

Музыкальный феномен в фильмах Сергея Параджанова *

С. К. Саркисян

ЕРЕВАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ КОМИТАСА

Аннотация. Рассматривается взаимосвязь музыки и кино – искусств, которые на протяжении столетия продемонстрировали разнообразный синтез на семиотическом и феноменологическом уровнях, а их взаимопроникновение породило новую субстанциональную форму их существования. Анализируются фильмы С. Параджанова, которые, находясь на стыке искусств, открыли новый феномен изобразительности звучащей музыки и выразительности безмолвного кино. Акцентируется внимание на том, что перетекание свойств одного искусства в другое не ущемляет жанровую природу этих искусств, иначе говоря, кино не перестает быть кино, а музыка – музыкой. Но в результате перетекания изнутри меняется каждое из искусств, возрастает амплитуда возможных ассоциативных связей. Данное обстоятельство отражается на восприятии искусств, особенно кино, приобретающего способность воздействовать, минуя основной для него визуальный ряд. Такого рода кинематограф обращен к интеллектуальным, чувственным, подсознательным импульсам воспринимающего, он формирует новый тип кинозрителя. Подчеркнуто, что Сергей Параджанов вошел в историю кино как реформатор его языка, успевшего за столетие своего существования перенасытиться формальной логикой сюжетного развития. Преодолевая литературную повествовательность, он привнес в свои фильмы поэтику и логику живописи, музыки, хореографической и пантомимической пластики, тем самым обогащая кинематограф новыми закономерностями синтеза искусств.

Ключевые слова: фильмы Сергея Параджанова, музыка, кино, интерпретация искусств, семиотика.

* Данная статья является дополненной версией статьи, опубликованной в: *Саркисян С. На рубеже веков. Музыка и ее сферы. Избранные статьи* (Москва: Альтекс, 2014, с. 212–225) и в ежегоднике *Українське музикознавство* (2017, вип. 43, с. 27–40).

Саркисян С. К. Музыкальный феномен в фильмах Сергея Параджанова // *Критика и семиотика*. 2019. № 2. С. 64–77.

УДК 929: 75(47 + 57)Параджанов + 78

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-64-77

Контактная информация: Саркисян Светлана Корюновна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса (ул. Саят-Новы, 1а, Ереван, 0009, Армения, yksc@conservatory.am)

В XX в. благодаря распространению кино – «движущейся фотографии» – поле возможных синтезов различных искусств значительно расширилось. Знаменательность этого процесса заключалась в том, что древние искусства с откровенным энтузиазмом восприняли ряд характерных свойств молодого искусства кино. Реальная вещность, материализация образного и воображаемого миров кинотворчества не могли не отразиться на структуралистских направлениях в поэзии (футуризм, супрематизм, дадаизм и пр.), специфика же пространственно-временных смещений проявилась в прозе (Дж. Джойс, М. Пруст, У. Фолкнер) и в театре – сначала драматическом, позже музыкальном. Напомним ключевую мысль Ю. Тынянова: «Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство» [1977, с. 322].

Основанное на движении / развитии искусство кино не могло обойти вниманием и музыку, которая использовала базисную структуру фильма – кадр, после чего в теорию музыки вошло обиходное, хотя порой расплывчато трактуемое, понятие кадровости. Живой, плодотворный союз режиссера Сергея Эйзенштейна и композитора Сергея Прокофьева символизировал собой многообразные возможности стыковок двух искусств. Взаимное диффузное проникновение их признаков отразили не только собственно творчество, но и теоретические работы этих художников. Эйзенштейновский анализ параллелей между искусствами придал концептуальную завершенность его историческим реформам¹. В знаменитой работе «Вертикальный монтаж» на примере фильма «Александр Невский» режиссер говорит о связи музыки и кино, подчеркивая свойство «преобразования пространственных отношений во временные, и обратно» [Эйзенштейн, 1964, т. 2, с. 248–249].

Современные Эйзенштейну теоретики-лингвисты (Роман Якобсон, Ян Мукаржовский) шли путем исследования знаковой природы фильма, и здесь им открывался простор для семасиологического анализа. Такой взгляд на знаковую природу фильма позволил Мукаржовскому еще в 1933 г. прийти к умозаключению, актуальному для более позднего периода развития кино. Так, он констатирует общность поэтического и фильмового пространства через постепенное чередование отдельных элементов, из которых складывается целое. Он, в частности, пишет, что «воображение о пространстве приобретает точность по мере последования образов. Отсюда можно предположить, что специфическое фильмовое про-

¹ Например, в «Неравнодушной природе» Эйзенштейн говорит о связях музыкально-композиционных идей с живописными (на материале японской живописи XV в.). Кроме того, он отмечает повторяющиеся у разных инструментов и в разных тональностях одни и те же мотивы и заключает, что в живописи «единство целого достигается не путем перспективного пространственного объединения, но только что описанным музыкальным путем». См. [Эйзенштейн, 1964, т. 3, с. 267–270].

странство, которое не есть ни реальное и ни иллюзионное пространство, это пространство-значение. Иллюзионные отрезки пространства, представленные посредством очередных изображений, являются его частичными знаками, а их комплект «означает» целостное пространство» [Mukařovský, 1969, p. 144].

Примечательно, что чешский филолог в своих наблюдениях над знаковой природой фильма прогнозировал пути, по которым этот вид искусства развивался во второй половине XX столетия. Кино, как аналог поэтической структуры, к чему склонен был Мукаржовский, – напомним, что он был членом известного Пражского лингвистического кружка, – нашло практическое воплощение во Франции. Яркий этому пример – фильм «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), в котором воедино слились концепции Алена Рене и автора сценария Алена Роб-Грийе. Характерные «словесные натюрморты» (С. И. Великовский) писателя Роб-Грийе, бесконечные ротации литературно-поэтических построений, варьированное повторение которых динамизирует этот фильм изнутри – внешне же он предельно статичен, – явились вызовом событийному кино прошлых лет. При всех стилевых форсировках (без которых не обойтись ни одному манифесту) фильм Рене провозгласил иную эстетическую реальность. Чисто французский по происхождению (его генеалогия может быть представлена так: Малларме – Дебюсси – Бретон и поэты-сюрреалисты, затем Булез – Бютор), трансформировавший музыкально-поэтические фантазии в зрительные образы, революционный фильм А. Рене – А. Роб-Грийе свидетельствовал именно о новом синтезе в искусстве.

Сергей Параджанов (1924–1990) в этот же период истории также шел дорогой нового синтеза в искусстве. Однако в отличие от психоаналитического опыта французов и метафизического сюрреализма Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали в их совместном шедевре немого кино – фильме «Андалузский пес» (1928), мысль армянского мастера была устремлена в область мифологии. Мифологическое сознание Параджанова проявляется в его художественных фильмах, начиная с «Теней забытых предков», и в не меньшей степени в оригинальном поп-арте, который автор определяет жанром «коллаж». Но ни коллаж как техника, ни поп-арт как стиль авангардного искусства не могут в полной мере охарактеризовать эту область творчества Параджанова. В пластике, равно как и в его фильмах, присутствует необычное совмещение разных времен реальности. Атрибуты времени (здесь – времени действия) отодвинуты в них на второй план, их «оркестровка», в каждом случае особая, осуществлена с разной степенью условности.

Условной значимостью обладают также место действия и национальные элементы. Более того, при каждом новом восприятии коллажей происходит как бы актуализация временных и прочих (в зависимости от апперцепции воспринимающего), наиболее ценностных, с его точки зрения, факторов². Главным же при восприятии коллажей становится поиск глубинной, внутренней функциональности, воздействующей на общую целостность композиции. Эта глубинная функциональность открывается лишь при длительном созерцании параджановской композиции, при медитативном погружении в ее неповторимый ирреальный мир, что

² В параджановских коллажах ценность определяет не столько качество материала, сколько передаваемая информация. Так, старые реликвии, разбитые часы, зеркала, куклы, сундуки, объединяемые композиционно с другими вещами, обладают тем большей значимостью, чем условней их знаковая природа.

помогает обнаружить подсознательные импульсы, питающие самобытную фантазию художника.

Особенности подсознательного мира параджановского творчества – в развитой системе его мифологического мышления, причем мифологического мышления как категории вообще, а не в ее конкретном национальном преломлении. Возможно, к примеру, такое мифологическое объяснение предметной символики в коллажах Параджанова: часы – течение жизни; кукла – детство или прародина человека; зеркало – интроспекция, самоанализ, *alter ego*; сундук – биографический опыт... Мифологическое мышление Параджанова обуславливает сохранность определенных структур сознания, устойчивость знаковых символов, как и языковой сферы в целом. В этом плане примечательна плавная эволюция его художественной манеры, отсутствие резких стилевых перепадов даже между фильмами, отдаленными друг от друга по времени создания, к примеру, между «Цветом граната» и «Легендой о Сурамской крепости». О единстве стиля художественной речи Параджанова свидетельствуют и его коллажи: здесь также афористично-метафорическая подача материала в них несет в себе как эзотеризм, так и обобщающие характеристики рождаемого автором образа.

Параджановская мифология, подобно любой иной мифологии в ее классическом понимании, представляет собой сложную многоуровневую систему. Реальность и вымысел, стихийность и упорядоченность, смысл и абсурд, настоящее, прошлое и гипотетическое будущее, наконец, человек, природа и космос находятся в абсолютном равновесии. Они обладают взаимным притяжением и не разделяются на полярные противоположности, на общее и частное, главное и побочное, становясь тем самым разными сторонами одного явления. Само явление существует в различных ипостасях, причем как в предметных, зримых, так и в воображаемых, идеалистических, подсознательных. Обрастая значениями, такое явление функционально отличается от других, немифологического типа явлений в повествовательных жанрах. (Правда, античная драма сохранила некоторые черты именно мифологической трактовки явления.) Смысл отличия заключается в том, что явление в мифологии существует словно бы в свободном парении, оно не ложится на строгий событийный ряд, построенный по известной триаде: завязка – кульминация – развязка. Развитие здесь уподоблено форме спирали; меняя ипостась, позицию, оно сохраняет корневые лейттематические свойства, память, генетический код. Логика преобразования явления во времени предполагает не столько его качественную трансформацию, сколько варьирование, вариантное множество. Эти факторы придают мифу имманентный масштаб, особое измерение смысловых функций.

Данный инструментарий мифологического повествования приложим к анализу творчества Параджанова, особенно эффективно к его, пожалуй, самому мифологическому фильму – «Цвету граната». В нем расширенный, экстракинематографический спектр соприкасается с закономерностями не только мифологического синтаксиса, но и синтаксиса музыкального. Несмотря на разную природу функциональности их языковых средств, мифологический и музыкальный феномены здесь совмещены.

Тезис о связи мифологии и музыки не нов. Этнология XX в. в лице Клода Леви-Строса подошла к разработке этой проблемы через анализ «ментальных структур» – глубинных структур сознания, объединяющих мифологию и близкие ей виды духовной деятельности, в первую очередь искусство. Один из наиболее род-

ственных мифотворчеству видов, по Леви-Стросу, – музыкальное искусство, природой восприятия которого становится категория времени. Однако время протекания произведения и время его восприятия в мифологии, равно как и в музыке, разнятся. Время восприятия французский структуралист определяет «континуумом внутреннего порядка». Это физиологическое время слушателя, «уничтожающее», по выражению ученого, континуум культурно-исторического времени мира. В частности, он заключает: «Мифология, со своей стороны, апеллирует к аспектам нейропсихологическим самой длиной изложения, повторением тем, другими формами возвращений и параллелизмов. Для правильного восприятия они требуют, чтобы разум слушателя скользил, если так можно выразиться, из стороны в сторону по всему полю повествования по мере его разворачивания. Все это в равной мере применимо и к музыке» [Леви-Строс, 1999, с. 24].

Ставя музыку в привилегированное положение и возводя ее в «высшую тайну науки о человеке», Леви-Строс постоянно подчеркивает метафоризм ее языка. Миф в немалой степени наделен тем же качеством, поскольку также «оперирует сознательными аппроксимациями истин». Миф, как и музыка, является отражением иррационального отношения человека к действительности.

Продолжая путь философствования Леви-Строса, можно обобщить, что все временные искусства свой ментальный строй раскрывают в процессе активного восприятия – слушания или видения. Киноискусство также проявляет это свойство достаточно отчетливо, разумеется, если для самого кинопроизведения более важен не конкретный, иллюстрирующий повествование зрительный ряд, а другая по направленности визуализация – зрение, обращенное внутрь. Зритель, равно как и слушатель музыки, способен осознать глубину ментальных структур, как и эзотеризм художественной процессуальности в целом, т. е. способен увидеть то, что находится за пределами механического созерцания киноизобразительности. Подчеркнуто этнографический характер фильмов Сергея Параджанова располагает к поиску смысла архаичных праэлементов, иначе говоря, архетипов быта, поведения, сознания, зрительных и слуховых представлений. Для Параджанова спонтанный мифологизм «*renseé sauvage*» (термин Леви-Строса) – не абстракция художественного вымысла, а присутствующая в современности реальность. Думается, сущность креативной акции режиссера – в восстановлении связи эпох, где личность, совмещающая архетипическую бессознательность с современным рационализмом, становится главным лицом этого процесса. Посредством данной процедуры концентрируя внимание на раскрытии сущности человека, Сергей Параджанов, подобно ученому и композитору, смело проникает в тайну о человеке. В этом плане леви-стросовская мысль о привилегированности музыки среди других видов искусств вовсе не кажется неоспоримой.

В сложной системе параджановского мышления категория музыкального становится составной частью мифологического. С одной стороны, музыкальное по-своему отражает характер логических связей мифического повествования, с другой – вторгается в композиционное пространство фильма. Иными словами, музыкальный феномен выполняет в фильмах Сергея Параджанова *субстанциональную функцию*: он действует на уровне как семантики, так и синтаксиса. Первый уровень вкратце был изложен в рассуждениях о природе мифологического сознания в связи с его воздействием на литературу и искусство. Обратимся ко второму – синтаксическому – уровню, рассмотрение которого подтвердит возможность плодотворных контактов музыки и кино на современном этапе.

В отличие от других искусств, в теории музыки наиболее тщательно разработан терминологический аппарат анализа, который нередко распространяется на теорию других искусств, хотя нередко со свободным толкованием известных музыкальных терминов и понятий. В музыке же в содержание терминов вкладывается довольно конкретный смысл, поскольку научные понятия шлифовались на протяжении веков в различных музыкально-теоретических студиях. К числу фундаментальных терминологических понятий относятся:

- ритм как пространственно-временное измерение музыки;
- изложение и приемы развития музыкального материала;
- многообразные формы варьирования – от морфологического, связанного с изменением деталей музыкально-структурного образования, до синтаксического, меняющего структуру в целом;
- фактура – полифоническая, гармоническая, мелодическая;
- аккордовая вертикаль;
- переменность музыкальных функций;
- фундаментальное значение басовой опоры – под ней понимается звук, комплекс звуков, оформленный басовый пласт;
- фонизм музыки, иначе, тембровая колористика;
- статические и динамические свойства музыкального движения.

Из обширного реестра музыкальных понятий мы выбрали те, что допускают параллели с искусством кино. При этом необходимо отметить, что практически все приведенные понятия так или иначе связаны со структурно-композиционной целостностью произведения.

Фильм, как и музыка, в своем пространственно-временном измерении оформлен посредством ритма. Симптоматично высказывание Ингмара Бергмана: «Кинематограф в основном – ритм, вдох и выдох в непрерывной последовательности» [Бергман, 1969, с. 246]. В отличие от музыки, где ритмическая пульсация, улавливаемая слухом, формирует эмоциональный образ, изобразительный ряд фильма зримо подчеркивает ее посредством частоты кадров или их намеренной медлительностью, растянутостью. Ритмический рисунок в фильме особенно выражен в пластике движений; здесь, как и в музыке, естественны темпоритмические сдвиги: остановка камеры (в кино это созерцание, в музыке – долгая ритмическая длительность), замедление и ускорение, плавность и дискретность, большие и меньшие длительности, т. е. различного рода временные протяженности, чередующиеся по горизонтали и в их наложении по вертикали. Композиционный ритм, как известно, определяет собой временное отношение крупномасштабных структур. В этом случае опять-таки сжатие, ускорение и, наоборот, растянутость повествования / показа непосредственно воздействуют на внутреннюю динамику фильма.

С этим связано проявление статических и динамических свойств движения (здесь музыка и кинематограф имеют, разумеется, больше различий, чем общего, поскольку динамический потенциал развития для музыки является приоритетным фактором), хотя их функционирование не всегда связано именно с ритмом. Кино в данном случае предлагает свои, исходящие из его выразительных средств, закономерности. К примеру, кинокамера не только фиксирует движение, но и сама находится в движении. Чисто технический прием, осуществляемый благодаря индивидуальному видению режиссера и оператора, становится стилистической составной фильма. В музыке аналогичную функцию выполняет интерпретация:

индивидуальное прочтение и реализация звукового образа осуществляются в результате технических приемов исполнения.

Варьирование, лежащее в основе многих искусств, в музыке приобретает поистине универсальный характер. Во-первых, оно мыслится как философская категория, подразумевающая единство ступеней преобразования. Варьирование как синоним развития-протекания обеспечивает диалектику любого рода процесса, который в музыке постоянен, – его скрывает и пространство между звуками. Во-вторых, варьирование в музыке подразумевает вариантность всевозможных деталей звуковых структур на уровне высотности, ритмики, гармонии, фактуры, оркестровки вплоть до вариантности формы. Более того, не только преобразование, видоизменение, но и любого рода повторение (в том числе имитация) чередующихся друг за другом или отдаленных музыкальных фигур, переходят в ранг варьирования, поскольку в результате происходит изменение контекстуальных и временных отношений.

Сказанное о варьировании имеет прямое отношение к искусству кинематографа. Начнем с того, что технический процесс кинопроизводства базируется на повторении – дубле – кадра, призванном воплотить наиболее близкую художественному замыслу версию. Однако это лишь внешняя сторона. Основное происходит в течение экспозиционного показа и развития материала. Подобно музыкальному, этот материал (в качестве приема развития) уже при изложении предполагает определенное варьирование. Представим себе начальные кадры фильма, связанные с изображением пейзажа. Они обычно строятся на медленном движении камеры, а затем на изменении ракурса показа. В этом приеме налицо сходство с музыкальной ситуацией, а именно: изложение темы-тезиса и его начальная проработка в виде тонального отклонения с помощью секвентных сдвигов.

В своих фильмах, особенно в «Цвете граната», Параджанов использует данный прием экспозиционного изложения материала, причем не только в начале каждой новеллы о жизни Саят-Новы, а постоянно, по ходу всего фильма. Там же, где отсутствует сюжетное развитие и внимание концентрируется на созерцании образа, либо происходит уход в сферу подсознания, Параджанов использует приемы варьированного повтора. Поистине соперничая с многообразием видоизменений музыкальных структур, в фильме использованы различные формы варьирования. И столь популярные для кино, как композиционные варианты реминисценций образов, кадров, и достаточно нетипичные, как, например, намеренно заторможенные стоп-кадры (своеобразные музыкальные *ritenuto* – задержки движения), в которых происходит изменение функций отдельных элементов, их новое композиционное размещение, посредством чего – иная смысловая акцентуация. Используя музыкальную терминологию, можно сказать, что в таких случаях происходит переосмысление определенных мелодических фигур, воздействующих на различные, в том числе вертикальные построения.

Параджанов, для которого в «Цвете граната» цвет имеет активное семантическое значение, использует чисто цветковые (в музыке – темброво-колористические) вариации, к примеру в сцене с кружевами разных цветов, которые плетет Анна. Здесь варьированию подвергается сразу несколько планов. Помимо цветового, это композиционный план (варьирование мизансцены), орнаментальный (вращение куклы-маятника) и предметно-знаковый (поэт Саят-Нова аллегорически, через символически значащие предметы, говорит о своей любви к царевне

Анне). Кстати, и в «Легенде о Сурамской крепости» Параджанов нередко использует аналог данной аллегории – например, в сцене предсказания, где девушка-маятник представлена как символ быстротечности жизни. Единственное, что является неизменным, семантически обобщающим в изысканной по выразительности сцене «Цвета граната», – это музыка. Обе ее звуковые формы – природно-натуральная (настройка каманчи) и абстрактно-современная с подчеркнуто интервальной диссонантностью в технике пуантилистической звукописи, – замкнуты в себе и стилистически дистанцированы.

Добавим, что функции музыки здесь уподоблены органному пункту. Она в кадре выполняет роль басовой поддержки, позволяя остальным «голосам» – предметам – свободно варьироваться. Как музыкальный прием это напоминает полифонические вариации *basso ostinato*. Разумеется, процесс варьирования здесь ограничен в связи с избранной Параджановым блочной структурой фильма.

К слову сказать, Аллен Рене и Аллен Роб-Грийе, создатели упомянутого фильма «В прошлом году в Мариенбаде», принцип такого варьирования развивают на чрезвычайно длительных участках. Роль «басовой опоры» выполняют уже не музыкальные, а повторяющиеся с неисчислимыми вариантами грамматические построения, – их можно было бы назвать ротационными, словно вращающимися вокруг некоей оси. Как и Параджанов, Рене отказывается от традиционного диалога и сюжетного развития. Событийное действие уступает место созерцанию – намеренно замедленному с целью проникновения во внутренний смысл вещей. В качестве еще одного типологического примера по данной теме вспоминается «Ностальгия» Андрея Тарковского, где соблюдена интровертная направленность восприятия визуального ряда. Вообще, в свете изучения вопроса о музыкальной феноменологии в структуре кинематографа этот фильм выдающегося режиссера занимает особое место: возвраты, вариантные повторения кадров, изменение ракурсов свидетельствуют о его внекинематографической динамике.

Вернемся к Параджанову. Его поразительной изобретательности варьирования может позавидовать любой композитор. Причина, думается, в том, что Параджанов подходит к проблеме варьирования глобально – как живописец, старательно komponуя положение предметов в кадре в новых вариантах, как режиссер, конструируя композицию в разных аспектах, и как композитор, сочиняющий вариации на собственные заданные темы. И именно как композитор, он особенно тщательно исследует фактуру и ее свойства. Фактура, как известно, есть материальное воплощение звучащей материи. В то же время она – сплетенное единство слоев, голосов-линий, звуков и иных деталей музыкальной ткани. Характер соотношения и функции этих слоев обуславливают типы фактур: 1) полифонический – при равнодействии всех голосов, 2) гармонический – при ведущем значении одного-двух голосов, 3) мелодический, совмещающий оба типа, т. е. когда мелодическую самостоятельность обретает каждый из голосов.

Методологический подход Параджанова к функциям фактуры аналогичен вышеописанному музыкальному. Компонировка кадров в его фильмах может быть проанализирована через призму закономерностей музыкальной фактуры. Каждый из названных типов фактуры соотносится с общей драматургией фильма. Так, в экспозиционных сценах Параджанов предпочитает использовать тип мелодической фактуры, позволяющей индивидуализировать отдельные линии образных или предметных рядов, переключая внимание зрителя с одной на другую. Можно сказать, обобщая, что тип мелодической фактуры наиболее естественен для кине-

матографа: перескоки, фиксация внимания на разных объектах не выглядят резким приемом развития материала, как в музыке.

Полифонический и гармонический типы фактуры, используемые для развития или разработки материала, являются излюбленными для Параджанова. Наблюдаются две особенности. Полифоническому типу фактуры не присуще обилие голосов (правда, есть и исключения, например эпизод «Царские игры» в «Цвете граната» или близкий ему по решению эпизод «Царь и народные игрища» в фильме «Легенда о Сурамской крепости»), что позволяет предельно конструктивно выявить каждую фактурную линию, ее самостоятельное поведение и функциональную независимость. Таких эпизодов множество. Обычно они даны крупным планом. Один из них – трехголосная инвенция – заключительный эпизод «Смерть Поэта». Спокойный, мудрый в своем решении Саят-Нова, принесенные в жертву, агонирующие петухи и неподвижная земля, от которой камера, поднимаясь вверх, постепенно отдаляет зрителя. Зритель здесь как бы присутствует при вознесении бессмертной души Поэта.

Вторая особенность связана с гармоническим типом фактуры, которому, напротив, присуща развитая многоголосность, а иногда и сверхмногоголосие. Режиссер эффективно использует такой тип фактуры в кульминациях (к примеру, похороны католика в церкви в аллегорически трактуемым овечьим стадом – паствой) или в эпизодах, имеющих драматургически поворотное значение. В этих случаях гармоническая фактура приобретает скорее аккордовый склад изложения: как напряженно длящийся аккорд «звучат» в фильме сцены с ламой. Сверхмногоголосная структура этого аккорда выражена в вертикальном наложении различных фигур (изобразительный ряд выстроен именно вертикально, он словно пространственно сжат). Эта многофигурная, многоэтажная, многоголосная композиция относится к числу специфически параджановских стоп-кадров. Отсюда уже рукой подать до его коллажей, создаваемых с середины 1970-х гг. и до конца жизни. Возможно, истоки параджановской эстетики коллажа (совмещение несовместимого) – вот в таких статичных многофигурных кадрах, кадрах-фотографиях, кадрах-аккордах. Однако параджановский аккорд – не классический аккорд, расположенный по терциям, а, скорее, *tone-cluster* («звуковая гроздь»), распространенный в музыке XX в.

В фильме «Цвет граната» встречается и гомофонно-гармонический тип фактуры, где аккорду отводится исключительно аккомпанирующее значение. Под аккордом вновь понимается многофигурное образование, но уже с побочной функцией по отношению к солирующему голосу. Типичной иллюстрацией к сказанному могут служить сцены из монастырской жизни, где четко распределены мелодически солирующая (Поэт) и гармонически аккомпанирующая (монахи, прихожане церкви) функции. Разделение этих функций Параджанов подчеркивает разницей их пластического движения: солирующий голос пластически более интонационно разнообразен, подвижен, аккомпанирующие голоса выполняют ритмически однотипное монотонное движение.

По аналогии с музыкой фактурное развитие в «Цвете граната» пребывает в постоянной неустойчивости, т. е. режиссер использует фактуру как одно из средств динамизации формы. Разумеется, не в одном чередовании фигур сокрыт смысл динамизации, тем более что кроме чередования-сопоставления разных фактур, в фильме использован прием перетекания элементов одной фактуры в другую. Но внутри даже картинно оформленного кадра Параджанов различными метода-

ми варьирования, ротации, изменения контекстуальной семантики составляющих кадр единиц и их эпизодического, как бы акцентного, выделения стремится к преодолению внешне выраженной статичности. «Легенда о Сурамской крепости» тоже богата такой статикой, к примеру, эпизод «Сон и предчувствие смерти», где внешняя статика преодолена внутренней динамикой.

В современную музыку медитативного направления вошли новые терминологические понятия типа «динамическая статика», «динамическое стояние», которые целиком отражают принципы параджановского метода. Режиссер склонен не к показу-действию, устремленному к сюжетной кульминации и следующей за ней развязке, а к длительным стояниям-размышлениям, проникающим в глубины зрительского сознания и подсознания. Как явление искусства, «динамическая статика» порождена, прежде всего, восточным мировосприятием времени-пространства, восточным типом созерцательности, сопровождаемой отрешенностью от социальной суеты и погруженностью в абстрактное размышление, что влечет за собой естественное замедление любого рода движения. Но за внешним покоем таится интенсивность постоянного течения. Подобно течению реки, за внешней непрерывной повторяемостью происходят неприметные, но в результате воздействия на общее течение сдвиги. Искусство средневековой книжной миниатюры Востока или орнаментальных хачкаров (крест-камней) Армении могут служить образцами такого рода восприятия.

У Параджанова пиковой вершиной восточного мировосприятия стал «Цвет граната», хотя оно сказывалось и в более ранних работах: в документальных фильмах «Киевские фрески», «Акоп Овнатаян» и особенно в художественном «Тени забытых предков», где режиссер в поэтическую новеллу-притчу об украинских гуцулах привносит черты старовосточной статики, тонко сочетающейся с обрядовостью и своеобразным язычеством этого фильма. В сюжетном отношении «Тени забытых предков» – фильм достаточно активный. Но Параджанов (который был не только постановщиком фильма, но и автором сценария), кажется, все время сознательно тормозит действие, останавливает движение, полет, взмах, жест, чтобы проникнуть в их сущность. После этой картины стала закономерной стилистика «Цвета граната», когда активизация восточного мышления уже была обусловлена конкретным – национально-армянским – материалом.

Наконец, еще об одном свойстве, сближающем музыку и кино. Речь о тембровой колористике. Фонограммы фильмов Параджанова позволяют судить об интересной тембровой драматургии (режиссер всегда корректировал работу композитора, многое предлагая сам)³. Природные звуки, сопрягаясь с музыкальными, чистое пение с разноязычным, диалектным, разнораспевным говором и глоссолалиями – неартикулируемыми возгласами, криком животных и птиц, различными конкретными шумами окружающей природы, либо вызванными механическими действиями, создают удивительно дифференцированную фоническую партитуру. Особое значение приобретали натуральные звуки храмовых колоколов и народных инструментов: в «Тенях забытых предков» – лейтмотив трембиты, в «Цвете граната» – лейтмотивы дудука и каманчи, в «Легенде о Сурамской крепости» – доола и диплипито, в «Ашике Керибе» – саза и тара. При

³ Композиторы его фильмов: Мирослав Скорик («Тени забытых предков»), Тигран Мансурян («Цвет граната»), Джансуг Кахидзе («Легенда о Сурамской крепости»), Джаваншир Кулиев («Ашик Кериб»).

этом режиссер по-музыкальному чутко подчеркивает значение паузы, тишины, молчания (в музыке также, наряду с краткими паузами, используются долгие – *luft* и *tacet*).

Одновременно с таким отношением к фонизму как специфически звучащей структуре Параджанов подходит к явлению тембровости в его традиционном, красочном значении. Импрессионистские парные понятия – «звук-цвет» или «тембр-краска» – реализуются Параджановым согласно его индивидуальным представлениям. Этот особый процесс взаимодействия разных органов чувств, в итоге порождающих новую способность восприятия, психология определяет как синестезию. Одной из ее своеобразных форм – визуализацией слышимого – является цветной слух. Как известно, цветным тональным слухом обладали Николай Римский-Корсаков, Александр Скрябин, отчасти Арнольд Шёнберг, Оливье Мессиаен. Ученик последнего, Яннис Ксенакис, в единстве многомерного пространства объединил движение звука, цвета и архитектурных форм.

Сергею Параджанову, думается, как и другим выдающимся кинорежиссерам (к примеру, Микеланджело Антониони), также был присущ цветной слух. Он воспринимал цвет темброво и тонально, т. е. в системе звуковысотности, поэтому «озвучивание» цвета происходило не спонтанно, а по определенной логике. Другое дело, что колористическое воображение режиссера питалось дополнительными внемузыкальными источниками, в первую очередь, армянской книжной живописью Высокого средневековья X–XVI вв. Отметим и постоянно будоражащие воображение мастера цветные ландшафты Армении («Цвет граната»), Украины («Тени забытых предков»), Грузии («Легенда о Сурамской крепости»), Азербайджана («Ашик Кериб»). Вдохновляя колористическую фантазию режиссера, эти источники создавали «фонизм» в системе выразительных средств фильма.

Дополнительной аргументацией феноменологического анализа музыки в структуре кино нового типа могут стать и фильмы Андрея Тарковского. В одном из самых музыкальных фильмов режиссера «Ностальгия» сюжетные и структурные особенности сценария, развивающегося не целеустремленно, с динамическими волнами, а медленно, певуче (музыкально я определила бы это как *moderato cantabile*), пространно, с долгими остановками (т. е. ферматами – словно задержками дыхания), возвратами, реминисценциями, варьированием – все это приближает изобразительное повествование к музыкальному.

Как и Параджанов, Тарковский исходил из разнообразных возможностей материализации звуковых представлений в зрительные. Фильм «Ностальгия» также можно себе представить в виде определенной партитурной записи, где зрительный ряд обладает свойствами сложения и развития музыкальной фактуры. Эта «партитура» музыкальна по причине соблюдения ритмической пунктуации, т. е. соотношения ритмических единиц в их временных длительностях как по горизонтали, так и по вертикали. Кроме того, как и Параджанов, Тарковский средствами фактурного разнообразия кадров динамизирует внешнюю статику фильма. Присущая ему тягучая медлительность движений, темповая затянутость, намеренная плавность сценических переходов создают характерный стиль кинематографического повествования. Отдельные сцены, выходящие из этой стилистики, лишь подчеркивают ее основные особенности.

В связи с этим еле заметное движение камеры по окружающему предметному миру объединяет реальную и иррациональную, мистическую образность. Например, сон писателя Горчакова и следующий за ним эпизод в доме архивариуса До-

менико. Здесь вырисовывается несколько примечательных аналогий с музыкой. Медленные, восходящие и гаснущие световые переливы, их утонченная вибрация (в музыке это альтерация звуков, хроматические подъемы и спады) или же чередующиеся сопоставления одинарных (как бы солирующих, одноголосных) и бинарных (двухголосных) планов изобразительно выражены в изоощренно варьируемых и зеркальных отражениях. Идея зеркала, как известно, является одной из сквозных в творчестве Тарковского начиная с «Иванова детства». В «Ностальгии» же зеркальное отражение, символизирующее дуализм души, раздвоение сознания, органично входит в общий контекст бинарных съемочных планов.

С точки зрения преломления свойств музыкальной фактуры, Андрей Тарковский использует как полифонический, так и аккордово-гармонический типы фактур⁴. Причем полифонический тип фактуры у него достаточно разнообразен: здесь встречаются контрапункты и каноны, основанные на имитации (например, сцена с зеркальными отражениями), а также контрапункт, сопоставляющий контрастные слои, которые режиссер⁵ выделяет разнонаправленностью движения составляющих элементов либо же одновременным сочетанием статичных и мобильных по своей организации элементов. Такого рода контрапункт используется в драматургически узловых эпизодах фильма, в том числе в одном из кульминационных: в сцене самосожжения Доменико на площади Рима.

Большое значение в «Ностальгии» приобретают аккордовые стояния и педали, т. е. длительное выдерживание какого-то одного сценического плана, подвергающегося медленной динамизации посредством приближения или, наоборот, отдаления камеры. Своеобразную аккордовую педаль мы слышим и в знаменитой, ключевой по смыслу, сцене испытания-поединка писателя с зажженной свечой, постоянно гаснущей, и в самом финале фильма, когда так же долго выдерживается один план, вновь бинарный, – это коллаж итальянского собора и русской избы, на фоне которых в центре кадра находится главный герой фильма. Выдержанную «педаль» здесь подчеркивает не только быстрое движение камеры, отдаляющее зрителя от картинного пейзажа, но и застилающий этот пейзаж снегопад.

Андрей Тарковский (часто в содружестве с композитором Эдуардом Артемьевым) не избегает непосредственного контакта изобразительного ряда со звучащей музыкой. Однако в отличие от Параджанова он часто использует шедевры музыкального классического наследия: звучат финал Девятой симфонии Бетховена, ария альта из Страстей по Матфею И. С. Баха, *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта, музыка Верди, Вагнера, старых мастеров. Музыкальная семантика используемых в фильмах произведений способствует точному пониманию подтекста сценической ситуации. Роль самоценности классической музыки в фильмах Тарковского аналогична самоценности фольклорной и ритуально-литургической музыки в фильмах Сергея Параджанова. В музыке, испытанной временем, оба мастера видят источник дополнительного художественного воздействия, способного

⁴ Работа над фильмом «Ностальгия», завершенная в 1983 г., стала прелюдией к единственной постановке музыкального спектакля Тарковского: в том же году по предложению Клаудио Аббадо он режиссирует оперу «Борис Годунов» М. Мусоргского на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден».

⁵ Напомним имена единомышленников режиссера: авторы сценария – Андрей Тарковский, Тонино Гуэрра, главный оператор – Джузеппе Ланчи, главный художник – Андреа Кризанти.

увести зрителя от чисто визуального ряда вглубь ментально-психических переживаний.

Музыка и кино – искусства, которые на протяжении столетия продемонстрировали разнообразные скрещения на семиотическом и феноменологическом уровнях. Взаимопроникновение этих искусств породило новую субстанциональную форму их существования. Поэтому фильмы Параджанова, находясь на стыке искусств, открыли новый феномен изобразительности звучащей музыки и выразительности безмолвного кино.

Безусловно, перетекание свойств одного искусства в другое не ущемляет жанровую природу этих искусств, иначе говоря, кино не перестает быть кино, а музыка – музыкой. Но в результате перетекания изнутри меняется каждое из искусств, возрастает амплитуда возможных ассоциативных связей. Данное обстоятельство отражается на восприятии искусств, особенно кино, приобретающего способность воздействовать, минуя основной для него визуальный ряд. Такого рода кинематограф обращен к интеллектуальным, чувственным, подсознательным импульсам воспринимающего, он формирует новый тип кинозрителя.

Сергей Параджанов вошел в историю кино как реформатор его языка, успешного за столетие своего существования перенасытиться формальной логикой сюжетного развития. Преодолевая литературную повествовательность, он привнес в свои фильмы поэтику и логику живописи, музыки, хореографической и пантомимической пластики, тем самым обогащая кинематограф новыми закономерностями синтеза искусств.

Список литературы

- Бергман И.* Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. 295 с., илл.
- Леви-Строс К.* Мифологии / Пер. с фр. К. З. Акопяна. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 1: Сырое и приготовленное. 396 с.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
- Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.; Т. 3. 672 с.
- Микаřovský J.* O estetyce filmu. Res facta 3. Teksty o muzyce współczesnej. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.

Article metadata

Title: The Musical Phenomenon in the Films of Sergey Parajanov

Author: S. K. Sarkisyan

Author's e-mail: yksc@conservatory.am

Author's affiliation: The Yerevan Komitas State Conservatory

Abstract. Music and cinema are two arts that have shown the most varied synthesis on semiotic and phenomenological levels during their century-old history. The permeation of these two arts has given birth to a substantially new form of their existence. That is the reason that the films and the complete creation of Sergey Parajanov are somehow situated in between these arts, between the plasticity of the cinema and the expressive-

ness of music, creating a new phenomenon of the resounding plasticity of music and the expressiveness of the silent film.

The overflowing of characteristics from one art to another does not occur to the detriment of the genre category of this particular art; in other words, the film does not cease to be film, nor is this the case with music. It would be more precise to confirm just the opposite: the permeation of the characteristics between the arts enriches each individual art, because the associative degree is augmented. This circumstance influences the perception of these arts, especially of the cinema. It acquires the capacity to actively influence the spectator, seemingly evading its basic visual rank. This genre of cinema refers to intellectual, sensual and subconscious incentives, forming at the same time a new type of spectator.

Key terms: films of Parajanov; music; cinema; interpretation of arts; semiotics.

Reference literature (in transliteration):

Bergman I. Stat'i. Retsenzii. Stsenarii. Interv'u [Articles. Reviews. Scenarios. Interviews]. Moscow, Iskusstvo, 1969, 295 p., ill. (in Russ.)

Eisenstein S. M. Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. In 6 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2. 566 p.; vol. 3, 672 p. (in Russ.)

Lévi-Strauss C. Mifologiki [Mythologiques]. Transl. from the French by K. Z. Akopyan. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 1999, vol. 1: The raw and the cooked, 396 p. (in Russ.)

Mukařovský J. O estetyce filmu [On the film aesthetics]. Res facta 3. Teksty o muzyce współczesnej [Res facta 3. Studies in Contemporary Music]. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969, p. 141–147. (in Pol.)

Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, 576 p. (in Russ.)