

**ՓԱՍՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՓԱՍՏԻ
ԳՈՐԾԱԾՈՒՄԸ Ա. ՓԵԼԵՇՅԱՆԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ**

ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ Ս. Ա.

Այսօր հետազոտողի համար բարդ է սահմանել Ա. Փելեշյանի կինոն: Այն բարդ էր սկզբից ներք, և ոչ միայն ֆիլմերի կառուցվածքի և ռեժիսորի կիրառած մոնտաժի տեխնիկայի պատճառով, այլև հատկապես ժանրային դասակարգման առումով: Այն բնութագրումները, որ տրվել են Փելեշյանի աշխատանքին, կա՛մ վերացական են, կա՛մ էլ չափազանց ընդհանուր: Արդեն իսկ փաստագրական կինոյի բաժնում սովորելու տարիներին, ուսանողական ֆիլմերի նկարահանման շրջանում Փելեշյանը ստացավ ռեժիսոր-փաստագրագետի պիտակը: Դա հավանաբար անհրաժեշտ էր կինոյի դաշտը համակարգելու տեսակետից, և Փելեշյանին փաստագրագետ անվանելու հարցում տեսաբանները կողմնորոշվում էին մի պարզ տրամաբանությամբ. ռեժիսորի առաջին կինոնկարները, դրանց թվում՝ «Սկիզբը» և «Մենքը», հիմնված էին արխիվային նյութերի վրա և կարծես թե վերարտադրում էին որոշակի փաստական իրադարձություններ: Այս էր, որ հատկապես բարդացնում էր Փելեշյանի աշխատանքի հետազոտությունը: Փելեշյանի փաստագրագետ լինելու փաստը՝ ամրապնդվում է թե՛ նրա ֆիլմերի մակերեսային վերլուծությամբ և թե՛ փաստագրական ժանրին տրվող որոշ բնութագրումներով. «Ըստ բանականության և նրա ստվերի՝ իռացիոնալի ժամանակակից ըմբռնմանը, գեղարվեստական հորինվածքը գործ ունի չգիտակցված ցանկությունների և գաղտնի իմաստների հետ: Դա գործում է այնտեղ, որտեղ կա գիտակցված համոզմունք, գործում է ենթագիտակցության գոյության պայմաններում: Դրան հակառակ՝ փաստագրականը գործ ունի գիտակցված սոցիալական խնդիրների հետ և շրջանառում է այնտեղ, որտեղ կա իրականության հանդեպ ուշադիր էզո և սուպերէզո՝»:

Տվյալ սահմանումը դժվար չէ կիրառել նաև Փելեշյանի պարագայում, սակայն դա կլինե՞ր մակերեսային մոտեցում, երբ սպեկուլյատիվ ճանապարհով, թվացյալ նմանության հետևանքով իրողությունը բացատրվում է իրեն չվերաբերող, նույնիսկ իրեն հակասող փաստարկներով: Անգամ այն միտքը, թե փաստագրական կինոյի ռեժիսորը «գործ ունի գիտակցված սոցիալական խնդիրների հետ», կարելի լինե՞ր ընդունել որպես ընդհանուր մի բանաձև, այնուամենայնիվ, այն կիրառելի չէ բոլոր փաստագրագետների, հատկապես Ա. Փելեշյանի նկատմամբ: Ընդհակառակը, սոցիալական խնդիրներ Փելեշյանի կինոյում չկան, ավելին, չկա նույնիսկ որոշակի

¹ Nichols B. Representing reality: Issues and Concepts in Documentary, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 4.

իրականություն, որի բացատրությանը կամ մեկնաբանությանն ուղղված կլինեին նրա ֆիլմերը: Դրանցում, իհարկե, առկա է հասարակությունը, ավելի ճիշտ, ինչ-որ պատմական միջավայրում շարժվող ամբոխը, սակայն, ինչպես կոտեսենք Փելեշյանի ֆիլմերի վերլուծության միջոցով, այն դիտված է այլ տեսակետից և կտրված է իրեն ծնունդ տված իրականությունից և փաստերից. ապրում ու անդադար շարժման մեջ է մտնում մեկ այլ՝ արհեստական տարածության մեջ: Փելեշյանի վաղ ֆիլմերում չեն հնչում «գիտակցված սոցիալական խնդիրներ», ոչ էլ առավել ևս ի հայտ է գալիս «իրականության հանդեպ ուշադիր էզո»: Ընդհակառակը, դրանցում էզոն ձնշված է, ենթարկված անգիտակից մոլումների, իսկ պատմական իրադարձություններն ընդամենը հենք են այդ մոլումների ուղղությունն ու շարժը պատկերելու համար: Պատկերելու, ոչ փաստելու: Փելեշյանը ոչինչ չի փաստում, նա փաստագրագետ չէ: Իսկ ո՞վ է այդ դեպքում:

Դեռևս 80-ականներին կինոգիտական գրականության մեջ կարևորվում էր կինոերկրի ժանրային պատկանելության խնդիրը, սակայն այդ ակնհայտորեն կորցնում էր իր նշանակությունը, այնպես որ 90-ականներին արդեն ժանրի մասին խոսակցությունները հնացած էին համարվում, իսկ կինոյի տեսությունը դեպի ժանրային կողմնորոշման դարձնելու փորձերը ձախողվում էին: Ս. Ֆրեյլիխը իր «Կինոյի տեսությունը Էյզենշտեյնից մինչև Տարկովսկի» գրքում ձգտում է թարմացնել ժանրերի տեսությունը, սակայն նույնիսկ ամենամանրակրկիտ բացատրությունները համոզիչ չեն, իսկ տեսությունը՝ հնացած, նույնիսկ մտացածին է թվում²: Կինոյի պատմության դիախորոն ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս ժանրերի մերժումը տրամաբանական ու անխուսափելի համարել: Հեղինակային կինոն երբեք չի ենթարկվել ժանրային այն խստիվ աստիճանակարգմանը, որ իշխում էր ու մինչև օրս էլ իշխում է, օրինակ, հոլիվուդյան կինոյում: Ֆրեյլիխի գիրքը, սակայն, խորհրդանշական է. այն արտացոլում է խորհրդային և հետխորհրդային տեսաբանների ձրգտումը՝ համակարգելու հեղինակային կինոյի դաշտը, ստեղծելու բաժանմունքներ, որոնցում հեշտությամբ կդասավորվեն բոլոր ֆիլմերը: Հավանաբար այս ձգտումն էր Փելեշյանին փաստագրագետ որակելու պատճառներից երկրորդը, որակում, որը երբեք էլ անվերապահ չի ընդունվել: Արդեն իսկ 70-ականներին մի շարք տեսաբաններ դժվարանում էին Փելեշյանի կինոն փաստագրական համարել, այդ թվում՝ հայ քննադատ Միքայել Ստամբոլցյանը. «Նրան դոկումենտալիստ են անվանում: Դա ճիշտ չէ: Դոկումենտալ կինոն գործ ունի փաստի հետ, այն ամրակայում է փաստը՝ հաստատելով, կարծես, նրա իսկությունը: Փելեշյանի համար փաստը նպատակ չէ, այլ ընդամենը նյութ: Ավելին, եթե փաստագրական կինոն պատմում է արդեն իսկ տեղի ունեցածի մասին, ապա Փելեշյանը ցույց է տալիս այն, ինչը դեռ ընթացքի մեջ է, անընդմեջ կրկնվողը, ստեղծման պահը: Ա.

² См. у Фрейлих С. И. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского, М., 1992, с. 26-128.

Փելեշյանի ֆիլմերը ներգործում են երաժշտության պես, նախ և առաջ ենթագիտակցության վրա³։

Ականավոր ռուս հետազոտող Լև Աննինսկին նույնպես համաձայն չէ ընդունված տեսակետին՝ Փելեշյանին ընդգրկելով այսպես կոչված «պոետական կինո» ստեղծող ռեժիսորների ցանկում⁴։ Հետագայում այս որակումը հաճախ է հանդիպելու մամուլում⁵։

Փելեշյանի արվեստի հանդեպ հետաքրքրությունն իր գաղաթնակետին հասավ 80-ական թվականներին, երբ Ժան-Լյուկ Գոդարը, Սերժ Դանեն, ապա մյուս ֆրանսիացի ստեղծագործողներն ու տեսաբանները առանձնացրին նրա կինոն՝ դարձնելով այն իրենց հետազոտությունների առարկա։ Սերժ Դանեն մի նուրբ բնութագիր տվեց Փելեշյանի կինոյին։ Ըստ նրա, ռեժիսորը ոչ թե նկարում էր փաստագրական ֆիլմեր, այլ յուրովի մոտեցում մշակում «փաստերի գործածման» հանդեպ։ Այլ կերպ ասած, Դանեն, կարևորելով նյութի մշակման եղանակը, այն դիտարկում է որպես իմաստաբանական միավոր՝ եզրույթին համարժեք⁶։ Դա Փելեշյանի կինոն նորովի մեկնելու բանալի տվեց՝ ազատելով այն «փաստագրական» անվանելու անհրաժեշտությունից։ Ռեժիսորը արխիվներում պահվող կադրերը միմյանց կցելու միջոցով ձգտում է ստեղծել մեկ այլ, գեղարվեստական իրականություն։

Սակայն ո՞րն է իրականությունը կինոյում։ Թերևս այս հարցի պատասխանից է կախված մեկ այլ, առավել կարևոր խնդրի լուծումը. ի՞նչ է կինոն առհասարակ։ Պատահական չէ, որ ֆրանսիացի նշանավոր կինոգետ Անդրե Բազենն այդպես էլ կոչել է իր կարևոր աշխատություններից մեկը՝ «Ի՞նչ է կինոն»⁷։ Պատահական չէ, որ Բազենն այս գրքում հատուկ անդրադարձ է կատարում փաստագրական կինոյին, որը միզուցե ամենակարճ ճանապարհին է իրականության և նրա պատրանքի ստեղծման երկրնտրանքին վճիռ կայացնելու հարցում։ Բազենն օգտվում է դասական գեղագիտությունում հաստատված եզրույթներից՝ իրականության ստեղծում և վերարտադրում, ընդ որում «ստեղծում» բառն ակնհայտորեն տանում է դեպի գեղարվեստական կամ, ինչպես հիմա է ընդունված ասել, վիրտուալ իրականություն, մինչդեռ «վերարտադրությունն» ավելի հատուկ է փաստագրական ժանրին, որտեղ վերարտադրվում է կյանքը, ինչպես որ կա։ Թերևս կարիք չկա կրկնելու այն միտքը, որ Փելեշյանին իրականությունն առհասարակ չի հետաքրքրում։ Դառնալով Բազենին՝ անհրաժեշտ է, սակայն, հիշատակել մեկ այլ հանգուցային դրույթ՝ մոնտաժի չարաշահումը որպես բոնություն հանդիսատեսի նկատմամբ և, որպես հետևանք, իրականության պատրանքի ստեղծում այդ իրականությունն աղավաղելու միջոցով։ Այստեղ «իրականությունն» իր իմաստաբանությամբ մոտ է «բնա-

³ Пелешян А. Мое кино, Е., 1988, с. 255.

⁴ Аннинский Л. А. Экран, N 4, 1983 (տե՛ս Փելեշյան Ա. նշվ. աշխ., էջ 243)։

⁵ Лечен Г. Мадьяр намзет, Будапешт, 23.V.1984 (տե՛ս Փելեշյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 254)։

⁶ Daney S. Либерасион, Париж, 11.VIII.1983 (տե՛ս Փելեշյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 248-249)։

⁷ Bazin A. Qu'est-ce que le cinema? Paris, 1990.

կանությանը»: Որքան էլ միմյանցից տարբերվեն համաշխարհային կինոյում հաստատված մոնտաժի երկու դպրոցները՝ հոլիվուդյանն ու խորհրդայինը⁸, երկուսն էլ ընդհանրաճանաչում են մեկ կետում՝ հակառակ են բնական տեսողությանը, քանզի հանդիսատեսը, զրկված ուշադրության հանգույցներն ինքնուրույն ընտրելու հնարավորությունից, դառնում է կամագործ: Նրա փոխարեն ռեժիսորն է մտածում: Որոշ դեպքերում, ըստ Բազենի, մոնտաժի կիրառումը կարող է վերածվել բացահայտ խաբկանքի⁹:

Խոսելով Վերտովի փաստագրության մասին՝ Բազենը երկու կարևորագույն հարց է բարձրացնում. նախ, նրա ֆիլմերում գործող մտավոր և «հոգեբանական ներգործության» մեխանիզմների խնդիրը, ապա պատկերների ազատության և դրանց համակցման սկզբունքը, որը գրեթե միշտ տանում է դեպի սուբյեկտիվություն: Ռեժիսորը փաստագրական ճշգրտության միջոցով ստիպում է հանդիսատեսին հավատալ մտացածին իրականության գոյությանը, էֆեկտ, որն ավելի է ուժեղանում երաժշտության գերիշխող դերով: Այս փաստարկները Բազենը բերում է ոչ թե Վերտովի մեծությունը կասկածի տակ առնելու համար, այլ եզրահանգելու, որ այն կինոն, որտեղ իրականությունն այդ աստիճան աղճատված է, չի կարող փաստագրական կոչվել:

Վերտովի և Փելեշյանի միջև ընդհանրությունները նկատվեցին անմիջապես, սակայն այդ եզրակացությունը մակերեսային դիտարկումների արդյունք է: Նրանց փորձարկումներն ակնհայտորեն կապված էին մոնտաժի հետ, և երկուսի ֆիլմերում էլ երաժշտությունն իշխող է: Փելեշյանի կինոն հաճախ ծնվում է հենց երաժշտությունից: Երաժշտությանն է ենթարկվում նաև կադրերի և ողջ տեսարանների դասավորությունը: Երաժշտությունն ու մոնտաժն են թելադրում շարժապատկերը և ոչ հակառակը: Եվ տարօրինակ չէ, որ ժամանակային հերթագայումը նույնիսկ այնպիսի ֆիլմերում, ինչպիսին է «Սկիզբը», չի ընկալվում: Փաստագրական նյութի գործածմամբ Փելեշյանը կառուցում է մի մետաֆիզիկական աշխարհ, որտեղ փաստն ու դրա ճշգրտությունն արժեք չունեն: Նա նախընտրում է հետևել ամբոխի շարժմանը, գծագրել նրա ընթացքը և ուղղությունները, քան հայտնաբերել բնական օրինաչափություններն ու գնահատական տալ դրանց: Մոնտաժի կիրառումը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու այն ուժը, որ մղում է ամբոխին դեպի պարադոքսալ կերպով չգիտակցված նշանակետ: Փելեշյանի ֆիլմերում խախտված է տարածաժամանակային տրամաբանությունը: Թե՛ ժամանակը, թե՛ տարածությունը դրանցում ընդհատված են. ռեժիսորն անխնա մասնատում է դրանք, որպեսզի հետո նորից միացնի՝ առաջնորդվելով այլ տրամաբանությամբ, և ստեղծի նոր՝ անիրական ժամանակ և տարածություն: Նա դուրս է բերում կադրերն իրենց համատեքստից և,

⁸ Խոսքը Էյզենշտեյն, Վերտով, Կուլեշովի ավանդույթին է վերաբերում, որին դասում են նաև Փելեշյանին:

⁹ Տե՛ս Bazin A., նշվ. աշխ., էջ 38:

տեղադրելով ուրիշ համատեքստում, փոխում դրանց իմաստը¹⁰: Արխիվային նյութի նման գործածումը, իրոք, կարելի էր գնահատել որպես փաստերի և իրողության աղավաղում, եթե Փելեշյանն ինքը չհրաժարվեր վավերագրագետ կոչվելուց: Նրա կինոն դեռևս չի ստացել իր անվանումը, և այն հնարելու փորձերն անհաջող են կամ էլ բավականաչափ ուժ չունեն կինոգիտության մեջ ամրագրվելու: Տրամաբանական կլիներ թողնել ընդհանուր ձևակերպումներից մեկը, օրինակ, փորձարարական կամ մոնտաժային կինոն՝ նույնիսկ հակառակ ռեժիսորի կամքին: Սակայն դրանք ոչինչ չասող ձևակերպումներ են: Ակնհայտ է մեկ իրողություն. Արտավազդ Փելեշյանի կինոն չի կարելի փաստագրություն համարել այն պարզ պատճառով, որ դրան հակառակ է ժանրի բնույթը: Մինչև օրս Փելեշյանի ֆիլմերին տրված համեմատաբար ստույգ սահմանումը շարունակում է մնալ Սերժ Դանեի միտքը՝ «փաստագրական նյութի գործածման» մեթոդի վրա հիմնված կինո:

ДОКУМЕНТАЛИЗМ И ФАКТОГРАФИЧНОСТЬ В ФИЛЬМАХ А. ПЕЛЕШЯНА

НАЛБАНДЯН С. А.

Резюме

Жанровую принадлежность пелешяновского кино сложно было установить уже с появления первых его картин. Советская критика поспешила причислить работы режиссера к жанру документального кино, исходя из двух-трех формальных характеристик. Очевидно, однако, что творчество Артавазда Пелешяна не укладывается в традиционные представления о документальном кино и уж тем более не является документалистикой в современном ее понимании.

В наши же дни, в условиях развития средств массовой информации, диффузии документа в искусстве и общественной жизни и мутации художественных форм, вопрос о жанре фильмов А. Пелешяна представляется более актуальным.

¹⁰ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Wees W. C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.