

ВЗАИМОСВЯЗЬ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ  
В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА И  
ПЬЕРА ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

ВЕРОНИКА ЖУРАВЛЕВА

**Ключевые слова** - миф, мифопоэтическая парадигма в искусстве, режиссура, страх влияния, сценарное мастерство, универсальный сюжет, коллаж, христианское искусство.

В контексте мировой художественной культуры особняком стоят работы, созданные в рамках мифопоэтической парадигмы. Их влияние на зрителя и сила эмоционального воздействия на первый взгляд не коррелирует с большой долей условности, архаики и подчас некоторого наива. Вместе с тем, мифопоэтическая парадигма в творчестве, отталкиваясь от внутренних базовых конструкций и обращаясь к чувственному началу, дает возможность зрителю, отрешившись в некоторой степени от реалий сегодняшнего времени, глубже понять собственные переживания и пространство внутренней реальности. В своей работе автор статьи анализирует взаимосвязь мифопоэтической парадигмы в творчестве Сергея Параджанова и Пьера Паоло Пазолини, прежде всего, обращается к понятию *мифа*. В контексте данной работы миф – это логически выстроенная категория сознания и в том числе способ познания бытия, он не является идеальной моделью мира, но ощущается полнокровной реальностью. Он содержит в себе четко выстроенную логику мифа и структуру, подразумевающую интерсубъективные отношения зрителя и мифа. Логика мифа есть раскрытие множества смыслов, сокрытых в нем, она базируется на чувственных образах, заключающих в себе определенные идеи. Миф имеет собственную отрешенность от обычного смысла и хода явлений, его нельзя свести до символа, аллегории и схемы, он возводит абстрактно выделяемые вещи в интуитивно понятную взаимосвязанную со зрителем сферу. Автор статьи выдвигает предположение, согласно которому мифопоэтические сюжетные конструкции в искусстве Пазолини и Параджанова не только внешне перекликаются друг с другом, но и взаимосвязаны определенным образом.

Анализируя взаимосвязь искусства Параджанова и Пазолини, мы опираемся в том числе на работу Харольда Блума «Страх влияния. Карта перечитывания»<sup>1</sup>. Автор исследует природу влияния одного творца на другого. С точки зрения Блума, каждый большой художник боится сознательно и бессознательно повторить своего великого предшественника, либо своего великого современника. Автор исследует этот страх, разделяя его на несколько составляющих: а) клинамен – автор исправляет собственное произведения, исходя из предположения, согласно которому до определенного момента его предшественник шел верным путем, но затем ему следовало бы отклониться именно в том направлении, в котором двигается сам автор в рамках своего нового произведения; б) тессера – автор создает собственный образ произведения из смысловых осколков произведения предшественника, как бы переосмысливая и заново собирая его; в) кеносис, как прерывающий механизм, с помощью которого автор избавляется от собственного творческого озарения таким образом, что обесценивает не только свое творение, но и творение предшественника; г) даймонизация – автор устанавливает некую связь между своим произведением и произведением предшественника, подвергая уникальность своего творения сомнению; д) аскезис, действие, направленное на отказ автором от части своего воображения и творческой энергии дабы удалиться от других и от предшественника; е) апофродес, т.е. возвращение мертвых, где автор создает новое произведение искусства, отталкиваясь от произведения предшественника таким образом что повторяет его, но на качественно другом, новом витке.

Творчество легендарного итальянского мастера Пьера Паоло Пазолини играло особую роль в жизни Сергея Параджанова: «В Тбилиси Сережа смотрел “Царя Эдипа” Пазолини семь раз. Объяснил почему: “Чтобы не повториться”. И смотрел бы ещё, но картину увезли...»<sup>2</sup>. Когда итальянский режиссёр трагически погиб, Параджанов отбывал наказание, о смерти Пазолини ему сообщила Лиля Брик: «Смерть Пазолини потрясла меня. Как смог, я выразил в коллаже “Реквием”»<sup>3</sup>; «...очень потрясла сенсация смерти Пазолини. Сделал удивительный коллаж и послал Брик»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> **Блум Х.** Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – 196 с.

<sup>2</sup> **Катанян В. В.** Параджанов. Цена вечного праздника [Текст] / В. В. Катанян. – М.: Четыре искусства, 1994. – С. 47.

<sup>3</sup> **Сергей Параджанов.** Письма из зоны [Текст] / С. И. Параджанов; авт. проекта и гл. ред. Г. Закоян. – Ереван: Фильмадаран, 2000. – С. 260.

<sup>4</sup> Там же. С. 101.

Позже, в 1976 году была создана работа «Евангелие по Пазолини» (рис. 1), первоначально носившая название «Притчи на тему “Пазолини + Я”»<sup>1</sup>.



**Рис 1.** Евангелие по Пазолини. Коллаж. 1976.

К личности Пазолини также имеют отношение другие работы Параджанова – это серия барельефов (1980-е) по мотивам картины Пазолини «Евангелие от Матфея» (1966), а также коллажный диптих «Пазолини-Параджанов» (1980-е, см. рис. 2). Много позже, в одном из своих последних интервью Параджанов скажет: «Когда мне говорят: “Ваши картины похожи на Пазолини”, – я делаюсь выше, мне легче дышать, потому, что Пазолини для меня Бог. <...> Посмотрите фильм “Царь Эдип”, я считаю, что это произведение абсолютно гениальное»<sup>2</sup>.

В своей автобиографии Пазолини так говорит о себе: «Жить всегда как бы в присутствии самого себя, на острие шпаги, любуясь жизнью, разбитой на отдельные эпизоды, вызывающие щемящую ностальгию по своей малой родине»<sup>3</sup>, – это в полной мере справедливо и для Сергея Параджанова. Родившись в Тбилиси Сергей Иосифович прожил «несколько творческих жизней» в контексте разных культур – грузинской, армянской, украинской и русской.

<sup>1</sup> Там же. С. 318.

<sup>2</sup> Цит. по документальному фильму «Код Параджанова. Орфей спускается в ад» (реж. Левон Григорян, 2003)

<sup>3</sup> **Сиччиано Э.** Жизнь Пазолини: Роман. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Изд-во К. Дублина», 2012. – С. 45



**Рис 2.** Пазолини-Параджанов. Коллаж. 1980-е

Этим он обязан, во-многом, месту своего рождения – мультикультурному Тбилиси, городу, вобравшему в себя множество национальных колоритов и черт. Мы отмечаем ностальгию по малой родине, присутствующую в творчестве как Пазолини, так и Параджанова. У Пьера Паоло она выражалась, в первую очередь, в рамках его литературной деятельности, в использовании им в поэтических текстах и прозе родного наречия, Параджанов же возвращается в город своего детства в рамках сценария «Исповедь»: «В 1969 году у меня было двустороннее воспаление лёгких. Я умирал в больнице и просил врача продлить мне жизнь хотя бы на шесть дней. За эти несколько дней я написал сценарий. В нём речь идёт о моём детстве. Когда Тифлис разросся, то старые кладбища стали частью города. И наше светлое, ясное, солнечное правительство решило убрать кладбища... И тогда ко мне в дом приходят духи моих предков – они ведь стали бездомными... <...> «Исповедь» – моя личная Библия. Мой любимый сценарий»<sup>1</sup>.

Пазолини обращается к проблемам своей малой родины, показывая сквозь их призму Италию какой она есть, Параджанов – рассказывает о собственном внутреннем мире воспоминаний и снов. Сценарий «Исповедь» наполнен яркими образами, позже воплотившимися в серии коллажей к нему, подобные вспышки, позволяющие нам проникнуть во внутренний мир Пазолини, присутствуют в его воспоминаниях, более того,

---

<sup>1</sup> Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра [Текст]: [воспоминания о Сергее Параджанове: сборник / авт. идеи, предисл., коммент. и сост. К. Д. Церетели]. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. – С. 108.

в целом в них присутствуют события и сюжетные конструкции, перекликающиеся друг с другом. После смерти Пьера Паоло в его архиве удалось обнаружить следующую запись: «Каждый раз, когда меня просят рассказать о моей матери, и поделиться своими воспоминаниями о ней, мне всегда представляется одна и та же картина. Мы в Сачиле весной 1929 или 1931 года. Мы с мамой идем по тропинке посреди полей, довольно далеко от селения, мы одни. Совсем одни. <...> Я крепко сжимаю руки матери (мы идем рука от руку), прижимаясь щекой к потертому меху ее шубки. Этот мех пахнет весной, какой-то смесью свежести и тепла, весенней грязи и весенних цветов, которые почти не пахнут, дома и полей. И этот запах потертой шубки моей мамы для меня – запах моей жизни»<sup>1</sup> [Сичилиано, 2012. с. 59]. У Параджанова в сценарии «Исповедь» также встречается история, связанная с маминой шубой: «Крашенный французский выхухоль называется котиком. Мой папа купил в 1926 году для мамы шубу клеш, у Сейланова – владельца табачной фабрики. <...> Однажды ночью отец вышел во двор и быстро вернулся в спальню... Он будил маму, «товли модис» /идет снег/, и мама, в длинной батистовой ночной сорочке, полусонная, встала из кровати, механически вынула шубу и надела на ночную сорочку, и как сомнамбула вышла на кухню, открыла чердак и, медленно зевая и медленно подымаясь по стремянке, ушла на чердак... Отец вернулся в постель и вскоре захрапел... Я от испуга съежился в подушку и не мог понять, что произошло... Мама ночью вышла на крышу и стояла под мокрым снегом, чтобы намочить мех... Утром я увидел мокрую шубу на кухне... мне показалось, что ее всю ночь жевали буйволы...»<sup>2</sup> Шуба матери – красноречивая смысловая конструкция, которая с точки зрения психоанализа позволяет отследить процесс проживания сыном Эдипово комплекса и характер его отношений с матерью. Пьер Паоло всю жизнь был связан со своей матерью близкими отношениями, которые сохранились между ними на протяжении многих лет до его смерти, у Сергея Иосифовича был глубокий конфликт с матерью, однако их связь была не менее крепкой.

Вместе с тем, обстоятельства, при которых был написан первый вариант автобиографического сценария Параджанова «Исповедь», по одной из версий 1967 году, по другой 1969, совпадают с теми, в которых Пазолини создает свою автобиографическую трагедию «Affabulazione» весной 1966 года – и тот и другой в этот момент находятся в больнице на

---

<sup>1</sup> Сичилиано Э. Указ. соч. С. 59.

<sup>2</sup> Параджанов, С. Сокровища у горы Арарат [Текст]: сценарии / С. И. Параджанов; сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлёва. – Ереван : Коллаж, 2018. – С. 343.

границы жизни и смерти – Сергей Иосифович умирал от воспаления легких, Пьер Паоло – от обострения язвенной болезни: «Болезнь была очень тяжелой, несколько дней он находился на грани смерти, но писал как одержимый. Он написал один за другим первые варианты своих шести трагедий»<sup>1</sup>. Поразительное сходство этих фактов биографии демонстрирует, как истинно одаренный художник, перед лицом смерти, обращается к главному для себя, пытаясь запечатлеть его в собственном творчестве, успеть сказать, оставить нам нечто важное, значимое. Для Параджанова и Пазолини главное оказалось единым – практически в одно время при похожих обстоятельствах они говорили о своей семье, о доме и о малой родине.

Младший брат Пьер Паоло Гуидальберто (Гвидо) Пазолини воевал во время Второй мировой войны в рядах итальянских партизан. Междоусобные распри нескольких подобных отрядов привели к тому, что отряд под командованием Пазолини-младшего был расстрелен, а сам он казнен. Эта смерть 21 июня 1945 года, глубоко потрясла Пьера Паоло и наложила свой отпечаток не только на него, как на личность, но и как на автора: «Пазолини готов открыто говорить о боли, испытанной им при известии о гибели брата. Эта гибель стала символом, источником света рождающейся новой зари, не принадлежащей вечному свету поэзии»<sup>2</sup>. Подобное по силе своего воздействия потрясение произошло и с Параджановым. В 1951 году трагически погибла его первая жена Нигяр Сераева, с которой они не прожили вместе и года. За Нигяр, когда та была ещё ребенком, был получен калым от другой семьи. Сергей Иосифович познакомился с Нигяр в ГУМе, где работала девушка, и вскоре они поженились. Семья не смогла простить девушке непослушание: несмотря на то, что Параджанов предпринял всё возможное, пытаясь спрятать жену от мести, братья выманили её из дома, после чего связали и бросили под поезд. Переживания трагической смерти любимого человека наложили глубокий отпечаток на дальнейшую как личную, так и творческую жизнь режиссёра.

Пьер Паоло Пазолини не раз оказывался обвиняемым в суде, так же, как и Параджанов, но если Пьер Паоло никогда реального тюремного наказания не отбывал, но при этом нес лишь репутационные и моральные издержки, Сергей Иосифович провел в тюрьме в общей сложности около пяти лет. Суды над режиссерами, несмотря на то, что проходили в разных странах и по разным обвинениям, выражали в большей степени конфликт, разворачивающийся между ними, как художниками, и обществом, отвергающим их. И если в случае с Пазолини суд апеллировал к лживой

---

<sup>1</sup> Сичилиано Э. Указ. соч. С. 73.

<sup>2</sup> Сичилиано Э. Указ. соч. С. 149.

местечковой морали глубоко погрязшего в кризисе общества Италии, в СССР Параджанов шел против не только мещанского быта и нравов, он позволял себе роскошь быть лично и творчески свободным в несвободной стране.

В начале 1950-х годов Пазолини переезжает в Рим, город, покорившей его и навсегда ставший его домом. Пьер Паоло упивается красотой Рима, его историей, свободой, бурлящей жизнью: «Кажется, что Пазолини пишет не переводя дыхания, чтобы как можно лучше овладеть городом. От описания мелкой детали он переходит к переплетению улиц и переулков, потом его взгляд обращается на вытопанные поля окраин»<sup>1</sup>. Подобное произошло в жизни Параджанова, когда он переехал в Киев – этот город стал его источником вдохновения, взаимной историей любви. Киеву Сергей Иосифович посвятил два своих сценария «Киевские фрески» и «Золотой обрез». Кроме того, в Киеве Сергей Параджанов становится участником неформального круга творческой и интеллектуальной элиты – «киевской неоавангардной орбиты», членами которого являлись другие выдающиеся деятели украинского нонконформизма: «В 1960-х в Киеве формируется интеллектуальный круг, дружба и творчество членов которого станут яркой страницей “другого” искусства Украины. Помимо, собственно, художников – Валерия Ламаха, Григория Гавриленко, Вилена Барского, в нее входили композитор Валентин Сильвестров, искусствовед Анна Заварова, искусствовед и художник Борис Лобановский, переводчик с немецкого Марк Белорусец, кибернетик и собеседница Тала Раллева, архитектор и энтузиаст светомузыки Флориан Юрьев и др. Сообщество не ограничивалось киевлянами. К нему примыкал много работавший в это время в Украине режиссер Сергей Параджанов»<sup>2</sup>.

Раскрывая особенности взаимосвязи мифопоэтической парадигмы в кинотворчестве Параджанова и Пазолини, мы говорим о следующем. В своей работе режиссера Пазолини реализует концепцию создания авторского кинопродукта, он сам пишет сценарий фильма, подбирает натуру. То же самое старался делать Сергей Параджанов, однако ему удавалось это значительно реже в силу в том числе объективных различий процесса финансирования и контроля кинопроизводства в Италии и СССР. Но у обоих режиссеров мы можем проследить некоторые схожие черты авторского кинопочерка. Параджанов снимает непрофессиональных актеров сначала в ролях второго плана, а затем уже выводит на первый план – если в

---

<sup>1</sup> Сиччиано Э. Указ. соч. С. 257.

<sup>2</sup> Ложкина А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI ст. ArtHuss, Київ, 2019. – С. 156.

«Тнях забытых предков» (1965) среди них фигурируют эпизодники, то уже в последней картине «Ашик-Кериб» (1988) неактеры исполняют главные роли героя и его возлюбленной. Пазолини работал подобный образом: «Профессиональный актер приносит академические грязи и пороки, он абсолютно предсказуем. А непредсказуемость происходящего должна стать один из неотъемлемых элементов стиля, точно также, как страница романа «Шпана», написанная на жаргоне предместья, превратилась в роскошное выразительное средство, в единственную в своем роде речь»<sup>1</sup>. Вместе с тем, мы отмечаем, что данный прием, использование труда непрофессиональных актеров в художественном фильме, был использован ранее Сергеем Эйзенштейном в картине «Стачка» (1924).



Рис. 3. Кадр из фильма «Тени забытых предков». 1965

Премьера фильма Сергея Параджанова «Тени забытых предков» состоялась 4 сентября 1965 года в кинотеатре «Украина». Во время показа лидеры национального движения Иван Дзюба, Василь Стус и Вячеслав Черновол открыто выступили против политики советского руководства и начавшейся арестной кампании в кругах украинской интеллигенции. Публичные выступления на премьере собственного фильма случались неоднократно и с Пазолини, но если в случае Параджанова акция не была направлена против него, то в случае Пьера Паоло ситуация разворачивалась наоборот. 23 ноября 1961 года на премьере фильма «Аккаттоне» (1961) в

---

<sup>1</sup> Сичилиано Э. Указ. соч. С. 357.



римский кинотеатр «Барберини» врывается группа неофашистов, нападающая на зрителей и швыряющая чернильные бутылки в экран.

Осенью 1962 года в предместьях Рима Пьер Паоло снимает одну из своих лучших картин «Овечий сыр». Это небольшое поэтическое произведение, в котором мы находим еще одно сходство режиссерского почерка Пазолини-Параджанова – обращение к принципам станковой живописи. Образцом при создании сцены снятия с креста (см. рис. 4) для Пьера Паоло служили произведения Понтормо и Россо Фьорентино. Обращение к принципам станковой живописи при формировании цветового решения и композиции кадра характерно для зрелого периода кинотворчества Сергея Параджанова: «Я всегда бы пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверно, ее первая слабость и первая сила»<sup>1</sup>.



**Рис. 4.** Пьер Паоло Пазолини во время съемок сцены распятия в картине «Овечий сыр». 1962

Картины Пазолини «Евангелие от Матфея» (1964), «Царь Эдип» (1967), «Медея» (1969) и «Цветок тысячи и одной ночи» (1974) выстроены в рамках мифопоэтической парадигмы чувственно воздействуют на зрителя. Параджанов делает тоже самое посредством картин «Тени забытых предков» (1965), «Цвет граната» (1969), «Легенда о Сурамской крепости» (1984) и «Ашик-Кериб» (1988). Обратимся к работе Пазолини «Евангелие от Матфея» (рис. 5). Пьер Паоло в письме, написанном в феврале 1963 года

<sup>1</sup> **Параджанов С. И.** Вечное движение // Искусство кино, 1966. No 1. С. 61.

Лучи С. Карузо, говорит о том, каким образом он воплощает канонический текст Евангелие в кино: «Моя мысль состоит в следующем: как можно точнее следовать за текстом “Евангелие от Матфея”, взяв за основу именно сам текст, а не сценарий по нему или обработку для кино. Постараться точно передать образы, опять-таки точно следуя тексту, ничего не упуская и не добавляя. Диалоги тоже должны быть взяты непосредственно из Евангелие от Матфея, ничего не нужно согласовывать или объяснять, поскольку ни один придуманный образ, ни один сочиненный диалог не могут быть столь же поэтичными как текст». Несколько позже Параджанов, судя по всему еще находясь в тот момент согласно теории Х. Блума на стадии *клинамена* по отношению к произведениям Пазолини, использует похожий прием в работе над сценарием «Ара Прекрасный» (1972), в котором отталкивается от классической трагедии Наири Зарьян, основанной на древнеармянском мифологическом сюжете. Параджанов следует логике Зарьяна, сохраняя драматургическую конструкцию, а, главное, так же, как и Пазолини в случае с «Евангелие...» диалоги героев. Режиссеры работают с образами, стараясь передать их наиболее полно с помощью использования диалогов первоисточника в том числе.



Рис. 5. Кадр из фильма «Евангелие от Матфея». 1964

Миф в творчестве Пазолини ярко проявил себя в картине «Царь Эдип» (рис. 6) 1967 года, где фигура Эдипа вступает в некий внутренний диалог с могущественным Хроносом, пожирающим своих детей. Пазолини тонко чувствовал время, он видел как молодая Италия, охваченная эйфорией капитализма, постепенно разочаровывается в нем, как отвергают она старую парадигму мира, не получив ничего взамен, кроме утраты

иллюзий. В «Царе Эдипе», так же как и во второй части диптиха «Саламбо» – «Медее» (1969), заключены универсальные архетипические конструкции, в которых сокрыта содержательная составляющая мирового мифа, универсального для всех культур. Смысл, заключенный в сюжете слепоты Эдипа – это не случайная физическая боль одного человека, здесь речь идет о неотвратимости страданий и их смысле, эта метаисторичная фатальная боль экзистенциального порядка.



Рис. 6. Кадр из фильма «Царь Эдип». 1967

Обратимся к мифу, рассказанному Пьер Паоло в фильме «Медее» (рис. 7). Главная героиня воплощает образ женщины, которую поработили собственные желания и страсти, она словно фурия предстает перед зрителем в тяжелых черных одеждах, которые позже сыграют свою роль в ее трагедии. Ясон, как воплощение цивилизации, воспитанник Кентавра, переоценивает рацию и отвергает чувства, и свои, и Медеи, что заканчивается трагедией. Кто есть Кентавр? Он мудрость мира, он говорит со зрителем: «Все священно, все священно, все священно. В природе нет ничего естественного, запомни это навсегда. Когда природа покажется тебе естественной, все кончится, начнется что-то другое»<sup>1</sup>. Эта одухотворенность природы встречается нас и в картинах Параджанова, наиболее ярко проявляясь в «Тенях забытых предков». Пазолини вкладывает в уста Кентавра ключи к пониманию мифа о Медее. Кентавр

<sup>1</sup> Цит. по художественному фильму «Медее», (1969, реж. П. П. Пазолини; пр-во: Eugo International Film (EIA), Италия).

доносит до нас, что несмотря на святость всего Боги могут проклясть человека, их любовь к нему амбивалентная.



Рис. 7. Фотография со съемок картины «Медея». 1969

В середине картины, перед ее драматическим переломом, Кентавр снова обращается к зрителю через диалог с Ясоном уже в своем двойственном облики, если ранее мы видели его либо как кентавра, либо позже как человека, то теперь перед нами предстают обе его ипостаси (рис. 8): «Ты хочешь сказать, что мы здесь делаем? / – Это сон? / – Если это сон, то он снится тебе. Мы оба в тебе. / – Но я знал только одного Кентавра. / – Нет, ты знал двух Кентавров, святого, когда был мальчиком и нечестивца, когда стал мужчиной, но то, что свято остается внутри нечестивца. Ты видишь перед собой нас обоих»<sup>1</sup>. Безусловно, анализ фильма заставляет нас обратить свое внимание на вопрос, с каким из героев собственного мифа, сконструированного в рамках этого фильма в том числе отождествляет себя Пазолини. Психологическая двойственность Пазолини, отраженная им в образе Кентавра, вбирает в себя его черты, черты Ясона и самой Медеи.

---

<sup>1</sup> Цит. по художественному фильму «Медея», (1969, реж. П. П. Пазолини; пр-во: Euro International Film (EIA), Италия).



**Рис. 8.** Кадр из фильма «Медея», 1969

Параджанов в своих картинах также во-многом отождествляет себя с героями, и речь не только о прямых автобиографических отсылках. Он есть Саят-Нова, Художник, наделенный божественным даром, служащий ему, и прекрасный юноша Зураб, принесший добровольно себя в жертву ради спасения других, и Ашик-Кериб, путешествующий по миру и обретающий возлюбленную в конце своего пути.

Пазолини создает миф о себе, как о художнике, которого преследуют. Он приступает к работе над последней своей картиной в 1974 году «Сало, или 120 дней Содома» по роману маркиза де Сада, исследуя разрушительную силу абсолютной власти одного над другим, глубину порока. «Сало» – ритуальный фильм, это разрушительный ритуал жертвоприношения, где жертва отчуждена и обезличена до крайней степени, разчеловечена. У Параджанова смерть другая, она – часть жизни, ее необходимая составляющая, завершающая цикл и приносящая освобождение, она не отчуждает человека от самого себя, но возвращает к себе, дарует нечто, утраченное при жизни. При этом мотив жертвы и самопожертвования в том числе в фильмах Сергея Иосифовича не разчеловечивает жертву, превращая ее в объект, но напротив – возвышает ее над другими. Смерть Пазолини и смерть Параджанова – явления разного порядка. Кроме того, в своей работе автор статьи отмечает своего рода феномен, который обозначает условно как «диалог со Смертью», который вел Сергей Параджанов. Феномен «диалога со Смертью» воплощался в киноискусстве режиссера: в каждой из картин Параджанова Смерть – словно один из главных персонажей, движущий колесо сюжета. Стоит подчеркнуть, что этот «диалог» нашел свою эманацию в реальной жизни Параджанова, будучи, как и случае в Пазолини, перетянутым в жизнь, и проявлялся в том числе, например, в случае проигрывания режиссером в качестве

художественного акта реконструкции сцены собственных похорон. «Диалог со Смертью» в жизни Параджанова носил не только ритуальный характер перформанса как творческого акта, в определенной степени этот феномен являлся проявлением одного из приемов Параджанова в рамках его мифотворчества – поэтизации реальности. Параджанов умел «читать знаки судьбы», что в определенной мере является частью его мифологизации собственной личности, и уже после смерти режиссера это продолжают невольно делать его близкие. «Миф Параджанова», в полном соответствии с концепцией М. Эпштейна, продолжает свою жизнь после физической смерти художника. Согласно подходу М. Эпштейна для того, чтобы вокруг реальной личности начал формироваться миф необходимо соблюдение следующих условий. Для формирования мифа необходимо прежде всего, чтобы автор успел запечатлеть себя в качестве лирического или автобиографического героя. Параджанов создал по крайней мере два киносценария, где он выступает в образе главного героя – это «Киевские фрески» и «Исповедь», однако стоит подчеркнуть, что данные сценарии не смогли воплотиться в полноценную кинокартину. На наш взгляд, в качестве данного фактора здесь выступают многочисленные байки, новеллы и случаи из жизни Параджанова, которые начали создаваться им самим сначала как элемент мифотворчества. Вторым фактором является недостаточность этого воплощения своей личности в собственном творчестве – автор оставляет пространство для создания вокруг его личности мифа другими людьми, чтобы молва «подхватила и дальше понесла то, что он не успел или не захотел о себе рассказать»<sup>1</sup>. Друзья и соратники присоединятся к мифическому образу героя, и попадают сами в поле мифа. Миф порождает безвременная кончина автора. Параджанов написал по меньшей мере 23 сценарных текста, из которых снято им самим было только два и два другими режиссерами. Он в течение пятнадцати лет не имел возможности работать режиссером и снимать фильмы. Режиссер скончался в возрасте 66 лет от рака легких, и на наш взгляд, его кончина была, безусловно, слишком преждевременной в первую очередь не в масштабе его возраста, а в масштабе его творческого потенциала. Те противоречия, которые не разрешил Параджанов при своей жизни теперь за него разрешает миф о нем.

Третий фактор – безвременная кончина автора оставляет после себя множество живых свидетелей этой жизни, память которых успевает переродиться в легенду с течением времени. Ощущение «недо» –

---

<sup>1</sup> Эпштейн М. Н. Постмодернизм в России. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – С. 443.

недосказанности, не реализованных замыслов, недо-жизни, недо-признания, концентрируется в вечный первообраз героя мифа. Реализованные замыслы становятся историей культуры, то, что реализовать автор не успел, но о чем успел заявить, начинает выкристаллизовываться в миф. Параджанов остался не только как автор потрясающих фильмов и изобразительных работ, он существует по сей день как герой собственного творчества, собственного «параджановского карнавала», персонажем, о котором сказано много с разной степенью мастерства и вкуса, однако этого никогда не будет достаточно, чтобы утолить зрительский интерес.

Возвращаясь к анализу мифопоэтической парадигмы в творчестве Пьера Паоло Пазолини, мы говорим о следующем. Механизм, по которому миф, созданный в рамках произведения искусства, перетекает в реальную жизнь, в контексте истории Пазолини базируется на следующем. Пазолини сам под час путал жизнь с искусством и активно перетягивал миф, созданный им сначала как литератором, а затем как режиссером, в собственную реальную жизнь и наоборот, например, снимался в собственных фильмах, каждый раз играя прообраз самого себя. В картине Пазолини «Аккаттоне» прослеживаются автобиографические черты, мотив трагедии материнской любви, где сын, жертва на алтаре мира. Пазолини воплощает свой личностный миф в своем творчестве, проводя параллель с образом Христа, достигающей своего апогея в картине «Евангелия от Матфея». В одном из интервью, во время, когда замысел «Евангелие» выкристаллизовывался, Пьер Паоло скажет: «В мире, в котором я живу, я, скорее, овца среди волков. Все, что случилось за последние годы, служит тому доказательством. Меня просто разорвали на части»<sup>1</sup>. Параджанов тонко улавливает это настроение Пазолини, ведь ему тоже созвучен жертвенный мотив в его собственном мифе. Он ощущается Сергеем Иосифовичем особенно остро в момент его второго тюремного заключения с 1973 по 1977 годы, после убийства Пазолини, следуя логике Х. Блума, находясь на стадии заключительной стадии апофраса, в своем бессознательном страхе повторить Пазолини, Параджанов создает работу «Евангелие по Пазолини» [1976] – это серия небольших графических рисунков, объединённых в единую композицию. Примечателен тот факт, что в процессе создания работа носила название «Притчи на тему “Пазолини + Я”», окончательный вариант работы описан автором также в одном из писем: «...22 притчи на тему “Жития”. Они возникли случайно, поэтому в чернильных ампулах. Миниатюры я не назвал, так как они

---

<sup>1</sup> Цит. по: S.f., «Cercio Cristo fra i poveri», in «Italia-Notizie», 20 november 1963.

имеют свой смысл в Евангелии. “Успение”, “Богородица”, “Крещение”, “Вознесение”, “Соломон”, “Сусанна и старцы”, “Вечеря”, “Гефсиманский сад”, “Избиение младенцев”, “Рождество”, “Распятие Христа”, “Странствующая попадя”. – 22. “Первая встреча Елизаветы и Марии”, “Бегство в Египет”, “Выезд на белом осле”, и т. д. Тут их не понимают, и могли бы их изъять. Как пропаганду религиозных настроений»<sup>1</sup>. Композиционно миниатюры выстроены в единый ансамбль таким образом, что повторяют принцип, заложенный в житийных иконах с использованием клейм, т.е. в центре работы помещается изображение Спасителя, а вокруг него самостоятельные отдельные эпизоды, клейма, из его жизни. В ходе диссертационного исследования автору данной статьи удалось восстановить провенанс работы «Планица мертвого вора» (1982) и подтвердить ее связь с искусством Пазолини в рамках нарратива Пазолини-Параджанов. «Данная работа представляет собой изображение, выполненное цветными шариковыми ручками на ткани мужского платка. Перед нами предстает житие Иисуса Христа, кадры заключенные в девять круглых сфер, также в работе наличествуют еще четыре сферы, содержащие в себе христианские символы, среди которых рыба, как символическое обозначение Спасителя, и голубь, как символ христианской души»<sup>2</sup>. [Сергей Параджанов. *Maestro*, 2019, с. 178-179]. Эти символы достаточно часто встречаются в работах Параджанова. С одной стороны мы видим перед собой известный религиозный сюжет, с другой – можем провести параллель между судьбой Спасителя и судьбой самого автора, а также судьбами многих других, кроме того, в ней, в том числе, сокрыта мифопоэтическая конструкция, паттерн о жертве и искуплении грехов. Зритель обращает свое внимание на какой-либо аспект произведения, посредством волевого акта, когда как автор к общей идее, передавая ее лучше других, ибо его взгляд на сущностные аспекты бытия выше, чем у простого обывателя. «То, что у него такие глаза, что он познает сущность вещей вне всяких отношений, – это и есть прирожденный дар гения; но то, что он способен разделить с нами этот дар, дать нам свои глаза, – это приобретенная техника искусства»<sup>3</sup>. Техника художника здесь выступает

---

<sup>1</sup> Сергей Параджанов. Указ. соч. С. 318.

<sup>2</sup> Сергей Параджанов. *Maestro*: [альбом изобразительных работ] / Сергей Параджанов; авт. – сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлёва. – Ереван: Антарес, Parajanov Art Laboratorium, 2019 – С. 178-179.

<sup>3</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Кн. третья. § 36. Перевод Ю.И. Айхенвальда. М., 1992. С. 189-198.



как «система приемов, позволяющих одному созерцанию предложить образ собственного объекта другому созерцанию»<sup>1</sup>.



**Рис. 9.** Плащаница мертвого вора. Коллаж. 1982

В ходе исследования автору статьи удалось установить провенанс работы «Плащаница мертвого вора» (1982, см. рис. 9), сегодня считающейся работой третьего тюремного заключения Сергея Параджанова, прошедшего с 11 февраля по 5 октября 1982 года. Работа «Плащаница мертвого вора» первоначально носила название «Евангелие от Пазолини» и была создана Параджановым под впечатлением от картины «Царь Эдип». Историю создания работы «Плащаница мертвого вора» – «Евангелие от Пазолини» удалось восстановить по воспоминаниям Александра Атанесяна: «Параджанов был один из немногих, кто носил носовой платок. <...> Однажды он был у нас дома, и достал этот платок. Моя мама сказала мне: “У нас есть коробка хороших платков, подари ему, потому что его платок это что-то страшное”. <...> Я отнес ему эту коробку, платки были белые, на что Параджанов сказал, что не может пользоваться этими платками, так как они тут же почернеют. Один из них он расстелил на столе и при мне

<sup>1</sup> **Жильсон Э.** Живопись и реальность / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – С. 180.

нарисовал кружки, в которых находятся сюжеты работы. Вокруг этих кружков есть штриховка, она сделаны моей рукой. <...> Мы смотрели картину Пазолини «Царь Эдип», Параджанов пришел домой после этого, залез под одеяло в туфлях и пальто и сказал, что хочет умереть, потому что никогда подобного снять он не сможет. Буквально на следующий день он создал эту работу и назвал ее «Евангелие от Пазолини», вспоминая «Евангелие от Матфея» Пазолини. <...> Параджанов был потрясен творчеством Пазолини, сходил по нему с ума»<sup>1</sup>.

Эти работы есть уникальное свидетельство взаимосвязи двух гениев. Параджанов «пересобирает» эпизоды мозаики «Евангелие по Матфею», создавая свои произведения как, если бы сам создавал это произведение Пьера Паоло. Сергей Иосифович повторяет Пазолини, но уже на новом витке развития. Небольшие гравюры Параджанова, выполненные шариковыми ручками не просто рисунки – это полноценные кадры нового фильма. В рамках мифопоэтической парадигмы Параджанов и Пазолини принесли себя в жертву, но Параджанову было суждено тогда физически выжить и продолжить это путь в какой-то степени за них обоих.

Подводя итоги, автор статьи говорит о следующем. Взаимосвязь мифопоэтической парадигмы в творчестве Сергея Параджанова и Пьера Паоло Пазолини представляется возможным проследить на глубинном базовом уровне, который понимается нами сквозь призму концепции страха влияния Х. Блума. Анализируя искусство Пазолини и Параджанова мы приходим к выводу, что последний последовательно испытывая на себе влияние творческого гения Пазолини, и через отвержение его искусства и нежелание повторить его, все-таки приходит к подобному повторению, но на качественно ином витке развития. Это находит свое воплощение как в рамках переосмысления Параджановым работ Пазолини в контексте его изобразительной деятельности, так и на киноэкране. Архаичная метавселенная мифа Пазолини, создаваемая им в кино, является органичным пространством, в рамках которого работает Параджанов. Кроме того, оба художника переносят собственный личностный миф на экран и обратно, поэтому с точки зрения автора статьи, качественный киноанализ работ Пазолини и Параджанова должен проводиться в соотношении с их историей жизни художников и их личностных мифов, созданных ими и продолжающих воспроизводить себя по сей день.

---

<sup>1</sup> Цит. по интервью с Александром Анатесяном, проведенном 10 апреля 2020 года в рамках диссертационного исследования автора статьи.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитываемая. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – 196 с.

*Жильсон Э.* Живопись и реальность / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 368 с.

*Катанян В. В.* Параджанов. Цена вечного праздника [Текст] / В. В. Катанян. – М.: Четыре искусства, 1994. – 168 с.

Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра [Текст]: [воспоминания о Сергее Параджанове: сборник / авт. идеи, предисл., коммент. и сост. К. Д. Церетели]. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2005. – 288 с.

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

*Параджанов, С.* Сокровища у горы Арарат [Текст]: сценарии / С. И. Параджанов; сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлёва. – Ереван : Коллаж, 2018. – 536 с. : ил.

Сергей Параджанов. Maestro: [альбом изобразительных работ] / Сергей Параджанов; авт. – сост. В. А. Бархударян, В. И. Журавлёва. – Ереван: Антарес, Parajanov Art Laboratorium, 2019 – 492 с.: ил., цв. ил.

Сергей Параджанов. Письма из зоны [Текст] / С. И. Параджанов; авт. проекта и гл. ред. Г. Закоян. – Ереван : Фильмадаран, 2000. – 348 с.

*Сичилиано Э.* Жизнь Пазолини: Роман. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Изд-во К. Дублина», 2012. – 715 с.

*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Кн. третья. § 36. Перевод Ю.И. Айхенвальда. М., 1992. С. 189-198.

*Эпштейн М. Н.* Постмодернизм в России. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 608 с.

*Ложкіна А.* Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ ст. ArtHuss, Київ, 2019. – 556 с.

**Վերոնիկա Ժուրավյովա, Միֆոպոետիկ պարադիգմի փոխկապակցվածությունը Սերգեյ Փարաջանովի և Պիեռ Պաոլո Պազոլինիի ստեղծագործություններում** - Հոդվածում վերլուծվում է Սերգեյ Փարաջանովի և Պիեռ Պաոլո Պազոլինիի ստեղծագործություններում միֆոպոետիկ պարադիգմի փոխկապակցվածությունը՝ հիմք վերցնելով Հարոլդ Բլումի տեսությունը:

Համաձայն այդ տեսությանը Վարպետը, զգալով վախ, որ նախորդ արվեստագետն իր գործերով ազդեցություն է ունենում իր աշխատանքների վրա, այնուամենայնիվ, կրկնում է այն, բայց զարգացման որակապես

այլ փուլում: Հեղինակը պնդում է, որ Պազուինիի արվեստի ազդեցությունը Փարաջանովի վրա հնարավոր է տեսնել ոչ միայն կինոյում, այլև կերպարվեստում, ինչպես ռեժիսորական հնարքների ոլորտում, այնպես էլ խորքային իմաստային մակարդակում:

**Veronika Zhuravlyova, Interconnection of the mythopoetic paradigm in the works of Sergei Parajanov and Pier Paolo Pasolini** - The article analyzes the interconnection of the mythopoetic paradigm in the works of Sergei Parajanov and Pier Paolo Pasolini on the basis of the theory of Harold Bloom, according to which the creator, fearing the influence of his predecessor on his work, repeats it, but at a different stage of development. The author argues that the influence of Pasolini's art on Parajanov is possible to trace not only in cinema, but also in the visual arts, both in the spectrum of directorial techniques and at a deep semantic level.