

**Сергей Параджанов в поисках идентичности:
между самопохоронами и рефлексией о смерти***

Тигран Сиян

Ереванский государственный университет,
Ереван, Армения

**Sergei Parajanov in Search of Identity:
Between Self-Burial and Reflection on Death****

Tigran Simyan

Yerevan State University,
Yerevan, Armenia

This article continues the discourse on humanitarian thanatology and the question of mortality in art. The author describes the initial impulses of the manifestation of the motifs of self-mourning and self-burial with reference to the habitus of Parajanov and his work and other intertextual connections. As the empirical material shows, the motifs in question manifested themselves in different years through different channels of communication (memories of friends, letters, scripts, collages, photographs, photographs of performative acts, etc.). These motifs were an important leitmotif of his creative nature. Parajanov's encounters with death in various formats show that he, as a survivor of prison, was confronted with the problem of death. Through performative acts, he repeatedly replayed his experiences of death through self-mourning and self-burial games. The analysis shows that almost all performative acts manifest the code of carnality. The problem of a funeral and self-mourning is presented indirectly. The great Parajanov is also mourned through cultural and religious images (Gioconda, Catholicos of all Armenians). Sergei Parajanov also acts as a director, aestheticising the wake and funeral of his relatives and close friends (son-in-law, sister). His detachment from the death of his loved ones and the aestheticisation of the funerals show that in his mind, the code of mourning is

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке Республики Армения в рамках научного проекта № 21AG-6C041.

** Citation: Simyan, T. (2024). Sergei Parajanov in Search of Identity: Between Self-Burial and Reflection on Death. In *Quaestio Rossica*. Vol. 12, № 2. P. 422–435. DOI 10.15826/qr.2024.2.886.

Цитирование: Simyan T. Sergei Parajanov in Search of Identity: Between Self-Burial and Reflection on Death // *Quaestio Rossica*. 2024. Vol. 12, № 2. P. 422–435. DOI 10.15826/qr.2024.2.886 / Сиян Т. Сергей Параджанов в поисках идентичности: между самопохоронами и рефлексией о смерти // *Quaestio Rossica*. 2024. Т. 12, № 2. С. 422–435. DOI 10.15826/qr.2024.2.886.

replaced by carnality. The funeral procession is aestheticised, what happens is perceived from a distance, but with an emphasis on beauty.

Keywords: S. Parajanov, semiotic translation, semiosis, funeral, aestheticisation of death, mortality, game of death

Статья продолжает дискурс о гуманитарной танатологии и проблеме моральности в искусстве. Автор описывает первоначальные импульсы проявления мотивов самооплакивания, самопохорон на примере габитуса Параджанова, и его творчества и других интертекстуальных связей. Как показал эмпирический материал, вышеупомянутые мотивы проявились в разные годы по различным коммуникационным каналам (воспоминания друзей, письма, сценарии, коллажи, фотографии, фотографии перформативных актов). Упомянутые мотивы были важным лейтмотивом его творческой натуры. Параджановские игры во «встречу со смертью» в разных форматах указывают, что выживший в тюрьме Параджанов столкнулся с проблемой смерти. Благодаря перформативным актам не раз переигрывал он свои переживания смерти через самооплакивание и игры в самопохороны. Анализ показал, как почти во всех перформативных актах проявляется код карнавальности. Проблемы «веселых похорон» и самооплакивания представляются опосредованно. Великого Параджанова оплакивают также персонажи мировой культуры (Джоконда, католикос всех армян). Сергей Параджанов выступает в роли режиссера, эстетизирующего поминки и похороны своих родных и близких (зятя, сестры). Дистанцированное отношение к смерти близких и эстетизация похорон говорят, что в его сознании код траура заменяется на карнавальное празднество. Эстетизируется похоронная процессия, происходящее воспринимается отчужденно, дистанцированно, но с акцентом на красоту.

Ключевые слова: С. Параджанов, семиотический перевод, семиозис, похороны, эстетизация смерти, моральность, игра в смерть

Существенный в современных исследованиях дискурс гуманитарной танатологии включает темы моральности в литературе и искусстве [см.: Красильников]¹. Перформативные акты самооплакивания и самопохорон выявляются в творчестве и в габитусе Сергея Параджанова², что и стало целью исследования.

Вполне вероятно, первоначальным импульсом для самооплакивания и похорон Параджанова послужила концовка фильма «Не горюй!» (1969, реж. Г. Данелия), снятого по мотивам романа «Мой дядя Бенжамен» французского писателя Клода Тилье (1801–1844). Этот эпизод писатель представляет, используя монолог главного героя. Господин Менкси собрал всех своих гостей и обратился к ним со следующими словами:

¹ Подробнее об этом см. также: [Харт Ниббриг].

² См. об этом подробно: [Симян, 2019; Симян, 2023].

– Господа... знаете ли вы, что я пригласил вас на свои похороны? Вы все переночуете у меня, чтобы завтра проводить меня до могилы. Не оплакивайте меня и вместо траурного крепа вденьте лучше розы в ваши петлицы: это исцеление больного, освобождение узника празднуете вы сегодня. А кто из вас произнесет надгробную речь? [Тилье].

Со слов больного Менкси очевидно, что он собрал гостей на свои праздничные похороны. Само действие дает возможность перераста из траурного события в праздник-карнавал, а для самого организатора – стать «исцелением, освобождением узника», то есть Менкси организовал это действие как самотерапию. Именно в этом ключе видится и логика самотерапии Сергея Параджанова. Тем самым великий режиссер преодолевал через перформативные акты страх смерти, карнавализуя пространство своим присутствием. Но «игра в смерть» в его сознании активируется через визуальный текст («Не горюй!»). Это не игра на пустом месте. Через нее он преодолевает свои внутренние страхи (агонию), черпает новые импульсы, энергию для жизни. По сути, он симулирует смерть. В этом смысле интересна идея Ж. Бодрийяра о симуляции властей: «Все органы власти, все институты говорят о себе через отрицание, стараясь через симуляцию смерти избежать своей реальной агонии. Власть может инсценировать свое собственное убийство, чтобы восстановить хотя бы проблеск существования и легитимности. <...> Искать свежие силы в своей собственной смерти, возобновлять цикл через зеркало кризиса, отрицание и антивласть» [Бодрийяр, с. 30–31].

В 1969 г. одновременно выходят в прокат французская и грузинская интерпретации произведения Тилье. Если сравнить два варианта эпизода самопохорон, то можно увидеть существенную разницу. Во французском варианте фильма «Мой дядя Бенжамен» (реж. Э. Молинару) перед уходом в другой мир Менкси организовал «последний ужин» и «не захотел уходить в тоске и в печали». Он предложил гостям веселиться, как обычно. Во время похорон вместо черной ленты он предлагает опустить желтую розу в бокал шампанского и ее лепестки рассыпать на могиле (1:22:48–1:24:00 мин.). Очевидно, что карнавализация здесь отсутствует. Концовка фильма «Не горюй!» также посвящена «последнему пиру» Левана (=Менкси), в котором он захотел увидеть полные бокалы вина и веселые лица (1:14:53–1:15:02 мин.). После репетиции надгробных речей Леван предлагает друзьям спеть, затем песни плавно перетекают в танцы. Леван, нервничая, не выдерживает карнавального действия пьяных друзей и в гневе останавливает танцы словами, что нужно прекратить этот базар (1:18:44–1:23:04 мин.). Но на этом траурный праздник не заканчивается. Бенжамен, увидев слезы Левана, начинает запевать, к первому голосу подключаются гости, и вся комната наполняется многоголосой грузинской

песней (1:24:00–1:26:10 мин.). Песня Левану нравится, он наслаждается пением со слезами на глазах.

Суммируя вышесказанное, можно заключить, что во французском варианте не акцентирован карнавальный код, в отличие от фильма Г. Данелия. Армянский этнографический материал также показывает, что корни «веселых похорон» исходят от фольклорного театра с комическими инсценировками, а на типологическом уровне – от карнавала [Петросян, с. 140–158]. Отличие от этнографического материала заключается в том, что «веселые похороны» великого режиссера были связаны с пародийным обрядом самооплакивания, но без элемента воскресения³. Параджанов и тут проявлял свою креативность, модифицировав только часть комического «отпевания». Феномен оплакивания, самооплакивания, церемониймейстерства похорон Параджанова становится проявлением карнавального сознания режиссера, «психотерапевтической» игрой, методом преодоления собственной боязни смерти.

Игры в смерть

Тема эта появилась во время второго тюремного срока Параджанова. Примерами служат коллажи Параджанова «Оплакивание кинорежиссера» (1974–1977), «Плачущая Джоконда» (1977) [Параджанов, 1974–1977; Параджанов, 1977]. Мы видим, насколько их автор чувствовал близость смерти, находясь среди заключенных. По его мысли, в случае смерти его будут оплакивать персонажи мировой культуры и священнослужители (Джоконда, католикос всех армян). В контексте самооплакивания интересен перформанс Параджанова, организованный им во время банкета в московском ресторане «Баку» после генеральной репетиции спектакля «Высоцкий». Из рассказа кинорежиссера Александра Атанесяна мы узнаем, что Параджанов поставил у входа швейцара, который дарил каждому заходящему хризантему и спрашивал: «Вы на похороны Параджанова?» Народ поначалу нервничал, но понимая очередную шутку Сережи, стал отвечать: «Да, мы идем на поминки Параджанова» [Карапетян]. На самом деле так он смеялся над своей смертью. Высмеивание идеи смерти и смех других по этому поводу являются психологическими приемами преодоления страха смерти.

Самооплакивание и подобные перформативные акты наблюдаются на визуальном уровне. На фотографии Завена Саргсяна «Параджанов имитирует собственные похороны» [Сергий Параджанов, с. 6] или «Меня хоронят» («Игры в смерть», Ереван, 1980) [Коллаж на фоне, с. 12] мы видим амбивалентное состояние (ил. 1). Параджанов оплакивает самого себя над своим же портретом, но лица остальных персонажей не грустные, они не вовлечены в игру.

³ О «веселых похоронах» как армянской версии карнавала см.: [Петросян, с. 140–161].



1. С. Параджанов имитирует собственные похороны. Март 1980 г.
Фотография З. Саргсяна [Сергий Параджанов, с. 6]

S. Parajanov imitating his own funeral. March 1980. Photograph by Z. Sarkisyan

О самопохоронах Параджанова пишет в своей документальной повести о режиссере его друг Гарри Кунцев:

...Выйдя из тюрьмы, даже устроил себе грандиозные похороны. С панихидой, с речами о себе, с траурным шествием по улицам, с поминками, когда пришли все друзья и недруги, недруги и друзья, которых он не отличал друг от друга, и тех, и других одаривая одинаковыми порциями неизменной доброты. На катафалке был укреплен его портрет в траурной рамке. Он шел рядом, скорбно сложив руки на груди. И на вопрос встречных: «Кого хоронят?» – со спокойным достоинством отвечал: «Сергея Параджанова...» И встречные покачивали головой, поверив... [Кунцев].

Если на фотографии З. Саргсяна мы видим только один кадр самооплакивания, то текст Кунцева представляет целостную картину своего рода игры под названием «Встреча со смертью».

Можно привести еще один пример самопохорон, состоявшихся в гламурной раздевалке киностудии «Грузия-фильм», где в роли плакальщика выступал друг Параджанова режиссер Додо (Давид) Абашидзе (ил. 2). Карикатурно выглядят ноги Параджанова и приподнятая голова. Благодаря надписи на подтяжках Абашидзе («The Vodka») фотография воспринимается в контексте оппозиции «смерть – веселье».

Мотив самопохорон на этом не заканчивается. Параджанов сам захотел разыграть его в своем будущем автобиографическом



2. С. Параджанов. Карнавальная панихида в раздевалке киностудии «Грузия-фильм». Середина мая 1983 г. Фотография Ю. Мечетова [Сергей Параджанов, с. 171]
 S. Parajanov. Carnival memorial service in the dressing room of "Georgia-Film". Mid-May, 1983. Photograph by Yu. Mechetov

фильме «Исповедь» (1969), сценарий которого был написан во время тяжелого состояния режиссера (двустороннее воспаление легких): «Так умер Человек – Человек, ищущий истину» [Параджанов, 2006, с. 85]. В сценарии «человеку»-Параджанову придается онтологический смысл. Но сам факт его смерти представляется в контексте освящения «брачного союза» мадам Параджановой «с грешником Езефом Сергеевичем Параджановым, с которым она фиктивно развелась в 1924 г. Развод был необходим для спасения шубы из французского вухохля и дома на горе Святого Давида» [Там же]. Очевидно, что самопохороны Человека представляются в контексте свадьбы. Похороны сына и «освещение брачного союза» (свадьба) представляются как переход от смерти к новой жизни (браку)⁴. Но последующая аргументация нарратора по поводу развода придает сказанному карнавальность, поскольку в ней сопоставляются несопоставимые вещи: развод, чтобы спасти шубу из французского вухохля, и дома.

⁴ Заметим, что оппозиция «свадьба – похороны» часто встречается в фильмах Эмира Кустурицы «Черная кошка, белый кот» (1998), «Цыганенок» (одна из киноновелл, вошедших в фильм «Невидимые дети», 2005). В последнем криминальная жизнь детей представляется в рамке оппозиций «жизнь – смерть», «свадьба – похороны» и становится комическим переходом – полетом невесты на гроб умершего. И у Кустурицы, и у Параджанова эти оппозиции представлены в коде карнавального смеха, но одновременно составляют суть жизни.

В сценарии С. Параджанова «Исповедь» тифлисский священник Тер-Акоп, который должен был по просьбе мадам Параджановой после траурной службы по сыну освятить союз, совершил «только заупокойную мессу», поскольку он не в состоянии был понять карнавального кода этого действия [Параджанов, 2006, с. 85]. Мы видим, что он иронично представляет отца как грешника. Исследователь творчества Параджанова К. Калантар объясняет ироническое отношение к отцу событиями в биографии режиссера – отказом помочь необеспеченному сыну заплатить калым за первую жену Нигяр, трагически погибшую от рук своих братьев [Калантар, с. 16].

Личный метод преодоления страха смерти читаем в воспоминаниях Алины Литинской:

Он раздаривал все... <...> Незадолго до смерти Сергей попросил своего друга-скульптора вылепить его голову с чашей-выемкой на затылке. Пусть там собирается дождевая вода, и пусть ее пьют птицы [Параджанов, 2006, с. 85].

Скульптура использовалась не только в прагматическом и утилитарном ключе, но и в метафорическом, так как его голова всегда была источником мудрости для последующих поколений, чтобы они черпали «воду» (оригинальные идеи, фантазии) из его головы-источника.



3. Саломея и Иоканаан (Г. Габиния и С. Параджанов). Конец 1960-х гг. Фотография Л. Гогоберидзе [Параджанов, 2006, с. 196]
Salome and Jokanaan (G. Gabiniya and S. Parajanov). Late 1960s. Photograph by L. Gogoberidze

«Игра в смерть» автору видится на фотографии, названной С. Параджановым «Саломея и Иоканаан» (конец 1960-х, фото Л. Гогоберидзе), сюжет которой был срежиссирован им во время прогулки по Киеву с актрисами Гией Габиния и Ланой Гогоберидзе (ил. 3). Как отметила Л. Гогоберидзе в своих воспоминаниях «Настоящий тбилисец», получилось «нечто удивительное – такая

прекрасная Саломея с головой Иоканаана на фоне современного Киева» [цит. по: Там же, с. 196]. Благодаря воображению режиссера Лана представляется в роли Саломеи, а Параджанов – в роли пророка Иоканаана (Иоанна Крестителя). По всей вероятности, он по аналогии с сюжетами картин «Саломея» Лукаса Кранаха Старшего, «Саломея с головой Иоанна Крестителя» Караваджо или «Саломея с головой Иоанна Крестителя» Гвидо

Рени представляет себя в роли жертвы, тем самым продолжая тему игры в смерть.

Подобные психотерапевтические игры могли иметь функцию нападения на смерть. Австрийский писатель Элиас Канетти в своей книге «Тайное сердце часов» так размышляет о смерти:

Отчего ты восстаешь против представления о том, что смерть уже присутствует в живущих? Нет ее разве в тебе? Она есть во мне, потому что мне нужно нападать на нее. Для этого, ни для чего другого она нужна мне, для этого я обзавелся ею.

<...>

Но я проклинаю смерть. Я не могу иначе. И даже если бы мне пришлось ослепнуть на этом, я не могу иначе, я отталкиваю смерть [Канетти, с. 310, 355].

Мы можем отметить типологическую общность ощущения смерти у Канетти и у Параджанова. Они оба пытались изгнать смерть: Канетти – рефлексирова, Параджанов – играя.

Параджанов был способен дистанцироваться от смерти близкого человека и стать «режиссером» его похорон. Он эстетизировал даже панихиду, например, организовал театрализованные похороны Лили Брик. Как отмечает К. Церетели в предисловии к книге мастера, он «облачил ее в старинное, украшенное многоцветной вышивкой гуцульское платье и декорировал комнату под цветочную клумбу» [Параджанов, 2006, с. 12]. Об этом эпизоде читаем также в воспоминаниях Ирины Уваровой:

Рукою великого маэстро он правил траурный бал. Это он навел чудесный грим на каменеющие крупные ее веки. Это он обрядил ее в гуцульскую рубаху со скорбной вышивкой у горловины. Он принес соловьиные розы и привел катафалк. Все это он перечислил у ее гроба, отчитываясь перед нею в деяниях, которыми почтена была ее женственность и ее красота, властно и капризно требующая служения [Уварова, с. 4].

В режиссерской оптике Параджанова и люди, и покойники были художественным материалом. Даже трагическое, прискорбное событие он превращал в эстетический перформанс, мертвое тело – в эстетический знак.

Когда умер муж его сестры парикмахер Жора, Параджанову не нравилась его худоба:

«Жора очень худой. Нельзя. Неприлично. Завтра будет панихида, а Жора так плохо выглядит». Он нашел ветхий диван на свалке, выпотрошил его, набрал поролона и запихал под костюм Жоры, затем загримировал его, закрутил усы, а на панихиде всем говорил: «Посмотрите, Жора похож на императора Фердинанда» [Коллаж на фоне, с. 176].

Режиссер был полностью вовлечен в игру, в постановку, а реальность воспринимал как игровое пространство. Само сравнение парикмахера Жоры с императором Священной Римской империи Фердинандом (1558–1564) уже вызывает смех и отсылает к карнавальному видению мира⁵, но и на этом Параджанов не останавливается. Свою сестру, жену Жоры, он «заставил на панихиде сесть на подушку из персидского ковра, надел на нее шубу, на голову положил маленькую черную подушечку, а сверху – гранат» [Коллаж на фоне, с. 76].

«Постановка» панихиды и статичная фигура сестры смоделированы как часть перформанса. Вещная синтагма, соединение несоединимого в контексте панихиды (подушка из персидского ковра, шуба, черная подушка на голове, гранат) и цветовые комбинации (разноцветный ковер, темная шуба, черные и красные цвета) придают ей театральность⁶. Весь этот визуальный праздник для неподготовленного реципиента становится непонятным действием. Именно поэтому, как отмечал сын Жоры Георгий Параджанов, гости были загнипнотизированы, «не прикоснулись к еде от ужаса и суеверного страха» [Там же], поскольку в их фрейм не входила подобная организация панихиды, которую К. Церетели назвала «траурным балом», представив Жору как испанского гранда [цит. по: Параджанов, 2006, с. 12]. Сравнение описаний панихиды, данных К. Церетели и Г. Параджановым, показывает, что Жора действительно мог походить на испанского гранда, поскольку его усы были закручены соответствующим образом. Однако в контексте сказанного формулировка К. Церетели, что панихида-перформанс Жоры походила на «траурный бал», не совсем точна, поскольку на ней никто не танцевал.

Но представление «Похороны парикмахера» на этом не закончилось. В процессе похорон Параджанов куда-то пропал и вернулся с тяжелой сумкой. Раздал соседям ножницы, и они по его указанию начали щелкать ими в ритм шествия траурной процессии [Калейдоскоп Параджанова, 2014, с. 48].

С. Параджанов срежиссировал похороны не только зятя, но и собственной сестры. Его друг Карен Калантар был очевидцем этого перформативного акта в 1989 г.:

В день похорон меня поразило убранство гроба. Оно было необыкновенно красиво, такого совершенства траурного оформления мне еще не приходилось видеть: виртуозно выполненные рисунок и композиция, состоявшие из сочетания шелковисто-зеленого и черного с узорами розовых, красных, белых, фиолетовых цветов словно дышали, в них чувствовалось какое-то скрытое движение, легкое и изящное, сообщавшее значительность и торжественность тому маленькому некрасивому

⁵ Ср. работу С. Параджанова «Мой зять парикмахер Жора» (1969) [Параджанов, 1969] с портретом работы Ганса Боксбергера Старшего.

⁶ См. фотографии Юрия Мечетова: [Сергей Параджанов. Хроника диалога, с. 120–121].

островку абсолютного покоя, который благодаря этому притягивал взоры и завораживал. Сам же Параджанов больше походил не на скорбящего родственника, а на деловитого и внимательного распорядителя, зорко следящего за тем, чтобы приносимые людьми цветы не нарушили этой гармонии, не испортили этой красоты. Он давал краткие указания, что унести и принести, как положить, и казалось, его главной заботой и обязанностью было именно это... [Калантар, с. 15].

Вышеприведенные примеры эстетизации тела, похорон, поминок и всего, что с ними связано, подводят к мысли о том, что через самооплакивание режиссер преодолевал боязнь смерти, через эстетизацию траурного пространства выражал свое уважение и почтение к умершим. Но как у него получалось дистанцироваться от ситуации, чтобы быть в состоянии заниматься постановкой, следить за гармонией цвета, внешним видом умерших и их одеянием?

Вероятно, объяснение заключается в том, что скорбную ситуацию он превращал в запоминающийся знак. По сути, его «колдовство» с мертвыми и похоронами на прагматическом уровне могло восприниматься как нечто, выпадающее из фрейма «трагическое», и преобразовывалось в праздник со знаком «минус» – траурный праздник, приобщая человека к вечности. Иными словами, Параджанов превращал похороны в театрализованное представление.

Рефлексия о смерти

С. Параджанов с горечью вспоминал о решении советских чиновников превратить территорию тбилисского городского кладбища, где были похоронены и его родственники, в парк культуры. В одном из своих выступлений он говорил по поводу своего фильма «Исповедь»⁷:

В нем речь идет о моем детстве. Когда Тбилиси разросся, старые кладбища стали частью города. И тогда наше светлое, ясное, солнечное правительство решило убрать кладбища и сделать из них парки культуры. То есть деревья, аллеи оставить, а могилы, надгробия убрать. Приезжают бульдозеры и уничтожают кладбище. Тогда ко мне в дом приходят духи,

⁷ Для Сергея Параджанова мотив исповедания, рассказа о своей жизни был не только результатом душевного устремления, но и жанровым модусом. Будучи в тяжелом состоянии в больнице, он как-то сказал В. Катаняну: «Я так виноват перед вами» [Катанян, с. 163]. Этот мотив должен был реализоваться в автобиографическом фильме «Исповедь». На замысел режиссера повлияли фильмы Ф. Феллини («Амаркорд», 1963) и А. Тарковского («Иваново детство», 1962). В эссе «Исповедь» Параджанов отмечает, что материал он брал из своего детства, как и Феллини: «Думаю, что и Феллини целиком и полностью вышел из своего детства. Если бы он забыл свои детские воспоминания, свое отношение к женщинам, к пище, к месту, где рос, тогда Феллини был бы весьма средним режиссером. Он все черпает из своего детства» [Параджанов, 2020b, с. 34]. По признанию самого Параджанова, «Исповедь» он считал «личной Библией» и самым любимым сценарием [Коллаж на фоне, с. 108]. К сожалению, закончить картину он не успел.

мои предки, потому что они стали бездомными. Дед и бабушка, женщина, которая сшила мне первую рубашку, мужчина, который первый искупал меня в турецкой бане... В конце я умираю у них на руках, и мои предки меня хоронят [цит. по: Карапетян].

Параджанов с горькой иронией описывает трансформацию городского пространства. С минимальными затратами кладбище превращается в парк. С точки зрения городских властей, возможно, это решение было обоснованным, но для родственников умерших оно стало трагедией, означало угрозу потери индивидуальной памяти. К сожалению, этот эпизод не был переведен на язык кино. Он мог стать визуализацией не только личной потери, но и утраты поколенческой социальной памяти, поскольку затронул многих людей. Что же касается сюжета прихода «бездомных» предков, то он был не просто приемом превода эпизода на язык кино. По воспоминаниям К. Церетели, Параджанов был суеверным человеком:

Как истинный житель Тифлиса, города, сохранившего множество языческих обрядов и традиций, Параджанов был суеверен, соблюдал ритуалы, безоговорочно верил в материальную силу слова, в заклęcia, порчу, предсказания. Его связь с близкими людьми не прекращалась с их уходом в мир иной, а как бы переходила в другое измерение [цит. по: Параджанов, 2006, с. 11].

Обращаясь к жене Светлане в 1975 г., он пишет: «Скоро год смерти матери. Она снится! Послал волосы свои – надо их похоронить, тогда она не будет являться» [Параджанов, 2020а, с. 113]. В описанном обряде «похорон» срабатывает механизм передачи чего-то своего (волос) умершей матери. Ее образ всплывал в его сознании, поскольку Параджанов испытывал чувство вины, так как не имел возможности посетить ее могилу. Именно факт его обязательного присутствия на годовщине смерти матери как соблюдения незыблемого обычая стал поводом для его снов.

В письме Параджанова его другу, оператору и режиссеру Михаилу Варганову выявляется совершенно другая семантика волос. Узнав, что за год до окончания срока ему хотят «пришить» еще одно новое дело, Параджанов отправил прядь волос в целлофановом пакете Михаилу, написав следующее:

Я в плену у Уголовного кодекса. Меня никогда не выпустят отсюда. Если я не доеду до Армении, похорони их в нашей земле. Целую тебя и нашу землю. Сыну покажи Севан и Арарат... Осталось 400 дней... Все естественно, и моя гибель, и моя жизнь [цит. по: Калантар, с. 19].

Здесь волосы уже функционируют как часть целого – тела. На символическом уровне Параджанов заранее «отправил» свое тело для

погребения на случай невозвращения на родину. Последний пример показывает крайнюю степень страха и отчаяния, которые он испытывал, а последующие слова («покажи сыну Севан и Арарат») звучат как завещание. Игра в жизнь и смерть завершилась в 1990 г. в Ереване. Параджанов был похоронен в Пантеоне имени Комитаса.

* * *

Мотивы оплакивания, самооплакивания и самозахоронения у С. Параджанова имеют интертекстуальные связи с творчеством Клода Тилье, Эдуарда Молинарро и Георгия Данелия. Но основной творческий импульс режиссер получил от грузинского режиссера Г. Данелия («Не горюй!»). Вышеупомянутые мотивы в творчестве Параджанова проявлялись в разные годы его жизни в письмах, сценариях, коллажах, фотографиях, перформативных актах, были описаны в воспоминаниях друзей и т. д. Они были важными лейтмотивами его творческой натуры. Параджанов не раз сталкивался с проблемой смерти, испытал ее страх, переживал ее через самооплакивание и игру в самопохороны. Эта проблема преодолевалась им не только на уровне карнавальных самопохорон и самооплакивания, но и через создание других культурных образов. Параджанов был не только активным участником своих самопохорон, но и их режиссером-постановщиком. Эстетизируя поминки и похороны своих родных и близких (зятя, сестры), он трансформировал семейную драму в искусство. Дистанцированное отношение к смерти близких и эстетизация похорон говорят о том, что режиссер стремился показать своеобразную красоту смерти, превращая похороны в эстетические перформативные акты.

Библиографические ссылки

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М. : Постум, 2015. 240 с.

Калантар К. Очерки о Параджанове. Ереван : Гитутюн НАН РА, 1998. 182 с.

Калейдоскоп Параджанова : Рисунок, коллаж, ассамбляж. Ереван : Музей Сергея Параджанова, 2014. 156 с.

Канетти Э. Из книги «Тайное сердце часов. Заметки 1973–1985» / пер. С. Власова // *Человек нашего столетия* / сост. и авт. предисл. Н. С. Павлова ; коммент. Р. Г. Каралашвили. М. : Прогресс, 1990. С. 310–358.

Каранетян Г. Сергей Параджанов // *Крещатик* : [сайт]. 2006. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2006/4/sergej-paradzhanov.html> (дата обращения: 03.06.2024).

Катанян В. В. Параджанов. Цена вечного праздника. Н. Новгород : ДЕКОМ, 2001. 248 с.

Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра / авт. идеи, предисл., коммент., сост. и подбор ил. К. Церетели. Н. Новгород : ДЕКОМ, 2008. 288 с.

Красильников Р. Л. Эпистемологические проблемы гуманитарной танатологии // *Мортальность в литературе и культуре*. М. : Новое лит. обозрение, 2015. С. 7–17.

Кунцев К. Жил-был Параджанов : док. повесть // *Дружба народов* : [сайт]. 2011. № 9. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/9/zhil-byl-paradzhanov.html> (дата обращения: 03.06.2024).

- Параджанов С. Мой зять парикмахер Жора. 1969 // Музей Сергея Параджанова : [сайт]. URL: <https://parajanovmuseum.am/ru/> (дата обращения: 03.06.2024).
- Параджанов С. Оплакивание кинорежиссера. 1974–1977 // Музей Сергея Параджанова : [сайт]. URL: <https://parajanovmuseum.am/ru/> (дата обращения: 03.06.2024).
- Параджанов С. Плачущая Джоконда. 1977 // Музей Сергея Параджанова : [сайт]. URL: <https://parajanovmuseum.am/ru/> (дата обращения: 03.06.2024).
- Параджанов С. Дремлющий дворец. М. : Азбука-классика, 2006. 224 с.
- Параджанов С. Письма из зоны / авт. проекта, сост. и гл. ред. Г. Закоян. Ереван : Антарес, 2020а. 356 с.
- Параджанов С. Гранат любви. М. : Зебра Е : Галактика, 2020b. 288 с.
- Сергей Параджанов. Хроника диалога / сост. Ю. Мечитов. М. : Зебра Е : Галактика, 2024. 498 с.
- Сергій Параджанов. Коллажі, графіка, твори декоративного мистецтва : альбом / концепція О. й А. Габріелян ; упорядник З. Саркісян ; ступне слово Р. Ширмана ; ред. С. Захаркін. Київ : Дух і літера, 2008. 57 с.
- Петросян Э. «Веселые похороны» – армянская версия карнавала // Ист.-филол. журн. 2020. № 3. С. 140–161.
- Симян Т. С. Сергей Параджанов как текст: человек, габитус, интерьер (на материале визуальных текстов) // ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 3. С. 197–215. DOI 10.23951/2312–7899–2019–3–197–215.
- Симян Т. С. Проблема семиотического перевода: мистификатор и «переводчик» (на примере Сергея Параджанова) // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 453–468. DOI 10.25205/2307–1753–2023–1–453–468.
- Тилье К. Мой дядя Бенжамен. М. : Худож. лит., 1937. 270 с.
- Уварова И. П. Парисовки в виде персидской миниатюры // Киносценарии. 1993. № 6. С. 3–6.
- Харт Ниббриг К. Л. Эстетика смерти / пер. с нем. А. Белобратова. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 424 с.

References

- Baudrillard, J. (2015). *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulation] / transl. by A. Kachalov. Moscow, Postum. 240 p.
- Canetti, E. (1990). Iz knigi “Tainoe serdtse chasov. Zametki 1973–1985” [From the Book *The Secret Heart of the Clock. Notes, Aphorisms, Fragments 1973–1985*] / transl. by S. Vlasov. In Pavlova, N. S. (Ed.). *Chelovek nashego stoletiya* / comment. by R. G. Karalashvili. Moscow, Progress, pp. 310–358.
- Habrielyan, O., Habrielyan, A., Sarkisyan, S. (Eds.). (2008). *Sergii Paradzhanov. Kollazhi, grafika, tvori dekorativnogo mistetstva. Al'bom* [Sergei Parajanov. Collages. Graphics. Works of Decorative Art. Album]. Kyiv, Duh i literatura. 57 p.
- Hart Nibbrig, C. L. (2005). *Estetika smerti* [Aesthetics of Death] / transl. by A. Belobratov. St Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha. 424 p.
- Kalantar, K. (1998). *Ocherki o Paradzhanove* [Essays on Parajanov]. Yerevan, Gitutyun Natsional'noi akademii nauk Respubliki Armeniya. 182 p.
- Kaleidoskop Paradzhanova. *Risunok, kollazh, assamblyazh* [Kaleidoscope of Parajanov. Drawing, Collage, Assemblage]. (2014). Yerevan, Muzei Sergeya Paradzhanova. 156 p.
- Karapetyan, G. (2006). Sergey Paradzhanov [Sergei Parajanov]. In *Khreshchatik* [website]. No. 4. URL: <https://magazines.gorky.media/kreshchatik/2006/4/sergej-paradzhanov.html> (accessed: 03.06.2024).
- Katanyan, V. V. (2001). *Paradzhanov. Tsena vechnogo prazdnika* [Parajanov. The Price of an Eternal Holiday]. Nizhny Novgorod, DECOM. 248 p.
- Krasil'nikov, R. L. (2015). Epistemologicheskie problemy gumanitarnoi tanatologii [Epistemological Problems of Humanitarian Thanatology]. In *Mortal'nost' v literature i kul'ture*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 7–17.

Kuntsev, K. (2011). Zhil-byt Paradzhanov. Dokumental'naya povest' [Once upon a Time, There Was Parajanov. Documentary Story]. In *Druzhba narodov* [website]. No. 9. URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/9/zhil-byt-paradzhanov.html> (accessed: 03.06.2024).

Mechitov, Yu. (Ed.). (2024). *Sergei Paradzhanov. Khronika dialoga* [Sergei Parajanov. Chronicle of the Dialog]. Moscow, Zebra E, Galktika. 498 p.

Parajanov, S. (1969). Moi zyat' parikmakher Zhora [My Son-in-Law, Hairdresser Zhora]. In *Muzei Sergeya Paradzhanova* [website]. URL: <https://parajanovmuseum.am/ru/> (accessed: 03.06.2024).

Parajanov, S. (1974–1977). Oplakivanie kinorezhissera [Mourning of a Film Director]. In *Muzei Sergeya Paradzhanova* [website]. URL: <https://parajanovmuseum.am/ru/> (accessed: 03.06.2024).

Parajanov, S. (1977). Plachushchaya Dzhokonda [The Crying Gioconda]. In *Muzei Sergeya Paradzhanova* [website]. URL: <https://parajanovmuseum.am/ru/> (accessed: 03.06.2024).

Parajanov, S. (2006). *Dremlyushchii dvorets* [The Dormant Palace]. Moscow, Azbuka-klassika. 224 p.

Parajanov, S. (2020a). *Pis'ma iz zony* [Letters from the Penitentiary] / ed. by G. Zakoyan. Yerevan, Antares. 356 p.

Parajanov, S. (2020b). *Granat lyubvi* [Pomegranate of Love]. Yerevan, Zebra E, Galaktika. 288 p.

Petrosyan, E. (2020). “Veselye pokhorony” – armyanskaya versiya karnavala [“Merry Funeral” – The Armenian Version of the Carnival]. In *Istoriko-filologicheskii zhurnal*. No. 3, pp. 140–161.

Simyan, T. S. (2019). Sergei Paradzhanov kak tekst: chelovek, gabitus, inter'er (na materiale vizual'nykh tekstov) [Sergei Parajanov as a Text: Man, Habitus, and Interior (Based on the Material of Visual Texts)]. In *ИПАЭНМА. Problemy vizual'noi semiotiki*. No. 3, pp. 197–215. DOI 10.23951/2312–7899–2019–3–197–215.

Simyan, T. S. (2023). Problema semioticheskogo perevoda: mistifikator i “perevodchik” (na primere Sergeya Paradzhanova) [The Problem of Semiotic Translation: Sergei Parajanov as a Mystifier and “Translator” (with Reference to Sergei Parajanov)]. In *Kritika i semiotika*. No. 1, pp. 453–468. DOI 10.25205/2307–1753–2023–1–453–468.

Tillier, C. (1937). *Moi dyadya Benzhamen* [My Uncle Benjamin]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 270 p.

Tsereteli, K. (Ed.). (2008). *Kollazh na fone avtoportreta. Zhizn' – igra* [Collage on the Background of a Self-Portrait. Life Is a Game]. Nizhny Novgorod, DECOM. 288 p.

Uvarova, I. P. (1993). Zarisovki v vide persidskoi miniatyury [Sketches in the Form of a Persian Miniature]. In *Kinostsenarii*. No. 6, pp. 3–6.

The article was submitted on 28.08.2023