

## Своеобразие визуальной автофикции в творчестве Сергея Параджанова\*

Т. Н. Амирян

РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*Аннотация.* Ряд произведений Сергея Параджанова в данной статье рассматривается в контексте такого типа письма и направления в художественной литературе и искусстве, как автофикция. Задачей данной статьи становится выявление различных типов автофикциональности, распространенных как в игровых фильмах Параджанова («Тени забытых предков», «Цвет граната», «Киевские фрески»), так и в его перформативных проектах, коллажах, ассамбляжах, сценариях («Исповедь»), эпистолярном корпусе текстов и пр. Анализ творческого наследия Параджанова сквозь призму визуальной автофикции способствует более точному определению места и значимости произведений кинорежиссера в поле мировой художественной культуры второй половины XX в.

*Ключевые слова:* кино, автофикция, автобиографическое кино, визуальная автофикция.

УДК 929: 75(47 + 57)Параджанов + 82

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-47-63

*Контактная информация:* Амирян Тигран Норайрович, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы и культуры, Российско-армянский университет (ул. Овсепя Эмина, 123, Ереван, 0051, Армения, tigran.amiryan@gmail.com)

---

\* Данная статья является дополненной версией статьи Amiryan Tigran, Sergueï Paradjanov : entre l'autovisualisation et l'autonarration – revue *Texteimage / Varia VI* (Automne 2018). URL: [http://revue-textimage.com/16\\_varia\\_6/amiryan1.html](http://revue-textimage.com/16_varia_6/amiryan1.html).

В данной статье ряд произведений Сергея Параджанова рассматривается в контексте определенного типа письма и понятия *автофикция*, выявляя разные регистры автонарративности в творчестве художника – от аллюзивной автофикции до омонимической<sup>1</sup>. Реинтерпретация произведений Параджанова в рамках изучения визуальной автофикции может показаться своеобразным анахронизмом, возникающим между историей искусства и ее теорией. Однако, очевидно, активная творческая деятельность кинорежиссера совпадает с тем историческим периодом, когда в западной культуре внимание теоретиков, писателей, художников все чаще было направлено на переосмысление статуса автора, значения биографического письма и пр. Исторический контекст – «железный занавес» и политика изоляционизма – не оставлял ни единого шанса советским авторам работать в тандеме с западными коллегами или иметь полное представление о тех или иных ведущих тенденциях.

Среди таких важных изменений на европейском поле культуры становится радикальное переосмысление статуса автора (Р. Барт), новая постановка вопроса о субъекте и субъективации в истории культуры (М. Фуко) и последовавшая за этим волна экспериментов с автобиографическим письмом в 1960–1970-е гг.

Художественные эксперименты и новый способ прочтения автобиографического текста (автонарративность, автофикциональность, «письмо о себе», «роман Я» и пр.) распространились не только на литературные произведения, но также на фотографию [Meaux, Vray, 2004] и кинематограф [Coutagne, 2011], поскольку сами визуальные типы искусства активно начали участвовать в общем для западной культуры автобиографическом повороте<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Определение автофикции, данное впервые французским писателем и эссеистом Сержем Дубровски в 1970-х гг., на протяжении десятилетий активно исследовалось как во Франции, так и в Швейцарии, Италии, США и др. странах. На сегодняшний день выделяется так называемая школа Дубровски, где последователи писателя сохраняют верность изначально заданным правилам автофикционального письма (омонимия между именем автора, именем нарратора, именем персонажа), но процесс расщепления жанра привел к огромному множеству теоретических и художественных определений этого типа письма. Изабель Грель в своих теоретических трудах использует определение «аллюзивная автофикция», т. е. та «фикционализация себя», где авторы нарушают правила омонимии нарративных инстанций, но при этом создают художественные тексты, не автобиографии [Grell, 2014, p. 44]. Нужно сказать, что в случае творчества Параджанова актуальность приобретают также понятия «фантастической автофикции» и «биографической автофикции», данные Венсаном Колонна в его градации автофикциональных типов письма (фантастическая автофикция / спекулятивная автофикция / биографическая автофикция) [Colonna, 1989].

<sup>2</sup> Позже этот автобиографический поворот в литературе получает свою метатекстуальность в визуальном искусстве, когда М. Дюрас, А. Роб-Грийе и пр. начинают снимать фильмы, в которых не просто используют свои прежние автобиографические тексты в качестве основы сценария, но также перерабатывают уже в контексте нового языка, потребностей кинематографического жанра.

Неологизм Сержа Дубровски, предложенный в качестве реплики в сторону структуралистских воззрений Ф. Лежена об автобиографическом романе и невозможности совмещать «романическое» с автобиографическим, не только стал основой и двигателем отдельного направления романного письма, но также распространился на самые различные типы искусства – от перформативных до визуальных [Grell, 2014, p. 81–93]. Значительную роль в выходе из исключительно литературного поля для автофикции сыграл текст Ролана Барта «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975), став прецедентом появления понятия «визуальной автофикции» [Bloois, 2018], применимой в дальнейшем и к кинематографу, и к фотографии.

Если западные авторы ставили перед собой задачу найти новые способы репрезентации «себя», биографического, то советские писатели и художники, несомненно, находились в более стесненных обстоятельствах. Многие авторы были вынуждены описывать желаемую реальность, которая не противоречила политическому режиму, или вовсе уходить в молчание, а их дневники и автобиографические записи часто выходили в свет лишь после распада СССР. Дневник Тарковского увидел свет на русском языке лишь в 2000-х, хотя во Франции был напечатан еще в начале 1990-х. «Исповедь» Параджанова так и осталась при жизни режиссера неопубликованным и неотснятым сценарием.

После выхода фильма «Тени забытых предков» в 1965 г. к Параджанову приходит настоящая мировая известность, но вместе с тем начинается череда преследований со стороны советских властей, что в 1977 г. приведет к аресту и судебному приговору. До того как режиссер приступил к «Теням», у него уже был почти десятилетний опыт в кино. Однако картина о гуцульской жизни в карпатских горах удивительным образом аккумулировала важнейшие художественные и политические стратегии Параджанова, во многом перекликаясь с фактами его биографии. Известно, что первая жена Параджанова Нигяр Керимова была убита ее родственниками, поскольку, будучи гагаузкой, вознамерилась вступить в союз с представителем другой национальности, грузинским армянином. После режиссер во второй раз женился на украинке Светлане Щербатюк, но и этот брак длился недолго: Щербатюк и Параджанов развелись в 1962 г.<sup>3</sup>

В некотором роде, сюжет рассказа Коцюбинского схож с упомянутыми событиями из жизни режиссера – в «Тенях» Коцюбинский также выводит героя, чей первый любовный союз прерывается трагической смертью возлюбленной, Маришки, а второй брак с Палагной является скорее социальным договором, нежели выбором влюбленного. Маришка умирает по воле злого рока, т. е. по необъяснимому и загадочному решению природных сил, – первую жену Параджанова забирает сила верований, религиозного непонимания и конфликта. Эти параллели можно продолжать долго, однако выбор текста Коцюбинского обусловлен не столько личной «близостью» режиссера к сюжету, сколько возможностью, которая позволяет Параджанову выразить свои художественные видения и произвести

---

<sup>3</sup> Из переписки Параджанова и Щербатюк в годы тюремной изоляции режиссера видно, что после развода на протяжении долгих лет они хранили дружеские отношения, объединяющим фактором после развода был не только общий ребенок, но также хорошее знание Щербатюк подробностей творческих намерений режиссера, его родственников и дружеских связей и пр.

достаточно жесткий политический жест в сторону дисциплинарного кино того периода.

Украина в повести Коцюбинского показана не репрезентативным центром, а пограничным регионом, и спустя полвека Параджанов вслед за писательским текстом перемещает точку своего сосредоточения из центра на эту границу, границу советского государства, границу с другой культурой. Произведение Коцюбинского, которое Параджанов выбирает для своей киноленты, написано в 1910 г., по следам впечатлений от короткой остановки в карпатских горах, которую он совершает, путешествуя из Европы на Украину. Параджанов, таким образом, выбирает не только пограничное для советского государства пространство, но также и время, которое так или иначе уводит зрителя в досоветскую действительность. Почти во всех своих воспоминаниях автор киноленты говорит, что его завораживает не только текст Коцюбинского, но также и застывшее время гуцульских селений. Однако если для Коцюбинского описание жизни гуцульского селения включается в общую риторичность этнографического представления периферии, поисков экзотического «романического» материала, то для Параджанова карпатские горы становятся еще и своеобразным способом «возвращения к себе», способом замещения утраченного на время колорита грузинских гор. Гуцульская деревня может напомнить закавказскую природу не только своим рельефом, но и законами жизни, которые здесь также отличаются от коммунистической утопии, как отличались в грузинской реальности режиссера. Снять фильм про малое общество, подчиняющее повседневную жизнь смеси христианства и язычества, сделать это общество и эту жизнь предметом поэтизации – достаточно рискованный выбор в официально атеистическом государстве. Именно этот «личный выбор» и предопределяет основную стратегию режиссера. Параджанов создает свой художественный фильм как двойное приближение к реальности: его интересует не только сценарий «этнографического рассказа», но и реальная жизнь, которую он обнаруживает в этом фикциональном топосе.

Гуцульская культура привлекает режиссера приверженностью мистике, обрядами и ритуалами – и своей красочностью. Комментируя фильм, режиссер говорит о себе как о живописце – «Тени забытых предков» мыслятся им изначально в категории живописи, отдельных полотен, объединенных историей жизни героя. Красочность и присутствие ярких цветов для Параджанова становится способом избежать языка советского кино и советской реальности. Параджановский выбор – красочная картина, поскольку вокруг и так достаточно мрачного, серого цвета в жизни.

Красочные костюмы гуцулов, предметы их быта, интерьеры домов, природа – все это снято не на киностудии, а в реальности; в фильме задействованы реальные жители гуцульской деревни [Durafour, 2014]. Впоследствии режиссер вспоминал многие курьезные сцены на съемочной площадке, когда гуцулы недоумевали, почему должны изображать тот или иной ритуал перед камерой, и делали это только при условии выполнения всех обрядовых обязательств. Показывая красоч-

ные картины, погруженные в мистику и символику, режиссер избегает искусственности, стремится к фикционализации реальности с помощью реальных, «обиходных» красок деревни:

Я убедился, когда работал над «Тенями», что совершенное знание оправдывает любой вымысел. Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный в песенный – чего не мог сделать, когда снимал «Думку». Я мог этнографический материал, религиозный перевести в самый обыденный, обиходный. Ибо, в конце концов, источник у них один и тот же [Параджанов, 2001, с. 38–39].

Не только цвет и обрядовость – рельеф карпатских гор становятся заменой той среды, той реальности, которую режиссер оставил в родной ему Грузии. Перемещаясь на край земли, он возвращает утраченную реальность, фикционализует это пространство воображаемого. Обращаясь к другой культуре, он параллельно нарративизирует и собственный политический жест как «этнографическое исследование» себя в другом. Исследование с помощью красочных картин и ритуальных сцен направлено на выявление той реальности, в которой художник видит саму истину: «Когда гуцул говорит при встрече “здравствуй” вместо “слава Иисусу” – это неправда жизни и неправда искусства» [Там же, с. 38]. В эссе-автокомментарии Параджанов вспоминает слова своего учителя Игоря Савченко, который задал тот режим поисков истины, которому следует режиссер: «...правда жизни глубже и нужнее, чем ваш вымысел» [Там же]. При всей искусности фильма он является самым настоящим способом познания реальности, репликой в сторону советского кинематографа, реалистичного, но такого далекого от истины жизни. Эта позиция режиссера перекликается с идеей автофикционального письма, которое возникает у Сержа Дубровски в качестве реплики в сторону структуралистских требований «правдоподобия» в автобиографическом письме. На этот теоретический запрос Дубровски отвечает художественным письмом, в котором автофикцией называет «вымысел крайне точных событий и фактов» [Doubrovsky, 2001, p. 10]. В своих многостраничных автофикциях Дубровски совершает тот же поиск собственного Я, который мы будем наблюдать в дальнейших картинах Параджанова. Параджановская картина, не содержащая прямой фикционализации собственной биографии, становится способом фикционализации собственных художественных и философских интенций, делая фильм способом нарративизации себя, что позволяет нам идентифицировать эту картину как аллюзивную автофикцию.

Помимо изображения правды жизни, параджановский интерес направлен и на такой важный в обрядово-ритуальной реальности гуцулов феномен, как смерть. Не вдаваясь в подробный пересказ сюжета картины, можно перечислить ключевые сцены, которые создают некий импульс просмотра-прочтения.

Фильм начинается со смерти одного из братьев Ивана, затем мы видим сцену похорон, где отец Марички убивает отца Ивана. Но это только один эпизод из длинной серии смертей. В одной из следующих сцен единственный сын оставляет семью, чтобы зарабатывать на жизнь, а также изолировать себя от общества и оставаться в одиночестве среди природы. Провожая сына, мать причитает, называет имена ее других детей, уже мертвых к тому времени. Параджанов начинает с темы смерти и распространяет ее на весь фильм, показывая победу еще одного природного явления над человеком. Такое означивание жизни как явления природного, становится одним из способов ухода от советской риторики, в фун-

даменте которой заложено утопическое желание бессмертия и победы советского человека как над другими, несоветскими, обществами, так и над природой. Прочной платформой фильма становятся два явления – свадьба и смерть, они же самые красочные картины гуцульской жизни, практики из жизни, не обходящиеся без религиозного обряда и демонстрации своих верований. Похоронные сцены лишь усиливают реплику Параджанова, вовлекая зрителя в мир иррациональных верований, что снова противоречит логике рациональной реальности, пропагандируемой советской системой. Тема смерти становится способом восстания против советского режима и приближает украинский шедевр режиссера к понятию автофикции, где переживание смерти с помощью ее фикционализации становится ведущим мотивом во множестве произведений – как литературных, так и кинематографических [Grell, 20145, p. 71–78] <sup>4</sup>.

В предисловии к «Исповеди» Кора Церетели, куратор выставок мастера, вспоминает слова Параджанова, которые он часто повторял, что смерть надо организовать так же, как и жизнь [Параджанов, 2001, с. 17]. Перформативность смерти всегда интересовала Параджанова и в искусстве, и в жизни. Известно, что его часто звали на похороны в Тбилиси, чтобы он написал сценографию, «режиссировал» их, приблизил процессию к подлинно традиционной и сделал ритуал проводов усопшего памятным. Смерть наравне с жизнью становилась фундаментальной основой в его искусстве, но также его искусство или мастерство применялось к жизни и к смерти. Его собственные похороны как перформанс, фотография его воображаемой смерти (рис. 1), на которой он приставляет пистолет к виску, – все это свидетельствует о постоянной игре со смертью режиссера, который был полностью поглощен жизнью и любил ее. Если параджановские автофикции есть целая инженерия по созданию воображаемого Я, то одно из главных мест в этой институции эго-кинематографа занимает тема смерти. Почти всегда параджановское письмо о себе направлено не на ретроспективный нарратив о прошлом, а, словно кинолента, является разворачивающимся временем-вперед, движением от одного кадра к другому. Изображая собственную смерть, художник не впадает в ностальгические поиски себя в прошлом, но, тонко используя самоиронию, отдает образ себя вымыслу. К такой игре с будущим после смерти можно отнести не только перформативные, визуальные автофикции Параджанова, но также и его объемные работы, показывающие, что в основе автофикции мастера лежит философия «образа себя» без всяких ограничений в медиа и в жанрах <sup>5</sup>. Ярким примером

---

<sup>4</sup> Одним из главных автофикционалистов французской литературы является Эрве Гиббер, который сделал собственную смерть предметом не только романного сюжета («Другу, которого я не смог спасти», 1990), но и фотографии и кинематографа («La Pudeur ou l'Impudeur», 1990).

<sup>5</sup> Автопортреты Параджанова не только поддаются различным способам фикционализации, но также используют самый широкий спектр жанров и типов искусства: от визуального до перформативного. В случае упомянутой куклы, так же как и при создании

объемной автофигиции является кукла «Параджанов в раю», созданная в 1988 г. и представленная сегодня в богатейшей коллекции работ автора в ереванском музее (рис. 2).



*Рис. 1. Имитация собственных похорон. Ереван, 1981. Фото З. Саргсяна*  
*Fig. 1. Imitation of his own funeral. Yerevan, 1981. Photo by Z. Sargsyan*



*Рис. 2. Параджанов в раю. Кукла. 1988*  
*Fig. 2. Parajanov in the Heaven. Doll, 1988*

---

манекена в рост человека, Параджанов словно пытается воображаемое Я вывести из исключительно визуальной плоскости и создать объемные фигуры человека и себя.

Итак, «Тенями» Параджанов начинает серию авторефлексивных картин, предлагая своеобразную форму фиксации своих политических позиций и собственных пристрастий и художественного видения реальности, в том числе реальности, в которой он ищет способы субъективации. Примечательно, что подобную автофигурацию он делает в своем первом подлинно успешном фильме. Ощущение хрупкости жизни в окружающей атмосфере он не противопоставляет смерти, а словно воплощает слова своего друга и коллеги Андрея Тарковского, который рекомендовал не проводить различий между кино и жизнью <sup>6</sup>.

В своей кинематографической этнографии Параджанов отказывается от всякой выдумки. По желанию и плану режиссера большинство эпизодов разворачиваются с участием жителей настоящей гуцульской деревни. Из такого фикционального пространства, основанного на реальной жизни и, следовательно, на истине, Параджанов выявляет образ человека:

Мы поняли очень скоро, что любая кинематографическая имитация, любая стилизация – подобно тому как нередко воссоздается Древняя Русь, Древний Рим или Древний Египет – будет здесь оскорбительна. И это невольно побуждало нас к постижению самого главного и самого нужного: гуцула-человека... [Параджанов, 2001, с. 40].

Режиссер создает неперсонифицированную фигуру гуцула, человека, сквозь образы своей картины, сквозь взаимоотношения персонажей. И эта фигура не долго остается пустой, она не застывает как актант, но продолжает превращаться в Человека уже в последующих работах Параджанова <sup>7</sup>. Сценарий его следующего фильма, «Киевские фрески» (1966), снова посвящен Украине, стране, которая откажет ему в праве реализовать этот проект. На этот раз Параджанов, казалось бы, возвращается в центр, покидая географическую периферию. Однако те «фрески», которым он посвящает пробные съемки, оказываются крайне маргинальными для официальной цензуры. Идея героя, персонажа «человека» у режиссера постепенно кристаллизуется, и главным персонажем в сценарии «Фресок» становится «Человек». Теперь это не просто образ человека, субъекта, который он выводил, изучая малое общество гуцулов: после слова «Человек» он ставит запятую и добавляет слово «режиссер». По всей вероятности, не имея никакого представ-

---

<sup>6</sup> Некоторые тексты Тарковского близко подходят к размышлениям западных исследователей о природе автофикционального письма [Тарковский, 1967].

<sup>7</sup> Любопытно, что А. Баканурский в сопоставительной статье о «жизнеописаниях» Протопопа Аввакума и Сергея Параджанова также подчеркивает персонификацию образов в картинах режиссера. Однако автор статьи замечает, что автобиографическое у Параджанова всегда переплетено с фикциональным, что позволяет художнику избежать монологичности, свойственной автобиографическому повествованию [Баканурский, 2012]. Именно эта особенность не-монологического, не-монументального автобиографического стиля мы и называем автофикциональностью, т. е. письмом о себе, где сохраняется романическая диалогичность нарратива.



ления о понятии «автофикции», которое через десятилетие придумает Серж Дубровски, Параджанов создает самое настоящее автофикциональное письмо, свою визуальную автофикцию.

### Движение фресок

Если с помощью «Теней» и «Киевских фресок» можно увидеть, как у режисера складывается стратегия автофигурации, то уже в следующей его картине мы обнаруживаем новую, более приближенную к автофикциональности форму нарративизации себя в художественном тексте. Через два года после завершения своего украинского шедевра режиссер переехал в Армению, где получил разрешение на съемки художественной картины «Саят-Нова», впоследствии отклоненной партийными решениями по ряду причин и переименованной в «Цвет граната». Любопытно, что, определяя картину как «поэтическая кинопритча», исследователи видят «поэтическую» компоненту не только в выборе главного персонажа картины (поэта), но и в выборе названия. Хотя в этом случае изначально выбранное имя поэта в качестве названия персонифицирует текст и конкретизирует зрительские ожидания, а «Цвет граната» становится решением, пришедшим лишь после конкретного запрета, т. е. является своеобразным переписыванием имени, фикционализацией биографической фигуры, исторического персонажа ввиду внехудожественных, политических условий.

В «Цвете граната» Параджанов продолжает развивать те стратегии, контуры которых были очерчены с 1968 г., сразу после «Киевских фресок». После скандалов вокруг украинских картин перед режиссером закрылись двери почти всех киностудий в стране, и переезд в Ереван стал своеобразной миграцией в поисках открытой площадки для реализации нового замысла. На обложке сценария Параджанов оставляет надпись, которая выражает одну из фундаментальных специфик автофикционального письма. Он пишет: «Арутин – это я, Саят Нова – это я». Казалось бы, название произведения изначально исключает фильм из поля автофикции, не выполняя условие омонимичности между повествовательными инстанциями, однако, еще не вводя в основную сюжетную линию, Параджанов с помощью паратекстов всячески пытается показать, как идентифицирует себя с выбранным героем.

После этой паратекстуальной заметки он начинает текст с цитаты Валерия Брюсова: «Саят-Нова – один из тех первоклассных поэтов, которые силой своего гения уже перестают быть достоянием отдельного народа, но становятся любимцами всего человечества». Поставить два раза знак равенства между своим «я», именем персонажа и определением гения, великого поэта является наивысшей степенью концентрации внимания на собственной роли в культурном пространстве. Здесь стоит отметить, что французскую автофикцию, развивающуюся параллельно, критики нередко обвиняют в чрезмерной эгоцентричности, называя этот тип письма «плохим жанром», литературным самолюбованием. Параджановские жесты, начиная с выбора темы, персонажей, сюжетных линий, пространственности картин, становятся протестом против политики стирания авторского кино и «роли автора» из культурного пространства советского государства.

Параджанов оказывается в третьей языковой среде и создает свой фильм на перепутье множества культурных и исторических дискурсов. Без сомнения, режиссер прекрасно осознает, что создает художественный материал, как и Саят-Нова, различными культурными кодами [Abrahamian, 2001–2002]. Точно так же,

как и Саят-Нова, Параджанов не признает никаких государственных или языковых границ. Он не может быть поэтом только одной культуры, так как его авторское Я выросло из такой интеркультурной среды, где моноэтничность, монорелигиозность так же невозможны, как и недопустимой становится монологичность и монументальность художественного языка режиссера.

Параджанов – коренной тбилисский житель [...]. Он вырос в одном из тех многонациональных уголков грузинской столицы, где на стыке трех культур (грузинской, армянской и тюркской) и трех религий (православной, армяно-григорианской и мусульманской) сложился своеобразный этнический феномен [Параджанов, 2001, с. 15–16].

Своим грандиозным замыслом Параджанов показывает сходство своей биографии и биографии Саят-Новы как внутри произведения, так и за пределами фикционального мира киноленты. Если совпадения образа средневекового поэта и советского режиссера не являются достаточно значительными, последний добавляет паратекстуальные элементы, которые подтверждают самоидентификацию. Здесь необходимо обратить внимание на то, как устроен фильм «Цвет граната». Сложный с точки зрения цвета и символики, фильм представляет собой последовательное повествование о жизни поэта, разделенное на несколько частей. Эта линейность не предполагает движения. В этом фильме автор изобретает собственный уникальный стиль, состоящий из чередующихся статических изображений, наполненных многослойными символами. В этом отношении не лишним будет вспомнить топологию кино Жюль Делёза, в которой проводится различие между образом-движением и образом-временем. Образ Параджанова не состоит из движений, но является образом-временем. Реконструкция биографии Саят-Новы служит лишь предлогом для сбора фрагментов, кадров и религиозно-мистических эпизодов [Carrier-Lafleur, 2010]. Биография Саят Новы – способ восприятия времени. Параджанов не ставит целью воспроизвести жизнь Саят-Новы и представить свою собственную биографию. Он выводит те элементы, которые способствуют формированию поэта, фазы становления и ритуалы, крайне важные в биографии каждого творца. Идея о чередовании статистических изображений восходит к более ранней работе над украинскими «Фресками»: фрески, иконы, в центре которых является изображение поэта всех времен, с которым мы также можем ассоциировать самого Параджанова.

### **Спрессованное Я**

При попытке структурировать художественное наследие мастера в контексте автофикциональности возникает необходимость различать произведения, которые полностью соотносимы с художественным вымыслом, и те, которые обусловлены действительностью. К последним, в частности, относятся письма, написанные или полученные автором в годы тюремной изоляции. В 2000 г. в Ереване стараниями Армянской национальной фильмотеки и Музея Сергея Параджанова была опубли-

ликована большая подборка писем под названием «Письма из зоны» [Сергей Параджанов..., 2000], а затем, в 2005 г., музеем был опубликован еще один сборник – «Письма в зону» [Сергей Параджанов..., 2005]<sup>8</sup>. Это издание содержит многочисленные письма, написанные Параджанову его друзьями и коллегами, которые регулярно отправляли свою корреспонденцию в тюрьму, чтобы в сложной ситуации поддержать режиссера. «Письма из зоны» требуют отдельного анализа, что не является нашей целью в этой статье. Здесь хотелось бы подчеркнуть только то, что Параджанов продолжает работать над новыми сценариями и изобретает изображения в виде быстрых набросков на полях, которые позже станут основой его коллажей<sup>9</sup>. В тюрьме он часто рисует самого себя шариковой ручкой и подписывает эти автопортреты «Человек» (рис. 3), предвосхищая одну из главных характеристик своих коллажей: постоянное присутствие собственного фотопортрета. Несколько хаотичный (демонстрирующий угнетенность и тяжелый тюремный быт), но по-прежнему красочный мир, нанесенный на забытых открытках, упаковке конфет, плакатах и календарях, – все это часто объединено вокруг фрагмента лица, вырезанного из фотопортретов. Лишенный права снимать свои фильмы, Параджанов на протяжении многих лет продолжает придумывать новые сюжеты и писать множество сценариев. Почти все его тексты сопровождаются коллажами, которые впоследствии будут рассматриваться как самостоятельная часть его искусства и названы автором спрессованными фильмами: уникальное изобретение нового жанра, представляющего собой структуры и сконцентрированное содержание воображаемых фильмов. Параджанов впоследствии скажет:

Я мало снимал. В моих шкафах 23 нереализованных сценария. Мне трудно. Но это ничего. Мы унесем в свою смерть частицу себя, и это трансформируется в тайну... [Параджанов, 2018, с. 9].

Кроме писем, важным документом для автобиографического наследия режиссера является его «Исповедь», «настоящая автобиография, окрашенная воображением автора». Сценарий, основанный на двух основных типах «изображения» режиссера в изгнании, коллажах и воспоминаниях, был задуман еще в 1969 г., а завершен в 1989-м. Официальная цензура несколько раз отвергала сценарий, пока Параджанов, наконец, не получил разрешение снять этот долгожданный фильм уже в конце жизненного пути. Он начинает снимать первые сцены в Тбилиси, но из-за обострившейся болезни умирает до окончания фильма.

---

<sup>8</sup> Итогом многолетней работы директора Музея Параджанова Завена Саргсяна с личным архивом режиссера стала книга «Изоляция», опубликованная в 2018 г. [Сергей Параджанов, 2018]. Здесь свод писем и документальных материалов обновлен и дополнен и на сегодняшний день является исключительным по своему содержательному и фактографическому охвату изданием личных писем Параджанова.

<sup>9</sup> Приговор Параджанову был вынесен в апреле 1974 г., уже в июньских письмах он просит прислать карандаши и бумаги, чувствуя острую потребность писать как тексты, так и скетчи и рисунки.

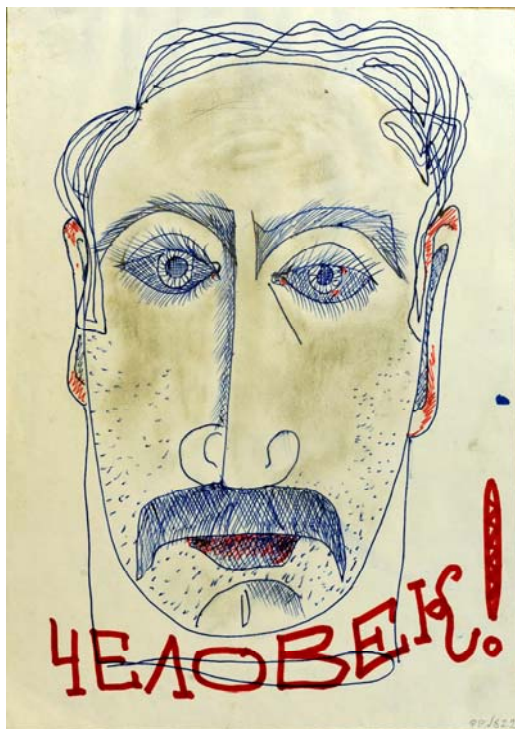


Рис. 3. Человек – герой фильма. Эскиз к фильму «Исповедь»  
Рисунок на бумаге. 1988

Fig. 3. The Man, the hero of the film. Sketch for the film «Confession»  
Drawing on paper, 1988

Текст сценария состоит из воспоминаний о детстве, проведенном в Тбилиси<sup>10</sup>, и сопровождается паратекстовым объявлением, в котором проект называется «фильм-память, вознесенная в образ». Повествование начинается с фразы «В поисках гробов, [...] я возвращаюсь на Старо-Верийское кладбище... Старо-Верийское кладбище закрыто навсегда» [Параджанов, 2001, с. 122]. С 1930-х гг. в центре Тбилиси по приказу Лаврентия Берию были разрушены старые кладбища. Сначала советские власти разрушили армянское кладбище Ходживанк, а затем старое кладбище Вера со многими армянскими могилами. Это были политические

<sup>10</sup> Возвращение в детство эссеист, специалист по автофикции Ф. Гаспарини выделяет как фундаментальную особенность «вымысла о себе» у Дубровски [Gasparini, 2008, p. 37]. Вся «Исповедь» Параджанова есть фрагментация памяти о детстве.

репрессии, которые не пощадили ни людей, ни места памяти, формирующие их идентичность. Большинство памятников этнических меньшинств в городском пространстве Тбилиси были демонтированы в период с 1930-х по 1950-е гг.

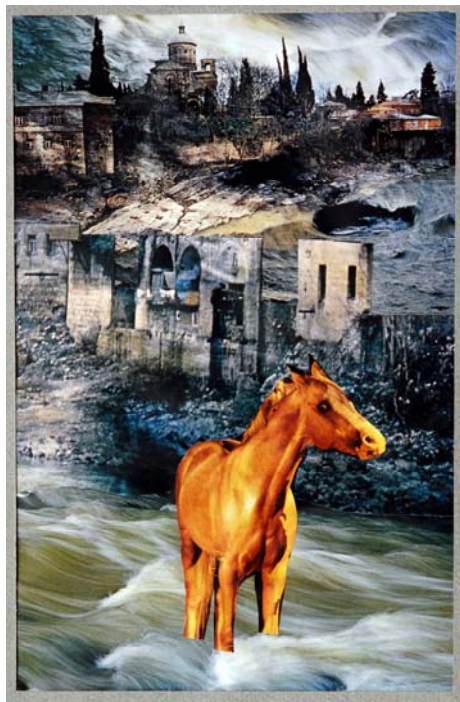
Текст сценария, который начинается сценой кладбища, где автор ищет истоки собственной жизни, своего детства, написан между жизнью и смертью:

В 1969 году у меня было двухстороннее воспаление легких. Я умирал в больнице и просил врача продлить мне жизнь хоть на шесть дней. За эти несколько дней я написал сценарий. В нем идет речь о моем детстве. Когда Тифлисс разросся, то 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 и надгробья убрать. Приезжают бульдозеры и уничтожают кладбище [Параджанов, 2001, с. 121].

Текст обрамлен двумя коллажами, в центре которых пара животных. В первом коллаже, озаглавленном «Город, где я родился»: на переднем плане лошадь, а внизу – город (рис. 4). На месте повествовательного эпилога Параджанов создает еще один коллаж, изображающий осла, завернутого в красное полотно, но на заднем плане мы уже не видим ничего, кроме камешков (рис. 5). Это история трансформации города, предметов, событий, которые имели большое значение для автора в его детстве: шуба его матери, старая швейная машинка марки «Singer», венгерское пианино, похороны соседа и т. д. Все перечисленное, однако, не может полностью воссоздать воспоминания и вернуть прошлое. А потому границы повествования – это сцены, погруженные в воображаемое, где исчезают конкретные вещи, выдвигая на передний план природу, тело животного, обнаженное тело в пустоте.

*Рис. 4.* Город, где я родился.  
Эскиз к фильму «Исповедь».  
Коллаж. 1988

*Fig. 4.* The town, where I have born.  
Sketch for the film «Confession».  
Collage, 1988





*Рис. 5. Эскиз к фильму «Исповедь». Коллаж. 1988*  
*Fig. 5. Sketch for the film «Confession». Collage. 1988*

В этой автофикции мы не находим ни непрерывной реконструкции биографии, ни прямых политических заявлений. В фильме также нет авторефлексивных пассажей. Композиция текста находится на стыке двух медиа, визуального и словесного. Последний соткан главным образом из описания прошлого. Описательные отрывки заменены коллажами. Визуальные и словесные материалы интерферируются: в тот момент, когда на коллаже «Эпилог» исчезает город, исчезают также все объекты и события, упомянутые в рассказе, как будто они покинули аукцион с ударом молотка.

Предметы являются важной частью жизни всей семьи Параджановых, поскольку его отец и дедушка были торговцами, тбилискими старьевщиками. Теперь объекты проданы, кладбища предков разрушены, связь с ними потеряна, остались только фрагменты памяти. Автобиографическое письмо пытается вы-

строить реальную связь, историю жизни, но в таком изображении собственной жизни перед нами предстает линия исчезновения вещей, разрыв линии воспоминаний, где промежутки заполнены воображением автора. Когда все вещи и все места памяти исчезают, рассказчик остается один, и именно так зрителю и читателю представлена история одиночества, написанная воображаемым. Этот тип интермедийного искусства, с помощью которого режиссер создает «письмо о себе», вырастает из той экономии пространства, которое знакомо его перу из тюремного дефицита поверхностей и средств для письма и рисунка. Тексты сценария также фрагментарны и стремятся к экономии повествовательного пространства, изображая лишь самое важное.

### **Заключение**

Исследование параджановской автофикции, очевидно, требует более подробного обращения к различным произведениям кинорежиссера. Мы постарались определить возможные перспективы и направления изучения, очертив контуры параджановской автофикциональности на примере фотографических, кинематографических и сценографических документов.

Параджанов создал произведения, отмеченные влиянием различных культур и составляющих важную часть истории украинского, армянского, азербайджанского и грузинского искусства. Наконец, фильмы, письма, коллажи и собрания Параджанова являются неотъемлемой частью искусства советских диссидентов. Все его произведения сегодня приобретают новую актуальность в контексте различных национальных культур, они одновременно принадлежат также различным жанрам и типам письма. Но единство творчества Параджанова, общее место для него – его собственный образ, его портрет, собранный в виде мозаики разных жанров и фрагментов множества медиа.

Таким образом, мы можем различить разные виды автофикции в произведениях Параджанова. Во-первых, это Исповедь, которая избегает всякой документации биографического прошлого. Свидетельства Параджанова – его детские воспоминания, погруженные в фантазию и воображаемое. Другая часть автобиографического наследия состоит из его тюремных писем, которые выполняют функцию общения между автором и его семьей не только в устной, но и в визуальной форме. Эти письма рождают его «сжатые фильмы», визуальные надписи, сделанные из коллажей и сборок. Наконец, художественные фильмы Параджанова состоят из переосмысления кодов культуры, сексуальности, повседневной жизни прошлого. Различные условия и обстоятельства жизни мастера создают ряд автофигуративных произведений и аллюзивных автофикций.

### **Список литературы**

*Баканурский А.* Протопоп Аввакум и Сергей Параджанов: эпизоды параллельного жизнеописания // *Культура народов Причерноморья*. 2012. № 236. С. 128–131.

*Параджанов С.* Исповедь: Киносценарии. Письма / Сост. К. Церетели. СПб.: Азбука, 2001. 656 с.

*Параджанов С.* Сокровища у горы Арарат: Сценарии / Сост. В. Бархударян, В. Журавлева. Ереван: Коллаж, 2018. 536 с.

Сергей Параджанов. Изоляция / Сост. З. Саргсян; Музей Сергея Параджанова. Ереван, 2018. 420 с.

Сергей Параджанов: Письма в зону / Музей Сергея Параджанова. Ереван, 2005. 81 с.

Сергей Параджанов: Письма из зоны / Автор проекта и гл. ред. Г. Закоян. Ереван, Фильмадаран, 2000. 347 с.

Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. 1967. № 4. С. 69–79. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Statia1967.html>.

Abrahamian L. Toward a Poetics of Parajanov's Cinema // Armenian Review. 2001–2002. Vol. 47, no. 3–4; Vol. 48, no. 1–2.

Bloois J. de. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of «visual autofiction» // Image [&] Narrative [e-journal], 2007, no. 19. URL: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/debloois.htm> (accessed 21.05.2019).

Carrier-Lafleur Th. L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature. 2010. URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/10/04/Thomas-Carrier-Lafleur> (accessed 20.07.2019).

Colonna V. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature // Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989, 368 p.

Coutagne G. Je suis au cinéma: l'imaginaire autobiographique du film // Cahier Louis-Lumière. 2011. № 8. P. 73–78.

Dobrovsky S. Fils. Paris: Gallimard "Folio", 2001. 544 p.

Durafour J.-M. Figures botaniques et agencements politiques dans Les Chevaux de feu et Sayat Nova de Parajanov // Revue française d'histoire des idées politiques. 2014. № 39. P. 89–106.

Gasparini Ph. Autofiction. Paris, Seuil, 2008. 352 p.

Grell I. L'autofiction. Paris: Armand Colin, 2014. 128 p.

Meaux D., Vray J.-B. (dirs). Traces photographiques, traces Autobiographiques. Saint-Étienne, 2004, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIREC, Travaux 114, coll. Lire au présent, 296 p.

#### Article metadata

*Title:* The Peculiarity of the Visual Autofiction of Sergei Parajanov

*Author:* T. N. Amiryan

*Author's e-mail:* tigran.amiryan@gmail.com

*Author's affiliation:* Russian-Armenian University

*Abstract.* In this article, a number of works by Sergei Parajanov are considered within the context of such type of writing and movement in fiction and arts as autofiction. The objective of this article is to identify various types of autofictionality, common in both Parajanov's feature films ("Shadows of Forgotten Ancestors", "The Color of Pomegranates", "Kyiv Frescoes"), and his performative projects, collages, assemblages, scenarios ("The Confession"), the epistolary text corpus, etc. The analysis of Parajanov's artistic heritage through the prism of visual autofiction contributes to a more pre-



cise definition of the place and significance of the filmmaker's works in the world artistic culture of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

*Key terms:* cinema, autofiction, autobiographical cinema, visual autofiction.

*Reference literature (in transliteration):*

Abrahamian L. Toward a Poetics of Parajanov's Cinema. *Armenian Review*, 2001–2002, vol. 47, no. 3–4; vol. 48, no. 1–2.

Bakanurskii A. Protopop Avvakum i Sergei Parajanov: epizody parallel'nogo opisaniya [Archbishop Avvakum and Sergei Parajanov: episodes of parallel biographies]. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [The Culture of the Black Sea Peoples], 2012, no. 236, p. 128–131. (in Russ.)

Bloois J. de. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of «visual autofiction». *Image [&] Narrative* [e-journal], 2007, no. 19. URL: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/debloois.htm> (accessed 21.05.2019).

Carrier-Lafleur Th. L'aventure de l'autofiction, cinéma et littérature. 2010. URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/10/04/Thomas-Carrier-Lafleur> (accessed 20.07.2019).

Colonna V. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. In: *Linguistique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)*, 1989, 368 p.

Coutagne G. Je suis au cinéma: l'imaginaire autobiographique du film. *Cahier Louis-Lumière*, 2011, no. 8, p. 73–78.

Dobrovsky S. Fils. Paris, Gallimard "Folio", 2001, 544 p.

Durafour J.-M. Figures botaniques et agencements politiques dans Les Chevaux de feu et Sayat Nova de Paradjanov. *Revue française d'histoire des idées politiques*, 2014, no. 39, p. 89–106.

Gasparini Ph. Autofiction. Paris, Seuil, 2008, 352 p.

Grell I. L'autofiction. Paris, Armand Colin, 2014, 128 p.

Meaux D., Vray J.-B. (dirs). Traces photographiques, traces Autobiographiques. Saint-Étienne, 2004, Publications de l'université de Saint-Étienne, CIEREC, Travaux 114, coll. Lire au présent, 296 p.

Parajanov S. Ispoved': Kinostenarii. Pis'ma [Confession: Scenarios. Letters]. Comp. by K. Tsereteli. St. Petersburg, Azbuka, 2001, 656 p. (in Russ.)

Parajanov S. Sokrovishcha u gory Ararat: Scenarios [Treasures at the Mount Ararat]. Comp. by B. Barkhudaryan and V. Zhuravleva. Yerevan, Kollazh Publ., 2018, 536 p. (in Russ.)

Sergei Parajanov. Izolyatsiya [Seregei Parajanov. Isolation]. Comp. by Z. Sargsyan. Yerevan, Museum of Sergei Parajanov, 2018, 420 p. (in Russ.)

Sergei Parajanov: Pis'ma iz zony [Sergei Parajanov: Letters from prison]. Author of the project and ed. in chief G. Zakoyan. Yerevan, Filmadaran Publ., 2000, 347 p. (in Russ.)

Sergei Parajanov: Pis'ma v zonu [Sergei Parajanov: Letters to prison]. Yerevan, Museum of Sergei Parajanov, 2005, 81 p. (in Russ.)

Tarkovskiy A. Zapechatlennoe vremya [Imprinted time]. *Voprosy kinoiskusstva* [Problems of Cinematographic Art], 1967, no. 4, p. 69–79. URL: <http://tarkovskiy.ru/texty/Tarkovskiy/Statia1967.html>. (in Russ.)