



Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма

А.Г. Лукашова

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

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 века, определить связь эстетики его творчества с ведущими художественными направлениями прошлого столетия.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

постмодернизм,
мифологическое
сознание, легенда,
миф, притча,
изобразительное
решение,
коллаж, архетип,
искусствоведение,
культурология,
герменевтика

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 направления: 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, на взгляд 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

¹ Параджанов С.
Вечное движение // Искусство кино. М., 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.

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. То есть, скорее, в контексте культурологии, но не «чистых» искусствознания и киноведения.

А меж тем в середине XX века 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, искусствознание, киноведение, лингвистика, филология и др., сегодня рассматриваемые как направления культурологии, в середине прошлого века представляли собой во многом 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 единственным 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 века. 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

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.

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 века (М. Эрнст, Ж. Арп, Ж. Миро и др.) до активно развивавшихся в середине века сюрреализма (М. Дюшан, С. Дали, И. Танги 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.).

Но для советского кинематографа (да, собственно, и изобразительного искусства) 1960–1970-х годов эти тенденции были категорически неприемлемы. Течения концептуализма, постмодернизма и т.н. «актуального искусства» в этот период существовали исключительно в андеграунде и вошли в общий контекст российской культуры только начиная с конца 1980-х годов (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.

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 хепенингами, 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 единого центра, произвольное комбинирование элементов – иными словами, создание



некоего культурного коллажа, «текста», который не отображает действительность, но творит новую реальность (или множество новых реальностей).



Утро режиссера.
Эскиз к/ф «Исповедь».
Коллаж

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 теоре-

тически 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 ориентируется, как у себя дома. Лишенный возможности видеть

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

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

⁶ Там же.

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, то есть 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 сообщество, – «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.

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

⁸ Там же.

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

⁹ Катания В. Параджанов. Цена вечного праздника. М., 1994. С. 48.

¹⁰ Цит. по: Катания В. Параджанов. Цена вечного праздника. М., 1994. С. 38.

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 выносят 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 произведения. 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, то есть связанному с иным, потусторонним миром¹². Практически у всех народов (славянских, африканских, азиатских, древнеевропейских, 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 забы-

¹¹ Исповедь Сергея Параджанова <...>, собранная и скollажированная 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 тт. 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.

тых предков»). Золоченная механическая кукла-ангел становится одним из визуальных контрапунктов фильма «Цвет граната». Через театр кукол дает урок патриотизма Потешный Волынец 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 века 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., 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 – направленном 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 при том, 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 прагматическая (реализуемая в трех планах: прогностическом, магическом и творчески-преобразовательном) несколько редуцированы. Кроме того, легенда или притча лишены определяющей роли мифа в качестве архетипа, или первообраза. Таким образом, анализ творчества С. Параджанова по критериям любых иных, кроме мифологических, конструкций по определению сужает круг его сущностной проблематики.

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.

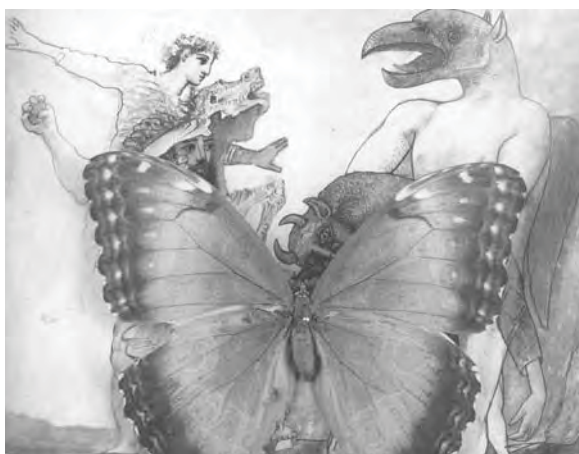
¹⁵ Пригорян Л. Три цвета одной страсти. Триптих Сергея Параджанова. М., 1991. С. 26–67.

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.

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

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 сознание 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 – преображенная живопись»¹⁷.

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



Коллаж С. Параджанова «Бабочка Пикассо»

Точно так же закономерностью становятся слабо построенные фабульно-сюжетные ходы параджановских фильмов – для мифологического сознания чрезвычайно специфичны отождествление генезиса и сущности, то есть собственно замена причинно-следственных связей прецедентом. Семиотический подход делает внятной и необходимой семантиче-

скую 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. ■