

Նաիրա ՍԱՐԳՍՅԱՆ

*արվեստագիտության թեկնածու, «Ծիրանի ծառ» միջազգային
վավերագրական ֆիլմերի փառատրոնի միջոցառումների ռեժիսոր
(Հայաստան, Երևան)*

ԿԻՆՈՁԱՅՆԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

Ստեղծելով իր կինոլեզուն՝ Փարաջանովը հրաժարվել է ինչպես պատկերի, այնպես էլ ձայնի կիրառության ընդունված մեթոդներից: Նա ստեղծել է ամուր պատկերաձայնային տեսիլք: Եթե այլ հեղինակների դեպքում բավական հեշտ է ձայնաշարը ուսումնասիրել իր ներքին երեք շերտերի՝ աղմուկի, հնչող խոսքի և երաժշտության տարբերակմամբ, ապա Փարաջանովի ֆիլմերի դեպքում դա գրեթե անհնար է: Նա խառնում է շերտերը՝ հնչող խոսքը վերածելով աղմուկի կամ երաժշտության ու հակառակը: «Նռան գույնում», մասնավորապես, հնչող խոսքը երաժշտություն է, երաժշտությունը՝ աղմուկ:

«Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմում հեղինակը ձայնաշարը համահունչ է կիրառում ձայնը պատկերին՝ ստեղծելով դինամիկ ու աղմկոտ կինոմիջավայր: Հյուսում է կինոձայնը պատկերին: Այստեղ արդեն նշմարելի են այն տարրերը, որոնք նա հետագայում կփորձարկի «Կիկյան որմնանկարներում», ավելի կիստակեցնի «Հակոբ Հովնաթանյան»-ում և կատարելության կհասցնի «Նռան գույնը» ֆիլմում:

«Նռան գույնի» պոետիկ լինելու բանալին փնտրվել ու փնտրվում է կինոտեսաբանների ու կինոգործիչների (և ոչ միայն) կողմից: Սակայն ամեն անգամ, երբ փորձում ես հասկանալ, թե ինչ մեթոդով է հեղինակը հասել այս ֆիլմի մթնոլորտի կայացմանը, ամեն անգամ նոր հարցեր են ի հայտ գալիս, ինչը բնական է, երբ գործ ունենք մի ստեղծագործության հետ, որն աննախադեպ է թե՛ իր ստեղծման ժամանակաշրջանում, թե՛ մինչ օրս:

Բանալի բաներ՝ Սերգեյ Փարաջանով, ֆիլմ, ձայնաշար, աղմուկ, երաժշտական ֆրագ, բանաստեղծականություն, հնչող խոսք:

Ներածություն

Փարաջանովն ստեղծեց իր կինոլեզուն, որի մասին խոսվել է բազմիցս՝ իր կենդանության օրոք, հետո և միշտ կխոսվի ու ամեն անգամ նոր երանգներ են ի հայտ գալիս:

Մեր զեկույցը ևս նվիրված է նրա կինոլեզվին, սակայն մենք փորձելու ենք մտնել նրա կինոլեզվի ԴՆԹ-ի շղթայի մեջ՝ դիպչելով ու շեշտադրելով ձայնային շերտը:

Տաղանդավոր ու անգամ հանճարեղ շատ հեղինակների ֆիլմերին անդրադառնալիս հնարավորություն կա առանձնացնել ձայնի շերտը ու առանց խճճվելու ուսումնասիրություն կատարել՝ տեսականորեն հասկանալով, թե ինչ է արվել այդտեղ ու ինչպես է դա աշխատում ֆիլմի կառուցվածքում: Փարաջանովի դեպքում դա շատ բարդ է, քանի որ նա այնպես է միահյուսում պատկերն ու ձայնը, ձայնային շերտերը՝ խոսքը, աղմուկն ու երաժշտությունը մեկը մյուսին, որ դրանք իրարից բաժանելը գրեթե անհնար է դառնում: Ու մենք չենք էլ փորձում բաժանել, այլ փորձում ենք տեսնել, թե ինչպես է այն աշխատում պատկերին միաձուլված:

Փարաջանովը վարվեց կինոյի հետ այնպես, ինչպես երկու տասնամյակ հետո դեկոնստրուկտիվիզմի ճարտարապետները քանդեցին գոյություն ունեցող դարավոր կանոնները ու խաղացին ֆորմաների հետ՝ կառուցելով շինություններ, որոնք կարծես թե դեմ էին ֆիզիկայի օրենքներին: Սակայն դա տեղի ունեցավ ոչ միանգամից: Մինչև «Մոռացված նախնիների ստվերները» Փարաջանովը շատ այլ հեղինակների նման քայլում էր արդեն հարթված ու հաստատված կինոարահետով: Փարաջանովն ինքն այդ ֆիլմերը համարում է անհաջող ու ոչ մի առանձնահատկությամբ չփայլող ստեղծագործություններ, որոնց մենք այսօր չենք անդրադառնա, քանի որ չհամաձայնել Փարաջանովի հետ չենք կարող: Ձայնը այդ ֆիլմերում իլյուստրատիվ էր, իրականացված հայտնի, պարզ ու ոչ առանձնահատուկ մեթոդաբանությամբ:

Հետո ինչ-որ բան փոխվեց կամ ոչ թե ինչ-որ բան, այլ ամեն բան փոխվեց:

Հիմնական նյութի շարադրանք

1964-ին Փարաջանովը նկարահանեց «Մոռացված նախնիների ստվերները», որտեղ երևակվեց նրա կինոլեզվի փոփոխությունը, որը դեռ այն չէր, ինչին ձգտում էր հեղինակը: Ֆիլմը գեղեցիկ մի կտավ է, որը, սակայն, դեռ Փարաջանովի կինոլեզվի փոփոխության որոշ տարրեր էր կրում իր մեջ ու ամբողջապես ձևավորված չէր:

Ֆիլմն իր ռիթմով ու պատկերով նման է ցնորքի, որի մեջ, ի վերջո, հայտնվում է գլխավոր հերոսը՝ Իվանը:

Կինոխցիկը պարում է, մեկ դեմքից տեղափոխվելով մեկ այլ դեմքի վրա՝ պտույտներ գործում, ելման կետից շրջվում հակառակ ուղղությամբ ու նորից վերադառնում ելման կետ՝ ստեղծելով խելահեղ ռիթմ ու դինամիկա: Այստեղ Փարաջանովը կինոձայնը՝ աղմուկներն ու երաժշտությունը, ևս իրականացրել է պատկերին համարժեք խելահեղ: Ֆիլմում գրեթե լռություն չկա, չկան պաուզաներ: Մի երաժշտական թեման այնպես է անցնում մյուսին, որ սկիզբն ու ավարտը բարդ է առանձնացնել: Աղմուկներն ու մարդկային ձայները, կարծես, կինոդիտողին թույլ չեն տալիս շունչ առնել:

Սակայն «Ստվերներում» նա հիմք է դնում այն մոտեցմանը, որն ավելի կատարյալ կերպով կկիրառի հետագայում՝ դա ձայներով ու աղմուկներով երաժշտական մթնոլորտի ստեղծումն է: «Ստվերների» այն տեսարանում, որտեղ հերոսուհին՝ Մարիչկան ընկնում ու մահանում է, դրան նախորդող մի քանի րոպեներին հեղինակն ստեղծում է ձայնային իրական միաստիկ խճանկար: Հովիվների բղավոցները խառնվում են կրակոցներին, երաժշտական գործիքների հնչյուններին՝ տրամադրելով այն ողբերգությանը, որը շուտով պետք է տեղի ունենա:

Ֆիլմում համեմատաբար լուռ տեսարաններ են սկսվում հարսանեկան ծիսակարգից հետո, երբ Իվանն ու կինը՝ Պալագնան մենակ են մնում ու դրանից հետո էլ խոստիունձի տեսարանում միայն շշուկային աղմուկներ են, չկա երաժշտություն: Ստեղծվում է դատարկության մթնոլորտ, որը Իվանի ներաշխարհի արտացոլումն էր այդ պահին:

Այնուհետև դարձյալ ֆիլմը սկսում է ողողվել հուցուկական ֆուկլորային երգերով, որը հմտորեն ընտրել ու մշակել է կոմպոզիտոր Միրոսլավ Սկորիկը, ով, ի դեպ, միանգամից չի համաձայնել աշխատել Փարաջանովի հետ՝ վերջինիս վանող «մեծամտության» պատճառով, որի առիթը դեռ նույնիսկ չունեն, քանի որ «Ստվերներից» առաջ ուներ ընդամենը չորս միջակ ֆիլմ, սակայն դիմել է արդեն կայացած ու հայտնի Սկորիկին՝ ասելով. «Ես նկարելու եմ հանճարեղ ֆիլմ ու դու պետք է հանճարեղ երաժշտություն գրես դրա համար»¹, ինչը վանել էր տաղանդավոր կոմպոզիտորին։ Բայց, այնուամենայնիվ, նա համաձայնում է ու նրանց համատեղ աշխատանքը բավականին հաջող է ստացվում։

«Ստվերների» երաժշտական խճանկարային մոտեցումը, աղմկոտ դիթմիկ տեսալսողական մթնոլորտը, կերպարների բազմազան ու բազմաքանակ կիրառությունն ու վառ գունեղությունը հիացրել էին սերբ ռեժիսոր Էմիր Կուստուրիցային²։

1965-ին նկարահանած «Կիւյան որմնանկարներում», որը պետք է դառնար ֆիլմ, սակայն ցավոք հիմա մենք ունենք ընդամենը մի պատկերային ներկայացում, որն այսօր ժամանակակից կինոինդուստրիայում անվանում են թիզեր, երևում է, որ Փարաջանովն արդեն գտել էր այն կողը, որը հետո պետք է արտահայտվեր նրա գլուխգործոցում՝ «Նռան գույնում»։ «Որմնանկարներում» արդեն հստակ երևում է, որ Փարաջանովը հրաժարվել է շարժվող խցիկից ու եկել է այն ստատիկային, որը հետագայում կդառնա նրա ոճական առանձնահատկության անկյունաքարը։

Ձայնային առումով ևս նշմարելի է երաժշտության ու աղմուկների կիրառման նրա հիմնական մեթոդը՝ ժամացույցի ձայնը, հոգևոր երաժշտությունից կտրուկ անցումն աշխարհիկ երգերին, երաժշտական գործիքների այլակերպով հնչեցնանքները և այլն։

1967-ին նա նկարահանում է «Հակոբ Հովնաթանյան» վավերագրական ֆիլմը, որտեղ ևս շարունակվում է «Որմնանկարներում»

¹ <https://nashasreda.ru/miroslav-skorik-avtor-muzyki-k-lente-teni-zabytyx-predkov/>

² Նույն տեղում։

ներկայացված ոճական նոր կառուցվածքը: Դարձյալ ստատիկան ու դարձյալ ծայնային նույն մոտիվները, որոնք ամբողջացած իրենց հանգրվանն են գտնում «Նռան գույնում»: Ամբողջական չիրականացված «Որմնանկարներն» ու «Հակոբ Հովնաթանյանը» նրա դեկոնստրուկտիվիստական էքսպերիմենտներն էին ու մեծ կինոպոե-տի ստեղծագործական փոխակերպումի վկայությունն ու հայտը:

1968 թ. Փարաջանովը նկարահանեց «Նռան գույնը»:

Այս ֆիլմն իսկապես սյուրռեալիստական աշխարհընկալման մարմնավորում է: Գեղեցիկի ու գեղագիտականի ըմբռնումը Փարա-ջանովի ֆիլմերում և, հատկապես, «Նռան գույնում» ձևավորված է ծայնի ու պատկերի համարժեք միասնությամբ: Այս ֆիլմի ծայնի սկզբունքային կիրառությունը չի պատկանում և ոչ մի տեսակի, որը գոյություն է ունեցել ֆիլմից առաջ և նաև հետո: Ֆիլմում հնչող ցան-կացած հնչյուն ունի երաժշտական շեշտադրություն: Հենց առաջին տեսարանում, երբ կադրում երևում է բացված գիրքը, միաժամանակ սկսվում է դուդուկի երաժշտությունը, որին ավելանում է խոսքը. «Էն մարդն իմ, ում կինքն ու հոգին տանջանք է»: Երաժշտական նախա-դասությունը կրկնվում է, կրկնվում է նաև խոսքով հնչող նախադա-սությունը՝ ստեղծելով խոսքի և երաժշտության ընդհանուր հնչողու-թյուն: Այս մոտիվը սկզբնավորվում է հենց առաջին տեսարանում և զարգանում է ամբողջ ֆիլմի ընթացքում: Այստեղ «աղմուկները» կազմվում են, ընդհանուր առմամբ, երաժշտական գործիքների հնչե-րանգները խաղարկելու մեթոդով: Իսկ արտաբերվող խոսքի ինտո-նացիոն և տեմբրային հնչողությունը շարունակում է պատկերը և չի կրում սեմանտիկ գործառույթ: Ինչպես ասվում է ֆիլմի սկզբում գրված հեղինակային տեքստում. «Վերարտադրվում են բանաստեղ-ծի հոգու ելևէջները, կրքերն ու տառապանքը»: Ի սկզբանե այսպիսի խնդիր դնելով իր առջև՝ հեղինակը պետք է ֆիլմի ծայնին տար այս-պիսի իռեալ, իռացիոնալ բովանդակություն, այլապես պատկերի հետ համադրությունը կստացվեր ոչ ամբողջական ոճական և հոգե-բանական ընդհանրություն:

«Հաջողություն եմ համարում Տ. Մանսուրյանի երաժշտությունը «Նռան գույնում»: Այն ոճականորեն այնքան մոտ է ֆիլմի ընդհա-

նուր մտահոգմանը, որ թվում է՝ միակ հնարավոր տարբերակն է, որ կարող էր լինել»³, - ասում է Ա. Շնիտկեն՝ թվարկելով համաշխարհային կինոյի լավագույն կոմպոզիտորական աշխատանքները կինոյում: Շնիտկեն, իհարկե, երաժշտությունն առանձնացնում է ընդհանուր ծայնաշարից, սակայն կարծում ենք՝ այն պետք է ընդունել ընդհանուր ծայնաշարի տեսանկյունից: Փարաջանովի մոտ ու հատկապես «Նռան գույնի» դեպքում պայմանական են ֆիլմի ստեղծագործական թիմի պաշտոնները: Ամենևին չնսեմացնելով կոմպոզիտոր Տիգրան Մանսուրյանի, նկարիչ Ստեփան Անդրանիկյանի, հնչյունային ռեժիսոր Յուրի Սայադյանի աշխատանքը՝ պետք է նշենք, որ, ըստ էության, Փարաջանովն հենց ինքն էր իր ֆիլմի կոմպոզիտորը, նկարիչը հնչյունային ռեժիսորն ու մնացած ամեն ինչը և հատկապես ու մասնավորապես «Նռան գույնում»:

Նրա տեսլականն այնքան իրենն էր, որ ակնհայտ է, որ ամբողջ անձնակազմը միայն ապահովում էր նրա տեսլականի տեխնիկական իրականացումը: Նա գտել էր իր կինոլեզուն ու բացի իրենից դա դեռ վերջնական պարզ չէր ոչ ոքի համար ո՛չ ֆիլմի նկարահանումների ընթացքում, ո՛չ էլ հետարտադրական փուլում: Այս մասին վկայում է նաև Յուրա Հարությունյանը, ով ֆիլմում իրականացնում էր հնչյունային օպերատորի գործառույթը: Երբ տարիներ առաջ զրուցում էինք Փարաջանովի հետ աշխատանքի մասին, պատմեց հետևյալը. «Ոչ ոք էլ նորմալ չէր հասկանում ինչ է անում: Նա ինչ ասում էր՝ դա էլ անում էինք: Բառացիորեն ու տառացիորեն: Մինչև վերջնական թիմի հավաքվելը ֆիլմի կոմպոզիտորն Անդրեյ Վոլկոնսկին պետք է լիներ, որն արդեն հավաքել էր ֆիլմի երաժշտական նյութի 60%-ը, Սայաթ-Նովայի էթնոսը Անդրկովկասից՝ Վրաստանի, Արցախի, Հայաստանի գյուղերից, ինչը Յու. Սայադյանի հետ մշակեցինք, առանձնացրեցինք և էքսպերիմենտների ենթարկեցինք՝ ստանալու համար Փարաջանովի պահանջած հնչողությունը: Նա, ի դեպ, պահանջեց, որ նոր երաժշտություն չգրվի ֆիլմի համար, այլ մշակվեն էթնիկ երգերը... Մենք վերցնում էինք երգը և

³ Шнитке 1994, 115.

վերջից սկիզբ էինք փոխում՝ «պոչը» բերելով սկիզբ, և ստացվում էր անհասկանալի ծայնաշար՝ կտրատվող ու ձգված հնչողությամբ: Իսկ վերջին՝ եկեղեցում կարասիկները տեղադրելու տեսարանում, «Հայֆիլմում» ով կար՝ կանչեցինք ու ծայնագրեցինք նույն՝ «Աշխարհումս ախ չիմ քաշի» երաժշտական ֆրագը... Տարբեր ծայնային տեմբերը միացան իրար, և կրկնվող ֆրագը ստեղծեց այդ տեսարանի երաժշտական մթնոլորտը...»⁴:

Փարաջանովը թերևս գիտակցում էր, որ ինքն այնքան նոր բան է անում, որ զուր է մարդկանց բացատրելը և ավելի ճիշտ է ուղղակի պահանջել, որ անեն այն, ինչ ասում է, թեկուզ առանց հասկանալու: Կարևորը ինքն էր, որ հասկանում էր: Յու. Հարությունյանը նաև ասում է. «Վերցնելով իրական հնչողությամբ ծայնային ֆրագը՝ դնում էինք հակառակ շարժումով՝ վերջից սկիզբ, և ստացվում էր ֆիլմի հոսքին հակառակ ծայն»⁵:

Փարաջանովը դրել է նման խնդիր ծայնի պատասխանատուների առաջ, որպեսզի հյուսի այն պատկերին, որպեսզի լրացնի այն ստատիկան ու ներկադրային շարժումը, որն անում էր պատկերի միջոցով:

Գարեգին Զաքոյանը գտնում է, որ ներկադրային շարժման կրկնություններով, պտույտներով ու կրկնվող երաժշտական ֆրագներով Փարաջանովը խախտում է ժամանակային բնականոն հոսքը՝ ստեղծելով պոետական կինո, իսկ Փելեշյանն էլ նույն էր անում մոնտաժի միջոցով:

Ժամանակին ինքս էլ շարունակել եմ այս միտքն իմ գիտական աշխատանքում՝ ասելով, որ Փարաջանովը ծայնաշարով ազդում էր տեսաշարի արագության վրա՝ կասեցնելով ֆիլմի ընթացքը... Ստատիկ պատկերների և երաժշտության «գլխի վրա շուռ տալու» միջոցով Փարաջանովի իրականությունը տեղափոխվում է այնկողմյան ժամանակային գոտի, տրանսցենդենտալ իրականություն:

Փարաջանովի ֆիլմերը, փաստորեն, առեղծվածային ինչ-որ

⁴ Հարությունյան Յու. 2010:

⁵ Նույն տեղում:

բան ունեն իրենց մեջ: Անվերջ հարցեր առաջացնելու հատկություն ու կոիվ գցող բնավորություն, եթե ոչ ուրիշի հետ, ապա գոնե ինքդ քեզ հետ: Վերջերս վերանայելով ֆիլմերը զգացի, որ այդ կարծես թե գտնված ձևակերպման մեջ հակասություն կա: Ներկադրային շարժման ու ծայնի կրկնություններով է, արդյոք, ձևավորվում պոետական կինոպատումը: Սա հակասություններ չի առաջացնում «Նռան գույնի» դեպքում, սակայն առաջացնում է «Սուրամի բերդի լեգենդը», «Աշուղ Ղարիբ», «Մոռացված նախնիների ստվերները» ֆիլմերի դեպքում: Բացի «Նռան գույնից», մնացած բոլոր ֆիլմերում Փարաջանովը չի կրկնում ներկադրային շարժումներն այնպես, ինչպես «Նռան գույնում», առավել ևս չի կրկնվում խոսքը, ինչպես անվերջ կրկնվող ֆրազները «Նռան գույնում»: Մնացած ֆիլմերի հետ, բացի «Ստվերներից», «Նռան գույնը» ունի ընդհանրություն կադրի ստատիկայով, միզանսցենային լուծումներով, մանրապատկերային արտահայտչականությամբ, ծայնային հնչյունային մետամորֆոզներով, վերջապես՝ գույնով ու հեղինակի էսթետիկ ընկալման առանձնահատկություններով, բայց ոչ կրկնություններով: Սակայն այդ ֆիլմերը ևս պոետական են: Հետևաբար այս թեզն աշխատում է միայն «Նռան գույնի» պարագայում ու թերի է այլ ֆիլմերի դեպքում:

Ինչ վերաբերում է կոնկրետ ծայնին, ապա այն միահյուսված է պատկերին՝ սկսած «Ստվերներից» մինչև «Աշուղ Ղարիբ»: Փարաջանովն այս բոլոր ֆիլմերում ծայնը՝ աղմուկները, հնչող խոսքը ու երաժշտությունը, դարձնում է մեկ ամբողջություն ու պատկերի հետ համատեղ ստեղծում ամբողջական գեղարվեստական կերպար: Այնպես է կապում պատկերին ծայնը, որ մեկ անգամ ֆիլմերը տեսնելուց հետո, առանց էկրանին նայելու, լսենք ֆիլմի ծայնը, ապա ծայնը մեզ կվերարտադրի հիշողության մեջ մնացած պատկերն ամբողջ միզանսցենով ու տրամադրությամբ:

Վերադառնալով «Նռան գույնին» նշեմ, որ նոր մտորումների առիթ է բացվում, երբ հարց ենք տալիս՝ «եթե Փարաջանովի կրկնվող շարժումները, կրկնվող հնչող խոսքն ու երաժշտական ֆրազները կապ չունեն պոետականության կերտման հետ կամ, ավելի ճիշտ, նրա պոետական լեզվի կերտման գլխավոր հնարքը

չեն, ապա ինչի՞ համար են դրանք ու ի՞նչ են տալիս ֆիլմին, բացի տեմպ ու ռիթմ ձևավորելու գործառույթից»:

Երբ «Նռան գույնին» մոտենում ես բաց մտքով ու առանց կադապարների ու առանց այլ կարծիքների ազդեցության, երբ չես փնտրում բացատրություններ ու չես սուզվում ալեգորիաների ու մետաֆորների փնտրտուքի գիրկը, ֆիլմը հանձնվում է ու ավելի հեշտ է տրվում, երբ մոտենում են նրան ազատ թողնելով միտքը ու հենվելով պարզ ինտուիտիվ ընկալման վրա, նոր նրբերանգներ են ի հայտ գալիս:

Եզրակացություն

Ֆիլմի երաժշտությունը, «աղմուկներն» ու խոսքը բանաստեղծի հոգեկան ապրումների ու զգացմունքների աբստրակտ, վերացական արտասանությունն են, Սայաթ-Նովայի անձնական ու ստեղծագործական ապրումները: Ու դարձյալ կրկնվող նախադասությունների մասին: Հիշենք մի քանի տեսարան: «Էն մարդն իմ, ում կինքն ու հոգին տանջանք է» հնչում է չորս անգամ տարբեր ինտոնացիաներով, այնուհետև «Դուն կրակ, հագածդ կրակ» հնչում է չորս անգամ՝ տարբեր ինտոնացիաներով, որոնցից առաջին երկուսը կիսատ են մնում ու կարծես հարցական անվստահ հնչերանգով, հետո դառնում են ավելի հաստատուն, այնուհետև շարունակվում է «դուն կրակ, հագածդ սև», ապա միաձուլվում են իրար կնոջ ու տղամարդու ձայները: Այս ամենն ավելի շատ հիշեցնում է ստեղծագործելու բուն պրոցեսը, քան ժամանակային սեղմմանը տարածության մեջ: Երբ ստեղծագործողը մի բան է հորինում՝ նա կրկնում է այնքան, մինչև տեղն ընկնի: Կոմպոզիտորը նույն երաժշտական ֆրազը կարող է նվագել կամ երգել մտքում այնքան անգամ, որ գտնի վերջնականը: Հավանաբար Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական որոնումների արտացոլում են այս կրկնությունները՝ ողողված անհնար սիրո ու տանջանքի ապրումներով: Նույնն արվում է երաժշտական ֆրազների հետ: Կիսատ են թողնվում երաժշտական նախադասությունները, անցնում հաջորդին, նորից վերադառնում նախորդին: Հոգոր երաժշտությունից անցնում աշխարհիկին և հա-

կառակը՝ վերարտադրելով պոետի ներքին անհաշտությունն ինքն իր հետ: Աղմուկների ու երաժշտական գործիքների փոխակերպված հնչերանգները ստեղծում են մի իրականություն, որը իռեալ է, որովհետև գուցե կամ ավելի ճիշտ՝ վստահաբար պոետներն այլ կերպ են տեսնում ու լսում աշխարհը, այլ կերպ են զգում ու իրականությունն էլ նրանց համար այլ է, ինչ տեսնում ենք մենք՝ մահկանացուներս: Իսկ Փարաջանովը պատմում է պոետի աշխարհի մասին: Սայաթ-Նովան էլ է պոետ, Փարաջանովն էլ, «Նռան գույնն» էլ պոետի դիմանկար է կամ, գուցե՝ ինքնադիմանկար:

Ես ունեմ փոքրիկ բալիկ՝ երկու տարեկան, երբ քնի ժամը մոտենում է, ասում է. «Մամ. արի գնանք երազ նայենք»: Չի ասում՝ «քնենք», ասում է. «գնանք երազ նայենք»: Վերջերս, երբ վերանայեցի «Նռան գույնից» որոշ ֆրագմենտներ, դիտման ընթացքում գլխումս պտտվում էր պարզ մանկական այս արտահայտությունը, ու ինքնաբերաբար գտա ինձ համար ամենից պարզ ձևակերպումը, որ միշտ փնտրել էի՝ լսելի ու տեսանելի գեղեցկագույն երազներ:

Գրականություն

1. Հարությունյան Յու. Հարցազրույց երաժշտությունը կինոյում թեմայով, Անձնական արխիվ, 2010:
2. Шнитке А. Не надо заботиться о чистоте средств, «Киноведческие записки: историко-теоретический журнал», № 21, 1994, с. 104-116.
3. <https://nashasreda.ru/miroslav-skorik-avtor-muzyki-k-lente-teni-zabytyx-predkov/>

САРГСЯН Наира Левоновна

*кандидат искусствоведения, режиссер мероприятий
Международного фестиваля документальных фильмов
«Абрикосовое дерево» (Армения, Ереван)*

КИНОЗВУК В ФИЛЬМАХ СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Создавая свой киноязык, Параджанов отказался от общепринятых методов использования изображения и звука. Он создал сильное иконографическое видение. Если у других авторов изучить фонограмму, выделяя три ее внутренних слоя (шум, звучащую речь и музыку), довольно легко, то в случае с фильмами Параджанова это практически невозможно. Он смешивает слои, превращая произнесенное слово в шум или в музыку и наоборот. В частности, слово, звучащее в цвете граната, это – музыка, а музыка – это шум. В фильме «Тени забытых предков» автор применяет звуковое сопровождение в гармонии с изображением, создавая динамичную и шумную кинематографическую среду.

Параджанов вплетает звук фильма в изображение. Уже здесь можно отметить те элементы, которые он позже опробует в «Киевских фресках», уточнит в дальнейшем в «Акопе Овнатаяне» и доведет до совершенства в фильме «Цвет граната». Ключ к поэтической природе «Цвета граната» много раз искали и ищут кинотеоретики, кинематографисты и не только они.

Однако каждый раз, когда пытаешься понять, каким способом автор добился создания этой киноатмосферы, возникают новые вопросы, что естественно, когда имеешь дело с произведением, беспрецедентным как во времена его создания, так и по сей день.

Ключевые слова: Сергей Параджанов, фильм, звукоряд, шум, музыкальная фраза, поэтичность, звучная речь.

Naira SARGSYAN

Doctor of Arts, event organizing director at the International Documentary Film Festival “Apricot Tree” (Armenia, Yerevan)

CINEMA VOICE IN SERGEY PARAJANOV’S FILMS

By creating his own cinematic language, Parajanov rejected conventional methods of using imagery and sound. He crafted a powerful iconographic vision. While it is relatively easy to analyze the soundtrack of other authors by identifying three internal layers – noise, sounding speech, and music – in the case of Parajanov’s films, this becomes nearly impossible.

He intermingles these layers, transforming speech into noise or music and vice versa, like in “The Color of Pomegranates”, where speech turns into music, and music turns into noise.

In the “Shadows of Forgotten Ancestors”, the author uses sound in harmony with the visuals, creating a dynamic and clamorous cinematic environment. He weaves the film’s sound into the imagery. Here one can discern some elements that he explored deeper in “Kyiv Frescoes”, refined in “Hakob Hovnatanyan”, and brought to perfection in “The Color of Pomegranates”.

The key to the poetic nature of “The Color of Pomegranates” has been sought after by film theorists, filmmakers, and others. However, the attempts to comprehend how Parajanov had achieved this cinematic atmosphere keep raising questions, and it is quite natural when one deals with a work that was unprecedented at the time of creation and remains unique to this day.

Key words: Sergey Parajanov, film, sound, cinema noise, musical phrase, poetry, sounding speech.