

«КОЛІР ГРАНАТА»/«САЯТ-НОВА» ЯК ДЕКОЛОНІАЛЬНИЙ ЖЕСТ САРКІСА ПАРАДЖАНЯНА
Рецензія на фільм Сергія Параджанова «Колір граната».

Igor Horbach

«The Color of Pomegranates»/«Sayat-Nova» as a decolonial act by Sarkis Parajanyan
(Review of Serghii Parajanov movie «The Color of Pomegranates».)

Ihor Horbach

The review reveals aspects of decoloniality in the film of the famous Armenian director of the second half of the 20th century Sarkis Parajanyan «The Color of the Pomegranates». It was first shown in 1968 in the Armenian SSR, and then, the cutted edition, in 1973 throughout the USSR. However, the film did not become popular during the Soviet period. In addition, it underwent many changes due to censorship: editing, deletion of some scenes, film frames, audio, etc. In 2014, the film was restored with funds from the Martin Scorsese Foundation. In the same year, it was shown at many international events, including the 67th Cannes Film Festival. The film itself tells in poetic form episodes selected by the director from the biography of the 18th-century Armenian ashugh Sayat-Nova. It also largely represents Armenian culture: rituals, traditional crafts, local Christian architectural and pictorial traditions, etc. That is why I am interested in the nature of the representation of the above-mentioned elements of the film. The film is generally recognized as revolutionary in the context of Soviet cinema, so I have no doubts whether it could be conformist. This review examines the question of the nature of the representations of the poet's biography and Armenian culture: is it anti-colonial, post-colonial or decolonial.

Keywords: *Sarkis Parajanyan, «Sayat-Nova», act, decoloniality, Armenian culture, biography, experience.*

У жовтні 2024 р. в українських кінотеатрах розпочався показ кінострічки 1968 р. «Колір граната», оригінальною назвою якого є «Саят-Нова». Це відбулося на честь 100-річчя з дня народження її режисера Сергія Йосиповича Параджанова (або ж радше Саркіса Говсепі Параджаняна). Я вважаю за необхідним відмовлятися від русифікованого імені митця, адже зміна власних назв є частиною асиміляційної політики колонізаторів. Саркіс Параджанян має винятково вірменське походження, тому послуговування оригінальною формою його імені є коректним. До того ж, в українському контексті так само недоречно послуговуватися русифікованою формою, адже в такому випадку практикою привласнення митця займаємось ми. Використання оригінальної назви фільми я також вважаю коректним. Саркіс Параджанян відмовився від неї під тиском совєцької влади. На її думку, фільм був надто відстороненим від історичної персони самого Саят-Нови, тому режисера змусили обрати більш абстрактну назву (Тетерюк 2014). Проблема в цьому випадку не стільки у формулюванні «Колір граната», як у тому, що воно призводить до забуття оригінального задуму Параджаняна щодо найменування стрічки.

Ювілейний показ фільму (вірменською мовою із субтитрами) у січні 2024-го року організували представники вірменської національної спільноти в Україні (Спілка Вірмен України 2024). Окрім перегляду кіно, глядачі мали нагоду послухати лекцію про режисера від кінокритика Андрія Алферова. Модератором події був організатор культурних подій Алекс

Мартіросян. Після кінопоказу я поставив модератору питання про те, чи відчуває він зв'язок із національним, подібні до того, що відчуває українець при перегляді «Тіней забутих предків», під час перегляду «Саят-Нови»? Алекс Мартіросян відповів ствердно і пояснив що саме в стрічці пробуджує відповідні почуття. Відповідь на це питання стала відправною точкою для моїх роздумів. Я відчув потребу з'ясувати механізм завдяки якому кіно спричиняє пробудження національних почуттів у безпосередніх референтів фільму – вірмен. Так само важливо зрозуміти як фільм діє на Інших, тобто тих, хто не знайомий із цією культурою. На мою думку, «Саят-Нова» функціонує саме таким чином в контексті національної ідентичності через те, що є деколоніальним кіно. Ця рецензія, відповідно, є поглядом історика мистецтв на жест, акт, який втілює своєю стрічкою Саркіс Параджанян.

Але як можна говорити про деколоніальний жест Параджаняна, враховуючи належність Вірменії до СРСР? Перш за все, варто пояснити чому «Саят-Нова», на мою думку, не є антиколоніальним чи постколоніальним. У своєму кіно Параджанян не піддає сумнівам імперські наративи і не висміює їх. Перше можна означити як антиколоніальний спосіб протидії, друге – постколоніальний (Шкандрій, Кравченко 2024). Справа, як на мене, у тому, що для режисера ці наративи відсутні, і не через те, що Параджанян їх ігнорує чи займається ескапізмом. Для нього вони подолані, російський колоніалізм і колоніальність не існують в світогляді Параджаняна і він конструює свій фільм так, що той відкидає будь-які совєцькі структури не через активний спротив їм чи викривання того, як створюються дискурси, а через саме своє існування.

Таким чином, постає питання – у чому ж заявлена деколоніальність стрічки і яким чином вона може відбутися в імперії? Відповідаючи на останнє питання, хотів би звернутися до суті деколоніальної опції – вона є саме опцією, перспективою, точкою зору, яка відкидає суворе слідування теорії. Кожна колонізована спільнота, кожна особистість в межах цієї спільноти має абсолютно різний досвід взаємодії з імперією і її спадком як в просторі, так і часі. Тобто деколоніальне може відбуватися не лише після фактичного падіння імперії, але і під час її існування (Шкандрій, Кравченко 2024).

Я вважаю, що Саркіс Параджанян і був тим, хто здолав імперське в собі в зародку. Проте він не взяв на своє озброєння антиколоніальний національний наратив про супротив поневоленого поневолювачу. Разом із тим, він не був іронічним постмодерністом, який відмовився і від імперського, і від національного, оголивши свою ідентичність. Про це нам найкраще свідчить його відома цитата: «Я вірменин, що народився у Тбілісі і сидів у російській в'язниці за український націоналізм» (Оганесян 2007). Прийняття Параджаняном множинності своєї ідентичності, його активна антисовєцька позиція і створені ним фільми, що присвячені не лише трьом вищезгаданим народам, а ще й тюркським, указують нам, що він вийшов поза традиційну національну парадигму. Параджанян відмовляється слідувати одному-єдиному національному наративу – це перший вияв деколоніальності. Його щира відданість кожній із своїх ідентичностей, яка, втім, не вписується в совєцький наратив про дружбу народів, – вияв епістемічної непокори. А реактуалізація автентичних практик і знань спільнот, про які він знімає – вдавання до практики деколоніального естетизму. Тож яким чином це все втілено в його стрічці «Саят-Нова»?

Фільм присвячений життю вірменського ашуга XVIII-го століття Арутїна Саядяна (Саят-Нова – його псевдонім). Фільм не є традиційною для кіно біографічною стрічкою – це поетичне і візуальне осмислення досвідів поета на тлі ключових подій з його життя. У цьому, як на мене, і полягають його дві перші ознаки як деколоніального жесту. Варто також врахувати ширший контекст історії стрічки: у 250-річчя (1962 р.) із дня народження поета совєцька влада влаштовувала різноманітні події під гаслом дружби народів вірменського, грузинського і азербайджанського (фігура Саят-Нови тут є дуже зручною, адже він писав вірші цими мовами), у тому числі зняли й ідеологізований біографічний фільм про нього. Таким чином,

Параджаняну було на що, так би мовити, робити відповідь. І нею став відхід від традицій репрезентації, що вже склалися в совєцькому кінематографі.

Перше ознака деколоніальності стрічки – відмова від оповідного нарративу. Вона полягає у зверненні Параджанова до поетичної кіномови на протигагу реалістичному кіно (Тетерюк 2014). Перша зосереджена саме на образах фільму, де нарратив передається через них, тоді як друге міметично відтворює історію, підкорюючи всі засоби кінематографу вибудовуванню текстуального нарративу (Тетерюк 2014). Друга модель і переважала в СРСР, адже завдяки ній набагато легше транслявати ідеологічні нарративи через кіно. Стрічка Параджаняна насамперед візуальна. Вона побудована як поезія (Тетерюк 2014) – на образах. Завдяки ним вибудовується нарратив, але не про ідеологічно навантажені події, а чуттєві досвіди – біль, кохання, віру, зростання, смерть тощо. Такі досвіди є універсальними, але їх репрезентація образами вірменської культури обмежує цю універсальність, не дає маніпулювати ній імперії. Втілюється у життя відхід від реалістичного кіно, перш за все, через операторську роботу – статичні кадри, зйомку в анфас та крупним планом. Живописна композиційність мізансцен виходить за межі традиційної кіномови, що була прийнята в СРСР. Вона була незрозумілою нікому (Оганесян 2007) в тюрмі народів, адже всі звикли до усталених нарративних і послідовних форм кіно.

Відмова Параджаняна від реалістичного кіно означає епістеміологічну непокору «Саят-Нови» в царині кіно як такого. Режисер і фільм відмовляються від традиційних в державному кінематографі (іншого в СРСР і не було в епоху застою) форм оповіді і змістових посилив. Більшою мірою, ніж це було в «Тінях забутих предків», адже робота оператора Юрія Ілленка в тій стрічці є, як на мене, звичнішою - камера динамічна, постійно в русі (цього сам Парджанян не хотів, але був вимушений піти на компроміс).

Друга ознака деколоніальності фільму як жесту – у її змісті. По-перше, через те, що стрічка репрезентує чуттєві досвіди поета – не політично ідеологізовані події з біографії. Разом з тим відсутні антиколоніальні тропи про героїчний шлях і спротив поета, або ж постколоніальні пошуки і блукання. Будь-які пошуки тут відсутні. Поет зростає у своїй сім'ї, змалечку вбирає вірменські культурні і релігійні практики, кохає, живе в часи війни, вірує і помирає. Кожна з цих подій репрезентована через матрицю чуттєвості. Або таким чином як міг відчувати їх сам поет, або ж так, як відчув їх Параджанян, що дає підстави припускати присутність автобіографічних елементів у кіно (Тетерюк 2014). Останнє - глибоко індивідуальний жест, разом із тим деколоніальний, адже офіційні нарративи не дозволять творцям вторгуватися в біографії великих людей із привнесенням досвідів цих-таки творців. Утім, режисер, певне, розумів умовність як поняття великої людини, так і умовність самої біографії поета у совєцькому її викладі. Адже навіть ще у тогочасному виданні поезій ашуга пишуть (Саят-Нова 1989, р. 6), що життя поета оповите таємницями і ми маємо децицію фактів з нього, яким ще й важко довіряти. Тоді чому б не вступити у діалог вірменину 20-го століття із вірменином 18-го століття? Чому б не викрити ті спільні чуттєві досвіди, що їх проживали нація і її митці 300 років тому і нині?

Концентрація не на біографії, а на досвіді поета так само деколонізовує кіно. Біографія, як і будь-яка інша історія, це конструкт, який в рамках ідеології перетворюється на інструмент. Тому митець робить її тлом для чуттєвого, яке виявляє себе в образній мові стрічки, яка заснована на образах поезії Арутїна Саядяна (Artslooker 2024) і вірменської культури. Таким чином, режисер звертається у фільмі до чуттєвого, із яким імперія не може собі дати раду, тобто ідеологізувати його.

Отож що робить Саркіс Параджанян із змістом своєї стрічки? Уводить в підтексті елементи своєї біографії, які не дисонують із біографією поета. Відтворює чуттєві досвіди Саят-Нови завдяки своїй творчій уяві, але, передусім, на основі поезій самого поета і образів з рідної їм обом культури. Тобто Саркіс Параджанян виключає себе з колективістського ладу

совецького мистецтва, визволяє від ідеологем життя Арутіна, використовуючи ж образи з його віршів.

Третім аспектом деколоніальності «Саят-Нови» є реактуалізація вірменських практик і культури і те, як сприймає це глядач у фільмі. Вичавлювання вина ногами, жертвний обряд матах, ткацтво з усіма його етапами (Оганесян 2007) і образи гранату, кинджалу, вина – для імперії всі ці речі становлять етнографію, народне мистецтво тощо, яким зручно маніпулювати, адже воно низьке, маргінальне, периферійне, прикладне (Кіщук 2024). Тому воно не несе особливої цінності для пересічного глядача, який редукує ці практики згідно із мисленням, що йому нав'язала імперія. Деколоніальна опція пропонує термін для ситуації, коли ці практики визволяються з-під диктату категорійного апарату імперії – деколоніальний естезис (Mignolo & Vasquez 2013, p. 4-5).

На мою думку, у фільмі «Саят-Нова» Параджанян вдається до реверсивної логічної операції, презентуючи деколоніальні чуттєві образи і практики як естетичні. Більшість моїх знайомих після перегляду стрічки в жовтні у кінотеатрі «Жовтень» казали: «я нічого не зрозумів/ла, але дуже гарно». Люди, виховані на традиційних європейських естетичних категоріях, вважають цей фільм гарним. Тобто Параджанян завдяки маніпуляції на почуттях прекрасного насправді реактулізує і ревіталізує все вірменське не в колоніальних категоріях, а як чуттєве і автентичне: з естетики він виводить естезис. Тут доречно згадати про статтю Зої Звиняцьківської (Звиняцьківська 2024), де вона аналізує вплив «Саят-Нови» на сучасну поп-культуру, наприклад на кліпи американських співачок Леді Гаґи та Мадонни. У музичних кліпах до їхніх пісень «911» і «Bedtime» бачимо декілька посилань на фільм Параджаняна. Ця тема широко розповсюджена в мережі, чому посприяли жовтневі покази стрічки. Втім, як зазначає авторка, вони наповнені великою кількістю образів і з інших культур і творів. Тому ця тема є дуже спекулятивною і, як на мене, викриває меншовартісне бажання бути репрезентованим в чомусь мейнстрімному і масовому.

Така ситуація сковує імперію, адже вона не може накинути свої ідеологічні кайдани на цей фільм. Антиколоніальне вона ще може означити як відцентрове і сепаратистське, постколоніальне як невизначене і мінливе. В деколоніальному імперія просто відсутня. Тому їй лишається означити фільм як таємницю, загадку, бо вона не розуміє його, або як щось абсолютно мистецьке, живописне, високе тощо, тобто намагається апропріювати його, припасувати до колоніальної ієрархії (на жаль, подібні матеріали з'являються і нині (Тарасенко 2024)). Не розуміє, бо народне і традиційне звела до маргінесу, але Параджанян робить його «прекрасним», а тому й намагається привласнити, означивши як «прекрасне» імперськими лексемами, але з цією задачею не справляється. «Саят-Нова» через першу і другу свої ознаки як деколоніального жесту не може бути канонічним, традиційним совецьким кіно, а третя ознака є розривом і деконструкцією совецької колоніальної матрицю влади – прекрасним стає низьке і маргінальне. Так само склалося з фільмом історично, адже функціонери СРСР дуже швидко прибрали з прокату обидві версії фільму – другої режисерської версії, яку показували у Вірменії у 1970-му, і скорочену версію російського режисера Юткевича, яку крутили в 1973-му (Тетерюк 2014). Фільм не сприйняла публіка, але, в першу чергу, влада, бо не розуміла його. Звернімося до терміну, який розробив Мішель Фуко «знання-влада». У випадку, коли влада не має інформації, знань про певну річ, а отже і не має змоги її класифікувати, припасувати до власних конструктів, підкорити в кінці кінців, то і влади над цією річчю вона не має. На мою думку, це стосується фільму Параджаняна в контексті його існування в часи СРСР.

Таким чином, «Саят-Нова» є деколоніальним кіно і за своєю кіномовою, тобто формальною складовою, і змістом. Утім, найважливішим для мене таким жестом є сам спосіб дії режисера і його фільму. Саркіс Говсепі Параджанян вкраплює кольори і алюзії, які у вакуумі – окремих кадрах, приміром – можуть здаватися такими, що відповідають колоніальним категоріям естетичного. Утім, у цілісності всі вони складаються у єдину поетичну кінострічку,

всі образи якої взяті із культури Вірменії і поезії Саят-Нови, а сплетені воедино генієм режисера. Ця цілісність є чуттєвою – вона доступно оповідає про універсальні досвіди, але й глибоко автентичною, адже присвячена рідному народу. Відродження чуттєвих досвідів життя поета, практик культури, а також зіткнення з ними нашого європейського естетичного сприйняття мистецтва, і є деколоніальним актом, що його здійснив Саркіс Параджанян.

Важливо, аби цей жест режисера не сприймався, наприклад, лише як фільм, що вплинув на кліп американської поп-зірки, адже таким чином ми демонструємо, що не готові деколонізувати самих себе, аби зрозуміти «Саят-Нову» і те, як треба із ним взаємодіяти.

Список джерел та літератури

ЗВИНЯЦКІВСЬКА З., «Колір граната» Параджанова: як ми дивимося його сьогодні. *LB*. [Online]. Available from:

https://lb.ua/culture/2024/10/04/637952_kolir_granata_paradzhanova_yak_mi.html. [У доступі 1 грудня 2024].

КІЩУК Ю., Деколоніальний естетизм. *Український деколоніальний глосарій*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonial-aesthetics-uk>. [У доступі 1 грудня 2024].

ОГАНЕСЯН М., 2007, «Колір граната» крізь призму вірменської свідомості. *Кіно-Театр*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=735. [У доступі 1 грудня 2024].

САЯТ-НОВА, 1989, *Лірика*. Київ, Дніпро.

Спілка Вірмен України, 2024. У Будинку кіно показали «Саят-Нова» («Колір гранату») вірменською. [Online]. Available from: <https://www.sau.org.ua/sau-news/budynok-kino-pokazaly-sayat-nova-kolor-granatu-virmenskoyu>. [У доступі 1 грудня 2024].

ТАРАСЕНКО С., «Світ — це гранат»: рецензія-розбір «Кольору граната» Сергія Параджанова. *Свідомі*. [Online]. Available from: <https://svidomi.in.ua/page/svit-tse-hranat-retsenziia-rozbir-koloru-hranata-serhiia-paradzhanova>. [У доступі 1 грудня 2024].

ТЕТЕРЮК М., 2014, «Саят-Нова», «або Колір граната»: трансформація оповідної структур. *Кіно-Театр*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1581. [У доступі 1 грудня 2024].

ШКАНДРІЙ М., КРАВЧЕНКО Ю., Антиколоніальний, постколоніальний, деколоніальний. *Український деколоніальний глосарій*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk>. [У доступі 1 грудня 2024].

Artslooker, 2024, Це складно: «Колір граната» Параджанова. [Online]. Available from: <https://artslooker.com/tse-skladno-kolir-hranata-paradzhanova/>. [У доступі 1 грудня 2024].

MIGNOLO W. & VAZQUEZ R., Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text*. Available from: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial_Aesthetics_Colonial_Wounds_Decolonial_Healings_Social_Text_15505156052623_5800.pdf. [У доступі 1 грудня 2024].

References

Artslooker, 2024, Tse skladno: «Kolir hranata» Paradzhanova. [Online]. Available from: <https://artslooker.com/tse-skladno-kolir-hranata-paradzhanova/>. [Accessed: 1st December 2024].

KISHCHUK Y., Dekolonialnyi estezys. *Ukrainskyi dekolonialnyi hlosarii*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonial-aesthetics-uk>. [Accessed: 1st December 2024].

- MIGNOLO W. & VAZQUEZ R., Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. Social Text. Available from: [https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial Aesthetics Colonial Wounds Decolonial Healings Social Text 15505156052623 5800.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial_Aesthetics_Colonial_Wounds_Decolonial_Healings_Social_Text_15505156052623_5800.pdf). [Accessed: 1st December 2024].
- OHANESIAN M., 2007, «Kolir hranata» kriz pryzmu virmenskoi svidomosti. *Kino-Teatr*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=735. [Accessed: 1st December 2024].
- SAIAT-NOVA, 1989, *Liryka*. Kyiv, Dnipro.
- SHKANDRII M., KRAVCHENKO Yu., Antykolonialnyi, postkolonialnyi, dekolonialnyi. *Ukrainskyi dekolonialnyi hlosarii*. [Online]. Available from: <https://decolonialglossary.com.ua/decolonialanti-colonialpostcolonial-uk>. [Accessed: 1st December 2024].
- Spilka Virmen Ukrainy, 2024. U Budynku kino pokazaly «Saiat-Nova» («Kolir hranatu») virmenskoiu. [Online]. Available from: <https://www.sau.org.ua/sau-news/budynok-kino-pokazaly-saiat-nova-kolor-granatu-virmenskoyu>. [Accessed: 1st December 2024].
- TARASENKO S., «Svit — tse hranat»: retsenziia-rozbir «Koloru hranata» Serhiia Paradzhanova. *Svidomi*. [Online]. Available from: <https://svidomi.in.ua/page/svit-tse-hranat-retsenziia-rozbir-koloru-hranata-serhiia-paradzhanova>. [Accessed: 1st December 2024].
- TETERIUK M., 2014, «Saiat-Nova», abo «Kolir hranata»: transformatsiia opovidnoi struktur. *Kino-Teatr*. [Online]. Available from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1581. [Accessed: 1st December 2024].
- ZVYNYATSKIVSKA Z., «Kolir hranata» Paradzhanova: yak my dyvymosia yoho sohodni. *LB*. [Online]. Available from: https://lb.ua/culture/2024/10/04/637952_kolir_granata_paradzhanova_yak_mi.html. [Accessed: 1st December 2024].

**«Колір граната»/«Саят-Нова» як деколоніальний жест Саркіса Параджаняна.
Рецензія на фільм Сергія Параджанова «Колір граната».**

В рецензії розкрито аспекти деколоніальності в кінострічці видатного вірменського режисера другої половини ХХ ст. Саркіса Говсепі Параджаняна «Колір граната». Вперше вона була показана в 1968-му році у Вірменській РСР, а потім, в цензурованому вигляді, в 1973-му році у всьому СРСР. Втім, особливої популярності в радянський період стрічка не зазнала. Окрім цього, за час свого існування вона зазнала багатьох змін через цензуру: монтаж, видалення деяких сцен, кадрів, аудіосупроводу тощо. В 2014 фільм було реставровано за кошти Фонду Мартіна Скорсезе. В тому ж році його показали на багатьох міжнародних подіях, в тому числі на 67-му Каннському кінофестивалі. Сам фільм у поетичній формі оповідає обрані режисером епізоди з біографії вірменського ашуга 18 століття Саят-Нови. Він також в значній мірі репрезентує вірменську культуру: обряди, традиційні ремесла, місцеві християнські архітектурну і живописну традиції тощо. Саме тому мене цікавить характер репрезентації згаданих вище елементів стрічки. Стрічка загалом визнається революційною в контексті радянського кінематографу, тому у мене не виникає сумнівів чи могла б вона бути конформістською. В даній рецензії розглянуто питання характеру репрезентацій біографії поета і вірменської культури: чи є він антиколоніальним, постколоніальним чи деколоніальним.

Ключові слова: Саркіс Параджанян, «Саят-Нова», жест, деколоніальність, вірменська культура, біографія, досвід.

Ihor Horbach, *Master's student, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine)*

Ігор Горбач, *студент магістратури, Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-4113-3848>

Received: 01-10-2024

Advance Access Published: October, 2024