

Черное солнце и огороженный простор: образы неволи в творчестве Сергея Параджанова и Кадзуки Ясуо

Эльза-Баир Гучинова

Всемирно известному режиссеру Сергею Параджанову и выдающемуся японскому художнику Кадзуки Ясуо довелось жить и творить в жестоком XX в. Становление обоих художников пришлось на период, когда СССР и Япония переживали экономический подъем. Для СССР и для Японии это были годы тоталитарного режима, проникнутые духом милитаризма, нередко завуалированным антивоенной риторикой.

Несмотря на многие исторические и политические обстоятельства, которые отличали жизнь и творчество художников, в творчестве Параджанова и Кадзуки можно увидеть общие черты. Параджанов и Кадзуки жили в разных социальных контекстах, творили в разных жанрах. Но каждый имел опыт заключения, который так или иначе повлиял на творчество и на самих художников.

Ясуо Кадзуки (1911-1974) родился в г. Мисуми-чо в префектуре Ямагучи. Рано осиротев, он стал рисовать в возрасте 16 лет и получил художественное образование вначале в художественной школе Кавабаты, затем в школе искусств в Токио. Кадзуки Ясуо был солдатом Квантунской армии, которая была вынуждена подчиниться рескрипту императора о капитуляции от 15 августа 1945 г. и перешла в Маньчжурии в распоряжение Красной Армии. 640 тысяч солдат и офицеров Квантунской армии были вывезены в СССР и прошли через лагерь ГУПВИ, где десятая их часть сгинула от истощения и непосильного

труда¹. Кадзуки провел на фронте и в плену 4, 5 года. После возвращения из Сибири в 1947 г. он продолжил писать и получил национальное признание. Его картины хранятся в музеях современного искусства Японии, а в его родном городе открыт музей творчества Ясуо Кадзуки.

Сергей Параджанов (1924 - 1990) родился в Тбилиси. В 1952 г. он закончил институт кинематографии (ВГИК). После фильма «Тени забытых предков» (1964) получил всемирное признание. Великий режиссер свободно выражал свои мысли и в кругу друзей и в публичных выступлениях, где имел смелость не соглашаться с руководящей линией партии, что не могло остаться безнаказанным. По сфабрикованному обвинению, а фальсификация и тайна становятся базовыми стратегиями тоталитарной власти в борьбе с инакомыслящими, С. Параджанов дважды был арестован. После первого суда в 1974 г. он получил приговор в пять лет лагерей, из которых отсидел четыре года, отбывая наказание на Украине в лагерях усиленного режима. Во время второго ареста Параджанов 9 месяцев – с 11 февраля 1982 г. по 5 октября 1982 г. – отсидел в камере смертников Ортачальской тюрьмы в Тбилиси. Позже он назвал годы заключения и 15 лет молчания вокруг его имени с 1970 (после премьеры «Цвета граната») и до 1985 (до первого показа на Московском фестивале «Легенды о Сурамской крепости», снятой на киностудии «Грузия-фильм») «тремя пятилетками Гулага». Как отмечал армянский киновед Г. Закоян, Параджанов «родился, жил и творил в огромном лагере – СССР. Но творить – означает волить свободу»².

Как же художник выражает свой травматический опыт? В. Шаламов сформулировал такой подход: «...предложить собственную кровь для жизни возникающего пейзажа», иначе говоря, собственную жизнь, себя, чтобы иметь право писать. Именно художник, чей талант позволяет ему видеть дальше и глубже, чем остальные, становится образцом подлинности, с которым пропитанное фальшью тоталитарное общество могло бы постоянно сверяться. Шаламов считал, что рассказывать о лагере надо так, чтобы показать «летопись души» – обратившись к воображению, насыщающему документ значением, соизмеримым с душой³.

¹ См.: Катасонова Е. Японские военнопленные в СССР: большая игра великих держав. М., 2003., Кузнецов С.И. Японцы в сибирском плену (1945-1956). Иркутск, 1997.

² Закоян Г. Предисловие. // Сергей Параджанов. Письма из зоны. Ереван, 2000. С. 8.

³ Шаламов В. Манифест о «новой прозе» // Вопросы литературы. 1989. № 5. С. 233.

О том как важны образы лагеря в литературе красноречиво говорит человеческий и творческий подвиг Шаламова. Теперь уже можно сказать, что реальная Колыма со своим концентрационным адом существует лишь в той мере, в какой существуют «Колымские рассказы». В той же мере не существуют Воркута и Норильск, хотя творившееся там не менее апокалиптично⁴, потому что не нашлось художника, сумевшего рассказать об этом адекватно масштабам того ада.

Несколько десятков японских профессиональных и самодеятельных художников оставили нам образы советского лагеря. Маслом и графикой они передавали свое травматическое прошлое, и в этом ряду работы Кадзуки занимают особое место желанием подняться над бытовыми сюжетами и попыткой осмыслить лагерный опыт.

Цель моего выступления – проследить некоторые параллели в том как лагерное прошлое отражается в творчестве Параджанова и Кадзуки, в каких образах проявляется и как меняется саморепрезентация художника.

Для работ Кадзуки характерно обращение к экзистенциальным темам, Параджанову особенно удавались мифологические сюжеты. Но обоих художников объединяет тема свободы человека в несвободных условиях, где границы свободы могут быть очерчены и границами тоталитарного государства, и военным порядком на фронте, и колючей проволокой лагерной ограды.

Колючая проволока как символ несвободы

Рис.1. На рисунке Параджанова «Грузин – охрана. Зима!» мы видим высокую ограду из колючей проволоки, отделяющей лагерь от остального мира. Эта ограда так высока, что достигает до пояса охраннику, стоящему на вышке. Там, за оградой, Арарат и библейская птица летит на обетованную землю. У ограды охранник, грузин. Южному человеку холодно на морозе, хотя он одет достаточно тепло – валенки, овчинный полушубок, меховая шапка-ушанка, но вышка, на которой он должен отстоять свой караул, не позволяет ему согреться. Вспоминается давно



⁴ Нич Д. Московский рассказ. Жизнеописание Варлама Шаламова. 1960-80е гг. 2011. С. 154.

замеченное сравнение, ставшее уже общим местом, что судьба тюремщика мало отличается от судьбы заключенного, он тоже всю жизнь проводит за решеткой, хотя и в смягченном режиме. Это также метафора СССР как двух лагерей, двух зон – малой зоны, собственно лагеря, и большой зоны, в которой жили советские люди, но также не имевшие многих гражданских свобод. Эту метафору подчеркивают провода, уходящие в небо Советского Союза. Как будто реализованный по всей стране план ГОЭЛРО переходит в другой грандиозный план – план архипелага ГУЛаг.



Рис.2. На рисунке «Банный день в зоне» Сергей Параджанов показывает как человек привыкает к несвободе и обживает ее, невольно пытаясь приспособиться к ее условиям. В лагерном пространстве колючая решетка при необходимости превращается

в бельевую веревку. Художник подчеркивает незащищенность заключенного - вот он весь голый, неприкрытый, и даже интимная область открыта – перед системой, сильной и имеющей в распоряжении такие колючие ограды, вышки и армию охранников.

Колючая проволока настолько вошла в лагерные реалии, что оказалась нарисованной как часть декора на игральные карты, которые Параджанов изготовил для товарищей по заключению.

Колючая лагерная проволока проявилась и в работах Кадзуки Ясуо, более того, она стала частью миропорядка. Например, на картине «Колючая проволока, звезды, лето» (**Рис.3**) художник увидел рукотворные колючки - звездочки на проволоке, их строгий порядок напоминает строй солдат или строй заключенных. На земле мы видим только черную пустоту, здание барака в центре картины и колючую проволоку. Но и в кажущемся хаосе небесных звезд угадываются очертания пятиконечной звезды. Вот как он комментировал



это изображение:

Сибирское лето красивое, хотя и короткое. Я не могу забыть быстротечную летнюю красоту сибирской природы. Это красота звезд. Выйдя из барака, пропитанного запахом вонючего пота, лежу на прохладной земле. Начинают мигать звезды одна за другой. Очень быстро. Во всем небе симпозиум звезд. Мы любовались красотой, которая нас связывала с Японией, но не могли забыть реальность плена. Куда ни посмотрю, вижу ограду. Когда я был в Сибири, я был отделен от звезд колючей проволокой⁵.

Прямым символом свободы для Параджанова и Кадзуки становятся птицы. Мы уже видели птицу, парящую над колючей проволокой и устремленную к Арарату. Кадзуки нарисовал сокола. **Рис.4.** Вот как он комментировал свой рисунок:

Однажды к нам прилетел, заблудившись, сапсан. Еще не взрослый, заболел и не мог лететь. Мы стали его кормить, дали ему еду и привязали веревку к его ноге. Но на другой день утром его не обнаружили, он улетел, великолепно порвав веревки. Я позавидовал тому, как птица своей силой смогла освободиться. Мне стало грустно, что у меня нет крыльев, чтобы улететь. Те веревки, что держат нас, не режутся так легко. Я изобразил сокола вместо сапсана, потому что хотел изобразить больше жизненной силы и способности к полету⁶.



Ассоциируя птицу с пленником и заменяя сапсана соколом, Кадзуки хочет придать больше силы тому заключенному, оставшемуся в лагерном прошлом, себе и своим товарищам.

⁵ Kazuki Yasuo. *Siberia Series*, p. 84. Благодарю проф. Иноуэ Коичи за перевод с японского языка.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

Неволя и творчество

О своем творчестве в лагере Сергей Параджанов писал как об огороженном просторе. В этом оксюмороне проговаривается, что простор, даже творческий, можно огородить. Параджанов писал о том, какой насыщенной была его внутренняя жизнь в лагере:

Я был прачкой, дворником, штопальщиком мешков и даже пожарным. Однако не это главное. Главное, что я создал 800 рисунков и коллажей. Задумал удивительные литературные зарисовки, новеллы, либретто, сценарии⁷.

Как мы видим, пространство свободы художника можно изолировать от круга родных и профессионального сообщества, можно ограничить выбор материалов и виды техники. В лагерном заключении художник невольно переосмысливает не только свою судьбу, но и творческие задачи. Вынужденная ограниченность материалов расширяет спектр применения подручных средств, и уже можно вышивать надерганными нитками из мешковины, делать монеты и портреты из крышек из фольги от молочных бутылок, рисовать на носовых платках и исподних рубашках.

Мы знаем, «из какого сора» росли произведения Параджанова в лагере и на свободе, но вот после лагеря Кадзуки возвращается домой и чувствует, что покупные краски его не удовлетворяют. Для изображения лагерного опыта ему нужны те краски, которые он добывал в лагере из саж, почвы и растений. Так рождаются «Черное солнце» (Рис.5.) и «Серое солнце».

Для пленных японцев лагеря Сибири прежде всего – это чуждая климатически и географически недружественная среда: чужое небо, холод и снег. Но даже солнце для пленников казалось другим. Вместо такого



⁷ Цитируется по: *Орозбаев К.* Планета Сергея Параджанова // *Виноград*, № 2. 2011. <http://www.vinograd.su/art/detail.php?id=44035>

родного красного солнца *хи-но мару* Кадзуки рисует черное солнце. Позже он объяснит этот образ так:

Даже это красивейшее солнце для меня, который связан клеткой, названной армией, перестало быть символом надежды. Солнце потеряло обычный блеск и показалось на небе черным шаром⁸. Когда Кадзуки везли в Сибирь, он

«смотрел через окна вагона на улицу и думал: это можно нарисовать, это нельзя нарисовать, это не стоит рисовать. С такими мыслями мне было легче. Именно это спасало меня от чувства бессилия и усталости.

Я по-настоящему выучился рисовать в Сибири. До этого я думал, что художник рисует то, что предполагается нарисовать, и произведение рождается само собой. Но в Сибири сама возможность рисовать была привилегией. Только тогда, когда я потерял эту привилегию, я узнал, что она необходима как вода для рыбы, чтобы жить. Поэтому я хотел рисовать в Сибири независимо от оценок и репутации, просто рисовать. Раньше я с трудом искал предмет, а в Сибири все стихийно из меня вытекало как родник»⁹.

Рис.6. Хорошим подтверждением творческой плодотворности того, как росли «цветы, не ведая стыда», стали тюремные букеты Сергея Параджанова. Это была классическая техника бриколажа – создание объектов искусства из подручных средств. Таким образом Параджанов создал сотни шедевров.



Телесность и субъектность

Необходимо специально остановиться на важной теме телесности в ее связи с маскулинностью и утратой субъектности, которая была неизбежна в условиях лагеря. Напомню, что в гендерных исследованиях считается, что у мужчины нет Тела, поскольку он обладает Фаллосом, что позволяет ему принимать решения и быть субъектом. А вот женщина субъектностью не

⁸ Ibid., p. 15.

⁹ Ibid., p. 158.

обладает, но взамен этого у нее есть Тело.

Как считают исследователи, в тоталитарную эпоху 40-х после призыва в армию тело японского солдата не принадлежало ему, оно было отчуждено в пользу родины и императора, а то, что принадлежало родине и императору, должно было содержаться в полном порядке¹⁰. Однако после рескрипта императора от 15 августа 1945 г. солдаты Квантунской армии на неопределенный срок перешли в распоряжение Красной Армии. В силу исторических обстоятельств за телами уже не было такого ответственного присмотра, и, утратив субъектность, пленники стали постепенно чувствовать свои тела, которые к тому же стали быстро меняться – худеть и слабеть. Солдатские тела стали постепенно менять своего хозяина. Во время войны они принадлежали императору, затем находились в аренде у СССР и в лагере постепенно стали возвращаться к своему бывшему хозяину - личности человека. По мере того как военнопленный осознал новую ситуацию и свои стратегии выживания, он начинал распоряжаться своим телом как своей собственностью: кто-то отрубал себе пальцы, кто-то лишал себя жизни.

Рис.7. Кадзуки на своих полотнах изображал лица пленников и их руки, подчеркивая инструментальное значение пленения: советской власти прежде всего были нужны рабочие руки для восстановления народного хозяйства. Физические тела с их болезнями, голодом и холодом он только подразумевает, но бытовых лагерных сценок не изображает, как делает это большая часть японских художников-пленников. Он остается верен экзистенциальным проблемам, фокусируя их в лагерном локусе. Может быть именно в таком контексте эта проблематика становится более обнаженной, как и сам человек, лишенный всего.

Если японские пленники в лагере не обладали в полной мере своими



телами, не имея права распоряжаться собой и принимать решения, то советские заключенные в застойные 70-е годы свою субъектность не теряли, голод не испытывали, на тяжелых работах «не

¹⁰ Мещеряков А.В. Статя японцем. М, 2012. С. 364



вкалывали». Японские пленники только в последние, более благополучные годы плена могли думать о сексуальной жизни, да и то не все. В то время как солдагерники Параджанова изнывали от своей сексуальности, умоляя его рисовать женские образы и порносюжеты для эротических практик.

Рис.8. На картине Йошизо Камицухара изображен медосмотр с проверкой подкожного жира на ягодиче. Перед нами самый

распространенный сюжет всего лагерного изобразительного метатекста бывших узников из Японии. Это еще одна иллюстрация «политической анатомии», которую Мишель Фуко связывал с «механикой власти», производящей подчиненные, «послушные» тела¹¹. В самом явном виде эта «политическая анатомия» проявилась в XX в., когда тоталитарные режимы использовали миллионы людей в своих лагерях, принуждая их работать с необходимой эффективностью.

Если самым распространенным заболеванием в лагерях сталинской эпохи была дистрофия, то в лагерных образах Сергея Параджанова мы видим как наиболее злободневную проблему медосмотра сифилис. **Рис.9.** Другие времена, другие нравы, и когда 58-ю статью, политических, все-таки отпустили, в советской зоне остались преимущественно воры, со всеми традициями воровского мира, описанными Варламом Шаламовым.



Портреты зеков и деперсонализация военнопленных

Сохранение субъектности у советских зеков, не знавших проблемы

¹¹ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М. Ad Marginem.1999. С. 201

выживания как коллективной проблемы, отразилось в многообразии тюремных типажей. Параджанов создал целую галерею солагерников в серии «Кент», и все



они поражают колоритностью и разнообразием образов, так же как один из этой серии на **Рис.10**.

В то время как все солагерники Кадзуки, которых мы видели выше, а также на многих других картинах, например, на картине «На север, на запад», имеют одно и то же лицо. **Рис.11**. Как писал сам автор,

Лица, нарисованные мной, это одни и те же лица. Это я делал, нарочно отказываясь от личности. Пока солдат остается солдатом, у него нет личности. Я рисую солдат с одним лицом. То, что я хочу рисовать, – это не индивидуальный солдат, а солдат как таковой¹².

Кадзуки Ясуо показывает пленников в товарном вагоне, у которых лица неотличимы друг от друга. Их везут как щебень, как камни, как строительный материал. В этой его работе в камнях, перевязанных в ящике, узнаем героев предыдущих работ – пленников, лица которых также неотличимы друг от друга, как и камни. Как и у камней, у пленников нет свободы выбора и воли, они, как и камни – строительный материал для чужого блага, чужого будущего. Здесь уместно вспомнить рассуждения Вардана Айрапетяна о дзенском саде камней во дворе монастыря Реандзи. Пятнадцатый камень невозможно увидеть. Взгляд наблюдателя всегда охватывает на один камень меньше¹³. Именно так не могут

¹² Kazuki. Siberia Series, p. 158.

¹³ Личная коммуникация с Варданом Айрапетяном. Август 2012.

сосчитать себя работниками в анекдоте про девярых людей, недосчитываясь каждый раз одного: ведь человек не видит себя со стороны, не может себя сосчитать¹⁴.

Лагерь живет законами больших чисел: типовая ситуация лагеря – это общие работы, быстро превращающие заключенного в доходягу и лишаящие индивидуального опыта вместе с «индивидуализацией», «характером» и цветом глаз, которого, по словам Шаламова, у заключенных на Колыме нет. Сведение ценности человека и человеческого к нулю – вот неотъемлемая черта социума, заданного как принудительно мобилизованная масса¹⁵.

Куклы и люди

Пленные японцы в 40-е гг., советские люди в 70-е были винтиками системы и не могли ей противостоять, они были куклами для нее, включая даже такую сложную фигуру в советской культуре как Лиля Брик, которой Параджанов посвятил свою первую куклу, изготовленную в лагере из мешковины. Ассамбляж «Вор никогда не станет прачкой» аппелирует к подлинной истории.

Рис.12. Как-то Параджанов подметал лагерной двор, и проходивший мимо начальник сделал замечание, что он, дескать, работает без огонька. Параджанов поджег метлу, «чтобы доказать, что умеет работать с огоньком»¹⁶.

Как уже было отмечено, «кукла изображает самого Параджанова. Название композиции – воровская поговорка. Подобно тому как вор всегда останется вором, «никогда не станет прачкой», настоящий художник всегда



¹⁴ См. *Айрапетян В.* Толкование на анекдот про девярых людей. www.ruthenia.ru/folklore/hayrapetyan1.htm

¹⁵ *Агамбен Джорджо.* Что остается от Аушвица. Архив и свидетельство // Отечественные записки, № 4, 2008, С. 59.

¹⁶ *Калейдоскоп Параджанова.* Рисунок, коллаж, ассамбляж. Ереван. 2008. С. 81.

останется художником, не потеряет внутренней свободы»¹⁷.

В этой композиции, как заметил антрополог Левон Абрамян, главное – цепь, на которой висит герой¹⁸. Цепь, отсылающая наши ассоциации к прикованным героям или к рабам, также напоминает цепных животных и брелоки. А в черной руке кукловода мы узнаем «руки брадобрея», такие же отвратительные, как и власть, играющая судьбами людей.

Рис.13. Игрушечные лесорубы, как игрушки в руках злой судьбы, появляются в работах Кадзуки.

Рис.14. Гроб или ящик с останками, исполненный Кадзуки в 1959 г., перекликается с отношением к работе памяти как к раскопкам, как будто задает тон в вопросе о лагерных годах – просто так похоронить тяжелое прошлое в памяти не удастся.

После перестройки в Сибири стали регулярными приезды японских делегаций в поисках заброшенных лагерных клабищ, чтобы забрать прах японских военнопленных на родину и воздать там должные почести. Эти приезды порой называют в Сибири «могильными» турами, и здесь особенно уместны строки Анны Ахматовой о русской земле, в которую «мы ложимся и становимся ею, потому и зовем так свободно – своею». В данном случае мы видим, как *не* становятся японцы русской землей, как и после смерти они остаются японцами. Может быть, потому и гроб, что перед нами, портативного размера, удобный для транспортировки на родину?



田 薪をつくる人 27.0x25.0x2.0 1968年



¹⁷ Там же.

¹⁸ Абрамян Л. Кинорежиссер, смотрящий на мир глазами художника// Калейдоскоп Параджанова. Рисунок, коллаж, ассамбляж. Ереван. 2008. С. 23.

Портреты и автопортреты

Рис.15. На этом рисунке Кадзуки изображено лицо человека, на котором видны муки: ему дискомфортно. Лицо не прорисовано, оно набросано черне, как будто это только черновик человека или глыба, из которой только начинается человек, у которой еще «не убрали все лишнее» или, наоборот, глыба, в которую превращается человек. Но вот в районе шеи – важном органе, связанном с дыханием – синонимом жизни – автор считает важным изобразить два главных символа советской власти – пятиконечную звезду и красное знамя. Как будто эти два символа застревают в горле человека, не дают свободно дышать и значит свободно жить, но и просто проглотить их тоже нельзя.



Рис. 16. Пленник. Этот ассамбляж, создающий портрет заключенного, определяет пленника как человека, сидящего за решеткой и думающего только о табаке и еде, свидетельством чего являются пустая ложка и трубка без табака. Если мы вспомним о крышках из фольги от кефирных и молочных бутылок, ставших талерами, то эта решетка напоминает проволоку от шампанского.

Кадзуки работает над портретом пленника, минимизируя лицо. Например, на картине «Лицо пленника в зимнем окне» на лице у пленника пропадает плоть и только кости образуют – нет не скелет, а какой-то новый инструмент то ли для плотницких работ, то ли для работы каменщика.

Рис.17. В итоге лицо становится рабочим инструментом, в котором мы смутно угадываем лицо человека, тот костяк, в который превращается лицо доходяги, но у которого сохранилась воля к жизни. Он решил, что лучше всего именно этот образ отражает существо





Кадзуки, видимо, потому что пленник долго жил в душе художника и потому стал его автопортретом, его лого.

Теперь рассмотрим портреты Сергея Параджанова. Образ мученика, творившего вопреки воле властей, складывался еще до ареста, – с арестом он канонизируется¹⁹. **Рис.18.** Эта фотография,

скорее всего срежиссированная им самим, сделана в Украине. Но мы видим терновый венец, избыточно сложенный втрое – как жемчужное ожерелье Джекки Кенеди. И то, что Ролан Барт назвал пунктум – та деталь на фотографии, которая цепляет глаз, – это пустые глазницы. Еще относительно молодой Параджанов уже чувствует свою судьбу, уже знает, «что случится на его веку».

Рис.19. Перед нами фотография Сергея Параджанова, сделанная в 1980 г. Он уже вышел из лагеря. Не только седина говорит о перенесенных тяготах, сам Параджанов рисует знаки лагеря – колючую проволоку, легко перечеркивающую личность человека, нимб – терновый венец из колючей лагерьной проволоки и ножницы, разрезающие эти путы, мешавшие художнику жить и творить.



Рис.20. В конце концов Параджанов создает свое лого – автопортрет, отражая главные знаки судьбы – лицо художника, перечеркнутое лагерьной проволокой, первая буква имени С в форме граната, ножницы, готовые перерезать проволоку. В центре композиции – отгиск большого пальца внутри буквы С, дактилоскопическая подпись арестанта и его уникальная идентичность. Драматичность композиции придает и знак времени – маленькая пятиконечная звезда в левом углу. Дает ли она свет, не видно, но очень напоминает такие же звездочки на колючей проволоке в работах Кадзуки Ясуо.



¹⁹ *Закоян Г. Указ. Соч. С. 8.*

