

# ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹԵԱՆ ԴՐՍԵՒՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿԻՆՈՅՈՒՄ.

## ՍԵՐԳԻՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎ, ԱՐՏԱԻԱԶԴ ՓԵԼԵՇԵԱՆ

ՍԻՐԱՆՈՅՇ ԳԱԼՍՏԵԱՆ

### ԻՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ «ԲԱԶՄԱՆՈՍՏՈՒՄ» ԻՐԵՐԸ

Ամէն անգամ, երբ արուեստը պոռթկում է, որպէսզի երեւոյթների արտաքինի միջով տեսնի անտեսանելին՝ էութիւնը, նա լարում, խտացնում է արտայայտչամիջոցները եւ այդ նպատակով դիմում է այլաբանութեանը՝ խորհրդանշանների եւ փոխաբերութիւնների բանաստեղծական լեզուին: Միայն այդ տեսակ «բարդացմամբ» կարելի է մօտենալ բարձրագոյն իրականութեանը՝ մարդկային կեցութեան հիմքերին: Իսկ արուեստն, իր բարձրագոյն դրսեւորումներում, յաւակնում է դրան՝ վերածելով այդ իրականութիւնը «զաղտնագրերի»՝ առասպելների: Խորհրդանշանների եւ փոխաբերութիւնների «վերապրումը», դրանց ազդեցութիւնը նման է այն տրոփող, ներիմացական վիճակին, երբ թոււմ է՝ ձեռքով դիպչելու չափ մօտ ենք անիմանալին: Դրա շնորհիւ է, որ բարձրարուեստ ֆիլմերը դիտելու ընթացքում, նաեւ որոշ ժամանակ անց, քանի դեռ ֆիլմը մեզ բաց չի թողել, շարունակում ենք մնալ այդ անիմանալի տիրոյթում, չօշափել անձեւակերպելին, չասուելիք: Խորհրդանշաններն ու փոխաբերութիւնները ներթափանցում են մեր մէջ, դուրս գալիս մեր միջով, եւ նրանց պատճառաբանուած ներկայութիւնն է այդ ֆիլմերին առեղծուածային բնոյթ ու անյատակ խորք հաղորդում:

Ստեղծագործութիւնն ընդունում է խորհրդանշանի կամ փոխաբերութեան ձեւ պարզապէս այն պատճառով, որ հեղինակը չի կարող այլ կերպ արտայայտուել, քանի որ նրա գաղափարներն անբաժան են այն կերպարներից, որոնցում մարմնաւորուած են: Երբ իրականութիւնը եւ այլաբանութիւնը անհնար է զատել միմեանցից, գործ ունենք օրգանապէս ամբողջական ստեղծագործութեան հետ:

Իրականում, փոխաբերութեան առաջ բերած հոգեբանական մղումը հեշտացնում է ֆիլմի ըմբռնումը, հակառակ տարածում գտած այն

կարծիքի, թէ այդ կերպ ֆիլմը վերածւում է բարդախաղի, գլուխկոտրուկի, որը «վիրահատող» վերժանման կարիք ունի:

Վերժանել փոխաբերութիւնը նշանակում է սպանել այն: Բացատրել, թէ ինչ է այն նշանակում, թուարկել նրա բազում իմաստների թէկուզ մեծ մասը, գրեթէ նոյնն է, թէ անջատել պատմուածքն իր իմաստից: Գեղարուեստական կերպարից խլել, անջատել խորհրդանշականութիւնը, նշանակում է՝ զրկել նրան այն առարկայից, որի կերպարն է հանդիսանում ինքը: Ռուս փիլիսոփայ Նիկոլայ Բերդեաեւը (1874-1948) իր Ստեղծագործելու իմաստը գրքում գրել է. «Արուեստում չի կարող չլինել ճեղքում դէպի գեղեցկութիւն..., գեղարուեստական ստեղծագործութիւնը, ինչպէս որ իմացութիւնը, իրականութեան արտացոլումը չէ. այն միշտ էլ դեռես չեղեալի յաւելումն է բովանդակ իրականութեանը»<sup>1</sup>: Իրերն ընդամէնը մի մասն են այն ամէնի, ինչ նշանակում են: Արուեստի խնդիրը դրանց պատճենահանումը չէ, այլ դրանց կիրառական սահմաններն ու սովորական նշանակութիւնները կոտրելը: «Բոլոր կարողութիւնները մեզ պահում են իրականի ներսում... Եւ միայն այլաբանութիւնն է հեշտացնում ելքն այս շրջանից եւ իրականի հատուածների միջեւ զցում է երեւակայական կղզիներ: Յիրաւի զարմանալի է մի առարկան միսով փոխարինելու մարդու մտածողական պահանջմունքը, ոչ այնքան առարկային տիրելու նպատակով, որքան նրան սքողելու ցանկութեամբ: Այլաբանութիւնը հմտօրէն քաքցնում է առարկան, դիմակաւորում մէկ այլ իրով. այլաբանութիւնն ընդհանրապէս իմաստ չէր ունենայ, եթէ նրա թիկունքին կանգնած չլինէր ամենայն իրականից մարդուն խուսափելու դրդող բնագոյը»<sup>2</sup>: Ի՞նչ կարող է նշանակել՝ օրինակ, Սերգէյ Փարաջանովի (1924-1990) Նռան Գոյնը (1969) ֆիլմի հետեւեալ դրուագը. եկեղեցու տանիքին, կողք-կողքի, շարքերով տեղաւորուած են թաց գրքերը՝ պատկերազարդ ձեռագիր մատեանները, որոնք թերթում է քամին...<sup>3</sup>: Այդ, ինչպէս եւ այս ֆիլմի՝ առանձին վերցրած՝ բազմաթիւ կադրեր այնքա՛ն տարողունակ են իրենց արթնացրած յոյզերով. ի՞նչ մեկնաբանութիւններ կամ բացատրութիւններ կը կարողանան ամփոփել դրանք:

Փարաջանովի համար չկար աւելի տաղտկալի բան, քան իրերի օգտագործումն ըստ իրենց նշանակութեան: Ինքը բեմադրիչը մի առիթով ասել է. «Զինուորական սաղաւարտն իմաստ էր ձեռք բերում, երբ տեսնում էի՝ ինչպէս են նրա մէջ ծաղիկներ աճեցնում...»<sup>4</sup>: «Փարաջանովը չէր ընկղմում առարկայի մէջ. նա ուղիղ իր դիմաց էր այն պահում, որպէսզի տեսնի նրա բոլոր գոյներն ու ձեւերը, նրա ֆակտուրան



եւ «գեղանկարչութիւնը»: (...) Միմփոքր, մետաքորը ծնունդ եմ, երբ իրի միայն նշանն է ասես մնում, որը խօսում է նրա նշանակութեան մասին, բայց փոխում եմ նրա գործառնությունը, երբ այդ նշանը եւ գործառնությունը հակասութեան մէջ եմ մտնում, եւ նրանց միջեւ փոխադարձ ժխտումի յարաբերութիւններ եմ ծագում»<sup>5</sup>: Հենց այդ պայթարի մէջ էլ ծնւում է կերպարը: Իրենց անօրինակ գեղեցկութիւնը մեզ հասանելի դարձնելու համար «կանգ առնել սիրող» փարաջանովեան կադրերում, իրերը զրկուելով իրենց կենցաղային իմաստից, ինքնուրոյնութիւն ձեռք բերած գոյների հետ միասին աներեւակայելի տօնախմբութիւն են ստեղծում՝ հաստատելով ուրիշ, ձեռակերտ իրականութեան հնարաւորութիւնը, գոյութիւնը: Կինօբեմադրիչը, նոյնիսկ «պրոզայիկ»՝ առօրէական առարկաների, մանրամասների օգնութեամբ, եւ, առանց աւելորդ պաթոսից կադրերն ազատագրելու, անգամ բազմապատկելով այդ պաթոսը, դրանք (կադրերը) մերձեցնում է կեանքին:

Կինօն արուեստներից ամենաառարկայականն է ու ամենահեթակայականը: Յայտնի է, որ նոյնիսկ «մաքուր» վաւերագրական կինոյում կարելի է դիտել, թէ ինչպէս մոնտաժային կոմպոզիցիայում լուսանկարչական փաստերից կորչում, անհետանում է նրանց «մասնաւորութիւնը»: Չփոխելով իրենց պատկերային կառուցուածքը, փաստերն էկրանին յաճախ վերածում են լայն ընդհանրացումների, այլ կերպ ասած, կիսով չափ ընկալւում են որպէս փաստ, կիսով չափ՝ որպէս ընդհանրացում-խորհրդանշան: Դրա վկայութիւնն է հայկական Ֆիլմարուեստի միւս հանճարի՝ Արտաւազդ Փելեշեանի (ծն. 1936) կինեմատոգրաֆը:

Ժամանակագրական նկարահանումներում (կինօքրոնիկա) արտացոլուած իրականութիւնը խլուած է կեանքի ընդհանուր հոսքից, նրա անվերջ փոխազդեցութիւններից ու կապերից եւ կադրի շրջանակներում դառնում է անհատական դիտարկման եւ վերաբերմունքի առարկայ: Այն իր որոշակի բովանդակութիւնից բացի ձեռք է բերում ուրիշ, «չնկատուող բովանդակութիւն», որն այնուամենայնիւ ընկալւում է մեր կողմից: Մեր ընկալման ընթացքում վերականգնւում է արուեստի կապը իրենից սպրդած, խուսանաւած իրականութեան հետ, վերստեղծւում է այդ «չարտայայտուած» իրականութիւնը՝ որպէս ակնարկ, ենթատեքստ: Այդպէս, Փելեշեանի կինեմատոգրաֆում առօրէական փաստը դառնում է ոգեղէն, պատահական մարդու դէմքը կամ կադրում յայտնուած առարկան՝ երբեմն ամենակենցաղային, ձեռք են բերում այլաբանական նշանակութիւն, դառնում նախատիպ (արքետիպ) կեր-

պար, արտայայտում ազգի մանրաշխարհը (միկրոկոսմոս): Մարդիկ, լեռները... այսինքն՝ պատկերուած որոշակի աշխարհը միեւնոյն ժամանակ փոխաբերական նշանակութիւն ունի: Դա բուն իմաստով վաւերագրական կինօ չէ, պարզապէս վաւերագրական, հաւաստի նիւթից է ստեղծուած: Կինօսցիկով ամրագրուած իրականութիւնից մոնտաժի միջոցով մի նոր իրականութիւն է արարուում, նոր տարածութիւն եւ նոր ժամանակ: Ըստ որում, իրականութիւնն այնքան է «ընտրուած», կարգաւորուած, որ տարերային՝ պատահաբար ամրագրուած է թւում: Աւելին, թւում է, թէ պատկերը գալիս է, Կոստան Զարեանի խօսքերով ասած՝ «առանց որոնումի, առանց ճիգի, ձեւաւորուած եւ պատրաստ»<sup>6</sup>: Այդ կադրերի միջոցով է, որ ըմբռնում ես պարզութեան մեծդի էութիւնը, շօշափում առօրէականի համեստ հանդիսաւորութիւնը: Սովորական ու պատահական մարդկանց, առարկաները ժապաւէնի վրայ վերարտադրելով, դրանք նիւթականութիւնից ազատագրելով, Փելեշեանը տեսանելի է դարձնում մարդկային դէմքի եւ իրերի մէջ եղած անորսալին՝ ներքին նկարագիրը:

Յիրաւի, մեծ կինոյում իրերը, առարկաները ոչ թէ լուսանկարուում են, այլ ապրում իրենց կեանքով, օգնում բացայայտել, էկրանին արտացոլել մարդկային հոգին՝ տեսանելի դարձնել անտեսանելին: Փարաջանովն այդ անում էր իր «ստեղծած» առարկաների, իր «յօրինած, յայտնագործած» խորհրդանշանների (այդ իսկ պատճառով, նրա արուեստի ցանկացած խորհրդապաշտական մեկնաբանում ի սկզբանէ դատապարտուած է), անգամ իր «մտածած» ծէսերի միջոցով: Լեւ արուեստագէտ Կազիմիր Կոզնեւսկուն, որ ապշեցուցիչ խորքով է ընկալել Փարաջանովի արուեստը, այնուամենայնիւ, Նռան Գոյնը դիտելիս թուացել է (ո՞վ գիտի, գուցէ դա է ճշմարիտը), թէ էկրանին տեղի է ունենում «հայկական աւանդական սովորոյթի՝ Աստծոյ անքթիք ծառայութիւն»<sup>7</sup>: Նրա ֆիլմերում արտաքուստ ազգագրական, կենցաղագրական տեսարանները, որ գերազանցապէս հեղինակի ճաշակի ու երեւակայութեան արդիւնք են, ներքին բովանդակութեան առումով զուրկ են ազգագրականութիւնից: Դրանք այլ խնդիր ունեն. հանդիսատեսի համար բացայայտում են ժողովրդականի, տօնականի ոչ այնքան, աւելի ճիշտ, ոչ միայն ծիսականութիւնը, այլեւ նրա ազատ, տարերային պոէզիան: Փարաջանովի կինօաշխարհի մեծագոյն գիւտերից ու հրաշալիքներից մէկը անհամատեղելի, անհամագրելի առարկաները, իրերը միմեանց հետ հաշտեցնելն է՝ դրանց միջեւ հաղորդակցման տեսանելի լեզու ստեղծելը: Դա պատկերի ներքին երաժշտութեան ճեղքումն է: Կադրե-



րում տեղ գտած առարկաների ամենամեծ հաշվառման գույքակցումները պատկերալին դրամատուրգիայի եւ պլաստիկայի իւրովի տրամաբանութեամբ յայտնաբերում են բնական, մի ինչ-որ նախաստեղծ վիճակից բխող ներդաշնակութիւն: Անգամ արտաքուստ անհրապոյր, վանող առարկաները փարաջանովեան կոմպոզիցիայում (ինչպէս կոլաժի, այնպէս էլ կադրի) ձեռք են բերում կամ վերագտնում իրենց գեղեցկութիւնը: Տպաւորութիւն է ստեղծուում, թէ իրար կորցնելուց կամ երկար փնտրելուց յետոյ վերջապէս միմեանց գտել են՝ մերկ կուրծքը ու նրա մէջ ցաւեցնելու աստիճան մխրճուած խիտնջը, չոր փշփուկն ու վարդը, լաւաշն ու հողը, կուժերն ու նրանց բերանի միջից «յորդող» կտորժապաւէնները, հնձուորներն ու եկեղեցու տանիքին աճած խոտը...:

Փարաջանովի կինօաշխարհում ի յայտ է գալիս իրերի նախաստեղծ էութիւնը, բայց դրանց շունչ հաղորդողը դարձեալ մարդն է՝ գործող անձը, որին, իր հերթին, շունչ է հաղորդում հեղինակը: Վերջինիս ձեռքում են թէ՛ իրերը, թէ՛ մարդիկ: Մարդկային կերպարը, դերասանը նոյնպէս ուրիշ գործառնութիւններ ու նշաններ է ձեռք բերում Փարաջանովի ստեղծագործութեան մէջ: Այդ տարօրինակ փոխակերպումը տեղի է ունենում «կենդանի» մարդ-մնջակատակ-խաղատիկնիկ ճանապարհին, ինչը ձեռք է բերւում գերազանցապէս հայեցողական դերակատարումների շնորհիւ: Նրա կինեմատոգրաֆում բիւրեղացած այս խաղաղ-ճը հանդիսատեսին է հասցնում անճառելին, մի բան, որ մնջախաղի (եթէ մնջախաղ է սա, ապա Փարաջանովի «խաղի կանոններով», եւ ո՛չ աւանդական իմաստով) մենաշնորհն է, իսկ կինոյում պիտի որ կեղծ թուար...:

Կինոյում, մանաւանդ, բանաստեղծական հեղինակային (որպիսին թէ՛ Փարաջանովի, թէ՛ Փելեչեանի արուեստն է)՝ ամէն ինչ, ամէն իր ու երեւոյթ, ամէն մարդկային դէմք անցնում է բեմադրիչի անհատական պրիսմակի՝ ներքին «ոսպնեակի» միջով: Այդ տեսուկութեամբ է պայմանաւորուած, նրանից է բխում հեղինակի, այսպէս կոչուած, «ձեռագիրը», ինչպէս որ կերպարուեստում տեսուկութիւնն է միաւորում նոյն նկարչի կտաւների բազմաթիւ, տարաբնոյթ հերոսներին: Այդպէս, օրինակ՝ իտալացի նկարիչ Ջոտտոյի (1267-1337) որմնանկարներում գործող անձինք ունեն դէմքի միանմանութիւն՝ երկարաւուն են, ծանր ծնօտով ու մօտ դասաւորուած աչքերով: Նա ասես միեւնոյն մարդկային էութիւնն էր փնտրում ու տեսնում, մարդկային դէմքի նոյն տիպը: Վերածննդի դարաշրջանի մէկ ուրիշ նկարչի՝ Պիէրօ դելլա Ֆրանչեսկայի (1420-1492) բոլոր գործերի միջով նոյնպէս անցնում է մէկ

մարդու կերպար: Մարդկային կերպարանքները նա պատկերում էր իր «յաւերժական համաչափութիւնների» օրէնքին համաձայն՝ երկրաչափական ձեւերին մօտեցնուած, իսկ գլուխները՝ գնդաձեւ (նկարիչը «Գեղանկարչութեան Մասին» տրակտատում գիտականօրէն հիմնաւորել է իր տեսական դրոյթները)<sup>8</sup>: Նկարչի բոլոր հերոսներն ունեն դէմքի նոյն անվորդով արտայայտութիւնը եւ անտիկ ողբերգութեան կերպարների են յիշեցնում:

Վերադառնանք Փարաջանովին. Նռան Գոյնը կինօերկում Սայեաթ-Նովային մարմնաւորում են չորս դերակատարներ. մանուկ հասակում՝ Մելքոն Ալեքեանը, երիտասարդ հասակում՝ Սոֆիկօ Զիաուրելին (եւ դեռ՝ նրա սիրեցեալի, ինչպէս նաեւ, պոէտի Մուսայի եւ Համբարձման հրեշտակի դերում), հասուն տարիքում՝ դասական պարարուեստի վարպետ, սլացիկ կեցուածքով Վիլէն Գալստեանը, ծերունազարդ տարիքում՝ Գէորգի Գեգեչկորին: Բայց այդ անցումները ներդաշնակ ու բնական են, կարծես այլ կերպ լինել չէր կարող: Փոխւում են դերակատարները, մինչդեռ, բեմադրիչի առաջադրած նոյն, անփոփոխ բանաստեղծական խառնուածքը միաւորում է նրանց: Կինօխցիկը նոյնքան «ենթակայական» է, որքան վրձինը: Այսպիսով, վստահօրէն կարող ենք ասել, որ հեղինակ-կինօբեմադրիչի ձեռքում նիւթ է դերասանը (որքան էլ հաշուի է առնւում վերջինիս անհատականութիւնը): Այդ կարգի բեմադրիչի կինօաշխարհում, վերջինիս տեսունակութեան «ճշման տակ», բեկւում, փոխակերպւում են մարդկային դէմքերը, բերւում կինեմատոգրաֆիական «ընդհանուր յայտարարի». փոխւում է նրանց դիմագիծը՝ ֆիզիոգնոմիկան:

Դիտարկելով Նռան Գոյնը՝ տեսնում ենք, որ Փարաջանովի ճաշակը, զանազան նախասիրութիւնները, արտասովոր վերաբերմունքը իրերի հանդէպ կազմում են որոշակի պատկերային համակարգ, որի յաճախակի տարրերից են՝ գորգերը, ժապաւէն-կտորները, սափորներն ու սկուտեղները, ձկները, խխունջներն ու խեցիները, նուռը (անգամ սպիտակ կամ սեւ), ձիերը, որ Փարաջանովի «դիմայարդարման» շնորհիւ ներկայանում են որպէս «ձեռակերտ», չափազանց արտիստիկ անիրական արարածներ՝ ինչ-որ տեղ թատերային, ասես հնագոյն ծէսերից կամ միջնադարեան ժողովրդական խաղերից յառնած: Իսկ յաճախակի հանդիպող խեցիները, որ փարաջանովեան կադրերում շեփորի դեր են կատարում, թերեւս առարկայի գործառնոյթի բնագանցական կերպարանափոխման ամենապլաստիկ տեսողական օրինակներից են կինոյում: Դա աւելին է, քան պարզապէս խորհրդանշանը կամ փոխաբերութիւնը:



## ԻՐԵՐԻ «ԱՐՏԱՔԻՆ ՈՒ ՆԵՐՔԻՆ» ՇԱՐԺՈՒՄԸ

Շարժումը իրականութեան ամենաբնորոշ յատկութիւններից մէկն է: Մարդը վաղուց վարժուել է էկրանին շարժուող ստուերներին: Առաջին կինօդիտումների ընթացքում նրան ուղեկցող սարսափը շուտ յաղթահարուեց: Նա սկսեց բերկրանք ապրել նաեւ տեսնելով «իր պատկերը դիմամիկայի» շարժման մէջ, օրեկտիւ, որպէս կողմնակի մի բան»: «Թուում էր, մարդը նոր է միայն յայտնագործել իրերի շարժումը, շրջապատող միջավայրի շարժումը, սեփական շարժումը: Էկրանը դահլիճի միւս ծայրում դառնում էր մի հարթութիւն, որի վրայ կարելի էր դիտել իրերը, ասես, մի ուրիշ մոլորակից կամ ինքն իրեն կողքից դիտել»<sup>9</sup>:

Համաշխարհային կինոյում առաջիններից մէկը ռուս վաւերագրող Զիգա Վերտովն (Դենիս Կաուֆման, 1895-1954) էր, որին յաջողուեց բովանդակութիւնն արտայայտել ոչ թէ նկարահանուած առարկայի, այլ նրա շարժման եւ այլ առարկաների հետ զուգակցման միջոցով: Նա ուսումնասիրում էր նկարահանուած նիւթի շարժումը իր «երկարութեան, տեմպի եւ նրա էմոցիոնալ ու դիմամիկ յատկութիւններին համապատասխան»<sup>10</sup>: Պատկերաշարը նրա ֆիլմերում մոնտաժուում էր, առաւելապէս, «կշռոյթի տրամաբանութեամբ եւ ոչ թէ «ֆարուլայի»<sup>11</sup>: Իր նորարարական փորձերի հիման վրայ նա եզրայանգեց, որ պատկերների մոնտաժի օգնութեամբ կարելի է ստեղծել ֆիլմեր, որոնք ենթարկուում են երաժշտական կշռոյթին: Այդ կշռոյթը նորայայտ կապեր էր յայտնաբերում նկարահանուած իրերի միջեւ, իրերի եւ առարկաների միջեւ՝ հիմք դնելով կինօպոէզիայի այլաբանական լեզուին, նաեւ փաստավաւերագրական կինոյում:

Փելեշեանը կշռոյթը պեղում է իրարից հեռացուած (իր յայտնագործած «դիստանցիոն» մոնտաժի տեսութեան համաձայն) պատկերների արանքում, նրանց շարժումն ընդհատում է անշարժ կադրի միջոցով (օրինակ, «ծերունազարդ» աղջկայ դիմապատկերը Մենք կինօկտաւում), որը մի քանի անգամ յայտնուելով ֆիլմի տարբեր մասերում, ամէն անգամ փոխում է պատկերաշարի ընկալման հունը: Բացի այդ, պատկերելով կեանքի հոսքը՝ ամենայնի շարժումը, անընդհատութիւնը (փելեշեանական ֆիլմերում առկայ «անընդհատութեան» մասին կը խօսուի յաջորդ՝ «Հեղինակային Կինօ» բաժնում), նրա կինօօրեկտիւրը այդ շարժման մէջ ինչ-որ կայունութիւն է տեսնում եւ ամրագրում, այսինքն՝ դադար շարժման մէջ (Տարուայ Շղանակները (1975), Մենք

(1969), *Բնիկներ* (1970), *Մեր Դարը* (1982), *Վերջ* (1992), *Կեանք* (1993): Այդօրինակ երեւոյթի հետ ենք առնչուում Փելեշեանի ֆիլմարուեստից ներշնչուած ամերիկեան բեմադրիչ Գոդֆրի Ռեջիոյի (ծն. 1940) (իր իսկ խոստովանութեամբ) յայտնի *Քացի եռապատումի* (Qatsi-Trilogy) երկրորդ՝ *Փոռաքացի* (Powagqatsi, 1988) ֆիլմում, օրինակ, երբ գնացքի՝ «սլացող անվերջութեան» շարժման մէջ ամրագրուում են «անշարժ» կէտեր, որոնք դիտել հնարաւոր է միայն այդ սրնթաց շարժման մէջ: Սակայն Փելեշեանի մօտ այդ «կանգը» բացայայտ չէ՝ թաքնուած է պատկերաշարի «ստորջրեայ» հոսանքի տակ: Ճապոնիայի Եամագատա քաղաքում կազմակերպուած փաստավաւերագրական կինոյի փառատօնի օրերին *Կինեմա Ջումպու* ամսագրին տուած հարցազրոյցի ժամանակ Փելեշեանն ասել է. «Իմ կինօնկարներում ես արտացոլել եմ այն պահերը, երբ մարդկանց գործողութիւնները, շարժումները դադարում են»<sup>12</sup>:

Եթէ Փելեշեանի ֆիլմերի ցուցադրութեան ժամանակ պատահաբար լուի հնչող դասական երաժշտութիւնը (որը բազում ուրիշ ֆիլմերում անյուսակի յենակ դառնալով բեմադրիչի համար, աւելի շուտ ընդգծում է հեղինակի ստեղծագործական անկարողութիւնը) միեւնոյն է, ազդեցութիւնը չի թուլանայ, քանի որ փելեշեանական մոնտաժը ենթարկուում է ոչ միայն օգտագործուած երաժշտութեան կշռոյթներին, այլեւ մարդու կենսակշռոյթին (ինչպէս օրինակ, «սարսափի արքայ» Ալֆրէդ Հիչքոքը մարդկային վախը «գեղազիտութեան» էր վերածում՝ կենսաբանական կշռոյթներին համադրան մոնտաժելով, ձգելով ու ընդհատելով հանդիսատեսի սպասումը, այդ անդիմադրելի հոգեվիճակը): Եւ Փելեշեանի ֆիլմերը *կենսապատում* են հանդիսանում այդ բառի ամենալայն եւ շատ որոշակի իմաստով:

Փարաջանովի բանաստեղծական կինօաշխարհում արտաքուստ կայուն՝ անշարժ կադրերի ոչ տրամաբանական, երաժշտական հերթագայումի ներսում գաղտնագրուած է մտքերի ու յոյզերի ներքին, ոչ միշտ ըմբռնելի շարժումը: Ինչպէս ինքը Փարաջանովն է ասում. «Դա յոգնածութիւն չէ, այլ՝ կիրք. կայուն կադրի ներսում սարքել դիմամիկա»<sup>13</sup>: *Կանգնեցնելով կադրը՝ նա բացայայտեց շարժման հակառակ երեսը*: Շարժումը փարաջանովեան կինոյում, յատկապէս, Նռան Գոյնը ֆիլմում, իր ընդհանուր կերպի մէջ յիշեցնում է գորգի (նոյնպիսի երկչափ տարածութիւն, ինչպիսին կինօէկրանն է) վրայ բաշխուած «ոյժերի»՝ գոյների, գծերի ու պատկերների վերացարկուած, այլակերպուած դրամատիկ յարաբերութիւնները (որոնք, ենթարկուելով կինոյի փարաջա-



նովեան «խաղի կանոններին», նիւթականացել են, ստացել տեսանելի՝ առարկայական կամ մարդեղէն կերպ), զարդանախշերի կշռոյթերում գաղտնագրուած ոչ ակնյայտ, բայց միշտ առկայ շարժումը: Ինքը՝ Փարաջանովը իր «Յաւերժ Շարժում» յօդուածում նշել է, որ Մոռացուած Նախնիների Ստուերները (1965) ֆիլմը «յուշանուէրի նման անշարժ է, լարուած-արտայայտիչ լինելով, այն միաժամանակ, ստատիկօրէն զուրկ է տրագիկոմից՝ ողբերգականութիւնից»<sup>14</sup>: Հետաքրքրական է, որ իր այս, առաւել ուժական (դինամիկ) պատկերակարգ ունեցող ֆիլմի մասին է կինօբեմադրիչն այդպէս արտայայտուել, այն դէպքում, երբ այդ խօսքերը շատ աւելի համապատասխանում են երեք տարի անց յայտնուած Նռան Գոյնըին:

Այդ ֆիլմի իւրաքանչիւր կադր ունի իր «ինքնակեցութիւնը»: Եւ գորզը ձեռք է բերում երկակի փոխաբերական նշանակութիւն. մի կողմից, այն առարկայական փոխաբերութիւն եւ խորհրդանշան է Փարաջանովի կադրում, միւս կողմից, ֆիլմն ամբողջութեան մէջ, ասես գորգի փոխաբերութիւն լինի՝ շարժման ստատիկ կերպի, առանձին վերցրած «կադր-նախշերի» ինքնուրոյնութեան տեսանկիւնից:

Փարաջանովի ֆիլմերը, հակառակ տարածուած կարծիքի, ամէնեւ ինչ գուրկ չեն պատումից, պատմողականութիւնից, «անսիւժէ» չեն: Սակայն չես կարողանում նրա որեւէ ֆիլմ դրամատուրգիական յաջորդականութեամբ վերլուծել, դիպաշարն ամբողջովին հերթականութեամբ մտապատկերում վերականգնել՝ նրա ֆիլմերն առանձին «տողերով», դրուագներով ու յանկարծակի են արթնանում հանդիսատեսի մէջ: Փոխաբերական կերպարներով է յիշուում, տպաւորւում այս տեսակ կինեմատոգրաֆը: Իրենցում առկայ փոխաբերութիւնների յիշուելու արտասովոր կերպի տեսանկիւնից գուցէ Փարաջանովի ֆիլմերը նաեւ իրենց լուսանկարչական կառուցուածքով են բացարձակ պոէզիա, քանի որ, աւարտուն կոմպոզիցիաների անշարժ կադրերի հերթագայումը նրա ֆիլմերում գեղագիտական ինչ-որ անշահախնդրութիւն ունի եւ թոյլ է տալիս զգալ, ամենակարեւորը՝ տեսնել «բանաստեղծական իւրաքանչիւր տողի» սկիզբն ու աւարտը: Այդ «տողերից», այսինքն՝ կադրերից իւրաքանչիւրը գոյութիւն ունի ինքն իր մէջ եւ ինքնին, ու միեւնոյն ժամանակ, նրանցից ցանկացածը որոշակի շարքի միաւոր է: Այդ շարքը յետոյ է ի յայտ բերում կամ պատճառաբանում տուեալ կադրի անհրաժեշտութիւնը:

Այսպիսով, Փարաջանովը էկրանին կանգնեցնում է ակնթարթը՝ ձգձգելով եւ կադրերի փոխադրելով արագահոս միտքն ու յոյզը: Նա

դադարի մէջ թաքցնում է շարժումը, այն դէպքում, երբ Փելեշեանի կինոսյուրիկի հայեացքը շարժման մէջ է որոնում ու գտնում դադարը:

### ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՕ

60ականներից առաջ եկաւ «Հեղինակային կինո» հասկացութիւնը, որը կինոգիտական գրականութեան մէջ յաճախ է հանդիպում art-house անուամբ: Կինոբեմադրիչն իրեն իբրեւ «Հեղինակ» սկսեց ճանաչել ու գիտակցել: Երբ արուեստագէտի համար դէպի իրականութիւն տանող ելքը պատնէշուած է լինում փիլիսոփայական անհասանելիութեամբ կամ երբեմն էլ գրաքննութիւնը չըջանցելու անհնարինութեամբ, բնական է այլ ճանապարհների որոնումը եւ իհարկէ, հետաքրքրութիւնը գեղարուեստական այլաբանութեան տարբեր ձեւերի հանդէպ:

Հեղինակային կինեմատոգրաֆը յատկանշւում է թեմայի ընտրութեամբ եւ նրա նկատմամբ վերաբերմունքով: Եւ ամէնեւին պարտադիր է ֆիլմի սցենարիստը լինել՝ հեղինակային կինո ստեղծելու համար: Աւելին, ամէնեւին պարտադիր է, որ հեղինակային ֆիլմի հիմքում ընկած լինի, այսպէս կոչուած, օրիգինալ սցենար, այսինքն՝ յատուկ ֆիլմի համար գրուած բնագիր: Հեղինակային կինոյի արդէն բազմամեայ փորձը հաստատում է, որ այն կարող է ստեղծուել անգամ հանրածանոթ գրական գործի հիման վրայ եւ, այնուամենայնիւ, լինել ոչ թէ էկրանաւորում, կինոնկարազարդում, այլ լիարժէք հեղինակային գործ՝ ինքնուրոյն ստեղծագործութիւն: Դրա ամենավառ վկայութիւններից են Փարաջանովի թէ՛ նկարահանած ֆիլմերը (*Մոռացուած Նախնիների Մտուկները* (1965) ըստ ուկրաինացի գրող Միխայիլ Կոցյուրինսկու (1865-1913) վիպակի, *Լեգենդ Սուրամի Ամրոցի Մասին* (1985), այն դէպքում, երբ գրուած էր Դանիէլ Ճոնքաձէի (1830-1860) վիպակը, կար Իււան Պերեստիանիի (1870-1959) նկարահանած համր տարբերակը (1922)<sup>15</sup>, Փարաջանովին տրուել էր վրաց հեղինակ Վաթա Գիգաշուիլու գրած սցենարը եւ համահեղինակ-բեմադրիչ էր Դոդո Աբաշիձէն, այնուհետեւ, *Աշուղ Չարիք* (1988) ֆիլմն ըստ ռուս բանաստեղծ, գրող Միխայիլ Լերմոնտովի (1814-1841) համանուն հեքիաթի. բացառութիւն է *Նռան Գոյնը*, որի հիմքում ընկած է Փարաջանովի «օրիգինալ սցենարը»), թէ՛ չբեմադրուած սցենարները, չիրականացած մտայնացումները (*Արա Գեղեցիկ առասպելը*, *Մատուցի Դաւիթ* դիւցազնավէպը, նոյն Լերմոնտովի *Դեւը*, *Անդերսէնի հեքիաթները* եւն.): Դրանք վկայում են հեքիաթային՝ հրաշքի ու արտասովորի հանդէպ նրա հակուածութեան, պաշտամունքի, բանահիւսականի, առասպելականի առաջ նրա խոնար-



հոլմի մասին: Իսկ դա անխուսափելիորեն պիտի բերէր այլաբանութեան՝ խորհրդանշների ու փոխաբերութիւնների բանաստեղծական լեզուին: Մեծ «միստիֆիկատորն» իր ներշնչանքը քաղում էր հաւասարապէս թէ՛ իր ապրած կեանքից, թէ՛ լեզենդներէից:

Փարաջանովի աշխարհազգացողութիւնը առասպելա-հեքիաթային է ու բանաստեղծական, միեւնոյն ժամանակ, չափազանց «իրեղէն», առարկայական է: Յայտնի է, որ կենցաղը, հնագոյն ժամանակներից մինչեւ միջնադար ներառեալ, շարունակ իր ողբէղէն արտացոլումն է գտել ծիսականի մէջ: Եւ փարաջանովեան *Ֆիլմ-ծէսում* ամենակենցաղային իրերը, կենցաղագրական տեսարանները բեկւում են նրա՝ «պոէտի» ու «հեքիաթասացի» պոիսմակի միջով անցնելով, վերածւում առասպելի տարրերի: Նրա կինօաշխարհում այդպիսի տարրերից է հանդիսանում *գորգը*, որ ընդհանրապէս ասած, կիրառական նշանակութիւնից բացի, անպայման ունի իր մետաֆիզիկ գոյաբանութիւնը: Գորգը արեւելեան մտածողութեան դրսեւորոյթ ու ձեւ է, աշխարհայեացք, փիլիսոփայութիւն: Այն իրականութեան վերացական, կանոնակարգուած կաղապար (մոդէլ) է, անթիւ «հանգոյցներից» հիւսուած սահմանափակ պայմանական տարածութիւն, ուր աներեւոյթ, աւելի ճիշտ, վերացարկուած «պայքար է մղւում» իրական աշխարհի ուժերը խորհրդանշող գոյների ու նախշերի միջեւ: Այդ իմաստով, գորգը կրկնակի վերացականութիւն է, շատ աւելի վաղ, դարձեալ Արեւելքում՝ հին հնդիկների, անուհետեւ, պարսիկների կողմից յայտնագործուած «բեմահարթակի»՝ չախմատի պերսոնաժների համեմատութեամբ: Իսկ գեղանկարչութեան հետ զուգահեռելով՝ կարելի է մօտաւորապէս ասել, որ գորգը վերացապաշտական մտածողութեան նախակարապետն է:

Այսպիսով, որպէս պատկեր, կերպար գորգը Փարաջանովի համար ե՛ւ առասպելի տարր է, ե՛ւ առասպել, այսինքն՝ դիցաբանական կաղապար: Իրականութիւնը եւ ճշմարտութիւնը անկարելի է մինչեւ վերջ վերծանել եւ մեկուսացնել այն առասպելից, որում նրանք ապրում են: Իսկ առասպելն արտայայտում է իր ստեղծման դարաշրջանի աշխարհազգացողութիւնն ու աշխարհընկալումը, օգնում է մօտենալ ներկային, հասկանալ նրա պատճառները: Այդ իմաստով, թերեւս սխալ չի լինի ասել, որ Փարաջանովի *Շուան Գոյնը*ի մէջ առկայ է միաւորուած երեք ժամանակ՝ ֆիլմի հերոսի ապրած ժամանակը, ֆիլմի ստեղծման՝ հեղինակի ապրած ժամանակը եւ յաւերժական ժամանակը: «...Պատմութիւնից, գրականութիւնից վերցնելով միայն բիբլիական, այսինքն՝ նախաստեղծ, նախնական սխեման՝ մարդը ծնունց, (...) մարդը մեռաւ,

Սերգէյ Փարաջանովը ոգեշնչում է այն միայն իրեն յայտնի երաժշտութեամբ (...) Կարենուրը սխեման չէ, այլ՝ թէ ինչով է այն լցնում արուեստագէտը»<sup>16</sup>: Իւրաքանչիւր կադրի ետեւում հեղինակի ստուերն է կանգնած, նրա ձայնն է լսում: Գրեթէ բոլոր իրերը, առարկաները, որ յայտնուել են Փարաջանովի կադրում՝ տառացիօրէն նրա ձեռքերով են կերտուած, այնպէս որ՝ «արուեստների սինթէզ եւ «սինթետիկ արուեստ» հասկացութիւնները համընկնում են Փարաջանովի կինեմատոգրաֆում»<sup>17</sup>: Կադրում յայտնուած ամէն առարկայի, նկարահանումներին մասնակցած դերակատարների ամէն մի ժեստի՝ շարժման մէջ Փարաջանովի զարկերակն է տրոփում, նրա շնչառութիւնն է լսում: Եւ այն փաստը, որ Նաան Գոյնժի մակագրերում գրուած է. «Ֆիլմի հեղինակ՝ Սերգէյ Փարաջանով» եւ ոչ թէ՝ «բեմադրող-ռեժիսոր», ինչպէս ընդունուած էր այն տարիների խորհրդային կինոյում, այսօր օրինաչափ թուալու հետ մէկտեղ, զարմանք եւ հիացմունք է յարուցում:

Փարաջանովի, ինչպէս հեղինակային կինոյի ականաւոր ներկայացուցիչների համար, գոյութիւն չունէր կեանքի եւ արուեստի միջեւ եղած սահմանը. դրանք մէկը միւսի շարունակութիւնն էին: Նրա համար, աւելի շուտ կեանքը, իրականութիւնը երեւակայութիւնից ածանցուած մի գոյութիւն էին: Նա «բեմադրում էր կեանքը, նրանից իր կամքով ու ճաշակով հանդիսանք կորզելով, նրա կիրքը յաւերժ իմպրովիզատութիւնն էր»<sup>18</sup>:

Փարաջանովը անընդմէջ խաղում էր իր հեղինակած կեանքի մեծ ֆիլմում, յայտնուելով մէկ՝ կադրի ներսում, մէկ՝ կադրից դուրս, ինքն իրեն կինօպցիկի օբեկտիւի միջով զննելու, կողքից տեսնելու համար: Վերջին տարիներին հռուստատեսութեամբ բազմիցս ցուցադրուող վաւերագրական կադրերը, հարցազրոյցները ականառու են դարձնում, որ դրանք նոյնպէս Փարաջանովի մէկ ամբողջական ստեղծագործութեան անբաժան մասն են, նրա անձի շարունակութիւնը եւ արարած երփնագեղ խճանկարի, այդ իմաստով, նաեւ այլաբանական տարրերը: Դրանք յետադարձ կապով վերաիմաստաւորուած եւ արդէն այլ լոյսի ներքոյ են մեզ ներկայացնում նրա բարդ, առեղծուածային ու միեւնոյն ժամանակ, պարզ ֆիլմերը, Փարաջանովի եւ նրա ստեղծագործութեան ամբողջական կերպարը:

Առհասարակ, հեղինակային կինօն ունի մի շատ կարեւոր առանձնայատկութիւն. թւում է՝ հեղինակ-բեմադրիչի ֆիլմերը հաւաքւում են մէկ գերֆիլմի մէջ՝ կազմելով ամբողջութիւն:



Հեղինակային կինեմատոգրաֆին յատուկ է նաեւ ինքնակենսագրականութիւնը, սակայն այն առումով, որ տուեալ արուեստագէտի կենսափորձը, վերապրածը, աշխարհայեացքը իւրացւում են հանդիսատեսի կողմից՝ նրա ապրումները դառնում են հանդիսատեսինը: Սակայն դրան նախորդում է մէկ այլ երեւոյթ, որ տեղի է ունենում հեղինակի ներաշխարհում՝ անձնականից անցում է կատարւում դէպի անանձնականը: Հեղինակ-կինօբեմադրիչը միաւորում է պատմական ժամանակը իր «անձնական» ժամանակի հետ: Պատկերելով «ուրիշներին»՝ նա «այլաբանօրէն» պատմում է իր մասին, բայց իհարկէ, ո՛չ կենսագրական իմաստով: Այդ պայմանականութիւնը թերեւս կարելի է որոշ առումով համեմատութեան մէջ դնել այլաբանական հնագոյն ժանրերից մէկի՝ առակաբանութեան պայմանականութեան հետ, մանաւանդ առակի այն տարատեսակի հետ, որ հանդիպում է Աստուածաշնչում, (երբեմն՝ նաեւ համաշխարհային բանահիւսութեան եւ գրականութեան մէջ), քանի որ առակներում, սովորաբար, մարդկային բնաւորութեան, յարստերութիւնների մասին խօսւում է կենդանիների, երբեմն՝ բնութեան երեւոյթների կամ տարբեր առարկաների կերպարների միջոցով: Ամէն դէպքում առակի իսկական հերոսը եղել եւ մնում է մարդը, եւ այդ պայմանական լեզուով ասուածի համար ուղղակի լեզու գոյութիւն ունենալ չի կարող. անճառելին է առակի ասելիքը:

«Փաստօրէն, «խոստովանանքը» իմ ինքնակենսագրութիւնն է՝ միայն թէ առնուած փոխաբերական եւ այլաբանական պատկերների մէջ: Դա իմ երկատուած ճակատագրի պատմութիւնն է»՝ խոստովանել է Փարաջանովը<sup>19</sup>: Կամայ թէ ակամայ, Սայեաթ-Նովան նոյնպէս ընկալւում է որպէս նրա alter-ego, եւ հենց բանաստեղծ Սայեաթ-Նովայի խօսքերով ասած՝ երկուսի «կիմքն ու հոգին տառապանք» եղան «աշխարհում...»: Հեղինակային կինեմատոգրաֆը ինքնակենսագրական է այն չափով, որքան պոէզիան:

Եթէ արուեստագէտը, բեմադրիչը պոէտ է իր տեսակով, նրա ստեղծագործութիւնը ստեղծուելու օրից եւեթ յաճախ ներքին մղումով ենթարկւում է ծրագրաւորման ինչ-որ ներքին մեխանիզմի եւ արդէն համակարգուած (ասես շարքերով է ի յայտ գալիս, ինչպէս բանաստեղծի մօտ) կեանքի է կոչւում՝ յանուն «վերին» անհրաժեշտութեան տիեզերական օրէնքի: Այդ «վերին»ի հետ հեղինակի ներաշխարհի ներիմացական կապն արարում է «խճանկար», որի վերջնական տեսքն է ի յայտ բերում արուեստագէտի ստեղծագործական աշխարհի միասնականութիւնը եւ նրա տարրերի կրած խորհուրդը: Եւ ինչպէս Ֆիլմի առանձին դրուագն

իմաստաւորւում է (եւ պէտք է դիտարկուի) *Ֆիլմի համատեքստում*, այդպէս էլ բանաստեղծական հոգեկերտութեամբ ունեցող բեմադրիչի իւրաքանչիւր *Ֆիլմ* իմաստաւորւում է վերոյիշեալ «խճանկարի»՝ մէկ ամբողջական *գերֆիլմի* համատեքստում:

Վերին անխուսափելիութեան օրէնքին ենթարկուելով՝ հեղինակի ստեղծած աշխարհի մոդէլը թէ՛ գեղագիտական, թէ՛ ֆիզիկական միաւորների միջեւ գործող յետադարձ կապով վերայայտնաբերում եւ ամփոփում է նրա՝ մեզ արդէն ծանօթ *Ֆիլմերի* իմացաբանական ընկալումն՝ այս անգամ արդէն ողջ ստեղծագործութեան համատեքստում: Ինչպէս ասում են, տաճարի ճակատը չի կարելի տեսնել նրա հիմքը գցելիս:

Վառ անհատականութեան տէր բեմադրիչների ստեղծագործութեանը յատուկ բովանդակութեան անընդհատութիւնը Փելեշեանի կինեմատոգրաֆում իւրօրինակ փոխակերպում է ապրում՝ անընդհատութիւնը դառնում է բովանդակութիւն: Եթէ այդպիսի հայեացքով վերանայենք Փելեշեանի *Ֆիլմերը*, ապա կը նկատենք, որ քաղաքական ուժերի վազքի անընդհատութիւնը պատմութեան թատերաբեմով՝ *Սկիզբ* (1967), *Տիեզերքի* անընդհատութեան եւ մարդու կողմից նրա նուաճման անընդհատութեան կինեմատոգրաֆիական՝ տեսողական լծորդումը (*Մեր Դարը*), ժողովրդի յարատեւման եւ լեռների անընդհատութեան լծորդումը (*Մենք*), բնութեան պտոյտի ու այդ պտոյտի մէջ ինքնահաստատուող մարդու աշխատանքի անընդհատութիւնը (*Տարուայ Եղանակները*), կատարեալ արարածի՝ կարապի թռիչքի անընդհատութեամբ ազդարարուող բնաշխարհի ներդաշնակութեան անընդհատութիւնը, որ խզւում է մարդու՝ գէնքի պայթիւնի միջամտումով ու կենդանիների համատարած խուճապից, աղէտալի փախուստից յետոյ նորից ձգտում է ներդաշնակութեան, այդ կերպ ընդգրկելով ներդաշնակութիւն-աղէտ-ներդաշնակութիւն, կարգուկանոն-քաոս-կարգուկանոն՝ *Տիեզերքի* գոյութեան անընդհատութեան համընդհանուր օրէնքը (*Բնիկները*), կեանքի շարունակելիութիւնը՝ երկունքի անընդհատութիւնը (*Կեանք*), մարդկային կեանքի դէպի լոյսն ընթացող հոսքի անընդհատութիւնը (*Վերջ*) ե՛ւ բովանդակութիւն են, ե՛ւ ձեւ միաժամանակ: Փելեշեանի կինեմատոգրաֆը հեղինակային է, թէեւ նիւթը, որից ստեղծուել են նրա *Ֆիլմերը*, հիմնականում վաւերագրական է: Այս տեսակ *Ֆիլմերում* բեմադրիչը, որքան էլ հաւատարիմ է մնում պատկերուող իրականութեանը, հանդէս է գալիս որպէս այդ իրականութեան համահեղինակ: Նրա կինեմատոգրաֆը պատկանում է թէ՛ հեղինակա-



յին բանաստեղծական, թէ՛ փաստագրական կինոյին, միեւնոյն ժամանակ ե՛ւ չափածոյ է, ե՛ւ արձակ:

Եթէ Փելեշեանի *Մենքը* մաքուր կինեմատոգրաֆիական միջոցներով ստեղծուած հերոսական պոէմ է, ուր լեռները «քար կտրած հսկայական ալիքներ են, կանգ առած մի շարժում, որի անտես մղանակները քաքնուած են հողերի տակ»<sup>20</sup>, ապա *Տարուայ Եղանակներն* արդէն քնարա-դիւցազնական պոէմ է՝ արտաքուստ միամիտ, բայց հերոսական՝ իր նշանակութեամբ: *Տարուայ Եղանակները* չարքաշ, դժուարին աշխատանքով ապրող մարդկանց մասին է եւ ակամայ նորից, «առանց որոնումի» մտաբերում եւ *Ջարեանի* գրչին պատկանող խօսքերը. «Երկիրը կանգնած էր մի եւ անբաժանելի: Ընդմիշտ միացած իր տարերքների հետ...»<sup>21</sup>: Ջարմանալի է, մինչ ուրիշ երկրներ կերակրում են իրենց վրայ ապրող ժողովուրդներին, այստեղ հայ ժողովուրդը պէտք է կերակրի իր երկրին...»<sup>22</sup>: Ֆիլմի շատ տեսարաններ, ասես, մեծ գրողի գեղարուեստական խօսքի կինեմատոգրաֆիական համարժէքը լինեն. միանման ապրումները, զգացողութիւնները ստեղծագործական տարբեր ձեւերում գտնում են արտայայտման իրենց առանձնայատուկ միջոցն ու եղանակը: Մարդու եւ բնութեան փոխ-յարաբերութիւնները պատկերող *Տարուայ Եղանակները* կախարհի եւ ներդաշնակութեան պահի արձանագրութեան մէջ Փելեշեանը կարողանում է խտացնել ժողովրդի դարաւոր կեցութեան ուրիշը: Արդիւնքում, մեր օրերի հովիւների առօրեայի մասին ֆիլմն աստիճանաբար վերածում է բանահիւսական դիւցազնավէպի, ուր ժողովուրդն ամէն անգամ գարնան հետ վերածնւում է, ամէն հարսանեաց ծէսի մէջ տեսնում իր յարատեւման գաղտնիքը: Հեղինակային ֆիլմերում նկատում է նաեւ որոշ տարբերի, նոյնիսկ սիւժէտային իրավիճակների կրկնութիւն: Այդ կրկնող-դուրծիւնը յիշեցնում է դիցաբանութեան մէջ առկայ կրկնող իրավիճակները՝ միթոլոգեմները: Նրա սահմաններում առանձին դրուագներ, մոտիւններ արձագանգում են միմեանց՝ հաստատելով իրենց ընդհանրութիւնը: Դա հաստատապէս աւելին է, քան ձեռագիրը կամ ոճը: Այս երեւոյթը յատուկ է, մանաւանդ, Փարաջանովի կինեմատոգրաֆին: Նրա գրեթէ բոլոր հերոսներին սպասում է «լքում, դեգերումներ, վերադարձ»<sup>23</sup>: Վերոյիշեալ «Յաւերժ Շարժում» յղուածում Փարաջանովը նշել է, որ իր «Խւանի պատմութիւնը պոետի պատմութիւն է՝ չկայացած ու կործանած»<sup>24</sup>: Թէ՛ *Նռան Գոյնը*, թէ՛ *Աշուղ Չարիքի* հերոսները աշուղներ՝ պոէտներ են եւ նրանց հրամայւում է երգել կամ մեռնել: Սա նրա ստեղծագործութեան համար յատկանշական կրկնող իրավիճակ

է, նաեւ կարեւորագոյն՝ խոստովանական, կարելի է նոյնիսկ ասել, մարգարէական (սեփական ճակատագրի առումով) մոտիւններից մէկը: Կինօրեմադրիչը էկրանին է կերտում կամ արտապատկերում պոէտական հոգու բնաւորութեան զարգացումը՝ հոգու «սիւժէն», նրա ներքին կուտակումների հերթագայումն է մոնտաժում:

Այսպիսով, հեղինակային կինօն լի է խոստովանութիւններով, աւելի ճիշտ՝ խոստովանական մոտիւններով, որոնք իրենց կարեւորութեան պատճառով յաճախ տուեալ բեմադրիչի կինօաշխարհում հանդէս են գալիս որպէս մշտական, հաստատուն մոտիւններ: Հեղինակ-կինօ-րեմադրիչների ստեղծագործութեան մէջ սեփական կենսագրութեան փաստերը վերածում են համընդհանուր փաստերի ու համամարդկային կերպարների: Կինօգէտ Կարէն Քալանթարը իրաւացիօրէն անմիջական կապ է տեսնում Փարաջանովի ռեժիսորական ոճի եւ մանկութիւնից մնացած յուշերում ապրող հին Թիֆլիսի մարդկանց, ձայների, բազմազան գոյների ու բուրմունքների, արհեստանոց-տաղաւարների՝ բեմական չորրորդ պատի բացակայութեամբ պայմանաւորուած ճակատային (Ֆրոնտալ) դիրքի ու կայուն կոմպոզիցիայի, բայց եւ, նրա ներսում գործող արհեստաւորների, առհասարակ, մարդկանց շարժումների պլաստիկայի միջեւ<sup>25</sup>:

Պատմականօրէն հաւաստի կերպարի՝ աշուղ-բանաստեղծ Սայեաթ-Նովայի կեանքը կինօրեմադրիչը պատկերել է առակաբանութեան լեզուով, այսինքն՝ փաստը ներկայացուած է առակի ձեւով: Ֆիլմը հաւասարապէս բանաստեղծ-հեղինակի եւ բանաստեղծ-հերոսի ոգու կայացման շարժակերպարն է ու շարժապատկերը: Հերոսը հողածին չէ, ոգեղէն կերպար է: Փարաջանովն ասել է. «Ժողովուրդը սպասում, փափագում էր հաճոյք ստանալ իրենց Սայեաթ-Նովայից, նրա երգերից... Ես մաքրում, «գտնում» ներկայացրի նրան այն միջավայրը, այն ամէն, ինչ ազդել կամ կարող էր ազդել բանաստեղծի... հոգու ձեւաւորման վրայ»<sup>26</sup>: Փարաջանովի Սայեաթ-Նովան ե՛ւ միջնադարեան յայտնի պոէտն է, ե՛ւ պոէտի նախատիպը, խորհրդանշիչը, այսինքն՝ թէ՛ որոշակի, թէ՛ վերացական կերպար, յաւերժականի կրողն ու արտայայտողը: Խորհրդանշան դարձած, ժամանակի սահմանափակումներից ու ստրկութիւնից ազատագրուած՝ պոէտի կերպարը վաղուց արդէն ընդգրկուել է մարդկութեան մշտամնայ առասպելների, միթոլոգեմների յաւերժապտոյտի մէջ: Պոէտի եւ շրջապատող աշխարհի՝ մարդկանց փոխյարաբերութիւններում գաղտնագրուած է կեցութեան երկու նախասկզբների՝ նիւթի եւ ոգու հակամարտութիւնը պատկերելու հնարաւո-



ըութիւնը: Այդօրինակ նախատիպ-հերոսները, դառնալով հեղինակի «անձնական» առասպելի հերոսներ, ձեռք են բերում նոր դիմագծեր՝ մետաֆիզիկ նկարագիր, արտայայտում մարդկային գոյութեան կարեւորագոյն խնդիրները, այդպիսով արտայայտելով նաեւ հեղինակի կենսադրուածքն ու վերաբերմունքը յաւերժական հարցերի նկատմամբ, ինչն ակնյայտ է նաեւ Փարաջանովի ստեղծագործութեան դէպքում:

Նաան Գոյնը ֆիլմի պատկերաշարը եւ մակագրերը զուգբրգի նման են հնչում, միմեանց նուագակցելու փոխարէն: Տեքստի հեղինակը՝ արձակագիր Հրանտ Մաթեւոսեանը, մեծագոյն տակտի զգացում է ցուցաբերել՝ գտնելով բացառիկ մի բանալի: Սեղմ ու պատկերաւոր նրա խօսքը ոչ միայն չի խախտել կինօերկի կոմպոզիցիան, այլեւ նրբանկատ, անգնահատելի օգնութիւն է մատուցել գործին: Ինչպէս նկատել է լեհ կինօքննադատ Կոզնեւսկին, ժապաւէնում «պատկերը եւ խօսքը ագուցուած են բանաստեղծական հիւստածքում՝ Սայեաթ-Նովայի մուսայով...»<sup>27</sup>:

«Մենք մեզ իրար մէջ էինք որոնում»․ երբ Փարաջանովը նոյն դերասանուհուն (Սոֆիկօ Զիաուրելի) նկարահանում է ե՛ւ պոէտի, ե՛ւ նրա սիրած էակի՝ Աննայի դերում, այդ բացայայտ դիմադարձումով, նոյնականութեամբ նիւթականացնում, առարկայօրէն տեսանելի է դարձնում պոէզիայի մենաշնորհներից մէկը: Նախքան այդ երեւոյթին անդրադառնալը նկատենք, որ տարբեր ժողովուրդների հաւատալիքներում (այդ թւում, հայերի) կայ մի պատկերացում, որի համաձայն տղամարդը եւ կինը համատեղ կեանքի ընթացքում սկսում են նմանուել իրար: Կարելի էր նաեւ համարել, որ այդ նմանութեան երկչոտ գուշակութիւնն է արտայայտուած երիտասարդ բանաստեղծի ու նրա «գոգալի» կերպաւորումը նոյն դերակատարմամբ իրականացնելու մէջ: Երկչոտ, քանի որ հերոսներին վիճակուած չէ միասին լինել ու հաստատել վերոյիշեալ պնդումը...: Սակայն պոէտական հեղինակային կինեմատոգրաֆում զգայական եւ տրամաբանական այլ համակարգ է գործում: «Պոէտական «եսի» մէջ լուծուած են բոլոր դերաճումները»<sup>28</sup>: Բանաստեղծի ապրումները դառնում են մերը, նա արտացոլում է ընթերցողի մէջ, վերջնականանում, իսկ մինչ այդ տեղի է ունենում մէկ այլ, միջանկեալ արտացոլում-անդրադարձում, որ պարունակում է քնարերգութիւնը․ սիրոյ ապրումների մէջ մէկի (հեղինակի) աշխարհը արտացոլում է միւսի (սիրոյ առարկայի) մէջ, մէկն արտապատկերում է միւսի մէջ, եւ երկուսը (երկու կէսերը) ձուլւում են, այդ կերպ նոյնանալով, դառնում մէկ ամբողջ: Այս հոգեվիճակի՝ որ տեսանելիից ան-

դիմ է եւ պոէզիայի առաւելութիւններէ մէկը, անշուշտ, կինեմատոգրաֆիական համարժէքն է ստեղծում Փարաջանովը իր վերոյիշեալ հնարանքի շնորհիւ:

Մոռացուած Նախնիների Ստուերները ֆիլմում Իւանի (Իւան Միկոլայչուկ) եւ Պալագնայի (Տատյանա Բեստաեւա) միջեւ փոխադարձ Սիրոյ անհնարինութիւնը, բացառումը եւ ոչ թէ պարզապէս բացակայութիւնը պատկերելու համար Փարաջանովն ընդգծում է նրանց աշխարհների մեկուսացումը, պատնէշուածութիւնը: Սուրբ Ծննդեան ընթրիքի տեսարանն է. Պալագնան չի կարող տեսնել այն, ինչ երեւում է Իւանի աչքին՝ օրինակ, պատուհանից այն կողմ յայտնուած՝ Մարիչկայի (Լարիսա Կադոնչիկովա) ուրուականը: Իսկ Սիրոյ առկայութեան դէպքում գուցէ կարո՞ղ էր... եւ այդկերպ հնարաւոր կը դառնար փոխադարձ արտացոլումը:

Նուաճ Գոյնը կինօկտաւում ասես հերոսի՝ բանաստեղծի հայեացքն է ձեւում, կազմաւորում է կրանային տարածութիւնը: Ֆիլմը ներթափանցուած է պոէզիայով, ոչ թէ պոէտիկ (քնարականի իմաստով), այլ պոէտական՝ բանաստեղծական կադրերով: Կինօպոէմի բոլոր կադրերում տարրալուծուած է գեղեցիկը, գեղեցիկի գաղափարը, նաեւ նրա յաւերժութեան գաղափարը:

Կադրը կառուցելիս հետեւելով կոմպոզիցիայի իր յայտնագործած օրէնքներին (ինչը փայլուն կերպով ըմբռնել եւ իրագործել են թէ՛ ֆիլմի բեմադրող-նկարիչ Ստեփան Անդրանիկեանը, թէ՛ նկարահանող օպերատոր Սուրէն Շահբազեանը)՝ Փարաջանովը ֆիլմի գունապատկերային գամման կենտրոնացրել է առաւելապէս կարմիր, սեւ եւ սպիտակ գոյների վրայ, բայց ֆիլմը, զարմանալիօրէն, «բռնկուած» երփնապնակ է յիշեցնում: Այստեղ կարմիրը՝ կեանքի, աշխարհի փոխաբերական նմոյշ, խորհրդանիշ հանդիսացող նուաճ եւ նրա հեղուկ արեան Գոյնը, պարզապէս գոյն չէ, այլ ֆիզիկական նախանիւթ, իրականութիւն է՝ խորք, որի շնորհիւ հեղինակին յաջողուել է ընդգրկել անսահմանութիւնը՝ միաժամանակ շօշափելով գոյութեան եզրերը՝ Կեանքը եւ Մահը: Փարաջանովեան «կինեմատոգրաֆիական գորգի» տիրական, գերիշխող գոյնը հայի ոչ այնքան կենցաղի, այլ առաւելապէս, անդրանցումային կեցութեան ծնունդ ուղան կարմիրն է՝ յաւերժութիւնից կորզուած, իրրեւ կեանքի բանաձեւ ու նախա-տուեալ գտնուած, սրբագործուած գունային տեսանելի էությունը՝ նախանիւթը: Այն մեզ հասած հայկական ձեռագիր-մատեաններում, մանրանկարչութեան մէջ ու եկեղեցական որմնանկարներում, ինչպէս նաեւ հնագոյն գորգերի գունային կոմպո-



զիցիայում բարձրագույն դժբախտություններն է կատարում: Նոյնը տեսնում ենք Նռան Գոյնը կինոսերիում, որ ե՛լ է կրան-մագաղաթ է, ե՛լ գորգ, ե՛լ որմնանկար: Եվ իր գեղագիտութեամբ, կառուցիկ դրամատուրգիական եւ պատկերա-կառուցուածքային լուծումներով աղերսւում է հայկական ճարտարա-պետութեան կոթողներին, ասես կառուցուած լինի իրեւ եկեղեցի: Հազարաւոր տարիների ընթացքում հայի ստեղծած հոգեւոր արժէքները ոչ թէ որպէս մէջբերում են յայտնուել Փարաջանովի գլուխգործոցում, այլ որպէս վերջիններիս ոճաւորուած այլաբերութիւն՝ կինեմատոգրաֆիական վերածնունդ ապրելով նրա արարած պայմանական տարածքում: Դրանով փոխա-կերպուել, կինեմատոգրաֆիական մարմնաւորում է ստացել այդ ամէ-նը ստեղծող մտածողութեան ոգին, ինչպէս որ միտքը եւ յոյզը իրենց արտայայտութիւնն են գտնում՝ ձեւափոխուելով տարբեր արուեստնե-րում, գրականութեան ու երաժշտութեան մէջ՝ համաձայն նրանց ա-ռանձնայատուկ արտայայտչամիջոցների ու արտայայտչանշանակների:

Մի առիթով ինքը Փարաջանովն ասել է. «Իմ ֆիլմը պատիւն ամրաց-նում գորգ է, որի վրայ ոսկեթել ասեղնագործուած է մեղեդին»<sup>29</sup>: Յի-րաւի, այդ մեղեդին հնչում է հեղինակի՝ իրերի հանդէպ տածած «պաշ-տամունքի» մէջ նաեւ: Նրա ֆիլմերի պատկերային համակարգն այնպի-սի կառոյց ունի, այնպէս է ներգործում, որ տարբեր առարկայ-փոխա-բերութիւնների, առարկայ-խորհրդանշանների (թպրտացող ձկներ, ճգմուող նուռ կամ խաղող, մամլիչի տակ սեղմուող ու թրջուող գրքեր եւն.) մէջ, նրանց խօսուն համանուագում դարձեալ արտացոլում է հերոսը, ուրեմն եւ հեղինակ Փարաջանովը՝ իրեւ արարչագործ, արա-րիչ:

Նոյն կերպ, կինոխցիկի միջոցով կենդանագրուած փելեշեանական բնապատկերներում ու մարդկանց կերպարներում առկայ է հեղինակի ներկայութիւնը, վերջինիս արարող էութիւնը: «Հայկական» բնականաբար, գեղագրուած լինելով մեր գրականութեան էջերում եւ կերպարուես-տում, առաջօր հազուադէպ է ունեցել իր էկրանային համարժէք շար-ժակերպարը: Նռան Գոյնը կինօպոէմում Փարաջանովը յիրաւի կերտեց հայրենի բնութեան կերպարը, տեսանելի դարձնելով բանաստեղծական՝ հոգու եւ մտքի համար տեսանելի խորհրդանշան-պատկերները՝ մեր պոէզիայի, միջնադարեան քնարերգութեան բարձրագույն նմուշներին արժանի: Հայ բանաստեղծ Սայեաթ-Նովան եւ բնութիւնը ներկայացան իրեւ մէկը միւսի շարունակութիւն: Մեր ազգային կինօարուեստում բացառիկ դէպքերից է եւ Փելեշեանի կինեմատոգրաֆը, ուր բեմադրիչի

կամքին ենթարկուած՝ անընդհատ յարաբերուում են մարդը եւ բնապատկերը։ մարդու մտադրութիւնները, գործողութիւնները եւ բնապատկերը, նրա տագնապնները, յոյսերը եւ անխռով, բայց ապահով բնապատկերը։ Այստեղ հայր միաձուլ է իր հայրենի բնաշխարհին, եւ այդ բնաշխարհը փելեշեանական կոթողական՝ խոշորակերպ կինոկտաւներում նոյնքան բազմադէմ է եւ ճանաչելի, որքան հայկական դէմքը...

## ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- <sup>1</sup> Տէ՛ս՝ Karen Kalantar, *Ocherki O Paradzhanove* (Ակնարկներ Փարաջանովի Մասին), Երեւան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտութիւն, 1998, էջ 95:
- <sup>2</sup> Խոսէ Օրտեգա-ի-Գասէթ, *Մշակողի Փիլիսոփայութիւն*, Երեւան, Ապոլոն, 1999, էջ 160:
- <sup>3</sup> Պատահական չէ, որ իտալացի անուանի կինոսցենարիստ եւ գրող Տոնինո Գուեռան ներշնչուել է այս դրուագից եւ բանաստեղծութիւն գրել (Tonino Guerra, *Il Miele*, Rimini, 1997, էջ 42, հայերէն թարգմանութիւնը տե՛ս՝ Արծուի Բախչինեան, «Խօսացող Գրքերը. Տոնինո Գուեռա-Սերգէյ Փարաջանով», *Օրեր*, թ. 1-2, 2004, էջ 38):
- <sup>4</sup> Kalantar, էջ 36:
- <sup>5</sup> Նոյն:
- <sup>6</sup> Կոստան Զարեան, *Նաւը Լեռան Վրայ*, Երեւան, Հայպետհրատ, 1963, էջ 26:
- <sup>7</sup> Ռազմիկ Մադոյեան, «Նաւն Գոյնը» Եւ Փարաջանովի Լեգենդը, *Գլենդէյլ*, 2001, էջ 140:
- <sup>8</sup> V. N. Lazarev, Pyero Dela Francheska, Մոսկուա, Սովետսկի Խոստովնիկ, 1966, էջ 6-16:
- <sup>9</sup> Gans Rikhter, *Bor'ba Za Film* (Պայքար Ֆիլմի Համար), Մոսկուա, Փրոկուրէս, 1981, էջ 34:
- <sup>10</sup> Նոյն, էջ 42:
- <sup>11</sup> Նոյն:
- <sup>12</sup> «Անտեսանելից Այն Կողմ», *Audio-Visual Courier*, 2000, թ. 5-6, էջ 18:
- <sup>13</sup> Փարաջանովն այդ ասել է բանաւոր հարցազրոյցներից մէկի ժամանակ, որը ցուցադրուեց նրա ծննդեան 80-ամեակի առիթով, Հ1 հեռուստաալիքով:
- <sup>14</sup> Kalantar, էջ 86:
- <sup>15</sup> Այդ ֆիլմում, Դուրմիշխանի դերում նկարահանուել է հայ կինոյի հիմնադիր Համօ Բեկնազարեանը:
- <sup>16</sup> Suren Asmikyan, *Tesni Kadr* (Սեղմ Կադր), Երեւան, Անահիտ, 1992, էջ 122:
- <sup>17</sup> Semyon Freylikh, *Teoria Kino: Ot Eisensteina Do Tarkovskogo* (Կինոյի Տեսութիւն. Էյզենշտէյնից Մինչեւ Տարկովսկի), Մոսկուա, Ակադեմիչեսկի Պրոյեկտ, 2002, էջ 385:
- <sup>18</sup> Kalantar, էջ 86:
- <sup>19</sup> Ռուզան Զաքարեան, «Փչէ Պսակով Մարդը», *Audio-Visual Courier*, 1999. թ.1, էջ 11: Խոստովանանքի սցենարը Փարաջանովը գրել է 1970ին, սակայն ֆիլմը նկարահանելու հնարաւորութիւն նրան ընձեռուեց միայն 1989-90ին, երբ անբուժելի հիւանդ էր արդէն: Նա հասցրեց նկարահանել միայն մի քանի դրուագ (մօտ 200մ ժապաւէն):
- <sup>20</sup> Կոստան Զարեան, *Նաւը Լեռան Վրայ*, էջ 22:
- <sup>21</sup> Նոյն, էջ 26:
- <sup>22</sup> Նոյն, էջ 32:
- <sup>23</sup> Kalantar, էջ 91:
- <sup>24</sup> Նոյն, էջ 86:



<sup>25</sup> Նոյն, էջ 11:

<sup>26</sup> Մադոյան, էջ 166:

<sup>27</sup> Նոյն, էջ 140:

<sup>28</sup> Թատերագետ, շեքսպիրագետ Անեղկա Գրիգորեանի՝ Երեւանի Թատրոնի Եւ Կինոյի Պետական Ինստիտուտում կարդացած բանաւոր դասախօսութիւններից:

<sup>29</sup> Freylikh, էջ 385:

## THE EXPRESSIONS OF ALLEGORY IN THE ARMENIAN CINEMA: SERGEY PARADJANOV AND ARTAVAZT PELESHIAN

(Summary)

SIRANUSH GALSTIAN

Every time art attempts to see the invisible essence through visible forms, it condenses expression and calls in the help of allegory, with the poetic language of symbols and metaphors. The author claims that only with such a complexity may one approach the highest realities, the bases of human existence.

In addition, art in its highest forms aspires to express those bases of human existence by transforming reality into codes or legends. To live these symbols and metaphors and to be influenced by them is similar to the heartbeat and the subconscious condition of someone who seems to be at a very close range to that unknown.

Galstian claims that this is why, when we watch a high-quality movie or when we are still under its influence, we remain in that sphere of the unknown, the intangible, and feel the unsaid for a while.

The author proposes that a number of movies produced by two talented Armenian producers, Sergey Paradjanov and Artavazt Peleshian, fall within this framework. They include Peleshian's "Seasons of the Year" (1975), "We" (1969), "Natives" (1970), "Our Century" (1982), "End" (1992), "Life" (1993), and Paradjanov's "The Forgotten Shadows of Our Ancestors" (1965), "The Color of the Pomegranate" (1969) "Legend on Surami Fortress" (1985), and "Ashugh Gharib" (1988). Furthermore, the author highlights the characteristics and the very specific creative art effects these two producers have achieved in their films. In the case of Paradjanov, for instance, Galstian considers that one of the greatest inventions of his art is the juxtaposition of things that are normally not put together.

Galstian underlines the fact that in both cases the producers have become co-authors of the scenario, combining the time and the thoughts of the characters, the scenarists and the producer with all their baggage of aesthetic motifs and expressions.

