

Научная статья

УДК 003, 7.08, 81`22

DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-453-468

**Проблема семиотического перевода:
мистификатор и «переводчик»
(на примере Сергея Параджанова)**

Тигран Сержикович Сиян

Ереванский государственный университет
Ереван, Армения

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

Аннотация

Статья посвящена проблеме семиотического перевода на примере Сергея Параджанова, описанию его переводческого дара с одной знаковой системы на другую. С. Параджанов был великим мистификатором, рассказчиком. Он кодировал и перекодировал разные бытовые ситуации в перформансы, прозаические происшествия в драматические события. Причинами подобных перформансов были его внутренние страхи, комплексы, впечатления. Подробно описываются параджановские нарративные мистификации, бытовые инсценировки в перформансы как новые сигнификации, а также его рефлексии о семиотическом переводе. Иными словами, параджановский семиозис представляется как знакотворчество нового, коннотативного уровня. В статье аргументируются следующие тезисы: а) процесс (пере)кодирования или семиотического перевода протекает через различные комбинации вещного и цветового мира; б) перекодировка параджановских текстов (в широком смысле слова) происходит через смещение контекстов и нового означивания и семиозиса.

Ключевые слова

семиотический перевод, семиозис, интермедийность, гиперболизация наррации, Параджанов

© Сиян Т. С., 2023

Благодарности

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

Для цитирования

Симян Т. С. Проблема семиотического перевода: мистификатор и «переводчик» (на примере Сергея Параджанова) // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 453–468. DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-453-468

The Problem of Semiotic Translation: Sergey Parajanov as a Mystifier and “Translator” (By the Example of Sergei Parajanov)

Tigran S. Simyan

Yerevan State University
Yerevan, Armenia

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

Abstract

The paper discusses the problem of semiotic translation by analyzing Sergei Parajanov's translations from one sign system to another. Parajanov was a great mystifier and storyteller, who coded and recoded various everyday situations, his inner fears, complexes, and impressions into performances and prosaic incidents. Parajanov's narrative hoaxes everyday staging in performances, as well as his reflections on semiotic translation, create new significations. In other words, Parajanov's semiosis is the sign-creation of a new and connotative level. The article argues for the following theses:

- a) the process of (re)coding or semiotic translation proceeds through various combinations of various materials and colors;
- b) the recoding of Parajanov's texts (in the broad sense of the word) occurs through a shift in contexts and new meaning.

Keywords

semiotic translation, semiosis, funeral, memorial service, an aestheticization of death, an aestheticization of the dead body, game of death, exaggeration of narration, Parajanov

Acknowledgements

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

For citation

Simyan T. S. The Problem of Semiotic Translation: Sergey Parajanov as a Mystifier and “Translator” (By the Example of Sergei Parajanov). *Critique and Semiotics*, 2023, no. 1, pp. 453–468. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-453-468

Одной из ключевых особенностей понимания творчества Сергея Параджанова является его «переводческий» дар с одного вида искусства на другое, иными словами, он был одарён способностями интермедиального перевода. Семиотически выражаясь, с одного языка искусства на другой язык. Кроме того, С. Параджанов был великим мистификатором, рассказчиком. Он кодировал и перекодировал разные бытовые ситуации в перформансы, прозаические события как драматические события, а также свои внутренние страхи, комплексы, впечатления.

Цель статьи – показать параджановские мистификации, бытовые инсценировки в перформансы как новые сигнификации, а также его рефлексии о семиотическом переводе. Новую сигнификацию, или семиотический перевод, автор статьи понимает как перевод или смену одного кода на другой, новый семиозис, т. е. знакотворчество нового, коннотативного уровня¹.

Главные тезисы статьи: а) процесс (пере)кодирования или семиотического перевода проистекает через различные комбинации вещного и цветового мира; б) перекодировка параджановских текстов (в широком смысле слова) происходит через смещение контекстов и нового означивания и семиозиса.

Параджанов как выдумщик и мистификатор

С. Параджанов любил рассказывать истории, гиперболизируя, домысливая, представляя в модусе смеха, иронии и самоиронии. В 1988 г. на своей нью-йоркской пресс-конференции рассказывает о своей бедности в сюрреалистическом ключе: «У меня нет официальных званий и наград. Я – никто. Живу в Тбилиси, в доме моих престарелых родителей (*свою квартирку С. П. называл “Версале́м для нищих”*. – Г. К.), и когда идёт дождь, сплю с зонтиком и счастлив, поскольку это похоже на фильмы Тарковского. У меня гостил Ален Гинзбург, известный американский поэт,

¹ Данная статья является продолжением анализа творчества Сергея Параджанова (см. подробнее: [Симян, 2019; 2021; Simyan, 2022]).

прошёл дождь, и он также спал под зонтиком. Я дружил с писателем Джоном Апдайком. У меня гостила замечательная французская писательница Франсуаза Саган, но в тот день не было дождя» [Карапетян, 2006].

Нам этот пассаж представляется в сюрреалистическом ключе, потому что протекание крыши «Версаля для нищих» представляется в следующей визуально-вещной синтагме: спящий под зонтом. В подобной ситуации засыпали Параджанов и Ален Гинзбург, а вот Франсуазе Саган повезло. Интересно, что подобная ситуация сравнивается с киноповествованием Тарковского. По всей вероятности, из-за алогичности, ассоциативности его киноязыка, повествования. Но эта история напоминает еще и картину немецкого художника Карла Шпицвега «Бедный поэт» (Der arme Poet, 1839).



Карл Шпицвег. Бедный поэт. 1839. Источник: <https://clck.ru/agikD>
Carl Spitzweg. Der arme Poet. 1839. Source: <https://clck.ru/agikD>

В контексте данной картины выявляются юмор и самоирония Параджанова, направленные на свой быт, и интеллектуальная игра: Аллен Гинзбург, Франсуаза Саган vs бедный поэт. Интеллектуальная игра Параджанова проявляется в течение всей его жизни.

В 1988 г., когда Параджанова пригласили в Роттердам, он должен был явиться в смокинге. Как отмечает актёр, драматург Вениамин Смехов, «посреди чёрно-белого большинства» и «белых сорочек и смокингов» Параджанов появился в чём прилетел, нацепив на шею дощечку: «No smoking» [Церетели, 2008, с. 62]. Параджанов выкрутился из ситуации благодаря своей эксцентричности, оригинальности и креативности. Это и есть стиль его мышления. Стиль Параджанова метко отмечает Алла Демидова в своём воспоминании «Арабески на тему “Шляпы”»: «Неожиданность, случайность – стиль Параджанова» [Там же, с. 111].

В этом же духе Параджанов обыгрывает строку из песни советского композитора Лебедева-Кумача. Кинооператор Армен Миракян в эссе «Дард» («Скорбь») вспоминает о коллаже Параджанова, посвящённом 50-й годовщине Октябрьской революции. Стоит Параджанов под известной высокой и грязной трубой в Алаверды (город в Армении), «символом» горно-металлургического комбината, а сбоку текст из песни известного советского композитора, и, задыхаясь, поёт: «Я другой такой страны не знаю, // где так вольно **душат** (вместо дышит!) человек» [Миракян, 2005, с. 81]. Пример показывает обыгрывание слов песни в ироническом и карнавальном модусе.

Великий режиссёр, благодаря своей фантазии, прозаические события рассказывал как героические происшествия. Когда узнал, что группа турок или азербайджанцев хотела напасть на него, то он перекодировал ситуацию на свой лад: «Хочу умереть как Грибоедов. Меня убили бы и привезли в Тифлис, как Грибоедова», а Кора Церетели отвечает ему: «– Но Грибоедова убили в Иране! – Боже! Какая ограниченность! Какое это имеет значение?» [Церетели, 2008, с. 261]. Его фантазия и воображение были безграничны. На следующий день случай с турецкими или азербайджанскими радикалами² Параджанов рассказывал со вкусом, что на него покушались в Стамбуле, как пытались похитить под выкуп Кору Церетели и как он отбивал её от толпы «янычаров» [Церетели, 2008, с. 261]. Рассказ

² Поскольку они передали сопроводителю-фотографу письмо угрожающего толка: «Ты, жалкий кинорежиссёришка! На этот раз мы прощаем тебя. Не смей упоминать Карабах. Да, здравствует Азербайджан!» [Церетели, 2008, с. 259].

Параджанова указывает на драматизацию и зрелищность событий. Для него важна была ассоциация с ситуацией, типологическая общность, а не фактологическая правда. Именно этот принцип работал при съёмках фильмов «Тени забытых предков», «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости», «Ашик Кериб».

Он умел представлять свой рассказ и в карнавальном ключе. В этюде «Чудо природы» С. Параджанов «объясняет» сохранение своего портрета, выполненного «удивительным художником Якутовичем», благодаря бёдрам мадам Яблонской – «чуду природы»: «Чудом природы, – пишет Параджанов, – был зад администратора выставки мадам Яблонской. А было это так: Яблонская всю жизнь мучается тем, что у неё широкие бёдра. Она всё время мечтает похудеть, но это ей никак не удаётся. И она говорит мне: “Знаете, меня в первый раз в жизни выручили мои бёдра. Когда проходил министр и хотел снять ваш портрет, я прикрыла его своим задом. Он его и не заметил”. Вот такое чудо природы!» [Церетели, 2008, с. 58]. Юмор, телесная гипербола становятся главными приёмами «сохранения» его портретов и бюстов.

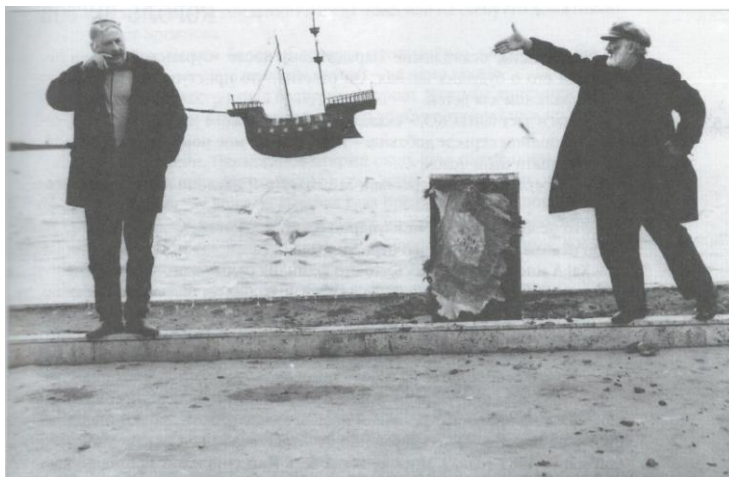
Параджанов жил играючи. Однажды он перекодировал артефакты соцреализма, гипсовые головы Ленина. С помощью цветных меловых карандашей он преображал головы вождя «в хулигана с подбитым глазом, другой – в кокетливую барышню с ярко покрашенным ртом и длинными ресницами, третий – в Отелло с серьгой в ухе и тюрбаном на голове...» [Там же, с. 52–53]. Игра с цветом, серьгой, тюрбаном превращала советского «святого» в посмешище. Сакральный герой превращался в объект творческой игры. По сути, он представлял вождя в коде карнавального: Ленин-хулиган, Ленин-кокетка, Ленин-Отелло-мавр.

Творческий «перевод» проявляется не только на уровне красок, слова с двоичным кодированием («No smoking»), но и жестов с подменой контекста. Александр Мартиросов в своём тексте о Параджанове «Великий тифлисский врун» вспоминает о его гениальном рассказе про Сталина: «Идут два украинца по Красной площади. Смотрят – горит свет в кремлёвском окне. Они говорят: “Наш вождь не спит... О нас думает. И смотри-ка, это он нам рукой машет!” Потом камера наезжает на окно. Сидит Сталин в кресле за столом – подписывает бумаги: Расстрелять! Расстрелять! Расстрелять! Потом у него устаёт рука, и он машет... машет» [Там же, с. 65].

Этот кинематографический анекдот раскрывает разные аспекты восприятия сталинской действительности: и вождь народа, и «левиафан», уничтожающий своих «сыновей». Типологически этот анекдот близок

с эпизодом драмы «Эмилия Галотти» (1772) Лессинга, когда принц, занятый любовными делами, готов «охотно» подписать смертный приговор [Лессинг, 1980, с. 120–121]³. Приведённые примеры показывают безответственность политического «верха», только в драме Лессинга в модусе нравоучения, а у Параджанова – в модусе смеха, карнавала, но последствия в обоих случаях трагичны.

Интересно, что политические вожди советской эпохи всегда были объектами для подражания и смеха. В этом плане интересно фото Юрия Мечитова «Ленин-Сталин» (Баку, 1984) в «исполнении» С. Параджанова и актёра Д. Абашидзе на съёмках «Сурамской крепости» [Церетели, 2008, с. 71].



Ленин – Сталин. Фото Юрия Мечитова. Баку. 1984
Lenin – Stalin. Photo by Yuri Mechitov. Baku. 1984

³ В драме можно услышать здравый и ответственный голос одного из советников принца Гонзага Камилло Роты (качая головой, собирает бумаги и направляется к выходу): «Охотно? Смертный приговор – охотно? В эту минуту я бы не смог его дать на подпись, даже если бы дело касалось убийцы моего единственного сына. Охотно! Охотно! До глубины души проникает это страшное слово – охотно!» [Лессинг, 1980, с. 121].

По сути, Параджанов переигрывает «иконический» жест ленинских скульптур [Евсеев, 1926; Топуридзе, 1956; Белостоцкий, 1959]. В позе Ленина-Параджанова больше чувствуется по жесту и по плащу тифлисский вариант Ленина, сделанный скульптором Топуридзе: высоко поднятая рука Ленина, призывающая пролетариат к борьбе, и на кавказский лад распахнутый плащ. Жест Параджанова можно перевести на грузинско-армянский лад: «Ара, что ты делаешь? / Или Ленин “наезжает”», а Сталин «думает», прикасаясь к своим усам, т. е. сопоставляются два жеста: революционный («высокий») и профанный («низкий»).

Кинооператор Армен Миракян рассказывает интересный эпизод по поводу «карнавального» жеста. Параджанов обладал гениальной наблюдательностью. Он перекодировал жест директора съёмочной группы фильма «Цвет граната» Александра Мелик-Саркисяна на уровне «низа». А. Мелик-Саркисян часто акцентировал, что в своё время работал в правоохранительных органах. Начинал он свой рассказ следующим образом: «Сэрррге джан, когда я вышел из органов!». Эта фраза сопровождалась «движением рук снизу... ниже живота... вверх». На этот жест обратил внимание С. Параджанов и разыграл: «Соединив в круге пальцы рук, опустив их вниз... ниже живота..., и начав оттуда движение вверх, произнёс: “Сэрррге джан, когда я вышел из органов!!!”» [Миракян, 2005, с. 83]. Игра со словом «органы» в советской действительности приобретает не только карнавальное характер, но и «политический».

Советские вожди-«артефакты» переигрываются в карнавальном, смеховом ключе в этюде С. Параджанова «Как я спал на портрете Сталина». В тексте представлено, как мать Параджанова помыла ткань, на которой был нарисован портрет Сталина. Отправив текстиль из Тбилиси обратно в Москву, она написала: «Я давно постирала твоё полотно, и было много грязной воды». Подмена функции полотна-ткани в простыню и наличие грязной воды при стирке указывают на отношение рассказчика к портрету Сталина, а также как «вверх» очищают, грязь смывают и используют для «низа» как простыню. Иными словами, сакральный «материал» для портрета («вверх») начинает функционировать в пространстве профанного («низ»), как атрибут быта (простыня). По сути, Параджанов «домысливает» реальность. Создаёт новые контексты. В противном случае ему было бы неинтересно жить [Церетели, 2008, с. 173].

«Домысливая» жизнь, он придаёт ей краску. Параджанов виртуально переигрывает жизненные ситуации как реальные. Вспомним его рассказ о торговце коврами, о чековой книжке от Ив Сен-Лорана и Франсуазы

Саган, с помощью которых на следующий день хотел забрать отложенный товар⁴. А если посмотреть с точки зрения психоанализа, то подобные параджановские игры имели для него как бы психотерапевтический смысл, поскольку он не мог себе позволить в Стамбуле купить дорогие ковры. Для самого режиссёра «домысливание» действительности было (психотерапевтической) игрой от невозможного к возможному, от нереального к реальному и наоборот. Иначе говоря, игра не была самоцелью. Подытоживая сказанное, следует заметить, что параджановская игра в разных ситуациях имела эстетический, психотерапевтический акцент, а поставленные перформансы были проявлением его профессиональной стихии как режиссёра-постановщика.

А теперь рассмотрим, как он играл на уровне литературы и кино.

Параджанов – гений правого полушария: киноязык и поэтика

О новом кинематографе режиссёр как-то выразился в своём скандальном выступлении 1 декабря 1971 г. перед творческой и научной молодёжью Белоруссии, что советской кинематографии нужен «какой-то другой кинематограф» – поэтический [Катанян, 2001, с. 218].

Последнее, по всей вероятности, нужно понимать, как ассоциативное кино, когда синтагмы кадров сцепляются не логически, а ассоциативно, тем самым отказываясь от внутрикадровых причинно-следственных переходов. Подобную поэтологическую тактику использовал американский поэт Уолт Уитмен в поэтическом сборнике «Листья травы» (1855). Параджанов был знаком с поэзией американского поэта. В свободное время на зоне он создал 10 иллюстраций к стихам Уитмена: «Мне кажется, что это очень интересно, вероятно, я переоцениваю себя, а не Уитмена» [Параджанов, 2020, с. 28]. Сам факт иллюстраций Параджанова показывает переводимость уитменовских поэтических текстов на визуальные: поэзия Уитмена vs иллюстрации Параджанова⁵.

Если стихотворения У. Уитмена подвергались семиотическому переводу, то, как отмечает Параджанов, на своей пресс-конференции в Нью-Йорке, Лермонтов «не поддаётся переделке. Перевести его на язык кино

⁴ См. подробно воспоминание Кору Церетели «Действительность надо уметь доммысливать» [Церетели, 2008, с. 170–173].

⁵ К сожалению, эти иллюстрации не сохранились.

не удаётся. Поэтому режиссёры Герасимов и Ростозкий потерпели поражение – поэзия осталась за пределами экрана. Я обратился к Лермонтову не потому, что понял и расшифровал его поэзию. Просто я взглянул на неё глазами человека XX века, расширил сказочные коллизии. Я хотел создать восточную сказку, похожую на расписную персидскую шкатулку» [Карпетян, 2006].

По сути, метаязыковым понятием для Параджанова становится «поэтическое»⁶. Это новый взгляд человека XX в., которым не обладали Герасимов и Ростозкий. Именно поэтому они и не смогли перевести лермонтовские поэтические тексты на язык кино.

Параджанов интерпретировал первичный (лермонтовский) текст семиотически, осознавая и понимая важность понятия киноязыка, как одного из ключевых понятий кинокритики XX в. «Поэтическое» в «Ашик-Керибе» режиссёр получил за счёт «расширения сказочной коллизии», тем самым визуализировав противопоставленные феномены за счёт красок, вещного мира, колорита, грима, детализаций, невербальных знаков. Именно поэтому и сравнивает режиссёр поэтику своего конкретного подхода, киноязыка с расписной персидской шкатулкой. В параджановском этюде «Красота – моя болезнь» чётко вырисовывается его понимание семиотического перевода и киноязыка: «Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный – в песенный, чего не мог, когда снимал “Думку”⁷. Я могу этнографический, религиозный материал перевести в обыденный, обиходный. Ибо в конце концов источник у них один и тот же...» [Церетели, 2008, с. 118].

Из сказанного становится очевидным, что С. Параджанов знал, КАК перевести словесный (художественный) текст в эстетический визуальный знак⁸.

⁶ Под «поэтическим» нужно понимать всё метафорическое – метафорические кинокадры, кинофразы и синтагмы. В этом контексте были сняты фильмы Леонида Осыки, Юрия Ильенко, Бориса Ивченко, Ивана Миколайчука и др.

⁷ «Думка» (1957) – документальный фильм С. Параджанова, снятый на Киевской студии документальных фильмов.

⁸ Параджанов благодаря своей креативности даже еду, накрытый стол превращал в «незабываемую фреску»: оформлял «каждое блюдо виноградными листьями, зеленью, гроздьями рябины и гранатами. В итоге ничем не примечательный круглый стол превратился в независимую фреску – ещё одно творение великого мастера» [Церетели, 2008, с. 207].

Судя по киноязыку и его когнитивным способностям, он прекрасно разбирался в живописи и архитектуре, в иранском искусстве и Ренессансе [Катанян, 2001, с. 81], но не любил читать художественную литературу. Интерес к визуальным текстам говорит о правополушарности Параджанова. Сказанное прочитывается в метких суждениях Александра Атанесяна. С. Параджанов был человеком «с пластическим мышлением, он мыслил пластическими образами, он не рассказывал, а рисовал. Для него сценарий был музыкой, которую следует перевести на язык танца. Но он переводил сценарий на язык художественных символов. С драматургией же у него были вечные нелады, и он любил пользоваться титрами. Это были названия глав (если сравнивать с романом), избавлявшие его от логических связок сюжета» [Там же, с. 108–109].

Из сказанного становится очевидным, что в киноповествовании важным фактором становится образ, а не слово. В данном контексте слово «убивает» образ. Но для «интерпретации» и внесения ясности в визуальные кинофразы, киносинтагмы Параджанов использовал титры. Так было сделано в фильме «Цвет граната». Титры становились «мостами» между разными визуальными частями-синтагмами, поскольку его новый киноязык был трудным для восприятия.

Параджанов в своем выступлении вспоминает высказывание Алексея Романова, председателя Кинокомитета (1963–1972), главного редактора газеты «Советская культура», что фильм «Цвет граната» «интеллектуальный шантаж», что вполне обоснованно воспринимается Параджановым как высокая оценка его работы [Параджанов, 2011].

В этюде «Красота – моя болезнь» режиссёр эксплицитно выражает свою поэтику созданием кинотекстов: «... Я всегда был пристрастен к живописи и давно свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, её основная слабость и основная сила. Мы обедняем себя, мысля только кинематографическими категориями. Поэтому я постоянно берусь за кисть, поэтому я охотнее общаюсь с художниками, композиторами. Мне открывается другая система мышления, иные способы восприятия и отражения жизни. Это одна из возможностей уходить от стандарта, от сложившегося и привычного мира» [Церетели, 2008, с. 118].

Итак, С. Параджанов сближает два вида искусства: живопись как вид искусства становится «языковой» единицей кинематографии, т. е. целостная визуальная единица – картина-кадр – становится азбукой для сознания кинематографических «слов», фраз, синтагм. По сути, параджановский

подход построения кинокадра и киносинтагм типологически близок с идеей Льва Кулешова «Кадр должен фигурировать в качестве знака, это нечто вроде буквы» (цит. по: [Якобсон, 1996, с. 171]).

Именно по кадрам Параджанов «мыслил», видя пока ещё не снятый фильм, но детально раскадрованные эпизоды. Подобный стиль работы предоставлял возможность заранее видеть эпизоды в «причинно-следственной» или ассоциативной синтагматической цепочке. Аналогичный подход был типологически близок к модели работы французского режиссёра Рене Клера (1898–1981): «Мой фильм готов, его осталось только снять». Иными словами, их подходы можно считать визуальным *mind-mapping*-ом кинотекста.

Именно из «слов»-кадров Параджанов моделировал кинофразы, сближал кино с живописью (коллаж). А **кинокадры-коллажи**, кинофразы, в свою очередь, создавали динамическую живопись. Кинорежиссёр Григорий Мелик-Авакян заметил, что после просмотра фильма «Цвет граната» М. Сарьян позвал Параджанова, поцеловал его в лоб и сказал: «Сынок, что ты потерял в кино? Ты должен заниматься живописью, ты большой художник. Эпизоды твоего фильма можно обрамить в рамку. Они блестящие картины» (цит. по: [Галстян, 2020, с. 21–21]).

Параджановская инновация ещё заключается и в том, что отдельные кадры становились живописными полотнами, композициями, но снятыми на кинокамеру. Другими словами, эти композиции, в свою очередь, становились динамичными инсталляциями, представляемыми в киноповествовании. Но ключевое нововведение Сергея Параджанова было ещё и в том, что его камера не двигалась с места. Она фиксировала живописные кадры с одной точки – с «объективной», сцепляя «вещный мир» за счёт смежности (метонимия) или сходства / контраста (метафора). Яркий пример сказанного – фильм Параджанова «Цвет граната».

Если обратим внимание, какие фильмы снял бы Параджанов, то становится очевидным, какие литературные тексты могли бы быть переводными на язык «поэтического кино»⁹ – параджановского киноязыка. С. Параджанов был готов на «Арменфильме» снять «Давида Сасунского», но Москва не разрешила. Не успел также снять фильм-балладу о Комитасе, о князе Игоре [Катанян, 2001, с. 80, 160], а уже в конце 1980-х, когда Параджанов стал выездным, в 1988 г. в Нью-Йорке во время пресс-конференции Пара-

⁹ См. заказную критику творчества С. Параджанова в статье М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» [1970].

джанов заявил, что если бы он жил в США, то снял бы фильм «Песнь о Гайавате», в Германии – «Доктора Фауста», в Италии – «Божественную комедию» [Карапетян, 2006].

Кроме «объективного» материала, Параджанов был готов работать и со своим – автобиографическим – материалом. У Сергея Параджанова мотив исповедования был не только психологическим порывом, но и жанровым модусом. На личностном уровне это видно, когда Параджанов, будучи в тяжёлом состоянии в больнице, как-то сказал В. Катаняну: «Я так виноват перед вами» [Катанян, 2001, с. 163]. Мотив исповедования на жанровом уровне должен был проявиться на языке кино, в автобиографическом фильме «Исповедь», которая является продолжением лучших мировых традиций: «Амаркорд» Феллини, «Иваново детство» Тарковского. По признанию самого Параджанова, «Исповедь» он считал «личной Библией» и самым любимым сценарием [Церетели, 2008, с. 108].

Но, к сожалению, он не успел снять его. Было снято всего 200 м рабочего материала. Сценарий Параджанов написал в 1964 г., умирая в больнице от двустороннего воспаления лёгких. Как рассказывает сам Параджанов, он просил врача продлить его жизнь на шесть дней, чтобы он успел дописать сценарий [Карапетян, 2006]. Следует заметить, что самым сильным ударом для него стала советская карательная система, поскольку из-за неё у него осталось «23 написанных и непоставленных сценария» [Карапетян, 2006].

Заключение

Таким образом, во время своих семиотических переводов Параджанов пользовался различными приёмами, методами и трюками. Параджанов как рассказчик создаёт свой текст с аллюзиями на визуальные тексты. Он играет со смыслами и с контекстами, тем самым создавая новые коннотативные смыслы с ироническими и карнавальными оттенками, кодами не только на уровне его рассказов, но и кинофильмов. Основой для наррации были его воображение, умение красочно и гиперболизированно рассказывать, превращать события в героическую эпопею. Параджанов играл также с сакральными символами советской эпохи – переигрывал «центральные» скульптуры Ленина.

Список литературы

- Белостоцкий В. Г.* Памятник Ленину на площади Ленина. Томск, 1959. URL: <https://inlnk.ru/poodXQ> (дата обращения 13.07.2022).
- Блейман М.* Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. № 7. С. 55–76.
- Галстян С.* Параджанов. Встречи и не только (Необычный роман об удивительном человеке). Ереван, 2020. (на арм. яз.)
- Евсеев С.* Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала. Л., 1926. URL: <https://clck.ru/sK5b4> (дата обращения 13.07.2022).
- Карапетян Г.* Сергей Параджанов // Крещатик. 2006. № 4. URL: <https://inlnk.ru/oeeX5d> (дата обращения 09.10.2021).
- Катанян В. В.* Параджанов. Цена вечного праздника. Н. Новгород, 2001.
- Лессинг Г. -Э.* Избранное. М., 1980.
- Миракян А.* Ретро-град (записки кинематографиста). Ереван, 2005.
- Параджанов С.* «Если художнику не верят после сорока, то ему не поверят и на том свете...». Выступление перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года // Континент. 2011. № 150.
- Параджанов С.* Письма из зоны / Автор проекта, сост. и гл. ред. Гарегин Закоян. Ереван, 2020.
- Симян Т. С.* Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАΞНМА: проблема визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215.
- Симян Т. С.* Параджановский Киев советской эпохи: «Киевские фрески» // Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города. 2021. № 1. С. 119–141. DOI 10.34680/urbis-2021-1-119-141
- Топуридзе В.* Памятник В. И. Ленину на площади Ленина. Тбилиси, 1956. URL: <https://inlnk.ru/n008an> (дата обращения 13.07.2022).
- Церетели К.* (сост.) Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / Автор идеи, предисловия, комментариев, составление и подбор иллюстраций К. Церетели. Н. Новгород, 2008.
- Якобсон Р.* Язык и бессознательное. М., 1996.
- Simyan T.* “Guilty of Being Free”: An Intellectual vs Soviet Penal System (Prison Letters and Drawings of Sergei Parajanov) // Changing Societies & Personalities. 2022. № 6 (1). P. 197–216. DOI 10.15826/csp.2022.6.1.170

References

Belostotsky V. G. Pamyatnik Leninu na ploshchadi Lenina [Lenin Monument on Lenin Square]. Tomsk, 1956. URL: <https://inlnk.ru/poodXQ> (accessed 13.07.2022).

Bleiman M. Arkhaisty ili novatory? [Archaists or innovators?]. *Iskusstvo kino*, 1970, no. 7, pp. 55–76. (in Russ.).

Evseev S. Pamyatnik V. I. Leninu u Finlyandskogo vokzala [Monument to V. I. Lenin at the Finland railway station]. Leningrag, 1926. URL: <https://clck.ru/sK5b4> (accessed 13.07.2022).

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

Jacobson R. Yazyk i bessoznatel'noe [Language and the Unconscious]. Moscow, 1996. (in Russ.)

Karapetyan G. Sergei Paradzhanov [Sergey Parajanov]. *Kreshchatik*, 2006, no. 4. (in Russ.) URL: <https://inlnk.ru/oeex5d> (accessed 13.07.2022).

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

Lessing G. -E. Izbrannoe [Favorites]. Moscow, 1980. (in Russ.).

Mirakyan A. Retro-grad (zapiski kinematografista) [Retro-grade (notes of a cinematographer)]. Yerevan, 2005. (in Russ.)

Parajanov S. Pis'ma iz zony [Letters from the Zone]. The author of the project, comp. and ed. by Garegin Zakoyan. Yerevan, 2020. (in Russ.)

Parajanov S. “Esli khudozhniku ne veryat posle soroka, to emu ne poveryat i na tom svete...”. Vystuplenie pered tvorcheskoi i nauchnoi molodezh'yu Belorussii 1 dekabrya 1971 goda [“If an artist is not believed after forty, then they will not believe him in the next world...” Speech to the creative and scientific youth of Belarus on December 1, 1971]. *Kontinent*, 2011, no. 150. (in Russ.).

Simyan T. Sergei Paradzhanov kak tekst: chelovek, gabitus, inter'er (na materiale vizual'nykh tekstov) [Sergey Parajanov as a text: man, habitus, and interior (on the material of visual texts)]. *ИПАЭНМА: problema vizual'noi semiotiki*, 2019, no. 3, pp. 197–215. (in Russ.)

Simyan T. S. Kiev of the Soviet-Era from Parajanov's Point of View: “Kiev Frescoes”. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 2021, no. 1, pp. 119–141. (in Russ.) DOI 10.34680/urbis-2021-1-119-141

Simyan T. “Guilty of Being Free”: An Intellectual vs. Soviet Penal System (Prison Letters and Drawings of Sergei Parajanov). *Changing Societies & Personalities*, 2022, no. 6 (1), pp. 197–216. DOI 10.15826/csp.2022.6.1.170

Topuridze V. Pamyatnik V. I. Leninu na ploshchadi Lenina [Monument to V. I. Lenin in Lenin Square]. Tbilisi, 1956. URL: <https://inlnk.ru/n008an> (accessed 13.07.2022).

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

Информация об авторе

Тигран Серджикович Симян, доктор филологических наук, профессор
Scopus Author ID 57202389615
WoS Researcher ID AAV-9516-2020
SPIN 1313-4922

Information about the Author

Tigran S. Simyan, Doctor of Sciences (Philology), Professor
Scopus Author ID 57202389615
WoS Researcher ID AAV-9516-2020
SPIN 1313-4922

*Статья поступила в редакцию 01.02.2023;
одобрена после рецензирования 10.03.2023; принята к публикации 10.03.2023
The article was submitted on 01.02.2023;
approved after reviewing on 10.03.2023; accepted for publication on 10.03.2023*