

Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова

Т. В. Зверева

Ижевск, Россия

Аннотация. В данной статье рассмотрены механизмы взаимодействия поэтического и кинематографического текстов. Высказана гипотеза о типологической общности художественных миров М. Лермонтова и С. Параджанова. Определяющим для двух художников стал орфический сюжет — сюжет путешествия Певца в иной мир. Также в статье показана трансформация жанра сказки в миф.

Ключевые слова: синтез искусств, жанр, сказка, миф, орфический сюжет.

T. V. ZVEREVA. *The fairy tale turned into the Myth: "Ashik-Kerib" by M. Lermontov in S. Paradzhanov's interpretation*

Abstract. In given article the author considers mechanisms of interaction of poetic and cinema texts. The author states a hypothesis about typology of art systems of M.Lermontov and S. Paradzhanov. The Orfej's plot unites Lermontov's fairy tale and Paradzhanov's film. The author reveals transformation of a genre of a fairy tale in a myth also.

Keywords: Synthesis of arts, genre, fairy tale, myth, Orfej's plot.

«Ашик-Кериб» М. Лермонтова не так часто становился предметом научных дискуссий, что вполне объяснимо. Найденный в черновиках поэта после его гибели и опубликованный только в 1846 году этот текст долгое время вообще не рассматривался в качестве оригинального произведения. Его запись относится к 1837 году — времени первой политической ссылки Лермонтова на Кавказ. Именно этот факт позволил Ю. М. Лотману справедливо вписать турецкую сказку в ряд произведений, связанных с темой Востока: «Лермонтова начал интересовать тип культуры Запада и тип культуры Востока и, в связи с этим, характер человека той и другой культуры. Вопрос этот имел совсем не отвлеченный и отнюдь не только эстетический смысл» [Лотман 2002: 802]. В этой же статье Лотман вскользь упоминает об «Ашик-Керибе»: «В „Ашик-Керибе“ психологию Востока выражает Куршуд-бек словами: „...что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует“» [Лотман 2002: 815]. Легко заметить, что именно этот тезис ляжет в основание «Фаталиста», новелле, завершающей роман «Герой нашего времени». Много сделавшие для атрибуции лермонтовского текста В. А. Мануйлов [Мануйлов 1941: 5- 41] и И. Л. Андронников [Андронников 1968: 311-362] также не ставили перед собой задачу постижения его художественной структуры. Из исследований, появившихся в последнее время, особо выделим статьи П. В. Алексеева [Алексеев] и С. К. Дарояна [Дароян]. Так или иначе, но почти все обращавшиеся к «Ашик-Керибу» едины во мнении, что запись Лермонтова связана с его интересом к теме Востока.

Однако сказка может быть вписана и в другой типологический ряд. На наш взгляд, «Ашик-Кериб» восходит к текстам, объединенным темой поэта-ски-

гальца. Политическая ссылка 1837 года была напрямую связана со стихотворением «Смерть поэта». Это один из первых лермонтовских текстов, где общая для романтической эстетики проблема соотношения человека и мира трансформировалась в не менее значимую проблему соотношения поэта и современного ему общества. Для Лермонтова пребывание на Кавказе было связано не только с осмыслением собственной участи, именно здесь он обрел ту литературную среду, которой был лишен ранее. Речь идет об Александре Одоевском — поэте-декабристе, оказавшемся на Кавказе после сибирской ссылки. Разговоры с Одоевским воскрешали события, связанные с 1825 годом и с дальнейшими судьбами участников восстания. В поэтической системе Лермонтова окончательно оформляется мысль о Поэте как искупительной жертве, впервые прозвучавшая в «пушкинском» стихотворении. Пребывание на Кавказе в 1837 году связано и с написанием «Песни о царе Иване Васильевиче, молодом опричнике и удалом купце Калашникове», где в завуалированной форме воссозданы события последнего года жизни Пушкина. Впервые эта концепция была высказана Б. М. Эйхенбаумом [Эйхенбаум 1986: 144], соотнесшим систему образов «Песни» (Калашников — Алена Дмитриевна — Киреебеевич) с роковым треугольником (Пушкин — Гончарова — Дантес). Таким образом, кавказская ссылка характеризуется напряженными размышлениями Лермонтова об «участи русских поэтов».

В «Ашик-Керибе» можно обнаружить и фрагменты «грибоедовского сюжета». Ко времени записи сказки Лермонтовым прошло семь лет со дня трагической гибели Грибоедова, как раз столько, сколько времени провел в странствиях по иному миру Ашик-Кериб. Обращает на себя внимание и соотношение топонимики текста с именем Грибоедова: упомянутые автором Тифлизи и Арзрум воскрешали в памяти читателя места, связанные с погибшим писателем. Прекрасная любовь Певца к Магуль-Мегери и данный ею обет возвращали к истории любви Грибоедова и Нины Чавчавадзе. Напомним, что именно в 1837 году произошло личное знакомство Лермонтова с А. Г. Чавчавадзе, и о событиях, произошедших в Персии, поэт знал из первых уст.

Безусловно, «Ашик-Кериб» — это разговор не только о жертвенной функции поэта. Главным героем сказки является Певец, силой своего искусства преодолевающий тяготы и невзгоды жизни. Можно говорить о присутствии *орфического сюжета* — сюжета о путешествии певца в иной мир. Как и в любой сказке, дорога, по которой идет Ашик, ведет в другой мир. Границей между «своим» и «чужим» мирами

является река; при этом на другой берег герой приплывает без одежды. В «чужом мире» Ашик одевается в «чужие одежды» и утрачивает собственное имя. (Заметим, что в лермонтовской сказке игра с именем обретает главенствующее значение: имя главного героя функционирует на грани имени собственного и имени нарицательного). Сюжет странствия певца в ином мире редуцируется до пределов одной фразы «...таким образом переходил он из деревни в деревню, из города в город; слава его разнеслась повсюду» [Лермонтов 1981: 176]. Оказавшись в Халафе у паши, Ашик-Кериб забывает о прекрасной Магуль-Мегери, и только золотое блюдо тифлизовского купца возвращает ему память о родине. Мотив забвения в сказке всегда соотнесен с миром смерти, поэтому финальное возвращение героя осмысливается как воскрешение из небытия. Благодаря чудесной помощи пророка безымянный певец прибывает на свадьбу своей возлюбленной, которая оборачивается его собственной свадьбой. Таким образом, чудесный дар песен позволяет герою переиграть смерть и обрести счастье.

Мы предложили одно из прочтений турецкой сказки, но в целом следует заключить, что на сегодняшний день в лермонтоведении отсутствуют убеждающие прочтения «Ашик-Кериба». Вместе с тем, в истории культуры не так редки случаи, когда постижение того или иного поэтического феномена происходит средствами другого вида искусства. Иллюстрации М. Врубеля к «Демону» М. Ю. Лермонтова или М. Шагала к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя выявляют природу художественного метода едва ли не точнее, нежели развернутые научные исследования. В этом же ряду стоит фильм Сергея Параджанова и Давида Абашидзе, снятый по мотивам «Ашик-Кериба». Именно Параджанов в полной мере постиг дух восточной сказки, перевел в визуальный ряд ее скрытые смыслы. Наша задача — проследить механизмы перерождения поэтического текста в текст кинематографический.

«Ашик-Кериб» — последнее творение режиссера, поэтому картину можно рассматривать как своеобразное духовное завещание мастера. Дальнейшие замыслы Параджанова были связаны с «Исповедью», но тяжелая болезнь не позволила режиссеру приступить к съемкам этого фильма. Думается, что дело здесь не в отпущенных художнику сроках, а в том, что *исповедь* к этому времени уже состоялась — ею стали все фильмы Параджанова, составляющие золотой фонд не только отечественного, но и мирового кинематографа. Выбор Лермонтова для экранизации в 1988 году не был случайностью. В «Цвете граната»,

картине, принесшей режиссеру мировую известность, Саят-Нова в своих песнях использовал сказания об Ашик-Керибе. В 1971 году режиссер обращался к поэме «Демон», написав для Киевской киностудии уникальный сценарий, наполненный изощренными фантазиями на темы поэмы. Позднее, в 1989 году, Параджанов совместно с Леонидом Осыкой создаст сценарий к фильму «Этюды о Врубеле», в котором отчетливо проступит сюжет «Демона». Вынашивая на протяжении всей жизни так и не реализованный замысел о пушкинском фильме («Дремлющий дворец»), режиссер вновь и вновь возвращался к имени Лермонтова, которое не отпускало его.

Кинематографическая версия «Ашик-Кериба» поражает своей странностью — режиссер-армянин снимает фильм в Грузии по мотивам турецкой сказки, озвучивает его на азербайджанском языке и посвящает русскому режиссеру Андрею Тарковскому. Напомним, что фильм снимался в период обострения Карабахского конфликта, и продуктивное существование в пределах одного смыслового пространства множества различных культур — турецкой, армянской, грузинской, азербайджанской и русской — было симптоматичным. Если учесть, что картина Параджанова несет в себе черты украинского вертепного театра, то становится понятным, насколько сложен сюжетный орнамент «Ашик-Кериба». По Параджанову, в мире есть только одно подлинное чудо — мировая культура, вобравшая в себя краски и звуки всех народов.

Первое же впечатление от просмотренного фильма сводится к парадоксальному умозаключению: «Фильм Параджанова не имеет или почти не имеет никакого отношения к произведению Лермонтова». Действительно, режиссер смело додумывает сюжетные линии, в значительной степени отступая от записанного поэтом варианта; согласно собственной художественной манере Параджанов усиливает символично-аллегорический план. Связь параджановского фильма с лермонтовским текстом прослеживается на каких-то других уровнях, поэтому вернее говорить о типологии, а не генеалогии.

Сходство двух художников устанавливается, прежде всего, через их отношение к проблеме смерти. Еще Владимир Соловьев указал на способность Лермонтова «переступить в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явления и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений» [Соловьев 1990: 281]. Впоследствии Л. В. Пумпянский [Пумпянский 2000: 605] говорил о «гипертрофии памяти» как основополагающем свойстве поэтического мира Лермонтова. «Гипер-

трофированная память» или «прапамять» неминуемо захватывает сферу *иногo*. Юношеская лирика начинается с «ночных текстов» («Ночь. I», «Ночь. II» и т. д.), в которых развернут чуждый для русской культуры сюжет странствия души по загробному миру. В дальнейшем мотив смерти станет определяющим в лирике Лермонтова, взгляд лирического героя постоянно проникает в будущее, которое, как правило, соединено с гибелью: «Кровавая мне могила ждет, / Могила без молитв и без креста...» [Лермонтов 1979: 174]. Главным вопросом становится вопрос не о смысле жизни, а о смысле смерти. «Боюсь не смерти я. О нет! / Боюсь исчезнуть совершенно» [Лермонтов 1979: 124] — именно этот страх перед небытием как полным исчезновением и определяет логику поэтического пути Лермонтова.

Постоянные размышления о смерти характерны и для Параджанова. Правда, лермонтовская серьезность уступает здесь место иронии и игре. В биографической повести Гарри Кунцева «Жил-был Параджанов» имеется следующее свидетельство: «... однажды, выйдя из тюрьмы, устроил себе грандиозные похороны. С панихидой, с речами о себе, с траурным шествием по улицам, с поминками, когда пришли все друзья и недруги, недруги и друзья, которых он не отличал друг от друга <...> На катафалке был укреплен его портрет в траурной рамке. Он шел рядом, скорбно сложив руки на груди. И на вопрос встречных: „Кого хоронят?“ — со спокойным достоинством отвечал; „Сергея Параджанова“ <...> Он часто смеялся, говоря о смерти» [Кунцев 2011: 8]. Параджанов не только играл со смертью, он эстетизировал ее, наряжал в немыслимые наряды. Достаточно сослаться на воспоминания И. П. Уваровой о похоронах Лили Брик: «Рукою великого маэстро он [Параджанов — Т. 3.] правил траурный бал. Это он навел чудесный грим на каменеющие крупные ее веки. Это он обрядил ее в гуцульскую рубаху со скорбной вышивкой у горловины. Он принес соловьиные розы и привел катафалк» [Уварова].

В кинематографе карнавализация и эстетизация смерти сменится уважительным ее почитанием. Уточняя границы собственного существования, Параджанов всегда оглядывался назад, прислушиваясь к зову предков. В самом начале его первого знаменитого фильма «Тени забытых предков» есть символический эпизод — маленький Иванко никак не может вырвать свою руку из оцепеневшей руки только что погибшего старшего брата. Ушедшие в иной мир «держат» руки живых собратьев, мир теней всецело определяет настоящие судьбы.

Тема смерти отчетливо прочерчена и в последнем фильме — едва намеченный Лермонтовым орфический сюжет развернут Параджановым в полной мере. Путь героя в «Ашик-Керибе» начинается со столкновения со смертью — умирает старый Ашук. Камера пристально останавливается на эпизоде погребения: молодой Ашук руками роет могилу, оплакивая старого певца, только что передавшего ему сааз. Весь эпизод решен в символическом ключе — в погребальную яму кладутся девять кукол-личин (здесь отчетливо проявлена связь «кукольной топики» с хтоническим началом), из могилы вылетает белый голубь-душа, и величественный верблюд припадает на колени перед свежей ямой. Песня-плач будет первой песней, услышанной в «другом» мире. Отныне душа умершего Ашука будет сопровождать молодого певца. Не случайно два белых всадника-покровителя появятся сразу после кончины старого Ашука — его голубиная душа обретает плоть в чудесных героях-помощниках.

Странник-Ашук становится участником таинственных обрядов. Во время проводов Ашука из родного дома в кадре крупным планом даны черные курицы и почерневший гранат — образы, напрямую соотносящиеся со смертью. Камера надолго остановится на двух свадьбах — слепых и глухонемых. В мифопоэтической традиции слепота и немота также отсылают к инобытию. Символы *потустороннего* буквально пронизывают параджановский фильм, отчасти отсылая к автобиографическому плану. Кому, как не Параджанову было знать, что есть возвращение из ада, откуда, ему — советскому Орфею — удалось вернуться... Значима и отсылка фильма к имени Андрея Тарковского, в творчестве которого символ дороги занимает исключительное место, при этом дорога, как правило, связана с миром инобытия.

Ведущее значение в кинематографической версии «Ашик-Кериба» обретают песни, которые, с одной стороны, приостанавливают движение линейного сюжета, с другой — переводят события в мистериальный план. Интересно, что Параджанов выстраивает свою картину в соответствии с той структурой, которая по неизвестным причинам была отвергнута Лермонтовым. По мнению исследователей, Лермонтов использовал азербайджанский вариант сказки о бедном певце. Главное отличие этого фольклорного варианта состоит в том, что повествовательная форма здесь чередуется с поэтическими импровизациями и включает в себя 87 песен. Неизвестно, знал ли Параджанов о фольклорном источнике лермонтовской сказки, но «Ашик-Кериб» стал самым «песенным»

фильмом режиссера. Проникая в дух восточной культуры, режиссер с точностью воспроизводит элементы, утраченные Лермонтовым.

Выше мы уже отметили, что Параджанов в значительной степени усиливает символический план сказки. Визуальным контрапунктом в «Ашик-Керибе» становится образ граната, связующий нелинейное повествование. В мифологии этот символ восходит, с одной стороны, к семантике жизни (брак и плодородие), с другой — к семантике смерти (Персефона /Прозерпина, проглотив косточку граната, вынуждена возвращаться в Аид). В параджановской картине эти два плана неотделимы друг от друга. Под гранатовым деревом сидят влюбленные; Магуль передает гранат Ашуку, и он припадает к нему как к живительному источнику; с веткой гранатового дерева мать приходит в дом Магули сватать своего сына; в сцене обручения гранаты рассыпаны в кадре. Пространство смерти отмечено другими визуальными построениями: весть о гибели Ашука в реке сопровождается кадром, где крупным планом дан черный гранат; последний вкус, который ощутит на своих губах умирающий Ашук, будет сок граната, превращающийся на глазах зрителя в кровь. Гранат — один из универсальных символов в кинопоэтике Параджанова. Показательно, что применительно к Лермонтову этот образ активно разрабатывался еще в сценарии к «Демону»: «Тамара входила в колючий гранатовый лес... На земле валялись треснувшие кислые гранаты... Тамара касалась гранатов на колючих ветках... Гранаты трескались и осыпали кислые зерна! <...> Тамара нашла большой бурый гранат и спрятала на грудь, под рясу... Кому предназначался бурый гранат?» [Параджанов 2004: 155]. Иными словами, в авторском сознании плоды граната были не в последнюю очередь связаны с лермонтовской темой.

К сказанному добавим, что в христианстве плод граната является символом воскрешения. Возвращение Ашука однозначно интерпретируется Параджановым как возвращение из мира смерти. В развитии сюжета-воскрешения главной является «сцена с тигром», которая дана в ключе крайней условности. Фрески и картины с изображением хищника и его жертвы, как это часто бывает у Параджанова, оживают и становятся самой реальностью: на пути Ашука встречается тигр, с которым он вынужден вступить в схватку. Смертельная схватка героя со зверем (восходящая к поэме «Мцыри») решена в игровом аспекте, поскольку Ашук борется с ненастоящим тигром, а с его пародийным двойником. Падение Ашука отождествляется со смертью, не случайно камера вначале вглядывается в его помертвевшее лицо,

а затем — в огромную белую маску, которая как бы заменяет героя. Именно в этот кульминационный момент появляется пророк/спаситель, борода которого сделана из плодов граната. Благодаря чудесной помощи пророка с гранатовой бородой Ашук воскресает из царства мертвых. В целом, фильм Параджанова представляет собой причудливое переплетение самых разных символических образов — чаши, распятого гуся, рыбы, голубя, кинжала...

Избыточная, льющая через край цветопись Параджанова, о которой неоднократно писалось, соответствует орнаментальному стилю лермонтовской сказки. На первый взгляд, «Ашик-Кериб» Лермонтова удивляет отсутствием цветовой лексики: в сказке имеется упоминание лишь двух цветов — «золотого» и «белого», но при этом у читателя создается иллюзия колористической насыщенности текста. По-видимому, такое впечатление возникает благодаря развернутым сравнениям и изощренному синтаксису. Достаточно обратиться к началу текста, чтобы увидеть его стиливые принципы: «Давно тому назад, в городе Тифлизе, жил один богатый турок; много аллах дал ему золота, но дороже золота была ему единственная дочь Магуль-Мегери; хороши звезды на небеси, но за звездами живут ангелы, и они еще лучше, так и Магуль-Мегери была лучше всех девушек Тифлиза» [Лермонтов 1981: 175]. В свою очередь для Параджанова именно цвет является конструктивным элементом, колористический сюжет имеет исключительное значение для понимания его фильмов. В «Ашик-Керибе» доминируют „белый“, „красный“ и „черный“ цвета, восходящие к архетипической картине мира. Обращение к архетипам необходимо режиссеру для пробуждения «прапамяти», ведущей к основаниям человеческой культуры. Отметим также, что в картине наблюдается движение цветовой палитры — доминирование красного цвета в начальных кадрах сменяется преобладанием черной гаммы в середине фильма и торжеством ослепительно белого цвета в финале.

Наконец, в «Ашик-Керибе» решаются сложнейшие художественные задачи, связанные с обнажением условности кинематографа. Ведущая линия советского кино была ориентирована на показ реальности как таковой (А. Кончаловский, М. Хуциев, А. Тарковский, А. Герман и пр.), камера следила за непосредственным движением жизни, пытаясь освободиться от субъективности взгляда. Параджанов, напротив, использует все средства для подчеркивания условности, характерной для кино как вида искусства. В финале белый голубь садится на камеру оператора — и этот последний кадр окончательно разрушает

ту иллюзию подлинности, на создание которой, как правило, направлен кинематограф. Думается, что в «Ашик-Керибе» есть только одна реальность — реальность искусства. Именно поэтому режиссер уходит от «случайности» кадра, принципа, лежащего в основании европейского неореализма. Визуальные построения Параджанова выверены в соответствии со строгими законами живописи, о чем сам режиссер неоднократно писал и говорил. Отсюда его исключительная любовь к натюрморту как жанру, в котором осуществляется поиск единственно возможного расположения вещей в пространстве. Отсюда и особый интерес к симметрическим построениям — выявлению скрытого Божественного порядка.

Напомним также, что Параджанов пытался преодолеть объемность изображения кадра. Не случайно ведущими в его фильмах становились фронтальные изображения. Динамичность, присущая кинематографу, трансформировалась у Параджанова в статику. Уже в начальных кадрах обозначен конструктивный принцип съемки: титры-надписи чередуются с застывшими изображениями (иконы, фрески, картины, скульптурные композиции...). Живое изображение как бы рождается из этих остановленных временем образов. Одновременно в «Ашик-Керибе» используется и обратный принцип — трансформация живого изображения в картину. Прежде всего, бросается в глаза мотив окаменения: поднос с фруктами трансформируется в камень; караван с верблюдами — в картину; гранатовое дерево, под которым сидят Ашик и его возлюбленная, застывает в росчерке фрескового изображения. Таким образом, жизнь то вырывается за пределы картины, то, напротив, застывает в живописных изображениях. Реальность у Параджанова словно отливается в формы искусства, чтобы обрести дыхание вечности. В «Ашик-Керибе» разговор идет о функциях искусства, благодаря которому человеческое бытие обретает смысл.

Не подводя преждевременных итогов, скажем, что история об Ашик-Керибе, когда-то записанная Лермонтовым, стала для Параджанова поводом для серьезного разговора о Художнике и его предназначении. В 1837 году Лермонтов записал запавшую в его душу сказку, спустя 150 лет Параджанов обратил ее в миф.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев П. В. Турецкая сказка М. Ю. Лермонтова «Ашик-Кериб» в контексте мусульманской эзотерической традиции. URL: <http://ec-dejavu.ru/l/Lermontov.html> (дата обращения: 21.11.2014).

Андроников И. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Худож. лит., 1968. 654 с.

Дароян С. К. «Ашик-Кериб» Лермонтова и армянские записи сказания. URL:<http://nashasreda.ru/ashik-kerib-lermontova-i-armyanskie-zapisi-skazaniya/> (дата обращения: 28.11.2014).

Кунцев Г. Жил-был Параджанов // Дружба народов. 2011. № 9. С. 6–52.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Л.: Наука, 1979–1981.

Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: PRO ET CONTRA. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей: антология. СПб.: РХГИ, 2002. С. 802–824.

Мануйлов В. А. М. Ю. Лермонтов и его запись сказки об Ашик-Керобе // «Ашик-Кериб»: Сб. к пост.

балета в Ленинградском государственном академическом Малом оперном театре. Л., 1941. С. 5–41.

Параджанов С. Дремлющий дворец. СПб.: «Азбука», 2004. 224 с.

Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской литературы, 2000. С. 599–648.

Соловьев В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. 422 с.

Уварова И. П. Зарисовки в виде персидской миниатюры. URL: <http://uvarova.jimdo.com> (дата обращения: 28.11.2014).

Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С. 94–185.

ДАнные об авторе

Зверева Татьяна Вячеславовна — доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета.

Адрес: 426034, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп.2)

Эл. почта: tvzver.1968@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Zvereva Tatyana Vjacheslavovna is a the Doctor of Philology, Professor of the Udmurt State University (Izhevsk).