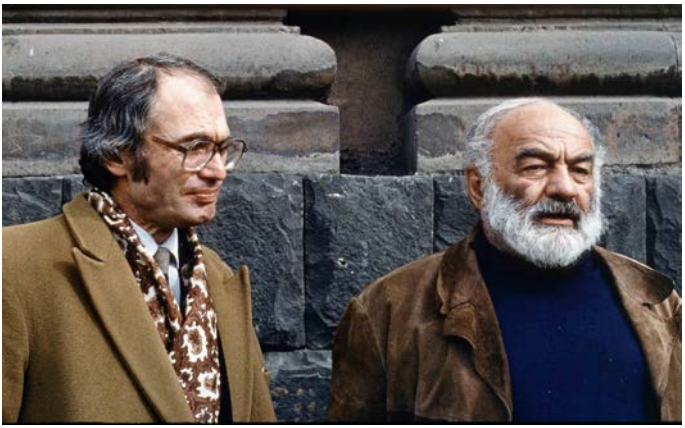
Հիմնական նյութի շարադրանք

Ինչպես ինքը՝ մաեստրոն է պատմում, 25 տարեկան էր, այսինքն, 1964 թվականին, չորրորդ կուրսի ուսանող, երբ մտավ «Հայֆիլմի» վավերագրական կինոնկարների ստուդիա և գրեց առաջին վավերագրական ֆիլմի երաժշտությունը: Դրան հաջորդեցին այլ վավերագրական կինոնկարներ, հետո եղավ գեղարվեստական ֆիլմերի շարքը: Տարիների ընթացքում, իսկ նա համագործակցեց հայ կինոբեմադրիչների հետ 20 տարի (1964-1984 թթ.), Տ. Մանսուրյանը սիրեց կինոյի աշխարհը, ստեղծագործեց մեծ ավյունով և ներշնչվածությամբ՝ համարելով այդ ոլորտում ձեռքբերված հմտությունները իր կյանքի կարևոր փորձառությունը: Տիգրան Մանսուրյանին «հայկական կինոյի ֆենոմեն» է կոչել հայտնի հնչյունային օպերատոր Էդվարդ Վանունցը՝ նրան բնութագրելով իբրև «մի կոմպոզիտորի, որն օժտված է կերպարի խորքերը բացահայտելու ձիրքով, որի երաժշտությունը ծնվում է ֆիլմի ներքին պահանջմունքներից և նրբորեն փոխգործողության մեջ է մտնում նրա կինեմատոգրաֆիական հիմքի հետ, իբրև մի կոմպոզիտոր, որին կարելի է ֆիլմի հավասարազոր համահեղինակ համարել»[2]:

Մանսուրյանը հեղինակ է հարյուրից ավելի վավերագրական,

[2] Տե՛ս Շաղգամյան 1984, 11:

խաղարկային և անիմացիոն ֆիլմերի երաժշտության: Սակայն նրա «ֆիլմադարանում» կան և այնպիսիններ, որոնք այսպես կոչված հեղինակային կինոյի նշանավոր նմուշներ են: Առաջին հերթին նկատի ունեմ Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» (1969), որը կարևոր փուլ էր նշանավորում կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Սայաթ-Նովային նվիրված կինոնկարը եղավ առաջին լիամետրաժ ֆիլմը, որի համար նա երաժշտություն գրեց:



Մանսուրյանն ամենահիշարժանն է համարում իր համատեղ աշխատանքը Ս. Փարաջանովի հետ: Բնականաբար, Փարաջանովի նման բացառիկ և պարադոքսալ գեղարվեստական մտածողության, «Վերածննդի մարդու» բոլոր հատկանիշներով օժտված արվեստագետի հետ աշխատելը մի նոր աշխարհ էր բացում 30-ամյակը չբոլորած Տիգրանի համար: Այդ համագործակցությունը միշտ չէ, որ եղել է հեզասահ ու խաղաղ, եղել են նաև անհասկացողություն, հակադիմություն, սակայն այդ ամենն ի վերջո լուծվել է ֆիլմի արտահայտչականության օգտին, փարաջանովյան գեղարվեստական աննախադեպ կինոլեզուն համարժեք արտահայտելու և նաև՝ սեփական ձայնը չկորցնելու ձգտումով:

«Նռան գույնը» ֆիլմի երաժշտության վրա աշխատելու, Փարաջանովի հետ շփումներին Մանսուրյանն անդրադարձել է մի շարք

հարցազրույցներում՝ ուշագրավ մանրամասներ պատմելով ֆիլմի յուրատիպ հնչյունային աշխարհի ստեղծման վերաբերյալ[3]: Հեռուստատեսային հարցազրույցներից մեկում, պատասխանելով հարցին, թե ինչ դժվարությունների է հանդիպել այդ ընթացքում, նա ասել է. «Դժվարը մինչև գործի մեջ մտնելն էր: Սկզբից նա ինձ ասաց, որ ես պետք է գրեմ, հետո պարզվեց, որ ես չեմ՝ ուրիշն է, հետո նորից եկավ, պարզվեց, որ էլի ես պետք է անեմ... Ճիշտն ասած, էս ամբողջ գնալ-գալը ինձ հունից հանեց: Երիտասարդ տղա էի, ես իմ արժանապատվության ընդգծված զգացումն ունեի: Մի օր էլ ինձ իր մոտ կանչեց Կոմպոզիտորների միության նախագահը[4]: «Ամեն մարդու բախտ չի վիճակվում աշխատել Փարաջանովի հետ, ինչպե՞ս թե հրաժարվում ես», - ասաց: Պատճառաբանեցի, թե առողջական խնդիրներ ունեմ, չեմ կարող աշխատել: Մի խոսքով՝ համոզեց. պայմանավորվեցինք, որ կգրեմ երաժշտություն: Նա անմիջապես զանգեց Փարաջանովին ու հայտնեց, որ համաձայն եմ: Հետո լսափողը դրեց ու ասաց. «Փարաջանովը քեզ շնորհավորում է, որ իր հետ պիտի աշխատես»: Այդտե՛ղ եղավ ավելի շատ մեր դժվարությունը, որից հետո, երբ ֆիլմը նայեցի, ես արդեն գիտեի իմ անելիքը: Ինքը շատ հետաքրքիր աշխարհ է ստեղծել, անշուշտ, որոշ լուծումներ, որ սցենարի մեջ գրի էր առել՝ երաժշտական լուծումներ, հրաշալի էին: Սակայն դրանք հետագայում այնպես են խմբագրվել, որ երբեմն դրանցից հետք չի մնացել: Օրինակ, երբ Սայաթ-Նովան լարում էր քյամանչան, էդպես գրել էր, ուզում էր, որ լարը կտրվի և դա լինի ներքին լարվածության արտահայտություն: Սակայն լարը կտրվելուց ոչ մի ներքին լարվածության

[3] 2006 թ. Փարիզում լույս է տեսել Սիրիլ Բեգենի և Նաիրի Գալստանյանի կազմած «Փարաջանով» մենագրությունը, որտեղ զետեղված է Ն. Գալստանյանի հարցազրույցը Տիգրան Մանսուրյանի հետ «Նռան գույնը» ֆիլմի երաժշտության ստեղծման ընթացքի վերաբերյալ: Հարցազրույցը տպագրվել է նաև հայերեն, տե՛ս «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12.05.2009, http://culture.azg.am/?lang=AR&num=2009120502.

[4] Խոսքն այդ տարիներին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանի մասին է:

արտահայտություն չէր գոյանում, չէ՛ր գոյանում: Եթե դա մեծ ձայն դարձնես՝ ծիծաղելի է, էդ չափերի մեջ՝ ոչինչ է: Այսինքն, ձայնը ֆիզիկականից գեղավեստական մարմին դառնալիս պետք է բնականորեն գա, դառնա զգացողություն: Որոշ բաներ, որ ինքն առաջարկել էր, դրել էր, մնացին[5]: Եվ աշխատանքի ընթացքում մեր մեջ որևէ խնդիր չեղավ: Ինձ տվեց նյութը և գնաց Կիև: Ասաց՝ երբ հեռագիր կտաս, որ արել ես, ես կգամ»[6]: «Ինձ որևէ պահանջ, որևէ նկատառում չի ներկայացրել, բոլորովի՛ն: Կիևից երբ վերադարձավ և ֆիլմը նայեց - արդեն երաժշտությամբ - շատ գոհ եղավ: Ցուցադրման դահլիճում ինձանից մի քանի աթոռ առաջ էր նստած. երբ դիտումը վերջացավ, և դահլիճում դեռ չէին վառվել լույսերը, Փարաջանովն իմ կողմը շուռ եկավ և վեր բարձրացրեց բութ մատը, որը բոլոր լեզուներով, կարծում եմ, նշանակում է «հրաշալի է» կամ «գերազանց է»[7]:

Փարաջանովն իր ուրույն գեղագիտությամբ ներթափանցված աշխարհն արարած արվեստագետ էր, ով իր կյանքը մեկ դերասանի թատրոն դարձնելով՝ ստեղծեց բազմիմաստ խորհրդանիշներով լեցուն իր բանաստեղծական կինոլեզուն, որն այսօր ուսումնասիրում են աշխարհի բոլոր կինոակադեմիաներում:

Ինչ վերաբերում է ֆիլմի երաժշտությանը, ապա թվում է, թե բոլորովին պատահական չէ, որ Մեծ Բրիտանիայում թողարկվել է «Նռան գույնի» սաունդթրեքի խտասալիկը: Տեսողական շարքի երաժշտական ուղեկցությունը նույնպես լի է հնչողական գյուտերով, որոնք նորարարական էին այդ տարիների հայկական կինոյում: Մանսուրյանը հայտնի է իր հնչերանգային սրված զգացողությամբ,

---

[5] Այդպիսին է, օրինակ, թագավորական որսից առաջ աղոթքի տեսարանը, որտեղ Փարաջանովը նախատեսել էր «Դու, որպես ոստ ծաղկած» Աստվածամորը նվիրված վրացական հանրահայտ հոգևոր խմբերգը:

[6] Կյանքը ափի մեջ. Տիգրան Մանսուրյան. Հայաստանի Հանրային հեռուստատեսություն, 29 դեկտեմբերի, 2016:

[7] «Կենցաղի ձայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի հետ, տե՛ս «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12.05.2009:

որն առկա է նրա բազմաթիվ գործիքային անսամբլային, նաև սիմֆոնիկ երկերում:

Իր տպավորությունները Փարաջանովի հետ շփումներից Մանսուրյանն այսպես է նկարագրել. «Ասում են, որ նրա ստեղծագործության, նրա կադրի մեջ երաժշտություն կա: Այո, նրա մոտ առկա է մի պլաստիկա, որը հասնում է երաժշտական պլաստիկայի աստիճանի: Դա երաժշտություն չէ, դա, այսպես ասած, «փարաջանովիզմ» է: Նա իր շուրջ մի մոգական դաշտ էր ստեղծում: Այդպես է լինում, երբ խմում ես և գտնվում ուրախ արբեցման վիճակում: Հաջորդ առավոտ քո արյան, հոտառության մեջ երեկվա երեկոյի մասին հիշողությունն է: <...> Դա Արևելք է և բերկրալից, լուսավոր հիշողություններ: Նույնը կատարվում էր, երբ երեկոյան մի քանի ժամ շփվել էիր Փարաջանովի հետ, իսկ առավոտյան «փարաջանովիզմ» էիր զգում քո մեջ: Նա ներազդում էր մարդկանց վրա, փաստորեն բոլորը ընկնում էին այդ ալիքների ազդեցության տակ»[8]:

Եթե Հենրիկ Մայլանի և Ալբերտ Մկրտչյանի ֆիլմերի երաժշտությունը միանշանակ գրվել է մեկ շնչով, սյուժեի և կերպարների անմիջական տպավորության տակ՝ ծնելով մատչելի քնարական մեղեդիներ, ապա Փարաջանովի «Նռան գույնի» վրա աշխատելիս լայն դաշտ էր բացվում փորձարարության համար: Որքան զարմանալի և աննախադեպ էր ինքը ֆիլմը՝ իր ստատիկ պատկերային շարքի պոետիկայով, ուրույն գեղագիտությամբ, երբեմն՝ անմեկնելի թվացող բանաստեղծական այլաբանություններով և խորհրդանիշներով, նույնքան աննախադեպ էր նաև «Նռան գույնի» երաժշտական մարմնավորումը, որը մանսուրյանական կինոերաժշտության համայնապատկերում եզակի տեղ է գրավում: Բացառիկ էր այն նաև հայկական կինոյի համար:

«Նռան գույնի» հնչյունային շարքը ձևավորվել է բազմապիսի բաղկացուցիչներից, որոնք կոչված էին արտացոլել Սայաթ-Նովայի միջավայրն ու ներքնաշխարհը, իր ժամանակի հոգևոր և աշխարհիկ կյանքը փարաջանովյան մեկնաբանմամբ: Բնորոշ է, օրինակ, ֆիլ-

[8] Կոմպոզիտորի և հեղինակի զրույցից, դեկտեմբեր 2022:

մի նախաբանը իր նշանային հանրահայտ կադրերով՝ Սայաթ-Նովայի դավթարի ձեռագիր էջերը, երեք նռները և դաշույնը, որոնցից կարծես արյուն է ծորում, քարի վրա ճզմվող խաղողի ողկույզը, թփրտացող ձկները... Այդ կադրերն ուղեկցվում են դուդուկի ինչողությամբ. միաձայն դուդուկի նվագը գնալով բազմապատկվում-ընդլայնվում է մյուս դուդուկների նույն մեղեդու ձայնակցումների միջոցով, ինչը դիտողին աստիճանաբար ներքաշում է կինոպատման մթնոլորտի մեջ: Ուշագրավ է բանաստեղծի պատանեկությանը նվիրված դրվագների երաժշտական մասը: Թառի զգայական և լարված հանկարծաբանական նվագը գորգերի լվացման տեսարանում կամ քյամանչայի վրա արտաբերվող մեկուսի ինչյունները, որոնց հաջորդում են տասներկուտոնային մտածողության հունի մեջ կերտված դաշնամուրի դարձվածքները, նաև՝ դաշնամուրի լարերի կիրառությամբ, համահունչ էին Մանսուրյանի 1960-ականների երկրորդ կեսի ոճական որոնումների ուղղվածությանը: Ֆիլմի մյուս տեսարաններում դուդուկների և զուռնաների նվագը զուգորդվում է եկեղեցական զանգերին, աղոթքների երգեցիկ ընթերցանությունը և շարականներն ընդմիջարկվում են ժողովրդական «Քելե, քելե» և «Քաջ Վարդան» երգերի հետ: Արտահայտչական մեծ բեռնվածություն է հանձնարարում Մանսուրյանը հարվածային գործիքներին, ինչպես դասական (campana, tam-tam, triangle, piatti), այնպես էլ՝ ժողովրդական (թմբուկ, դհոլ, դափ): Ինչպես ինքը՝ կոմպոզիտորն է հաստատել. «Իրոք որ բոլոր ձայները ես բերել եմ ժողովրդական երաժշտական գործիքներից: Դրանք երբեմն առանձին ձայներ են, երբեմն՝ ֆրազներ, երբեմն՝ առանձին ձայնային զարդանախշ, որ չունի իրեն հաջորդող հիմնական ինչյունը, որին իբրև նախշ պիտի զարդարեր»[9]: Մի շարք տեսարաններում կոմպոզիտորն օգտագործել է եկեղեցական բուրվառների և քշոցների արձակած ձայնը: Վերջապես, ֆիլմում, բնականաբար, ինչում են Սայաթ-Նովայի հանրահայտ երգերը՝ «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի»,

[9] «Կենցաղի ձայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի հետ, տես «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12.05.2009:

«Քանի վուր ջան իմ» և այլն: Սակայն դրանք մեծ մասամբ ներկայանում են մասնատված (բացառությամբ, բանաստեղծի մահը պատկերող մասում ամբողջությամբ հնչող «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգի), առանձին ելևէջների ձևով, որոնք տրանսպոզիցիայի միջոցով տարբեր ձայներում անցկացվում են մեկը մյուսի վրա շարվելով հնչյունաշարի տարբեր աստիճաններից, այդպիսով, ստեղծելով ինքնատիպ պարուրող հնչյունային մթնոլորտ: Այդ երգերի հետ իր աշխատանքի մասին շատ լավ է պատմել ինքը՝ կոմպոզիտորը. «Ես գրում էի պարտիտուրը, վայրկյանաչափ ցույց տվող մեկ լարի վրա - ինչպես լվացքի պարանին - կախում էի տարբեր լաթերի նմանվող առանձին ձայներ կամ ձայնամիացություններ: <...> Մկրատով կտրված ֆրազը երբեմն շատ ավելի մեծ էներգիա ունի իր մեջ, քան եթե այդ ֆրազը տրամաբանական վերջնակետին է հասնում, մարում: Ներողություն եմ խնդրում այս համեմատության համար, բայց մարդու մարմնի վրա բացակայող թևը շատ ավելի ցնցող ներկայություն է, քան եթե այդ թևն իրոք այնտեղ լիներ: Ճիշտ այս սկզբունքով ես կտրել եմ ֆրազները, ինչպես իկեբանա հավաքող մկրատն ավելորդ ճյուղեր է կտրում, որպեսզի անդամահատված ճյուղերի բաց տարածությունների մեջ ներկայանա պահանջված պոեզիան՝ իր արտահայտչականության ամբողջ ուժով»[10]:

Այսպիսով, հեղինակայինը միահյուսվում է մեջբերվածին, որը հաճախ ենթարկվում է հնչյունի տարբեր երանգավորման կամ ձևափոխման, ժողովրդական և դասական երաժշտական գործիքների և վերամշակված աղմուկների ներգրավմամբ: Իսկ հնչյունի և լռության հարաբերակցությունը, որը մշտապես գրավել է Մանսուրյանին որպես գեղագիտական հիմնախնդիր, արծարծվելով նրա տարբեր ժանրերի մի շարք երկերում, ֆիլմում ստացել է կատարյալ մարմնավորում՝ դառնալով հնչյունային արտահայտչականության կարևորագույն գործոն և միաձուլվելով Փարաջանովի մտածողությանը: Կոմպոզիտորն այս առթիվ ասում է. «Պետք էր ստեղծել

[10] Նույն տեղում:

բանաստեղծական աշխարհի ձայնը, և այդ «ձայն» կոչվածն իր մեջ բնականորեն պիտի ներառեր խոսք, աղմուկ, աղմուկ-երաժշտություն, երաժշտություն (երբեմն սրա ծվենները): <...> Որտե՞ղ է վերջանում աղմուկը, որտե՞ղ սկսվում երաժշտությունը. այս սահմաններն իրոք ջնջված են՝ ըստ պատկերի պահանջածի: Այս իմաստով, յուրաքանչյուր կադր լուծման իր բանալին էր պահանջում: Ավելորդ է ասել, որ յուրաքանչյուր հնչյուն ձևափոխելու աշխատանքն ինձանից մեծ ժամանակ և եռանդ է պահանջել: Չգիտեմ ինչպե՞ս կլուծեի այս հարցերը, եթե այդ ժամանակ տեղյակ չլինեի Պիեռ Շեֆֆերի և Պիեռ Անրիի աշխատանքներին»[11]:

Ինչպես յուրաքանչյուր կադր-պատկերի գունային լուծումներն են որոշիչ ֆիլմի գեղագիտական համատեքստում, այնպես էլ՝ Մանսուրյանի յուրօրինակ հնչերանգային (տեմբրային) մտածողությունը որոշիչ է դառնում ընդհանուր մտահղացման մարմնավորման համար:

Անկասկած, Սերգեյ Փարաջանովի անձը և դժնդակ ճակատագիրը խորապես տպավորել և ազդեցություն են թողել Տիգրան Մանսուրյանի անհատականության և ներաշխարհի վրա:

Եզրակացություն

Փարաջանովի «Նռան գույնի» երևակայական աշխարհն իր ծիսականությամբ և խորհրդաբանությամբ շարունակել է ներազդել Մանսուրյանի ստեղծագործական մտածողության վրա տարիներ անց հեղինակած երկերում: Ասվածի ցայտուն օրինակ է կոմպոզիտորի ներկայումս առավել ճանաչված գործերից մեկի՝ Հայոց ցեղասպանության զոհերին նվիրված Ռեքվիեմի (2011) “Kyrie eleison” մասի ռիթմաելևէջային նկարագիրը: Առաջին հայացքից կարող է անհասկանալի թվալ հեղինակի կողմից ընտրված գրեթե պարային ռիթմով ծավալվող “Kyrie”-ի անհանգիստ, տագնապալից մեղեդին:

[11] Նույն տեղում: Խոսքը XX դարի ավանգարդ երաժշտության տեսակներից մեկի՝ այսպես կոչված կոնկրետ երաժշտության հիմնադիրների մասին է, ովքեր առօրյա կյանքի աղմուկները և բնության ձայները ձայնագրելով ենթարկում էին դրանք զանազան ձևափոխությունների՝ ներմուծելով երաժշտական երկի մեջ:

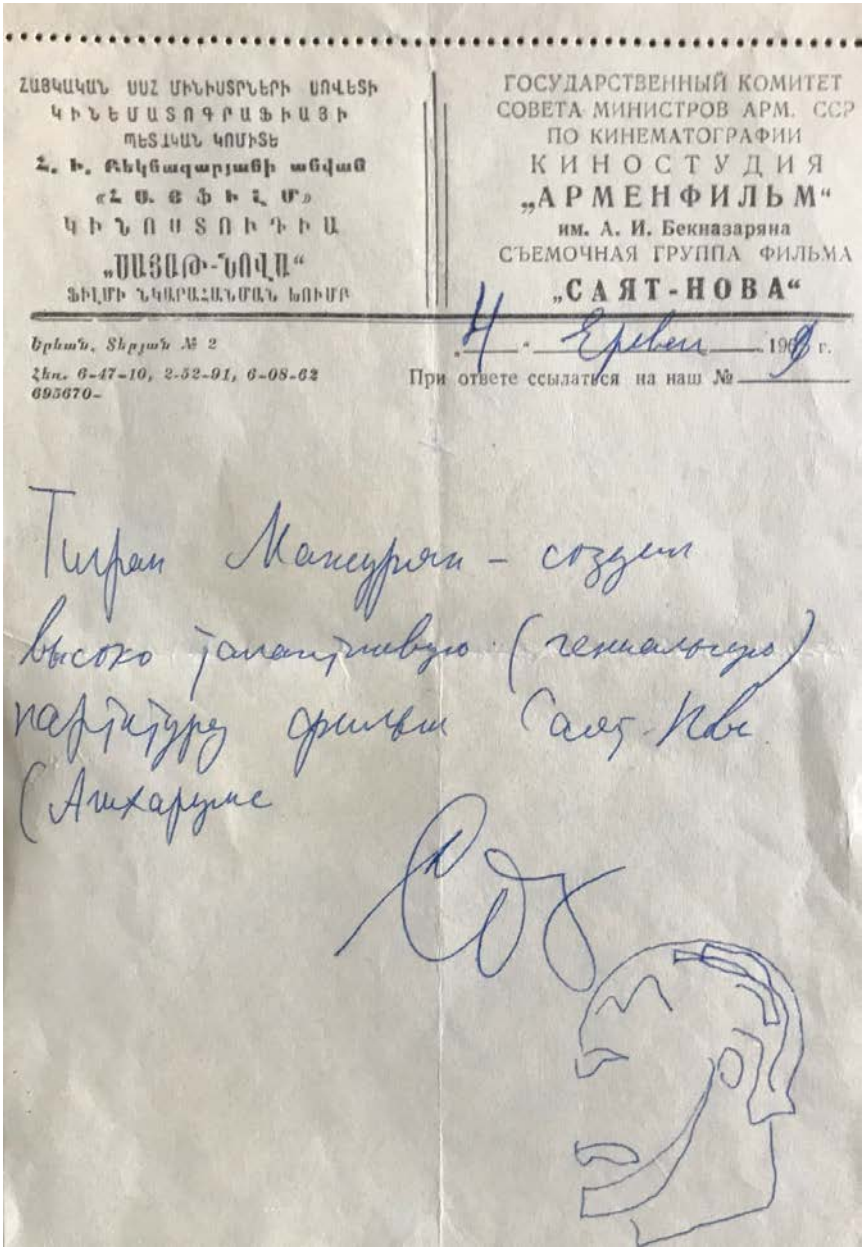
Մեր զրույցներից մեկի ընթացքում կոմպոզիտորը բացատրեց իր այդ ընտրությունը, ասելով, որ հայի “Kyrie eleison”-ը չի կարող նմանվել մինչ այժմ հայտնի և ոչ մի ռեքվիեմի այդանուն մասի երաժշտության բնույթին: Եղեռն տեսած ժողովուրդը չի կարող արտաբերել «Տէր ողորմեա» բառերը առանց երկյուղածության և ներքին տագնապի: Նա համեմատություն կատարեց, բացատրելով տվյալ մասի թեմատիկ նյութում առկա պարային ռիթմը, զուգահեռ անցկացնելով Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմի մասերից մեկի հետ, որը պատկերում է, կարծես, բանաստեղծի երազը: Այստեղ «բանաստեղծը վերադարձ է կատարում դեպի իր մանկությունը և ողբում ծնողների մահը»: Այդ դրվագում կադրեր կան, որտեղ գերեզմանատան ֆանտասմագորիկ տեսարանում, ուր կյանքն ու մահը խորհրդանշող կերպարները միախառնվում են իրար, բանաստեղծի հայրը շիրիմի մոտ կանգնած, կարծես, պարում է: Ահա այդ սգո պարի նմանողությամբ է հորինել Մանսուրյանը «Ռեքվիեմի» “Kyrie”-ն[12]:

Իր գնահատականը «Նռան գույնը» ֆիլմի երաժշտության կապակցությամբ Փարաջանովն արտահայտել է «Հայֆիլմի» ձևաթղթի վրա վավերացված մի կարճ ձեռագիր գրության մեջ, որտեղ ասված է. «Тигран Мансурян создал высоко талантливую (гениальную) партитуру фильма «Саят-Нова» с Ашхарумс»: Գրությանը հետևում է Փարաջանովի ստորագրությունը և նկարած իր բնորոշ պրոֆիլ-լոգոն[13]: Հատկանշական է, որ անգամ այդ հակիրճ գրության մեջ նա անհրաժեշտ է համարել ընդգծել ֆիլմի «Բանաստեղծի մահը» մասում Մանսուրյանի անդրադարձը «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երգի վերակերտմանը: Ուստի մեզ մնում է միանալ համաշխարհային կինոյում հսկայական ներդրում և հետք թողած Վարպետի այդ գնահատականին:

---

[12] Ի դեպ, սգո պարի այլաբանության դիմելը առկա է նաև կոմպոզիտորի մի քանի այլ երկերում, օրինակ, լարային 3-րդ կվարտետի (1993) 2-րդ մասում:

[13] Տ. Մանսուրյանի անձնական արխիվ:



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻ
ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՄԻՏԵ
Հ. Ի. Բեկնազարյանի անվան
«ՀԱՅՖԻԼՄ»
ԿԻՆՈՍՏՈՒԴԻԱ
„ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ“
ՖԻԼՄԻ ՆԿԱՐԱՀԱՆՄԱՆ ԽՈՒՄԲ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ
СОВЕТА МИНИСТРОВ АРМ. ССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
КИНОСТУДИЯ
„АРМЕНФИЛЬМ“
им. А. И. Бекназаряна
СЪЕМОЧНАЯ ГРУППА ФИЛЬМА
„САЯТ-НОВА“

Երևան, Տիգրան № 2
Հեռ. 6-47-10, 2-52-91, 6-08-62
695670-

4. Ереван 1969 г.
При ответе ссылается на наш № 9

Тигран Мансурян – создал
высокую талантливую (гениальную)
партитуру фильма Саят-Нова
(Ашхарумс

Գրականություն

1. «Կենցաղի ձայները՝ պատվանդանի վրա, շրջանակի մեջ». Հարցազրույց Տիգրան Մանսուրյանի հետ, «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12.05.2009:
2. Կյանքը ափի մեջ. Տիգրան Մանսուրյան. Հայաստանի Հանրային հեռուստատեսություն, 29 դեկտեմբերի, 2016:
3. Նաիրի Գալստանյանի հարցազրույցը Տիգրան Մանսուրյանի հետ «Նռան գույնը» ֆիլմի երաժշտության ստեղծման ընթացքի վերաբերյալ, «Ազգ»/Մշակույթ», թիվ 15, 12.05.2009
4. Շաղգամյան Ն. Տիգրան Մանսուրյան. Սովետահայ կոմպոզիտորները կինոյում, Երևան, ՀԿԿ Կենտկոմի հրատ., 1984:

АРЕВШАТЯН Анна Сеновна
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусства Армении,
ведущий научный сотрудник отдела музыки
Института искусств НАН РА
(Армения, Ереван)
anna_arevshatyan@hotmail.com

МУЗЫКА ТИГРАНА МАНСУРЯНА К КИНОФИЛЬМУ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА «ЦВЕТ ГРАНАТА»

Статья посвящена музыке одного из самых известных современных армянских композиторов Тиграна Мансуряна к фильму Сергея Параджанова «Цвет граната». Творчество Мансуряна, вобравшее в себя элементы разных пластов национального мелоса, представляет множество примеров блестящего синтеза с новейшими музыкальными средствами выразительности. Композитор также много работал в области киномузыки, написав музыку более чем к сотне документальных, игровых и анимационных фильмов. Самой запоминающейся Мансурян считает работу над фильмом С. Параджанова «Цвет граната», открывшую широкое поле для экс-

периментирования, соответствующее направленности его творческих поисков второй половины 1960-х годов. Композитор мастерски решил поставленную перед ним задачу, стремясь адекватно выразить поэтический кинематографический язык Параджанова, а также не потерять собственный голос. Музыкальное сопровождение визуального ряда насыщено звуковыми находками: авторское переплетается с цитируемым, которое часто подвергается различным тембровым модификациям звучания с использованием народных и классических музыкальных инструментов и переработанных шумов. Музыкальное воплощение «Цвета граната» занимает уникальное место не только в панораме киномузыки Мансуряна, но является уникальным и новаторским для армянского кино тех лет.

Ключевые слова: Тигран Мансурян, Сергей Параджанов, «Цвет граната», Саят-Нова, музыка, новаторство.

Anna AREVSHATYAN
Doctor of Sciences (Arts), professor,
RA Honored Worker of Arts,
leading researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts (Armenia, Yerevan)
anna_arevshatyan@hotmail.com

TIGRAN MANSURYAN'S MUSIC FOR "THE COLOR OF POMEGRANATES" BY SERGEY PARAJANOV

The article focuses on the music of one of the most famous representatives of Armenian modern music Tigran Mansuryan for the film "The Color of Pomegranates" by Sergey Parajanov. Mansuryan's multi-genre comprehensive work, abounding in elements from different layers of national melos, presents examples of brilliant synthesis with the newest international music language and expressive means. The composer wrote music for more than a hundred documentary, fiction and animated films. Mansuryan considers his work on the film

"The Color of Pomegranates" the most memorable, which had opened a wide field for experimentation, this corresponding to his creative searches in the second half of the 1960s. The composer masterfully solved the problem set before him – to adequately express Parajanov's poetic cinematic language without losing his own voice. The music accompanying the visual series is full of sound inventions: the original intertwines with the quoted, often subject to varying timbres or modifications of the sound, involving folk and classical musical instruments and recycled noises. The musical embodiment of "The Color of Pomegranates" took a special place not only in the panorama of Mansuryan's film music, but was unique and innovative for Armenian cinema of those years as a whole.

Key words: Tigran Mansuryan, Sergey Parajanov, "The Color of Pomegranates", Sayat Nova, music, innovation.

ՀՏԴ: 929:791.43(479.25)Փարաջանով
DOI: 10.54503/978-5-8080-1555-5-374

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր,
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,
Երաժշտության բաժնի վարիչ (Հայաստան, Երևան)
annaasatryan2013@gmail.com

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը մշտապես գտնվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կինոգիտական հետաքրքրությունների առանցքում: Հայաստանում փարաջանովագիտության ձևավորման ու զարգացման ակունքներում կանգնած ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը նախաձեռնել է Երևանում Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանի հիմնադրման գործն ու ակտիվորեն մասնակցել այդ ուղղությամբ տարվող աշխատանքներին:

Տասնամյակներ շարունակ՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը եղել է ու է Հայաստանում փարաջանովագիտության կենտրոնը: Դրա լավագույն վկայություններից մեկն էլ 2024 թվականի սեպտեմբերի 10-12-ը Երևանում կազմակերպված «Սերգեյ Փարաջանով – 100» աննախադեպ միջազգային գիտական կոնֆերանսն էր: Խորհրդանշական է, որ այսօր մեզանում առաջատար փարաջանովագետ Գարեգին Զաքոյանի՝ կինոգիտության մեջ ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում կատարած առաջին քայլերը կապված էին հենց Փարաջանովի ֆիլմարվեստի հետազոտության հետ: Իսկ «Սովետական արվեստ» հանդեսի 1970 թ. 2-րդ համարում հրատարակված՝ ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի դիրեկտորի տեղակալ Սաբիր Ռիզաևի «Նռան գույնը» հոդվածը նշանակալի դեր կատարեց ֆիլմի ուսումնասիրության գործում:

Փարաջանովագիտության մեջ ծանրակշիռ ներդրում ունեցավ հայ ականավոր կինոգետ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՍՍՀ

ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հեռուստատեսության և կինոյի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու Կարեն Լևոնի Քալանթարը (1928-2000): Փարաջանովագիտության մեջ Փարաջանովի և Քալանթարի անուններն ասես միահյուսվել են, քանի որ 1998-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակված նրա «Очерки о Параджанове» մենագրությունը, որը կինոգետ Սուրեն Հասմիկյանն անվանեց «Жемчужина киноведения», փարաջանովագիտության հիմնասյունն է, կարևոր հանգրվան միջազգային փարաջանովագիտության ասպարեզում, յուրաքանչյուր կինոգետի ու փարաջանովյան արվեստի սիրահարի սեղանի գիրքը: Մենագրությունը հրատարակվել է 3 անգամ՝ երկու անգամ ռուսերեն՝ Երևանում (1998) և Սանկտ Պետերբուրգում (2023) և մեկ անգամ հայերեն՝ Երևանում (2012):

Այսօր էր ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում շարունակվում են փարաջանովագիտական հետազոտությունները, որոնք իրականացնում են արվեստագիտության թեկնածուներ Արսեն Համբարձումովն ու Վերոնիկա Ժուռավլյովան:

Բանալի բառեր՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, փարաջանովագիտություն, Հայաստանում փարաջանովագիտության կենտրոն, Սաբիր Ռիզաև, Կարեն Քալանթար, «Очерки о Параджанове», Գարեգին Զաքոյան, «Սերգեյ Փարաջանով – 100» միջազգային գիտական կոնֆերանս:

Ներածություն

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի դերն ու նշանակությունը Հայաստանում փարաջանովագիտության ձևավորման ու զարգացման գործում: Ականավոր կինոռեժիսորի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը մշտապես գտնվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կինոգետների գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում: Բավական է նշել «Սովետական արվեստ» հանդեսի 1970 թվականի 2-րդ համարում հրատարակված՝ ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի դիրեկտորի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր Սաբիր Ռիզաևի «Նռան գույնը» հոդվածը[1], որը նշանակալի դեր կատարեց ֆիլմի ուսումնասիրության գործում:

[1] Ռիզաև 1970, 11-19:

Խորհրդանշական է, որ այսօր Հայաստանում առաջատար կինոգետ-փարաջանովագետ Գարեգին Զաքոյանի՝ կինոգիտության մեջ ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում կատարած առաջին քայլերը կապված էին հենց Փարաջանովի ֆիլմարվեստի ուսումնասիրության հետ:

Ավելին՝ Հայաստանում փարաջանովագիտության ձևավորման ու զարգացման ակունքներում կանգնած ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտը նախաձեռնել է Երևանում Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանի հիմնադրման գործն ու ակտիվորեն մասնակցել այդ ուղղությամբ տարվող աշխատանքներին:

Տասնամյակներ շարունակ՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը եղել է ու է Հայաստանում փարաջանովագիտության կենտրոնը: Դրա լավագույն վկայություններից մեկն էլ 2024 թվականի սեպտեմբերի 10-12-ը Երևանում կազմակերպված «Սերգեյ Փարաջանով – 100» աննախադեպ միջազգային գիտական կոնֆերանսն էր:

Փարաջանովագիտության մեջ ծանրակշիռ ներդրում ունեցավ հայ ականավոր կինոգետ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հեռուստատեսության և կինոյի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու Կարեն Լևոնի Քալանթարը (1928-2000): Ճանաչված կինոգետի կարապի երգը դարձավ «Очерки о Параджанове» հիմնարար աշխատությունը (1998), որը կարևոր հանգրվան դարձավ հայկական կինոգիտության ասպարեզում:

«Կինոգիտության մարգարիտը»՝[2] Կարեն Քալանթարի «Очерки о Параджанове» մենագրությունը

1998-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակվեց Կարեն Քալանթարի «Очерки о Параджанове» մենագրությունը[3], որի գրախոսներն էին ՀՀ ԳԱԱ Արվես-

[2] Այսպես բնութագրեց Կ. Քալանթարի «Очерки о Параджанове» մենագրությունը կինոգետ Սուրեն Հասմիկյանը: Տե՛ս Арабян 1998.

[3] Калантар 1998.

տի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանն ու ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Արամ Գրիգորյանը: Այս աշխատությունը հեղինակի փարաջանովագիտական երկարամյա ուսումնասիրությունների արդյունքն էր, որը, փաստորեն, դրեց հայկական ակադեմիական փարաջանովագիտության ամուր հիմքերը:

Մենագրությունն առաջ բերեց ինչպես գիտական աշխարհի, այնպես էլ կինոաշխարհի ներկայացուցիչների հիացական արձագանքները: Այսպես՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի գնահատմամբ՝ «Талантливая книга Карена Калантара о Параджанове – достойный искусствоведческий памятник наследию одного из самых замечательных представителей армянской культуры. Карену Калантару вообще свойственно умение даже о самых сложных искусствоведческих вопросах писать просто и увлекательно. Это умение в полной мере проявилось и в этой книге. Строгая научность киноведческого анализа сочетается здесь с легкой и доступной формой литературного изложения»[4].

Իսկ ակադեմիկոս Արամ Գրիգորյանը նկատեց. «это изумительно целостная книга об изумительно целостном кинематографе Параджанова. Она обладает высокой научной ценностью, современна по самому способу рассуждения, но вместе с тем и глубоко человечна... Блестящая книга Карен Калантара – не только диалог с параджановским кинематографом, но и прекрасный памятник его Творцу»[5]. Միևնույն ժամանակ, Արամ Գրիգորյանի կարծիքով. «Книга "Очерки о Параджанове" – плод многолетнего кропотливого изучения жизни и творчества этого всемирно прославленного кинорежиссера, внесшего выдающийся вклад в национальные кинематографии трех братских народов – армянского, украинского, грузинского и вообще в мировое киноискусство»[6].

---

[4] Григорян 1998, 6.
[5] Григорян 1998, 7.
[6] Григорян 1998, 5.

«Очерки о Параджанове» աշխատության պատասխանատու խմբագիր, արվեստագիտության թեկնածու, կինոգետ Սուրեն Հասմիկյանի դիպուկ գնահատմամբ՝ «Книга Карена Калантара, скромно озаглавленная “Очерки о Параджанове”, – одна из редчайших удач на пути “соперничества-содружества” критика и художника»[7], իսկ «являющиеся стержнем книги К. Калантара аналитические разборы вершинных достижений Параджанова – фильмов “Тени забытых предков” и “Цвет граната” – это подлинные жемчужины киноведения»[8].

Հետաքրքիր է նաև Հայաստանի կինեմատոգրաֆիստների միության նախագահ, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ Սերգեյ Իսրայելյանի կարծիքը. «по своему уровню анализ К. Калантаром фильма “Тени забытых предков” равноценен самому этому замечательному фильму»[9].

Գրքի ակնարկներում, կենսագրական տվյալներից զատ (Ակնարկ առաջին՝ «Կենսագրության դրվագներ՝ շեղումներով», Ակնարկ երկրորդ՝ «Ուսուցիչը և սանը», Ակնարկ երրորդ՝ «Գոյատևում» և Ակնարկ վեցերորդ՝ «Քննադատության հարձակումները»), կինոգետը հանգամանորեն կանգ է առնում ու բազմակողմանի խոր վերլուծության ենթարկում Փարաջանովի ավարտուն և անավարտ լավագույն ֆիլմերը՝ «Մոռացված նախնիների ստվերները» (Ակնարկ չորրորդ), «Կիևյան որմնանկարները» (Ակնարկ հինգերորդ), «Փարաջանովի ֆիլմերից ամենափարաջանովյանը. «Նռան գույնը» («Սայաթ-Նովա»)» (Ակնարկ յոթերորդ), «Սուրամի ամրոցի մասին լեգենդը» (Ակնարկ ութերորդ), «Աշուղ Ղարիբ» (Ակնարկ իններորդ) և «Չիրականացված մտահղացումները: Ռեքվիեմ» (Ակնարկ տասներորդ):

Հեղինակը պատմում է Փարաջանովի ռեժիսորական վարպետության ձևավորման մասին, ներկայացնում է նրա ներդրումը համաշխարհային կինոարվեստում, քննության առնում նրա ոչ կինե-

[7] Асмикян 2003, 12.
[8] Григорян 1998, 6.
[9] Григорян 1998, 6.

մատոգրաֆիական ստեղծագործությունը, որի նմուշները պահվում են Երևանում գտնվող Սերգեյ Փարաջանովի թանգարանում:

Լրագրող-արվեստաբան Կարեն Միքայելյանի կարծիքով՝ «Քալանթարը գիտե, թե ինչ է կինոն, և գիտե առավել քան լավ, այնպես որ գիրքը գրված է ոչ թե գրասենյակային տեսաբանի, այլ իսկական պրոֆեսիոնալի կողմից, ով ունակ է մանրակրկտորեն զատել ցորենը որոմից»[10]:

Իր ուսումնասիրությունը Քալանթարն ավարտում է Փարաջանովի և Պագանինիի համեմատությամբ: «У Параджанова было много общего с Паганини. Сколько бы мы не восхищались его режиссерским гением, сколько бы ни говорили, что в кончиках его пальцев был заложен несравненный талант, – главным и решающим в нем была его пылкая, трепетная, полная восторга и веры натура. Слова Паганини: “Нужно сильно чувствовать, чтобы заставить чувствовать других”, могли быть его словами. Он будто нарочито преумножал свои жизненные невзгоды. Как Паганини, он прошел свой путь, словно следуя грустной сентенции Эсхила: Знание через страдание»[11].

Կինոգիտական այս ուսումնասիրության աներկբա հաջողության գրավականն այն էր, որ Վարպետ կինոռեժիսորի արվեստը քննության էր առել Վարպետ կինոգետը, ով ոչ միայն տաղանդավոր գիտնական էր, այլև հայաստանյան կինոպրոցեսի ակտիվ մասնակից:

Փարաջանովագիտության մեջ Քալանթարի հիմնարար աշխատությունը դարձավ նրա կարապի երգը: Երկու տարի անց՝ 2000 թ. հունվարի 1-ին, Կարեն Քալանթարն անժամանակ հեռացավ կյանքից: Արձագանքելով իր տաղանդավոր գործընկերոջ մահվան գույժին՝ Լևոն Հախվերդյանն իրավացիորեն նկատեց. «Տոհմական ազնվականներ շատ են եղել: Հիմա կան, թե չկան՝ չգիտեմ: Եղել են նաև տոհմական մտավորականներ... Հիմա էլ կան, բայց մեզանում նրանց թիվը սպառնալիորեն փոքրանում է: Նրանցից էր արվես-

[10] Микаэлян 1998.

[11] Калантар 1998, 178.

տաբան Կարեն Քալանթարը»[12]:

Արդեն հետմահու հրատարակվեցին Կ. Քալանթարի «Верный божеству искусства (О Генрихе Маляне)» աշխատությունը (2000)[13], որը նվիրվեց ռեժիսորի ծննդյան 75-ամյակին[14], «Обаяние национального кино. Очерки о творчестве Армана Манаряна» մենագրությունը (2007)՝ Արմեն Մանարյանի ստեղծագործությանը նվիրված ուսումնասիրությունը[15], ինչպես նաև «Очерки истории армянского кино»[16] մնայուն, հիմնարար, վաղուց սպասված ուսումնասիրությունը: Այն մեծագույն խնամքով ու անմնացորդ նվիրումով հրատարակման պատրաստեց երաժշտագետ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Մարգարիտա Ռուխկյանը՝ Կարեն Քալանթարի կինը, նրա հավատարիմ ընկերն ու կյանքի ուղեկիցը, որին էլ նա սիրով ձոնել է հայկական կինոյի պատմությունը ներկայացնող իր վերոհիշյալ վերջին գիրքը:

Քալանթարի մահից հետո ևս «շարունակվեց» նրա փարաջանովագիտական գործունեությունը: 2012-ին ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը, կրկին Մարգարիտա Ռուխկյանի նախաձեռնությամբ ու ջանքերով, պետական պատվերի շրջանակներում լույս ընծայեց Քալանթարի «Очерки о Параджанове» մենագրության հայերեն թարգմանությունը[17]: Շարունակելով արդեն իսկ ձևավորված ավանդույթը՝ Մարգարիտա Ռուխկյանը խնդրեց, որպեսզի գրքի հայերեն տարբերակի համար ներածական խոսք գրի ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը: Ահա Կարեն Քալանթարի կրստեր

---

[12] Հախվերդյան 2003, 14:

[13] Калантар 2000.

[14] Գրքի մասին տե՛ս Мелоян 2000.

[15] Калантар К. Обаяние национального кино. Очерки о творчестве Армана Манаряна 2007.

[16] Калантар К. Очерки истории армянского кино, в 2-х томах, том 1, Ереван, 2004, том 2, 2007.

[17] Քալանթար 2012:

գործընկերոջ խոսքի մուտքը. «Սրանից տարիներ առաջ՝ 1998-ին, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունն ընթերցողներին մատուցեց անվանի լրագրող ու հեղինակավոր կինոգետ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատակից, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Կարեն Քալանթարի «Очерки о Параджанове» գիրքը, որը ջերմ ընդունելություն գտավ թե՛ մասնագետների և թե՛ արվեստասերների լայն շրջաններում, իսկ գրքին նվիրված գրախոսականներից մեկում կինոգետ Սուրեն Հասմիկյանն այն բնութագրեց որպես «կինոգիտության իսկական գոհար»: Ես ինքս հետաքրքրությամբ կարդացի և հետագայում վերընթերցեցի Կարեն Քալանթարի այս փայլուն՝ տաղանդավոր գրչով և պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով շարադրված գիտական խոհագրությունն ու թեպետ այդպես էլ չդարձա Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության մոլի երկրպագուն (հայկական կինոարվեստում ինձ առավել մոտ և հարազատ են Արտավազդ Փելեշյանի նկարահանած ֆիլմերի կերպարային բովանդակությունը, գեղագիտական ընկալումները, գեղարվեստական լեզուն ու ոճը), այնուամենայնիվ, հիացած էի աշխատության հեղինակի վերլուծական ճկուն մտքով, զուսպ, նույնիսկ ժլատ, բայց պատկերավոր կենդանի լեզվով, սովորական բառերի և մասնագիտական տերմինների ընտրության և գործածության մեջ դրսևորած գրական բացառիկ ճաշակով: Եվ երբ առիթ ունեցա շնորհավորելու ու իմ հիացմունքը հայտնելու Կարեն Լևոնովիչին, նա իմ խոսքերն ընդունեց իրեն բնորոշ մեղմ, բարեհամբույր, փոքր-ինչ շփոթված ժպիտով»[18]:

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանի դիպուկ գնահատմամբ՝ «Փարաջանովի կինոարվեստում, նրա ֆիլմերի յուրաքանչյուր կադրում, դրվագում, տարածական իրավիճակի ու կառուցվածքի, մետաֆորիկ նկարչագեղ հյուսվածքի, բազմագունության և բազմաձայնության մեջ գրքի հեղինակը նկատում-տեսնում ու ընթերցողներին համբերատար բացատրում է, թե ինչպես է հռչակավոր ռեժիսորը տեսլարանային դիտարժան, տոնական հանդի-

[18] Աղասյան 2012, 257:

սավոր և, միաժամանակ, իմաստալից գեղեցկություն հաղորդել այն ամենին, ինչին դիպչել է նրա գեղասեր խորամուխ աչքը»[19]:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի փարաջանովագիտական հետազոտությունները 21-րդ դարում

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման Արվեստագիտության 016 մասնագիտական խորհրդի 2011 թ. հուլիսի 7-ի նիստում պաշտպանվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ (արտադրությունից չկտրված), ներկայումս՝ ավագ գիտաշխատող Արսեն Համբարձումովի «Սերգեյ Փարաջանովի ատեղծագործության սոցիալ-հոգեբանական և գեղարվեստական նախադրյալները» (ԺԷ.00.01 – «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ, հեռուստատեսություն») թեմայով թեկնածուական ատենախոսությունը (գիտական ղեկավար՝ Սուրեն Հասմիկյան) և նրան շնորհվել է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Համբարձումովն իր հետազոտության արդյունքում եզրակացնում է, որ «Խոստովանությունը» և «Դևը» սցենարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքում առանձնացվում են հիմնական նշանակություն ձեռք բերող անգիտակցականի խորհրդանիշները, նախաձևերը (արքետիպերը)[20]:

Տարիներ անց՝ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման Արվեստագիտության 016 մասնագիտական

---

[19] Աղասյան 2012, 257:

[20] Հետազոտողի կարծիքով՝ սցենարներում տեսարանները և դրվագները իրար հետ փոխգործակցում են ըստ կոլաժային սկզբունքի: Նախաձևի (արքետիպի) խորհրդանիշը Փարաջանովի ֆիլմերում հենման կետերից է: Կադրի կամ տեսարանի պայմանականության մեջ խորհրդանիշի շեշտադրությունը դրանք դարձնում է սուբստանցիաներ, իրենց նշանակությամբ ինքնուրույն բաղադրիչներ: Իսկ այդ սկզբունքով նկարահանված ֆիլմը կառուցվում է իրավիճակների համադրություններից: Համբարձումովի համոզմամբ՝ Փարաջանովի շուրջ առասպելը ձևավորվել է իր կյանքի ընթացքում և կապ է ունեցել ինչպես իր ստեղծագործությունների, այնպես էլ իր իսկ՝ հեղինակի անձի անզուգականության և ճակատագրի հետ, ինչը ժամանակին հանգեցրեց մոդայի ու հեղինակության հետ կապված Փարաջանովի նկատմամբ որոշակի մոդելի ստեղծմանը:

խորհրդի 2023 թ. մարտի 16-ի նիստում պաշտպանվեց ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ Վերոնիկա Ժուռավլյովայի «Աշխարհի պատկերի էական ասպեկտները Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ» (ԺԷ.00.01 – «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ, հեռուստատեսություն», գիտական ղեկավար՝ Գարեգին Զաքոյան) ատենախոսությունը և նրան շնորհվեց արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Ատենախոսը բացահայտել է իրար փոխլրացնող և փոխներթափանցող չորս կատեգորիաներ, որոնց վրա հենվում է ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերը: Դրանք են՝ ոչ ազգային արքետիպային սյուժեները, Փարաջանովի՝ սեփական կենսագրության առասպելականացման վրա կառուցված կենսարարումը, նորի ստեղծման համար որպես նյութ արդեն գոյություն ունեցող ստեղծագործությունների օգտագործումը՝ պոստմոդեռնիստական բաղադրիչ[21]:

2015 թ. հրատարակվեց Արսեն Համբարձումովի «Социально-психологические и художественные предпосылки творчества С. Параджанова» մենագրությունը[22], որտեղ հեղինակը քննության է առել Փարաջանովի ֆիլմերը, սցենարներն ու որոշ կոլաժներ: Համբարձումովն առանձնացնում է վարպետի ստեղծագործության մեջ արքետիպերի ու սիմվոլների նշանակությունը և այն, թե ինչպես են դրանք ազդում փարաջանովյան ստեղծագործությունների բովանդակության վրա: Աշխատության մեջ հատուկ ուշադրություն է դարձվում Փարաջանովի շուրջ ստեղծված առասպելի թեմային:

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը և Փարաջանովի 100-ամյա հոբելյանը

Ս. Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանին ընդառաջ՝ 2023 թ. Սանկտ Պետերբուրգում, վերահրատարակվեց Քալանթարի

[21] Ժուռավլյովան բացահայտել է, որ իրար հետ սերտորեն փոխկապակցված այդ կատեգորիաներն ստեղծում են միասնական կառույց, որն արտացոլվում է Փարաջանովի գործունեության մեջ: Այնուհետև հեղինակը վերլուծել է Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ աշխարհի պատկերի կայացման պրոցեսը:

[22] Амбарцумов 2015.

«Очерки о Параджанове» մենագրությունը, այս անգամ՝ արվեստագիտության թեկնածու Վերոնիկա Ժուռավլյովայի ջանքերով[23]:

Օլշտինում Վարմիա և Մազուրի համալսարանի սոցիոլոգիայի ամբիոնի վարիչ, սոցիոլոգիայի դոկտոր, պրոֆեսոր Մարեկ Սոկոլովսկու նախաձեռնությամբ և խմբագրությամբ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հետ համագործակցությամբ, 2024 թ. օգոստոսին Պոզնանում (Լեհաստան) հրատարակվեց «Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist's birth»[24] գիտական հոդվածների ժողովածուն, որտեղ անգլերեն և լեհերեն լեզուներով տպագրվեց աշխարհի տարբեր երկրներից, այդ թվում՝ Հայաստանից, Լեհաստանից և ԱՄՆ-ից հետազոտող գիտնականների փարաջանովագիտական 16 հոդված: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտից ժողովածուում տեղ գտան Արարատ Աղասյանի և տողերիս հեղինակի[25], Արսեն Համբարձումովի[26] ուսումնասիրությունների արդյունքները:

Իսկ 2024 թ. սեպտեմբերի 10-12-ը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական միջոցառումների անցկացման համար ստեղծված Կառավարական հոբելյանական հանձնաժողովի որոշմամբ՝ ՀՀ ԿԳՄՄՆ աջակցությամբ կազմակերպեց «Սերգեյ Փարաջանով - 100» միջազգային աննախադեպ գիտական կոնֆերանսը:

Եզրակացություն

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում փարաջանովագիտական հետազոտություններն իրականացվել են հետևյալ ուղղություններով՝

1. գիտական աշխատություններ՝ մենագրություններ, այդ թվում՝ Կարեն Քալանթարի «Очерки о Параджанове» մենագրությունը հրատարակվել է 3 անգամ (ռուսերեն՝ 1998-ին Երևանում և 2023-ին՝ Սանկտ Պետերբուրգում, հայերեն՝ 2012-ին՝ Երևանում),

[23] Калантар 2023.
[24] Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist's birth 2024.
[25] Aghasyan, Asatryan 2024, 293-303.
[26] Hambardzumov 2024, 169-174.

2. գիտական հոդվածների ժողովածուներ, այդ թվում՝ «Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist's birth» (խմբագիր՝ պրոֆեսոր Մարեկ Սոկոլովսկի), Պոզնան (Լեհաստան), 2024,

3. գիտական հոդվածներ և զեկուցումներ,

4. ատենախոսություններ (Արսեն Համբարձումով՝ «Սերգեյ Փարաջանովի ատեղծագործության սոցիալ-հոգեբանական և գեղարվեստական նախադրյալները», Վերոնիկա Ժուռավլյովա՝ «Աշխարհի պատկերի էական ասպեկտները Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության մեջ»),

5. միջազգային գիտական կոնֆերանսի կազմակերպում՝ 2024 թ. սեպտեմբերի 10-12-ը Երևանում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական միջոցառումների անցկացման համար ստեղծված Կառավարական հոբելյանական հանձնաժողովի որոշմամբ՝ ՀՀ ԿԳՄՍՆ աջակցությամբ կազմակերպեց «Սերգեյ Փարաջանով - 100» միջազգային գիտական կոնֆերանսը:

Գրականություն

1. Աղասյան Ա. Կարեն Քալանթար. տոհմիկ մտավորականն ու վաստակաշատ կինոգետը, Կարեն Քալանթար, Ակնարկներ Փարաջանովի մասին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 257-261:
2. Հախվերդյան Լ. Նա ինտելիգենտ էր ի բնե..., Կարեն Քալանթար: Հոդվածների և հուշերի ժողովածու Կարեն Քալանթարի մասին, Երևան, «Նաիրի», 2003, էջ 14-15:
3. Ռիզան Ս. «Նռան գույնը», «Սովետական արվեստ», 1970, № 2, էջ 11-19:
4. Քալանթար Կ. Ակնարկներ Փարաջանովի մասին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, 262 էջ+8 էջ նկ.:
5. Амбарцумов А. Социально-психологические и художественные предпосылки творчества С. Параджанова (редактор – С. Маргарян), Ереван, «Антарес», 2015, 200 с. + 8 с. цв. вкл.
6. Асмикян С. Рыцарь слова, Կարեն Քալանթար: Հոդվածների և հուշերի ժողովածու Կարեն Քալանթարի մասին, Երևան, «Նաիրի», 2003, с. 11-13.
7. Арабян Т. «Правда Армении», № 4, 1998.
8. Григорян А. Об авторе и его книге, Калантар Карен, Очерки о Параджанове (Ответ. ред. С.Г. Асмикян), Ереван, Издательство «Гитутюн» НАН РА, 1998, с. 5-7.

9. Калантар К. Верный божеству искусства (О Генрихе Маляне), Ереван, «Мива-пресс», 2000, 84 с. с илл.
10. Калантар К. Очерки истории армянского кино, в 2-х томах, том 1 (Сост. М. Рухкян), Ереван, «Наири», 2004, 216 с., 8 л. илл.
11. Калантар К. Очерки истории армянского кино, в 2-х томах, том 2 (Сост. М. Рухкян), Ереван, «Наири», 2007, 456 с., 12 л. илл.
12. Калантар К. Обаяние национального кино. Очерки о творчестве Армана Манаряна, Ереван, Издательство Музея литературы и искусства, 2007, 204 с. с илл.
13. Калантар К. Очерки о Параджанове (Ответ. ред. С.Г. Асмикян), Ереван, Издательство «Гитутюн» НАН РА, 1998, 182 с., 6 л. илл.
14. Калантар К. Очерки о Параджанове, Санкт-Петербург, "Jaromir Hladik press", 2023, 304 с.
15. Мелоян С. Верные божеству искусства, «Новое время», 3 октября, 2000.
16. Микаэлян К. «Очерки» о Параджанове, «Новое время», 11 апреля, 1998.
17. Aghasyan A. , Asatryan A. , Karen Kalantar's contribution to parajanov studies, Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist's birth, Ed. Marek Sokołowski, Poznan, 2024, p. 293-303.
18. Hambardzumov A. Film props, objects and things as symbols in selected films of Sergei Parajanov, Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist's birth, Ed. Marek Sokołowski, Poznan, 2024, p. 169-174.
19. Tribute to Sergei Parajanov. On the centenary of artist's birth, Ed. Marek Sokołowski, Poznan, 2024.

АСАТРЯН Анна Григорьевна
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусства Армении, директор Института искусств НАН РА, заведующая отделом музыки (Армения, Ереван)
annaasatryan2013@gmail.com

ВКЛАД ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА В ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПАРАДЖАНОВЕДЕНИЯ В АРМЕНИИ

Творчество Сергея Параджанова неизменно входило в круг исследовательских интересов киноведов Института искусств НАН РА. Стоявший у истоков формирования и развития параджановедения

в Армении Институт искусств инициировал создание в Ереване Музея Сергея Параджанова и проявлял активное участие в проводимой в этом направлении работе.

Институт искусств НАН РА десятилетиями был и остается центром параджановедения в Армении. Одним из лучших свидетельств тому является не имеющая прецедента международная научная конференция «Сергей Параджанов – 100», состоявшаяся в Ереване 10-12 сентября 2024 года. Символично, что первые шаги в киноведении, сделанные в Институте искусств НАН РА сегодня уже известным армянским киноведом-параджановедом Гарегином Закояном, были связаны именно с изучением киноискусства Параджанова. Опубликованная в 1970-м году (№ 2) в журнале «Советакан арвест [Советское искусство]» статья заместителя директора Института искусств АН Арм. ССР Сабира Ризаева, озаглавленная «Цвет граната» (на армяснком языке), сыграла значительную роль в дальнейших исследованиях этого фильма.

Весомый вклад в параджановедение внес известный армянский киновед, Заслуженный деятель искусств Арм. ССР, заведующий Отделом телевидения и кино Института искусств АН Арм. ССР, кандидат искусствоведения Карен Левонович Калантар (1928-2000). Имена Параджанова и Калантара словно сплелись воедино в параджановедении, что отнюдь не случайно, ибо изданная в 1998 году по решению ученого совета Института искусств НАН РА его монография «Очерки о Параджанове», названная киноведом Суреном Асмикяном «жемчужиной киноведения», является краеугольным камнем исследований творчества Параджанова, ценным источником в области международного параджановедения, настольной книгой каждого киноведа и поклонника искусства Параджанова. Монография издавалась три раза: дважды на русском языке – в Ереване (1998) и Санкт-Петербурге (2023), и один раз – на армянском, в Ереване (2012).

В Институте искусств НАН РА и сегодня творчество Параджанова находится в центре исследовательского внимания, в частнос-

ти, кандидатов искусствоведения Арсена Амбарцумова и Вероники Журавлевой.

Ключевые слова: Институт искусств НАН РА, параджановедение, центр параджановедения в Армении, Сабир Ризаев, Карен Калантар, «Очерки о Параджанове», Гарегин Закоян, Международная научная конференция «Сергей Параджанов – 100».

Anna ASATRYAN
Doctor of Sciences (Arts), professor,
RA Honored Worker of Arts, Director of NAS RA Institute of Arts,
Head of the Music Department (Armenia, Yerevan)
annaasatryan2013@gmail.com

CONTRIBUTION OF NAS RA INSTITUTE OF ARTS TO THE FORMATION AND PROGRESS OF PARAJANOV STUDIES IN ARMENIA

Sergey Parajanov's oeuvre has constantly been part of the scope of research interests of NAS RA Institute of Arts film critics. The Institute stood at the origins of formation and development of Parajanov studies in Armenia. Thus, the Parajanov Museum in Yerevan had been founded through the initiative and active participation of the Institute of Arts in the work conducted in that direction.

For decades, NAS RA Institute of Arts has been and remains the center of Parajanov studies in Armenia. The unprecedented international scientific conference "Sergey Parajanov – 100", which took place in Yerevan on September 10-12, 2024, best attests to it. Symbolically, the first steps in the field of film studies, taken at NAS RA Institute of Arts by the presently renowned Armenian film critic and Parajanov expert Garegin Zakoyan, were related to the study of Parajanov's film art. In No. 2, 1970 of the magazine "Sovetakan arvest [Soviet Art]", the article "The Color of Pomegranates" by Sabir Rizayev, Deputy Director of the Institute of Arts of NAS of Arm. SSR, was published. It played a crucial part in the further studies of the said film.

A valuable contribution to Parajanov studies was made by the eminent film critic, Honored Worker of Arts of Arm. SSR, Head of the Department of Television and Cinema, Doctor of Arts Karen Kalantar (1928-2000). Parajanov's and Kalantar's names seem to be entwined in Parajanov studies, which is by far not surprising, since the monograph "Essays about Parajanov", issued in 1998 by the decision of the Academic Council of NAS RA Institute of Arts, dubbed by the film critic Suren Hasmikyan "a pearl in film studies", is a cornerstone of studying Parajanov's oeuvre, a valuable source in the field of international Parajanov studies, a desk book foe every film critic and any admirer of Parajanov's art. The m monograph came out three times: twice in Russian – in Yerevan (1998) and Saint-Petersburg (2023), and once – in Armenian in Yerevan (2012).

At NAS RA Institute of Arts, Parajanov's oeuvre remains in the focus of research interests, in particular, of the film critics Arsen Hambardzumov and Veronika Zhuravleva – both PhD in Arts.

Key words: NAS RA Institute of Arts, Parajanov studies, center of Parajanov studies in Armenia, Sabir Rizayev, Karen Kalantar, "Essays about Parajanov", Garegin Zakoyan, International scientific conference "Sergey Parajanov – 100".

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ (Հայաստան, Երևան) – *Աննախադեպ գիտական միջոցառում հայ արվեստագիտության և միջազգային փարաջանովագիտության ասպարեզում. «Սերգեյ Փարաջանով - 100» միջազգային գիտական կոնֆերանսը*..... 5

Гарегин ЗАКОЯН (Армения, Ереван) – *Почему непонятен «Цвет граната»?*..... 16

Александр ЧЕПАЛОВ (Украина, Киев) – *Сергей Параджанов в контексте украинского поэтического кинематографа*..... 27

Тео ХАТИАШВИЛИ (Грузия, Тбилиси) – *Старый Тбилиси и тбилисцы в квази-документальных фильмах Сергея Параджанова «Арабески на тему Пиросмани» и «Акоп Овнатанян»*..... 41

Сусанна ДАВТЯН (Армения, Ереван) – *Искусство как социологический феномен (к характеристике параджановских времен)*..... 62

Ана ЯКОВЛЕВИЧ РАДУНОВИЧ (Сербия, Белград) – *Сергей Параджанов и кинематографическое прочтение поэм Пушкина и Лермонтова*..... 78

Евгений МАРГОЛИТ (Россия, Москва) – *«Тени забытых предков»: воскрешение одной кинематографической традиции*..... 100

Ծովինար ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ (Հայաստան, Երևան) – *Էդգար Հովհաննիսյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերա-բալետի անհայտ լիբրետոն*..... 119

Вероника ЖУРАВЛЕВА (Армения, Ереван) – *Творчество Сергея Параджанова в контексте актуальных художественных течений второй половины XX - начала XXI веков*..... 134

Анна БАБАХАНЯН (Россия, Москва) – *Символика образов Софико Чиаурели в авторском фильме Сергея Параджанова «Цвет граната»*..... 160

Арсен АМБАРЦУМОВ (Армения, Ереван) – *Значение символов и архетипов в структуре фильма «Цвет граната (Саят-Нова)»*..... 181

Filippo PERFETTI (Italy, Udine) – *Visual Reception of Parajanov in Italy. Poetry, Fairytale and Icon*..... 190

Камила ГАБДРАШИТОВА (Казахстан, Астана) – *Влияние поэтического киноязыка Сергея Параджанова на творчество Султана Ходжикова*..... 220

Виталий ПОЗНИН (Россия, Санкт-Петербург) – *О цветовом решении фильмов Сергея Параджанова*..... 234

Мария РАХМАНИНОВА, Станислав ЯЦЕНКО (Грузия, Тбилиси) – *Киноязык Параджанова: маршруты свободы среди ландшафтов империи*..... 251

Анна ЗОСИЧ (Россия, Санкт-Петербург) – *Творчество Сергея Параджанова как часть феномена живописно-символического направления в советском кинематографе 1960-70-х годов*..... 280

Iwona GRODŹ (Poland, Poznań) – *Through eternity they look at each other… Archaeology of poetics and aesthetics in "Shadows of Forgotten Ancestors" by Sergey Parajanov*..... 301

Հռիփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ (Հայաստան, Երևան) – *Սերգեյ Փարաջանովի կինոկադրը իբրև կտավ*..... 331

Նաիրա ՍԱՐԳՍՅԱՆ (Հայաստան, Երևան) – *Կինոձայնը Սերգեյ Փարաջանովի ֆիլմերում*..... 347

Աննա ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ (Հայաստան, Երևան) – *Տիգրան Մանսուրյանի երաժշտությունը Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմում*..... 359

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ (Հայաստան, Երևան) – *ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ներդրումը Հայաստանում փարաջանովագիտության ձևավորման ու զարգացման գործում*..... 374

ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎ – 100
Միջազգային գիտական կոնֆերանս

(10-12 սեպտեմբերի, 2024)

Կոնֆերանսի զեկուցումներ

Համակարգչային էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**
Խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**
Կազմի ձևավորումը՝ արվեստագիտության թեկնածու **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**

Հրատ. պատվեր N 1345
Ստորագրված է տպագրության՝ 5.11.2024թ.
Չափսը՝ 60 x 84 $^{1}/_{16}$,
տպագրական 24,5 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 100 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ: