

Сергій Параджанов у дзеркалі зарубіжної преси

Юлії Швець



Сергій Параджанов. Фото з музею його імені в Єревані.

Московського кінофестивалю, ми багато разів бували в Москві з різних приводів). За вечерею ми розмовляли з Львом Куліджановим. Він був хорошим режисером, який зняв цікавий фільм «Дім, в якому я живу» (1957). І він був дуже приємною людиною.

Ульріх Грегор: Він був головою Спілки кінематографістів СРСР.

Еріка Грегор: У якийсь момент нашої розмови Лев Куліджанов запитав мене, чи є у мене бажання, з яким він міг би мені допомогти. Напевно, він думав, що я попрошу квиток до Большого театру. Натомість я сказала: «Так, є дещо, що я хотіла би, щоб ви зробили. Будь ласка, допоможіть Параджанову». Він був абсолютно нажаханий цим.

Ульріх Грегор: Його обличчя завмерло.

Ольга Брюховецька: Небезпечно було навіть згадувати ім'я Параджанова, коли він відбував покарання у виправно-трудовій колонії.

Еріка Грегор: Ми сказали, що Параджанов має бути на волі. А Куліджанов відповів, що ця особа сидить у в'язниці через свої злочинні дії, що Параджанов є злочинцем. Я сказала, що не знаю про це і не вірю в це. Я знаю, що він дуже хороший режисер, який зняв чудовий фільм «Саят-Нова», і він повинен бути на волі. І тоді Куліджанов сказав: «Неможливо нічого зробити для людини, якщо вона сидить у в'язниці». Я відповіла, що я не можу допомогти всім, але, принаймні, ми повинні допомагати людям нашої професії. Я не можу вилікувати всіх, але для режисерів і людей кіно я повинна щось зробити. І він теж має допомогти. Куліджанов більше зі мною не розмовляв. Мені було сумно за нього, дуже сумно. Він був хорошим режисером, мав посаду і був гарною людиною. Чому він не міг щось зробити? Але справа в тому, що ми були в Радянському Союзі, можливо, разів тридцять. У нас також були дуже хороші друзі в Угорщині. І ми ніколи не зустрічали нікого, хто б не боявся. Єдиним винятком були поляки...

Ольга Брюховецька: Параджанов теж був винятком. Він не боявся. І це був його найбільший злочин.

Епілог

Пізніше Еріка Грегор познайомилася з Параджановим особисто. Це сталося 1988 року в Тбілісі, куди вона приїхала на Міжнародний конгрес жіночого кіно⁸. Параджанов знав про акцію солідарності, організовану в «Арсеналі». На знак подяки він подарував Еріці й Ульріху подарунки, серед яких був і символічний: гола лялька. Параджанов сказав, що ця гола лялька – це він сам, тому що радянська влада відібрала у нього все. Еріка розповіла захоплюючі подробиці про свою зустріч з Параджановим, але це тема окремої публікації...

⁸ Міжнародний кіноконгрес жіночого кіно був організований у Тбілісі в 1988 році грузинською режисеркою Ланою Гогоберідзе, яку того ж року обрали президентом Міжнародної асоціації жінок-режисерів.

Ця розвідка, звісно, не відтворює весь спектр відгуків про творчість Сергія Параджанова і його особистість. Вона базується лише на матеріалах, які нам люб'язно надали у музеї Сергія Параджанова в Єревані. А також на деяких з бібліотеки Єреванського державного інституту театру і кіно. Фотокопії статей з газет і журналів Польщі, Румунії, Латвії, Іспанії, Франції, Німеччини, Великої Британії охоплюють період з 1988 по 2020 рік. Газетні публікації, в основному, являють собою анонси виставок та ретроспективних показів Сергія Параджанова, а також некрологи. Журнальні матеріали – це творчі портрети та аналіз кінематографічного стилю й усієї творчості режисера. На публікаціях, що пропонують нетривіальні визначення й налаштовують на роздуми, ми й зосередились.

Автори статей, не обтяжені традиціями радянської преси або особистими інтересами, дають можливість під новим кутом поглянути на окремі моменти творчості видатного режисера й надзвичайно глибоких зв'язках творчості з непересічним характером самого Параджанова. Багато авторів говорять про значний вплив створеного режисером власного іміджу та обставин його життя на сприйняття та оцінку його творчості як в СРСР, так і на Заході.

Франсуаза Кальвез (Francoise Calvez) – дослідниця радянського кіно та директорка центру CRAC у Валенсії (який займається просуванням глибокого мистецтва до широкої публіки) – зауважує, що хоча Параджанов і «маргінальний» художник, «завдяки своїй надмірності та екстравагантності він закріпився в радянському кіно і викликав численні художні дослідження»¹. Урс Дженні (Urs Jenny) – редактор німецького журналу Spigel, який зустрічався

¹ Francoise Calvez. Parradjanov, plasticien et collectionnurr. *Le Dauphiné Libéré*, 15 april, 2001.

з Параджановим у 1988 році, взяв у режисера інтерв'ю й написав його творчий портрет², – дивується, як 64-річний режисер посів почесне 10-е місце у голосуванні експертів 17-ти країн на Роттердамському кінофестивалі, які визначали «найвпливовіших режисерів майбутнього». «Усього три фільми дійшли до західної публіки, – нагадує редактор і констатує: – Голосування в Роттердамі було, звичайно, знаком пошани до цієї дивовижної людини – святого і мученика». Тобто – не так до вражаючих переваг його картин, як до його особистості. Щодо творчості, – продовжує Spiegel, – то «наполовину ранній Бунюель, наполовину Пазоліні – у західному світі він лише один раз отримав визнання критиків» – за фільм «Тіні забутих предків» («Вогненні коні» в західному прокаті). Загалом Сергій Параджанов на момент написання статті отримав 16 призивів на різних кінофестивалях. Урс Дженні використовує й такі формулювання для кульмінації творчого злету режисера: «жахливі картини», «камера в маренні», «майже без діалогів» і... «дивовижне відчуття сили» (до речі, про це «відчуття сили» в «Тінях» пише більшість дослідників). «Жага протесту і мелодрами, схильність до яскравих нереалістичних картин, буйний кінематографічний темперамент в 1964 буквально вибухнув», – пише Spiegel, і в той же час: «Цей фільм в останній рік хрущовської відлиги означав як тріумф, так і падіння Параджанова, який є українцем за вибором». Зазначимо, що так формулював свою ідентичність Параджанов у розмові з редактором Spiegel за півтора року до своєї смерті.

Оцінку трьом наступним (після «Тіней») фільмам Параджанова дає польський критик Януш Ґазда, стверджуючи, що це – «альбоми фотографій та мініатюр», що це, зрештою, «нові ікони, які створюють іконостас»³. Не оминає польський критик і радянських експертів, які вважали Параджанова творцем лише цікавих етнографічних диковинок, і пропонує своє бачення творчої постаті Параджанова: «останній щасливий кінорежисер, екранний поет, ексцентричний візіонер». І все ж таки Ґазда констатує, що «мальовничість фільмів призводила до повного провалу діалогів». Ніби заочно полемізуючи з ним, Параджанов «відповідає»: «живопис мовчить, як і мої фільми».

Після «Тіней» дослідників найбільше цікавила стрічка «Саят-Нова» (1966–1968). Загальновідомий вислів про фільм, що це так само езотерично, як вірш англійською, перекладений на есперанто, який буде написаний Далі та знятий Годаром, констатує те, що звичайний глядач найбільше ненавидить у кінематографі – низку візуальних метафор, яких у Параджанова надлишок... Натомість біограф режисера Джеймс Стеффен (James Steffen) вважає, що у випадку «Саят-Нови» СРСР можна навіть похвалити: «У Голлівуд з таким сценарієм можна було не потикатися, на Заході треба було шукати спонсора для такого кіно»⁴.

Після показу, стверджує він, ніхто не зрозумів сенсу образів: «занадто багато було релігійних зображень і голих тіл». Загальна оцінка, яку Стеффен дає цьому фільму, – «безлад». Проте Урс Дженні в Spiegel схвалює стрічку: «Це справжній шедевр, найсмівливіший, найдивовижніший, який у ті роки зародився в СРСР». І далі редактор журналу, загалом обережний у компліментах, стверджує, що «Саят-Нова» – це картина так само «унікальна та неперевершена, як "Андалузський пес" для свого часу».

Однією з найоригінальніших рис кіномистецтва Параджанова було стійке ігнорування часу та поступального розвитку в часовопросторовій моделі світу, що бере свій початок зі «святкування» та ритуалу й стійкого небажання торкатися сірої радянської дійсності, в якій, як стверджував режисер, немає ні порядку, ні істини, ні кохання, ні краси. Ритуал і літургія цікавлять Параджанова своєю статикою та незмінністю у хаосі нових (радянських) часів. Навіть, так би мовити, динамічне кохання Параджанов бачить як частину літургії. У «Тінях» воно зароджується у святкових інтер'єрах храму та подібних до храмових (природних у тому числі) просторах. Застиглий, законсервований час, який завжди намагався фіксувати Параджанов, не фіксується за допомогою логіки, сюжету та діалогів, його стихія – емоційна пам'ять людини. З усіх фільмів тільки в «Тінях», констатує The Gargian, «найбільш розбірливий сюжет»⁵. Чому Параджанов так наполегливо й уперто ігнорує динаміку часу та змін атрибутів простору й постійно бажає залишитися в «антикварному магазині» своїх предків?

На це питання дає вичерпну відповідь Януш Ґазда: «Параджанов був художником надзвичайно нестримної творчості, й одне це вже могло бути небезпечним. У системі, де у всіх були свої певні рамки, в яких слово «свобода» асоціювалося лише зі словом «необхідність», уява могла порушити рамки дозволеного. Параджанов був одним із небагатьох, хто пропонував уяві глядачів шлях за межі світу, створеного пропагандою та ЗМІ». Наріжним каменем цієї пропаганди, як пам'ятаємо, була «аксіома», що все по-справжньому важливе почалося після революції. А те, що було до неї, – лише тією чи іншою мірою готувало (радянські) «справжні часи». Справді, жорстокість і антиестетичність стали ознакою нової пролетарської релігії так само, як знищення пам'яток античності після повного утвердження (і стагнації) християнства⁶. Гарні речі в радянські часи були приречені на нікчемність і забуття, а володіння ними робило чоловіків і жінок підозрілими. Параджанов створював, відтворював, повертав з небуття красу світу, в якому вона програмно знищувалася. «Жодна система не призвела до настільки масштабної деградації, щоб побудувати таке дике та невпорядковане середовище», –

² Urs Jenny. Clown, Faun, Schamane aus dem Kaukasus. *Der Spiegel*, № 26/1988.

³ Janusz Gazda. Geniusz, ktormu kazano milczc. *Rzeczpospolita*, № 9-10/2020.

⁴ James Steffen. *The Cinema of Sergey Parajanov*. – Madison: University of Wisconsin Press, 2013.

⁵ Ella Karapetian. Sergo Paradjanov returns to Tbilisi. *The Gargian*, November 8, 2004.

⁶ Пригадаємо могилу Нерона на площі Poppolo в Римі, яку за наказом Папи через більш ніж тисячу років зруйнували, бо в день народження імператора італійці з усієї країни несли до неї квіти.

стверджує Я. Газда. Своїм життям і творчістю Параджанов по суті доводив, що людина насамперед створює гармонію в собі й таким чином підтверджує свою людяність, і що порядок (краса) в людях може виникнути, незважаючи на зовнішні обставини (згадаймо чудесні колажі, що їх Параджанов творив «із нічого» навіть у таборах – зараз на чільних місцях там висять його портрети).

Про метод, яким Параджанов створював цю гармонію зовні й всередині, редактор Spiegel, зокрема, пише: «Кіно Параджанова – кіно мрії, яка демонстративно повернулася обличчям до сьогодні, проектуючи свої власні світи». Багато дослідників вважають, що талант дав Параджанову унікальну можливість використовувати у своїй творчості як будівельний матеріал будь-яку культуру. Яка ж «природа» таланту, що дає можливість творцю стати вищим за будь-яку культуру?

Відповідь на це питання, здається, дає стаття «Режисер на стику культур» у румунському журналі «Contrapunct»⁷. Саме тому, що Параджанов народився у християнському Тбілісі, мав тісний зв'язок з Вірменією, добре розумів східну культуру – азербайджанську, іранську, турецьку і, водночас, його становлення як творчої особистості проходило під впливом українців Ігоря Савченка та Олександра Довженка й роботи на Київській кіностудії, він і зміг «зростити» той «мультикультурний талант», який стоїть вище окремої культури, зберігаючи водночас її автентичну цінність.

Наголошуючи, що творчість Параджанова відносять до «мультикультурного» постмодернізму, журнал констатує особливості його творчого почерку, такі, зокрема, як схожий на драматизовану баладу сюжет, фіксовану (фронтальну) камеру, гру акторів на камеру, сюрреалістичний монтаж. Проте журнал знаходить і значні розбіжності з постмодернізмом. «Великі етнічні щасливі суспільства, навіть великі політичні й культурні течії завжди формувалися навколо великих героїв, особистостей, завойовників, але жага до сучасності підриває культ героїв і створює антигероїв, – це, звичайно, серед чинників, відповідальних за кризу цінностей у будь-якому суспільстві». Отже, саме наявність героя в постмодерністському сюжеті Параджанова ставить його належність до постмодернізму під сумнів.

Проте герой у Параджанова все-таки має свою специфіку: «Подібно до естетики балади, поетика Параджанова проявляє героя в пісні, а не в його справах. Дієслово "робити" не є основним для виявлення сутності його існування. У світі інтелектуалів та поетів "роблення" відбувається лише в тіні "буття", вчинок формує буття, але ніколи не замінює його». Далі автор тексту шкодує, що «кіно взагалі віддаляється від "буття" в бік "роблення". І радіє, що «Тарковський повернув кіно у бік "буття": його герої, «як і герої казок, не шукають мети, а, знаючи її, виконують її». Але, на відміну від Тарковського, Параджанов «перетворив на буття



Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова, Сергій Параджанов, Юрій Ілленко та Голова Держкіно УРСР Святослав Іванов після вручення С. Параджанову нагороди МКФ в Мар дель Плата. Фото: Центральний державний кінофотофоноархів України ім. Г. С. Пшеничного.

те, що було колись». Дефініцію «буття» автор статті використовує, звісно, в сенсі цілком протилежному класичній формулі Шекспіра: "Що благородніше? Коритись долі/ І біль від гострих стріл її терпіти, / А чи, зіткнувшись в герці з морем лиха, / Покласти край йому?" У той же час поняття «бути» як «спостерігати» більш властиве східній культурній парадигмі. «Боротьба» ж і «дія» – це прерогативи європейської конкурентної традиції.

У своєму житті Сергій Параджанов був цілковитим європейцем, оскільки постійно шукав «боротьбу» – з чимось чи проти когось. Саме в цьому він знаходив і найвищу красу й гармонію. Але в своїх роботах він часто демонстрував «внутрішню еміграцію» – в країну краси та гармонії, яку творила його безмежна фантазія. Своїми фільмами він створював простір для «внутрішньої еміграції» інтелектуалів та поетів радянського часу. Тобто займався, власне, тим, що потім продовжив його учень – Роман Балаян («Польоти уві сні і наяву» та інші). Проте в учня ця еміграція була, радше, формою виживання, а не вселенського протесту, як у вчителя.

Що ж до непересічної особистості цього «Клоуна, Фавна, Шамана з Кавказу» (як характеризує його редактор журналу Spiegel в заголовку статті), то вона образно «формулюється» у фіналі: після розповіді Параджанова про те, що Прометей (в якому читач має вгадати риси героя) був розіп'ятий саме на Кавказі, Параджанов раптом запитав про найближчий блошиний ринок Мюнхена. У цій неймовірній амплітуді між духом і матерією – сутність художника-режисера Сергія Параджанова.

⁷ Un cineast la confluent dintre culture: Serghe Paraidjanov. *Contrapunct*, 2005.