



ЛЕГЕНДА


СОДЕРЖАНИЕ

Кирилл Серебренников
**Как Леди Гага
помогла Параджанову** 3

Йоахим Люкс
**Коллекционирование
миров** (отрывок) 12

ЛЕГЕНДА
пьеса Кирилла Серебренникова
по мотивам мира
Сергея Параджанова 24

Йозеф Ирин
Легенда. Комментарии 119



Кирилл
Серебренников

**КАК
ЛЕДИ ГАГА
ПОМОГЛА
ПАРАДЖАНОВУ**

Несколько лет назад мы встретились с Иво ван Хове, и он как новый интендант предложил мне сделать спектакль для Ruhrtriennale-2024. Вдруг в моей голове возникло имя — Параджанов. Я сделаю спектакль о Параджанове — тут же сказал ему я. «О ком?» — удивленно спросил Иво. Мне всегда казалось, что имя Параджанова с его несколькими выдающимися фильмами «Тени забытых предков» (Украина, 1964) и «Цвет граната» (Армения, 1968) в 80–90-х годах гремело в европейском культурном пространстве наравне с именем Тарковского и хорошо знакомо интеллектуалам. У него были важные фестивальные ретроспективы в Голландии, Франции, Германии. Им восхищались, за него заступались, его поддерживали и называли гением многие великие художники — Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Жан-Люк Годар, Акира Куросава, Ив Сен-Лоран, Тонино Гуэрра... Но это все было довольно давно, а сейчас... Мне надо было срочно объяснить Иво ван Хове, кто такой Параджанов. И тут я вспомнил, что Леди Гага сняла видео по мотивам «Цвета граната», и я тут же показал Иво ее

клип «911». Ему стало интересно. Он согласился с этой идеей. Так Леди Гага помогла тому, что спектакль о Параджанове будет впервые сыгран на Ruhrtriennale-2024.

Спустя полгода благодаря знаменитой грузинской певице и моей подруге Теоне Контридзе я поехал в Грузию. Это было Рождество. Так получилось, что мне удалось послушать грузинский патриарший хор во время праздничной службы в главном соборе Тбилиси. Нас было несколько человек, и, когда хор начал петь, у всех без исключения одновременно потекли слезы. От чуда. Гармонии и тайны. В ту же секунду я решил, что этот хор непременно должен стать частью нашего будущего спектакля. На следующий день мы гуляли по прекрасному Тбилиси, попутно покупая реквизит и костюмы для спектакля. Теона сказала: «Вы обязательно должны пойти к памятнику Параджанова! Ему же завтра 99 лет». Удивительно, мы оказались в родном городе Параджанова в день его рождения. Но еще удивительнее, что в год, когда мы должны сыграть премьеру спектакля, Параджанову исполняется 100 лет. Совпадение? Приятнее думать, что это сам Сергей Параджанов заказал спектакль к своему юбилею. Так поступить мог только он один.

Спектакль «Legende» вряд ли можно назвать байопиком. Я написал пьесу, состоящую из десяти частей, десяти легенд, которые так или иначе связаны с вопросами сосуществования

художника и мира, человека и мироздания. В этих легендах узнаются самые разные сюжеты, которые интересовали Параджанова, а главный герой спектакля становится аллегорической фигурой Человека, Художника, Поэта, Странника, Борца, Бунтаря. Мир Параджанова является поводом для разговора со зрителем об искусстве вообще. Вечные истории о свободе и борьбе за нее, о красоте, о победе жизни над смертью, но... глазами Сергея Параджанова. Его взгляд наивен, как у ребенка, он ищет в окружающей действительности только красоту. Что такое красота по Параджанову? Она состоит из удивительных вещей: восточноевропейской вышивки, персидской миниатюры, мозаики Помпеев, черно-белого немого кино, воспоминаний тбилисского детства, красочных снов, антиквариата, секрета ковров, классической музыки (Верди, Пуччини, Массне), песен гуцулов или грузинских горных песнопений. Все эти разнообразные элементы образуют взрывоопасный коктейль, коллаж и превращается в уникальную вселенную Параджанова.

Иногда красота требует страсти, даже жестокости, и часто — жертвы. Вся жизнь Сергея Параджанова — это жертва, которую он принес для того, чтобы в мире стало как можно больше прекрасного. Он как настоящий рыцарь красоты боролся за нее и видел ее там, где, кроме него, не видел никто. Параджанова сажали

в тюрьму, ему не давали снимать кино, но даже в этих, казалось бы, невыносимых условиях он всегда находил какие-то обломки красоты (на помойках, в мусорных корзинах, на блошиных рынках) и делал из них уникальные произведения искусства — коллажи. Теперь они находятся в его музее в Ереване.

Параджанов родился и почти всю жизнь прожил в Грузии, создал шедевр национального кино в Украине, Армении, при этом оставался советским кинорежиссером и узником советского ГУЛАГа. Так сложилась его жизнь, что в СССР ему как художнику разрешали работать только по национальной квоте, поэтому в основе его фильмов, как правило, лежала какая-то народная легенда, сказка, мифологический сюжет. Его фильмы могут произвести впечатление этнографических зарисовок, но это совершенно не так. Он снимал армянский, грузинский или украинский эпос, опираясь только на собственную необузданную фантазию и сочиняя все эти миры так убедительно, что зрители были уверены в правдивости и почти документальности этих вольных сочинений.

Параджанов — художник, поэт, который мыслит и говорит с аудиторией не привычным нарративным способом, а визуальными образами, картинками. Эти образы всегда яркие, эмоциональны, содержательны и парадоксальны, свободны от догм и клише. Именно в абсолютной

свободе его художественного гения и заключался главный конфликт Параджанова с советской властью. Он был свободен там, где никакой свободы не было и в помине. Он разрешал себе то, о чем другие не могли и помыслить. Он создал удивительные шедевры кино при полной невозможности жить и работать, и я уверен, что если бы Параджанов мог снимать без ограничений, вне СССР, то он стал бы известен не меньше, чем его знаменитые современники Пазолини, Фассбиндер, Феллини...

Он славился эксцентричными выходками, фантастическими импровизациями, парадоксальными высказываниями и скандалами. Хотя в его фильмах нет никакой политики, Параджанов был самым антисоветским художником СССР, так как его эстетика, его свобода и смелость обнуляли всю советскую систему, построенную на тотальном страхе. И система, все эти советские чиновники с серыми, стертыми лицами просто не знали, что с ним делать, как заставить молчать. Параджанов, в отличие, например, от Тарковского, даже не пытался говорить с этой властью: он вел себя, по их мнению, как «городской сумасшедший», самый опасный для любой системы тип художника. Все это имело для него тяжелые последствия — годы советской тюрьмы строгого режима за надуманные обвинения в торговле антиквариатом и гомосексуализме, который был запрещен законом в СССР. Благодаря вмешательству мировой общественности,

от Франсуа Трюффо до Луи Арагона, Параджанова удалось освободить, но лишь незадолго до его смерти.

Я посмотрел его работы в юности множество раз, они стали для меня частью моей идентичности. Мне очень обидно, когда кто-то не знает о существовании этого художника, который учит нас служить Красоте и Свободе. И радостно, когда кто-то, например Леди Гага, оказывается зачарованным фильмами Сергея Параджанова так же, как ими зачарован я.





Йоахим Люкс

КОЛЛЕКЦИОНИ- РОВАНИЕ МИРОВ (ОТРЫВОК)

Imagining

Перевод Рустама Ахмедшина



Великий театральный режиссёр Питер Брук выделял три типа культуры: государственную, мономанскую, то есть сосредоточенную исключительно на индивидуальном самовыражении, и живую культуру, целью которой является лишь «истина», точнее, «выражение усиленного восприятия реальности». Первые два типа культуры он не особо ценил, а вот третья, «живая», была предметом его особого интереса.

Он также добавлял: «Наша потребность в этом странном, дополнительном измерении человеческой жизни, которое мы нечётко называем „искусством“ или „культурой“, всегда связана с практикой, расширяющей наше восприятие реальности, ограниченное невидимыми рамками. Мы понимаем, что это временное расширение является источником силы» (Питер Брук, «Пустое пространство»).

Именно в этом и пересекаются две родственные души — Кирилл Серебренников и совершенно неизвестный в Германии советский ки-

норежиссёр Сергей Параджанов. Оба — по крайней мере в обычном понимании — не являются политизированными художниками, но они оба обладают свободным сознанием. Это «художники обострённого восприятия реальности».

II

Один текст — десять легенд, странствие по миру Сергея Параджанова. Странствие человека, идущего по жизни от детства до старости, человека мятежного и опьянённого свободой, сопротивляющегося, эксцентричного и терпящего поражения.

Это текст о преходящем и прекрасном. Это текст о сопротивлении миру без поэзии и искусства. Это пляска смерти людей, полных жизни.

Текст о тайнах жизни перед лицом смерти и попытках искусства одержать победу над смертью с помощью красоты.

Текст о российском художнике, живущем в изгнании, который погружается в мир советского художника, вынужденного отстаивать своё искусство в тюрьмах и трудовых лагерях. Кирилл Серебренников чувствует связь с Сергеем Параджановым.

III

Пьеса Кирилла Серебренникова — это путешествие по миру во всём его разнообразии: вот кладбище, на котором нарушают покой мёртвых; вот художественный музей, где ночью оживают картины и куда приходят призраки их создателей; вот торговец, верящий, что можно купить бессмертие и вечную жизнь; вот эксцентричный поэт и шут, бродящий по улицам Нью-Йорка, стремящийся отомстить мелочным согражданам любовью. Вот старый правитель, который лишь после того, как разрушил мир до основания, благодаря своему шуту понимает, что составляет истинную сущность человека...

В этом мире, придуманном Серебренниковым, художники пытаются противопоставить упадку и смерти — бессмертие и красоту. Они упрямо сопротивляются власти реальности. Реальность часто жестоко мстит им в ответ. Власть, стоящая, как ей кажется, на страже реальности, легко жертвует художником ради собственного выживания, не щадя ни юности, ни свободы. Однако стремление к свободе и красоте никогда не позволит стать тюрьмой. Художник никогда не смирится и не прекратит бороться против любых границ, даже против той самой последней, которой должен подчиниться каждый, — границы смерти. Потому что за этой последней границей бытия начинается бессмертие Художника...

IV

Это одиссея в мир, который нам одновременно чужд и знаком: странствие внутрь нас самих. Бытие, которое пытается познать мир и реальность, но всё же не хочет с этой реальностью смириться.

Это поистине головокружительная одиссея сквозь времена и пространства, пляска смерти, где живые танцуют с мёртвыми, художники — с обывателями, молодые — со старыми... Одиссея, наполненная архетипами, сказками и легендами из самых разных культурных контекстов.

Это также стилистическая одиссея, в которой достижения «высокой» европейской культуры («Травиата» Верди, «Вертер» Массне или «Король Лир» Шекспира) соединяются с обычаями и легендами восточных народов...

V

Параджанов был коллекционером миров, он неумолимо искал образы и истории и находил их в Армении, Азербайджане, Грузии, Иране. Находил их и преобразовывал во что-то новое. Параджанов собирал и собирал, как, кстати, и Кирилл Серебренников собирал осколки вселенной для этой постановки, по всему миру. Ни тот ни другой не искали фольклор, их привлекали необычные артефакты, подчас гротескного характера. Так работа Серебренни-

кова становится эхом художественного мира Параджанова, а его спектакль превращается в коллаж коллажей — новое собрание лоскутов, фрагментов, метафор и образов. Кстати, это не первый случай, когда сам Параджанов становится эхом, которое использует другой художник: в 2020 году вышло оригинальное видео Леди Гаги «911». Откуда у неё взялась эта идея? От индийского видеохудожника Тарсема Сингха, поклонника артхаусного фильма Параджанова «Цвет граната» (1969). Таким образом, распространение и трансформация культурных традиций обеспечивают постоянно меняющуюся человеческую память новыми уровнями знаний — в общем культурном «плавильном котле».

Один из центральных принципов Питера Брука, на основе которого он разработал свой театральный метод, заключался в следующем: «Каждая культура выражает другую часть внутреннего мира: полная человеческая истина является глобальной, а театр — это место, где можно сложить этот пазл». Каждый из нас является «лишь частью целостного человека: полностью развитое человеческое существо включает всё, что сегодня называют африканским, персидским или английским» (Питер Брук, «Блуждающая точка»).

VI

Кирилл Серебренников ищет мировой театр в десяти легендах с десятью актёрами. Десять легенд, сказок, мировых опытов, историй о человеческом. Умные, глупые, тщеславные, грустные, тоскующие, смешные, пафосные или даже гротескные рассказы, истории, которые существуют в мире, в различных культурах разные — и в то же время очень похожие, собранные Параджановым/Серебренниковым.

Этим «я», которого в «Легенде» Кирилл Серебренников отправляет в странствие по всем возрастам человеческой жизни, от юности до старости, от одного фрагмента мира к другому, мог бы быть каждый из нас, независимо от наших различий и возможностей.

В этом спектакле проживание мира, собиранье мира, страдание за мир распределено на двенадцать персонажей. Это люди из разных культурных контекстов: немецкого, русского, армянского, грузинского, американского... Кирилл Серебренников в своей команде собрал людей с очень разными мировоззрениями, вкусами и жизненным опытом. Это масштабная и амбициозная задача — искать общее в сегодняшнем мире, который каждый день пытается нас разделить. И главный секрет, главная объединяющая сила — стремление к свободе и красоте.









Oder: es will sagen
Ich spritze überall gleich



ЛЕГЕНДА

ПЪЕСА
КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА
ПО МОТИВАМ МИРА
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА



I'm genius



«Искривлённое, местами патологическое восприятие действительности, стремление утвердить человеческое одиночество, показать бред, душевную безысходность...»

(вердикт комиссии Госкино Украины, отказавшейся принимать сценарий Сергея Параджанова «Киевские фрески»)

Использованы тексты из сборника
«Листья травы» Уолта Уитмена

1. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О МЕРТВЕЦАХ»



/БЕЛАЯ СЦЕНА/

ЧЕЛОВЕК

ОТЕЦ

МАТЬ

ХОР И ПОХОРОННАЯ ПРОЦЕССИЯ

ВЕРТЕР И ВЕРТЕРЫ

КОВРЫ

ОДИНОКАЯ ЗВЕЗДА

*Люди белят стену. Военные каски с известью.
Белое всё.*

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Когда наше светлое, умное, ясное правительство решило убрать кладбища и сделать на их месте парки культуры, когда оно послало бульдозеры, чтобы сделать это, — тогда ко мне в дом стали приходить духи — мои предки, потому что они стали бездомными. Мои мертвецы говорят на всех языках мира, но их разговор понятен мне, потому что мёртвые хотят, чтобы живые слышали их истории и помнили о них...

Появляется Хор горожан.

ЧЕЛОВЕК: Я — мокалак — житель города, гражданин Тбилиси. Я говорю на всех языках. Я понимаю все языки. Я и есть все эти языки.

Звучит музыка на разных языках. Человек дирижирует голосами.

ЧЕЛОВЕК: Но все голоса сразу смолкают, когда с неба сияет Одинокая Звезда.

ЗВЕЗДА: For him I sing,
I raise the present on the past,
(As some perennial tree out of its roots, the present
on the past,)
With time and space I him dilate and fuse the
immortal laws,
To make himself by them the law unto himself.

Для него я пою,

Я выращиваю настоящее на прошлом

(Как многие неувядаемые деревья вырастают из своих корней,
так настоящее вырастает из прошлого),

Во времени и в пространстве я его простираю

и выплавляю вечные законы,

Создавать с их помощью себя — его закон

Все истины, что таятся в вещах, ждут, когда придёт их черёд,

Они не спешат на волю, но и не отвергают её,

Им не нужно акушерских щипцов,

Ничтожное для меня так же велико, как и всё остальное.

(Что может быть меньше и что может быть больше,

чем простое прикосновение руки?)

ЧЕЛОВЕК: Тбилиси отличается от других городов предрассудками. Тут все верят в мистические знаки.

КТО-ТО: Если курица кричит петухом —

ХОР: ...к смерти.

КТО-ТО: Если зимой белым цветом зацветает вишня —

ХОР: ...к смерти.

КТО-ТО: Если падает огромная сосна —

ХОР: ...к смерти.

КТО-ТО: Если снятся жёлтые хризантемы, вырванные с корнем из земли, —

ХОР: ...к смерти.

КТО-ТО: Встретить похоронную процессию —

ХОР: ...к богатству.

Хор превращается в Похоронную процессию.

ЗВЕЗДА: All truths wait in all things,
They neither hasten their own delivery nor resist it,
They do not need the obstetric forceps of the surgeon,

The insignificant is as big to me as any,
(What is less or more than a touch?)

Все истины, что таятся в вещах, ждут, когда придёт их черёд,
Они не спешат на волю, но и не отвергают её,
Им не нужно акушерских щипцов,
Ничтожное для меня так же велико, как и всё остальное.
(Что может быть меньше и что может быть больше,
чем простое прикосновение руки?)

ЧЕЛОВЕК: Я всегда был увлечён ритуалом прощания с покойным. Я ходил на эти церемонии, и всегда меня это раздражало своей некрасивостью. Ну так нельзя! Смерть надо организовать так же, как и жизнь. Похороны должны быть ничем не хуже свадьбы! А даже лучше! Заводите граммофон. Ставьте пластинку. Я знаю, что она заедает на одном и том же месте. И что такого! Пусть играет любимая тбилисская музыка. Мёртвые хотят слушать что-то приятное, а не ваши стоны.

Заводят граммофон. Играет приятная музыка.

ЧЕЛОВЕК: Возьмите это старинное гуцульское платье, покойная будет лежать как невеста! Брови надо сделать чёрными и соединить в одну линию. Пусть у неё будет одна монобровь, как на персидских миниатюрах. Дайте, я проведу эту бровь сам. Ничего не умеете! Руки у вас растут из жопы! Вот так! В этой линии — подпись художника. Я — Леонардо похорон!

Рисует брови усопшей.

ЧЕЛОВЕК: /читает/. «Ты отошла в мир иной, и мы, живущие под солнцем, сделали кокон, чтоб вылетела ты на том свете бабочкой...»

ЗВЕЗДА: Логика и проповеди никогда не убеждают людей,
Сырость ночная глубже проникает мне в душу.

ЧЕЛОВЕК: А покойного в гробу надо загримировать под испанского гранда. И вообще, с мёртвыми надо уметь общаться. Они могут тебе рассказать та-а-акие истории! К ним нужно просто найти подход. Мёртвые воскреснут, если бить камнем о камень и высекать искры жизни... Бейте, бейте!

Прыгают черти-актёры, у них в руках камни — они бьют камни о камни, летят искры.

Мертвецы встают.

ЧЕЛОВЕК: Здравствуй, мама! Здравствуй, папа!

МАТЬ: Ты опять оделся не по погоде? Я не буду лечить твои простуды. Как вы мне надоели! Где моя шуба? Украли! Шубу украли!

ЧЕЛОВЕК: Главной ценностью в нашей семье была мамина шуба из норки. Шубу хранили как сокровище, её упаковывали в марлю, вешали

на неё мешочки с табаком. Табак, как считалось, отпугивал моль. Это было похоже на похороны. Когда шубу доставали из шкафа, то все чихали. Чихали и плакали.

МАТЬ: Я просила похоронить меня в шубе! Ничего не можешь...

Мать надевает шубу. Человек ей помогает.

ЧЕЛОВЕК: Шубу надо было проветривать. Выгуливать. Однажды родители поругались, и отец ушёл из семьи. Мать стояла на улице всю ночь под падающим снегом. Ждала, когда он вернётся. Он вернулся. Шуба промокла и стала вонять ещё больше.

Мать стоит под снегом, ждёт.

Отец танцует с Одинокой Звездой. Та хохочет.

ЧЕЛОВЕК: Мой отец был антикваром. Я видел у него чудесные ковры, которые появлялись в доме и потом сразу исчезали, ведь он занимался их торговлей.

Мать в шубе берёт под руку отца.

ЧЕЛОВЕК: Родители идут в оперу. Мать надевает шубу на бархатное платье. Не холодно, но шубу надо прогулять. Отец усыпает на «Страданиях юного Вертера», храпит и просыпается в самом конце от выстрела.

Появляется Вертер. Поёт арию.

ВЕРТЕР: Je vous écris de ma petite chambre;
un ciel gris et lourd de décembre pese sur moi
comme un linceu, et je suis seule, toujours seul!

О не буди меня, дыхание весны,

О не буди меня,

Ты несёшь с собой свет и розы,

Doch der Tag des Welkens ist nicht weit Nur zu
bald wird der Sturmwind tosen!

Was bin ich aufgewacht!

Pourquoi me réveiller!

О не буди меня!

Дыхание весны!

O souffle du printemps!

Die schöne Frühlingszeit!..

ЧЕЛОВЕК: Я очень любил, когда мама меня посылала зимой развешивать отцовские рубашки во дворе. Зимой мокрые рубашки замерзали за несколько секунд. И становились свежими и морожеными, их было приятно лизать.

*Белые мокрые рубашки. Мороженые рубашки.
Сок граната на белой рубашке.*

ОТЕЦ: Хорошие рубашки шил только старый еврей Миша. Теперь не найти хороших рубашек. Миша умер, и никто так шить не умеет.

ЧЕЛОВЕК: Миша продолжает шить рубашки, он шьёт много рубашек всем. Бедный Миша! Он сильно устаёт. Его очки уже плюс десять. Мёртвые по-прежнему шьют живым.

МИША: Кому ещё рубашку? Кому чистую рубашку? Умирать нужно в чистой рубашке... Кому рубашку?

Вертер надевает свежую мороженую рубашку. Отец засыпает. Он спит и храпит.

ЧЕЛОВЕК: Сосок под мокрой рубашкой так похож на мишень.

ВЕРТЕР: Мне щекотно.

ЧЕЛОВЕК: Кто выстрелит?

МАТЬ: Он должен выстрелить. Ну давай уже, Вертер, не тяни...

ЧЕЛОВЕК: Вертер, стреляй! Буди отца!

Вертер стреляет. Отец вскакивает. Вертер падает. Все аплодируют.

Вертера заматывают в красный ковёр. Красный ковёр в белом пространстве. Внутри завернуто тело Вертера.

ЧЕЛОВЕК: Всё моё детство я провёл с коврами. Ими украшали жилища. Они грели пол и стены. Когда их выносили на двор, чтоб выбить от пыли, мне казалось, что их наказывают. И я хотел их защитить. Лучшей бейте меня, а их не трогайте! Я знал, что в коврах есть тайна. Ковры на стене — как вид на могилы глазами гордого сокола. Я парил над ними, парил. Я смотрел на них, смотрел. Я хотел прочесть их узор. И я знал, что, если смотреть на них очень долго, они начинают с тобой разговаривать.

Мать выбивает ковры от пыли.

Вертеры прыгают на ковры. Ковры проваливаются в разрытые могилы. Вертеры снова вешают их и снова прыгают, проваливаясь...

Ковры разговаривают с Человеком.

Вертеры стреляются. Мать машет платком. Отец опять засыпает и опять просыпается. Ковры разговаривают с Человеком.

ЧЕЛОВЕК: Теперь надо похоронить юного Вертера. Завернуть его в ковёр и зарыть, пока не взошло солнце.

КОВЁР: С ним похорони твою глупую юность.

ВЕРТЕР: Вертер мечтает встретить сто девственных Лотт на том свете.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони твои тёмные страхи.

ВЕРТЕР: Вертер поливает собственными духами «Вертер», Eau de Werther, свой синий фрак и жёлтый жилет.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони твоё некрасивое тело.

ВЕРТЕР: Вертер устал от бесконечной войны!

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони твоё желание поцеловать мальчика в детском саду.

ВЕРТЕР: Вертер хочет, чтоб весна не пришла никогда...

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони твои слёзы на школьном дворе.

ВЕРТЕР: Вертер читает свои письма Франкенштейну, который учится быть человеком.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони первые капли спермы, которые упали на ковёр в спальне родителей.

ВЕРТЕР: Вертер ищет бурю, как будто в буре есть покой.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони первую вечеринку, где тебе было стыдно.

ВЕРТЕР: Вертер открывает дыру коллективного сознания Европы.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони морскую отмель, по которой бежал за той голой девушкой, которая смеялась над тобой.

ВЕРТЕР: Вертер прокликает Гёте за то, что про его страдания знают все.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони всё, что сделало тебя счастливым.

ВЕРТЕР: Вертер знает, что всё, что делает человека счастливым, потом станет источником его страданий.

МАТЬ: Пли!

КОВЁР: С ним похорони себя.

ЧЕЛОВЕК: Мама, хватит...

МАТЬ: Как ты смеешь со мной так разговаривать! Я всё скажу отцу, и он накажет тебя. А я с тобой не желаю разговаривать. Уходи!

ЧЕЛОВЕК: Мать надела шубу ещё раз — на похороны отца. Все обнимали мать в шубе и плакали. То ли от горя, то ли от запаха табака.

ЗВЕЗДА: I believe the soggy clods shall become
lovers and lamps,
And a compend of compends is the meat of a
man or woman,
And a summit and flower there is the feeling they
have for each other,
And they are to branch boundlessly out of that
lesson until it becomes omnific,
And until every one shall delight us, and we them.
(Only what proves itself to every man and woman
is so,
Only what nobody denies is so.)

Я верю, что из этих комьев земли выйдут и любовники, и светила.

И что святая святых есть тело мужское и женское,

Что цвет и вершина всей жизни — то чувство, какое они питают друг к другу,

Что они должны излить это чувство на всех, покуда оно не станет все-
светным,

Покуда мы все до единого не станем в такой же мере дороги и милы друг
для друга.

(Убеждает лишь то, что очевидно для всех,

Чего не отрицает никто.)

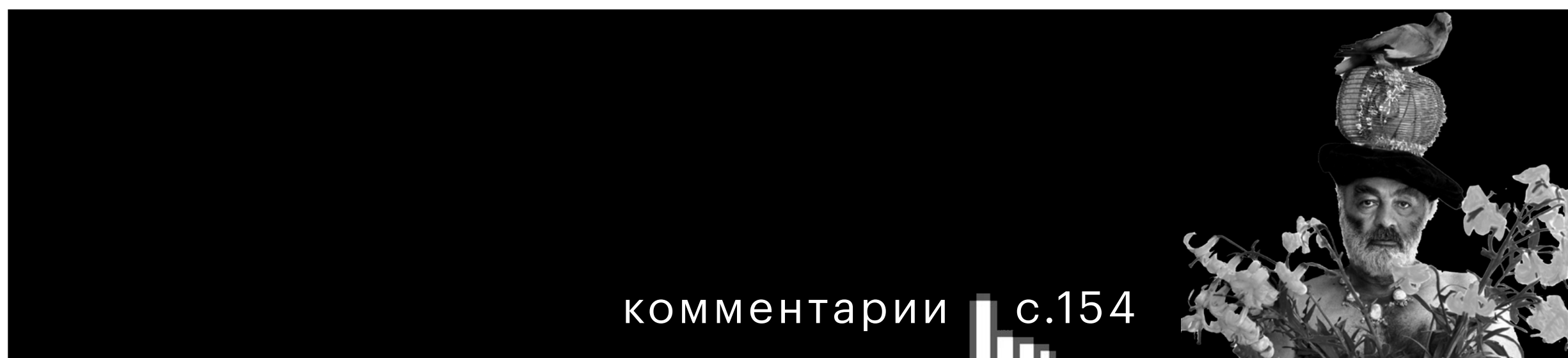
ЧЕЛОВЕК: Нет! Я не уйду с кладбища, я не выдержу изгнания из детства.
Я вообще против изгнаний и гонений!
Мама, папа, тётя, дядя Миша...
Мои призраки, мои мёртвые, мне с вами лучше, чем с теми, кто живы!
Я вас люблю больше, чем тех, кто любит меня.

*Похоронная процессия начинает танцевать.
Граммофонная пластинка заедает.*

Мёртвые танцуют с живыми.

2. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА ОБ ИНФАНТЕ МАРГАРИТЕ»



/СЦЕНА НА ПАРКЕТЕ/

ЧЕЛОВЕК

ЭКСКУРСОВОДКА

ИНФАНТА

БОТТИЧЕЛЛИ

ВЕЛАСКЕС

ГОЙЯ

КАРАВАДЖО

ДЮРЕР

ДЕЛАКРУА

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Если прийти ночью в пустой музей, стать в самом начале анфилады залов и замереть так, чтоб сердце перестало биться, то можно в полной тишине услышать нарастающий шелест или шёпот — это звучат голоса художников, которые создавали шедевры.

Паркетный пол в музее.

Натирают паркетный пол. Человек трёт. Мужчины трут. Инфанта Маргарита трёт. Пожилая экскурсоводка лениво произносит заученный текст.

*Те, кто трёт пол, оказываются художниками.
Среди них — Веласкес.*

ЭКСКУРСОВОДКА: Портрет инфанты Маргариты Веласкеса... одна из жемчужин коллекции киевского музея...

ЧЕЛОВЕК: Восхищаюсь!

ВЕЛАСКЕС: Это я написал!

ГОЙЯ: Не хвастайся, идиот, лучше три пол. И чтоб блестел!

ЭКСКУРСОВОДКА: ...богатство цветовой палитры... благородство живописной манеры... сложность, богатство и выразительность живописного языка Веласкеса неотделимы от внутреннего содержания образа инфанты, в котором удивительно тонко соединились холодная замкнутость наследницы престола и трогательная незащищённость ребёнка...

Появляется инфанта Маргарита, танцует.

ВЕЛАСКЕС: Гойя мне завидует, потому что его картин тут нет...

ЧЕЛОВЕК: Я влюблён в вашу инфанту!

ВЕЛАСКЕС: Зачем тереть пол? Если сюда попадёт снаряд, то будет не важно, блестит пар-

кет или нет...

ДЮРЕР: Для порядка. Паркет должен блестеть.

ДЕЛАКРУА: Мне однажды предложили написать историческое полотно «Герцог Веллингтон беседует с князем Меттернихом».

ГОЙЯ: Я лучше напишу портрет своей собаки...

ДЕЛАКРУА: Я им сказал — Делакруа может всё, но для истинного художника это было бы всего лишь синее пятно рядом с красным пятном.

ЧЕЛОВЕК: А какой предмет вы бы хотели написать в руках героя?

ДЕЛАКРУА: Я хотел бы написать блеск сабли!

ЧЕЛОВЕК: Саблю?

ДЕЛАКРУА: Merde! Не саблю! А блеск сабли!

ГОЙЯ: Блеск пола...

БОТТИЧЕЛЛИ: Воздух! Воздух! Воздух!

*Звучит сирена. Художники падают на пол.
Пауза.*

ЭКСКУРСОВОДКА: Душевная красота юной Маргариты, как и фактура шёлка волос, пере-

дана с великой реалистической силой... Глаза инфанты отражают душевный мир юного существа...

Художники встают и снова начинают тереть паркет...

ДЮРЕР: Трём дальше.

КАРАВАДЖО: Как же я их ненавижу... Сволочи!

ДЕЛАКРУА: Я могу написать твою ненависть, Караваджо... Я могу написать войну...

ДЮРЕР: Это не сложно — из четырёх всадников Апокалипсиса он — самый безобразный...

ДЕЛАКРУА: Я не про глупую старуху на кляче, я про звук твоих зубов, стучащих от страха... Я могу это написать!

ВЕЛАСКЕС: А что вы думаете про инфанту Маргариту Веласкеса из киевского собрания? Вам нравится?

ЭКСКУРСОВОДКА: Написана киевская Маргарита виртуозно: из лёгкой дымки розовато-белых и серых тонов на наших глазах возникают плотные блестящие изломы атласа... невесомые прозрачные слои кисеи... вспышки красных лент... мерцание золотых украшений...

ВЕЛАСКЕС: Особо надо сказать про мои валёры белого. Вы знаете, что это такое — валёры?

БОТТИЧЕЛЛИ: Воздух! Воздух! Воздух...

Все упали, но не так быстро, как в первый раз.

ЭКСКУРСОВОДКА: У кого есть спазган? Голова болит, наверное, давление...

ГОЙЯ: Окно треснуло... Теперь будет дуть.

БОТТИЧЕЛЛИ: Чтобы во время прилёта взрывной волной не выбило окна, надо заклеивать их крест-накрест...

Художники заклеивают окна скотчем. Крест-накрест. Инфанта танцует.

ВЕЛАСКЕС: Валёры... Мои валёры — это многочисленные оттенки одного и того же белого: кремовые, сероватые, слегка голубоватые, чуть зеленоватые, чисто белые, молочные, снежно-белые, слоновой кости, цвета отбелённого холста и небелёного шёлка-сырца... и ещё множество оттенков, для которых у вас просто не существует слов...

КАРАВАДЖО: Нет слов. Одни проклятья...

ЧЕЛОВЕК: Нет слов! А оттенки есть!

КАРАВАДЖО: Ненавижу этих мерзавцев. Я лучше пойду убью, чем тереть этот проклятый пол...

ГОЙЯ: Караваджо знает толк в убийстве...

ДЮРЕР: Нельзя никого убивать, тело человека — самое хрупкое, что есть в мире... /Раздевается./ Посмотрите — тут всё беззащитно...

ЧЕЛОВЕК: Потрясающе! Ваше тело идеально!

КАРАВАДЖО: В тело нож входит, как в масло... Даже в твоё идеальное, Дюрер.

ГОЙЯ: Этот бандит знает толк в ножах...

БОТТИЧЕЛЛИ: Воздух! Воздух! Воздушная тревога!

Никто не падает. Продолжают тереть пол.

ДЕЛАКРУА: Я могу написать воздух... Я могу написать тревогу... Я могу написать воздушную тревогу...

ЧЕЛОВЕК: Когда меня выгнали из Киева, я страдал оттого, что не мог видеть инфанту. Нас разлучили! Вот этого я не мог простить этим мерзавцам партийным начальникам, что они меня разлучили с Красотой...

КАРАВАДЖО: Когда идёт война, когда говорят пушки, музы должны заткнуться. Особенно немецкие и русские музы. Вы во всём виноваты!

ДЮРЕР: Вы хотите меня отменить? Вряд ли получится.

ГОЙЯ: Он хочет, чтоб в музеях больше не было немцев, чтоб больше не было русских...Чтоб были только итальянцы...

ЧЕЛОВЕК: Иногда не верят, что это Веласкес... Откуда Веласкес в Киеве?

ВЕЛАСКЕС: Это я! Это моя картина!

ЭКСКУРСОВОДКА: Картина переходила из одной коллекции в другую, пока не была куплена для киевского музея на аукционе в Берлине в 1912 году, где распродалась одна гамбургская коллекция.

БОТТИЧЕЛЛИ: /вдруг/. Не молчат. НЕ МОЛЧАТ! Музы не молчат, они взывают к возмездию, они говорят. Они поют о победе!

ДЕЛАКРУА: Я могу написать возмездие... Я могу написать песню...

ДЮРЕР: Всё сгинет, останется только красота...

ГОЙЯ: Останется только старость...

БОТТИЧЕЛЛИ: Останется только блеск пола.

ДЕЛАКРУА: Останется только блеск...

ЧЕЛОВЕК: А вдруг это не Веласкес...

ЭКСКУРСОВОДКА: Заключение о принадлежности этого полотна кисти Веласкеса было подписано Фридлиндером, который долгое время был хранителем коллекций Берлинского музея кайзера Фридриха. Специализировался Фридлиндер, правда, на нидерландском и немецком искусстве XV–XVI веков, но был авторитетным знатоком живописи. Так что это точно Веласкес...

ВЕЛАСКЕС: Это я! Это точно я!

Художники начинают тихо петь, потом громче, громче...

ХОР: Painters have painted their swarming groups
and the centre-figure of all,
From the head of the centre-figure spreading a
nimbus of gold-color'd light,
But I paint myriads of heads, but paint no head
without its nimbus of gold-color'd light,
From my hand from the brain of every man and
woman it streams, effulgently flowing forever.

Живописцы писали кишасщие толпы людей
и меж ними одного — посредине,
И одна только голова была в золотом ореоле,

Я же пишу мириады голов,
и все до одной в золотых ореолах,
От руки моей льётся сиянье,
от мужских и от женских голов вечно исходит оно.

Художники поют и заколачивают инфанту Маргариту Веласкеса в ящик-гроб с надписью «не кантовать» и рюмкой — всё это рисуют тушью на дереве, трафарет — и опускают в глубокую яму-могилу.

3. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О ПРОДАВЦЕ СЛАВЫ»



/ПЁСТРАЯ СЦЕНА/

ЧЕЛОВЕК

ПРОДАВЕЦ

ПОКУПАТЕЛЬ

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Если найти покупателя и продать три раза подряд три ненужные ему вещи, то будешь жить на год дольше. Один продавец фальшивого антиквариата из Стам-

була прожил сто пятьдесят лет, продавая туристам якобы серебряные десертные ложки, которыми ели евнухи при гареме Сулеймана Великолепного.

Человек помогает Продавцу с демонстрацией товара.

ПРОДАВЕЦ: Купи этот ситар. Послушай, какой звук.

ПОКУПАТЕЛЬ: О! Как красиво он звучит!

ПРОДАВЕЦ: Купи! Струны из жил вола!

ПОКУПАТЕЛЬ: Как жаль, что я не умею на нём играть.

ПРОДАВЕЦ: Купи и научишься. Там нечего учиться. Ты его только берёшь в руку — он сам начинает звучать! Купи!

ПОКУПАТЕЛЬ: Спасибо. Я не уверен, что у меня получится...

ПРОДАВЕЦ: Купи этот сервиз. Это Мейсен.

ПОКУПАТЕЛЬ: Да? А где буква М?

ПРОДАВЕЦ: Купи уникальную вазу династии Мин.

ПОКУПАТЕЛЬ: Она же разбита.

ПРОДАВЕЦ: Купи её. Ей нет цены.

ПОКУПАТЕЛЬ: Тем более — как же её купить, если цены ей нет...

Продавец толкает Человека, ваза падает и разбивается на мелкие осколки.

ПРОДАВЕЦ: Купи коллаж из разбитой вазы династии Мин.

ПОКУПАТЕЛЬ: Ужас! Простите, пожалуйста, я не хотел... Вы меня толкнули!

ПРОДАВЕЦ: Купи эту шляпку. В ней умерла Травиата.

ПОКУПАТЕЛЬ: Она очень хрупкая, цветы рассыпались в пыль.

ПРОДАВЕЦ: Купи её — ни у кого такой нет!

ПОКУПАТЕЛЬ: Но вот ещё две точно такие же...

ПРОДАВЕЦ: Купи этот стул.
На нём сидел Чехов.

ПОКУПАТЕЛЬ: Не верю.

ПРОДАВЕЦ: Купи стул и к нему это пенсне. Это

пенсне Станиславского, он его носил, когда кричал «Не верю!».

ПОКУПАТЕЛЬ: Мне не нужен ни стул, ни пенсне. Стул развалился. Пенсне мутное. Ничего не видно.

ПРОДАВЕЦ: Купи этот ковёр, на нём танцевал сам Нуреев, когда был в Тбилиси! Представляешь — он был под ногами Нуреева!

ПОКУПАТЕЛЬ: Неужели? Нуреев в Тбилиси? Как он там оказался?

ПРОДАВЕЦ: Купи ковёр. В его орнаменте зашифрована тайна вселенной. Ему пятьсот лет.

ПОКУПАТЕЛЬ: Не может этого быть! Пятьсот лет назад тайну вселенной ещё не раскрыли.

ПРОДАВЕЦ: Купи! Раскрыли, но потом забыли.

ПОКУПАТЕЛЬ: Ковёр съеден молью!

ПРОДАВЕЦ: Купи русского актёра. Молодой. Талантливый.

ПОКУПАТЕЛЬ: Нет! Мы можем брать в спектакль только актёров из труппы. Мы не можем платить гостям.

ПРОДАВЕЦ: Купи русского, не пожалеешь.

ПОКУПАТЕЛЬ: Он выходит дороже немцев...

ПРОДАВЕЦ: Купи русского. Он принесёт тебе славу. Он может всё — танцевать, играть на всех инструментах.

ПОКУПАТЕЛЬ: Ну и что! У него нет ВНЖ. У него нет квартиры. У него нет страховки.

ПРОДАВЕЦ: Купи русского актёра. Он может быть сумасшедшим на сцене. Он не боится разбить колени в кровь.

ПОКУПАТЕЛЬ: Никакой крови! Нам это не разрешат профсоюзы.

ПРОДАВЕЦ: Купи его. Он поёт.

ПОКУПАТЕЛЬ: Он поёт на русском, он не знает никаких языков.

ПРОДАВЕЦ: Купи русского. Он выучит любой язык. И он может играть голым.

ПОКУПАТЕЛЬ: Голые всем надоели. Немцы тоже могут. И им не надо ничего учить — они уже знают язык! И у них есть паспорт, и жильё, и карта в банке, и страховка, ёб твою мать!

ПРОДАВЕЦ: Купи русского — он играет душой, он не помнит себя на сцене, он против войны, смотри, какой красивый...

ПОКУПАТЕЛЬ: Мне не нужно никакого красивого русского...

ПРОДАВЕЦ: Купи щенка.

ПОКУПАТЕЛЬ: Блядь! Мне не нужен щенок.

ПРОДАВЕЦ: Купи русского актёра. А что тебе нужно?

ПОКУПАТЕЛЬ: Мне ничего не нужно.

ПРОДАВЕЦ: Купи французский прононс мадам Жермен. Я купил его как уникальную находку. Продаю тебе по дружбе.

ПОКУПАТЕЛЬ: Мне не нужен прононс. Я говорю по-французски без прононса, и меня прекрасно понимают!

ПРОДАВЕЦ: Купи прононс!

ПОКУПАТЕЛЬ: Нет!

ПРОДАВЕЦ: Купи мёртвые жемчужины в уши.

ПОКУПАТЕЛЬ: Я не хочу покупать то, без чего можно жить. Мне не нужен хлам.

ПРОДАВЕЦ: Тогда купи Подвиг!

ПОКУПАТЕЛЬ: Подвиг?

ПРОДАВЕЦ: Купи Доблесть!

ПОКУПАТЕЛЬ: Доблесть...

ПРОДАВЕЦ: Купи Славу!

ПОКУПАТЕЛЬ: Она продаётся?

ПРОДАВЕЦ: Да! А ещё — купи Свободу!

ПОКУПАТЕЛЬ: Да, я куплю её, чтобы наконец понять, что это такое.

ПРОДАВЕЦ: Купи Равенство!

ПОКУПАТЕЛЬ: Да, я куплю его, хоть его, скорее всего, не существует.

ПРОДАВЕЦ: Купи Братство!

ПОКУПАТЕЛЬ: Да, я куплю его и поделюсь им со всеми.

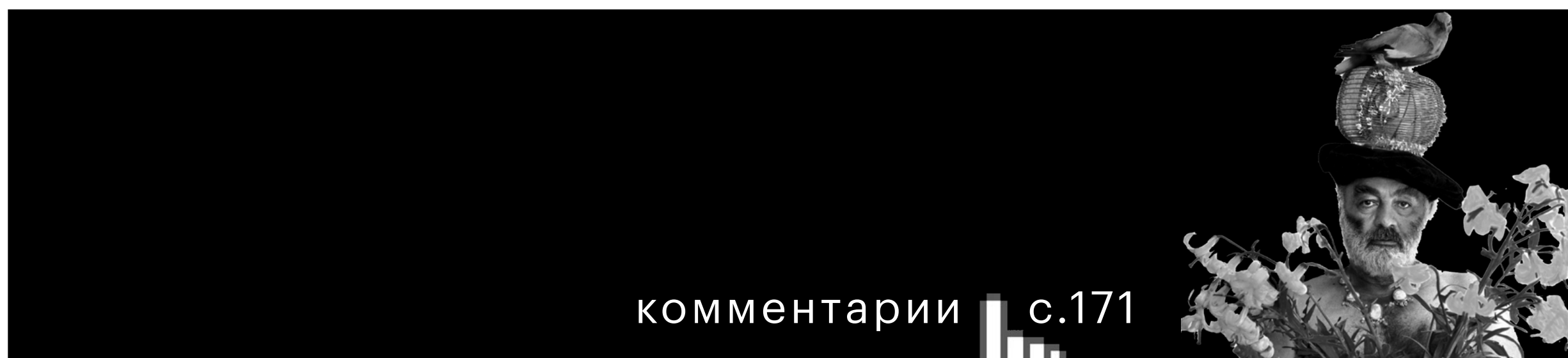
ПРОДАВЕЦ: Купи Пространство, ибо Пространством здесь становится Время.

ПОКУПАТЕЛЬ: Да, времени всегда не хватает.

ПРОДАВЕЦ: Купи Время, возможно, оно последнее.

ПОКУПАТЕЛЬ: Да...

4. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О ПРОКЛЯТОМ ПОЭТЕ»



/ЗОЛОТАЯ СЦЕНА/

ЧЕЛОВЕК, ПОЭТ

ЮНОША

ПРОХОЖИЕ

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Американский поэт Уолт Уитмен никогда не брил свою бороду и любил ходить по улицам Нью-Йорка спиной вперёд. Он выходил рано утром из дома и медленно брёл по городу, сочиняя по одной строке каждый квартал. Когда он доходил до окраины, стихотворение было готово. С каждым годом Нью-Йорк рос и расширялся, поэтому стихи Уитмена становились всё длиннее. В конце жизни он уже сам не мог запомнить полностью сочинённую поэму и поэтому водил с собой молодого любовника, которому говорил на ухо строки, чтобы тот их запомнил. Любовников он выбирал только с хорошей памятью.

Человек становится Поэтом с золотым нимбом вокруг головы и идёт спиной по улицам города. Иногда он наклоняется и что-то шепчет на ухо Юноше, который его сопровождает.

ЮНОША: I met a seer,
Passing the hues and objects of the world,
The fields of art and learning, pleasure, sense,
To glean idolons.

Put in thy chants said he,
No more the puzzling hour nor day, nor segments,
parts, put in,
Put first before the rest as light for all and entrance-
song of all,
That of idolons.

Ever the dim beginning,
Ever the growth, the rounding of the circle,
Ever the summit and the merge at last, (to surely
start again,)
Idolons! idolons!

Ever the mutable,
Ever materials, changing, crumbling, re-cohering,
Ever the ateliers, the factories divine,
Issuing idolons.

Я встретил пророка,
Познавшего все краски мира, все предметы,
И искусства его, и науки, и удовольствия, и чувства,
И вобравшего все его образы.

Наполни ими песни твои, сказал он,
Не ломай больше головы ни дня, ни часу ни над целым, ни над частью,
Наполни песни образами,
Сделай их основой основ, и станут они для всего — светом и песней

восторга,
Эти образы.

Вечно неясное начало,
Вечный рост и движение по кругу,
Вечное достижение вершины и исчезновение (наконец чтобы возродиться
вновь),
Образы, одни образы.

Вечное изменение,
Вечные вещества, сменяемость их, дробление и вновь соединение,
Вечные студии, фабрики жрецов —
Порождающие образы.

/ОБРАЗЫ/

ПРОХОЖИЙ: Зачем ты идёшь спиной вперёд?

ПОЭТ: Так лучше видно будущее.

ПРОХОЖИЙ: Что ты там можешь видеть, слепой безумец?

ПОЭТ: Люди так же несправедливы и завистливы. Они мелочны и злопамятны. И они так же ненавидят тех, кто не хочет быть похожими на них.

ПРОХОЖИЙ: Зачем ты выделяешься? Зачем ты всех злишь?

ПОЭТ: Я не злю. Я им мщу.

Наклоняется и что-то шепчет на ухо Юноше.

ЮНОША: Thy body permanent,
The body lurking there within thy body,
The only purport of the form thou art, the real I
myself,
An image, an eidolon.

Thy very songs not in thy songs,
No special strains to sing, none for itself,
But from the whole resulting, rising at last and
floating,
A round full-orb'd eidolon.

Твоё неизменное тело —

Тело, скрытое там, в глубине твоего тела,

Только искусство передаёт смысл формы, я и сам в действительности

Лишь отражение и образ.

Истинных твоих песен нет в песнях твоих,

Нет и в отдельных мелодиях, нет ни в чём.

Но из целого как результат вырастает наконец и выплывает

Крупный полношарый образ.

ПРОХОЖИЙ: Зачем ты всё время болтаешь,
если тебя просят молчать?

ПОЭТ: Моё молчание звучит громче, чем ваша
речь. Поэтому лучше дайте мне говорить. Ге-
нии имеют право на слово!

ПРОХОЖИЙ: Ты возомнил себя гением?

ПОЭТ: Конечно! Разве вам не видно, что я — гений?

ПРОХОЖИЙ: А кто ещё гений? Или ты такой один?

ПОЭТ: Ещё, наверное, Тарковский. Но только он не может считаться гением, потому что не сидел в тюрьме и не гомосексуалист. Так что настоящий гений — один я.

Наклоняется и что-то шепчет на ухо Юноше.

ЮНОША: I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs
to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of
summer grass.

Я славлю себя и воспеваю себя,

И что я принимаю, то примете вы,

Ибо каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит и вам.

Я, праздный бродяга, зову мою душу,

Я слоняюсь без всякого дела и, лениво нагнувшись,

разглядываю летнюю травинку.

ПРОХОЖИЙ: И зачем тебе травинка?

ПОЭТ: Она, как и я, поклоняется солнцу и радуется, что пробилась к нему через асфальт.

ПРОХОЖИЙ: Что он несёт? Что это всё значит?

ПОЭТ: Это значит, что я буду делать только то, что мне хочется.

ПРОХОЖИЙ: Что тебе хочется?

ПОЭТ: Стать песней. Стать садом. Стать раной.

ПРОХОЖИЙ: Какой раной? Он издевается над нами. Он угрожает нам! Сколько можно его терпеть?

ПОЭТ: Я прослаблю ваше время, горожане. Я сниму кино про Поэта, который умер, потому что в мире не стало любви!

ПРОХОЖИЙ: Что такое Кино?

ПОЭТ: Кино, как и Поэзия, — искусство ВСПЫШЕК.

ПРОХОЖИЙ: Мы не хотим твоё кино. Мы хотим про Джеймса Бонда. Сколько можно тратить народные деньги на непонятное говно?

ПОЭТ: Я всё равно остаюсь с вами. Я жалею вас. Я люблю вас.

ПРОХОЖИЙ: Ну а что ты будешь делать, если тебя изгонят, гуманист херов?

ПОЭТ: Я вам отомщу. Вам и всему миру.

ПРОХОЖИЙ: Как ты отомстишь нам, слепой безумец, идущий спиной вперёд?

ПОЭТ: Я отомщу миру любовью!

Наклоняется и что-то шепчет на ухо Юноше.

ЮНОША: My tongue, every atom of my blood,
form'd from this soil, this air,
Born here of parents born here from parents the
same, and their parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health
begin,
Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,
Retiring back a while sufficed at what they are,
but never forgotten,
I harbor for good or bad, I permit to speak at every
hazard,
Nature without check with original energy.

Мой язык, каждый атом моей крови

созданы из этой почвы, из этого воздуха;

Рождённый здесь от родителей, рождённых здесь от родителей,

тоже рождённых здесь,

Я теперь, тридцати семи лет, в полном здоровье, начинаю эту песню

И надеюсь не кончить до смерти.

Догматы и школы пускай подождут,

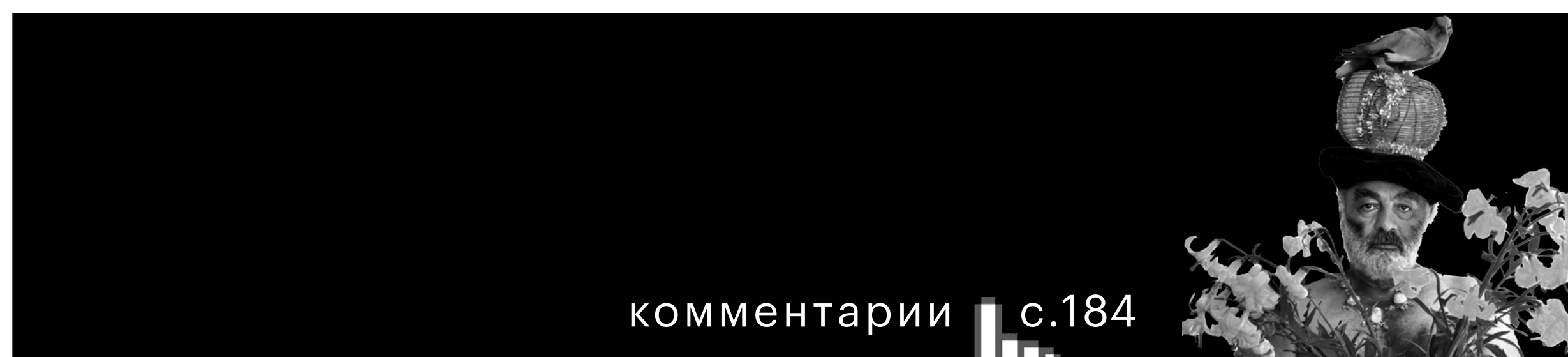
Пусть отступят немного назад, они хороши там, где есть, мы не забудем
и их,

Я принимаю природу такую, какова она есть,

я позволяю ей во всякое время, всегда

Говорить невозбранно с первобытной силой.

5. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О КОРОЛЕ ЛИРЕ»



/ЧЁРНАЯ СЦЕНА/

ЛИР

ШУТ

ЧЕЛОВЕК, ТЕНЬ

СЛЕПОЙ

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Король Лир решил проверить любовь своих дочерей и разделил между ними власть и богатство. Лишившись всего, король оказался никому не нужным, выброшенным на улицу вздорным стариком. Все ненавидели его за злобный и мстительный нрав и поэтому легко предали его. И только непонятно откуда взявшийся Шут стал спутником Лира.

Человек становится Тенью.

Пустыня. Сухая земля. Яркий свет. Тень убегает. По пустыне бродит Лир. Нет теней. Появляется Шут.

ЛИР: Уже полдень. Где обед? И где шут? Найдите и доставьте сюда моего шута.

ШУТ: Я тут, дяденька, с обедом... */Держит воображаемый поднос./*

ЛИР: Разве ты шут?

ШУТ: А что, не похож?

ЛИР: Тогда почему мне не смешно?

ШУТ: Я несмешной шут. А это невидимый обед... */Ест невидимую еду./* Он невидимый и невкусный... Хорошо быть шутом — можно говорить всяким старым мудакам, что они всего лишь старые мудаки.

ЛИР: Почему не несут еду? Почему мне ничего не докладывают? Где я нахожусь? Я в памяти не держу ни одного адреса. Я забыл все телефоны, все адреса, и вообще я забыл всё. Где мой шут? Тут все заснули, что ли?

Появляется Слепой, который бродит по сцене и натывается на стены.

ШУТ: Ты что, без глаз? Хотя без глаз — вот он.

ЛИР: Если ты Шут, то почему ты ведёшь себя так дерзко? Ты должен меня развлекать...

ШУТ: Развлекать?

ЛИР: Да. Смешить. Танцевать. Нести радость. Рассказывать народу, как всё хорошо.

ШУТ: А разве про то, что ты хуйло, говорить нельзя?

ЛИР: Заткнись. Эй, где моя охрана? Охрана! Арестуйте его!

ШУТ: Значит, можно... Вот я и говорю — хуйло, нет у тебя никакой охраны.

ЛИР: Это заговор! Я уничтожу заговорщиков, а народ меня поддержит. Мой народ — за меня...

ШУТ: Вон твой народ.

Показывает на Слепого. Слепой натыкается на стены.

ЛИР: Что с ним?

ШУТ: Смотрел телевизор, пока кровь не пошла из глаз...

Лир бросается к Слепому.

ЛИР: /Слепому/. Где выход отсюда, уважаемый?
Как вас зовут?

ШУТ: Он не ответит тебе, так как ему зашили рот...

ЛИР: /Слепому/. Это не я... Слышишь меня!

Слепой мычит зашитым ртом и бьёт Лира со всей силы палкой по голове. Лир падает.

ШУТ: Вот теперь ты точно обнулился. Раньше был тираном, а теперь стал просто мудаком. Ты — ноль.

ЛИР: Я требую...

ШУТ: На хуй.

ЛИР: Я возмущён...

ШУТ: На хуй.

ЛИР: Согласно конституции...

ШУТ: На хуй. Ты трижды поменял конституцию. Все знают, что закона не существует. Захочешь срать — подотрись своей конституцией.

ЛИР: Я уничтожу тебя... Я уничтожу всех...
Я взорву мир...

Слепой на ощупь находит Лира и бьёт его опять палкой. Лир с криком падает.

ШУТ: Надо поменять твои подгузники. Похоже, ты обосрался.

ЛИР: Открой окно... Здесь душно... Здесь воняет...

ШУТ: Беда мне с тобой. Прямо беда. Если бы ты был моим шутком, я бы велел тебя отпиздить только за то, что ты состарился раньше срока.

ЛИР: Раньше какого срока?

ШУТ: Состарился прежде, чем поумнел.

О боги! Только б не сойти с ума!

Пошлите мне терпения и сил,

Чтоб не свихнуться!

Что делать с этими стариками? Старики хотят долго править. Они хотят долго жить. Они тратят все деньги государства на больницы и лекарства. Старики себя клонируют. Старики забали. Их всё больше. Старики правят миром. Эта ваша тирания держится не на вашей силе, а лишь на нашем согласии её терпеть.

ЛИР: Надо соблюдать традиции! Надо любить Родину! Надо уважать старость!

ШУТ: Уважать старость! Это портит лучшие годы нашей жизни, тем более вы не собирае-

тесь никому ничего завещать. Мы что, должны вас терпеть, пока мы сами не одряхлеем?

ЛИР: А тебе за это — в морду.

ШУТ: Встал, утёрся и пошёл.

ЛИР: В тюрьму за педерастию!

ШУТ: Это только увеличит мою популярность.

ЛИР: На кол!

ШУТ: Кол или хуй в жопе — это твой удел, дяденька. Ты — извращенец. Как и все правители. Потому что власть — извращение.

Лир кричит и бросается на Шута.

ШУТ: Врёшь или правду говоришь, один хуй — побои. Лучше молчать; но уже и за молчание могут отпиздить или посадить. Молчать уже недостаточно. Куда дураку деваться? Дураки разбежались. Остались одни мерзавцы и идиоты. Угрюмые мерзавцы и несмешные идиоты.

ЛИР: Заткнись! Время смотреть новости. Включай!

Шут включает воображаемый телевизор.

ШУТ: Великий. Присутствовал. Посетил. От-

крыл. Обозначил. Решил. Отметил важность. Подчеркнул значение. Выдвинул предложение...

ЛИР: Они врут. Это не я. Это двойник.

ШУТ: Арестовать. Арестовать. Бить. Ненавидеть. Бомбить. Стрелять. Рвать. Жечь.

ЛИР: Они врут! Это всё враги...

ШУТ: Враги. Враги. Враги. Враги. Враги.

ЛИР: Открой окно я задыхаюсь... Мне плохо...

ШУТ: Да-а-а. Лучше быть кем угодно, только не тираном в отставке.

ЛИР: Я им позвоню. У тебя есть их телефон?

Шут звонит по воображаемому телефону.

ШУТ: Звоню. Молчат.

ЛИР: Может, они заняты... Или не в духе...

ШУТ: Было время, когда тебе было насрать, в духе они или не в духе. Тогда ты был сам себе господин; а теперь — нуль без палочки. Я и то поважнее тебя: я — Шут, а ты никто.

Был бычок — стал сухой стручок.

А вот ещё стишок:

Писклявый кукушонок,

Покуда был он мал,
А вырос из пелёнок —
Папашу заклевал.
Свечка погасла, и мы впотьмах.

Тьма.

ЛИР: Кто я такой? Ужели вправду Лир?
Чьи эти руки? Разве Лир так смотрит?
Так говорит? Так ходит? Нет, не верю;
Не может быть... Какой тяжёлый сон!
Эй, кто-нибудь, кто помнит короля,
Скажите мне, кто я теперь?
Тень Лира.

*Шут включает ручной фонарь.
Появляется Тень.*

ТЕНЬ: В полдень солнце так высоко в зените,
что нет теней, а если нет теней, то, значит, нет
зла. К счастью, полдень — короткий миг. Но
сразу после полудня и ближе к закату насту-
пает время теней и время сомнений. Наступа-
ет моё время.

ШУТ: Тень Лира. Тебя нет без этого фонаря.
Лампочка скоро перегорит, и ты сдохнешь.

ЛИР: Зачем ты делаешь мне больно?

ШУТ: Я делаю всё, чтобы ты понял своё ничто-
жество и, следовательно, стал человеком. Хо-

чешь, я прочту тебе мудрый стишок?

ЛИР: Прочти.

ШУТ: Запоминай, дядюшка:
Считай то, что тратишь,
Хватай, что ухватишь,
Таи то, что знаешь,
Держи, что поймаешь,
Цени, что имеешь,
Смотри, что посеешь,
Не пей больше кружки,
Не верь потаскушке, —
Не станешь убогим
Скитальцем безрогим.

ЛИР: Уже поздно... Всё кончено.

ШУТ: А знаешь, каким образом устрица создаёт жемчужину?

ЛИР: Нет.

ШУТ: В неё попадает песчинка, и ей становится так хуёво, так хуёво, что от тоски она начинает покрывать эту песчинку перламутром. Так боль превращается в красоту.

ЛИР: А может быть красота без боли?

ШУТ: Мне такие факты неизвестны. А знаешь, для чего улитке домик?

ЛИР: Нет.

ШУТ: Вот и я не знаю...

ТЕНЬ: Погода обещает усиление ветра до критических значений.

ШУТ: Будет буря.

ТЕНЬ: Объявляется штормовое предупреждение.

ЛИР: Надо найти укрытие...

ТЕНЬ: Поздно.

ШУТ: Кстати, буря — главное, что происходит в пьесе. В символическом смысле буря — это нечто сакральное, она подразумевает как разрушение, так и последующее новое рождение. Итак, буря.

Буря.

ЛИР: Дуй, дуй, ветрище, лопни от натуги!
Хлещи наотмашь, ливень! Затопи
Коньки домов и шпильи колоколен!
Вы, мстительные вспышки грозовые,
Предвестники громовых мощных стрел,
Валящих наземь сосны, опалите
Седую голову мою! Ты, гром,
Расплющи чрево круглое земли,

Испепели зародыши Природы
И размечи по ветру семена
Людей неблагодарных!

ШУТ: Пиздец как дует. Зачем мы открыли окно?
Эта ночь не щадит ни дурака, ни умного.

Ветер срывает одежду с Лира, Слепого и Шута.

ЛИР: Греми, гроза! Плюй ветром и дождём!
В неблагодарности не упрекну
Вас, гром и ливень, молния и буря;
Ведь я не отдавал вам королевства,
Не называл вас дочками родными.
С чего бы стал я ждать от вас добра?
Вершите вашу волю. Вот я здесь
Пред вами — слабый, жалкий и несчастный
Больной старик. О буйные стихии!
Не стыдно ль вам — со злыми дочерями
Против отца седого ополчиться
Всей вашей силой грозной? О-хо-хо!

ТЕНЬ: Ты начал отбрасывать тень. Поздравляю!
Ты, кажется, стал человеком. Как человек ты,
конечно, говно. Но мне насрать.

ЛИР: Мне холодно...

Дождь.

ШУТ: /поёт/. В такую пору мы с дружкой
За двери ни ногой;

Укрылся в домике один,
И в гультике — другой.
Бродяга нынче, как султан,
Ночует в шалаше,
И с ним в обнимку — весь отряд
Его любимых вшей.
И только умник под дождём
Блуждает без дорог;
Он пятку до небес вознёс,
А сердцем пренебрёг.

ЛИР: Лучше лежать в земле, чем раздетому и разутому дрожать под холодным ветром и дождём. Неужели это и есть человек?

ШУТ: Кем был ты раньше?

ЛИР: Не помню... Не знаю...

ТЕНЬ: Великий стратег. Отец народа. Царь мира.

ЛИР: Ничего не помню...

ШУТ: Рассмотрни поближе.

ЛИР: Смотрю.

ШУТ: Видишь человека?

ЛИР: Вижу...

ШУТ: И что?

ЛИР: Его так легко убить...

ШУТ: Да, теперь ты это понял, скотина...

ЛИР: На нём ни кожи звериной, ни шерсти овечьей; и правда в том, что человек по сути своей только бедное голое двуногое животное.

ТЕНЬ: Се человек. Опиши его.

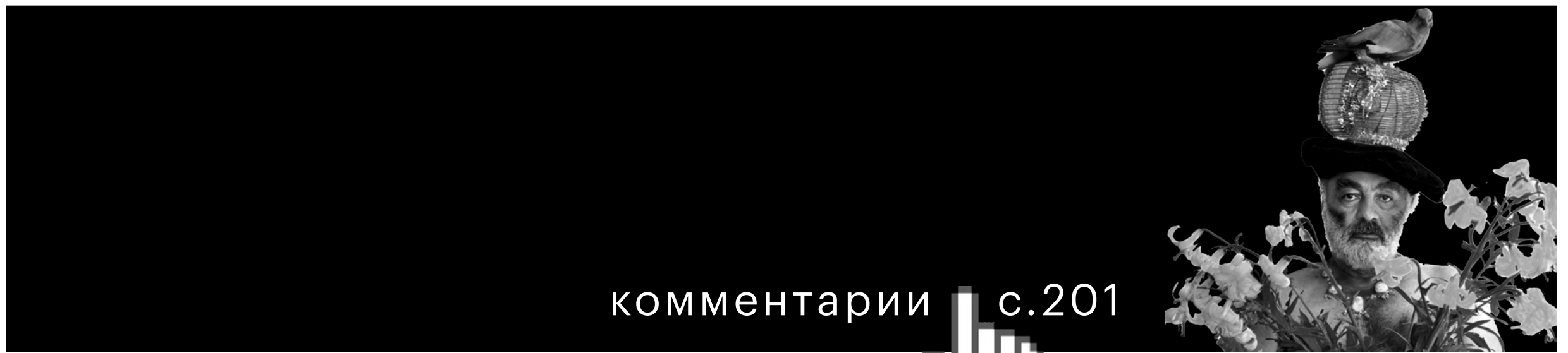
ЛИР: Дрожит. Плачет. Ему холодно. Ему плохо. Он один. Никого нет. Один родился. Один умер.

ШУТ: Аминь.

Исчезает.

ТЕНЬ: Шут открыл глаза Лиру на реальное положение вещей и был с ним в блуждании во Тьме. И как только Лир понял что-то про себя и жестокость построенного им мира, Шут сразу исчез неизвестно куда.

6. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О ДРЕВЕ ЖЕЛАНИЙ»



комментарии с.201

/СЦЕНА ПОД ДЕРЕВОМ/

ЧЕЛОВЕК, ПЕВЕЦ

ЖЕЛАЮЩИЕ

Сухое дерево.

Выходит Человек, расстилает под деревом коврик, становится на него.

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Если к волшебному дереву прочно привязать цветной лоскут и загадать желание, то оно обязательно сбудется. Ветер захочет сорвать лоскут, но надо, чтобы лоскут был крепко привязан к дереву и развевался на ветру как можно дольше. Тогда желание сбудется наверняка.

Человек начинает петь.

Выходят Люди. Они отрывают от одежды Человека каждый по лоскуту и вешают на дерево. Так уничтожают всю одежду на лоскуты, а дерево покрывается цветными лентами. Люди сообщают свои желания.

Хочу новую машину
Хочу новую жену
Хочу нового мужа
Хочу быть богатым
Хочу ребёнка
Хочу получить кредит в Райффайзенбанке
Хочу поменять гражданство
Хочу новое платье
Хочу новую приставку
Хочу ребёнка
Хочу, чтоб муж не изменял мне
Хочу любовницу
Хочу быстрее получить наследство
Хочу изменить форму носа, подбородка и ушей
Хочу много денег
Хочу много секса
Хочу ребёнка
Хочу смерти партнёров по бизнесу
Хочу дом с видом на море
Хочу быть счастливым
Хочу быть счастливой
Хочу спать
Хочу больше ничего не хотеть

Когда кончается одежда, разрезают на лоскуты коврик.

Когда кончается коврик, с Человека срезают волосы.

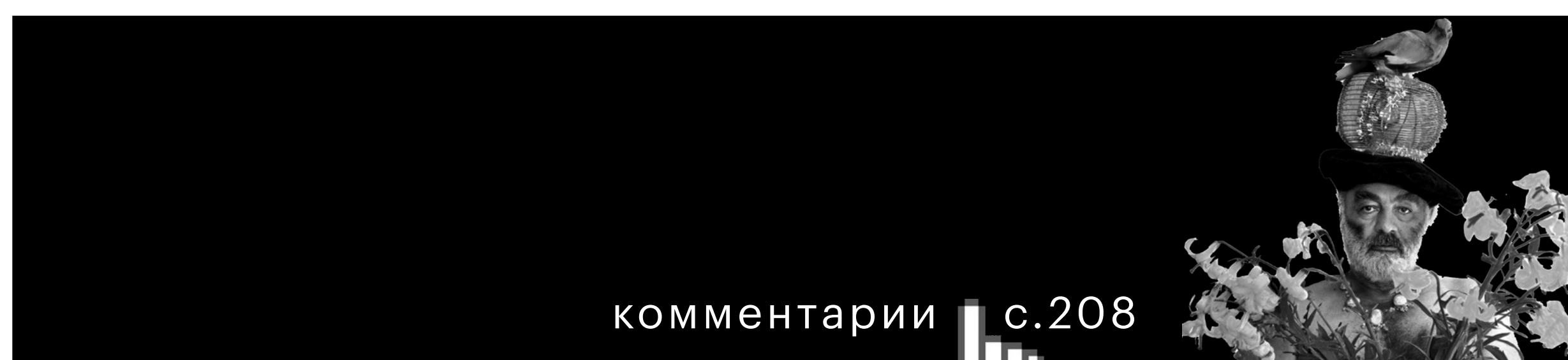
Когда кончаются волосы, с Человека срезают кожу.

Когда кончается кожа, с Человека срезают мясо.

Когда кончается мясо, остаётся скелет.

Скелет поёт.

7. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О ГОЛОСЕ И ЖЕСТЕ»



комментарии с.208

/КРАСНАЯ СЦЕНА/

ЧЕЛОВЕК, КОЛЛЕКЦИОНЕР АРМАН

ДИВА

ВИОЛЕТТА

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Однажды великую театральную Актрису спросили: «Что останется от вашей игры? Пройдут годы, и ваши роли никто не вспомнит. Ваше имя никому ничего не скажет. Жёлтые вырезки с рецензиями на ваши спектакли выбросят на помойку. Что останется от вас?» Она не раздумывая ответила: «ГОЛОС и ЖЕСТ. Только ЖЕСТ и ГОЛОС». Когда Актрису выгнали из её театра, то она во всеуслышанье прокляла своих гонителей, поклялась, что она больше никогда не появится в театре, и громко хлопнула дверью. В здании, где она прослужила полвека, даже

после её смерти в коридорах слышали её голос, а двери всё время захлопывались сами собой, пугая актёров и зрителей.

Человек становится коллекционером.

Несколько дверей. Появляется Дива в красном платье и с тарелкой винограда в руках.

ДИВА: Я — Легенда. Я — великая Актриса. Я — Дива. Я — Муза. Я — оберег. Я — проклятие.

АРМАН: Я — человек, чья жизнь и душа — МУЧЕНИЕ.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Я — Покупатель, мадам. Я ношусь по пустым антикварным лавкам городов. Я составляю коллекцию вещей, принадлежащих вам.

ДИВА: Мне всю жизнь говорила мать — режь хлеб тонко, иначе замуж не возьмут. Я наносила себе увечья этим чёртовым острым ножом, руки были изувечены, всегда в крови, но хлеб я резала так, чтобы через него было видно, как над лампой кружит мотылёк.

И что? Кто меня взял замуж? Кто посмел приблизиться? Где эти мотыльки? Я одинока. Никаких прикосновений. Никаких касаний. Я брезглива до тошноты. Не подходите близко, даже не пытайтесь, я выпущу своё ледяное жало. Наблюдайте со стороны. Только голос и только жест. Меня и видно, и слышно издалека. Я нага.

Высокомерие и холод — вот мои выходные платья. Презрение и полуприкрытые веки. Если глаза открыты широко, то взгляд — куда-то ввысь и вдаль. Всё лучшее — там. Все лучшие — мертвы или ещё не родились. Я не для вас, живущие. Я — то лучшее, чего нет. Я ледяная вершина, я переливаюсь отражённым светом. На меня нельзя взобраться, меня можно только обойти. Отражённый свет слепит, но не греет. Отражённый свет манит. Надо мной летают горные птицы и Демоны. «Печальный Демон, дух изгнанья, летал над грешною землёй...» Я эта грешная земля. На которую не ступала нога человека. /Арману./ Но для тебя я буду землёй обетованной. Я спасу только тебя.

АРМАН: Я хочу снять шедевр об Аре Прекрасном и царице Семирамиде. Ты будешь играть и Ару, и Семирамиду! Мне нужно всего лишь двести белоснежных слонов, а эта чёртова киностудия мне отказала! Меня убивают, меня душат какие-то бездарные пигмеи, я должен уехать из этой страны.

ДИВА: Ты гений. Я не позволю тебе страдать. Я позвоню всем, кто отвечает за слонов. У нас будут эти чёртовы слоны!

АРМАН: Нужны деньги, нужно много денег...

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Мадам, я пришёл к вам после всех, после дантистов, нумизматов, худож-

ников кино. Я скупил у них всё, что связано с вами.

ДИВА: */про Коллекционера/. У него есть деньги. Мы спасены. Я продаю это блюдо, на нём царевне Саломее подали отрезанную голову Иоанна Крестителя.*

Она подаёт Коллекционеру десертную тарелку, откуда Арман ел виноград, но тарелка падает из её рук и разбивается.

ДИВА: На счастье!

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Ваш покупатель будет счастлив, если пополнит свою коллекцию этой легендарной тарелкой. Но что ещё вы предлагаете приобрести мне у вас, мадам?

ДИВА: У меня всё падает из рук и разбивается. Мои письма и дневники сгорают в случайном пожаре. Я постоянно курю, мои плечи и грудь засыпаны пеплом. Меня вообще интересует лишь процесс превращения формы в пепел...

КОЛЛЕКЦИОНЕР: «Превращение формы в пепел»... Я запомню это, мадам.

ДИВА: Запишите. Всё продаётся. И пепел тоже. За смерть платят дорого. Публика обожает смотреть, как умирают другие.

Появляется Виолетта. Она поёт арию из финала «Травиаты».

ВИОЛЕТТА: Addio del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già sono pallenti;
L'amore d'Alfredo perfino mi manca,
Conforto, sostegno dell'anima stanca.
Conforto! Sostegno!
Ah, della Traviata sorridi al desio;
A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio!
Ah! Tutto, tutto fini. Or tutto, tutto fini!

Прощай, прошлое, красивые весёлые мечты!

Розовые краски в лице поблекли,

Даже любви Альфредо мне недостаточно —

Утешение и поддержка моей усталой души.

Утешение! Поддержка!

Ах, ты улыбаешься Травиате желанно,

А она, увы, прощена, а ты её принял, о Боже!

Ах! Всё, всё кончено. Теперь всё, всё кончено!

АРМАН: Смотрите, какая красавица — это моя жена. Она — моя Муза. Она — совершенство.

ДИВА: Всё продаётся.

АРМАН: Знаешь, как я её украл? Я увёз её, семнадцатилетнюю девочку, красивую, как античная нимфа. Я, маленький армянский сатир. Родители не хотели нашего брака. Я украл её...

ДИВА: Всё продаётся.

АРМАН: Утром, когда я проснулся и увидел её голову на подушке в солнечном пятне, она была так прекрасна, что я едва посмел прикоснуться к её щеке. Её голова мягко повернулась во сне — вот так...

Показывает.

ДИВА: Нет! Не так! Не так...

АРМАН: Повернись, как ты повернулась тогда ко мне!

ДИВА: Ну, раз ты начал разговор, ты и показывай!

Арман поворачивается.

ДИВА: Не так, не так... Надо повернуться так, как никто в мире не мог бы повернуться...
/Арман снова пытается./ Не так! Не так! Ничего нельзя попросить, всё надо делать самой! Смотрите...

Она повернулась... */Показывает./*...как жемчужина в раковине. И сказала: «Мне так холодно!»

АРМАН: Я до сих пор вижу этот её жест. И этот голос...

ВИОЛЕТТА: Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
La tomba ai mortali di tutto e confine!

Non lagrima o fiore avra la mia fossa.
Non croce col nome che copra quest'ossa!
Non croce, non fiore
Ah, della Traviata sorridi al desio;
A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio!
Ah! Tutto, tutto fini. Or tutto, tutto fini!

И радость, и боль скоро прекратятся,
Смерть и могила — предел всему!
Ни слезинки, ни цветка не будет на моей могиле.
Ни креста с именем, который укрывает мои кости!
Ни креста, ни цветка.
Ах, ты улыбаешься Травиате желанно,
А она, увы, прощена, а ты её принял, о Боже!
Ах! Всё, всё кончено. Теперь всё, всё кончено!

Виолетта поёт и умирает...

ДИВА: Я продаю...

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Что? Неужели последнюю
камею, которую вы носите на груди, или мёрт-
вые жемчужины в ушах?

ДИВА: Я продаю вам изнанку моего халата.
В нём я умру в последней сцене. Изнанка про-
даётся.

АРМАН: Эти деньги пойдут на пятьсот овец, ко-
торые должны заполнить храм в сцене смерти
Поэта в моём фильме.

ДИВА: Посмотри на эту изнанку! Потрогай её... Чувствуешь? Какой волнующий на ощупь шёлк! Это драгоценный халат — видишь, на кайме вышита персидская вязь. Кто-нибудь знает персидский? Среди вас есть переводчик? Ладно, бездари, тогда переведу я. Тут написано: «Его касалось бедро Надир-шаха!» Это историческая реликвия!

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Вы предлагаете мне сделать удивительное приобретение? Я покупаю! Вам нельзя унести этот дар с собой...

ДИВА: Я продаю вам прах моей шляпы. Эта роскошная шляпа была собрана из перьев, цветов, птичек, из газовых шарфов, она создана для моего последнего фильма. Она рассыплется в прах у вас в руках.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Я покупаю этот прах...

АРМАН: Эти деньги пойдут на тысячу всадников с саблями наголо. Они проскачут мимо в сцене набега на Сурамскую крепость.

ДИВА: Я продаю вам кураж. Я продаю вам всё то, что длилось ночи напролёт и шумело на всю округу.

АРМАН: Эти деньги пойдут на целый караван с навьюченными верблюдами и погонщиками, идущими по горам мимо крепости... И ещё на

трёх павлинов для сцены во дворце Падишаха.

ДИВА: Я продаю вам своё последнее слово. Монолог больной туберкулёзом проститутки Маргариты, рассказанный с французским прононсом своему возлюбленному Арману.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Я покупаю ваш французский прононс!

ДИВА: Я ещё дам вам к нему в придачу последний взмах ресниц.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Я куплю его как уникальную находку, чтобы потом перепродать или подарить дилетанту...

АРМАН: Эти деньги пойдут на покраску в синий цвет Карпатских скал для сцены в фильме про украинских влюблённых.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Нет! Мне лично прононс не нужен! Прононс не нужен человеку, объясняющемуся с помощью словаря.

АРМАН: Эти деньги пойдут на тюремные передачи моим друзьям по лагерю. Им нужны тёплые подштанники и вязаные носки.

ДИВА: Я продаю вам свой угасающий аппетит. Всю еду за мной доедает Арман. А знаете, как он вытирает рот после еды?

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Да!

ДИВА: Дайте денег!

Коллекционер даёт ей запечатанную пачку купюр. Она показывает — сначала кладёт их в декольте, тут же вынимает, брезгливо распечатывает пачку и с отвращением, как-то скривив пальцы, выдёргивает по одной бумажке, оттирает ими губы и, с гневом комкая, отбрасывает их в сторону.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Восторг! Восторг!

АРМАН: Мне стыдно... Я задыхаюсь от любви и красоты. Я выхаркиваю свои лёгкие. Как красивы эти красные маки на белых салфетках! И вот в конце к Виолетте приходит её возлюбленный и говорит, что они будут вместе. Она отвечает: «Поздно!» Кашляет, вынимает платок и говорит: «Поздно!» Так и я отвечаю: «Поздно!» Я оставил свою жизнь в тюрьме. Мне жаль только одного... /Вдруг замолкает./

ДИВА: Чего, мой гений?

АРМАН: Мне до слёз жаль, что Арман никогда не встретится с Виолеттой, а Маргарита Готье — с Альфредом.

ДИВА: Тихо, тихо...

Она берёт Армана на руки.

АРМАН: Поздно... Поздно... Во время смерти я буду петь как Виолетта и буду разбрасывать красные маки как Маргарита... Это будет нелепо. Да, смешно и нелепо... Я так рад, что получится обойтись без пафоса...

ДИВА: Без пафоса не получится. Без пафоса не бывает катарсиса. Без катарсиса нет искусства.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: В благодарность я оплачиваю вашу камею с римским профилем на груди, которую вы унесёте в гроб, и, прошу вас, не снимайте сгнившие жемчужины с ушей, потому что и на том свете уши могут зарости.

ДИВА: Я не успела сняться в его последнем фильме. Он был очень плох. Всё время кашлял, и кровь залила белую рубашку.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: И ещё, мадам! Прошу вас, перед смертью не любуйтесь открытками с фотоизображениями атомных установок в Брюсселе, а смотрите лучше на розу, которую нарисовал на шёлке ещё задолго до вашего рождения влюблённый китаец.

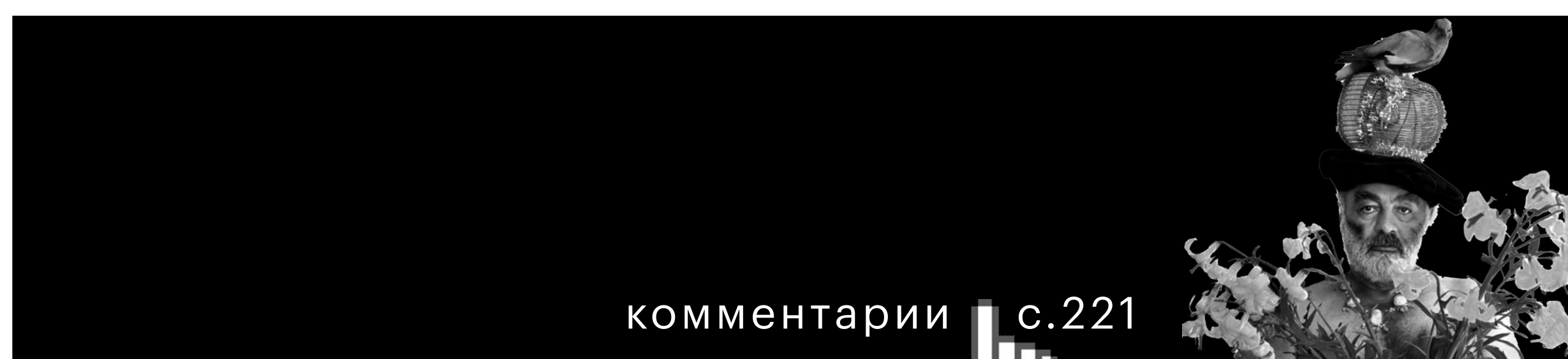
АРМАН: Я вижу белых слонов... Много белых слонов... Камера... Мотор... Начали...

ДИВА: Я продала всё.

КОЛЛЕКЦИОНЕР: Мадам, теперь вы, кажется, свободны...

Виолетта умирает. Дива держит Армана на коленях как маленького мальчика.

8. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА ОБ УПРЯМОМ МАЛЬЧИКЕ»



/ЗЕЛЁНАЯ СЦЕНА/

ЧЕЛОВЕК, ГЕНИЙ

ГОСТЬ

ЧЁРНЫЙ ВИЗИРЬ

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Однажды в город пришёл продавец дудок, сопелок и свистулек. Он разложил на площади свой товар, к нему сразу же выбежали дети и многие взрослые. Так им всем хотелось услышать звуки труб, свистулек и сопелок. Они расхватали все инструменты и начали в них дуть, но так как все трубы, сопелки и свистульки были настроены по-разному, то над городом поднялся нестройный вой. Но всем очень нравилось это

звучание, все радовались и смеялись. Продавец продал весь свой товар подчистую и был тоже счастлив. И только один упрямый Мальчик никак не мог выбрать ни дудку, ни сопелку, ни свистульку. Он перепробовал всё, чтобы найти чистую ноту, но только морщился от фальшивого звука, а потом горько заплакал. И тогда продавец разозлился и прогнал упрямого Мальчика с площади, чтоб он не мешал и не портил картину общего счастья.

Человек становится Гением.

Целый луг зелёной травы.

На лугу накрывают ужин. На старинный стол стелют ослепительно-белую скатерть, ставят два хрустальных бокала на высоких ножках, в них наливают гранатовый сок.

Появляется тихий Гость.

ГЕНИЙ: Тут ещё должен был пастись белый конь, а белого не было, они мне предложили в яблоках... Бездари... Я им говорю — нужен только белый! На хуя мне яблоки? Они не понимают... Им же всё равно — лишь бы деньги не отдавать. А платил я за белого! Мудаки... Давай выпьем!

Оба поднимают бокалы, но Человек не пьёт, а смотрит, как Гость жадно припал к своему. Гость выпивает свой бокал до дна.

ГЕНИЙ: А я думал, что ты художник!

*И тут же выплёскивает бокал на белую скатерть.
Появляется Красный Визирь.*

ГЕНИЙ: Смотри, какой красный! По использованию цвета я не имею равных в мировом кино. Я обогнал даже Эйзенштейна. Это сказали очень важные люди!

*Выплёскивает чернила на скатерть
Появляется Чёрный Визирь.*

ЧЁРНЫЙ ВИЗИРЬ: Искривлённое, местами патологическое восприятие действительности, стремление утвердить человеческое одиночество, показать бред, душевную безысходность...

ГЕНИЙ: Я должен принять министра культуры Франции с женой. Что делать? Я придумал только, что в квартиру войдёт нарядная гуцулка с коромыслом, а вёдра будут полны шампанского со льдом.

Всё, что он описывает, происходит.

ГЕНИЙ: Затем парубок подаст зажаренного гуся в бумажных розах и лентах, а в глазах у него будут изумруды — это серьги, которые я потом подарю министерше. В углу будет играть бандурист, я ему приклею длинную бороду, а конец закину на люстру и там обовью ею лампу, для полумрака, чтобы мадам не увидела, что изумруды фальшивые... Что бы придумать ещё?

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: ЕЩЁ?

ЧЁРНЫЙ ВИЗИРЬ: Торговля антиквариатом. Мошенничество в особо крупных размерах. Организация преступного сообщества.

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: Молчи! Молчи!

ГЕНИЙ: Они соревнуются в том, кто быстрее успеет вылить помой на мою голову. Они коллекционируют мои воображаемые пороки. И даже друзья. «Нет дыма без огня» — так они говорят у меня за спиной... Я что, не слышу?

ЧЁРНЫЙ ВИЗИРЬ: Неуважение к власти. Пренебрежение законами. Наплевательское отношение к традициям страны, которая его вскормила. Государство тратило на него деньги, а он использовал их для воплощения собственных извращённых фантазий.

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: Молчи! Молчи!

ГЕНИЙ: Всем кажется, что я не художник... Они говорят, что я купец и старьёвщик (ветошник). Да, это так. Я выражал и выражаю своё внимание к людям через вещи. Я люблю вещи не меньше, чем людей. Это, вероятно, ещё один порок.

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: Стань выше всего и не вступай ни с кем в лишние разговоры. И не читай пасквилы! И лучше молчи! Не зли их...

ГЕНИЙ: Я отправил им телеграмму. Москва. Кремль. Поскольку я являюсь единственным безработным кинорежиссёром в Советском Союзе, убедительно прошу отпустить меня в голом виде через советско-иранскую границу, возможно, стану родоначальником иранского кино.

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: Почему именно иранского?

ГЕНИЙ: А почему в голом виде, тебя не удивило? Какая разница какого! Им всё равно... Такая бездарная власть не имеет права говорить художнику, что и как делать! Они ничтожества! Они ни хуя не понимают в искусстве... Вот Антониони и Феллини понимают — они меня называют живым гением... А у этих отсутствие вкуса сродни инвалидности. Они инвалиды! Так если они такие, лучше пусть спросят у меня, у меня... Я им всё объясню...

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: Заткнись! Твой язык тебя убьёт!

ГЕНИЙ: Зато я не лижу этим языком их мозолистые жопы...

ЧЁРНЫЙ ВИЗИРЬ: Гомосексуализм. Сокращение. Насилие. Производство и распространение порнографии. Покушение на государственный строй. Подпиши признательные показания. Вот чернила.

Руки макают в чёрную краску.

Делают отпечатки пальцев на белых листках бумаги.

ГЕНИЙ: В школе я плохо учился, так как часто пропускал занятия. По ночам у нас всё время были обыски, каждую ночь... почти... и родители заставляли меня глотать бриллианты, сапфиры, изумруды и кораллы, глотать, глотать...
/Показывает./ ...пока милиция поднималась по лестнице. А утром родители меня не отпускали в школу, пока из меня не выйдут драгоценности, сажали на горшок сквозь дуршлаг. И мне приходилось пропускать уроки.

КРАСНЫЙ ВИЗИРЬ: Молчи, умоляю... Тебе мало?

Он разувается, обмакивает ноги в жёлтую краску и делает отпечатки пальцев ног на листах бумаги. Бросает Чёрному Визирю.

Он поднимает рубаху, мажет живот красным и делает отпечаток живота на бумаге. Бросает Чёрному Визирю.

Он снимает штаны, мажет член синим и делает отпечаток члена на бумаге. Бросает Чёрному Визирю.

Он поворачивается, мажет задницу фиолетовым и делает отпечаток зада на бумаге. Бросает Чёрному Визирю.

ГОСТЬ: A child said What is the grass? fetching
it to me with full hands;
How could I answer the child? I do not know what
it is any more than he.

I guess it must be the flag of my disposition, out
of hopeful green stuff woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,
A scented gift and remembrancer designedly
dropt,
Bearing the owner's name someway in the corners,
that we may see and remark, and say Whose?

Or I guess the grass is itself a child, the produced
babe of the vegetation.

Or I guess it is a uniform hieroglyphic,
And it means, Sprouting alike in broad zones and
narrow zones,
Growing among black folks as among white,
Kanuck, Tuckahoe, Congressman, Cuff, I give
them the same, I receive them the same.

And now it seems to me the beautiful uncut hair
of graves.

Tenderly will I use you curling grass,
It may be you transpire from the breasts of young
men,
It may be if I had known them I would have loved
them,

It may be you are from old people, or from
offspring taken soon out of their mothers' laps,
And here you are the mothers' laps.

What do you think has become of the young and
old men?

And what do you think has become of the women
and children?

They are alive and well somewhere,
The smallest sprout shows there is really no death,
And if ever there was it led forward life, and does
not wait at the end to arrest it,
And ceas'd the moment life appear'd.

All goes onward and outward, nothing collapses,
And to die is different from what any one supposed,
and luckier.

Ребёнок сказал: «Что такое трава?» — и принёс мне полные горсти травы,
Что мог я ответить ребёнку? Я знаю не больше его, что такое трава.

Может быть, это флаг моих чувств, сотканный из зелёной материи — цве-
та надежды.

Или, может быть, это платочек от бога,

Надушенный, нарочно брошенный нам на память, в подарок,

Где-нибудь в уголке есть и метка, чтобы, увидя, мы могли сказать чей?

Или, может быть, трава и сама есть ребёнок, возвращённый младенец зелени.

А может быть, это иероглиф, вечно один и тот же,

И, может быть, он означает: «Произрастая везде, где придётся,

Среди чернокожих и белых людей,

И канука, и токахо, и конгрессмена, и негра я принимаю
одинаково, всем им даю одно».

А теперь она кажется мне прекрасными нестриженными волосами могил.

Кудрявые травы, я буду ласково гладить вас,

Может быть, вы растёте из груди каких-нибудь юношей,

Может быть, если бы я знал их, я любил бы их,

Может быть, вы растёте из старцев или из младенцев, только что ото-
рванных от материнского чрева,

Может быть, вы и есть материнское лоно.

Что, по-вашему, случилось со стариками и юношами?

И во что обратились теперь дети и женщины?

Они живы, и им хорошо,

И малейший росток есть свидетельство, что смерти на деле нет,

А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает жизнь,
чтобы её прекратить.

Она гибнет сама, едва лишь появится жизнь.

Всё идёт вперёд и вперёд, ничто не погибает.

Умереть — это вовсе не то, что ты думал, но лучше.

9. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О ПОБЕДИТЕЛЕ»



/СЦЕНА В ТУМАНЕ/

ЧЕЛОВЕК, РАССКАЗЧИК

ПОБЕДИТЕЛЬ

БОМЖ

БОМЖИХА

ОТЕЦ

ГЛУХОНЕМОЙ

ГЛУХОНЕМАЯ

БОРЦЫ

ГОЛОС БОГА

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Чтобы построить крепость, которая защитит город так, что её не сможет взять ни один неприятель, нужно замуровать в стену самого красивого и сильного юношу, Победителя. Другого способа нет.

Туман.

Человек становится Рассказчиком.

Появляются Он и Она — глухонемые влюблённые.

Разуваются.

Заходят в мелкую речку.

РАССКАЗЧИК: Холодную горную реку переходят Он и Она. Молодые влюблённые. Брызги летят во все стороны.

Они вкручивают лампочки в гирляндах и ругаются.

Он о чём-то просит её. «Орёт» на языке глухонемых.

Она отвечает.

ГОЛОС БОГА: The love of the body of man or woman balks account,
the body itself balks account,
That of male is perfect, and that of the female is perfect,

The expression of the face balks account,
But the expression of a well-made man appears not only in the face,
It is in his limbs and joints also, it is curiously in the joints of his hips and wrists,
It is in his walk, the carriage of his neck, the flex of his waist and knees, dress does not hide him,

The strong sweet quality he has strikes through the cotton and broadcloth,
To see him pass conveys as much as the best poem, perhaps more,
you linger to see his back, and the back of his neck and shoulder-side.

Любовь к телу мужскому или женскому превосходна, ведь тело само превосходно,

Совершенно тело мужчины, и тело женщины совершенно.

Выражение лица превосходно,

Но сложенный хорошо человек выражен не только в лице;

Он выражен в членах, суставах своих, изящно выражен в бёдрах, запястьях,
В походке своей, в осанке, в гибкости стана, колен, — его не скрывает одежда,

Сила и ловкость его пробивается сквозь все ткани,

Он идёт, восхищая вас, словно поэма, иль даже больше,

Помедлив, взгляните вы на спину его, на затылок, лопатки.

*Она кладёт камни на белоснежную скатерть.
Он идёт по камням, ступнями ног как бы ощупывая каждый камень. Дымящийся след на камнях.*

Она кладёт на камень гроздь винограда.

Он наступает на виноград. Течёт сок.

Она поднимает скатерть с кровавым пятном, показывает всем.

РАССКАЗЧИК: Однажды в собор влетела огромная белая птица. Белая птица с окровавленной грудью. Птица кружилась, билась о стены, сломала крыло. Старики сказали, что это дурной знак.

ГОЛОС БОГА: Воздух!

Но Глухонемые не слышат.

Они мирятся, обнимаются, а потом опять начинают «говорить».

ГОЛОС БОГА: Воздух! Воздух! Воздух!

Но они не слышат.

Вспышка.

Он падает.

Она растерялась, что-то продолжает «говорить».

Раненному в горло жениху невеста зажимает разорванное горло.

Белая простыня заливается настоящей кровью.

Она смотрит на кровавую простыню.

И вдруг её немой крик начинает звучать.

Она кричит ВОЙНА.

РАССКАЗЧИК: Однажды правитель города повелел узнать, кто из молодых мужчин в городе самый сильный и самый красивый. Кто из них Победитель.

Несколько юношей борются. До изнеможения.

Юноши тяжело дышат.

Победитель один.

К Победителю подходят проигравшие, обнимают его.

После всех поздравлений к Победителю подходит Отец, тоже обнимает его, а потом что-то говорит ему на ухо.

Сын слушает речь отца, закрывает лицо руками.

Отец-правитель делает знак начинать...

РАССКАЗЧИК: Однажды в собор влетело облако. Белое облако с кровавыми следами заката на нём. Облако покружилось и вылетело. Старики сказали, что это дурной знак.

ГОЛОС БОГА: Kein besseres Opfer als die Jugend.
Kein reineres Opfer als die Unschuld.
Kein lustvolleres Opfer als die Schönheit.
Kein reicheres Opfer als der menschliche Körper.

Нет жертвы лучше молодости.

Нет жертвы чище невинности.

Нет жертвы желаннее красоты.

Нет жертвы богаче человеческого тела.

Победитель снимает с себя всё, его моют, вытирают белыми простынями. Простыни уносят как сокровище.

На Победителя надевают праздничную одежду.

РАССКАЗЧИК: Однажды правитель города узнал, что самый сильный и самый красивый юноша в городе — его сын. Что его сын и есть Победитель.

*К Победителю подходит Отец, обнимает его.
Каждый прощается с Победителем.*

ГОЛОС БОГА: Нет жертвы лучше молодости.
Нет жертвы чище невинности.
Нет жертвы желаннее красоты.
Нет жертвы богаче человеческого тела.

Победителя замуровывают в стену. Закладывают его камнями.

РАССКАЗЧИК: Однажды в собор влетела молния. Горящий шар, на который нельзя было смотреть. Молния покружилась и вылетела. Старики сказали, что это дурной знак.

Появляются Он и Она — старые бездомные. Несут с собой свой скарб. Похожи на улиток.

РАССКАЗЧИК: Однажды после многомесячных дождей река вышла из берегов и смыла на своём пути все селения. Только крепость, осенённая жертвой, встала преградой для реки. Но коварная река не сдавалась. Она обогнула крепость и отрезала её от мира.

ГОЛОС БОГА: Вода!

Старый бездомный, ругаясь, роется в мусоре. Не слышит.

Старая бездомная, обжигаясь, выкручивает лампочки. Не слышит...

Старики помогают друг другу сложить всё то,

что они нашли, в свои огромные сумки.

ГОЛОС БОГА: Вода! Вода!

*Старики подходят к реке, но не могут перейти её.
Смотрят на реку.*

ГОЛОС БОГА: The man's body is sacred and the
woman's body is sacred,
No matter who it is, it is sacred — is it the meanest
one in the laborers' gang?
Is it one of the dull-faced immigrants just landed
on the wharf?

Each belongs here or anywhere just as much as
the well-off, just as much as you,
Each has his or her place in the procession.

Ages and ages, returning at intervals,
Undestroyed, wandering immortal,
Lusty, phallic, with the potent original loins,
perfectly sweet,
I, chanter of Adamic songs,
Through the new garden, the West, the great cities,
calling,
Deliriate, thus prelude what is generated, offering
these, offering myself,
Bathing myself, bathing my songs in sex,
Offspring of my loins.

Священно тело мужское и женское тело;

Чьё б ни было — тело священно;

И тело раба. И тело сошедшего на берег забитого иммигранта.

Любой нужен здесь или там,
как и тот, кто в достатке живёт, как и вы;
И каждому в шествии место дано.

Века проходят, а я возвращаюсь,
Несокрушимый, бессмертный странник,
Здоровый, сильный,
и божество моё — фаллос, всегда готовый посеять семя,

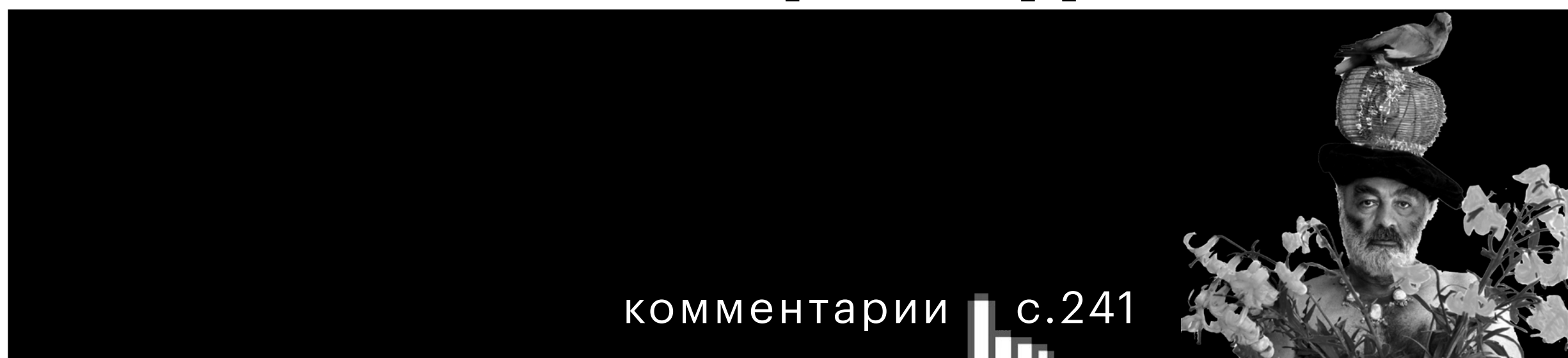
И я иду, певец Адамовых песен,
Иду через новый сад, что зовётся Запад,
будоража громадные города,
Исступлённый, предваряя всё, что родится,
предлагая себя, предлагая песни,
Погружаясь сам,
погружая песни в животворное семя,
которым наполнен я.

*Старые бездомные заходят в реку.
Всё глубже и глубже.*

РАССКАЗЧИК: В холодной горной реке по грудь стоят Он и Она. Пожилые супруги. Стоят и трут друг другу белые нагие тела.

ГОЛОС БОГА: Нет жертвы лучше молодости.
Нет жертвы чище невинности.
Нет жертвы желаннее красоты.
Нет жертвы богаче человеческого тела.

10. СЦЕНА «ЛЕГЕНДА О СТАРИКЕ, КОЛЮЩЕМ ЛЁД»



комментарии с.241

/СЦЕНА СНОВ/

ЧЕЛОВЕК, СТАРИК

СНЫ

ОДИНОКАЯ ЗВЕЗДА

ЧЕЛОВЕК: Легенда. Когда звёздное небо отражается в глади вод, то водоёмы притягивают силу звёзд. Если искупаться в горном озере во время парада планет, то можно стать моложе на десять лет. Лёд сохраняет лучи, посланные небесными светилами на землю миллионы лет назад.

*Пузатый Старик колет лёд огромным ломом.
С неба сверкает Одинокая Звезда.*

ЗВЕЗДА: The soft voluptuous opiate shades,
The sun just gone, the eager light dispell'd —
(I too soon be gone, dispell'd).
A haze — nirwana — rest and night — oblivion.

Неясные, сладострастные, усыпляющие тени,
Солнце только что ушло, яркий свет растворился
(я тоже скоро уйду, растворюсь),
Дымка — нирвана — покой и ночь — забвение.

СТАРИК: Я в памяти не держу ни одного адреса. Я забыл все телефоны, все адреса, и вообще я забыл всё. Я только вижу удивительные сны. Я их боюсь и жду...

К нему выбегают красные черти с чёрным дымом, идущим из жоп и ртов.

СТАРИК: Работаю на новом месте — колю лёд. Недавно был прачкой. Ещё раньше был строитель, потом штопал мешки... Везде я всегда последний и самый слабый. Но не это главное. Главное — мне удалось выжить.

К нему выбегают пёстро наряженные красавцы и красавицы с персидских миниатюр. Звенят украшениями. Играют на старинных инструментах.

СТАРИК: Пять лет — это срок большой. Жалко только то, что всё испытанное и увиденное может исчезнуть вместе со мной. Записывать не дают, но я стараюсь всё запомнить. Вчера я мёл двор, на котором по утрам собирают зэков, и мне сделали замечание за то, что я «мету без огонька». Я согласился с замечанием и поджёг метлу.

К нему выбегают голые люди с охапками цветов. Вставляют цветы во все изгибы и впадины тел.

СТАРИК: Я не нахожу слов и жанра выразить вам свою благодарность за письма. Как обнять всех сочувствующих и любящих меня? Тут есть осуждённые, которые пятнадцать лет не получают писем. А я вдруг по одиннадцать-двенадцать и больше! Они молча расходятся, когда цензор даёт мне стопку писем. Это их потрясает... Так же как потрясает меня их суровость, предательство, вши, сифилис в лагере, гаремы гомосексуалистов, проигравших друг друга в карты, дистрофики, наркоманы, кричащие в ночи «Мама!». Мокрые тюфяки сушатся на снегу, от них идёт смрад взрослых пелёнок.

К нему выбегают чёрные вдовы с мокрыми простынями. Бьют простынями о пол, высекая брызги.

СТАРИК: Как-то в зоне я увидел Джоконду, которая то улыбалась, то хмурилась, она плакала, смеялась, гримасничала... Это было гениально. Я понял, что она вечно живая и вечно другая, она может быть всякой — и эта великая картина неисчерпаема. Знаешь, почему она была то такая, то сякая? Когда во время жары мы сняли рубахи и работали голые до пояса, то у одного зэка я увидел на спине татуировку Джоконды. Когда он поднимал руки — кожа натягивалась и Джоконда смеялась, когда нагибался — она мрачнела, а когда чесал за ухом — она подмигивала. Она всё время строила нам рожи! Если я погибну в изоляции, Джоконда будет меня оплакивать.

К нему выбегает немолодая вдова Джоконда, она хихикает, прикрывая беззубый рот ладошкой.

СТАРИК: Мне на зону часто Феллини пишет, мол, «волнуюсь за твою судьбу, ты ведь великий человек, держись». Как-то раз меня вызвал начальник тюрьмы и спрашивает, кто такой Эф Феллини. Гражданин начальник! Кто такой Эф Феллини? Это Фёдор, мой родной брат, живёт в Италии. Наша бабушка была итальянской революционеркой и даже в жандармов стреляла... Ещё октябрёнком Фёдор уехал к бабушке, а старушка упростила родню оставить его, ведь уже давно умирала в муках, от радикулита, полученного на каторгах. А фамилия у Феде в честь бабушки — Феллини, это по-итальянски значит «несломленная».

Вот и хочет Фёдор приехать брата поздравить с Новым годом, ведь столько лет не виделись, он может лекцию прочитать о праздновании Нового года трудящимися Италии... Давайте разрешим Эф Феллини приехать к нам в тюрьму. Изыщите такую возможность, гражданин начальник... Вам за такое мероприятие могут даже благодарность объявить!

К нему выбегают толстяки с огромным бурдюком и рогами, из которых они пьют вино. Толстяки говорят тосты.

СТАРИК: Время летит. Скоро уже два года и два месяца! Когда меня арестовали, мне показалось, что я не выживу и один день. Но человек — шун, собака, всё выдерживает. Моя вина в том, что родился. Потом увидел облака, красивую мать, горы, собор, сияние радуги, и всё — с балкона детства. Потом города, ангины, страсти, потом бесславие и слава, обожаение и недоверие.

К нему выбегают горцы с саблями и мохнатыми шапками. Танец с саблями. Горцы кричат.

СТАРИК: В тумане над освещённым лагерем, осенью кричали всю ночь заблудшие в ночи гуси. Они сели на освещённый километр, и их ловили голые осуждённые, их прятали, а потом их отнимали прапорщики цвета хаки. Наутро ветер колыхал серые пушинки.

К нему выбегают завёрнутые в разноцветные платки женщины и юноши с подведёнными глазами. В руках и на ногах у них бубенцы. Звон.

СТАРИК: Я чего-то боюсь, вероятно, времени. Характер мой эксцентричен, не соответствует строгости и суровости обстановки. Я оказался нескладным и смешным. Я очень слаб и, вероятно, стар. Я катастрофически худею и не могу установить, в чём причина.

К нему выбегают музыканты с инструментами

в руках, играют странную музыку. Певец поёт древнюю песню.

СТАРИК: Зона стоит возле железнодорожных путей. Повариха вагона-ресторана курсирующего поезда каждый раз распахивает халат, надетый на нагое тело, когда вагон проносился мимо зоны. Толпа зэков весь день ждёт это секундное представление и радуется ему больше, чем киносеансу.

К нему выбегают старьёвщики, обвешанные антиквариатом. Кричат на всех языках, предлагают свой хлам.

СТАРИК: Как страшно прозевать прекрасное! Если бы мне талант Достоевского — я бы совершил чудеса в описании хроник прокажённых и уценённых! Но его нет. Есть другой! Но он тут смешон и вульгарен.

К нему выбегают чёрные черти, бьют камнями, высекают искры. Искры летят как брызги.

СТАРИК: Я, как Шахерезада, рассказываю истории зэкам, чтобы они не били меня. Они требуют истории про любовь. Я как-то рассказал им, что моей благосклонности добивались десятка два членов ЦК КПСС. А посадили меня за то, что я якобы изнасиловал члена партии, хотя это клевета. После этого заключённые прониклись ко мне уважением и принесли из-

винения со словами: «Мы коммуняк всегда на словах ебали, а ты — на деле!»

К нему выбегают женщины с маминой шубой в руках, ловят упорхнувшую моль, осыпают шубу табаком, чихают.

СТАРИК: Я отсидел ровно одну четверть срока! Ощущение, что я был на планете с другими измерениями и атмосферами. Обогащён и счастлив, унижен и оскорблён и чувствую себя свободным. В моём положении я должен быть свободен от всего, и в первую очередь — от хлама и мещанства, которое меня загрызало.

К нему выбегают зэки. Держат колючую проволоку в руках. Гнут её, снимают носки с ног и превращают всё это в букет роз. Брызгают «розы» духами, чтоб не воняли.

СТАРИК: Я в плену, а не в лагере. Это плен! Мне не хватает тут всего, даже кислорода!

К нему выбегают люди с коврами. Выбивают их, закатывают свои тела в ковры, танцуют с коврами.

СТАРИК: Сегодня среда — мой выходной день. За окном пурга, копоть каптёрки, крики поездов. Вороны над моей цитаделью не каркают. Пыхтит — камнедробилка. Пытаюсь собраться с мыслями, успокоить тебя.

К нему выбегают художники. Делакруа. Гойя. Веласкес. Боттичелли. Караваджо. Дюрер. Живые картины. Много живых картин.

ЗВЕЗДА:

How dare one say it?

After the cycles, poems, singers, plays,

Vaunted Ionia's, India's — Homer, Shakespeare —
the long, long times, thick

dotted roads, areas,

The shining clusters and the Milky Ways of stars
— Nature's pulses reaped,

All retrospective passions, heroes, war, love,
adoration,

All ages' plummeted to their utmost
depths,

All human lives, throats, wishes, brains — all
experiences' utterance;

After the countless songs, or long or short, all
tongues, all lands,

Still something not yet told in poesy's voice or
print — something lacking,

(Who knows? the best yet unexpressed and
lacking.)

Кто решится сказать?

После всех сочинений, стихов, певцов, пьес,

Прославленных ионийских, индийских — Гомером, Шекспиром — дол-
гим, долгим временем исхоженных троп, пространств,

Сияющих клубков и млечных путей звёзд — вызревших пульсов вселенной,

После всех ушедших смятений, героев, войны, любви, восторга,

Бременем всех столетий, выстраданного до капли,

Всех человеческих жизней, гортаней, стремлений, умов — всех поведанных испытаний;

После несметных песен, долгих или недолгих, всех наречий, всех земель,

Всё ещё что-то осталось для голоса и строки поэзии —

что-то, к чему стремимся.

(Как знать? лучшее, к чему стремимся, о чём молчим.)

Он откладывает лом и теперь метёт двор метлой.

СТАРИК: Всё будто бы подготавливало мою смерть. Но вдруг загробье — и я жив. Живу в испуге и радости, что живу, дружу, что-то вижу — чужое горе, сочувствую, растворяюсь в нём, нуждаюсь в нём и выражаю всё в большом замысле. С произошедшим я знаю, что невозможно моё возвращение в искусство, если я не раздвину границы возможного.

К нему выбегают Отец и Мать. Мать в шубе. Идёт снег.

Отец засыпает и просыпается.

СТАРИК: Мама! Папа! Чем всё это кончится? Есть ли бог?

К нему никто не выбегает. Он ждёт. Никого. У него внезапно загорается метла. Он метёт горячей метлой.

СТАРИК: После нас остаётся только красота,
которую мы себе разрешили...
Я разрешил себе много, очень много красоты,
ну и хорошо...
Всё. Занавес!

2022—2024













Йозеф
Ирин

ЛЕГЕНДА. КОММЕНТАРИИ

ПРОЛОГ

**ФОРМУЛА
ПАРАДЖАНОВА**

Величайший кинорежиссер и художник, самый известный на Западе советский автор после Андрея Тарковского. Носил бороду, водил дружбу с Федерико Феллини, был патологически добрым, предельно язвительным и до гениальности талантливым. Родился в грузинском Тбилиси в семье армянского ювелира, но миру стал известен в Советской Украине, благодаря своему фильму «Тени забытых предков» (1964).

Параджанов остается главной ролевой моделью для всех, кто не красавец, не атлет и не дурак.

Еще в молодые годы провозгласил себя гением и оказался прав: «Я знал, что я гений. Я создал тот мир эстетики, которого еще не было в кинематографе».

«Разрушитель канонов советского соцреализма», Параджанов — тотальный автор, демиург, сотворивший свой собственный художественный мир. Вселенную имени себя. Его масштаб как художника и выдумщика вполне сопоста-

вим с такими крупными фигурами XX века, как Сальвадор Дали и Орсон Уэллс.

В СССР и на постсоветском пространстве гений Параджанова до конца не изучен по сей день. Режиссер прослыл как диссидент, нарушитель советского спокойствия, зэк Брежнева, всерьез собиравшийся в разгар перестройки в Советском Союзе предложить генсеку Михаилу Горбачеву главную роль в комедии по пьесе Грибоедова «Горе от ума» и Гамлета, построив в Кремле Эльсинор.

Автор «Цвета граната» — революционно-сюрреалистического шедевра, рассказывающего биографию армянского поэта Саят-Новы через сложно сконструированную систему образов, и еще четырех безусловных шедевров.

Творческий метод Параджанова, построенный на нанизывании фактурных, звуковых, цветовых, типичных характеристик предметов и образов, представляет собой головокружительный живописно-композиционный аттракцион. Его фильмы часто имеют тут же структуру — незавершенную, открытую, основанную на последовательной комбинации автономных, самоповторяющихся сегментов, как в современных клипах.

Параджанов создатель уникального, ни на что не похожего киноязыка, основанного на поэ-

тических символах и метафорах.

Невероятная до неправдоподобия биография Сергея Параджанова, как можно понять, — блистательная и трагическая одновременно. Отмечена гениальными озарениями и нечеловеческими испытаниями.

После смерти Параджанова провозгласили великим, фильмы разобрали на цитаты. По ним пишут диссертации и снимают дорогие и концептуальные музыкальные клипы; придуманные им легенды принимают за историческую правду.

Жизнь Параджанова — легенда, разбитая на главы. Вероятно, лишь упомянутый выше Орсон Уэллс так щедро фантазировал о себе, как Параджанов: про то, что он потомок грузинских царей, эксцентричных и чудаковатых родителей, скармливавших ребенку бриллианты во время ночных обысков НКВД; про встречу со Сталиным, родство с Феллини, дружбу с английской королевой и алмазный трафик от папы римского, с которого Параджанов жил в тяжелые годы...

Правда и вымысел в этих историях переплелись так тесно, что стали практически неотделимы. Впоследствии Сергей Параджанов напишет о себе: «Я умею придумывать только правду».

Вот почему ни творчество, ни биография, не дают точных ответов на вопрос, кто он такой. Лишь ставят многочисленные вопросы.

Большой и яркий художник мирового масштаба, гений места, он одинаково точно воспевал культуры тех земель, куда заносила его судьба, — Грузии, Украины, Армении, Азербайджана. Это отразилось в его фильмах, соответственно, так, как нигде больше.

В Грузии его почитают святым плутом, в Украине его именем клянутся самые отчаянные кинопоэты, в Армении он — достояние республики. О нем снято две сотни документальных фильмов, в том числе один в тюрьме, игровой («Paradjanov», 2013), и написана пьеса, которую вы держите в руках и по которой поставлен спектакль «Легенда».

А текст, который вы читаете, — это путеводитель по пьесе «Легенда», выполненный в виде словаря избранных терминов и образов параджановской вселенной, ключ к невероятному художественному миру, сказочному по своей природе и одновременно мудро-реалистичному. Миру, который Параджанов ежесекундно творил и в котором являлся по совместительству главным героем — трагическим комиком.

**СЛОВАРЬ ИЗБРАННЫХ ТЕМ,
МОТИВОВ И ОБРАЗОВ
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА**

1. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О МЕРТВЕЦАХ»



ЛЕГЕНДА

«...обо мне была создана советской властью, — сказал однажды Сергей Параджанов. — Она мне дала в сумме, в трех изоляциях, 15 лет лишения свободы. Там, в этих тюрьмах и колониях, была рождена легенда обо мне, которую теперь я с успехом сам и поддерживаю».

В ДОМ СТАЛИ ПРИХОДИТЬ ДУХИ — МОИ ПРЕДКИ

Один из ключевых мотивов в творчестве Сергея Параджанова, берущий свое начало из его детских воспоминаний, которые впоследствии легли в основу не законченного им фильма «Исповедь» (1989), и проявленный в фильмах «Тени забытых предков» (1964) и «Киевские фрески» (1966).

«В 1969 году у меня было двустороннее воспаление легких. Я умирал в больнице и просил врача продлить мне жизнь хоть на шесть дней. За эти несколько дней я написал сценарий. В нем идет речь о моем детстве. Когда Тифлис (название грузинской столицы до 1936 года) разросся так, что 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 и надгробья убрать. Приезжают бульдозеры и уничтожают кладбище. Тогда КО МНЕ В ДОМ ПРИХОДЯТ ДУХИ — МОИ ПРЕДКИ, потому что они стали бездомными».

Кладбище, которое упоминает Параджанов, — древнее армянское кладбище в Тбилиси, реально существовавшее до 1930-х годов, а потом уничтоженное по распоряжению городских властей, разбивших на его месте Парк культуры и отдыха имени Кирова.

Предки живут внутри каждого из нас. Тема впервые обнаружена Параджановым в повести известного украинского писателя Михаила Коцюбинского «Тени забытых предков» (1911). В 1962 году руководство киевской студии имени Александра Довженко запустит в производство ее экранизацию, к столетнему юбилею писателя.

«Тени забытых предков» — первый авторский фильм Сергея Параджанова, с очень личной, почти исповедальной интонацией. Главный герой фильма Иван — аватар самого режиссера. Впоследствии они будут присутствовать в каждом фильме Сергея Параджанова. Как правило, эксцентричный, чудаковатый и тонко чувствующий мужчина-изгой, отвергнутый обществом.

Свободное, ассоциативное, бессюжетное повествование фильма позволило режиссеру впервые показать на экране внутренний мир человека, живущего в окружении своих... предков.

По замыслу Сергея Параджанова, «предки» — люди, которые были свидетелями его рождения и которые ввели его в жизнь. Они же призваны стать теми, кто сопровождает его в другой, потусторонний мир после смерти. «Мой дед и моя бабушка, и та женщина, что пошила мне первую рубашку, тот мужчина, первым искупавший меня в турецкой бане. В конце я умираю у них руках, и они, мои предки, меня хоронят».

Согласно украинской мифологии, умерший предок в виде «тени» является в мир живых. «Тени предков» появляются на стене на тризну — это завершающая часть древнеславянского погребального обряда, состоявшая из

жертвоприношения, военных игр, пира в честь умершего; позже, после принятия христианства, «тризна» приобрела значение погребальных поминок.

Понятие «тени» отсылает и к работам Карла Юнга. Он использовал его как обозначение одного из архетипов коллективного бессознательного, имеющего под собой обозначение той части человеческой личности, что отбрасывает осознанное представление ее о себе и рассказывает, насколько шатким является человеческое сознание и условной граница реальности. Особенно у некоторых языческих сообществ в XIX веке, о которых рассказывает Сергей Параджанов.

Персонажи его фильма оживляют, подпитывают в себе прошлое. Без прошлого, согласно их представлениям, нет будущего и ощущения целостности бытия.

МЕРТВЫЕ ХОТЯТ, ЧТОБЫ ЖИВЫЕ УСЛЫШАЛИ ИХ ИСТОРИИ

Мертвые, по Параджанову, хранят склонности, потребности, привязанности (например, курить или выпивать), имевшиеся у них при жизни, и возвращаются именно за этим.

Теория о том, что после смерти человек не исчезает, не растворяется в небытии, а способен коммуницировать с живыми и таким образом продолжать свое существование, намекает на очень давнее, архаичное проявление культа «предков». Он был широко распространен в древних обществах. Например среди гуцулов — карпатских крестьян, населяющих нынешние западные земли, у подножия Карпат.

Души умерших будут являться в мир живых в следующих фильмах Параджанова. В существующих кинопробах к неснятому проекту «Киевские фрески» (1966) фигурирует погибший на войне муж главной героини, работающей смотрительницей в музее.

Этот «дух» является в мир живых в двадцатую годовщину победы во Второй мировой войне. Параджанов изобразит его лежащим в каске, босиком и с автоматом в руках, в обрамлении огромной позолоченной рамы. В кадре заметно, что актер, играющий мертвого солдата, дышит. Автор использует этот эпизод как метафору. Он повторит ее в «Цвете граната» и «Легенде о Сурамской крепости».

ТУТ ВСЕ ВЕРЯТ В МИСТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ

Искренняя вера в мистические знаки была отличительной чертой жителей Тбилиси, среди которых рос маленький Сергей Параджанов. Она же была свойственна и гуцулам. Впоследствии этой чертой режиссер снабдит всех своих экранных героев.

Согласно этим верованиям, души людей, умерших неестественной смертью, более других подвержены возвращению в мир живых, чем те, кто умер своей собственной смертью.

В «Тенях забытых предков» душа погибшей в реке Марички сразу возносится на небеса, где она дожидается своего возлюбленного Ивана. Местные же, напротив, верят, что душа каждого утопленника не уходит. Она остается на земле от семи до восьми лет.

В древние времена утопленники воспринимались в тамошних краях как жертвы божества, охранявшего воду. В книге о смерти Марички говорится сухо и коротко: «взяла ее вода». В фильме Параджанов даже не показывает похороны карпатской Джульетты. Это противоречит местному поверью: душа утопленника остается в воде вплоть до Страшного суда и отпевать ее в церкви нельзя.

В основе «Теней забытых предков» не просто предрассудки, но карпатское дохристианское мировоззрение. В соответствии с ним само сотворение мира стало возможным благодаря тому, что божественное и демоническое существуют неотделимо друг от друга, как первооснова. То есть Бог и черт сотворцы мира.

Параджанов обращается к древнему человеку внутри каждого из нас. Он апеллирует к юнговскому замечанию: «Внешне мы вроде культурные люди, а внутри — примитивные. Что-то в человеке не позволяет до конца уйти от своего естества, своих истоков».

Десятилетия спустя появится легенда о том, что это погружение в «другой мир» обошлось режиссеру и его соратникам дорого: исполнители главных ролей — актеры Иван Миколайчук, Лариса Кадочникова, Татьяна Бестаева — так и не родили своих детей, несмотря на многочисленные попытки. Вымерла почти полностью семья художника-постановщика Георгия Якутовича. Любимый сын Параджанова — Сурен, которого отец снял в крохотном эпизоде, где деревенские мальчишки смотрят через окно на мертвого Ивана, прожил довольно несчастную жизнь, прошел испытания наркотиками, тюрьмой и умер в одиночестве.

Нельзя просто так зайти в мир мертвых и уйти оттуда без последствий.

ЕСЛИ ПАДАЕТ ОГРОМНАЯ СОСНА — К СМЕРТИ

Сценой падения высокой сосны (смереки), ствол которой обрушивался на молодого человека, убивая его, открываются «Тени забытых предков».

Сосна (или смерека) в гуцульской мифологии — сакральное дерево: из него строился дом, делалась кроватка для новорожденных, гроб для покойников, рукоятки для топоров. Дерево сопряжено с человеком единством уходящих в глубины столетий преданий и мифов: древо жизни, родословное древо... Падающая сосна — символ смерти, прикосновение которой чувствует главный герой уже в детстве.

Заготовка леса в Карпатах — почти священнодействие: местные жители верят, что, когда режут дерево, пространство вокруг очищается от всякой нечистой силы, ведь пила и дерево, соединяясь, создают крест, отпугивающий ее.

Сосны в фильме «Тени забытых предков» играют роль еще и молчаливых свидетелей, фактических рассказчиков истории. Это они невозмутимо наблюдают за бушующими людскими страстями. Чтобы подчеркнуть субъектность дерева, падение огромной сосны показано субъективной камерой. Оператор Юрий Ильенко придумал целый ряд самодельных вспомогательных приспособлений, чтобы снять это.

Вдохновение он черпал в советском киноавангарде 1930-х, его революционных решениях. В 1960-е они превратятся в кино поэтическое, где доминируют притчевое начало и метафоричность, а действительность осмысляется иносказательно.

В отличие от кино реалистического, поэтический кинематограф тяготеет не столько к сюжету, сколько к сильному эмоциональному образу и сюрреалистическим (порой этнографическим) мотивам. На его формирование во многом повлияли новаторские поиски Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна и Александра Довженко, особенно его фильмы «Земля» и «Арсенал».

В западном кинематографе одним из влиятельнейших мастеров экранной поэзии был итальянец Пьер Паоло Пазолини, которого Сергей Параджанов боготворил. В СССР поэтическое кино как самостоятельное течение возникло в эпоху либерализации, запущенной Никитой Хрущевым. Лучше всего это течение прижилось в национальных, республиканских кинематографиях Грузии и Украины.

НЕУВЯДАЕМЫЕ ДЕРЕВЬЯ ВЫРАСТАЮТ ИЗ СВОИХ КОРНЕЙ. ТАК НАСТОЯЩЕЕ ВЫРАСТАЕТ ИЗ ПРОШЛОГО

Начиная с «Теней забытых предков», Сергей Параджанов прочно обоснуется в условном прошлом, вневременном по своей природе. Даже в сохранившихся кинопробах «Киевских фресок», фиксирующих советский Киев середины 1960-х, очень мало современности. Параджанову в ней неуютно. Как неуютно ему в чисто историческом жанре, не имеющем отношения к настоящему.

В «Тенях забытых предков» и далее Сергей Параджанов будет демонстрировать совершенно новый взгляд на прошлое. Он показывает ушедшую эпоху максимально натуралистично, словно на улице XIX века вдруг появилась скрытая камера. Вместо павильонных декоративных хат действие разворачивается на живой природе, в настоящем карпатском селе, лесу и горах. Вместо больших исторических личностей — царей, императоров и гетманов — на первый план выходит простой народ. Грязь, лужи, шероховатая фактура деревянных карпатских жилищ — все служит радикальной реконструкции ушедшей эпохи.

Звуковая партитура «Теней забытых предков» наполнена случайными скрипами, шорохами, криками дикой природы. Они буквально пере-

носят зрителя в богатый материальный мир позапрошлого века.

Параджанов делает этот мир осязаемым и живым. Граница между днем сегодняшним и прошлым в «Тенях забытых предков» вымывается — даже визуально. Главный герой Иван на экране похож не столько на гуцула из средневековых преданий, сколько на звезду рок-н-ролла, выписанную прямиком из Вудстока.

Я — МОКАЛАК — ЖИТЕЛЬ ГОРОДА, ГРАЖДАНИН ТБИЛИСИ

Мокалаками назвали зажиточных армян в Тбилиси (прежнее название Тифлис) XVII–XVIII веков. «Мокалак» был равен званию почетного гражданина города. Получить его могли армяне благородного происхождения, состоявшие на службе при царском дворе, церковные купцы и ремесленники.

К последним принадлежал и род Параджановых. Что дало повод режиссеру считать себя «мокалаком».

Несколько поколений Параджановых, согласно легенде, шили паранджи — женскую одежду, представлявшую собой халат с длинными ложными рукавами и закрывавшую лицо специальной волосяной сеткой. Свою фамилию режиссер считал производной от этого

рода деятельности. Впрочем, мать Сергея Параджанова эту версию всегда опровергала, называя ее выдумкой сына.

ТБИЛИСИ

Столица Грузии. Город служил мостом между Азией и Европой, славился своей открытостью и свободой, разнообразием красок и характеров, тягой к театральности и карнавальности. Многонациональная культура Тбилиси оказала существенное влияние на формирование Сергея Параджанова как на режиссера транскавказского.

Традиции грузин, армян, персов, курдов, евреев и русских в Тбилиси мирно сосуществовали во все времена. Но почти никогда не смешивались. Выросший во всем этом Сергей Параджанов впоследствии и будет черпать в них вдохновение, и воспевает в кино.

Именно в Тбилиси после своего освобождения из тюрьмы вернется Сергей Параджанов. Это был единственный город, в котором ему было разрешено жить.

Сам Параджанов говорил: «Я здесь родился, здесь хочу и умереть». Желанию режиссера сбыться не было суждено. Умрет он в июле 1990 года в Ереване, столице Армении.

**Я ГОВОРЮ НА ВСЕХ ЯЗЫКАХ.
Я ПОНИМАЮ ВСЕ ЯЗЫКИ.
Я И ЕСТЬ ВСЕ ЭТИ ЯЗЫКИ**

Черта, присущая не столько Сергею Параджанову, сколько так называемым кинто — мелким торговцам, принадлежавшим всем национальностям Кавказского региона. Эксцентричные и веселые, нередко разносчики фруктов, кинто обитали в Тбилиси начала XX века. Кинто в шутку называли и самого Параджанова. Они были фигурами, примирявшими различия и конфликты между разными этническими группами, населявшими Кавказ. А для этого необходимо было владеть разными языками и наречиями.

Пронырливость и даже некоторая фамильярность, способность на мелкое плутовство превратили кинто в героев не просто грузинских народных сказаний, песен и живописных произведений, но героев общекавказских. Кинто изображал на своих картинах известный грузинский художник-примитивист Нико Пиросмани.

ЧЕЛОВЕК

Alter ego Сергея Параджанова, его аватар. Как Гвидо Ансельми у Федерико Феллини в «8½» (1963) или Ферран в «Американской ночи» (1973) Франсуа Трюффо. В обличье «Человека» он фигурирует в двух своих неосуществлен-

ных проектах — «Киевские фрески» (1966) и «Исповедь» (1989). Оба сценария обладают абсолютно феллиниевскими саморефлексивными особенностями. Сергей Параджанов является в них примером полной гармонии автора и лирического героя. Гармонии, переходящей в диалектическое единство.

Мотив автобиографического исследования кино как средства информации будет повторяться потом из фильма в фильм. Вплоть до самой «Исповеди» (1989), которая, согласно авторскому замыслу, должна была стать в фильмографии Параджанова тем же, чем для Тарковского является «Зеркало», а для Феллини — «Амаркорд».

По иронии судьбы оба проекта были сперва запущены в производство, а потом остановлены. «Киевские фрески» закрыты руководством киевской студии имени Александра Довженко по идеологическим мотивам с формулировкой «искривленное, местами патологическое восприятие действительности, стремление утвердить человеческое одиночество, показать бред, душевную безысходность». Негативы смыты. Спасти удалось лишь одну пленку с кинопробами.

«Исповедь» остановила смерть автора: Параджанову стало плохо на второй съемочный день. С площадки его увезла скорая помощь.

ЧЕЛОВЕК ДИРИЖИРУЕТ ГОЛОСАМИ

Обладавший ярко выраженной музыкальностью, Сергей Параджанов не столько режиссировал, сколько дирижировал на съемочной площадке.

Музыка была одной из ключевых составляющих его кино. Она никогда не обслуживает кадр, но завершает то, что чисто кинематографическим путем, через изображение, может быть показано лишь частично. Музыка проявляется у Параджанова уже на уровне текста сценария, написанного белым стихом и переполненного музыкальными образами, идеями и звуковыми деталями.

Святая к музыке любовь у Параджанова прослеживается с раннего детства. Он знал наизусть все оперы, шедшие на сцене Тбилисского оперного театра, куда его ребенком водили родители. Любимой была «Травиата» Джузеппе Верди.

Параджанов обожал петь и никогда не упускал случая «покрасоваться» перед гостями. Свой «веселый певучий талант» — у него был драматический тенор — режиссер доводил до совершенства сперва на вокальном отделении Тбилисской консерватории, а потом в Московской. Туда он перевелся после войны, в 1945 году. Еще до своего поступления в киноинсти-

тут — Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК).

Начиная с «Теней забытых предков», музыкальное мышление автора войдет в прочное соединение с необыкновенной поэтической пластикой. Это найдет свое специфическое воплощение в кинотексте. Здесь и далее режиссер будет обращаться к музыкальной архаике в различных ее формах — от использования фольклорной, связанной с традиционными обрядами («Тени забытых предков»), до устно-профессиональной музыки, уходящей корнями в Средневековье («Цвет граната», «Ашик-Кериб»).

При помощи музыки Параджанов буквально погружался в материал прямо на съемочной площадке: в Карпатах слушал местный фольклор, на съемках «Ашик-Кериба» носил с собой кассету с записями азербайджанской музыки, которую слушал нон-стоп. Когда в глазах режиссера появлялись слезы, съемочная группа понимала, что эта музыка подсказывает автору нужное художественное решение.

Фильмы Параджанова не только музыкальны. Они еще и воспевают музыкантов. «Цвет граната» и «Ашик-Кериб» — пронзительные оды певцу, художнику-пророку.

ОТЕЦ

Иосиф (Овсеп) Сергеевич Параджанов. До революции держал антикварную лавку. Через его умелые руки прошло много прекрасных вещей. Впоследствии проклял сына за то, что тот отрекся от семейного дела. Одни биографы находят в нем что-то от Дюма-отца. Другие, за любовь к золоту, блеску, бесконечным запутанным историям, сравнивали с Бальзаком.

Именно от отца Сергей Параджанов унаследовал антикварные навыки. Мог, мельком взглянув на камень на руке случайно встреченного им человека, определить подлинность, вес и чистоту бриллианта или сапфира. Антиквариатом Сергей Параджанов насытит почти все свои фильмы. Крупные планы украшений станут одним из проявлений фамильного таланта в кино. По легенде, отец проклянет сына за отречение от семейного ювелирного дела.

С приходом советской власти Иосиф Параджанов занимался ювелирным ремеслом нелегально, в условиях подполья. Множество раз был арестован и даже сидел в тюрьме. В доме по этому поводу случались полицейские обыски, ставшие для семьи Параджановых обыденностью. Обыски увековечила знаменитая легенда, множество раз пересказанная Сергеем Параджановым:

«В школе я плохо учился, так как часто пропускал занятия. По ночам у нас все время были

обыски, и папа заставлял меня глотать бриллианты, сапфиры, изумруды и кораллы, глотать, глотать... пока полиция поднималась по лестнице. А утром меня не отпускали в школу, пока из меня не выйдут драгоценности, сажали на горшок сквозь дуршлаг. И мне приходилось пропускать уроки. Однажды во время такого обыска мама заставила меня проглотить ее серьги, чтобы спасти их от конфискации. Однако после обыска я сумел вернуть ей только одну. До смерти она не могла мне простить эту одну серьгу».

Образ отца присутствует у Параджанова в «Тенях забытых предков», «Цвете граната» и «Легенде о Сурамской крепости». Полжизни режиссер хранил фигурку лошадки, сделанную из жеваного хлеба, — тюремный подарок отца. Юный Серго получил его во время короткого свидания с отцом, отбывавшим очередное наказание за незаконную ювелирную деятельность.

Много лет спустя, оказавшись в колонии, сам Сергей Параджанов будет из всего подручного делать похожие поделки, щедро их раздавая. Много таких сувениров получил в подарок уже его сын. Лилии Брик, своей будущей спасительнице, к Восьмому марта Параджанов пришлет сделанный в тюрьме букет из колючей проволоки.

МАМА

Сиран Параджанова. Очаровательная и веселая. Умела виртуозно рассказывать истории, виртуозно ссориться, была от рождения артистична. Талант у Сергея Параджанова — от нее.

Родители, а еще дом, двор, соседи — тот пьедестал, на котором высится фигура Сергея Параджанова.

МАМИНА ШУБА

Мамина шуба из меха морского котика фигурирует в многочисленных параджановских легендах и как самостоятельный персонаж в сценарии незаконченного фильма «Исповедь».

В 1930-х Иосиф Параджанов купил шубу у хозяина табачной лавки и подарил своей супруге. Она являлась главной материальной ценностью семьи. Шубу, по легенде, всю жизнь прятали от КГБ у соседей, в кладовках и на чердаке, потому что она была «богатой» и красивой. Преподнося ее в дар жене, Иосиф Параджанов сказал: «На горе тебе».

Сиран Параджанова надевала шубу всего дважды. Первый раз, когда в Тбилиси пошел снег. Иосиф Параджанов специально поднял супругу и велел надеть шубу и подниматься на крышу. Снег в Тбилиси был редко, а мех любит холод.

«Мама встала, как сомнамбула, вылезла через чердак на крышу и простояла в шубе, надетой на ночную рубашку, до утра. Это было одно из самых сильных моих детских впечатлений: мама стоит на крыше в мокрой шубе. Мне от чего-то показалось, что ее всю ночь жевали... буйволы! Второй раз она надела шубу на похороны мужа. Я ей сказал: „Надень шубу“. Это было в августе». Из воспоминаний Сергея Параджанова.

Значение маминой шубы в сценарии «Исповеди» определяется биографическим мотивом. Шуба — символ расставания родителей главного героя: отец и мать были вынуждены оформить фиктивный развод в 1924 году, для того чтобы «спасти шубу» от конфискации. Она могла быть следствием одного из арестов Иосифа Параджанова и его последующего заключения в тюрьму. В СССР это часто сопровождалось изъятием имущества арестанта.

ВСЕ ИСТИНЫ, КОТОРЫЕ ТАЯТСЯ В ВЕЩАХ

Вещи — полноправные персонажи фильмов Сергея Параджанова. Из вещественного мира вырастают практически все работы режиссера.

Съемочный процесс он начинал лишь после скрупулезного исследования материального

слоя эпохи: посуда, украшения, дверные ручки, подсвечники, иконы — и лишь потом люди. Параджанов старательно подбирал реквизит, внимательно вслушиваясь во внутреннюю мелодию предметов. Именно они диктуют особую интонацию всему фильму.

Приехав в Карпаты на съемки, Параджанов немедленно отправился исследовать материальный мир. Он сдал номер в отеле и переселился в крестьянский дом, с тем чтобы раствориться в повседневной жизни, изучить предметы быта местных жителей. Только он мог снять о них правдивый фильм.

Режиссер посещал местные праздники, преодолев языковой барьер (местные люди почти не говорили по-русски, а режиссер — по-украински, он не владел местным наречием, которое с трудом воспринимается жителями центральной части Украины), заводил знакомства. Он скупал интересные предметы карпатского быта, старинные церковные иконы, одежду и обувь.

«Тени забытых предков» нашпигованы аутентичными предметами, которые оживают, раскрывая себя в кадре: «Военная каска обрела для меня смысл, когда я видел, как из нее белят хату, поят телят, разводят в ней цветы и подставляют ребенку вместо горшка».

Сценой распродажи семейного антиквариата начинается автобиографический сценарий «Исповеди». Он написан Сергеем Параджановым в 1969 году: главный герой, в котором без труда узнается сам автор, скупает на аукционе старые вещи, прежде принадлежавшие его семье. «Вещь — это часть человека, его реквизит, связанный с судьбой». Рассказывая о предметах, купленных им на барахолках, Сергей Параджанов говорил о людях, их судьбах.

Старая швейная машинка Singer, ручная, с колесиком — это история тети Сиран, родственницы самого Параджанова, которая всю жизнь одевалась в черное... И всю жизнь шила только рубашки.

Вещи в фильмах Сергея Параджанова — это память. Не только частная, семейная, но общечеловеческая и культурная.

Я ВСЕГДА БЫЛ УВЛЕЧЕН РИТУАЛОМ ПРОЩАНИЯ С ПОКОЙНЫМ

Смерть и ритуал погребения в мире Сергея Параджанова — разновидность театра. Похороны его так увлекали, что он все время рвался их режиссировать. Даже когда был сильно расстроен.

Во время прощания с актером Иваном Миколайчуком, звездой «Теней забытых предков»,

режиссер, искренне любивший покойного, возмущался что ему не позволили вмешаться в церемонию. «Его надо было волами везти от Киева до Черновиц! И мы бы медленно шли за гробом. Иван же такое явление в нашей культуре, нельзя же его просто так хоронить!» Пешком — от Киева до Черновцов, 337 километров.

Когда Параджанов узнал, что у следователя, ведущего его дело, умерла жена, он стал рисовать ему проект могилы и советовать, к кому обратиться в Киеве за скульптурой.

Если режиссера не успевали остановить, он мог скатиться в настоящий гиньоль.

Когда у его сестры умер муж, Параджанов целый день убирал покойника, попросив всех выйти из дома и не мешать. Гроб с телом был вынесен на улицу, сестра потеряла сознание: Параджанов сделал покойнику грим фараона и нарисовал открытые глаза.

Во дворе своего тбилисского дома он насыпал могилу живой сестры, и та каждый день глядела на нее с балкона.

В студенческие годы на съемках у своего учителя Игоря Савченко мог спокойно залезть в бутафорский гроб и уснуть там.

Во время киноэкспедиции в Карпаты режиссер три дня провел в горном селе на похоронах. Увиденный там ритуал погребения он аттестовал как «совершенно гениальный». Сильнейшее впечатление на Сергея Параджанова произвел обмер тела: местный плотник, который должен был делать гроб для усопшего, прежде чем приступить к работе, очертил его размеры при помощи топора, который прикладывал к телу.

Ритуал будет буквально воспроизведен в финальной новелле «Теней забытых предков» — «Pieta». Для съемок режиссером были выписаны и настоящие сельские плакальщицы. С ними связан курьезный съемочный инцидент: женщины сперва отказались голосить у пустого гроба (камера должна была снимать лишь их крупный план). Затем в гроб был уложен ассистент режиссера. Плакальщицы продолжили молчать. Экранный покойник оказался для них «слишком молодым». Лишь когда Параджанову привели одного из местных стариков и, загримировав под покойника, разместили его перед камерой, женщины запричитали. Начался театр, который Параджанов так любил.

Много раз режиссер, увлекаясь, проводил шуточные инсценировки собственных похорон. В Карпатах причитать над гробом он заставил своего ассистента. Причем на местный манер, как это делают в фильме настоящие плакальщи-

цы. В Тбилиси в середине 1980-х годов (существует соответствующий фотоотчет) режиссер украсил катафалк большим своим портретом, а сам стоял рядом, рыдая.

Собственную смерть, словно дразня судьбу, режиссер опишет в сценарии «Исповеди»: мать у гроба сына приносит в жертву петуха. А вот похороны — настоящие, не игровые — срежиссировать не сможет. Прощальная церемония в июле 1990 года мало чем будет напоминать тот театральный перформанс, к которому тяготел при жизни режиссер.

Гроб в морг города Ереван — столицы Советской Армении — будет везти один из его друзей на крыше собственной легковой машины. Весь грузовой транспорт в этот момент будет обслуживать армию. Параджанов умер в разгар азербайджано-армянской войны. Ереван в блокаде. В городе нет продовольствия и топлива. Поезда не ходят. Часть друзей режиссера буквально прорывались в осажденную столицу, чтобы проститься с ним. Все необходимое для похорон добывали с огромным трудом, буквально по людям. Тело на кладбище повезли на армейском бронетранспортере. По дороге он сломался, и семитонную машину люди толкали. Из окон первых этажей жаждущим из похоронной процессии передавали воду.

В КОВРАХ ЕСТЬ ТАЙНА

Ковер — главный фетиш во вселенной Параджанова. Режиссер хорошо в них разобрался — карпатских, персидских, армянских. Ковры он скупал, раздаривал и снова скупал. Режиссер без труда мог отличить «новодельный» от старинного, свободно читал их. В фактуре и узорах персидских ковров часто содержатся зашифрованные послания.

В день своего рождения, когда необходимо было разместить сотню пришедших гостей, Параджанов застелил коврами всю лестничную клетку — с первого по седьмой этаж своего киевского многоквартирного дома.

Начиная с «Цвета граната», кадры параджановских фильмов и сами стремительно начинают напоминать ковры. Благодаря фронтально снятым сценам, эти кадры приобретают детальность только на плоскости, и никогда — в движении. Каждая деталь на этих кадрах, словно узор на ковре, сознательно делалась автором плоской, замкнутой и ограниченной в самой себе. Камера не столько точка зрения, сколько рамка для размещения всех объектов (узоров) внутри кадра-ковра, напоминающего коллаж.

Ковер — экранная метафора доисторического параджановского мира, в котором есть место для всего и для всех.

Самый «ковровый фильм» в фильмографии режиссера — «Ашик-Кериб» (1988). Эстетика орнаментального примитивизма достигает здесь своего пика. В этой празднично-карнавальной сказке, словно на старинных армянских коврах, герои не столько говорят, сколько смотрят друг на друга. Эклектичные фронтальные композиции, выстроенные Параджановым, отсылают к первоначальному состоянию мира.

ПЕРВЫЕ КАПЛИ СПЕРМЫ

Семя фигурирует в фильме «Цвет граната» — самой физиологичной, телесной работе Сергея Параджанова. Режиссер часто любит красоту обнаженного человеческого тела («Тени забытых предков», «Киевские фрески»), но впервые показывает физическую близость мужчины и женщины через их близость духовную: актриса Софико Чиаурели, благодаря мастерскому гриму, играет и молодого Саят-Нову, и его возлюбленную Анну. Параджанов через этот прием — влюбленные меняются местами, Анна на экране оказывается в одежде Саят-Новы, — показывает мужское в женском и женское в мужском. Они — одно целое. Автор делает зримым представление о любви плотской как о полном духовном единении, высшей красоте и гармонии.

В физиологии режиссер видит глубины человеческого естества. Он показывает в одной из сцен «Цвета граната», как старинная церковная чаша заполняется белой жидкостью, щедро выливающейся за края, сообщая зрителю через этот образ следующий месседж: у поэта Саят-Новы и его возлюбленной Анны — сестры грузинского царя Ираклия — не может быть детей, поскольку они принадлежат к разным сословиям. Бог, по Параджанову, буквально наполняет священную чашу семенами новой жизни, но людские предрассудки, социальные разграничения, не позволяют этой жизни взреть. Семена поэтично разлетаются в пустоте млечным путем нерожденных детей.

На экране трагедия обреченности личного счастья — одна из сквозных тем творчества Сергея Параджанова.

2. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА ОБ ИНФАНТЕ МАРГАРИТЕ»

МУЗЕЙ

Музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко. Расположен в Киеве, на Терещенковской улице, 15. Музей обладает относительно небольшой, но внушительной коллекцией полотен западноевропейского, а также египетского, греческого, римского, китайского, японского и персидского искусства, основой для которой стало частное собрание супругов Ханенко. Основан в 1919 году, в частном особняке киевских меценатов. В советские времена имя Ханенко из названия было удалено. Музей именовался как «Киевский музей западного и восточного искусства». Лишь в 1999 году ему вернули историческое название.

В советское время музей являлся местом паломничества столичной богемы, собиравшейся здесь, чтобы посмотреть подлинники Питера Пауля Рубенса, Джентиле Беллини, Хуана де Сурбарана, Жака Луи Давида, Франсуа Буше. Жемчужиной музейной коллекции — и тогда и сейчас — является «Инфанта Маргарита» (1658–1660), чье авторство долгое время ошибочно приписывали Диего Веласкесу.

Музей был излюбленным киевским местом Сергея Параджанова. Наряду с Софийским

собором и монастырем Свято-Успенской Киево-Печерской лавры. Гений места, Параджанов досконально знал экспозицию, мог с закрытыми глазами пройти по залам и рассказать, где какая картина. Режиссер часто водил сюда своих многочисленных гостей и друзей.

Взявшись в 1965 году за свой первый «городской» фильм «Киевские фрески», Параджанов сделал музей не просто одной из локаций, но превратил его в культурно-историческую «визитку» Киева.

В годы Второй мировой войны, описанные здесь Сергеем Параджановым, ценнейшая часть музейных произведений была отправлена в эвакуацию. Оставшиеся в Киеве картины и другие предметы искусства были разграблены нацистами при отступлении, в 1943 году. Поиски утраченной части коллекции, которую супруги Ханенко собирали на протяжении сорока лет, не прекращаются по сей день.

Очередная эвакуация музейных произведений случилась уже в новом веке, с началом широкомасштабного вторжения в Украину российской армии. Силами украинских художников музейная коллекция в день вторжения, 24 февраля 2022 года, была вывезена в безопасное место, где находится, очевидно, по сей день.

ПОРТРЕТ ИНФАНТЫ МАРГАРИТЫ...

Небольшой портрет (формата 80 на 62,5 см) девочки в роскошном платье.

Авторство до середины прошлого века приписывали знаменитому испанцу Диего Веласкесу — придворному мастеру короля Филипа IV и одному из ярчайших представителей барокко.

Главными моделями Веласкеса были члены королевской семьи, но даже в таких «ограниченных» обстоятельствах художник сумел создать очень необычные сцены, вписанные в общий контекст живописи XVII века. Считалось, что художник изобразил Марианну Терезу — старшую дочь испанского Филиппа IV, впоследствии королеву Франции и супругу Людовика XIV.

В XX веке специалисты установили, что живописцу позировала не старшая, а младшая дочь испанского короля — Маргарита Тереза, рожденная во втором браке монарха с Марианной Австрийской, впоследствии ставшая женой Леопольда I, императрица Священной Римской империи, королева Германии, Венгрии и Чехии.

Богдан и Варвара Ханенко приобрели «Инфанту» на берлинском аукционе в 1912 году. До этого картина успела побывать в собственности

испанского придворного художника Висенте Лопеса-и-Портаньи (именно к его частному собранию относится первое упоминание работы, датированное 1827 годом); Себастьяна де Бурбона — инфанта Испании и Португалии, после кончины которого ее приобрел сперва лондонский антикварный дом Колнаги, а затем немецкий консул и коллекционер Эдуард Вебер.

Считалось, что эта «киевская жемчужина» — лишь подготовительная работа к большому парадному «Портрету инфанты Маргариты в серо-розовом платье». Он хранится в мадридском музее Прадо. Изображение платья, как предполагали искусствоведы, сделал сам Веласкес. Лицо инфанты дописывал кто-то из его учеников уже после кончины мастера в 1860 году.

ЭТО Я НАПИСАЛ (ГОВОРИТ ВЕЛАСКЕС)

На самом деле портрет инфанты Маргариты принадлежит кисти Хуана дель Масо, ученика и зятя Диего Веласкеса (в 1633 году дель Масо женился на его дочери, Франциске де Сильве Веласкес-и-Пачеко).

Первым под сомнение авторство этого выдающегося полотна поставил испанский искусствовед Хосе Лопес-Рей — эксперт по твор-

честву Гойи и Веласкеса. В 1965 году (как раз когда Сергей Параджанов работал над проектом «Киевские фрески») Лопес-Рей лично приезжал в советский Киев, чтобы провести экспертизу картины. И уже тогда нашел подтверждение своим подозрениям. Помешали многочисленные оппоненты, настаивавшие на авторстве Веласкеса.

Сенсационное заявление с развернутыми доказательствами того, что автор картины не Веласкес, было сделано после смерти Параджанова. До конца своих дней режиссер находился в абсолютном убеждении, что эта картина принадлежит кисти великого испанца.

Экспертное заключение о том, что полотно написал не Веласкес, базируется среди прочего не только на знании истории и дворцового этикета. Ключом для атрибуции стало церемониальное серо-розовое платье инфанты. Специалисты выяснили, что оно было сшито по особому случаю — для официальной помолвки Маргариты с Леопольдом Австрийским. Торжества состоялись в 1664 году, то есть через четыре года после кончины Веласкеса, которого на посту придворного живописца к тому времени как раз и сменил его зять и по совместительству лучший ученик дель Масо.

Благодаря платью инфанты была точно атрибутирована не только картина, находящаяся в

коллекции музея Прадо, но и ее предполагаемый эскиз — портрет, хранящийся в киевском музее супругов Ханенко.

Я ВЛЮБЛЕН В ВАШУ ИНФАНТУ

«Маргарита», на которую Сергей Параджанов мог смотреть часами, повлияла на визуальный стиль «Киевских фресок». Уже сценарий начинается с надписи: «Фильм задуман мной как КИНОФРЕСКИ». Таким образом, с самого начала режиссер декларирует новый визуальный стиль, в известной степени заданный изобразительным искусством.

Одной из ключевых героинь «Киевских фресок» стала любимая режиссером инфанта, рядом с которой, как писал один искусствовед, «все меркнет, как перед бриллиантом чистой воды оконные стекла». Параджанов оживляет картину буквально, а живых персонажей, напротив, заставляет вести себя статично, словно они написаны на холсте: в основном смотреть прямо в камеру, как бы обращаясь напрямую к зрителю и разрушая четвертую стену. Так режиссер превращает отдельные кадры в самостоятельные портреты.

«Киевские фрески» — первый «картинный» фильм Сергея Параджанова. Фронтально снятые сцены бросаются в глаза уже на уровне

самой перспективы камеры: в сохранившихся кинопробах она не столько точка зрения, сколько рамка для размещения всех объектов внутри кадра.

В своем эссе, написанном в этот период, режиссер среди прочего отмечает:

«Мы обедняем себя, мысля только кинематографическими категориями. Поэтому я постоянно берусь за кисть, поэтому я охотнее общаюсь с художниками, композиторами, чем со своими коллегами по профессии. Мне открываются другая система мышления, иные способы восприятия и отражения жизни. Вот когда чувствуешь, что кино — синтетическое искусство. Это одна из возможностей уходить от себя, от своих удач и ошибок — уходить от стандарта, от сложившегося и привычного мира...»

В арсенале режиссера — рамки от картин, которые он использует здесь как композиционный метод. С оглядкой на любимое полотно Сергей Параджанов стилизует свои кадры под живопись, используя в композиции самые обычные картинные рамы.

ЕСЛИ СЮДА ПОПАДЕТ СНАРЯД, ТО БУДЕТ НЕ ВАЖНО...

В музей попал не снаряд. Рядом с ним разорвалась российская ракета. Инцидент случился ранним утром, 10 октября 2022 года, во время массированного обстрела города российскими военными кораблями из акватории Черного моря. Удары пришлись по самому центру Киева. Здание музея, сильно содрогнувшись от взрыва, получило незначительные повреждения. Одна из крылатых ракет Х-55, выпущенных в то утро по украинской столице, попала не в само здание музея, а на детскую площадку напротив, в столичном парке Шевченко. На месте падения была образована воронка в несколько метров. Музей Ханенко посекло осколками от взрыва.

ЧТОБЫ ВО ВРЕМЯ ПРИЛЕТА ВЗРЫВНОЙ ВОЛНОЙ НЕ ВЫБИЛО ОКНА, НАДО ЗАКЛЕИВАТЬ ИХ КРЕСТ-НАКРЕСТ...

Классическая мера безопасности. 10 октября она, увы, не уберегла окна музея. Ударная волна была такой силы, что вынесла окна вместе с рамами. Впоследствии их заколотили листами толстой фанеры. Ни один экспонат в тот день не пострадал. Не пострадала и находившаяся в здании охрана.

Напротив музея, вокруг воронки, на месте детской игровой площадки полицией и военными были обнаружены искореженные фрагменты взорвавшейся российской ракеты.

Война, вплотную приблизившись к Киеву Сергея Параджанова, унесла в то утро жизни семи мирных граждан. Еще 49 человек получили ранения.

Я МОГУ НАПИСАТЬ ВОЙНУ

Война и искусство — две главные темы фильма «Киевские фрески». Сергея Параджанова, как и большинство режиссеров своего поколения, эта тема крайне волновала. Он исследовал не просто раны Второй мировой, но опыт катастрофы, победы «со слезами на глазах».

Всегда эксцентричный, режиссер оставался абсолютно серьезным, когда разговор заходил о войне. Для него война — моральный ориентир, незаживающий рубец прошлого.

Параджанов прибегает к ярким образам, показывая войну через яркие бытовые детали, предметный мир, в котором фигурируют фронтовые шинели, боевые награды, инвалидные коляски, кофры от трофейных немецких аккордеонов...

Этому он научился еще в киноинституте, работая на съемках ассистентом режиссера у своего учителя Игоря Савченко (советский классик, педагог, воспитавший целую плеяду больших советских режиссеров).

«...Товарный эшелон вез меня в Крым — меня, ассистента режиссера, вместе с дотами и дзотами Круппа с шарнирными и мягкими чучелами нацистских солдат, с картонными танками и огнеметами. В надежде на пятерку, в надежде познать предмет я со стадом коров брошен на заминированное поле „турецкого вала“. Вот она, Генуэзская крепость, Каркинитский залив...Его перебегал даже заяц из Лисьей норы — надежное убежище бойцов вермахта. Я познаю предмет и вхожу в нее... различаю в потемках... ниша для каски — готика... ниша для ружья — готика... нары в готической арке... ниша для котелка — готика. Готика, то ранняя, то поздняя, но готика. А вот и автор, породивший готику Кёльнского собора и готику Лисьих нор. Его каска... он сам... его портмоне... истлевший мундир.

Я оставляю его в темноте готики и выхожу с трофеями на свет. Монеты всех стран, которые прошли немцы... серебро, медь, алюминий, советские десять копеек... и рыжий локон в целлулоиде... может быть, ребенка?

Каска (Stahlhelm M35). Я долго всматриваюсь в нее... со дна заржавевшей каски смотрит на меня мадонна — она тоже готическая... Я не-

вольно сравниваю с локоном... Она тоже рыжая».

Фрагмент режиссерского эссе за 1966 год.
«Вечером тянет на пейзаж... Рассматриваю опишнянскую (Опишня — поселок в Полтавской области, славящийся своей керамикой. — Прим. автора) церковь на бугре. Деревянное пятикупольное сооружение позднего классицизма, времен последних Романовых.

В Отечественную войну артиллерийский снаряд сбил боковой купол, чем нарушил симметричность и придал церкви некоторую тревожность.

Церковь действующая...

Прощаясь, священник перекрестил меня левой рукой. Правая была ампутирована в медсанбате в 1943 году под Сталинградом».

К теме Второй мировой Параджанов впервые подступает в фильме «Украинская рапсодия» (1961) — типовой студийной постановке о неугасающей любви советского пианиста, попавшего во время войны в немецкий плен, и молодой певицы. Впоследствии он признает ее своей творческой неудачей:

«Здесь резко схлестнулись мои желания и мои привычки. Их сосуществование в пределах одной ленты оказалось крайне нелепым.

Драматургия вещи — вполне традиционная — была довольно далека от меня. Но у меня не хва-

тило мужества и мастерства использовать тему, предложенную драматургом, и создать поэтико-философскую вещь. Мне предложено было рассказать о женщине, пережившей традиционно трудную судьбу и ставшей под занавес знаменитой певицей. Мне виделась в ее биографии судьба страстей, захваченных ураганом войны. Есть такая поговорка: когда говорят пушки, музы молчат. Это неверно. Музы не молчат — они взывают к возмездию, они поют о победе.

Здесь нужен был свет силуэтный, резко контрастный, но не иллюзорная светотень. Свет олицетворяющий и нисколько не бытовой. Мне не давался „бытовизм“.

В моем „киногоспитале“ лежал человек. Его привезли после контузии, обожженного, в беспомощности. Вся палата ухаживала за ним — девочки-сестры не отходили от него, слепые дежурили по ночам у его постели. А когда он пришел в себя, то заговорил по-немецки. Он звал мать, но звал ее по-немецки. Этот момент был задуман прежде всего как поэтическая (не бытовая) категория. Он был затем выброшен из фильма, потому что начисто не вязался с теми канонами, от которых мне так и не удалось здесь отрешиться. Он оказался из другого мира».

В «Киевских фресках» Сергей Параджанов через личное делится болью своего поколения, говорит о коллективном историческом опыте и войне — одном из главных событий XX века.

КОГДА МЕНЯ ВЫГНАЛИ ИЗ КИЕВА, Я СТРАДАЛ...

После досрочного освобождения из колонии, 30 декабря 1977 года, Сергею Параджанову было официально запрещено жить и работать в Украине. Власти фактически добились своей первоначальной цели — изгнания опасно свободного режиссера из города и республики.

В письме своей бывшей жене Сергей Параджанов пишет: «Не знаю, что меня ждет, но знаю, что хотел бы умереть в Украине... Как бы там ни было, а Украине я многим обязан. Она большая и вторая моя родина...»

Основоположник магистрального направления «украинского поэтического кино», Сергей Параджанов стал фактически первым режиссером СССР, заложившим фундамент киноурбанистики и разглядевшим в Киеве полноценного героя. В своем эссе, посвященном «Киевским фрескам», напишет: «Я давно мечтаю снять фильм о Киеве. Киев уже не раз бывал на экране — исторический, пейзажный, архитектурный, индустриальный, разрушенный войной.

Но почти никто не всматривался в душу Киева, не замечал его печали и желаний, не замечал его человечности...»

За этим экранным Киевом просматривается фигура самого Параджанова, скрытая за кирпичами, зданиями, памятниками, холмами, улицами, аллеями.

Начатый Сергеем Параджановым «урбанистический эксперимент» закончит шесть лет спустя... Федерико Феллини. В 1972 году он выпустит свои «Киевские фрески». Но только про свой вечный город. «Рим Феллини» («Fellini Roma») — такое же свободно ассоциативное киноэссе, с очень условной сюжетной линией, идеально естественным изображением и... настоящими фресками.

Если Параджанов строит свои новеллы (словно фрески) относительно самодостаточными, монументальными, органически связанными с архитектурой и временем, то Феллини буквально прорывается в прошлое Вечного города. Он проваливается со своими рабочими в подземный склеп дохристианских времен, на стенах которого красуются древние изображения — фрески.

3. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О ПРОДАВЦЕ СЛАВЫ»

ЕСЛИ НАЙТИ ПОКУПАТЕЛЯ И ПРОДАТЬ...

Торговля — одна из стихий Сергея Параджанова. Имевшиеся в его собственности картины, иконы, украшения, одежду — все, что ненадолго оказывалось в его руках, он продавал, чаще раздаривал приятелям и первым встречным. Все это Параджанов добывал на блошиных рынках, у перекупщиков или просто случайных людей. Он устраивал туры по блошиным рынкам, считая их равными музеям. Режиссер мог часами копаться в тазу со старыми пуговицами. А найдя нужную, восстанавливал наряд, к какому она могла принадлежать.

Во время визита на Берлинале в 1988 году Параджанов «плакал у мэра города и просил показать Бранденбургские ворота и Рейхстаг. И по совместительству мне, как человеку особенному, показали местную „блошку“, где я купил чашку из кофейного сервиза Адольфа Гитлера». Эту чашку Параджанов, очарованный Берлином, назвал «трофеем, единственным призом ему доставшимся». Дальнейшая судьба этого «трофея» неизвестна. Раритетная чашка впоследствии, вероятно, была кому-то передарена или продана.

Каждая вещь, имевшаяся в распоряжении Параджанова, обрамлялась соответствующей легендой, которая строилась исключительно на безудержной его фантазии. Друзья режиссера и его знакомые вспоминают о старинном перстне, который, как рассказывал сам Параджанов, ему якобы подарил католикос Армении. На самом деле перстень Сергей Параджанов сделал сам. За основу был взят купленный у какой-то вдовы киевского профессора старинный бледно-голубой камень. Параджанов продолжал настаивать на своей версии о происхождении перстня даже после того, как «легенда» была развеяна. Улыбаясь, он повторял: «Правденку любят».

Расточительность сопрягалась в нем с бережливостью. Имевшимися у него вещами он дорожил. Когда в его отсутствие кто-то из близких, наводя порядок в захламленной квартире режиссера, из лучших намерений обрезал торчавшие нитки ковра, Параджанов страшно расстроился. И тем, что был испорчен ковер, и эстетической необразованностью человека, совершившего такое надругательство над старинной вещью.

После ареста полиция производила обыск в доме режиссера. Но Параджанова волновало только одно — чтобы не упала антикварная кукла и не треснула ее керамическая голова.

В дни ареста страсть к торговле красивыми антикварными вещами Параджанову припомнили. Власти Советской Украины, которым его свобода стояла поперек горла, сперва сфабриковали образ барыги-перекупщика, а значит, заведомо преступника. Лишь потом стали раскручивать дело о его «гомосексуальности».

В одном из секретных документов КГБ среди прочего отмечается, что «Параджанов занимается скупкой и перепродажей иностранных товаров, старинных икон, антикварных предметов. В 1964 году, находясь на съемках фильма в Закарпатье, скупал в селах старинные иконы и реализовал их в городе Тбилиси».

Сергей Параджанов никогда не был профессиональным дельцом и торговцем. В торговле он был дилетантом и потому жил порой очень бедно. Кавказская гордость не позволяла ему принимать какую-либо помощь от друзей и близких. Те старались оставлять для него еду незаметно. Биографы вспоминают, что Параджанов мог вечерами втайне от всех рыться в окрестных мусорках, собирая остатки хлеба.

Как большой художник, Сергей Параджанов мифологизировал и ритуализировал торговлю. На рынках Тбилиси и Еревана он торговался не для того, чтобы сбить цену с продавца, но ради самого ритуала. Видел в этом особую красоту, художественный акт, перформанс, театр.

4. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О ПРОКЛЯТОМ ПОЭТЕ»

УОЛТ УИТМЕН

Культовый американский поэт-новатор, основоположник свободного стиха, избавленного от всех «вторичных признаков» стиховой речи (рифмы, слоговой метр) и всей американской урбанистической поэзии.

В литературную жизнь Америки Уитмен пришел поздно. Его первое крупное произведение — роман «Франклин Эванс» («Franklin Evans», 1842) — был создан по заказу общества трезвости. Самобытность поэта в полной мере раскрылась много позже, в знаменитом сборнике «Листья травы», первое издание которого вышло в Нью-Йорке в 1855 году, а в Советском Союзе было переведено лишь во второй половине 1920-х, оказав сильное влияние в том числе на Владимира Маяковского.

Стихи Уитмена о радостях однополого секса, запретных ласках и онанизме в США конца XIX века проходили по ведомству порнографии, провоцируя время от времени серьезные общественные протесты. Публичные библиотеки, откровенно побаиваясь народного гнева, отказывались покупать «Листья травы». А единственный экземпляр, имевшийся в то время в библиотеке Гарвардского колледжа, был снят

с полок и хранился под замком вместе с другими табуированными книгами. Президент Йельского университета сравнил стихи Уитмена с «хождением обнаженным по улицам», а рецензенты назвали «Листья травы» «массой грязи».

Скорее всего, Параджанов никогда не читал поэзии Уитмена, поскольку вообще мало что читал. Когда во время допроса следователь спросил режиссера, когда он в последний раз держал в руках книгу, тот ответил: «Последней книгой, которая произвела на меня сильное впечатление после киноинститута, была детская сказка „Мойдодыр“». Следователь возмутился, сочтя слова режиссера ложью. Хотя Параджанов не лгал.

С книгами у режиссера были особые отношения: он считал, что вовсе не все нужно читать. По легенде, в библиотеке Параджанова, которой он очень гордился, было всего две книги. Одна — англоязычная версия романа «Кентавр» Джона Апдайка, подаренная лично автором и считавшаяся в СССР 1960-х книгой-паролем, позволявшей ее владельцам быть вхожим в закрытые интеллигентные сообщества, «где рождалось общественное мнение шестидесятых». Вторая — вышеозначенный «Мойдодыр», сказка в стихах про говорящий умывальник, который учит мальчика-грязнулю гигиене. Ее автор, писатель Корней Чуковский, был первым в СССР переводчиком стихов Уолта Уитмена.

Параджанов был интуитом. Мог по фрагменту представить вещь целиком или, по крайней мере, убедить собеседника, что он в материале.

Андрей Тарковский, работая над постановкой пушкинского «Бориса Годунова» в лондонском Ковент-Гардене, рассказывал Тонино Гуэрре, что Параджанов никогда не читал книгу Пушкина, но, «разговаривая с ним на эту тему, вы никогда этого не ощутите. Более того, он даже предложит совершенно блестяще перепоставить какую-нибудь сцену. Это особый талант. Вы заметили, что на экране у него почти ничего не происходит, а зритель медленно погружается в созерцание красоты?».

Можно предположить, что стихи Уолта Уитмена цикла «Аир благовонный» из сборника «Листья травы», которые вращаются вокруг сексуальных и романтических отношений между мужчинами, Сергей Параджанов знал лишь в чьем-то пересказе. Но довольно точно уловил их суть, гомосексуальную страсть, новаторский стиль и смелость гражданской позиции самого Уитмена. Тем более что все это в той или иной степени было свойственно и ему самому.

РАЗВЕ ВАМ НЕ ВИДНО, ЧТО Я — ГЕНИЙ?

«Мною всю жизнь движет зависть. Я завидовал красивым — и стал обаятельным, я завидовал умным — и стал неожиданным. Завидовал талантливym — и стал гениальным». Из интервью Сергея Параджанова.

ТАРКОВСКИЙ

Андрей Тарковский — знаменитый кинорежиссер, автор фильмов «Солярис», «Зеркало», «Ностальгия». Был близким другом, соратником, наставником и занимал более чем важное место в жизни и вселенной Сергея Параджанова. Тарковскому посвящен фильм «Ашик-Кериб» (1988).

«Своим учителем я считаю абсолютно молодого и удивительного режиссера Тарковского, который даже не понял, насколько он гениален в „Ивановом детстве“», — написал однажды Параджанов.

Симметричными были чувства Тарковского в отношении Параджанова: «Я всегда с огромной благодарностью и большим удовольствием вспоминаю фильмы Сергея Параджанова, которого я очень люблю. Его способ мышления — парадоксально-поэтический... Его умение любить красоту, его умение быть совершенно свободным внутри собственного замысла...»

Двух этих очень разных художников (один по характеру был интровертом, другой — экстравертом) связывало настоящее чувство — они любили друг друга в самом высоком смысле этого слова. Кроме того, их объединял тотально авторский подход к кино, похожие мотивы, образность, схожесть творческих судеб и даже смерть.

Между ними не было зависти и соперничества. Оказываясь в одном городе, они всегда искали встречи друг с другом.

В одном из писем своей жене, Светлане Щербатюк, Параджанов писал: «В том качестве, в котором оно находится сейчас, кино — это „фуфло“. Только Тарковский и только Тарковский! Все остальное вранье, лишенное духовности и пластики, эстетизма и смысла».

Когда в советском кинопрокате показывали фильм «Иваново детство», Сергей Параджанов ввел специальный гостевой режим в доме: не пускал людей, не смотревших фильм Тарковского.

Первый визит Тарковского в Киев Параджанов обставил с концептуальной пышностью. На рынке был куплен огромный мешок яблок, которыми режиссер густо усыпал пол своей квартиры с оглядкой на одну из сцен в «Ивановом детстве». Пришедший Тарковский был более чем потрясен таким приемом.

Тарковский, в свою очередь, отмечал (в книге «Запечатленное время», 1975) гений Параджанова, называя его в числе выдающихся художников своего времени. Имя Параджанова звучало в одном ряду с Робером Брессоном, Александром Довженко, Луисом Бунюэлем, Кэндзи Мидзогути...

Фильмы Тарковского и Параджанова порой кажутся сплетенными из одной образной ткани. Оба автора, каждый по-своему, без конца вглядываются в тайны вод, любят лошадей, птицами, огнем и божественным простодушием детей...

Кроме визуальных связей, между Тарковским и Параджановым существуют человеческие и символические: оба боготворили Довженко и, не учившись у него фактически, стали его главными учениками-наследниками, последователями.

И Тарковский и Параджанов пали жертвами коммунистического кинопроизводства, превратившись в «отверженных» советского кино: первого мучили за «Андрея Рублева» и «Зеркало», второго — за «Киевские фрески» и «Цвет граната».

«Андрея Рублева» сочли антирусской и антинародной драмой, искажающей историю. Похожие обвинения сыпались и в адрес Параджанова. Он был даже вынужден изменить название

фильма с «Саят-Новы» на «Цвет граната», поскольку образ великого поэта, как считали советские цензоры, «искажен и не соответствует биографическим реалиям». Хотя по-настоящему никто не знает биографии Саят-Новы, как неизвестна и подлинная биография Андрея Рублева, фактически выдуманная Тарковским для фильма.

Номенклатурный советский режиссер Сергей Юткевич, вызвавшийся перемонтировать «Цвет граната», чтобы сделать фильм более доступным для зрителя, громил на студийных митингах Тарковского: «Я только что из Парижа. И там в нескольких кинотеатрах показывается фильм „Андрей Рублев“, запрещенный в нашей стране. А между тем мой друг, известный французский режиссер, коммунист Мишель Карно, говорил, что он не любит фильм Тарковского „Андрей Рублев“ за то, что Тарковский в фильме не любит русский народ». В нелюбви к армянскому народу упрекали Параджанова после фильма «Цвет граната».

Тарковский был потрясен арестом Параджанова и обвинениями, которые были ему предъявлены. В одном из первых писем он пишет ему в тюрьму:

«Сам понимаешь, в Москве твоя эпопея всех потрясла. Вот уж поистине нет пророка в своем отечестве».

В своем дневнике за 3 мая 1974 года режиссер сделал такую запись:

«Сережу, по словам Ларисы, посадили на 5 лет. Он, конечно, обжалует решение украинского суда».

В ответ Параджанов присылает Тарковскому письмо, в котором сообщает:

«Я, вероятно, не знаю, за что сижу и сколько буду сидеть. За мной следят и ждут срыва. Голодовка смешна. Голодают по два года. Их кормят зондом, в наручниках. Следователь Макашов сказал: „Вам положен год. Но я буду просить пять, потому что за пять лет мы вас уничтожим“. Самое страшное в моем состоянии, что мне не верили в период следствия и на суде. Меня перебивали. Это метод моего обвинителя. Надо платить из расчета средневековой инквизиции. Такса очень высока. Вокруг свора волков. Волчий лай и вой. К сожалению, я не Маугли, чтобы изучить язык джунглей».

В этот период оба режиссера вели активную переписку, насколько это было вообще возможно. Андрей Тарковский предпринимал неоднократные попытки вызволить своего друга Параджанова из тюрьмы. Он написал развернутое письмо руководителю Советской Украины Щербицкому с просьбой простить Параджанова и выпустить его на свободу. Им был нанят влиятельный адвокат из коллегии адвокатов СССР для защиты Параджанова в суде.

Все четыре тяжелых года заключения связь между двумя художниками не прерывалась ни на минуту: Параджанов слал Тарковскому сценарии сидевших с ним зэков, а письмами самого Тарковского вдохновлялся. «Получил письмо от Тарковского. Создал серию открыток „Свет и тень“».

Тарковский жаловался Параджанову на свою творческую несвободу: «У нас в Москве все по-старому. Полгода не принимали мое „Зеркало“, сейчас, правда, надеюсь, что сегодня-завтра акт будет подписан. Я очень устал от абсурдной суеты чиновников».

«Вероятно, если бы меня освободили, ту боль, которую я ощущал 430 дней, я мог бы выразить в стоне, пролежав плашмя то же количество дней. В лагере 1000 человек — разных судеб и ужасов. Все это похоже на Босха. Всмотритесь в его химеры», — писал ему в ответ Сергей Параджанов.

Даже из тюрьмы он продолжал славить Тарковского, промоутируя его фильмы среди друзей и заключенных:

«Это строгий режим. Отара прокаженных, татуированных, матерщинников... Страшно. Тут я урод, так как ничего не понимаю — ни жаргона, ни правил игры. Мне ничего не надо. Толь-

ко одно: пригласите к себе Тарковского, пусть побудет возле вас. Это больше чем праздник. Смотрел ли „Зеркало“?»

Из дневника Тарковского:

6 января 1982 года.

Двое суток плюс десять часов добирались до Тбилиси. Какая-то авария на железной дороге. Полное ощущение разложения всего, от этого страх. Грязь в вагоне. Приехали в два часа ночи, 28 декабря.

Но все же нас встречал Сережа Параджанов. Сережа Параджанов удивителен! И обаятелен, и умен, и тонок, и деликатен. Живет он в условиях ужасных, и никто из частых его гостей и тех, кто с удовольствием получает от него его подарки, ничего не хочет делать для того, чтобы выхлопотать ему квартиру. У него нет ни воды, ни газа, ни ванны, он болен. Удивительно добрый человек...

В 1982 году, когда советские власти в третий раз совершили попытку посадить Сергея Параджанова, уже в Тбилиси, Андрей Тарковский снова вступился за своего друга. Весть об аресте Параджанова застала его накануне выезда в Италию. Прилетев туда, режиссер, готовившийся к запуску фильма «Ностальгия», поднял цвет итальянского кино — от Федерико Феллини и Тонино Гуэрры до Микеланджело Антониони. Он уговорил их немедленно вступиться

за Параджанова и попробовать вытащить его из тюрьмы.

Объясняя феномен Параджанова итальянцам, Тарковский с восторгом говорил, что, когда у него, Параджанова, возникает замысел, он его реализует.

Потому его искусство такое удивительное, наивное и прекрасное. «Он свободный человек в своем искусстве. Мы так не можем. Он в этом отношении единственный...»

Смерть Тарковского стала тяжелейшим ударом для Параджанова.

Он воспринял ее как личное горе. Тарковскому посвящен фильм. По мистическому совпадению — последний в творческой биографии Сергея Параджанова.

Через четыре года после ухода Тарковского не станет и самого Параджанова. Художников, между которыми было так много общего — один ради красоты прошел тюремный ад, второй ушел в добровольное изгнание, — объединила страшная болезнь — рак легких.

«В конце концов после нас останутся только наши фильмы, которые будут давать право нашим потомкам судить о нас самих», — говорил Тарковский. Так и произошло.

С Параджановым время распорядилось не-

сколько иначе. О нем судят не только и не столько по его фильмам, сколько по его невероятной в своей эксцентрике силе, похожей на грандиозный спектакль жизни. Гений сумасбродных выдумок, Параджанов сделал достоянием своей творческой биографии не просто кино, но сотворенную вокруг себя живую легенду, состоящую из рассказов, историй, интервью, мистификаций, розыгрышей и шуток.

Одна из таких шуток увековечила их «роман». Она была отпущена в адрес Тарковского. Параджанов как-то сказал: «Андрей, ты очень талантливый человек. Но не гениальный...» Лицо Тарковского приняло вопросительно-заинтересованное выражение. «Потому что ты не гомосексуалист и никогда не сидел в тюрьме...» — добавил Параджанов и рассмеялся.

МЫ НЕ ХОТИМ ТВОЕ КИНО.

МЫ ХОТИМ ПРО ДЖЕЙМСА БОНДА

Сергей Параджанов знал, что снимает кино трудное для восприятия. «Зритель часто покидает меня во время просмотра. И я остаюсь один в зале. Но он привыкнет», — говорил режиссер в одном из интервью. Его фильмы никогда не были зрительскими в широком смысле слова. Их не до конца понимали порой коллеги-кинематографисты, считая в лучшем случае странными.

Советских идеологов они вообще пугали. Им казалось, что медленно, но уверенно вытравливая из ткани фильмов составляющие традиционного киноповествования, Параджанов исподволь протаскивает на большие социалистические экраны скрытую идеологическую диверсию, направленную на ликвидацию кино как такового, считавшегося в СССР важнейшим из искусств.

Рожденный в дореволюционном Киеве выдающийся художник Казимир Малевич утверждал, что устраняет из своей живописи все то, что живописью не является, — наслоения, необходимые скорее для рынка, удобства зрительского восприятия и идеологии, — «оставляя в осадке чистый фермент искусства».

Ту же философию исповедовал Сергей Параджанов. Его фильмы лишены идеологической, коммерческой «полезности» и социальной дидактики. Но их неповторимая кинообразность провоцировала с середины 1960-х шквал идеологической и внутрицеховой критики в адрес автора.

Я ОТОМЩУ ИМ ЛЮБОВЬЮ

Историческая фраза, произнесенная Сергеем Параджановым в 1989 году в больнице. Режиссер, несмотря на свою веселость и удивительно большое сердце, был страшно обижен на Украину и украинцев за весь тот ад, что ему пришлось пережить там.

5. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О КОРОЛЕ ЛИРЕ»

ШУТ СТАЛ СПУТНИКОМ КОРОЛЯ ЛИРА

Шекспировская история дряхлеющего, отрекшегося от престола, теряющего рассудок и падкого на лесть монарха глубоко волновала Сергея Параджанова. Особенно в той части, которая касалась его отношений с единственно преданным ему шутком.

В 1971 году, посмотрев знаменитую советскую экранизацию «Короля Лира», Сергей Параджанов накинулся на ее автора, Григория Козинцева, с обвинениями в трусости, сказав, что тот позорно не занял в своей работе ни одной позиции. Далее он предложил патриарху советского кино позволить перемонтировать его фильм: Параджанов собирался радикально обойтись с постановкой Козинцева, оставив в ней лишь линию отношений Лира и Шута,

сыгранного известным советским актером «с лицом из Освенцима» Олегом Далем.

«Я сделаю из вашего же материала гениальный фильм и покажу, что такое Шекспир», — яростно кричал Параджанов. Можно предположить, что из Шекспира он сделал бы Параджанова, как прежде обошелся с Коцюбинским («Тени забытых предков») и Лермонтовым («Ашик-Кериб»).

Никогда его не ставивший и знавший исключительно в чужом пересказе, Параджанов видел в «Короле Лире» что-то очень свое, личное. В отношениях Короля с Шутом читалась метафора его собственных отношений с советской властью.

Шут у Шекспира — единственный, кому позволено обращаться к монарху как к простому смертному. А именно так Сергей Параджанов говорил с людьми от власти, сильно их располагая с одной стороны и эпатируя — с другой. Шекспировский Шут высмеивает короля за отречение от трона, но своим неумением врать открывает Лиру глаза на происходящее. Он — голос разума.

В самой природе отношений Параджанова с правителями Советской Украины бушевали истинно шекспировские страсти. Трагедия. Шекспировский же эпический театр пронизывал фильмы и саму жизнь Сергея Параджанова, те-

атральную по своей сути. Параджанов самый театральный из тогдашних советских кинорежиссеров.

ЕСЛИ ТЫ ШУТ, ТО ПОЧЕМУ ТЫ ВЕДЕШЬ СЕБЯ ТАК ДЕРЗКО?

Дерзость Сергея Параджанова — ответ на уже сточавшуюся цензуру в СССР. Искусство 1960-х годов со своим романтизмом, искренностью, откровением, сменилось 70-ми годами — временем диктата серости и конформизма. В воздухе витало разочарование и усталость. Прежний подъем исчез. Его остатки сознательно вытравливали из жизни.

Лишь Параджанов продолжал свой персональный праздник. Его невозможно было удержать от безрассудных и нерасчетливых шагов, за которые наказывали даже в относительно свободной Москве. В Советской Украине, которая была самой консервативной из всех советских республик, правила были много жестче.

После недолгой опалы, связанной со скандальным триумфом «Теней забытых предков» и спонтанным политическим митингом во время премьеры, Параджанову снова разрешили снимать на киевской студии Довженко.

И снова по прозе автора «Теней забытых предков», писателя Михаила Коцюбинского. Глубоко погруженный в подготовительный период,

режиссер, «Цветом граната» за год до этого чуть не разоривший республиканскую студию «Арменфильм», исследовал эпоху декаданса, конец XIX — начало XX века. Именно там разворачивается действие повести «Интермеццо». Ее киноадаптации помешает конфликт с Петром Шелестом — первым секретарем Коммунистической партии Советской Украины.

Фактический правитель республики, Шелест сделает режиссеру предложение, от которого невозможно отказаться: временно отложить экранизацию «Интермеццо» и снять большой студийный эпос про хлеб.

Украина в то время слыла «всесоюзной житницей», самой хлебной республикой Советского Союза. Власть желала снять большое пропагандистское полотно, в духе кинопоэм Александра Довженко.

Невинная конъюнктура могла даровать Параджанову невиданные творческие свободы. Кроме того, режиссер этой постановкой мог раз и навсегда решить все свои текущие проблемы, в том числе и финансовые. Чтобы решиться на такое, нужно было быть гибким, как Кинг Видор, умевший снимать один фильм для студии, а другой — для себя; или Стивен Спилберг, заплативший за возможность поставить черно-белый «Список Шиндлера» постановкой для Universal «Парк юрского периода».

Сергей Параджанов так не мог. Его миролюбивый разговор с правителем Советской Украины длился несколько часов. Режиссер сделал кинопробы к будущему эпосу о хлебе. Но через несколько дней на стол Петра Шелеста легла стенограмма выступления Параджанова перед студентами в Минске, столице тогдашней Советской Беларуси. Неуправляемый автор ругал советскую власть и лично господина Шелеста с его «хлебным» предложением, говорил, что «согласился делать фильм про хлеб, чтобы он него отстали, а на самом деле намерен снимать вообще другое».

Больше в Украине Параджанов не работал. Ему закрыли и проект о хлебе, и запущенный в производство «Интермеццо». Жаловаться было некому. Заступников среди партийного руководства республики у гениального кинематографиста больше не было. Одновременно множились враги и недоброжелатели. Власть готовилась идти на крайние меры.

**...ХОРОШО БЫТЬ ШУТОМ —
МОЖНО ГОВОРИТЬ ВСЯКИМ
СТАРЫМ МУДАКАМ, ЧТО ОНИ
ВСЕГО ЛИШЬ СТАРЫЕ МУДАКИ**

Арест Сергея Параджанова и тюремный срок стали неожиданностью и для него самого, и для окружения. Слишком жестоко и показательно провели его власти.

В СССР художников, в те годы слишком свободных, живших поперек всякой логики советского кинопроцесса и защищенных всемирной известностью, власти предпочитали мягко «изолировать», но сохранить. В крайних случаях их аккуратно выдавливали на Запад, как нобелевского лауреата, писателя Александра Солженицына или поэта Иосифа Бродского, который получил Нобеля уже в эмиграции.

Параджанова, избравшего нормой своего существования свободу, решили не просто изолировать на время, остудить его кавказский пыл, но публично растоптать, уничтожить. Даже убить. По замыслу властей, из тюрьмы режиссер не должен был выйти живым.

Критиковавший власть и водивший дружбу с украинскими писателями-диссидентами, Параджанов тем не менее не был политическим борцом. Патологический болтун, шут Советского государства, в 1970-е годы он стал самым необычным узником советского режима.

Не исключено, что со временем советская власть могла бы примириться с экспериментами Сергея Параджанова, сделать его достоянием кавказского республиканского кино. Для этого нужно было немного умеренности в разговорах. Соблюдать общие «правила игры», сложившиеся в коммунистической державе между властью и ее творческими элитами.

Конец 1960-х — начало 1970-х — время ухода во внутреннюю миграцию. Советские художники, грустно смирившиеся после 1968 года с невозможностью построить социализм с человеческим лицом, ради права снимать шли на компромиссы с властью. Соглашались на ритуальные выступления в честь «родной советской партии Ленина» и на любезности со студийным руководством. «Мы рыбы глубоководные», — говорил о своем поколении Андрей Тарковский.

Для того чтобы снимать кино в СССР в те годы, необходимо было быть гибким с властью. Такая плата за возможность снимать авторские фантазии считалась вполне приемлемой. Андрею Тарковскому, например, это позволило дважды переснять «Сталкера». Прецедент немислимый для какой-то американской или европейской студии. Кроме того, его фильмы активно продавали на Запад, формируя попутно мировую известность режиссера. Впоследствии она позволит ему не просто эмигрировать из СССР, но, пустив корни на Западе, снять там два своих фильма — «Ностальгию» и «Жертвоприношение».

Параджанов так не мог. У него от рождения отсутствовал талант «договариваться» с властью. Он мог быть только свободным. А это значит говорить, что думал.

ОХРАНА! АРЕСТУЙТЕ ЕГО!

Отлученный от профессии, Параджанов последовательно вытравливал из своего образа жизни все, что не имело отношения к искусству, словно стремясь превратить ее в миф — легенду о некоем «проклятом» поэте, опальном гении.

И ради этого своего «главного произведения» он бросался на власть с открытым забралом, задирался с нею, перегорал в эксцентричных выходках и необязательных эскападах.

В советском обществе, где все решали личные отношения, демонстративно задирать чиновников было неразумно и сулило арест. Не прощалось такое даже в либеральном западном мире, с его свободами, равенством и братством. Своих «непослушных» гениев в разные времена безжалостно карал Голливуд. Анафеме были преданы Чарли Чаплин и Орсон Уэллс, Далтон Трамбо и Марлон Брандо. Все они дорого заплатили за свою самость, нежелание играть по общим правилам. Советский Союз к своим был беспощаден вдвойне.

Начавшиеся против Параджанова репрессии были результатом очевидной и даже предсказуемой закономерности — два ареста, суды, четыре года тюрьмы и одно предварительное заключение.

Когда Сергей Параджанов настроил против себя власти Советской Грузии и его снова посадили, о расправе над гениальным мастером писала вся западная пресса. Французская «Юманите», со ссылкой на агентство Франс Пресс, сообщала: «Советский режиссер Сергей Параджанов 11 февраля 1982 года арестован в Тбилиси (столице Советской Грузии) за спекуляцию. Автор „Цвета граната“ однажды уже отбывал наказание с 1973 по 1977 год...»

Поводом для нового ареста стало очередное скандальное высказывание во время собрания московского Театра на Таганке, известного своей антисоветской направленностью.

Судебные слушания будут длиться несколько дней и сопровождаться настоящей буффонадой. Власти организуют все в каком-то республиканском концертном холле (все залы суда были заняты), а Параджанов превратит этот последний в своей жизни судебный процесс в невероятный театральный перформанс, раздав роли не только судье и прокурорам, но даже своим конвоирам.

Суд закончится ничем. Проведя в заключении 11 месяцев, пока шло следствие, он выйдет на свободу.

За него снова вступятся все ярчайшие художники своего времени — от Андрея Тарковского

и Микеланджело Антониони до Федерико Феллини и культовой советской поэтессы Беллы Ахмадулиной.

Руководство Советской Грузии окажется снисходительнее своих украинских коллег. Под лирическим напором творческих элит оно дрогнет. Режиссеру за все его условные преступления дадут пять лет тюрьмы. Условно. Освободят прямо в зале суда.

Но Параджанов, буквально по-чаплински, попросится обратно... в тюрьму. «Смотрите, сколько мне здесь насовали записок и денег для заключенных. Я им должен передать все это в тюрьме, они меня ждут. Да и как же я не попрощаюсь с ними?» — завопит он прямо в зале суда.

В ТЮРЬМУ ЗА ПЕДЕРАСТИЮ!

О своей гомосексуальности Сергей Параджанов однажды сказал: «За что меня посадили? Эту болезнь лечить надо! А меня посадили». Эротоман от природы, он заводился от малейшего упоминания о сексе. Мгновенно начинал фантазировать на эту тему.

Режиссер распространял самые невероятные истории о своих сексуальных похождениях и вожделевших его знаменитостях. Как правило,

все эти истории были выдуманными от начала и до конца. Почти всегда Параджанов не делал в них разницы между мужчинами и женщинами. Хотя охотнее фантазировал про свои гомосексуальные романы, поскольку это всегда вызывало шок у собеседников. Тем более в те пуританские времена. Тем более в СССР, где официальная пропаганда утверждала, что в стране секса нет.

ЭТО ТОЛЬКО УВЕЛИЧИТ МОЮ ПОПУЛЯРНОСТЬ

Зная цену его историям, друзья просили Сергей Параджанова быть сдержаннее.

Они понимали, к чему это может привести. Тем более в доме Параджанова по обыкновению бывало много разных людей. Часто случайных, не слишком порядочных, в том числе и так называемых стукачей. В будущем их доносы приобщат к делу опального художника.

В СССР люди «стучали» друг на друга в КГБ из страха или желания свести личные счеты. Доносы не часто заканчивались арестами. Провинившихся могли исключить из Коммунистической партии СССР или уволить с работы.

Тем не менее Параджанов исправно дразнил режим своей гомосексуальной риторикой. В одном интервью датской газете среди прочего режиссер совершенно серьезно рассказал,

что его домогались 25 членов Центрального комитета Коммунистической партии Советского Союза. Этот эпизод, разумеется, ушел в печать. Как и другое скандальное заявление режиссера: «Великая держава, где человек не может распорядиться собственной задницей».

Если кто-то из студийных чиновников спорил с ним про сексуальные свободы, он гордо и громко заявлял, что всячески приветствует гомосексуализм.

«Дураки в нашем советском правительстве, что запрещают однополые отношения. Каждый волен делать под одеялом то, что хочет!» — театрально восклицал режиссер, бравируя своей позицией по этому вопросу.

Невинные по нынешним временам выпады вызвали тогда лютое негодование властей и осуждались ими. За одну позицию можно было заплатить своим партийным билетом и рабочим местом. А систематические провокации, да еще такие, превращали наивного говоруна Параджанова в заведомую мишень для режима. Тем более что у режима было плохо с чувством юмора. Он все воспринимал всерьез.

Когда у республиканской власти кончилось терпение, она приняла решение изолировать неугомонного шута. Искать статью в Уголовном кодексе СССР, по которой его можно было бы снова привлечь, пришлось не долго.

Гомосексуализм, или мужеложество, подходил для этого идеально. Доказательной базы для этого было более чем достаточно. К делу были приобщены сфабрикованные показания основного провокатора (тайно подосланного полицией) и еще нескольких дополнительных свидетелей, бывавших в доме у режиссера.

Следствие обнаружило, что еще в молодости Параджанов обвинялся в «мужеложестве» (так звучала статья за гомосексуализм в советском Уголовном кодексе). В 1948 году, во время работы на съемках байопика «Тарас Шевченко» своего учителя Игоря Савченко, студент Параджанов, считавшийся самым перспективным на курсе, отлучившись на пару дней, загремел в тюрьму в родном Тбилиси. Формально — по обвинению в «идеологической измене родине». На самом же деле студента Параджанова арестовали за попытку разрисовать фресками с изображениями святых офис некоего грузинского общества культурных связей и... однополые отношения с членами этой опальной организации. Уже тогда он играючи рассуждал перед следователем о своей гомосексуальности и умудрился оговорить себя по всем мыслимым и немыслимым статьям советского Уголовного кодекса.

Уже тогда он мог получить свои первые «пять лет». Но вступился учитель — видный и авторитетный советский кинорежиссер, патриарх

соцреализма, лауреат трех Сталинских премий. В СССР эта награда была чем-то большим, чем «Оскар» в США. И непутевого и юного армянского сатира отпустили.

Прошло время, благородный учитель умер. А Параджанов продолжал размахивать красной тряпкой, дразня советскую власть.

В этот раз следствие было необычайно быстрым, доказательная часть обвинения откровенно слабой и содержала целый ряд нестыковок. На допросы в полицию вызывались самые разные люди из окружения режиссера, где под давлением из них выбивались нужные показания. Менялись статьи Уголовного кодекса, которые инкриминировались режиссеру, — от взяточничества и валютных операций до ограбления церквей, пока не придумали изнасилование мужчины.

Один из свидетелей был доведен следствием до самоубийства. Друг Параджанова, молодой киевский скульптор, от которого следствие вымогало «оболгать» режиссера, вернувшись домой после очередного допроса, вскрыл себе вены. Скульптор оказался сыном бывшего крупного партийного работника, что лишь подлило масла в огонь.

Подставной фигурой, заявившей на Параджанова, был молодой киевский физик, бывавший

у подозреваемого. Следствию он сообщил, что Параджанов овладел им, предварительно оповив до полного бесчувствия.

Параллельно на студии Довженко где работал Сергей Параджанов, не дожидаясь завершения расследования, которое бы доказало вину режиссера, было проведено показательное профсоюзное его линчевание. От Параджанова публично отрекались многие его коллеги.

Весь Киев знал, что знаменитый автор «Теней забытых предков» и «Цвета гранта» арестован. Написала об этом и лондонская Sunday Times, указав причины ареста.

В январе 1974 года она опубликует оптимистическую заметку о том, что обвинения против Параджанова сняты за отсутствием доказательств.

Следствию нужно было выбить из своей жертвы признательные показания. Параджанов, естественно, все отрицал, поскольку действительно был невиновен в предъявляемых ему преступлениях. И тогда следователь (его фамилия, Макашов, будет потом много раз звучать в интервью Параджанова) пошел на хитрость: пообещал Параджанову один год условно, если тот полностью признает свою вину по выдвинутым против него обвинениям. Простодушный до наивности режиссер согласился... Он настолько поверил своему обвинителю, что от-

казался от адвоката, нанятого для него Андреем Тарковским, решив самостоятельно защищать себя в суде. Затем Параджанов, вероятно, признал себя «частичным гомосексуалистом».

Лишь в зале суда, когда был вынесен безжалостный приговор — «пять лет строгого режима» (за преступления, предусмотренные ст. 122, 211 Уголовного Кодекса УССР — мужеложство, изготовление, сбыт, и распространение порнографических материалов), Параджанов понял, что его обманули.

Как вспоминает один из его друзей, «он был похож на раненого оленя».

ЧЕЛОВЕК ПО СУТИ СВОЕЙ — ТОЛЬКО БЕДНОЕ ГОЛОЕ ДВУНОГОЕ ЖИВОТНОЕ

Так Параджанов опишет себя в зале суда после оглашения приговора. Оттуда его сразу этапировали в исправительную колонию неподалеку от города Винница, в центральной части Украины. Следующие четыре года Параджанов будет содержаться еще в двух.

Там Параджанов, согласно карательному плану властей, подвергался жестоким пыткам, поскольку в советской тюремной кастовой системе гомосексуальность подразумевала самый униженный статус — отверженного и бесправного, на тюремном жаргоне «опущенного».

Из тюрьмы он напишет бывшей жене Светлане: «Не уверен, что когда-то выйду на свободу и что виноват. Я знаю, что вина моя лишь в том, вероятно, что я родился».

В тюрьме Параджанов узнал о тайной директиве советской власти не выпускать его на волю никогда и ни при каких обстоятельствах; что ему собираются плюсовать срок за сроком, год за годом, фабрикуя предлоги. Цель — не выпускать режиссера на свободу до самой смерти. Все это не оставляло места для оптимизма. Но лишь до определенного момента.

Адаптировавшись к новым, адским по своей природе условиям, Сергей Параджанов неожиданно умудрился своей «унизительной» статьей завоевать авторитет среди обитателей тюремной преисподней. Кто-то из «авторитетов» обнаружил в обвинительном приговоре чудаковатого художника строчки про то, что «режиссер Сергей Параджанов изнасиловал члена Коммунистической партии Советского Союза». Речь шла о молодом физике по фамилии Воробьев, подосланном к режиссеру с целью оклеветать его. Параджанов был немедленно вызван на сходку, организованную в тюремном дворе авторитетными зэками. Ему принесли заверения в глубоком почтении со следующей формулировкой: «Мы коммуняк всегда ебали на словах, а ты — на деле!» Это было первое его тюремное признание! Заво-

евывая его в этом мрачном мире, Параджанов в свойственной ему манере вырастил из этого обвинительного пункта целую легенду о том, как боролся с советскими коммунистами и лично изнасиловал 300 членов КПСС.

Широта обаяния и таланта режиссера в итоге не позволяла реализовать план по его полному уничтожению. Но каждый раз, когда заключенного Параджанова начинали любить и уважать обитатели зоны, властям приходилось переводить его в другое место. Так он сменил три колонии строгого режима.

6. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О ДРЕВЕ ЖЕЛАНИЙ»

ЧЕЛОВЕК РАССТИЛАЕТ ПОД ДЕРЕВОМ КОВРИК, СТАНОВИТСЯ НА НЕГО И НАЧИНАЕТ ПЕТЬ

Мужчина поет, аккомпанируя себе, сидя на ковре, — фактически миниатюра с изображением ашуга, народного поэта-певца в армянской и азербайджанской культурах. Ашуг фигурирует сразу в двух фильмах «кавказской трилогии» Сергея Параджанова («Цвет граната», 1968, и «Ашик-Кериб», 1988).

САЯТ-НОВА

Саят-Нова — первое, авторское название фильма «Цвет граната»; прозвище великого армянского поэта Арутюна Саадяна, жившего в 1712–1795 годах.

Саят-Нова в переводе с армянского — «Царь песнопений». Поэт знаменит как ашуг и автор любовной лирики, которую исполнял, аккомпанируя себе на сазе — лютне с грушевидным корпусом и длинной шеей, имеющей, как правило, от шести до восьми металлических струн и от десяти до тринадцати ладов.

Список сохранившихся текстов Саят-Новы включает 68 произведений, написанных на трех литературных языках: армянском, грузинском и азербайджанском. На Западе его поэзия практически неизвестна. На русский язык стихи были переведены в начале XX века Валерием Брюсовым — русским поэтом, драматургом и переводчиком, основоположником символизма.

Брюсов называл Саят-Нову «певцом, вознесшим поэзию ашугов на недостижимую до него высоту» и писал о нем: «Мощью своего гения он превратил ремесло народного певца в высокое призвание поэта. Можно сказать, что все, что сделали предшественники Саят-Новы, ничтожно перед подвигом и как бы померкло в лучах его славы. Саят-Нова первый доказал своим примером, какая сила таится в голосе

народного певца. Он показал, что такой певец может быть не только увеселитель на пиру, но и учитель, пророк, как бы ни казались легкомысленны темы его песен».

Фрагменты переводов стихов Саят-Новы титрами, озвученными закадровым голосом, разбросаны по корпусу фильма «Цвет граната».

АШИК-КЕРИБ

Ашик-Кериб — другой параджановский менестрель, персонаж, в отличие от Саят-Новы, вымышленный, пришедший из тюркской народной сказки о бедном бродячем поэте, вернувшемся из странствий на свадьбу к своей невесте.

В середине XIX века она была переложена поэтом Михаилом Лермонтовым.

Именно ее сюжет послужил базой для одноименного фильма, снятого Параджановым в 1988 году на студии «Грузия-фильм».

Отталкиваясь от поэтики лермонтовской сказки, режиссер создал полотно собственных импровизаций на тему исламской цивилизации. В авторской интерпретации — «сказку, похожую на расписной ящик». Фильм, сорежиссером которого выступил Додо Абашидзе, с которым сделана «Легенда о Сурамской крепости», вышел из желания Параджанова погрузиться в предметный и чувственный мир мусульманской культуры, чтобы воспроизвести

не только образы и фактуры, но и атмосферу, дух мусульманского Востока. «Ашик-Кериб» — первый мусульманский фильм автора, самый многоцветный (до избыточности), «ковровый» в его фильмографии. Заключительная часть «кавказской трилогии» Сергея Параджанова.

Впервые с момента «Теней забытых предков» Сергей Параджанов работал без всяких препятствий со стороны власти и студийного руководства. Приход Михаила Горбачева, начало перестройки в СССР и окончательно закрепленный за Параджановым статус всесоюзного гения позволили режиссеру работать совершенно свободно, без мучительных переделок и запретов.

«Ашик-Кериб» тесно вплетен в корпус «кавказских» произведений Сергея Параджанова. Здесь использована та же пластика, драматургическая структура, что и в «Цвете граната» и «Легенде о Сурамской крепости». Играет одна и та же актриса — Софико Чиаурели, талисман Сергея Параджанова и его родственница.

Как и в двух предыдущих работах режиссера, в этой «мусульманской библии про отношение героя к природе, к юмору, женщине, злу и красоте» почти нет слов и едва ощутим сюжет. Его подобие используется режиссером скорее как повод для пластических рассуждений о красоте и одиночестве.

Лишенный высокого стоического трагизма, каким окрашен почти весь кинематограф Сергея Параджанова, радостно-карнавальный «Ашик-Кериб» — первый фильм в послужном списке режиссера со счастливым концом.

Диалоги в фильме часто решены в классической «немой» традиции: герои смотрят друг другу в глаза, а разговор или монолог звучит за кадром.

«Я — режиссер-импровизатор, в этом смысле я архаичен... В моих фильмах люди не говорят между собой, создается впечатление, что они все глухонемые. Это правда, но ведь в живописи точно так же, люди смотрят друг на друга, но не говорят, на фреске в храме Богоматерь не разговаривает с Иисусом, так же как ангелы. Живопись нема, мои фильмы тоже...»

«Ашик-Кериб», возможно, рассматривался Параджановым как фильм промежуточный, разминка перед более важной и сложной постановкой, какой должна была стать «Исповедь», предполагавшая и принципиально новую поэтику. Но в итоге эта праздничная, расцвеченная сказка стала завещанием Сергея Параджанова, его неожиданной лебединой песней.

Автор словно нарочно сводит здесь воедино все свои видения мира, сходящего с ума накануне конца истории: в разгар съемок, которые

проходили в Тбилиси, Ереване и Баку, вспыхнул кровавый этнический конфликт между Арменией и Азербайджаном. По обеим республикам прокатились вооруженные столкновения и этнические чистки, вызвавшие поток беженцев. Из Азербайджана бежало около 300 тысяч армян, из Армении — более 100 тысяч азербайджанцев. Как любой межэтнический конфликт, этот поражал бесчеловечностью с двух сторон.

Съемочную группу фильма «Ашик-Кериб», в котором из обломков культур (армянской, грузинской, тюркской, иранской и многих других) теперь враждующих кавказских народов складывались невероятной красоты калейдоскопические образы, чудом удалось вывезти из эпицентра — из пылающей столицы Советского Азербайджана.

«Ашик-Кериб» был показан в программах сразу нескольких влиятельных кинофестивалей. Осенью 1988 года его чествовала у себя Венеция, где пряная история бродячего поэта-музыканта была показана вне конкурса. Сергей Параджанов устроил феерическое шоу на острове Лидо, явившись на пресс-конференцию в увешанной орденами и брошами тельняшке; и Нью-Йорке. Показы прошли на фестивалях в Роттердаме и Сан-Паулу. Французская *Le Monde* написала: «Рассказанные Лермонтовым приключения „странствующего труба-

дура“, проходящего через тысячу испытаний, чтобы найти свою возлюбленную, в переложении кинематографиста-живописца, который свою камеру уподобил кисти, превращаются в картины, божественные откровения, тайный смысл которых доступен посвященным...»

ГРАНАТ

Гранат — плод, характерный для представителей рода *Punica*. Ключевой символ во вселенной Сергея Параджанова, ее фактический логотип. Параджанов больше других авторов воспевал на экране этот плод, романтизировал его, наполнил полифонией смыслов. «Зерновое яблоко» помещено в название самого известного фильма Сергея Параджанова — вольную кинобиографию поэта Саят-Новы — и пронизывает весь его «кавказский» период.

Гранат у Параджанова всегда сопровождает некое действие и отражает состояние. Он аллегория, чувственный образ. В «Саят-Нове» плод граната символизирует единство Вселенной и Библии. Гранат с аппетитом едят, причащаясь, монахи. Он — ключ к пониманию самого фильма, где кровь буквально смешивается с соком граната, как жизнь со смертью.

Гранат фигурирует в заставках-натюрмортах «Легенды о Сурамской крепости» и сказке «Ашик-Кериб», где плоды обильно рассыпаны

в пространстве кадра. Гранат чернеет, когда матери Ашик-Кериба сообщают о смерти сына, и выкрашен в неестественно белый цвет в финальной сцене свадьбы возлюбленных.

7. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О ГОЛОСЕ И ЖЕСТЕ»

ДИВА

В классической трактовке дива — прославленная оперная певица.

Со временем этот термин стал употребляться и в отношении выдающихся деятельниц искусства, актрис театра и кино. Дивой могла стать любая актриса или певица. Но дива не обязана быть ни актрисой, ни певицей. Актер или певец обязан меняться в зависимости от роли. Дива, звезда — обязана оставаться самой собой.

Сергей Параджанов, подобно Джорджу Кьюкору, испытывал страсть к дивам, с их божественной, звездной природой, тонко их чувствовал. Он разглядел задатки дивы в молоденькой московской актрисе Ларисе Кадочниковой, назначив ее на главную роль в своем первом гениальном фильме, и грузинке Софико Чиаурели, которая в одном только «Цвете граната», оставаясь собой, сыграла и царевну Анну, и влюбленного в нее юного поэта Сяйт-Нову, и монашку, и музу поэта, а еще ангела воскре-

сения и пантомиму; а затем снялась у него в двух других фильмах «кавказской трилогии».

Боготворил режиссер и знаменитую советскую театральную диву Аллу Демидову. Он устраивал в ее честь пышные приемы в своем тбилисском доме, засыпал подарками. Узнав, что Демидова собирается во второй раз сыграть Раневскую в спектакле Анатолия Эфроса «Вишневый сад», собственноручно сшил для нее две шляпы с подробными инструкциями, как их следует носить на сцене. Диву советского балета Майю Плисецкую режиссер заваливал телеграммами, уговаривая сыграть Демона в одноименной экранизации поэмы Михаила Лермонтова.

Дивой была знаменитая муза поэта и художника Маяковского — Лилия Брик, вытащившая режиссера из тюрьмы. А свою бывшую жену и всегда преданную ему женщину Светлану Щербатюк Параджанов сам превратил в диву.

ЖЕСТ

В фильме «Цвет граната» Сергей Параджанов окончательно преодолевает литературную повествовательность традиционного кино, уходит от слова к языку предметов и жестов. Он определяется чередующимися движениями шеи и груди актеров, их локтей, коленей, ступней. Прием впервые был опробован в кино-

пробах проекта «Киевские фрески».

Немигающий взгляд персонажей и статичная неподвижность тела — вот тот язык, что зазвучит у Параджанова начиная с «Цвета граната» — в «Легенде о Сурамской крепости», «Арабесках на тему Пиросмани», «Ашик-Керибе». Режиссер не уничтожает слово. Он заменяет его красноречивой пластикой, сохраняя значение. Работа актеров подчинена строгому синтаксису жестикуляций. Мы видим, как в одной из сцен руки артиста раскрываются, образуя крест, а затем сводятся на груди.

ТРАВИАТА

Любимая опера Сергея Параджанова, которую он без усталости пародировал. «Моя жизнь — „Травиата“. Когда Альфред приходит, Виолетта умирает...» Ей посвящен один из коллажей, сделанных Параджановым в подарок Иву Сен-Лорану — знаменитому французскому кутюрье, родоначальнику стиля унисекс.

«Травиата» — история, придуманная в середине XIX века Александром Дюма — сыном в романе «Дама с камелиями» и превращенная в оперу композитором Джузеппе Верди. Трагедия Виолетты — честной, но отвергнутой обществом парижской куртизанки, в самом деле пугающе перекликается с жизнью великого иконоборца Параджанова.

Пройдя огонь, воду и медные трубы и при этом не растеряв себя, режиссер в конечном итоге получил то, чего был лишен большую часть своей жизни: его чествовали на крупнейших кинофестивалях, провозглашали гением современности, наперебой предлагали постановки (Голливуд — «Песнь о Гайавате», Италия — «Божественную комедию», Германия — «Доктора Фауста»), в Ереване открыли прижизненный музей. Но было поздно...

«Из меня делают дрессированную обезьянку. Заставляют давать интервью, выходить на сцену, — жаловался кому-то из друзей Параджанов. — Я не люблю эти шикарные отели, я не умею открывать бесконечные краны в ванной, спать в гигантских постелях, где до подушки нужно добираться на четвереньках. Нью-Йорк потрясающий город, но тамошние миллионеры...

Зачем мне этот прием, где вместо бокала все пьют из пластиковых стаканов, которые тут же бросают в корзину? Нет, я хочу сидеть в уличном кафе и смотреть на толпу или рыться на барахолке, отыскивая кофейную чашку Гитлера».

Примерно в это же время Параджанову диагностируют рак. Но всерьез бороться с этой страшной болезнью, за несколько лет до этого унесшей жизнь его друга Тарковского, Параджанов, кажется, не собирается. Он отверг

химиотерапию, сбежал из больницы в Москве уже на пятый день, вдохновленный заверениями врачей, утверждавших, что лет десять жизни у него есть.

Но состояние здоровья, вопреки прогнозам, лишь ухудшалось.

Лежа в ереванской клинике, уже сильно больной Сергей Параджанов ходит смотреть на строительство музея имени себя, разговаривает с рабочими и в свойственной ему манере режиссирует обустройство экспозиции... Директор музея — его близкий друг и соратник, фотограф Завен Саркисян.

Жизнь этого великого «падшего» и «заблудшего», обладавшего веселым и певучим талантом, как опера Верди, была сперва освистана, а затем признана величайшей.

Эпилогом ей могли бы стать слова, написанные незадолго до смерти самим Параджановым: «Спустя тридцать лет я вернулся в город, в котором родился в 1924 году. Вернулся стариком, за плечами которого словно два крыла: с одной стороны — слава, триумф и признание; с другой — униженность раба, пленника, зэка.

У меня нет ни официальных званий, ни наград. Я никто. Я живу в Грузии, в Тбилиси, в старом доме моих родителей, и, когда идет дождь, я

сплю с зонтиком и счастлив, потому что это похоже на фильмы Тарковского».

Так выглядит «Травиата» по-параджановски.

**МНЕ НУЖНО ВСЕГО ЛИШЬ ДВЕСТИ
БЕЛОСНЕЖНЫХ СЛОНОВ, А ЭТА
ЧЕРТОВА КИНОСТУДИЯ МНЕ
ОТКАЗАЛА! МЕНЯ УБИВАЮТ,
МЕНЯ ДУШАТ**

Мегаломан и серийный растратчик, режиссер Сергей Параджанов исповедовал в производстве подход, свойственный режиссерам голливудского золотого века.

О размахах его замыслов ходили настоящие легенды. Для «Цвета граната» он потребовал от студийного руководства «Арменфильма» настоящих «курдиянок» и «лам», а постановочному цеху велел скупать в промышленных количествах меха и старинное серебро.

Часто его неординарные замыслы попросту не доходили до реализации по причине своей безграничной масштабности даже по советским меркам, где постановщикам подчас выделялся огромный постановочный ресурс.

Экранизация поэмы «Демон» русского поэта Михаила Лермонтова не случилась потому, что студия не предоставила режиссеру-перфек-

ционисту двадцать верблюдов-альбиносов. «Они сказали, что таких не существует в природе, — жаловался Параджанов. — Что значит не существует? Тогда покрасьте коричневых верблюдов перекисью водорода, как в парикмахерской. Превращают же там брюнеток в платиновых блондинок. Не смогли, разгильдяи. Ну и я, конечно, отказался снимать картину».

Работать с Параджановым было сложно как студийному руководству, так и съемочной группе. Даже соратники считали его не вполне производственным человеком. Да, он точно знал, чего хочет, но не умел поставить точную задачу съемочной группе. Персонал на площадке часто не понимал, чего именно от них требуют. Параджанов ловко управлялся с раскадровками, выражал себя через коллаж или рисунок, где он был одновременно и автором, и исполнителем. На съемочной площадке такая ясная для него творческая цель нередко оборачивалась абсолютной неорганизованностью.

Одни люди, не выдерживая необузданности режиссерского характера, уходили из проектов. Другие, как оператор Юрий Ильенко... вызвали его на дуэль.

Летом 1963 года, во время съемок фильма «Тени забытых предков», проходивших в горной деревне, у подножия Карпат, творческие разногласия между эксцентричным режиссером и оператором переросли в горячий конфликт.

Ильенко бросил Параджанову вызов. Стреляться предстояло из старых кремниевых пистолетов с тридцати шагов. Дуэлянты, согласно традиции, даже обзавелись секундантами.

Дуэли, назначенной на раннее утро, помешал, как гласит еще одна легенда, разлив горной реки, уничтоживший мост, по которому соперники должны были добраться до места поединка. А к вечеру в съемочный лагерь привезли проявленную пленку с отснятым материалом. Соперники, посмотрев первую коробку, пришли в восторг, а затем обнялись и поцеловались.

Четыреста человек массовки, двенадцать героев, восемь белых и восемь черных лошадей, четыре верблюда, шесть ослов, два мула, обнаженные наложницы... Вот метод Параджанова-режиссера, которому бы позавидовали американские демиурги «ревущих» 1920-х Сесил Б. Демиль, Генри Костер или Эрих фон Штрогейм.

«Вы хотите в один фильм втиснуть то, чего хватило на двадцать фильмов!» — заметил однажды Сергей Герасимов, патриарх советского кино, знаменитый педагог, воспитавший среди прочих Киру Муратову. Параджанов ему ответил, что именно так достигается качество. «Сфера кино — это качество. Здесь я в своей тарелке, я человек, который стремится к правде».

Я УВЕЗ ЕЕ, СЕМНАДЦАТИЛЕТНЮЮ ДЕВОЧКУ... Я, МАЛЕНЬКИЙ АРМЯНСКИЙ САТИР

С этого начался первый брак Сергея Параджанова. Режиссер женился на юной татарке. Звали ее Ничар Карымова. Девушка необычайной красоты, она работала продавщицей в одном из московских магазинов. Счастье обернулось настоящей античной трагедией. За то, что девушка вышла замуж за иноверца (Параджанов был христианином по вероисповеданию, а его жена — мусульманкой), родители прокляли ее и убили — Ничар бросили под поезд, привязав к рельсам. Такой была кара за непослушание. Позже выяснилось, что за девушку уже был получен калым от некоего татарина, которого родители выбрали ей в женихи.

Трагедия юности нашла отклик и в «Тенях забытых предков»: главный герой фильма Иван до самой смерти не может примириться с гибелью своей возлюбленной.

В 1980-е годы, после всех страшных испытаний тюрьмой, Сергей Параджанов совершит попытку отыскать кладбище и могилу своей первой любви.

Увы, безрезультатно.

РОДИТЕЛИ НЕ ХОТЕЛИ НАШЕГО БРАКА

Сергей Параджанов патологически не нравился родителям своих жен. Первым — за то, что был беден и не мусульманин. Вторым — потому что был кавказцем и на целых четырнадцать лет старше их дочери и по-прежнему не имел за душой ничего.

На семнадцатилетней Светлане Щербатюк, похожей на молодую Катрин Денев из «Шербурских зонтиков» застенчивой дочери советского дипломата, тридцатиоднолетний Сергей Параджанов женился в 1955 году.

До замужества Светлана несколько лет жила в канадской Оттаве (где работал ее отец), прекрасно владела английским. Их знакомство, случившееся в Киевском оперном театре, окутано легендой, придуманной, разумеется, самим Параджановым. То ли Светлана потеряла сознание, ощутив на себе страстный взгляд Сергея, то ли наоборот — он свалился в обморок, ослепленный ее красотой. Их брак, в котором родился сын Сурен, продлился всего несколько лет, после чего молодая супруга подала на развод, не выдержав экспрессивности Параджанова, стремившегося превратить семейную жизнь в непрерывный театральный перформанс.

Сегодня становится очевидным, что Светлана Щербатюк была женщиной его жизни. Именно ей посвящены многочисленные портреты, коллажи, рисунки руки Параджанова и центральный женский образ в фильме «Киевские фрески» (1966). Понимая талант и неординарность Сергея Параджанова, она проявила себя образцово преданной женщиной в «черные годы» режиссера и находилась с ним до самой кончины, согласно традиции первой бросив ком земли в могилу Параджанова.

...ПРАХ МОЕЙ ШЛЯПЫ. ЭТА РОСКОШНАЯ ШЛЯПА БЫЛА СОБРАНА ИЗ ПЕРЬЕВ, ЦВЕТОВ, ПТИЧЕК

Сергей Параджанов обладал чертами гениального кутюрье. Это впоследствии признает и великий Ив Сен-Лоран. Они будут недолго знакомы. В коллекции Лорана долго находился альбом коллажей, подаренный лично Параджановым во время их знакомства в Москве. Все коллажи посвящены модельеру и снабжены эксцентричными, в духе Параджанова, названиями: «Фантазии», «Ив забыл дома зонтик», «Эйфелева башня влюблена в Ива», «Ангелы танцуют с Ивом». По легенде, альбом сгорел во время пожара в доме Ив Сен-Лорана.

Костюмы для своих фильмов Параджанов делал своими руками. Пошивочные цеха киностудий по его эскизам шили основной корпус

костюма, а дальше Параджанов уже сам дорабатывал его, драпировал, украшал и комбинировал. Получались ни на что не похожие одежды.

Шляпами он увлекся в начале 1980-х как еще одной формой творчества, когда не было возможности снимать. Шляпы у Параджанова были самыми причудливыми — огромными, цветастыми, подобранными где-то на мусорке старыми соломенными, украшенными кружевами, перьями, блестками, птицами, рыболовецкими сетями, обрывками женских перчаток и осколками елочных игрушек. И каждая равнялась фильму. Каждая была настоящим высказыванием.

В 1986 году режиссер превратит свои шляпы в главных персонажей короткометражного фильма «Арабески на тему Пиросмани». Этот оммаж выдающемуся грузинскому художнику Параджанов снимет в Тбилиси, на студии «Грузия-фильм». Кто-то из друзей режиссера потом заметит, что «Пиросмани всю дорогу ему мешал».

ПЕРЕД СМЕРТЬЮ НЕ ЛЮБУЙТЕСЬ ОТКРЫТКАМИ С ФОТОИЗОБРА- ЖЕНИЯМИ АТОМНЫХ УСТАНОВОК ВБРЮССЕЛЕ, А СМОТРИТЕ ЛУЧШЕ НА РОЗУ

Один из образов в автобиографическом сценарии «Исповеди». В нем автор ностальгирует по ушедшему миру знакомых и красивых вещей, которые режиссер держал и в своем доме, и в своем творчестве.

Сергей Параджанов всегда придавал особое значение объектам, окружающим человека, вещам.

«Предмет, находящийся в кадре, может означать не меньше, чем персонаж, — повторял Параджанов. — Мне было необходимо научить зрителя относиться серьезно не только к своим экранным персонажам, но и к окружающим их вещам».

На «вы» со всякими сложными механизмами и девайсами, он, подобно своим фантазийно-архаичным героям, «пугался и не понимал электричества, газа, пультов дистанционного управления, ракет и бульдозеров», тяготел к «крючкам, флаконам, лентам, лоскуткам», подобранном где-то на свалке.

Вещи у него взводились в новый, более высокий ранг, обретали уникальное звучание, рассказывая истории владевших ими людей.

«„Амаркорд“ и „Зеркало“ им (режиссерам Федерико Феллини и Андрею Тарковскому. — Прим. автора) удалось снять потому, что их не сажали. Я тоже снял бы „Исповедь“ в свое время (Сергей Параджанов намеревался начать съемки этого фильма еще зимой 1969 года. — Прим. автора). Но у меня было пятнадцать лет вынужденного простоя, из меня абортировали несколько задуманных картин. Если бы Феллини и Тарковский сидели бы в тюрьме, они сняли бы свои мемуары трагичнее...»

8. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА ОБ УПРЯМОМ МАЛЬЧИКЕ»

В ГОРОД ПРИШЕЛ ПРОДАВЕЦ ДУДОК

Действительный случай, имевший место в Карпатах примерно в 1962 году, во время съемочной экспедиции проекта «Тени забытых предков».

...ВЫБЕЖАЛИ ДЕТИ...

Во вселенной Параджанова — зеркало мира взрослых, сакральный символ. Черпая из глубины собственного детства темы и мотивы для творчества, Сергей Параджанов сделает ее одним из ключевых мотивов.

Впервые «детская тема» звучит у него в дебютной сказке «Андриеш», где мальчик-пастух, живое воплощение света, в одиночку противостоит черноусому Демону. Часто это взрослый ребенок, как Иван в «Тенях забытых предков», страдающий от своего детского простодушия поэт Саят-Нова в «Цвете граната» или забывший о своей невесте странствующий трубадур Ашик-Кериб в одноименном фильме.

Дети у Параджанова познают себя в себе, творят чудеса и способны влиять на внешний мир, состоящий из людей и вещей. Камера, как правило, артикулирует их взгляд — робкий, уязвимый, просящий, любящий и растерянный, с одной стороны. И внезапный, острый, пронзительный (вспомните взгляд маленького Саят-Новы), острый и неподкупный — с другой.

Безответной вечностью смотрят на нас с экрана детские глаза в последней главе «Теней забытых предков», носящей название «Pieta». В той ее части, когда всеми забытый, мертвый и холодный Иван лежит в совершенно пустой хате, у самого окна, сквозь которое на весь экран таращится на него святая детвора.

Большой, наивный, порой безответственный ребенок, Сергей Параджанов обожал детей — собственных племянников, сыновей Андрея

Тарковского или соседских ребятишек. Дети же отвечали ему взаимностью, играя во дворе «в Параджанова».

Однажды ему очень понравится детский спектакль. Он выкупил целую ложу в театре и пригласил туда всех детей, живших в квартале. В антракте всем купил гору конфет, а оставшиеся бросал в партер тем детям, что наблюдали за его чудачеством со стороны.

Но сверх всякой меры Параджанов обожал своего сына Сурена. В одном из своих писем из тюрьмы он пишет жене:

«Светлана, береги себя. Я вижу, сколько сил надо тебе терять на меня. Я и без того тебе очень многим обязан, хотя бы за сочувствие. Вещи — надо беречь, они все принадлежат Суренчику: шкаф, два стула, подсвечники, картины, посуда... Лучше, если бы ты перевезла все к себе, а свое продала бы. Это был бы подарок Суренчику к совершеннолетию. А что, если меня не станет. Это все стоит — много. Очень много. Береги его! Я боюсь его привязанности к себе, и хорошо, что он не тоскует. Надо его отделить от меня, как от проказы, это не кокетство, а необходимость».

ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ЦВЕТА Я НЕ ИМЕЮ РАВНЫХ В МИРОВОМ КИНО. Я ОБОГНАЛ ДАЖЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Знаменитый советский авангардист Сергей Эйзенштейн начал эксперименты с цветом еще в середине 1920-х годов, поместив в финал своего немого, монохромного шедевра «Броненосец „Потемкин“» (1925) сцену с развевающимся красным революционным флагом. Поскольку фильм снимался на черно-белую пленку, потому что другой не было, флаг был раскрашен в красный цвет вручную, кадр за кадром. Это произвело настоящий фурор. Этот прием много лет спустя повторит Стивен Спилберг в черно-белом «Списке Шиндлера» (1993), где режиссер неожиданно выведет на экран образ девочки в таком же красном пальто.

Для Сергея Параджанова цвет имеет не менее активное семантическое значение. Новаторские «цветовые» поиски Сергея Эйзенштейна интересовали Параджанова скорее как инструмент для создания сильных эмоциональных образов. Красный уже больше чем красный в его ранней мелодраматичной «Украинской рапсодии». В «Тенях забытых предков» это аффект. Режиссер заливает экран всеми оттенками красного, показывая предсмертную агонию Ивана, получившего смертельный удар топором. Красит в серебристый цвет райский лес, где после смерти воссоединяются возлюбленные; пускается в монохром, когда после

гибели Марички из жизни Ивана уходит смысл, а с ним весь экранный цвет.

«Тени забытых предков» стали одним из первых цветных фильмов, где цвет работает как мощный драматургический прием. Наряду с «Красной пустыней» (1964) Микеланджело Антониони и «Адом» (1963) — незавершенным экспериментальным фильмом Анри-Жоржа Клузо. Все три фильма создавались практически синхронно. Авторы, разумеется, даже не подозревали о работе друг друга. Пока Параджанов красил каменистые склоны Карпатских гор, Антониони — дальнюю рощу, переулки и квартиру героини Моника Витти, показывая ее покосившееся после автокатастрофы сознание.

«Красная пустыня» сделала Антониони королем цвета. Клузо его «Ад» довел до полного истощения. Группа разбежалась, а фильм так и не был закончен. Сохранятся лишь рабочие материалы со съемок с раскрашенной Роми Шнайдер, из которых в 2009 году документалист Серж Бромберг сделал близкую к гениальности документальную драму «Ад Анри-Жоржа Клузо» (L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot) о несбывшемся эксперименте французского классика.

Параджанов же в своем армянском «Цвете граната» подошел к цвету еще радикальнее. Весь

его смысловой ряд организуется с помощью цветных, композиционно-красочных и музыкально-звуковых решений. Стрела вонзается в стену, из которой немедленно начинает течь кровь. Параджанов создавал буквально тот тип интеллектуального кино, к которому призывал при жизни еще Сергей Эйзенштейн.

Эти два больших художника никогда не встречались. Но между ними было много общего в пристрастиях: оба жили в густо декорированных квартирах, обожали церковную утварь, любили и коллекционировали народные вышивки и ковры — Эйзенштейн мексиканские, а Параджанов преимущественно армянские и персидские. Оба режиссера любили позировать перед камерой, собирали старинные фотографии, слыли эротоманами, ценили старинные гравюры, считали любимым художником Пиросмани и тащили в дом все, что попадалось под руку.

В 1958 году Сергей Параджанов навестил вдову Эйзенштейна. Он подолгу рассматривал вещи гения, его рукописи и рисунки. Внимательно листал эскизы нереализованного проекта о Ферганском канале. В фильме планировались эпизоды с Тамерланом, и Эйзенштейн нарисовал строительство башни, в которую замуровали живых людей. Зацементированные, они медленно умирали. Эта изощренная жестокость произвела сильное впечатление

на молодого Параджанова. Через много лет он будет, по-видимому, вдохновляться этими рисунками, работая над «Легендой о Сурамской крепости».

Я ДОЛЖЕН ПРИНЯТЬ МИНИСТРА КУЛЬТУРЫ ФРАНЦИИ С ЖЕНОЙ...

Действительный случай, описанный в одном из интервью. Доподлинно неизвестно, о каком именно главе французского культурного ведомства идет речь — Андре Мальро или Морисе Дрюоне.

Квартира была получена Параджановым от руководства киевской студии Довженко после выхода фильма «Тени забытых предков». Режиссер жил там примерно с 1964 года по декабрь 1973-го. После ареста она была конфискована государственными органами.

Это была типовая советская двухкомнатная квартира (примерно 42 квадратных метра), из которой Параджанов соорудил подобие жилой галереи-мастерской. Он звал ее шутя «два гроба». Часть окон в квартире были плотно затянуты белой тканью, использовался только искусственный свет. Видимо, таким образом Параджанов отделял свой внутренний мир от окружавшей его советской действительности со всеми ее оттенками серого. В квартире, по

воспоминаниям очевидцев, не было ни телевизора, ни радио, что было очень нетипично для СССР того периода. Почти не было книг. Параджанов не был интеллектуалом, а потому почти не читал.

Квартира была увешана картинами, старинными иконами, фотопортретами, куклами и всевозможными инсталляциями, сделанными самим Параджановым. На одной из стен в золотой раме, украшенное павлиньим пером и незабудками, висело письмо Федерико Феллини, начинавшееся словами «Мой дорогой Серж!».

Шкаф для одежды, старинный секретер, кавказский коврик с верблюдами и бесконечное множество всякой антикварной всячины, купленной на блошином рынке или просто подобранной... Параджанов, как уже неоднократно отмечалось, был гениальным старьевщиком. Лишь только он выходил из дому, то подбирал все подряд и нес в свой дом-мастерскую, где эти мусорные трофеи начинали служить ему, возведенные в новый, более высокий ранг.

Когда режиссер окажется в тюрьме, а квартира — под арестом, он будет по памяти рисовать ее интерьер на обрывках случайных бумаг: секретер, коврик с верблюдами, голландский фарфоровый кувшин с красными тюльпанами...

На рубеже 1960–1970-х годов квартира Параджанова № 54 была примерно тем же, чем существовавшая за океаном в это же время «Фабрика» Энди Уорхола, — резиденцией, личными апартаментами, мастерской, съемочной площадкой, местом всеобщих встреч, романов и скандалов. Параджанов, благодаря своему жилищу, получил блистательную возможность делать художественную и светскую карьеру и культивировать эксцентричные повадки короля киевской богемы, которые, в свою очередь, приносили ему невероятную популярность.

Слухи об «эксцентричной» квартире распространились далеко за пределы СССР. Когда в Киев в рамках советского тура летом 1966 года прибыл генерал Шарль де Голль, то его супруга, Ивонна де Голль, первым делом помчалась посетить квартиру мсье Параджанова. Квартира располагалась в девятиэтажном доме (сохранившемся до сегодняшнего дня) на столичной площади Победы и фигурирует в сценарии незаконченного фильма «Киевские фрески».

Примерно за 10 лет через «Фабрику» Параджанова прошло невиданное количество гостей разной степени звездности — от Джона Апдайка с Анджеем Вайдой до Ива Монтана и Симоны Синьоре.

Ради Андрея Тарковского часто здесь устраивались торжественные приемы. В его честь

Параджанов не только рассыпал живые яблоки, но арендовал настоящего циркового пони и рекой лил на старинные кружевные скатерти красное грузинское вино.

Людям нужен был Параджанов, а Параджанову нужны были люди — аудитория, перед которой он мог бы фантазировать, устраивая, как бы сказали сейчас, свои головокружительные стендапы.

ВОЗМОЖНО, СТАНУ РОДОНАЧАЛЬНИКОМ В ИРАНСКОМ КИНО

Основоположником иранского кино, как это ни парадоксально, был совсем другой армянин — Ованес Оганян. Параджанов не знал об этом. Оганян и основал иранскую киношколу (1925), и снял первый иранский фильм («Аби и Раби», 1930).

Выйдя в декабре 1977 года на свободу, вчерашний узник совести Сергей Параджанов обращается лично к генеральному секретарю ЦК КПСС Леониду Брежневу с просьбой разрешить ему выезд в Иран. Все это чистая правда.

«Глубокоуважаемый Леонид Ильич! Беру на себя смелость обратиться к Вам, потому что с Вашим именем я связываю счастливую перемену в моей судьбе — возвращение меня

к жизни. Трагические неудачи последних лет, суд и четырехлетнее пребывание в лагере — это очень тяжелые испытания, но в душе у меня нет злобы. В то же время моральное состояние мое сейчас таково, что я вынужден просить Советское правительство разрешить мне выезд в Иран на один год. Там я надеюсь прожить этот год, используя мою вторую профессию — художника. Здесь у меня остаются сын 17 лет и две сестры — одна в Москве, другая в Тбилиси. Мне 52 года. Я надеюсь через год их увидеть и быть еще полезным моей родине.

С глубоким уважением. С. Параджанов.
Москва, 4 марта 1978 года.»

На вопрос близких друзей о том, что он намерен делать в Иране, Параджанов отвечал: «Сниму „Лейлу и Меджнун“» (трагическая история любви юноши и девушки, описанная классиком персидской поэзии Низами Гянджеви). «Для этого мне почти не нужен бюджет. Лишь рваный ковер и полуголые актер с актрисой».

Власть Параджанову в таком выезде отказала. В праве на работу по профессии на родине — тоже.

Современное иранское кино сформируется без участия Параджанова, но не без его эстетического влияния. Последователем Параджанова, унаследовавшим его эстетику псевдонаива

и неопрIMITивизма, станет иранская звезда международного масштаба, режиссер Мохсен Махмальбаф. В 1978 году ему всего двадцать. Через год он примет участие в иранской революции, нападет на полицейского, сядет в тюрьму. Разочаровавшись в политике и отвергнув путь насилия, он посвятит себя искусству: напишет несколько книг, десяток сценариев, а в 1982 году дебютирует как кинорежиссер.

В 1995 году он снимет «Габбех» — самый «параджановский» из своих фильмов. Это сложно поставленная и одновременно простая до банальности история девушки, которой родители запрещают выйти замуж; переплетение судеб образует узор прекрасного ковра, чье имя вынесено в качестве названия фильма. «Габбех», как называют его иранцы (так же зовут и главную героиню фильма), — это особая разновидность ковра с изображением ярких узоров, никогда не повторяющих друг друга живописных ландшафтов и любовных историй.

Махмальбаф с оглядкой на Параджанова придумает невероятную визуальную секвенцию, где небо рифмуется с голубым, а солнце — с желтым. Он уравнивает здесь магию и метафору, будто в анахроническом беспамятстве смешает предмет и его изображение, абстракцию и субстанцию, иллюзии и правду.

Цветовая палитра граната, хурмы, синевы и охры превратит у Махмальбафа сам экран в

ковер, прокладывая мост в параджановские «Цвет граната» и «Ашик-Кериб».

Подобно своему армянскому учителю, любившему погрузить в среду, о которой снимал, Мохсен Махмальбаф проведет несколько месяцев с кочевым племенем, перемещающимся по юго-востоку Ирана, прежде чем ощутит родство между этими коврами и лучшими иранскими фильмами.

Осенью 2007 года, во время визита в Киев, Махмальбаф даже встретится с вдовой Параджанова. «Для меня это событие особое. Когда мы зашли в его квартиру, поздоровались и обнялись со Светланой, я вдруг подумал, что эту женщину обнимал Сергей! Потрясающее ощущение! Я очень люблю Параджанова как режиссера и многому научился у него. Да не только я. Влияние этого человека на мировой кинематограф огромно. Он — на олимпе кино!»

ТВОЙ ЯЗЫК ТЕБЯ УБЬЕТ!

Эксцентричность Сергея Параджанова, его едкие словесные выпады в адрес советских властей — одна из форм его безграничной свободы. Такой же, как би-/гомосексуальность, которую режиссер никогда не скрывал, но которую предпочитали (и продолжают это делать сегодня) стыдливо замалчивать знавшие его люди.

Раскованность, юмор, спонтанные, яркие, острые высказывания — одна из форм творчества Параджанова. Этим Параджанов торпедировал тогдашнее пуританское советское общество, систему, пренебрегавшую такой человеческой ценностью, как свобода. «До чего же он не любит ходить в упряжке», — скажет впоследствии о нем Лилия Брик.

После августовских событий 1968 года режиссер язвительно бросил какому-то студийному чиновнику: «Кино эта страна делать не умеет. У вас лучше получается вводить танки в чужие столицы».

В какой-то важной анкете Параджанов написал: «Мой папа торговал фальшивыми кроватями».

Однажды на вопрос французского журналиста из «Фигаро», почему он не поехал в Канн, Параджанов ответил: «Не было штанов!»

Штанов он действительно мог не иметь, ибо не жалел их. Еще в студенческие годы на съемках дипломного фильма Параджанову понадобился дым. Но киноинститут не мог обеспечить студента дым-машиной, и ему предложили выкручиваться самому. Тогда молодой режиссер оторвал кусок собственной штанины и поджег его прямо в съемочной павильоне. Горящая ткань дала как раз нужное задымление в кадре. Ди-

пломный фильм был снят так, как задумал его Параджанов.

Прочитав о себе, что он сделал «лучший украинский фильм» и «лучший армянский фильм», режиссер однажды воскликнул: «Отправьте меня в Африку, и я сниму лучший африканский фильм, я придумаю кучу древних папуасских ритуалов, не хуже, чем гуцульских в „Тенях забытых предков“».

Власть шуток режиссера не понимала и не принимала. Там расценивали подобное поведение как преступление или провокацию. Что приравнивалось к самому преступлению.

За «язык» Параджанова дважды буду сажать в тюрьму. Но даже отсидев первый срок, он продолжит свои выпады. В середине 1980-х во время собрания в московском Театре на Таганке Параджанов публично заявит, что уже много лет не снимает кино, а живет с продажи алмазов, которые любезно присылает ему из Ватикана сам папа римский. Никто из присутствовавших, среди которых было немало информаторов от КГБ, даже не улыбнется. Шутку приняли за чистую монету. Параджанов в своих речах умел быть максимально убедительным. Его проводят аплодисментами. Через неделю режиссер окажется за решеткой. Никакого гомосексуализма в этот раз не будет.

Гения обвинят в очень «бытовом» грехе — даче взятки за поступление собственного племянника в театральный институт Тбилиси.

9. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О ПОБЕДИТЕЛЕ»

...НУЖНО ЗАМУРОВАТЬ В СТЕНУ САМОГО КРАСИВОГО И СИЛЬНОГО ЮНОШУ. ПОБЕДИТЕЛЯ

Центральное событие фильма «Легенда о Сурамской крепости», поставленного по мотивам древней грузинской легенды на киностудии «Грузия-фильм» в 1984 году.

По сюжету Сурам — единственная крепость Грузии, стоящая на пути орд завоевателей. Чтобы ее стена после каждого такого нашествия не разрушалась, в нее, согласно поверью, должен замуровать себя самый красивый юноша царства и тем укрепить навек.

«Легенда о Сурамской крепости» — негласно вторая часть так называемой кавказской трилогии Сергея Параджанова («Цвет граната» и «Ашик-Кериб») и первый фильм, снятый им после долгой и мучительной тюремной эпопеи. «Легенда...» создана Параджановым в соавторстве с Додо Абашидзе (актер и режиссер грузинского кино). Он был приставлен к Па-

раджанову (по другой версии, сам Абашидзе предложил Параджанову присоединиться к своему проекту про Сурамскую крепость) руководством государственного департамента кино Грузинской ССР. Чиновники пытались таким образом максимально подстраховать Параджанова, длительное время не стоявшего за камерой.

Несмотря на присутствие Додо Абашидзе, «Легенда о Сурамской крепости» по совокупности признаков кино на сто процентов параджановское. Все, от первого до последнего кадра, нарисовано и раскадровано им самим. Параджанов здесь, как и в предыдущем своем фильме «Цвет граната», снова соединяет на экране традиционное киноповествование со средневековой миниатюрой, фреской: каждый кадр в фильме выделен, отстранен и рассчитан на неспешное восприятие.

Все новеллы, из которых состоит фильм, отбиваются между собой серией статичных заставок-натюрмортов. Каждый из этих натюрмортов обладает густой символикой и цветовой гаммой. Они соединены сквозными темами: материнства и отцовства, предательства и верности...

«Легенда о Сурамской крепости» — кино иллюстративное. Как и другие фильмы Сергея Параджанова, этот отличают волнующая не-

подвижность и фронтальные композиции, которые всегда выстраиваются вдоль линии горизонта. Режиссер демонстрирует здесь свою фирменную «новую» выразительность, ловко соединяя на экране совершенно чуждые природе кино элементы.

Жюри международного кинофестиваля в Роттердаме отметило «Легенду о Сурамской крепости» как «лучший инновационный фильм» программы 1987 года.

**...ЧЕЛОВЕК ВЫРАЖЕН НЕ ТОЛЬКО
В ЛИЦЕ... ОН ВЫРАЖЕН В ЧЛЕНАХ,
СУСТАВАХ СВОИХ, БЕДРАХ,
ЗАПЯСТЯХ...**

Сергея Параджанова всегда интересовали характерные, красивые люди.

Из них он выбирал себе актеров и статистов. Зачастую это были не профессиональные артисты, а просто типажи, встреченные случайно на улице. Если Сергея Параджанова интересовало чье-то лицо, он подходил, начинал крутить его руками и комментировать в свойственной ему манере.

Однажды режиссер, приехав в Рим с каким-то визитом, снимал женщину. «А ну поверни голову, улыбнись, — командовал он. — Та-а-ак, зубы неожиданные».

«Неожиданное» для режиссера Параджано-

ва, как правило, было интереснее профессионального.

Начиная примерно с «Теней забытых предков», актер в его авторской вселенной почти всегда элемент лишь изображения. И далеко не самый важный. Его значение в каждой конкретной сцене зависит, считал режиссер, от того места, которое он занимает в кадре. В этом Параджанов был близок итальянцу Микеланджело Антониони и Роберу Брессону, предпочитавшим профессиональным актерам (как они говорили) моделей или натурщиков — «пару живых глаз на подвижной голове, посаженной на подвижное тело».

Параджанов подчинял движения актеров-натурщиков (порой буквально, если те типажно подходили) общей композиции кадра, делая это движение одним из нескольких пластических элементов изображения.

Параджановские типажи, как правило, хорошо сложены и крайне пластичны. Часто он отбирал их среди цирковых артистов или актеров-мимов. Отсюда у героев его фильмов часто жесты античных жрецов и медленные, плавные движения.

Своим «моделям» Параджанов категорически не давал читать сценарий.

Он свирепел, когда кто-то из актеров просил его пройтись с ним по сценарию. Лишь дикто-

вал слова и жесты. Артисты послушно повторяли, транслируя фиксируемую кинокамерой суть.

В фильме «Ашик-Кериб» главную роль играет «выраженный не только в лице» актер-непрофессионал Юрий Мгоян — атлетически сложенный и хулиганистый этнический курд, живший по соседству с Параджановым. До своего назначения на главную роль этот «типаж» главным образом дрался с полицией, задибался с соседями и угонял чужие автомобили. Перевоплотившись в ашуга — странствующего музыканта и поэта, Мгоян, вопреки себе и режиссеру, очень убедительно развернул на экране настоящего человека из человека фиктивного, выдуманного. В чертах главного героя мысли и чувства, которые не проявляются физически, становятся очевидными благодаря внутренней связи и монтажному взаимодействию кадров.

Природный интерес к людям заставлял Параджанова искать интересные типы везде, где бы он ни был, — даже в колонии, среди заключенных. Режиссер продолжал снимать воображаемое кино, даже когда не снимал.

Однажды, во время последнего в его жизни суда, Сергей Параджанов, забывшись, придумал образы для внешне очень выразительных собственных конвоиров, вовлекая тех в свою импровизацию. В результате один из конвои-

ров был назначен Наполеоном. Прямо во время заседания подсудимый режиссер велел ему скрестить руки на груди и по-императорски наклонить голову. А второму режиссерскомандовал к следующему заседанию приготовить простыню и полкилограмма лаврового листа: «Будешь Нероном». Все это происходило во время очередного судилища, грозившего Параджанову новой «тюремной пятилеткой».

10. СЦЕНА

«ЛЕГЕНДА О СТАРИКЕ, КОЛЮЩЕМ ЛЕД»

Сергей Параджанов о малоизвестных страницах своей жизни, названных им «тримя пятилетками ГУЛАГа»:

«Как страшно, что все это было, и хорошо, что это было».

Тюрьма четко разделила жизнь Сергея Параджанова на до и после.

Оказавшись за решеткой, режиссер, которого руководство тюрем называло «наша головная боль», ухитрился исподволь превращать тюремный материал, бытовой мусор ада его окружавшего, в своей тюремной кинолаборатории — в авторское искусство.

Параджанов искренне считал, его тюремные страдания лучше других описал в своей «Исповеди» Оскар Уайльд. В биографии этих двух великих художников действительно есть пугающие параллели, связанные с пережитым в тюрьме:

«Дощатые нары, внушающая отвращение пища, грубые веревки, которые нужно щипать на палку, пока пальцы не станут бесчувственными от боли, унижительные обязанности, которыми начинается и кончается день; резкие окрики, которые, как видно, требует обычай; отвратительная одежда, делающая страдания смешными; молчание, одиночество, стыд — все эти испытания мне надо перенести в область духовного».

О годах, проведенных им в тюрьме, лучше всего режиссер пишет в своих письмах, изданных в 2000 году ереванским музеем Параджанова отдельной книгой («Сергей Параджанов. Письма из зоны»). Его письма тех лет из зоны лишены даже намека на фирменный юмор. Тюрма поначалу не оставляла ему ни надежды, ни оптимизма. Это позже, уже выйдя на волю, он будет говорить о тюрьме как о лучших годах своей жизни. А в первые годы заключения отпрашивал матери прядь волос с просьбой, если он вернется, похоронить их там, где лежат родные. Параджанов не был уверен, что выйдет на свободу. В одном из писем жене Светлане он

пишет, что его «вина в том, вероятно, что я родился», про тайную директиву не выпускать его на волю никогда, что ему будут плюсовать срок за сроком — предлог всегда спровоцируют, — и так до конца, до смерти. Все это не оставляло места для оптимизма. «Ничего смешного нет!» — сказал он сестре при свидании и с тех пор перестал улыбаться.

Юмор к нему вернулся сразу после выхода на свободу. «Когда мне сказали, что я буду работать в гранкарьере, то я решил, что это очень большой карьер.

Слово „гран“ я знал только в сочетании „Гранпри“, что мне присудили в Аргентине. А тут, оказывается, мне присудили гран — гранитный карьер. Всего-то и разницы».

СТАРИК

Тюремная кличка Сергея Параджанова. Об этом он пишет в одном из писем своей жене Светлане: «Моя кличка Старик. Подозрение, кто я! И зачем я. (Я или меня.) Если меня, то могут убить. Страшно и потрясает по силе и массе. Светлана, не исключено, что это конец. Я так красиво жил 50 лет. Любил — болтал — восхищался — что-то познал — мало сделал — но очень многое любил. — Людей очень любил и очень им обязан. Был нетерпим к серому. Самый модный цвет. Необходимость времени».

ТРИ КОЛОНИИ

За четыре года своего заключения Сергей Параджанов содержался в трех тюрьмах (исправительных колониях) — Лодыженской в Винницкой области, затем Стрижавской (в той же Винницкой области) и Перевальской в Луганской области (ныне это территория непризнанной Луганской Народной Республики). Администрация Перевальской тюрьмы в память о своем знаменитом сидельце открыла музей Сергея Параджанова. Единственный из существующих на территории современной Украины.

«Обитель, до которой приволокли меня, это и есть. Ворошиловградская область, город Перевальск, УЛ, 314/15, индекс 349140. Пока не было распределения, я не знаю отряда и бригады. На горизонте степи — Террикончик (холм, похожий на египетскую гробницу) — Тутанхамончик. И все. Сижу в карантинной. Воскресаю. Вез многонациональный конвой, ассорти. Грузины, армяне, азербайджанцы, казахи. Встречали овчарки и строгость — теснота. Но баня — освежила все. Тополя шумят — обмотали стволы суровой проволокой».

Каждая советская тюрьма выпускала нелегальные и фирменные поделки. УЛ 314/15, последнее место содержания Параджанова, славилась выкидными ножами. Режиссер порой преподносил их в дар своим друзьям и знакомым.

«Как ты отнесешься к тому, что я подарю ему нож. Производство воров — „наваха“. Каждый нож уникален. Нож везет Миша Голубович (известный украинский актер. — Прим. автора), которому я очень признателен».

Я ТОЖЕ СКОРО УЙДУ, РАСТВОРЮСЬ

Незадолго до освобождения Сергея Параджанова около полугода не могли отыскать. В тюремных документах режиссер значился не как Параджанов, но как некий заключенный с порядковым номером вместо имени. Пересылкой из одной тюрьмы в другую власти старались «затереть» своего знаменитого узника совести, свою «головную боль». Параджанов умудрялся очаровывать и заключенных, и охрану. Как только его начинали любить и обождать заключенные, власти сразу переводили его в другое место.

«Самое страшное, — писал Параджанов жене, — когда тебя за ногу тихо будят ночью. Значит, переводят в другую зону.

...Новые администрации, новые тюрьмы, свои обычаи и невыносимая работа! Быть на людях! Чтобы не вздернуться! Сейчас работа в механическом цеху. Уборщиком отходов металла. Плохо очень. Не могу выдержать. Резко падает зрение от напряжения. Все стабилизирова-

лось и похоже на хроническое состояние, подобное раку!»

КОЛЕТ ЛЕД ОГРОМНЫМ ЛОМОМ

Реальный случай, описанный Параджановым в одном из своих «тюремных» писем.

Однажды начальник тюрьмы отдал приказ залить водой цех, где работал дворником заключенный Параджанов.

«Шестьдесят сантиметров была глубина воды, триста квадратных метров воды, если не шестьсот. Я должен был ночью ведрами вытащить всю эту воду, чтобы не сорвать рабочий день. Холод, мороз, я в воде, мокрые ноги, сапоги... Потом надо было ломом ломать этот лед, ломал и выкидывал. Могло ли быть у меня воспаление легких, перенесенное вот так? Могло! И прогнившее легкое, которое сейчас вытащили (Параджанову удалили одно легкое, метастазами. — Прим. автора), оперировали».

РАБОТАЮ НА НОВОМ МЕСТЕ

За четыре года своей трагической изоляции Сергей Параджанов перепробовал множество тюремных профессий.

«Итак. Я был швеей. Штопал мешки для сахара, был прачкой. Уборщиком металлического лома. Сейчас я дубак (на жаргоне — сторож) — пожарник (профессия, оскорбительная для шестерни). Но я мужик (на жаргоне — работага-заключенный) — это можно. Для них я „мамонт“, 52 года — это очень много. Им от 19 до 40. Это шестерня. Да, грустно».

**ЭТО ВСЕ ЦИТАТЫ
ЗАПИСЫВАТЬ НЕ ДАЮТ,
НО Я СТАРАЮСЬ
ВСЕ ЗАПОМИНАТЬ**

Тюремные испытания Сергей Параджанов «перенес в область духовного», бесконечно сочиняя в камере сценарии (порядка сотни им было создано за время заключения) и истории, которые он держал в уме. Долгое время тюремным распорядком ему было запрещено что-либо записывать. Параджанов держал их в своей голове, часто проговаривая, но не записывал, очевидно, наученный горьким опытом, что записанный им сценарий «неизбежно уничтожается»: «Писать, даже новеллы, — боюсь. Это Ад Данте».

Во время ареста исчезло семнадцать сценариев, готовых к съемкам и отвергнутых студийным руководством. «Думаю откровенно начать писать. В уме уже тяжело удерживать, начинают забываться. Переполнен. Удивительным! Но для чего!»

Опыт Параджанова схож с опытом известной советской поэтессы Анны Ахматовой, годами державшей в голове свою поэму «Реквием», которую она писала в людоедские 1930-е годы — эпоху страшных сталинских репрессий. Боясь ареста, поэтесса каждый раз сжигала рукописи, стараясь запомнить все написанное, сохранить в себе.

Другой формой «тюремного творчества» стали для Параджанова коллажи: на тюремном дворе он собирал нужные ему отбросы и засушивал жалкие цветы, чтобы потом делать из них свои коллажи небольшого формата, способные поместиться в обычном почтовом конверте (режиссер обильно отправлял их друзьям и знакомым).

Однажды кто-то донес начальнику тюрьмы, что заключенный Параджанов собирает какие-то тряпочки в токарном цеху. Его вызвали на допрос, где потребовали объяснений. Параджанов рассказал, что из этих подобранных тряпок шьет маленькие, кукольные костюмы для своих воображаемых фильмов. Через несколько дней он предъявил эти мусорные наряды начальнику тюрьмы. Тот был в немалой степени удивлен. Уже на свободе Параджанов не забудет эти навыки. За несколько дней до вылета в Роттердам, в феврале 1988 года, он сшил из джинсовых лоскутков элегантную кепку в качестве подарка для Жан-Люка Годара.

МНЕ НА ЗОНУ ЧАСТО ФЕЛЛИНИ ПИШЕТ — ФЕДОР, МОЙ РОДНОЙ БРАТ...

В 1976 году Микеланджело Антониони, Федерико Феллини и Тонино Гуэрра собрали огромную сумму денег (эквивалент 40 тысяч американских долларов) и передали советским властям с просьбой улучшить условия содержания Сергея Параджанова. Советское руководство дар «великих итальянцев» отвергло с формулировкой «у нас все должны сидеть в одинаковых условиях».

Тем не менее Феллини постоянно отправлял Параджанову посылки с продуктами. Начальник тюрьмы стал активно интересоваться: кто такой этот Федерико?! Параджанов мгновенно выдумал легенду про двоюродного итальянского брата, который еще школьником уехал в Италию, «к нашей бабушке-революционерке... И даже фамилию ее взял — Феллини, что на итальянском значит „несокрушимый“».

Позднее, когда у него отобрали карандаши и запретили рисовать, заключенный Параджанов стал выцарапывать профили великих людей на крышках (из фольги) от кефира (советский аналог йогурта), заливал смолой и делал «медали Параджанова». На крышке от кефира он гвоздем выдавил и процарапал портрет поэта Александра Пушкина, который поначалу повеселил уголовников. Уже после смерти

Параджанова Федерико Феллини отлил по его модели серебряную медаль, главную награду «За лучший фильм» на фестивале в Римини. Ее получили Марчелло Мастоаянни, Софи Лорен и Милош Форман.

Я РАССКАЗЫВАЮ ИСТОРИИ ЗЭКАМ, ЧТОБЫ ОНИ НЕ БИЛИ МЕНЯ

Это был реальный способ выжить в тюрьме. Природный дар рассказчика фактически спас Сергея Параджанова. Авторитет среди заключенных ему удалось завоевать примерно в конце первого года своей изоляции. Далее он не просто рассказывал, но и внимательно слушал истории своих сокамерников, наблюдал и записывал. Когда, разумеется, ему разрешили это делать. Все увиденное за эти годы легло в основу «тюремных» сценариев, самый известный из которых — «Лебединое озеро. Зона». Писать под влиянием Параджанова начали и сами заключенные. Порой даже тюремная охрана. Их сценарии Параджанов щедро шлет друзьям-кинематографистам на волю. В частности, Андрею Тарковскому.

Однажды Сергей Параджанов явился на свидание с приехавшими его навестить друзьями с молчаливым конвоиром. Представив его, он сказал: «Он знает тысячу потрясающих историй. Примерно из ста может получиться сотня гениальных фильмов. Это „Оскары“».

Как большой художник, Параджанов ловко замечает необычное в обычном тюремном быту. О чем пишет в своих письмах.

«Как-то в зоне я увидел Джоконду, которая то улыбалась, то хмурилась, она плакала, смеялась, гримасничала... Это было гениально. Я понял, что она вечно живая и вечно другая, она может быть всякой — и эта великая картина неисчерпаема. Знаешь, почему она была то такая, то сякая? Когда во время жары мы сняли рубахи и работали голые до пояса, то у одного зэка я увидел на спине татуировку Джоконды. Когда он поднимал руки — кожа натягивалась и Джоконда смеялась, когда нагибался — она мрачнела, а когда чесал за ухом — она подмигивала. Она все время строила нам рожи!»

НЕВОЗМОЖНО МОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ В ИСКУССТВО...

«Как я могу все забыть и встать к кинокамере после всего, что я там видел?» Но время взяло свое. К кинокамере Параджанов встал и, кажется, все забыл. О тюрьме он не снимет ни одного фильма.

СНЫ

Фильмы Сергея Параджанова, с их волшебством и искаженным пространством, похожи на сны, насыщенные и лирические, сложные и интересные.

За всю карьеру Параджанов поставил всего несколько эпизодов сна («Киевские фрески», «Цвет граната», «Ашик-Кериб»). Тем не менее в основе всего его художественного мира лежат исключительно волшебно иррациональные законы сновидений.

Параджанов, наряду с Жаном Кокто, Луисом Бунюэлем, Жан-Пьером Мельвилем, Андреем Тарковским, Ингмаром Бергманом, Федерико Феллини и Дэвидом Линчем, является одним из ключевых авторов-сомнамбулистов. Физическая реальность в его фильмах преодолевается через серию зеркально-сновидческих отражений. Режиссер предпочитает выбирать из материального мира те или иные объекты и делать их органичной частью своих фильмов, которые всегда сохраняют дистанцию между собой и «правдой жизни». Время в них течет иначе, логика событий нарушена.

Творчество Параджанова невозможно судить с позиций жизнеподобия. Параджанов в своих фильмах всегда индифферентен к миру за окном с его актуальными социально-политическими проблемами. Он тяготеет скорее к

сюрреалистической живописи Сальвадора Дали — автора и самой известной в истории кино сцены сна в «Завороженном» (1945) Альфреда Хичкока, а до того приложившего руку к «Андалузскому псу» (1929) Луиса Бунюэля, главному сюрреалистическому киношедевру.

Язык сновидений, с ослабленной драматургией и нарушенной логикой, Сергей Параджанов выбрал для себя, стремясь отойти от реализма послевоенного кино.

Его герои живут напряженной внутренней жизнью, и сны передают их субъективный взгляд на окружающий мир. В экранном мире Параджанова границы между сном и реальностью не существует. Его персонажи грезят наяву, поскольку сама жизнь в фильмах Параджанова — сон.

ПОСЛЕ НАС ОСТАНЕТСЯ ЛИШЬ КРАСОТА...

Примерно 800 работ и около сотни сценариев. Таков творческий багаж заключенного Сергея Параджанова, с которым он вышел на свободу зимой 1977 года.

В тюрьме же Параджанов написал сценарий к документальному фильму «Завтра» (1977) по заказу Министерства внутренних дел СССР. Фильм снимался, чтобы показать, как перековываются заключенные при содействии школ

рабочей молодежи и профессионально технических училищ.

Супервайзерами выступили как представители МВД и КГБ одновременно. Колония УЛ 314/15 была и уголовной, и специальной. Кроме оступившихся советских граждан и рецидивистов, в ней содержались и политические узники — борцы с режимом. До Параджанова в Перевальске отбывал наказание Владимир Буковский — видный советский диссидент и ученый, за год до Параджанова обменный на чилийского коммуниста Луиса Корвалана.

Участие в проекте Сергея Параджанова значительно деформировало пропагандистский месседж фильма: написанный им режиссерский десятистраничный сценарий с разбивкой на кадры под номерами ломился от сюрреалистичной образности. «Экзаменационные билеты в параджановском сценарии взлетают, как голуби, и летят через окна, несутся над страной...» В колонке для закадрового дикторского текста вписана фраза: «Росла успеваемость и сознательность учащихся...»

Снимать кино по сценарию опального режиссера доверили студенту третьего курса киевского киноинститута Ефиму Гальперину. Со сценаристом и по совместительству младшим пожарным (одна из тюремных профессий Параджанова) он встретится впервые в хозяй-

ственном блоке тюрьмы, в присутствии вооруженного тюремного охранника.

Фильм «Завтра» снят всего за 12 июньских дней 1977 года. Все это время группе было категорически запрещено контактировать с Параджановым. Никаких официальных наград «Завтра» не получит. Лишь признание высшего руководства советских спецслужб. До самого распада СССР и провозглашения независимости Украины он пролежит в полицейском архиве. Не стал фильм и летописью тюремной жизни великого режиссера.

Сергей Параджанов фигурирует лишь в одном эпизоде, но и там эксцентрично закрывает лицо платком. После показа фильма в тюрьме Параджанов напишет:

«В зоне снят фильм „Завтра“ — лента явно талантливая, но не организованная и не осмысленная. А в принципе сказано слово о школе языком искусства и композиции. Много лишнего и безвкусного, но в принципе есть „кино“. Будто бы робкий Фима Гальперин мастерски понял среду и точно подсмотрел потенцию. И вообще, смешно говорить о „кино“, тем более если ты 4 года „труп“, а впереди еще старость и импотенция».

По легенде, Сергей Параджанов, посмотрев фильм, заявил, что «готов его купить за миллион рублей».

— Зачем? — спросили полицейские.

— Продам за границу за миллион долларов.

Очередная шутка режиссера была воспринята как декларация о намерении.

В Киев были отправлены сотрудники тюрьмы, чтобы изъять из монтажной все не вошедшие в окончательный монтаж материалы. Спецслужбы опасались утечки: попади фильм на Запад, где Параджанов воспринимался узником советского режима, международный скандал был бы гарантированным.

Уже на свободе в частных разговорах и интервью он вспоминал множество «тюремных» историй, где живописал свои годы за решеткой красочно, как большой художник.

«Грот Венеры! Представьте в углу двора деревянный сортир, весь в цветных сталактитах и сталагмитах. Это ээки писали на морозе, все замерзло, и все разноцветное: у кого нефрит — моча зеленоватая, у кого отбили почки — красная, кто пьет чифирь — оранжевая... Все сверкает на солнце, красота неопишуемая — „Грот Венеры“!»

Единственное, о чем Параджанов предпочитал хранить молчание, — арест и его причины. До конца жизни он так и не мог понять свою несуществующую вину, приведшую к такому тяжелому наказанию, наложившему злой отпечаток на всю жизнь режиссера. Жизнь, но не

кино. Ни в «Легенде о Сурамской крепости», ни в «Ашик-Керибе», ни в сценарии «Исповеди» не найти горечи, злости, мести, сарказма. Лишь красота. Много красоты.

P. S. ОСВОБОЖДЕНИЕ...

Освобождение Сергея Параджанова — заслуга Лилии Брик, подруги и музы известного советского поэта, лидера футуристов Владимира Маяковского. Сперва она, используя свою репутацию на Западе, активно работала с прессой. В результате ее деятельности, главным образом во Франции, стали выходить статьи о Параджанове. Вслед за статьями стали проходить показы его фильмов — в Европе и США. На афишах прямо указывалось, что автор фильмов находится в тюрьме за свои убеждения.

Дальше — больше. Лилия Брик уговорила Луи Арагона — видного французского поэта и прозаика, влиятельного члена французской компартии и мужа своей младшей сестры, писательницы и переводчицы Эльзы Триоле, — включиться в борьбу за Параджанова. Для этого нужно было прилететь в Москву, куда французский писатель после августовских событий 1968 года не ездил в знак протеста против геополитических действий Советского Союза.

Чтобы вытащить Параджанова из тюрьмы, муза Маяковского уговорила Арагона забыть о своем протесте и все-таки приехать, чтобы принять

орден Дружбы народов из рук генсека Брежнева. Этой наградой советское правительство намеревалось наладить свои отношения со знаменитым французским коммунистом.

Но сперва Лилия Брик, которой в этот момент за 80 лет, преодолев недомогания, лично отправилась в Париж. Формально — на открытие выставки Владимира Маяковского. На самом же деле ради возможности с глазу на глаз переговорить с Арагоном. Переговорить и уговорить вытащить Параджанова из тюрьмы. Арагон поддался. Лауреат Ленинской премии, он поставил Леониду Брежневу ультиматум: или освободите Параджанова, или публично отказываюсь от визита в Москву и ордена. Боясь скандала, генсек уступил — режиссера освободили.

По легенде, полуофициальная встреча Арагона с Брежневым состоялась в ложе Большого театра на балете «Анна Каренина». Фамилию Параджанов Брежнев никогда не слышал и не был посвящен в его «дело». Со временем выяснится, что «сочинили» его в Киеве. А когда кассации по делу опального режиссера подавались в Москву, до столицы они не доходили. В основе дела Параджанова лежала личная неприязнь к режиссеру исключительно киевских властей. Распоряжению Брежнева они перечить не могли и были вынуждены подчиниться воле генсека.

30 декабря 1977 года режиссер вышел на свободу— на 11 месяцев раньше срока. Освобождение Параджанова было условным: он был лишен возможности снимать кино еще несколько лет. Эти годы он будет вынужден создавать чудо-коллажи — эти мозаики из осколков бывших предметов, обычное место которых на свалке.

«Чем отблагодарить Лилию Брик? Она больше чем добра. Вероятно, это старческая игра. Ей надоело играть в Маяковского. Очень я ей обязан». Какое-то время после выхода из тюрьмы циркулировала легенда, что Параджанов в знак признательности собирается жениться на 86-летней Лилии Брик.

Сам он в одном из интервью заявит: «Моему освобождению помогли Лилия Брик и Луи Арагон. В благодарность за это я хочу вступить во Французскую коммунистическую партию». Конечно, не вступит. Но журналист поверил.

29 декабря, за день до освобождения, было проведение внеочередное судебное заседание, прямо в тюрьме. Судья сообщил заключенному Параджанову, что тот помилован. Утром следующего дня Параджанову были выданы вещи и произведен денежный расчет.

В сопровождении офицера Параджанова, уже как VIP-персону, привезли в аэропорт города

Ворошиловград (ныне Луганск, столица самопровозглашенной народной республики). Поскольку билетов на рейс до Тбилиси не оказалось, с самого верха пришло распоряжение воспользоваться бронью партийных чиновников. Билет первого класса до Тбилиси был лишь на 31 декабря. Ночь бывший заключенный режима провел в самом лучшем номере провинциального отеля «Юбилейный» города Алчевска. Неподалеку от тюрьмы. Параджанов совершил пешую прогулку по этому городу металлургов, наблюдая за предновогодней суетой его жителей. В небольшой продуктовой лавке он купил огромную коробку (10 килограммов) пряников, внимательно пересчитав их количество. По прилете в Тбилиси режиссер дарил эти «сувениры» каждому, кто пришел его встречать. По легенде, встречавших оказалось гораздо больше.

В Москве все это время его ждала Лилия Брик. По легенде, Параджанов не полетел в советскую столицу, поскольку не был готов к такой встрече, стесняясь своего внешнего вида. Лилия Брик сперва смутилась, а потом даже ненадолго обиделась. Но поскольку Параджанова она боготворила, то немедленно простила и даже оправдала: «Он столько пережил».

Освободительница и освобожденный встретились через месяц. Параджанов провел у Лилии Брик много времени. Он рассказывал, а она

слушала. Брик же уговорила режиссера записать эти тюремные истории. Параджанов не смог. Тогда она стала записывать все на магнитофон. Пленки эти были впоследствии утеряны.

ЭПИЛОГ

В 2024 году Сергею Параджанову исполнилось бы сто лет. Закончив свою жизнь — блистательную и трагическую, отмеченную гениальными озарениями и тяжкими испытаниями, тридцать четыре года назад он вознесся на небеса, воскреснув в ранге Великого художника, чья посмертная слава почти беспредельна.

Случилось все то, о чем он при жизни мечтал, нуждался и шутил, — без него публикуются книги, посвященные его творческому наследию, открываются выставки, публикуются не поставленные им сценарии, «Тени забытых предков» и «Цвет граната» во множестве рейтингов признаются лучшими или одними из лучших фильмов в истории кино; собираются научные конференции, проходят ретроспективы и отдельные показы, печатаются многочисленные портреты с седобородым божеством, застывшим в прыжке или с икебаной на голове.

Его бесконечные шутки и выдумки, заменившие собой реальные факты персональной биографии, выдаются теперь за мудрость и отдельную философию.

К столетнему юбилею «божество» наконец юридически реабилитировали, сняли позорное клеймо «заключенного», официально признав выдвинутые против него полвека назад обвинения сфабрикованными. Специальная комиссия по реабилитации в Украине доказала, что суд над Параджановым проходил с нарушениями процессуальных норм, не говоря о моральных, и был откровенно заказным.

Изучив несколько томов уголовного дела Сергея Параджанова, специалисты лишь со второй попытки смогли найти основания для реабилитации. Прежде им мешала статья 122, не входившая в список статей, по которым в современной Украине предусмотрена реабилитация. А их предшественникам еще в первое десятилетие независимости Украины мешали некоторые из оставшихся участников «антипараджановского» заговора, продолжавшие службу в судебных и полицейских органах и после распада СССР. Лишь после получения вороха документов (письменные доносы на режиссера, расшифровки прослушивания его разговоров, рапорты и письмо о неблагонадежности) из архива КГБ УССР, согласно которым со второй половины 1960-х и по начало

1970-х Параджанов находился под постоянным надзором советских спецслужб, удалось обнаружить те самые убедительные доказательства политического преследования в отношении режиссера.

И все-таки Параджанов даже в столетнюю годовщину своего рождения не канонизирован как какой-то Сергей Эйзенштейн или Андрей Тарковский.

Он и после смерти продолжает оставаться не просто «непонятым» широкой публике, но опасным всякой системе, стремящейся подчинить все вокруг «единой политической мысли». Он по-прежнему режиссер для режиссеров и художников, присутствующий в нашей жизни отраженным светом, через поп-культуру, черпающую из него щедрой рукой.

Гениальный, красивый, бедный, добрый и веселый фантазер Сергей Параджанов, кажется, выше своей земной славы и юбилейных признаний.

Он отлично знал себе цену. Однажды во время пресс-конференции в Венеции кто-то из западных журналистов спросил его, кто, по его мнению, самый выдающийся режиссер современности. Параджанов без тени иронии ответил: «Он перед вами».

А один из друзей описал в мемуарах другой характерный случай.

Сергей Параджанов однажды серьезно спросил каких-то попутчиков, с которыми предстояло ехать по опасной горной грузинской дороге: «А вы не боитесь? Себе-то я ведь обеспечил бессмертие!»