**СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ КАК ТЕКСТ:
ЧЕЛОВЕК, ГАБИТУС, ИНТЕРЬЕР
(на материале визуальных текстов)**

Т. С. Симян

Ереванский государственный университет, Армения
tsimyan@ysu.am

Статья подготовлена в рамках проекта «Тифлис в армянской и грузинской историко-литературной традиции: феноменология города, история повседневности (XVIII – первая четверть XX в.)» при поддержке Комитета по науке Министерства образования и науки Республики Армения, проект 18Т-6А2220

Статья посвящена великому кинорежиссёру Сергею Параджанову (1924–1990), его габитусу (социокультурному поведению), неповторимой индивидуальности. Особое место уделяется семиозису приватного и социального пространства. Основным эмпирическим материалом послужили его фотографии, а также текстовые и визуальные артефакты (коллажи, кинофильмы, письма, сценарии). Методологической базой для описания стала теория Пьера Бурдьё и семиотический метаязык. По ходу описания габитуса С. Параджанова автор статьи представляет его как человека (культурной) границы, гибридного человека, поскольку он был носителем разных культур: армянской, грузинской, русской, украинской. Особое место в статье уделяется интерьеру его тбилисской квартиры, её «вещной» составляющей, а также синтагматическому ряду культурных артефактов. Уделяется специальное внимание семиотическому пространству туалета, его ироническому, юмористическому и политическому контексту. Визуальный материал предоставил возможность проанализировать и структуру тбилисского итальянского дворика, а также перформансы, фотосессию великого режиссёра в его же социальном пространстве. С. Параджанов превращал своё пространство в праздник, эстетизировал еду, выдумывал перформансы для гостей. Важным моментом для описания его габитуса составили зековские «атавизмы», субкультура советского лагеря, а также описание его иерархического статуса «на зоне». Контурно раскрываются причины «агрессии» советского истеблишмента по отношению к С. Параджанову. Его шутивно-политический перформанс и выступление перед деятелями культуры «подготовили» почву для сфабрикованного уголовного дела с отбыванием пятилетнего срока в колонии строгого режима. Анализ эмпирического материала показал, что великий режиссёр творил не только во время работы над созданием киношедевров, но

и в утилитарном пространстве. Его тбилисская квартира была не только пространством обитания, но и творческой лабораторией, мастерской, костюмерной и, наконец, театром. Габитус и биография Параджанова – яркий пример для описания репрессивной советской власти как сталинской, так и брежневской эпохи. «Вулканическая» природа С. Параджанова стала предпосылкой для разрушения жанровых и ценностных стереотипов. Его эпатажное, юмористическое, ироничное мышление создавало перформансы, разрушая границу реального и условного. Именно в этом контексте его квартира превращалась в театральную площадку, в квартиру-музей, квартиру-мастерскую. Самоирония, ирония, сарказм экстраординарное эпатажное мышление С. Параджанова стали предпосылками для игры с советскими «сакральными» ценностями, создания антитекстов этой эпохи, а также генератором его неповторимого культурного габитуса, его перформансов и поэтики.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, семиотика поведения, семиотика интерьера, приватное пространство, семиотика туалета, воровская иерархия, повседневная история, Старый Тифлис.

**SERGEI PARAJANOV AS A TEXT:
MAN, HABITUS, AND INTERIOR
(on the material of visual texts)**

Tigran Simyan

Yerevan State University, Armenia
tsimyan@ysu.am

The article is devoted to the great film director Sergei Parajanov (1924–1990), his Habitus (sociocultural behavior), and unique personality. Special attention is paid to the semiosis of privacy and of social space. Parajanov's photographs, as well as textual and visual artifacts (collages, movies, letters, and scripts) are comprised the main empirical material for the present paper. The methodological basis for the description was theory of Pierre Bourdieu and semiotic metalanguage. In the course of describing the Habitus of S. Parajanov, the author presents him as a representative of cultural border, a hybrid human, since Parajanov was a carrier of different cultures (Armenian, Georgian, Russian, and Ukrainian). A special place in the article is given to the interior of his Tbilisi apartment, the “real” component, as well as to the syntagmatic series of cultural artifacts. Special attention is also paid to the semiotic space of the toilet, its ironic, humorous and political context. The visual material provided an opportunity to analyze the structure of the Italian courtyard in Tbilisi, as well as the performances, the photo session of the great director in his own social space. S. Parajanov turned his vivid space into a holiday, aestheticized food, invented

performances for guests. An important point for describing Parajanov's Habitus was also prisoner "atavism", a subculture of the Soviet camp, as well as a description of its hierarchical status in the zone. The reasons of the "aggression" of the Soviet establishment against S. Parajanov are outlined and described as being connected with his playful-political performance (greetings of the demonstrators through L. Brezhnev's eye) and a speech in front of cultural figures which "prepared" the ground for the fabricated criminal case, culminating in an eventual five-year term in a strict regime colony. An analysis of the empirical material showed that the great director worked not only while making masterpiece films, but also in the utilitarian space. His Tbilisi apartment was not only a living space, but also a creative laboratory, a workshop, a wardrobe room, and finally, a theater. Parajanov's habitus and biography are a brilliant example for describing the repressive Soviet power of not only the Stalinist, but also the Brezhnev era, which was intolerant in relation to creative individuals. The «volcanic» nature of S. Parajanov became a prerequisite for the destruction of genre and value traditions. His outrageous, humorous, ironic thinking created performances, breaking the boundaries of the real and virtual. It was in this context that his apartment turned into a theater, a museum and a studio. With his way of thinking he destroyed the generally accepted functions of the private space; the toilet was turned into a museum, a gallery for the presentation of his diplomas, a space of outrageous, ironic and humorous texts (some sort of a "luggage room"). Parajanov's self-irony, irony, sarcasm, extraordinary outrageous thinking became prerequisites for playing with the Soviet "sacred" values, for creating an anti-text of his era, and it was also a generator of his unique cultural habitus, performances and poetics.

Keywords: Sergei Parajanov, semiotics of behavior, semiotics of interior, private space, semiotics of toilets, hierarchy of thieves, microhistory, Old Tiflis.

DOI 10.23951/2312-7899-2019-3-197-215

1. Параджанов как текст: человек культурной зоны, «зековские» элементы, перформансы

Сергей Параджанов (1924–1990) был творческой личностью высокого полёта. Он стал разрушителем разных культурных границ и традиций. По словам жены С. Параджанова Светланы Щербатюк, бесконечные его выходки стали поводом их развода; он был «преlestен, но невыносим», семейное пространство было для него «узким» [Орозбаев 2011]. В плане поэтики, например, режиссёр изменил число апостолов в Тайной вечере¹ [Абрамян 2014, 19]. Благодаря

¹ См.: <http://parajanovmuseum.am/ru/sergei-paradjanov/works>.

своему креативному мышлению и поведению Параджанов «выпадал» из советского культурного контекста и художественного канона. Когда Параджанов был студентом в Тбилиси, он предложил своим друзьям разрисовать стены тбилисских зданий изображениями святых, что было в советское время немыслимым перформансом, предлагавшим городскому реципиенту новое поведение, реабилитацию сакрального в пространстве профанного – на стенах городских зданий Тбилиси.

Эти случаи, как и всё его творчество и жизнь, являются примерами разрушения традиций, устоев, габитуса (особенно принятого в советскую эпоху), а также киноязыка, поэтики и жанров². Неспорно Светлана Самоделова сравнила его с вулканом, разрушавшим на своём пути всё неживое и полуживое³.

Разрушители границ, по сути, являются в своём роде гибридными персонами – как носители разных культур. С. Параджанов был гибридным человеком, поскольку он вынашивал в себе разные культурные ценности, творил в мультикультурном пространстве – на границе грузинской, украинской и армянской культур. Об этом говорится в монологе Параджанова «Моя биография»: «Я родился в Грузии, работал на Украине и собираюсь умирать в Армении» [цит. по: Геворкянц 2013, 186]. Гибридность Параджанова и его творчества визуализирована в композиции памятника режиссёру, поставленного в саду имени Александра Довженко на Украине. Три колонны имеют двоичное кодирование: они символизируют Украину, Грузию и Армению, но одновременно и Св. Троицу⁴.

Цель этой статьи – контурно рассмотреть габитус Сергея Параджанова как гибридной личности, как человека границы и *зоны* (к сожалению, не только в переносном, но и в прямом смысле слова), а также описать его приватное и общественное пространство – интерьер тбилисской квартиры и город Тбилиси.

Фактически Сергей Параджанов жил в Тбилиси, Киеве, творил в Украине, в Грузии и Армении, но идентифицировал себя в качестве армянина: «Я армянин, рождённый в Грузии. Свою зрелую и творческую жизнь я жил на Украине. Страдал в грузинских и украинских тюрьмах, в казематах. Иногда я просыпаюсь ночью от того, что чешусь от вшей» [Геворкянц 2013, 101]. Параджанов находился на куль-

² В этом плане *типологически* очень похожи Параджанов и Франсуа Вийон. См. о французском разрушителе границ: Косиков 1984, 5–41; Косиков 2002, 374–483.

³ Вулкан Сергей Параджанов. 2010. Автор сценария Светлана Самоделова. Режиссёр Андрей Валемицин. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=f5ZSeFVGhZ0>.

⁴ Памятник Параджанову. 2019. Режиссёр Александр Столяров. Телеканал «Культура». Программа «Острова». См.: <https://www.youtube.com/watch?v=K-2livnUAIM>.

турных границах⁵, он жил «на зоне», вне гражданской жизни, вне высокой культуры, в контексте антикультуры, «культуры дна» [Самойлов 1990, 97]. Но, как творческий человек, всё страшное в заключении⁶ он воспринимал в категориях искусства: «Тут немислимо прожить **один день**. Это страшно. Новые люди, новые сюжеты, мозг не выдерживает. Куда деть эти гениальные либретто? Кому нужны и где? Но какое счастье, что они есть» [Геворкянц 2013, 80]. Жизнь заключённого в нём выстраивалась в синтагматические единицы – такие, как литературные зарисовки, новеллы, либретто, сценарии, а также в визуальные произведения – коллажи, зарисовки, картины.

К сожалению, С. Параджанов не успел после тюремной «одиссеи» собственноручно визуализировать ужасное транснациональное пространство СССР – зону. Но дух зоны можно почувствовать, посмотрев фильм «Лебединое озеро. Зона» по сценарию Параджанова⁷. Жизнь сбежавшего из тюрьмы зека в обелиске «Серп и молот» становится ключевой метафорой в понимании ужасной эпохи, карательной и антигуманной системы СССР. В экранной синтагме *полутруп-зек + постамент «Серп и Молот» + слово «Слава»* раскрывается советская эпоха в модусе сарказма и драматизма. Конечно, было бы интересно видеть, как снял бы этот сюжет сам Сергей Параджанов.

Конечно, тюремная жизнь оставила свой след в габитусе великого кинорежиссёра, зачастую представлявшего тюремную жизнь в юмористическом модусе. Например, в магнитофонной записи в номере ереванской гостиницы «Ани» Маэстро говорит Рубену Геворкянцу по ходу разговора, что он собирается делать себе укол «только через сорочку или пиджак – в живот. В тюрьме так делают (смеется и делает укол инсулина)» [Геворкянц 2013, 160]. Смех является знаком дистанцированности Параджанова от ужасного прошлого, а укол «по-зековски» – сознательным или бессознательным «перформансом», презентацией «зековской» ментальной конструкции: нельзя снимать штаны, поскольку это знак принадлежности к тюремной касте *опущенных* («петухов», т. е. пассивных гомосексуалистов) [Самойлов 1990, 99]. Представителя этой касты мы видим в кадре «Лебединого озера»: на его спине изображено индивидуа-

⁵ О проблеме культурных границ и гибридности см.: Симян 2018, 193–206.

⁶ С. Параджанов в 1975 году пишет из зоны своему другу Роману Балаюну: «Здесь человек проиграл в карты – он должен был откусить голову у живой крысы и съесть её» [цит. по: Геворкянц 2013, 79]. В противном случае заключенный терял свою «масть», место в воровской иерархии; за неуплату карточного долга его могли *опустить* и перевести в касту *чушек, обиженных*.

⁷ Лебединое озеро. Зона. 1990. Режиссёр Юрий Ильенко. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=feeX-VEcu2Y>.

лизированное женское тело с именем «Света»; это знак того, что данное мужское тело использовалось на зоне как «женское».

Другим примером неосознанного «атавизма» тюремной жизни С. Параджанова можно считать заваривание крепкого чая [Геворкянц 2013, 27], которым он угощал своих гостей, хотя сам режиссёр никогда на зоне не *чифирил*, ни с кем не сближался, чтобы не рисковать, хотя уголовная статья великого режиссёра была ужасной и соответствовала самой низкой касте заключённых – «чушкам» [Самойлов 1990, 97–98]. Однако по роду своей деятельности С. Параджанов оказался в касте *мужиков* (это средний слой), которые должны были работать и за себя, и за воров [Самойлов 1990, 98].

О принадлежности режиссёра к средней касте мы черпаем информацию из его писем. «Для моего существования, – пишет С. Параджанов другу, режиссёру Роману Балаяну, – тут мне надо примерно в месяц 12 рублей, кроме ларьковых 7 рублей» [Геворкянц 2013, 80]. Конечно, в письме не могло быть написано, что часть доходов от работы в роли прачки, штопальщика мешков, дворника и содержимого посылок отдавалось воровскому «верху» – *пахану*, что и было условием для выживания. «17 декабря, – пишет Параджанов Роману Балаяну из тюрьмы, – будет 3 года. Кто мог представить, что это можно – дожить до трёх лет? Тут немисливо прожить **один день**» [цит. по: Геворкянц 2013, 79–80]. Недосказанное прочитывается между строк. Поскольку заключённый платил «налог» главному вору, постольку он мог надеяться на поддержание порядка и защиту [Самойлов 1990, 98, 109–110]. Предполагаем, что именно в таких межличностных и иерархических условиях смог выжить С. Параджанов.

Однако Параджанову готовили увеличение срока заключения на основании того, что он «демонстративно носит усы», «рисует порнографию» для паханов, «консультирует по тематике наколок» и «метёт территорию без удовольствия и задора» [Геворкянц 2013, 124]. Что касается пятого пункта, то в основу этого обвинения лёг интересный случай. Когда С. Параджанов подметал зону, начальник тюрьмы раскритиковал его за то, что он «работает без огонька». Великий кинорежиссёр подошёл к замечанию креативно. Он поджёг метлу, тем самым доказав, что он умеет работать и с огоньком – в прямом и переносном смыслах. Как видим, С. Параджанов не переставал творить и в самых экстренных и ужасных жизненных ситуациях, играя со смыслами и придумывая перформансы.

Примером иронического перформанса Параджанова служит эпизод встречи недавно освободившегося из тюрьмы режиссёра

с украинской делегацией и руководством кинематографии Украины в Ереване. Весной 1979 года, во время ежегодного Всесоюзного кинофестиваля С. Параджанов, приняв душ, выходит из номера гостиницы «Ани» с двумя бумажными лентами с надписью «продезинфицировано» (их клали в ванную и на унитаз, чтобы сообщить постояльцам, что номер чист). Одну ленту он завязал на лбу, вторую прикрепил сзади ниже пояса. В подобном наряде С. Параджанова увидели в фойе его коллеги с Украины и шарахнулись, а Маэстро на весь зал закричал: «Упокойтесь, – показывал на голову и зад, – всё чисто, всё продезинфицировано» [Геворкянц 2013, 122].

Эпатажное поведение является прекрасной визуальной презентацией его прирождённого юмора, его креативного начала, которое выражалось в пространстве искусства и жизни. Неиссякаемый юмор можно увидеть на фотографии С. Параджанова у здания КГБ в Тбилиси (ил. 1), где он шутит с репрессивными органами СССР. Однажды Параджанов со своим племянником Гариком разыграл перед гостями прекрасную сцену [см.: Геворкянц 2013, 148]. Гарик обозвал Маэстро бездарью, а режиссёр начал «защищаться», что он работал целый день, даже показал свои коллажи. Кроме того, Параджанов упомянул, что ему пишет весь мир, что сам Феллини ему написал, и показал письмо присутствующим. Разоблачила поставленную сценку-скандал сестра Параджанова Аня. Она, случайно появившись в проёме двери по дороге в туалет, остановилась и с презрением сказала: «Вчера весь день они репетировали».

В разные годы Параджанов в шутку организовал свои похороны в Тбилиси и в Ереване [Геворкянц 2013, 149]. Кроме перформансов, эта тема была художественно осмыслена в коллаже «Оплакивание кинорежиссёра»⁸. Тема смерти, особенно в тюрьме, не раз осмысливалось визуально. Коллаж «Плачущая Джоконда»⁹ был творческим продуктом эмоциональной рефлексии Маэстро, однажды сказавшим: «Если я умру, Джоконда меня будет оплакивать» [Москвичева 2012]. Коллаж в увеличенном виде (в форме инсталляции Арама Николяна) можно увидеть на улице Абовяна в центре Еревана¹⁰. На прагматическом уровне для посвящённого реципиента инсталляция становится напоминанием не только о тяжёлых жизненных этапах великого режиссёра, но и о рефлексии смерти и, конечно же, об интертекстуальности параджановского коллажа.

⁸ См.: <http://parajanovmuseum.am/ru/sergei-paradjanov/works>.

⁹ См.: <https://www.pinterest.com/pin/337910778268046684/?lp=true>.

¹⁰ См.: <https://ru.armeniasputnik.am/culture/20170921/8744024/dzhokonda-Parajanova-voskhitilaministrov-kultury-armenii-i-gruzii.html>.

Ил. 1. Сергей Параджанов у здания КГБ в Тбилиси

Ил. 2. Сергей Параджанов и его мать Сиран

Подобные перформансы являются знаками его творческого начала, юмора, игрового отношения к смерти, к самооплакиванию [Геворкянц 2013, 173], к себе как представителю «лика святых» в искусстве. Например, на одной из фотографий (ил. 2) Параджанов с корзиной-нимбом над головой иронически представляет себя и свою маму Сиран в облике святых. Он очень любил представлять себя в роли ангела, первосвященника-католика, человека с нимбом не только из корзины, но и из колючей проволоки [Абрамян 2014, 26]. Если рассматривать фотографию не в религиозном контексте, то послание Параджанова, видимо, сообщает о том, что он был и носителем чистого творчества, «святым», имеющим колоссальный вклад в киноискусство. Эмпирический материал показывает, что С. Параджанов творил не только во время съёмок, но и в повседневном пространстве. Как метко было отмечено Героняном, тбилисская квартира Параджанова не была просто жилплощадью, но «скорее мастерской, костюмерной, наполненной разными рисунками, куклами, шляпами, коллажами [Геронян 2018], а ещё, по определению самого Параджанова, – театром.

2. Параджанов между Тбилиси и Ереваном: интерьер, перформансы, вещный мир, музей

Как было отмечено выше, Параджанов профессионально работал на территории Украины, Грузии и Армении, но предпочитал жить в Тбилиси. «Каждый раз приезжая в Ереван, я подолгу жил в этой гостинице, которая становилась местом паломничества тысяч людей. Может, это нескромно, но это было так. Я, конечно, больше люблю Тифлис. Но их лучше не сравнивать. Они такие разные! И любил их по-разному, как двух очень близких, но очень непохожих людей. В Ереване был свой шарм, тоже неповторимый. И здесь теперь всё по-другому – не так, как было. Здесь, как в Тифлисе, сбросили памятники вождей, которых я так высмеивал. Но люди не стали жить лучше. Но кто знает? Может, всё устроится... Главное, чтобы не было больше вождей – ни старых, ни новых» [Геворкянц 2013, 67]. Действительно, эти два города различаются по своему духу, ландшафту, структуре и т. д.

Но почему всё-таки С. Параджанов больше любил Тбилиси? По всей видимости, Параджанову нравился Тбилиси тем, что город не потерял дух Старого Тифлиса. Культурный пласт прошлого (до советизации Грузии в 1921 г.) сохранился в быту и в городском

пространстве советского Тбилиси. Параджанов, гуляя по Тбилиси, объясняет режиссёру Рубену Геворкянцу, почему ему нравилось заглядывать в окна первых этажей. Он читал вещный мир тбилисских интерьеров: «На стенах висит настоящая живопись, вон работа художника XIX века Башинджагяна, а вот работа Гудиашвили, в том окне не телевизоре антикварная ваза – это антиквариат, это веджвуд, английский фарфор». Геворкянц пишет: «Он знал всё и видел на расстоянии все нюансы». На вопрос Р. Геворкянца, почему он не обращает внимание на окна первых этажей в Ереване, Параджанов ответил: «В Ереване нет антиквариата, там у людей на стенах, да и в домах, всё ненастоящее, антиквариат здесь, в Тифлисе» [Геворкянц 2013, 136]; так он любил называть Тбилиси¹¹. Дело в том, что Старый Тифлис был торговым центром, находящимся на перепутье Запада и Востока; очень многое из вещного мира оседало в княжеских и купеческих домах «кавказского Парижа». Так представляется процесс «оседания» ценных товаров в Старом Тифлисе Касымом Орозбаевом: «Тифлис тех лет, по сути, был одной большой торговой лавкой. Всё, что уже успели привезти с Востока и ещё не успели увезти на Запад, заполняло бесконечные торговые ряды города» [Орозбаев 2011]. Именно потому, что Старый Тифлис был ещё и торговым перекрёстком, очень много аутентичного можно было видеть в домах жителей советского Тбилиси.

Показателен для нашей темы эпизод, рассказанный Геворкянцем о Параджанове, который однажды зашёл к дяде Вахо на поминки. Он произнёс 15–20-минутный тост в честь умершего Вахо и в конце добавил, что усопший хотел ему подарить бокал бордового цвета, как память о себе, и долго хранил его где-то отдельно в серванте. Потом повернулся к сестре усопшего и в приказном тоне сказал: «Поищите в серванте на второй полке в углу». Бокал нашли и завернули в газету. «По дороге он говорит: “Завтра всё, что было у дяди Вахо, разделят родственники и соседи, а они, даже понятия не имея об этом бокале, будут хранить в нём лекарства или класть в него зубной протез, а ведь это Баккара – французский хрусталь XVII века. А я подарю тому, кто знает в этом толк”» [Геворкянц 2013, 136].

Из данного эпизода понятно, что очень многое, что имелось у внуков и детей обитателей Старого Тифлиса, не осознавалось как нечто ценное, и С. Параджанов, как великий ценитель всего аутен-

¹¹ И это небезосновательно. Параджанов называл советский Тбилиси на армянский лад – Тифлис. Это признак «армянского» взгляда на грузинский город. Именно так звучит этот топоним в армянском дискурсе [см. об этом подробнее: Симян 2019, 65–66].

тичного, собирал такие предметы – но не для себя, не из корыстных побуждений, что говорит о нём как об истинном ценителе искусства, альтруисте, а не коллекционере-бизнесмене. Хотя было время, когда он перепродавал антикварные товары, – когда «закрыли» его фильм «Киевские фрески»; так хобби, унаследованное им от отца-антиквара [Орозбаев 2011], стало его кормить.

Альтруистическая душа Параджанова проявляется в интересном «перформансе», когда он покупает у курдянки не только чёрную курицу, но и её «оловянные висячие серьги с маленькими кораллами» [Геворкянц 2013, 136]. Эти серьги он дарит жене посла Великобритании в СССР, которая приехала навестить знаменитого режиссёра с известными журналистами из Москвы и чиновниками МИДа. И Параджанов со дна тяжёлого сундука достал серьги и положил их на яркий свет большой горячей лампы под абажуром со словами: «Я дарю вам эти серьги, эти серьги царицы Тамары». Взамен англичанка сняла с шеи своего помощника японскую фотокамеру «Асахи Пентакс» и подарила Параджанову [Геворкянц 2013, 140]. На следующий же день Параджанов подарил дорогостоящий фотоаппарат соседскому мальчику, который увлекался фотографией. И в этом перформансе Параджанов прекрасно сыграл в маске актёра, срежиссировав процесс подношения подарка, сначала медленно достав из сундука всё его содержимое (серебряный персидский кувшин, домотканые ковры и ковры) и только в конце серьги «царицы Тамары». Вещная синтагма, медленные движения рук Параджанова, грамотная презентация подарка под правильным освещением произвели большое впечатление (на прагматическом уровне) на жену посла Великобритании. Но и в этом случае приобретённый ценный подарок – фотоаппарат – преподносится адресату, имеющему в нём потребность, – восемнадцатилетнему соседу-фотолюбителю.

Как видно из сказанного, у Параджанова были прекрасные отношения со своими соседями. Структура «итальянского» дворика его тбилисского дома имела важное значение, поскольку эта структура «диктует» модели поведения. Люди в основном живут по принципу общины, а не общества (*Gemeinschaft* vs. *Gesellschaft*), где почти нет приватного пространства. Всем всё слышно, а иногда и видно. Это подтверждается на примере подарка Параджанова соседскому мальчику или, например, поддержкой Параджанова со стороны соседей, когда на него было сфабриковано уголовное дело. Всё ценное из его дома было распределено среди соседей, чтобы уберечь от конфискации сотрудниками правоохранительных органов. Эта

тема была художественно осмыслена в серии работ «Перечень описанного имущества». Интересен в этом плане коллаж «Судебный исполнитель»¹², где всемогущая «рука власти» забирает всё ценное.

После возвращения из заключения соседи стали возвращать припрятанные вещи Параджанову: мраморную статую Венеры Милосской принесла соседка – толстенная и очень улыбчивая грузинка; граммофон поднёс сосед – очень худой армянин, антикварную вазу принёс сосед из дома напротив – хромоногий еврей; два ковра притащили братья езиды; красивая грузинка-подросток каждый день поднимала по лестнице большую корзину различных фруктов [см.: Геворкянц 2013, 25, 61]. Понятно, таким образом, что в доме Параджанова, кроме его собственных коллажей и произведений искусства, было много ценного из эпохи Старого Тифлиса. По визуальному материалу видно, чем была заполнена квартира Параджанова в Тбилиси, на улице Коте Месхи, 7: антикварными изделиями, произведениями искусства и артефактами из аутентичного материального пласта эпохи Старого Тифлиса¹³. Из-за нехватки пространства стены были загромождены ценными артефактами. После 1991 г. очень многое из этого красиво выставлено в доме-музее Параджанова.

Ил. 3. Сергей Параджанов на балконе

¹² См.: <http://parajanovmuseum.am/ru/sergei-paradjanov/works>.

¹³ См. фотографии в книге Р. Геворкянца [Геворкянц 2013, 52, 168, 169, 194 и др.]; публикуемые в статье фотографии заимствованы из названной книги.

Из вышеописанного случая следует также, что соседи С. Параджанова относились к разным национальностям и при этом любили и уважали его. Весь колорит «итальянского» дворика в Тбилиси, а также добрые отношения Параджанова с соседями можно видеть на сохранившихся фотографиях. Параджанов любил позировать на деревянном балконе (ил. 3). Мы видим красивую тогу, артистическую позу и жест режиссёра в контексте, заданном рамами и старым аутентичным балконом: в обстановке творческого беспорядка Маэстро эстетизирует пространство тифлисского дворика. Типичный тифлиССкий дух можно увидеть и на фотографии «Сергей Параджанов и Алла Демидова» на фоне ковра, с типичным балдахиноподобным тбилиССким зонтиком, подаренным актрисе самим режиссёром. Его тбилиССкий дворик красиво представлен на «спрессованном фильме»¹⁴-коллаже «Я продал свою дачу»¹⁵, где всё социальное пространство представлено как маскарад, дирижёром которого является сам режиссёр, шутливо-иронично держащий в руках зонтик-смычок и скрипку.

Ил. 4. Сергей Параджанов и деньги

¹⁴ Когда репрессивная советская власть украла у С. Параджанова 10 лет творчества в кино, коллажи, графика, аппликации для него стали глотками чистого воздуха, статичными кадрами кино: «Мне запретили снимать кино, я начал делать коллажи, коллажи – это спрессованный фильм» [Москвичёва 2012].

¹⁵ См.: <https://www.pinterest.ru/pin/480477853978000171/>.

Интересна также фотография с условным заголовком «С. Параджанов и деньги» (ил. 4), на которой режиссёр рассматривает советскую купюру, как бы изучая её структуру, пытаясь раскрыть мистику денег или что-то спрятанное в них. Сам С. Параджанов отнюдь не фетишизировал деньги. Он любил кутить с друзьями. Об этом рассказывал его украинский друг, режиссёр Роман Балаян¹⁶. Заметим, что Параджанов эстетизировал не только своё социальное пространство, но и обеденные столы. На фотографии «С. Параджанов за накрытым столом во дворе своего дома» (ил. 5) чётко видно, как он красиво оформлен. Сам «текст стола» становится эстетическим знаком. Пища для него имела не только утилитарное значение, но была объектом эстетизации, помещалась в центре «итальянского» дворика. В такой обстановке он принимал у себя великих деятелей искусства, артистов, писателей, балерин, сценаристов (Франсуаза Саган, Майя Плисецкая, Юрий Любимов, Марчелло Мاستроянни, Тонино Гуэрра, Андрей Тарковский).

Ил. 5. Сергей Параджанов за столом во дворе своего дома

Стоит обратить особое внимание на туалет тифлисского дома Сергея Параджанова, который находился в конце большого деревянного балкона. Рядом с туалетом, как отмечает Р. Геворкянц,

¹⁶ См.: Вулкан Сергей Параджанов. <https://www.youtube.com/watch?v=f5ZSeFVGhZ0>. 38:55.

была нарисована картина в стиле примитивистов – мужчина и женщина в национальных костюмах, что является продолжением традиций Старого Тифлиса, когда в духанах и домах разукрашивали стены [Геворкянц 2013, 27]. Параджанов восхищался своим «замечательным сортиром» и «всегда мечтал о тёплом туалете в своей тбилисской квартире» [Геронян 2018]. Так как туалет имел внешнюю стену, естественно, он не мог быть тёплым. Но этот недостаток восполнялся знаками, эстетизирующими утилитарное пространство. С. Параджанов превратил свой «сортир» в туалет-музей: «На стенах кнопками были прикреплены все его документы – аттестат школы, и диплом ВГИКа, и справка о том, что он проучился год в институте железнодорожного транспорта, и справка о том, что два года проучился в Тбилисской консерватории на вокальном факультете, и музыкальные грамоты, и почётные грамоты о военно-шефской деятельности, и со всех листов на нас смотрели Ленин и Сталин, а иногда только Ленин. Своих гостей он старался сам лично сопровождать в туалет. На небольшой тумбе стояла фарфоровая большая ваза, в ней была вода, ваза вся была в глазури и на ней портреты Сталина и Мао Цзэдуна с надписью: “Москва-Пекин-Дружба”» [Геворкянц 2013, 27].

Благодаря Рубену Геворкянцу многое можно узнать об эстетизации Параджановым утилитарного пространства. Тот факт, что он проводил своих гостей до туалета, был знаком вежливости, непосредственности. А синтагматический ряд дипломов указывает на эпатажность и ироничность великого режиссёра. Основным смыслом послания состоял в том, что гениальному человеку, в принципе, не нужны никакие дипломы. Кроме того, дипломы в туалете рассказывают об интеллектуальном становлении Параджанова, о его духовных «путешествиях» по учебным заведениям СССР. По сути, режиссёр «врывается» в приватное пространство пользователя туалета, поскольку, к тому же, туалет всегда является пространством перехода от приватного к общественному и наоборот. Именно поэтому много текстов появляется в пространстве туалета. Обратим внимание на плакат в туалете С. Параджанова, на котором на двух языках (грузинском и русском) написано: «Камера хранения». Эта фраза тоже прочитывается двояко, она с двойным кодированием. Если туалет смоделирован как музейное пространство, то в камере хранения музеев мы оставляем свои вещи. В параджановском контексте заметна игра с референтами (дипломы, декорации, нечто утилитарное...). Что мы можем оставить в камере хранения? Семантическая нагрузка и модус понимания меняется и на прагматическом

уровне. Подобная коммуникативная ситуация может восприниматься с юмором, иронией, сарказмом. Именно так С. Параджанов рассказывает о себе, тем самым отвлекая посетителя от интерьера и холода туалета. Подобный «трюк» можно рассматривать как занятие внимания реципиента чем-то важным, дабы он не ощущал дискомфорт туалетного пространства.

Из вышеприведённого описания очевидно, что в параджановском туалете оказывается очень много политического смысла. В советское время перенос иконических знаков политического «верха» (Ленин, Сталин, Мао Цзэдун и т. д.) в пространство отхожего места прочитывается как акт эпатажа, когда «политические святые» оказываются в профанном контексте, а «иконы» политического «верха» – внизу. Происходит семантическая инверсия. Так С. Параджанов играл с иконами «святых» в советское время.

Стоит вспомнить ещё одну интересную игру с политическим символом – Брежневым. Параджанов в Киеве жил в доме на центральной улице, где на всё здание был помещён огромный портрет-плакат Л. Брежнева. Придя домой, он вырезал один глаз Брежнева и через этот разрез начал махать демонстрантам. Параджановский эпатажный перформанс – «оживший» глаз Брежнева – порадовал демонстрантов, а объяснение С. Параджанова работникам КГБ было ещё ироничнее: «Я не издеваюсь ни над кем, – парировал изумлённый Параджанов, – просто смотрю на парад трудящихся глазом Леонида Ильича Брежнева» [Геронян 2018]. И этот перформанс, и выступление в Минске во время встречи с деятелями культуры по поводу эпохи Брежнева сыграли роковую роль в подготовке его ареста и интеллектуального убийства – лишения права снимать фильмы. Кинорежиссёр Александр Куратов вспоминает речь Параджанова: «Когда-нибудь в большой советской энциклопедии будет написано: “Л. И. Брежнев, посредственный политический деятель, жил в эпоху Параджанова”»¹⁷. Именно эта фраза и стала политическим основанием для его обвинения и ареста.

С. Параджанов «творил» не только у себя на балконе, дома, в туалете, но и в городском пространстве советского Тифлиса. В этом плане интересны параджановские фотографии на фоне тифлисского городского ландшафта, в частности, фотография Юрия Мечитова «За решёткой» (1984). В типичном тифлисском асимметричном дворике создана визуальная метафора, отсылающая к советской жёсткой карательной эпохе: решётка, а за ней Па-

¹⁷ См.: Вулкан Сергей Параджанов. <https://www.youtube.com/watch?v=f5ZSeFVGhZ0>. 29:51–30:00.

раджанов открытым жестом зовёт зрителя. Лёгкая улыбка говорит о силе его духа, о его неиссякаемом творческом начале (ил. 6). Если посмотреть на эти параджановские перформансы с психоаналитической точки зрения, то можно сказать, что гештальт тюрьмы не закрылся у него даже после освобождения. Именно поэтому он, по словам Ю. Мечитова, любил сниматься за аутентичными решетками – «атавизмами» Старого Тифлиса, напоминающими ему лагерную жизнь. Обратим также внимание на фотографию «Время полёта» (ил. 7), на которой Ю. Мечитов запечатлел Маэстро на фоне горы Мтацминда на улице Махарадзе (1981). Конечно, эта фотография, помимо своего денотативного смысла, функционирует в коннотативном плане. Полёт можно интерпретировать в метафорическом плане, указывающем на всё творческое наследие Параджанова. Именно так он и представлен в городском пространстве постсоветского Тбилиси в качестве великого режиссёра. В 2004 г. грузино-итальянский скульптор Важа Микабаридзе подарил городу бронзовую скульптуру Параджанова¹⁸. Язык фотографии и скульптуры совпадают, фиксируя свой «объект» в максимально динамичном состоянии. Скульптура Микабаридзе напрямую отсылает к первоисточнику-фотографии, сообщая нам о том, что Параджанов жил и творил в прекрасном, аутентичном Тбилиси.

Ил. 6. Сергей Параджанов за решёткой

¹⁸ См.: <https://parajanov.com/monument/>.

Ил. 7. Сергей Параджанов. Время полёта

Итак, подводя итог, можно сказать, что «опасно свободный человек» (Роман Фирман) Сергей Параджанов был человеком высокого полёта как в плане создания киноязыка, так и языка визуальной поэтики, перформансов и эпатажа. На примере его жизненного пути можно реконструировать то, насколько репрессивна была советская власть не только в сталинскую, но и в брежневскую эпоху. «Вулканическая» природа Сергея Параджанова была предпосылкой для разрушения жанровых, ценностных и идеологических традиций советского периода. Его эпатажное, юмористическое, ироническое мышление постоянно творило перформансы, нарушая границы реального и условного. Именно в этом контексте его квартира превращалась в театральную площадку, в квартиру-музей, квартиру-мастерскую. Объектом эстетизации и визуального семиозиса становился весь интерьер его тбилисского дома, включая туалет. По собранному в туалете синтагматическому экспозиционному ряду

становится ясно, что эпатажное мышление является важной предпосылкой для создания визуальных антитекстов советской эпохи. Ирония, самоирония, сарказм по отношению к себе и к окружающему миру становятся генераторами его культурного габитуса, его перформансов и его поэтики.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамян 2014 – *Абрамян Л.* Кинорежиссёр, смотрящий на мир глазами художника // *Калейдоскоп Параджанова*. Рисунок, коллаж, ассамбляж. Ереван, 2014. С. 19–29.
- Геворкянц 2013 – *Геворкянц Р.* Параджанов. Коллаж на двоих. Ереван, 2013.
- Геронян 2018 – *Геронян А.* Сергей Параджанов – города в судьбе гения // *Вне строк*, 24.06.2018. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vstrokax.net/istoriya/sergey-Parajanov-goroda-v-sudbe-geniya/> (дата обращения 13.07.2019).
- Косиков 1984 – *Косиков Г.* Франсуа Вийон // *Франсуа Вийон*. Стихи. Москва, 1984. С. 5–41.
- Косиков 2002 – *Косиков Г.* О литературной судьбе Вийона // *Франсуа Вийон*. Стихи. Москва, 2002. С. 374–483.
- Москвичёва 2012 – *Москвичёва М.* «Спрессованные» фильмы Параджанова показали в Москве (интервью с директором музея Сергея Параджанова Заветом Саркисяном) // *Московский комсомолец* (МК.RU). 20.09.2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.mk.ru/culture/2012/09/20/751324-spressovannyye-filmyi-Parajanova-pokazali-v-moskve.html> (дата обращения 13.07.2019).
- Орозбаев 2011 – *Орозбаев К.* Планета Параджанова // *Виноград*. 2011. № 2 (40). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.vinograd.su/art/detail.php?id=44035> (дата обращения 13.07.2019).
- Самойлов 1990 – *Самойлов Л.* Этнография лагеря // *Советская этнография*. 1990. № 1. С. 96–108.
- Симян 2018 – *Симян Т.* Ёко Тавада – человек и писатель «границы» // *Идеи и идеалы*. 2018. № 4. Т. 2. С. 193–206.
- Симян 2019 – *Симян Т.* Музыкальное и карнавальное пространство старого Тифлиса (на примере творчества Вано Ходжабекяна, Вагаршака Элибекяна, Агаси Айвазяна) // *ПРАЭНМА*. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 63–80.

Материал поступил в редакцию 31.07.2019