

Заметки о поэтике Параджанова

Левон Абрамян

Сергея Параджанова иногда сравнивают с Саят-Новой. Но такое сравнение стало возможным не тогда, когда он снимал в Армении свой фильм о Саят-Нове, а намного позже, когда он снял также «Легенду о Сурамской крепости» в Грузии и «Ашик-Кериб» в Азербайджане. Саят-Нова писал стихи на трех языках Закавказья, и вот появился режиссер, который снимает поэтические фильмы в Армении, Грузии и Азербайджане. Саят-Нова был носителем трех языков, язык же кино вроде бы один, но Параджанов тоже, можно сказать, был трехязычным: родился армянином, вырос в Грузии, мечтал о Востоке – нес в себе его культуру, прежде всего персидскую. То, что третий член триады не совпадает этнически с Азербайджаном, не противоречит, а подтверждает наше сопоставление: азербайджанцы тоже не в последнюю очередь считают себя наследниками персидской культуры. На этом вроде бы исчерпывается внешнее сходство двух творцов, но когда смотришь, как Параджанов переводит на язык кино мир поэзии Саят-Новы, оказывается, что двух поэтов роднит нечто более глубинное.

Например, в «Цвете граната» есть кадр, где в комнате Саят-Новы два узких сводчатых окна превратились в птичьи клетки: форма окна и решетка снаружи уже создавали сходство с клеткой, режиссеру оставалось только посадить на жердочку над подоконником двух павлинов, чтобы иллюзия клетки оказалась полной. Этот кадр идет в главке (фильм разбит на небольшие новеллы-главки), названием которой послужили стихи Саят-Новы: «Я на чужбине соловей, / А клетка золотая – ты» [\[1\]](#). Казалось бы, ничего удивительного: Параджанов ведь мастер именно подобных превращений, на которых собственно и построено его изобразительное творчество. Однако здесь все гораздо удивительнее.

Главки расчленяют фильм на отдельные сюжеты, но есть здесь и внутренние тематические линии, проходящие через весь фильм. Одна из них – тема окна. «Աշխարհի մի փնիզարի է» – «Мир – это окно» – этот лейтмотив настойчиво слышен и виден на протяжении всего фильма. Окно соединяет-разъединяет поэта и его возлюбленную в кадрах поэтической переключки, старинное окно с ажурными витражами – самостоятельный объект, а не часть интерьера – держат в руках ангелы или сам поэт в новелле, где он встречается с ангелом смерти и хоронит свою любовь. Всю новеллу сопровождает знаменитая песня Саят-Новы под этим же названием, наконец, чтобы не осталось сомнений в важности темы окна, формулу «Мир – это окно» хором повторяют в

конце новеллы. И вот в этой сквозной теме окно появляется в образе птичьей клетки.

У Саят-Новы окно не сравнивается непосредственно с клеткой, такое сопоставление скорее чувствуется – поэт говорит о том, как он устал от сводов мира-окна (թաղերունն բեզարի իմ), в которое больно выглянуть (դաղերունն բեզարի իմ); использует он и образ соловья, который хочет, но, видимо, не может улететь (գուգիմ թռնչի բիրուլի ցես). Так оба поэта прочувствовали и по-своему выразили связь окна и клетки. Но удивительно, что они оба пришли к этому, не подозревая, что такая связь имеется уже в самом слове փանջարի (panjara). Саят-Нова употреблял это слово в значении 'окно', то есть в том значении, в каком оно пришло в армянский язык из персидского. Собственно, panjara в персидском значит не просто окно, а зарешеченное окно, то есть в нем уже угадываются истоки образа поэта-птицы в комнате-клетке. Кстати, родственное слово rajjara в санскрите имеет значение именно клетки. Даже если Саят-Нова и не знал об изначальном значении слова panjara, он по крайней мере был носителем образа современного ему зарешеченного окна. Но Параджанов явно не знал всего этого – об этом говорит хотя бы употребление символа окна по всему фильму в чисто «оконном» и другом значениях, на чем мы остановимся немного позже. Он уловил связь между окном и клеткой по наитию. Именно благодаря таким глубинным связям оказались близкими друг другу современный режиссер и средневековый поэт. Фильм «Цвет граната» потому и достоверен изнутри, какие бы странные внешние вольности ни позволял себе режиссер в интерпретации образа поэта.

Одна из таких вольностей – присутствие ламы в сценах монастырской жизни Саят-Новы. Лама, как известно, в горах Армении не водится. Возможно, чтобы как-то объяснить неожиданное присутствие этого животного в Ахпатском монастыре, Параджанов снял кадр, где монахи доят ламу – скорее всего, такое бытовое объяснение удовлетворило бы зрителя, не искушенного в ареальной зоологии. Правда, кадр этот в фильм не вошел. Кстати, даже здесь нас поджидали бы параджановские мистификации – лама была особью мужского пола, что порождало понятные шутки, когда снимался кадр с «доением». Специального умысла здесь, однако, не было: просто лама-самка из ереванского зоопарка была беспокойного нрава и к тому же уступала в красоте самцу.

Истинный смысл присутствия ламы в монастыре – совсем иной, более приниженный. Режиссер намекал, что лама была не только источником пропитания для монахов, но и сексуальным партнером. В дни ахпатских съемок в номере гостиницы, где жил Параджанов, висел на стене сделанный его рукой рисунок, шокировавший дам – журналисток и просто любопытных посетительниц, на котором режиссер недвусмысленным образом изобразил, что именно делали с ламой пастухи в Андских горах, откуда лама родом. Скабрешный рисунок сопровождала надпись: «И пастухи нежно

целовали ламу в уста» [2].

Думаю, что не следует скрывать подобные детали, тем более что нас здесь интересует не скандальная хроника жизни Параджанова, а поэтика его творчества. Так суровая правда о жизни Гогена на райских островах [3] лучше помогает понять его творчество, чем романтические вздохи искусствоведов.

Здесь мы подходим к одной из интересных особенностей поэтики Параджанова. Как в описанном случае с ламой, он может поместить в основу эпизода что-нибудь необычное, даже абсурдное, нередко эпатажирующе-неприличное, но потом это тайное ядро начинает обрастать деталями, и постепенно оно уходит вглубь, теперь о нем знают только его создатель и немногие посвященные, кадр же приобрел благодаря параджановским преобразованиям нечто совсем другое – возвышенно-духовное, не имеющее ничего общего с первоначальным низменным пластом. Правда, дотошный толкователь может проследить, какие тайные линии идут от этого скрытого ядра, как они связывают между собой разные кадры или персонажей в одном кадре – так как камера в «Цвете граната» не движется, связь между изображаемыми объектами обеспечивается благодаря этим тайным линиям.

Например, в новелле о снах поэта есть кадр, где между стоящими Саят-Новой и царевной Анной лежит лама. Над ними – другая триада: между ангелом (с маральими рогами вместо крыльев) и поэтом в детском возрасте лежит царь Ираклий. Ангел и ребенок перекидываются висящим на невидимой нити золотым шаром. Царевна стреляет в воздух, мальчик над ней падает, и ангел раскачивает шар в одиночку. Это повторяется дважды. После того, как мальчик-Саят-Нова падает во второй раз, черное одеяние монаха-поэта становится белым – поверх черной рясы снизу поднимается белое одеяние. Не надо быть искусственным психоаналитиком, чтобы почувствовать сексуальную подоплеку этого кадра – здесь и символика выстрела, и качание, и мальчик, пораженный, надо полагать, в сердце, и убеление монашеского одеяния во время сна, и, наконец, лама – тоже эротический, мы видели, персонаж в параджановой монастырской жизни.

Можно проследить, что порождается в результате такой любви. Это – кадр с родами царевны Анны, но с атрибутикой Рождества Христова. Правда, о хлеве напоминает здесь лишь присутствие осла – буйвол, которого привезли из зоопарка, рвал копытами золотую фольгу, натянутую на пол, мочился от испуга и в свою очередь пугал Софико Чиаурели – царевну Анну, поэтому пришлось от него отказаться. Сзади можно заметить верблюда и волхвов, а над ними на помосте весь мир празднует чудо Рождества.

Я привел такое подробное описание этих двух кадров, чтобы показать, как «тема ламы» вплетается во всю богатую канву этих эпизодов, утерав свое потаенное значение, а для

большинства зрителей так и не приобретаю его – для них лама просто становится в ряд диких животных, появляющихся время от времени в фильме.

Еще один пример подобной эстетической трансформации – тема убеления, одно из проявлений которой мы уже видели в кадре с ламой, поэтом-монахом и его возлюбленной. В Ахпатском монастыре Параджанов снял очень красивую и эффектную сцену, которая, однако, не попала в фильм: царица Анна стоит в одном из помещений перед прямоугольной аркой, через которую видна соседняя комната. Царица в черном трико, на груди прикреплено живописное одеяние из черной овчины. Мы видим, как позади арки появляется поэт в черной рясе и с большой серебряной чашей в руках. Он двигается неуверенно, как во сне, – это и есть очередной сон поэта. Он подходит к арке и резким движением выплескивает содержимое чаши в сторону своей возлюбленной. И неожиданно весь кадр белеет: в чаше было молоко, а по размеру арки было установлено невидимое прежде стекло, по которому молоко растеклось. Потому кадр и стал белым изнутри, причем поэт еще больше убеляет его, размазывая молоко по уже видимому стеклу и выглядывая из просветов. Его возлюбленная в это время томно срывает с груди черную шкуру, и под ней открывается другая черная овчина, но с белыми блестками. Так кадр еще больше убеляется, и зрителю вряд ли важно, какой именно смысл вкладывал режиссер в эту сцену, настолько захватывает дух от ее красоты. А смысл, как и в случае с ламой, был достаточно приниженым: во время съемок эта сцена шла под рабочим названием, которое на литературном языке можно передать как «Ночные поллюции Саят-Новы». Вспомним также, как черная ряса поэта «окрашивается» в белый цвет в предыдущем сне с царицей и ламой, после того как ангел начинает раскачивать шар в одиночку.

К счастью, тема противопоставления черного и белого настолько широка и универсальна, что частный, «физиологический», код этих двух кадров теряется в море символических цветовых противопоставлений – от грешной монахини, черная ряса которой чудесным образом преображается в белую фату, и черного осла, превращающегося в белого, до белого хлеба-лаваша с черной землей вместо традиционного белого сыра. В другой новелле режиссер обыгрывает еще одну цветовую оппозицию – черного и красного цветов: «Հոգի Իհրճի՛ք Ն՛սճԻԱ՛յ Ե՛ծ» («Ты – огонь, но одет в черное»). Если вспомнить также «Ц в е т граната» – название, придуманное не Параджановым, но нравившееся ему, то вырисовывается даже известная цветовая триада «черное – красное – белое» независимо от хитроумных цветовых конструкций автора, не догадывавшегося, что имеет дело с цветовыми универсалиями.

В фильме есть и другие цветовые сочетания, иной раз выстраивающиеся в псевдокомбинации. Например, в сцене, где герой в детстве наблюдает за красильщиками, три мотка ниток выстраиваются в три цвета национального флага Армении (красный –

синий – оранжевый) [4] – обстоятельство, которое будущие интерпретаторы, возможно, могут воспринять как зашифрованные национальные идеи режиссера [5], хотя тот в пору съемок фильма, скорее всего, даже не знал о цветах национального триколора [6].

Так приниженный физиологический смысл, который режиссер искусно замаскировал в рассмотренных двух кадрах, теряется в богатой цветовой гамме, составленной из осознанных и неосознанных, универсальных и случайных цветовых комбинаций.

Еще более сложным образом входят в структуру фильма ритуалы, которым режиссер уделяет особое внимание. Фильмы Параджанова, особенно «Тени забытых предков» и «Цвет граната», вообще часто воспринимаются чуть ли не как этнографические фильмы. Я слышал мнение людей, не понимавших и не принимавших его искусство, но все же высоко оценивавших мастерское изображение бытовой и праздничной жизни народа. «Не знаю, как насчет искусства, но по части этнографии здесь все верно», – заявил после одного из первых просмотров «Цвета граната» маститый армянский историк. Гуцулы тоже высоко оценили изображение Параджановым их обрядов и праздников, но так как многое из этого они никогда прежде не видели, то решили, что режиссер оживил на экране забытые обряды их предков – недаром фильм называется «Тени забытых предков». Говорят, что после срежиссированного Параджановым свадебного обряда с впряжением супругов в общее ярмо такой «древний» обряд стал чуть ли не канонической частью сегодняшней гуцульской свадьбы.

Хотя в обоих фильмах Параджанов нередко выдумывал этнографические реалии, но делал он это так искусно, что гуцулы, не усомнившись в их подлинности, просто отнесли их в область забытого прошлого, а армянский академик даже не заметил подвоха. Надо отметить, однако, что сильного подвоха здесь все же не было. Режиссер просто красочно оформил иной раз тот или иной обряд. Например, при раздаче жертвенного мяса устроители жертвоприношения никогда не соревнуются как на базаре, зазывая людей отведать их подношение, тем более старые женщины, как мы видим это в фильме. Остриженные бараны с перевитыми розовыми лентами рогами – тоже далеко не типичный объект ритуала жертвоприношения. Но это все же детали, которые могут озадачить лишь дотошного этнографа.

Сцены монашеской жизни в «Цвете граната» вообще не вызывают каких-либо возражений у обычного зрителя, но мне как-то высказал свою досаду один просвещенный священнослужитель по поводу этих сцен, которые, по его мнению, сильно снижают качество фильма, удешевляют его недостоверными надуманными деталями и упрощенными аллегориями (например, в сцене, где паства заполняет церковь в образе овечьего стада) – он еще не знал всех подробностей с ламой. Остальные же части фильма, где режиссер снимал «этнографию», он оценивал, напротив, очень высоко. Возможно, что

какие-то детали сходного порядка отпугнули священнослужителей высшего ранга, когда они не пожелали, чтобы Параджанов снял фильм о сокровищах Эчмиадзинского музея, и тем самым лишились предоставившейся им уникальной возможности.

В других случаях Параджанов не дооформляет ритуал, а просто выдумывает его. Например, в «Ашик-Керибе» он должен был снимать обряд обливания водой, но так как было холодно, то герои стали посыпать друг друга рисом – ритуальное действие, к которому прибегают в разных концах света, когда хотят обеспечить плодородие. То есть симпровизированный режиссером ритуал оказался в целом вполне достоверным.

У меня нет здесь цели разоблачать Параджанова, выявлять, что он исказил, а что вообще выдумал. Я просто хотел показать, что ритуал для него (как и цвет) – материал, при помощи которого он лепит свой фильм, мало беспокоясь, что из используемых им реалий соответствует действительности, а что – нет. Порой он строит кадр на основе какой-нибудь не совсем пристойной детали – наподобие «ночных поллюций» Саят-Новы, но здесь тоже это несколько не мешает фильму, а наоборот, вплетается в общую вполне «достоверную» ритуальную канву. Надо сказать, что несколько прекрасных кадров Параджанов сам убрал при первом монтаже фильма, видимо, подумав, что недостаточно хорошо замаскировал каверзную задумку. Так, он не включил в фильм кадр с омовением Саят-Новы по случаю смены им светской одежды на монашескую, построенный по канонам сцен Крещения ранних армянских миниатюр, так как за этой сценой подглядывал с крыши купальни грешный монах [\[7\]](#).

Любопытная деталь в поэтике Параджанова: режиссер может спокойно исказить, подделать этнографическую действительность, но сами предметы, появляющиеся в кадре, хотя бы их часть, должны быть абсолютно достоверными. Серебряная чаша, из которой Саят-Нова выплеснул молоко, убелив кадр, была взята из музея при Эчмиадзинском кафедральном соборе; патриаршьи посохи, разная ритуальная утварь – все было подлинным, из музейных витрин. В одной сцене я представлял на дальнем плане католикоса. Все мое одеяние было музейным, а некоторые вещи были просто уникальными – так, каждый раз до и после съемок тщательно пересчитывали количество жемчужин, которыми был расшит патриарший головной убор.

Интересно, что «подлинность», к которой всегда стремился Параджанов в своих фильмах, иногда приводила к ситуациям, которые «подтверждали» эту его тягу. Так, во время съемок сцены, о которой я только что говорил, ко мне, одетому в облачение католикоса, подошла старуха из дальнего горного селения и попросила, чтобы я освятил ее жертвенное мясо. Ей стали объяснять, что идут съемки фильма и что я не настоящий католикос. Но женщина не понимала, что ей говорят. Она, видимо, не знала вообще, что такое съемки, к тому же «католикос» был в самом настоящем одеянии. Тогда Параджанов

велел, чтобы я благословил ее жертвоприношение. К счастью, я немного знал, как это делается, выслушал женщину и произнес слова, которые она ожидала услышать. И удивительно, что во всем этом эпизоде не было никакого обмана, я не играл роль католикоса и не разыгрывал женщину, а сам как бы наблюдал за этой странной сценой со стороны, все же приводилось в движение верой женщины и подлинностью моего одеяния. Видимо, таким же образом Параджанову удастся создавать на экране самые причудливые и нереальные ситуации, в которые зритель тем не менее безоговорочно верит.

Эта вера зрителя иногда способна переносить в сферу искусства Параджанова даже самые случайные вещи, оказавшиеся в энергетическом поле его творчества. Так в дни ереванской выставки Параджанова 1988 года многие, кто был впервые в Музее народного искусства, где проходила выставка, думали, что томная женщина в длинном желтом платье, ткущая ковер под «Реквием» Моцарта, – это некий введенный Параджановым персонаж, необходимый для вящей полноты картины, тогда как в действительности это была служительница музея, выполнявшая свою каждодневную работу. Подчиняясь законам параджановских неистовых превращений, такие случайно попадавшие в «кадр» персонажи и детали тут же находили свое, как бы специально отведенное им место. Так присутствовавшие на съемочной площадке порой становились свидетелями того, как нечто, казалось бы, совершенно случайно здесь оказавшееся или случайно забредший сюда человек вдруг становились той деталью, что придает кадру неповторимый параджановский привкус.

Это удивительное качество вместе с тем способно подвести мастера к опасному, на мой взгляд, чувству вседозволенности, к чрезмерной внутренней свободе, которая может ради минутной выразительности пренебречь ценностью самого изображаемого. Так в сценарии Параджанова о мученичестве Св. Шушаник христианская святая совершает нехристианский поступок: узнав, что исцеленный ею юноша – ее сын от ненавистного мужа-язычника, она вновь налепляет на него листья, впитавшие страшные язвы, – эпизод, бездумно перечеркивающий пафос рассказа, а не придающий образу святой дополнительных психологических оттенков, как можно было бы подумать с первого взгляда.

Можно было бы заподозрить Параджанова в антихристианских настроениях, если бы он не был абсолютно лишен чувства религиозного (и всякого иного) пиетета. И это относится не только к христианству – мы уже видели, какие сюрпризы он утаил в монашеской жизни Саят-Новы и его братьев-монахов. Во время съемок «Ашик-Кериба» в одной азербайджанской деревушке он проигнорировал также религиозными чувствами местных жителей-мусульман. Они прислали к нему аксакалов, чтобы убедить его не осквернять могилы их предков (съемки должны были проходить на деревенском кладбище), но режиссер еще больше оскорбил их, попытавшись эстетически развеять их предрассудки –

велел артистам показать, как красиво будет выглядеть эта сцена: красивый юноша поднимает на руки красивую девушку и несет ее среди могил, где к тому же накрыт пиршественный стол. «Они плюнули, повернулись и ушли», – рассказывал Параджанов в недоумении – как о простом курьезе, как о косности аборигенов.

Мы начали с сопоставления двух поэтов – Саят-Новы и Параджанова и увидели ряд внешних и внутренних сходств. Теперь надо бы сказать о различиях между ними. Саят-Нова, при всей своей самобытности, создавал канонические произведения, даже его «неканоническая» любовь к царевне Анне тоже была чем-то каноническим для судьбы поэта. Параджанов, наоборот, на каждом шагу нарушает канон, но делает это так мастерски, что не всегда отдаешь себе отчет, в чем же дело, какой устоявшийся стереотип он на этот раз разрушил и ловко подменил своим. Я имею в виду не вообще отказ от стереотипа, который помогает по-новому взглянуть на мир, а такой отказ, который в своем разрушительно-созидательном пафосе «забывает» о тех устоявшихся в культуре знаковых нормах, которые собственно и составляют канон в искусстве, позволяющий нам вести диалог с ушедшими и надеяться на понимание грядущих.

Приведу один пример. У Параджанова есть серия керамических работ на евангелические темы, где он со свойственной ему оригинальностью интерпретирует знакомые сюжеты. Есть там и Тайная вечеря, где, однако, вы насчитаете лишь 9 действующих лиц вместо канонических 13-и. В свое время, когда еще не было музея Параджанова, эта керамическая серия находилась в кабинете директора Музея народного искусства – будущего директора музея Параджанова – и рядом с ней висела набивная алтарная завеса середины прошлого века, где имелась также виньетка с изображением Тайной вечери. Здесь тоже художник не смог поместить целиком всех 12 апостолов, но все же наметил их в с е х, пусть даже только условной дугой головы, чтобы изображение стало именно Тайной вечерей. Это и есть в данном случае канон, то минимальное обязательное требование, которое кодирует этот евангелический сюжет и обеспечивает его узнавание. Наличие этой минимальной заданности не ограничивает, а наоборот, создает необходимые условия для практически полной свободы художника; каноническое число 13 становится той спасительной нитью, которая позволяет художнику поддерживать связь с миром культуры во время своих бесстрашных походов в лабиринт творчества. Так традиционный индийский или современный джазовый музыкант держит в памяти начальную тему даже во время самых головокружительных импровизаций.

В данном случае Параджанова выручает, возможно, слишком сильная инерционность первообразов, кстати, расположенных достаточно канонически. Показательно, что в другой работе – «Стене 26 Бакинских комиссаров», выставившейся на тбилисской и первой ереванской выставках, Параджанов прикрепил все же именно 26 зеркал, а не условное их число. (Работа состоит из доски с вбитыми в нее 26 гильзами и 26 маленьких

зеркал по обе стороны от нее.) Правда, сегодня их число уже не соответствует числу расстрелянных комиссаров – несколько зеркал потерялись при переезде в музей, но, наверно, это не так страшно, поскольку в рядах комиссаров вот уже несколько лет как идут этнические чистки, да и комиссары сами стали далеко не популярными героями.

Я не стал бы останавливаться на этой стороне творчества Параджанова, если бы не было вечной проблемы мастера и его последователей. Мастеру нередко удается благодаря гениальной ли интуиции или другим счастливым свойствам доходить до опасной черты или даже благополучно перешагивать через нее, но за ним неминуемо идут толпы последователей, которым путь мастера кажется уже проторенным, и они оказываются вскоре в тупике, не зная пути назад. Так последователи Тициана поставили решительный крест на фламандском принципе подготовки тщательного рисунка перед подмалевком, не догадываясь, что великий мастер не нуждался в нем, так как рисунок крепко сидел в его голове и руке.

Мы говорили о том, как использует Параджанов этнографический материал для своих фильмов, как он создает иллюзию этнографической достоверности. Параджанову вообще, видимо, суждено занять особое место и в истории визуальной антропологии. Хотя бы потому, что в его псевдоэтнографических фильмах, как мы уже видели, появляются свои особые ритуально-мифологические реалии. Здесь, однако, следует отметить одну особенность таких ритуально-мифологических построений. Когда Параджанов интерпретирует поэтический мир средневекового поэта, мы получаем в результате новый, но созвучный оригиналу поэтический мир – со своими особыми, а порой, как мы видели в случае с темой окна, такими же глубинными мифологемами. Герои фильма совершают ритуалы в особой параджановской редакции, но несмотря на все ухищрения и провокации режиссера, эти ритуалы живут своей собственной ритуальной жизнью, иной раз даже конкурируя со своими прототипами. Все это получается, видимо, благодаря интуиции Параджанова, а также – и прежде всего – благодаря тому, что он сам – истинный поэт, и поэтика его творений созвучна изнутри поэтике мифов, ритуалов или поэзии Саят-Новы, с которыми он имеет дело.

Однако есть некоторые области в ритуально-мифологической системе, где одной интуиции оказывается недостаточно, где необходимо также знание – хотя бы небольшое, которое, в свою очередь, дало бы пищу необычайно тонкой интуиции режиссера. Так случилось с «Легендой о Сурамской крепости», которая является классическим отражением ритуала строительной жертвы. Параджанов, конечно, знает о подобных сюжетах. Он специально изменил возраст жертвы – мальчик из повести Чонкадзе, лежащей в основе фильма, вырос у него в красивого юношу, неведающая жертва к тому же стала жертвой добровольной. И тут интуиция подводит режиссера: архаическая мифологема вырождается у него в банальное патриотическое величание героев

грузинского народа, приносящих себя в жертву ради отечества. Параджанов хотел избежать, как он полагал, сентиментальной банальности и потому изменил возраст героя, но в итоге впал в другую банальность, не прочувствовав истинного смысла строительной жертвы. Показательно, что и соответствующие кадры получились в итоге маловыразительными.

Между тем интуиция Параджанова ведет его по верному пути: через весь фильм идет рефреном тема жертвы – вспомним, например, как Вардо последовательно приносит в жертву разных животных. Недостает режиссеру на этот раз знания о глубинном смысле строительной жертвы, о ее связи с Первожертвой, из которой в начале времен развернулся Космос. Подобно этому великому прецеденту, из тела строительной жертвы вырастает аналог мирового древа – храм, дом вообще, наконец, крепость типа Сурамской. Так фильм лишился главной оси, основного нерва, который наполнял бы его особой скрытой энергией.

Впрочем, Параджанов здесь не одинок: так Пазолини создал в «Царе Эдипе» образ Сфинкса – в стилизованном костюме из ракушек каури, тогда как незадолго до этого кадры Эдип, забредя в некий заброшенный город, сталкивается с загадочной, почти нагой девушкой, в которой гораздо больше от Сфинги, чем в маскарадном персонаже, которого он потом сталкивает в пропасть.

Повторяю, сказанное касается лишь некоторых случаев, где, кроме интуиции, насколько бы тонкой она ни была, необходимо наличие хоть небольших знаний. Причем это, как правило, случаи, когда истинное содержание намного богаче любого придуманного. Так иногда игнорирование глубинными законами этнологии может возвратиться разрушительным бумерангом в фильм, постороенный внешне целиком на этнографии.

Однако большей частью создаваемые Параджановым образы оказываются глубоко архетипическими – иногда, как мы видели, даже вопреки задуманным им хитрым уловкам. Мы уже говорили о сквозной теме окна в фильме «Цвет граната». Тогда нас интересовала связь окно – клетка. Но тема окна идет также, и гораздо более четко, параллельно с темой зеркала. В перемежающихся кадрах поэта и его возлюбленной на стене позади них висит странный объект – то ли окно, то ли картина в раме, то ли зеркало. Но это ни то, ни другое и ни третье: вернее, все три присутствуют в этом объекте. Так, это в некотором смысле окно, так как через стекло видно, как вращается подвешенная на невидимой нити фигурка ангела. Но в то же время это вроде бы живая картина, хотя рама ее раскачивается подобно маятнику независимо от «картины». Вместе с тем структура всего эпизода говорит о том, что окно-картина приближается к зеркалу: каждый кадр является, можно сказать, отражением предыдущего, меняются только герои, да они собственно и не меняются, поскольку поэт и его возлюбленную играет одна и та же актриса – Софико Чиаурели.

Так Параджанов по-своему решает глубоко архаичную тему андрогинизма и близнечества: в некоторых мифологиях первым идеальным или трагическим браком является именно брак между неотличимыми близнецами – братом и сестрой. Это представление дожило до наших дней, когда мы часто, не отдавая себе отчета, ищем себе жен, похожих внешне на нас или хотя бы носящих сходное с нашим имя.

Последовательные перемежения – «отражения» поэта и его возлюбленной подтверждаются другим эпизодом, где порождающим устройством служит уже настоящее зеркало. Женщина-танцовщица смотрится в ручное зеркало, и тут же – в следующем кадре – она исчезает, а слева появляется юноша – ее возлюбленный. Здесь тоже зеркальную пару играет одна и та же актриса.

Связь между влюбленными танцорами еще более тесная: он наливает вино в чашу, она отпивает в следующем кадре, к тому же они попеременно прикладывают опорожненную чашу к груди, к сердцу, однажды – даже с мнимым вином. Этот жест несколько раз повторяется в фильме, и в самых последних кадрах слепой ангел смерти шарит рукой по груди двух девушек в поисках приложенных чаш.

Сюда же относится и тема испитой или недопитой чаши – поэт перед сценами нашествия находит купель пустой и не может утолить своей жажды [8], или в самом конце, перед смертью, Муза поэта льет из большого кувшина вино, но оно течет ему на грудь, так и не утолив его жажды жизни.

Опрокинутая чаша на груди переключается с перламутровой раковины на груди нагой купальщицы, которую однажды в детстве увидел в окно бани наш герой. Позже, уже став поэтом, он гладит свою каманчу, действительно напоминающую по форме женскую грудь, и вместо молока, которое лилось на раковину и грудь купальщицы, на «грудь» каманчи льется поток кусочков перламутра. Вспомним также более далекую ассоциацию: поэт во сне выплескивает молоко из чаши, после чего грудь его возлюбленной обеляется.

Режиссер вообще любит далекие ассоциации: например, в первых кадрах фильма поэт в детстве лежит на крыше Ахпатского монастыря, раскинув крестом руки, а вокруг него сушатся промокшие книги, хлопая на ветру страницами. В последних же кадрах поэт, умирая, ложится в той же позе на землю, а вокруг него хлопают крыльями обезглавленные белые куры. Причем здесь можно заметить и другую ассоциацию: мальчику в детстве отец намазал кровью жертвенного петуха крест на лбу, а тот стер его резким движением руки. И вот, умирая, поэт делает тот же жест перед тем, как вокруг него начинают трепетать птицы, принесенные в жертву искусству.

В фильме имеются также некоторые постоянные ходы, смысл которых проясняется благодаря другим фильмам режиссера. Например, в «Цвете граната» мы часто видим

маятникообразные движения. Можно думать, что это действительно маятник – символ уходящего времени, тем более что в одном сне Саят-Нова раскачивается наподобие маятника со своим наставником-карликом, которого уже нет в живых. Но тема маятника-метронома уже с откровенной очевидностью проглядывает в «Легенде о Сурамской крепости», в кадре, где раскачивающаяся подобно маятнику юная Вардо обращается в так же ритмично раскачивающуюся взрослую женщину. А в «Акопе Овнатаняне» мы видим уже сам прообраз – метроном, отбивающий ритм времени.

Параджанов не успел снять многое из задуманного, но даже когда ему не разрешали снимать фильмы, он постоянно словно находился на съемочной площадке. Стоило Завену Саркисяну, будущему директору его будущего музея, начать щелкать фотоаппаратом, когда мы навещали Параджанова в его тбилисском доме, как он тут же начинал «ставить кадры» – присутствие камеры, пусть не кино-, а фотокамеры, тут же переносило его на съемочную площадку. Но и в другое время, окруженный постоянными и неожиданными посетителями, он творил свои ежедневные «фильмы» – исключительно шедевры, так и не дождавшиеся своего оператора.

Жизнь в зоне также должна была воплотиться в четырех задуманных им фильмах: «Я ничего не могу снять, прежде чем не сниму обо всем том, что пережил в зоне», – сказал он мне вскоре после освобождения. Тогда он много рассказывал о зоне, и я ясно видел параджановские кадры, выстраивавшиеся в причудливый фильм.

Вот, например, рассказ старого пахана о самом знаменательном событии, которое врезалось ему в память за всю его долгую воровскую жизнь. В годы войны, где-то на сибирской трассе, он, тогда молодой парень, «снял» в поезде чемодан. Он давно не ел, а чемодан был дощатым, большим и тяжелым, и он точно знал, что теперь уж наестся – в тяжести чемодана ему чудились хлеб, сало и прочие лакомства голодных лет. С трудом дотащил он чемодан до тамбура, открыл дверь и сбросил чемодан в сугроб, пометив в памяти до мельчайших подробностей место, где будет искать свой клад. Потом с риском для жизни он спрыгнул сам и, не помня себя от предчувствия пиршества, стал добираться по глубокому снегу до заветного места. Наконец, он дошел до него, и вот здесь это и случилось – чемодан разбился, а в нем оказалась клюква, и красные ягоды густо окрасили белый снег. Вот так старый вор пронес через всю свою жизнь типичный параджановский кадр.

Или другая история. Герой – тот же старый вор. Но теперь это история его любви. В зоне он лечил зубы и влюбился в женщину-дантиста. Любовь оказалась взаимной, и они уже долгое время обменивались любовными посланиями. Он ей посылал открытки, непременно с изображением роз, и она обклеивала ими стены и потолок спальни, где они должны были любить друг друга. Понятно, что такие открытки – редкость в зоне, и

Параджанов помог ему, попросив друзей на воле достать ему большую пачку открыток с розами. В благодарность старый вор показал Параджанову, что посылала его любимая в ответ. Каждое утро, расчесывая волосы, она снимала с гребешка вычесанные волосы и отправляла их ему вместо любовного послания, а он набивал ими свою подушку. «Каких только расцветок и оттенков волос там не было!» – рассказывал Параджанов.

Когда подошел к концу срок заключения старого вора, тот решил выйти на волю непременно в пыжиковой шапке. Параджанов оказал ему еще одну услугу и через друзей достал ему такую шапку, но она оказалась слишком большого размера и спадала нашему герою на глаза. Тем не менее он вышел к своей возлюбленной в шапке, закрывавшей половину лица. Она приехала за ним на амбулаторной машине. «Мы все наблюдали за встречей», – рассказывал Параджанов. – Она приподняла шапку, поцеловала его, снова надвинула шапку на глаза, посадила его в машину, и они уехали.»

И еще одна история, вернее, зарисовка из жизни в зоне. Влиятельный пахан возлежит на своих нарах – я не помню, все тот ли это герой, но это не столь уж и важно, – а над ним висит простыня в виде полога (пахану по статусу полагается несколько простынь), на которой изображена во весь рост голая актриса Шендрикова. Ее нарисовали заключенные-педерасты, видимо, перерисовали с имевшегося под рукой номера «Советского экрана» или с открытки, причем волосы на голове, в паху и под мышками – настоящие, художники выдрали их со своего тела и старательно приклеили к соответствующим частям тела актрисы Шендриковой, видом которой наслаждается со своего ложа наш герой.

Другая история была о том, как заключенные покрасили к Пасхе купол местной церкви и как прихожане отблагодарили их за это: они забросали зону через колючую проволоку разноцветными пасхальными яйцами.

Так Параджанов даже огражденную колючей проволокой зону превращал в съемочную площадку. Но чтобы не создалось впечатления, что он сидел там и зарисовывал в памяти красочные кадры для будущих фильмов, приведу в пример только одну ситуацию, которая показывает, в каких условиях, в каком психологическом состоянии все это «создавалось». Когда Параджанова досрочно освободили и он с сопровождавшим его в последний раз конвоиром ждал в Донецком аэропорту самолет в Тбилиси, а полет все откладывался по непонятным причинам, конвоир сказал ему: «Будешь резать себе вены, падла, сделай это в туалете на опилках».

В этих неснятых фильмах должны были быть и другие удивительные кадры: «кошки-гомосексуалы», которые по команде приносят хозяину подбитую меткой рогаткой редкую птицу, пролетающую над зоной; жестокие, но по-параджановски красочные развлечения заключенных и многое другое, что мог снять один только Параджанов. Однажды он

предложил Тонино Гуэрре выбрать любой из четырех сценариев и снять по нему фильм за границей, но тот, по словам Параджанова, отказался, сказав, что похоже на рассказ об иной планете и что снять эти фильмы может только он сам. Юрий Ильенко позже снял фильм по одному из них, но в нем нет той параджановской визуализации, которая буквально завораживала меня, когда я слушал те же истории в авторской «кадрировке».

В своих сокамерниках Параджанов в некотором смысле нашел, как это ни парадоксально, идеального ценителя своего творчества, несмотря на глубину интеллектуального разрыва между ним и его «зрителями» и драматичность ситуации. На это обратил мое внимание Завен Саркисян: в отличие от утонченных посетителей музея Параджанова эти люди, представленные портретами в одном из залов музея, – сами носители того абсурда и кича, которыми питается творчество Параджанова. Мы смотрим и восхищаемся «Картами-самопалами», сделанными в тюрьме, а сделаны они для этих людей, с которыми Параджанову пришлось провести несколько тяжелейших лет своей жизни.

В работах Параджанова, представленных теперь в его музее, о пережитых в тюрьме драмах может говорить одна лишь маленькая деталь, все остальное перемололо его творчество. Например, в композиции, в которой забавная кукла с метлой в руке висит на цепи, такой деталью является цепь. Кукла изображает самого Параджанова, а вся композиция носит странное название «Вор никогда не станет прачкой». Название композиции – воровская поговорка. Подобно тому как вор всегда остается вором, «никогда не станет прачкой», настоящий художник всегда останется художником, не потеряет внутренней свободы. «Обратите внимание, – заметил однажды Параджанов по поводу этой работы, – у меня в руках все же не метла, а смычок», имея в виду, что для черенка метлы он использовал скрипичный смычок. Сюжет композиции связан с эпизодом из лагерной жизни. Однажды Параджанову дали метлу в руки и велели подмести двор, но он кинорежиссер и дворницкая работа у него не ладилась – «вор никогда не станет прачкой». Проходивший мимо начальник заметил, что он работает без огонька; Параджанов поджег метлу чтобы доказать, что умеет работать с огоньком. Вот такую драму, вернее, трагический фарс может скрывать одна деталь – цепь, на которой висит забавный дворник.

Параджанов творил всегда, в любых условиях. Когда его лишили кинокамеры, он стал создавать куклы в тюрьме, рисовать шариковой ручкой на клочках бумаги. Когда я чувствую упадок сил, я всегда вспоминаю монеты-«талеры», которые Параджанов выдавил ногтем на алюминиевых крышках от молочных бутылок в лагерном карцере. Так работал, наверно, в тюрьме над своим последним трудом академик Вавилов, а Павел Флоренский исследовал в Соловках морские водоросли.

Творческая энергия, которая щедрым потоком исходила от Параджанова и завораживала

каждого, кому довелось хоть недолго быть рядом с ним, даже самую грустную и тяжелую для него тему преобразует в радостный фейерверк, где боль и горечь помечены лишь отдаленным знаком-напоминанием. Поэтому иногда не замечают трагической ноты среди безудержного полета самых несовместимых предметов, удивительным образом находящих друг друга в композициях Параджанова. Так случилось, например, в одной из газетных рецензий на ереванскую выставку 1988 года – ее автор, поддавшись эйфории подобного полета в серии коллажей «Перечень описанного имущества», не заметил, что перед ним – обыск, а предметы улетают, подвергнутые конфискации. Впрочем, трагическая нота здесь звучит, по-видимому, лишь для зрителя, который переживает и стыдится за выпавшие на долю Параджанова испытания, сам же создатель, возможно, уничтожил причиненное ему зло вот таким круговоротом вещей.

Неудивительно, что в книге отзывов появилась запись: «В перечень Вашего имущества включите и наши души, которые стали Вашими со времен "Цвета граната"», а немногим ниже – приписку от другой группы посетителей, тоже желавших включить свои души в перечень имущества Параджанова, мусолимый на коллаже бездушным жандармом. После такого массового стремления вверить Параджанову свои души уже не удивляешься, когда читаешь здесь же брошенное ему разоблачение-обвинение: «Поверенный сатаны». В самом деле, в феерических неистовых превращениях, мгновенно завладевающих душой зрителя, есть нечто от дьявола.

Важное качество Параджанова это его неподражаемость. Подражателей у него, конечно, хватает, от любителей-коллажистов до профессиональных кинематографистов, и делают они вроде бы всё как он, но подделка сразу выдает себя: настоящего «Галльского петуха», такого чтобы гребень был составлен из заколок-гребешков, с внутренней формой слова, оживленной в изображении, у них все равно не получается. Так невозможно подражать великому лекарю или великому повару, хотя ингредиенты ты вроде бы подсмотрел и смешал в той же пропорции.

Бывают, конечно, и счастливые исключения. Когда поэтический язык кино Параджанова помогает его последователям открыть свое видение мира. К числу таких последователей следует отнести иранского режиссера Мохсена Махмалбафа, чей фильм «*Gabbeh*» не только использует поэтику Параджанова, но буквально заимствует некоторые кадры из его фильмов. Поэтому я смотрел этот удивительно красивый фильм со смешанным чувством. Если это цитата из Параджанова – например, эпизод с гибелью маленькой сестры героини, – то непонятно, почему нет отсылки к оригиналу. Возможно, автор фильма следует персидской поэтической традиции, в которой принято использовать строки поэтов-классиков при создании собственных текстов [\[9\]](#). Параджановский киноязык в этом смысле достаточно классичен для такого цитирования. Однако беда в том, что мало кто знает, откуда эта цитата. Так, в Соединенных Штатах, где фильм

Махмалбафа с успехом прошел в 1997 году, я не заметил в похвальных критических отзывах о фильме какого-либо упоминания о поэтике Параджанова, откуда «Gabbeh» родом. Поэтому традиционный восточный метод построения текста с цитатами и поэтическими переключками воспринимается в данном случае чуть ли не как плагиат. Может быть, посвящение в титрах или какой-либо намек на источник киноцитат снял бы это неприятное чувство, не позволившее мне полностью насладиться красотой «Gabbeh».

Одно из самых удивительных качеств изобразительного творчества Параджанова – его самодостаточность, независимость от областей искусства, так или иначе, иногда довольно тесно, примыкающих к его творениям. Я имею в виду не только то, что он не штудировал специальных книг и не следил за соответствующими направлениями, но и то, что он мог не пойти на редкую выставку, чудом дошедшую до наших окраин. Так Параджанов не нашел времени, чтобы заглянуть на выставку живописи Танджурской и Майсурской школ 18-19-го веков, гостившую в Музее искусств Грузии, хотя сама судьба принесла к порогу его дома то, что, возможно, стоит за его сегодняшними коллажами, подобно тому, как искусство Ренессанса стоит за смелыми творениями нашего века.

Или же Параджанов так и не увидел экзотического и первозданного мира искусства Океании, в который неожиданно окунули тбилисцев и ереванцев Николай Мишутушкин и Алоис Пилиоко летом 1980 года. Если в южноиндийских не то изысканных миниатюрах, не то лубках с обрамлениями из зеркальных осколков можно видеть «ренессансную» предтечу Параджановского творчества, то в ритуальных фигурках и статуях из далекой Меланезии можно увидеть первобытные истоки сегодняшних Параджановских кукол и манекенов. Недаром в центр композиции, которая долго украшала балкон его тбилисского дома, он поместил открытку с изображением культово-поминальной маски, наращенной глиной на черепе усопшего, так и не узнав, что этот понравившийся ему объект был в двух шагах от его дома.

Наконец, в дни работы его выставки в Ереване была открыта Всесоюзная выставка юмористического рисунка, по сути своей – выставка проблемной графики, то есть жанра, к которому стабильно обращался Параджанов в целом ряде своих коллажей и графических работ – вспомним хотя бы луч света в виде колючей проволоки, падающий в тюремную камеру, на одном из тюремных рисунков. Кинорежиссеры часто рисуют воображаемых персонажей; неудивительно, что они часто прибегают к гротескной карикатуре – им рисунок нужен скорее для быстрых зарисовок и образного выражения идеи. В жанре карикатуры рисовали Сергей Эйзенштейн и Федерико Феллини. Близок к этому жанру и Сергей Параджанов. Он и здесь выглядит высоким профессионалом: некоторые его рисунки могут войти в золотой фонд мировой карикатуры. Таковы «Спасибо тебе, Вильгельм Телль», рисунки из альбома в подарок Иву Сен-Лорану или рисунки из тюремной серии, некоторые из которых, как я уже сказал, как нельзя лучше

представляют жанр проблемной графики, в котором работали многие деятели «периферийной» советской карикатуры тех лет. Впрочем, не думаю, что Параджанов хоть сколько-нибудь был знаком с этим жанром. Поэтому устроители выставки и хотели показать ее ему. Но у Параджанова так и не нашлось времени.

На все эти выставки Параджанов не ходил вовсе не из высокомерия и не в пику всеобщему снобизму, а оттого, что по существу его творчество самодостаточно, само по себе одухотворено и ему не было нужды знать истоки или вершины близких ему творений человеческого духа. Наверно, поэтому его работы не смотрятся как вторичные, хотя иные из них могут быть сопоставлены с коллажами времен дадаизма или с современными концептуалистскими инсталляциями.

Мы уже говорили, что в «Цвете граната» поэт перед смертью возвращается в детство, вспомнив детский свой жест. Но детством поэта пронизан весь фильм, постоянно поэт вызывает свой детский образ, в снах ли или в поэтических видениях. В изобразительном творчестве Параджанова тема детства, памяти о прошлом – своем и своей семье, вообще памяти отчетливо прослеживается: «Бабушкино ореховое варенье», «Памяти Фаберже», «Воспоминание о черной икре», «Шляпы памяти несыгранных ролей Нато Вачнадзе», «Детство нашествия». Это чувствовали посетители его выставок, а теперь – посетители музея. Вот что записал один посетитель первой ереванской выставки: «Спасибо, что он», Параджанов, «хранит в душе каждую крупицу детства. Спасибо, что он вернул мне и мое детство». Или другая запись: «Спасибо за предметы, краски, запахи детства и бабушкиного дома». В дни выставок «запахи детства» издавали два экспоната, составной частью которых была старая керосинка и керосиновая лампа. Керосинка входила в композицию «Эхо войны»: закопченное окно с нехитрыми атрибутами военного времени – воспоминание о тбилисском детстве. Вот что пишет о своих ощущениях Василий Катанян: «Он наливает в керосинку ...настоящий керосин, зажигает ее, и вдруг вы ощущаете запах, который мгновенно переносит вас на десятилетия назад, в войну... Каждое утро он приходил на выставку, чиркал спичкой и отбрасывал вас в юность и детство» [10]. Это о тбилисской выставке Параджанова 1985 года. Во время ереванской выставки Параджанов тоже следил, чтобы лампа и керосинка всегда горели. «Ну как, наливаете керосин каждый день?» – таков был его первый вопрос, когда через пару недель после открытия выставки мы с Завеном Саркисяном, директором музея, где проходила выставка, навестили его на съемочной площадке у Шекинского дворца.

Запах вообще обладает удивительным свойством воскрешать в нашей памяти давно забытое. Этим успешно пользуются психоаналитики. В одной из своих запутанных историй Агата Кристи при помощи запаха заставляет свидетеля вспомнить напрочь забытое. Недаром в самоанском мифе о начале мира первым из Ничто появляется именно запах, благоухание, а в Древней Индии считали, что обоняние возникло раньше, чем

зрение и слух. Вспомним также, что запах матери – одно из первых и стойких ощущений, которые встречают ребенка на этом свете. Во всяком случае, запах керосинки сыграл, по-видимому, не последнюю роль при появлении в книге отзывов записи: «Вы пробудили ностальгию по детству, пусть и военному, тбилисскому детству...». Хотя сегодня в музее Параджанова нет больше чадящих и пахучих вещей – теперь керосинка постоянный экспонат музея, а не коптящий объект временной выставки, и ее огонь искусно воспроизводится вмонтированными лампочками, – в керосинку все же время от времени подбавляют керосина, чтобы его легкий запах продолжал помогать чудесным перемещениям во времени. Правда, есть опасность, что запах керосина может вернуть многих посетителей не в ностальгическое далекое прошлое, а в недавние суровые зимы блокадного Еревана первой половины 1990-х годов.

Своему детству Параджанов всегда отводил на выставках особое место; на первой ереванской выставке ему был посвящен отдельный зал, названный «Моя судьба». Эта экспозиция практически полностью воспроизводится в специальном отделении музея, где можно увидеть старые фотографии родителей и почтенных родичей, документы в старинных рамках, причудливую композицию «Странная и смешная жизнь отца» и многое другое, что побудило одного посетителя написать в книге отзывов, что такого самолюбования и нарциссизма он еще не видел, а другого, что «это единственный случай, когда культ личности оправдан». Однако возмущившийся нескромностью Параджанова посетитель, видимо, не понял, что в этом зале можно было увидеть не просто судьбу автора, но и судьбу его произведений из других залов, многими нитями ведущих к этой казалось бы музейно-архивной истории рода Параджановых. Так, роза со шляпы матери, которую мы видим на фотографии «Фазтон 1917 г.», вдруг появляется, уже осязаемая, на одной из шляп, посвященных памяти несыгранных ролей Нато Вачнадзе. Или же мы видим кусок портрета из композиции «Странная и смешная жизнь отца» на фотоколлаже «Портрет отца, порванный в ревности». И может быть, тайные нити ведут от уютного «Сундука моего детства, где можно было прятаться» в зал с графическими свидетельствами тех мрачных мест, куда был упрятан на несколько лет Сергей Параджанов.

Образ матери занимает исключительное место в творчестве Параджанова. Иным посетителям выставок даже казалось, что он слишком много места уделял ее фотографиям. Мне довелось участвовать в подготовке Параджановым экспозиции первой ереванской выставки и я невольно думал тогда о скрытых силах, побуждавших его сочетать те или иные работы. Над «Сундуком моего детства» он повесил, может быть без внутренней связи, фотоколлаж «Портрет отца, порванный в ревности», но «Халат моей матери», с материализацией памяти о матери, уже осознанно хотел повесить непременно рядом со своим фотопортретом «Мне 28». Композиционно они явно не сочетались, так что пришлось их разъединить, но этот эпизод вместе с «Сундуком», где прятался в детстве

маленький Сергей и над которым висела его фотография с грустной матерью и с разорванным в ревности портретом отца, очевидно послужили бы хорошим материалом для классической психоаналитической хрестоматии.

Куклы Параджанова – тоже некая дань детству. Недаром во время ереванской выставки Параджанов целый зал подарил детям, сказав: «Там куклы, им будет интересно». Параджанов часто использовал детские куклы, преображая их или помещая без изменений в свои сказочные интерьеры. Эти куклы интересны не только сегодняшним детям, но и всем бывшим детям, в них даже как бы детство мира; это, например, «Детство нашествия», где в будущем Чингисхане уже проглядывает роковая для мира судьба, это «Даная», с трогательной наготой детской куклы принимающая оплодотворяющие нитки дождя, это «Ода Гагарину», где бесстрашная кукла, воплотившая наши детские мечты, парит в космосе. Свою первую куклу Параджанов сделал в зоне из мешковины – доступного там материала. Кукла изображает Лилю Брик; в детской наивности и строгости этой куклы можно увидеть мощный импульс из детства, помогавший автору создавать ее в лагере из суровой мешковины. Кукла непременно заставляет зрителя вернуться к фотографии, где Параджанов запечатлен рядом с изящной старой дамой с пронзительными глазами – легендарной Лилей Брик, которой Параджанов стал обязан своим освобождением. Так между экспонатами происходит незримый разговор, и посетитель переходит из зала в зал, все возвращаясь к уже увиденному, пытаясь нащупать скрытые нити между отдельными работами, или же делает это неосознанно, попав под воздействие этих тайных сил.

К области детства относится и «Чемодан моего детства, превращенный в слона». Но он нам здесь нужен для того чтобы понять превращения Параджанова. После того, как Параджанов закончил экспозицию своей первой ереванской выставки, я записывал с его слов названия работ, чтобы заказать художнику этикетки. Многие названия я помнил еще с тбилисской выставки и было интересно наблюдать, как некоторые из них сейчас трансформируются. «Чемодан моего детства, превращенный в слона» в Тбилиси назывался иначе, и когда я записывал новое название, мне показалось более удачным «Чемодан моего детства, ставший слоном», но Параджанов, подумав с минуту, настоял на «превращенный в слона». Лишь через пару дней, когда я слушал интервью Параджанова по Ереванскому телевидению, я понял смысл его поправки. На вопрос, как создавались показываемые работы, Параджанов сказал: «Чемоданы превращаются в слонов, слоны превращаются в чемоданы...» – то есть указал на принцип трансформации, вечных превращений, который лежит в основе его творчества. Действительно, превращение претерпели многие произведения Параджанова. Когда я записывал со слов автора название «Чаренц» к соответствующему мозаичному портрету, Параджанов спросил: «Действительно похож?» Портрет в самом деле можно считать одним из наиболее близких по сходству и духу к оригиналу, хотя на обратной стороне сохранилась прежняя

этикетка, выдающая, что первоначально это был портрет украинского философа 18-го века Сковороды.

Или другой пример. В зале «Памяти Тарковского» стояла центральная композиция «Пиета» – манекен в натуральную величину, представлявший самого Параджанова, держал на руках манекен молодого мужчины в газовом покрывале, напоминавшем свадебную фату. Здесь постоянно звучал «Реквием» Моцарта и вообще в зале царила атмосфера скорби по рано ушедшему из жизни режиссеру. Большие антропоморфные сосуды для хранения соли, постоянные экспонаты этого зала, приобретя любимый плод Параджанова – гранат, неожиданно превратились в скорбящих женщин, выстроившихся у стены. В манекене, которого оплакивают, многие видели сходство с Андреем Тарковским, тем более что в скорбной фигуре нельзя было не узнать Параджанова, хотя борода его была сделана из посудного ерша. Но несколько лет назад те же фигуры и еще та, что сейчас оседлала слона-чемодан, представляли в комнате Параджанова его семью, как он в шутку называл эту группу.

Образец превращений – композиция «Ночная птица Тарковского». На ереванской выставке 1988 года она оплакивала недавнюю смерть Тарковского. Фотография, где за столом сидят Параджанов и Тарковский, была помещена в укрепленный на стене открытый ящик. Перед фотографией горела керосиновая лампа (это и был один из двух уже упомянутых пахнущих экспонатов). К лампе «прилетела» неведомая деревянная птица. Эта объемная птица перекликалась с двумя другими птицами, наклеенными на фотографию, которые смотрелись лишь как фон для основной птицы на переднем плане. Однако две эти таинственные птицы, посетившие Параджанова и Тарковского, прежде, в 1987 году, когда был создан коллаж, понимались совсем иначе. Тарковскому птица села на голову, а Параджанову на руки, скованные цепью. У Тарковского на груди на такой же цепи висит большая золотая медаль. И сразу становится ясно, что таинственные птицы – предвестники судьбы, которые в сказках неизменно находят избранника, родившегося под счастливой звездой. Деревянная ночная птица теперь уже зловещий вестник, она как бы слетела с головы еще недавно удачливого своего избранника. Так одно превращается у Параджанова в другое, так из трепетных полетов птиц создаются его композиции. Вариант, висящий сегодня в музее, ближе к первоначальному. Деревянная птица исчезла после выставки и предыдущую композицию восстановить не удалось, хотя в названии осталась «ночная птица» (работа прежде не имела названия). Может быть, птица выполнила свою зловещую роль – предрекла еще одну смерть и больше не нужна; нам же остается судьба двух рано ушедших режиссеров в том виде, как ее видел Параджанов, когда с горечью редактировал фотографию, сделанную у него дома.

Все эти взаимопереходы оказываются возможными благодаря принципу коллажа, очень важному в творчестве Параджанова. Именно он в первую очередь позволяет художнику

совершать все мыслимые и немыслимые превращения, о которых мы говорили. Яркий пример превращений такого рода – коллаж «Додо ворует папиросы», где папиросами стали колонны здания, купол которого, будучи перевернут, в нужном ракурсе вдруг превращается в крылья Додо Абашидзе, вооруженного гигантские папиросы.

Любимый автограф Параджанова – ножницы перерезают колючую проволоку, возвращая ему свободу. Показательно, что это делают ножницы – инструмент, который дарует Параджанову свободу перемещений и который занял бы не последнее место в его гербе, если бы таковой существовал. Но коллаж не кончается одними ножницами и склейками. Его принцип вседозволенного совмещения порой совершенно несовместимых вещей и составляет основу параджановского видения мира. Снова обратимся к статье Катаняна, где тот пишет о своем друге: «Идет он, например, по улице, остановится возле витрины, все осмотрит, зайдет в магазин и все порекомендует переставить. ...Сядет за стол в гостях и все пересервирует, а еду подправит специями и травами (спасибо, что не переставит мебель)». Это точное замечание о Параджановской вечной тяге к перестановкам, можно сказать к коллажированию, вспомнит любой, кому довелось быть свидетелем пусть самого банального эпизода в жизни Параджанова. Если ему нравился памятник Вардану Мамиконяну, то непременно зажатый между двумя высотными зданиями, а если ереванские дома – то при условии что все они будут повернуты фасадом в сторону Арарата. Вернувшись из Роттердама, Параджанов красочно описывал, как сверхсовременные сооружения не выделены там в новый город, а гармонично вплетены в старый центр с ратушей и собором. «Ты находишься в коллаже» – подытожил он свой рассказ.

Можно сказать, что по принципу коллажа в немалой степени построено и кинотворчество Параджанова. Вспомним хотя бы «Цвет граната», где камера вообще не движется и перед зрителем разворачивается не просто фильм, а «перелистывается» альбом картин художника, каждая из которых могла бы стать законченным живописным произведением, осталось только заключить его в рамку, что, кстати, он иногда и делает, как правило, не буквально, а вводя рамку или ее деталь в кадр, например в снах Саят-Новы. Независимо от эстетических задач автора куски рамы становятся знаком-напоминанием общего обрамления, выдают автономность каждого кадра, вплетающегося в общий коллаж. Вспомним качающуюся маятником раму в кадрах, которые мы разбирали в связи с темой окна-зеркала. Рамка, собственно, дополняет эту пару до триады «рамка-окно-зеркало», напоминая нам, что мы находимся в коллажном царстве Параджанова.

Если киноязык Параджанова использует принцип коллажа, то, с другой стороны, коллажи отражают его кинотворчество. Недаром Параджанов говорил, что коллаж это спрессованный фильм. Поэтому когда Параджанову не позволяли снимать фильмы, он создавал их в «спрессованном» виде. И еще немаловажное обстоятельство: на

осуществление замысла фильма уходят годы, большинство своих замыслов Параджанов так и не осуществил, однако коллажи, свои спрессованные фильмы, он «снимал» сразу же.

В тождестве замысла и исполнения Андрей Тарковский видит суть поэтического языка Параджанова: «Он делает не коллажи, куклы, шляпы, рисунки или нечто, что можно назвать дизайном. Нет, это другое. Это гораздо талантливее, возвышеннее, это настоящее искусство. В чем его прелесть? В непосредственности. Что-то задумав, он не планирует, не конструирует, не рассчитывает, как бы сделать получше. Между замыслом и исполнением нет разницы: он не успевает ничего растерять. Эмоциональность, которая лежит в начале его творческого процесса, доходит до результата, не расплескавшись. Доходит в чистоте, в первозданности, непосредственности, наивности.» [11]

Для коллажа нужны достаточно большие куски, обрывки законченной информации, необходимо застывание на минуту, как это имеет место в «Цвете граната», а не плавный поток кадров, как обычно бывает на экране. Кинотекст Параджанова составлен из отдельных предложений или даже кусков текста (им же составленных или симитированных), а не слов и знаков, то есть из достаточно больших и узнаваемых составляющих, а не мельчайших элементов. Так и в коллаже мы в принципе должны узнать, пусть при медленном осмотре, отдельные куски составляющих; мы должны уловить прекрасный лик мальчика Пинтуриккьо, а не довольствоваться, скажем, его неузнаваемым зрачком, чтобы совершилось чудесное превращение, чтобы он зажил новой, прежде неведомой жизнью благодаря ножницам коллажиста. Иными словами, коллаж рождает фантастических химер или прекрасных русалок и кентавров, а не синтезирует гомункулов.

Среди многих особенностей коллажа, которые связаны прежде всего с деконструкцией его источников, отмечают историческую, можно сказать уликовую, значимость коллажа, заложенную в нем возможность реконструкции исторического фона и разных реалий, прямо или косвенно «выдаваемых» его составляющими [12]. Это в полной мере относится к коллажам Параджанова, многие из них еще ждут своего «контекстного» исследователя. В редких случаях мы имеем поразительно полную предысторию параджановского коллажа, например в случае работы «Композитор Валентин Сильвестров». Предыстория этой работы раскрывается благодаря «свидетелю» Игорю Блажкову: «Что касается “параджановского” портрета (коллажа), то не все знают, что на нем изображено... Вот мои комментарии к портрету: в квартире Сильвестрова на стене в гостиной висят следующие работы: кубистическое полотно Вадима Игнатова, друга Валентина, и иллюстрации к русским народным сказкам Григория Гавриленко. Так вот, на портрете Параджанова фоном для композиции в левой части вверху послужила картина Игнатова; на колпаке у Сильвестрова вверх ногами изображены царь и царица из русских народных сказок Гавриленко; в центре наверху – головы из русских народных сказок Гавриленко; и самое

главное – справа на фотографии супруги Валентина Ларисы Бондаренко наложена половина головы Сильвестрова. И еще, у Сильвестрова есть триптих “Драма” для фортепианного трио, 1-я часть которого написана для скрипки и фортепиано. Эта часть заканчивается следующим образом – скрипач кладет скрипку на крышку рояля, берет в руки спичечный коробок, зажигает спичку и громко задувает ее. Так вот на портрете мы видим Сильвестрова, который держит левую руку, как скрипачи ее держат; а между пальцами миниатюрный фонарик, что и является аллегорией горящей спички.» [\[13\]](#) Предыстория настолько полная и «портретная», что начинаешь подозревать: многое в коллажном творчестве Параджанова так и останется за рамкой нашего понимания.

Вечные перестановки-перемещения, без которых не может жить Параджанов, похожи на чудесный калейдоскоп, который он будто держит перед твоими глазами, с каждым поворотом разворачивая новую захватывающую картинку. Недаром многие его работы составлены как в калейдоскопе из осколков стекла и зеркал.

Собственно, все выставки Параджанова были большими мастерски составленными коллажами: сама плотность заполнения стен работами, их физический контакт выявляют их коллажную природу. Закончив экспозицию своей первой ереванской выставки, Параджанов заметил: «Каждый раз я собираюсь сделать строгую композицию, а получается лоскутное одеяло». Но это «лоскутное одеяло» и есть тот неподражаемый коллаж, который притягивал нескончаемый поток посетителей. Некоторые знатоки и эстеты после выставки восхищались одними работами и критиковали другие, но мне кажется, правы те, кто видел всю выставку в целом, где как в истинном коллаже могут соседствовать самые разные вещи, к которым понятия «хорошее – плохое», «высокое – низкое» неприменимы, так как только в сочетании друг с другом они создают новое качество, новую ценность. Это конечно не значит, что среди работ Параджанова нет бесспорных шедевров и нет более обычных вещей, я хочу лишь заметить, что его выставки, составленные из коллажей, в целом были коллажами более высокого порядка.

В этом смысле музей Параджанова несколько отличается от прижизненных его выставок. Это и понятно, ведь музейную экспозицию делал не он. Когда ему впервые стало плохо после операции, он мне сказал в московской больнице: «Только бы успеть сделать две вещи: снять “Исповедь” и оформить музей»; он не успел сделать ни того ни другого.

Одного только перечисления проблем, которые встали перед организаторами первой экспозиции музея (Завеном Саркисяном, Кареном Микаэляном и мной, принимавшими участие и в предыдущих экспозициях), достаточно для специальной статьи по музееведению. Здесь отмечу только, что подражать Параджанову мы не могли и не имели права – я уже говорил о неподражаемости Параджанова: если бы автором экспозиции был он, то мы увидели бы сегодня самые неожиданные решения, несовместимости, которые

становятся совместимыми лишь благодаря параджановским импровизациям. К тому же музей диктует свои правила, например он требует надежности, ориентации больше на будущее, чем на эффектную сиюминутность. Большинство работ требовали немедленной реставрации и фиксации: некоторые из них рассыпались на глазах. Параджанов-режиссер почти всегда перевешивал Параджанова-художника. Режиссер ставит кадры, мастерит декорации, строит в рамке видеоискателя (снова тема рамки) свой выдуманный мир, чтобы в следующий миг создать новый, а старый мир идет на слом. Поэтому Параджанов, создавая свои художественные произведения, не думал о вечности, он крепил свои калейдоскопические картинки на один миг, на один лишь показ. Любопытно, что руководители музея, видимо, зараженные параджановским зудом вечных изменений, постоянно что-нибудь меняют в экспозиции, думая (часто оправданно), что делают это из рационалистических побуждений.

Калейдоскопические перестановки-превращения на коллажах Параджанова смыкаются с еще одной характерной для него особенностью – его страстью к дару и обмену. Параджанов мог не задумываясь подарить случайно забредшему к нему домой посетителю уникальную вещь, достойную занять почетное место в именитых коллекциях; иногда он получал ответный дар, вовсе не обязательно эквивалентный. Эта вовлеченность в систему дара и обмена способствовала тому, что через руки мастера проходил вещный мир, которым он манипулирует, в творчестве ли, в жизни ли. Ведь для коллажа нужен богатый материал, вечно меняющийся поток вещей. Но этот вещный мир проходит через мастера, питая его своей энергией, а не задерживается на стенах его дома, не складывается пыльными слоями в потайных сундуках, как это бывает у алчных коллекционеров или просто жадных скопидомов. Любопытно, что многие эти ослепленные блеском вещей люди принимали Параджанова за своего, не понимая, что их великий «партнер», разбирающийся в тонкостях дорогих их сердцу предметов, на самом деле не привязан к ним, как это кажется с первого взгляда. Тяга Параджанова к дару и обмену может иметь отношение к древнему закону, который регулирует жизнь архаических обществ, находящихся во власти взаимных даров. Этот закон понуждает некоторых мифологических героев все время маниакально обмениваться, иногда даже частями своего тела. Следуя этому закону, Параджанов, можно сказать, раздарил миру всего себя.

Но, пожалуй, самой удивительной особенностью Параджанова было то, что он всюду каким-то непостижимым образом создавал вокруг себя праздник. Его выставки всегда оборачивались каким-то особым параджановским карнавалом, он их специально режиссировал, несмотря на буйную импровизацию. Тбилисская выставка так и называлась: «Бал в мастерской кинорежиссера». Ереванская выставка, названная им «Визитом в мастерскую кинорежиссера», также обернулась балом-маскарадом, дух которого усиливали костюмы, привезенные по случаю открытия со съемочной площадки «Ашик-Кериба», красная мантия режиссера и красочные костюмы хора «Аветис»,

особенно вдохновенно певшего в этот день и вносившего в церемонию открытия элемент ритуального действия.

Вообще стоило Параджанову появиться где-нибудь, как тут же создавалась ни с чем не сравнимая радостная атмосфера, где каждый момент ожидаешь чего-то неожиданного, и вот уже ты попадаешь под действие параджановских превращений, и доля его безмерной творческой энергии хоть частично достается и тебе. Параджанов был вечно окружен самыми разными людьми, которые постоянно удивительным образом преображались, попадая в его окружение. Сам я не мог удержаться, когда видел какой-нибудь необычный костюм у него дома, и тут же надевал его на себя. Но я прежде всего имею в виду внутреннее преображение. Так, однажды в маленьком ереванском уличном кафе все вдруг празднично преобразилось, стоило там появиться Параджанову со своими друзьями. Откуда-то возникли громадные бутылки с красным вином – такие были в последних сценах «Теней забытых предков». Прослышав о долгожданном госте, появился незнакомый ему прежде почитатель с ярко-красной розой, насупленные обычно официантки неожиданно расцвели. Подходя к этому преображенному месту, я остановился, пораженный, и заезжая проститутка с балкона гостиницы над кафе послала шумной группе воздушный поцелуй, завершив этот красочный кадр.

Или в другой раз на глазах создался параджановский коллаж из таинственных грузин-меценатов, не менее красочных ереванских знакомых, которых никогда больше не встретишь на улицах Еревана, приехавшего с ним молодого колумбийца, игравшего латиноамериканские ритмы на самодельных свистульках, детей, притянутых музыкой, и конечно же из него самого, ибо без его участия, как я уже говорил, не бывает истинных параджановских коллажей. Эта сцена не была придумана или разыграна, она и ей подобные просто поминутно создавались вокруг Параджанова, как в калейдоскопе. Я привел лишь обычные случаи, хотя был свидетелем чуть ли не фантазмагорий. Последнюю же сцену я запомнил хотя бы потому, что именно в этот момент Параджанов сообщил нам о своем решении передать свои творения Армении, то есть фактически был заложен будущий музей.

Поразительно, что когда мы делали первую экспозицию в музее Параджанова, уже без него, этот дух параджановского праздника стал вдруг выходить по мере того, как мы открывали ящики с экспонатами. И дело не только в том, что были извлечены на свет его куклы, коллажи и личные вещи. Неожиданно, узнав об открытии музея, приехала молодая женщина из мест, где Параджанов отбывал «наказание», которая лично его не знала, но переписывалась с ним в те годы, и он слал ей письма с рисунками – например, рисунком старинной люстры из своего тбилисского дома – и вот эту самую люстру мы извлекали теперь из очередного ящика под ее восхищенным взглядом. Когда нужно было переставить мебель, тут же появился совершенно в параджановском духе ансамбль

скрипачей; скрипачи сложили свои футляры, сняли рубашки, обнажив мощные волосатые торсы, и стали перетаскивать старинную мебель. Было еще много другого, тоже чисто параджановского, что мы припомним позже. Так дух Параджанова как бы вновь привел в движение тайные механизмы параджановского праздника. Все это оставалось только снять на пленку, то тогда тоже, как и при жизни Параджанова, не нашлось преданного ему оператора.

Параджанов с подозрением и без особого энтузиазма воспринял политический «праздник», разыгравшийся в дни выставки в Ереване, в феврале 1988 года: он привык сам создавать праздник, а не участвовать в навязанном извне. Он и из своего горя умудрялся устраивать праздник для других. Его быстрый уход ознаменовался концом традиционного праздника в Тбилиси – города, всегда жившего если не по законам карнавала, так в его предчувствии. Сегодня не стало и Феллини, другого великого творца праздника. На сцену истории выходят сегодня более зловещие карнавальные фигуры.

Саят-Нова творил на трех языках. Три языка творчества Параджанова разошлись, когда рухнула хрупкая Вавилонская башня Закавказья, и режиссер, как и его прототип поэт, исчезает, уходит от нас, отвернувшись от праздника человеческого духа, которым так щедро он нас одаривал.

Питтсбург, 1994 – Ереван, 2002, 2008

[1] Существуют две версии фильма – в авторской и цензорской редакциях. Они отличаются как по монтажу, так и по названиям главок. Приведенное заглавие из русской, цензорской, версии. Любопытно, что в армянской, авторской, версии главки не озаглавлены, а большей частью снабжены пространными литературными пассажами, имеющими самостоятельную художественную ценность, но совершенно не типичными для поэтики Параджанова, который к тому же плохо владел армянским языком. Как это ни парадоксально, лаконичность названий главок в цензорской версии ближе по духу к Параджанову, что подтверждается оглавлением новелл в его более позднем фильме «Легенда о Сурамской крепости».

Здесь нас интересует фильм в целом, вместе с кадрами, не включенными в авторский вариант самим Параджановым, поэтому мы не будем впредь делать отсылок на ту или иную версию. См. их сопоставление и анализ в специальной работе Джеймса Стеффена (*Steffen, James. Parajanov's Playful Poetics: On the 'Director's Cut' of The Color of Pomegranates / Journal of Film and Video. Winter 1995-96, Volume 47, No. 4, p. 17-32.*

[2] Кстати, одна из старых гипотез происхождения сифилиса связывала эту болезнь именно с ламами, естественными сифилисоносителями, от которых болезнь, как полагали, перешла через сожительствовавших с ними пастухов к местным женщинам, от них – к морякам-первооткрывателям Америки, а те занесли ее в Европу.

[3] *Даниэльссон, Бенгдт. Гоген в Полинезии. М.: Искусство, 1973 (Danielsson, Bengt. Gauguins söderhavsår. Stockholm: Forum, 1964).*

[4] Первым на это совпадение мне указал Карен Микаелян.

[5] Ср., например, такую националистическую интерпретацию цветового сочетания у Ф. Уилльямсона, который, более того, усматривает в красном пятне от разрезанных гранатов в самом начале фильма контуры утерянной Великой Армении (цит. по *Steffen J. Указ. раб., с. 19*). Показательно, что наблюдательный Джеймс Стеффен справедливо удивляется, почему именно эти «откровенно националистические» кадры не были вырезаны при советской редакции (с. 19-20).

[6] Многие в Армении узнали о национальном триколоре лишь в 1988 году, в дни бурных национальных выступлений, приведших в итоге к третьей республике Армении, которая избрала красно-сине-оранжевый флаг первой республики своим национальным флагом. Неудивительно, что армяне диаспоры, для которых триколор всегда играл роль национального символа, однозначно восприняли этот кадр в духе национальной символики.

[7] Интересно сравнить рассматриваемую особенность поэтики Параджанова с поэтикой Пазолини, его любимым режиссером, с которым его нередко вполне оправданно сравнивают. Так, гомосексуальные или скабрзные задумки у Параджанова растворяются в процессе их эстетической визуализации, тогда как у Пазолини, наоборот, иные детали или даже целые сюжеты (например, в «Тысяче и одной ночи») вроде бы построены с одной лишь целью показать нечто с гомосексуальным привкусом.

[8] Почему-то Саят-Нова хочет утолить свою жажду из купели – еще один кадр, который, несомненно, огорчил упоминавшегося уже священнослужителя, досадовавшего на церковно-культурные вольности Параджанова. Это ничем не оправданное святотатство Саят-Новы, обязанное, скорее всего, беспринципному эстетству режиссера, сильно

умалывает лаконичную значимость кадра – пустая купель как предчувствие нашествия.

[9] Этим соображением поделился со мной Джеймс Стеффен.

[10] «Огонек», 1987, № 52, с. 17.

[11] Цит. по *Василий Катанян*. Параджанов. Цена вечного праздника. М.: Четыре искусства, 1994, с. 36.

[12] Ср. *Е. Бобринская*. Коллаж в XX веке / Коллаж в России. XX век. СПб: Palace Editions, 2005, с. 7–13.

[13] Письмо Игоря Блажкова директору музея Параджанова Завену Саркисяну (11.10.2007) / Архив Музея Параджанова.
