

ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹԵԱՆ ԴՐՍԵՒՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

ՀԱՅ ԿԻՆՈՅՈՒՄ.

ՍԵՐԳԷՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎ, ԱՐՏԱԻԱԶԴ ՓԵԼԵՇԵԱՆ

ՍԻՐԱՆՈՅՇ ԳԱԼՍԵԱՆ

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ «ԲԱԶՄԱԽՈՍՏՈՒՄ» ԻՐԵՐԸ

Ամէն անգամ, երբ արուեստը պոռթկում է, որպէսզի երեւոյթների արտաքինի միջով տեսնի անտեսանելին՝ էութիւնը, նա լարում, խտացնում է արտայայտչամիջոցները եւ այդ նպատակով դիմում է այլարանութեանը՝ 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 տրոփոզ, ներիմացական վիճակին, երբ թոււմ է՝ ձեռքով զիպչելու չափ մօտ ենք անիմանալիին: 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, շօշափել անձեւակերպելին, շասուելիքը: Խորհրդանշաններն ու փոխաբերութիւնները ներթափանցում են մեր մէջ, դուրս գալիս մեր միջով, եւ նրանց պատճառարանուած 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 զաղափարներն անբաժան են այն կերպարներից, որոնցում մարմնաւորուած են: Երբ իրականութիւնը եւ այլարանութիւնը անհնար է գտել 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 վերածուում է բարդախաղի, գլուխկոտուակի, որը «վիրահատող» վերձանման կարիք ունի:

Վերձաննի փոխարեքուժիւնը 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 խորհրդանշակաւնութիւնը, նշանակում է՝ գրկել նրան այն առարկայից, որի կերպարն է հանդիսանում ինքը: Թուս փիլիսոփայ Նիկոլայ Բերդեաեւը (1874-1948) իր *Ստեղծագործելու իմաստը* գրքում գրել է. «Արուեստում չի կարող չլինել ճեղքում դէպի գեղեցկութիւնը..., գեղարուեստական ստեղծագործութիւնը, ինչպէս որ իմացութիւնը, իրականութեան արտացոլումը չէ. այն միշտ էլ դռնուս չեղեպի յաւելումն է բովանդակ իրականութեանը»¹: Իրերն ընդամէնը մի մասն են այն ամէնի, ինչ նշանակում են: Արուեստի խնդիրը դրանց պատճէնահանումը 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 միջու գցում է երեսակայական կղզիներ: Յիրաւի զարմանալի է մի առարկան միսով փոխարինելու մարդու մտածողական պահանջումները, ոչ այնքան առարկային տիրելու նպատակով, որքան նրան սրողելու ցանկութեամբ: Այլաբանութիւնը հմտօրէն քաբցնում է առարկան, դիմակաւորում մէկ այլ իրով. այլաբանութիւնն ընդհանրապէս իմաստ չէր ունենայ, եթէ նրա թիկունքին կանգնած չլինէր ամենայն իրականից մարդուն խուսափելու դրող բնագործ»²: Ի՞նչ կարող է նշանակել՝ օրինակ, *Սերգէյ Փարաջանովի* (1924-1990) *Նուան Գոյնը* (1969) Ֆիլմի հետեւեալ գրուագը. եկեղեցու տանիքին, կողք-կողքի, շարքերով տեղաւորուած են թաց գրքերը՝ պատկերազարդ ձեռագիր մատեանները, որոնք թերթում է քամին...³: Այդ, ինչպէս եւ այս Ֆիլմի՝ առանձին վերցրած՝ բազմաթիւ կադրեր այնքան տարողունակ են իրենց արթնացրած յոյգերով. 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. «Չինուորական սաղաարտն իմաստ էր ձեռք բերում, երբ տեսնում էի՝ ինչպէս են նրա մէջ ծաղիկներ աճեցնում...»⁴: «Փարաջանովը չէր ընկղմում առարկայի մէջ. նա ուղիղ իր դիմաց էր այն պահում, որպէսզի տեսնի նրա բոլոր գոյներն ու ձեւերը, նրա ֆակտուրան

եւ «գեղանկարչութիւնը»: (...) Միմփոյր, մետաֆորը ծնունդ են, երբ իրի միայն նշանն է ասես սնուն, որը խօսում է նրա նշանակութեան մասին, բայց փոխում են նրա գործառնութենքը, երբ այդ նշանը եւ գործառնութենքը հակասութեան մէջ են մտնում, եւ նրանց միջեւ փոխադարձ ժխտումի յարաբերութիւններ են ծագում»⁵։ *Հենց այդ պայթարի մէջ էլ ծնւում է կերպարը։ Իրենց անօրինակ գեղեցկութիւնը մեզ հասանելի դարձնելու համար «կանգ առնել սիրող» փարաջանովեան կազրերում, իրերը զրկուելով իրենց կենցաղային իմաստից, ինքնուրոյնութիւն ձեռք բերած գոյնների հետ միասին աներեւակայելի տօնախմբութիւն են ստեղծում՝ հաստատելով ուրիշ, ձեռակերտ իրականութեան հնարաւորութիւնը, գոյութիւնը։ Կինօրեմազրիչը, նոյնիակ «պրոզայիկ»՝ առօրէական առարկաների, մանրամասների օգնութեամբ, եւ, առանց աւելորդ պաթոսից կազրերն ազատագրելու, անգամ բազմապատկելով այդ պաթոսը, դրանք (կազրերը) մերձեցնում է կեանքին։*

Կինօն արուեստներից ամենաառարկայականն է ու ամենանեխակայականը։ Յայտնի է, որ նոյնիակ «մաքուր» վաւերագրական կինոյում կարելի է դիտել, թէ ինչպէս մոնտաժային կոմպօզիցիայում 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 հանձարի՝ Արտաւազդ Փելեշեանի (ծն. 1936) կինեմատօգրաֆը։

Ժամանակագրական նկարահանումներում (կինօքրոնիկա) արտացոլուած իրականութիւնը խլուած է կեանքի ընդհանուր հոսքից, նրանվերջ փոխազդեցութիւններից ու կապերից եւ կազրի 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 կինեմատօգրաֆում առօրէական փաստը դառնում է ոգեղէն, պատահական մարդու դէմքը կամ կազրում յայտնուած առարկան՝ երբեմն ամենակենցաղային, ձեռք են բերում այլարանական նշանակութիւն, դառնում նախատիպ (արքեատիպ) կեր-

պար, արտայայտում ազգի մանրաշխարհը (միկրոկոսմոս): Մարդիկ, լեռները...», այսինքն՝ պատկերում 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 արարոււմ, նոր տարածութիւն եւ նոր ժամանակ: Ըստ որում, իրականութիւնն այնքան է «ընտրուած», կարգաւորուած, որ տարերային՝ պատահարար ամրագրուած է թւում: Աւելին, թւում է, թէ պատկերը գայիս է, Կոստան Չարեանի խօսքերով ասած՝ «առանց որոնումի, առանց ճիզի, ձեւաորում եւ պատրաստ»⁶: Այդ կազմերի միջոցով է, որ ըմբռնում եւ պարզութեան մեծղի 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 անորսային՝ ներքին նկարագիրը:

Յիրաւի, մեծ կինոյում իրերը, առարկաները ոչ թէ լուսանկարում 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 ասանդական սովորոյթի Աստծոյ անքթիք ծառայութիւն»⁷: 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, անհամադրելի առարկաները, իրերը միմեանց հետ հաշտեցնելն է՝ դրանց միջեւ հաղորդակցման տեսանելի լեզու ստեղծելը: Դա պատկերի ներքին երաժշտութեան ճեղքումն է: Կադրե-

բում տեղ գտած առարկաների ամենամանհաւանական գուգակցումները պատկերաչին 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 ստեղծւում, թէ իրար կորցնելուց կամ երկար փնտրելուց յետոյ վերջապէս միմեանց գտել են՝ մերկ կուրծքը ու նրա մէջ ցաւեցնելու աստիճան մխրճուած խխունջը, չոր փշեփունջն ու վարդը, լաւաշն ու հողը, կուժերն ու նրանց բերանի միջից «յորդող» կտորժապաւէնները, հնձուորներն ու եկեղեցու տանիքին աճած խոտը...:

Փարաջանովի կինօաշխարհում ի յայտ է դալիս 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 գործառոյթներ ու նշաններ է ձեռք բերում Փարաջանովի ստեղծագործութեան մէջ: Այդ տարօրինակ փոխակերպումը տեղի է ունենում «կենդանի» մարդ-մնջակատակ-խաղատիկնիկ ճանապարհին, ինչը ձեռք է բերւում գերագանցապէս հայեցողական դերակատարումների շնորհիւ: Նրա կինեմատոգրաֆում բիւրեղացած այս խաղաոճը հանդիսատեսին է հասցնում անճառելին, մի բան, որ մնջխաղի (եթէ մնջխաղ 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՛ Փելեշեանի արուեստն է)՝ ամէն ինչ, ամէն իր ու երեւոյթ, ամէն մարդկային դէմք անցնում է բեմադրիչի անհատական պրիսմակի՝ ներքին «ոսպնեակի» միջով: Այդ տեսուկանութեամբ է պայմանաւորուած, նրանից է բխում հեղինակի, այսպէս կոչուած, «ձեռագիրը», ինչպէս որ կերպարուեստում տեսուկանութիւնն 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՝ Պիէրո դելլա Փրանչեսկայի (1420-1492) բոլոր գործերի միջով նոյնպէս անցնում է մէկ

մարդու կերպար: Մարդկային կերպարանքները նա պատկերում էր իր «յաւերժական համաշափութիւններէ» օրէնքին համաձայն՝ երկրաչափական ձեւերին մօտեցուած, իսկ գլուխները՝ գնդաձեւ (նկարիչը «Գեղանկարչութեան Մասին» տրակտատում գիտականօրէն հիմնաւորել է իր տեսական դրոյթները)⁸: Նկարչի բոլոր հերոսներն ունեն դէմքի նոյն անվրդով արտայայտութիւնը եւ անտիկ ողբերգութեան կերպարներէ են յիշեցնում:

Վերադառնանք Փարաջանովին. Նռան Գոյնը կինօբրկում 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, ծերունագարդ տարիքում՝ Գէորգի Գեգեչկորին: Բայց այդ անցումները ներդաշնակ ու բնական են, կարծես այլ կերպ լինել չէր կարող: Փոխում 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 առնուում վերջինիս անհատականութիւնը): Այդ կարգի բեմադրիչի կինօաշխարհում, վերջինիս տեսունակութեան «ճնշման տակ», բեկուում, փոխակերպուում են մարդկային դէմքերը, բերում կինեմատոգրաֆիական «ընդհանուր յայտարարի». փոխում է նրանց դիմագիծը՝ ֆիզիոգնոմիկան:

Իրտարկելով Նռան Գոյնը՝ տեսնում ենք, որ Փարաջանովի ճաշակը, գանազան նախասիրութիւնները, արտասովոր վերաբերմունքը իրերի հանդէպ կազմում են որոշակի պատկերային համակարգ, որի յաճախակի տարրերից են՝ գորգերը, ժապաւէն-կտորները, սափորներն ու սկուտեղները, ձկները, խխունջներն ու խեցիները, նուուր (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 գործառույթի բնագանցական կերպարանափոխման ամենապլաստիկ տեսողական օրինակներից են կինոյում: Դա աւելին է, քան պարզապէս խորհրդանշանը կամ փոխաբերութիւնը:

ԻՐԵՐԻ «ԱՐՏԱՔԻՆ ՈՒՆԵՐՔԻՆ» ՇԱՐՃՈՒՄԸ

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

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 էնոցիոմալ ու դիմամիկ յատկութիւններին համապատասխան»¹⁰: Պատկերաշարը նրա Ֆիլմերում մոնտաժուում էր, առաւելապէս, «կշռոյթի տրամարանութեամբ եւ ոչ թէ «Քարուլայի»¹¹: 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 կինոպոէզիայի այլաբանական լեզուին, նաեւ փաստավաւերագրական կինոյում:

Փելեշեանը կշռոյթը պեղում է իրարից հեռացուած (իր յայտնագործած «դիստանցիոն» մոնտաժի տեսութեան համաձայն) պատկերների արանքում, նրանց շարժումն ընդհատում է անշարժ կազրի միջոցով (օրինակ, «Ծերունագարդ» աղջկայ դիմապատկերը Մենք կինոկտաւում), 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 կինո» բաժնում), նրա կինոօրեկտիւրը այդ շարժման մէջ ինչ-որ կայունութիւն է տեսնում եւ ամրագրում, այսինքն՝ դադար շարժման մէջ (Տարուայ Նդանակները (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՝ *Փոուաքացի* (Powaqqatsi, 1988) ֆիլմում, օրինակ, երբ գնացքի՝ «սլացող անվերջութեան» շարժման մէջ ամրագրուում են «անշարժ» կէտեր, որոնք դիտել չնարուոր է միայն այդ սրնթաց շարժման մէջ: Սակայն Փելեշեանի մօտ այդ «կանգը» բացայայտ չէ՝ թաքնուած է պատկերաչարի «ստորջրեայ» հոսանքի տակ: Ճապոնիայի Եամագատա քաղաքում կազմակերպուած փաստավաւերագրական կինոյի փառատօնի օրերին *Կինեմա Զումպու* ամսագրին տուած հարցազրոյցի ժամանակ Փելեշեանն ասել է. «Իմ կինօնկարներում ես արտացոլել եմ այն պահերը, երբ մարդկանց գործողութիւնները, շարժումները դադարում են»¹²:

Եթէ Փելեշեանի ֆիլմերի ցուցադրութեան ժամանակ պատահարաբար լուրի հնչող դասական երաժշտութիւնը (որը բազում ուրիշ ֆիլմերում անյուսայի 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 «գեղագիտութեան» էր վերածում՝ կենսաբանական կշռոյթներին համադրան մոնտաժելով, ձգելով ու ընդհատելով հանդիսատեսի սպասումը, այդ անդիմադրելի հոգեվիճակը): Եւ Փելեշեանի ֆիլմերը *կենսապատում* են հանդիսանում այդ բառի ամենայայն եւ շատ որոշակի իմաստով:

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

նովեան «խաղի կանոններին», նիւթականացել են, ստացել տեսանելի՝ առարկայական կամ մարդեղէն կերպ), զարդանախշերի կշռոյթներում գաղտնազրուած ոչ ակնյայտ, բայց միշտ առկայ շարժումը: Ինքը՝ Փարաջանովը իր «Յաւերժ Շարժում» յօդուածում նշել է, որ Մոսացուած նախնիների Ստուերները (1965) Ֆիլմը «յուշանուէրի նման անշարժ է, լարուած-արտայայտիչ լինելով, այն միաժամանակ, ստատիկօրէն զօրկ է տրագիկօմից՝ ողբերգականութիւնից»¹⁴: 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 Նաան Գոյնդին:

Այդ Ֆիլմի իւրաքանչիւր կադր ունի իր «ինքնակեցութիւնը»: Եւ գորգը 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, ամէնեւէին զօրկ չեն պատումից, պատմողականութիւնից, «անսիւժէ» չեն: Սակայն չես կարողանում նրա որեւէ Ֆիլմ դրամատուրգիական յաջորդականութեամբ վերլուծել, դիպաշարն ամբողջովին չերթականութեամբ մտապատկերում վերականգնել՝ նրա Ֆիլմերն առանձին «տողերով», դրուագներով ու յանկարծակի են արթնանում հանդիսատեսի մէջ: Փոխաբերական կերպարներով է յիշուում, տպաւորում 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 չերթագայումը նրա Ֆիլմերում գեղագիտական ինչ-որ անշահախնդրութիւն ունի եւ թոյլ է տալիս զգայ, 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 պատճառարանում տուեալ կադրի անհրաժեշտութիւնը:

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

զազարի մէջ թաքցնում է շարժումը, այն դէպքում, երբ Փելյեշեանի կինոօթյակի հայեացքը շարժման մէջ է որոնում ու գտնում զազարը:

ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՕ

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

Հեղինակային կինեմատոգրաֆը յատկանշուած է թեմայի ընտրութեամբ եւ նրա նկատմամբ վերաբերմունքով: Եւ ամէնեւին պարտադիր չէ Ֆիլմի սցենարիստը լինել՝ Հեղինակային կինո ստեղծելու համար: Աւելին, ամէնեւին պարտադիր չէ, 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 հանրածանօթ գրական գործի հիման վրայ եւ, այնուամենայնիւ, լինել ոչ թէ էկրանաւորում, կինօնկարագրում, այլ լիարժէք Հեղինակային գործ՝ ինքնուրոյն ստեղծագործութիւն: Դրա ամենամառ վկայութիւններից են Փարաջանովի թէ՛ նկարահանած Ֆիլմերը (*Մոռացուած Նախնիների Մտուերները* (1965) ըստ ուկրաինացի գրող Միխայիլ Կոցյուբինսկու (1865-1913) վիպակի, *Լեգենդ Մուրամի Ամրոցի Մասին* (1985), այն դէպքում, երբ գրուած էր Դանիէլ Ճոնքաձէի (1830-1860) վիպակը, կար Իււան Պերեստիանիի (1870-1959) նկարահանած համր տարբերակը (1922)¹⁵, Փարաջանովին տրուել էր վրաց Հեղինակ Վաժա Գիգաշուիլու գրած սցենարը եւ համահեղինակ-բեմադրիչ էր Դոդո Արաչիձէն, այնուհետեւ, *Աշուղ Չարիք* (1988) Ֆիլմն ըստ ուսւ բանաստեղծ, գրող Միխայիլ Լերմոնտովի (1814-1841) համանուն հեքիաթի. բացառութիւն է *Նռան Գոյնը*, որի հիմքում ընկած է Փարաջանովի «օրիգինալ սցենարը»), թէ՛ չբեմադրուած սցենարները, չիրականացած մտայղացումները (*Արա Գեղեցիկ առասպելը*, *Մասունցի Դաւիթ* զիւցագնավէպը, նոյն Լերմոնտովի *Դեւը*, *Անդերսէնի հեքիաթները* եւն.): Դրանք վկայում են հեքիաթային՝ հրաշքի ու արտասովորի հանդէպ նրա հակուածութեան, պաշտամունքի, բանահիւսականի, առասպելականի առաջ նրա խոնար-

Հումի մասին: Իսկ դա անխուսափելիորէն պիտի բերէր այլաբանութեան՝ խորհրդանիշերի ու փոխարեքուծիւնների բանաստեղծական լեզուին: Մեծ «միատիֆիկատորն» իր ներշնչանքը քաղում էր հաւասարապէս թէ՛ իր ապրած կեանքից, թէ՛ լեզենդներից:

Փարաջանովի աշխարհագրագոյութիւնը 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 բեկուում են նրա՝ «պոէտի» ու «հեքիաթասացի» պրիսմակի միջով անցնելով, վերածուում առասպելի տարրերի: Նրա կինօաշխարհում այդպիսի տարրերից է հանդիսանում գորգը, որ ընդհանրապէս ասած, կիրառական նշանակութիւնից բացի, անպայման ունի իր մետաֆիզիկ գոյարանութիւնը: 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 մղուում» իրական աշխարհի ուժերը խորհրդանշող գոյների ու նախշերի միջեւ: Այդ իմաստով, գորգը կրկնակի վերացականութիւն է, շատ աւելի վաղ, դարձեալ Արեւելքում՝ հին հնդիկների, աշուհետեւ, պարսիկների կողմից յայտնագործուած «բեմահարթակի»՝ շախմատի 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՝ դիցարանական կաղապար: Իրականութիւնը եւ ճշմարտութիւնը անկարելի է մինչեւ վերջ վերձանել եւ մեկուսացնել այն առասպելից, որում նրանք ապրում են: Իսկ առասպելն արտայայտում է իր ստեղծման դարաշրջանի աշխարհագրագոյութիւնն ու աշխարհընկալումը, օգնում է մօտենալ ներկային, հասկանալ նրա պատճառները: Այդ իմաստով, թերեւս սխալ չի լինի ասել, որ Փարաջանովի Նաան Գոյնջի 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 ծնուեց, (...) մարդը մեռաւ,

Սերգեյ Փարաջանովը ոգեշնչում է այն միայն իրեն յայտնի երաժշտութեամբ (...)
 Կարելորը սխեման չէ, այլ՝ թե ինչով է այն ցնում արուեստագետը»¹⁶։ *Իւրաքանչիւր կադրի ետեւում հեղինակի ստուերն է կանգնած, նրա ձայնն է լսում։ Գրեթէ բոլոր իրերը, առարկաները, որ յայտնուել են Փարաջանովի կադրում՝ տառացիորէն նրա ձեռքերով են կերտուած, այնպէս որ՝ «արուեստների սինթէզ եւ «սինթետիկ արուեստ» հասկացութիւնները համընկնում են Փարաջանովի կինեմատոգրաֆում»¹⁷։* Կադրում յայտնուած ամէն առարկայի, նկարահանումներին մասնակցած դերակատարների ամէն մի ժեստի՝ շարժման մէջ Փարաջանովի գարկերակն է տրոփում, նրա շնչառութիւնն է լսում։ Եւ այն փաստը, որ Նաան Գոյնջի մակադրերում գրուած է. «Ֆիլմի հեղինակ՝ Սերգէյ Փարաջանով» եւ ոչ թէ՛ «րեմադրող-ռեժիսոր», ինչպէս ընդունուած էր այն տարիների խորհրդային կինոյում, այսօր օրինաչափ թուալու հետ մէկտեղ, գարմանք 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 անանցուած մի գոյութիւն էին։ Նա «րեմադրում էր կեանքը, նրանից իր կամքով ու ճաշակով հանդիսանք կորզելով, նրա կիրքը յաւերժ իմպրովիզատութիւնն էր»¹⁸։

Փարաջանովը անընդմէջ խաղում էր իր հեղինակած կեանքի մեծ ֆիլմում, յայտնուելով մէկ՝ կադրի ներսում, մէկ՝ կադրից դուրս, ինքն իրեն կինօբյեկտի օբեկտիւի միջով գննելու, կողքից տեսնելու համար։ Վերջին տարիներին հեռուստատեսութեամբ բազմիցս ցուցադրուող վաւերագրական կադրերը, հարցազրոյցները ակնառու են դարձնում, որ դրանք նոյնպէս Փարաջանովի մէկ ամբողջական ստեղծագործութեան անբաժան մասն են, նրա անձի շարունակութիւնը եւ արարած երփնագեղ խճանկարի, այդ իմաստով, նաեւ այլարանական 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 կարելոր առանձնախտկութիւն. թւում է՝ հեղինակ-րեմադրիչի ֆիլմերը հաւաքում են մէկ գերֆիլմի մէջ՝ կազմելով ամբողջութիւն։

Հեղինակային կինեմատոգրաֆին յատուկ է նաև ինքնակենսագրականութիւնը, սակայն այն առումով, որ տուեալ արուեստագէտի կենսափորձը, վերապրածը, աշխարհայեացքը իւրացուած են հանդիսատեսի կողմից՝ նրա ապրումները դառնում են հանդիսատեսինը: Սակայն դրան նախորդում է մէկ այլ երեւոյթ, որ տեղի է ունենում հեղինակի ներաշխարհում՝ անձնականից անցում է կատարում դէպի անանձնականը: Հեղինակ-կինօրեմադրիչը միաւորում է պատմական ժամանակը իր «անձնական» ժամանակի հետ: Պատկերելով «ուրիշներին»՝ նա «այլաբանօրէն» պատմում է իր մասին, բայց իհարկէ, ոչ կենսագրական իմաստով: Այդ պայմանականութիւնը թերեւս կարելի է որոշ առումով համեմատութեան մէջ դնել այլարանական հնագոյն ժանրերից մէկի՝ առակարանութեան պայմանականութեան հետ, մանաւանդ առակի այն տարատեսակի հետ, որ հանդիպում է Աստուածաշնչում, (երբեմն՝ նաև համաշխարհային բանահիւսութեան եւ գրականութեան մէջ), քանի որ առակներում, սովորաբար, մարդկային բնաւորութեան, յարսրեութիւնների մասին խօսւում է կենդանիների, երբեմն՝ բնութեան երեւոյթների կամ տարրեր 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 Փարաջանովը¹⁹: Կամայ թէ ակամայ, Սայեաթ-Նովան նոյնպէս ընկալւում է որպէս նրա alter-ego, եւ հենց բանաստեղծ Սայեաթ-Նովայի խօսքերով ասած՝ երկուսի «կինքն ու հոգին տառապանք» եղան «աշխարհումս...»: 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

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

Վերին անխուսափելիութեան օրէնքին ենթարկուելով՝ հեղինակի ստեղծած աշխարհի մոդէլը թէ՛ գեղագիտական, թէ՛ ֆիզիկական միաւորների միջեւ գործող յետադարձ կապով վերայայտնարեւում 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 ազգարարուող բնաշխարհի ներդաշնակութեան անընդհատութիւնը, որ խզում է մարդու՝ զէնքի 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 զէպի լոյսն ընթացող հոսքի անընդհատութիւնը (*Վերջ*)՝ եւ *բովանդակութիւն են, եւ՛ ձեւ միաժամանակ*: Փելեշեանի կինեմատոգրաֆը հեղինակային է, թէ՛ եւ 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»²⁰, 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 *Չարեանի* գրչին պատկանող խօսքերը: «Երկիրը կանգնած էր մի եւ անբաժանելի: Ընդմիջտ միացած իր տարերքների հետ...²¹: Չարմանալի է, մինչ ուրիշ երկրներ կերակրում են իրենց վրայ ապրող ժողովուրդներին, այստեղ հայ ժողովուրդը պետք է կերակրի իր երկրին...»²²: Ֆիլմի շատ տեսարաններ, ասես, մեծ գրողի գեղարուեստական խօսքի կինեմատոգրաֆիական համարժէքը լինեն. միանման ապրումները, զգացողութիւնները ստեղծագործական տարրեր ձեւերում գտնում են արտայայտման իրենց առանձնայատուկ միջոցն ու եղանակը: Մարդու եւ բնութեան փոխ-յարաբերութիւնները պատկերող *Տարուայ Եղանակներում* պաշքարի եւ ներդաշնակութեան պահի արձանագրութեան մէջ Փելեշեանը կարողանում է խտացնել ժողովրդի դարաւոր կեցութեան ռիթմը: Արդիւնքում, մեր օրերի հովիւների առօրեայի մասին Ֆիլմն աստիճանաբար վերածում է բանահիւսական դիւցազնավէպի, ուր ժողովուրդն ամէն անգամ զարնան հետ վերածնւում է, ամէն հարսանեաց ծէսի մէջ տեսնում իր յարատեւման գաղտնիքը: Հեղինակային ֆիլմերում նկատուում է նաեւ որոշ տարրերի, նոյնիսկ սիւժէտային իրավիճակների կրկնութիւն: Այդ կրկնողութիւնը յիշեցնում է դիցարանութեան մէջ առկայ կրկնուող իրավիճակները՝ միթոլոգեմները: Նրա սահմաններում առանձին դրուագներ, մոտիւներ 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»²³: Վերոյիշեալ «Յաւերժ Շարժում» յոդուածում Փարաջանովը նշել է, որ իր «Խլանի պատմութիւնը պոետի պատմութիւն է՝ չկայացած ու կործանած»²⁴: Թէ՛ *Նաան Գոյնքի*, թէ՛ *Աշուղ Չարիքի* հերոսները աշուղներ՝ պոէտներ են եւ նրանց հրամայում է երգել կամ մեռնել: Սա նրա ստեղծագործութեան համար յատկանշական կրկնուող 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-կինօրեմադրիչների ստեղծագործութեան մէջ սեփական կենսագրութեան փաստերը վերաճում 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 միջեւ²⁵:

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 մաքրուած, «գտուած» ներկայացրի նրան այն միջավայրը, այն ամէնն, ինչ ազդել կամ կարող էր ազդել բանաստեղծի... հոգու ձեւաւորման վրայ»²⁶: Փարաջանովի Սայեաթ-Նովան ե՛ւ միջնադարեան յայտնի պոէտն է, ե՛ւ պոէտի նախատիպը, խորհրդանիշը, 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 զաղտնագրուած է կեցութեան երկու նախասկիզբների՝ նիւթի եւ ոգու հակամարտութիւնը պատկերելու հնարաւո-

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

Նաան Գոյնը ֆիլմի պատկերաշարը եւ մակագրերը զուգերգի նման են հնչում, միմեանց նուագակցելու փոխարէն: Տեքստի հեղինակը՝ արձակագիր Հրանտ Մաթեոսեանը, 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 ազուցում են բանաստեղծական հիւսուածքում՝ Մայեաթ-Նովայի մուսայով...»²⁷:

«Մենք մեզ իրար մէջ էինք որոնում»․ երբ Փարաջանովը նոյն դերասանուհուն (Սոֆիկօ Զիաուրեյի) 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 յինել ու հաստատել վերոյիշեալ պնդումը...: Սակայն պոէտական հեղինակային կինեմատոգրաֆում զգայական եւ տրամաբանական այլ համակարգ է գործում: «Պոետական «եսի» մէջ լուծուած են բոլոր դերանունները»²⁸: 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) ձուլում են, այդ կերպ նոյնանալով, դառնում մէկ ամբողջ: Այս Հոգեվիճակի՝ որ տեսանելից ան-

դրն է եւ պոէզիայի առաւելութիւններից մէկը, անշուշտ, կինեմատոգրաֆիական համարժէքն է ստեղծում Փարաջանովը իր վերոյիշեալ հնարանքի շնորհիւ:

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

Նուան Գոյնը կինօկտաւում ասես հերոսի՝ բանաստեղծի հայեացքն է ձեւում, կազմաւորում է կրանային տարածութիւնը: Ֆիլմը ներթափանցուած է պոէզիայով, ոչ թէ պոէզիկ (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 Շահրազեանը)՝ Փարաջանովը ֆիլմի գունապատկերային դամման կենտրոնացրել է առաւելապէս կարմիր, սեւ եւ սպիտակ գոյների վրայ, բայց ֆիլմը, զարմանալիօրէն, «բոնկուած» երփնապնակ է յիշեցնում: Այստեղ կարմիրը՝ կեանքի, աշխարհի փոխաբերական նմոյշ, խորհրդանիշ հանդիսացող նուան եւ նրա հեղուող 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 որդան կարմիրն է՝ յաւերժութիւնից կորզուած, իրրեւ կեանքի բանաձեւ ու նախա-տուեալ գտնուած, սրբագործուած գունային տեսանելի էութիւնը՝ նախանիւթը: Այն մեզ հասած հայկական ձեռագիր-մատեաններում, մանրանկարչութեան մէջ ու եկեղեցական որմնանկարներում, ինչպէս նաեւ հնագոյն գորգերի գունային կոմպո-

գիցիայում բարձրագոյն դըրամատուրգիական դեր է կատարում: Նոյնը տեսնում ենք Նաան Գոյնը կինօբրկում, որ ե՛ւ էկրան-մագաղաթ է, ե՛ւ գորգ, ե՛ւ որմնանկար. այն իր գեղագիտութեամբ, կառուցիկ դրամատուրգիական եւ պատկերա-կառուցուածքային լուծումներով աղերսւում է հայկական ճարտարա-պետութեան կոթողներին, ասես կառուցուած լինի իրրեւ եկեղեցի: Հազարաւոր տարիների ընթացքում հայի ստեղծած հոգեւոր արժէքները ոչ թէ որպէս մէջբերում են յայտնուել Փարաջանովի գլուխգործոցում, այլ որպէս վերջիններիս ոճաւորուած այլարերութիւն՝ կինեմատոգրաֆիական վերածնունդ ապրելով նրա արարած պայմանական տարածքում: Դրանով փոխակերպուել, կինեմատոգրաֆիական մարմնաւորում է ստացել այդ ամէնը ստեղծող մտածողութեան ոգին, ինչպէս որ միտքը եւ յոյզը իրենց արտայայտութիւնն են գտնում՝ ձեւափոխուելով տարբեր արուեստներում, գրականութեան ու երաժշտութեան մէջ՝ համաձայն նրանց առանձնյատուկ արտայայտչամիջոցների ու արտայայտչաեղանակների:

Մի առիթով ինքը Փարաջանովն ասել է. «Իմ ֆիլմը պատիւն ամրացուած գորգ է, որի վրայ ոսկեթել ասեղնագործուած է մեղեդին»²⁹: Յիւրաւի, այդ մեղեդին հնչում է հեղինակի՝ իրերի հանդէպ տածած «պաշտամունքի» մէջ նաեւ: Նրա ֆիլմերի պատկերային համակարգն այնպիսի կառոյց ունի, այնպէս է ներգործում, որ տարբեր առարկայ-փոխաբերութիւնների, առարկայ-խորհրդանշանների (թպրտացող ձկներ, ճգմուղ նուռ կամ խաղող, մամլիչի տակ սեղմուղ ու թրջուղ գրքեր եւն.) մէջ, նրանց խօսուն համանուագում դարձեալ արտացոլում է հերոսը, ուրեմն եւ հեղինակ Փարաջանովը՝ իրրեւ արարչագործ, արարիչ:

Նոյն կերպ, կինօխցիկի միջոցով կենդանագրուած փելեչեանական ընապատկերներում ու մարդկանց կերպարներում առկայ է հեղինակի ներկայութիւնը, վերջինիս արարող էութիւնը: «Հայկական» ընանկարը, գեղագրուած լինելով մեր գրականութեան էջերում եւ կերպարուեստում, առայսօր հազուադէպ է ունեցել իր էկրանային համարժէք շարժակերպարը: Նաան Գոյնը կինօպոէմում Փարաջանովը յիւրաւի կերտեց հայրենի բնութեան կերպարը, տեսանելի դարձնելով բանաստեղծական՝ հոգու եւ մտքի համար տեսանելի խորհրդանշան-պատկերները՝ մեր պոէզիայի, միջնադարեան քնարերգութեան բարձրագոյն նմուշներին արժանի: Հայ բանաստեղծ Սայեաթ-Նովան եւ բնութիւնը ներկայացան իրրեւ մէկը միւսի շարունակութիւն: Մեր ազգային կինօարուեստում բացառիկ դէպքերից է եւ Փելեչեանի կինեմատոգրաֆը, ուր բեմադրիչի

կամքին ենթարկուած՝ անընդհատ յարաբերում են մարդը եւ բնապատկերը. մարդու մտադրութիւնները, գործողութիւնները եւ բնապատկերը, նրա տազնապները, յոյսերը եւ անխոռով, բայց ապահով բնապատկերը: Այստեղ հայր միաձուլ է իր հայրենի բնաշխարհին, եւ այդ բնաշխարհը փելեշեանական կոթողական՝ խոշորակերպ կինոօկտաներում նոյնքան բազմադէմ է եւ ճանաչելի, որքան հայկական դէմքը...

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- ¹ Տն՝ Karen Kalantar, *Ocherki O Paradzhanove* (Ակնարկներ Փարաջանովի Մասին), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գրատ.թիւն, 1998, էջ 95.
- ² *Պոսէ Օրտեգա-ի-Գասէթ, Մշակոյթի Փիլիսոփայութիւն*, Երևան, Ապոլոն, 1999, էջ 160.
- ³ Պատահական չէ, որ խոսյացի անուանի կինոսցենարիստ եւ գրող Տոնինո Գուեռան ներշնչուել է այս դրուագից եւ բանաստեղծութիւն գրել (Tonino Guerra, *Il Miele*, Rimini, 1997, էջ 42, հայերէն թարգմանութիւնը տն՝ Արծուի Բախլիյան, «Խօսացող Գրքերը- Տոնինո Գուեռա-Սերգէյ Փարաջանով», *Օրեր*, թ. 1-2, 2004, էջ 38).
- ⁴ Kalantar, էջ 86.
- ⁵ Նոյն.
- ⁶ Կոստան Զարեան, *Նաւր Լեռան Վրայ*, Երևան, Հայպետհրատ, 1963, էջ 26.
- ⁷ Ռազմիկ Մաղոյան, «Նաան Գոյիթը» Եւ Փարաջանովի Լեզենդը, *Գլենդէյլ*, 2001, էջ 140.
- ⁸ V. N. Lazarev, *Pyero Dela Francheska, Մոսկուա, Մովստակի Խուտոժնիկ*, 1966, էջ 6-16.
- ⁹ Gans Rikhter, *Bor'ba Za Film* (Պայքար Ֆիլմի Համար), Մոսկուա, Փրոկրէս, 1981, էջ 34.
- ¹⁰ Նոյն, էջ 42.
- ¹¹ Նոյն.
- ¹² «Անտեսանելից Այն Կողմ», *Audio-Visual Courier*, 2000, թ. 5-6, էջ 18.
- ¹³ Փարաջանովն այդ ասել է բանաւոր հարցազրոյցներից մէկի ժամանակ, որը ցուցադրուեց նրա ծննդեան 80-ամեակի առիթով, Հ1 հեռուստաալիքով.
- ¹⁴ Kalantar, էջ 86.
- ¹⁵ Այդ ֆիլմում, Դուրմիշխանի դերում նկարահանուել է հայ կինոյի հիմնադիր Համօ Բեկնազարեանը.
- ¹⁶ Suren Asmikyan, *Tesni Kadr* (Սեղմ Կադր), Երևան, Անահիտ, 1992, էջ 122.
- ¹⁷ Semyon Freylikh, *Teoriya Kino: Ot Eisensteina Do Tarkovskogo* (Կինոյի Տեսութիւն. Էյզենշտէյնից Միենշեյ Ծարկովսկի), Մոսկուա, Ակադեմիչեսկի Պրոդեկտ, 2002, էջ 385.
- ¹⁸ Kalantar, էջ 86.
- ¹⁹ Թուգան Զարեան, «Փչէ Պսակով Մարդը», *Audio-Visual Courier*, 1999, թ.1, էջ 11. *Պոստովանանքի սցենարը Փարաջանովը գրել է 1970ին, սակայն ֆիլմը նկարահանելու հնարաւորութիւն նրան ընձեռուեց միայն 1989-90ին, երբ անրուժելի հիւանդ էր արդէն: Նա հասցրեց նկարահանել միայն մի քանի դրուագ (մօտ 200մ ժապաւէն):*
- ²⁰ Կոստան Զարեան, *Նաւր Լեռան Վրայ*, էջ 22.
- ²¹ Նոյն, էջ 26.
- ²² Նոյն, էջ 32.
- ²³ Kalantar, էջ 91.
- ²⁴ Նոյն, էջ 86.

²⁵ Նոյն, էջ 11.

²⁶ Մադոյան, էջ 166.

²⁷ Նոյն, էջ 140.

²⁸ *Թատերագէտ, շեքսպիրագէտ Անելիա Գրիգորեանի՝ Երևանի Թատրոնի Ե. Կինոյի Պետական Ինստիտուտում կարգաքան բանաւոր դասախօսութիւններէց:*

²⁹ 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.