

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ КНИГ

Евгений МАРГОЛИТ

СТРАСТИ ПО СЕРГЕЮ

Исходный смысл выражения этого—«страсти по...»—сегодня практически забыт. В современном языке оно означает напряженные события, развертывающиеся вокруг какого-либо из ряда вон выходящего явления или фигуры («кипение страстей»). Такой фигурой, безусловно, был Сергей Параджанов, человек, творивший свою судьбу, как художественное произведение—столь безоглядно и вдохновенно, что в какой-то момент она стала оттеснять на задний план прочие его творения, и кинематограф в том числе.

Поэтому, видимо, помимо пары-тройки работ, изданных преимущественно в Армении в первой половине 1990-х, сборника сценариев «Исповедь», любовно собранного и тщательно прокомментированного Корой Церетели, да вышедшей в серии «ЖЗЛ» книги Левона Григоряна, где биография великого режиссера, совершенно в духе его поэтики, вырастает из подробного описания предметных фактур мира, в котором творил мастер,—в литературе о Параджанове сегодня явно преобладает мемуаристика.

Впрочем, и мемуарный поток ныне иссякает: ведь страсти-то по прошествии времени утихают естественным образом. Так не подошла ли сейчас судьба кинематографа Параджанова к развилке: либо память о его фильмах грозит быть окончательно вытеснена мифом об эксцентричном гении, пострадавшем от произвола властей (только что заверченный игровой



украинско-французский фильм подтверждает, похоже, реальность такой угрозы), либо пора на новом этапе вновь всмотреться пристально в сам этот кинематограф, в его, так сказать, феномен?

Составленная Юрием Морозовым книга «Экранный мир Сергея Параджанова», только что вышедшая в Киеве, наглядно свидетельствует о продуктивности второго пути уже самым разнообразием и блеском имен, в ней представленных. Олимпиец Юрий Лотман

и страстный Владимир Турбин, верный рыцарь украинского «поэтического кино» поляк Януш Газда и ученик Эйзенштейна англичанин Герберт Маршалл, пристально зоркий Сергей Тримбач и всегда убедительно парадоксальный Вадим Скураатовский...

И Виктор Шкловский, и Жорж Нива, и Нея Зоркая, и Наум Клейман, и Гарегин Закоян, и Иван Дзюба, и Мира Мейлах и еще многие и многие... Сам список имен притягивает—но еще показательнее, как стимулирует параджановский кинематограф благодарного зрителя! Страницы, ему посвященные,—из самых вдохновенных в кинокритике Льва Аннинского, скажем, Мирона Черненко или Олега Ковалова: это вспышки и озарения по поводу уже не столько конкретного киноязыка, но—шире—бытия человеческого. «Он снимает <...> изнутри увиденное, раздирающее душу личное бытие единственного человека, к которому прикована мысль художника»,—это еще в конце 60-х открывается Льву Аннинскому в «Тенях забытых предков», и открытие это дорогого стоит.

Собственно, хронологическое построение книги само по себе рождает сюжет. Составитель отбирал для нее тексты, появившиеся сразу по выходе фильмов—это непосредственные реакции на первые впечатления. И тут чрезвычайно интересно, как меняется восприятие параджановского кинематографа по мере его движения: от захлебывающегося переживания, завороченности необычным, ни с чем не сравнимым по новизне языком («странный», «труднообъяснимый»)—вот ключевое слово первых восхищенных откликов на «Тени...» у Аннинского, Турбина) к напряженному поиску ключа для его прочтения то ли с помощью Леви-Стросса, то ли Фрейда, то ли поэтики иранской миниатюры на шелке по выходе «Саят-Новы» (особенно у западных исследователей).

Степень плодотворности этого подхода (как и границы его) наиболее полно очертил Ю. Лотман в статье для «Искусства кино», так восхитившей

самого Параджанова. И недаром встречаем в ней замечательное признание: «Многие детали не поддаются (по крайней мере, для пишущего эти строки) однозначной расшифровке». Этот подход все же таит опасность низведения разгадки параджановского кинематографа как чуда до уровня разгадки шарады или ребуса, когда текст художника начинает восприниматься не столько как произведение искусства, сколько как зашифрованная проповедь, а сам он—вознесенным на пьедестал новоявленным пророком-гуру.

И в это же время—на развилке—появляется несколько блистательных текстов Мирона Черненко, где среди прочего он замечает (конкретно—по поводу натюрмортов «Сурамской крепости»), но сказанное можно с полным правом отнести к образной природе кинематографа Параджанова): «...ни один из них не кичится своим метафорическим глубинным смыслом». Комментарием к этому принципиально важному наблюдению служит рассуждение в подлинно итоговом, написанном специально для сборника исследовании Сергея Тримбача, для которого в Параджанове также прежде всего важно присутствие стихии игры: «Одно из главных открытий Параджанова состоит в том, что он нашел зону свободы в том самом космосе народной жизни [в котором несколькими строками выше автор отмечает “склонность к тотальному контролю за поведением личности”—Е.М.]. Речь об обрядах и праздниках. Именно в них и найдена исковая свобода. Да, в этих самых “спектаклях”, где все роли и все фабульные линии жестко прописаны. Но зато в них легко и пластично меняет лик сама Природа, в том числе человеческая. Зато здесь социальные роли обнаруживают свою временность и условность, в них играют, снимая маски, обмениваясь масками и костюмами».

В этих текстах на новом уровне происходит возвращение, расшифровка, если угодно, того, что так поразило внимательных зрителей-критиков на первых просмотрах «Теней...»: «проблематика личности», «трагедия личной судьбы», как безукоризненно точно догадался тогда Л. Аннинский, тогда же темпераментно развенчавший легенду о «язычестве» фильма Параджанова: «...вся система образных средств Параджанова, погружающая нас в глубины личного существования, приходит в противоречие с безмятежно-первобытной, языческой, безлично-восполняющейся мудростью природы». И тут же пронизательно замечает: «Этически “язычество” надо оценивать в конкретно-историческом контексте, сопоставляя его с той системой нравственных координат, которая непосредственно пришла ему на смену—с христианской идеей свободного жертвенного акта...»

(Попробуйте с этой точки зрения сравнить параджановскую версию «Сурамской крепости» с фильмом 1922 года, профессионально сделанным Иваном Перестиани на тот же сюжет,—благо копия сохранилась. В перестианиевской версии заклятие—это месть Дурмишхану покинутой Вардо, а в жертву приносят *ребенка*: акт чисто языческий. У Параджанова же это акт самопожертвования—результат добровольного выбора героя, показатель его *личностной зрелости*. Не потому ли изматывающее чередование общих и средних планов с персонажами-масками взрывается в финале крупными планами свободного от условного грима лица?)

И в этом Параджанов отнюдь не наследник и продолжатель Довженко, у которого человек, так или иначе, но оказывается неумолимо вплетенным в круговорот природы, и участь его предрешена, так что, в конечном счете, только и остается герою, что осознать и исполнить долг. И недаром С.Тримбачу, оказывается, необходимо сопоставить знаменитую историю Параджанова о благословении его диплома Довженко (по сути—сюжет «передачи лиры») с куда более эксцентричной версией Р.Юренева, по которой великий украинец параджановскую работу с ее откровенной декоративной условностью (куклы вместо живых актеров!) категорически отверг. Действительный прямой предтеча параджановского кино (и тут, думаю, совершенно прав Сергей Васильевич)—кинатограф Марка Донского с его праведниками-страстотерпцами, которые сами, своим личным выбором, вносят смысл в мир, где «кругом неправда панует».

Они и по эксцентричному способу публичного поведения схожи—и даже типажно, как на выразительнейшем снимке, помещенном в книге: хохочущие, с азартным блеском в глазах. И пространство возникновения их кинатографа—«перекресток культур», из которого последовательно и убедительно выводит феномен Параджанова Мирон Черненко—тоже общее. Отсюда принципиально роднящий их творчество постоянный диалог культур, друг в друга всматривающихся и оценивающих.

В поисках родства культур? Общего исходного смысла? В поисках героя?

Ю.Лотман пронизательно отмечает в киноязыке Параджанова «сознательную ориентацию на некоторые черты языка иллюстраций» и поясняет, что в нем «подразумевается существование некоторого первичного текста (как правило, сюжетного и повествовательного), который иллюстрируется».

Что же это за первичный текст?

В интереснейшем, увлекательнейшем исследовании о ранних, заведомо неудачных, казалось бы, «болезненно примитивных» фильмах Параджанова «Тени забытых фильмов» (!) Вадим Скуратовский прослеживает, как эти работы, созданные в эпоху общего тяготения к «правдоподобию», «мучительно пробиваются в совершенно ином направлении, в сторону того или иного обряда и самой материи, в этот обряд вовлеченной». И продолжает: «“Ранний”<...> кинатограф Параджанова разбился именно о разительное несоответствие реального советского материала, необходимо-событийно положенного в его фабульную основу, и могучего режиссерского инстинкта, уже тогда влекомого к обряду и самой вещиности этого обряда.

Нужно было искать иной материал. Иную культуру. Иной век».

Параджанов сопоставляет культуры как варианты текстов, чтоб отыскать в них след присутствия, пришествия главного своего героя—того, кто способен на добровольную жертву. Светом присутствия этого героя озаряется пространство его кинатографа. Мир может не подозревать об этом, но герой уже здесь. Так финальная новелла чисто языческого обряда похорон в «Тенях забытых предков» у него носит название «Pieta». Так, по наблюдению М.Черненко, в «Легенде о Сурамской крепости» «однозначность привычных евангельских ассоциаций»—в сцене принесения себя в

жертву Зураба—«мгновенно корректируется архетипами едва ли не всех культур и религий, встретившихся здесь, на Кавказе», но «корректировка эта не только не уводит зрителя от возникающих в первом же приближении ассоциаций <...>, но как бы умножает торжественную повествовательность христианства на простодушное пестроцветье персидских миниатюр, на аскетизм эллинских мифов, на витиеватую орнаментальность исламской архитектуры, на какие-то анонимные, не приписанные к какой-либо конкретной эпохе языческие композиции, которым нет имени на языке нынешнего искусства».

Не есть ли, тогда, в конечном счете, Священное Писание тот «первичный текст», о котором идет речь у Ю.Лотмана?

И не потому ли это кино получило столь живой отклик в Центральной и Западной Европе, а не в том же Закавказье, где оно было сочтено скорее еретическим, о чем выразительно повествует Георгий Гвахария в чрезвычайно значимом тут тексте «Экуменическое видение Сергея Параджанова»? Прежде всего в Польше, во Франции, где ключом к адекватному прочтению «Теней...» стал фильм Донского «Дорогой ценой», в Италии, где ему оказался поразительно созвучен—как по тематике, так и по приему—кинематограф Пазолини...

Такова, в самых общих чертах, концепция книги «Экранный мир Сергея Параджанова». Ибо перед нами не просто сборник документов (хотя и в таком качестве он был бы ценен), но именно книга, единое целое с четкой авторской концепцией Юрия Морозова, который «внешне» ограничился тут скромным текстом «От составителя». Причем концепцией тем более последовательной, чем менее она навязчива.

Скажу больше: концепцией, порожденной не только многолетним изучением творчества Параджанова (ряд работ Юрий Морозов опубликовал и в «Киноведческих записках»), не только непосредственными контактами с мастером—но и доскональным знакомством с архивом Параджанова, большую часть которого именно Юрий Зиновьевич неусыпно хранил после ареста режиссера.

Можно надеяться, что с появлением этой книги завершается период описаний «страстей *вокруг* Сергея» и наступает время изучения «страстей *по* Сергею» в исходном смысле этого понятия: фрагмент Священного Писания о муках и вознесении Спасителя в чем-либо изложении (преимущественно в интерпретации евангелистов).