

ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА КАК ЯВЛЕНИЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

*Работа представлена кафедрой эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного института кинематографии им. С. А. Герасимова.
Научные руководители – доктор философских наук, профессор А. В. Новиков;
кандидат искусствоведения, доцент О. К. Клеймёнова*

В статье предложена новая методика анализа творчества С. Параджанова. Произведения С. Параджанова-художника и С. Параджанова-режиссера рассматриваются как единая парадигма. Это дает возможность наиболее адекватно представить феномен искусства С. Параджанова в контексте художественной культуры XX в., определить связь эстетики его творчества с ведущими художественными направлениями прошлого столетия.

In the article the new method of analysis of S. Paradzhanov's creative work is suggested. The works of Paradzhanov as an artist and Paradzhanov as a stage director are examined as a united paradigm which gives an opportunity to present the phenomenon of his art in the context of the art culture of the 20th century in the most adequate way and define the connection of his work's aesthetics and the basic tendencies of the past century.

Феномен С. Параджанова стоит особняком не только в кинематографе, но и во всей отечественной культуре. Его режиссерская эстетика, удивительно мощная и, несомненно, целостная, появилась как бы ниоткуда: при обнаруживающихся в анализе глубоких культурно-философских корнях трудно назвать прямых предшественников С. Параджанова в кино. Точно так же трудно назвать и последовательных продолжателей его эстетического направ-

ления: вспыхнув ослепительно яркой звездой, кинематограф С. Параджанова до сих пор остается некоей одинокой вершиной, совершенной в своих достижениях. Соратники и ученики С.Параджанова (в частности, Ю. Ильенко и Л. Григорян) не дали столь же ярких работ или целостной поэтики.

Более того, при всем изобилии престижных международных наград, удостоивших фильмы С. Параджанова, и огромном количестве исследований, посвященных его

творчеству, на взгляд автора данной работы, эстетика режиссера все еще не получила адекватного осмысления. И это имеет свое объяснение.

Дело в том, что в период появления фильмов С. Параджанова методологический аппарат искусствоведения, по мнению автора, не давал возможности исследования всех многочисленных пластов и аспектов его эстетики. Произведения Параджанова-художника и Параджанова-режиссера до сих пор принято рассматривать как отдельные направления его творчества, несомненно имеющие общие корни и множество точек пересечения, но – все же достаточно изолированные друг от друга. Собственно, об этом говорил и сам С. Параджанов: «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»¹. Однако представляется, что эту особенность режиссуры С. Параджанова вряд ли имеет смысл расценивать как «слабость»; скорее это сущностная характеристика его творческой индивидуальности. И потому ключ к адекватному анализу феномена С. Параджанова лежит в том, чтобы рассматривать все аспекты его творчества как единую парадигму; т. е. скорее в контексте культурологии, но не «чистых» искусствоведения и киноведения.

А меж тем в середине XX в. культурология как наука, интегрирующая достижения многочисленных гуманитарных дисциплин, еще только проходила период своего становления. В частности, молодая семиотика была еще вполне экзотической дисциплиной, и ее понятийный аппарат не входил в общий широкий контекст культуры. Философия, социология, антропология, этнография, мифология, искусствоведение, киноведение, лингвистика, филология и др., сегодня рассматривающиеся как направления культурологии, в середине прошлого века представляли собой во мно-

гом изолированные отрасли науки, имеющие не так много точек пересечения. Эта ситуация сохранялась, несмотря на уже написанные к этому времени многочисленные труды западных и российских ученых, практиковавших междисциплинарный подход к исследованию произведений искусства².

Структурный анализ произведений искусства – особенно в России – тогда только формировался. Более того, советские гуманитарно-прикладные науки этого периода лишь преодолевали абсолютизацию реализма, представлявшегося если уже и не единственно возможным, то «высшим» методом отображения действительности в искусстве.

И именно в этот момент эстетика С. Параджанова – как стало ясно лишь гораздо позже – непостижимым и парадоксальным образом вошла в общую парадигму мирового развития культуры XX в. Не теоретически, нет, но – практически.

В этом контексте феномен С. Параджанова, на взгляд автора данного исследования, можно интерпретировать двояко.

С одной стороны, он практиковал именно системный подход к созданию произведений искусства. Об этом свидетельствует даже беглый взгляд на технику художественно-изобразительного творчества С. Параджанова. Это очень редко живопись или рисунок в чистом виде. Напротив, Параджанов-художник в своих произведениях использует самые разные материалы – ткани, ракушки, засохшие растения, бусы, проволоку, разнообразные предметы обихода и т. д. и т. п. Вспомним его знаменитые коллажи, ассамбляжи, грандиозные шляпы, рамы, многочисленные костюмы. Вряд ли есть смысл здесь подробно говорить о корнях изобразительного творчества С. Параджанова – это выходит за рамки данного исследования. Однако стоит упомянуть, что истоки этого направления чрезвычайно богаты – от дадаизма начала XX в. (М. Эрнст, Ж. Арп, Ж. Миро и др.) до активно развивавшихся в середине века сюрреализма (М. Дюшан, С. Дали, И. Тан-

ги и др.) и поп-арта (Э. Уорхолл, Р. Раушенберг и др.)³. Можно добавить, кстати, что эстетические направления дадаизма и сюрреализма отнюдь не замыкались в рамках изобразительного искусства; более того, именно в кинематографе сюрреалистические традиции оказались чрезвычайно плодотворными (Ж. Кокто, А. Мишо, Р. Поланский, И. Бергман, А. Хичкок и др.).

Однако для советского кинематографа (да, собственно, и изобразительного искусства) 1960-х–1970-х гг. эти тенденции были категорически неприемлемы. Течения концептуализма, постмодернизма и так называемого актуального искусства в этот период существовали исключительно в андеграунде и вошли в общий контекст российской культуры только начиная с конца 1980-х гг. (И. Кабаков, А. Монастырский, Ю. Соболев, А. Бренер, О. Кулик, И. Макаревич, группы «Коллективные действия» и «Медицинская герменевтика», Б. Юхананов, И. Охлобыстин и др.)⁴. Наверное, это большая удача для С. Параджанова, что его творчество в те времена в подобном контексте не рассматривалось – можно предположить, что в противном случае его жизнь, и без того весьма нелегкая, была бы окончательно сломана. Однако на сегодняшний взгляд изобразительное искусство С. Параджанова несомненно входит в парадигму постмодернизма.

Более того, в этом контексте весь стиль жизни С. Параджанова – подробно описанные В. Катаняном многочисленные празднества; ритуалы, в которые оформлялись многие бытовые действия; художественное осмысление и яркое избыточное декорирование бытового жизненного пространства – обнаруживает глубокое родство с хеппенингами, перформансами и инсталляциями.

Похоже, поэтика С. Параджанова существенно обогнала свое время. В полном соответствии с концепцией постмодернизма – «мир как текст» – во всех компонентах творчества и даже бытового существования С. Параджанова просматривается свободное движение смыслов, не образующих еди-

ного центра, произвольное комбинирование элементов, – иными словами, создание некоего культурного коллажа, «текста», который не отображает действительность, но творит новую реальность (или множество новых реальностей).

Второй основополагающий принцип постмодернизма – цитатность, стилистический эклектизм, соединяющий в одном произведении художественные приемы, манеры, проблемы, темы разных эпох, народов и культур, – буквально пронизывает все изобразительное творчество С. Параджанова. Это и нескончаемая серия коллажей «Несколько эпизодов из жизни Джоконды», и «Вариации на темы Пинтуриккьо и Рафаэля», и многочисленные коллажи и рисунки на темы иконописи, и затейливо-избыточный объемный коллаж «Памяти Фаберже», и рисунки «Брачная ночь японского императора», композиционно объединенные этикеткой с банки шпротов, и многое-многое другое.

При этом представляется, что С. Параджанов вряд ли теоретически осмысливал свое творчество в контексте постмодернизма или культурологии; скорее он был великим интуитивистом. Насколько известно, он отнюдь не обладал глубокими знаниями в области гуманитарных наук. Вот свидетельство В. Катаняна: «Я все больше убеждаюсь, что Сережа ничего не читал и не читает, литературу знает крайне плохо, о некоторых всемирно известных авторах и слухом не слыхивал»⁵. (Скажем, известно, что ко времени знакомства с Л. Ю. Брик С. Параджанов вообще не читал В. Маяковского.) Понятно, что недостаточная ориентация в мире литературы (не только художественной, но и исследовательско-аналитической) сама по себе никак не способствовала теоретическому обобщению художником собственного творческого опыта. Однако далее В. Катанян замечает чрезвычайно важную вещь, основополагающую для эстетики С. Параджанова: «Зато живопись и архитектуру знает отлично, в Иранском искусстве и Ренессансе ориенти-

руется, как у себя дома. Лишенный возможности видеть иностранных гастролеров, полотна зарубежных художников и современные фильмы, он *как-то обо всем догадывается, чувствует, даже порой предвосхищает*⁶ (курсив мой. – А. Л.).

С другой стороны, опираясь на творчество С. Параджанова, можно предположить, что он в значительной степени обладал архаическим, синкретичным мифологическим сознанием, когда мышление сохраняет черты диффузности и нерасчлененности, и почти неотделимо от эмоциональной сферы. «Мифологическое мышление выражается в неотчетливом разделении субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, вещи и ее атрибутов, единичного и множественного, пространственных и временных отношений, начала и принципа, т. е. происхождения и сущности. Эта диффузность проявляется в сфере воображения и обобщения»⁷. Собственно, к этому выводу отсылает даже само название первого фильма С. Параджанова, потрясшего мировое культурное общество, – «Тени забытых предков»: «Нынешнее состояние мира – рельеф, небесные светила, породы животных и виды растений, образ жизни, социальные группировки, религиозные установления, орудия труда, приемы охоты и приготовление пищи и т. д. и т. п. – все это оказывается следствием событий давно прошедшего времени и действий мифологических героев, предков, богов. Рассказ о событиях прошлого служит в мифе средством описания устройства мира, способом объяснения его нынешнего состояния»⁸.

Мифологическое сознание С. Параджанова раскрывается, например, в многочисленных фантастически неправдоподобных историях, рассказываемых им самим, или бессознательное присвоение чужих творческих находок. «Так ему казалось, что рогожный занавес «Гамлета» на Таганке придумал именно он. И разорванную карту Британии, где происходит поединок в спектакле Стурра, – тоже он. И ничтоже сумня-

шая говорил об этом налево и направо»⁹. И здесь ни в коем случае не может быть и речи о сознательном обмане или плагиате; несомненно, так проявлено подсознательное, но последовательное мифотворчество, авторская мифологизация всей жизни С. Параджанова, фактически представляющей собой непрерывный интуитивный акт творчества. По словам А. Тарковского, «...он делает искусство из всего: накроет стол к ужину – искусство, поставит в стакан засохшую ветку – искусство, сдвинет кадр всего на сантиметр – и вы ахнете...»¹⁰.

В контексте мифотворчества, естественного для С. Параджанова, харизматически заражающего этим процессом окружающих, чрезвычайно показателен эпизод, произошедший на съемках фильма «Тени забытых предков». В ленте снимались гуцульские крестьяне – в обрядово-ритуальных сценах; и для них был безоговорочно важен момент истинности атмосферы этих эпизодов, что рождало множество дополнительных сложностей в организации съемочного процесса. Такой подход непрофессионалов к воспроизведению ритуала вполне понятен: настоящие обряд, ритуал всегда сакральны и не выносятся профанации – иначе остается лишь фальшивая форма, но суть исчезает. Однако один из показанных в фильме обрядов не подлиннен, а придуман самим С. Параджановым: «У гуцулов нет обряда ярма, но я слышал песню про то, как муж захомутил жену в ярмо – аллегория, как бы означающая неравный брак. И я, когда мой Иван женится на Палагне, совершил над ними «обряд ярма». И гуцулы, которые снимались в фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды»¹¹. На взгляд автора данного исследования, этот эпизод характеризует высшую степень проникновения С. Параджанова в самую сущность архетипа, полную адекватность художника мифу в его классическом, исходном смысле. Вполне возможна (и достаточно распространена) стилистическая версификация художественного или литературного про-

изведения; однако создание нового национального обряда, да еще так, чтобы его с готовностью воспроизвели представители этнической группы, – это находится на грани невозможного.

О мифологическом складе мышления С. Параджанова говорит, в частности, и его постоянное творческое обращение к кукле – существу хтоническому, т. е. связанному с иным, потусторонним миром¹². Практически у всех народов (славянских, африканских, азиатских, древне-европейских, австралийских, североамериканских индейцев и т. д.) кукла изначально принадлежала к миру умерших или к миру духов, в ней отражались взаимоотношения с ушедшими предками; ей разрешалось делать то, что не дозволено делать здесь, в мире живых. И кукла (иногда не целиком, а ее отдельные фрагменты) – постоянный персонаж ассамбляжей С. Параджанова («Ромул и Рем», «Эхо войны», «Вор никогда не станет прачкой», «Детство нашествия», «Наш паровоз...», «Турок, сдавший Карс» и др.). Уникальная авторская кукла, изображающая Л. Брик и присланная своему прототипу из лагеря, сделана С. Параджановым с использованием архаичной техники скрутки, на потрясающем контрасте фактур грубой мешковины и изысканной парчи. И наконец, кукла так или иначе непременно становится действующим лицом кинематографа С. Параджанова. Деревянная кукла – солдат на лошадке – принимает активное участие в ворожбе колдуна-Юрка («Тени забытых предков»). Золоченая механическая кукла-ангел становится одним из визуальных контрапунктов фильма «Цвет граната». Через театр кукол дает урок патриотизма Потешный Волынщик маленькому Зурабу («Легенда Сурамской крепости»).

Собственно, это мифологическое сознание С. Параджанова также в значительной степени препятствовало адекватному анализу его произведений в отечественном искусствоведении. Дело в том, что в середине XX в. само значение термина «миф»

чрезвычайно расширилось и стало весьма противоречивым. Фактически термин оказался не столько аналитическим, сколько полемическим. Им одновременно обозначали ложь и пропаганду, веру, условность, представление ценностей в фантастической форме, сакрализованные или догматические выражения основных обычаев и пр. В советской атеистической идеологии миф отождествлялся с суеверием и вне негативной коннотации мог рассматриваться либо как отголосок давно исчезнувших обычаев, либо как наивный, архаический способ объяснения окружающего мира на донаучной ступени человеческого познания. (Заметим в скобках, что это сосуществовало с одновременным устойчивым бытованием мифа об СССР и о советском человеке; мифа в его классическом понимании – направленного на непостижимое, принципиально находящееся за пределами компетенции разума, с опорой на веру как высшую инстанцию по отношению к любым рациональным аргументам.) Таким образом, в критической литературе само понятие мифа было несколько дискредитировано; фильмы С. Параджанова зачастую интерпретировались как «легенда»¹³ (кстати, этот термин фигурирует в названии последнего полнометражного фильма С. Параджанова – «Легенда о Сурамской крепости»), «притча»¹⁴ или «эпический сказ»¹⁵.

Однако притом что в современных словарях термины «миф», «легенда» и «притча» зачастую рассматриваются как синонимы, их значения совпадают не вполне. Легенду и притчу скорее можно интерпретировать как частный случай мифа. В них, по сравнению с мифом, усилены дидактическая и нравоучительная функции; в то время как телеологическая (определяющая цель и смысл истории, человеческого существования) и праксиологическая (реализуемая в трех планах: прогностическом, магическом и творчески-преобразовательном) несколько редуцированы. Кроме того, легенда или притча лишены определяющей роли мифа в качестве архетипа, или перво-

образа. Таким образом, анализ творчества С. Параджанова по критериям любых иных, кроме мифологических, конструкций по определению сужает круг его сущностной проблематики.

В контексте всего сказанного становится понятно, что после становления культурологии, в частности герменевтики, делающей упор на интуитивные факторы в постижении смысла интерпретируемых текстов, творчество С. Параджанова нуждается в рассмотрении и анализе на новом методологическом уровне. Кстати, начало подобного подхода к творчеству С. Параджанова в самом конце 1980-х было заложено Ю. Лотманом в небольшой по размеру, но чрезвычайно емкой статье-рецензии на фильм «Легенда о Сурамской крепости»¹⁶.

Культурологический подход во многом объясняет разнообразные, неоднократно описанные ранее, но представлявшие формальными особенности кинематографического языка С. Параджанова. Так, скажем, примат визуально-изобразительного начала в его фильмах становится закономерностью, ибо мифологическое со-

знание оперирует прежде всего образами, отводя смысловым понятиям второстепенную роль. Именно здесь истоки признания С. Параджанова: «В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама – преобразенная живопись»¹⁷.

Точно так же закономерностью становится слабо простроенные фабульно-сюжетные ходы параджановских фильмов – для мифологического сознания чрезвычайно специфичны отождествление генезиса и сущности, т. е. собственно замена причинно-следственных связей прецедентом. Семиотический подход делает внятной и необходимой семантическую избыточность кинообразов С. Параджанова, структурируя их и сводя в единую стройную систему.

Именно мифологическое мышление С. Параджанова определило в отечественном кинематографе новый подход к изобразительному решению фильма. Отсчет новой эстетики начался с ленты «Тени забытых предков», обозначившей новую шкалу ценностей и отразившей потребность в эстетике нового качества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. 1966. № 1. С. 60.

² См., например: *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. М., 1930; *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963; *Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978; *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987; *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990; *Лосев А. Ф.* Миф, число, сущность. М., 1994; *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин. М., 1998; *Соссюр Ф.* Заметки по общей лингвистике. М., 2000; *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 2001.

³ См. подробнее: *Искусство. От культуры аборигенов до американского поп-арта и от мастеров Возрождения до постмодернизма.* М., 2004; *Шуман К.* Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М., 2002; *Андреев Л.* Сюрреализм. М., 2004.

⁴ См. подробнее: *Юхананов Б.* Теория видеорежиссуры // Митин журнал. 1989. № 25. Январь–февраль; *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Козловски П.* Культура постмодерна. М., 1997; *Ритуал. Театр. Перформанс: Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол.* М., 1999; *Игра без правил // КУКАРТ.* 2000. № 7. С. 93–103.

⁵ *Катанян В.* Параджанов. Цена вечного праздника. М., 1994. С. 37.

⁶ Там же.

⁷ *Мифологический словарь / Под ред. Мелетинского Е. М.* М., 1992. С. 653.

⁸ Там же.

⁹ *Катанян В.* Указ. соч. С. 48.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

¹⁰ Цит. по: *Катанян В.* Указ. соч. С. 38.

¹¹ Исповедь Сергея Параджанова <...>, собранная и скollaжированная Гарегином Закояном // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 38.

¹² О сущности куклы см., например: *Фрейденберг О.* Семантика архитектуры вертепного театра // Миф и театр. М., 1988; *Лотман Ю.* Кукла в системе культуры. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин. 1992; *Юрковский Х.* Идеи постмодернизма и куклы // Экран и сцена. 2001. № 48 (618); *Новацкий В.* Опять двадцать пять // КУКАРТ. М.; СПб., 2003. № 8.

¹³ *Зайцева Л.* Легенда Сергея Параджанова // Зайцева Л. Поэтическая традиция в современном советском кино. (Лирико-субъективные тенденции на экране). М., 1989. С. 50–65.

¹⁴ *Блейман М.* Архаисты или новаторы? // Блейман М. О кино. Свидетельские показания. М., 1973. С. 506–541.

¹⁵ *Григорян Л.* Три цвета одной страсти. Триптих Сергея Параджанова. М., 1991. С.26–67.

¹⁶ *Лотман Ю.* Новизна легенды // Искусство кино. 1987. № 5. С. 63–67.

¹⁷ *Параджанов С.* Вечное движение // Искусство кино. 1966. № 1. С. 60.