

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Руководитель магистерской программы
«История» ВМ.5543.2014 «История»
д. и. н., профессор Федоров С. Е.

Председатель ГЭК,
д. и. н. Николаев Н. В.

_____ / _____

_____ / _____

**К. Г. МУРАТОВА И С. И. ПАРАДЖАНОВ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛИ
«АВТОРСКОГО» КИНЕМАТОГРАФА В СССР 1960-Х – 1980-Х ГГ.**

Диссертация

На соискание степени магистра по направлению 46. 04. 01. «История»
магистерская программа ВМ.5543.2014 «История»

Рецензент:
к. и. н, нач. экскурсионно-массового отдела
Государственного музея городской скульптуры
Иощенко А. С.

Выполнил:
студент

Калинина А. Р.

_____ / _____

_____ / _____

Работа представлена в комиссию

Научный руководитель:

«____» _____

к. иск., доцент

Секретарь комиссии:

Кашенко Е. С.

_____ / _____

_____ / _____

Введение	3
Глава 1. Источники. Историография	11
Глава 2. С.И. Параджанов. Жизнь и творчество	
§1. Биография. Ранние работы (1951-1962).....	25
§2. Период зрелого творчества: «Тени забытых предков» и «Цвет граната».....	38
§3. Преследования. Арест и заключение (1973-1984).....	51
§4. Возвращение в кинематограф (1984-1990).....	57
Глава 3. К. Г. Муратова и ее фильмы	
§1. Биография. Первый период творчества (1958-1971).....	66
§2. «Переходный период» (1978 — 1983).....	85
§3. «Астенический синдром» 1989 г. и эволюция творчества К. Г. Муратовой в 1990-е - 2000-е гг.....	98
Заключение	108
Список источников и литературы.....	114
Список иллюстраций.....	122
Приложение 1. Фильмографии режиссеров.....	125
Приложение 2. Иллюстрации.....	127

Введение

Происхождение термина «авторский кинематограф» имеет множество версий, но, прежде всего, его следует связывать с так называемой «теорией авторского кино», возникшей во Франции в 1950-е гг. на страницах журнала «Cahier du Cinema» (Кинематографические тетради). Столь позднее выделение авторского компонента в кино было обусловлено долгим путем кинематографа от «движущейся фотографии» и «аттракциона» к «самому молодому из искусств». В самой успешной модели кинопроизводства, голливудской, «массовые», жанровые формы всегда превалировали, и проблема «авторства» не возникала как существенная. В противовес засилью жанровых голливудских лент в Европе уже в конце 1940-х гг. зародилось течение «арт-синема», ориентированное на возрастание роли личности режиссера в кинопроцессе. Одним из первых его провозвестников был А. Астриук, в 1948 г. опубликовавший эссе «Рождение нового авангарда: камера-перо».¹ Астриук делал вывод о том, что камера подобна перу, и кинематографист подобен писателю, это художник, творец искусства.

Идеи Астриука были взяты на вооружение знаменитым критиком А. Базеном и его учениками, молодыми режиссерами французской «новой волны» (Ж.-Л. Годар, Э. Ромер, К. Шаброль, Ф. Трюффо). Статья Ф. Трюффо «Одна тенденция во французском кино»² (1954) стала манифестом нового движения, поставившего во главу кинопроцесса понятие «авторская индивидуальность». Представители «новой волны» критиковали распространенные в послевоенной Франции экранизации классических романов XIX в., а в качестве образцов рассматривали творчество голливудских режиссеров, остающихся «авторами» в рамках студийной системы: О. Уэллса, Г. Хоукса, А. Хичкока. Движение «арт-синема»,

1

Астриук А. Рождение нового авангарда: камера- перо. 1948. [Интернет-ресурсы] <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html> (Дата обращения: 05. 05. 2016).

² Трюффо Ф. Одна тенденция во французском кино. 1954. [Интернет-ресурсы] <http://acteurs.ru/2009/09/25/fransua-tryuffo-stati-dlya-cahiers-du-cinema-1954-god> (Дата обращения: 05. 05. 2016)

отождествляемое с понятием «новой волны» в кино, стало мощным импульсом для развития европейских национальных кинематографий: позже, в 1960-е и 1970-е гг., явление «новой волны» или «киноренессанса» наблюдалось в Италии, Великобритании, в ФРГ, в Швеции, в Польше, в Чехословакии. Это показало способность «авторского» кино к созданию и аккумуляции национальных культурных ценностей, противостоящих «глобализированному» голливудскому продукту. Деятельность таких режиссеров, как Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергман, А. Вайда, В. Хитилова и др. напрямую соотносилась с представлением об авторе как о «творце», несущем ответственность за фильм в целом, контролирующем весь съемочный процесс и выражающем посредством кино свою точку зрения на окружающую действительность, свою философскую позицию.

В 1970-е гг., в связи с постмодернистской концепцией «смерти автора» Р. Барта и М. Фуко, авторская теория в кино на время утратила популярность. Автор стал восприниматься как персонификация его собственного текста, приоритет отдавался изучению произведения, рассматриваемого как интертекст, вбирающий в себя коллективную память всего человечества. Исследователи занимались бесконечными интерпретациями «чистого» текста как «вещи в себе», независимой от личности создателя, пользуясь методами семиотики, психоанализа, постструктурализма. В 1980-е -1990 е гг. критика данных интерпретационных подходов заставила мировое кинообщество вновь пересмотреть взгляды на авторскую теорию. В настоящее время институция «арт-синема» трактуется, прежде всего, не с художественной, а с социальной точки зрения. По мнению С. Нила, авторская теория сегодня служит средством идеологического давления, при помощи которого можно избежать столкновения с концепцией фильма как социальной практики; «арт-синема» — такой же коммерческий продукт, занимающий место на мировом рынке, как и голливудский, а «свободное творчество»

режиссера — бренд, выгодный определенным кругам.³ Данный подход призван напомнить, что никакое искусство не является свободным от влияния идеологии, даже если оно маркирует себя как «чистая форма самовыражения», и «авторство» можно рассматривать не только с общекультурных, но и с социальных позиций.

«Авторским» фильм признается, если режиссер участвует во всем съемочном процессе (написание сценария, продюсирование, монтаж), создает цельный замысел произведения, выражающего некий субъективный взгляд на мир. Можно сказать, что в «арт-синема» именно имя автора, а не жанр, является брендом, притягивающим зрительскую аудиторию; в массовом же кино, за редким исключением, имя режиссера-постановщика не имеет столь всеобъемлющего значения.

В СССР термин «авторское кино» не получил широкого распространения. Он появился в начале «перестройки», в 1980-е гг., но в СССР термины «авторское» и «массовое» кино с самого начала рассматривались с идеологических позиций. Кинопроизводство в СССР находилось полностью под контролем государства: с 1919 г. в системе Наркомпроса существовал ВФКО (Всероссийский Фото-Кино-Отдел), в 1922 г. он был преобразован в Центральное государственное кино-фото-предприятие (Госкино). Данное учреждение неоднократно меняло название и положение в иерархии государственных ведомств, но никогда не теряло всеобъемлющего контроля над кинопроизводством. В 1963 г. был создан Государственный комитет при Совете министров СССР по делам кинематографии. Госкино рассматривало и утверждало сценарий и тематические планы производства фильмов, определяло тиражи, устанавливало порядок проката фильмов, издавало журналы («Искусство кино», «Советский экран»). Комитету были подотчетны всесоюзные объединения (напр., «Совкинофильм»), Высшие двухгодичные курсы

³ Нил С. Арт-синема как институция // Логос. № 5-6. 2002. [Интернет-ресурсы] <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (Дата обращения: 7.05.2016).

сценаристов и режиссеров, Дирекция международных кинофестивалей и выставок, Госфильмофонд СССР. При столь глобальном контроле возникновение «независимого» кинематографа было невозможно.

В данный момент существует проблема, правомерно ли делить советский кинематограф на «жанровый» и «авторский». На наш взгляд, «чистое» жанровое кино в СССР, несомненно, имело место — боевики, приключенческие фильмы, мелодрамы, комедии. Госкино, являясь основным заказчиком кинокартин, выпускал и рассылал по киностудиям ежегодный план, куда входило определенное число необходимых государству жанровых лент, однако некоторые режиссеры, снимая фильм в строго определенном жанре, в итоге создавали нечто «внежанровое» и уникальное. Ввиду расплывчатых границ между понятиями «жанрового» и «авторского» кино в СССР можно обратиться к его зрительской рецепции в настоящее время.⁴ У современного зрителя бытование «массового» кино в СССР связано с патриотическим и ностальгическим дискурсами; «жанровое» советское кино понимается как транслятор идеализированных характеров и нормативных образцов. «Авторское» же кино, в первую очередь, связано с именем конкретного режиссера, и здесь критерии из эстетических часто становятся идеологическими: «автором» считается режиссер, в той или иной мере подвергавшийся преследованиям советской цензуры и Госкино.

Данная позиция, ставшая популярной в 1990-е гг., берет начало от знаменитого V съезда кинематографистов СССР (1986 г.), когда было полностью переизбрано руководство Союза кинематографистов и фильмы, положенные «на полку», были выпущены в широкий прокат — «Покаяние» Т. Абуладзе, «Агония» Э. Климова, «Проверка на дорогах» А. Германа, «Комиссар» А. Аскольдова. Именно тогда критики А. Плахов, К. Разлогов начали выступать за возвращение публике произведений тех режиссеров, которые вынужденно находились в «опале», и в печати стал более часто

⁴ Правдина М. Советское кино как объект современной культурной рецепции и зрительской привязанности // Вестник общественного мнения. № 2. 07. 2009. С. 114-126.

встречаться термин «авторское кино». Если ранее круг общепризнанных «авторов» был весьма узок, в основном, ограничиваясь С. Эйзенштейном и А. Тарковским как самыми заметными фигурами отечественного кино, то в эпоху «перестройки» он существенно расширился, образовав целое направление. В аспекте «авторского кино» принято рассматривать творчество Л. Шепитько, А. Сокурова, О. Иоселиани, Т. Абуладзе, А. Германа, Д. Асановой, А. Кончаловского, Н. Михалкова, В. Шукшина и других. Существование данного течения, напрямую связанного с лирико-субъективным и «поэтическим» направлениями в советском кино, до сих пор признается не всеми исследователями ввиду несхожести и иногда абсолютной полярности эстетических показателей, а также ввиду разности поколений, к которому принадлежат вышеозначенные авторы. Конечно, большинство данных авторов контактировало между собой, образуя некую социальную группу с общими интересами и ценностями, но велика ли их общность в художественном плане? По нашему мнению, советское «авторское кино» как явление — лишь некий маркер, который удобно применять при анализе творчества того или иного режиссера. Поэтому в названии нашей работы понятие «авторское кино СССР» дается в кавычках.

С.И. Параджанов и К. Г. Муратова принадлежат к группе режиссеров, чье творчество правомерно рассматривать в контексте советского «авторского кинематографа». Целью нашей работы было путем сопоставления и полного системного анализа творчества данных режиссеров выявить основные художественные приемы и выразительные средства, используемые представителями «авторского» кино в СССР, а также исследовать феномен «режиссера-автора» в целом: кто он такой, каковы его ценностные и эстетические установки, нашедшие отражение в фильмах.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

I. Изучить историографию вопроса о бытовании «авторского» кинематографа в СССР, а также проанализировать источники и

исследовательскую литературу, посвященную жизни и творчеству С. И. Параджанова и К. Г. Муратовой.

II. Комплексно рассмотреть творческую биографию С. И. Параджанова.

1. Дать характеристику фактам биографии режиссера, событиям его детства и юности, несомненно, повлиявшим на становление его творческого метода. Рассмотреть период учебы Параджанова во ВГИКе (1945-1952) и проанализировать его ранние «конъюнктурные» работы, снятые на киностудии им. А. П. Довженко до картины «Тени забытых предков» (1964).

2. Найти причину внезапного творческого «взрыва» в биографии режиссера, наступившего во время работы над картиной «Тени забытых предков». Выявить основные черты зарождающейся стилистики режиссера, ставшего одним из родоначальников советского «поэтического кино».

3. Проанализировать «15 лет забвения» в жизни Параджанова, период его ареста и заключения, а также дать характеристику его работы над многочисленными киносценариями, которые не удалось воплотить в жизнь.

4. Выявить визуальные и концептуальные особенности поздних картин Параджанова («Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик-Кериб»). Описать последние годы жизни режиссера и сделать вывод о значении его творчества для современников и потомков.

III. Проанализировать биографию и фильмографию К. Г. Муратовой

1. Дать характеристику некоторым аспектам биографии К. Муратовой и провести подробный анализ раннего периода ее творчества, как совместного, с мужем, А. Муратовым, так и самостоятельного (1958-1971).

2. Выявить значение «переходного периода» в творчестве К. Муратовой от «психологизма» к «постмодернизму» (1973-1989) для становления ее уникального режиссерского метода.

3. Проанализировать ленту «Астенический синдром» 1989 г. как этапную в карьере К. Муратовой и на ее примере охарактеризовать основные мотивы, темы и художественные приемы, используемые режиссером. Дать

краткую характеристику картинам К. Муратовой, выпущенным с 1989 г. по настоящее время, и проследить эволюцию ее метода на протяжении последних двух десятилетий. Сделать вывод о непреходящем значении творчества К. Муратовой в истории советского и современного отечественного кино.

В заключении мы попытаемся сопоставить творческие биографии С. Параджанова и К. Муратовой по некоторым эстетическим и идеологическим критериям, важным для понимания советского «авторского» кино как социально-культурного феномена второй половины XX в.

Для достижения наиболее полного результата в изучении жизни и творчества режиссеров нами был использован историко-биографический метод, а также такие элементы киноведческой методологии, как: технологический, хроникальный, авторский, социологический, психоаналитический, семиотический, структуралистский и другие подходы.

Объектом нашего исследования стали 14 сохранившихся фильмов С. Параджанова и выбранные нами 8 наиболее интересных сценариев режиссера, не получивших воплощения на экране. Также нами были рассмотрены 9 фильмов К. Муратовой, относящихся к интересующему нас временному периоду, а именно 1960-м — 1980-м гг. Дополнительно был проведен краткий анализ 9 полнометражных и 3 короткометражных картин, созданных в 1990-е и 2000-е гг., включая последнюю на данный момент работу режиссера, «Вечное возвращение» 2012 г.

Предмет нашего исследования — основные устойчивые темы, образы и мотивы, проявившиеся в творчестве С. Параджанова и К. Муратовой, символический ряд их картин, а также художественные и технические приемы, употреблявшиеся данными режиссерами.

Актуальность нашей работы обусловлена тем, что в современной киноведческой литературе отсутствуют исследования, комплексно и всесторонне анализирующие творческие биографии С. Параджанова и

К. Муратовой: имеются статьи и монографии либо исключительно биографической, либо художественно-критической направленности. Сопоставлять творчество данных режиссеров как представителей «авторского» кинематографа в СССР тоже никто не пытался. Работ, посвященных феномену советского «авторского» кино в целом также достаточно мало, и ни в одной из них нет попытки проанализировать данное явление как совокупность эстетических и поведенческих характеристик, присущих представителям некоей неформальной социальной группы, существовавшей в конкретное время и в конкретном государстве. Вопрос о бытовании «авторского» кино в СССР, о его сущностных особенностях, о соотношении его с «жанровым», «массовым» — тема, разработанная весьма слабо в отечественном киноведении, и нам представляется, что исследования в данном направлении будут продолжаться еще многие годы.

Глава 1

Источники. Историография.

В качестве источников для изучения биографии и творчества С. Параджанова нами использовалось обширное литературное наследие режиссера: его сценарии и письма, изданные в сборниках «Исповедь»⁵ и «Дремлющий дворец»⁶, а также статья «Вечное движение», впервые опубликованная в журнале «Искусство кино» в 1962 г., где С. И. Параджанов излагает основные принципы своей зарождающейся поэтики.⁷ Дополнительным и весьма объемным корпусом источников стали мемуары и воспоминания о Параджанове его многочисленных друзей, родственников, коллег и почитателей: В. Катаняна⁸, К. Церетели⁹, Т. Гуэрры¹⁰, Г. Кунцева¹¹, Е. Рапай¹² и др., демонстрирующие всю многогранность и неповторимость этой уникальной личности.

Русскоязычные исследовательские работы, посвященные фактам биографии К. Г. Муратовой, на данный момент полностью отсутствуют, что является неудивительным, учитывая нежелание режиссера рассказывать в подробностях о личной жизни. Чтобы воссоздать страницы творческой биографии режиссера, в качестве источников нами были использованы воспоминания Н. Рязанцевой, друга и сценариста Муратовой, О. Каравайчука, А. Муратова, С. Попова и других. Также мы прибегали к анализу интервью, данных самим режиссером в разные периоды времени, чтобы глубже понять мотивы и аллюзии, возникающие в ее фильмах.

⁵ Параджанов С. И. Исповедь. СПб., 2001. - 654 с.

⁶ Параджанов С. И. Дремлющий дворец (киносценарии). СПб., 2006. - 221 с.

⁷ Параджанов С. И. Вечное движение // Искусство кино. 1966. № 1. С. 60-62.

⁸ Катанян В. В. Параджанов. Цена вечного праздника. Н. Новгород, 2001. - 245 с.

⁹ Коллаж на фоне автопортрета: жизнь - игра (воспоминания о Сергее Параджанове). Сборник. Нижний Новгород, 2005. - 269 с.

¹⁰ Карапетян Г. А. Яблоко & Гранат. Тонино Гуэрра & Сергей Параджанов: коллаж из неизвестных эпизодов жизни и дружбы легендарных художников. М., 2013. - 191 с.

¹¹ Кунцев Г. Жил-был Параджанов. [Интернет-ресурсы] <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/9/ku3.html> (Дата обращения: 04.05.2016).

¹² Рапай Е. О Параджанове // Искусство кино. 2014. №2. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2014/02/o-paradzhanove> (Дата обращения: 10.05.2016).

Изучением советского кинематографа интересующего нас периода (1960-х — 1980-х гг.) занимались многие исследователи в советское и постсоветское время, однако стоит заметить, что большинство ученых в своих трудах не выделяют «авторское» кино из общего массива кинопродукции, не дифференцируют советские картины по принадлежности к «авторскому» или «жанровому» типу. «Советское кино» понимается как нечто единое и неделимое, и такой подход можно признать правомерным: как мы уже выяснили, «авторское» кино в европейском и американском «независимом» его понимании в СССР отсутствовало ввиду централизации кинопроизводства, ввиду финансового и идеологического государственного контроля. В основном, при анализе кинематографа СССР данного периода исследователи в общих чертах рассматривают тенденции кинопроцесса, идеологические, общекультурные и иные факторы, на него влияющие. Это касается большого массива справочных изданий, посвященных советскому кино в целом. В процессе исследования нами были изучены следующие работы: «Мировое кино. История искусства экрана» К. Э. Разлогова¹³, «История отечественного кино»¹⁴, «История отечественного кино. XX век» Н. М. Зоркой¹⁵, «Первый век нашего кино. Энциклопедия».¹⁶ Авторы и редакторы вышеуказанных работ, специально не рассматривая проблему «авторского кино», выделяют различные «школы» или «течения», неформально существующие в советском кино тех лет («поэтическое» кино, «лирико-субъективное» направление, «национальные» кинематографии и др.) Режиссеры, причисляемые критиками к данным движениям, в основном, и стали называться «авторами» в 1980-х — 1990-х гг., представляя собой крайне разноплановую в стилевом отношении группу, объединенную весьма формальными признаками скорее социально-политического характера (те, кто подвергался «преследованиям» властей), нежели художественного.

¹³ Разлогов К. Э. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 204-264.

¹⁴ История отечественного кино / отв. ред. Л. М. Будяк. М., 2005. С. 360-490.

¹⁵ Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век. М., 2014. С. 390-432.

¹⁶ Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., 2006. С. 416-645.

Монографии, целиком посвященные вопросу бытования «авторского» кинематографа в СССР, в данный момент отсутствуют. В целом, первые работы на данную тематику начали появляться только в эпоху «перестройки», после V съезда кинематографистов. Если же связывать возникновение «авторского» кино с выявлением «школ», то данный вопрос начал разрабатываться гораздо ранее, в 1960-х — 1970-х гг. Одной из первых «школ», выделенной под непосредственным влиянием лент С. И. Параджанова, стала школа «поэтического кино», или, сужая проблематику, «киевская поэтическая школа». Ее провозвестником и первым критиком стал М. Ю. Блейман, возводивший начало «поэтического» кино к формальным поискам В. Б. Шкловского и Ю. Н. Тынянова: именно Шкловский в статье «Искусство как прием» впервые ввел оппозицию «поэтического» и «прозаического» кино.¹⁷ В статье «Архаисты или новаторы» М. Блейман объявил о возрождении данного направления и выделил его основные черты: лаконизм сюжета, усечение психологических характеристик, статичный, неразвивающийся герой, концентрация основного внимания на зрелищных компонентах, пренебрежение диалогом и вообще речевой выразительностью, использование элементов притчевой поэтики.¹⁸ К представителям «школы», кроме С. Параджанова, он также причислял режиссеров Л. Осыку («Каменный крест», «Тревожный месяц вересень»), Ю. Ильенко («Родник для жаждущих», «Вечера накануне Ивана Купала»), Н. Машенко («Комиссары»), Т. Абуладзе («Мольба», «Древо желания»). Причину возникновения «школы» Блейман видел в непрекращающейся борьбе «мельесовского» (фантастического), и «люмьеровского» (реалистического) начал в кинематографе. Господство «бытового» направления в 1940-х — 1950-х гг. породило «бунт зрелищности», попытки «ухода в живопись», и, по мнению автора, такое «новаторство» упрощало

¹⁷ Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счёт: Статьи, воспоминания, эссе (1914 — 1933). М., 1990. С. 51-67.

¹⁸ Блейман М. Ю. Архаисты или новаторы? // Блейман М. Ю. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 457-465.

кино, возвращая к архаике, к иллюстративности и схематизации, к сюжетным ограничениям. Индивидуальное начинало превалировать над коллективным, а язык фильмов становился шифром, понятным лишь самому творцу.¹⁹

Фильмы «поэтической школы» позже трактовались как часть более широкого направления в советском кино, получившего название «лирико-субъективного». Большую роль в изучении данного направления сыграли работы киноведа Л. А. Зайцевой. Ею была выпущена серия монографий и учебных пособий для студентов ВГИКа, посвященных живописной образности фильмов А. Тарковского, Т. Абуладзе, С. Параджанова, А. Кончаловского, Э. Ишмухамедова и других режиссеров, ныне причисляемых к «авторам»: «Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране)»²⁰, «Эволюция образной системы советского фильма 60-х — 80-х годов»²¹, «Образный язык кино»²². По мнению Л. Зайцевой, в режиссуре лирико-субъективного направления обозначается новый ракурс интереса к человеку – углубление в его духовный мир, внутреннюю жизнь.²³ «Я» художника занимает одно из центральных мест в выразительной системе фильма. Характерные черты данной «школы» в кинематографе рассматривала и М. Туровская, в монографии о фильмах А. А. Тарковского выделяя основные черты, присущие режиссерам-«авторам»: крайний субъективизм, ассоциативное мышление, свободное оперирование образами и символами, внимание к изобразительным элементам, вольное обращение с литературной основой фильма, стремление к полному контролю над съемочным процессом.²⁴

В эпоху «перестройки» и после распада СССР в периодике начали появляться статьи, посвященные проблеме «автора» в советском кино, но они

¹⁹ Блейман М. Ю. Архаисты или новаторы? / Блейман М. Ю. О кино — свидетельские показания. С. 465.

²⁰ Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М., 1989. — 79 с.

²¹ Зайцева Л. А. Эволюция образной системы советского фильма 60-х — 80-х годов. М., 1991. - 66 с.

²² Зайцева Л. А. Образный язык кино. М., 1965. - 80 с.

²³ Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М., 1989. С. 53.

²⁴ Туровская М. И. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 37.

весьма немногочисленны. Можно упомянуть публикации К. Разлогова²⁵, Ю. Богомолова²⁶, Н. Самутиной²⁷ (данная статья рассматривает, в основном, институцию европейского «арт-синема»), А. Постоевой.²⁸

Так как проблематика существования «авторского кинематографа» в СССР рассматривается нами в связи с творчеством С. И. Параджанова и К. Г. Муратовой, то основным корпусом литературы и источников, задействованных нами в работе, стали публикации о жизни и творчестве данных режиссеров.

Литература, написанная о С. И. Параджанове, весьма многочисленна. Одним из первых исследователей его деятельности стал М. Ю. Блейман, чья статья «Архаисты или новаторы?» упоминалась нами выше. Это был единственный на тот период обстоятельный анализ поэтики Параджанова. В 1960-х гг. в связи с негативной реакцией Госкино на существование «киевской поэтической школы», оценка творчества Параджанова ограничивалась немногочисленными рецензиями (в основном, негативными) в популярных изданиях. В 1970-х гг., когда режиссер подвергался политическим гонениям и находился в заключении, на исследования его творчества был наложен негласный запрет. В 1980-х гг., с началом «перестройки», появились первые публикации, комплексно рассматривающие деятельность режиссера. Необходимо упомянуть работу М. М. Черненко «Сергей Параджанов. Творческий портрет», где известный критик подробно разбирает фильмографию Параджанова, начиная с ранних лент («Первый парень», «Украинская рапсодия») и заканчивая последней картиной режиссера «Ашик-Кериб». Черненко один из первых попытался проследить становление поэтики режиссера, сравнивая ее в итоге с искусством «калейдографа», выявляя в ней родство с фресковой и станковой

²⁵ Разлогов К. Э. Автор в кино // Кино: энциклопедический словарь. М., 1986. С. 10.

²⁶ Богомолов Ю. «Авторское» и «жанровое» // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 78-82.

²⁷ Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2004. № 69. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/194/> [Интернет-ресурсы] (Дата обращения: 04. 05. 2016).

²⁸ Постоева А. Авторский фильм: эволюция феномена и его интерпретации // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 7. С.215-219.

живописью. По мнению Черненко, в «Ашик-Керибе» Параджанов достиг логического тупика в своем развитии. Подобно М. Блейману, он считал, что антикинематографичность и чрезмерная «живописность» фильмов Параджанова, намеренно порывающие с реальностью, являются не новаторством, а, скорее, архаикой, и не способны придать новый импульс развитию советского кино.²⁹

Иной точки зрения придерживалась Л.А.Зайцева, видевшая в поэтическом кино один из импульсов к обновлению всего советского киноискусства. Выделяя для каждого режиссера-автора наиболее близкую им форму высказывания (для А. Тарковского — исповедь, для Т. Абуладзе — притчу, для И. Ишмухамедова — балладу), она сделала вывод о перманентном использовании модели «легенды» в творчестве Параджанова. «Легенда как жанр, с 1960-х годов наиболее последовательно разрабатываемый Параджановым, оказалась весьма перспективной для нового подхода к некоторым традиционным для нашего кино темам, исчерпавшим ресурсы прямого их воссоздания на экране — особенно это касается исторического фильма, переживающего в данный момент кризис».³⁰

Мысль о компоненте мифа и легенды в творчестве Параджанова привлекла внимание не только киноведов, но и филологов. Интересный отклик на картину «Легенда о Сурамской крепости» (1984) оставил Ю. М. Лотман. В статье «Новизна легенды» он размышлял, как следует воспринимать этот фильм — как живописную иллюстрацию или как самостоятельный текст. «Одна из основных особенностей киноязыка — зависимость смысловой значимости кадра от монтажного эффекта — в фильме ослаблена. Каждый кадр как бы выделен, странен, рассчитан на замедленное восприятие... Установка на символическую значимость всех деталей, передающаяся зрителю и овевающая дымкой таинственной многозначности весь текст фильма, делают каждый кадр сложнейшим

²⁹ Черненко М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. М., 1989. С. 13.

³⁰ Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М., 1989. С. 56.

сгустком смыслов. То, что в «Легенде» образы просвечивают сквозь образы, роднит ее символический язык с древней мифологической традицией. Мифологизм языка фильма панхронен. Определить время его действия в исторических категориях невозможно, он протекает в повторяющемся времени мифа и свободно совмещает предметы различных эпох».³¹ По мнению Лотмана, фильм является одновременно иллюстрацией и самодовлеющим художественным произведением, а его киноязык «нов, потому что архаичен, кинематографичен, потому что нарушает каноны кинематографичности», и это отнюдь не ослабляет, а обновляет искусство.³²

Именно с этой статьи правомерно начинать отсчет рассмотрения творчества Параджанова в контексте постмодернизма. С. И. Фрейлих писал: «Я лично «привязываю» проблему постмодернизма к творчеству Сергея Параджанова. Параджанов сказал: “Мой фильм — это настенный коврик, на котором золотой нитью прошита мелодия”. Так он мыслил. Его искусство рукотворно в прямом, ремесленном смысле этого слова... Прошлое живет в его картинах во всей своей поразительной пластике, а рассказывается о нем языком современного кино, и это одно из главных проявлений постмодернизма, для которого стираются грани между существовавшими до этого сферами духовной культуры. То, что показывается в его фильмах — архаичная культура, как показывается — современная культура...».³³

Данную мысль развивает А. Г. Лукашова. «В полном соответствии концепции постмодернизма «мир как текст» во всех компонентах творчества и бытового существования Параджанова просматривается свободное движение смыслов, не образующих единого центра, произвольное комбинирование элементов в некий «культурный коллаж». Цитатность и стилистический эклектизм, соединяющий в одном произведении

³¹ Лотман Ю. М. Новизна легенды // Искусство кино. 1987. № 5. С. 67.

³² Там же.

³³ Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2008. С. 385-386.

художественные приемы, манеры, проблемы, темы разных эпох, народов и культур буквально пронизывают все творчество Параджанова».³⁴

В настоящее время спектр трактовок творчества режиссера еще более широк. Семиотический подход к рассмотрению творчества режиссера применяет исследователь Е. Дульгеру.³⁵ Изучением киноязыка Параджанова с точки зрения «поэтического кино» занимается Е. А. Елисеева.³⁶ С. Тримбач связывает живописное решение фильмов Параджанова с красочной стилистикой украинского барокко.³⁷ В. Скуратовский видит в его деятельности ирано-закавказскую стратегию «парсизма»: «Кинематограф Параджанова с удивительной чуткостью, отчетливостью и последовательностью воспроизводит это нескончаемое ирано-закавказское борение «света» и «тьмы» и, вслед за тем, нескончаемые усилия, совершаемые материей на пути к спасению».³⁸ Для него Параджанов — «закавказский кино-Вергилий истории, через ритуал возвращающий ее через все круги ада ее давнишнего, метафизического падения к светлому Истоку».³⁹

С. А. Смагина рассматривает творчество Параджанова в связи с теорией «первичной и вторичной театрализации». «Кинематограф С. Параджанова осуществляет разрыв со сложившейся реалистической моделью, включив в себя живописную и театрализованную условности».⁴⁰ Смагина говорит о «иератической», торжественно-сакральной риторике режиссера, возвращающей кинематографу утраченную связь с театром, когда все персонажи проходят «театральную кодировку». В своей теории Смагина

³⁴ Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 33. Т. 12. 2007. С. 153.

³⁵ Дульгеру Е. Снимаемая архетипы. Сакральное в движении, или кино-археология Параджанова // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 2. С. 29-43.

³⁶ Елисеева Е.А. Поэтическое кино эпохи пост-культуры // Вестник ВГИК. 2011. № 10. С. 38-48

³⁷ Тримбач С. Сюрреальное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества) // Киноведческие записки. 2004. № 66. [Интернет-ресурсы] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/60/> (Дата обращения: 04.05.2016).

³⁸ Скуратовский В. Тени забытых фильмов // Киноведческие записки. 2001. №50. [Интернет-ресурсы] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/717/> (Дата обращения: 04.04.2016).

³⁹ Там же.

⁴⁰ Смагина С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х – 1980-х гг.). М., 2013. С. 75.

опирается на работу армянского критика К. Калантара, одного из первых указавших на важность элементов театрализации в фильмах Параджанова.⁴¹

В англоязычной научной среде публикаций С. Параджанове почти не имеется. Можно отметить две работы весьма общего характера, написанные для сборников, посвященных советскому кино в целом: статьи Р. Эйфирда⁴², К. Йеллера.⁴³ Также заслуживает интереса монография американского ученого Дж. Стефана⁴⁴, посвященная жизненному и творческому пути Параджанова, однако в ней режиссер представлен скорее диссидентом и «борцом против системы», нежели талантливым художником-«автором».

Среди изданий обобщающего характера заслуживает внимание сборник статей «Экранный мир Сергея Параджанова», изданный в Киеве в 2013 г.⁴⁵, что демонстрирует сохраняющийся интерес к творчеству режиссера на всем постсоветском пространстве. В книге собраны уже упомянутые работы Ю. Лотмана, Е. Елисеевой и др.; издание имеет характер антологии.

Несмотря на обилие критической литературы, биография Параджанова изучена достаточно слабо. Стоит отметить две работы: книгу Л. Р. Григоряна «Параджанов» из серии «ЖЗЛ»⁴⁶, и «Изгнание Параджанова» Н. Блохина.⁴⁷ Обе работы имеют существенные недостатки. «Параджанов» Григоряна является, скорее, книгой-размышлением, книгой-впечатлением, попури из авторских мыслей и воспоминаний, но никак не серьезным биографическим исследованием. В фактическом отношении работа Блохина более интересна, однако при чтении чувствуется откровенная антикоммунистическая позиция автора, мешающая ему здраво оценивать факты из жизни режиссера. Обе работы насыщены различными «мифами» и «анекдотами» из бурной

⁴¹ Калантар К. Очерки о Параджанове. Ереван, 1998. С. 148.

⁴² Steffen J. The Cinema of Sergei Parajanov. University of Wisconsin Press. 2013. 308 p.

⁴³ Efirid R. Amorphous forms: Time and subjectivity in shadows of forgotten ancestors // Studies in Russian and Soviet Cinema. Vol. 8. № 1. 2014. P. 24-40.

⁴⁴ Oeler K. A collective interior monologue: Sergei Parajanov and Eisenstein's Joyce-inspired vision of cinema // Modern Language Review. 2006. № 101. P. 472-487.

⁴⁵ Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. Статей / Сост. Ю. Морозов. Киев.: Дух и литера, 2013. — 336. с.

⁴⁶ Григорян Л. Р. Параджанов. М., 2011. - 351 с.

⁴⁷ Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. Ставрополь, 2002. - 324 с.

биографии Параджанова, и, что является странным, авторы относятся к ним весьма некритично. На наш взгляд, отсутствие полноценного биографического исследования жизни этого уникального режиссера является неправомерным, и потому в нашей работе мы попытались восполнить обозначенный пробел.

В отношении К. Г. Муратовой наблюдается похожая ситуация. В 1960-е гг. критики ограничивались краткими рецензиями на ее ленты: стоит отметить отзывы Б. Тройкина⁴⁸, С. Герасимова⁴⁹. В 1970-е., после выхода ленты «Долгие провода» (1971) Кира Георгиевна была признана «неудобным режиссером». Ее критиковали за «безыдейность», за слепое подражание западным кинематографистам — в частности, критик Р. Юренев.⁵⁰

В конце 1980-х гг., с наступлением «перестройки», творчеством Муратовой заинтересовались весьма многие авторы. Первым исследованием монографического характера, посвященным творчеству режиссера, стала книга В. И. Божовича «Кира Муратова: творческий портрет» (1988), где автор анализировал все вышедшие на тот момент картины Муратовой, за исключением первой работы «Весенний дождь» (1958) и давал им обстоятельную взвешенную оценку.⁵¹

В 1998 г. молодой киновед И. Изволова опубликовала анализ лент Муратовой «Короткие встречи» и «Долгие провода», придерживаясь метода «онтологической поэтики», предполагающего почти литературный тончайший анализ чувств и впечатлений, полученных от данных фильмов.⁵²

В 1999 г. из печати вышел сборник, оформленный студентами ВГИКа, где были опубликованы их эссе об особенностях поэтики Муратовой, а также интервью с Кирой Георгиевной, с актерами, снявшимися в ее фильмах

⁴⁸ Тройкин Б. Рецензия на «У крутого яра» // Советский экран. 1962. № 16. С. 4.

⁴⁹ Герасимов С. А. О фильме "Короткие встречи" // Советский экран. 1968. № 5. [Интернет-ресурсы] http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=631 (Дата обращения: 10.05.2015).

⁵⁰ Юренев Р. К. Краткая история советского кино. М., 1979. С. 223.

⁵¹ Божович В. И. Кира Муратова: творческий портрет. М., 1988. - 30 с.

⁵² Изволова И. Звук лопнувшей струны // Искусство кино. 1998. № 8. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article16> (Дата обращения: 10. 05. 2016).

(Р. Литвиновой, А. Свенской, Н. Бузько), и с авторитетными кинокритиками.⁵³ Данная работа имеет статус ученической и интересна с точки зрения собранных интервью, но не в качестве примера всестороннего анализа муратовской поэтики.

Следует отметить публикации о К. Г. Муратовой англоязычного автора Дж. Таубман: статью о фильме «Астенический синдром»⁵⁴ и о некоторых художественных приемах, использованных в ее фильмах.⁵⁵ Также интересна работа Х. Фергюсон, в которой автор анализирует три картины режиссера: «Короткие встречи», «Долгие проводы» и «Чувствительный милиционер».⁵⁶

Российские исследователи-профессионалы заинтересовались деятельностью Муратовой относительно недавно, в 2000-х гг. Можно отметить весьма пронцательные замечания о творческой «манере» режиссера, сделанные известным критиком А. Плаховым в обобщающей работе «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры». По утверждению Плахова, «...Муратова едва ли не единственная двигалась не напролом, а по касательной к историческому времени. Ее творческий путь уникальным пунктиром прошел сквозь оттепель, застой, перестройку... Ей удалось достойно пережить смену времен, поражая окружающих неукротимым творческим духом и анархизмом несколько балканского толка».⁵⁷

Также внимания заслуживает статья Е. С. Кашенко и А. Ю. Панфилец, опубликованная в сборнике «Мавродинские чтения» (2008) и посвященная историографии творчества К. Г. Муратовой⁵⁸. Это исследование стало первым в современном российском киноведении, затрагивающим данный вопрос. Авторы дают краткий, но исчерпывающий обзор критической литературы о

⁵³ Кира Муратова — 98 :Мастерская киноведов Евгения Громова. М., 1999. - 191 с.

⁵⁴ Taubman J. Asthenic Syndrome by Kira Muratova // Slavic Review. Vol. 51. № 4. 1992. P. 802-803.

⁵⁵ Taubman J. Kira Muratova's eccentric cinema // Mesropova O., Graham, S. Reinventing Humor and Satire in Post-Soviet Russia. London: Slavica Publishers University College, 2009. P. 233-246.

⁵⁶ Ferguson H. Silence and Shrieks: Language in three films by Kira Muratova // The Slavonic and East European Review. Vol. 83. №1. 2005. P. 38-70.

⁵⁷ Плахов А. С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999. С. 202.

⁵⁸ Кашенко Е. С., Панфилец А. Ю. Творчество режиссера К. Г. Муратовой в отечественном кинематографе второй половины XX — начала XXI в.: историография вопроса // Мавродинские чтения. 2008. Петербургская историческая школа и российская историческая наука: дискуссионные вопросы истории, историографии, источниковедения: Материалы Всероссийской конференции. СПб., 2009. С. 532-536.

картинах К. Муратовой, ставят вопрос о периодизации фильмографии режиссера, привлекают в работе множество рецензий и интервью, показывают, как менялось отношение исследователей к творчеству Муратовой на протяжении всей ее карьеры в кинематографе.

Среди работ, опубликованных в изданиях энциклопедического характера, можно отметить статью Т. Москвиной в антологии «Новейшая история отечественного кино. 1986-2000»,⁵⁹ где выделяются основные черты режиссерского почерка Муратовой. Из публикаций, рассматривающих отдельно взятые аспекты творчества режиссера, следует выделить работы Д. С. Капитонова о фильмах «Чувствительный милиционер» и «Увлеченья»⁶⁰, «Два в одном» и «Мелодия для шарманки»⁶¹, а также статью Р. М. Перельштейна о картине «Короткие встречи».⁶²

Обширную главу в книге «Метакино» посвятил анализу творчества режиссера О. В. Аронсон. Считая Муратову формалистом, наследующим принципам ОПОЯЗа, Аронсон сравнивает совокупность приемов, используемых ею, таких как речевые повторы, визуальные и пластические рефрены, элементы буффонады и гротеска, с «монтажом аттракционов» С. М. Эйзенштейна. «Муратовские юмор и жестокость объединяются в понятии «аттракцион» как некотором первичном элементе сценического действия... Муратовский прием есть указание на аттракционность самой реальности...» Аронсон связывает с творчеством Муратовой проблему «отстранения» в кинематографе, способ показывать вещь методом «видения», а не «узнавания». «Вопрос о том, какую реальность открывают фильмы Муратовой, приводит нас к совершенно особому опыту «советского». Этот опыт оказывается там, где вещи истлевают, знаки утрачиваются, изображение блекнет. Нам остается мир, где редуцированы привычные способы видения

⁵⁹Москвина Т. В. Муратова Кира. Режиссер // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. С. 297-299.

⁶⁰ Капитонов Д. С. Развитие концепта «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994) // Артикульт. 2013. № 2. С. 124-130.

⁶¹ Капитонов Д. С. Развитие концепта «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Два в одном» и «Мелодия для шарманки» // Образование. Наука. Научные кадры. 2013. № 5. С. 244-247.

⁶² Перельштейн Р. М. Апельсин как символ сверхчувственной реальности в фильме К. Г. Муратовой «Короткие встречи» // Пространство культуры. 2014. № 1. С. 77-81.

посредством отстраняющих приемов, где «советское» не столько идеология, сколько материя самой жизни, уничтожаемая приемом, превращающим ее в искусство».⁶³

На данный момент имеется две крупные русскоязычные монографии, охватывающие все творчество Муратовой в совокупности. Первая из них — книга З. К. Абдуллаевой «Кира Муратова. Искусство кино».⁶⁴ З. Абдуллаева много лет посвятила изучению деятельности режиссера, и в данное издание попыталась вместить все накопленные за долгие годы заметки о фильмографии Муратовой. Форма, выбранная ею — эссе; миниатюры, выстраиваемые вокруг тематических и конструктивных лейтмотивов режиссера (любовь, смерть, дети, животные, рефрены, среда, композиции). Книга имеет калейдоскопическое строение; автор воздерживается от окончательных выводов и демонстрирует готовность к диалогу с читателем. На наш взгляд, работе недостает стройности, четкой структурированности; личность исследователя теряется в пестроте и хаотичности рассматриваемых мотивов, однако, некоторые аспекты (например, особенности актерской игры в лентах Муратовой) разобраны весьма подробно и профессионально.

Интерес для нас также представляет монография киноведа, философа и культуролога М. Б. Ямпольского «Муратова. Опыт киноантропологии», опубликованная в 2009 г. и переизданная в 2015 г. Автор определяет содержание книги как «попытку дать теоретический анализ некоторых важных аспектов киномира Муратовой и сформулировать собственные ответы на многие вопросы, которые возникают при просмотре ее фильмов».⁶⁵ Ямпольский предупреждает читателя, что книга не совсем традиционно киноведческая, в ней нет комплексных разборов фильмов, не уделяется никакого внимания работе оператора, актеров, художников, композиторов. Автор анализирует фильмы исключительно с точки зрения собственной философской концепции: Муратову он видит антропологом, которую

⁶³ Аронсон О. В. Метакино. М., 2003. С. 95.

⁶⁴ Абдуллаева З. К. Кира Муратова: искусство кино. М., 2008. - 415 с.

⁶⁵ Ямпольский М. Б. Муратова: опыт киноантропологии. СПб., 2015. С. 4.

интересует человек в различных ситуациях на экране, и от этой концепции он отталкивается в своих логических построениях. Данная книга любопытна как пример герменевтической интерпретации фильмов Муратовой в качестве зашифрованных текстов, дающих простор воображению исследователя. На наш взгляд, Ямпольский склонен прибегать к чрезмерному цитированию философов-постструктуралистов (Ж. Делеза, Ф. Гваттари), а также чересчур доверять психоаналитическому методу Ж. Лакана в анализе фильмов. Разумеется, Лакан использовал кинематограф на семинарах для разбора примеров своих концепций, но видеть в каждой ленте Муратовой примеры «вытесненного» или «эдипову ситуацию» едва ли можно назвать оригинальным, тем более что, по нашему мнению, Муратова сознательно избегает столь обыденных коллизий. Несомненно, в книге много достойных моментов (особенно главы, посвященные лентам «Чеховские мотивы» и «Вечное возвращение»), однако, игнорируя как события из биографии Муратовой, так и технические аспекты создания фильмов, она имеет характер весьма специфических «набросков» на заданную тему.

Таким образом, корпус источников и литературы о творчестве С.И. Параджанова и К. Г. Муратовой весьма обширен, однако большой проблемой остается отсутствие полноценной художественно-биографической разработки жизни и творчества данных режиссеров, необходимого для глубокой и всесторонней трактовки их фильмов, что мы и попытались восполнить в нашем исследовании.

Глава 2

С. И. Параджанов. Жизнь и творчество

§1. Биография. Ранние работы (1951-1962)

Сергей Иосифович Параджанов (1924–1990) признается одним из ярчайших представителей советского кино. Его ленты включены в золотой фонд мирового кинематографа и до сих пор, спустя 16 лет после смерти автора, демонстрируются на международных кинофестивалях. В 2013 г. режиссерами Е. Фетисовой и С. Аведикяном был снят полнометражный художественный фильм «Параджанов». Данная картина совместного украинско-армянского производства фокусирует внимание зрителя на ярких эпизодах биографии режиссера, оживляет мифы, составляющие важную часть «мира Параджанова». 22 апреля 2015 г., накануне столетия геноцида армян, во Франции, Бельгии, Швейцарии и Испании вышел на экраны отреставрированный фильм Параджанова «Саят-Нова», повествующий о жизни знаменитого армянского поэта Арутюна Саядяна. Кинопоказы и встречи, посвященные Параджанову, проводятся в странах Европы, в России, в Грузии, в Армении, в Турции. Особенность наследия режиссера состоит в том, что его творчество не замкнуто рамками одной культуры, оно поистине интернационально и является мировым достоянием. Корни мультикультурализма Параджанова стоит искать в детстве режиссера, которое он провел в Старом Тифлисе — историческом районе Тбилиси, где испокон веков жили рядом представители разных национальностей. По мнению К. Церетели, «Параджанов, как истинный житель Тифлиса, впитал в себя многоголосие, многоязычие и эмоциональную стихию своего города, его особый вкус, интерес к зрелищам и обрядам».⁶⁶

Сергей Иосифович Параджанов родился 9 января 1924 г. в Тбилиси, в армянской семье. Отец, Иосиф Сергеевич Параджанов, владел несколькими антикварными лавками; мать, Сиран Давыдовна Бежанова, была

⁶⁶ Церетели К. Остров Параджанова // С. И. Параджанов. Исповедь. М., 2003. С. 16.

домохозяйкой. Живописная обстановка дома № 10 на улице Котэ Месхи, наполненного предметами старины, впоследствии повлияла на творческий метод Параджанова как режиссера. Параджанов писал: «Думаю, что и Феллини целиком и полностью вышел из своего детства... Режиссер – как ни абсурдна эта формулировка «рождается» в детстве, проявление первых его наблюдений, первых, хотя и патологических, чувств — это все детство».⁶⁷

В 1942 г., после окончания школы, Параджанов устроился работать на фабрику «Советская игрушка», а также поступил на вечерний факультет Тбилисского института инженеров железнодорожного транспорта. Через год он понял, что ошибочно выбрал техническую специальность, и в 1943 г. перевёлся на вокальное отделение Тбилисской консерватории, где учился до 1945 г. Кроме того, Параджанов посещал занятия в хореографическом училище им. З. П. Палиашвили. Увлечение музыкой и танцами сохранялось у него до конца жизни. По свидетельству ассистента и биографа режиссера Л. Р. Григоряна, все танцы в фильмах Сергей Иосифович ставил сам — например, гротескный танец персидских масок из ленты «Цвет граната».⁶⁸

Во время Великой Отечественной войны Параджанов входил в состав артистической бригады, которая дала около 200 концертов в военных госпиталях. Проучившись с 1943 по 1945 г. в Тбилисской консерватории, Параджанов перевелся в Московскую, к известному педагогу Н. Л. Дорлиак. Все обещало ему судьбу успешного оперного певца, но по неизвестной причине, которую Параджанов впоследствии не разъяснял, он принял решение изменить карьеру и связать жизнь с искусством кино.

В 1945 г. Параджанов поступил на режиссерский факультет ВГИКа, в мастерскую Игоря Андреевича Савченко, лауреата Сталинской премии, автора монументальной народно-героической драмы «Богдан Хмельницкий».

⁶⁷ Цит. по: Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. Ставрополь, 2002. С. 16.

⁶⁸ Григорян Л. Р. Параджанов. М., 2011. С. 36.

Время, когда Параджанов начал учебу во ВГИКе, в истории советского кино принято характеризовать как «эпоху малокартинья» (1945–1953). Этот период характеризовался значительным сокращением числа выпускаемых фильмов (9 лент в 1951 г.) и прекращением притока молодежи в киноиндустрию. Опытным режиссерам поручали снимать картины «большого стиля» — исторические ленты эпического размаха с явным идеологическим подтекстом. Эталонами «большого сталинского стиля» стали «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1950) М. Чиаурели, «Сталинградская битва» (1949) В. Петрова, «Подвиг разведчика» (1948) Б. Барнета, «Кавалер Золотой Звезды» (1950) Ю. Райзмана. После жесткой критики второй части фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945) был заявлен государственный заказ на создание биографий выдающихся деятелей истории и культуры: вышли «Адмирал Нахимов» (1946) В. Пудовкина, «Мичурин» (1948) А. Довженко, «Мусоргский» (1950) Г. Рошаля.

И. А. Савченко, как и многие его коллеги, в этот период работал в рамках «большого стиля»: в 1948 г. он завершил ленту «Третий удар» (о «Третьем сталинском ударе» Красной Армии 1944 г.) Его ученики — С. И. Параджанов, А. А. Алов, В. Н. Наумов, М. М. Хуциев, Ю. Н. Озеров, — приняли активное участие в создании данного фильма, а затем и в работе над последней картиной Савченко «Тарас Шевченко».

После смерти И. А. Савченко в 1950 г. курс, на котором учился Параджанов, возглавил мэтр советского кинематографа А. П. Довженко. Именно он предложил Параджанову в качестве дипломной работы сказку в стихах молдавского писателя Е. Н. Букова «Андриеш», интуитивно уловив его интерес к этнографическим и декоративным деталям. Параджанов с энтузиазмом взялся за работу. Он собственноручно изготовил куклу мальчика Андриеша, героя молдавской сказки про пастушка, мечтающего стать витязем, и снимал эту куклу на натуре, достигая удивительной

естественности движений и сочетания живой природы с бутафорией. Через несколько лет Параджанов повторил данный сюжет с живым актером.

«Молдавская сказка» была закончена в 1951 г. Параджанов вспоминал, что это единственная из ранних картин, несовершенства которой он не стыдился. «До меня почти сразу дошла поэтика этой вещи. Песни о пастухе, потерявшем стадо — символ любви и удачи — я слышал и в Грузии, и в Армении, и уже после, в Карпатах. Я пытался создать выразительный строй, исходя непосредственно из народной поэзии, мифологии». ⁶⁹

Киновед Р. Н. Юренев на защите диплома упрекнул Параджанова в подражании ленте Довженко «Звенигора» (1927). Довженко вступился за выпускника, угадав, что Параджанов еще не видел этой картины. Сергей Иосифович посмотрел её позже и признал, что неосознанно поддался влиянию мастера. Переклички с творчеством Довженко, особенно немого периода, обнаруживаются и в его зрелых работах: живописность, образность, использование природы и явлений окружающего мира как неисчерпаемого источника смыслов. «Эта схожесть не огорчила меня — как не огорчает нас повтор фольклорных мотивов. Мне, видимо, посчастливилось прикоснуться к тому же источнику, из которого черпал великий поэт». ⁷⁰

Дипломная работа режиссера не сохранилась, но за нее он получил отличную оценку и, будучи приглашен в штат Киевской киностудии, поехал на Украину, чтобы снять на том же материале полнометражный фильм. Им стал «Андриеш» (1954) — детская музыкальная картина, снятая в соавторстве с Я. Л. Базеляном. Сюжет этого музыкального фильма строился на борьбе мальчика-пастуха Андриеша со злым волшебником Черным Вихрем. По оценке самого режиссера, фильм «ярко выразил отсутствие опыта, мастерства и хорошего вкуса». ⁷¹

«Андриеш» был воспринят как очередной, не слишком выдающийся фильм-сказка, типичный для советского кинематографа 1950-х — 1960-х гг.

⁶⁹ Параджанов С. И. Вечное движение // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. Спб., 2001. С. 33.

⁷⁰ Там же. С. 34.

⁷¹ Там же.

Его эстетику принято связывать с фильмами А. А. Роу, сконструировавшего монопольную модель волшебной сказки на экране. К середине 1950-х гг. стали особенно заметны её макетность, марионеточность. Л. Григорян сравнивает дебют Параджанова с яркими дебютами его однокурсников А. Алова, В. Наумова, М. Хуциева. «Конечно же, «Андриеш», перегруженный театральной бутафорией, пейзажными плясками и прочим весьма аляповатым молдавским декором по сравнению с их свежими, новаторскими фильмами выглядел архаичным, тяжеловесным, невнятно снятым по всем старым канонам».⁷²

«Мне отнюдь не хочется заниматься самоистязанием, — писал Параджанов, — но скажу, что многие свои фильмы действительно тяжело пересматривать. Тот кинематограф, к которому я стремился, требовал слишком высокой культуры, вкуса и выдержки. Режиссура — обманчивая профессия. Она не так самостоятельна, как иной раз кажется, ибо часто тебе приходится воплощать на экране чужую тему, чужие мысли, чужие образы. И если ты обладаешь хорошей культурой и умением, то можешь делать вполне добротные вещи. У меня не было такого умения — были только благие порывы, от которых я не отказываюсь и сегодня. Иногда им случалось пробиться на экран, но в этом не было ни смысла, ни органичности».⁷³

По нашему мнению, обращение к жанру волшебной сказки не было для Параджанова случайным, и уже в «Андриеше» выявляется главный конфликт всего параджановского творчества — архетипичная борьба Добра и Зла, духа и материи, дихотомия светлого и темного начал в человеческой душе. В гипертрофированной «кукольности», условности «Андриеша» уже видна некая концептуальная логика, стремление к ломке устоявшихся канонов (в данном случае, жанрового канона советской сказки). Для Параджанова всегда было характерно вольное, игровое, постмодернистское отношение к материалу, чего в 1950-е гг. не принимали ни критики, ни публика. Режиссера

⁷² Григорян Л. Р. Параджанов. М., 2011. С. 51.

⁷³ Параджанов С. И. Вечное движение. // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 35.

упрекали, что от сказки Букова в фильме мало что сохранилось; это пренебрежение к сюжету, прямолинейному течению действия, которое станет одним из главных принципов стиля Параджанова, проявилось уже в «Андреше».

Обращение Параджанова к молдавскому, а впоследствии, к украинскому фольклору станет для режиссера магистральной темой творчества в течение всего периода работы на Киевской киностудии им. А. П. Довженко. Необходимо упомянуть, что исследователи, как правило, делят творчество режиссера на два периода: до «Теней забытых предков» (1964), и после. Все фильмы, снятые ранее, маркируются как «провальные», «конъюнктурные» и рассматриваются вне связи с последующими работами, а невероятный успех «Теней забытых предков» воспринимается как чудо, как гениальный импульс. По нашему мнению, подобное деление не является справедливым, и наследие Параджанова следует рассматривать в совокупности, включая и зрелые, и ранние картины, чтобы проследить изменение почерка режиссера во времени. Стоит согласиться с высказыванием киноведа В. Скуратовского о том, что фильмы Параджанова 1954-1962 гг. — это «не-шедевры», которые, с одной стороны, понятны только в контексте последующего творческого торжества режиссера, а с другой — в них в самой наивной, еще совершенно загадочной, форме уже была апробирована художественная стратегия его творчества.⁷⁴

После фантастического «Андреша» Параджанов обратился к жанру социалистической комедии. В 1958 г. он начал работу над полнометражной картиной «Первый парень». Основную интригу данной ленты составляли непростые взаимоотношения главных героев. Повеса и хулиган Юшка (Г. Карпов) влюблялся в передовую работницу, активистку и спортсменку Одарку (Л. Сосюра), но не мог преодолеть свой строптивый нрав. В конце

⁷⁴ Скуратовский В. Тени забытых фильмов. Скуратовский В. Тени забытых фильмов // Киноведческие записки. 2001. №50. [Интернет-ресурсы] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/717/> (Дата обращения: 04.04.2016).

фильма Юшка все же становился «первым парнем», добивался успехов в футболе и приносил победу команде родного села.

Об истории постановки «Первого парня» ничего не известно. Скорее всего, у Параджанова просто не было возможности выбирать сценарий. Сергею Иосифовичу, чьи идеи студия неоднократно отвергала, важно было иметь работу и средства. Успеха в прокате и среди критиков «Первый парень» не имел. Сегодня он известен лишь поклонникам творчества режиссера как попытка встраивания фольклорно-живописного украинского материала, любимого Параджановым, в строгие рамки соцреалистического канона. По своей стилистике данная лента может быть отнесена к жанру «музыкальной деревенской комедии», популярному в 1940-х — 1950-х гг. Одним из родоначальников жанра был учитель Параджанова И. Савченко («Гармонь» 1934 г). Музыкальные комедии на тему спорта и трудовых будней деревни также снимались в союзных республиках: в Латвии («Весенние заморозки» П. Арманда), в Узбекистане («Встретимся на стадионе» З. Сабитова), в Молдавии («Молдавские напевы» А. Золотницкого), в Армении («В поисках адресата» А. Мартиросяна), на Украине («В один прекрасный день М. Слуцкого») и т. д. Признанным главой жанра считался И. А. Пырьев, чьи ленты «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941), «Кубанские казаки» (1949) стали лучшими образцами советской музыкальной комедии. И. Пырьев, Г. Александров, И. Савченко выработали стилевые приемы, которые взяли на вооружение молодые режиссеры из республик и, в частности, Параджанов.

Фильм «Первый парень» проигрывает картинам Пырьева и Александрова как по качеству съемок и монтажа, так и по убедительности актерской игры. Кроме сюжетных заимствований, режиссер переносит на экран целые актерские маски: главные персонажи напоминают героев Марины Ладыниной и Сергея Лукьянова в фильме И. Пырьева «Кубанские казаки» не только в плане драматургии (противостояние сильных и

независимых личностей, влюбленных друг в друга), но и внешне, фактурно, хотя герои Параджанова гораздо моложе.

«Первый парень» стал для Параджанова попыткой поработать с «деревенским» текстом, с новым культурным пластом, в который он погрузился с энтузиазмом и попытался придать действию «игровой» характер. Несмотря на внешний повествовательный реализм фильма, при просмотре видна чрезмерная, броская неестественность происходящего. Если в «Андрееше» это не вызывало вопросов, то здесь, привлекая материал не из сказки, но из современности, Параджанов воссоздает искусственную реальность «советского мифа», доводит ее до абсурда, утрируя пырьевскую эстетику и расчленяя ее на составные части. Деконструировав канон, режиссер вводит в фильм свои излюбленные живописно-поэтические приемы: лирические отступления с классической музыкой (адажио из «Лебединого озера»), «довженковские» панорамы подсолнухов и полей, по которым медленно движется камера, картины украинского села. В. Скуратовский сравнивает лубочность «Первого парня» с декоративностью «Андрееша» и указывает на склонность режиссера к жанру «идиллии»: «“Первый парень” переполнен именно идиллическими украинскими кинопейзажами, режиссер постоянно любит наивными крестьянскими интерьерами и костюмами, сосредоточен не столько на «трудовых подвигах», сколько на обрядах — флирта, спорта, «парубоцких» состязаний, а в конце и вовсе приступает к воссозданию украинского свадебного ритуала».⁷⁵

Огромное место в «Первом парне», как и в других картинах Параджанова, занимает музыка. Она превращается в самостоятельный элемент действия, расширяет фильмическое пространство и насыщает его новыми смыслами. В «Первом парне» классическая музыка подчеркивает ирреальность, сказочную умышленность «деревенской идиллии». В ранний период творчества использование классики в фонограмме фильма становится

⁷⁵ Скуратовский В. Тени забытых фильмов. Скуратовский В. Тени забытых фильмов // Киноведческие записки. 2001. №50. [Интернет-ресурсы] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/717/> (Дата обращения: 04.04.2016).

характерной чертой параджановского стиля. Особенно это заметно в следующей картине режиссера — мелодраме «Украинская рапсодия» 1961 г. по сценарию А. С. Левады, целиком построенной на музыкальном сюжете.

Действие ленты происходит до и после Великой Отечественной войны. Во время войны раненый Антон (О. Кошман) попадает в плен и бежит из-под конвоя. Его укрывает у себя в доме немец-органист Вайнер. Американские солдаты, пришедшие в город, не позволяют Антону вернуться в СССР. Между тем его возлюбленная Оксана (О. Петренко), девушка из украинского села, уже потеряла надежду на возвращение Антона. Наступили мирные дни. Оксана, обладательница прекрасного голоса, выступает на Всемирном конкурсе вокалистов «в далеком незнакомом городе на западе Европы» и завоевывает Гран-при. Девушка с триумфом возвращается в село и встречает Антона на перроне вокзала...

В «Украинской рапсодии» мы можем наблюдать интересное явление борьбы сюжета, канона и режиссерских идей. Форма повествования здесь сложнее, чем в «Первом парне», встречаются и флэшбеки, и внутренние монологи героев; актерская игра более выразительна. Отличает ленту также большее количество живописных и музыкальных вставок. Часто они презентуются как сны героев. В одном из снов Антон видит себя рудокопом, разбивающим киркой лед, осколки которого переливаются, складываясь в абстрактные узоры. Иногда Параджанов пытается связать «поэтические» фрагменты с общим развитием фабулы. В одном из эпизодов Оксана слушает в театре «Пер Гюнт» Э. Грига, и Параджанов демонстрирует зрителю «Песню Сольвейг», сопровождаемую фантастическим, сомнамбулического характера балетом. Присутствуют в ленте и типичные для режиссера длинные пейзажные кадры, и «обрядовые» сцены гуляний сельской молодежи (илл. 11). Завершает картину демонстрация выступлений Оксаны в сценических нарядах из разных эпох, подчеркивающая игровой характер происходящего.

Параджанов вновь занят театрализацией действительности, сочетая условную и реалистическую модель ее репрезентации.

Военная тема, впервые возникшая в творчестве режиссера, трактуется в ассоциативном, поэтическом ключе. «Но рядом вдруг — еще один странный эпизод: развалины огромного театра, остатки декораций, холсты, муляжи вперемежку со скульптурами, концертный рояль в обломках, автомат на белом рояле, солдат играет «Лунную сонату»...⁷⁶ Война здесь представлена как некое торжественно-концертное действо, вневременной художественный образ: огонь, дым, смерть. Красота и мощь классической музыки призваны подчеркнуть трагическую двойственность человеческой природы: люди способны как создавать прекрасное, так и уничтожать друг друга. Параджанов рассматривает прошлое человечества через призму созданной им культуры; это подход скорее эстета, нежели гуманиста, но пацифизм режиссеру присущ в огромной мере. По мнению Параджанова, искусство — единственная незыблемая ценность, объединяющая людей всего мира, стирающая различия между ними, и перед величием искусства любые конфликты должны отступить.

Несмотря на высокий пафос фильма, режиссер остался недоволен качеством материала. «В свое время я ставил «Украинскую рапсодию» — картину, где резко схлестнулись мои желания и мои привычки. Их сосуществование в пределах одной ленты оказалось крайне нелепым. У меня не хватило мужества и мастерства использовать тему, предложенную драматургом, и создать поэтико-философскую вещь. Здесь нужен был свет силуэтный, резко контрастный, но не иллюзорная светотень. Свет олицетворяющий и несколько не бытовой. Мне не давался «бытовизм». Военная каска обретала для меня смысл, когда я видел, как из нее белят избу, поят телят, разводят в ней цветы и подставляют ребенку вместо горшка».⁷⁷

⁷⁶ Черненко М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. М., 1989. С. 8

⁷⁷ Параджанов С. И. Вечное движение // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 38.

В 1962 г. на экраны вышел последний фильм Параджанова «раннего периода», «Цветок на камне» по сценарию В. Скобко. При Н. С. Хрущеве с 1958 г. развернулся новый виток борьбы с деятельностью Православной церкви и других религиозных организаций, и данный публицистический фильм выполнял четко поставленную задачу антирелигиозной пропаганды.

Действие ленты происходит в донецкой степи, где комсомольская молодежь строит шахтерский городок. В картине параллельно развиваются две сюжетные линии. Основная, копирующая «Первого парня», рассказывает о непростых любовных взаимоотношениях бригадира шахты Григория Гривы (Г. Карпов, ранее сыгравший Юшку) и комсорга Люды (Л. Черепанова). «Побочная» линия связана с появлением в шахтерском городке Христины (И. Будурченко), красивой, но замкнутой девушки, попавшей под влияние сектантов. Сектанты в фильме имеют реальный прототип. В 1929 г. в СССР была запрещена секта евангельских-христиан пятидесятников, действующая на Украине, которая после запрета перешла на нелегальное положение. По сюжету, Христина приводит в секту влюбленного в нее комсомольца Арсена, который разоблачает сектантов и выручает девушку из беды.

Фильм первоначально назывался «Так еще никто не любил». Режиссер А. Слесаренко после трагической гибели на съемках во время пожара актрисы И. Будурченко, игравшей Христину, был привлечен к уголовной ответственности, и фильм поручили закончить Параджанову. «Цветок на камне», ввиду несостыковок в сценарии и топорного монтажа, производит менее целостное впечатление, чем прочие ленты режиссера. Параджанов в большом количестве использовал уже отснятые А. Слесаренко фрагменты, и его личное участие в картине малозаметно. «Цветок на камне» — единственная полнометражная черно-белая лента режиссера, всегда предпочитавшего цвет. Операторы С. Ревенко и Л. Штифанов успешно работают с подвижной камерой, используя изобразительные находки периода «оттепели». В фильме присутствуют выразительные и экспрессивные кадры,

передающие эмоциональное состояние героев (рис. 12). Используется субъективная камера, крупные планы. Атмосфера тревоги и драматизма передается с помощью классической музыки, использование которой является важной чертой параджановской поэтики. В целом, фильм характеризуется мрачной, подавляющей атмосферой, и даже счастливый конец (уничтожение сектантской общины и воссоединение двух пар влюбленных) не сообщает картине завершенности. Пессимистическое, «усталое» настроение картины может быть связано как с гибелью И. Будурченко, так и с творческим кризисом в жизни Параджанова.

После выхода фильм подвергся серьезной критике в прессе. Можно выделить рецензию, опубликованную журналом «Наука и религия»: «Показ становления нового в характерах людей оказался неубедительным из-за поверхностных, немотивированных решений, не опирающихся на логику развития характеров... Художественная неубедительность и стремление к внешнему мелодраматизму сказались и в развитии темы сектантства».⁷⁸

Невысоко оценивал ленту и сам Параджанов, утверждая, что работал над ней вынужденно, исключительно из материальных соображений. Отношения с руководством Киевской киностудии у него не складывались. Причиной мог быть неуступчивый характер Сергея Иосифовича, привычка резко высказываться в адрес партийных чиновников. Режиссер постоянно находился без работы. В связи с невозможностью снимать игровое кино он обратился к документалистике. Следует упомянуть три короткометражных документальных фильма, снятых режиссером на киностудии им. Довженко: «Думка» (1957), «Наталья Ужвий» (1959), «Золотые руки» (1960). Все фильмы предназначались для Украинского телевидения.

Лента «Думка» посвящена Государственной заслуженной академической капелле Украинской ССР «Думка». Черно-белый музыкальный фильм демонстрирует зрителю выступление хора, снабженное киноиллюстрациями. Под каждый номер подобраны соответствующие кадры:

⁷⁸ Цит. по: Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. Ставрополь, 2002. С. 50.

под революционные песни — героические скульптуры, под лирические — цветущие сады и пейзажи, под народные — сцены из казачьего быта. Данную ленту нельзя признать выдающейся в художественном плане, и музыка здесь намного превосходит по силе и выразительности изобразительный ряд.

Фильм «Наталья Ужвий» представляет собой биографию народной артистки СССР Натальи Ужвий. На Украине ее популярность была чрезвычайно высока. Мастерство и богатый жизненный опыт помогли Ужвий создавать полнокровные, яркие, полные драматизма образы. У Параджанова она снялась в картине «Украинская рапсодия», в роли преподавателя консерватории. Данный фильм реконструирует события ее детства и юности, которые пришлось пережить на трудное время революции и Гражданской войны. Для создания хроникальной панорамы Параджанов использует фрагменты знаменитых картин прошлого («Выборгская сторона», «Богдан Хмельницкий»), а также монтирует «парадный портрет» актрисы. Сцены, где Н. Ужвий участвует в партийной работе, сажает деревья в колхозе, подносит цветы к Вечному огню характеризуют лишь ее общественную деятельность, но не личные качества.

«Золотые руки» — картина, тематически наиболее близкая Параджанову. Речь здесь идет о творчестве украинских мастеров — гончаров, стеклодувов, резчиков по дереву, вышивальщиц. У зрителей есть возможность не только рассмотреть изделия мастеров, но и понаблюдать за их работой, узнать биографии. Декоративно-прикладное искусство, пропитанное архетипами народной культуры, всегда привлекало Параджанова. В фильме видна изобразительная стилистика, которая проявится позже, в документальных лентах «Акоп Овнатанян» и «Арабески на тему Пиросмани». Изделия демонстрируются тщательно и медленно, почти фотографически, в строго продуманном порядке; однако ввиду растянутого хронометража монотонная демонстрация изделий народного творчества перестает увлекать зрителя.

Сам режиссер с сожалением вспоминал, что «...хотел передать народное «видение» без музейного грима — вернуть все эти потрясающие вышивки, рельефы, изразцы к творческому истоку, слить их в единый духовный акт... Но я не сумел этого сделать, ибо пытался, в сущности, открыть мертвый мир, не одухотворенный присутствием человека...»⁷⁹

На этом следует завершить обзор «киевского периода» в творчестве Параджанова. По утверждению критика М. М. Черненко, «данный период можно назвать «каменоломней», раскалыванием монолитной кинодраматургии 1940х-1950-х гг. на первоэлементы, на эстетические монады, элементарные частицы поэтики, из которых Параджанов будет монтировать собственную поэтику, выстраивая свое искусство не “с природы”, как делает это большинство, но “с культуры”». ⁸⁰

§2. Период зрелого творчества: «Тени забытых предков» и «Цвет граната»

После неудачи фильма «Цветок на камне», свидетельствовавшего о глубоком творческом кризисе Параджанова, режиссеру предложили снять к столетию со дня рождения знаменитого украинского писателя М. М. Коцюбинского картину по повести «Тени забытых предков». Для съемок фильма руководство студии выбрало произведение, лишенное ярко выраженной социальной направленности, одну из последних работ Коцюбинского. В творчестве писателя обычно выделяется два периода: первый, реалистический и «народнический», и второй, лирический. Студия планировала проходную постановку к юбилею прозаика. То, что она была поручена «третьестепенному» режиссеру (такова была репутация Параджанова), красноречиво свидетельствовало о ее характере.

«Едва я вчитался в повесть Коцюбинского, как захотел ставить ее. Я влюбился в это кристально чистое ощущение красоты, гармонии,

⁷⁹ Параджанов С. И. Вечное движение // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 35.

⁸⁰ Черненко М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. М., 1989. С. 6.

бесконечности. Ощущение грани, где природа переходит в искусство, а искусство в природу».⁸¹

Сюжет фильма можно интерпретировать как историю «гуцульских Ромео и Джульетты». Два гуцульских рода, Палийчуки и Гутенюки, враждуют многие годы. Но среди вражды расцветает любовь Ивана и Марички. Повзрослев, Иван вынужден уйти на заработки, и в это время Маричка гибнет в речной пучине. Иван пытается забыть любимую, женившись на Палагне, но безуспешно, и только после смерти воссоединяется с ней.

В главных ролях снялись молодые актеры Иван Миколайчук и Лариса Кадочникова (илл. 14). Оператором был недавний выпускник ВГИКа Юрий Ильенко, ученик С. П. Урусевского, впоследствии — талантливый режиссер. Критики признавали его полнокровным соавтором данной ленты. В процессе работы у Ильенко и Параджанова возникли настолько сильные разногласия, что дело едва не закончилось дуэлью, однако конфликт удалось преодолеть. «Тени забытых предков» стали для Параджанова рубежным фильмом, с которого правомерно начинать зрелый период в его творческой деятельности.

Критики отмечали, что данная лента, будучи наполнена фольклорным, историческим материалом, передает «дух Украины» в его подлинной силе. Зрителей привлекала необычность, красочность фактуры, которую много лет искал Параджанов. Не все давалось легко, трудно было оставить позади неудачный опыт. По мнению М. Черненко, «Параджанов еще оперирует пластическим богатством народной культуры с видимой опаской, даже с тяжеловесностью... И потому литургическая статика, лежащая в основе зарождающейся поэтики, то и дело сменяется лихорадочными, совсем из другого кинематографа, метаниями камеры. Режиссеру приходится держать не освоенные пока пластические мотивы с таким напряжением, что поэтика картины просто трещит под напором этих центробежных сил».⁸²

⁸¹ Параджанов С. И. Вечное движение. // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 36.

⁸² Черненко М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. М., 1989. С. 11.

В «Тенях» Параджанов впервые прибегает к приему, который далее будет использовать постоянно: членение повествования на отдельные главы-отрезки. Это чисто литературный принцип компоновки действия, характерный для лирико-субъективного кинематографа 1960-х гг. Романная форма становится одним из способов масштабного авторского осмысления судьбы отдельного человека в контексте времени и истории. Чередование новелл («Иванко да Маричка», «Полонина», «Одиночество», «Иван да Палагна», «Будни»), имеет отчетливый ритм, построенный на сочетании действия и живописно-пластических элементов. Статика приходит на смену динамике, спокойствие белого цвета — буйной пестроте голубого, зеленого, драматизму алого и черного. Живописная драматургическая образность фильма следует за течением фабулы. Цвет зримо ведет свою эмоционально-смысловую партию. Как и в произведении художника, цвет здесь несет не только иллюстрирующую функцию, но и порождает образные ассоциации, связывает контрастные эпизоды, оживляет экранную речь.

Параджанов вспоминал, что при работе над фильмом активно взаимодействовал с местными жителями — гуцулами, и пользовался их помощью для разработки народных обрядов — например, обряда «ярма» (илл. 15). «Я убедился, что могу песенный материал превратить в действенный, а действенный в песенный. Я мог этнографический материал, религиозный перевести в самый обыденный, обиходный. Ибо источник у них один и тот же. Меня могли бы упрекнуть в некоторых отступлениях от этнографической точности. Гуцулы надевают «меланки» (маски) не на Рождество, а на Пасху. У них нет обряда «ярма» — я нарушил точность, но его подсказали мне сами же гуцулы. Я слышал песню (колодийку) про то, как муж захомотал жену в ярмо, — аллегория, как бы означающая неравный брак. И я, когда мой Иван женится на Палагне, свершил над ним «обряд ярма». И гуцулы, которые снимались в моем фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды».⁸³

⁸³ Параджанов С. И. Вечное движение. // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 36.

«Изобретение» обряда — еще одна характерная черта параджановского эклектичного подхода к культуре, не видящего разницы между «подлинным» и «искусственным», если это аккумулируется в единый творческий акт. Кадр превращается в сакрализованное ритуальное действие. Режиссеру недостаточно «чистой» живописи, он переводит ее в религиозно-мистический обряд, соединяет традиционную мифологию с импровизацией. Фактурный материал современной Украины не давал Параджанову такой возможности, а Гуцульщина — дала. По утверждению Л. А. Зайцевой, «легенда Параджанова — не эпизод канонизированного жития, она движется логикой народной думы, оркестрована фольклорными мотивами, положена на мощный этнографический слой».⁸⁴

По мнению исследователя А. С. Лукашовой, «в фильмах С. Параджанова всегда создается некое космическое пространство, где образы просвечивают сквозь образы, евангельская символика мешается с древней, языческой; семантико-смысловые уровни множатся и бесконечно усложняются. Даже там, где, казалось бы, зрительный ряд основывается на этнографическом материале, сложнейшая многоплановая образная поэтика возводит зрителя к первооснове, к всеобщим архетипам, к коллективному бессознательному любого народа, независимо от особенностей менталитета и реалий его конкретной истории».⁸⁵

Фильм имел успех в прокате как и в СССР, так и за рубежом. Он был воспринят как откровение для всей советской кинематографии, как невиданный со времен Довженко импульс украинскому кино. К. Разлогов отмечал, что в СССР 60-х гг. национальные киношколы вышли на новый уровень, и переворот в украинском кино совершил именно Параджанов.⁸⁶ С «Теней» принято начинать отчет существования «киевской поэтической школы». Как уже упоминалось, к ее представителям причисляют Л. Осыку,

⁸⁴ Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М., 1989. С. 53.

⁸⁵ Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 33. Т. 12. 2007. С. 150.

⁸⁶ Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 204.

Ю. Ильенко, И. Миколайчука (в 1979 г. актер занялся режиссурой и поставил фильм «Вавилон-XX»). На наш взгляд, понятие «поэтического кино» в СССР необходимо трактовать шире. Режиссерами-«поэтами» следует признавать А. Тарковского, О. Иоселиани, К. Муратову, Л. Шепитько и других авторов, неосознанно или сознательно использующих в своих картинах метод «несобственно прямой субъективности», о которой писал П. П. Пазолини в эссе «Поэтическое кино». Это структуралистский метод, теоретически восходящий к работам Р. Барта, в котором высказывание автора проходит через весь фильм, способность «говорить через говорящего», т. е. через образы-знаки, представленные в картине. Пазолини называет их «кинемами» по аналогии с лингвистическими «фонемами», и утверждает, что язык кино в своей основе — язык поэтический, но данная традиция была прервана доминированием «нарративной кинематографической прозы», и только в последние десятилетия получила второе рождение в творениях авторов французской «Новой волны» и итальянского «киноренессанса». ⁸⁷ В СССР наблюдалась похожая тенденция, зафиксированная М. Блейманом в упомянутой нами ранее статье «Архаисты или новаторы?» Таким образом, Параджанова, несомненно, стоит причислить к представителям «поэтического кино», но вряд ли стоит ограничивать этот круг локальными рамками «киевской школы».

После успеха «Теней» Параджанов замыслил поэтическими средствами воплотить на экране облик Киева. «Мне предстоит решать новую, чисто урбанистическую тему. Я давно мечтаю снять фильм о Киеве. Киев уже не раз бывал на экране. Но почти никто не всматривался в душу Киева, не замечал его печали и желаний, не замечал его человечности...» ⁸⁸

Сценарий был завершен в 1964 г. «Душа» города Киева предстает в нем калейдоскопически, в причудливом сочетании вымысла и реальности. Одухотворенная архитектура, чувственная зримость жизненных реалий,

⁸⁷ Пазолини П. П. «Поэтическое кино» // Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана / Сост. Разлогов К. Э. Л.; М., 1984. С. 50.

⁸⁸ Параджанов С. И. Вечное движение. // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 40.

тончайшая выписка предметного мира сочетаются со сложными, зарифмованными пластическими метафорами.

Приведем фрагмент из сценария, описывающий начало съемок:

«В квартире горит свет...

Уберите из кадра цветы, снимите шторы...

Вынесите из декорации лишнюю мебель...

Оставьте три кресла...

Оставьте на столе яблоки...

И только так...

Эхо... Тишина в павильоне...

Внимание! Начали! Мотор!»⁸⁹

Фильм задумывался как немой, снятый на черно-белой пленке, при голом ровном свете без теней — «антикино» с натурщиками вместо актеров, которые не должны были «играть» в традиционном понимании слова. Актерский текст полностью отсутствовал, кроме реплик «Человека» — альтер-эго режиссера. Кинопробы к «Киевским фрескам» сопровождались разностилевой музыкальной фонограммой. Абсолютно статичная камера фокусировалась на отдельных деталях: обелиск «Слава неизвестному солдату», памятник князю Владимиру. Кадр заполняли символы и аллегории: раковина (атрибут Венеры, знак женского начала), пустая коляска, прикрытая шалью, пустая барочная рама — символ бесплодной, не имеющей продолжения любви. Лейтмотив войны и короткой, случайной любви являются главными в фильме. В пластике актеров, в строгом и аскетичном построении мизансцены уже прослеживается киноязык «Цвета граната», следующей картины Параджанова. Некоторые образы напрямую перекликаются с фильмом о Саят-Нове: ангелоподобный мальчик с крыльями, мозаика с Девой Марией, ашуг в восточном одеянии, мужчина и женщина, поочередно снимающие кольца с рук...

Проекту не суждено было воплотиться в жизнь. Сценарий

⁸⁹ Параджанов С. И. Исповедь. С. 56.

неоднократно отправлялся на доработку и в итоге был снят с производства. Госкино Украины вынесло следующее постановление: «искривленное, местами патологическое восприятие реальной действительности, стремление утвердить человеческое одиночество, показать бред, душевную безысходность... над всем превалирует склонность к чисто формальным эффектам... Сценарий к запуску не готов».⁹⁰ К вопросу о постановке фильма больше не возвращались. Благодаря оператору А. Антипенко была сохранена 15-минутная пленка из кинопроб (илл. 16). Антипенко обратился во ВГИК с письмом, в котором просил разрешения защитить пробы в качестве дипломной работы. Показанные впервые на МКФ в Мюнхене в 1988 г., пробы были признаны «блистательным опытом киноавангарда».⁹¹

Параджанову стало ясно, что работу на Киевской киностудии он не получит: слишком глубоки были противоречия с руководством. Режиссер оказался в затруднительном положении. Первый секретарь ЦК КП Украины В. В. Щербицкий настоятельно рекомендовал уволить Параджанова из штата киностудии им. Довженко. Другие союзные республики также не спешили предоставлять работу опальному режиссеру, и лишь глава киностудии «Арменфильм» С. Т. Гаспарян рискнул принять Параджанова в штат.

В апреле 1966 г. режиссер прилетел в Ереван, вернувшись на историческую родину. Пока руководство студии и художественный совет обсуждали его проекты, режиссер снял короткометражный фильм о тифлисском живописце сер. XIX в. Акопе Овнатаняне. В данной ленте личность художника раскрывалась путем неторопливой демонстрации его полотен под тщательно подобранную фонограмму. Через живопись Овнатаняна режиссер метафорически обрисовывает жизненный путь некоего армянского юноши XIX в.: детство, отрочество, юность, боевые победы, духовное развитие, а также передает атмосферу и быт Тифлиса XIX в. Параджанову не было присуще стремление к «документальности» в

⁹⁰ Параджанов С. И. Исповедь. С. 52

⁹¹ Там же.

традиционном ее понимании. Деление на игровые и документальные ленты в его кинематографе полностью отсутствует, т.к. реальность в них столь многократно претворена и превращена в поэзию, что от первоначального порядка вещей не остается ничего.

В 1966 г. Параджанов закончил работу над сценарием нового фильма. Главным героем ленты стал прославленный армянский поэт Саят-Нова. Арутюн Саядян (1712-1795) принадлежит к известнейшим поэтам не только Армении, но и всего мира. По словам В. Я. Брюсова, «Саят-Нова — один из тех первоклассных поэтов, которые силой своего гения уже перестают быть достоянием отдельного народа, но становятся любимцами всего человечества».⁹² Мироощущение поэта было особенно созвучно Параджанову, соединившему в себе многонациональные культурные и духовные традиции тбилисского армянства. Руководству Госкино и киностудии создание фильма, главный герой которого олицетворяет понятие «дружбы народов» представлялось важной идеологической акцией. Сценарий беспрепятственно прошел все инстанции.

Биография Саят-Новы во многом противоречива. Поэт родился в Тифлисе, в семье армянина-ремесленника, получил образование в духовной семинарии, был ткачом, затем, по неточным сведениям, солдатом и прошел в составе войска персидского шаха Надира Индию, Эфиопию, Сирию, Иран. Первая из известных его песен датирована 1742 г. Саят-Нова выбрал путь ашуга — бродячего поэта-музыканта, исполняющего песни на кеманче, одном из традиционных армянских музыкальных инструментов. В зрелом возрасте Арутюн Саядян стал придворным поэтом грузинского царя Ираклия II (1720-1798), но вскоре был изгнан из дворца, принял постриг под именем Тер-Степанос и остаток жизни провел в монастыре Ахпата на севере Армении, где был убит в преклонном возрасте во время нашествия персов. Псевдоним «Саят-Нова» поэт избрал самостоятельно, что, вероятно, означает «внук Саяда» или «Саядян». Он творил на нескольких языках — армянском,

⁹² Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 237.

грузинском, азербайджанском, фарси. Наследие поэта насчитывает более 150 произведений, и многие из них до сих пор не опубликованы.

На выбор данной темы также повлиял друг режиссера, литературовед В. В. Шкловский. Он писал Параджанову: «Если ты решил говорить на экране скупым языком фресок, то передвинь временные рамки своего рассказа. На современном материале, перекликающемся с нашими реалиями, тебе такой фильм не разрешат снимать. Попробуй продолжить свои поиски, прибегнув к архаике. А если сделать не киевские, а армянские фрески?»⁹³

Этот совет многое дал Параджанову как в плане свободы действий, так и в плане эстетики. Для художника с развитым мифологическим сознанием, мыслящего архетипами, легендарный материал давал больше простора для фантазии. Если поэтическая интерпретация современности могла оттолкнуть зрителя, то обращение к культуре Востока, мыслимой как нечто «чуждое», сказочно-мифологизированное, позволяла действовать более свободно.

Сценарий был написан в характерной для Параджанова символической манере, изобилуя символами, передававшими оттенки чувств героев:

«В абсолютной тишине на черном экране возникает горячий хлеб. Из-за кадра рука бросает на хлеб живую рыбу...

На каменной плите — гроздь винограда. Мужская нога робко наступает на виноград и давит его... Течет вино...

На белом холсте — лиловые гранаты... Рядом чеканный кинжал. Гранаты истекают кровью. Краснеет белый холст...

Свищет ветер... Осыпается белая роза.

Тишина...»⁹⁴

Сценарий настолько интересен и своеобразен, что воспринимается как самостоятельное литературное произведение. Примером может послужить эпизод одной из самых поэтичных новелл — «Юность поэта»:

«Анна смотрела на Саята и наизусть, не глядя, плела кружева, и кольцо

⁹³ Цит. по: Григорян Л. Р. Параджанов. С. 102

⁹⁴ Параджанов С. И. Исповедь. С. 85.

на ее пальце зацепило нить, и кружева распустились... Царевна дернула рукой... Оборвалась нить.

Резко открыл глаза Саят... Кольцо на его руке зацепило струну, и лопнула струна кеманчи... Оборвалась песня о Лейли и Меджнуне.

Павлин закрыл свои перья.

Замерли танцующие девы...

И лама вырвалась из объятий юношей.

И Анна, глядя Саяту в глаза, - сняла кольцо.

И снял кольцо... Саят!⁹⁵

Софико Чиаурели, муза и любимая актриса Параджанова, сыграла в фильме шесть ролей: юного поэта (илл. 19), царевну Анну (илл. 20), музу поэта, пантомиму, ангела (илл. 23), Белую монахиню Рипсимэ. Образ Саят-Новы воплотили еще трое актеров: мальчик Мелкон Алекян, поэт в монастыре — Вилен Галстян (илл. 22), поэт в старости — Георгий Гегечкори. В качестве оператора Параджанов пригласил Сурена Шахбазяна, работавшего с ним на «Андрееше». Параджанов имел привычку каждый фильм снимать с новым оператором; причиной часто являлись конфликты на съемочной площадке ввиду авторитарного характера режиссера. В «Цвете граната» операторские функции были сведены к минимуму — все снималось статичной камерой, только с разных точек.

Структура фильма, как и последующих работ Параджанова, строится из новелл (детство поэта, юность поэта, поэт уходит в монастырь, сон поэта, старость поэта), что дает художнику возможность не отвлекаться на фабулу, а говорить со зрителем языком живописи и пластических образов. Параджанов не отказался от идеи «кинофресок»: каждая новелла является именно фреской, законченным художественным произведением, статичным внешне и динамичным по своей внутренней архитектонике. Фильм предельно насыщен символикой, анализу которой может быть посвящено отдельное исследование — настолько здесь идея кино как «преображенной живописи»

⁹⁵ Параджанов С. И. Исповедь. С. 94

достигла совершенства. Н. Я. Зоркая пишет: «На экране возникает целостная и замкнутая поэтическая структура, в ней синтезируются и биография ашуга, и историческая судьба его народа, и его творчество. Ощущение цельности захватывает с первых кадров картины – как бы пластической увертюры».⁹⁶

Интересно проследить трансформацию образов С. Чиаурели в данной ленте. Перед нами не конкретный персонаж, а система взаимозаменяющихся знаков поэтической образности: поэт, его возлюбленная, ангел... Знак превращается в означающее, символ, застывающий в своей остраничности, подчиняющийся драматургии иносказаний. Автор ведет диалог со зрителем на языке поэзии — своеобразный опыт взаимодействия литературы и экрана. Монтажная фраза пролога задает динамику всей картины: это мозаика из предметов-знаков: раскрытая книга, гранат, кинжал, нога, давящая виноград, хлеб, рыба, кеманча, роза и шипы... Она сопровождается музыкой и закадровым голосом на армянском языке. Изображение книги то и дело перебивает предметный ряд, выполняет роль рефрена, заносящего увиденное на страницы памяти зрителя и самого поэта. Основное движение в фильме возникает не в развитии действия, а в цветовой драматургии фрагментов, где цвет выполняет роль поэтической рифмы и наращивает экспрессивность повествования. Статичность событийного ряда нейтрализуется интенсивностью эмоциональных импульсов, динамикой цветового образа.

По мнению Л. А. Зайцевой, Параджанов в каждом своем фильме воплощает и усложняет форму «авторской кинолегенды», и Саят-Нова — это легенда о творчестве, сохраняющая форму жизнеописания человека, уже опробованную в «Тенях забытых предков».⁹⁷ Параджанов, занимая позицию невидимого рассказчика, пытается воссоздать литературную образность средствами экранной живописи. Пластика стиха Саят-Новы и условно-метафорическая структура восточной поэзии вообще становятся объектами переосмысления, обретают динамику во времени и пространстве.

⁹⁶ Зоркая Н. Из истории советского кино // Экранный мир Сергея Параджанова. Сб. статей. Киев, 2013. С. 12.

⁹⁷ Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). С. 67.

«Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама — преображенная живопись».⁹⁸

По мнению Н. Агафоновой, в фильме с первого эпизода актуализирует себя авторское символическое пространство, лишая конкретных черт и место события, и личность персонажа.⁹⁹ Саят-Нова — это метафора Творца как такового. Каждый кадр максимально очищен от второстепенных деталей, и все предметы в нем наделены значением. Символическое у Параджанова заметно подавляет иные виды пространств: экспрессивное (внутреннее состояние персонажа) и пространство события (связанное с общим движением фабулы). Для Параджанова важно не действие, а символ, который будет максимально читаться в состоянии остановки, театрализованного «замирания». Помогает достичь данного эффекта использование крупного фронтального статичного плана, построенного по классическому портретному канону (напр., илл. 19). Течение жизни словно останавливается и превращается в «неподвижное символическое», происходит блокирование внешней выразительности за счет внутренней.

В данной масштабной кинофреске не нашлось места достоверным фактам из биографии поэта. Параджанов так объяснял свою позицию: «Фильм не будет традиционно биографическим, когда последовательно, год за годом прослеживается жизнь поэта. Мы хотим показать мир, в котором жил ашуг, истоки, питавшие его поэзию, и потому большую роль в изобразительном решении фильма будут играть национальная архитектура, народное искусство, природа, быт, музыка. Мы рассказываем об эпохе, людях, их страстях и мыслях через условный, но необыкновенно точный

⁹⁸ Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 40.

⁹⁹ Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск, 2008. С. 20-21.

язык вещей...»¹⁰⁰

В 1968 г. лента была закончена. Практически сразу было выявлено ее несоответствие апробированному в СССР канону историко-биографического фильма. В Госкино посчитали, что «материал характеризуется стремлением к формальным, лишенным смысла изобразительным эффектам».¹⁰¹ Картину не выпускали на экраны, пока классик советского кино С. И. Юткевич не взялся ее перемонтировать. Он сделал некоторые монтажные сокращения и перестановки эпизодов, снял текст, предпослав каждой из новелл поэтические строки Саят-Новы. Фильм получил удостоверение на показ «третьим экраном» (минимальным количеством копий в небольших кинотеатрах и на периферии). Авторскую версию сохранить не удалось. В 1990-х гг. Л. Р. Григорян на основе разрозненных материалов создал цикл документальных фильмов «Код Параджанова», пытаясь восстановить замысел режиссера во всей его полноте. В 2015 г. первоначальная версия «Саят-Новы» была восстановлена при поддержке кинофонда «Проект мировое кино» под председательством М. Скорсезе, синемаатеки в итальянской Болонье и Национального киноцентра Армении, предоставившего фонду Скорсезе необходимые архивные материалы.

Вопреки всем трудностям, «Цвет граната» еще в 1970-х гг. стал известен за рубежом и был воспринят с восторгом мастерами европейского кино. По словам М. Антониони, «...есть фильмы, которые я так и не понял до конца. Могу только сказать, что они притягивают своей красотой. Ведь красота и простота – часто не одно и то же. Например, «Цвет граната» поражает совершенством красоты. Но красота этого фильма который захватывает вас, поглощает целиком — отнюдь не простота».¹⁰²

§3. Преследования. Арест и заключение (1973-1986)

После завершения «Цвета граната» С. И. Параджанов не подходил к

¹⁰⁰ Сб. «Экран» 68-69. М., 1969 // Цит. по: Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 184.

¹⁰¹ Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 107.

¹⁰² Цит. по: Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 112.

камере в течение 15 лет. Причин тому было множество — и уголовные преследования, и то, с каким постоянством киностудии отвергали его многочисленные сценарии. Все эти годы Параджанов работал над десятками проектов, ни один из которых не получил возможности осуществиться.

К примеру, в сценарии, написанном в 1969 г. по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», пересекаются несколько пластов времени и несколько категорий действующих лиц. Это шах Гирей, А. В. Суворов, императрица Екатерина II с придворными, современные туристы, и, наконец, сам Пушкин, «закапывающий стеклом персиковую косточку у Фонтана слез».¹⁰³

В. Б. Шкловский предупреждал Параджанова в письмах, что «сценарий интересен, пестр... но чередование хроники и пушкинской темы, сочетания разных стилей непременно сразу приведут к серьезным возражениям... Тема Крыма — единственная закрытая для нас национальная тема, потому что в Крыму нет крымских татар. Сценарий не пройдет».¹⁰⁴

В. Шкловский оказался прав. Политические тонкости всегда мало интересовали Параджанова, и сценарий был отвергнут без рассмотрения.

В 1970 г. Параджанов вновь обращается к М. Коцюбинскому, замыслив экранизировать новеллу «Intermezzo». Эта новелла была написана в 1908 г., в состоянии тревоги и растерянности, постигших интеллигенцию, ожидавшую от революции 1905 г. конструктивных перемен. Герой новеллы, с которым отождествляет себя автор, испытывает чувство отторжения от реальности. Причудливо трансформируясь воображением, реальность воспринимается героем в контрапункте ассоциаций самого многообразного ряда. В «Интермеццо» Коцюбинский использовал приемы смежных искусств, в первую очередь, живописи и музыки. Стилевой, аксессуарный и предметный мир эпохи модерна открывал широкое поле для творчества. Параджанов замыслил переложить на язык пластики музыкальность прозы Коцюбинского.

¹⁰³ Параджанов С. И. Исповедь. С. 159.

¹⁰⁴ Из письма В. Б. Шкловского С. И. Параджанову 15 дек. 1969 г. // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 158.

Главным для него было показать трагическое мироощущение эпохи модерна, характерное для нее эсхатологическое предчувствие «конца времен».

Сценарий вызвал шквал возражений, что было предсказуемо: в списке действующих лиц упоминались «символы и аллегории», Михайло Коцюбинский («Человек»), «моя усталость», «поля в июне», «три белые овчарки», «жаворонок», «железная рука города», «человеческое горе», «солнце». Госкино посчитало, что в сценарии «Параджанова больше, чем Коцюбинского», «отсутствует конкретное время, нет революции, лишь антикварные аксессуары». Параджанова попросили отложить «Интермеццо» и поработать над картиной о хлебе. Выступая перед студентами в Минске, режиссер резко высказался, что «согласился делать про хлеб, чтобы от него отстали, а на самом деле будет делать совсем другое».¹⁰⁵ Ему закрыли и «Хлеб» (или «Земля, еще раз земля») и «Интермеццо».

В 1971 г. Параджанов завершил сценарий «Демон» по мотивам одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова. По воспоминаниям В. В. Катаняна, «...“Демон” волновал Параджанова и личностью Лермонтова, которого он сам собирался играть в юности, и природой Кавказа, где он родился и вырос, и возможностью использовать огромное количество фактур — скалы и потоки, старинные замки, развалины, ковры утварь... И, конечно, сама драматургия будущего фильма — перевоплощение духа в плоть, любви в смерть, черное в белое, ангела в дьявола, лебедя в женщину...»¹⁰⁶ В образе Демона Параджанов видел либо В. Дворжецкого, либо балерину М. Плисецкую. «Представляете, ее рыжие волосы и костюмы из серого крепдешина, она в темных облаках, мрачные тучи, сверкают молнии — и посреди рыжий Демон!»¹⁰⁷

Центральной фигурой задуманного фильма являлся не Демон, а Тамара. Демон для Параджанова не конкретный персонаж, а неуловимый дух, больное воображение Тамары, ее недуг. Сценарий строится на мистических видениях Тамары, на ее страхах и безумии. Он изобилует традиционной для

¹⁰⁵ Параджанов С. И. Исповедь. С. 205.

¹⁰⁶ Катанян В. В. Параджанов. Цена вечного праздника. С. 84

¹⁰⁷ Там же. С. 83.

Параджанова христианской и ориентальной символикой.

«Игуменя кричала на Тамару... и Тамара в черной домотканой рясе, с корзиной, привязанной к спине, взбиралась по нежным веткам миндаля... Тамара качалась на ветках дерева... Качались в ритм с ней монашки на соседних ветвях... Тамара срывала спелый миндаль и бросала в корзину, привязанную на спине...»¹⁰⁸

В. Шкловский, куратор данного сценария от Госкино СССР, пытался убедить Параджанова в необходимости приблизить сценарий к поэме, придать ему черты традиционной экранизации. Параджанов отстаивал право на вольное живописно-пластическое решение фильма.

«Дорогой Сергей! К сожалению, мы не можем снять немую ленту. Люди должны говорить. Черный лебедь не нужен. Лиловые буйволы не могут быть в горах. Это Западная Грузия. Гранат у Параджанова уже был... Надо сочувствовать Демону, а не Тамаре».¹⁰⁹

Сценарий был отвергнут Госкино, о чем Параджанов глубоко сожалел, но не оставлял попыток воплотить на экране «кавказскую» тему. Проект «Ара Прекрасный» был посвящен Армении. Легенда об Ара Прекрасном и Шамирам — одно из древнейших сказаний армянского народа. В нем повествуется о любви царицы Ассирии Шамирам к царю Армении Ара, прозванному Прекрасным. Разрабатывая данную тему, Параджанов, как всегда, не учел вопросы финансирования. Киностудия «Арменфильм» вряд ли сумела бы воплотить в жизнь столь масштабный проект.

«Слоны ревели, скрипели бастионы... жены воинов несли на руках ассирийских детей цвета ржавчины. Воины брали детей на руки, и их оголенные тела обжигались о раскаленные от солнца латы... Дети истошно кричали... Задыхались в пыли певцы, звери, войско... и сама Шамирам на львиной колеснице металась как тигрица...»¹¹⁰

¹⁰⁸ Параджанов С. И. Исповедь. С. 267.

¹⁰⁹ Переписка В. Б. Шкловского и С. И. Параджанова от 20 июля 1971 г., 8 сентября 1971 г., 5 ноября 1971 г. // Цит. по: С. И. Параджанов. Исповедь. С. 242.

¹¹⁰ Параджанов С. И. Исповедь. С. 244.

В 1973 г. Параджанов и Шкловский начали совместную работу над философской сказкой о Г.-Х. Андерсене «Чудо в Оденсе».¹¹¹ Фильм предназначался для телевидения. В роли великого сказочника режиссер планировал снимать Ю. Никулина. Сценарий строился на основе семи сказок Оле-Лукойе; каждую сопровождал яркий, поэтический изобразительный ряд. Ввиду непростой репутации Параджанова взять у Гостелерадио данный заказ отказались руководители всех прибалтийских республик, а также киностудия «Ленфильм». Ставить картину об Андерсене на юге, в Армении, Сергей Иосифович считал физически невозможным, но вынужден был согласиться и на это. Сценарий утвердили на «Арменфильме», но внезапный арест и суд над режиссером помешали осуществиться этому замыслу.

Арест угрожал Параджанову много лет. В 1965—1968 гг. он вместе с другими известными деятелями украинской науки и культуры, протестуя против массовых политических арестов в УССР, выступал за проведение открытых судов. В 1968 г. его подпись под «Письмом 139 интеллектуалов против незаконных политических процессов» стояла первой. Также Параджанов неоднократно высказывался за соблюдение свободы слова в печати и открыто критиковал партийное руководство.

1 декабря 1971 г. на выступлении перед творческой и научной молодежью Белоруссии режиссер показал нелегально вывезенную из Еревана копию авторской версии «Цвета граната». Перед демонстрацией фильма Параджанову дали слово, и режиссер наговорил много лишнего о руководстве Союза кинематографистов. Это переполнило чашу терпения. В декабре 1973 г. Параджанов был арестован в Киеве. На суде, проходившем при закрытых дверях, ему было предъявлено обвинение по двум статьям УК СССР. Игральные карты с эротическими рисунками, подброшенные квартирантом-осведомителем, подаренная кем-то ручка с корпусом в виде женского торса послужили вещественным доказательством его вины по статье «распространение порнографии» (ст. 211 УК УССР). Второй статьей

¹¹¹ Оденсе – город в Дании, на о-ве Фюн, где в 1805 г. родился Андерсен.

было «мужеложество с применением насилия» (ст. 122, ч. 1 УК УССР). К делу добавили «подстрекательство к самоубийству» архитектора М. Сенина, знакомого Параджанова и сына высокопоставленного чиновника: трагедия случилась в Киеве, хотя сам Параджанов находился в то время в Москве.¹¹²

Ни одно из обвинений не было доказано. Параджанов был осужден сроком на пять лет с конфискацией имущества и отправлен в лагерь строгого режима. Кассационные жалобы и петиции судом отвергались. За освобождение режиссера сражались родные, друзья. Международный комитет защиты Параджанова возглавил Ф. Феллини. В него входили Ж.-Л. Годар, Ф. Трюффо, Л. Висконти, М. Антониони, Р. Росселлини.

За четыре года заключения Параджанов побывал в трех лагерях: Губник, Стрижавка, Перевальск. Он вышел на свободу на год раньше срока. Французскому писателю-коммунисту Луи Арагону удалось, при личной встрече, поговорить о судьбе режиссера с Л. И. Брежневым. Немалую роль в освобождении Параджанова сыграла Л. Ю. Брик.

В конце 1977 г. Параджанов вернулся в Тбилиси (квартира в Киеве была конфискована) и поселился в родительском на ул. Котэ Месхи. В 1982 г. режиссер был арестован вторично. Причина — выступление на обсуждении спектакля Ю. Любимова «Владимир Высоцкий». Повод — дача взятки в виде кольца с бриллиантом при поступлении племянника режиссера в институт. Параджанов вновь оказался в Орчатальской тюрьме. Поэтесса Б. Ахмадулина написала Э. Шеварнадзе письмо с просьбой о снисхождении для режиссера. «Я очень знаю этого несчастного человека. Тюрьма его не хочет, но он хочет в тюрьму. Нет, наверное, ни одной статьи Уголовного кодекса, по которой он сам себя не оговорил в моем присутствии, но если бы лишь в моем...»¹¹³ Параджанов был освобожден в зале суда при условном приговоре в пять лет.

Выйдя на свободу после первого заключения, Параджанов надолго утратил желание заниматься кино. Для него начался не менее плодотворный

¹¹² Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 222-223.

¹¹³ Катанян В. В. Параджанов. Цена вечного праздника. С. 64

«период коллажей» (илл. 24, 25). Параджанов мастерил коллажи из любых подручных материалов — журнальных репродукций, сухих растений, лоскутов тканей, металлических деталей, осколков стекла, бусин, пуговиц, фольги. Детали для будущих творений ему приносили заключенные, и в письмах с зоны режиссер отправлял друзьям кукол из сена и мешковины, портреты из фольги, которой закупоривали молочные бутылки, марки, выполненные шариковой ручкой на этикетках от спичечных коробков. По мнению А. Г. Лукашовой, любовь к коллажам — подтверждение постмодернистского мышления режиссера, являвшегося прямым продолжателем идей дадаизма, сюрреализма, поп-арта.¹¹⁴

Во время жизни в Тбилиси Параджанов претворял свою творческую энергию в организацию дружеских встреч и празднеств, напоминающих спектакли. Дом № 7 на ул. Котэ Месхи превратился в музей, где все предметы, как и в фильмах Параджанова, были превращены в уникальные произведения искусства. По воспоминаниям Е. Рапай, «...он вообще играл в людей, окружавших его, как играют в куклы. Все мы были персонажами на его сцене. Всё становилось предметом нескончаемого творческого акта — вчерашний поход на базар, завтрашний прием, чья-то шляпка или старинная безделушка. Дом был красив. Все предметы были скомпонованы, как его коллажи. Каждая вещь была отобрана, как необходимый и точнейший предмет реквизита».¹¹⁵

Тема «зоны» оставалась для Параджанова болезненной всю жизнь. После смерти Параджанова Ю. Ильенко экранизировал его последний сценарий «Лебединое озеро. Зона». Это наблюдения, сюжеты из лагерной жизни, преломленные богатой фантазией художника. Записывать их Параджанов не решался, чтобы не вызвать подозрения надзирателей. Постепенно, новелла за новеллой, у него складывалась история заключенного, совершившего побег за три дня до окончания срока.

¹¹⁴ Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма. С. 150.

¹¹⁵ Рапай Е. О Параджанове // Искусство кино. 2014. №2. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2014/02/o-paradzhanove> (Дата обращения: 10.05.206).

Измученный, голодный, он прячется на пустыре в заброшенном монументе «Серп и молот». Тут, в новом заточении, он познает сочувствие и любовь такой же одинокой женщины. Вырвавшись из заключения физического, он обретает духовное возрождение. Ю. Ильенко записал новеллы на магнитофонную пленку и, вернувшись в Киев, литературно обработал запись, придумал название будущего сценария. В 1990 г. Ильенко поставил по сценарию фильм. К этому времени Параджанов был неизлечимо болен.

Сценарий «Лебединого озера» отличается от работ, написанных лично Параджановым более традиционной формой, тяготеющей к повествовательной лирической прозе, и более бытовым языком, учитывающим реалистическую тематику произведения.

«Туман поднимался, дымилась зона... и от дерева к дереву, мокрому, впитавшему в себя ледяную влагу тумана перебежали, скользили люди в белом... перебежали призраки заключенных... две тысячи человек из четырех барачков с надеждой смотрели в слепое от тумана небо...»¹¹⁶

Фильм был хорошо воспринят на Западе, получил приз FIPRESCI на МКФ в Каннах, но стилистически оказался далек от параджановских картин. Данная лента, хоть и снималась в лагере, где пребывал Параджанов, все же была сделана в традиции «киевской поэтической школы», в начале 1990-х гг. находившейся в кризисе. По нашему мнению, «Лебединое озеро. Зона» имеет ценность скорее как попытка воплотить в жизнь трагические страницы жизни Параджанова, о которых он не мог поведать самостоятельно.

§ 4. Возвращение в кинематограф (1984-1990)

Вернуться в кино Параджанову помогла инициатива директора киностудии «Грузия-фильм» Р. Чхеидзе. В 1984 г. режиссеру предложили совместно с актером Д. Абашидзе работать над картиной «Легенда о Сурамской крепости» по повести грузинского классика Д. Чонкадзе. По сюжету герой, Дурмишхан, покинув свою возлюбленную Вардо, женится на

¹¹⁶ Параджанов С. И. Исповедь. С. 347.

другой. Вардо становится гадалкой и, когда у Дурмишхана вырастает сын, добивается принесения его в жертву. Параджанова же привлекла другая, героико-патриотическая идея, заложенная в легенде: «В самом произведении, чтобы выстояли стены Сурамской крепости, в жертву приносится мальчик Зураб, и жертва — предмет мести гадалки. Мы ушли от этой трактовки и превратили жертвоприношение в самопожертвование героя, несущего очищение отцовской судьбе и отдающего жизнь во имя Родины...».¹¹⁷

Отзвук мифического предания о прекрасном юноше, добровольно приносящем себя в жертву ради защиты родного города, исследователи находят еще в шумерских источниках. В Грузии этот сюжет эпической поэтики стал народной легендой, вдохновившей грузинскую литературу на ряд версий. В «Сурамской крепости» Параджанов попытался философски осмыслить подвиг, осознать ценность самопожертвования. При помощи красочных декораций и костюмов режиссеру удалось создать ощущение «архаической» эпохи (илл. 27). Сценарист А. Атанесян писал: «Достоверность его не интересовала, и курдский платок, повязанный на голове грузинской княжны, уживался с туркменским тюльпекком, поверх которого была накинута узбекская паранджа, а сбоку висела кисть, которой подхватывают портьеры в буржуазных гостиных».¹¹⁸

В качестве оператора выступил Ю. Клименко, С. Чиаурели сыграла Вардо в старости, а Д. Абашидзе — волынщика Осман-ага. Киноязык «Легенды» можно охарактеризовать как выверенный, по-античному строгий. Приемы античной трагедии использовались Параджановым еще в «Цвете граната», когда минимум действия компенсировался максимальным смысловым напряжением кадра. В отличие от «Саят-Новы», в «Сурамской крепости» меньше барочной статики, общие планы превалируют над крупными, значительно больше диалогов и зрелищных массовых сцен (эпизод в караван-сараяе, эпизод вражеского нашествия). Некоторые символы

¹¹⁷ Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 247.

¹¹⁸ Цит. по: Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 285.

были перенесены из «Саят-Новы»: гранаты (алый гранат озаменовал кровопролитие мученика Зураба), христианская символика (рыба, голубь, агнец), элементы вертепного театра кукол (сцена, где Осма-ага рассказывает маленькому Зурабу о святых). В противовес «Цвету граната», где показан внутренний мир конкретного художника XVIII в., здесь демонстрируются события легендарные, и это как нельзя лучше удалось Параджанову, обладавшему архаическим, синкретичным мифологическим сознанием.

Музыка к фильму заслуживает особого внимания. Г. Кунцев, звукооператор Параджанова, вспоминал, что фонограмма, сочетающая звуки природы и звучание народных музыкальных инструментов, подбиралась с большим трудом. «Цветовых эмоций на единицу кадра было столько, что это требовалось “разбавить” текущей своим руслом — где в параллель, где в контрапункте — особой звуковой драматургией, которая отразила бы принципы параджановского метода, заключающегося не в показе-действии, устремленном к сюжетной кульминации, а к длительным стояниям-размышлениям, проникающим в глубины зрительского подсознания».¹¹⁹

Премьера нового фильма Параджанова прошла в марте 1985 г. в московском Доме кино. Режиссер впервые был удостоен чести представлять свой фильм в столице. Неожиданно картина имела шумный успех и в СССР, и за рубежом. Кинотеатры, наряду с показом новой работы режиссера, демонстрировали «Тени забытых предков» и «Цвет граната». В 1985-1987 гг. по фестивалям прокатилась волна «параджановского кино».

Вдохновленный успехом «Легенды о Сурамской крепости», Параджанов продолжил осмысление культурного наследия Грузии. В 1986 г. на Грузинской студии документальных фильмов режиссер завершил работу над картиной «Арабески на тему Пиросмани». Это своеобразные арабески, сплетенные в сложный орнамент, зарисовки на тему жизни и творчества грузинского художника-примитивиста Нико Пиросмани. С одной стороны,

¹¹⁹ Кунцев Г. Жил-был Параджанов. [Интернет-ресурсы] <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/9/ku3.html> (Дата обращения: 04. 05. 2016).

фильм документальный, неигровой, с другой — явно художественный. Картина выполнена в излюбленном стиле Параджанова — стиле коллажа, микроновелл. Эстетически «Арабески» напрямую перекликаются с лентой «Акоп Овнатаян. Мы вновь наблюдаем демонстрацию картин, тематически разбитых на группы («Тифлис», «Страницы истории», «Пир», «Поэт и Тамар», «Бесплодие и материнство»). Интересна новелла «Букет для Маргариты», где самая известная картина Пиросмани «Актриса Маргарита» оживает в пластическом этюде живой актрисы. Полотна показываются фрагментарно, крупным планом даются детали. Включены и игровые сценки в фотоателье художника, ретроспективно отсылающие к стилистике немого дореволюционного кино. Последняя новелла «Реквием по Нико» завершается «разрушением» декораций, деконструкцией фильмического пространства: герой выходит из съемочного павильона и направляется к современному Тбилиси, как бы перешагивая границу времен.

В конце 1980-х гг. для Параджанова наступил период, свободный от преследований. В 1987 г. он получил разрешение представить свои коллажи и ассамбляжи на выставке под названием «Бал в мастерской режиссера». Феноменальный успех выставки способствовал решению создать в Ереване музей Параджанова. Бурные политические события отложили строительство музея на десятилетие, однако сейчас музей успешно функционирует. Большую работу в его создании провел друг режиссера Завен Саркисян. В настоящее время З. Саркисян является директором музея Параджанова и, по его личному утверждению, продолжает тесно контактировать с родственниками и друзьями Сергея Иосифовича, которые жертвуют в коллекцию оставшиеся у них вещи.¹²⁰

Свой последний фильм «Ашик-Кериб», также снятый на киностудии «Грузия-фильм», Параджанов завершил в 1988 г. Название можно трактовать и как «Ашуг-Гариб», т. е. «бездомный, неприкаянный поэт». Поставлен он по

¹²⁰ Нам удалось побывать в музее С. И. Параджанова в Ереване и побеседовать с З. Саркисяном о том, как пополняется музейная коллекция и об истории представленных в ней экспонатов.

азербайджанской народной сказке, записанной М. Ю. Лермонтовым. А. А. Тарковского, которого Параджанов уважал и ценил (известна их обширная переписка), к тому времени уже не было в живых, и Параджанов посвятил ленту его памяти. В фильме были вновь задействованы Д. Абашидзе, С. Чиаурели (сыгравшая мать Ашик-Кериба). В главной роли снялся начинающий актер Юрий Мгоян.

Сюжет сказки был известен Параджанову с детства. В Тифлисе жил богатый турок с дочерью Магуль-Мегери, которую полюбил бедный юноша Ашик-Кериб. Его единственным имуществом был сааз (турецкая балалайка). Играя на саазе, Ашик-Кериб прославлял древних витязей, веселил гостей на свадьбах. Чтобы получить руку Магуль-Мегери, он отправился на заработки. «Гариб» также означает «наивный», и потому, многократно обманутый, ашуг не преуспел в желании разбогатеть, однако с помощью святого Саркиса вернулся домой и счастливо женился на верной Магуль-Мегери.

Параджанов не планировал делать «Ашик-Кериб» полнометражным. Он замыслил снять «Поверья седого Кавказа» по произведениям М. Ю. Лермонтова, фильм из девяти частей, шесть — «Демон», три — «Ашик-Кериб». Параджанов мечтал воплотить на экране «Демон», один из самых поэтичных своих сценариев. Оператор А. Явурян вспоминал, что у Параджанова, «уставшего от цвета», «был интересный изобразительный замысел — снимать фильм черно-белым и на широком формате... это шло и от Врубеля, от волшебного света его почти бесцветных картин. Нужно было при дневном свете создать иллюзию «сумеречности»». ¹²¹

На пути к замыслу возникли непредвиденные проблемы. Черно-белую 70-миллиметровую пленку в стране не выпускали. Съёмки начались в июле, в окрестностях Баку, и солнце оказалось непригодным для «Демона». Параджанов сначала вынужденно, а после с увлечением начал работу над «Ашик-Керибом», и «Демон» оказался забыт. Позже режиссер Л. Осыка использовал прозаические наброски Параджанова о «Демоне» и о личности

¹²¹ Цит. по: Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. С. 271

М. Врубеля в сценарии биографической ленты «Этюды о Врубеле» (1989).

Последний фильм Параджанова, отмечали критики, пронизан иронией, что является типичным для постмодерна (напр., кадры, где наложницы паши стреляют в воздух из игрушечных автоматов, или где герой убегает от бутафорского тигра). Мимика и жесты некоторых героев (отца Магуль-Мегери) откровенно карикатурны. Если в своей первой сказке «Андриеш» Параджанов выстроил бутафорские замки и скалы, то в последней сказке «Ашик-Кериб» взяты реальные пейзажи Закавказья, однако сама атмосфера подчеркнута условная, сценическая. Возлюбленная поэта Магуль предстает, как и положено восточной невесте, без каких-либо признаков эротизма, сам Ашик в исполнении Ю. Мгояна (илл. 28) лишен эмоций, его жесты медленны и тяжеловесны. Ашик имеет обыкновение застыть в кадре с саазом в руках, превращаясь в неподвижный предмет, в куклу. Песни в фильме исполняет закадровый голос из глубины пространства, звучащий «с пленки» (песни в фильме принадлежат известному азербайджанскому певцу А. Гусыеву), а сам Ашик молчит, что подчеркивает его принадлежность к миру марионеток. Только мать и сестра ашуга производят впечатление подлинных, чувствующих героев. Если в «Цвете граната» перед нами своеобразная «анатомия мира», поиск разгадки тайн бытия, то в «Ашик-Керибе» решается менее глобальная, но не менее интересная задача постигнуть «анатомию творчества». В «Цвете граната» художник выступает скорее медиумом, отражением символического порядка вещей, готовым отказаться от лиры ради духовных поисков; здесь же Ашик-Кериб ни на минуту не оставляет сааз, показывая, что художник должен творить в любых условиях — тема, Параджанову очень близкая.

Если в «Легенде о Сурамской крепости» мы видим лаконичность, строгость и высокие страсти античной драмы, то в «Ашик-Керибе» — яркость и условность театра кукол. Это связано как и с любовью Параджанова к вертепу, к балагану, к народному театру, так и с

мусульманской спецификой ленты. Нормы ислама запрещали не только реалистическое изображение человека, но и «лицедейство», перевоплощение в чужой образ. Поэтому в странах исламского Востока получили широкое распространение миниатюра и театр масок. Кадры с изображениями персидской миниатюры под аутентичную музыку азербайджанского композитора Д. Кулиева в фильме также присутствуют.

Исследователи не находят в чрезмерной театрализации «Ашик-Кериба» ничего удивительного. С. Смагина отмечает, что в картинах Параджанова театрализованная условность актерского поведения вездусуша. Игра актеров претворяется в особое действие, близкое пантомиме, а когда требуется передать выражение эмоций — в танец, тяготеющий к ритуальности.¹²² В «Ашик-Керибе» Параджанов нарочито праздничен, ярок, небрежен; некоторые критики видели в этом признаки творческого истощения мастера. Элементы самоцитирования, самопародии являются характерными для художника эпохи постмодерна, и в данной картине Параджанова наличествуют в полной мере. По мнению М. Черненко, в «Ашик-Керибе» Параджанов довел эстетику «коллажа», «калейдографа» до логического конца «Что дальше, что впереди — лишь неподвижное изображение? альбом слайдов? станковая живопись?»¹²³

«Ашик-Кериб» был благосклонно принят и в СССР, и за рубежом. После завершения съемок, в 1988 г., Параджанов впервые побывал за границей — в Голландии, в Роттердаме; представлял «Ашик-Кериб» на Венецианском кинофестивале, был и в Париже. Критики писали, что «это первая картина Параджанова, которая появилась на свет без скандалов и потрясений, как закономерное продолжение фильма предыдущего».¹²⁴

Закончив «Ашик-Кериб», Параджанов обратился к автобиографической теме и решил воплотить в жизнь давно вынашиваемый замысел фильма-

¹²² Смагина С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х – 1980-х гг.). М., 2013. С. 77.

¹²³ Черненко М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. С. 28.

¹²⁴ Там же.

притчи о Тбилиси, городе своего детства. Сценарий «Исповеди» был задуман и эскизно записан им еще в 1969 г., во время серьезной болезни в Киеве:

«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 Тифлис разросся, то старые кладбища стали частью города. И тогда наше светлое, ясное, солнечное правительство решило убрать кладбища и сделать из них парки культуры... Приезжают бульдозеры и уничтожают кладбища. Тогда ко мне в дом приходят духи — мои предки, потому что они стали бездомными. В конце я умираю у них на руках, и они, мои предки, меня хоронят. Я должен вернуться в свое детство, чтобы умереть в нем».¹²⁵

Замысел данной ленты, близкий к «Амаркорду» Ф. Феллини и «Зеркалу» А. Тарковского, удалось осуществить только через 20 лет. Сценарий был запущен в производство на киностудии «Арменфильм» в 1989 г. Параджанов, по обыкновению, подготовил серию коллажей, рисунков, раскадровок, эскизов костюмов, чтобы воссоздать атмосферу Тбилиси 20-х — 30-х гг. Сергей Иосифович позиционировал этот фильм как главный, исповедальный. В эпиграф к сценарию он внес: «Исповедь — фильм-память, вознесенная в образ! Фильм снимет только режиссер, рожденный в 1924 году в городе Тбилиси!»¹²⁶

«Тбилиси — некогда Тифлис — отличается и отличался от всех других городов предрассудками.

Если курица кричит петухом — это к смерти.

Если зимой белым цветом зацветает вишня — это к смерти.

Тетя Аничка, женщина с зобом, в платье из черного сатина, догоняла черную наседку, прокричавшую петухом... На балконах стояли соседи и требовали срубить вишню. Вишня зацвела зимой белым цветом.

¹²⁵ Запись с магнитофонной пленки, сделанная в 1987 г. в Тбилиси // Цит.по: Параджанов С.И. Исповедь. С. 121.

¹²⁶ Параджанов С. И. Исповедь. С. 122.

Аничка рубила ствол вишни, проклинала ее, плакала...»¹²⁷

Но тяжелая болезнь легких не позволила Параджанову завершить съемки. Было отснято лишь несколько кадров во дворе дома, где режиссер родился, вырос и жил последние 12 лет. Съемки начались со сцены похорон Веры, дочери соседки, произведших на Параджанова в детстве огромное впечатление. На второй день работы у режиссера пошла горлом кровь.

У Параджанова обнаружили рак лёгкого. В октябре 1989 г. его привезли в Москву для операции, затем лечили в Париже. Медицина была бессильна. 17 июля 1990 г. Сергей Иосифович вернулся в Ереван, где 20 июля скончался. Параджанов был погребён в Пантеоне парка им. Комитаса.

Кинематографический мир Сергея Параджанова чрезвычайно ярок и индивидуален и до сих пор стоит особняком в отечественной культуре. При несомненно глубоких культурных и философско-эстетических корнях творчества режиссера, трудно назвать его прямых предшественников и последователей. Уникальный талант Параджанова вобрал в себя и воплотил на экране поэтику Украины и Закавказья, проникая в суть каждой из этих национальных культур. Личностное начало в художнике было столь мощным, что могло «переплавить» самый различный жизненный материал. Режиссеру удалось создать новаторский поэтико-метафорический киноязык, позволяющий выражать понятия, мысли, образы исключительно средствами пластики и предметной символикой. «Когда смотришь фильмы Сергея Параджанова, охватывает чувство сильного и покоряющего искусства»,¹²⁸ - писал Ю. М. Лотман. Безусловно, Параджанова следует признать одним из ярчайших представителей «авторского» кино, оставившего неизгладимый след в истории не только советского, но и мирового кинематографа.

¹²⁷ Параджанов С. И. Исповедь. С. 131.

¹²⁸ Лотман Ю. М. Новизна легенды. // Искусство кино. 1987. № 5. С. 63.

Глава 3

К. Г. Муратова и ее фильмы

§1. Биография. Первый период творчества (1958-1971)

Положение Киры Георгиевны Муратовой в истории отечественного кино уникально. За более чем полвека работы ей удалось создать неповторимый авторский стиль повествования, легко узнаваемый в каждом фрагменте. Самобытность творческого метода Муратовой кроется в ее абсолютной независимости от идеологии и авторитетов, в полной самостоятельности её авторского высказывания. Киномир Муратовой отличается от прочих известных нам режиссерских миров «странностью», обособленностью, он существует автономно и с трудом может быть включен в какую-либо культурную традицию. По мнению А. С. Плахова, Кира Георгиевна ни сейчас, ни в прошлом «вообще никуда не вписывалась: ни во ВГИК, ни в Одесскую киностудию, ни в западную фестивальную тусовку, одно время шумно перевозносившую ее... Муратова ощущает себя фигурой вполне маргинальной».¹²⁹ Претенциозность, морализаторство чужды видению данного режиссера. Тем не менее, Кира Муратова в своем творчестве опирается на целостную философскую систему, которую можно назвать «пессимистическим гуманизмом». Философия здесь понимается как рефлексия о бытии человека, своего рода художественная антропология. Основные интересующие режиссера вопросы — что есть человек, в чем его сущность, какова она? Эта концепция видения мира формировалась на протяжении многих лет, и для лучшего понимания особенностей творчества К. Г. Муратовой нам стоит обратиться к некоторым аспектам ее биографии.

Кира Георгиевна Муратова (Короткова) родилась 5 ноября 1934 г. в городе Сороки, в исторической области Бессарабия. С декабря 1917 г. Бессарабия находилась на территории Королевства Румыния

129

Плахов А. С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999. С. 202.

(ликвидированного в 1947 г.), и только 28 июня 1940 г. вошла в состав СССР. Отец Киры Георгиевны, Юрий Александрович Коротков, по происхождению русский, был секретарем подпольного уездного комитета компартии Румынии в Сороках. Мать, Наталья Исааковна Короткова-Скурту, родилась в Сороках и с 1928 г. также состояла в Коммунистической партии. Родители Киры Георгиевны активно занимались подпольной работой на территории Бессарабии. В начале 1940-х гг. Муратовы поселились в Бухаресте.

О детстве и юности Киры Георгиевны известно немного, поскольку сама она в интервью и воспоминаниях предпочитает не касаться данной темы. Биографически-исповедальные мотивы (сюжеты и образы, взятые из детских впечатлений, из истории семьи), абсолютно не характерны для творчества Муратовой, в отличие от таких режиссеров, как А. А. Тарковский или А. Ю. Герман. Свой кинематограф Муратова старается максимально лишить интимных, личных подробностей; подобная скрытность и отстраненность являются как чертой характера самой Киры Георгиевны, так и особенностью её картин. Таким же образом Муратова избегает говорить о ранних фильмах. «Нет никакого желания с ними контактировать и даже разговаривать о них. Хочется, чтобы фильм от тебя отрывался и жил своей жизнью. Эта такая наивная иллюзия бессмертия... Связи с теми фильмами я уже не чувствую. Мне хочется что-то другое делать, то есть продолжать существовать и жить, а не только пассивно предаваться своему прошлому».¹³⁰

Некоторые подробности можно узнать из рассказов известного сценариста Натальи Борисовны Рязанцевой, долгое время сотрудничавшей с Кирой Георгиевной. «Кира — дочка румынской коммунистки, в ней очень много румынского и много от мамы-подпольщицы. Видимо, это сильные гены... Потом я узнала, как она жила в Бухаресте. С одной стороны, они там жили очень хорошо по сравнению с нами, потому что мама была большой начальницей. Но, с другой стороны, в детстве Кире приходилось привыкать к

¹³⁰ Муратова К. Г. «Я подыгрываю...» // Искусство кино. 2010. №3. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/03/n3-article20>. (Дата обращения: 12.12.2015).

конспирации, она училась в разных школах. Одна школа была наша, оккупационная, а другая — румынская. Она скрывала, что учится и там, и там, с детских лет усвоив, что такое конспирация».¹³¹

Во время Великой Отечественной войны Кира Георгиевна с матерью и сестрой была эвакуирована в Ташкент; Юрий Александрович служил на территории Украины. В 1941 г. он пропал без вести под Одессой и, предположительно, погиб там. После войны Муратовы вернулись в Бухарест, где Наталья Исааковна продолжила партийную деятельность, работала в министерстве культуры Социалистической Республики Румыния, а также была заместителем министра здравоохранения Румынской ССР.

В 1952 г. Кира Муратова поступила на филологический факультет МГУ, однако уже в 1953 г. оставила прежнее место учебы и успешно сдала экзамены на режиссерский факультет ВГИК, в мастерскую Сергея Апполинарьевича Герасимова и Тамары Федоровны Макаровой.

«Как я почувствовала вкус к режиссуре? В школе у нас была самодеятельность, очень слабенькая. И случайно получилось, что я начала режиссировать спектакль, показывать, что и как делать. Сама я не играла. Потом, когда спектакль шел на сцене, я испытала острый момент удовольствия: вот никто меня не видит, а между тем я нахожусь в самой сердцевине процесса. Ощущение было сильным, я его запомнила. Это, по моему, и есть ощущение режиссуры».¹³²

Учеба во ВГИКе оставила неизгладимый след в памяти Киры Георгиевны. До сих пор она с огромным уважением вспоминает о Сергее Герасимове, воспитавшем целую плеяду талантливых актеров и кинорежиссеров. «Во ВГИКе моим учителем был Сергей Апполинарьевич Герасимов. Он был великий педагог, я его обожаю. Для нас, его учеников, он был неким магом, распространял на нас ореол своего таланта, обаяния. Он пробуждал лучшее, что было в каждом, — то, что спит. Давал толчок, запуск.

¹³¹ Рязанцева Н. Б. К сожалению, короткие встречи... // Цит. по: Абдуллаева З. К. Кира Муратова. Искусство кино. М., 2008. С. 43.

¹³² Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. М., 1988. С. 1

Меня он научил прежде всего работать с актером, чувствовать его. И слушать интонацию. Не только видеть, но и слышать».¹³³

Во время учебы Кира Георгиевна познакомилась с первым мужем, Александром Игоревичем Муратовым, студентом сначала операторского, а затем режиссерского факультета ВГИКа, уроженцем Харькова. В 1958 г. они закончили снимать первый совместный фильм — курсовую работу «Весенний дождь». Это короткометражная, 25-минутная лента, повествующая об отношениях юноши и девушки, Кати и Кости. В главных ролях снялись начинающие актеры Олег Табаков и Валентина Хмара. Сюжет ленты незатейлив: герои, работающие на заводе, знакомятся в поезде, завязывают дружбу, но в итоге их чувства разрушает пристрастие Кости к алкоголю. Черно-белый фильм снят в реалистической манере и близок по стилистике к лирическим мелодрамам периода «оттепели». Здесь имеются и свободная экспрессивная манера актерской игры, и съемки легкой подвижной камерой, и резкие монтажные переходы. Что касается главных героев, то типаж Кости в исполнении О. Табакова несколько напоминает персонажа Н. Рыбникова из ленты М. Хуциева «Весна на Заречной улице» (1956), а решительная, бескомпромиссная Катя — Валентину Ивановну из первого самостоятельного фильма Муратовой «Короткие встречи» (1967). Образ сильной и независимой женщины, противостоящей мужчине, будет интересовать Муратову на протяжении всего творчества и даст повод причислять ее к режиссерам «феминистского» направления, что сама Кира Георгиевна отрицает. Но существование «женского кино» как особого направления она, тем не менее, признает.

«Женщины вовсе не сентиментальны. Женщины — это рабыни. А когда рабыни вырываются на свободу и становятся режиссерами и получают право и возможность говорить то, что они чувствуют на самом деле, то они

¹³³ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. М., 1988. С. 2.

становятся очень циничными и жесткими. Превосходя в этом мужчину. Так что сентиментальность — это, скорее, защитное свойство женщины».¹³⁴

Защита диплома Киры и Александра Муратовых состоялась в 1959 г. Их выпускной работой стал фильм «У крутого яра», таке короткометражный (46 мин.) и снятый на черно-белую пленку на Московской киностудии им. Горького. Сценарий разрабатывался авторами совместно и основывался на одноименном рассказе Г. Н. Троепольского. Действие ленты происходило в безымянном колхозе. «Сельская» проблематика, интересовавшая Александра Муратова, Кире Георгиевне была чужда и постепенно исчезла из ее творчества. «Деревенское» направление в советском кино было прекрасно разработано к этому периоду (достаточно назвать имена Г. Александрова, И. Пырьева), и имело сложившуюся традицию, в основном в виде музыкальных комедий и лент на военно-революционную тематику. В эпоху «оттепели» канон начинает рушиться: появляются образы и характеры, немислимые в кино сталинских времен, разрушаются сюжетные стереотипы. Фильм Киры и Александра Муратовых можно рассматривать как пример подобной ломки стандартов.

Главный герой фильма, молодой охотник Сеня Трошин (Валерий Исаков), воспринимается в родном селе как «чудак»: рано утром уходит в поле, чтобы наблюдать за животными, любит «слушать» лес и словно бы понимает язык деревьев. Это идеализированный герой, целиком вписанный в природу, нераздельно связанный с ней, пример «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо, вырванный из контекста современности. Сеня внутренне одинок и находит понимание только у слепого Кости (Виктор Маркин), с которым его сближает своеобразный взгляд на окружающую действительность. В появлении такого рода героев уже чувствуется пристрастие Муратовой ко всему нестандартному, девиантному, выходящему за рамки «нормального». Возникает здесь и тема взаимодействия двух миров:

¹³⁴ Муратова К. Г. Женщины жестоки // Российская газета. 08. 04. 2005. [Интернет-ресурсы] <http://www.rg.ru/2005/04/08/muratova.html>. (Дата обращения: 11. 12. 2015).

мира «естественности» и мира «культуры», которая и сегодня не уходит из проблематики творчества Муратовой.

Гавриил Николаевич Троепольский был известен как писатель «деревенского» направления, преимущественно работавший в жанре очерка. Троепольского более всего интересовали взаимоотношения человека с миром животных, миром природы. Самая известная его повесть, «Белый Бим Черное Ухо» (1971), написана именно об этом. В конце 1950-х гг. Троепольский был еще малоизвестным автором, и обращение молодых режиссеров к его творчеству могло внушить недоумение. В рассказе «У крутого яра» авторов привлекли сила внутренней драматургии, краткость, сухость, отсутствие излишних подробностей — та основа, которую выпускники ВГИКа периода «оттепели» считали наиболее подходящей для воплощения в кино. По мнению А. А. Тарковского, «...настоящий сценарий не должен претендовать на то, чтобы быть законченным литературным произведением. Он должен изначально задумываться как будущий фильм».¹³⁵ Молодых режиссеров интересовала «несовершенная» проза, которая была сильна либо идейным замыслом, либо своеобразием конструкции. Такого рода литература как бы не заботилась об эстетической разработке заложенных в ней идей, и только в результате экранизации приобретала цельность. Рассказ Троепольского как литературный образец идеально подходил для дебюта Муратовых.

Сюжеты фильма и рассказа практически не отличаются. Центральным событием картины является то, что Сеня замечает в лесу пару матерых волков с выводком и, желая предотвратить набеги на колхозное стадо, отслеживает их и убивает. Это основная линия фабулы — драматическое противостояние человека и зверя, мира людей и мира природы. Есть и второстепенные линии: отношения Сени и молодой жены Маши, конфликт Сени и деда Гурья, который из мести клеветает на него председателю колхоза, беседы со слепцом Костей. Все это дано бегло, вне отступления от основной темы. Внимание зрителя обращено на Сению, его отношения с животными и

¹³⁵ Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М., 1993. С. 16.

природой. Сеня предпочитает обществу людей одиночество на природе, частью которой он себя ощущает. По мнению М. Б. Ямпольского, мир «натуры» дается в фильме как мир абсолютной честности, в отличие от мира человека — мира свободной воли, и, соответственно, лжи и аморальности. Сеня и Костя, пара сверхчувствительных персонажей, противопоставлена окружающим людям, утратившим связь с природой.¹³⁶

Поединок Сени с волком, трактуемый символически как обобщенная борьба архетипичных человека и зверя, как разумного и инстинктивного начал, является центральным эпизодом ленты. Процесс охоты как в рассказе, так и в фильме показан очень подробно и является кульминацией происходящего. Выслеживая волчицу, Сеня пробуждает в себе древние инстинкты, первобытное начало. Во время поединка он утрачивает антропоморфность и на мгновение сам будто перевоплощается в зверя.

«Все было кончено. “Знакомая” лежала перед Сеней. А он еще с минуту все стоял на коленях с кинжалом в руках, с запекшейся от царапин кровью на лице, в изорванной рубахе; он тоже был страшен».¹³⁷

Таким образом, охота в фильме и в рассказе трансформируется в поединок равных, метафизический характер которого подчеркивается грозой, символизирующей прорыв границы между реальным и потусторонним мирами, переход в область «запредельного». Вероятно, молодые режиссеры не вкладывали в свой первый фильм столь аллегоричной проблематики, но глубина темы, заявленная Муратовой уже в начале творческого пути, поразительна. В дальнейшем, уходя от повествовательного реализма, Муратова отойдет и от проблематики «откровения», поисков правды, истинности. Ее будут интересовать отношения не природы и человека, но человека и общества. Среди критиков распространена трактовка ленты «У крутого яра» как неудачного дебюта, но, по нашему мнению, это неверно. Данная картина, во многом, является ключевой для расшифровки более

¹³⁶ Ямпольский М. Б. Муратова. Опыт киноантропологии. СПб., 2015. С. 15.

¹³⁷ Троепольский Г. Н. У крутого яра // Белый Бим Черное ухо: повести и рассказы, очерки. М., 2012. С. 115.

поздних работ Муратовой. Кроме мотива противостояния человека и зверя, здесь виден еще один муратовский рефрен — в конце фильма стоп-кадр демонстрирует нам фотографию Сени и его жены Маши с волчонком на руках (илл. 37). Мотив слайдов, фотография, изображений лиц крупным и сверхкрупным планом будет повторяться у Муратовой из фильма в фильм и получит наиболее полное выражение в картине «Второстепенные люди» (2001), где психически больной Миша будет разглядывать альбом с фотоколлажами, переходящими в титры. В данной стилистике можно увидеть черты неопрIMITИВИЗМА и «наивного искусства», характерного для позднего творчества Муратовой.

В критике лента не получила широкого освещения. Стоит отметить рецензию Б. Тройкина, опубликованную в журнале «Советский экран». По его мнению, «это светлое, радостное, поэтическое произведение; в картине нашли отражение высокие принципы своего времени; наибольшей удачей режиссера и оператора стал эпизод единоборства с волками».¹³⁸

В 1962 г. Кира и Александр Муратовы по приглашению Одесской киностудии уехали на Украину и там, в Одессе, начали снимать свой первый полнометражный фильм «Наш честный хлеб» по сценарию Ивана Бондина. Сюжет здесь имеет развернутую драматургическую структуру и гораздо большее количество взаимосвязанных сюжетных линий. Это уже не короткая зарисовка о взаимоотношениях человека и животного, но полноценное режиссерское высказывание. Главное действующее лицо ленты — председатель колхоза Макар Задорожный (Д. Милютенко), принципиальный, строгий и твердый человек (илл. 38). Его реальным прототипом можно считать дважды Героя Соцтруда М. Посмитного, создавшего образцовое хозяйство в украинском колхозе «Рассвет». По сюжету правление колхоза освобождает Макара от должности по возрасту и дарит путевку в санаторий. Новым председателем выбирают сына Макара, Сашко. Но сын ведет дела нечестно, прибегает к махинациям, чтобы колхоз получил звание передового:

¹³⁸ Тройкин Б. Рецензия на «У крутого яра» // Советский экран. 1962. № 16. С. 4.

коровам дают концентраты для повышения удоев. Макар, узнав о случившемся, возвращается из санатория и продает дом, чтобы спасти колхоз от разорения. Заканчивается фильм уходом Макара в соседний колхоз. В новом мире для него не оказывается места. Финал оставляет впечатление смутной незавершенности.

Проблематика данного фильма напрямую соотносится с организационными изменениями, происходящими в сфере сельского хозяйства СССР в начале 1960-х гг. В данной отрасли разворачивается острая партийная критика. Достигает апогея полемика между «мичуринцами», утверждающими возможность подчинения природы воле человека, и «генетиками», настаивающими на естественном развитии сельского хозяйства, без насильственного вмешательства. Данное противостояние перешло и в кинематограф. Возникает вопрос, может ли человек подчинить природу своей воле, нарушить естественный порядок вещей. Качества персонажей выявляются на примере их отношения к «земле».

Кира и Александр Муратовы были не первыми, кто взялся за экранизацию данного сюжета. Разрешение на съемки удалось получить не без труда ввиду спорной проблематики фильма и наличия в нем критики партийной деятельности. Были проблемы и с запуском ленты в прокат. У руководства Госкино Украины возник вопрос, почему молодой председатель показан отрицательным персонажем, а старый — положительным, в то время как партия «взяла курс на омоложение кадров». Проблему решили в Москве, где картину посмотрела комиссия во главе с М. А. Сусловым. Фильм вышел на экраны с задержкой на два года, и, как выяснилось, в прокате его опередил фильм на схожую тематику — «Председатель» А. А. Салтыкова, с Михаилом Ульяновым и Нонной Мордюковой в главных ролях. Лента Муратовых не получила широкого резонанса. А. Муратов вспоминал, что «...этот фильм практически пожал все, предназначавшиеся нам лавры. Там были куски,

прямо цитировавшие наш фильм. Тематическое первенство было проиграно. Но по принципиальным позициям наш фильм был гораздо острее».¹³⁹

Кроме социально-политической, в данной ленте можно увидеть и философскую проблематику. В поведении Макара много общего с поведением Сени из «У крутого яра», особенно в его отношении с животными, лишенном сентиментальности. «Честный», «естественный» человек не должен быть сентиментален, как и природа. Показательна сцена (вызвавшая недовольство в Госкино за излишнюю жестокость), где Макар решает зарезать барана в честь приезда сына, и ни его жена, ни Сашко не могут этого сделать. Происходит обмен, принимающий вид жертвоприношения и ритуальности.¹⁴⁰ «Честность» Макара — не только социальная, но и философская категория, приближающая его к земле, равная мудрости. Принципом честности или нечестности пронизаны все отношения персонажей. Возникает проблема морали, которой нет в «У крутого яра», но можно увидеть еще в «Весеннем дожде»: там героиня во имя твердых нравственных принципов отказывалась от личного счастья, здесь Макар отказывается от родного колхоза. Мир деревни, ложно выбравшей человеческое своеволие вместо «честности», отныне для него потерян.

Художественные средства в фильме вполне традиционны. Имеются мотивы, в дальнейшем характерные для творчества Муратовой: две подруги в одинаковых платьях предвосхищают одну из ее любимых тем двойников, близнецов. Можно отметить, что сама Кира Георгиевна, с трудом узнаваемая под гримом, сыграла в фильме эпизодическую роль старухи Агапы, которая умирает, не дождавшись, чтобы колхоз отремонтировал ей хату. Сцену похорон этой героини, где люди идущие за гробом, ведут за собой велосипеды, можно признать наиболее поэтичной в фильме, отсылающей к эстетике италийского неореализма. Однако Госкино требовало вырезать ее

¹³⁹ Муратов А. И. Наш честный хлеб. 9. 05. 1995. Интервью. «Зеркало недели. Украина». [Интернет-ресурсы] http://gazeta.zn.ua/CULTURE/nash_chestnyy_hleb.html (Дата обращения 14.12.2015).

¹⁴⁰ Ямпольский М. Б. Муратова. Опыт киноантропологии. С. 33.

как «мрачные» и «ненужные», что демонстрирует несовпадение уровня режиссерского мастерства Муратовых и поставленной перед ними задачи.

Как и «У крутого яра», среди критиков данная лента имеет статус фильма раннего, несамостоятельного периода в творчестве Киры Георгиевны. По мнению В. Божовича, «отдельные правдивые элементы и конфликты, взятые из реальности, подчиняются предвзятой драматургической схеме и теряют убедительность. То же самое происходит и с образами действующих лиц, их актерским воплощением, с диалогами, бытовым антуражем: все застывает, теряет жизненность, превращается в кинематографический штамп».¹⁴¹ В целом, о картине было много споров: для определения ее стиля был найден термин «натуральный реализм», а в положительном ключе оценивался только уровень работы с актерами.¹⁴²

Данный фильм стал последней совместной работой Киры и Александра Муратовых, так как жизненные пути двух режиссеров разошлись. Невозможно рассортировать мотивы по соавторам, так как решения на съемках обычно вырабатываются совместно, но очевидно, что после разрыва Кира Георгиевна существенно изменила тематику и стилистику своих фильмов. Первая ее самостоятельная картина, «Короткие встречи», вышла в 1967 г., а первый фильм А. Муратова, «Авдотья Павловна», в 1966 г. В работе Киры Георгиевны не было социально-политической проблематики, в то время как Александр Игоревич сохранил верность «деревенской» теме и снял картину о женщине-агрономе. В дальнейшем он всегда оставался политически ангажирован. Самой известной лентой А. Муратова стали «Гонки по вертикали» (1982), детектив с Валентином Гафтом, Алексеем Мягковым и Галиной Польских в главных ролях. В настоящее время Александр Игоревич живет в Киеве и снимает картины преимущественно политического характера.

¹⁴¹ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 2.

¹⁴²Кашченко Е. С., Панфилец А. Ю. Творчество режиссера К. Г. Муратовой в отечественном кинематографе второй половины XX — начала XXI в.: историография вопроса // Мавродинские чтения. 2008. С. 534.

Кира Георгиевна пошла иным путем, философско-антропологическим. Её перестали волновать проблемы истины в природе и лжи в обществе, хотя этот мотив остался в подтексте ее многосторонней критики современной действительности. Муратовой была взята установка на человека как «вещь в себе», как автономную сущность в ее сложном взаимодействии с повседневностью. Её первые два самостоятельных фильма принято называть «провинциальными мелодрамами». По форме они как будто близки традиционному повествовательному кино, но по содержанию открывают новый уровень в творчестве режиссера — обращение к теме любви, присутствия и отсутствия любимого человека, восприятия его как «Другого».

«Короткие встречи» вышли на экран в 1967 г. В центре повествования две женщины — работник горисполкома Валентина Ивановна Свиридова (в исполнении самой Муратовой) и домработница Надя (первая роль Нины Руслановой, студентки Щукинского театрального училища), влюбленные в одного и того же мужчину — геолога Максима (Владимир Высоцкий).

Происхождение замысла Муратова объясняет вполне бытовыми причинами: «Когда я приехала в Одессу, первое, что меня поразило — ситуация с водопроводом. Мне показалось удивительным и отсутствие воды, и равнодушие жителей к тому, что происходит, привычность. Потом стала думать о том, кто этим занимается, ну и так далее».¹⁴³ По сценарию, написанному Кирой Георгиевной в соавторстве с писателем Л. Жуховицким, Валентина Ивановна занимается проблемами водопровода в небольшом провинциальном городе. Ее муж Максим постоянно пропадает в экспедициях и являет собой фигуру «отсутствующего человека», некой пустоты, которую Валентина Ивановна заполняет работой. Домработница Надя, случайно встретившая и полюбившая Максима, также страдает от этой пустоты. Взаимодействие двух женщин показано в фильме с удивительным мастерством. Двойственные миры Валентины Ивановны и Нади как бы соединяются и отражаются один в другом.

¹⁴³ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 5.

Роль Максима оказалась значимой в карьере Высоцкого; здесь он впервые на большом экране исполнял свои песни. Максима должен был играть Станислав Любшин, но он предпочел сниматься в картине «Щит и меч», и роль досталась Высоцкому. Кира Георгиевна также не планировала играть Свиридову, но из-за трудностей, возникших с другой актрисой, имени которой Муратова не разглашает, ей пришлось взять исполнение главной роли на себя. «Это был очень поучительный эксперимент в том смысле, что он научил меня жалеть и любить актеров, поскольку я побывала в их шкуре. Физиология режиссуры сильно отличается от физиологии актерства. Я, как режиссер, защищена. Актер должен свои нервы раздеть, обнажить, снять с себя все оболочки, одежды, защитные мозоли, то есть впасть в некую первичность, стать наивным, инфантильным существом, чтобы этими нервами играть».¹⁴⁴

Несмотря на трудности с выбором актеров, их ансамбль в фильме смотрится выверенно и гладко. Стоит отметить и операторскую работу Геннадия Карюка, чей творческий тандем с Муратовой продлился вплоть до сегодняшнего дня. «Я всегда говорю, что Кира научила меня снимать. Каким образом? Подходом к материалу, к тому, что ты делаешь... Я мог многое придумывать, почти все что угодно слепить, выстроить. Но именно ее отбор в итоге все определял».¹⁴⁵ Фильм снят в неспешной, психологической манере, от которой Муратова вскоре откажется, с систематическим использованием крупных планов. Крупные планы помогают переходить от пространства одного воспоминания к другому, от одной женщины к другой, соединяя это в нерасчленимую вязь.¹⁴⁶ Внимание камеры часто фокусируется на предметах быта, призванных будить ассоциации и имеющих символическую значимость. Например, в финале картины Надя сервирует стол для Валентины Ивановны и Максима по случаю его приезда и навсегда покидает

¹⁴⁴ Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №4. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 14.12.2015).

¹⁴⁵ Карюк Г. Кира видит насквозь // Цит. по: Абдуллаева З. Кира Муратова: Искусство кино. С. 293

¹⁴⁶ Ямпольский М. Б. Муратова. Опыт киноантропологии. С. 49.

квартиру Свиридовой. В последний момент она разрушает идеально выстроенный натюрморт: берет со стола один из апельсинов, подбрасывает его в руке и уходит. По мнению Р. М. Перельштейна, визуализируя видимый мир, Муратова произвела операцию фабульного вычитания определенной вещи, равно как и персонажа, и апельсин здесь прямо соотносится с исчезновением Нади из пространства созданной ею реальности.¹⁴⁷ Здесь мы можем видеть пример «разговора знаками», «несобственно прямой речи», характерной для «поэтического кино».

Фильм часто причисляют к жанру мелодрамы, и на первый взгляд, Муратова соблюдает все каноны данного жанра 1960-х — 1970-х гг. Идеально вписывается в лирическую стилистику картины и нарочито «примитивистская» музыка ленинградского композитора Олега Каравайчука. С О. Н. Каравайчуком Муратова начала сотрудничать еще на съемках картины «У крутого яра», а затем пригласила его на свой первый самостоятельный фильм.

«Я в первый раз был приглашен Кирой Муратовой на студию имени Горького. Она там делала картину про волчат со своим тогдашним мужем Александром Муратовым. Когда мы встретились, я увидел ее лицо. Оно было абсолютно. Я обожаю людей абсолютных. Именно абсолютных людей. У нее глаза лучезарные абсолютно: абсолютная краска, абсолютная ясность, абсолютная тотальность. Я люблю тотальность. Люблю тиранов».¹⁴⁸

Нужно заметить, что «жанровость» данной ленты обманчива: это видно уже по ее сложносоставной структуре. Музыка является связующим звеном между реальностью фильма и многочисленными флэшбэками, касающимися взаимоотношений героинь и Максима. Геолог здесь дан как фигура условная, он не присутствует в фильме физически, мы видим его только в воспоминаниях Валентины и Нади и слышим его голос на магнитофонной пленке. Он выступает не как живой полноценный характер, а как

¹⁴⁷ Перельштейн Р. М. Апельсин как символ сверхчувственной реальности в фильме К. Муратовой «Короткие встречи» // Пространство культуры. 2014. №1. С.77-81.

¹⁴⁸ Каравайчук О. Н. Порядок нот // Цит. по: Абдуллаева З. К. Кира Муратова: Искусство кино. С. 15.

отсутствующий объект желания героинь, как «Другой», которого невозможно понять и осознать. Магистральная тема фильма — тема ожидания, одиночества, попыток избавиться от внутренней пустоты. Муратова впервые открывает для себя тему любви и философски осмысляет её. Волнует режиссера и вопрос «свободы и долга»: Максим воплощает в себе природное начало, неукорененное в повседневности, тогда как Свиридова поглощена бытовыми заботами. Непонимание между ними абсолютно, и тематика отчуждения, разобщенности будет занимать Муратову все более до сегодняшнего дня. С персонажем Нади, деревенской девушки, связана проблема отдаления человека от земли, от природы: город угнетает ее, и Надя мечтает вновь обрести «корни». В городской социокультурной среде человек теряет естественность, превращается в маску, функцию, образ. И хотя психологически достоверная манера игры актеров создает у зрителя иллюзию подлинной жизни, в «Коротких встречах» уже заметна некая искусственность, «фантомность» создаваемого Муратовой мира, наполненного символами, снами и воспоминаниями.

Критика восприняла ленту прохладно, и оценили ее по достоинству немногие, в частности, С. А. Герасимов. «Кира Муратова необычайно последовательна в своем желании понять человека. Все, что она делала во ВГИКе, было направлено к исследованию человека. За внешней сердитостью Муратовой как автора кроется принципиальная нетерпимость ее ко всему фальшивому и дурному в жизни. В новой ее работе, недавно законченной картине "Короткие встречи", я вижу те же черты. Ее художественные убеждения выступили здесь зрело и отчетливо».¹⁴⁹

Следующий фильм Киры Георгиевны под названием «Долгие проводы» был снят, как и предыдущие, на Одесской киностудии и вышел на экраны в 1971 г. Это последний внешне реалистический фильм Муратовой, после которого Кира Георгиевна резко изменит стилистику своих фильмов.

¹⁴⁹ Герасимов С. А. О фильме "Короткие встречи" // Советский экран. 1968. № 5. [Интернет-ресурсы] http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=631 (Дата обращения: 10.05.2015).

Название напрямую соотносится с «Короткими встречами», хотя фильм снимался по сценарию Натальи Рязанцевой под рабочим названием «Быть мужчиной». Сюжет ленты повествовал о том, как шестнадцатилетний Саша, устав от жизни с матерью в маленьком городке, стремится уехать из дома в Новосибирск к отцу-археологу. В роли Саши снялся одесский школьник Олег Владимиров, в роли его матери, Евгении Васильевны Устиновой — Зинаида Шарко, известная театральная актриса. На её счету были яркие роли в Большом драматическом театре у Г. А. Товстоногова (спектакли «Пять вечеров» и «Три сестры»), но на экране Шарко большого опыта не имела, считаясь «некиногеничной». Кира Георгиевна позже призналась, что если бы сначала увидела Шарко в театре, то не пригласила бы её: она заинтересовалась Шарко не как актрисой, но как человеком, с уникальной разговорной манерой, мимикой и жестами.¹⁵⁰ В «Долгих проводах» Шарко сыграла лучшую свою роль на экране. Можно сказать, что головокружительная искусность простых «Долгих проводов» — это драма дель арте в формах традиционного кино, с героиней-клоунессой, «советской Кабирией». По мнению З. К. Абдуллаевой, Зинаида Шарко «сыграла великую роль — а между тем она сыграла “пошлую женщину”, совершенно обыкновенную, в меру эгоцентричную, в меру неврастеничную, не по возрасту кокетливую, с ищущим голодным взглядом».¹⁵¹ Преувеличенный жест, утрированные интонации, деформируя «социальную маску» советской женщины, взвинчивали существование Шарко до гротескной сверхточности. Муратова мобилизовала ресурсы Шарко, пользуясь уроками Герасимова, и раскрыла ее богатый потенциал. Капризный тонкий голос, интонационно-пластические гротески актрисы вкупе с музыкой О. Каравайчука и операторским искусством О. Карюка образовали идеально выверенный звукозрительный контрапункт.

¹⁵⁰ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 10.

¹⁵¹ Плахов А. С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. С. 204.

Фильм можно признать безукоризненным по внутренней ритмике. По мнению И. Изволовой, Муратова в данной ленте «не только нарушает последовательность чередования кадров, но заставляет их взаимодействовать на иной основе... она как бы возвращается к истокам кинематографа — проходит обратный путь от создания иллюзии движения на экране к его остановке, пытаясь таким образом заново понять сам механизм возникновения движения».¹⁵² Неоднократно отрицая в интервью принадлежность к «поэтическому направлению» в кинематографе, Муратова, тем не менее, поэтизирует окружающий мир, наполняет его бытовой и психологической конкретностью. Мелкие факты и происшествия, детали повседневности обретают символическое значение. Свобода камеры поразительна, тональные переходы черно-белого изображения бесконечно разнообразны. Лирика Муратовой здесь сродни чеховской; в одном из кадров появляется мертвая чайка, что отсылает к эпизоду знаменитой пьесы. «Чеховский» мотив лопнувшей гитарной струны возникает и в «Коротких встречах», призванный будить у Нади воспоминания о встрече с Максимом. Кира Георгиевна нередко говорит о своих сложных взаимоотношениях с творчеством Чехова. «Я не такая уж поклонница Чехова. Он меня раздражает очень часто... Какое-то однообразное дерганье моих нервов происходит, то есть в результате возникает очень активное отношение к нему. Одно время я даже говорила, что я Чехова разлюбила, настолько он меня раздражал».¹⁵³ Тем не менее, Муратова не чужда чеховской поэтике и обратилась к ней в одном из последних фильмов, «Чеховские мотивы» (2001).

Магистральной темой картины также является любовь, на этот раз — любовь материнская. Евгения Васильевна травмирована утратой мужа и смертью отца, и предстоящее расставание с сыном кажется ей невыносимым. Она испытывает страх одиночества и пытается компенсировать это

¹⁵² Изволова И. Звук лопнувшей струны // Искусство кино. 1998. № 8. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article16> (Дата обращения: 10. 05. 2016).

¹⁵³ Муратова К. Г. То, что называется кич или безвкусица, мне не чуждо // Искусство кино. 2005. №1. С. 16. Цит. по: Абдуллаева З. К. Кира Муратова: Искусство кино. С. 203.

усилением контроля над Сашей, который реагирует попыткой бегства, дистанцированием. Во второй части картины Евгения Васильевна становится вуайером: она пристально следит за сыном, подслушивает его телефонный разговор с отцом. В отличие от геолога Максима из «Коротких встреч», воплощающим пустоту, отсутствие, Устинова является человеком-присутствием, чья навязчивость превращается. Отец Саши — археолог, что рифмуется с профессией Максима, он свободный, неукорененный человек. Уехав к нему, Саша надеется обрести свободу и избавиться от материнской опеки. В одном из эпизодов он рассматривает слайды из экспедиции, куда ездил с отцом — любимый Муратовой мотив застывшего фотографического изображения. В конце картины, во время концерта (илл. 40), Саша осознает, что его «навязчиво присутствующая» мать нуждается в любви гораздо больше, чем идеализированный «отсутствующий» отец. Финал ленты очень трогателен и, действительно, ассоциируется с феллиниевской «улыбкой Кабирии». Сын остается с матерью. Счастливая героиня Шарко в слезах снимает парик, что символизирует прорыв ее подлинных чувств и эмоций, превращение в «естественного человека», в невинного ребенка.

«Все равно дурацкий концерт!» — Евгения Васильевна сдерживала слезы и пыталась улыбнуться. Она стала снимать парик, Саша ей помогал. — Осторожно, осторожно, это не мой. Это мне на один вечер дали...»¹⁵⁴

В «Долгих проводах» отношения стареющей матери и ее взрослеющего сына никак не ассоциируются с конфликтом поколений, или мировоззрений; эти отношения носят абсолютно камерный, интимный характер. По мнению А. С. Плахова, «...сейчас крайне затруднительно понять, чем раздражали критиков «Долгие провода» и «Короткие встречи», эти бесхитростные и слегка манерные «провинциальные мелодрамы» о простых людях и их простых чувствах.¹⁵⁵ Название «мелодрама» здесь дается условно, так как жанр мелодрамы — замкнутая система, имеющая строгие законы, где в итоге

¹⁵⁴ Рязанцева Н. Б. Голос и другие киносценарии. СПб., 2007. С. 115.

¹⁵⁵ Плахов А. С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница, 1999. С. 204.

все конфликты находят разрешение. В фильмах Муратовой нет подобной однозначности, их «жанровость» обманчива. Ее ленты — не линейные нарративы, но поэтические фрагменты быстротекущей жизни.

Тем не менее, еще на стадии разработки «Долгие проводы» ввиду своей «бессюжетности» вызвали недовольство в Госкино. В сценарии Рязанцевой были выявлены намерения противопоставить интеллигенцию и народ, так как сын уезжал от матери-машинистки к отцу-ученому.¹⁵⁶ Героиню пришлось сделать переводчицей, но фильм был закончен лишь благодаря вмешательству С. А. Герасимова и, что парадоксально, разыгравшейся в Одессе холере, поставившей под угрозу годовой план студии. Все же «Долгие проводы» практически сразу были сняты с экрана и положены «на полку», а большинство копий было истреблено. В Госкино Украины посчитали, что фильм демонстрирует идеи «абстрактного гуманизма», «Такую картину могли бы снять на любой студии запада, а конфликты мелки и надуманы».¹⁵⁷ Муратова обрела репутацию «неудобного» режиссера, к чему отнюдь не стремилась. «Долгие проводы» были закрыты таинственно, загадочно, я сама многого не знаю... Меня тогда первый раз дисквалифицировали».¹⁵⁸ На широком экране фильм появился только в 1987 г. Муратова не любит вспоминать, как ей запрещали снимать, и не причисляет себя к числу «преследуемых творцов», но после разногласий с руководством Одесской киностудии ей пришлось на несколько лет уйти из профессии. Муратова работала в музее киностудии, в библиотеке. В 1974 г. она планировала экранизировать «Княжну Мэри» М. Ю. Лермонтова с Натальей Лебле в роли Мэри, но пробы не удовлетворили руководство киностудии, и проект закрыли. После семи лет забвения редактор Ф. Гукасян пригласила Муратову в Ленинград, на «Ленфильм», где Кира Георгиевна и начала работу над новой картиной.

¹⁵⁶ Рязанцева Н. За что? // Рязанцева Н. Б. Голос и другие киносценарии. С. 203.

¹⁵⁷ Чередниченко А. Чуждые влияния // Цит по.: Кашенко Е. С. Творчество режиссера К. Г. Муратовой в отечественном кинематографе второй половины XX — начала XXI в.: историография вопроса // Мавродинские чтения. 2008. С. 534.

¹⁵⁸ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 12.

§2. «Переходный период» (1978 — 1983)

Фильм «Познавая белый свет» был закончен в 1978 г. и ознаменовал собой начало «переходного периода» в творчестве режиссера, который можно охарактеризовать как поворот от бытового психологизма к откровенному постмодернизму, еще социалистическому, но уже предвосхитившему ее поздние авангардистские эксперименты. К. Разлогов находит возможным рассматривать трансформацию поэтики Муратовой в рамках искусства соц-арта. Подобно основателям этого течения, практиковавшим наслоение новой образности на иконографию социалистического реализма, кинематографисты использовали гипердостоверность изображения для разрушения идеологием недавнего прошлого. По его мнению, Муратова, сознательно отчуждает повседневную реальность. Ее кинематограф вплоть до сегодняшнего дня стремится прорвать идеологию догматизированной реальности.¹⁵⁹

Приехав в Ленинград, Муратова обратила внимание на сценарий Григория Бакланова под первоначальным названием «Шелестят на ветру березы». После внесения существенных поправок он был запущен в производство. В центре фабулы классический любовный треугольник (илл. 41): штукатур Люба (Нина Русланова) и два шофера, Михаил (Сергей Попов) и Николай (Алексей Жарков). Муратову всегда будут интересовать «банальные», обманчиво простые сюжетные схемы, которые при помощи необычных выразительных средств трансформируются в нечто новое. Стереотип занимает ее как неизменный фундамент отношений между людьми, как основа, подлежащая разрушению и деконструкции.

Местом действия первых двух картин Муратовой были, в основном, дома и квартиры персонажей, что придавало фильмам более камерный характер. Здесь же Муратова берется за сложную задачу «укрощения фактуры»: она снимает грандиозную советскую стройку, где возводится тракторный завод. Действие этой романтической картины разворачивается на

¹⁵⁹ Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011. С. 262-264.

громадной стройке тракторного завода, на большой дороге, в клубе, в вагончиках-бытовках, в кабинах КРАЗов, грузовиков, сквозь окна которых проносится «потусторонний», неоформленный мир. Это пустое пространство, «не-место», символизирующее первозданный хаос. «Для меня нет ничего более волнующего, чем вид стройки, я это обожаю. Стройка — это хаос, это сфера, где еще не создана культура, где нет понятий "красиво-некрасиво", нет эстетики (ее еще предстоит создать). Хаос может показаться ужасным, а мне он представляется прекрасным, потому что там еще нет никаких постулатов. Нет стиля, невозможна стилизация. Мне хотелось создать культуру, красоту вне уже существующих канонов...».¹⁶⁰

Муратова признавалась в том, что утратила былое стремление к филигранности, четкости рисунка, достигшее предела в «Долгих проводах». Контраст между бытовым и поэтическим планами в новом фильме оказался гораздо более резким. Оператором здесь выступил Юрий Клименко, снявший для Али Хамраева картину «Человек уходит за птицами» и обеспечивший себе место в антологии фольклорно-поэтического кино. В «Познавая белый свет» он использовал качественно иную эстетику. Фольклорной статике он противопоставил острые пространственные решения, смело «ломая» рамки кадра. В фильме много воздуха, много ветра, света. Это первая цветная картина Муратовой, и цвета здесь подобраны нарочито броские, контрастные, по стилистике близкие к соц-арту, подчеркивающие грубую материальность фактуры. Красные платки, яркость макияжа и платьев героинь остро диссонируют с блеклым пейзажем огромной стройки, что намекает на декоративность, условность фильмического пространства.

Сама структура повествования отличает «Познавая белый свет» от предыдущих фильмов Муратовой. Здесь почти нет линейности, утрачена четкость, возникают разрывы сюжетной ткани. Движение фильма прерывается моментами театрализованного «представления» и риторического говорения. Впервые у Муратовой персонажи столь откровенно

¹⁶⁰ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 14

репрезентируют себя перед зрителем. Используется «запрещенный» прием прямого обращения в камеру. Интересен эпизод, в котором подруга Любы Галя (Наталья Лебле), заведующая драмкружком, надевает театральные костюм (плащ и шляпу с пером) и декламирует монолог Веры из «Княжны Мэри» М. Ю. Лермонтова. Как известно, именно Лебле пробовалась на роль Мэри в сценарии Муратовой. Выступление Гали сопровождается её фронтальным изображением в надломленном зеркале (один из постоянных символов у Муратовой, традиционно означающий связь между мирами). Пространственные ритмично структурированные монологи, любимые Кирией Георгиевной, появились уже в «Коротких встречах» (сцена, где Свиридова репетирует речь на заседании горсовета), но именно здесь выступают как сквозной стилистический прием.

Основное место действия фильма — кабина автомобиля, пустое движущееся пространство, отменяющее смыслы, «не-место», где человек выключен из системы связей и одинок. В кабине КРАЗа и разворачивается основной лирический конфликт. Фильм, в отличие от предыдущих, целиком сосредоточен на теме любви, о чем говорит имя главной героини Любы. Антагонистами выступают две фигуры: Николай, грубый и несколько примитивный персонаж, будто сотканный из сплошных речевых клише, и Михаил, приезжий, человек «без корней», мечтательный романтик. В роли Михаила снялся Сергей Попов, знаковый для Муратовой человек, непрофессиональный актер и «свободный художник». «Это странный такой человек. Он вдруг появился в Одессе, жил на чердаках, потом был барменом, потом на улице торговал. А параллельно писал рассказы на одну страничку».¹⁶¹ Отстраненная манера игры Попова, его «непролетарская» внешность никак не вписывались в заявленный сюжет о комсомольской стройке. Михаил — единственный из героев, кто не занимается самопрезентацией, он развивает тему «свободного человека», берущую начало в «Коротких встречах». Он выделяется независимостью от

¹⁶¹ Карюк Г. Кира видит насквозь // Цит. по: Абдуллаева З. Кира Муратова: Искусство кино. С. 297.

социальных норм. Возможно, поэтому Михаил и становится избранником Любы. Фильм завершается характерной для Муратовой «живой картиной»: Михаил и Люба фотографически застывают в тяжелой барочной раме зеркала, а Николай ударом камня разбивает зеркало и уходит прочь. Он и Михаил словно меняются мечтами, будучи одновременно и антагонистами, и двойниками друг друга.

В фильме, согласно заявленной любовной тематике, звучит лирическое музыкальное сопровождение. Романс Валентина Сильверстова «Бегут наши дни...» был позже использован Муратовой в «Чеховских мотивах». Кира Георгиевна всегда с осторожностью прибегала к музыке в своих фильмах, оставляя не больше одной-двух магистральных тем. Сентиментальный романс здесь выбран с явной иронией. Из устойчивых мотивов следует отметить появление двух работниц-близнецов, обилие двойников в виде множества одинаковых пар на комсомольской свадьбе, часто повторяющиеся фразы-рефрены («Никто никого не любит!»). Рефрены у Муратовой важны для создания четкой ритмики, темпа. Хронотопу Муратовой присуща замкнутая «закольцованная» структура, и повторы выступают здесь в качестве опорных точек, важных для архитектоники всего фильма.

Есть в картине и момент, цитирующий «Долгие провода», когда Люба снимает парик, отвергая фальшь навязанной ей поздравительной речи. По-новому построены диалоги, когда несколько персонажей говорят одновременно, перебивая друг друга и бесконечно себя репрезентируя.

Таким образом, именно в фильме «Познавая белый свет» был намечен поворот Муратовой от повествовательного реализма к декоративности, искусственности и условности постмодерна. В последующем Муратова уйдет от традиционной разработки характеров и обратится к тематике «экспрессивного человека» — буффона, пустоты, маски. Ее фильмы станут условным игровым пространством. Муратову будет интересовать не «духовность» и не «внутренний мир» человека, а причудливые ситуации и

положения, в которые он поставлен. Целостная картина, мозаика станут важнее отдельной личности, что характерно для поэтики постмодерна.

«Познавая белый свет» был крайне невысоко оценен в Госкино, и Муратовой настоятельно рекомендовали обратиться к классике ввиду ее «неспособности снимать на современном материале». Вернувшись в Одессу, Кира Георгиевна начала работать над сценарием фильма по повести В. Г. Короленко «В дурном обществе». Рассказ здесь ведется от лица мальчика Васи, у которого умерла мать, а отец-судья (Станислав Говорухин) не может преодолеть боль утраты и забывает о ребенке. У Васи есть сестра Соня, существующая в рафинированном мире кукол и охраняемая от реальности няней (Нина Русланова), тогда как мальчик проводит время на развалинах старинного графского замка, играя с бездомными детьми Вальком и Марусей. В картине показаны два мира: мир детей и мир бродяг-маргиналов во главе с Валентином (Сергей Попов), живущих в подземельях замка. В повести Короленко основным было стирание социальных и классовых границ между «панами» и «бродягами», тогда как у Муратовой все переходит в иную философскую плоскость. Муратова рефлексировала о том, как цивилизация и социум меняют человека, как он утрачивает подлинную сущность и становится маской, прикрывающей пустоту.

Фильм под рабочим названием «Дети подземелья» был завершён в 1983 г., но на экраны не вышел. Сценарная редакционная коллегия Госкино СССР просмотрела черновой монтаж ленты и сделала вывод, что фильм «нуждается в обязательном сокращении ряда сцен и эпизодов, которые не лежат в сюжетно-фабульной драматургии и лишь усугубляют ощущение перенасыщенности материала патологическими типами, режиссерской нарочитостью в показе ненормального поведения психически больных людей».¹⁶² Муратовой не удалось отстоять целостность картины. «Фильм начали кромсать. Я знаю, что чиновники очень не любят, когда режиссеры убирают свою фамилию из титров, и пообещала это сделать. Мне сказали:

¹⁶² Кира Муратова / сост.: Галина Лазарева, Владимир Миненко. Одесса, 2004. С. 55.

“Ну и убирайте! Какую поставить?” Тогда в злости сказала: “Да какую хотите — Иванов, Петров, Сидоров!” — и они поставили — Иван Сидоров». ¹⁶³ Премьера ленты состоялась только в 1987 г., под названием «Среди серых камней», но в титрах до сих пор значится имя Ивана Сидорова.

Недовольство Госкино легко объяснить. Муратова не собиралась снимать классическую экранизацию, для нее всегда было характерно произвольное обращение с материалом. Повесть Короленко в ее изложении приобрела сложную многоуровневую структуру, и основной проблемой здесь стал анализ цивилизации и культуры и их отношение к сущности человека. Миры бродяг и «цивилизованных людей» здесь радикально противопоставлены, и только дети являются связующим звеном между ними, так как в силу возраста принадлежат к миру «естественных существ, вроде животных». Только дети искренни в этой картине, все прочие герои живут исключительно в пространстве репрезентации. Впервые Муратова вводит в фильм такое количество «девиантов», маргиналов, деклассированных элементов. Здесь представлена целая галерея типажей, каждый из которых «представляет себя». Исчезает осмысленный диалог. Герои произносят речи, адресованные не друг другу, но зрителю. Взаимодействие между ними отсутствует как метафора непонимания между людьми в целом.

«Это были все какие-то старики в потертых сюртуках и чамарках, с громадными синими носами и суковатыми палками, старухи, крикливые и безобразные, но сохранившие на последних ступенях обнищания свои капоры и салопы. Какие-то несчастные темные личности, запахиваясь изорванными донельзя лохмотьями, испуганные, жалкие и сконфуженные, совалясь по острову, точно кроты, выгнанные из нор мальчишками, стараясь вновь незаметно шмыгнуть в какое-нибудь из отверстий замка...». ¹⁶⁴

Изгои и бродяги находят пристанище в руинах замка. Руины — это некое развитие пустого пространства, «не-места», фигурировавшего в

¹⁶³ Цит. по: Кира Муратова-98. Мастерская киноведов Евгения Громова. М., 1999. С. 132.

¹⁶⁴ Короленко В. Г. В дурном обществе // Собр. соч.: В 5 т. Л., 1989. Т. 1. С. 208.

«Познавая белый свет». Но если там стройка — это хаос жизни, созидания, то здесь царит хаос разрушения и смерти, распад культуры и языка. Конфликт ленты строится на оппозиции «цивилизованное общество — бродяги». Представителем цивилизации выступает судья, человек Закона. Тема закона как нормы поведения, регулирующей отношения в социуме, будет занимать Муратову и далее — в фильмах «Перемена участи» (1987) и «Чувствительный милиционер» (1992). М. Б. Ямпольский полагает, что «... закон понимается Муратовой в ницшеанском ключе, как источник патологии, генератор зла. Мир закона и цивилизации — это мир, утративший свободу и индивидуальность».¹⁶⁵

Люди «цивилизации» определяются лишь социальными функциями и перестают выражать свою человеческую сущность. Бродяги, живущие на руинах, показаны как обломки этой цивилизации, как ее уродливые проявления (илл. 44). Их речь характеризуется повторами, бессвязностью, обилием пустой тавтологии, а безумие выступает как зеркальное отражение «разумного» общества. Их свобода иллюзорна, поскольку они продолжают сохранять связь с отвергнувшей их цивилизацией, словно карикатурные «двойники». По-настоящему естественны только дети, главные герои картины. Мир детей зависит от мира взрослых и также подвержен распаду и смерти. В конце фильма умирает от лихорадки подруга Васи, девочка Маруся. Символично, что ее играет не трехлетний ребенок, а двенадцатилетняя карлица Оксана Шлапак (илл. 43), обнаруженная режиссером в школе для умственно отсталых детей. После смерти лицо Маруси становится неотличимо от лица куклы, украденной для нее Васей. Возникает мотив смешения двух миров, людей и вещей, живого и неживого. В заключительной сцене Вася и его отец надевают звериные маски: их сближение возможно только при возвращении к «естественному» началу. Треугольник «дети-взрослые-животные» надолго станет опорной конструкцией кинематографа Муратовой, основой ее философской системы.

¹⁶⁵ Ямпольский М. Б. Муратова: опыт киноантропологии. С. 121.

Кроме О. Шлапак, в фильме задействовано множество непрофессиональных актеров, людей «с улицы», что также станет важной особенностью творчества Муратовой. «Я люблю обнаруживать в человеке актера, в непрофессиональном человеке добывать этот дар, который часто спит в нем, — это мое пристрастие».¹⁶⁶ Создавая актерский ансамбль, Муратова искусно сочетает профессионалов и непрофессионалов и ставит их в такие обстоятельства и мизансцены, в которых актеры раскрываются с новой стороны. В этом проявляется ее позиция автора, полностью ответственного за фильм как за собственное творение.

Данная лента, вышедшая на экраны только после «перестройки», произвела сильное впечатление на критиков и на коллег Муратовой, в частности, на А. Ю. Германа: «Я посмотрел изрезанный, выпущенный под чужим именем фильм "Среди серых камней". И ругайте меня как хотите, я считаю его лучшим фильмом Муратовой. Редко кино поднимается до таких высот, чтобы ты запомнил целые фразы. "Кошка съела птичку... птичка злая, голодная птичка, голодная!" — кричит Русланова, играет неподражаемо. Это был какой-то божественный набор божественного вдохновения».¹⁶⁷

Упорство Муратовой, ее нежелание идти на компромиссы принесли Кире Георгиевне репутацию «запрещенного режиссера». С началом «перестройки» многое изменилось. После V съезда кинематографистов СССР (1986) были вторично запущены в прокат «Короткие встречи», «Долгие проводы», впервые показаны «Среди серых камней». Муратова получила возможность реализовать давно вынашиваемые ею замыслы. Главным из них была идея экранизации рассказа Сомерсета Моэма «Записка».

«Я давно этот рассказ отметила для себя, перечитывала время от времени. Постепенно возникло ощущение, что у меня есть к нему активное отношение, и я хочу вступить с ним в личный контакт, то есть снять в кино.

¹⁶⁶ Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №4. [Интернет-ресурсы] <http://kirioart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 14.12.2015).

¹⁶⁷ «Она слишком умна для кинематографа»: Алексей Герман и Александр Сокуров о Кире Муратовой // Коммерсант. 05. 11. 2004. [Интернет-ресурсы] <http://www.kommersant.ru/doc/522548> (Дата обращения: 05. 05. 2016).

«Перемена участи» всегда существовала как манящий огонек. Она никогда не дописывалась, до самого последнего момента, и поэтому, наверное, не потеряла для меня своей загадочной прелести». ¹⁶⁸

«Перемена участи» 1987 г. была воспринята критикой как фильм «мрачный» и «декадентский». В названии можно увидеть как перемену творческого метода режиссера, его манеры, взгляда, внутренней установки, так и прямую отсылку к юридической терминологии. Муратова так объясняла концепцию названия: «Перемена участи — это идиома, старинный адвокатский термин, который вышел из обихода. Объясню на примере. Заключение лет десять сидит в камере, ему остался год. И вот входит надзиратель или первый попавшийся человек, и заключенный его убивает. Он уже не может сидеть в этом помещении, он хочет перемены любой ценой, пусть даже его потом посадят еще на десять лет. Это бессмысленное убийство, которое происходит просто из желания уйти из этих стен в любые другие — пусть худшие, но другие». ¹⁶⁹

Действие рассказа Мозма происходит в начале XX в. в Сингапуре, английской колонии. Главная героиня Лесли, добропорядочная светская женщина, из ревности убивает любовника и, чтобы избежать смертной казни, придумывает свою версию событий: якобы она действовала из самозащиты, в попытках избежать насилия. Эта версия встречена с полным доверием ее мужем и окружающими, ибо репутация героини безупречна, а убитый запятнал себя связью с туземной женщиной. Но случайно обнаруженная улика — записка героини к покойному — обнажает истинный характер их взаимоотношений. Эту записку муж Лесли выкупает ценой своего состояния, и присяжные выносят героине оправдательный приговор. Повествование ведется от лица адвоката Джойса, и авторский вывод дается как бы от его имени: «Невозможно определить, какие варварские инстинкты заложены в

¹⁶⁸ Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №3. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 14.12.2015).

¹⁶⁹ Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №3. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 14.12.2015).

самых порядочных женщинах. Кто бы мог подумать, что эта спокойная, воспитанная женщина способна на такую дьявольскую страсть».¹⁷⁰

Данный текст привлек Киру Георгиевну отнюдь не литературными достоинствами. Она увидела в нем схему, «иероглиф», который мог бы послужить основой для нового фильма. «Этот эффектный короткий рассказ использует определенные средства воздействия. В рассказе есть дешевая, зазывная, бульварная эффектность, на которую я клюю, — любовь, убийство, любовник, муж, следователь, адвокат. Здесь очень много тайны, формальной тайны, потому что сюжет излагается снаружи, автор не вдается в психологию героини или кого бы то ни было».¹⁷¹ По мнению Муратовой, вещь, которую режиссер собирается ставить, должна либо иметь дефекты, пробелы и пустоты, которые нцжно заполнить, либо должна быть изложена в общих чертах. Такой взгляд вполне соотносится с подходом к тексту любого режиссера-«автора»: литературный первоисточник не является ценностью сам по себе, но лишь как толчок к созданию уникального кинопроизведения.

В роли Марии, главной героини, снялась Наталья Лебле (илл. 42), ранее задействованная Муратовой в фильме «Познавая белый свет». Это была единственная ее крупная роль на экране. Выпускница Ярославского театрального училища, работавшая в местном театре, в 1972 г. она дебютировала в картине Рустама Хамдамова «Нечаянные радости». Этот смелый, задуманный в немой ретро-стилистике фильм, рассказывающий о биографии звезды экрана Веры Холодной, был уничтожен по приказу руководства Мосфильма ввиду несоответствия заявленному сценарию. В 1976 г. Никита Михалков переснял данный материал под названием «Раба любви» с Еленой Соловей в главной роли. Фрагменты «Нечаянных радостей» с Натальей Лебле были использованы Хамдамовым позже, в фильме «Анна Карамазофф» 1991 г. В середине 1980-х, выйдя замуж за гражданина США, Лебле уехала за границу и окончательно покинула кинематограф.

¹⁷⁰ Цит. по: Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 19.

¹⁷¹ Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №3. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 15.12.2015).

«Сценарий я писала, думая о Лебле, приближаясь к ней. Очень скоро мне стало казаться, что никто, собственно, не может это сыграть. Ни в ком не будет этого соединения внешней хрупкости с внутренней силой воли и характера. Наталья Лебле как бы имеет металлический стержень внутри, и на него насажен хрупкий цветок. Вся эманация, которая от нее исходит, производит впечатление чего-то легкого, ранимого, порхающего, незащитного. А когда ты углубляешься, то натывкаешься вдруг на что-то совершенно стальное».¹⁷²

Игру Лебле в «Перемене участи» по силе и выразительности сравнивали с игрой З. Шарко в «Долгих проводах» и даже противопоставляли ей. «Когда я смотрю на Шарко, то понимаю: там очень многое, если не все, сделано Муратовой. Это сделанная роль. Я вижу режиссерские задания. А у Наташи в «Перемене участи» ничего не видно. В ней есть загадка как бы несочетания изысканной внешности, овала лица, балетных плеч с очень большой человеческой силой. Она ничего не поменяла в себе для этого фильма».¹⁷³

«Перемена участи» отличается от предыдущих фильмов Муратовой, прежде всего, искусственностью «жизненной среды». Ранее Кира Георгиевна строила свои образные конструкции все же на основе бытовой, психологической, социальной достоверности. Теперь же перед нами условное место действия, не имеющее четких временных и пространственных координат. Это не Сингапур из рассказа Моэма, это условное, ни с чем не соотносимое пространство, дающее простор зрительскому воображению. Начинается фильм в декоративно-изысканном помещении оранжереи, символизирующей «райский сад», где Мария предается своим фантазиям, затем действие переносится в тюремную камеру, а в конце — в вымышленный «колониальный город», лишенный какой-либо географической привязки.

¹⁷² Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №3. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 15.12.2015).

¹⁷³ Гвоздицкий В. Особь не актерская // Цит.по: Абдуллаева З. К. Кира Муратова: Искусство кино. С. 180-181.

Впервые в творчестве Муратовой звучит ориентальная тематика, которая разрабатывается в весьма оригинальной форме. Культурная дихотомия «восток-запад» здесь дается через принципиальную инаковость востока, его закрытость и недоступность для западного сознания. Натурные съемки проходили в Таджикистане, районе Исфары. Чтобы показать условность «колониального города», в массовку набирали людей множества национальностей — монголов, китайцев, корейцев, таджиков, узбеков, а при съемках избегали диалогов на каком-либо определенном языке. Костюмы подбирались причудливые, эклектичные (при участии друга Муратовой, режиссера и художника Р. Хамдамова), а музыкальное сопровождение (аутентичные восточные инструменты) напоминало о фильмах С. Параджанова, чей авторитет Кира Георгиевна ставила очень высоко. «Я люблю гениального режиссера Сергея Параджанова. Я его считаю своим учителем. Он меня поразил сразу. Оказал на меня большое влияние. Другое дело, можно ли это влияние наблюдать извне. Но влияние здесь очень глубокое, душевное».¹⁷⁴ В итоге, получилась «острая и пряная смесь фактур», характерная для зрелого творчества Муратовой.

Кроме противопоставления «восток-запад», в фильме присутствует и уже разработанная Муратовой оппозиция «природа-цивилизация». Эта оппозиция подчеркивается традиционным для режиссера использованием образов животных. В фильме они появляются на картинах в доме героини и напрямую связаны с ее внутренним миром. Образ Марии — это образ тигра, красоты и грации, таящей в себе смертельную угрозу. Фильм о том, что переменить свою участь невозможно — одна тюрьма сменяется другой. Мария, избавляясь от одной тюрьмы — от трагической ситуации брошенной женщины, оказавшись убийцей, попадает в тюрьму не только в буквальном смысле, но становится пленницей своей внутренней тюрьмы, своих мечтаний. Героиня Лебле под напором страсти отвергает нравственные ограничения, ей известны только два импульса — стремление к наслаждению

¹⁷⁴ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 1.

и страх смерти. Когда эти импульсы достигают апогея, Мария теряет человеческий облик. Муратова помещает тигра в соседнюю с Марией тюремную камеру, чтобы подчеркнуть это сходство. Образы мужчин — мужа и любовника героини — также имеют аналоги в мире животных, но уже в виде лошадей. После смерти этих персонажей дублируются кадры, где их лошади вырываются на свободу и убегают. Связь остальных представителей «цивилизации» с животными показана режиссером иронически, через костюмы (шубы, т.е. звериные шкуры). В фильме вновь появляется Оксана Шлапак в роли немой воспитанницы Марии и одновременно — «двойника», уменьшенной копии. Оксана повторяет все действия приемной матери, например, «убивает» ее любовника ножницами, а сцена ее игры с котятками напоминает о звериной сущности Марии.

В «Перемене участи» камера свободно перемещается в пространстве нескольких миров: из женского будуара в полумрак тюрьмы, из зимнего сада в пустоту сумеречных предгорий. Многоуровневая структура фильма создает ощущение «наслаивания миров». Хаотичная компоновка кадров, асинхронность зрительного и звукового ряда, композиционные сдвиги и деформации вызывают у зрителя ощущение необъяснимой тревоги. Сведены к минимуму крупные планы, характерные для ранней Муратовой, усилены цветовые и световые контрасты. Камера занимает позицию отстраненного наблюдателя, а резкий скачкообразный монтаж смешивает мир людей, мир животных и предметов в единую сложносроенную мозаику.

После выхода «Перемены участи» Муратову начали упрекать в пессимизме и холодности, в безразличии к персонажам, в эстетизации зла.

«Принцип сопереживания персонажу — такого прямого, обязательно глуповатого, слезливого — мне не кажется уже теперь обязательным. Это меня стало раздражать, возникло желание делать фильмы по принципу просто заинтересованного аналитического разглядывания характеров, среды, взаимоотношений людей, которое переходит, я надеюсь, в философическое

исследование чувств, сплетений чувств и мыслей. Можно расценивать это как холод, а можно как философичность. Но для меня нет ничего горячее и интереснее вот этого разглядывания и анализирования».¹⁷⁵

Большое место в фильме занимают уже упомянутые «литературные» монологи героев, а также гротескные самопрезентации разного рода чудаков и девиантов. Среди заключенных, которые разыгрывают перед Марией в тюрьме «дивертисмент, каприз, концерт», некоторые были задействованы в картине «Среди серых камней», а иным не нашлось там места, и Муратова сохранила специально для них эпизоды в «Перемене участи».

Данная лента является завершением переходного периода в творчестве Киры Муратовой — перехода от светлой лирико-психологической интонации к отстраненно-аналитическому, сверхрациональному искусству постмодерна.

§3. «Астенический синдром» 1989 г. и эволюция творчества К. Г. Муратовой в 1990-е - 2000-е гг.

«Астенический синдром» стал последней лентой, выпущенной Муратовой до распада СССР, и представляет собой «грандиозную фреску», «апокалипсис», «картину разложения агонизирующей империи». Данный фильм вызвал множество полярных откликов, от откровенно негативных до восторженных, и является самой «полемической», самой остро социальной и масштабной лентой Муратовой, в отличие от ее ранних камерных фильмов.

Тексты, положенные в основу сценария, принадлежат трем авторам: актеру Сергею Попову, драматургу Александру Черных и самой Кире Георгиевне (в фильме используются фрагменты ее дневника). Конструкция повествования здесь предельно усложнена, а строение подобно нанизыванию больших и малых колец-эпизодов на некую невидимую основу. Ступенчатая архитектура заменяет сюжет в привычном линейном его понимании.

¹⁷⁵ Муратова К. Г. Я подыгрываю... // Искусство кино. 2010. №4. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article21> (Дата обращения 15.12.2015).

Фильм состоит из двух четко разграниченных, хотя и взаимосвязанных, частей. Первая часть, снятая на черно-белую пленку, длится 40 минут. Женщина-врач Наташа (Ольга Антонова) после потери мужа попадает в истерическое состояние и совершает ряд неадекватных поступков, встречающих непонимание у окружающих. Её агрессия и возбудимость напрямую соотносятся с названием фильма. Астенический синдром, с медицинской точки зрения, — это болезненное состояние человека, сопровождающееся всевозможной утомляемостью, свето- и звукочувствительностью, резкой сменой настроения (от возбудимости до резкого эмоционального и физического упадка). Люди с этим синдромом не способны к длительным физическим или умственным нагрузкам, они капризны и истощены, их организм теряет способность противостоять окружающей среде. Астения героини (илл. 46) в равной мере связана и со смертью мужа, и с невыносимой фальшью поведения окружающих на похоронах, неспособных к подлинному сопереживанию. Трагедия смерти делает особенно видимой комедию социума.

Первая новелла не имеет логического завершения; обрываясь на половине кадра, она оказывается «фильмом в фильме», т. е. происходит переход из одного повествовательного слоя в другой. Действие перемещается в пространство кинотеатра, где и демонстрировалась новелла в качестве «авторского фильма». На сцене появляются актриса Ольга Антонова и ведущий с предложением «поговорить о настоящем, серьезном кино уровня Германа, Сокурова, Муратовой». Безразличная публика, не обращая внимания на их речи, стремится покинуть зал. На месте остается лишь мужчина, уснувший во время сеанса (С. Попов). Это школьный учитель Николай Алексеевич (илл. 47), который является главным героем второй новеллы и страдает от нарколепсии — нарушения сна.

Астенический синдром проявляется у Николая в совершенно ином ключе, нежели у Наташи. Он склонен впасть не в истерически-

возбужденное, но в каталептическое, обессиленное состояние и засыпать в самых неожиданных местах, например, посреди улицы или в общественном транспорте. Николай страдает от личных и служебных неприятностей и имеет страсть к сочинительству. Он несколько раз зачитывает в кадре фрагменты из своего так и не написанного гениального произведения. «Какая печаль разлита. Бутылку печали разбили, разлили, запах печали все пропитал насквозь. И облака из печали, и платя из печали, и дождь из нее же, и звук, и пыль, и цветы, и простыни, и мысли, и волосы, и улыбки, и напитки, и хлеб, и сон, и сны...»¹⁷⁶ Данные монологи являются характерной особенностью творчества Муратовой. Зачастую их смысл остается туманным даже для актеров, что позволяет добиться большего эффекта отчуждения и «остранения». По словам С. Попова, «у Муратовой есть тексты, которые говорить обязательно: это длиннющие монологи. Они иногда не совсем понятны, очень трудно запоминаются, но тут Кира неумолима: “Повторите как написано”».¹⁷⁷ Муратова нередко использует прием открытого чтения с экрана. Актер либо зачитывает текст с листа, не глядя на зрителя, либо декламирует напрямую в камеру, якобы не замечая ее. «Он любил думать о самом себе в третьем лице, и слегка иронично, чуть-чуть грустно, очень мудро... Он был добрый, душа его замкнутая в скорлупу... жизнь отягощена морщинами воспоминаний, старых привязанностей...»¹⁷⁸

Образ учителя в данной картине — персонифицированное воплощение краха интеллигентской утопии, утверждавшей неизбежное торжество интеллекта и моральных ценностей над царством грубости и мещанства. Муратова иронически демонстрирует слабость и беспомощность «интеллигента», неспособного оказать агрессии окружающего мира сопротивление. В очередной раз внезапно уснув, Николай попадает в больницу для душевнобольных и понимает, что вокруг него люди, которые ничуть не безумнее «психически здоровых». Выйдя на, учитель засыпает в

¹⁷⁶ Цит. по: Абдуллаева З. К. Кира Муратова: Искусство кино. С. 139.

¹⁷⁷ Цит. по: Кира Муратова — 98. Мастерская киноведов Евгения Громова. М., 1999. С. 143.

¹⁷⁸ Там же.

метро, и пустой вагон увозит спящего в темный тоннель.

Каталепсия Николая открывает тематику неподвижного или мертвого тела в творчестве Муратовой. В последующих ее фильмах герои будут часто впадать в летаргию или кому, либо в сюжете будет присутствовать мертвое тело как символ, репрезентирующий пустоту или зияние. Изменится и отношение режиссера к смерти: эта табуированная тема будет рассматриваться в комедийном ключе. «Астенический синдром» начинается со сцены похорон мужа Наташи, показанных иронически. Люди перешептываются, смеются, и Наташа убегает, не в силах вынести ритуальной фальши происходящего. Превращение трагедии в фарс, отказ от традиционного лицемерного почтения к смерти позже станет важнейшей чертой поэтики Муратовой.

Истории Наташи и Николая являются лишь связующим звеном в многосоставной структуре ленты. В связи с «Астеническим синдромом» мы можем говорить о полифонии в творчестве Муратовой, о многоголосии звучания ее кинопрозы. Образ перехода из одного фильма в другой, из одного мира в другой, из условной иллюзии в еще более условную реальность становится ключевым в данной ленте. Черно-белая новелла о Наташе замаскирована под «документальное кино» и оказывается «фильмом в фильме», тогда как цветная новелла о Николае, призванная изображать действительность, выглядит гораздо более гротескной и неправдоподобной. Цепная реакция мотивов, рефренов, отголосков уравнивает две части картины в единую конструкцию, а из диссонансов создается тщательно продуманная гармония.¹⁷⁹

Персонажей в «Астеническом синдроме» множество, и все они без исключения являются уже не людьми, не характерами, но масками, личинами, скрывающими пустоту. Каждый из них бесконечно репрезентирует себя, не обращая внимания на происходящее вокруг. В картине царит абсолютный распад коммуникации, полное отсутствие диалогизма: связи

¹⁷⁹ Абдуллаева З. К. Кира Муратова: Искусство кино. С. 131.

между людьми утрачены, их пространственные монологи не имеют адресата. Мир разобщен и атомизирован. Зритель привык в повествовательном кино ассоциировать себя с персонажем как с целостным образом. У Муратовой это невозможно. Происходит разложение аполлонической формы, о которой говорит Ницше, сквозь нее проступает дионисийский хаос. Герои превращаются в знаки, в «живые картины». Показательно, что в фильме присутствует сцена фронтальной демонстрации обнаженных мужских и женских тел, лишенная какого-либо эротизма. Муратова играет с культурными кодами, рассматривающими нагое тело как объект желания, и разрушает их путем отказа от всякой идеализации.

В данной картине достигает предела и пристрастие Муратовой к звуковым, речевым гротескам. Речь большинства героев-«паяцев» подчеркнута южнорусская, «одесская», с комически высокой интонацией, что характерно для режиссера и в настоящее время. Музыка Кира Георгиевна подбирает весьма эклектически: Шуберт и Чайковский сочетаются с джазом и танцевальными мелодиями. С помощью столь шокового воздействия Муратова «играет» со зрителем, приковывая его внимание. Муратова отказывается от привычного ассоциативного монтажа, комбинируя на первый взгляд абсолютно несочетаемые кадры: например, школьники на уроке и разделываемая рыба. В структурном мышлении Муратовой критики находят точки соприкосновения с Эйзенштейном, с его теорией «монтажа аттракционов». Но разницу видят в том, что Муратова работает на интуитивном, иррациональном уровне, обращаясь к зрительскому подсознанию.¹⁸⁰ Процесс монтажа для Кира Георгиевны является излюбленным этапом создания фильма, и здесь в полной мере реализуется ее концепция «четко продуманного хаоса». Подобно сюрреалистам, Муратова работает с образами, глубоко погруженными в структуру человеческого мышления, и пытается радикально поменять их восприятие, разбить существующие мыслительные паттерны.

¹⁸⁰ Шлегель Г.-И. Ритм // Цит. по: Абдуллаева З.К. Кира Муратова: Искусство кино. С. 152.

Если говорить о магистральной идее фильма «Астенический синдром», то многие критики видят в нем исключительно демонстрацию неустроенности, разброда, одиночества и беспомощности человеческих особей в условиях переломного времени «перестройки», когда один общественный уклад сменяет другой. На наш взгляд, проблематика здесь лежит не только в социальной, но и в философской плоскости. Муратова поднимает вопрос о потаенной сущности человека, о его отношении к себе подобным и к миру природы, животных. Ее интересует предел человеческого гуманизма. Одной из известнейших сцен фильма стали кадры, где школьные учительницы в поисках пропавшей собаки заходят на живодерню. Камера бесстрастно демонстрирует собак в клетках под «Музыкальные моменты» Ф. -П. Шуберта. На экране возникает титр: «Об этом не любят говорить. Об этом не любят думать. Это не должно иметь отношения к разговорам о добре и зле». Съемка была полностью документальной.

«На самом деле я терпеть не могу самомнение человека, считающего себя венцом творения и верхом совершенства. Он гораздо жесточе тех живых существ, которые едят, чтобы насытиться, а не для того, чтобы еще и мучить. Так вот я жалею животных, потому что мы вырвали их из среды, втянули в свою жизнь и сделали беспомощными, зависимыми от нас... Да, мне их элементарно жалко».¹⁸¹

По оценке А. С. Плахова, «у Муратовой красота человека, как и всего сущего, определяется его естественностью — а совсем не культурным или моральным цензом. Естественный человек и радуется, и страдает иначе — более примитивно, но более сильно. Чем примитивнее экземпляр людской породы, тем произвольнее проявляется его сущность. Чем больше ее требования задавлены «надстройкой» или «перестройкой», тем сильнее они прорываются астенией или агрессией, внутренней либо внешней истерикой. «Астенический синдром», — это единственный фильм Муратовой, в котором

¹⁸¹ Муратова К. Г. Мне интересно серьезное кино... // Гудок. 7. 12. 2002. [Интернет ресурсы] <http://kira-muratova.narod.ru/int0002.htm> (Дата обращения: 19.12.201).

ее потаенная взвинченность вырвалась на внешний, на глобально социальный уровень».¹⁸²

«Астенический синдром» стал первым фильмом, в котором Муратова так откровенно и агрессивно провоцировала зрителя, применяя самые жесткие методы воздействия. До сих пор у режиссера сохраняются весьма сложные отношения с аудиторией: у фильмов Муратовой есть «свой» круг зрителей, но в широком прокате ее ленты успеха не имеют. С российскими и международными фестивалями дело также обстоит непросто. «Астенический синдром» получил приз «Серебряный медведь» на МКФ в Западном Берлине в 1990 г. и премию «Ника» в 1991 г., что стало для Муратовой наиболее заметным результатом в этой области. Сама Кира Георгиевна с одинаковым равнодушием относится как к наличию фестивальным наград, так и к их отсутствию. На вопрос, учитывает ли она вкусы зрителей или критиков при создании фильма, Муратова отвечает отрицательно. «Я считаю, что здесь нет другого выхода, как только нащупывать то, что нравится тебе, в надежде, что это совпадет с чувствами других людей. Иного пути здесь просто нет».¹⁸³

Завершив «Астенический синдром», Муратова обрела стойкую репутацию режиссера-циника, пессимиста и мизантропа. Но, выпустив столь мрачный «этапный» фильм, Муратова, что ей весьма свойственно, резко сменила тематику и обратилась к простым «сентиментальным историям», таким как образец неопрIMITИВИЗМА «Чувствительный милиционер» (1992) и салонная мелодрама «Увлеченья» (1994). Простота данных фильмов обманчива: стилистически они продуманы весьма тонко и содержат все признаки эстетики «поздней Муратовой»: риторические повторы в речи персонажей, отстраненная камера, участие непрофессиональных актеров.

В картинах Муратовой последних двух десятилетий звучит подчеркнуто южнорусская, «одесская», с комически высокой интонацией речь. Образуется конфликтное поле «поэтического» и «практического» языка,

¹⁸² Плахов А. С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. С. 205.

¹⁸³ Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. С. 23.

причем «практический» язык общения тоже не совпадает с обычной разговорной речью, а создает особый строй муратовского контрапункта, интонационного и пластического. Количество рефренов и повторов только возрастает. Повторяются реплики, отдельные слова, целые фразы, интонированные на разные лады, дублируются люди, вещи и мизансцены. Актерский ансамбль Муратовой пополняется исполнителями, по сей день переходящими из одного ее фильма в другой: Рената Литвинова, Наталья Бузько, Александра Свенская, Филипп Панов, Жан Даниэль, Георгий Делиев, Алла Демидова, Олег Табаков.

В 1997 г. Муратова вновь обращается к тематике смерти: картина «Три истории» целиком посвящена понятию «убийства». «Второстепенные люди» 2001 г. развивают тему смерти и каталепсии: на протяжении всего фильма герои пытаются избавиться от трупа, который в финале «оживает». В 2002 г. Кира Георгиевна неожиданно экранизирует два произведения А.П. Чехова: рассказ «Тяжелые люди» и пьесу «Татьяна Репина», соединяя их в камерной черно-белой ленте «Чеховские мотивы». В столь же минималистичном ключе были перенесена на пленку и книга дореволюционного начальника одесского сыска А. Кошко: фильм «Настройщик» (2004) с Аллой Демидовой и Ниной Руслановой в главных ролях стал одним из наиболее признанных и публикой, и критиками творений Муратовой. Но во второй половине 2000-х Кира Георгиевна вновь ушла от черно-белого монохрома к цвету и шокирующей экспрессии. «Два в одном» (две новеллы в одном фильме) 2006 г. являются своеобразным продолжением «Трех историй». Первая новелла концентрируется на проблеме смерти и ее театральной репрезентации, а вторая, принадлежащая перу Ренаты Литвиновой, повествует о поисках главным героем своей «женщины жизни».

Для Киры Георгиевны характерно постоянное стремление к экспериментам, к резкой смене тематики. По мнению А. Сокурова, «у Киры Муратовой поразительное сочетание профессионального мастерства и

художественности. А путь, по которому она идет,— это классический путь русского литератора. Муратова — фундаментальный кинематографист. При этом она всегда неожиданна, и прелесть в том, что никто не может сказать, каким будет ее следующий фильм. Можно было предположить, каким будет новый фильм у Антониони, даже у Бергмана, но только не у Муратовой».¹⁸⁴

«Мелодия для шарманки» 2008 г. стала нетипичным для Муратовой опытом в «жанровом кино». Фабульно лента развивала традиции святочного рассказа XIX- начала XX вв. о детях, замерзающих на улицах большого города в канун Рождества. Фильм наполнен религиозной, христианской символикой, что для Муратовой, стойкой атеистки, также явилось нестандартным ходом. Ввиду крайне пессимистичной концовки лента породила множество споров и мнений; наподобие «Астенического синдрома», она была признана крайне «остро социальным» фильмом, что сама Муратова горячо отрицала.

«Вечное возвращение» (2012) является, на сегодняшний день, последним фильмом Муратовой. После его завершения Кира Георгиевна заявила об уходе из кинематографа. Фильм представляет собой серию актерских проб к так и не снятой картине умершего режиссера. В ленте задействованы разные актеры и разные пространства. В квартиру главной героини неожиданно является бывший однокурсник и просит совета, как поступить, если он одинаково любит и жену, и любовницу. Дилемма сюжета усилена характерной для Муратовой темой неразличимости и удвоенности. Люся и Люда — имена женщин здесь неразличимы, но и сам человек приходит из ниоткуда — героиня не узнает его, путает с братом-близнецом. «Вечное возвращение» можно считать квинтэссенцией всего, что сделала Муратова в кино. Буффонада, гротески и монологи героев свиваются в единую спираль. Ницшеанская тема цикличности и бессмысленности жизни,

¹⁸⁴ «Она слишком умна для кинематографа»: Алексей Герман и Александр Сокуров о Кире Муратовой // Коммерсант. 05. 11. 2004. [Интернет-ресурсы] <http://www.kommersant.ru/doc/522548> (Дата обращения: 05. 05. 2016).

заявленная в названии, звучит в полную силу, а смерть режиссера символизирует постмодернистскую «смерть автора» в современном кинематографе, какой видит ее Кира Георгиевна.

Муратову часто упрекают в «самоцитировании», в том, что она «бесконечно снимает один и тот же фильм», но вряд ли в постсоветском кинематографе найдется хотя бы один режиссер, равный ей по дарованию, опыту и работоспособности. Режиссер-философ, Кира Георгиевна не боится делать «авторское» кино без учета интересов аудитории, ориентируясь только на собственные вкусы, и остается единственным «проклятым поэтом» отечественного кино, сохранившим независимость и свободу.

Заключение

Советское «авторское» кино — феномен, заслуживающий самого пристального изучения. В настоящее время вопрос о сущности данного явления до сих пор остается открытым. «Авторское» кино в СССР, особенно активно развивавшееся в 1960-е — 1980-е гг., по отношению к европейскому «арт-синема» и американскому «артхаусу» находится в двойственном положении: оно имеет весьма много точек соприкосновения с западными течениями в эстетическом и художественном плане (с французской «Новой волной», с итальянским неореализмом, а позже — киноренессансом), но ввиду полного государственного контроля над кинопроизводством не может считаться независимым. Тем не менее, если советский режиссер-«автор» имел прочную репутацию и состоял в доброжелательных отношениях с руководством киностудии, ему позволялось брать на себя управление всем съемочным процессом и контролировать работу над фильмом от начала до конца. Режиссер-постановщик в СССР вполне мог, как подлинный «автор», нести ответственность за картину в целом, однако дальнейшая судьба фильма после его завершения зависела исключительно от чиновников из Госкино.

Как мы видим, двойственность положения режиссера, существование цензуры и органов государственного управления кинопроизводством не допускали возможности возникновения в СССР «независимого арт-кино», подобному европейскому и американскому. И все же, на наш взгляд, данное явление в СССР можно было наблюдать, только в несколько иной форме — в форме условной социальной группы, возникшей внутри ядра официальной культуры. По нашему предположению, советские режиссеры-«авторы», безусловно, являясь яркими индивидуальностями, все же составляли некую неформальную группу, с нефиксированными, но четко соблюдаемыми границами и поведенческими стереотипами. Нельзя забывать и про эстетические критерии: многие средства выразительности и технические

находки, а также устойчивые темы и мотивы использовались одновременно многими представителями «авторского» кино. Это давало критикам повод, в тот или иной период, причислять данных режиссеров к различным течениям в советском киноискусстве — например, к «поэтической школе» или, шире, «лирико-субъективному направлению». Имея общность в художественном и в социальном плане, такие режиссеры, как М. Хуциев, Г. Чухрай, А. Тарковский, А. Кончаловский, Л. Шепитько, О. Иоселиани, А. Герман, А. Сокуров, В. Шукшин, Т. Абуладзе, Г. Шенгелая, С. Соловьев и др. составляли центр явления, в эпоху «перестройки» условно обозначенного как «авторское» кино. Каждый режиссер-«автор», обладая яркой индивидуальностью, формировал замкнутый «киномир», транслируя свои эстетические и понятийные установки путем изоциренного киноязыка.

Нами рассматривалось творчество двух ярчайших представителей данного направления в советском кино: С. И. Параджанова и К. Г. Муратовой. Целью нашей работы было путем сопоставления и полного системного анализа деятельности данных режиссеров выявить основные художественные приемы и выразительные средства, используемые представителями «авторского» кино в СССР, а также исследовать феномен «режиссера-автора» в целом. Проанализировав наследие С. Параджанова и К. Муратовой при помощи историко-биографического метода, а также при использовании технологического, хроникального, авторского, социологического, психоаналитического, семиотического, структуралистского подходов, мы пришли к выводу о наличии значительного числа показателей, подтверждающих возможность причисления данных авторов к условному направлению «советское авторское кино».

1. Проанализировав техническую составляющую кинопроцесса, мы сделали вывод о том, что оба режиссера в той или иной мере использовали новации, появившиеся в советском кино в период «оттепели» (1953-1964), а именно: в операторской работе (раскрепощенная легкая камера, съемки с рук,

использование операторской тележки и рельс), в цветозвуковой стилистике (тщательно продуманная, зачастую контрастная и экспрессивная колористическая гамма, повышенное внимание к соблюдению звукозрительного контрапункта), в монтаже (использовались как временно забытые находки 1920-х гг, т.е. ассоциативный, интеллектуальный монтаж, так и идущие от неореализма глубинные мизансцены, сложные монтажные фразы, длинные «поэтические» кадры, панорамирование, четкое соблюдение ритма картины). Таким образом, при всех внешних сюжетно-стилевых различиях лент С. Параджанова и К. Муратовой, технические приемы, употребляемые данными режиссерами, оставались, в целом, характерными для всего советского кинематографа 1960-х — 1980-х гг., особенно для лирико-субъективного его направления. И Параджанов, и Муратова отрицали свою принадлежность к какому либо идейному или эстетическому течению, однако, несомненно, их фильмы принадлежат к лучшим образцам советского «поэтического» кино: использование данными режиссерами «несобственно прямой субъективности», предметов и персонажей как образов-знаков авторского высказывания, апелляция к глубинным архетипам, к зрительскому бессознательному, повышенный интерес к визуальным и концептуально-философским аспектам и другие приемы свидетельствуют об этом весьма красноречиво.

2. Можно утверждать, что в ранний период творчества данных режиссеров их картины имели общую лирико-романтическую тональность («Первый парень», «Украинская рапсодия» Параджанова, «Весенний дождь» и «Короткие встречи» Муратовой), их объединяла тенденция к запечатлению быстротекущей повседневности, к бытовым деталям; однако в зрелости и Параджанов, и Муратова постепенно отказались от «прозаического» киноязыка и нашли собственные уникальные приемы, свою художественную выразительность. Параджанов от динамики «Андриеша» и «Теней забытых предков» перешел к статике «Киевских фресок» и «Цвета граната»;

Муратова — от «провинциальных мелодрам», таких как «Короткие встречи» — к «социалистическому постмодернизму» ленты «Познавая белый свет» и «маргинальному декадентству» «Перемены участи». Творчество данных режиссеров правомерно делить на периоды ввиду постоянного усложнения и трансформации их почерков, манеры, приемов: с развитием личности художника во времени меняются проблематика, стилистика, семантика его произведений. Таким образом, для периодизации творчества режиссера-«автора» события его биографии имеют важнейшее значение. Проанализировав жизненный путь К. Муратовой и С. Параджанова, нам удалось проследить изменения почерка данных режиссеров во времени и увидеть, как в течение многих лет складывались их авторские «киномиры».

3. Исследуя взаимоотношения режиссеров-«авторов» и жанрового советского кинематографа, мы приходим к выводу, что выбранные нами авторы начинали работать именно «в жанре»: Параджанов снимал сказки и деревенские комедии, Муратова — также ленты, посвященные сельской жизни, и лирические мелодрамы. Для их жанрово-стилевых изысканий было характерно использование старых форм, которые взламывались изнутри под напором нового жизненного материала; жанр не выдерживал давления авторской индивидуальности, терял устойчивую структуру и формат. В более поздний период творчества и Параджанов, и Муратова сознательно уходят во внежанровую плоскость, и если в 1960-е — 1970-е для утверждения картины в Госкино даже чисто формально требовалось причислить картину к какому-либо определенному жанру, то в 1980-е гг. в данном отношении появилось больше свободы, возникла возможность выбора. С ослаблением идеологического контроля над кинопроизводством углубился и разрыв между «массовым» и «элитарным» направлениями в киноискусстве, и «авторское» кино стало ассоциироваться с «внежанровым». По нашему мнению, данный вопрос еще недостаточно разработан в современной критике: могут ли С. Бондарчук, Л. Гайдай, А. Митта, снимавшие «жанровые» ленты, быть

причислены к «авторам»? Нам представляется, что упомянутая тема требует дополнительного исследования в перспективе.

4. По нашему мнению, советское «авторское» кино — феномен не только художественный, но и социальный. Режиссеры-авторы имели общие черты не только в эстетическом плане, но и в плане биографическом, в чертах жизненного пути. Во-первых, все они были профессионалами, имели соответствующее высшее образование; многие (Параджанов, Муратова, Тарковский, Кончаловский) закончили ВГИК и обучались в мастерских знаменитых режиссеров прошлого (М. Ромма, С. Герасимова, И. Савченко). Во-вторых, их объединял глубокий интерес к тенденциям мирового кино, к творчеству неореалистов, деятелей французской, шведской, польской югославской «новой волны», к американским новинкам. Советские режиссеры-авторы считали себя частью мирового кинопроцесса, стремились к взаимной интеграции и, заимствуя у европейских коллег некоторые приемы, обогащали их арсенал собственными находками. В-третьих, советские «авторы», будучи знакомы между собой, составляли специфический узкий круг, куда было весьма непросто попасть, обладающий всеми чертами неформальной социальной группы: ее члены поддерживали друг друга, имели общий досуг, общие профессиональные интересы, однако в творчестве каждый, будучи яркой личностью, избегал стороннего влияния.

В-четвертых, можно выявить сходство в поведении, напр., К. Муратовой, С. Параджанова и А. Тарковского на съемочной площадке: перфекционизм, властность, упорство, стремление не только полностью контролировать процесс, но и единолично нести ответственность за происходящее. В-пятых, поведение данных режиссеров в обыденной жизни имеет черты эскапизма, попытки «бегства от реальности». В отличие от западных коллег, в 1960-е активно увлеченных социализмом, советские «авторы» отказывались от трансляции идеологии и уходили в сферу «чистого искусства». С. Параджанову и Т.Абуладзе, помогала в этом историческая и

этнографическая тематика, К. Муратовой — практика экранизации литературных произведений. Для «авторов» был характерен полный отказ от вовлеченности в социально-политические вопросы; их сферой, скорее, были метафизика, философия и «искусство для искусства».

В эпоху «перестройки», после V съезда кинематографистов (1986), в вопросе об «авторском кино» самым значительным стал критерий «диссидентства», степени преследования данного режиссера властями. Этот критерий правомерно применять и к личности С. Параджанова (из советских режиссеров того времени он понес наиболее тяжкое наказание), и к К. Муратовой (почти все ее первые самостоятельные фильмы были положены «на полку»). Тем не менее, по нашему мнению, данный критерий нельзя признать основополагающим, поскольку противоречия с Госкино могли возникать не только у «авторов», но и у режиссеров «массовых» фильмов. Причина здесь, скорее, была в репрессивном характере самой эпохи брежневского «застоя», нежели в целенаправленном и системном преследовании режиссеров-«авторов» властями. В современной критике данный критерий применяется редко, и стоит согласиться, что главное условие «авторства» в кино — это неповторимый режиссерский почерк, яркий и неповторимый стиль, когда в произведении видна личность его создателя. Явление «авторского», «фестивального» кино сохранилось и в современной России, но приобрело несколько иной характер, «негосударственный», более независимый в финансовом и в производственном плане, существуя в условиях плотного взаимодействия с капиталистической системой и рынком. «Авторское» кино СССР 1960-х — 1980-х гг. можно признать ярким и уникальным явлением, оказавшим значительное влияние не только на отечественную, но и на мировую кинокультуру.

Список источников и литературы

Источники

Опубликованные источники

1. Герасимов С. А. О фильме «Короткие встречи»// Советский экран. 1968. № 5. [Интернет-ресурсы] http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=1&e_person_id=631 (Дата обращения: 10.05.2015).
2. Катанян В. В. Параджанов. Цена вечного праздника. Н. Новгород, 2001. — 245 с.
3. Карапетян Г. А. Яблоко & Гранат. Тонино Гуэрра & Сергей Параджанов: коллаж из неизвестных эпизодов жизни и дружбы легендарных художников. М., 2013. — 191 с.
4. Коллаж на фоне автопортрета: жизнь — игра (воспоминания о Сергее Параджанове). Сб. Нижний Новгород, 2005. — 269 с.
5. Кунцев Г. Жил-был Параджанов. [Интернет-ресурсы] <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/9/ku3.html> (Дата обращения: 04. 05. 2016).
6. Муратова К. Г. Женщины жестоки // Российская газета. 08. 04. 2005. [Интернет-ресурсы] <http://www.rg.ru/2005/04/08/muratova.html>. (Дата обращения: 11. 12. 2015).
7. Муратова К. Г. Мне интересно серьезное кино... // Гудок. 7. 12. 2002. [Интернет ресурсы] <http://kira-muratova.narod.ru/int0002.htm> (Дата обращения: 19.12.201).
8. Муратова К. Г. «Я подыгрываю...» // Искусство кино. 2010. №3. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2010/03/n3-article20>. (Дата обращения: 12.12.2015).
9. Муратов А. И. Наш честный хлеб. 9. 05. 1995. Интервью. «Зеркало

недели. Украина». [Интернет-ресурсы]

http://gazeta.zn.ua/CULTURE/nash_chestnyy_hleb.html (Дата обращения 14.12.2015).

10. «Она слишком умна для кинематографа»: Алексей Герман и Александр Сокуров о Кире Муратовой // Коммерсант. 05. 11. 2004. [Интернет-ресурсы] <http://www.kommersant.ru/doc/522548> (Дата обращения: 05. 05. 2016).

10. Параджанов С. И. Дремлющий дворец (киносценарии). Спб.: Азбука-классика, 2006. — 221 с.

11. Параджанов С. И. Вечное движение // Искусство кино. 1966. № 1. С. 60-62.

12. Параджанов С. И. Исповедь. Спб.: Азбука, 2001. — 656 с.

13. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993. — 90 с.

14. Рапай Е. О Параджанове // Искусство кино. 2014. №2. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/2014/02/o-paradzhanove> (Дата обращения: 10.05.2016).

15. Рязанцева Н. Б. Голос и другие киносценарии. Спб.: 2007. — 688 с.

Документальные фильмы

О С. И. Параджанове:

1. Вартанов М. Параджанов: последняя весна. 1992.

2. Геворкянц Р. Параджанов: последний коллаж. 1995.

3. Григорян Л. Андрей Тарковский и Сергей Параджанов. Острова. 2003.

4. Григорян Л. Код Параджанова. 2005.

5. Параджанов Г. Сергей Параджанов: Я умер в детстве... 2004.

6. Холлоуэй Р. Параджанов. Реквием. 1994.

О К. Г. Муратовой:

1. Напевный В. Кира. 2003.
2. Уланова Л. Короткая встреча с Кирой Муратовой. 1999.
3. Шепотинник П. Одесса. Муратова. Море. 2015.

Литература

Справочные издания

1. Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. — 511 с.
2. История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 524 с.
3. История отечественного кино : хрестоматия / отв. ред. А. С. Трошин. М.: Канон, 2011. — 671 с.
4. Кино России. Режиссерская энциклопедия: В 2 Т. / Сост. Л. Рошаль. Т. 1. М.: НИИ киноискусства. 2009. — 336 с.
5. Первый век нашего кино: энциклопедия. Фильмы, события, герои, документы / Отв. Ред. К. Разлогов. М.: Локид-Пресс, 2006. — 910 с.
3. Разлогов К. Э. Мировое кино : история искусства экрана. М.: ЭКСМО, 2011. — 687 с.

Исследования

1. Абдуллаева З. К. Кира Муратова: искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 415 с.
2. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. — 388 с.
3. Аронсон О. В. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. — 264 с.

4. Астрык А. Рождение нового авангарда: камера-перо. 1948. [Интернет-ресурсы] <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html> (Дата обращения: 05. 05. 2016).
5. Блейман М. Ю. Архаисты или новаторы? // Блейман М. Ю. О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 457-465.
6. Блохин Н. Ф. Изгнание Параджанова. Ставрополь, 2002. - 324 с.
7. Богомолов Ю. «Авторское» и «жанровое» // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 78-82.
8. Божович В. И. Кира Муратова: творческий портрет. М., 1988. — 30 с.
Трюффо Ф. Одна тенденция во французском кино. 1954. [Интернет-ресурсы] <http://acteurs.ru/2009/09/25/fransua-tryuffo-stati-dlya-cahiers-du-cinema-1954-god> (Дата обращения: 05. 05. 2016).
9. Григорян Л. Р. Параджанов. М.: Молодая гвардия, 2011. — 351 с.
10. Дульгеру Е. Снимаемая архетипы. Сакральное в движении, или кино-археология Параджанова // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 2. С. 29-43.
11. Елисеева Е.А. Визуальные образы фильмов поэтического и условно-поэтического направлений в отечественном кино 70-х — 80-х годов XX века // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2011. Т. 28. № 4. С. 101-105.
12. Елисеева Е.А. Деталь в контексте изобразительного решения фильма // Пространство культуры. 2010. № 2. С. 179-187.
13. Елисеева Е.А. Поэтическое кино эпохи пост-культуры // Вестник ВГИК. 2011. № 10. С. 38-48.
14. Зайцева Л. А. Кино и литература. М.: ВГИК, 1968. — 41 с.
15. Зайцева Л. А. Образный язык кино. М.: Знание, 1965. — 80 с.
16. Зайцева Л. А. Поэтическая традиция в современном советском кино (Лирико-субъективные тенденции на экране). М.: ВГИК, 1989. — 79 с.

17. Зайцева Л. А. Эволюция образной системы советского фильма 60-х — 80-х годов. М.: ВГИК, 1991. — 66 с.
18. Зверева Т. В. Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова // Филологический класс. 2014. № 4. С. 115-120.
19. Изволова И. Звук лопнувшей струны // Искусство кино. 1998. № 8. [Интернет-ресурсы] <http://kinoart.ru/archive/1998/08/n8-article16> (Дата обращения: 10. 05. 2016).
20. Калантар К. Очерки о Параджанове. Ереван: Гитутюн, 1998. — 235 с.
21. Капитонов Д. С. Литературные и кинематографические аллюзии в реализации концепта «маргинал» в кинематографе Киры Муратовой // Пространство культуры. 2014. № 1. С. 82-96.
22. Капитонов Д. С. Развитие концепта «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлеченья» (1994) // Артикульт. 2013. № 2. С. 124-130.
23. Кащенко Е. С., Панфилец А. Ю. Творчество режиссера К. Г. Муратовой в отечественном кинематографе второй половины XX — начала XXI в.: историография вопроса // Мавродинские чтения. 2008. Петербургская историческая школа и российская историческая наука: дискуссионные вопросы истории, историографии, источниковедения: Материалы Всероссийской конференции / Под ред. Проф. А. Ю. Дворниченко. Спб.: Изд-во С.-Петеррб. Ун-та, 2009. С. 532-536.
24. Кира Муратова / сост.: Галина Лазарева, Владимир Миненко. Одесса: Астропринт, 2004. — 72 с. (Имена Одесской киностудии).
25. Кира Муратова — 98: Мастерская киноведов Евгения Громова. М., 1999. — 191 с.

26. Лукашова А. Г. Творчество Сергея Параджанова как явление постмодернизма // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 33. Т. 12. 2007.
27. Лотман Ю. М. Новизна легенды // Искусство кино. 1987. № 5. С. 63-67.
28. Москвина Т. В. Муратова Кира. Режиссер // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. С. 297-299.
29. Перельштейн Р. М. Апельсин как символ сверхчувственной реальности в фильме К. Муратовой «Короткие встречи» // Пространство культуры. 2014. №1. С. 77-81.
30. Плахов А. С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница:АКВИЛОН, 1999. — 463 с.
31. Постоева А. Авторский фильм: эволюция феномена и его интерпретации // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. «Гуманитарные науки». 2010. № 7. С.215-219.
32. Правдина М. Советское кино как объект современной культурной рецепции и зрительской привязанности // Вестник общественного мнения. № 2. 07. 2009. С. 114-126.
33. Разлогов К. Э. Автор в кино // Кино: энциклопедический словарь. М., 1986. С. 10-18.
34. Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2004. № 69. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/194/> [Интернет-ресурсы] (Дата обращения: 04. 05. 2016).
35. Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2004. № 69. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/194/> [Интернет-ресурсы] (Дата обращения: 04. 05. 2016).

36. Смагина С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х – 1980-х гг.). М.: ВГИК, 2015. — 133 с.

37. Тримбач С. Сюреральное в украинском кино (эволюция мифопоэтического творчества) // Киноведческие записки. 2004. № 66. [Интернет-ресурсы] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/60/> (Дата обращения: 04. 05. 2016).

38. Тройкин Б. Рецензия на «У крутого яра» // Советский экран. 1962. № 16. С. 4.

39. Туровская М. И. 7 1/2, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. — 252 с.

40. Шкловский В. Б. Искусство как прием // Гамбургский счёт: Статьи, воспоминания, эссе (1914 — 1933). М., 1990. С. 51-67.

41. Черненко М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. М.: В/О "Союзинформкино", 1989. — 31 с.

42. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2008. — 512 с.

43. Экранный мир Сергея Параджанова: Сб. Статей / Сост. Ю. Морозов. Киев.: Дух и литера, 2013. — 336. с.

44. Ямпольский М. Б. Муратова: опыт киноантропологии. Спб.: Сеанс, 2015. — 544 с.

Англоязычные публикации:

1. Berry E. Grief and simulation in Kira Muratova's The Aesthetic Syndrome // Russian Review. Vol. 57. № 3. 1998. P. 446-454.

2. Efirid R. Amorphous forms: Time and subjectivity in shadows of forgotten ancestors // Studies in Russian and Soviet Cinema. Vol. 8. № 1. 2014. P. 24-40.

3. Oeler K. A collective interior monologue: Sergei Parajanov and Eisenstein's Joyce-inspired vision of cinema // *Modern Language Review*. 2006. № 101. P. 472-487.

4. Steffen J. *The Cinema of Sergei Parajanov* // University of Wisconsin Press. 2013. 308 p.

5. Taubman J. Asthenic Syndrome by Kira Muratova // *Slavic Review*. Vol. 51. № 4. 1992. P. 802-803.

6. Taubman J. Kira Muratova's eccentric cinema // Mesropova O., Graham, S. *Reinventing Humor and Satire in Post-Soviet Russia*. London: Slavica Publishers University College, 2009. P. 233-246.

7. Ferguson H. Silence and Shrieks: Language in three films by Kira Muratova // *The Slavonic and East European Review*. Vol. 83. №1. 2005. P. 38-70.

Список иллюстраций

1. С. И. Параджанов
2. Семья Параджановых
3. С. Параджанов в детстве
4. С. Параджанов в период обучения в консерватории (1945 г.)
5. С. Параджанов с женой С. Щербатюк
6. Параджанов во время работы на Киевской киностудии им. А. П. Довженко (1951-1964 гг.) Фото конца 1950-х гг.
7. Афиша к/ф «Анриеш» (1954)
8. Кадр из к/ф «Анриеш»
9. Афиша к/ф «Первый парень» (1958)
10. Кадр из к/ф «Первый парень»
11. Кадр из к/ф «Украинская рапсодия» (1961)
12. Кадр из фильма «Цветок на камне» (1962)
13. С. Параджанов в Закарпатье во время работы над картиной «Тени забытых предков» (1964)
14. Кадр из фильма «Тени забытых предков». Иван и Маричка (И. Миколайчук и Л. Кадочникова)
15. Кадр из к/ф «Тени забытых предков». Обряд «ярма»
16. Кадр из кинопроб к ленте «Киевские фрески» (1965)
17. Кадр из к/ф «Входящая в море» (1965) Л. Осыки (представителя «киевской поэтической школы»)
18. Кадр из к/ф «Родник для жаждущих» (1965) Ю.Ильенко, также представителя данной «школы»
19. Софико Чиаурели в роли Саят-Новы в фильме «Цвет-Гранта» (1968)
20. Софико Чиаурели в роли царевны Анны, возлюбленной поэта
21. Вилен Галстян в роли Саят-Новы

22. Кадр из х/ф «Цвет граната». Софико Чиаурели — Ангел Воскресения
23. С. Параджанов. Фото из личного дела после ареста (1973)
24. С. Параджанов. Коллаж с портретом отца режиссера, Иосифа Сергеевича. Рядом мать, Сиран Давыдовна Бежанова-Параджанова
25. Коллаж С. Параджанова «Раскаяние. Вариации на тему Пинтуррико и Рафаэля»
26. Фото после освобождения из заключения. С. Параджанов в деревне Гегард близ Еревана, 1978 г. Сделано директором музея С. Параджанова
3. Саркисяном
 27. Кадр из к/ф «Легенда о Сурамской крепости»
 28. Ю. Мгоян в фильме «Ашик-Кериб» (1989)
 29. Европейская афиша к/ф «Ашик-Кериб»
 30. Фото из музея С. Параджанова в Ереване
 31. С. Параджанов возле дома № 7 на ул. Котэ Месхи в Тбилиси. Фотограф: Ю. Мечитов, 1980-е гг.
 32. Памятник С. Параджанову в Тбилиси
 33. К. Г. Муратова после окончания ВГИКа (конец 1950-х)
 34. К. Г. Муратова в 1970-е гг.
 35. К. Г. Муратова в окрестностях Ленинграда на съемках фильма «Познавая белый свет» (1978)
 36. Кадр из к/ф «У крутого яра». Сеня Трошин (Валерий Исаков)
 37. Заключительный кадр из к/ф «У крутого яра»
 38. Кадр из к/ф «Наш честный хлеб». Макар Задорожный (Дмитрий Милютенко)
 39. Афиша к/ф «Короткие встречи» (1967). В главных ролях: К. Муратова, В. Высоцкий, Н. Русланова
 40. Кадр из к/ф «Долгие проводы» (1971) З. Шарко и О. Владимирский

41. Кадр из к/ф «Познавая белый свет» (1978) Н. Русланова, А. Жарков, С. Попов
42. Кадр из к/ф «Перемена участи» (1987) Н. Лебле, Ю. Шлыков
43. Кадр из к/ф Среди серых камней: Маруся (Оксана Шлапак)
44. Кадр из к/ф «Среди серых камней» (1984)
45. К. Муратова с мужем, художником Е. Голубенко. Конец 1980-х гг.
46. Кадр из к/ф «Астенический синдром» (1989) О. Антонова
47. Кадр из к/ф «Астенический синдром». С. Попов
48. Кадр из к/ф «Увлеченья» (1994)
49. Кадр из к/ф «Вечное возвращение» (2012)
50. К. Г. Муратова на премьере к/ф «Вечное возвращение»

Приложение 1
Фильмографии режиссеров

Сергей Иосифович Параджанов

- 1951 — Молдавская сказка (короткометражный)
- 1954 — Андриеш
- 1957 — Думка (короткометражный, документальный)
- 1958 — Первый парень
- 1959 — Наталия Ужвий (короткометражный, документальный)
- 1960 — Золотые руки (короткометражный, документальный)
- 1961 — Украинская рапсодия
- 1962 — Цветок на камне
- 1964 — Тени забытых предков
- 1966 — Киевские фрески (сохранились кинопробы)
- 1966 — Акоп Овнатянян (короткометражный, документальный)
- 1968 — Цвет граната (Саят-Нова)
- 1984 — Легенда о Сурамской крепости
- 1986 — Арабески на тему Пиросмани (короткометражный, документальный)
- 1989 — Ашик-Кериб
- 1990 — Исповедь (не окончен; оригинальный негатив сохранен в док. фильме «Параджанов. Последняя весна»)

Кира Георгиевна Муратова

- 1958 — Весенний дождь (короткометражный)
- 1961 — У крутого яра (короткометражный)
- 1964 — Наш честный хлеб
- 1967 — Короткие встречи
- 1971 — Долгие проводы
- 1978 — Познавая белый свет
- 1983 — Среди серых камней
- 1987 — Перемена участи
- 1989 — Астенический синдром
- 1992 — Чувствительный милиционер
- 1994 — Увлеченья
- 1997 — Три истории
- 1999 — Письмо в Америку (короткометражный)
- 2001 — Второстепенные люди
- 2002 — Чеховские мотивы
- 2004 — Настройщик
- 2004 — Справка (короткометражный)
- 2005 — Кукла (короткометражный)
- 2007 — Два в одном
- 2009 — Мелодия для шарманки
- 2012 — Вечное возвращение

Приложение 2

Иллюстрации



Илл. 1. С. И. Параджанов



Илл. 2. Семья Параджановых



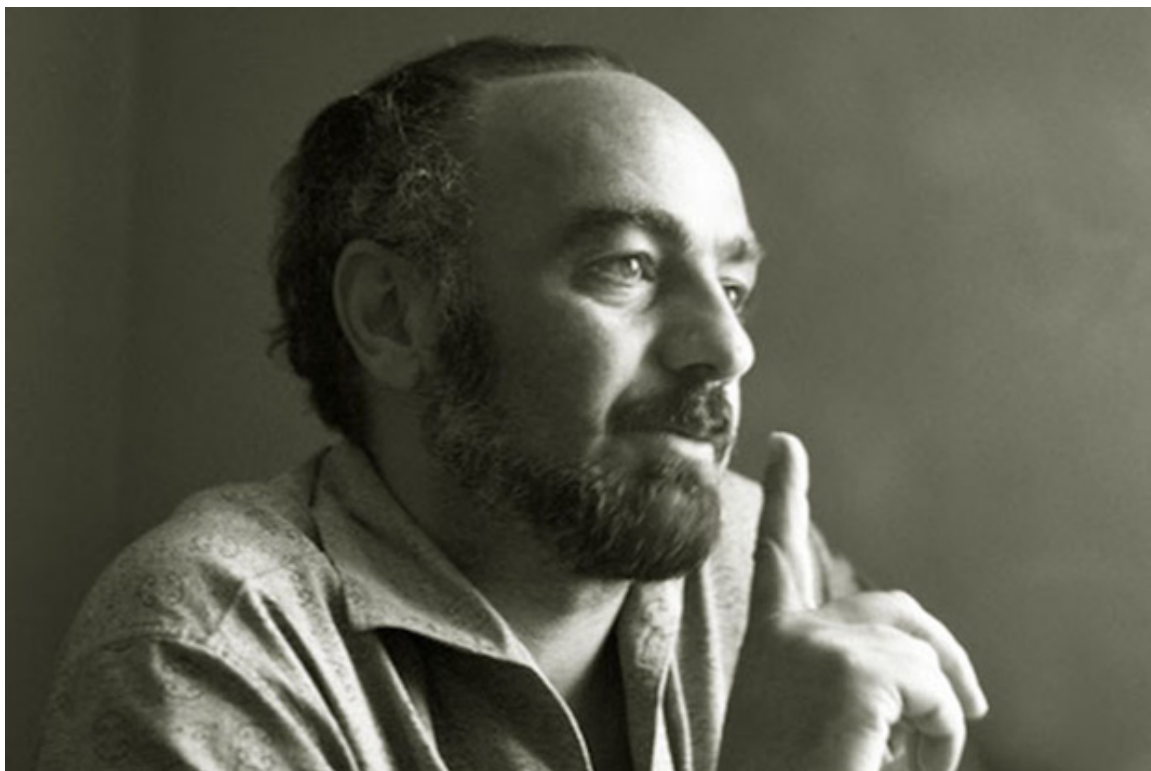
Илл. 3. С. Параджанов в детстве



Илл. 4 . С. Параджанов в период обучения в консерватории (1945 г.)



Илл. 5. Параджанов с женой Светланой Щербатюк



Илл. 6. Параджанов во время работы на Киевской киностудии им. А. П. Довженко (1951-1964 гг.) Фото конца 1950-х гг.



Илл. 7. Афиша к/ф «Андриеш» (1954)



Илл. 8. Кадр из фильма «Андриеш»

Илл. 9. Афиша к/ф «Первый парень» (1958)



Илл. 10. Кадр из к/ф «Первый парень»



Илл. 11. Кадр из к/ф «Украинская рапсодия» (1961)



Илл. 12. Кадр из фильма «Цветок на камне» (1962)



Илл. 13. С. Параджанов в Закарпатье во время работы над картиной «Тени забытых предков» (1964)



Илл. 14. Кадр из фильма «Тени забытых предков». Иван и Маричка (И. Миколайчук и Л. Кадочникова)



Илл. 15. Кадр из к/ф «Тени забытых предков». Обряд «ярма»



Илл. 16. Кадр из кинопроб к ленте «Киевские фрески» (1965)



Илл. 17.
Кадр из к/ф «Входящая в море» (1965)
Л. Осыки (представителя «киевской поэтической школы»)



Илл. 18. Кадр из к/ф «Родник для жаждущих» (1965)
Ю.Ильенко, также представителя данной «школы»



Илл. 19. Софико Чиаурели в роли Саят-Новы в фильме «Цвет-Граната» (1968)



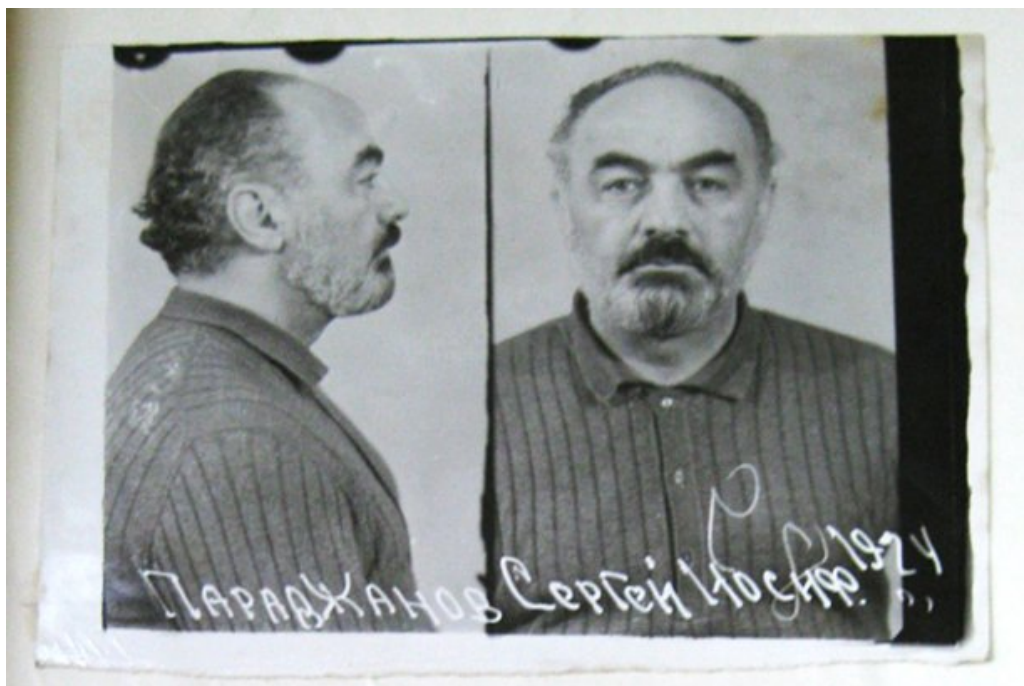
Илл. 20. Софико Чиаурели в роли царевны Анны, возлюбленной поэта



Илл. 21. Вилен Галстян в роли Саят-Новы



Илл. 22. Кадр из х/ф «Цвет граната». Софико Чиаурели — Ангел Воскресения



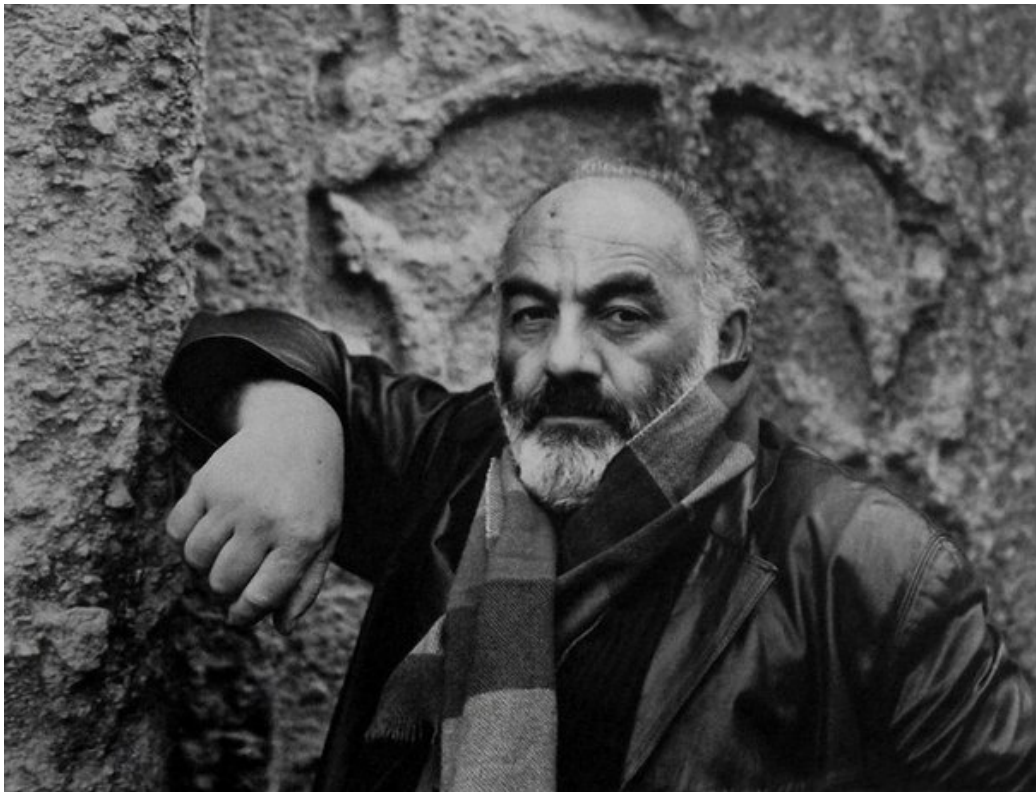
Илл. 23. С. Параджанов. Фото из личного дела после ареста (1973)



Илл. 24. С. Параджанов. Коллаж с портретом отца режиссера, Иосифа Сергеевича. Рядом мать, Сиран Давыдовна Бежанова-Параджанова



Илл. 25. Коллаж С. Параджанова «Раскаяние. Вариации на тему Пинтурикьо и Рафаэля»



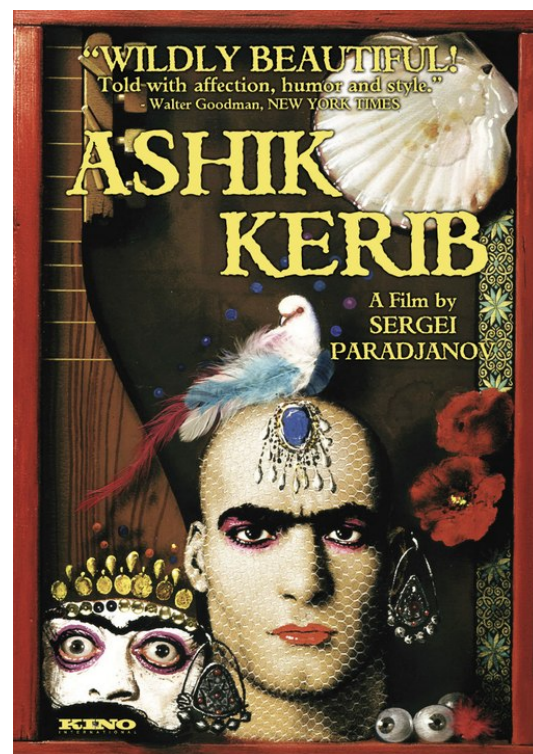
Илл. 26. Фото после освобождения из заключения. С. Параджанов в деревне Гегард близ Еревана, 1978 г. Сделано директором музея С. Параджанова З. Саркисяном



Илл. 27. Кадр из к/ф «Легенда о Сурамской крепости»



Илл. 28. Ю. Мгоян в к/ф «Ашик-Кериб»



Илл. 29. Европейская афиша к/ф «Ашик-Кериб»



Илл. 30. Фото из музея С. Параджанова в Ереване



Илл. 31. С. Параджанов возле дома № 7 на ул. Котэ Месхи в Тбилиси фотограф: Ю. Мечитов, 1980-е гг.



Илл. 32. Памятник С. Параджанову в Тбилиси



Илл. 33. К. Г. Муратова после
окончания ВГИКа (конец 1950-х)



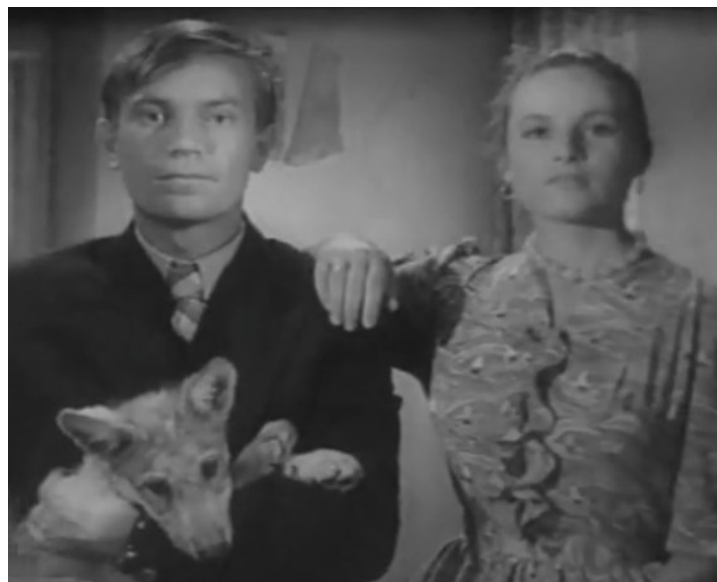
Илл. 34. К. Г. Муратова в 1970-е гг.



Илл. 35. К. Г. Муратова в окрестностях Ленинграда
на съемках фильма «Познавая белый свет» (1978)



Илл. 36. Кадр из к/ф «У крутого яра»
Сеня Трошин
(Валерий Исаков)



Илл. 37. Заключительный кадр из к/ф «У крутого яра»



Илл. 38. Кадр из к/ф «Наш честный хлеб»
Макар Задорожный
(Дмитрий Милютенко)



Илл. 39. Афиша к/ф «Короткие встречи» (1967). В главных ролях: К. Муратова, В. Высоцкий, Н. Русланова



Илл. 40. Кадр из к/ф «Долгие проводы» (1971) З. Шарко и О. Владимирский



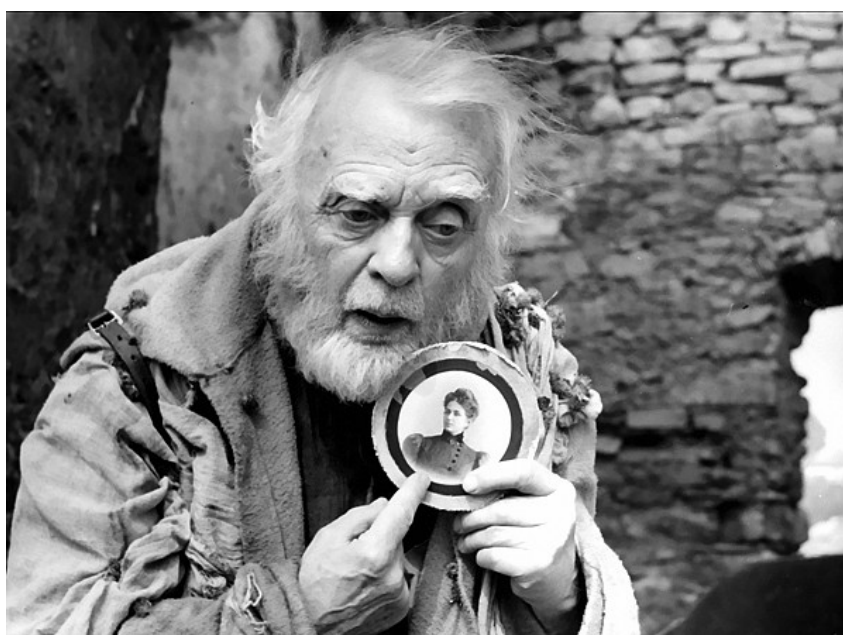
Илл. 41 Кадр из к/ф «Познавая белый свет» (1978) Н. Русланова, А. Жарков, С. Попов



Илл. 42. Кадр из к/ф «Перемена участи» (1987) Н. Лебле, Ю. Шлыков



Илл. 43. Кадр из к/ф Среди серых камней: Маруся (Оксана Шлапак)



Илл. 44. Кадр из к/ф «Среди серых камней» (1984)



Илл. 45. К. Муратова с мужем, художником Е. Голубенко. Конец 1980-х гг.



Илл. 46. Кадр из к/ф «Астенический синдром» (1989) О. Антонова



Илл. 47. Кадр из к/ф «Астенический синдром». С. Попов



Илл. 48.
Кадр из к/ф
«Увлеченья» (1994)



Илл. 49.
Кадр из к/ф
«Вечное
возвращение»
(2012)



Илл. 50.
К. Г. Муратова
на премьере к/ф
«Вечное
возвращение»