

СИСТЕМНЫЙ КИНОАНАЛИЗ ФИЛЬМА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА «ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ»

В.И. Журавлева

*Институт искусств, Национальная академия наук РА
veronika.barhudaryan@yandex.ru*

АННОТАЦИЯ

В данной статье анализируется кинокартина режиссеров Сергея Параджанова и Давида Абашидзе «Легенда о Сурамской крепости» (1984), используя метод системного киноанализа, предложенный Гельмутом Кортэ. В статье кинофильм рассматривается комплексно, учитывая особенности киноязыка Сергея Параджанова, кроме того, уделено внимание проявлению мифопоэтической парадигмы картины мира в творчестве Параджанова, и тому, каким образом режиссер перерабатывает готовый замысел с помощью механизма «трансформации-присваивания» – одного из ведущих в контексте его искусства в целом.

Ключевые слова: миф, поэтика, кино, системный киноанализ, экранизация.

Исследователи искусства Сергея Параджанова, по нашему мнению, незаслуженно обходят своим вниманием картину режиссера «Легенда о Сурамской крепости», снятую режиссером спустя 15 лет после «Цветов граната» совместно с Давидом Абашидзе. Вместе с тем, данная лента представляет интерес, так как является неотъемлемой частью процесса трансформации языка Сергея Параджанова в кино, являющегося не статичным, однажды удачно найденным, режиссерским методом, а видоизменяющимся во времени феноменом. В «Легенде о Сурамской крепости» можно вычленил приемы, используемые ранее Параджановым и в других своих фильмах и, в то же время, увидеть то, что потом приобретет свое законченное звучание в последней ленте Сергея Иосифовича «Ашик-Кериб». Кроме того, на примере данного фильма, намного более «иллюстративного», чем остальные фильмы Параджанова, можно проследить общие составляющие его авторских приемов в искусстве – как в кино, так и в изобразительном творчестве.

В своем исследовании мы используем метод системного киноанализа, предложенный Гельмутом Корте. Этот метод дает возможность рассмотреть фильм как систему благодаря четко разработанному алгоритму исследования, что позволяет избежать субъективности, лишаящей результаты исследования большей доли валидности. При этом ученый отмечает: «В каждом конкретном случае необходимы творческий подход и открытость по отношению к другим дисциплинам» [1]. Остановимся подробно на параметрах системного киноанализа по методу Г. Корте.

Постановка проблемы/комплексность средств передачи смыслов в кинематографе и соотношение субъективности и объективности. Необходимо учитывать совокупность всех кинематографических средств передачи информации, используемых автором в картине – это операторская работа, постановка кадра, аудиальные методы воздействия и так далее. Для этого визуальный блок может быть дополнен аудиальным, а может сознательно дисгармонизировать с ним, что является особым режиссерским ходом, призванным донести глубину смысла повествования. То, каким образом зритель воспринимает картину, во многом зависит от того, каким образом режиссер подает визуальную канву фильма. Сумма факторов рождает у каждого зрителя особую конструкцию увиденного на экране, опосредованную в том числе его индивидуальными особенностями.

Параметры анализа картины/факты о фильме, факты о возникновении фильма («контекст 1»), фактическая основа фильма («контекст 2»), факты о взаимодействии. Во-первых, это – факты о фильме, куда входят имманентные характеристики ленты; к ним относятся содержание, данные о технике и форме, выразительные средства, используемые в картине, структура фильма, место действия и герои, моменты наивысшего напряжения кульминации, драматургические средства и т.д. Во-вторых, факты о возникновении фильма («контекст 1»). Здесь необходимо перечислить концептуальные факторы, повлиявшие на производство картины, ее структуру, форму и содержание, необходим анализ культурно-исторического контекста выхода фильма на экран. При этом необходимо проработать связь готового фильма с литературным первоисточником, а также, если возможно, со сценарным текстом. В-третьих, анализ фактической основы фильма («контекст 2»), в рамках которого мы говорим об исторической проблематике, показанной в картине, о том, каким образом она соотносится с фактической реальностью.

Системный киноанализ требует от исследователя протоколирования фильма, т.е. составления скрипта кинопроизведения. Различают два вида скрипта – это протоколирование по монтажным планам и протоколирование

по эпизодам. В своей работе мы использует второй вариант, так как он отличается большей лаконичностью и позволяет комплексно рассмотреть ленту. При использовании данного метода при выборе учитываемых категорий, необходимо принимать во внимание особенности самой картины, а также целей и задач исследования. В качестве инструмента можно использовать график частоты склеек, в котором количество монтажных склеек отмечается на вертикальной оси и соотносится с соответствующей единицей времени (горизонтальная ось). Благодаря данной схеме можно проследить подъемы и спады формального напряжения в более конвертированном виде, чем это позволяет сделать график монтажных планов. Третий инструмент – это график временной оси, где при контактной вертикальной оси на горизонтальной отмечается ход действия фильма по минутам. Для анализа картины «Легенда о Сурамской крепости» автором статьи были составлены упрощенный график эпизодов фильма и согласно немуграфику частоты монтажных склеек. Полученные данные занесены в Приложение к данной статье.

Картина «Легенда о Сурамской крепости» снималась спустя 15 лет после выхода в 1969 году на экраны предыдущей работы Сергея Параджанова «Цвет граната». Между этими двумя работами – не только годы творческого простоя, но и два тюремных заключения. После третьего условного срока в 5 лет Сергей Иосифович получает возможность снять ленту на киностудии «Грузия-фильм». Директор киностудии первоначально предлагал режиссеру воплотить в жизнь его собственный авторский замысел, однако ни одна из сценарных заявок Параджанова руководство не устроила. В это же время на киностудии уже был готов к запуску в производство режиссерский дебют Давида Ивановича Абашидзе «Легенда о Сурамской крепости», и, по свидетельствам очевидцев, Абашидзе буквально подарил Сергею Иосифовичу эту возможность. Уже были закончены подготовительные работы к съемкам и утвержден сценарий, в качестве литературной основы которого выступало произведение Даниэла Чонкадзе. Исследовательский интерес для нас представляет, с одной стороны, проявление мифопоэтической парадигмы картины мира в творчестве Параджанова, прослеживающееся в контексте данной работы, с другой – то, каким образом режиссер перерабатывает готовый замысел с помощью механизма «трансформации-присваивания» как одного из ведущих в контексте его искусства в целом. Кроме того, мы ставим перед собой задачу проследить процесс создания истории режиссером посредством использования характерных для пространства мифа свойств времени – нелинейности и дискретности. Вместе с тем, мы отмечаем тяготение этого фильма в большей степени к доисторическому мифу, мифу-прародителю: «Цель

параджановской эстетической философии: создать “доэдиповый”, “допатриархальный”, доисторический мир, в котором есть место для всего и для всех. Отсюда его отказ от движения, его антиисторизм, который на самом деле является страхом перед историей и неотъемлемыми от нее жестокостями, – они заменяются ностальгией по первозданному состоянию, по материнскому лону, сулящему покой и небытие» [2].

В картине «Легенда о Сурамской крепости» мы видим процесс трансформации режиссерского языка Параджанова в кино, видим его развитие, которые представляется возможным проследить от картины «Цвет граната». Основным местом действия становится пространство древнего амфитеатра. Многие в этом пространстве условно, в том числе и герои, в них нет сложной классической драматургии психологического театра: герои Параджанова архетипичны, в чем-то обезличены. В сюжетной канве героев-символов, героев-схем только такие персонажи, как Осман-ага, Нодар и Потешный волынщик, исполненные Давидом Абашидзе, обладают индивидуальной психологией, характером и судьбой. Мы также выделяем определенную внутреннюю трансформации героини фильма Вардо. Можно также отметить параллели между судьбой героя картины – Зураба и жизненной историей самого Сергея Иосифовича, режиссер, осмысляя собственный путь, проигрывает его в контексте судьбы одного из главных персонажей.

Картина состоит из 21 эпизода, включая вводный. Некоторые из них непродолжительны и занимают чуть более полутора минут, например, эпизод «Святой отец и второе крещение», два самых объемных – это «Гадалка» и «Финал» картины.

В первом, вводном, эпизоде картины перед зрителем впервые предстает пространство амфитеатра, в котором будут проходить все ключевые сцены фильма. Вместе с тем главной здесь является сцена с арбой, в которую жители Сурами кладут яйца для раствора, который должен быть использован при строительстве крепости. Важно подчеркнуть, что в этом эпизоде режиссер обозначает мифологическую структуру временного пространства фильма – время в картине идет нелинейно, порой растягиваясь или сжимаясь, фильм будто бы начинается с финала, ведь именно эта арба потом появится перед нами в сцене самопожертвования Зураба. Мы видим условного царя, статус которого подчеркивают леопардовые шкуры, дающего приказ о начале строительстве крепости, которая уже обречена на вечное разрушение, прекратить которое может лишь «золото». Зрителю являют шумный город, где кипит жизнь, которая неожиданно замирает и прерывается похоронной про-

пессией, контраст этих двух дихотомичных пространств Параджанов усиливает с помощью музыки.

В следующих двух эпизодах – «Тбилиси. Южные ворота» и «Начало пути» перед нами разворачивается история любви и разлуки Дурмишхана и Вардо. Влюбленные, оба служащие князю, вынуждены расстаться друг с другом, так как один из них обретает волю. Здесь мы видим характерный для Параджанова-режиссера прием – в повествование вводятся предметы, составленные в определенные композиции, натюрморты, заключающие в себе скрытый сюжетный подтекст. Кроме того, в одном из обозначенных нами эпизодов Сергей Иосифович уже показывает нам дар Вардо – она предсказывает жене князя рождение сына: впоследствии сюжетная линия дара прорицания будет развита и станет одной из основных. Важной сценой также является танец Вардо и Дурмишхана, которую режиссер строит, отталкиваясь от принципов театра пантомимы. Движение вообще – один из ключевых основ киноязыка Параджанова: пластика актеров подчас заменяет им речь, являясь одним из повествовательных приемов. Наибольшее выражение этот прием достигает в фильме Параджанова «Цвет граната».

После ночи с Вардо, измученной дурными предчувствиями, Дурмишхан покидает родной дом. В пути слуги князя забирают у него дарованного ранее коня, что для героя является чрезвычайной, главной трагедией, а не разлука с любимой. Далее в картине, в контексте с историей Осман-аги – Нодара, рассказанной им в исповеди, мы увидим, настолько ничтожным, материальным является это переживание юноши.

В эпизодах «Караван-сарай», «Исповедь» и «Дорога судьбы» зритель знакомится с историей Осман-аги, беглого грузинского юноши Нодара, которую тот рассказывает Дурмишхану. Нодар получил свою свободу благодаря череде несчастий – смерть матери, убийство князя, бегство в дальние страны. Но главное здесь – Нодар меняет веру, он утрачивает свою личность и становится другим. Герой проходит сквозь череду ритуалов, показанных режиссером подробно – от бритья головы и обрезания до символического разбиения зеркала, в котором видит свое новое отражение Осман-ага. Умирает Нодар – рождается новый герой. Осман-ага приглашает Дурмишхана разделить с ним новую дорогу судьбы, судьбы купцов, скитающихся по свету с богатыми товарами, но не имеющими дома. Он дарит Дурмишхану коня, и это трогает того до слез, подарок, но не история судьбы Осман-аги. Позже мы увидим, как материальное встанет во главу угла жизни героя.

В эпизоде «Гуланшаро» перед зрителем предстает роскошный восточный город, поражающий своей красотой еще на первых подступах к нему –

на берегу пристани. Сергей Иосифович отталкивается в своем замысле от образа восточного Стамбула – невиданные товары, животные, обнаженные невольницы. Важным для нашего исследования здесь являются расставленные режиссером акценты на специфике течения времени в пространстве мифа – мы видим современные корабли на фоне происходящего архаичного сюжета, словно развивающегося параллельно настоящему и в то же время вплетенного в него.

Следующий эпизод – «Свадьба и черное опьянение» рассказывает нам о счастливом бракосочетании Дурмишхана с другой – не сдержал юноша обещание, данное Вардо, не вернулся за ней, несмотря на то, что имел такую возможность. Осман-ага устраивает свадьбу Дурмишхана, щедро одаривая молодых, при этом сам позже будет опьянен черным вином, которое, по правилам новой веры, не имеет право вкушать. В момент опьянения Осману-аге является Богоматерь с агнцем, его душа тянется к прошлой жизни: это, самое сокровенное, его стремление высмеяно как выходки пьяного чудака. Несмотря на все то добро, которое сделал Дурмишхану Осман-ага, его духовным сыном тот не стал.

Эпизоды «Молитва» и «Гадалка» посвящены Вардо. Не дождавшись возлюбленного, девушка отправляется на его поиски. Многие святые места и храмы обойдет Вардо, принося жертвы – Дурмишхана нет больше в ее мире. В сцене на базаре Вардо меняет свою роскошную шаль на две вдовьи черные накидки, она принимает свою судьбу сначала неосознанно, но внутренне она готова увидеть благодаря старой гадалке новую жизнь возлюбленного, в которой ей нет места. Вардо приходит к старой гадалке, та показывает ей счастливую жизнь юноши вместе с беременной женой. Вардо видит в тазу то, что уже увидела внутренним своим зором и потому сменяла шаль – она принимает свою участь. Умирает старая гадалка в нищете и одиночестве, теперь ей должна стать Вардо. К девушке приходит жена Дурмишхана вместе с матерью – их цель узнать пол ребенка. Гадалка предсказывает рождение мальчика – мальчика Зураба, отказавшись от даров.

В одиннадцатом эпизоде фильма – «Потешный волынщик» перед зрителем разворачивается сцена урока патриотизма, который волынщик-Симон (роль которого, как и роль Османа-аги, играет Додо Абашидзе) преподносит мальчику Зурабу. По воспоминаниям второго режиссера фильма Александра Атанесяна, Сергей Параджанов первоначально не планировал задействовать в ролях Осман-аги и Симона одного того же актера, эта идея пришла позже и во многом спонтанно, но в ней отражена идея архетипического образа отца,

истинного духовного наставника, присутствующего в ядре обоих персонажей Абашидзе.

В этом эпизоде перед нами предстают герои Грузии и грузинского мифа – Святая Нино, царица Тамара, Парнаваз (Фарнаваз I) и другие. Мальчику Зурабу суждено встать в один ряд с ними в сцене, когда Зураб будет замуровывать себя в стену Сурамской крепости, вместе с ним будет не отец, а Потешный волынщик и все герои Грузии во главе со Святой Нино. Сергей Параджанов использует в этой сцене кукол, в том числе собственных, авторских, и этот прием характерен для киноязыка режиссера: золотой херувим, вращающийся в золоченой раме в картине «Цвет граната», – его предтеча, но наиболее близок прием из «Легенды о Сурамской крепости» к тому, к которому прибегнет Параджанов в картине «Ашик-Кериб» в сцене смерти и похорон старого ашуга, когда проходящий караван рассыплет на земле кукол – персонажей ассамбляжа Сергея Иосифовича «Благодарные герои Лермонтова» (1985).

Следующие четыре эпизода – «Отпущение грехов», «Святой отец и второе крещение», «Завещание» и «Сон и предчувствие смерти», посвященные заключительному этапу в истории Осман-аги, раскрывают перед нами глубину его характера и личностной трагедии.

Осман-ага собирает сокровища, нажитые им в течение жизни честным трудом, для того чтобы пожертвовать их на благое дело и получить «второе крещение», акт по многим основаниям невозможный, дабы простилось его прегрешение вероотступничества. Для героя это – не вынужденная мера, предпринятая им для спасения собственной жизни, это – великий Грех, мучающий его. Осман-ага ищет благословения, надежду на обретение душевного спокойствия и, главное, обретение собственной прежней идентичности, своего прежнего «Я». Осман-ага прощается на берегу моря в Гуланшаро с Дурмишханом, завещая ему половину своего богатства, но героев преследует Сатир-Соглядатай, уже готовя расправу над Осман-агой.

Осман-ага предательски захвачен в плен, он должен быть казнен, его толпа ночью ведет на расправу, освещающая себе путь факелами, в руины старого храма. Новая личность не отпускает Осман-агу, второе вероотступничество ему не прощают. Перед смертью Осман-ага видит белую колыбель, раскачивающуюся в бирюзовых полотнах, колышущихся ветром – в этом мире теперь он уже чужой, но новый мир дарует Осман-аге новое рождение, в знак искупления всех грехов прежней жизни.

Внешним центральным событием следующих эпизодов – «Начало любви», «Царь и народные игрища», «Так видит Зураб нашествие» стано-

вится праздник Берико-Берикаоба, построенный на грузинском народном театре масок Берикаоба (груз. ბერიკობა). Мы видим юношу Зураба, в сердце которого зарождается чувство первой любви. Вместе с тем он верный воин своего Отечества – именно ему выпадет жребий открыть царю трагическую истину: Сурамская крепость разрушается, не может устоять. Ключевое событие этой сцены – принятие решения обратиться к гадалке Вардо, чтобы та открыла истинную причину разрушения и возможность крепость все-таки возвести. Затем перед нами разворачивается театральное действие Берикаоба, смысловая составляющая которого акцентирует мифопоэтическую парадигму картины. Перед зрителем также предстает Святой Георгий на белом коне, герой, встречающийся в каждой из параджановских картин «кавказской трилогии». За его спиной светит мифическое «солнце», лик которого утопает в дыму. Герои действия просят святого спасти их от неминуемой гибели, ведь Сурамская крепость в руинах, враг может проникнуть в страну через нее. Здесь, в пространстве театра, Зурабу является устрашающая картина нашествия – чужеземцы, появляясь из ниоткуда, словно саранча покрывают родные живописные просторы Родины.

Эпизод «Бег времени» построен Сергеем Параджановым на трансформации личности Вардо. Ключевая сцена базируется на специфике времени в пространстве мифа, – за спиной Вардо в настоящем по принципу метронома, отчитывающего года, пройденные с момента принятия ей своей участи, раскачивается молодая Вардо: постепенно фазы ее движения становятся все меньше и она замирает за спиной себя нынешней – гадалка в настоящем снимает с себя черную шаль и перед нами предстает в своем актуальном воплощении, медленно поворачиваясь к камере. Эта сцена в своей основе содержит режиссерский прием, уже ранее обозначенный Параджановым в картине «Цвет граната» – в конце эпизода «Детство поэта» мальчик Саят оставивается за спиной Саята-юноши, передавая ему кяманчу.

В эпизоде «Повторение греха» мы видим, как Зураб застаёт своего отца Дурмишхана за намазом – тот молится Аллаху о спасении собственного богатства больше, чем о спасении семьи. Осман-ага не принуждал Дурмишхана сменить веру, когда принял его в свой караван, кроме того, он организовал ему свадьбу по православному канону, но Дурмишхан изменяет своей вере не под давлением обстоятельств, а по своей внутренней воле, и от этого его грех страшнее, чем Османа-аги. В сцене прощания отца с сыном Зураб просит отца перекреститься по православному обычаю, за что получает в ответ гнев и удары.

Зураб вместе с товарищами отправляется к Вардо. Там гадалка, выгнав всех, остается с юношей наедине и открывает ему истину – Сурамская крепость выстоит только в том случае, если в нее будет по собственной воле замуровано «золото» – высокий золотоволосый юноша. Уже в этой сцене Зураб внутренне принимает решение пожертвовать собой, не говоря ничего своим товарищам, они возвращаются в родные края.

Финальный эпизод картины предваряется титром: «Если у народа есть юноша, который способен замуровать себя в стене крепости, страна эта и народ ее непобедим», – цитата Нико Лордкипанидзе.

Мы слышим орган. В кадре – крупный план юноши Зураба, его золотые кудри подчеркнуты контражуром, но затем свет направлен прямо ему в лицо. Образ Зураба рифмуется режиссером с образом молодого белорожденного скакуна. Зураб снимает с себя платье. В сцене появляется та самая арба, которая присутствовала в первом эпизоде фильма с раствором для возведения крепости – временное пространство мифа замыкается. Свершается судьба юноши. Зураб замешивает раствор, это слышит Потешный волынщик и приходит к нему: его образ Параджанов рифмует с образом гнедого скакуна. Над головой Зураба, добровольно замуровывающего себя в стену крепости, появляется кукла Святой Нино, благословляющая его свыше на подвиг. В реальном пространстве рядом с ним Потешный волынщик; словно заменяя Зурабу отца, он наставляет его на подвиг и поддерживает его. Кадры с Зурабом и Волынщиком перебиваются кадрами со скакунами, с которыми режиссер ассоциирует героев этой сцены.

Потешный волынщик надевает на Зураба кольчугу, шлем и обнимает его. В кадре на мгновение появляется мальчик-Зураб в том же одеянии из сцены урока патриотизма – душа юноши чиста и невинна, как и в тот день. Последние слова Зураба: «Мать-земля», – после чего на его голову проливается раствор, навсегда оставляющий юношу в стене крепости. В кадре – благословившая подвиг Зураба Святая Нино.

К стене крепости приходит Вардо, она приносит с собой голубое детское одеяльце, которое сшила, когда родился Зураб. У юноши две матери – та, что родила его и позже получит славу и почести от князя как мать героя, и Вардо – та, что незримо вела его по дороге жизни и благодаря которой свершилась судьба Зураба. Кроме того, архетип Матери в фильме в том числе олицетворяет и Святая Нино. В следующей сцене перед зрителем предстает безутешная мать Зураба, оплакивающая своего сына, и царь вместе со своим народом и войском. Сурамская крепость возведена и устояла ценой

самопожертвования Зураба, отныне он народный герой, о чем возвещает князь, приказывая воинов преклонить колена перед матерью юноши.

В финальной сцене фильма мы видим, как в Сурами возвращается мирная жизнь – на фоне построенной крепости крестьяне без страха и опаски возделывают виноградную лозу. Жизнь продолжается.

Предмет, цвет и их драматургические функции в картине. Сергей Параджанов использует предметы в картине для усиления драматургической конструкции фильма, каждый ключевой эпизод ленты предваряет натюрморт из предметов, в которых определенным образом обозначено дальнейшее действие. Примечательно, что набор этих предметов достаточно ограничен, каждый из них может несколько раз появляться в разных сценах: «Смысловая насыщенность кадров “Легенды” поразительна: символика цвета, символика народных обрядов, символика грузинской поэзии, огромные пласты символических значений, почерпнутых из арсенала мировой культуры, и, что еще важнее, – установка на символическую значимость всех деталей, передающаяся зрителю и овевающая дымкой таинственной многозначности весь текст фильма, делают каждый кадр сложнейшим сгустком смыслов» [3].

Кроме того, используются рамы – оконные проемы-витражи, а также пустые рамы, обозначающие второе, внутреннее пространство кадра. Этот же прием использован в картинах «Акоп Овнатанян», «Цвет граната» и незавершенной ленте «Киевские фрески», но в «Легенде о Сурамской крепости» он приобретает новое звучание. Нельзя сказать о том, что внутренние пространства действия четко разграничены цветовым решением режиссера, но вместе с тем цвет используется в качестве акцента, усиливающего в некоторых сценах их смысловое наполнение – так, в сцене посещения рынка Вардо меняет цветную шаль на черную – вдовью. Немаловажную роль в картине также играют куклы – они служат некими проводниками из потустороннего мира героев Грузии в мире живых, передавая ценности служения Родине и самопожертвования ради нее в решающий момент. Кроме того, огромное внимание режиссер лично уделял костюмам главных героев, задуманных им еще на начальных этапах создания фильма – Параджановым было создано порядка двенадцати эскизов костюмов главных героев на наждачной бумаге. Позже художник по костюмам картины Ирина Микатадзе создала свои костюмы, отталкиваясь от работ Параджанова, и уже на финальном этапе Сергей Иосифович пополнял их необходимыми деталями, стилизовал и завершал лично каждый ведущий образ. Здесь механизм «трансформации-присваивания» сработал в том числе в обратном направлении – когда от костюмов самого режиссера отталкивался другой художник, но даже эти костюмы

в конце концов были Параджановым «присвоены». Изменяя внешнюю конфигурацию костюма другого художника, Параджанов трансформирует язык, на котором он должен был «говорить со зрителем» – из просто исторического или национального, призванного ввести зрителя в понятийный аппарат фильма, передать ему необходимую информацию о месте и времени действия, костюм сам становится метафорой, играющей важную роль в повествовании.

Звуковой рисунок фильма. Композитором картины является Джансуг Кахидзе, создавший на грузинском языке в том числе основную музыкальную тему фильма: она представляет собой не только мелодическую композицию, но в том числе голос, что является отсылкой к классической музыкальной песенной традиции Грузии. Кроме того, в ключевом финальном эпизоде фильма самопожертвования Зураба в звуковой рисунок фильма добавляется орган, звучание которого обозначает глубинный христианский смысл происходящего на экране. Вместе с тем, уделяя в смысловой конструкции фильма внимание к влиянию исламской культуры на культуру Грузии, в соответствующих сценах фильма мелодика аудиального компонента в картине трансформируется при помощи использования традиционного для исламской культуры изменения гармонии.

Движение камеры и принципы монтажа. Наибольшее количество монтажных склеек в фильме нам удалось вычленивать в начальной сцене фильма, где кадры с изображением Сурамской крепости перебиваются титрами с именами создателей фильма, а также в сцене самопожертвования Зураба. Стоит подчеркнуть, что другая ключевая сцена между Вардо и Зурабом, в тот момент, когда гадалка открывает юноше его судьбу, снята одним кадром без смены положения камеры и без монтажных склеек. В данном конкретном случае режиссер отталкивается от двух крайностей, высвечивая ключевые эпизоды фильма. Вместе с тем стоит подчеркнуть, что в динамике камеры в этой работе Параджанова нет четкого принципа – ни динамики «Теней забытых предков», ни статики «Цвета граната»; режиссер предпринимает попытку синтезировать эти два подхода.

Мифопоэтическая конструкция фильма. Сергей Параджанов превращает легенду о Сурамской крепости в архаичный миф, используя несколько ключевых инструментов: архетипические герои, поданные схематично и небольшими личностными чертами, присутствующими у персонажей Османаги и Вардо, проходящих путь личностной трансформации. Кроме того, основное действие фильма в одном случае разворачивается в некой внеисторической реальности потустороннего пространства, в другом – в рамках антич-

ного амфитеатра, что уже ближе к традиции греческой трагедии, также оттачивающейся от древнегреческого мифа. Здесь стоит отметить работу режиссера с временным пространством фильма, подчиненного законам мифа – время то сжимается, то растягивается в картине, идет дискретно и нелинейно, порой на экране сталкиваются друг с другом сразу несколько временных пластов (например, в эпизоде «Гуланшаро») либо же сразу несколько временных отрезков жизни одного персонажа – так, поверженный воин в картине продолжает дышать, оставаясь живым, несмотря на смерть: этот же прием использован Параджановым в фильме «Цвет граната» в момент смерти католика, который, будучи в гробу продолжает дышать и открывает глаза. Кроме того, этот прием является основой архаичного мифа о временах сотворения мира – ничто не умирает и не рождается, время и жизнь движутся в вечном колесе, где фазы бесконечно сменяют друг друга: «Для легенды течение времени несущественно, ибо время здесь извечно, не имеет ни начала, ни конца, равно как персонажи, в этом времени пребывающие, равно как и материальные символы, знаки, складывающиеся в сакральное представление, в мистерию, разыгрываемую в фильме на всех уровнях, доступных нынешнему кинематографу образных уровней. Так складывается подлинный сюжет фильма, его эпическое течение, как возникает литургия по духовным предкам, звучащая в каждом параджановском фильме, к какому бы региону культуры он ни был приписан» [4].

Культурно-исторический контекст. Вольная интерпретация Сергеем Параджановым литературного текста легенды Даниэла Чонкадзе вызвала резонанс в большей степени со стороны грузинских литераторов, не нашедших практически ничего общего между литературной основой и фильмом. Частично, несмотря на начавшуюся перестройку и потепление со стороны руководства СССР к Сергею Иосифовичу, здесь повторилась история фильма «Цвет граната» – когда классическая традиция экранизации литературного произведения, сформировавшаяся в контексте национального республиканского кинематографа, шла в разрез с режиссерской интерпретацией Параджанова. Вместе с тем выпущен он все-таки был, московская премьера состоялась в Доме кино. Но в дальнейшем создать полный метр на грузинском материале Параджанова не дали – речь идет о несущественном замысле фильма «Мученичество Святой Шушаник», в котором Параджанов намного более радикально подошел к трансформации литературного первоисточника, внося в повествование о Святой двух христианских церковей элементы чувственного, мотивы плотского нереализованного влечения. Важным для нас в рамках исследования этой картины является трансформация личностного опыта

Сергея Параджанова в контексте сюжета «Легенды о Сурамской крепости». Самопожертвование Зураба, добровольное замуровывание себя в стену крепости в определенной мере является отражением истории жизни режиссера, к моменту съемок фильма трижды судимого и проведенного в тюрьме в общей сложности более пяти лет. Фильмом «Легенда о Сурамской крепости» Сергей Параджанов возрождается в истории мирового кино как режиссер, запечатлевая собственное имя навсегда в его истории, как это делает в том числе Зураб, добровольно принося себя в жертву – отказавшись от этой жизни, он возрождается для новой – жизни в памяти потомков и в истории своей страны.

Подводя итог, мы делаем вывод о следующем. В картине «Легенда о Сурамской крепости» Сергей Параджанов иллюстрирует собственное видение данной легенды. Иллюстративность эта отталкивается от архаичного мифа, с одной стороны, а, с другой – от сформировавшейся на его основе классической традиции драмы. Данный прием подчеркнут условностью происходящего на экране, отсутствием глубокого психологизма в характерах героев, их объектностью. В данной картине режиссер работает в контексте мифопоэтической парадигмы – обращается к архетипической сюжетной конструкции, раскрывает ее через нелинейное течение времени, его дикретность, условное универсальное метапростраство и другие приемы, описанные выше. На примере фильма «Легенда о Сурамской крепости» представляется возможным проследить работу механизма «трансформации-присваивания» как одного из ведущих в искусстве Параджанова в целом. Режиссер, обращаясь к чужому материалу (в данном случае к литературному первоисточнику) перестраивает драматургию повествования, помещая ее в собственный контекст, намного более полно раскрывающий ее внутренние смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Корте Г.* Введение в системный киноанализ [Текст]: с примерами исследований на материале фильмов *Забриски Пойнт* (Антониони, 1969), *Мизери* (Райнер, 1990), *Список Шиндлера* (Спилберг, 1993), *Ромео и Джульетта* (Лурман, 1996) / Гельмут Корте; авторы исследований: Петер Дрекслер, Гельмут Корте, Ганс-Петер Роденберг и Йенс Тиле; перевод с немецкого Марии Юдсон, Евгении Смирновой. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. С. 112.
2. *Гвахария Г.* Экуменистическое видение Сергея Параджанова. Цит. по: *Экранный мир Сергея Параджанова* [Текст]: сборник статей / сост. Ю. Морозов. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. С. 218.

3. *Лотман Ю.М.* Новизна легенды: [О худож. фильме «Легенда о Сурамской крепости» Д. Абашидзе -С. Параджанова] / Ю.М. Лотман // Искусство кино. 1987. № 5. С. 64.
4. *Черненко М.М.* Своевременность верности //Искусство кино. 1987. № 5. СС. 55–63. Цитируется по: Экранный мир Сергея Параджанова [Текст]: сборник статей / сост. Ю. Морозов. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. С. 188.

**SYSTEM FILM ANALYSIS OF SERGEY PARAJANOV'S FILM
“THE LEGEND OF THE SURAM FORTRESS”**

V. Zhuravleva

ABSTRACT

The author analyzes the film directed by Sergei Parajanov and David Abashidze “The Legend of the Suram Fortress” (1984), using the method of systematic film analysis proposed by Helmut Korte. In the article the film is considered comprehensively, taking into account the peculiarities of the language of cinema, Sergei Parajanov in addition, attention is paid to the manifestation of myth and poetic paradigm picture of the world in the works of Parajanov, and to how Director processes ready another plan through the mechanism of “transformation-assignment”, one of the leading in the context of his art.

Keywords: myth, poetics, legend, cinema, system film analysis, film adaptation.

Приложение**Таблица №1. Упрощенный график эпизодов картины «Легенда о Сурамской крепости»¹.**

Время, мин.:с	Эпизод
00:00	1. Пролог: титр / женщина кладет яйца в арбу / раствор / царь повелевает начать строительство Сурамской крепости / титр / крепость / титр / город / похороны / город
06:16	2. Тбилиси. Южные ворота: титр / Дурмишхан зовет Вардо танцевать / двор князя, Вардо гадает / танец Вардо и Дурмишхана
12:18	3. Начало пути: титр / ночь, Вардо и Дурмишхан вместе / Дурмишхан уезжает / всадники отнимают у него лошадь
14:47	4. Караван-сарай: титр / натюрморт / знакомство Дурмишхана и Османа-аги
17:41	5. Исповедь: титр / блюдо с гранатами / рубка граната / Нодар и его мать по приказу князя молотят пшеницу / гибель матери / Нодар хоронит мать / Нодар убивает князя / бегство / принятие ислама / работа на торговца / Нодар уходит от торговца
23:52	6. Дороги судьбы: титр / Осман-ага дарит Дурмишхану халат и коня / идет караван
26:26	7. Гуланшаро: титр / пристань / рынок / ламы / конь
29:22	8. Свадьба и черное опьянение: титр / свадьба – сцена венчания / опьянение Османа-аги / сцена с простынью / Дурмишхан и его беременная жена
34:30	9. Молитва: титр / Вардо ищет Дурмишхана / Вардо ходит по церквям / Вардо на рынке выменивает две черные шали
37:48	10. Гадалка: титр / Вардо приходит к гадалке / гадалка показывает Вардо Дурмишхана и его жену / гадалка умирает / похороны гадалки / к Вардо приходит жена Дурмишхана, та ей предсказывает рождение мальчика
46:04	11. Потешный волынщик: титр / урок патриотизма для мальчика Зураба

¹Далее в таблице высота ячеек пропорциональна экранному времени в расчете 1 секунда = 0,1 мм.

48:05	12. Отпущение грехов: титр / Осман-ага жертвует свои сокровища
49:42	13. Святой отец и второе крещение: титр / благословение Османа-аги
51:13	14. Завещание: титр / Осман-ага и Дурмишхан идут по берегу моря / Осман-ага завещает свое богатство Дурмишхану
52:59	15. Сон и предчувствие смерти: титр / Осман-ага идет к парикмахеру, там на него нападают неизвестные / Осман-ага в плену / видение Османа-аги / смерть
56:44	16. Начало любви: Титр / Зураб и девушка играют кузнечика и бабочку
57:18	17. Царь и народные игрища: титр / царевна с куклой Святой Нино / доклад царю о крепостях / Зураб докладывает царю, что Сурамская крепость разрушается, и предлагает обратиться к гадалке / праздник / Святой Георгий / жертвоприношение павшего воина / Зураб говорит отцу, что обратится к гадалке
62:13	18. Так видит Зураб нашествие: титр / сцена нашествия
63:22	19. Бег времени: титр / Вардо молодая меняется местами со старой / к гадалке приходит слепой
65:33	20. Повторение греха: титр / натюрморт / Дурмишхан молится Аллаху, Зураб замечает его / Дурмишхан собирается в дорогу, Зураб просит его перекреститься / Дурмишхан толкает сына и грубо отвечает ему / всадники по главе с Зурабом едут к Вардо / Вардо показывает Зурабу, что Сурамская крепость выстоит, если будет принесена жертва / Зураб уходит от Вардо / все уезжают
72:59 – 81:58	21. Финал: титр / крупный план Зураба / Зураб в руинах крепости замешивает раствор / Потешный волынщик благословляет Зураба / раствор падает на голову юноши, он замурован в стене / Вардо приходит к крепости и прощается с Зурабом / плакальщицы и мать Зураба / царь приказывает преклонить колени пред матерью юноши / крест в небе / на фоне крепости крестьяне возделывают виноградную лозу

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аперян Е.Г. – аспирант кафедры Прикладной социологии Ереванского государственного университета

Аполлонов И.А. – д.ф.н., профессор кафедры Истории, философии и психологии ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет»

Аракелян А.Р. – к. искусств., доцент, преподаватель кафедры Журналистики РАУ

Аругюнян А.Р. – к.п.н., преподаватель кафедры Политологии РАУ

Восканян К.В. – аспирант кафедры Общей психологии ЕГУ

Гамбарян А.С. – д.ю.н., профессор, зав. кафедрой Теории права и конституционного права РАУ, заслуженный юрист РА

Гаспарян Г.Г. – аспирант кафедры английской философии ЕГУ

Гордиенко О.А. – к.пед.н., доцент кафедры Русского языка ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет»

Журавлева В.И. – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Института искусств Национальной академии наук Республики Армения

Мартirosян Т.Л. – соискатель, преподаватель кафедры Гражданского права и гражданско-процессуального права РАУ

Новикова У.В. – к.филол.н., доцент кафедры Русского языка ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет»

Оганян Л.А. – к. пед.н., сотрудник Центра карьеры Государственной академии художеств РА

Рухкян Э.А. – соискатель кафедры Журналистики РАУ

Тадевoсян М.Р. – преподаватель кафедры журналистики РАУ

Тучина О.Р. – д. псих.н., доцент, зав. кафедрой Истории, философии и психологии ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет»

Шапошникова Т.Л. – д. пед. н., к.физ.-мат.н, профессор, ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет», директор регионального школьного технопарка «Квант-Кубань КубГТУ»

СОДЕРЖАНИЕ

Политология

Арутюнян А.Р. Некоторые аспекты повышения качества демократии в Республике Арцах в контексте обеспечения информационной безопасности 5

Юриспруденция

Ղաւմբարշան Ա.Ս. ՀՀ ազգային անվտանգության ռազմավարության և նորմատիվ իրավական ակտերի կոլիզիաները 11

Мартиросян Т.Л. История возникновения и правовое регулирование органного донорства 23

Экономика и менеджмент

Օհանյան Լ.Ս. Կոնֆլիկտների ազդեցությունը կազմակերպության մարդկային ռեսուրսների մոտիվացիայի վրա 31

Психология

Шапошникова Т.Л., Аполлонов И.А., Тучина О.Р., Гордиенко О.А., Новикова У.В. Интегративный потенциал межкультурных связей Армении и юга России 49

Ոսկանյան Շ.Վ. Ապրանքազնային տարածության մաթեմատիկական մոդելը և նրա կիրառումը տնտեսական վարքի հոգեբանական հետազոտություններում 58

Журналистика

Тадевосян М.Р. Становления современных инфо-потоков и изменение аудитории новых медиа 85

Рухкян Э.А. Тенденции употребления понятия «формат», соотношение понятий «формат» и «жанр» на современном телевидении 99

Лингвистика

Gasparyan G. English textual graffiti in the light
of critical discourse analysis.....105

Проблемы образования

Ապերյան Եվ. Գ. Բարձրագույն կրթության միջազգայնացումը
Հայաստանում այսօր. առկա խնդիրների վերլուծություն.....121

Искусствоведение

Առաքելյան Ա. Ռ. Ճապոնական կինոյի հազարաթիվ կոունկր.....137

Журавлева В.И. Системный киноанализ фильма на примере картины
Сергея Параджанова «Легенда о Сурамской крепости».....149

Сведения об авторах.....165

Главный редактор РНИ – М.Э. Авакян

Редактор – Ш.Г. Мелик-Адамян

Корректор – Н.И. Маргарян

Компьютерная верстка – А.С. Бжикян

Адрес Редакции научных изданий
Российско-Армянского университета:

0051, г. Ереван, ул. Овсена Эмина, 123
тел/факс: (+374 10) 27-70-52(внутр. 42-02)
e-mail: maria.avakian@rau.am

Заказ № 3

Подписано к печати 20.01.2021г.

Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.

Объем усл. 10,6 п.л. Тираж 100 экз.

Հայ-Ռուսական համալսարան

Լ Ր Ա Բ Ե Ր

ՀԱՅ-ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ՍԵՐԻԱ՝

ՀՈՒՄԱՆԻՏԱՐ ԵՎ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

(36)

ՀՌՀ Հրատարակչություն

№ 3/2020

Российско-Армянский университет

Печатается по решению
Ученого Совета РАУ

Вестник РАУ

(серия: гуманитарные и общественные науки)

Главный редактор: *член-корреспондент НАН РА, д.экон. н., проф. Дарбинян А.Р.*

Заместитель главного редактора: *д. филос. н., проф. Аветисян П.С.*

Редакционная коллегия:

Аветисян С.С., д. юр. н., проф.; Авакян М.Э., к. фил. н., доц. (отв. секретарь); Акопян К.С., к. фил. н., доц.; Берберян А.С., д. псих. н., проф.; Восканян М.А., д. экон. н., доц.; Гамбарян А.С., д. юр. н., проф.; Егиазарян А.К., д. фил. н., проф.; Енгоян А.П., д. полит. н., проф.; Золян С.Т., д. фил. н., проф.; Маргарян Е.Г., д. ист. н., проф.; Мелконян А.А., д. ист. н., академик НАН РА; Меликсетян Л.С., к. фил. н., доц.; Мирумян К.А., д. филос. н., проф.; Ованесян С.Г., д. филос. н., проф.; Саркисян О.Л., к. филос. н., доц. (отв. секретарь); Сандоян Э.М., д. экон. н., проф.; Симонян А.А., д. фил. н., проф.; Суварян А.М., д. экон. н., проф.

(36)

Издательство РАУ

№ 3/2020

Редакционно-издательский совет

«Вестник» РАУ

Председатель РИС «Вестник» РАУ – ректор РАУ, член-корреспондент НАН РА, д. эк. н., проф. Дарбинян А.Р.

Заместитель председателя РИС «Вестник» РАУ – проректор по науке РАУ, д. филос.н., проф. Аветисян П.С.

Состав РИС «Вестник» РАУ:

Погосян Г.А., академик НАН РА; Аветисян П.С., член-корр. НАН РА; Григорян А.П., академик НАН РА; Казарян Э.М., академик НАН РА; Суварян Ю.М., академик НАН РА; Мирумян К.А., д. филос. н., проф.

Журнал входит в перечень периодических изданий, зарегистрированных ВАК РА и РИНЦ

Российско-Армянский университет, 2020г.

ISSN 1829-0450

© Издательство РАУ, 2020