

Научная статья

УДК 808; 77.0; 7.01

DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-198-215

**Сергей Параджанов и Тифлис:
«гид» культурной памяти, городское пространство
и его трансформация**

Тигран Сержикович Симян

Ереванский государственный университет

Ереван, Армения

tsimyan@ysu.am, <https://orcid.org/0000-0001-9534-3505>

Аннотация

Статья посвящена Сергею Параджанову (1924–1990). Автор рассматривает великого режиссера в роли «гида» и знатока своего родного города Тифлиса, интерпретатора городского пространства. Особое место уделяется анализу киносценария «Исповедь», где описывается трансформация городского ландшафта. Кладбища эпохи Старого Тифлиса (Старо-Верийское и Ходживанское кладбища) уничтожались и превращались в Парки культуры. Подобные трансформации стали трагедией для многих семей, где были похоронены родственники и близкие армян советского Тбилиси. Разрушение кладбищ не было индивидуальной и поколенческой трагедией, оно имело и политическую составляющую. Анализ показал, что в Грузии в советскую эпоху проводилась националистическая, шовинистическая культурная, коммеморативная политика забвения, которая продолжилась в годы правления Михаила Саакашвили (2008–2013).

Ключевые слова

Старый Тифлис, Тбилиси, городское пространство, трансформация городского пространства, микроистория Тбилиси, Сергей Параджанов, Тонино Гуэрра, суверенность Тифлиса

© Симян Т. С., 2022

ISSN 2307-1737

Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 198–215

Critique and Semiotics, 2022, no. 1, pp. 198–215

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 21AG-6C041

Для цитирования

Симян Т. С. Сергей Параджанов и Тифлис: «гид» культурной памяти, городское пространство и его трансформация // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 198–215. DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-198-215

Sergey Parajanov and Tiflis: “Guide” of Cultural Memory, Urban Space and Its Transformation

Tigran S. Simyan

Yerevan State University
Yerevan, Armenia
tsimyan@ysu.am, <https://orcid.org/0000-0001-9534-3505>

Abstract

This paper considers the great director Sergei Parajanov (1924–1990) as a “guide” and a connoisseur of his hometown of Tiflis, and an interpreter of urban space. Specifically, it focuses on the analysis of the screenplay “Confession” that describes the transformation of the urban landscape. The cemeteries of the Old Tiflis era (the Old-Veria and Khojivan cemeteries) were being destroyed and turned into cultural parks. Such transformations became a tragedy for many families. The destruction of cemeteries wasn’t merely an individual or generational tragedy, but also had a political component. The analysis showed that in Georgia, during the Soviet era, a nationalist, chauvinistic cultural, commemorative policy of oblivion was carried out, which continued during the reign of Mikhail Saakashvili (2008–2013). The article substantiates the following thesis: Tiflis has become an object for reflection of the great director, creative and commemorative material. The article is divided into two parts. In the first part (Tiflis as a microhistorical space), Sergey Parajanov is presented as an expert, “guide” of his city, who reveals various transformations in the urban space, such as, for example, “the funeral of cobblestones”. Parajanov shows the great screenwriter Tonino Guerra how the cobblestone is being replaced by asphalt or how in the ateliers of old Tiflis sewed “aerodrome”-caps on blanks, the prototype of which was the Sicilian Coppola. The second part of the article (The City as Imaginary and Signified) analyzes the film script “Confession” from the point of view of the urban landscape, as well as an object of individual, cultural and historical memory.

Keywords

Old Tiflis, Tbilisi, urban space, transformation of urban space, microhistory of Tbilisi, Sergey Parajanov, Tonino Guerra, superstition of Tiflis

Acknowledgements

The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project no. 21AG-6C041

For citation

Simyan T. S. Sergey Parajanov and Tiflis: “Guide” of Cultural Memory, Urban Space and Its Transformation. *Critique and Semiotics*, 2022, no. 1, pp. 198–215. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2022-1-198-215

Параджанову, к сожалению, не посчастливилось побывать во многих городах мира. Детство и послетюремное время он провел в Тифлисе, а зрелые годы – в Киеве. В интервью армянскому телевидению Параджанов как-то отметил: «Все знают, что у меня три родины. Я родился в Грузии, работал на Украине и собираюсь умирать в Армении» [Параджанов, 2020б, с. 177]. Так и случилось. Сергей Параджанов скончался 21 июля 1990 г. в Ереване и похоронен в ереванском пантеоне ¹.

В творчестве Сергея Параджанова в основном фигурируют два-три города, о которых он размышлял и на основе городского ландшафта которых готовился снимать фильмы. Один из ключевых городов для него был советский Тбилиси, где он провел детство и долгий промежуток времени после второй судимости, ибо был невыездным по решению суда. Он не имел права находиться в больших советских городах (Москва, Киев). Параджанов, рассказывая о себе, однажды отметил: «Мой отец – тифлисский армянин, мама – тифлисская армянка. Мы должны были владеть грузинским языком, чтобы общаться с городом» (цит. по: [Калантар, 1998, с. 8]). По сути режиссер подчеркивает, что грузинский язык становится основным каналом общения с городом. Знание языка дает основу для полноценной вовлеченности в городской коммуникативный континуум, чтобы не жить в гетто.

Тифлис имел колоссальное значение для Параджанова. Он очень любил свой город. Об этом пишет его друг, Василий Катаян: «Красоту и колорит

¹ Интересно, что в одном из тюремных писем Параджанова Микаэлу Варганову читаем, что если он не умрет, то посетит Ахпат, погуляет в горах, насладится жужжанием пчел. Но если не выживет в тюрьме, то друг должен был похоронить отправленные волосы в Армении [Галстян, 2020, с. 118].

родного города я не помнил, он возник много позже, когда я ездил туда в командировки и, особенно, когда гостил у Сергея Параджанова, который знал Тбилиси удивительно и умел влюбить любого в этот необыкновенный город» [Катанян, 1997, с. 9]. А чтобы влюбить кого-то, нужно знать, понимать и чувствовать этот город. В. Катанян в книге «Параджанов. Цена вечного праздника» отмечает, что с ним гулять по Тифлису «исключительное удовольствие». Он в грязном подъезде показал «необыкновенно красивые окна», а в другой занюханной парадной – «необыкновенный фонарь и роспись на потолке», «тбилисские двери с чугунными узорами» [Катанян, 2001, с. 37].

Цель статьи – представить Параджанова как «гида», интерпретатора городского пространства, а также описать Тбилиси в преломлении его творчества.

Главный тезис статьи – Тбилиси был важным фактором рефлексии режиссера и «материалом» для творчества.

Тбилиси как микроисторическое пространство

Параджанов умел показывать красивые места города, «волшебные очертания» улиц. Именно это качество ценил В. Катанян в нем, так как он дал ему возможность по-настоящему увидеть Тбилиси. Параджанов знал Тбилиси во всех подробностях и делился своими знаниями с «туристами»-друзьями. Кинооператор Левон Григорян рассказывает (февраль 1985 г.), что он с утра поднимал своих гостей и водил быстрым темпом по городу, рассказывая про дворы соседей, где в прудах водятся рыбки, дом мастера, который делал хорошую обувь [Параджанов, 2020б, с. 225]. По сути, он проводил не краеведческую и макроисторическую (иногда скучную!) «экскурсию», а микроисторическую, основанную на предметном материале города.

Посчастливилось не только Василию Катаняну, Левону Григоряну, но и Тонино и Лора Гуэррам иметь прекрасного «гида» в лице Сергея Параджанова. Тонино Гуэрра вспоминает, что каждое общение с Маэстро было для него «очередным знакомством», независимо от того, был диалог в Италии, Москве или Тбилиси, «дышал воздухом его сказок» [Там же, с. 215]. Параджанов был прекрасным знатоком своего города, и мельчайшие изменения в городском пространстве сразу становились объектом его размышлений.

Однажды Параджанов потащил Т. Гуэрра на «похороны бульжников», так как улицу Котэ Месхи, на которой жил Параджанов, выравняли асфальтом. Как свидетельствует великий сценарист, Параджанов эмоционально рассказывал о камнях-стариках, о брущатке собственной улицы. Камни-старика были для режиссера говорящими знаками, на основе которых раскрывалась история города. Как-то раз Параджанов повел Т. Гуэрра в ателье, находящееся в старой части города, «где на болванках шили известные кепки-«аэродромы»» [Параджанов, 2020б, с. 215]. Эти кепки являются визитной карточкой советского Тбилиси (ныне эта мода уже отошла). Об этом говорится в сценарии Параджанова «Исповедь»: «Рассматриваю земляков. Тут, как всегда, свой лад во всем – в походке, плоских кепи...» [Параджанов, 2006, с. 66]. Конечно, в цитате не акцентируется кепка-«аэродром», но представляется как неотъемлемая часть «языка» городской одежды.

Параджанов неспроста показывает это ателье великому сценаристу. Кепка-«аэродром» была гротескной версией итальянской (сицилийской) плоской кепки – копполы. Уже в советское время, после Великой Отечественной войны, в Тбилиси «крутые» грузины носили кепки-«аэродромы». Они считались очень модными. И чем больше был размер, тем неординарнее считался носитель этого головного убора. Неспроста Георгий Данелия в фильме «Мимино» (1977) представляет главного героя Валико в кепке-«аэродроме». Исполнял эту роль Вахтанг Кикабидзе. Сама кепка на голове летчика приобретает дополнительную шутивную коннотацию: летчик ходит по Москве в грузинской «широкополой» кепке, а в конце фильма он уже представлен в униформе аэрофлота.

По сути, Параджанов на примере сицилийской кепки (копполы) показал Тонино Гуэрра ее грузинскую интерпретацию, тем самым подчеркнув важность языка одежды советского Тбилиси. Стоит обратить внимание на одну фотографию Сергея Параджанова (рис. 1).

Параджанов переигрывает кепку-«аэродром» и ставит в новый синтагматический ряд. Массовая кепка советской эпохи функционирует в эпатажном контексте: нагота тела, покрытая цветами, женское ожерелье на шее вкупе с наготой, плафон с птицей на «профанной» кепке. Птица отсылает к богоданности, к неземному, но оно зиждется на земном, грузинском «аэродроме», иными словами, профанное на сакральном (кепка-аэродром / гнездышко-плафон / птица). На фотографии режиссер разрушает также все обывательские фреймы, противопоставляя классические брюки нагоде,



Рис. 1

наготу – лилиям. Последняя оппозиция имеет и эротический подтекст, поскольку пестик лилии и уровень вазы с цветами, нагота и ожерелье отсылают к телесному.

В киносценарии «Исповедь» описывается интересный эпизод с кепками. Параджанов стоит у могилы отца над обрывом Сабуртало (досл. «место, где играют в мяч»), на окраине Тбилиси, где всё время дуют ветры. Сильный ветер срывает четыре вида головных уборов. С головы Параджанова летит шляпа, вниз по обрыву «отцовская зеленая шляпа», а также фуражка милиционера и плоская кепка [Параджанов, 2006, с. 67]. По сути, Параджанов вспоминает один из эпизодов прошлого, запечатленного в его памяти. Эпизод прекрасен тем, что дает возможность камере следить за полетом разных шляп. Плоская кепка является визитной карточкой советского Тбилиси, милицейская фуражка – знаком советской эпохи, а зеленая шляпа отсылает к европейской буржуазной эпохе². Тем самым становится очевидным, что упомянутые головные уборы указывают на разные эпохи.

Общеизвестно, что город и человек взаимосвязаны. Человек создает город, а город – человека, т. е. существует диалектическая связь. В этом контексте стоит вспомнить строки Карена Калантара, отметившего, что «Тбилиси для Параджанова – это нечто неизмеримо большее, чем просто место рождения. Он – порождение этого города. Нигде, кроме Тбилиси, не могло возникнуть такое явление, как Параджанов» [Калантар, 1998, с. 10]. То, что он является «продуктом» своего города, на имплицитном уровне подтверждает и сам режиссер.

Параджанов родился в 1924 г. в советском Тбилиси и, как он сам отмечает, назвали его в честь святого Саркиса. В эскизе «Гижи марты» (досл. «Чокнутый март») читаем: «В марте моего детства над городом летел сорванный ветрами купол церкви Сурб-Саркис – святого, в честь которого меня назвали Сержиком» [Параджанов, 2001, с. 376]. Из пассажа имплицитно явствует, что культурный артефакт стал «причиной» его наречения, а нарратив Параджанова на коннотативном уровне подчеркивает, что он является дитятей своего города³.

Параджанов, будучи ребенком, застал интересную эпоху Старого Тифлиса. Как отмечает исследователь творчества Параджанова, город для «на-

² О трансформациях головных уборов в семиотическом ключе см. статью [Маргарян, 2019, с. 162–163].

³ Следует добавить к сказанному, что процитированный текст также подтверждает ветреность города. Тбилиси, действительно, ветреный город.

блюдательного и художественно одаренного мальчика составлял огромный и увлекательный мир, поражающий разнообразием красок, запахов, людей и вещей. <...> открытость трудового городского люда, эта почти сценическая снятость четвертой стены, обращенность лиц к прохожему или покупателю, несуетливое спокойствие уважающих себя ремесленников и торговцев, пластика их фигур среди скопления красок и предметов в проемах, как раме кинокадра, – всё это будто из неповторимого фильма жизни, который в детстве увидел Параджанов и главным героем стал он сам» [Калантар, 1998, с. 11].

Тифлис был известен не только пластичностью и артистизмом горожан, но и мультикультурностью. Сергей Параджанов родился в «пограничном» городе, на стыке разных культур. Писатель, киносценарист Рубен Ангаладян, описывая Тбилиси в годы детства Параджанова, отмечает: «Внутри этого, словно из разных цветных стекол собранного, склеенного из различных миров, города был не хаос, а поразительная гармония взаимоотношений непохожих культур. Персидское и армянское, грузинское и русское, тюркское и курдское, кавказское и казацкое реально соседствовали друг с другом и создавали пышную красоту роскоши и нищеты, искренности и лицемерия, бесправия и равноправия замечательного Тифлиса» [Параджанов, 2020б, с. 177].

Конечно, мультикультурность города сыграла огромное значение в формировании Сергея Параджанова как режиссера и человека. Он дитя карнавального и веселого города⁴. Один из талантливых армянских режиссеров Генрих Малян в 1990 г. посвятил Сергею Параджанову стихотворение «Еще один Параджанян», в котором говорится о корнях габитуса Параджанова. В нем режиссер разглядел корни и дух Старого Тифлиса, душевное состояние одновременно и кинто⁵, и карачохели: «Неспокойный шутник, в устах которого находят место одновременно и яд, и мед // Настоящий тифлисец – его и кинто, и карачохели: // Сергей Параджанов» (цит. по: [Пашаян, 2018, с. 101]).

Старый Тифлис всегда был театрализованным городом. Дух старого города и его жителей, «калакели» (граждане города), сохранился и в советском Тбилиси. Тбилисский художник Роберт Кондахсаров в «Незаконченных тетрадах» отмечает, что как-то попросили Параджанова поставить

⁴ См. об этом дискурсе [Симян, 2019].

⁵ Заметим, что одеяния кинто повлияли на язык одежды революционеров. См. подробно об этом [Маргарян, 2020, с. 122–123]

спектакль в Тбилисском армянском театре. На что он предложил принести несколько садовых скамеек из Александровского театра, пригласить стариков, «коротающих там время, посадить их на скамейки на сцене и просто послушать, о чем они говорят. Он уверял, что это будет лучшим спектаклем» [Кондахсаров, 2011].

По всей вероятности, Параджанов креативно отказался от предложения поставить спектакль, но сама его идея не без основания, поскольку подобные «собрания» стариков могут стать ключом к пониманию габитуса горожан, методом наблюдения за информационными потоками о происходящих событиях в городском пространстве. Для Параджанова не имело смысла что-то ставить в театре, поскольку в Тбилиси уже всё «поставлено». Остается только проследить за коммуникативным процессом жителей, впитавших разные культуры, грузинские, армянские, тюркские или другие религиозные ценности. В нашем контексте вполне обоснованно звучит идея Кора Церетели, что «быть тбилисцем – значит не просто жить в этом городе, это – образ жизни, образ мыслей (диагноз, если угодно)» [Церетели, 2006, с. 49].

В русскоязычном тбилисском тексте эта идея часто встречается. Друг Параджанова, фотограф Юрий Мечитов также отмечает, что сам город порождает в жителях артистичность: «... Однозначно Сергей – порождение Тбилиси, города, который артистично сидит внутри каждого. Это город, где все играют в театр, а актерам не приходится изучать систему Станиславского, так как их итак берут в кино на главную роль. Сергей с детства наблюдал за театром, в который играют в каждом дворе города» [Параджанов, 2020б, с. 247]. Сказанное перекликается с идеей Параджанова, что самые лучшие актеры – это жители города. И, следовательно, можно заключить, что город Тбилиси «обучает» своих жителей-актеров театральной жизни. Сами герои и городской колорит, быт и театрализованный контекст порождают спектакли. Они впитывают театральный дух, и самые талантливые выходят на мировой уровень, порождая уже свои тексты.

Одним из важных мест встречи для «театральных» представлений и параджановских перформансов был его итальянский дворик⁶. Дворик дома был П-образным, по структуре балконов, а зрители – соседи и гости – наблюдали за этой «сценой», будучи одновременно и актерами.

Лора Гуэрра, жена известного киносценариста Ф. Феллини, вспоминает, как Параджанов разукрасил свой двор и накрыл стол: «Во дворе, под

⁶ См. об этом также [Симян, 2019, с. 205–210].

ореховым деревом, рядом с фонтаном, рассадил всех кукол, сделанных им собственноручно. Деревянные перила лестниц изумительно раскрасил в белый и красный цвета, развесил свои ковры, вместо тарелок на домашнем столе разложил листья инжира. Там же неповторимым натюрмортом выложил экзотические салаты. Вместо скатерти сверкало зеркало» [Параджанов, 2020б, с. 216].

Параджанов своим мышлением и дизайнерскими решениями поражал своих реципиентов. Игра с предметами, подмена функций предметов как инжирный лист в роли тарелки, ковры в роли вертикальных декораций, зеркало как скатерть, производили незабываемое впечатление на присутствующих. Кроме того, собственноручно изготовленные куклы как участники праздника и одновременно музейные экспонаты придавали обыденному дворику дополнительные функции:

а) театральная сцена;

б) музей под открытым небом;

в) карнавальное пространство, в котором пересекаются живые и неживые, люди и куклы, реальное и нереальное, тем самым придавая обыденному пространству условность, знаковую и театральность.

Наряду с подменой функций предметов режиссер добавлял краски (покраска перил, экзотические салаты, ковры), тем самым придавая целостность праздничному приему. О подобном празднике (февраль 1985 г.) во дворе дома вспоминает кинооператор Левон Григорян. Параджанов свой дворик разукрасил гирляндами, «устроил шоу, праздник для соседских детей» [Параджанов, 2020б, с. 224]. Подобный праздник был организован и по поводу встречи с труппой московского театра на Таганке (рис. 2).

Кроме вышеназванных функций параджановского дворика как театральной сцены, места для перформансов, музея под открытым небом и карнавальным пространством, Параджанов своему дворику приписывал еще одну функцию. Часть дворика он воспринимал как могилу. Алла Демидова в книге «Бегущая строка памяти» (гл. «Сергей Параджанов») вспоминает, что в левом углу двора двухэтажного дома, «помещался портрет Параджанова, закрытый как бы могильной или тюремной решеткой. “Это – моя могила”, – сказал он мне потом. Портрет стоял на земле, а перед ним сухие цветы. Столетник и какое-то чахлое деревце» [Демидова, 2011]. Вышеописанное можно увидеть на одной из фотографий, изображающей параджановский дворик с красиво накрытым столом (рис. 3).



Встреча труппы московского театра на Таганке

Рис. 2



Рис. 3

Город как воображаемое и означаемое

Образ Тбилиси сидел в нем глубоко. Город у Параджанова всплывал на чужбине, во время его пребывания на зоне. Он свой родной город Тбилиси всегда вспоминал, когда находился на зоне, на Украине: «В Тбилиси жара, а тут уже дожди! Сыро. Кожа на ногах в плесени и волдырях. В лагере полторы тысячи человек, у всех не менее трех судимостей. Меня окружают окровавленные судьбы, многие потеряли человеческий облик. Меня бросили к ним сознательно, чтобы они меня уничтожили» [Шевченко, 1997, с. 19]. Тбилиси в данной цитате функционирует как зона комфорта, тепла и уюта, которая противопоставляется украинскому климату, сырости, дождливости, телесному дискомфорту: плесени, волдырям, зековскому окружению.

У Параджанова была ностальгия и на визуальном уровне. По его просьбе сестра присылала ему карточки с видами Тбилиси. Наряду с другими красивыми городами СССР, такими как Ленинград, Москва, Параджанов всё время просил жену, чтобы она сына, Сурена, отправляла в Грузию, чтобы он посетил Бакуриани, Тбилиси [Параджанов, 2020а, с. 117, 179, 181].

В течение всей своей жизни Параджанов мечтал снять фильм о своем детстве, о своем городе. В «начале» киносценария «Исповедь», в посвящении читаем: «“Исповедь” – фильм-память, вознесенная в образ! Фильм снимет только режиссер, рожденный в 1924 году в городе Тифлисе! АВТОР (Умер в детстве...) 1969 г.» [Параджанов 2006, с. 51]. Из метакоммуникативной части сценария узнаем также, что сценарий фильма сложен «из цепочки воспоминаний, которые проснулись в моей памяти перед закрытыми воротами кладбища...» [Там же]. По поводу этого фильма и о трансформации городского ландшафта Параджанов говорит в одном из своих выступлений.

Он объясняет, почему для него важен был фильм «Исповедь»: «В нем речь идет о моем детстве. Когда Тбилиси разросся, старые кладбища стали частью города. И тогда наше светлое, ясное, солнечное правительство решило убрать кладбища и сделать из них парки культуры. То есть деревья, аллеи оставить, а могилы, надгробия убрать. Приезжают бульдозеры и уничтожают кладбища. Тогда ко мне в дом приходят духи, мои предки, потому что они стали бездомными. Дед и бабка, женщина, которая сшила мне первую рубашку, мужчина, который первый искупал меня в турецкой

бане... В конце я умираю у них на руках, и мои предки меня хоронят» [Ка-рапетян, 2006].

По сути, Параджанов иронично описывает трансформацию городского пространства. При минимальных затратах Старо-Верийское и Ходживан-ское кладбища превращаются в парк. Если рассмотреть проблему «свер-ху», с точки зрения проектирования города, то, может быть, решение со-ветской власти было обоснованно. Но, если на это смотреть «снизу», с точки зрения родственников умерших, то трагедия. Самое ужасное для человека, когда пытаются украсть маркеры памяти ⁷ или индивидуальную память. Для Параджанова тяжело, что в процессе трансформации городско-го пространства объект его индивидуальной памяти разрушается и пре-вращается во что-то общественное, советское, революционное, никак не связанное с культурным пластом города. Кладбище превращается в Парк имени Кирова [Параджанов, 2011].

Для режиссера трансформация пространства стала причиной боли, угрозой потери индивидуальной памяти, «детства» («Нет, я не уйду с кладбища! Я не выдержу изгнания из детства») [Параджанов, 2006, с. 82]. Городские кладбища для него были маркерами детской памяти, прошлого. Именно поэтому он реагирует эмоционально. К сожалению, этот эпизод не был переведен на язык кино. Он стал бы визуализацией по-тери не только индивидуального уровня, но и продуктом поколенческой, социальной памяти, поскольку чистка надгробных плит затронула многих людей, жителей города ⁸. Что касается мысли о приходе бездомных пред-

⁷ Именно на этом поэтологическом трюке Франц Кафка в своем рассказе «Ме-таморфозы» «играет» при моделировании страхов Грегора Замзы.

⁸ «– Я, – отмечает Параджанов, – задыхаюсь от пыли и зноя на Старо-Ве-рийском кладбище. Пытаюсь спасти воспоминания детства, вернуться к истокам. Оглушенный бульдозерами, стирающими с лица земли старое кладбище, я не смог найти могилы своих близких... Могила Веры, тети Сиран, бабушки. И я решил уйти с кладбища. На “Последнем аукционе” я скупаю все, что выбрасывает Тифлис на помойку, – старый “Зингер” и саквояж времен “Титаника”, шляпы из тюльмали-на и курдский куртан, белого осла и лилового милиционера, улыбку Веры и про-нонс мадам Жермен. Я хочу вернуться к корням, овладеть прошлым, оживить за-бытые тени предков, которые, лишившись последнего пристанища, посещают меня. Из осколков, обрывков и лоскутов прошлого, из улыбок предметов и лиц я пытаюсь склеить образы детства, спасти их от забвения и смерти. <...> – Нет, я не уйду с кладбища! Я не выдержу изгнания из детства. Мои призраки, я вас люблю больше, чем тех, кто любит меня!.. Мои кипарисы... и корни кипарисов...

ков, то она была не просто «приемом» визуализации эпизода на языке кино, а знаком суеверности Параджанова.

О его суеверности можно узнать также из тюремного письма жене, Светлане. В письме от 1975 г. из Стрижавки заключенный Параджанов пишет: «Скоро год смерти матери. Она снится! Послал волосы свои – надо их похоронить, тогда она не будет являться» [Параджанов, 2020а, с. 113]. Подобным «действием» режиссер, сын усопшей, на уровне волос «посещает» кладбище. Захоронением волос восстанавливается душевная гармония, а гештальт сына закрывается.

Суеверность Параджанова имеет свою социокультурную основу. В киносценарии «Исповедь» о суеверности читаем: «Тбилиси – некогда Тифлис – отличается и отличался от всех других городов предрассудками. Если курица кричит петухом – это к смерти. Если зимой белым цветом зацветет вишня – это к смерти» [Параджанов, 2006, с. 57–58]. Наличие предрассудков, с семиотической точки зрения, показывает, что горожане (не все!) и Старого Тифлиса, и советского Тбилиси приписывали случайным фактам и природным аномалиям определенные значения (курица кричит петухом, вишня цветет зимой), основанные на личном опыте. Из сказанного можно вывести, что предрассудки – это лично выведенные означаемые, воспринимающиеся суеверным тифлисским и тбилисским обществом как аксиома.

Вернемся к анализу вышеприведенной цитаты. Отрывок показывает, что Параджанов хочет сохранить на уровне вещей Старый Тифлис, покупая экспонаты предсоветского города: старый «Зингер», саквояж времен «Титаника», шляпы из тюльмалина, курдский курдан, белый ослик и т. д. Кроме того, связь с прошлым – воспоминания Параджанова – представляются в мифологическом ключе. Узы с предками репрезентируются через кипарисы: «Кипарисы... и корни кипарисов... Мы с вами в родстве! Вы касались и касаетесь моих предков. Какое-то время мы вместе с вами росли. Вы почернели от этого времени, я побелел...».

В Грузии часто можно увидеть на кладбищах растущие кипарисы. Они становятся связующими звеньями между усопшими и живыми, помнящими их. Но кипарисы приобретают дополнительные смыслы в цветовом противопоставлении: почерневшие (кипарисы) vs побелевший (режиссер).

Мы с вами в родстве! Вы касались и касаетесь моих предков. Какое-то время мы вместе с вами росли. Вы почернели от этого времени, я побелел... Я задыхаюсь от зноя и пыли. Задыхаюсь и злюсь, что не найден тот смысл и образ красоты, который ищет человека» [Параджанов, 1999].

Цвет деревьев указывает на время, а «цвет» режиссера – на состояние души. Параджанова преодолевает злость, что так и не был найден «смысл и образ красоты» [Параджанов, 1999].

Из сценария Параджанова очевидно, что не все задыхались от пыли и жары на Старо-Верийском кладбище. Очень многие жители города были безучастны к трансформациям городского пространства; «В конце 1966 года в Тбилиси все задыхались от жары. Грузины и их семьи не ехали к морю, а собирали грибы и ягоды под Москвой» [Параджанов, 2006, с. 81]. Очевидно, что Старо-Верийское кладбище было армянским. Там были похоронены тетя Сиран, бабушки Параджанова, соседка Вера. Именно поэтому грузины отдыхали под Москвой.

Параджанов ключевое место отводит описаниям надгробий и фигур. Бульдозерами разрушены мраморные ангелы, «распилены лабрадоры и проданы по нарядам» [Параджанов, 2006, с. 81]. Старо-Верийское и Ходживанское кладбища были культурными пространствами Старого Тифлиса, поскольку там можно было увидеть «выкрашенные бронзой гипсовые барельефы генералов Закавказского военного округа», памятник на могиле Хосе Диаса, видного деятеля испанского Сопrotивления, «арфы золоченые» [Там же, с. 82, 83]. Именно поэтому в киносценарии акцентируется, что к такому вандализму равнодушен был также Союз художников Грузии [Там же, с. 81]. Из вышеописанного очевидна имплицитная критика Параджановым грузинских чиновников, проводивших в советское время чистки армянского культурного пласта, армянских «следов» в городском пространстве. На глубинном уровне в Грузии в советскую эпоху проводилась националистическая, шовинистическая, культурная, коммеморативная политика, которая продолжилась в годы правления Михаила Саакашвили (2008–2013). Но это отдельная тема исследования.

Таким образом, можно заключить, что советский грузинский Тбилиси раскрывается как армянский Тифлис, в котором Параджанов своим гостям показывает «следы» Старого Тифлиса, предшественника советского Тбилиси, в красоте и неповторимости. По стилю представления и понимания города Параджановым становится очевидно, что он был хорошим знатоком своего города, который раскрывал микроисторические реалии культуры, быта, языка одежды Старого Тифлиса и грузинского Тбилиси. Город его детства был источником его размышлений и объектом творчества, но, к сожалению, его сценарий «Исповедь» со всеми его замыслами не был визуализирован как кинофильм о детстве, воспоминаниях, фантазиях и любимом городе.

Список литературы

- Галстян С.* Параджанов. Встречи и не только (Необычный роман об удивительном человеке). Ереван: Эдит Принт, 2020. 232 с. (на арм. языке).
- Демидова А.* Два портрета из книги «Бегущая строка памяти» // Континент. 2011. № 150.
- Калантар К.* Очерки о Параджанове. Ереван: Гитутюн НАН РА, 1998. 182 с.
- Карапетян Г.* Сергей Параджанов // Крещатик. 2006. № 4.
- Катанян В. В.* Параджанов. Цена вечного праздника. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2001. 248 с.
- Катанян В. В.* Прикосновение к идолам. М.: Захаров / Вагриус, 1997. 446 с.
- Кондахсазов Р.* Незаконченные тетради. Фрагменты из книги воспоминаний // Дружба народов. 2011. № 9.
- Маргарян Е. Г.* Британский френч как зеркало русской революции, или язык одежды советских лидеров от Ленина до Горбачева // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 4. С. 112–136.
- Маргарян Е. Г.* Визуальная семиотика армянской революции: вещи и символы // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 156–181.
- Параджанов С.* Исповедь Сергея Параджанова... собранная и сколажированная Гарегинном Закояном // Киноведческие записки. 1999. № 44.
- Параджанов С.* Исповедь / Сост. К. Церетели. СПб: Азбука, 2001. 654 с.
- Параджанов С.* Дремлющий дворец. М.: Азбука-классика, 2006. 224 с.
- Параджанов С.* «Если художнику не верят после сорока, то ему не поверят и на том свете...». Выступлении перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года // Континент. 2011. № 150.
- Параджанов С.* Письма из зоны. Ереван: Антарес, 2020а. 356 с.
- Параджанов С.* Гранат любви. М.: Зебра Е, Галактика, 2020б. 288 с.
- Пашаян С.* Сергей Параджанов. Ереван: Изд-во ЕГУ, 2018. 160 с. (на арм. яз.)
- Симян Т. С.* Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215.
- Церетели К.* (сост.) Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / Автор идеи, предисловия, комментариев, составление и подбор иллюстраций К. Церетели. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2008. 288 с.

Шевченко Д. Как я посадил Параджанова... // Совершенно секретно. 1997. № 12. С. 18–19.

References

Demidova A. Dva portreta iz knigi “Begushchaya stroka pamyati” [Two portraits from the book “Memory of Running Line”]. *Kontinent*, 2011, no. 150. (in Russ.)

Galstyan S. Paradzhanov. Vstrechi i ne tol'ko (Neobychnyi roman ob udivitel'nom cheloveke) [Meetings and not only (An unusual novel about an amazing person)]. Yerevan, 2020, 232 p. (in Arm.)

Kalantar K. Ocherki o Paradzhanove [Essays about Parajanov]. Yerevan, Gitutyun NAN RA, 1998, 182 p. (in Russ.)

Karapetyan G. Sergei Paradzhanov [Sergey Parajanov]. *Kreshchatik*, 2006, no. 4. (in Russ.)

Katanyan V. V. Paradzhanov. Tsena vechnogo prazdnika [Parajanov. The price of an eternal holiday]. Nizhny Novgorod, 2001, 248 p. (in Russ.)

Katanyan V. V. Prikosnovenie k idolam [Touching Idols]. Moscow, 1997, 446 p. (in Russ.)

Kondakhsazov R. Nezakonchennye tetradi. Fragmentsy iz knigi vospominanii [Unfinished notebooks. Fragments from the book of memories]. *Druzhba narodov*, 2011, no. 9. (in Russ.)

Margaryan E. G. Britanskii french kak zerkalo russkoi revolyutsii, ili yazyk odezhdy sovetskikh liderov ot Lenina do Gorbacheva [The British French as a mirror of the russian revolution, or how soviet leaders from Lenin to Gorbachev dressed]. *ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*, 2020, no. 4, pp. 112–136. (in Russ.)

Margaryan E. G. Vizual'naya semiotika armyanskoï revolyutsii: veshchi i simvoly [Visual Semiotics of the Armenian revolution: Things and Symbols]. *ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*, 2019, no. 3, pp. 156–181. (in Russ.)

Parajanov S. Ispoved' Sergeya Paradzhanova... sobrannaya i skolazhirovanaya Gareginom Zakoyanom [The Confession of Sergei Parajanov... collected and collaged by Garegin Zakoyan]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1999, no. 44. (in Russ.)

Paradzhanov S. Ispoved' [Confession]. Ed. by Kora Tsereteli. St. Petersburg, Azbuka, 2001.

Parajanov S. Dremlyushchii dvorets [The Dormant Palace]. Moscow, 2006, 224 p. (in Russ.)

Parajanov S. “Esli khudozhniku ne veryat posle soroka, to emu ne poveryat i na tom svete...”. Vystuplenie pered tvorcheskoi i nauchnoi molodezh'yu Be-

lorussii 1 dekabrya 1971 goda [“If an artist is not believed after forty, then they will not believe him in the next world...”. Speech to the creative and scientific youth of Belarus on December 1, 1971]. *Kontinent*, 2011, no. 150. (in Russ.)

Parajanov S. Granat lyubvi [Pomegranate of Love]. Moscow, 2020, 288 p. (in Russ.)

Parajanov S. Pis'ma iz zony [Letters from the prison]. Yerevan, 2020, 356 p. (in Russ.)

Pashayan S. Sergei Paradzhanov [Sergey Parajanov]. Yerevan, 2018, 160 p. (in Arm.)

Shevchenko D. Kak ya posadil Paradzhanova... [How I imprisoned Parajanov...]. *Sovershenno sekretno*, 1997, no. 12, pp. 18–19. (in Russ.)

Simyan T. S. Sergei Paradzhanov kak tekst: chelovek, gabitus, inter'er (na materiale vizual'nykh tekstov) [Sergey Parajanov as a Text: Man, Habitus, and Interior (on the material of visual texts)]. *ИПАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*, 2019, no. 3, pp. 197–215. (in Russ.)

Tsereteli K. (ed.) Kollazh na fone avtoportreta. Zhizn' – igra [Collage on the background of a self-portrait. Life is a game]. Avtor idei, predisloviya, kommentariy, sostavlenie i podbor illyustratsii K. Tsereteli. Nizhny Novgorod, DEKOM, 2008, 288 p. (in Russ.)

Информация об авторе

Тигран Серджикович Симян, доктор филологических наук, профессор

Scopus Author ID 57202389615

WoS Researcher ID AAV-9516-2020

SPIN 1313-4922

Information about the Author

Tigran S. Simyan, Doctor of Sciences (Philology), Professor

Scopus Author ID 57202389615

WoS Researcher ID AAV-9516-2020

SPIN 1313-4922

Статья поступила в редакцию 10.12.2021;

одобрена после рецензирования 12.03.2022; принята к публикации 15.03.2022

The article was submitted 10.12.2021;

approved after reviewing 12.03.2022; accepted for publication 15.03.2022