

თეო ხატიაშვილი

**ზარაჯანოვის
მიტოლოგიურ-მეტაფორული
სამყარო**

დამხმარე სახელმძღვანელო



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი, 2014

თეო ხატიაშვილი

ფარაჯანოვის მითოლოგიურ-მეტაფორული სამყარო

(დამხმარე სახელმძღვანელო)

რედაქტორი: **ლელა ოჩიაური**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კორექტორი: **მანანა სანაღირაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

© თეო ხატიაშვილი

© Teo Khatiaishvili

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2014

© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2014

ISBN 978-9941-9401-5-6

შინაარსი

„უშამფურო“ ხელოვნება ანუ წინასიტყვაობის მაგიერ5

თავი I.

ფარაჯანოვი, როგორც „ხელოვნების
მითიური ნაწარმოები“10

თავი II.

„მე ვემბე ცხოვრების ფრესკებს...“
ანუ ფარაჯანოვის მითოლოგია23

თავი III.

კოლაჟი, როგორც ფარაჯანოვის ესთეტიკის
განმსაზღვრელი პრინციპი50

რეჟიუმე73

მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები80

ფილმოგრაფია82

ბიბლიოგრაფია84

„უშამფურო“ სელოვნება ანუ წინასიტყვაობის მაგიერ

„იცით რა არის შამფური? – ხანჯალი, რომელზეც მწკადს აცვამენ. იმისთვის, რომ აგურები ნაგებობად გადაიქცეს,¹ საჭიროა ყველაზე ელემენტარული სიუჟეტური შამფური, რომელზეც ეს ყველაფერი აისხმება და ფორმას მიიღებს“²

– ეს შენიშვნა სამხატვრო საბჭოზე კიევის ფრესკების განხილვისას გამოითქვა, თუმცა ფარაჯანოვს ყოველი მორიგი „უშამფურო“ ფილმის გადაღების შემდგომ მსგავს პრეტენზიებს უყენებდნენ. ფარაჯანოვი შენიშვნებს, რასაკვირველია, არ ითვალისწინებდა; რაღაცნაირად ახერხებდა (თუმცა ყოველთვის ვერა), დაერწმუნებინა, დაენახებინა საბჭოს წევრებისთვის სიზმრისეული, პოეტური იერ-სახეებით სავსე სცენარი, რისთვისაც, ალბათ, მისთვის ჩვეულ დემაგოგიასა თუ არტისტიზმს არ იშურებდა. თანაც დაუფარავად აცხადებდა:

„ღმერთმა ჯნას, ჩვენს სტუდიას³ ფორმალიზმში სდებდნენ ბრალს. ღმერთმა ჯნას, სიმბოლოები გვქონდეს. როგორ შემიძლია კინოს ენაზე გადმოვცე, რა არის წვიმა? საწყიმბრებით...“⁴

¹ ლევ კულეშოვის მიერ ჩამოყალიბებული მონტაჟური კინოს კონცეფციის – „...ხრი გამოისატება, შენდება კადრი-ნიშნებით, როგორც აგურებით“ – პერიფრაზა.

² Т. Деревянко. *Вернемся в 1965-й ... Искусство кино*, 1990 №12, გვ. 60

³ საუბარია ალექსანდრე დოვჟენკოს სახელობის კიევის კინოსტუდიაზე. ფარაჯანოვი დოვჟენკოს, როგორც პოეტური კინოს ერთ-ერთი პირველი და მნიშვნელოვანი ავტორის, ტრადიციების გაგრძელებაზე მიუთითებს.

⁴ Т. Деревянко. გვ. 61

ასეთი სახოვანი იყო ფარაჯანოვის დამოკიდებულება ნებისმიერი მოვლენისადმი, რისგანაც ქმნიდა თავისუფალ სივრცეს, სადაც ყველაფერი ამბივალენტურია, ყველაფერი მოძრავი, სადაც ძალიან ადვილად იცვლება თეთრი შავით და პირიქით... მოკლედ, დასაშვებია ყველაფერი, როგორც ზღაპარში, რომლის თანაავტორობა რეჟისორთან ერთად მაყურებელსაც შეუძლია. საბჭოური კულტურისთვის, რომელიც „ოტტეპელის“ სიოს მიუხედავად ოფიციალურად კვლავ სოცრეალიზმის ღირეკტივებით იქმნებოდა, სრულიად მიუღებელი იყო ამგვარი არაკონტროლირებადი სივრცე. მისთვის გაცილებით უფრო გასაგები იყო დისიდენტური კულტურა, რომელსაც აკრძალავდა, თაროზე შემოდებდა, ნაწარმოებს ანტისაბჭოურად და ავტორს კი მტრად გამოაცხადებდა ან უკეთეს შემთხვევაში მიჭრიდა-მოჭრიდა, არასასურველ ებიზოდებს მოაცილებდა და „გააუმტკივარებდა“... მაგრამ რა უნდა ექნა ფარაჯანოვისთვის, რომელიც არ ყოფილა დისიდენტი? მისი ფილმებისთვის, რომლის დაჭრა ისედაც „არეულ-დარეულ“ ტექსტებს საბოლოოდ გამოაცილიდა „შამფურს“? ანდა რა უნდა ამოეჭრა – ამაღლებული სიყვარულის თუ სამშობლოსთვის შეწირული გმირის ისტორია? სოცრეალიზმის მიხედვით ყველაფერი ძალზე კონკრეტული, მკაფიო და გასაგები უნდა ყოფილიყო – ვილაც კარგი და მისაბადი, რომელიც ჩვენ ბედნიერ მომავალს აშენებს და ვილაც ამ ყველაფერს ხელს უშლის. ფარაჯანოვთან კი „მივიწყებულ წინაპართა აზრდილები“ წარმოსახვით სამყაროში დაგვატარებენ და მითოლოგიურ სახეებსა თუ ისტორიებს აცოცხლებენ – ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმაში შეიძლება შეედავო ავტორს, რომ თანამედროვეობას მოწყდა, რეალობას არ ასახავს და დეკადენტურია.

რა თქმა უნდა, „წარსულში ემიგრაცია“ – თანაც პრეისტორიულ წარსულში – არსებული რეალობისადმი პროტესტი იყო, რომელსაც ხაზგასმულად ფერადოვანი, მშვენიერი, ამაღლებული სამყაროს შექმნით ისევე ემიჯნებოდა ფარაჯანოვი თავის ფილმებში, როგორც ცხოვრებაში. ის რამდენიმე ათწლეულით ადრე რომ დაბადებულიყო, ფორმალიზმის ბრალდებით ყოველგვარი გასამართლების გარეშე მოიშორებდნენ და უამრავ რეპრესირებულთა რიცხვს შეავსებდა. ფორმალიზმი ხელოვანისთვის 60-70-იან წლებშიც „მიძიმე ცოლად“ რჩებოდა

და რეპრესიებიც, მართალია სახეცვლილად, შედარებით რბილად, მაგრამ მაინც კვლავ ტარდებოდა.

მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილების საერთაშორისო წარმატების შემდეგ **კიევის ფრესკებზე** დაწყებული მუშაობა შეუწყვიტეს. ის, რომ ფარაჯანოვი არასასურველი რეჟისორი, მისი ფილმები კი მიუღებელი იყო, უკვე ძალზე აშკარად გამოჩნდა **საიათ-ნოვას** მიმართ გატარებულ „სანქციებში“: მას დაბალი კატეგორია მიანიჭეს, რაც იმას ნიშნავდა, რომ მხოლოდ პროვინციულ თუ მეორეხარისხოვან კინოთეატრებში იქნებოდა ნაჩვენები, საერთაშორისო ფესტივალებზე გატანა, რასაკვირველია, შეუძლებელი იყო. მაგრამ ფარაჯანოვის „ნორმაში“ მოქცევა¹ იმდენად რთული იყო, რომ მხოლოდ შემოქმედებაზე ზეწოლა საკმარისი არ აღმოჩნდა. ის ორჯერ დააპატიმრეს სპეკულაციასა და ჰოლოსექსუალობის ბრალდებით. პირველად (დაიჭირეს 1974წ. ფილმზე **საოცრება ოღერსში** გადაღების დროს) მკაცრი რეჟიმის ზუთწლიანი სასჯელი მიუსაჯეს, რომელიც შეუმსუბუქეს დასავლური საზოგადოების აქტიური ჩარევით¹, განსაკუთრებით საფრანგეთის კომპარტიისა და მისი წევრის, პოეტ ლუი არაგონის დიდი ძალისხმევით, რომელმაც უშუალოდ ლეონიდ ბრეჟნევს გაუგზავნა წერილი და საბოლოოდ სამი წლის შემდეგ გამოუშვეს. თუმცა მალე კვლავ დაიჭირეს, მაგრამ ამჯერად რამდენიმეთვიანი პატიმრობის შემდეგ გაათავისუფლეს. სამაგიეროდ, ფარაჯანოვს გადაღების უფლებას აღარ აძლევდნენ; მხოლოდ 1983 წლიდან იწყებს მუშაობას კინოსტუდია **ქართულ-ფილმში** და მალევე იღებს ფილმს **ლევენდა სურამის ციხეზე** ანუ თითქმის ათი წლის განმავლობაში ის მოწყვეტილი იყო თავისი საქმიანობას. აკი, მის მიერ დაწერილ შეწყალების წერილში, დანაშაულის მონანიებასთან ერთად, ესეც არის გათვალისწინებული:

*... განსასჯელი ფარაჯანოვი ს. ი. ვან
122 – I და II სტატია და 211. 5 წლით თავისუფლების აღკვეთა.
მკაცრი რეჟიმი...
შეწყალების თხოვნა*

¹ გათავისუფლების მოთხოვნის ხელმომწერთა სია მეტად მრავალფეროვანი და სოლიდური იყო: ჟან-ლუკ გოდარი, ფრანსუა ტრუფო, ლუის ბუნუელი, ფედერიკო ფელინი, მიქელანჯელო ანტონიონი, ანდრეი ტარკოვსკი, ფრანსუაზა საგანი, ივ სენ ლორანი და სხვები.

17 დეკემბერი 1974წ. – ჩემი მეცერი იზოლაციის წელი
ჩემს მიმართ წაყენებული ბრალდება და სასჯელი ღრმად
გააზრებული მაქვს.

პირადად ვთხოვთ, შეიწყალოთ ჩემი ნამოქმედარი.

პირადად თქვენს წინაშე ვიღებ ვალდებულებას, რომ
გათავისუფლების შემდეგ არ დავბრუნდები კიევში და არ
დავუბრუნდები ხელოვნებას.

ჩემი ფიზიკური და მორალური მდგომარეობა ისეთივე ტრაგიკულია,
როგორც ჩემი მომავალი.

ს. ფარაჯანოვი

1974წ. დეკემბერი, გუბნისკი ¹

ფარაჯანოვის ზონიდან გამოგზავნილი წერილები სავსეა
ტრაგიზმის განცდით, შიშით, სასოწარკვეთით... და თან ამავე
ღროს შეუპოვრობით. ის ყველაზე მძიმე დანაშაულის მქონე
რეციდივისტებთან ერთად ზის, რომელთა არც სლენგი ესმის,
არც ქცევის წესები, არც იდეალები. ისინიც უნდობლად
უყურებენ ბევრად მომუშავე რეჟისორს. თუმცა ფარაჯანოვი,
რომლისთვისაც ადამიანებთან ურთიერთობა ცალკე ხელოვნება
იყო, მაინც ასერხებს მათთან საერთო ენის გამონახვას. ისინიც
უყვებიან თავიანთ საშინელ ისტორიებს – დოსტოევსკი უნდა
იყო, რომ მათი მხატვრულ ნაწარმოებში გადატანა შეძლოო,
დაწერს ზონიდან გამოგზავნილ წერილში.

ფარაჯანოვი ცდილობს, შემოქმედებითი იმპულსები გააღვიძოს
პატიმრებში, მათ ნამუშევრებს კი თავის ახლობლებს უგზავნის და
რეკომენდაციებს უწევს... ასე რომ, გარემოს მიმართ თავდაპირველი
შიში დაძლეულია. ფარაჯანოვს გაცილებით ეშინია იმის, თუ რა
დახვდება გარეთ და რას გააკეთებს.

„რა თქმა უნდა, არ ვიცი რისთვის ვზივარ და რაძეფნ
ხანს ვიჯდები. ჩემი დანაშაული ვადიარე და ერთი წელი უნდა
ვმჯდარიყავი. თუმცა ხუთი წელი მომისაჯეს. ჩამომართვეს
ბინა, ხელოვანისა და მამაკაცის მუნდირი. თუმცა ესეც არ
არის მთავარი. მთავარია – რა იქნება მერე? რა ბედი ელის
სვეტლანას, ჩემ შვილს და ჩემ ხელოვნებას, რომელიც

¹ Сергей Параджанов, Письма из Зоны. Ереван, 2000. გვ. 201

სრულად ჯერ კიდევ არ გამოძიზატავს კერანზე,¹ – წერდა ლილია ბრიკსა და ვასილ კატანიანს.²

ხელოვნებამ გადაარჩინა ფარაჯანოვი ზონაში, სადაც ყველაზე უტილიტარული და იაფფასიანი ნივთისგანაც კი კოლაჟებს ქმნიდა. თითქმის ყოველ წერილში თავის მეგობრებს სთხოვს, გამოუგზავნონ ბისერები, გამოუსადეგარი ძველი ნივთები და ა.შ. „ცხოვრების საუკეთესო წლები“, რომლებიც გავატარე იზოლაციაში“ – ასე მოიხსენიებდა ციხეში გატარებულ პერიოდს, როცა შექმნა ასი ნოველა, ექვსი სცენარი, 800 ნახატი და კოლაჟი და გაიარა ნამდვილი ჯოჯოხეთი, თუმცა მიიჩნევდა, რომ ეს იყო აუცილებელი, რაც ხელოვანმა უნდა განიცადოს. თითქმის ოცწლიანი პაუზის შემდეგ გადაღებული ფილმები კი ისევ ისეთი ფერადოვანი, სიცოცხლითა და უსაზღვრო თავისუფლებით გაჟღერებული, ისევ სიმბოლოებით სავსე და „უშამფურო“ იყო. თუმცა „პერესტროიკის“ რიტორიკა ამ ყველაფერს უკვე იტანდა, მაგრამ ამჯერად ნაციონალისტი ქსენოფობებისთვის ფარაჯანოვის სომხური წარმომავლობა გახდა მიუღებელი.

ფრანგი კრიტიკოსი სერჟ დანეი ჟან-ლუკ გოდარზე წერდა: „გოდარის სახელი დაახლოებით ისეთივეა, როგორიც თავის დროზე პიკასოსი. ის იქცა ხელოვნების სინონიმად მასებისთვის გაუგებარი, შერყვნილი ავანგარდიზმის, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თაღლითობის გაგებით... არსებითად კი სიტყვა „გოდარი“ გარკვეულწილად აღნიშნავს „გახსნილობას“, იმ ექსტრავაგანტულ თავისუფლებას, რის გამოც შურთ და რისთვისაც ტუქსავენ“.³

არ შემეშინდება, რომ სერჟ დანეის პერიფრაზირება ფარაჯანოვზე გამოვიყენო.

¹ იქვე, გვ. 255

² ფარაჯანოვის უახლოესი მეგობრები: ლილია ბრიკი (1891-1978), რუსი ლიტერატორი, მაიაკოვსკის მუზა და საყვარელი, რომელიც ლილიასა და მის ქმარ, ოსიპ ბრიკთან ერთად ცხოვრობდა წლების განმავლობაში. ეს „სამეუღლის სიყვარული“ დაედო საფუძვლად აბრაამ რომის ფილმს მეშჩანსკაიას 3 (1927); ვასილი კატანიანი (1902-1980), ლილია ბრიკის მეორე ქმარი, ლიტერატურათმცოდნე, მაიაკოვსკის ბიოგრაფი.

³ *Страсть Между Черным и Белым*. Москва, 1991, გვ. 7

თავი I

ფარაჯანოვი, როგორც „ხელოვნების მითიური ნაწარმოები“

თუკი რაიმე სტერეოტიპი არსებობს ხელოვანზე, როგორც თავისუფლებისმოყვარე, თამამ, ნონკონფორმისტ და მუდამ დინების საწინააღმდეგოდ მოსიარულე ადამიანზე, ყველაფერი ეს კონკრეტულ, რეალურ სახეს იღებს სერგო ფარაჯანოვის ცხოვრებასა თუ შემოქმედებაში. „მხატვარი ეს ის ადამიანია, რომელიც იმთავითვე არ იღებს რეალობას, რამდენადაც არ შეუძლია გაითვალისწინოს მისი პირობები – კონკრეტულად უარი თქვას თავდაპირველი ინსტინქტების დაკმაყოფილებაზე. ამიტომ ის „გათამაშდება“ ფანტასტიკურ სამყაროში, სადაც საკუთარ ეროტიკულ და პატივმოყვრულ სურვილებს სრულ თავისუფლებას აძლევს... ის თავის ფანტაზიებს ახალ რეალობად გადაქცევს“...¹ ნებისმიერი ხელოვანი ახალ ან პარალელურ რეალობას ქმნის თავის შემოქმედებაში, მაგრამ მხოლოდ გამონაკლისებს შეუძლიათ, იგივე გააკეთონ ცხოვრებაშიც. ასეთი იყო, უდავოდ, სერგო ფარაჯანოვი, რომლის ცხოვრებაც და შემოქმედებაც ფანტაზიაში წარმოქმნილ ერთიან ზერეალობას წარმოადგენდა, მსახიობის მიერ იმპროვიზებულ თამაშს წაგავდა – შემოქმედება ცხოვრების გაგრძელება იყო და ცხოვრება – შემოქმედებისა.

თუმცა ფარაჯანოვი სრულიადაც არ ყოფილა იდეალისტი, ქიშკრებთან მებრძოლი მეოცნებე-უტოპისტი, არამედ სწორედ საკმაოდ პრაგმატულიც, მატერიალისტი. თავისი უცნაურობისა და გამორჩეულობის მიუხედავად, ის არც საზოგადოებისგან ყოფილა გარიყული და იზოლირებული – პირიქით, ჰყავდა უამრავი ნაცნობ-მეგობარი, რომელთა შორის არ არსებობდა არანაირი იერარქია. როგორი არაორდინარული, წინააღმდეგობებითა და მოულოდნელობებით სავსეც იყო თავად ფარაჯანოვი, ასეთივეა მისი კინემატოგრაფიც – ძალზე უცნაური, მხოლოდ მისეული,

¹ P. Уэллек, О. Уоррен. *Теория Литературы*. М. 1978 გვ. 96

რომელიც არ ჯდება არანაირ საზღვრებში, არ მიეკუთვნება არც ერთ მიმდინარეობას, არ შეიძლება მისი განმეორება. ასოციაციებითა და პლასტიკური ხატებით დატვირთული ირაციონალური ხელოვნება ათასგვარი რაკურსით კვლევის საშუალებას იძლევა, თუმცაღა ნაკლებად ექვემდებარება კლასიკურ ანალიტიკურ განხილვას, რადგან მისი კინოსამყარო არის მითის, ზღაპრის, ლეგენდის რეალობა, რომელიც უნდა აღიქვას კითხვების დასმის გარეშე.

ფარაჯანოვის მითოლოგია ერთგვარი მიბრუნებაა კაცობრიობის ბავშვობის ხანაში, როცა შავისა და თეთრის ცოტა მიაბიჭურ დაპირისპირებაში იკითხებოდა სიწრფელე და რწმენა ყოველივე ნათელის უკვდავებისა; როცა შენარჩუნებული იყო ერთიანობის შეგრძნება ბუნებასთან, სამყაროსთან და ანტინომიების დაპირისპირება იმავდროულად მთლიანობასაც გულისხმობდა. მითი, რომელიც განზოგადებულ, უნივერსალურ სახე-სიმბოლოებს მოიცავს, საუკეთესო მასალას იძლეოდა ფარაჯანოვის მეტაფორული აზროვნებისთვის. განყენებული, ირეალური მითოლოგიური გარემო მასთან სისხლსავსე ფერწერული ხატების საშუალებით იხატება, რის შედეგადაც იქმნება არა მარტო ზეიშური, ფერადოვანი გამოსახულება, არამედ მრავალპლასტიანი, „დაშიფრული“ ეკრანული სამყარო.

ფარაჯანოვის შემოქმედების მითოლოგიურ-მეტაფორული სტრუქტურის ანალიზისას რამდენიმე ნამუშევრით შემოვიფარგლები – ძირითადად განხილული იქნება მისი ოთხი საუკეთესო ფილმი (*მეიწებულ წინაპართა არჩდილები, საიათ-ნოფა, ლევენდა სურამის ციხეზე და აშელ-ყარბი*), რომლებითაც გაითქვა მან სახელი. ეს ფილმები ფარაჯანოვის შემოქმედების უმთავრესი, მაგრამ არა ერთადერთი გამოვლინებაა. ის ავტორია ძალზე საინტერესო კოლაჟებისა, სადაც იგრძნობა მხატვრის გასაოცარი ალლო ფერისა და ფაქტურის გამოვლენაში, და მეტად საინტერესო სცენარებისა, სადაც თითოეულ ფრაზას ვიზუალური სიკვანდე აქვს მინიჭებული.

ფარაჯანოვი მრავალმხრივ ავლენდა მასში დაგროვილ უზარმაზარ შემოქმედებით ენერგიას. შემთხვევითი არ არის, რომ კინემატოგრაფის საკავშირო სახელმწიფო ინსტიტუტში ჩაბარებამდე იგი თბილისის კონსერვატორიასა და ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში სწავლობდა, რაც მის შემოქმედებაში

მნიშვნელოვან კვალს დატოვებს – მისი ფილმები ხომ ერთგვარი ბალეტია (ხელოვნება, რომელიც შეიძლება განსაზღვრო, როგორც პლასტიკა მუსიკაში ანდა – პირიქით). საბოლოოდ ფარაჯანოვმა გააკეთა, ალბათ, ყველაზე სწორი არჩევანი, როცა მიმართა კინოს, სადაც შესაძლებელი იყო გაერთიანებინა მხატვრობის ნიჭი, მუსიკალურობა თუ პლასტიკა... აქედან დაბადებული ფარაჯანოვის კარნავალური, ვიტალური ენერგიით სავსე შემოქმედება იყო სწორედ ამბოხი მახინჯი, სულისშემხუთავი სისტემის მიმართ, რომელსაც მთელი არსებით ეწინააღმდეგებოდა რეჟისორი. მისი წინააღმდეგობა მოკლებული იყო ყოველგვარ პოლიტიკურ ამბიციურობას, ფარაჯანოვი არასოდეს ყოფილა გაერთიანებული რომელიმე, თუნდაც სხვაგვარად მოაზროვნეთა საზოგადოებრივ დაჯგუფებაში. სამაგიეროდ, მას ჰქონდა უდიდესი „ეგზისტენციალური ამბიცია“, იყო ზედმეტად პატივმოყვარე კი. ყველაზე უკეთ თვითონ იცოდა თავისი ფასი, რასაც განუწყვეტლივ უკეთებდა დემონსტრირებას და კმაყოფილებით იღებდა აპლოდისმენტებს. ძალიან უყვარდა სურათების გადაღება, კამერის წინ პოზირება – ესეც მისი ცხოვრების, როგორც პერმანენტული თამაშის, ერთ-ერთი პირობა იყო. სიამოვნებით თანხმდებოდა კინოში გადაღებაზე, ამიტომ მასზე მის ცხოვრებაშივე რამდენიმე დოკუმენტური ფილმი შეიქმნა. ამ ფილმებში ფარაჯანოვი თავად იქცევა რეჟისორად. ის თითქოს კარნახობს ფილმის ავტორებს და ეს უკანასკნელებიც, ენდობიან რა მისი იმპროვიზაციის არაჩვეულებრივ უნარს, მშვიდად მიჰყვებიან ფარაჯანოვის ნებას.

„ზოგჯერ ის გეჩვენებოდა წმინდანად, ზოგჯერ – ურჩხულად, მაგრამ ყოველთვის რჩებოდა კარნავალურ პიროვნებად, რომლის ბუნებრივი სტიქია და არსებობის ერთადერთი საშუალება იყო თამაში – სახიობა, ცხოვრება, როგორც განუწყვეტელი სპექტაკლი, რომლის შემოქმედიც და მასალაც იყო თავად ფარაჯანოვი – ხელოვნების ნაწარმოები, მისი საკუთარი დიდებული და მშვენიერი ნაწარმოები“¹ – ფარაჯანოვის ხასიათის ამ პოლარულ ნიშნებზე მიუთითებს ყველა, ვინც ერთხელ მაინც შეხვედრია მას. რეჟისორის უცნაურობები, წინასწარ გაუთვალისწინებელი ქცევები, რომლებიც უხვად იყო შეფერილი ირონიით (არც თუ იშვიათად თვითირონიით)

¹ *Время все поставит на свои места. Искусство Кино* 1991 № 4 გვ. 108

და ზოგჯერ სარკაზმითაც, ბევრს განაწყენებულს ტოვებდა – მათ, ვინც თამაშის წესებს ვერ იღებდა. ფარაჯანოვი კი გამოძწევად იქცეოდა, მისთვის სულ ერთი იყო, რას იტყვოდნენ, როგორ გაიგებდნენ მის ნათქვამს. „მის ქცევას წინასწარ ვერ გათვლი. მას შეუძლია შოკში ჩავავდოს თავისი მკვეთრი ირონიული გამოხედვებით, ეშმაკისეული კლოუნადით. სიკეთე და გულუხეობა მასში თავსდება მწარე დამცინავობასთან, გაღიზიანებისა და მწყობრიდან გამოყვანის სურვილთან. იშვიათი დაკვირვების უნარი და იმიტატორის ტალანტი ამ დაცინვებს სასიკვდილოდ საწყენსა და უპატიებელს ხდის. ამიტომ მის გარემოცვაშიც ბევრია დამალული ღვარძლი, მასთან ანგარიშების გასწორების სურვილი. ღროდადრო ის თვითონ აჩაღებს ამ „ხანძარს“. ან არ იცის, რა არის „სუბორდინაცია“, არ განიცდის შიშსა თუ პატვიისცემას „ჩინებისადმი“, რომლებსაც კალმის ერთი მოსმით შეუძლიათ მისი ბელი გადაწყვიტონ“¹.

ფარაჯანოვმა თავისი ცხოვრების წესით, ფაქტობრივად, შექმნა საკუთარი მითი და საკუთარი ბედიც – მითი ყოველგვარ რეჟიმთან შეურიგებელი, მოუწესრიგებელი რეჟისორისა. სპეკულაციისა და ჰომოსექსუალიზმის ბრალდება საუკეთესო საბაბი იყო არასასურველი რეჟისორის თავიდან მოსაცილებლად. მაგრამ გადასახლებასა თუ ციხეში ფარაჯანოვი მაინც არ ითრგუნებოდა და აგრძელებდა შემოქმედებით მუშაობას. „... მხატვარმა ხელოვნების ენაზე უნდა ილაპარაკოს... მე ლაპარაკის უფლება ჩამომერთვა და იმიტომ, რომ არ გავჩუმდე, კალამს მივმართავ“² წერს ერთ-ერთ წერილში. ციხესა და გადასახლებაში ყოფნისას ის თავის თავში ატარებდა ფილმებს, წერდა სცენარებს, ქმნიდა კოლაჟებს... ფარაჯანოვი, რომელიც ყველაფერში ცდილობდა და ახერხებდა კიდევაც, რომ დაენახა სიცოცხლე, ბანაკში, მარტოობაში გატარებულ წლებს, როგორც ზევით აღვნიშნე, საუკეთესოდ მიიჩნევდა:

„იზოლაციაში ყოფნისას ვცდილობდი, პოეტურად მექცია ყველაფერი, რაც კი ჩემს გარშემო იყო. მე მქონდა თავისუფალი

¹ К. Церетели. *Родина. Судьба. Фильмы. Киносценарии*, 1990 №1, გვ. 134-135

² «... *Чтобы не молчать, берусь за перо*». *Искусство кино*, 1990 №12 გვ. 32

დრო, მოშრიალე, სუფთა, ოცნებასავით თეთრი ქალაღდი, რომელზეც წვრილი ფანქრით ან ფლომასტერით ვხატავდი ყველაფერს, რაც მახსოვდა ნორმალური ცხოვრებიდან. ვხატავდი ნატურმოკრებებს ჩემი საყვარელი ნივთებიდან, ვხატავდი პორტრეტებს ჩემი საყვარელი ძეგობრებისას, ჩემი საყვარელი კომპოზიტორების, ბალერინების პორტრეტებს... როგორც სპირიტუალისტი, თითქოს ვიძახებდი მათ ჩემს ძეხსიერებაში და ასე ვხატავდი“...¹

ამის დახმარებით გაუძლო ფარაჯანოვმა შეურაცხყოფას, მის მიმართ გამოჩენილ უსამართლობას და ბოლომდე დარჩა ადამიანად, რომლის „დანაშაული იმაში გამოიხატებოდა, რომ თავისუფალი იყო“ (ბელა ახმადუღინა). ფარაჯანოვს არ დაუკარგავს სიცოცხლის სიყვარული, ცხოვრებასა და შემოქმედებაში სანახაობის, ფოიერვერკის, დღესასწაულის შექმნისა და გარშემოყოფთა, მაყურებლების გაცეცების უნარი.

ფარაჯანოვის მთავარი პრინციპი კი სწორედ ეს იყო – ყოველთვის ყველაფრისგან თუ არაფრისგან სილამაზის შექმნა. მაგიური ბრწყინვალეობით იყო მოსილი ძეგლმანებისგან შეკოწიწებული მისი საჩუქრები, უხვად რომ არიგებდა რეჟისორი ახლობლებსა თუ უბრალო ნაცნობებში. საჩუქრების ჩუქების რიტუალიც ფარაჯანოვის პერფორმანსის ნაწილი იყო; არცთუ იშვიათად თვითირონიულიც ან ადამიანთა მერკანტილურობისადმი ირონიული; მაგალითად, შეეძლო პრეზენტის მოლოდინით აღტაცებული სტუმარი დაერწმუნებინა, რომ მას ჩუქნიდა... ევა ბრაუნის (!) კაბას, რის შემდეგაც, ალბათ, ორივე კმაყოფილი რჩებოდა – ისიც, ვინც „უნიკალური“ საჩუქარი მიიღო და ფარაჯანოვიც, რომელმაც მორიგი მითი შექმნა. მაგრამ რაც უნდა ერუქებინა ფარაჯანოვს – ნამდვილი ანტიკვარული ნივთი თუ უბრალოდ, ფალსიფიკაცია, მას მაინც თავისებური აურა ახლდა, რასაც თვით რეჟისორის განუმეორებელი ფენომენი უქმნიდა:

„ოცტატის ხელში ეს საჩუქარი სილამაზის ყველაზე დაუჯერებელი წახნაგებით ბრწყინავს. უკვე მოგვიანებით სახლში, როცა ფარაჯანოვის „ვეშიზმის“ მაგია აღარ მოქმედებს, თქვენ ძიერ მოტანილი სავანძური იქცევა ჩვეულებრივად, გამოუსადეგარ და ყოველდღიურ ცხოვრებაში

¹ „В тюрьме я провел самые счастливые годы моей жизни“. Киноведческие Записки, №11 გვ. 162

არასაჭირო ნივთად. ასე რომ, კარვავს რა ფარაჯანოვის მითის ჯადოსნურ წრესთან კავშირს, საგნები იცრიცებიან, ფერს კარვავენ, იფერფლებიან“¹.

ასეთივე მაგიურობით იყო გაჟღენთილი ცნობილი ფარაჯანოვისეული სუფრა, რომელიც, ახლობლების გადმოცემით, ხელოვნების ნამდვილ ნიმუშს წარმოადგენდა დაცვარული ხილ-ბოსტნეულისა და მწვანე ფოთლების თვალისმომჭრელი ფერადოვნებით. უკვე ციტირებულ წერილში კორა წერეთელი აღნიშნავს:

„ოთხივე მხრიდან ფანტასტიკური კოლაჟებით, კომპოზიციებით შემოსაზღვრული, რომლითაც იატაკიდან ჭერამდე მორთულია კედლები, რომელშიც მყვირალა კიჩი ეხამება „სურ“-ის დახვეწილობას, ეს მაგიდა ბედნიერ წუთებში არნახული მოქმედების არენად იქცევა. უშუალო და კეთილგანწყობილი მეზობლების – ქართველების, სომხების, ქურთების (იხინი ხომ მისი „მასოვკაა“, მისი მსახიობები, მისი რეკვიზიტი – გააჩნია საჭიროებას) – მრავალხმიანი და მრავალენოვანი გადაძახილების აკომპანემენტის ქვეშ, თქვენ ცნობილი ფარაჯანოვისეული „ჰეპენინგს“ ნაზიარები აღმოჩნდებით“².

სტუმრობები დიონისური დღესასწაულის რიტუალს წააგავდა, რომლის მთავარი ქურუმი თავად ფარაჯანოვი იყო და სადაც რეალობა და წარმოსახვა ერთმანეთში ერეოდა, ცხოვრება ფანტასმაგორიას ემსგავსებოდა...

„ყველაზე სახალისო ისტორიების მოსმენისას... ნუ დაიძაბებით, რომ გაარჩიოთ მართალი გამონაკლისიგან. ნუ დაარღვევთ ფარაჯანოვისეული ჰარმონიული სამყაროს ჯადოსნურობას, რომელიც მან შეთხზა, შეაკოწიწა ჩვენი – რეალური, არასრულყოფილი – სამყაროს ნამსხვრევებისგან“³.

შეიძლება ვიდავოთ, რამდენად ჰარმონიული იყო ეს სამყარო (როგორც ქვემოთ დავინახავთ, პირიქით, ფარაჯანოვი საგანგებოდ მიმართავდა ეკლექტიკას, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას), მაგრამ ფარაჯანოვის მთელი შემოქმედება სწორედ რეალურისა და არარეალურის ზღვარზე წარმოიშვება, სადაც ესთეტიკური აზროვნების აქამდე არსებული პარამეტრები აბსოლუტურად

¹ К. Церетелли, Родина, Судьба... გვ. 133

² იქვე. გვ. 132

³ იქვე. გვ. 132

იცვლება: მჭახე, ღაჟღაჟა ფერები უგემოვნო სიჭრელედ კი არ აღიქმება, არამედ მაჟორულ ფერადოვან გამად, სრულიად დაუკავშირებელი საგნები, დეტალები კი ძალზე ორგანულ კომპოზიციად ეწყობა ეკრანულ სიბრტყეზე.

ფარაჯანოვის კარნავალური ხელოვნების ფესვები სახიობრივი დღესასწაულების წიაღშიც უნდა ვეძიოთ, რომელიც თბილისის ბოჰემური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. ფარაჯანოვის ესთეტიკური ფენომენის ჩამოყალიბება კი, უდავოდ, განაპირობა ამ უაღრესად თავისებურმა, შეიძლება ითქვას, ეგზოტიკურმა გარემომაც, სადაც დაიბადა და გაიზარდა რეჟისორი. მისი ფილმები გამოხატულებაა ძველი თბილისელის შინაგანი სამყაროსი, რომელსაც „გენეტიკურად“ აქვს შეწოვილი სხვადასხვა ეროვნებათა თითქმის შეუთავსებელი კულტურულ-ეთნოგრაფიული ტრადიციები.

საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა თბილისში ის ეთნიკური ფენომენი, რომელსაც სამი ძირითადი რელიგიურ-კულტურული წყარო ასაზრდოებდა: ქართულ-მართლმადიდებლური, სომხურ-სამოციქულო და თურქულ-მუსულმანური. ამას ემატება კიდევ სპარსული, ებრაული, რუსული და ა. შ. კულტურის ელემენტები, რის შედეგადაც იქმნება ორკესტრის მსგავსი ერთობა, სადაც ყველა ინარჩუნებს თავის ხმას, არსებობს დამოუკიდებლად, მაგრამ სხვა დანარჩენთან მჭიდროდ არის შეკრული. შესაძლოა, ზოგის პარტია უფრო რთული და დიდია, ზოგის კი – პატარა, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს ამ უკანასკნელის უმნიშვნელობას, მის გარეშე იკარგება ორკესტრის მთლიანობა, მრავალხმიანობა.

ძველი თბილისის თავისებურება აისახა როგორც ყოფაში, ცხოვრების გამორჩეულ წესში, ისევე კულტურაში. ძველ თბილისელთა ურთიერთობა – იქნებიან ისინი ნაცნობები თუ უცნობები, სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები – გასაოცარი უშუალობითა და ურთიერთაგებით გამოირჩევა. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ურთიერთაგებითა და არა ურთიერთშერწყმით, რადგან ყოველთვის არსებობდა ფარული ზღვარი, რომელიც გამორიცხავდა ყოველგვარ „დიფუზიას“... სხვათა შორის, ამგვარმა ურთიერთობამ საუკეთესო ასახვა ჰპოვა ორიგინალურ ქალაქურ არქიტექტურაში, რომელიც აზიურ-ევროპულ სტილთა ორგანულ ნაზავს წარმოადგენს: შიდა ეზოს პრინციპზე

განლაგებული აიენიანი სახლები ძველ თბილისელთა ცხოვრების წესის თავისებური გამოვლინებაა. ეს არის, ფაქტობრივად, ერთი დიდი ოჯახის საცხოვრებელი, სადაც ერთმანეთის ყველამ ყველაფერი იცის, თუმცაღა ყველას საკუთარი „უჯრედი“ აქვს შემოსაზღვრული. სწორედ ასეთ ტიპურ თბილისურ ეზოში გაიზარდა ფარაჯანოვიც, სადაც მიიღო მან მრავალრიცხოვანი ეროვნული კულტურებიდან შეჯერებული უდიდესი სულიერი საზრდო.

საუკუნეების განმავლობაში ერთმანეთის გვერდით ცხოვრებისა და მჭიდრო ურთიერთობის შედეგად ჩამოყალიბდა თბილისური ქართულიც – განსაკუთრებული ინდივიდუალურობითა და კოლორიტით გამორჩეული.

„ქალაქის მოსახლეობა მუდამ ჭრელი და მრავალფეროვანი იყო. მაგრამ იგი ყოველთვის თავისი ენით მეტყველებდა.“¹ ეს იყო ქალაქური ენა. ქართული ენის ბევრებში ხშირად გაისმოდა არაბულ-სპარსული, სომხური სიტყვები, მაგრამ ეს სიტყვები ყოველთვის შესისხლხორცებული იყო ქართული ენის გამოთქმასთან. თბილისმა ფრთხილად მოანარუქა სხვადასხვა ენის წახნავოვანი სიტყვები და მისცა თავისებური ეშხი და მზეოსნობა. თანდათანობით ეს სიტყვები იმდენად შეცვლილა და ხშირად ქართულ გამოთქმისთვის ისე შნოიანად გადაკეთებულა, რომ ამ ლექსიკას ვერც სპარსული და ვერც სხვა რომელიმე ერი თავის საკუთრებად ვეღარ მიიჩნევს“¹.

განსაკუთრებულმა ქალაქურმა მეტყველებამ წარმოშვა ასევე ძალზე სპეციფიკური ქალაქური პოეზია, რომელსაც კლასიკური აკადემიური ლექსებისგან განასხვავებდა სილადე და უბრალოება, რის გამოც ხშირად, მიუხედავად საკმაოდ ცნობილი ავტორისა, ისინი, ფაქტობრივად, ფოლკლორში გადადიოდნენ (ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ გრიგოლ ორბელიანის მიერ ქალაქურ მოტივებზე შექმნილი ლექსები). ხსენებული პოეზიის ნიმუშები არც თუ იშვიათად ხდებოდა პოპულარული სიმღერების შთაგონების წყარო.

„ქალაქური მუსიკა არის კიდევ ერთი მძლავრი გამოვლინება კოლორიტული თბილისური კულტურისა, რომელიც არ

¹ ი. გრიშაშვილი. ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა. ბათუმი, 1986, გვ. 8

წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ქართულ მოვლენას – მასში არც უნდა შეეცადოთ, გაძიჯნოთ, თუ რა არის ქართული, სომხური, სპარსული... ქალაქურ მუსიკაზე განსაკუთრებით დიდი გავლენა იქონია აღმოსავლურმა ბაიათებმა, რომელშიც აღრეული იყო არაბულ-სპარსული, ქართულ-სომხურ ხმათა კილოვნება“¹

ფარაჯანოვი ბავშვობიდანვე ეწერება ამ ჭრელ და მრაფალფეროვან ატმოსფეროში, მით უმეტეს, რომ ის დაიბადა ანტიკვარის ოჯახში, სადაც გამუდმებით იჭრებოდა სხვადასხვა კულტურა, ტოვებდა დაუვიწყარ კვალს და ქრებოდა. მათი ზემოქმედება მთელი ცხოვრება მიჰყვება რეჟისორს და მის ფილმებშიც „ჩასახლდება“.

„ჩემი შემოქმედება ჩემი ბავშვობიდან მოდის. მამაჩემი იყო ანტიკვარი. მასთან ვხედავდი საუცხოო ხალიჩებს, რომლებიც ჩნდებოდნენ სახლში და შემდეგ უეცრადვე უჩინარდებოდნენ. ჩვენთან ყოველთვის ხვდებოდა არაჩვეულებრივი ნივთები, სახლში მოდიოდნენ განსხვავებული ეპოქები და სტილები; როკოკოს მაგიდები და სკამები, ანტიკური სამკაულები, ვაზები, ხალიჩები, აღმაფრთოვანებელი, აღმოსავლური ხალიჩები და სხვადასხვაგვარი საგნები, რომლითაც აქლემებს ამკობდნენ. ჩემმა ბავშვობამ განვლო ამ ნივთებს შორის. მე ძალიან მივეჩვიე მათ და რაც უფრო ვიზრდებოდი, მით უფრო მეტად მინდოდა მათი შეგროვება. კუსტარული ნაკეთობანი, ხალხური შემოქმედების შედეგები, ხალხური სიმღერები, რომლებიც ჩემს ბავშვობაში თან სდევდა დასაფლავებასა და ქორწილებს თბილისში.“²

ფარაჯანოვი მათ არაერთხელ დაუბრუნდება და გამოიყენებს თავის შემოქმედებაში, არაერთხელ გაიხსენებს ბავშვობისდროინდელ მოგონებებს, მასში არსებულ თბილისს, რომლის ძველი უბნების თავისებურ რეკონსტრუქციას მოახდენს დოკუმენტურ ფილმებში ***აკოფი ოენათანანი და არაბესკები ფიროსმანის თემს ზე*** – ფილმებში, რომლებიც მისი საყვარელი მხატვრების შემოქმედებას ეძღვნება. ორივე მხატვარი კი ფარაჯანოვის მსგავსად ქალაქური ყოფის ორგანული ნაწილია, რომელთა მხატვრობა მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის თბილისის კულტურულ არეალშია

¹ ი. გრიშაშვილი. საიტონოვა.. თბილისი, 1963, გვ. 21

² „В тюрьме я провёл самые счастливые годы моей жизни...“. გვ. 159

ჩაწერილი, მათი პერსონაჟები კი თბილისის უბრალო მოქალაქეები ან ბოჰემისა თუ სომხური არისტოკრატიის წარმომადგენლები არიან.

რეჟისორი სულ რამდენიმე კადრით, ძალზე ფრთხილად ადადგენს ძველი თბილისის კოლორიტულ ატმოსფეროს – შეკიდული აივნები, აფრიალებული ჭრელი ფარდაგები, ქვაფენილიანი ვიწრო ქუჩები ეტლისა და მასში შებმული ცხენების ფლოქების რაკუნით, რომელსაც თან ერთვის არღნის გაბმული, მონოტონური მელოდია... ღეტალები, რომლებიც თბილისის დახასიათებისას ძალზე ჩვეულ, გაცვეთილ ნიშნებად ქცეულა. მაგრამ ფარაჯანოვს არ ეშინია ბანალურობის – მასთან ზომ, როგორც ილუზიონისტის ხელში, ყველაფერი ჩვეულებრივი განსაკუთრებულ ჯადოსნურობას იძენს. ეს გამოცხადებული აივნებიც თუ ქუჩებიც, რომლებზეც დადიოდნენ ფიროსმანისა თუ ოვანთანიანის პერსონაჟები, რაღაც გასაოცარ მუხტს გამოსცემენ – მუხტს, რომელსაც წარსულ კულტურასთან შეხება ბადებს. ისინი ისევე გნუსხავენ, როგორც სიყვითლეშეპარული ფოტოები, რომლებზეც ოდესღაც ცნობილი ფოტოგრაფი აღებჴდავდა თბილისელ ბანოვანთა სილამაზეს (**არაბესკები ფიროსმანის თემაზე**).

ფარაჯანოვი, რომლის მთელი შემოქმედება, ფაქტობრივად, მარადიული ხსოვნის იდეაზეა დაფუძნებული, ინახავს ამ სილამაზეს, ძველი თბილისის აურას, მის მრავალრიცხოვან ეროვნულ ტრადიციებს... თუმცა ტრადიციების ხსოვნა და „შენახვა“ ფარაჯანოვისთვის მათში ჩაკეტვას არ ნიშნავს, პირიქით, ამით აიხსნება კიდევაც უცხო კულტურებისადმი რეჟისორის საოცარი „გახსნილობა“, მათი გათავისების შესაშური უნარი – რადგან, რამდენადაც ყოველი ტრადიცია უნივერსალურ არქეტიპებს მოიცავს, სხვადასხვა კულტურებს შორის მუდმივად არსებობს საერთო ნიშნები და გამომახილები.

ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მისმა სადიპლომო ფილმმა **მოლდავეური ზღაპრები** „დიდი ხნით გაუსწრო მოლდავერი კინემატოგრაფის მიერ თავისი ეროვნული არქეტიპების ათვისების პროცესს“.¹ **მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები** კი, რომელმაც

¹ М. Черненко. *Проблема Этнического Кинематографа и «Казус» Параджанова*, Киноведческие Записки, №6 გვ. 97

ფარაჯანოვს პირველი საქვეყნო აღიარება მოუტანა, უკრაინული „პოეტური კინოსკოლის“ ესთეტიკის მთავარი განმსაზღვრელი ხდება. უკრაინული კლასიკური ლიტერატურის ეკრანზე გადატანისას რეჟისორი ზუსტად ინარჩუნებს მწერლისეულ სულს, მაგრამ ამასთანავე აბსოლუტურად თავისად იხდის. ეს არ არის უკვე კოცუბინსკის ნაწარმოები, ეს ფარაჯანოვის ფილმია. რა თქმა უნდა, საგულისხმოა თვით მასალის შერჩევა, რომელიც იძლევა გათავისების საშუალებას. ეს არის არქაიკა, ის მითოსური სამყარო, რომელსაც ფარაჯანოვი მთელი ცხოვრება უტრიალებს, რადგან ეს სამყარო მასშივეა. „შემთხვევითი არ არის, რომ **მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილების** შემდეგ ფარაჯანოვი მუდმივად პერიფერიულ კულტურებზე, კულტურათა მიჯნაზე იმუშავებს, სადაც მეზობლად არსებული არქექტიპები ერთმანეთს ეჯახებიან და... საკუთარ თავს ინახავენ არა თავის ტერიტორიაზე, არამედ – თავისი მეზობლის, რომელიც თავის მხრივ ამ არქექტიპებს აძლევს ესთეტიკური თავშესაფარის უფლებას, რისი შესაძლებლობაც სხვადასხვა მიზეზის გამო მას საკუთარ სახლში არ აქვს“.¹

არც ის არის შემთხვევითი, რომ თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში ფარაჯანოვს საერთოდ აღარ აინტერესებს კონკრეტულად რომელიმე ეროვნული კულტურა. თუ ჯერ კიდევ **საათ-ნოვაში** რომელიც ქართულ-სომხურ-სპარსულ ტრადიციათა შესაყარზე ამოიზრდება, ჩემი აზრით, განსაკუთრებულ როლს მაინც სომხური სახვითი ხელოვნების ესთეტიკა თამაშობს, ამას უკვე ვეღარ ნახავთ **ამაგი სურამის ციხესა** თუ **აშულ-ყარიბში**. ეს უფრო ზოგადდამოსავლური სურათებია. მათში მრავალრიცხოვანი კულტურული ელემენტებით შეზავებული, მაგრამ მაინც ერთი რომელიმე გამსაზღვრელ ეროვნული კულტურის სტილისტიკას (იქნება ეს მოლდავური, უკრაინული თუ სომხური) ცვლის „კოსმოპოლიტური კიჩი“, სადაც თანაარსებობს, ფაქტობრივად, ყველა ტრადიცია, რაც კი თავმოყრილი იყო ძველი თბილისის კულტურულ არეალში, სადაც ბატონობს აბსოლუტური ეკლექტიკა – ამ ტრადიციებიდან წამოსულ მრავალგვაროვან სტილთა გამოყენებით.

ამგვარი განზოგადება, ფარაჯანოვის ფილმების ეთნო-

¹ М. Черненко. *Проблема Этнического Кинематографа и «Казус» Паджанова*, Киноведческие Записки, №6, გვ. 89

კულტურული არეალის თავისებური განყენებულობა კანონზომიერიცაა, რადგან ყოველთვის, მიმართავდა რა რეჟისორი უძველეს კულტურებს, მასში ეძიებდა უნივერსალურს – იმას, რაც სხვადასხვა ქვეყნის ადამიანებს ერთმანეთთან აახლოვებდა.

ფარაჯანოვზე ხშირად გამოითქმოდა აზრი, რომ ის იყო „ეთნოგრაფი – რეჟისორი“, რომ ის ახდენდა „ისტორიული ანაქრონიზმების რეკონსტრუქციას“... სინამდვილეში ფარაჯანოვის კინემატოგრაფი ძალზე შორს ღვას რაიმეს ზუსტ აღდგენასთან, მისი რეალურად არსებობის დაფიქსირებასა თუ წარმოდგენასთან. ფარაჯანოვთან არც ერთი რიტუალი, არც ერთი ეროვნული კოსტიუმი თუ ა. შ. არ წარმოსახავს ისტორიულ სინამდვილეს. სხვადასხვა კულტურებში მოძიებული მრავალფეროვანი ტრადიციები, ილექებოდა რა რეჟისორის მეხსიერებაში, მხოლოდ საკვებს აძლევდა მის ფანტაზიას, რომელიც უკვე სულ სხვაგვარ – ზღაპრულ, არარეალურ – ინტერპრეტაციას უძებნიდა პირველად, ონთოლოგიურ მასალას. „ნიჭმა მას უნიკალური უნარი მისცა, მეცხეულად შეეთვისებინა და როგორც „სამშენებლო მასალა“, ისე გამოეყენებინა ნებისმიერი უცხო კულტურა“.¹ რა თქმა უნდა, ეს ავთენტური „სამშენებლო მასალა“ იმპროვიზირების შედეგად კარგავდა თავდაპირველ იერ-სახეს, კარგავდა კონკრეტულობას და იქცეოდა, უბრალოდ, თვალისმომჭრელ სანახაობად.

80-იანი წლების ბოლოს დაწყებული ეროვნული მოძრაობის აღმავლობისა და ნაციონალისტური რიტორიკის მომძლავრების პერიოდში ბოლო ფილმების, განსაკუთრებით კი, **ამაგი სურამის ციხის** თაობაზე ორ სრულიად საპირისპირო აზრს გამოთქვამდნენ: „პატრიოტები“ აღშფოთებულნი თავს ესხმოდნენ მკრეხელ რეჟისორს, რომელმაც თითქოსდა შელახა ქართული კლასიკური ლიტერატურის ღირსება, უარყო ყოველგვარი ეროვნული ტრადიციები და ა. შ. ფარაჯანოვის შემოქმედების დამფასებელთა ერთი ნაწილი კი მის გასამართლებლად ჯიუტად ამტკიცებდა, რომ, პირიქით, რეჟისორმა გამოხატა უდიდესი პატივისცემა ქართული ლიტერატურის, საქართველოს ისტორიის მიმართ, რომ ძველი დაუდგა ქართველ (!) გმირს... ჩემი აზრით, კი ორივე მოსაზრება მცდარია, რადგან ფარაჯანოვს აინტერესებდა არა ის, თუ სადაურია გმირი (შესაბამისად, სადაური კოსტიუმი

¹ К. Церетели. გვ. 133

აცვია მას და სადაურ ტრადიციებს მისდევს იგი), არამედ თვით გმირობის ფენომენი, თავგანწირვის, ვაჟკაცობის არქეტიპი, რომელიც ჩვენს ისტორიას (ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ერის) თუ ტრადიციულ კულტურას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს, მაგრამ ფილმში ეს თვისება ეროვნულ იდენტურობასთან არ არის მიბმული, ის ნაციონალურ კონკრეტულობას კარგავს და ეპიკურ განზოგადებას აღწევს. *ამავე სურამის ციხის* არ არის დანიელ ჭონქაძის ნაწარმოების ეკრანიზაცია, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. ფარაჯანოვმა ის შეარჩია, როგორც ზემოთ ნახსენები არქეტიპის ძალზე ორიგინალური და მძაფრი გამოხატულება.

საერთოდ, ფარაჯანოვი ყოველთვის ამ არქეტიპებს ეძიებდა, რომლებიც ზედროულ და ზერეალურ სივრცეში წარმოიშვება და დღემდე არსებობენ ადამიანთა მეხსიერებაში. ის მიმართავს ადამიანის ქვეცნობიერს – მისი წარსულის, განსაკუთრებით კი, ბავშვობის ავტონომიურ სფეროს, რომლის მიღმა მიჩქმალულია კიდევ უფრო ღრმა, ქვედა, კოლექტიური ქვეცნობიერის ფარული ფენა, რომელიც წარმოადგენს „ჩვენი რასის ავტონომიურ მახსოვრობას, იმ ღრვის მახსოვრობასაც კი, როცა ადამიანი ჯერ კიდევ არ არსებობდა“.¹ მახსოვრობის თავისებურ სისტემატიზაციას წარმოადგენს სწორედ მითი – მითი, რომელზეც აღმოცენდება ფარაჯანოვის შემოქმედება.

¹ P. Уэллек, О. Уоррен. გვ. 98

თავი II

„მე ვეძებ ცხოვრების ფორმებს...“ ანუ ფარაჯანოვის მითოლოგია

1. მითი, როგორც კაცობრიობის აზროვნების უნივერსალური ფორმა, თავისი არსით ყველაზე მეტად ესადაგება ფარაჯანოვის მსოფლალქმას.

თანამედროვე ნაწარმოების მითოლოგიურობის გამოვლენის ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ფორმაა უკვე არსებული მითის გამოყენება, როდესაც ხშირად ავტორი მიმართავს მის ამოტრიალებულ ვარიანტს და/ან მისი გადამუშავება-გაღრმავების საფუძველზე ახდენს თანამედროვეობისთვის შესატყვისი აქცენტების შემოტანას და ახალი პლასტების გახსნას (მაგალითად, ჯეიმს ჯოისის *ულისე*, თომას მანის *იოსები და მარი მისნი* და სხვ.). ფარაჯანოვთანაც ხშირად შეხვედებით უძველესი მითების ცალკეულ მოტივებს, თუმცა არც ერთი მათგანი სუფთა სახით არ არის გამოყენებული. ისინი მხოლოდ შემოქმედებით იმპულსებს აძლევენ რეჟისორს, რათა შექმნას საკუთარი მითი ამაღლებულსა და მარადიულზე.

მითოლოგიზმის შედარებით ფარულად გამოხატული ფორმა თვით ნაწარმოების კომპოზიციურ-იდეურ წყობაში ვლინდება, როცა მათში კლასიკური მითების პირდაპირი ციტატები თუ ვარიაციები კი არ იკითხება, არამედ ხდება ტექსტის აგება მითოსური სტრუქტურის მიხედვით. ეს „უკანასკნელი, როგორც ცნობილია, გულისხმობს ანტინომიათა დაპირისპირებას, რომლებიც ერთმანეთს ეჯახებიან. ამ კონფლიქტში გამარჯვებული ყოველთვის ნათელი საწყისი რჩება. დამარცხების შედეგად ბნელ ძალებს ეცლებათ უარყოფითი მნიშვნელობა და აქედან იწყება უკვე უსასრულო დიალექტიკურ ჯაჭვის ახალი რგოლი, ახალი ციკლი, როგორც წარმოადგენს სამყაროს განვითარებას კლასიკური მითი – კონფლიქტის დასრულების შემდეგ პოლუსური მხარეები კარგავენ თავდაპირველ ფუნქციებს, იღებენ

საპირისპირო მნიშვნელობებს და კვლავ გრძელდება მარადიული ბრძოლა პოზიტიურსა და ნეგატიურს შორის, ოღონდ ამჯერად უკვე სხვა შეფარდებით.

ფარაჯანოვის ფილმებში შენარჩუნებულია მითოსური სტრუქტურის აუცილებელი პირობა – ანტინომიური წყვილი: შავი-თეთრი, ნათელი-ბნელი, კეთილი-ბოროტი და ა.შ. რომელშიც ყოველთვის დაძლეულია უარყოფითი. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მათ შორის მკვეთრი კონფლიქტი, ფაქტობრივად, არ არსებობს. კლასიკური მითებისგან განსხვავებით, ანტინომიათა დაპირისპირება წარმოდგენილია არა როგორც უსასრულო, განმეორებადი წყება, არამედ თავის თავში დასრულებული ერთი ციკლი.

ამდენად, ფარაჯანოვის შემოქმედებაში ოდნავ შეცვლილი სახით გვხვდება მითოლოგიურობის ორი უმთავრესი გამოვლინება: ერთი მხრივ, უკვე არსებული მითის გამოყენება და მეორე მხრივ, მკვეთრ დაპირისპირებულობაზე აგებული კომპოზიციური წყობა. ფარაჯანოვის მითოლოგიურობაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორის ირაციონალური სამყარო და ინტუიტიური მსოფლალქმა უნდა ვიგულისხმოთ.

ინტუიტიური მსოფლალქმა და ამა თუ იმ ნაწარმოების მითოსური სტრუქტურა ხშირად ურთიერთგამომდინარე, ურთიერთშექცევადი კონსტრუქტებია – მითოლოგიურად მოაზროვნესთვის არსებობს შავი და თეთრი ანუ ეს იგივეა, რაც დამგება: ვინც სამყაროს ყოფს ორ მკაცრად დაპირისპირებულ კატეგორიად, ის აზროვნებს მითოსურად. თუმცა ზოგჯერ ეს კონსტრუქტები შეიძლება ბოლომდე იდენტური არც იყოს. ამის მაგალითად გამოდგება სოცრეალიზმი, რომელიც ასევე ანტინომიათა კონფლიქტზეა აგებული – რევოლუციის მტერი უარყოფითი პერსონაჟია, რევოლუციონერი კი ყოველმხრივ დადებითი, იდეალიზებული გმირი; მაგრამ ამ დაყოფაში დეტერმინიზაცია იდეოლოგიური მოსაზრებით ხდება და არა სამყაროს ირაციონალური ჭვრეტის საფუძველზე (თუმცა ის სხვა თემაა, როგორ ხდება მატერიალისტურ იდეოლოგიაზე დაფუძნებული საბჭოური რეჟიმის მიერ სწორედ ირაციონალური იმპულსებისა და ვნებების პროვოცირება და მათით მანიპულირება).

მითოსური აზროვნება, რომელსაც ხშირად პირველყოფილი ადამიანის აზროვნებასთან აიგივებენ ხოლმე, სამყაროს ერთიანი

ხედვით ხასიათდება, როცა გრძნობადი და გონებითი არ გამოეყოფა ერთმანეთს. არისტოტელეს *პოეტიკაში* სიტყვა Mytos ანუ ამბავი, თქმულება, გავრცობილი თხრობა დაპირისპირებულია Logos-თან ანუ სიტყვასთან, აზრთან, გონებასთან, რომელიც მიჩნეული იყო სამყაროს წესრიგისა და ჰარმონიის გამომხატველ საყოველთაო კანონად.¹

მითი, რომელიც პრეისტორიულობაში ჩაისახა, ხასიათდება თავისებური გულუბრყვილობით, სადაც არ ხდება ანალიტიკური განსჯა, სამყაროს გაყოფა „ნამდვილად“ და „წარმოსახულად“, „არსებითად“ და „არაარსებითად“, „ჭეშმარიტად“ და „მოჩვენებითად“... მითისათვის არსებობს ერთადერთი რეალობა, სადაც ყველაფერი ნამდვილია, ყველაფერი არსებობს და ყველაფერს აქვს სული:

„მითი ყველაფერს აცოცხლებს, განასულებს. ის სავსეა ფანტაზიკური, საოცრებით, ჯადოსნური... მითში გრძნობა ჭარბობს ინტელექტს, ემოცია – აზრს, ვნებითი იმპულსები – შეძენებას...“²

უსულო სამყარო, რომელსაც ობიექტური კანონები მართავს, მითში არ არსებობს. მითოლოგიურ აზროვნებას გარემომცველ საგნებთან, მოვლენებთან თუ ადამიანებთან მიმართებაში უაღრესად სუბიექტური კონსტრუქცია განსაზღვრავს – ეს არის „მე“–„შენ“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი აღიარებულია, როგორც უნიკალური მოვლენა, რომელთანაც შესაძლოა უშუალო კონტაქტის დამყარება (სიმპტომატურია ნებისმიერ ხალხთა მითებში ბუნების ძალთა, სტიქიათა პერსონიფიცირებული წარმოდგენა მათი მფარველი ღმერთების სახით). ასეთი მიმართება საერთოდ გამორიცხავს ანალიტიკური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ კონსტრუქციას – „მე“–„იგი“, სადაც, პირიქით, ყოველგვარი ურთიერთობა ობიექტურ, აბსტრაქტულ, განყენებულ სახეს იღებს.

მითში, რომლისთვისაც ეს ურთიერთობები უმნიშვნელოვანესია და უდიდესი ემოციურობითაა დამუხტული, არა თუ შეუძლებელია მათი განყენებული ხედვა, არამედ, საერთოდ, არც წამოიჭრება ამის აუცილებლობა, რადგან მითოლოგიური ცნობიერებისთვის აზროვნება მხოლოდ სუბიექტურია. მითისთვის აქსიომატურია

¹ P. Уэллек, О. Уоррен. გვ. 207

² Ф. Кессиди. *От Мифа к Логосу*, 1972, გვ. 45

შემდეგი მიმართება: „ის, რაც მალეღვებს“ იგივეა „იმისა, რაც არსებობს“. ამიტომ, რომ მითში რეალურად არსებულიც, ფანტაზიის ნაყოფიც, სიზმრისეული ხილვაც ერთ რანგში – მითოლოგიური რეალობის რანგში განიხილება.

ფარაჯანოვის კინოსამყაროს სწორედ ამგვარი აღქმა განაპირობებს. მისი ფილმები რეჟისორის ფანტაზიაში დაბადებული სანახაობაა, სადაც ყველაფერი ცოცხლობს, სუნთქავს. აქ არ არსებობს არაფერი ნაკლებ მნიშვნელოვანი, მით უმეტეს – უმნიშვნელო. რეჟისორისთვის ისეთივე ძვირფასია, ვთქვათ, კადრში უბრალოდ გავლილი სირაქლემა, როგორც მსახიობის სახე, რომლისგანაც ულამაზეს პორტრეტებს ქმნის ეკრანზე. რადგანაც ფარაჯანოვისთვის ყველა დეტალი თუ ნივთი განსულიერებულია, მათ აქვთ თავისი ბიოგრაფია, ისინი თავის თავში ატარებენ მთელ ისტორიას. ამიტომ ანტიკვარული ნივთები თვითმიზნურად კი არ ჩნდება კადრში, არამედ ისინი მეხსიერების თავისებურ აღდგენას ახდენენ. უფრო მეტიც – მათი არსებობა ეკრანზე არა მხოლოდ წარსულის გახსენებაა, არამედ ისევ და ისევ მარადიულობის ბრძოლა წარმავლობასთან.

რეჟისორი-ვიზიონერის მეხსიერება კი სურათოვანი, პლასტიკური და ფიზიკურად ხელშესახება. მის ხსოვნაში, უპირველეს ყოვლისა, ნივთი ცოცხლობს, უფრო სწორად, ამ უკანასკნელის იერ-სახე, რომელიც უკავშირდება ფარაჯანოვის ბავშვობას, აღძრავს მოგონებას გარდაცვლილ ადამიანებზე, მათ ბედზე. მითოლოგიურად მოაზროვნე რეჟისორისათვის ნივთი არ არის, უბრალოდ, განყენებული საგანი, რომელსაც ამა თუ იმ უტილიტარული დანიშნულებისთვის იყენებ; ნივთი, რომელთან დამოკიდებულებაც განისაზღვრება ზემოთ ნახსენები კონსტრუქციით „მე“–„შენ“, თავისებური „მეხსიერების გასაღებია“. ამიტომ ფარაჯანოვის ერთ-ერთ უკანასკნელ სცენარში **აღსარება** ძველი საკერავი მანქანა „ზინგერი“ მასობრივი წარმოების ჩვეულებრივი პროდუქტთაგანი კი არ არის, არამედ უნიკალური, რამდენადაც განუყოფელი ნაწილია დეიდა სირანასი – მისი და მხოლოდ მისი, რომელმაც პირველი პერანგი შეუკერა **აღსარების** ლირიკულ გმირს (ანუ ფარაჯანოვს) – ადამიანს, რომელიც ჭეშმარიტებას ეძიებდა აუქციონზე გამოტანილ უძველეს ნივთებს შორის. ეს სცენარი, რომელიც, ფაქტობრივად, რეჟისორის მეხსიერებაში

მოგზაურობას წარმოადგენს, სწორედ ხსოვნის სიმბოლური გამოხატულების, სასაფლაოს ხელყოფის შედეგად დაიბადა:

„როცა თბილისი გაიზარდა, ძველი სასაფლაოები ქალაქის ნაწილად იქცა. და მაშინ ჩვენმა ნათელმა, მზიანმა ხელისუფლებამ გადაწყვიტა, აეღო სასაფლაოები და მისვან კულტურის პარკები გაეკეთებინა, სამარხები კი მოეშორებინა. მოდიან ბუდღოზერები და ანადგურებენ სასაფლაოს. ამ დროს ჩემთან სახლში მოდიან სულები – ჩემი წინაპრები, იმითომ რომ ისინი უსახლკაროდ დარჩნენ“¹

უსახლკაროდ დარჩენილი სულების და მათგან მიტოვებული ნივთების ყოფნა-არყოფნის ბედი აუქციონზე წყდება, აუქციონერი კი ხსოვნის ყველაზე უფრო დიდი მტერი – სიკვდილია („აუქციონერი – თავი-თავისქალა“). ვინ გაიმარჯვებს – სიცოცხლე, მარადიული მასსოვრობა თუ დავიწყების ბურუსით მოცული სიკვდილი? და აი, აუქციონზე გამოტანილ ყველა ნივთს ჭეშმარიტების მაძიებელი კაცი შეიძენს, „საგნებისა და სულების ბედნიერი მფლობელი“. თითოეული ნივთი კი აბსოლუტური სისავსით, თითქმის ვიზუალური სიცხადით წარმოსახავს „სულებს“ – თავის ყოფილ პატრონს: იქნება ეს სვეტლანა შერბატიუკის ოქროსფერი თმა² თუ მაღამ ჟერმენის უიშვიათესი ფრანგული... პრონონსი – ერთადერთი, რაც მას შემორჩა ჩრდილოური თუ დელფოსის ფაიფურის, მარაოების, მაქმანების, ბიჟუტერიის კოლექციონერებისთვის მიყიდვის შემდეგ...

მეხსიერებაში მარადიული არსებობის იდეა გასდევს მთლიანად ფარაჯანოვის შემოქმედებას (ვერავინ ავიწყებს გარდაცვლილ მარიშკას ივანეს, ვერ ივიწყებენ საყვარელ ადამიანს საიათნოვა, ვარდო, აშუღ-ყარიბი...). მითის არსიც სწორედ იმაშია, რომ ცვალებად, სწრაფმავალ რეალობაში მოიძიოს რაღაც სტაბილური, აბოვოს უცვლელი ზერეალობა. პრეისტორიულ სამყაროშივე

¹ **Исповедь. Киносценарии**, 1990 №1, გვ. 146

² „თითქოს ბოტიჩელის ტილოებიდან გაცოცხლებული ოქროსფერი თმა. კაცმა ის განქორწინებიდან ათი წლის მერე აღმოაჩინა თავის პირში... დილით ის ივარცხნიდა თავის ოქროსფერ თმას... ჩამოვარცხნილი ოქროს ხვეულა დაუდევრად იხვეოდა თითზე, ეძრობოდა თითიდან და მიფრინავდა თავის სამსართულიანი სახლის ჭაში. ხვეულა ნელა ეშვებოდა მექოვის – ჭრელი ატლასის ტანსაცმელში გამოწვობილი აისორი ქალის – ხელისგულზე. აისორ ქალს მოსწონდა... თმა შეიძლება „ტოგისინში“ ჩააბარო...“ **Исповедь**. გვ. 152

გააცნობიერა ადამიანმა სიკვდილის, დასასრულის შიში; შიში მოსპობისადმი, რომელიც ყველაფერს უცვლიდა სახეს. ამიტომაც დაიბადა სურვილი, შეექმნა საკუთარი სამყარო, სადაც ყველაფერი იქნებოდა სრულყოფილი, მარადიული. ადამიანის ამ დაუოკებელმა ჟინმა – დაემარცხებინა დრო – წარმოშვა კულტურა, როგორც სისტემა და დაუპირისპირა ბუნებას, სადაც არ არსებობს აბსულუტური მდგრადობა და მუდმივობა.

ფრანგი თეორეტიკოსი ანდრე ბაზენი სწორედ „მუმიის კოპლექსს“ მიიჩნევს ხელოვნების, განსაკუთრებით კი, სახვითი ხელოვნების წარმოშობის საფუძვლად, რომელშიც ადამიანის თუ გარემომცველი სამყაროს ასახვით რაღაც კონკრეტული დროის მუმიფიცირება ხდება. ამით ადამიანი ნაწილობრივ მაინც ამარცხებს დროის სასტიკ ღინებას, დავიწყებას, მოსპობას...

„ძოლიანად სიკვდილის დაძლევაზე მიმართული ეგვიპტური რელიგია იმქვეყნიურ სიცოცხლეს პირდაპირ დამოკიდებულში აყენებდა მატერიალურად შენახულ სხეულთან. ამ გზით ის იკმაყოფილებდა მოთხოვნილებას, დაცული ყოფილიყო დროისგან. სიკვდილი ეს სხვა არაფერია, თუ არა დროის გამარჯვება. ხელოვნურად გაამაგრო სულიერი არსების სხეულებრივი ხილულობა – ნიშნავს ამოვლიჯო ის დროის ნაკადიდან, „მაძაგრო“ ის ცხოვრებას...“¹

დროისნაკადისგან „ამოვლიჯვის“ სურვილმა, სტაბილურობისკენ სწრაფვამ დაბადა მითისათვის დამახასიათებელი აბსოლუტური ცნებები. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ამ კატეგორიაში განიხილება არა მხოლოდ დადებითი ნიშნის მატარებელი, არამედ უარყოფითისაც. ეს უკანასკნელი რამდენადაც უფრო საშინელია, იმდენად არის სრულყოფილი. თუმცა ეს სრულყოფილება ნეგატიურ თვისებ(ებ)ში ვლინდება, მაგრამ ის თავის თავშია დასრულებული.

„ყველა მაღალი იდეალი და მარადიული იდეა თავის არსში ნეგატიური მნიშვნელობით გამოვლენილი სხვა არაფერია, თუ არა უმაღლესი ინსტინქტის პროტესტი ბუნებისა და ისტორიის ცვალებადობისა და წარმატადობის წინააღმდეგ. თავისი დადებითი მნიშვნელობით ყველა მაღალი იდეალისა და მარადიული იდეის არსი სხვა არაფერია, თუ არა უკვდავებისა

¹ А. Базен. *Что Такое Кино*. Москва, 1972, გვ. 12

და აბსოლუტის სიმბოლოებით მუდმივობის დადასტურება“.¹

გოლოსოვერის თქმით, უცვლელობისა და მუდმივობის გამოვლენის უმაღლესი იდეა უკვდავებაა, რომლითაც განმსჭვალულია მთლიანად კაცობრიობის სულიერი მემკვიდრეობა. ამ იდეის დაკარგვა კი უკვე დეკადანსს მოასწავებს. ამაში ვლინდება კულტურის დაცემისა და საბოლოო ჯამში – სიკვდილის ნიშანი, რადგან უკვდავებისკენ სწრაფვა სრულყოფილების დაუფლების ტოლფასია.

ამიტომაცაა, რომ XX საუკუნის კულტურაში, რომლისთვისაც ღმერთიც კი მოკვდა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა მითოსისა და მარადიულობის იდეის აღორძინებამ. საყოველთაო დეკადანსის, ათასნაირი ავანგარდისა და ეგზისტენციალური გაუცხოების შემდეგ ახალი ძალით შემოიჭრა ეპიკური ჟანრი: მსოფლიო ერთხმად ალაპარაკდა ლათინურენოვანი ამერიკის ლიტერატურაზე, კინემატოგრაფში მკვიდრდება ტერმინი – „კინოფრესკა“... მითოსისადმი, პრეისტორიული აზროვნების ფორმებისადმი ცხოველი ინტერესი და მათი რეანიმაცია ცივილიზაციის კრიტიკულ ზღვარზე მდგარი საზოგადოების ლოგიკური რეაქცია იყო.

მითი წარმოადგენს სამყაროს აღქმის, მარადიულ პრობლემათა გააზრების უნივერსალურ მოდელს, რომელიც არ ემორჩილება დროისა თუ სივრცის კანონებს. იგი თავისი ბუნებით „ელასტიკურია“, ადვილად ადაპტირდება განსხვავებულ დროსა და კულტურებში და იძლევა უდიდესი განზოგადების საშუალებას. ამიტომაცაა, რომ ყოველი ეპოქა ქმნიდა თავის მითებს, რომლებიც მათში გამოხატული იდეოლოგიით ხშირად განსხვავდებოდა წინამორბედისგან (მაგალითად, ქრისტიანული მითოლოგია დაუპირისპირდა წარმართული ანტიკურობის უდიდეს მითოსურ კულტურას), მაგრამ არსი იყო ერთი – მარადისობის აღიარება. განმანათლებლობის ხანიდან იწყება მითოსური ერის დასასრული, როცა „მე“–„შენ“ ადვილს უთმობს „მე“–„იგი“ ფორმას. ამ პერიოდში იქმნება ე.წ. „ინტელექტუალური მითები“, რომლებიც ლიტერატურაში გადაამუშავდება (ჰამლეტის, მაკბეტის, ფაუსტის და ა. შ.). მათში მოხსნილია ანტინომიური კატეგორიები, გულუბრყვილო აღქმას სულ უფრო და უფრო

¹ Я. Э. Голосовкер. *Логика мифа*. Москва, 1987, გვ. 125

ახშობს ანალიტიკური ხედვა. „იგი“ – ანუ პიროვნება და უკვე არა ზოგადად ინდივიდი – ხდება ხელოვნების განსჯის საგანი. იმდენად იტაცებს კაცობრიობის კულტურას ეს პროცესი, რომ არა მარტო „შენ“-ის ფენომენი გადაიქცევა აბსოლუტურ „იგი“-დ, არამედ – „მე“-ც. ადამიანი საკუთარ თავსაც განყენებული ჭვრეტისა და შესწავლის ფოკუსში აქცევს. ეს პროცესი მაქსიმალურ ზღვარს აღწევს XX საუკუნეში. სხვათა შორის, თანამედროვე ტექნოკრატიულმა ერამაც შექმნა თავისი მითი – მითი საყოველთაო თანასწორობაზე, კეთილდღეობაზე, რომელიც ქრისტიანული იდეოლოგიის მატერიალისტურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა. მაგრამ ეს იყო ისევ და ისევ XX საუკუნეში გაბატონებული გონის, რაციონალიზმის ნაყოფი, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა მითის ირაციონალურ ბუნებას. რაციონალური აბსტრაქცია ვერ შეცვლიდა ცოცხალ მითოლოგიურ სახეებს, ამიტომაც მალე გაჩნდა იმედგაცრუება და დაეჭვებაც. XX საუკუნეშივე წარმოიშვება შიში მექანიზებულობის, მანქანისადმი დამოკიდებულების, ცივი გონების მიმართ, რომელიც ადამიანს არწმუნებდა თავის ყოვლისშემძლეობაში. შექმნეს კათამბეჭენები, განახორციელეს გაფრენის ზღაპრული ოცნება და ა. შ. რითიც ადამიანი უტოლდებოდა ღმერთს, თუმცა საკუთარი ძლევა მოსილობის რწმენა არ იყო მყარი და ხანგრძლივი – თავადაც მანქანას დამკვანებელი, ადამიანი შინაგანად გამოიფიტა და მივიდა სრულ სასოწარკვეთილებამდე. „გათავებდებოდა“ გონის წარმატებები უკვე კაცობრიობის საწინააღმდეგოდ შემობრუნდა. მოინდომა რა ყველაფერი სტაბილურის ამოძრავება, ყველაფერი მთლიანის დაშლა და დანაწევრება, ადამიანის სიცოცხლე დააყენა კითხვის ნიშნის ქვეშ. ატომის გახლეჩა – ეს იყო ერთდროულად ყველაზე დიდი გამარჯვება და ყველაზე დიდი უგუნურება, რომელმაც დაანახა მსოფლიოს, რომ იგი კრიტიკულ ზღვარზე იმყოფებოდა. აღზევებული გონის სიკეთეში ეჭვი შეეპარათ და გაჩნდა აზრი, რომ „გონი, რომელიც იძლევა საფუძველს – ყველაფერი მიმართოს სხვა ყველაფრის საწინააღმდეგოდ, არ არის გონიერი“.¹

ანტიკურ დაპირისპირებაში *mytos/logos*, ეს უკანასკნელი შეცვალა XX საუკუნისათვის დამახასიათებელმა *ratio*-მ.

¹ Ф. Кессиди. *От Мифа к Логосу*, 1972, გვ. 58

რაც უფრო სწრაფ განვითარებას განიცდის ტექნიკური გონი, რაც უფრო მძლავრობს ნიჰილიზმი და სკეპტიციზმი, მით უფრო ჩნდება პარალელურად მითოსური ძირების გახსენების სურვილიც. თუმცა მითის გადაკითხვა/გააზრება, რომელიც ეპოქის რაციონალიზმის უშუალო ნაყოფს წარმოადგენდა, სრულიადაც არ ნიშნავდა მითოსური სამყაროსკენ მიბრუნებას. მითის გაანალიზება ჯერ კიდევ არ იყო მითი, რადგანაც „მითი არის რაღაც გაუცნობიერებელი და ობიექტურად მოცემული მისთვის, ვინც მითოლოგიურად აზროვნებს. როცა მითი გააზრებულია, მისი მხატვრულ-ემოციური ფორმა კი იდეისგან არის გამოყოფილი, ირღვევა იერ-სახის რეალურობის უშუალო, პირდაპირი რწმენა და მითი იწყებს გადააზრებას, იქცევა უკვე არა მითოლოგიური, არამედ მხატვრულ-ესთეტიკური, რელიგიური, ზნეობრივი, ფილოსოფიური და ა.შ. იდეების გამოხატვის საშუალებად“.¹

XX საუკუნის ადამიანისათვის დაგროვილი ცოდნის, გამოცდილების, უდიდესი ფილოსოფიური ნააზრევის გადმოსაცემად და აღსაქმნელად საკმარისი არ იყო მხოლოდ გონებით ნაკარნახევი აბსტრაქტული სქემები. მას ამაში დაეხმარებოდა მითოლოგიური სახეები, რომელიც, როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნე, წარმოადგენს უაღრესად განზოგადებულ ნიშანს და რომელსაც თავის თავში ატარებს კაცობრიობის მეხსიერება. ისინი გამოჩენისთანავე მდიდარ ასოციაციებს უქმნიან მკითხველსა და მაყურებელს. მაგალითად, ამირანი (ან პრომეთეოსი) – ეს არ არის მხოლოდ სახელი, ეს ადამიანის თავისუფლებისკენ სწრაფვის, ღმერთების/კერპებისადმი დაპირისპირების, დაუმორჩილებლობის სიმბოლოა, რომელიც მოიცავს საყოველთაოდ ნაცნობ და მიღებულ ამბავს. ამიტომ, უბრალოდ, მისი სახელის ხსენება უკვე რაღაც ისტორიის მოყოლის, რაღაც იდეის გამოხატვის ტოლფასია. ასე გამოიყენა ალბერ კამიუმ სიზიფეს სახეც ყოფის უაზრობის, ამაოების გადმოსაცემად, იმის დასამტკიცებლად, რომ აბსურდი არის „ადამიანის სამყაროში არსებობის მეტაფიზიკური მდგომარეობა“²

იმის მიუხედავად, რომ XX საუკუნის პირველ ნახევარში მითოსური სახეებისა და მოტივების გამოყენება ჯერ კიდევ არ იყო

¹ იქვე. გვ. 55

² იქვე. გვ. 56

თანამედროვე მითოსური ერის დასაწყისი, ამ უკანასკნელისათვის გარკვეულწილად მომზადდა ნიადაგი. ამ პერიოდის შემოქმედი თუმცა დაინტერესებულია მითით, მაგრამ ისევეა გაუცხოებული მასთან, როგორც სხვა ადამიანებსა თუ საკუთარ თავთან და ქმნის მითებს ამ უკანასკნელისათვის მიუღებელი პრინციპებით – როცა ყველაფერს ეძებნება ლოგიკური ახსნა (ყოველ შემთხვევაში, ავტორი ცდილობს, ახსნას). ამდენად, ისინი თავისებური „ანტიმითები“ უფროა.

თანამედროვე „მითოსური“ ერა XX საუკუნის ბოლო ათასწლეულში იწყება, როცა ნიჰილიზმით, საყოველთაო გულგრილობითა და აპათიით დაღლილი ადამიანთა ნაწილი მიდის იმ აღიარებამდე, რომ ცხოვრება, მიუხედავად ყველაფრისა, მშვენიერია, რომ იგი უნდა მიიღო ისეთი, როგორიც ის არის – ცუდიც და კარგიც, რადგან სინათლე არ არსებობს სიბნელის გარეშე. უნდა მიიღო მთლიანად და მაშინ იგი სიამოვნებასაც მოგანიჭებს. მითოსისადმი მიბრუნება ratyo-ს კულტით გამოწვეული ლოგიკური უკურეაქცია გახლდათ. ეს Homo Faber-ის ერთგვარი ნოსტალგიაა თავის პრეისტორიულ ყოფაზე, ტვინგადაღლილი Homo Faber-ისა – ინტუიტიურ აზროვნებაზე.

ამ კონტექსტში უფრო ნათლად იკვეთება ფარაჯანოვის შემოქმედების მნიშვნელობა; ფარაჯანოვის, რომელიც სამყაროს მთლიანობაში აღიქვამს, რომელსაც სიცოცხლისადმი „პირველყოფილური“ სიყვარული ახასიათებს... „მე ვეძებ ცხოვრების ფრესკებს და ვცდილობ ვიპოვო ისინი“¹ – ამბობდა ფარაჯანოვი და ქმნიდა კინოფრესკებს ჯერ კიდევ მაშინ, როცა მსოფლიო კინემატოგრაფი მწვავე სოციალურ-პოლიტიკური თუ ეგზისტენციალური პრობლემებით იყო გატაცებული. ამ დროს ფარაჯანოვის მიაბიტიური ხელოვნება ბევრს შეიძლება პროვინციალიზმად მოსჩვენებოდა, მაგრამ იგი ბოლომდე ჯიუტად რჩებოდა სიცოცხლისა და სილამაზის კერათაყვანისმცემლად.

2. ფარაჯანოვის მითოლოგია მრავალპლასტიან, რთულ სისტემას წარმოადგენს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მეტაფორული მეტყველება, მხატვრულ სახე-სიმბოლოებში განსხეულებული აბსტრაქტული ცნებებით აზროვნება. სირთულეს ქმნის ის, რომ „მხატვრული სახე არსებობს

¹ Т. Деревянко. *Вернемся в 1965-й*, 1990 №12, გვ. 56

სხვადასხვა იპოსტასში, თანაც როგორც საგნობრივ, ხილულ, ისე წარმოსახულ, ქვეცნობიერ იპოსტასში. იერ-სახე მითოლოგიაში არსებობს თავისუფალი „ლივლივის“ მდგომარეობაში... განვითარება თითქოს სპირალისებურად მიდის, რადგან იპოსტასის შეცვლით ის ინარჩუნებს ძირეულ ლეიტთემატურ თვისებას, თავის გენეტიკურ კოდს. „მოვლენის“ დროში გარდასახვის ლოგიკა გულისხმობს არა იმდენად ხარისხობრივ ტრანსფორმაციას, რამდენადაც ვარირებას...“¹

ფარაჯანოვის შემოქმედებაც, ფაქტობრივად, ვარიაციებია მითოლოგიურ სახეებსა თუ თემებზე, რომელთაც სხვადასხვაგან აქვთ ფესვი გადგმული. უპირველეს ყოვლისა, ესაა ფოლკლორული მითოსი – ზღაპარი, რის მიმართაც დაინტერესებას თავიდანვე ამჟღავნებს რეჟისორი. ჯერ კიდევ მისი საკურსო ნამუშევარი, რომლისგანაც შემდგომ გააკეთა სადიპლომო ფილმი, მოლდავური ზღაპრის მიხედვით შეიქმნა. **ანდრეიში** არაფრით იყო გამორჩეული, მაგრამ მასში უკვე გამოიკვეთა ის სწრაფვა ფოლკლორულ-მითოლოგიური სახეებისა თუ თემებისადმი, რაც ბოლომდე გაჰყვება რეჟისორს. ფარაჯანოვთან ფოლკლორი ორგანულად ერწყმის, ერთი მხრივ, რელიგიურ, მეორე მხრივ, კი ლიტერატურაში გადამუშავებულ და ტრადიციულად ქცეულ მოტივებს. ფაქტობრივად, ფარაჯანოვის შემოქმედებაზე საუბრისას თითოეული მითოსური პლასტის ასე გამოცალკევება შეუძლებელიცაა, რადგან მასში არც ფოლკლორული, არც ლიტერატურული, არც რელიგიური მითი დამოუკიდებლად არასდროს არსებობს – ისინი ერთმანეთშია გადახლართული, ბადებს დამატებით ალუზიებს, საბოლოო ჯამში კი წარმოიქმნება არა უბრალოდ ცნობილი ამბის ეკრანული ვარიანტი, არამედ ახალი, ფარაჯანოვისეული მითი სიყვარულის, სიცოცხლის, ნათელის გამარჯვებისა სიკვდილზე, ბოროტებაზე, ბნელზე... ან უფრო მოკლედ რომ ვთქვა, ზდება მარადიული არსებობის აღიარება და მტკიცება, რაც არის მითის არსი.

მარადიული ხსოვნა არის ფარაჯანოვის შემოქმედების გამჭოლი ღერძიც. რამდენადაც მითის სტრუქტურა ემყარება ანტინომიათა დაპირისპირებას, მარადისობის თემის შემოჭრისთანავე ჩნდება სიკვდილის მოტივი, რომელიც ფარაჯანოვის ფილმებში

¹ С. Саркисян. *Цветной Слух. Искусство Кино*. 1995 №8, გვ. 53

გამოვლინდება, როგორც ბედისწერის ან მსხვერპლშეწირვის აღსრულება. წარმართული ანტიკური კულტურისა და ქრისტიანული რელიგიის ამ ფუნდამენტური მოტივების გაერთიანება ფარაჯანოვის შემოქმედებაში შესანიშნავად გამოხატავს თვით რეჟისორის რწმენას, რომელიც უფრო პანთეისტია, ვიდრე ორთოდოქსი ქრისტიანი. მისთვის სული განუყოფელია მატერიისაგან: ფარაჯანოვთან ყოველთვის თავს გახსენებს მითოლოგიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ურთიერთშექცევადი აქსიომები – „ის, რაც არსებობს, ცოცხლობს“ და „ის, რაც ცოცხლობს, არსებობს“. ფარაჯანოვთან თვით მსხვერპლშეწირვის იდეაც ბედისწერის თავისებური გამოხატულებაა, ამა თუ იმ გმირის ხვედრია, რომელიც უთუოდ ასრულებდა, მსგავსად ანტიკური ბედისწერისა, რომელიც განგების მკაცრ კანონებს ემორჩილება. გმირის თავისუფალი არჩევანი („ან-ან“) მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან მის მიერ მოძებნილი გამოსავალი დროებითია – ის მხოლოდ ახანგრძლივებს ბედისწერის აღსრულებას.

ანტიკური გმირები თავიანთი ბედის ტყვეობაში არიან მოქცეულნი. ცდილობენ რა, გაექცნენ მას, ამით მხოლოდ და მხოლოდ უახლოვდებიან განგების ნებას. ყველაფერი მიმართულია იქითკენ, რომ წრე შეიკრას. ანტიკური გმირებისგან განსხვავებით, ფარაჯანოვის გმირები არ გაურბიან საკუთარ ბედს. ისინი ქრისტიანულ მორჩილებას ავლენენ, რადგან შეგნებული აქვთ, რომ უზენაესი ძალის ნება გარდუვალია. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ იციან საკუთარი დასასრულის შესახებ, ისინი ეპიკურ სიმშვიდესა და წონასწორობას ინარჩუნებენ და შეგუებულნი ხვდებიან თავიანთ დასასრულს. ფარაჯანოვს არ აინტერესებს ფსიქოლოგიური დახასიათება და ნიუანსები, რადგან ქმნის მითს, რომელიც შორს დგას მორალური შეფასებისგან. მისთვის მითი არის მხოლოდ საბაბი, პირველყოფილი მასალა იმისათვის, რომ ტრაგიკული მოტივებიდან დღესასწაული, სიცოცხლით გაჟღენთილი სანახაობა შექმნას. ეს პრინციპი მკაფიოდ გამოვლინდება უკვე *მივიწვებულ წინაპართა აჩრდილებში*, რისი განხორციელების საუკეთესო საშუალებასაც იძლეოდა თვით ფილმის პირველწყარო – უკრაინელი კლასიკოსი მწერლის მიხაილ კოციუბინსკის ამავე სახელწოდების მოთხრობა.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ უნდა იყოს რეჟისორის მიერ

კოცუბინსკის შემოქმედებისადმი მიმართვა, რომელიც მთლიანად უკრაინულ ფოლკლორზეა დაფუძნებული. მირონ ჩერნენკო უკვე ნახსენებ წერილში ფარაჯანოვის ფენომენის განმსაზღვრელ ნიშნად მიიჩნევს „პერიფერიული კულტურებისადმი“ უდიდეს ინტერესს, რომლებიც ყალიბდებიან სხვადასხვა ეთნიკური ტრადიციების შესაყარზე. ამგვარი „პერიფერიული კულტურის“ გადაკვეთაზე იზრდებოდა ფარაჯანოვი და კანონზომიერია ეს ცხოველი ინტერესიც. ამგვარ „პერიფერიულ კულტურას“ ინახავდნენ გუცულებიც, რომელიც აღმოცენებული იყო უკრაინულ, პოლონურ, სლოვაკურ, უნგრულ, ებრაულ, გერმანულ და ბოშათა კულტურების მიჯნაზე. ამდენად, თვითონ ეთნოგრაფიული ატმოსფერო იყო ფარაჯანოვისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი, რომ აღარაფერი ვთქვათ კოცუბინსკის მძაფრი ვნებებით სავსე მითოლოგიურ სამყაროზე.

ფარაჯანოვის მსგავსად, კოცუბინსკიც ერთგვარ პრეისტორიულობაში გვაბრუნებს, როცა არსებობდა ადამიანსა და ბუნებას შორის იდუმალი კავშირი, ერთობა. ისევე როგორც ფარაჯანოვის, მწერლის შემოქმედებასაც განსაზღვრავს ბედისწერის, ფატალურობის შეგრძნება. მის გმირებს თან სდევს მოახლოებული და გარდუვალი საფრთხის მიმართ შინაგანი გაურკვეველი ძრწოლა, ბნელი ძალებისადმი შიში. მოთხრობაში კიდევ უფრო მძლავრად, ვიდრე ფარაჯანოვთან, თავს იჩენს წარმართული ტრადიციები. ფილმში აშკარად შენელებულია ის ეგზალტაცია, რაც კოცუბინსკის პირველყოფილი იმპულსებით მდიდარი გმირებისთვისაა დამახასიათებელი, თუმცაღა მთლიანობაში რეჟისორი ინარჩუნებს ნაწარმოების პათოსს.

„სიუჟეტურ მიმართებაში მიეწევებულ წინაპართა აჩრდილები საკმარისად აქტიური ფილმია, მაგრამ ავტორი თითქოს განუწყვეტლივ აძუხრუჭებს მოქმედებას, აჩერებს მოძრაობას, აღმაფრენას, „აჩქევას“, რათა დაინახოს მათი არსი“¹

ფარაჯანოვი აფერხებს მოქმედების განვითარებას, რათა არ დაარღვიოს ეპიკური თხრობის მშვიდი რიტმი. აღმოსავლური ჭვრეტიტობის, განყენებულობის, „ჩაძირული მზერის“ განწყობა, რაც ფარაჯანოვის შემოქმედების ხასიათის განმსაზღვრელი გახდება, უკვე აშკარაა ამ ფილმში. მისი გმირები კონკრეტული

¹ С. Саркисян. *Цветной Слух. Искусство Кино*. 1995 №8, გვ. 54

დროისა და სივრცის ფარგლებიდან ზედროულობაში გადადიან და ზოგადი ფასეულობებით განსჯისკენ, აბსტრაქტული აზროვნებისკენ გიბიძგებენ.

მოთხრობა იწყება საძოვარზე ივაშკოსა და ეშმაკის შეხვედრით, რომელიც ერთდროულად სიკვდილისა და ბედისწერის სახე-სიმბოლოდ იქცევა. ეს უკანასკნელი ცხოვრების ბოლომდე თან სდევს ივანეს.

ფილმის პირველივე ეპიზოდიც ავბედითი სიკვდილის მაუწყებელია: უზარმაზარი ხე თავბრუდამხვევი სისწრაფით ეცემა ძირს და გასრესს ივანეს უფროს ძმას. კამერა ზედა რაკურსიდან დაჰყურებს გადათეთრებულ ტყეს და მის აჩქარებულ მოძრაობაში თითქოს მოახლოებული სიკვდილის სუნთქვას შეიგრძნობ. რეჟისორი საწყისი კადრებიდანვე გვამზადებს სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიულ ჭიდილთან შესახვედრად.

ბედისწერის განცდა კიდევ უფრო მძაფრდება შემდგომ ეპიზოდში. შობის დღესასწაულზე კვლავ წაიჩნუბებიან მტრულად განწყობილი გუტენუკები და პოლიჩუკები. იღუპება ივაშკოს ძმა. სწორედ ამ დროს გაეცნობიან ერთმანეთს ივაშკო და მარიშკა, ამ საგვარეულოთა წარმომადგენლები, „მდაბიური წარმოშობის“ გუცული რომეო და ჯულიეტა. უკვე აშკარა ხდება, რომ მათ შორის დაბადებული წრფელი, ბავშური გრძნობა განწირულია – ისინი მოსისხლე მტრები არიან და თანაც მათი დაახლოების საფუძველი ხდება სიკვდილი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ფარაჯანოვთან არც ერთი მითოლოგიური შრე სუფთა სახით არ არსებობს. თითოეულ სახეში, თითოეულ თემაში რამდენიმე მოტივია გაერთიანებული, რის შედეგადაც პირდაპირი, მარტივი ნიშანი კი არ წარმოიქმნება, არამედ მრავალმხრივი ასოციაციებით სავსე მხატვრული სახე-სიმბოლო. ხსენებულ ეპიზოდს, სადაც უმაღლესი წამოტივტივდება რომეოსა და ჯულიეტას მითი, ებმის კადრები, რომლებიც დაფნისისა და ქლოეს გულუბრყვილო პასტორალს გვასხენებენ: კამკამა მდინარეში მობანავე დედიშობილა ივანესა და მარიას თამაში უბიწო სიყვარულის ამაღელვებელ გამოსახულებას ქმნის.

ამ ორი მოტივის გაერთიანებით საბოლოოდ იკვეთება უმთავრესი თემა – მარადიული სიყვარულის თემა: სიყვარულისა,

რომელიც ხდება რომეოსა და ჯულიეტას ტრაგიკული სიკვდილის მიზეზი; რომელიც უამრავ ზიფათსა და განსაცდელს გააძლევინებს დაფნისსა და ქლოეს და რომლის ხსოვნაც თან დაჰყვება ივანეს. სიყვარულისა, რომელიც არ მეორდება ცხოვრებაში, რომელიც ერთადერთია და უკვდავი, თუმცა მუდმივ კონფლიქტშია არანაკლებ მძლავრ „მოკვდავ“, მიწიერ სიყვარულთან.

ფარაჯანოვის თქმით, *„მიეწეებულ წინაპართა აჩრდილებში“* გამოკვეთილი ლირიკული ხაზის იდეა ტიციანის ტილომ *მიწიერი და ზეციური სიყვარული* შთაუწერება. ტრადიციულად ამ სურათს განიხილავენ, როგორც სიყვარულის ორგვარი საწყისის დაპირისპირებას, რომელიც კომპოზიციურად ვერტიკალზე მსწრაფი, დინამიკური შიშველი ფიგურისა და მძიმე დრაპირებაში გახვეული, მჯდომარე ქალის კონტრასტში ვლინდება. ფერადოვანი აქცენტებიც – ერთი მხრივ, შიშველი ქალის ალისფერი მოსახამი, თბილი მოოქროსფერო კანი და მეორე მხრივ, ვერცხლისფერი ატლასის სიცივე – შინაგანი განწყობის ორ განსხვავებულ კატეგორიას გამოხატავენ: პასიურსა და აქტიურს, მაჟორულსა და მინორულს, მაგრამ ტიციანთან უმთავრესი ის არის, რომ ორივე მათგანი პოტენციურად სიცოცხლის მატარებელია (თუმცა ეს სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს). მხატვარს სწორედ ამ ენერგიის მასიურ და პლასტიკურ ფორმებში გამოვლენა აინტერესებს. „ზეციური სიყვარული“ მხოლოდ შეფარდებითია, მისი პერსონიფიკაცია აბსოლუტურად მიწიერი, განაყოფიერებისათვის გაჩენილი დედა-ქალია. ამიტომ შემთხვევითი არ არის ტიციანისადმი ფარაჯანოვის მიმართვაც, რომლისთვისაც „სულიერი“ განუყოფელია „ხორციელისაგან“ და პირიქით. ისინი ერთ მთლიანობას წარმოადგენენ.

ფარაჯანოვის მდიდარი პოეტიკისა და ორიგინალური ხელწერის განხილვისას ივან ძიუბა *მიეწეებულ წინაპართა აჩრდილებს* ერთ-ერთ მთავარ მოტივად სწორედ ორგვარი სიყვარულის მარადიულ ორთაბრძოლას მიიჩნევს:

„... ეს არის იდეალური, სულიერი სიყვარულისა და ხორციელი სიყვარულის კოლიზია, „ზეციური“ სიყვარულისა და „მიწიერი“ სიყვარულის, განსუღოიერებული ვნებისა და მხოლოდ გრძნობადი ვნებისა: მარიკასა და პალაგნასი. ეს

არის მარადიული თემა, რომელიც ბიბლიური მარიასა და მართასგან მოდის“¹

ეს მარადიული თემა მართლაც ბიბლიური მითოლოგიიდან მოდის, მაგრამ, ჩემი აზრით, ის უკავშირდება არა იმდენად სახარებისეული მართა-მარიამის მოტივს, რამდენადაც ძველალქმისეულ – ლია-რაქელისას. სახარებისეული მოტივი ჭეშმარიტი რწმენის, ღმერთისადმი სიყვარულის იდეას მოიცავს (თუმცა მასშიც შესაძლოა აღმოვაჩინოთ უფრო ღრმა ფენის – ლია-რაქელისეული არქეტიპის მოდიფიკაცია), მაშინ როცა **მეფიწებულ წინაპართა აჩრდილები** სწორედ ქალისა და მამაკაცის ამაღლებული სიყვარულის უკვდავებაზე მოგვითხრობს. (აღსანიშნავია, რომ პალაგნა-მარიშკას „იკონოგრაფიული“ იერ-სახეც „ზეციური“ და „მიწიერი“ სიყვარულის გამომხატველია: გამხდარი, ნაზი, სადად ჩაცმული მარიშკა და ჯანსაღი, ხორცსავსე, სამკაულსაცხმული პალაგნა). ფარაჯანოვისათვის ჭეშმარიტება განყენებულად არ არსებობს, მისთვის სიყვარულიც ჭეშმარიტების გამოვლინებაა. ამ ჭეშმარიტებას შეეწირება ივანე, რომელიც ვერაფრით ეგუება პალაგნას, რადგან მარიშკას ხსოვნისაგან ვერ გათავისუფლებულა. თუმცაღა, ჯან-ღონით სავსე ქალის მიმართ ხორციელი ლტოლვაც დიდია. ივანე მაღიანად კბეჩს წითელ ვაშლს – (ცხადია, აქ ძალზე პირდაპირ მიმართავს რეჟისორი ვაშლის, როგორც ხორციელი ცდუნების, ბიბლიურ სიმბოლიკას) – მიიღებს პალაგნას, მის სურვილსა და ვნებას ნებდება. მაგრამ...

ივანე ამ ეპიზოდში განგებ ჩამოაგლეჯს პალაგნას მძივს. მძივი-ავგაროზი მანამდეც გაუწყდება ივანეს, მხოლოდ მაშინ შემთხვევით, როცა ის და მარიშკა მდინარეში თამაშობენ. ავისმომასწავებელი ნიშნის განმეორება ხანმოკლე სიყვარულის მაუწყებელია. ფარაჯანოვთან ზომ ყველაფერი „ინტუიციურ კანონზომიერებას“ ემორჩილება, რისი წყალობითაც მითოლოგიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი წინათგრძნობები თუ ცრურწმენები ყოველთვის ახდება. თუ ზამთარში თეთრად აყვავდება ბალი, სიკვდილის მომასწავებელია; თუ ქათამი მამალივით იყვლებს – ესეც სიკვდილის მანიშნებელია. აკი, კვდება კიდეც

¹ И. Дзюба. «Открытие или Заккрытие «Школы»?», *Искусство Кино*, 1989 №11, გვ. 67

ლამაზი, ფერმკრთალი ვერა, დედამისის მცდელობის მიუხედავად, ტირილითა და წყევლა-კრულვით რომ მოკლა შავი ქათამი და აყვავებული ბალიც ძირში გადაჭრა (**აღსარება**). ყოველი ფაქტი თუ ყოველი მოვლენა რაღაცას განაპირობებს, ტყუილუბრალოდ არაფერი ხდება:

*„ბეჭედი დაიკარგა – დედა მიიჩნევდა, რომ ეს უბედურების მაუწყებელი იყო... მერე უბედურებაც დატრიალდა“!*¹

ასეთი გულუბრყვილო ლოგიკა მხოლოდ ბავშვებსა და მითოლოგიურად მოაზროვნე ადამიანებს თუ სჩვევიათ. ამ ლოგიკის გათვალისწინებით აშკარაა, რომ ივანესა და პალაგნას ურთიერთობაც მომენტალურად შეწყდება. არა იმიტომ, რომ ივანე, ფაქტობრივად, მკვდარია ახალი სიყვარულისათვის, არამედ ის მთლიანად ფატალური გრძნობის ტყვეობაშია მოქცეული. მას გამუდმებით ეძახის მარიშკას აჩრდილი, თავისთან იხმობს და ივანეც მიდის. მისი სიკვდილი იმქვეყნიური სიყვარულის გაგრძელების პირობაა. ეს ერთი შეხედვით ნეკროფილური ვნება, პირიქით, სიცოცხლის უწყვეტობის გამოხატულება ხდება.

ფარაჯანოვი მისთვის დამახასიათებელი გულმოდგინებით აღწერს დატირების რიტუალს: მოხუცი გუცულები ცულის ტარით ზომავენ მიცვალებულს, ზემოდან აყრიან მონეტებს, ერთმანეთში ირევა სამგლოვიარო სიმღერა, ტრომბონების ზარი და პალაგნას მოთქმა-გოდება. მოულოდნელად ახალგაზრდები ცეკვა-თამაშს იწყებენ, მიცვალებულის გარშემო ფერხულს მართავენ. დატრიალებული კამერა სახეებს ველარ არკვევს, რჩება მხოლოდ აბსოლუტური მოძრაობის შეგრძნება და ახალგაზრდების ხორხოცი... წრე იკვრება, მარიშკასა და ივანეს სიყვარულიც სიკვდილის სარეცელთან დაიბადა. ამ უკანასკნელის დატირებაზე მოსულ, უმიზეზოდ გამხიარულებულ ახალგაზრდებშიც, უთუოდ, ვიღაცას ვიღაც შეუყვარდება... ცხოვრება გრძელდება.

სიკვდილი, არა როგორც დასასრული, არამედ როგორც მარადიული ცხოვრების დასაწყისი – ამ იდეის მატარებელია ფარაჯანოვის მომდევნო ფილმების – **საიათ-ნოვა**, **ამჟამი სურამის ციხისა** – ფინალიც, ამიტომ სიკვდილი, რაც უნდა ტრაგიკული მოტივების შემცველი იყოს, ამ სურათებში არასოდეს აღიქმება ტრაგედიად.

¹ *Исповедь*, გვ. 152

საგულისხმოა, რომ ასე აღიქვამდა ფარაჯანოვი სიკვდილს ცხოვრებაშიც. ამიტომაც იყო მისი დამოკიდებულება ამ მოვლენისადმი ირონიული, ცოტა არასერიოზულიც კი. მან საკუთარი დასაფლავების ინსცენირებაც მოაწყო ტრადიციული რიტუალით – პანაშვიდით, გამოსამშვიდობებელი სიტყვებით, სამგლოვიარო პორტრეტშიმაგრებული კატაფალკით.... თვითონაც თურმე თავჩაქინდრული მიუყვებოდა პროცესიას და დაინტერესებულ გამვლელ-გამოვლელს „დამწუხრებული“ პასუხობდა, რომ გარდაიცვალა სერგო ფარაჯანოვი.

„იგი ხშირად სიცილით მაჩვენებდა იმ დასაფლავების ფოტოებს. ოხუნჯობდა სიკვდილზე და დაუფარავად მოუხმობდა თავის სიცოცხლეში, ამ დაუსრულებელ კარნავალში, ჩასაბძელად, რომელსაც ასეთი გაშშავებით ღირიფორობდა“¹.

– იგონებდა ფარაჯანოვის მეგობარი და მისი ფილმების (*ამბავი სურამის ციხისა, არაბესკები ფიროსმანის თემზე, აშულ-ყარბი*) ხმის ოპერატორი გარი კუნცევი.

ფარაჯანოვის ფილმებში სიკვდილი წარმოგვიდგება ამაღლებულ, თავისთავად მშვენიერ მოვლენად. მთლიანად ფილმებიც ამგვარი ფინალისთვის გეგმავდნენ – დასასრული იქნება სიკვდილი, მაგრამ არა უბრალო, არამედ დიდებული, ჭეშმარიტებასთან ნაზიარები. ეს ჭეშმარიტება *მივიწეებულ წინაპართა აჩრდილებში* სიყვარული იყო, *ამბავი სურამის ციხისა* სამშობლოს სიყვარული იქნება, *საიათ-ნოვაში* კი, უპირველეს ყოვლისა, რწმენაა.

ამიტომაცაა, ალბათ, *საიათ-ნოვა (ბროწეულის ფერი)* ყველაზე უფრო „აბსტრაქტული“ სურათი ფარაჯანოვის შემოქმედებაში. საერთოდ, რეჟისორს სიუჟეტი, დრამატურგიული განვითარება ნაკლებ აინტერესებს, მაგრამ სხვა ფილმებში ყოველთვის რაღაც ამბავს ჰყვება, თუმცაღა არათანმიმდევრულად და წყვეტილად. *ბროწეულის ფერში* კი ამბავიც არ ხდება. ის თითქოს მომავლადი პოეტის თვალწინ გაელვებული განვლილი გზის ფრაგმენტებია. ეს არ არის ფილმი საიათ-ნოვას ცხოვრებაზე, ეს არის ფილმი საიათ-ნოვას ლექსებზე, ფილმი-მითი მგოსანზე, რომლის სიმდიდრე თავისუფლება და მისი პოეტური ნიჭია; რომელიც რჩება მარტო – ყველასგან მიტოვებული, სიყვარულში ხელმოცარული – და

¹ გ. კუნცევი, იყო და არა იყო რა, კინო, 1990 №4 გვ. 67-68

რომელიც შვებას ჭეშმარიტების ძიებაში პოულობს.

ფილმის დამთავრების შემდეგ მიცემულ ერთ-ერთ ინტერვიუში ფარაჯანოვი ამბობდა:

„ჩვენ გვსურს, ვაჩვენოთ სამყარო, რომელშიც ცხოვრობდა აშული, წყაროები, რომლებიც კვებავდა მის პოეზიას და ამიტომ ფილმის სახიერ გადაწყვეტაში უდიდეს როლს ითამაშებს ნაციონალური არქიტექტურა, ხალხური ხელოვნება, ბუნება, ყოფა, მუსიკა. ჩვენ მოვითხოვთ ეპოქაზე, ადამიანებზე, მათ ვნებებსა და აზრებზე საგნების პირობითი, მაგრამ არაჩვეულებრივი ზუსტი ენის მეშვეობით. ხელოსანთა ნაკეთობანი, ტანისამოსი, ხალიჩები, სამკაულები, ქსოვილები, საცხოვრებლის მოწყობილობა – აი, მისი ელემენტები. მთვანე ყალიბდება ეპოქის სავნობრივი, პლასტიკური სახე...“¹

ისევე „ტანისამოსი, ხალიჩები, სამკაულები...“ ნივთები, რომლებიც ბავშობიდანვე ღრმად იბეჭდება ფარაჯანოვის ცხოვრებაში და ხდება მისთვის საკრალური, რომელიც ქვეცნობიერის, ირაციონალურის ენაზე მეტყველებს... და რიტუალები: ნათლობა, ქორწინება, დატირება, ლოცვა... ისინი ყოველ ფილმში მეორდება (და მეორდება არა ერთხელ). რიტუალში, ფაქტობრივად, თამაშდება ცხოვრებისეული არსი – ეს იგივე წარმოდგენაა, თამაშია, კოსტიუმირებული კარნავალია მარადიულ მოტივებზე. რიტუალებისადმი სწრაფვა ფარაჯანოვის „პერმანენტული თამაშის“ სტიქიის გამოვლინებაა, რომელშიც დაჟინებით იწვევს და ითრევს მაყურებელსაც.

ფილმს ეპიგრაფად სწორედ მაყურებლისადმი რეჟისორის მიმართვა უძღვის:

„ძვირფასო მაყურებელო, ამ ფილმში ნუ ეძებ მე-18 საუკუნის დიდი სომეხი პოეტის საიათ-ნოვას ბიოგრაფიას – ჩვენ მხოლოდ კინოენის საშუალებით ვცდილობდით, გადმოგვეცა იმ პოეზიის სახიერი სამყარო, რომელზეც ვალერი ბრიუსოვი წერდა: „შუასაუკუნეების სომხური ლირიკა ადამიანური სულის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი გამარჯვებაა, რაც კი ცნობილია მთელი მსოფლიოს მატრიანესთვის“.

ამიტომაცაა, რომ **საიათ-ნოვაში** მაქსიმალურადაა შემცირებული თხრობის ელემენტები და მთელი ყურადღება გადატანილია

¹ И. Морозов. გვ. 157

თითოეული კადრის გამომსახველობითობაზე. ფილმი იწყება ერთგვარი უპერტიურით, სადაც კადრი-ნატურმორტები ბიბლიური ფრაზების თავისებურ დაშიფვრას წარმოადგენენ. მაგალითად: გადაშლილი წიგნი – „პირველად იყო სიტყვა“, ორ შოთს შორის მოფართხალე თევზის გასამება – მაცხოვრის მიერ რამდენიმე თევზითა და პურით მოწაფეთა დაპურება და ა. შ. აი, ისიც – დედისეული წიაღის პოზაში მჯდომი, ჩვენკენ მომზირალი პატარა არუთუნი, რომელიც თავიდანვე რელიგიურ სიმბოლიკას უკავშირდება – ეკლესია, ხაჩკარები, „მატახი“ – წარმართობიდან გადმოსული მსხვერპლშეწირვის რიტუალი. თეთრ მამალს ზურგზე წითელ საღებავს უსვამენ, დაკლული ფრინველის სისხლით კი არუთუნს მამამისი ჯვარს გამოწერს შუბლზე. საგულისხმოა. რომ „არუთუნ“ სომხურად აღდგომას ნიშნავს, რაც თავისთავად მსხვერპლად შეწირვის იდეასაც მოიცავს. ფილმის ფინალში სულთმობრძავი პოეტის გარშემო ეცემიან მოფართხალე, გასისხლიანებული მამლები. საბოლოო შტრიხს იძენს მსხვერპლად შეწირული მგოსნის სახე-სიმბოლო, რომელიც წარმართულ და ქრისტიანულ იდეათა შეჯვერებაში, რწმენისა და მისტიკის დიალოგში ყალიბდება.

ფარაჯანოვთან ამგვარ იდეოლოგიურ აღრევას გამუდმებით აწყდები, რადგან გრიგორიანულ ტრადიციაზე გაზრდილი, ბუნებით წარმართია – იგი ქრისტიანული ქადაგებისაგან განსხვავებით, ხორცს, მატერიას კი არ უარყოფს, არამედ აღიარებს როგორც სულიერების გამოვლენის ფორმას, საშუალებას, როგორც სიცოცხლის დადასტურებას. ამიტომაც რეჟისორი არასდროს უშვებს რელიგიურ-ეთნოგრაფიული რიტუალიდან პლასტიკური „პოეტური გადახვევის“ საშუალებას, სადაც ვლინდება მატერიისადმი დაუფარავი აღტაცება... ჯან-გულუმის დღესასწაულზე „მატახის“ აღსრულების შემდეგ უზარმაზარ ქებაში იხარშება ხორცი, სპილენძის სინებზე ეცემა ოხმივარადენილი ღიდრონი ნაჭრები...

„ხორცი, ხორცი, კიდევ ერთხელ ხორცი, უკვე გათეთრებულ ძვლებამდე მოხარშული. უზარმაზარი სპილენძის ქვაბები, საჭმლით სავსე, გარდაისახება ხორცისადმი თავყანისცემის თავისებურ კერებში, ქანდაკებებში... და გვონია, რომ აქ სული პირწმინდად მოკვდინებულია, ხორცის შემოსევით არის წაშლილი... აქ თვით ცხოვრება გახსენებს თავს და ეს

ჭეშმარიტება ერთდროულად პირველყოფილურად უბრალო და ძლიერია... ჩვენ წინაშე თავისი ესთეტიკაა, თავისი სილამაზეა, სილამაზე კი არ შეიძლება უსულო იყოს...

... არა კუჭის გასაძლიერებლად, არამედ სულის გასავსებად ინთება ცეცხლი ქვაბების ქვეშ. აქ საღილი არ დუღს, არამედ მსხვერპლშეწირვის მაღალი იდეა დასტურდება.

მატაზი – მსხვერპლი, ყველაზე ძვირფასის გაცემა, თავად ცხოვრების, ბოლოს და ბოლოს თავად საკუთარი სხეულის – სულის ერთ-ერთი უმაღლესი გამოვლინების¹!

ხორცისა და სულის მარადიული ჭიდილი – ის, რაც გამოიკვეთა **მიეწეებულ წინაპართა აჩრდილებში** მიწიერი და ზეცოური სიყვარულის დაპირისპირებაში და რაც ფარაჯანოვის დაუსრულებელი ძიების თემაა, **საათ-რვაში** კიდევ უფრო განზოგადდება და ერთგვარ ვიზუალურ ინვენციას წარმოქმნის. ცალკეული კადრები თუ მთლიანად ეპიზოდები ამ ორი საწყისიდან ერთ-ერთის გამომხატველია: ისინი, გამუდმებით ენაცვლებიან ერთმანეთს, საღღაც წყდებიან, ისევ ჩნდებიან და საბოლოოდ, მაყურებლის მახსოვრობაში რჩება მათი ანტინომიური წყვილები. ასე მაგალითად, ქება წიგნისა ანუ პირველქმნილი სიტყვისა ან სულისა, რომლის თემა პირველსავე კადრში გაცხადდება და მოგვიანებით, გასაშრობად გაფენილი, ამრიალებული წიგნების მონუმენტურ ძეგლ-კადრად წარმოგვიდგება და ქება ხორცისა, ნაყოფისა, მატერიისა, რაც ზემოთ ნახსენებ „მატაზის“ ეპიზოდში ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება. შემთხვევითი არ არის, რომ ეს უკანასკნელი კომპოზიციურად ზუსტად იმეორებს ჯერ კიდევ პოეტის ბავშვობის ერთ-ერთ ეპიზოდს – სპილენძის უზარმაზარ სინებზე ეცემა ორთქლადენილი, ფერად-ფერადად შეღებილი ძაფები. ძაფები, რომლისგანაც უნდა მოიქსოვოს ულამაზესი, ჭრელი აღმოსავლური ხალიჩა, ასე უხვად რომ ჩნდებიან ფილმში. ხალიჩა, რომელიც ენაცვლება მაცხოვრის „ათორმეტ დღესასწაულთა“ გამომსახველ სომხურ მინიატურებს. ხალიჩები, დაფენილი აღმოსავლური აბანოების სფერულ გუმბათებზე და მინიატურები – ასკეტური ეკლესიების ფონზე, როგორც ორი სამყარო – ტკბობის, განცხრომისა და დათრგუნული ხორცის, სულის სისპეტაკის. თუმცა, როგორც არა ერთხელ აღვნიშნე,

¹ Л. Григорян. *Три Цвета Одной Страсти*. Москва, 1991, გვ. 125-128

ფარაჯანოვი არც ერთ მათგანს არ ანიჭებს უპირატესობას. უფრო მეტიც, მათ შორის კონფლიქტის აუცილებლობასაც ვერ ხედავს (განსხვავებით **მეიწეებულ წინაპართა აჩრდილებისგან**, სადაც ორი საწყისი ერთმანეთს ჯერ კიდევ მკვეთრად უპირისპირდება). უბრალოდ, ორივე სამყარო თავისთავად არსებობს, რაკილა არსებობს ე. ი. ცოცხლობს და რაკი ცოცხლობს, რეჟისორს არ შეუძლია მისი გულგრილი აღქმა, მით უმეტეს – იგნორირება.

ამიტომაცაა, რომ ფილმში ზრუნვა სულისთვის და ზრუნვა ხორცისთვის ერთ რანგში განიხილება: ერთმანეთის პარალელურად მიმდინარეობს ყურძნის წურვა და ნათლობა, კალოობა და ჯერისწერა, ზეთის გამოხდა და მიცვალებულისთვის წესის აგება... შრომის, ნაყოფის/მატერიის შექმნის პროცესი წმინდა რიტუალის ღონემდეა აყვანილი, ნაყოფის გამოღება ისევ და ისევ სულიერების გამოვლენის თავისებური ფორმა ხდება. საგულისხმოა, რომ ორივე სამუშაოს ბერები ასრულებენ.

ორი განსხვავებული საწყისის დაკავშირება ერთ ფენომენტთან, ერთ მოვლენასთან, ერთ პიროვნებასთან, საერთოდ, დამახასიათებელია ფარაჯანოვის პოეტიკისთვის. **მეიწეებულ წინაპართა აჩრდილებში** გამოკვეთილი „მიწიერი“ და „ზეციური“ სიყვარულის თემა **საიათ-ნოვაშიც** გამოჩნდება პედონისტური **ვისრამიანის** კომიკური პანტომიმის გათამაშებით. თითქოს სრულიად ალოგიკურად ჩართული პანტომიმა რეჟისორის სტილისტიკის ლოგიკური გამოვლენაა: სტილის, რომლის მიხედვით კინემატოგრაფი, უპირველეს ყოვლისა, თამაშის, გარდასახვის, ილუზიონისტის ხელოვნებად მიიჩნევა. თუმცა ამ შემთხვევაში **ვისრამიანის** ეპიზოდი აზრის პოლიფონიურ განვითარებასაც ეხმარება. „ხორციელი“ შემოდის, როგორც „სულიერის“ გამაწონასწორებელი მოტივი. **მეიწეებულ წინაპართა აჩრდილებისგან** განსხვავებით, ისინი ერთმანეთთან კონფლიქტში აღარ მოდიან. რეჟისორი, რომლისთვისაც ყოველგვარი უნისონი მოსაბეზრებელია, კვლავ რჩება თავისი პრინციპის ერთგული – არ არსებობს ერთი ცნება მის საპირისპირო ცნებასთან დიალოგის ან უბრალოდ, თანარსებობის გარეშე. ფარაჯანოვისათვის რომანტიკული „შორით ბნელა...“ არ არის სიყვარულის ერთადერთი გამოვლინება, მისი ღრმა რწმენით, ხორციელ ტკობასაც სიყვარული ბადებს. ისინი ერთი მოვლენის ორ განსხვავებულ ასპექტს წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ საიათ-

ნოვა/სატრფოსაც („სულიერი“ სიყვარული) და ვისი/რამინსაც („ხორციელი“ სიყვარული) სოფიკო ჭიაურელი განასახიერებს ანუ ანტონომიები ერთ ადამიანში იყრის თავს, ერთ მთლიანობად იქცევა.

საპირისპირო სახეთა მეტაფორული გაერთიანება მით უფრო მრავლისმეტყველი ხდება, როდესაც საიათ-ნოვასა და სატრფოს ერთ პიროვნებაში აქცევს. ფილმში, სადაც საიათ-ნოვას ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპია ნაჩვენები და შესაბამისად, სხვადასხვა მსახიობი ასრულებს მის როლს, სოფიკო ჭიაურელი პოეტის სიჭაბუკეს ასახიერებს ანუ ადამიანის ცხოვრების იმ პერიოდს, როცა საბოლოოდ ყალიბდება „ქალური“ და „მამაკაცური“ საწყისი და როცა ხდება მათი ყველაზე უფრო ინტენსიური გამოვლენა. ფილმში კი ისინი, ფაქტობრივად, არ არსებობენ, სქესი აღრეულია, უფრო სწორად, თითქოს არც ყოფილა დანაწევრებული. საიათ-ნოვასა და მის სატრფოს სამოსიც კი ერთნაირი აქვთ – ზოლიანი გრძელი კაბა, რომელიც ფარავს სხეულის გამოკვეთილ ფორმებს და რითიც ხაზი ესმება მათ იდენტურობას. ქალსა და მამაკაცს მხოლოდ თავსაბურავი განასხვავებს პირობითად. საიათ-ნოვა გულზე იდებს ნიჟარას – მკერდის აღმნიშვნელ სიმბოლოს, რომელიც უფრო ადრეც ჩნდება ფილმში, როცა პატარა არუთუნი აბანოში მალულად ჭვრეტისას შიშველი ქალის სხეულზე დადებულ ნიჟარას ხედავს... საიათ-ნოვა/სატრფოს ამგვარი გაერთიანება პრეისტორიული ჰერმაფროდიტიზმის თავისებური გამოძახილია, როცა სქესი არ იყო გაყოფილი, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა „მდედრი“ და „მამრი“, ერთმანეთისაკენ რომ მიილტვიან და თავდაპირველი ჰარმონიის აღდგენას უშედეგოდ ესწრაფვიან. „ეს არის ნოსტალგია პირველადი მდგომარეობისადმი, საშოსადმი, სიმშვიდისადმი, სიკვდილისადმი“.¹

სწრაფვა დედისეული წიაღისაკენ, პირველადი საწყისისაკენ ანუ სრული თავისუფლებისკენ, რათა დაბრუნებულ იქნას თავდაპირველი ჰარმონია, კიდევ უფრო თვალნათლივ გამოვლინდება **ამბავი სურამის ციხეზე** ფინალურ ეპიზოდში. კედელში ჩაკირულ ზურაბს საგანგებოდ შეკერილი ცისფერი საბნით ათბუნებს და საკუთარი სხეულით ფარავს ვარდო – მისი

¹ Г. Гвахаря. *Параджанов – «Усмиритель» Кавкаских Культур*, Le Cinema Armenien, Paris Centre Georges Pompidou, 1993, გვ. 83

„მითოლოგიური დედა“, რათა დაიცვას ზურაბის მარადიული ბილისა თუ მარადიული არსებობის სიმყუდროვე.

„... ციხე-სიმაგრემ თითქოს უნდა შვას გმირი. სამარე და დედის წიაღი ერწყმის ერთმანეთს: მშობლიურ მიწაში სიკვდილი სიკვდილი არ არის, არამედ მარცვლის თვითუარყოფაა ნიადაგში“¹

გოლოსოვერი მითოლოგიაში გამოვლენილი მარადიულობის უმთავრეს მოტივებად მიიჩნევს სიყვარულს (რაც ფარაჯანოვთან ყველაზე მძაფრად **მიეიწყებულ წინაპართა აჩრდილებში** გამოიხატა), წმინდანობას (**საათ-ნოფა**), გმირობას (**ამბავი ზურაბის ციხისა**). გმირობა, რომელიც სხვადასხვა იდეისადმი რწმენით ხორციელდება, მაგრამ ყველა შემთხვევაში უცვლელი ფასეულობებისათვის თავის გაწირვაა.

„გმირის მსხვერპლშეწირვა იდეალის, ღირსების, პატივის, ღიღების, რწმენისა და სიყვარულის სახელით უდაოდ არის დროებითი, ცვალებადი გაცნობიერებული შეწირვა მარადიულისათვის“²

ზურაბიც შეგნებულად დგამს ამ ნაბიჯს – სიხარულისაგან ალტკინებული, რომ თავისი სიცოცხლის გაღებით უშველის ქვეყანას, ჩაეკირება ციხე-სიმაგრის კედელში. ოქროსფრად გაბრწყინებული ზურაბის ულამაზესი პორტრეტი მაცხოვრის ან შარავანდედით მოცული წმინდანის იკონოგრაფიას იმეორებს. მთელი ფილმის განმავლობაში იბძება კავშირი ზურაბსა და ერთი მხრივ, კრავს, ყრმა იესოს და მეორე მხრივ, კი წმინდა გიორგის სახეს შორის. ამჯერადაც, ფინალში გამოჩენილი მონაწირად თეთრი რაში აღიქმება არა მხოლოდ, როგორც მარადისობაში გადასვლის შედეგად მოპოვებული სრული თავისუფლების სიმბოლო³, არამედ ასევე როგორც წმინდა გიორგის ატრიბუტიკის განუყოფელი

¹ ი. ლოტმანი. ძველი ლეგენდის ახალი სიცოცხლე, კინო, 1987 №2. გვ. 100

² Я. Э. Голосовкер. გვ. 125

³ საგულისხმოა, რომ გააზატებულ ღურმიშხანს ბატონი ცხენს ჩუქნის, მაგრამ აღმოჩნდება, რომ საჩუქარი მხოლოდ დროებითია, სტუმრებთან თავის მოსაწონებლად გაღებული, რომელსაც მეორე დღესვე უკან ართმევენ. ფარაჯანოვს ამ ეპიზოდით ნაკლებად აინტერესებს უგულო და ტუნწი ბატონის მხილება; დროებით ნაჩუქარი ცხენი, ისევე როგორც ღურმიშხანისა და ვარდოს ბატონის კარზე გამართული ცეკვის ეპიზოდში გამოჩენილი ბუტაფორული, სათამაშო ცხენი – მოჩვენებითი, ცრუ თავისუფლების გამომხატველია, განსხვავებით ზურაბის თავისუფლებისა, რომელიც ყოველგვარ ყოფითზე მალღდება და წმინდანის რანგში აღის.

ნიშანი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსხვერპლშეწირვა, ისევე როგორც *საით-ნოვამი*, წმინდანობის ფენომენისაგან განსხვავებით, მხოლოდ საკუთარი მრწამსის, ნების გამოვლენა არ არის, არამედ ფატალური გარდუვალობა, გმირის წინასწარ განსაზღვრული ბედის აღსრულებაც. ზურაბის დაბადებაც, ისევე როგორც არუთუნის, თავიდანვე საგანგებო სიკვდილისათვის არის გამიზნული.

ამ გზაზე დაყენება და შემზადება კი ოსმან-აღას ეკისრება — ჯერ კიდევ ქორწილში იგი ჯვარს ჩუქნის ზურაბის დედას, რითიც მიუთითებს მისი ჯერარმოვლენილი პირმშოს გნებაზე. მსხვერპლად შეწირვის აუცილებლობა კიდევ ერთხელ დადასტურდება ოსმან-აღასთან ღვთისმშობლის გამოცხადებით, რის შემდეგაც ოსმან-აღას გვერდით ამოუდგება ჯერარჩასახული ზურაბი — კრავი/ყრმა იესო... სვიმონ-მესტვირეში გარდასახული ოსმან-აღა კი გულმოდგინედ უხსნის პატარას საქართველოს ისტორიას ნატვრის ხეზე ჩამოკონწილებული ძონძის თოჯინების მეშვეობით. ყველანი აქ არიან: ფარნავაზი, ამირანი, წმინდა ნინო... როგორც ზღაპარს, ისე უყვება საქართველოს წარსულის შესახებ, რომელიც, ფაქტობრივად, თავგანწირვის ერთი დიდი ისტორიაა. ამდენად, მესტვირე ხდება ზურაბის აღმზრდელი, სულიერი მამა და ძალზე ბუნებრივია, რომ ფინალურ ეპიზოდში სწორედ ის აღმოჩნდება ზურაბის თავგანწირვის მოწმეც და თანამონაწილაც, ისევე როგორც მისანი ვარდო, რომლის გამოჩენაც ასევე სრულიად კანონზომიერია.

ფილმში *ლეგენდა ზურაბის ციხეზე* დედობისა და მამობის თემა ორმრიანობით ხასიათდება. ზურაბს ჰყავს, ერთი მხრივ, „ფიზიკური“, ბიოლოგიური და მეორე მხრივ, „ჭეშმარიტი“, სიმბოლური დედ-მამა ოსმან-აღასა და ვარდოს სახით. ამდენად ლოგიკურია, როდესაც სწორედ მათზე კეთდება ფილმში აქცენტი და სწორედ მათი საშუალებით ხდება ზურაბი გმირი. ვარდო, რომელიც იწინასწარმეტყველებს მის დაბადებას, არ შობს, მაგრამ, ფაქტობრივად, სულ თან დაატარებს მას, როგორც ნაყოფს. ვარდოვე სწირავს ზურაბს მსხვერპლადაც, რისი უფლებაც გააჩნია მას, როგორც ჭეშმარიტ დედას. ამ მსხვერპლშეწირვით ის დაუბადებელ ნაყოფს საბოლოოდ იბრუნებს საკუთარ წიაღში...

მსხვერპლშეწირვის ეპიზოდში ფარავანოვს მაყურებელი კათარზისამდე მიჰყავს, რომელსაც არა ამბის ემოციურ-

ფსიქოლოგიური განცდით, არამედ მშვენიერი სანახაობის ხილვით იღებს. ტრაგიკული მოტივიდან კიდევ ერთხელ იბადება სილამაზის დღესასწაულის განცდა. ამგვარი კონტრაპუნქტი ფარაჯანოვის შემოქმედების სტრუქტურულ ღერძს წარმოადგენს. რეჟისორი ყოველგვარ მოვლენას ესთეტიკური ჭვრეტის საგნად აქცევს და ამდენად, რაც უნდა დრამატული იყოს ესა თუ ის ამბავი, არასოდეს დამორგუნველ შთაბეჭდილებას არ ახდენს, თუმცაღა ამაღლებულობის შეგრძნებას თან სდევს სევდაც (თუ შეიძლება ითქვას, მისი ფილმები „სიხარულის ოდებია მინორული აკომპანემენტით“). ამიტომ, ფარაჯანოვი თავის ბოლო ფილმში – **აშულ-ყარიბი** – თითქოს მოულოდნელ, მაგრამ მისი შემოქმედების ძალზე ლოგიკურ რეზიუმეს აკეთებს: იგი აჩვენებს აბსოლუტურ ზემოს, ფოიერვერკს, რომლის მაჟორული განწყობა ოდნავადაც არ იჩრდილება მსხვერპლშეწირვისა თუ ბედისწერის მაგისტრალური მოტივებით, რაც ფარაჯანოვის წინა ფილმების დრამატურგიული საფუძველი იყო. თუმცა აშულსაც უამრავი განსაცდელი სდევს თან, მაგრამ ეს ზღაპრის გმირისთვის აუცილებლად გასავლელი იპოსტასებია, რაც, რა თქმა უნდა, უწყინარი ჰეპი-ენდით სრულდება. **აშულ-ყარიბი** ფარაჯანოვის პირველი და უკანასკნელი ფილმია, რომლის ფინალიც ტრაგიკულ და ამაღლებულ სიკვდილთან არ გვახვედრებს.

ეგ ზოტიკის მოყვარული რეჟისორის ფანტაზიას თავად თურქული ზღაპრის ლერმონტოვისეული ვარიანტი აძლევდა უდიდეს გასაქანს. **აშულ-ყარიბი** გარკვეულწილად „უძღები შვილის“ მითსა და აღმოსავლურ ზღაპრებში გავრცელებული გმირის – მოხეტიალე მგოსნის ამბავს მოიცავს, რომელიც შემოივლის მთელ ქვეყნიერებას, გაუძღებს უამრავ ზიფათს, რათა ამის ფასად მოიპოვოს საკუთარი მიჯნური. ფარაჯანოვი ავითარებს **ბროწეულის ფერში** გამოჩენილ თემას – მგოსანი და მისი მარადიული სიყვარული, მაგრამ **აშულ-ყარიბში** ის სულ სხვა რაკურსით წარმოგვიდგება. საიათ-ნოვა თუმცაღა სრულიად განსხვავებულ კულტურებს ატარებს თავის თავში, მაგრამ ის მაინც შუა საუკუნეების ქრისტიანული აღმოსავლეთის პირშმოა, სადაც მეტ-ნაკლებად ზორცი ითრგუნება სულით. მისი სიყვარული უფრო რომანტიკული ტრფობაა, ვიდრე სწრაფვა სანატრელ ქალთან შესახვედრად. იმდენად იდეალურია საიათ-ნოვას სატრფოსთან მიმართება, რომ ჭირს კიდევაც ზღვარის

გავლება – არის კი იგი რეალურად არსებული ქალი თუ მხოლოდ პოეტის ფანტაზიაში წარმოქმნილი ზატი, მუზა? მით უმეტეს, რომ ამ უკანასკნელის სახე-სიმბოლოსაც სოფიკო ჭიაურელი განასახიერებს.

აშული კი პრეისტორიული, მითოლოგიური აღმოსავლეთის ორგანული ნაწილია, რომელიც მთელი თავისი სისავსით ისრუტავს ამქვეყნიურ ცხოვრებას, თუმცაღა არც მისთვისაა უცხო ტკივილიანი განცდები. მისი მოგზაურობაც არა იმდენად მაგულის მოსაპოვებლად განხორციელებული რომანტიკული ოდისეაა, რამდენადაც უძლები შვილის ხეტიალი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავის შეცნობას ემსახურება. მშობლიური სახლის მიტოვება მას მთელ სამყაროს აპოვინებს, სრულ თავისუფლებას შეაძენებს. ამიტომაც, რომ „...თუ **საათ-ნოვაში...** სახლიდან გაუცხოება ხდება მთავარი გმირის მარტოობის ძირითადი მიზეზი... ფარაჯანოვის უკანასკნელ ფილმში იქმნება „უსახლკარობის სიხარულის“, დროსა და სივრცეში მოგზაურობის სიხარულის, მარტოობის სიხარულის ზატი...“¹.

ფარაჯანოვი მთელი თავისი დრამატული ბიოგრაფიის მიუხედავად, ოდნავადაც არ კარგავს სიცოცხლის ზალისს, სიყვარულის უნარს, რაც მაქსიმალურად სწორედ უკანასკნელ ფილმში გამოვლინდება. თითქოს საოცარია, მაგრამ ამავე დროს კანონზომიერიც, რადგან მან თვითონაც მარტოობაში იპოვა თავისი თავი, მარტოობამ მიაგნებინა თავისუფლების სიხარულს, რომლის სრული რეპრეზენტაცია ხდება **აშულ-ყარიბში**.

ფარაჯანოვის შემოქმედებაში მითოლოგიური მოტივები ფილმიდან ფილმში გადადის, მეტამორფოზას განიცდის და „ფენოვან“ მხატვრულ ქსოვილს ქმნის. ფილმიდან ფილმამდე, ფაქტიად, საერთოდ იკარგება თხრობითი ნარატივი და შესაბამისად მძაფრდება „პლასტიკური მეტყველება“. ფარაჯანოვის კინო-სამყარო არის არა ფიზიკური რეალობა, არამედ მისი პრეისტორიულობის გამოსახულება, დეკორატიულად შექმნილი ასლი – მეტაფორული მითოლოგიური ერა, როცა სამყაროს გააზრება ხდება არაცნობიერის დონეზე. ამ უკანასკნელისთვის კი დამახასიათებელია არა იმდენად ვერბალური გამოთქმა-გამოხატვა, რამდენადაც სახეებით მეტყველება.

¹ Г. Гвахаря. გვ. 85

თავი III

პოლავი, როგორც ფარაჯანოვის მსთეპიკის განმსაზღვრელი პრინციპი

„ის, რაც სხეულისა და სახის მოძრაობაში გამოიხატება, ადამიანის ორგანიზმის წაილიდან მოდის, რაც საბოლოოდ კლინდება არა სიტყვაში, არამედ მოქმედებაში. ამ შემთხვევაში ფსიქიკური უშუალოდ გამოიხატება ფიზიკურში, სხეულებრივში, უსიტყვოდ... ჟესტების ენა კაცობრიობის დედისეული ენაა“¹

– წერს ბელა ბალაში 1924 წელს, როდესაც იქმნება პირველი ტექსტები და თეორიები კინოს, როგორც აქამდე უპრეცედენტო ხელოვნებისა და კომუნიკაციის ფორმის შესახებ. მათი ავტორების ნაწილი მიიჩნევს, რომ კინო რეალობის ზუსტი, ფოტოგრაფიული ანაბეჭდის გამოსახვაა, ნაწილი კი – ახალი რეალობის დამაჯერებელი რეკონსტრუირება, მაგრამ ყველა მიუთითებს ერთ უმნიშვნელოვანეს თვისებაზე – რომ კინომ მოახდინა პლასტიკის უნივერსალური ენის, კაცობრიობის „ბავშვობის“ ენის, დომინანტური ლოგოცენტრული კულტურის ჩამოყალიბებამდე არსებული პრალოგიკური, სხეულის ენის რეანიმაცია. 50-იანი წლებიდან დასავლურ კრიტიკაში ფართოდ გაშლილი დისკუსია იმაზე, თუ რა არის კინო – ენა თუ მეტყველება? – განავრცობს ბალაშისეულ კონცეფციას „კაცობრიობის დედისეული ენის“ შესახებ. კინოგამოსახულება, ცალკეული კადრი იტევს გაცილებით მეტს, ვიდრე ეს ერთი კონკრეტული მნიშვნელობაა – ის, რაც მოქცეულია ერთ კონკრეტულ სიტყვაში. ლოგოსი, არქმევს რა სახელს მოვლენას, არსებას, ნივთს და ა.შ. გარკვეულ ჩარჩოში აქცევს მას და აღარბეებს მის შესაძლო მნიშვნელობებს, მაშინ როდესაც კადრი – რაც უნდა მარტივი და ცხადი უნდა იყოს ის – მაინც ბოლომდე არ არის დეფინირებული. კინო გამოსახულებით მეტყველებს, სადაც უმცირესი დეტალისა და ნიუანსის კომბინაცია კონოტაციების წარმოშობის უსასრულო სივრცეს გთავაზობს.

ასეთია ფარაჯანოვის კინო – უცნაური სახე-სიმბოლოებით

¹ Б. Балаш. *Видимый Человек. Искусство Кино*. 1995. გვ. 62-63

მდიდარი გარემო, ხალისიანი ფერებით დახატული ზღაპრული სამყარო, რომელსაც დროისა და სივრცის სრულიად სხვა განზომილებაში, პრეისტორიულობაში გადაყვართ. ფარაჯანოვის კინემატოგრაფი ბაროკალურ გამოსახულებას ქმნის, რომელიც სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ტრადიციის გავლენით წარმოიქმნება. ფარაჯანოვი-ვიზიონერი, ფარაჯანოვი-ფერმწერი კინოში... — როგორც წესი, რეჟისორის დახასიათებისას უმეტესად მდიდარ პლასტიკურ გამომსახველობითობას უკავშირებენ. მისი ფილმები დაზგური ფერწერის საუკეთესო ნიმუშების ალბომს შეიძლება შევადაროთ, სადაც თითოეული კადრი, ფაქტობრივად, დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებია. ფარაჯანოვის გენიალურობა იმაშია, რომ „ალბომი“ ერთგვაროვანი ილუსტრაციების კრებულად არასოდეს გადაიქცევა. ესაა ერთმანეთთან რთულ კორელაციაში მყოფი სურათი-კადრები, რომლებიც მუდმივ ვარირებას განიცდიან. მიუხედავად იმისა, რომ ფარაჯანოვის სტილისტიკის განმსაზღვრელი პრინციპი ერთია — დეკორატიული ფერწერულობა, მისი ფილმების ფერწერულობა/ფერადოვნების ხასიათი თანდათანობით იცვლება — ასე მაგალითად: **მეიწვებელ წინაპართა არდილობს** შეიძლება ვუწოდოთ „პეიზაჟური ფერწერა“, **საათ-ნოვას** — „პორტრეტი“ ან „ნატურმორტი“, **სურამის ციხესა და აშულ-ყარაბს** კი — პოსტმოდერნისტული კოლაჟები. რა თქმა უნდა, ამგვარი კლასიფიკაცია ძალზე პირობითია — **საათ-ნოვაშიც** უკვე გამოყენებულია კოლაჟის პრინციპი, მომდევნო ორ ფილმში კი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს „პორტრეტი“ და „ნატურმორტი“, ისევე როგორც უფრო ადრეულ **მეიწვებელ წინაპართა არდილობაში**. მაგრამ ამ შემთხვევაში საუბარია სურათოვნების ხასიათის განმსაზღვრელ, დომინანტურ ფაქტორზე, რომელთა შორის განსხვავება აშკარაა ფილმების ერთმანეთთან შედარებისას.

საერთოდ, **მეიწვებელ წინაპართა არდილობი** უფრო გამოცალკევებულად დგას ფარაჯანოვის შემოქმედებაში. მასში დეკორატიულობა ჯერ კიდევ არაა ისეთი ინტენსივობით გამოვლენილი, რაც **საათ-ნოვა**-დან მოყოლებული სულ უფრო და უფრო მძაფრად იჩენს თავს. მოქმედება უმეტესად თავისუფლად იმლება ნატურაზე, თვით ინტერიერის კომპოზიციებიც არ არის

ისე მკაცრად შემოსაზღვრული და სიბრტყეზე დაწყობილი, როგორადაც წარმოგვიდგება თითოეული კადრი შემდგომ ფილმებში. კამერის უჩვეულო, ფარაჯანოვის შემდგომი ფილმებისთვის ძალზე უცხო მოძრაობები (ოპერატორი იური ილიენკო), რაკურსების მონაცვლეობა ექსპრესიულობას მატებს გამოსახულებას. ქვედა რაკურსიდან დანახული, წაგრძელებული პროპორციები გვიან ბიზანტიური ტრადიციების მქონე სლავურ ეკლესიურ მხატვრობას უფრო ემსგავსება, ვიდრე სომხური მინიატურისა თუ რელიეფის დამჯდარ ფორმებს, რომლებიც დიდად განსაზღვრავენ მომდევნო ფილმების პლასტიკურ იერ-სახეს.

სომხური სახვითი ხელოვნება ყოველთვის გამოირჩეოდა ჭარბი დეკორატიულობით. სომხური ეკლესიების ფასადებზე ფრიზულად განლაგებული რელიეფები თითქოს მეორად ორნამენტულ გარსს უქმნის ნაგებობებს და ემსახურება არა მარტო ტექტონიკურობის გამოვლენას (განსხვავებით ქართული ხუროთმოძღვრული ანსამბლისა, სადაც დეკორი ყოველთვის ხაზს უსვამს არქიტექტურულ ფორმებს), არამედ, პირიქით, მიჩქმალვას. ფორმა აქ კი არ გამოიკვეთება, არამედ ერთ სიბრტყედ აღიქმება, რომელიც შემკულია რელიეფებით. ამგვარ აღქმას ხელს უწყობს მათი ფრიზული განთავსებაც. ხშირად დეკორატიულ სისტემაში ჩართულია მკვეთრი ფერადოვანი ლაქები კედლის მოპირკეთებისას საგანგებოდ შერჩეული სხვადასხვა ფერის ტუფის გამოყენებით.

სიბრტყის შენარჩუნების, ჭარბი დეკორისა თუ ფერადოვანი დეტალების გამოყენებისაკენ განსაკუთრებულმა სწრაფვამ განაპირობა, ალბათ, სომხეთში მინიატურის არნახული განვითარება, რომელიც, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ყველაზე მეტად დეკორატიულია სახვითი ხელოვნების სახეობებს შორის. სომხური მინიატურის უხვ და მრავალფეროვან ორნამენტაციაში ზოგჯერ ძნელდება მცენარეული თუ ცხოველური მოტივებისა და ფიგურული კომპოზიციების გარჩევა; საბოლოო ჯამში ისინი აღიქმებიან ცისარტყელის ნათელ, ვიბრირებად ფერებად. სომხური მინიატურა, როგორც წესი, მაქსიმალურად მჟღერი ცივი და თბილი ტონალობების კონტრასტზე იგება, რაც წარმოქმნის ზეიმურ განწყობას, შინაგანად გამოსხივებული შუქის შეგრძნებას.

ასე რომ, შეიძლება ითქვას, ფარაჯანოვს შესისხლხორცებული

ჰქონდა სიჭრელისადმი მიდრეკილება. სომხური მინიატურის მსგავსად, მისი ფილმების „ფერადოვანი გამა“ საოცარი მაჟორულობით ხასიათდება, რასაც ინტენსიურ ტონალობათა პოლიქრომულობა განაპირობებს.

ფერისადმი ადამიანთა მიდრეკილებების განსხვავებულობათა შესახებ გოეთე წერდა:

„ბუნების ადამიანები, არა-კულტურული ხალხები, ბავშვები ავლენენ უმაღლესი ენერგიის ფერისადმი დიდ მიდრეკილებას... ე.ი. განსაკუთრებით ყვითელ-წითლისადმი... განათლებულ ადამიანებში შეინიშნება ფერისადმი ერთგვარი ზიზღი. შესაძლოა ეს ნაწილობრივ ორგანოს სისუსტიდან მოდის, ნაწილობრივ კი გემოვნებაში დაურწმუნებლობიდან, რის გამოც ხალისით აფარებენ თავს სრულ არარას. ქალები ახლა თითქმის უკლებლივ თეთრებში დადიან, მამაკაცები კი – მავებში...“¹

თუ გავითვალისწინებთ ამ დახასიათებას, ფარაჯანოვის სიყვარული ჭარბი ფერადოვნებისადმი მისი ბუნებიდან, მისი „მითოლოგიური აზროვნებიდან“ გამომდინარეობს, რომელიც ბავშური მიამიტურობით შეჰხარის სამყაროს მთელი თავისი „უთვალავი ფერებით“. ამიტომ რეჟისორს არ ეშინია, მჭახე ფერები „ალოგიკურად“ მოათავსოს ერთმანეთთან. პირიქით, იგი თამამად და საგანგებოდ ქმნის ჭრელ გამოსახულებას, რომელიც რეჟისორის წყალობით ახალ ესთეტიკად ყალიბდება.

კანონზომიერია ფარაჯანოვის სიყვარულიც ზოგადად მინიატურის ხელოვნებისადმი და არა კონკრეტულად სომხური მინიატურისადმი, რომლის ცალკეულ ნიმუშებს რეჟისორი პირდაპირ ციტატასავით სვამს ფილმის პლასტიკურ ქსოვილში (*საათ-ნოფაში* – უკვე ნახსენები სახარებისეული სცენებისა თუ წმინდა გიორგის ცხოვრების ამსახველი ილუსტრაციები, *აშულ-ყარიბში* – სპარსული მინიატურები, რომელთა ფრაგმენტების კოლაჟით იწყება კიდევაც ფილმი), ხშირად კი თვით კადრის კომპოზიციური წყობა (განსაკუთრებით *აშულ-ყარიბში*) ამა თუ იმ სპარსული მინიატურის ხაზგასმულ სტილიზაციას წარმოადგენს (მაგალითად, წითელი ქოლგის ქვეშ მსხდარი შეყვარებულების თამაში ყვავილის ფოთლებით – „ვუყვარვარ, არ ვუყვარვარ“;

¹ А. Ф. Люсев. *Философия, Мифология, Культура*. Москва, 1991, гл. 62

თვით მაგულისა და აშულის იკონოგრაფია და სხვა).

სპარსულ მინიატურაში, სომხურთან შედარებით, კიდევ უფრო გამძაფრებულია დეკორატიული ხასიათი. უკიდურესად დახვეწილი, ნატიფი, დენადი ხაზები და სუფთა, ნათელი, მჟღერი ფერადოვნება გამოარჩევს მის საუკეთესო ნიმუშებს. ლოკალური ლაქები წარმოქმნის სიბრტყობრივ გამოსახულებას, რომელიც დამატებით მოჩითულია წვრილი ყვავილებით (ამგვარად მუშავდება არა მხოლოდ კოსტიუმები, არამედ ნეიტრალური, ერთიან ფერადოვან ლაქად მოცემული ფონებიც). ეს ხერხი გამოიყენება დეკორატიულობის გასაძლიერებლად, „სივრცის ამოსავსებად“, იმისათვის, რათა დეტალების დახვევებით მაქსიმალურად დაიფაროს სიბრტყე¹. ამ უკანასკნელზე ფერთა უკიდურესად კონტრასტული, თამამი შეხამების შედეგად „ყოველი მინიატურა ულამაზეს ფერადოვან ხალიჩად აღიქმება, სადაც ნებისმიერი ელემენტი არა მარტო თანაბარი გულმოდგინებითაა შესრულებული, არამედ თითქმის თანაბარი მნიშვნელობისაა...“.²

სწორედ სპარსულ ხალიჩას ადარებს გ. გვახარია ფარაჯანოვის ფილმებს ციტირებულ წერილში; ხალიჩას, სადაც მოზაიკურად განლაგებული, თითქოს დაუკავშირებელი ფერები ისევე ორგანულად ეწერებიან ერთ სივრცეში/სიბრტყეზე, ისევე თანაარსებობენ, როგორც თბილისის რეალურ ყოფაში სხვადასხვა რელიგიურ-კულტურული ტრადიცია. ფარაჯანოვის სტილისტიკის ამ უმთავრეს თავისებურებას მე მაინც კოლაჟის პრინციპით მოვიხსენიებ, რასაც მცირე, მაგრამ მეტად საყურადღებო ნიუანსი შემოაქვს განსაზღვრებაში. რეჟისორისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია არა მარტო ფერადოვანი კონტრასტები, არამედ ფაქტურული განსხვავებანიც, იმის ჩვენება, თუ სხვადასხვაგვარი ზედაპირი როგორ აირეკლავს ამა თუ იმ ფერადოვან ლაქას. კოლაჟი კი ვიზუალურად აღსაქმელი ხელოვნების ნიმუშებს შორის ყველაზე სრულყოფილად და მრავალფეროვნად ასახავს ნივთების ფაქტურულ ბუნებას, მატერიის მშვენიერებას, მათში არსებულ სულიერებას. კოლაჟი ითავსებს ნატურმორტსაც და

¹ საგულისხმოა, რომ იგივე პრინციპი გვხვდება ბაროკოსა და პრიმიტივისტების ნამუშევრებში, რომლებსაც ასევე ძალზე ხშირად ადარებენ ზოლმე ფარაჯანოვის ფილმებს.

² ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა. XVI–XVIII საუკუნეები. თბილისი, 1976. გვ. 123

პორტრეტსაც – ანუ საგანთა და ადამიანთა „პორტრეტებს“ – ე. ი. შლის ზღვარს სულიერსა და უსულოს შორის; ცალკე-ცალკე კი არ ჭვრეტს მათ, არამედ ერთიანობაში, სადაც ორივე სამყაროს ნებისმიერი დეტალი თანაბარ მნიშვნელობას იძენს.

შემთხვევითი არ არის, რომ პატიმრობიდან მოყოლებული ფარაჯანოვი ინტენსიურად ქმნის კოლაჟებს და მის პრინციპსაც ყველაზე აქტიურად სწორედ ბოლო ორი ფილმის სტილისტიკური გადაწყვეტისას მიმართავს. ეკრანული სიბრტყე მაქსიმალურად იფარება სხვადასხვა სტილის კოსტიუმებით, სხვადასხვა კულტურებიდან გადმოსული ნივთებით. ეს ფილმები აბსოლუტური ეკლექტიზმის საუკეთესო გამოხატულებაა, სადაც ყოველი კადრი მაჟორულ გამაში შესრულებულ პოსტმოდერნისტულ კოლაჟს ემსგავსება. ხალიჩების სიჭრელეში მდიდრული სამკაულების, ანტიკვარული ნივთებისა და ვიტრაჟების ფერადოვნებაში ხშირად იკარგება ფიგურები და საგნები, სპარსული მინიატურის აჟურული, მდიდარ ორნამენტად ქცეული გამოსახულების მსგავსად. მიღწეულია აბსოლუტური დეკორატიული სიბრტყობრიობა, რომელიც პრინციპულად არ გატყუებს, არ გიქმნის სამგანზომილებიანი სივრცის ილუზიას. თუ *მეიწებულ წინაპართა არჩილებში* მთელი რიგი ეპიზოდებისა ნატურაზეა გადაღებული და ფილმში ჯერ კიდევ აქტიურად იჭრება რეალური გარემო, თუმცაღა უკვე ძალზე ფერწერული და პოეტიზირებული, *საათ-ნოგაძან* მოყოლებული ის, ფაქტობრივად, იგნორირებულია. აღსანიშნავია, რომ მინიატურა, რომელიც, როგორც აღვნიშნე, განსაზღვრავს ფარაჯანოვის ფილმების სტილისტიკას, მაინცდამაინც არ სცნობს პეიზაჟს. ეს უკანასკნელი გვხვდება მხოლოდ დეკორატიულ ფონად, უფრო სწორად, ფონის აღმნიშვნელი პირობითი ნიშნების სახით. *მეიწებულ წინაპართა არჩილების* შემდეგ ფარაჯანოვის ფილმებში, ფაქტობრივად, აღარ მონაწილეობს ბუნება: მოქმედება უმეტესად მოჩარჩოებულ გარემოში მიმდინარეობს ან უკიდურეს შემთხვევაში – შემოსაზღვრულ ნატურაზე, მოჩარჩოებულ არენაზე. კამერა განზრახ უბრუნდება პავლიონს. ეს კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ ეკრანული სამყარო მხოლოდ რეჟისორისეული წარმოსახვაა და არა რეალობის ფოტოგრაფიული ასლი, ავტორის ფანტაზიის თამაშია მის მიერვე შექმნილ და კონსტრუირებულ ზღაპრულ და არა ნამდვილად არსებულ გარემოში. ფარაჯანოვი

პრინციპულად მიჰყვება მელიესის ტრადიციას, რომელიც ეკრანზე წარმოსახავდა ხელოვნურ, მოგონილ სამყაროში გათამაშებულ თეატრალიზებულ სანახაობას.

ჟორჟ მელიესი – ყოფილი ილუზიონისტი, რომელიც თეატრიდან მოვიდა კინემატოგრაფში და თან მოიტანა თეატრალური პირობითობა, რითიც საფუძველი დაუდო ლიუმერების სტილისტიკის სრულ ალტერნატივას კინოში: არა „ცხოვრება, როგორიც ის არის“, არამედ „ცხოვრება, როგორსაც წარმოსახავ“. თუმცა აღსანიშნავია, რომ მელიესი თავდაპირველად ლუმერების ესთეტიკისადმი ერთგულებით გამოირჩეოდა – იღებდა ყოველდღიურობიდან აღებულ სიუჟეტებს და იღებდა მხოლოდ პლენერზე. მაგრამ რეჟისორი ამ ესთეტიკას მალევე რადიკალურად გაემიჯნა და საფუძველი დაუდო პრინციპულად განსხვავებულ ტენდენციას – იგი საგანგებოდ მიმართავდა რეალობის სტილიზაციას, ქმნიდა ხელოვნურ სამყაროს, იყენებდა არა ნატურალურ მასალას, არამედ პავილიონს, დეკორაციებს, ბუტაფორიას...

მელიესის ესთეტიკურ მანიფესტში **კინემატოგრაფიული სახეობები**, რომელიც 1907 წელს დაიწერა, ვკითხულობთ:

„აქესესუარები მზადდება ზისვან, ქსოვილისვან, პაპიე-მაშესვან, თიზისვან, შესაძლებელია ნაძვლილი სავნების გამოყენებაც; მაგრამ თუ გსურთ, კარგ ფოტოგრაფიულ ეფექტს მიაღწიოთ, გლობს, ისინი არ გამოიყენოთ, მაშინაც კი, როცა საუბარი მიდის სკამებზე, ბუხრებზე, მაგიდებზე, ხალიჩებზე, ავეჯზე, საათებზე და ა.შ. ეს სავნები სპეციალურად დაამზადეთ და სავნის ბუნებრივი ფერის შესაბამისად ნაცრისფერის საგულდაგულოდ მოძებნილ გამაში შეღებეთ...“¹

შეიძლება პარადოქსულად მოგეჩვენოთ, მაგრამ მელიესი ამ საგულდაგულო „სიმულაკრუმს“ საჭიროდ მიიჩნევდა იმისათვის, რომ მიეღო „კარგი ფოტოგრაფიული შედეგი“, მიეღწია მხატვრული ღირებულების მქონე გამოსახულებისათვის. XIX-ის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული (მას მერე, რაც ფოტოგრაფია და ფოტოსალონები უფრო მასობრივ გახდა) და XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ზუსტი ფოტოგრაფიული ასლი,

¹ М. Ямпольский. *У Истоков Поэтики Кино. Искусство Кино*, 1981 №9, 83. 148

რეალობის ანაბეჭდი არც ითვლებოდა ხელოვნების ნიმუშად¹ და სხვათა შორის, არც ლიუმიერებს ჰქონდათ იმის პრეტენზია, რომ მათი უდიდესი გამოჩენილი ხელოვნების ახალ და სრულიად განსხვავებულ დარგს წარმოადგენდა. ამ უკანასკნელთათვის კინემატოგრაფი უფრო ტექნიკურ გასართობს წააგავდა.

„გართობა“, თამაში იყო მელიესის კინოსამყაროც, ოღონდ სულ სხვაგვარი თამაში, სადაც ტექნიკური საშუალებანი გვევლინებოდა არა იმისთვის, რომ რეჟისორის მხერის ობიექტი რეალურთან მაქსიმალური მსგავსებით ასახულიყო, არამედ ავტორის ფანტასმაგორიის, ზღაპრული მედიტაციების საუკეთესო რეალიზატორად. სავსებით კანონზომიერია, რომ სწორედ მელიესის კინოში გაჩნდა პირველი ტრიუკი, თუმცა აღმოჩენა შემთხვევით მოხდა – ტრიუკი, როგორც საუკუნეების განმავლობაში ხელოვნებაში არსებული გარდასახვის, მეტამორფოზის, ნიღბების ცვლის ტრადიციის გამოვლინება კინემატოგრაფისთვის სპეციფიკური ხერხით. მელიესი, ძველი ილუზიონისტი, სწორედ ამ ტრადიციაზე ააგებს თავის შემოქმედებას. მასთან საგნები პერსონიფიცირებულია, ადამიანები კი საგნებს ემსგავსებიან; უსულოს სული შთაბერება, სულიერი კი უსიცოცხლო ბუტაფორიად იქცევა – ერთ ნიღბს გამუდმებით ცვლის მეორე, მისი საპირისპირო, იშლება ზღვარი „ნამდვილსა“ და „არანამდვილს“ შორის, იბადება არარეალური ან უფრო სწორად – ზე-რეალური სამყარო...

ამდენად, ლიუმიერებისა და მელიესის თითქმის ერთდროული გამოჩენა კინოს ისტორიაში აბსოლუტურად კანონზომიერი იყო, რადგან (შესაძლოა მათგან დამოუკიდებლად და გაუაზრებლადაც კი) ისინი აღადგენდნენ ხელოვნებაში არსებულ მუდმივ დაპირისპირებულობას, მუდმივ ბრძოლას რეალურსა და არარეალურს, ნამდვილსა და წარმოსახულს, პირობითს შორის. ეს ტენდეციები გაჩნდა დასაბამიდანვე – მას შემდეგ, რაც ადამიანმა ცხოველთა ფიგურები პირველად ნახშირით გამოსახა გამოქვაბულის კედლებზე და თიხაში გამოძერწა პირველი

¹ მიხეილ იამპოლსკი ამგვარი პოზიციის დადასტურებად თვლის იმდროინდელი ფოტოატელიეების აღჭურვილობას, ფოტოსალონებს, რომლებიც მოწყობილი იყო უცნაური ბუტაფორული დეკორაციებით, რომელთა პომპეზურ ფონზე ასევე „პომპეზურ“ პოზაში გამოჭიმულ ადამიანთა სტატიკური პორტრეტები გულუბრყვილო და ღიმილის მომგვრელია.

ქანდაკება. მას შემდეგ ერთმანეთის გვერდით არსებობდა ლეკორატიულობა და გამომსახველობითობა, სიბრტყობრიობა და სივრცის ილუზორული გადმოცემა, გრაფიკული სისადავე და თვალისმომჭრელი ფერწერულობა... კინოსთვის მარტოოდენ ფოტოგრაფიული ასახვის, „ონთოლოგიური“ (ანდრე ბაზენი) თუ „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციის“ (ზიგფრიდ კრაკაუერი) უნარის მინიჭება, რა თქმა უნდა, მხოლოდ და მხოლოდ აღარბეჭდა მის პოტენციალს, ართმევდა ხელოვნების სხვა დარგების უდიდეს პრიორიტეტს, რაც ამ ორი ტენდენციის მუდმივ მონაცვლეობაში, მათ ურთიერთგადაკვეთასა თუ მათ თანაარსებობაში მდგომარეობდა. სწორედ ეს დიალექტიკური კავშირი წარმოადგენდა ხელოვნების მუდმივი განახლების, ახალი ფორმების ძიებისა და დაბადებისას მნიშვნელოვან პირობას.

ფარაჯანოვი სწორედ ამ ესთეტიკას აგრძელებდა თავის შემოქმედებაში. ამიტომაც, რომ მისი ფილმები სტილისტურად იმეორებს მელიესის ტრადიციას. ისევე როგორც მელიესთან, ფარაჯანოვთანაც სცენები იდგმება კამერის წინ და კომპოზიციურად ზუსტად ჯდება ობიექტივის ჩარჩოში. ამიტომ კადრი ტრადიციული ფრაგმენტულობის ნაცვლად დასრულებული სურათის სახეს იძენს. თუ „კინემატოგრაფიული“ კადრები ერთიან ჯაჭვად ებმიან და მომენტალურად ცვლიან ერთმანეთს, რათა მოახდინონ უწყვეტი მოძრაობის ეფექტი, „ფარაჯანოვის კადრები“ შეჩერებულად, წყვეტილად ენაცვლება ერთმანეთს, თითქოს მათ დიაპოზიტივით უყურებ. ისინი ერთიანი მოძრაობის ვიზუალურ შთაბეჭდილებასაც არ ქმნიან, რადგან მოძრაობა ფარაჯანოვის ფილმებში ვითარდება არა დროში, არამედ – სივრცეში, უფრო სწორად კი – სიბრტყეზე. ამ ხერხს განსაკუთრებული ინტენსივობით მიმართავდა ფარაჯანოვის ერთ-ერთი „წინაპარი“ ფიროსმანი. ისევე როგორც აღიქმება ფიროსმანის საყოფაცხოვრებო ისტორიების ამსახველი სურათები – თანდათანობით, მოქმედებათა ფრიზულად განლაგებული ფაზების თვალის გადევნების შემდეგ, ფარაჯანოვთანაც გამოცალკევებულ, ფარული კავშირის მქონე კადრებსაც მხოლოდ გარკვეული თანმიმდევრული ჩვენების შედეგად გაიაზრებ. ამიტომაც აქვთ ფარაჯანოვის ფილმებს მდორე, აუჩქარებელი რიტმი, რაც მაქსიმალური ჭვრეტისთვის განგაწყობს; ამიტომაც შეხვდებით ფარაჯანოვთან ხშირად

გახეხებულ, ფრონტალურ ფიგურებს, რაც მას ისევ და ისევ პრიმიტივისტებთან აკავშირებს ანდა შენელებულ, ამჯერად უკვე მელიესის ტრადიციისაგან მიღებულ სტილიზებულ მოძრაობებს,¹ რომლებიც ყურადღების კონცენტრირებას ეხმარება. ამის გამო ფარაჯანოვის ფილმები ერთი შეხედვით სრული სტატიკის შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ფარაჯანოვთან სულ სხვაგვარი – შინაგანი დინამიკა მოქმედებს, რაც შიდაკადრობრივ მოძრაობებში გამოიხატება. ეს უკანასკნელი ერთგვარად შენიღბულია, ძირითადად ეკრანული გამოსახულების უკანა პლანზეა გადატანილი. მასზე თითქოს არ მახვილდება მაყურებლის ყურადღება, მაგრამ ქვეცნობიერად მოქმედებს. ხანგრძლივი, დროში უკიდურესად გაჭიმული კადრების სტატიკას ხან თოჯინა-ანგელოზის ტრიალი არღვევს, ხან მეისრის რთული, რეზუსისმაგვარი მოძრაობა... ფარაჯანოვის საყვარელ ნატურმორტებშიც კი ან თევზი ფართხალებს, ან წიგნის ფურცლები ფრიალებს, ანდა, საერთოდ, კომპოზიცია წყაროს ფონზე იშლება, რომელიც თითქოს ვიბრირებს წყლის დინებასთან ერთად. მონოტონური მოძრაობები მეტრონომის რიტმულ მოქმედებას ემსგავსება, მეტრონომისა, რომელიც საათისგან განსხვავებით, კონკრეტულად რაღაც დროის მსვლელობას კი არ აღწესნავს, არამედ აფიქსირებს მითოლოგიურ დროს, რომელიც არ გადის, არამედ მუდმივად არსებობს². ფარაჯანოვის ფილმებიც ზედროულ სივრცეში არსებობენ. მუდმივი დროის ანუ უდროობის შეგრძნებას ამძაფრებს სწორედ არა იმდენად სტატიკური გამოსახულება, რამდენადაც მონოტონურ მოძრაობათა მედიტაციური რიტმი, რაც აბსოლუტური ჭვრეტითობის განწყობას ქმნის.

ამგვარი მოძრაობის კანონებს ექვემდებარება ფარაჯანოვთან ყველაფერი. მასთან ფერიც კი შეიძლება ამოძრავდეს – **საათ-ნოჯის** ერთ-ერთ საწყისის კადრში თეთრ ტილოზე დაწვეთებული ლაქა დიდდება, ფართოვდება და ბოლოს, თითქმის მთელ ეკრანს გადაეკვრის.... ფარაჯანოვის ფილმებში კადრი თითქოს დანადგულია, რომელიც ასაფეთქებლად ცახცახებს.

განიხილავს რა ფარაჯანოვის ფილმების მუსიკალურ

¹ ფარაჯანოვის გმირები, ფაქტობრივად, კი არ დადიან, არამედ ცეკვავენ.

² აღსანიშნავია, რომ „ამბავი სურამის ციხეზე“ მისანი/ვარდოს ტრასცენდენტია ც სწორედ მეტრონომის „ტრაექტორიას“ იმეორებს.

ნაწარმოებთან მიახლოებულ სტრუქტურას, სვეტლანა სარქისიანი აღნიშნავს:

„თანამედროვე მედიტაციური მიმართულების მუსიკაში შემოვიდა ისეთი ტერმინოლოგიური ცნებები, როგორებიცაა „დინამიკური სტატიკა“, „დინამიკური გაჩერება“, რომლებიც აბსოლუტურად ასახავენ ფარაჯანოვის მეთოდის პრინციპებს. რეჟისორისათვის დამახასიათებელია არა მოქმედების ჩვენება, რომელიც მიმართულია სიუჟეტური კულმინაციისაკენ და მისი მოძოლი კვანძის გახსნისაკენ, არამედ ხანგრძლივი გაჩერება – განსჯა, რომელიც აღწევს მაყურებლის ცნობიერისა და ქვეცნობიერის სიღრმეებში“¹.

შეფარული დინამიკის პრინციპი, რომელიც, ავტორის აზრით, თანამედროვე მედიტაციური მუსიკისთვის არის დამახასიათებელი და რაც ფარაჯანოვის შემოქმედებას ედება საფუძვლად, უფრო ადრეულ პერიოდში, კერძოდ, კი ფიროსმანის ხელოვნებაში უნდა მოვიძიოთ. როგორ მოძრაობასაც უნდა ასრულებდნენ ფიროსმანის გმირები, ისინი, თითქოს თავის თავში ჩადირულნი, ფრონტალურად დგანან და მაყურებელს (დამთვალიერებელს) უმზერენ. ფიროსმანსა და ფარაჯანოვს ამგვარი „ცოცხალი სტატიკა“ არქაიკასთან აახლოვებს, რომელიც გასაოცარ ემოციურ მუხტს იძლევა, თვითონ კი ინარჩუნებს მონუმენტურ სიმშვიდეს. „დინამიკური სტატიკა“ ეხმარება ფარაჯანოვს ეპიკური თხრობისთვის დამახასიათებელი მდორე რიტმის შენარჩუნებაში, რომლის კანონების გათვალისწინებით ქმნიდა თავის ფილმებს რეჟისორი. გოეთე შილერისადმი მიწერილ წერილში ეპიკური ლიტერატურის უმთავრეს სტრუქტურულ თავისებურებად შემდეგ თვისებებს მიიჩნევს:

„სულ უფრო და უფრო მეტად ვრწმუნდები, რომ ეპიკური ნაწარმოების ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს მისი შემადგენელი ნაწილების დამოუკიდებლობა. ეპიკური პოეტის მიზანი არის სიღრმიდან წამოსული უბრალო ჭეშმარიტება: ის გვიხატავს მხოლოდ საგნების მშვიდ არსებობასა და მოქმედებას მათი ბუნების შესაბამისად. მისი საბოლოო მიზანი უკვე მოძრაობის ნებისმიერ წერტილშია ჩადებული, ამიტომ მოულოდნელად კი არ მივიღტვით მიზნისაკენ, არამედ კმაყოფილებით ვყოვნდებით

¹ С. Саркисян. გვ. 55

თითოეულ ნაბიჯზე. ის გვინარჩუნებს უდიდეს სულიერ თავისუფლებას“¹

ასეთი განსაზღვრა არაჩვეულებრივი სიზუსტით ახასიათებს ფარაჯანოვის ფილმების სტრუქტურასაც, რომლებიც ახდენენ მითოლოგიური მოტივების ილუსტრაციას. რაკილა რეჟისორი მიმართავს მითს, რომელიც კაცობრიობის კულტურულ მეხსიერებაშია და ამდენად, დაწვრილებით გავრცობასა და ახსნასაც არ საჭიროებს, ამიტომ მთელი ყურადღება მიმართულია არა მოქმედების განვითარებისა და „კვანძის გახსნისკენ“, არამედ მაქსიმალური ჭვრეტისაკენ. ფარაჯანოვი თითქოს ასურათებს მითის ცალკეულ ნაწილებს, რომლებიც, მისი აზრით, თავისი პლასტიკური გამომსახველობითობის მხრივ განსაკუთრებით გამორჩეული არიან. ამის გამო ხშირად ესა თუ ის ეპიზოდი შეიძლება ამოვარდნილადაც მოგეჩვენოთ, ჩათვალოთ წმინდა ესთეტიკურ პასაჟად, რომლის დამუშავებაში გართულ რეჟისორს ავიწყდება ამბის მოყოლა. მაგალითად, სრულიად მოულოდნელად წააწყდებით **საიათ-ნოფაში ვისრამაანის** თემაზე გათამამებულ პანტომიმას ანდა კალიასა და პეპელას ცეკვას ფილმში **ამაგი სურამის ციხეზე**, რომლებიც კოსტიუმების მრავალფეროვნებითა და მდიდარი პლასტიკით გამოირჩევიან. მათ დახვეწასა და სრულყოფას იმდენივე ყურადღებას უთმობს რეჟისორი, რამდენსაც ცენტრალური ეპიზოდებისას. თუმცა „მთავარი“ / „მეორეხარისხოვანი“, რა თქმა უნდა, პირობითად არის ნახმარი, რადგან ამგვარი იერარქია ფარაჯანოვისთვის მიუღებელია. ამ შემთხვევაშიც თავს გვახსენებს სახვით ხელოვნებაში არსებული ტრადიცია, სადაც ნებისმიერი დეტალის დამუშავებისადმი თანაბრად სკრუპულოზულ მიდგომას ვაწყდებით – იქნება ეს მინიატურის ხელოვნება თუ პრიმიტივისტთა მხატვრობა ანდა აკოფ ოვნათანიანი, რომელიც, როგორც აღვნიშნე, ფიროსმანთან ერთად ფარაჯანოვის საყვარელ მხატვართა რიცხვს მიეკუთვნება.

ოვნათანიანის სურათებზე აგებული ფილმ-ეტიუდის **აკოფ ოვნათანიანის** პირველი ნაწილი სწორედ დეტალების თავისებურ კოლაჟს წარმოადგენს – პორტრეტებიდან „ამოჭრილი“ დეტალებისა. „ხელების სიუტა“, „თვალების სიუტა“ და ა. შ. – ასე შეიძლება დავასათაუროთ ცალკეული ეპიზოდები, რომლებზეც

¹С. Фрейлих. *Золотое Сечение Экрана*. Москва, 1976. გვ. 140

ხანგრძლივად აჩერებს მზერას რეჟისორი და მაყურებელსაც აიძულებს, გულდასმით დააკვირდნენ, რის შედეგადაც ამ გაყინულ, სტატიკურ ფიგურებში საოცრად მეტყველ გამოხედვასა თუ ჟესტს აღმოაჩენ... ფარაჯანოვისათვის ადამიანის სხეულის ესა თუ ის დეტალი, მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი „დინამიკური სტატიკის“ ჭვრეტის გარდა, საინტერესოა კიდევ ერთი ნიშნით – ეს არის სამკაულები, რომლებითაც შემკულია ოვნათანიანის პერსონაჟების ხელები, ყურები, გულ-მკერდი და რომელთაც იუველირის გულმოდგინებით ამუშავებს მხატვარი. როგორც აღვნიშნე, ანტიკვარული ნივთებით მოვაჭრის ოჯახში გაზრდილ ფარაჯანოვს ყოველთვის რაღაც დაუოკებელი ლტოლვა ჰქონდა უძველესი ნაკეთობების, ძვირფასი ფილიგრანული ნივთების მიმართ, რომლებიც თავის თავში რაღაც ამბავ(ებ)ს ინახავენ და გიყვებიან/გახსენებენ წარსულ დროზე.

ამიტომაც უთმობს ფარაჯანოვი მათ დიდი ყურადღებას, მთელ ეპიზოდებს უძღვნის, რომელთაც გარკვეული „ავტონომიისაკენ“ აქვთ მიდრეკილება. ფარაჯანოვიც ასათაურებს, გამოყოფს მათ ერთმანეთისაგან და ფაქტობრივად, ცალკეული ნოველების სახეს სძენს, რომელთაც აერთიანებს შინაგანი დრამატურგია, აღმოცენებული პლასტიკურ ან იდეურ ასოციაციებზე. თუმცაღა ისინი თავის თავში დასრულებულნი არიან, მაგრამ მათი საბოლოო აღქმა შეუძლებელია ერთმანეთთან დიალოგის გარეშე – ისევე როგორც, ერთი მხრივ, თითოეული შემოსაზღვრული კადრისა, სრულყოფილი სურათ-კადრისა და მეორე მხრივ, ერთიან კონტექსტში გასააზრებელი ელემენტისა. თუმცა **მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები** ჯერ კიდევ არ არის უკიდურესად დაჩეხილ-დანაწევრებული, მაგრამ მასში უკვე გამოიყენება ეს ხერხი. შემდგომ ფილმებში მას ინტენსიურად მიმართავს რეჟისორი, განსაკუთრებით კი ფილმ-კოლაჟებში, როგორებიცაა **ამაგი სურამის ციხისა** და **ამულ-ყარბში**.

ტიტრის შემოტანით ფარაჯანოვი კიდევ უფრო ხაზგასმით აღადგენს ამჯერად არა მხოლოდ მელიესის, არამედ საერთოდ მუნჯი კინოს ესთეტიკას, რომელიც კადრის გამომსახველობითობას, მსახიობის პლასტიკასა და მის მეტყველ მიმიკას ემყარება. ფარაჯანოვთან, ფაქტობრივად, იგნორირებულია სიტყვა, როგორც ასეთი, რაც განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოვლინდება

მისი ფილმების უცხო ენებზე გახმოვანებაში. ასე მაგალითად, **მიეწეებულ წინაპართა არღილებში** მთლიანად გუცულური დიალექტია გამოყენებული, რომელიც ერთგვარად რეჩიტატიულ ფორმას იღებს – დიალოგები უკრაინული სიმღერების, ტრომბონებისა და სალამურის გაბმული პარტიტურის შემადგენელ ნაწილებად აღიქმება. **საიათნოვადან** მოყოლებული სიტყვა კადრს გარეთ გადაინაცვლებს. პერსონაჟები სულ უფრო და უფრო მეტად უმზერენ ერთმანეთს ან კამერას, ვიდრე ლაპარაკობენ. ეს უკანასკნელიც სულ უფრო და უფრო დიდხანს ჩერდება პერსონაჟებზე, თითქოს შეისწავლის მათი სახის თითოეულ მოძრაობას, თითოეულ ნიუანსს. რეჟისორი მაყურებელსაც ვუაიერისტად აქცევს, რომელსაც აბსოლუტური ჭვრეტითობის განწყობის შესამქნელად ხელს უწყობს მდიდარი ხმოვანი პარტიტურაც. მთელ ფილმს ტაპიორის გაბმული აკომპანემენტით გასდევს მრავალფეროვანი მუსიკალური ფონი, რომელიც სხვადასხვა ეროვნული მოტივის თავისებურ კონგლომერატს წარმოადგენს. მუსიკალური ფრაზა უმთავრესად შესრულებულია გამორჩეულად მკვეთრი ჟღერადობის საკრავზე და ფარაჯანოვის ფილმების ყურების შემდეგ მეტყველ პლასტიკურ ხატებთან ერთად კარგა ხანს მიგვევა რომელიმე მათგანის ხმა, რომელსაც ყოველი ფილმის „ძირითადი პარტია“ მიჰყავს.¹ **მიეწეებულ წინაპართა არღილებში** – ტრომბონები, **საიათნოვაში** – ქამანჩა, აშულ-ყარიბში – თარი... ამ ფონზე აქა-იქ გაისმის საიათ-ნოვას ხან სომხურად, ხან აზერბაიჯანულად აჟღერებული ლექსები (**საიათ-ნოვაში**) ანდა მთლიანად აზერბაიჯანული დიალოგები (**აშულ-ყარიბი**), რაც პერსონაჟთა ეროვნული თუ კულტურული არეალის აღმნიშვნელი ნიშნებია მხოლოდ. ამის იქით ფარაჯანოვს ნაკლებადლა აინტერესებს მათი წარმომავლობა, რადგან, როგორც არა ერთხელ აღვნიშნე, ისინი არა კონკრეტული, არამედ ზოგადი მითოლოგიური სახეები არიან.

თუმცადა ამ ნიშნებს, ისევე როგორც ფარაჯანოვის ფილმების ყველა სხვა კომპონენტს, ასოციატური ჯაჭვი მოჰყვება, რის შედეგად გმირები გაცილებით უფრო ცოცხალ და მეტყველ სახეებად იქცევიან, ვიდრე იქნებოდა ეს თხრობითი ნარატივის

¹ რასაკვირველია, თითოეული ფილმის ამა თუ იმ მუსიკალური საკრავისადმი „მიკუთვნებას“ ისევდასივე პირობითად ვაზღენ, ისევე როგორც მათი პლასტიკური სახის განსაზღვრას – ამა თუ იმ ფერწერული ჟანრით.

საშუალებით კონკრეტული, მშრალი ინფორმაციის მოწოდებისას. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა **აკოფ ოენათანიანი**, რომელიც არა ტიპური ავტობიოგრაფიული ფილმია მხატვარზე, არამედ – მის ტილოებზე გამოსახულ გმირებზე. ერთ-ერთ ეპიზოდს მთლიან აკუსტიკურ ფონად მიჰყვება ფორტეპიანოზე შესრულებული ვალსი, რომელსაც აწყვეტინებს ერთ-ერთი „პერსონაჟის“ საუბარი ფრანგულად. კადრს გარეთ გატანილი თითქოს ეს უმნიშვნელო ხმოვანი ნიუანსები არაჩვეულებრივი სიცხადით აღადგენენ ოენათანიანის თანამედროვე ეპოქის ატმოსფეროს და ახდენენ მხატვრის პერსონაჟების სოციალურ დახასიათებას. ოენათანიანი ძირითადად XIX საუკუნის მდიდარი სომეხი ვაჭრებისა და არისტოკრატიის პორტრეტებს ქმნიდა, რომელთა ცხოვრების წესში ინტენსიურად შემოიჭრა ევროპული კულტურა უმთავრესი და განუყოფელი ატრიბუტით – ფორტეპიანოთი და ფრანგული ენით. ასე რომ ხმა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფარაჯანოვის ფილმების ერთიან მეტაფორულ-ასოციაციურ ქსოვილში სიტყვის კონკრეტული მნიშვნელობისაგან განსხვავებით, რომელსაც პრინციპულად უარყოფს რეჟისორი,

ხმის „გაუცხოების“, კადრს გარეთ გატანის ხერხი კიდევ უფრო ამძაფრებს განყენებული ჭვრეტის ატმოსფეროს. ხმის არა გამოსახულებაში ორგანული ჩაწერა, არამედ მასზე დადება ხაზს უსვამს თხრობისა (story-ს ანუ mytos-ს) და სახიობის მომენტს. რეჟისორს თითქოს ამ სახით შემოჰყავს უხილავი ანდა მცირე ხნით გამოჩენილი ნარატორი, რომელიც ყვება, წარმოგვიდგენს ან კომენტარს უკეთებს გათამაშებულ ისტორიას. ფარაჯანოვის ფილმებში ხშირად ჩნდება ორქესტრა (**ამაგი სურამის ციხისა, აშულ-ყარიბი**), რომელზეც გათამაშდება ფილმში აღბეჭდილი სანახაობა. წარმოდგენის სანახავად კი მაცნეს, წინასწარმეტყველის მითოლოგიზებული პერსონაჟები გვიწვევენ. **სურამის ციხის** პროლოგში წყაროს პირას დადებულ ყანწს ჩაბერავს მესაყვირე და მოუხმობს თანასოფლელებს, რათა ამცნოს ციხე-სიმაგრის აგების შესახებ. ამასთანავე, იგი მხატვრული სახეც ხდება, რომელიც ამბავს უამბობს მაცურებელს. მესაყვირის სახე-სიმაღლო უკვე **მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებში** ჩნდება – ცის კამარაზე გადასერილი ტრომბონები – **საიათ-ნოფაში** ის ნიჟარამომარჯვებული ქერუბიმისა და ანგელოზის შერწყმული

იკონოგრაფიით გვევლინება... ერთდროულად ეს სახე მთხრობელისა და რაღაცის მაუწყებლის, წინასწარმეტყველის ფუნქციას იძენს. მესაყვირის თავისებურ „მუტაციას“ წარმოადგენს ჯამბაზის, ზუმარას სახე, რომელიც ზოგჯერ ისევ მითიური მთხრობელია (ოსმან-ალა რეინკარნირებული სვიმონ-მესტიერეში), უმეტესად კი ავისმომასწავლებელი ნიშანი. საბოლოოდ კი ისინი ისევ და ისევ მელიესის ფერიული სამყაროდან გადმოსული სიმბოლოები არიან, გარკვეულწილად თვით მელიესის შემკვიდრენი, რომელიც თავისი ფილმების დასაწყისში, როგორც მეზღაპრე, ფარდას ხსნიდა, ესალმებოდა მაყურებელს და იწვევდა უჩვეულო, თავის მიერ გამოგონილ სამყაროში სამოგზაუროდ.

მელიესის, როგორც ყოფილი ილუზიონისტის მიერ კინოში დამკვიდრებული თამაშის, გარდასახვის ხერხი უდიდეს დინამიზმს სძენს ფარაჯანოვის პერსონაჟებს, რომლებიც მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდიან, ხშირად ერთი ფილმიდან მეორეში გადადიან და ქმნიან დაუსრულებელ ჯაჭვებს რეჟისორის უსისტემო სისტემაში. ეს ხერხი მაქსიმალურ გამოვლინებას აღწევს უკვე ხსენებულ ბინარულობის პრინციპში. ამ შემთხვევაში ფარაჯანოვის გმირთა მითოლოგიურობა, რაც მათ უაღრესად კრებით ხასიათში გამოიხატება ხოლმე, მხოლოდ ასოციაციური მრავალფეროვნებით კი აღარ შემოიფარგლება, არამედ ვიზუალურადაც გაორდება, გამრავლდება... ეს მოტივი ერთგვარად ლოკალიზდება აბრეშუმის პარკის სახეში, რომლის „საიდუმლო პეპლად გარდაქმნის, არსებობის ახალ ფორმაში გადასვლის მეტამორფოზა“.¹

*„შენ გარდაჰხვედი ამ სოფლიდან
და ჩვენ, მცხოვრებთა მზის ქვეშ,
სააქაოს დარჩენილთა,
განვიშაღეთ პარკი აბრეშუმისა,
რათა საიქიოს პეპლად აღმოჰფრინდე“.*

საიათ-ნოვაში აუღერებული საიათ-ნოვას ლექსი გარკვეულწილად სიმბოლიკის გასაღები ხდება არა მხოლოდ ხსენებული ფილმის, არამედ ასევე **ამაგი სურამის ციხისთვის**, სადაც კიდევ უფრო განივრცობა აბრეშუმის პარკის მოტივი. ლექსს წინ უსწრებს კადრი აბრეშუმის პარკის მსგავსად გადახვეული მიცვალებულით. ამგვარად მუმიფიცირებული

¹ Л. Григорян. გვ. 177

მოზუცი მისანი კი **ამჟამი სურამის ციხეში** ასალგაზრდა ვარდოდ გარდაისახება. თუმცა ამჯერად დაწყვილებულ პერსონაჟთა როლებს აღარ ასრულებს ერთი მსახიობი (სოფიკო ჭიაურელი **საათ-ნოვაში** და დოდო აბაშიძე **ამჟამი სურამის ციხეში**), მაგრამ საგულისხმოა, რომ მათი შემსრულებლები დედა-შვილი არიან (სოფიკო ჭიაურელი/ვერიკო ანჯაფარიძე), რაც თავისთავად უკვე ატარებს ერთმანეთში გადასვლის, ერთმანეთში გაგრძელებული ცხოვრების ერთიანობის იდეას.

ფარაჯანოვის პოეტიკის არამდგრადი, ცვალებადი ბუნება არის სწორედ მისი უჩვეულო პოლიფონიურობის პირობა. ფარაჯანოვის მდიდარ ეკრანულ სამყაროში არც ერთ კომპონენტს არ გააჩნია ერთი მყარად განსაზღვრული ფუნქცია. სწორედ ამაში სდებდა ბრალს მიხეილ ბლეიმანი რეჟისორს, როდესაც წერდა, რომ ფარაჯანოვის მეტყველება, რომელიც „თხრობის მანძილზე წარმოიშვება და ყოველთვის ახლად იბადება“, ძალზე სუბიექტურია და ბოლომდე მისი წაკითხვა გართულებულია:

„გამომსახველობითობაზე კონცენტრირებას, სწრაფვას, რომ ფილმის მთელი შინაარსი გამოიხატოს ფერწერულ, მუდმივად სტატიკურ სახეში, მიუყვართ თითოეული კადრის აზრის ავტონომიზაციამდე, უფრო მეტიც – მისი მნიშვნელოვნების უგულებელყოფამდე. თითოეული დეტალი არსებითია. არსებითია ყველაფერი, რაც გამოსახულია კადრში, არსებითია მისი კომპოზიციები, ფერი... ფილმის ენა იქცევა ენად, რომლის კასადები მხოლოდ თავად რეჟისორისთვის არის ცნობილი“¹

სავსებით მოსალოდნელი იყო ცენზურისა და საბჭოთა იდეოლოგიების ამგვარი დამოკიდებულება ფარაჯანოვის პოეტიკის მიმართ, რომლებიც ხელოვნებაში გამორიცხავდნენ ყოველგვარ ირაციონალურს. მხატვრული ნაწარმოების მითოლოგიურობის ხასიათის განსაზღვრისას მეორე თავში მსოფლმხედველობრივი და სტრუქტურული მითოლოგიზმი გამოვყავი. შეგახსენებთ, რომ ამ უკანასკნელის მაგალითად სოცრეალიზმის ნიმუშები შეიძლება განვიხილოთ, სადაც მოვლენისა თუ გმირის დეტერმინიზირება ხდება არა განყენებულად, ობიექტური ფაქტორებისგან დამოუკიდებლად, არამედ სოციალური, პოლიტიკური და

¹ М. Блейман. *Архаизмы или новаторы*, წიგნში *О Кино –Свидетельские Показания*. 1973. გვ. 534-535

იდეოლოგიური მოთხოვნების ზუსტი გააზრების საფუძველზე.

ასეთი ხელოვნება ითხოვს პლაკატს, სადაც ყველაფერი ერთნიშნა და აბსოლუტურად გასაგებია. ფარაჯანოვის პლასტიკური ხატებით მდიდარი ეკრანული სამყარო, გარდა იმისა, რომ რთულ ლაბირინთებში გითრევდა და გაბნევდა, საშიშროებასაც ქმნიდა, რადგან მაყურებელი იწყებდა ფიქრს, გონების ვარჯიშს, მით უმეტეს, რომ ფარაჯანოვთან სიტყვიერი განსაზღვრებაც მინიმუმამდე იყო დაყვანილი.

ერთგვარ „თავსატეხს“ წარმოადგენდა ფარაჯანოვის სცენარებიც, სადაც სიტყვა ინფორმაციას კი არ იძლეოდა, არამედ ასოციაციურ აზროვნებას აღვიძებდა, ბიძგს აძლევდა ფანტაზიას, რის შედეგადაც იბადებოდა სახე-სიმბოლო, იერ-სახე. ფარაჯანოვის სცენარები იყო არალინეარული, წყვეტილი, სიზმრისეული, სადაც ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ ფანტასმაგორიული სახეები. ამიტომაც მას ხშირად საყვედურობდნენ მისტიციზმში გაჭრას, ფორმალისმსა თუ აბსტრაქციონიზმს. ფარაჯანოვს საკუთარი ფილმებისათვის ბრძოლა უკვე სცენარების დამტკიცებიდან უხდებოდა, რადგან კინემატოგრაფისტთა ბიუროკრატიული აპარატი ვერ მიიღებდა არასტანდარტულ, „აბნეულ-დაბნეულ“ ლიტერატურულ პირველსაწყისს, რომელიც მოკლებული იყო ლოგიკურობასა და სიცხადეს.

„როგორ შემიძლია კინოს ენაზე გადმოვცე, რა არის წვიმა? – საწვიმარი ლაბადებით...“ – ეს არის ნებისმიერი მოვლენისადმი ფარაჯანოვის დამოკიდებულების მთავარი პრინციპი ანუ კონკრეტული მოვლენა არა „ნატურალური სახით“, არამედ მხატვრულ სახეში გაცოცხლებული, რომლის აღქმასაც ფარაჯანოვი მაყურებლის ფანტაზიას მიანდობს. ამ უკანასკნელს კი ეკრანულ პლასტიკასთან ერთად ზემოთ განხილული აკუსტიკური კომპონენტიც ეხმარება, რომელიც მუსიკალური აკომპანემენტის რანგშია აყვანილი.

ფილმების მეტაფორულ ლაბირინთში გაღწევას ართულებს რეჟისორის საყვარელი ხერხი – „ფერწერილი განმეორებები“, რომლებიც გვევლინება, როგორც დამაკავშირებელი ელემენტი, როგორც ესთეტიკური ფენომენი.¹ თუ *მეფიწვებელ წინაპართა აჩრდილებში* მეტაფორა დრამატურგიულადაც იყო განპირობებული

¹ И. Морозов. გვ 155

და „განმეორებისას ფერწერული დეტალი იქცეოდა კულმინაციად“ – მაგალითად, ჩამოწვევითი ავგაროზი, ყვავილოვანი მღელო, რომელსაც პალანგასთან შეუღლების შემდეგ გადაცელავს ივანე, როგორც თავისი და მარიშკას სიყვარულის რომანტიკულ სარეცელს, – მომდევნო ფილმებში ეს ხერხი მაქსიმალური აბსტრაგირებას აღწევს და აბსოლუტურად მოკლებულია თხრობითობის მომენტს. მეტაფორა აქ რაღაც ცნებას იტევს, ამ უკანასკნელს უქმნის პლასტიკურ გარსს და არა ამბავს. ამიტომაც არის, რომ ფარაჯანოვისათვის დამახასიათებელი „ფერწერული განმეორებები“ ერთი ფილმის ფარგლებში კი არ „მოდრაობს“, არამედ – ფილმიდან ფილმში, თანაც არც თუ იშვიათად ინტერპრეტირებული სახით გვევლინება.

ფარაჯანოვის ფილმების ყველაზე დიდი ხიბლი სწორედ ამაშია, რომ რეჟისორი არაფერს კარნახობს მაყურებელს, არ აძლევს ერთ გასაღებს ფილმის თუ ცალკეული კომპოზიციის რთული სტრუქტურის ამოსაცნობად, პირიქით, მუდმივად უცვლის მნიშვნელობებს მეტაფორულ სახეებს. ფარაჯანოვი ქმნის ზღაპარს, რომლის ყურებისას შენც უნდა იქცე ბავშვად და მთლიანდ მიიღო მისი თამაშის წესები. იგი ქმნის სანახაობას, რომელშიც ბევრი რამ მართლაც გამოცანად რჩება, ალბათ, რეჟისორისთვისაც, რადგან ეს უმდიდრესი პოეტიკა, უპირველეს ყოვლისა, ინტუიტიურად იბადება. ამას გარდა, ფარაჯანოვისთვის ესა თუ ის აქცენტირებული დეტალი ხშირად მნიშვნელოვანია არა იმდენად, რომ იგი რაღაც წინა ისტორიას ინახავს, არამედ რამდენადაც მითოლოგიური „შენ“ – ანუ ესთეტიკური ჭვრეტის ობიექტი (უფრო ფარაჯანოვისეუროდ რომ ვთქვა – სუბიექტი), უბრალოდ ნივთი, საგანი, რომელიც რეჟისორისთვის ჩვეულებრივ ცოცხლობს, სუნთქავს და სწორედ ამით არის საინტერესო. ამიტომ მაყურებელი არც თუ იშვიათად შეიძლება რეჟისორის პროვოცირებაზე წამოეგოს, როცა ფარაჯანოვი მხოლოდ ტკება (და მაყურებელსაც აძლევს ამის საშუალებას) ამქვეყნად არსებული თუ ადამიანის მიერ შექმნილი სილამაზით.

ამიტომ, ძნელია დაჯერებით ამტკიცო, რომ, მაგალითად, ფარაჯანოვის ფილმებში ერთმანეთთან გამუდმებით დაკავშირებული ბროწეულის წვენი (უფრო ადრე, *მეფიწვებელ წინაპრთა არჩილებში* – დასრესილი წითელი კენკრა) და სისხლი

ყოველთვის სამყაროს დიალექტიკური არსებობის, სიკვდილ-სიცოცხლის ერთიანობის გამომხატველია. იქნებ ზოგჯერ ისინი უბრალოდ ფაქტურის, მოძრაობის „ტრაექტორიის“ მსგავსების მიხედვით ასოცირდებიან ერთმანეთთან (ისევე როგორც, ფეხით გასრესილი ყურძნის წვენი) და ა. შ. ანდა იქნებ უბრალოდ, „პირველყოფილის“ აღტაცება და თაყვანისცემაა წითელი სითხის — ამ გასაოცარი ინტენსივობის ფერის მქონე სითხის მიმართ? წითელისა, გოეთეს „ქრომატიკის“ მიხედვით ყველაზე ტევადი ფერისა, რომელიც ნაწილობრივ პოტენციურად, ნაწილობრივ აქტიურად შეიცავს ყველა სხვა ფერს. წითელისადმი გამორჩეული სიყვარული კი აშკარად ვლინდება ფარაჯანოვის ფილმებში.

წითელი ფერთა უძველეს სიმბოლიკურ სისტემებში თითქმის ყველა კულტურაში იკავებს ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ადგილს. იგი მიჩნეულია მთავარ ფერად უმეტესად შავ, თეთრ და ყვითელ ფერებთან ერთად და უკავშირდება ცეცხლს — ანტიკური განსაზღვრებით ძირითადი ელემენტებიდან პირველს, ხან ყოვლისმშთანთქმელ ძალას, ენერგიას, ხანაც სისხლს — სიცოცხლის გაგრძელების პირობას, ჯადოსნურ სითხეს და ა. შ. განსაკუთრებული პოტენციის მატარებელია წითელი ფარაჯანოვთანაც: ის ხან ვნებიანი სიყვარულის ფერია (პალაგნა ყოველთვის აქცენტირებულია წითელი ლაქით: ლაჟღაჟა თავსაბურავი, მძივი, საქორწინო ღამეს გაფარებული წითელი ფარდა და ა. შ.), ხან უღმობელი სიკვდილისა (**მეფიწვებელ წინაპართა აჩრდილებში** წითელი ამღვრეულ სისხლისფრად გადაეკვრის წაჩხუბებულ ივანესა და იურას, ბედისწერის ქსელივით გადახლართულ საუკუნოვან ფესვებს, რაშებს,¹ თითქოს თავისი ბლანტი საფარველით სურს მოძრაობის შეჩერება. უნებლიეთ წამოტივტივდება და მთელი ფილმის განმავლობაში გიტრიალებს ფრაზა კოციუბინსკის ამავე მოთხრობიდან, როცა მწერალი იურასა და ივანეს შერკინების სცენას აღწერს: „ისინი სასიკვდილო ცეკვას ცეკვავდნენ — ეს წითელი ნიღბები, რომლებსაც ცხელი სისხლის ორთქლი ასდიოდათ“. **აშულ-ყარიბში** კი აშული გარდაცვლილ მასწავლებელს საკუთარ წითელ პერანგში გაახვევს და ისე მარხავს...). ზოგჯერ წითელი ფერი ცხოველმყოფელ ძალად

¹ აღსანიშნავია, რომ ფილმი უცხოურ გაქირავებაში გადიოდა ცეცხლოვანი რაშების სახელწოდებით.

გვევლინება: ფარაჯანოვთან ხშირად გამოწოვენ ბროწეულის წვენს. **საიათ-ნოვაში** ერთგან ბროწეულის წვენი უკავშირდება საწნახელში ყურძნის გამოწურვას. ყურძნის წვენი, რომელიც იქცევა ღვინოდ – ანუ მაცხოვრის სისხლად...

ცალკეული ფერის დაკავშირება ურთიერთგამომრიცხავ მოვლენებთან (წითელი, ერთი მხრივ, როგორც სიკვდილისა და მეორე მხრივ, ცხოველმყოფელი ძალის ფერი) უძველესი, მითოლოგიური ხანიდან იღებს სათავეს, როცა ანტიონომიური წყვილი ერთ მთლიანად აღიქმება. განიხილავს რა გეორგ ფრიდრიხ კრეიციერი რელიგიურ სიმბოლიკაში ფერის ამბივალენტურობის გამოვლინებას, ასკვნის:

„ეს მოვლენა იმაში მდგომარეობს, რომ განვითარების ადრეულ ეტაპზე ერთი და იგივე წარმოდგენა, აღმნიშვნელი ან სიტყვა ერთდროულად ორივე ურთიერთგამომრიცხავ დაპირისპირებას გამოხატავს“¹

ერთი და იმავე ფერის გამოყენებისას ხშირ შემთხვევაში ტონალური ნიუანსებიც არ არის გათვალისწინებული, რითიც შესაძლოა განსხვავებაზე მიეთითოს, უბრალოდ, მათ კონტექსტის მიხედვით მიეწერებათ სხვადასხვა ფუნქცია: მაგალითად, სიკვდილის გამომხატველი ქათქათა თეთრი მამლები **საიათ-ნოვაში** (და, ვთქვათ, არა შავი, როგორიცაა ასევე სიკვდილის მაუწყებელი ბატკანი **მიეწეებულ წინაპართა აჩრდილებსა** თუ **ამბავი სურამის ციხეში**) და აშულისა და მაგულის სპეტაკი თეთრი საქორწინო სამოსი, რაც სიყვარულისა და სიცოცხლის აღმნიშვნელია. მაგრამ არც თუ იშვიათად ფარაჯანოვთან, ისევე როგორც ფერთა ტრადიციულ სიმბოლიკაში, ნიუანსირებასაც შეხვდებით. ფერთა ნეგატიურ-პოზიტიური მნიშვნელობების აღნიშვნა მათი შინაგანი ბუნებით – ცივი ან თბილი ტონალობების საშუალებებით ხდება: ასე მაგალითად, ზურაბის ოქროსფრად აელვარებული ყვითელი თმა სინათლის, სიწმინდის, სიდიადის გამოხატულებად იკითხება, მაშინ როდესაც ჯამბაზის – რომელიც გამუდმებით ებლანდება ოსმან-ალას ფეხებში – ტანისამოსის ცივი, გაყინული ყვითელი ლაქები სიავის, ორგულობის, ბოროტების ნიშანია...

ფერის სიმბოლიკის განხილვაც მიუთითებს ფარაჯანოვის

¹ С. Эзенштейн. *Избранные Произведения в 6-ти Томах*, т. 3, Москва, «Искусство кино» 1964. გვ. 175

ხელწერის თავისებურებაზე – ფარაჯანოვის, რომელიც ყველა ასპექტში რჩება მუდმივ მაძიებელ, მუდმივ დაეჭვებულ და მუდმივად „თავგზამხროველ“ პიროვნებად, რომლისთვისაც არ არსებობს არანაირი სტაბილური მოვლენა და მნიშვნელობა. ეს უკანასკნელი აღიქმება, როგორც ანტინომიურ წყვილთა დიალექტიკური ერთობა, რომლებიც ზოგჯერ ერთმანეთს უცვლიან კიდევაც ადგილებს. ამდენად, მათი შემომსაზღვრელი კონტური მხოლოდ პირობითია, რომელიც ნებისმიერ მომენტში შეიძლება გაირღვეს. (გავიხსენოთ კლასიკური მითის სტრუქტურა: კონფლიქტური შეჯახების შემდეგ კვლავ გრძელდება მარადიული კონფლიქტი; დასასრულს მოჰყვება ნიშნების ურთიერთშენაცვლება და დაპირისპირებულობათა ახალი ციკლის დასაწყისი. ასე რომ, ერთგვარი ამორფულობა, საერთოდ, დამახასიათებელია მითოლოგიური აზროვნებისათვის).

ამიტომაც გეჩვენება, რომ ფარაჯანოვი დაუსრულებლად მიმართავს მაყურებლის პროვოცირებას, როცა ერთგან მოძებნილ გასაღებს მეორე ეპიზოდში ჩიხისკენ მიჰყავს. რეჟისორი, რომელიც ნებისმიერ ნივთსა თუ დეტალს ასულიერებს, მოულოდნელად ახალ თამაშს გვთავაზობს: ამ გაცოცხლებული ნივთების გვერდით ათავსებს უსულო ბუტაფორიას – ხაზგასმულად პრიმიტიულს, საგანგებოდ კუსტარულს. მელიესის ილუზიონისტური ტრადიციის აღდგენით რეჟისორი ამკვიდრებს კიჩის ესთეტიკას, რაც ფარაჯანოვის შემოქმედების ბოლო პერიოდში სულ უფრო და უფრო აქტიურად ვლინდება – კიჩი თავისი მყვირალა აქცენტებით, გამომწვევი დისონანსებით, ირონიული დამოკიდებულებებითა და მაყურებლის პროვოცირებით, რომელიც მიჩვეულია (და მოითხოვს კიდევ), რომ ეკრანზე იხილოს რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოებული გამოსახულება. აქ კი ბუტაფორიული ცხენი ან ვეფხვი მოუხერხებლად გადაადგილდებიან (მაშინ როცა ცოცხალი ეგზოტიკური სირაქლემა ყელმოღერებული იყურება ეკრანიდან), მოჭრილი თავი-გოგრიდან გამოცოცდება სისხლის აღმნიშვნელი წითელი თავშალი (თანაც ეს ზუსტად ის „ბანალური“ თავშალია, რომელიც ფარაჯანოვის ბოლო ორ ფილმში ქალთა კოსტიუმების განუყოფელ აქსესუარს წარმოადგენს), პაუები აკაკანებენ სათამაშო ავტომატებს, მათი გაცოფებული ფაშა კი უღვაშს იძრობს, თვალს გიკრავს და კვლავ იწებებს...

გამოწვევა განსაკუთრებით მძაფრდება **ამჟამო სურამის ციხესა და აშულ-ყარაბში**, სადაც ტრადიციული მითების ინტერპრეტაციისას რეჟისორი აბსოლუტურად თავისუფლდება ნებისმიერი კლასიკური ნორმისგან, და ფაქტობრივად, მთელი ფილმის მანძილზე არ გცილდება მისი ირონიული მზერა. ფარაჯანოვი საკუთარ შემოქმედებასაც დაცინვით უყურებს. **აშულ-ყარაბის** ფინალში კამერაზე შეფერენილი მტრედი აღიქმება ირონიად კინოსი, როგორც ფოტოგრაფიიდან წამოსული ხელოვნებისა, რაშიც, რა თქმა უნდა, რეჟისორი საკუთარ ესთეტიკურ გატაცებასაც გულსხმობდა.

„პურიტანი“ მაყურებლის გაღიზიანებას ხელს უწყობს მაქსიმალურად ჭრელი გამოსახულება, ღაჟღაჟა ფერების მოზაიკა. ამ ფილმებში აქტიურად მკვიდრდება ატლასისა და აბრეშუმის ფაქტურა, რომელთა პრიალა ზედაპირი კიდევ უფრო მეტი ინტენსივობით გამოასხივებს ისედაც ნათელ და მჟღერ ტონებს. ეკრანი სავსეა არა მხოლოდ დაუკავშირებელი ფერებით, არამედ ფორმებით, დეტალებით... ბატონობს სრული ეკლექტიკა, რომელიც ვლინდება, როგორც ახალ ესთეტიკურ კატეგორიად ჩამოყალიბებული „სუფთა“, „მთლიანი“ სტილი. ფარაჯანოვი ყველაფერში და ყოველთვის ბოლომდე ეკლექტურია. ის საგანგებოდ აგებს თითოეულ კადრს, როგორც ეკლექტურ სურათს, როგორც პოსტმოდერნულ კოლაჟს, განზრახ ათავსებს ერთმანეთის გვერდით თითქმის ურთიერთგამომრიცხავ ელემენტებს, რადგან ეს უკანასკნელნი მისთვის ძალზე ნაცნობი, მისი განუყოფელი ნაწილები არიან. ფაქტობრივად, თვითონ ფარაჯანოვი იყო შინაგანად ძალზე ეკლექტური, სხვადასხვა ტრადიციის მატარებელი, რომელთა სრულყოფილად გამოვლენა, ალბათ მხოლოდ ამგვარად – ჭარბად ფერადოვანი ზღაპრული სამყაროთი შეიძლებოდა.

რეზიუმე

„ღმერთი ერთია“ – ასეა დასათაურებული **აშულ-ყარაბის** ერთ-ერთი ეპიზოდი. ეკლესიის აფსიდში აშულს გარს ბავშვები შემოჰხვევიან და სულგანაბული უსმენენ. კონქში ღვთისმშობლის ფიგურა იკითხება, საკურთხეველთან ჩნდება ძროხა, როგორც შობის სემანტიკური ნიშანი. მოულოდნელად კადრს კვეთავს ხარის რელიეფური გამოსახულება – ძროხა, ხარი, ასევე როგორც წარმართულ რელიგიათა ერთ-ერთი უმთავრესი კულტი. ბავშვთაგან ერთს წმინდა გიორგის ხატი უჭირავს – წმინდა გიორგი, რომელიც წარმართული და ქრისტიანული რელიგიური შეხედულებების ნაზავს წარმოადგენს და რომელმაც საქართველოში განსაკუთრებით მკვიდრად მოიკიდა ფეხი. აშკარაა ფარაჯანოვის სიყვარულიც ამ წმინდანისადმი, რომელსაც გამუდმებით აწყდები მის ფილმებში. თანაც ის არა მარტო ხატებიდან გადმოგცქერის, არამედ, ფაქტობრივად, ამ ფილმების პერსონაჟადაც არის ქცეული.

წარმართული, ქრისტიანული და მუსლიმური შეხედულებების თავმოყრა სრულიად ორგანულია ფარაჯანოვის ეკლექტურ სამყაროში. განხილულ ეპიზოდამდე ცოტა ადრე **აშულ-ყარაბში** Ave Maria აჟღერდება აღმოსავლური ბაიათების მოტივზე. „ღმერთი ერთია“ – აცხადებს რეჟისორი მისთვის დამახასიათებელი კატეგორიულობითა და მიამიტურობით. ეს კონცეპტი ფარაჯანოვისათვის ურყევი ღირებულებაა, რის გარშემოც მისთვის მთელი სამყარო ტრიალებს.

ამიტომაც მიმართავს რეჟისორი მითებს, რომელთა გმირები უბრალოდ ადამიანები არიან – სიკეთის ან ბოროტების მსახურნი, სიყვარულით ანთებულები, ჭეშმარიტების მაძიებლები, თავისუფლებისათვის მებრძოლნი... ადამიანები, რომლებიც ეკრანზე უნივერსალური კატეგორიებით ცხოვრობენ და ამდენად მათი ვნებები ერთნაირად გასაგები და ახლობელია სხვადასხვა ეთნიკურ-კულტურული ნიშნით გაყოფილი მაყურებლისათვის. იური ლოტმანის თქმით, ფილმის ენაც „პანქრონულია“:¹

¹ მართალია, საუბარია კონკრეტულ ფილმზე „ამბავი სურამის ციხისა“, მაგრამ ლოტმანის ეს სიტყვები ფარაჯანოვის მთელ შემოქმედებაზე შეგვიძლია განვაზოგადოთ.

„...მისი ღრრის განსაზღვრა ისტორიული კატეგორიებით შეუძლებელია და არც არის საჭირო. მოქმედება მითის განმეორებად ღრრში კლინდება და სხვადასხვა ეპოქათა ნიშნებს ატარებს“¹

ფარაჯანოვის მითოლოგიზმი, უპირველეს ყოვლისა, მის მსოფლალქმაში, მის სამყაროსთან მიმართებაში გამოიხატება, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს კატეგორიით „მე“ – „შენ“. რეჟისორისთვის, რომლისთვისაც „ყველაფერი, რაც არსებობს, ცოცხლობს“, წარმოდგენელია რაიმეს ობიექტური ჭვრეტა. ფარაჯანოვის მისტიკური სამყარო მხოლოდ მითოსურ კანონებს ექვემდებარება: აქ რაღაც ნათელი საწყისის გამოვლინებაა, რაღაც კი ბნელის, ყოველთვის შემოდის სიკვდილის აჩრდილი, თუმცა ის ისევ და ისევ მარადისობის აღიარებას ემსახურება. ყოველი ანტინომიური წყვილიც ამ იდეის დადასტურებაა – იქნება ეს, მაგალითად, მარია-პალაგნას წყვილი, როგორც სულიერი და ხორციელი სიყვარულის გამოხატულება თუ ზურაბ-დურმიშხანისა, როგორც ერთგულებისა და ღალატის, ზნეობრიობისა და უზნეობის დაპირისპირება... თუმცა ფარაჯანოვს, რომელიც ვერ იტანს ვერანაირ კანონზომიერებას და ყოველთვის ტოვებს ადგილს ინტერპრეტაციისათვის, ერთგვარი კორექტირება შემოაქვს თვით მითოსურ სტრუქტურაში: მასთან, კლასიკური მითებისაგან განსხვავებით, ანტინომიათა შორის შეჯახება-შებრძოლება კი არ ხდება (მკვეთრად გამოხატული კონფლიქტი, ფაქტობრივად, მხოლოდ ფარაჯანოვის ადრეულ სურათში **მეფიწყებულ წინაპართა აჩრდილებში** გვხვდება), არამედ გმირი აკეთებს არჩევანს მარადიულ ფასეულობათა სასარგებლოდ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა ფილმი **საიათ-ნოფა**, სადაც ორი სამყარო – აღმოსავლურ/მუსლიმური და ქრისტიანული, ხორციელი ტკბობისა და სულიერი ასკეზის – თანაარსებობს ყოველგვარი დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობების გარეშე, არსებობს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ორივე თავისთავად მშვენიერი, რადგან ორივე – ხორციც და სულიც – ფაქტობრივად, ერთი არსის – სიცოცხლის გამოვლენის ფორმაა.

ამგვარი მსოფლმხედველობითი აღრევა, რაც ფარაჯანოვის ესთეტიკურ ფენომენსაც განსაზღვრავს, იმ ატმოსფეროს

¹ ი. ლოტმანი. გვ. 103

უმნიშვნელოვანესი თვისებაა, სადაც რეჟისორი გაიზარდა. ძველი თბილისი მრავალრიცხოვანი, აბსოლუტურად განსხვავებული რელიგიურ-კულტურული ტრადიციებით, რომლებიც არსებობენ ერთად და ამავე დროს ცალ-ცალკე და რომელთაგან ყველა განსაზღვრულ ადგილს იკავებს ამ სამყაროში და რეჟისორის შემოქმედებითი ინსპირაციის წყარო ხდება. აქედან გამომდინარეობს „ფარაჯანოვის კინემატოგრაფის ერთგვარი ეკუმენიზმი, რომელიც ეკრანზე ათავსებს ყველაზე განსხვავებულ კულტურებს, ქმნის ერთგვარ ეთნოკულტურულ სისტემას, რომელიც შედგება ხშირად კონფლიქტური, საპირისპირო და ხშირად, უბრალოდ, ერთმანეთისადმი მტრული ელემენტებისაგან, მაგრამ რომლებიც ზავდებიან ერთმანეთთან დიალოგის დროს“.¹

ამიტომაცაა ფარაჯანოვთან გამოსახულება ჭრელი და ეკლექტური. ოღონდ კარდინალურად განსხვავებული ნიშნები ერთმანეთის არსებობას კი არ უშლიან ეკრანზე, არამედ, პირიქით, ხელს უწყობენ, რადგანაც კონტრასტულ გარემოცვაში მოხვედრილნი, უფრო იკვეთებიან, მკაფიოდ აქცენტირდებიან და მძლავრ ჟღერადობას იძენენ. კიჩის უგემოვნება ახალ გემოვნებას ბადებს, სტილური „მოუწესრიგებლობა“ – ახლებურ წესრიგსა და მთლიანობას.

ამ ნიშნით ფარაჯანოვი ჭეშმარიტი პოსტმოდერნისტია – პოსტმოდერნისტი, რომელიც უარყოფს ხელოვნებაში ტრადიციულად მიღებულ ჰარმონიას, ერთადერთი ჭეშმარიტებისა თუ წესრიგის აუცილებლობას და საერთოდ მის არსებობას. „მოუწესრიგებელი წესრიგი“, „ქაოტური კოსმოსი“ – სიტყვების ეს პარადოქსული შეთანხმება ყველაზე უკეთ გამოხატავს ფარაჯანოვის შემოქმედების არსს. კოლაჟის ტექნიკა, „მყვირალა“ კოლორიტი, კიჩი, როგორც ესთეტიკური კატეგორია – ეს ფარაჯანოვის ეკლექტური სამყაროს ნიშნებია, რომლითაც არღვევს ხელოვნების ტრადიციული ჰარმონიულობის კანონებს.

ფარაჯანოვი კინოს ისტორიაში დარჩა სწორედ, როგორც კანონებისა და ნორმების ერთ-ერთი უდიდესი დამრღვევი, როგორც „ექსტრავაგანტული თავისუფლების“ მქონე „თაღლითი“. სწორედ ეს ექსტრავაგანტური თავისუფლება აძლევდა უფლებას

¹ М. Черненко, *Проблема Этнического Кинематографа и «Казус» Парад-жанова*, გვ. 98

გამუდმებით და გამოძწევად დაენგრია დადგენილი ნორმები, რის შემდეგაც გააზრებულად ქმნიდა „ანტიკონს“, გაბნედა და ხელის ერთი აქნევით აცამტვერებდა აქამდე არსებულ თეორიებს კინოს ბუნების, მისი სპეციფიკის შესახებ. ტრადიციული კინემატოგრაფისგან განსხვავებით, რომელიც „ამომრავებულ სურათებად“ მონათლეს და რომლის სრულ ალტერნატივასაც ქმნიდა ფარაჯანოვი, მის კინოს „გაცოცხლებული სურათები“ შეიძლება ვუწოდოთ, სადაც ყველაფერი სუნთქავს და შინაგანი დინამიკა მოქმედებს. ფარაჯანოვი საგანგებოდ მიმართავდა კინოარქაიკას, არ ეშინოდა, ყოფილიყო „ძველმოდური“, ამიტომაც დარჩა, როგორც უდიდესი ნოვატორი.

ფარაჯანოვის თანამედროვე კინემატოგრაფი მკვეთრი ინდივიდუალობების ამოფრქვევის პერიოდს წარმოადგენს, სწორედ მისი თაობის მოსვლას ემთხვევა ე. წ. საავტორო კინემატოგრაფის განსაზღვრა-ჩამოყალიბება. მაგრამ ფარაჯანოვი თავისი აბსოლუტური ინდივიდუალობით მათ შორისაც მკვეთრად გამოირჩევა. ურბანისტული, ტექნიციზირებული XX საუკუნის II ნახევრის კინემატოგრაფში, რომელიც საზრისს მოკლებულ, დაშრეტილ, ვიტალური ძალისაგან და ემოციურობისგან დაცლილ ადამიანებსა და გარემოს აღწერს, ფარაჯანოვის ფილმები, სადაც სიცოცხლისადმი დაუოკებელი ლტოლვა, დაუფარავი ვნება იგრძნობა, პროვინციიდან ჩამოტანილ, გაუგებარი მექანიზმებით გადარჩენილ არქაულ ეგზოტიკას წააგავდა. ეგზისტენციალური პრობლემები, გაუცხოება, ფასეულობათა გადაფასება, რწმენის დანგრევა ფარაჯანოვისთვის თითქოს ბუნდოვან სიტყვებად რჩებოდა, რადგან მის გმირებს ძველებური სიმშაგით უყვართ, იდეებისა და ფასეულობებისათვის თავს წირავენ, მათში ურყევია ღმერთისადმი რწმენა. ფარაჯანოვი, რომელმაც მთელი სიმწვავეთ გამოისცადა გადაფასებული ღირებულებების ეპოქაში ცხოვრება, თავის შემოქმედებაში ამ რეალობისგან რადიკალურად განსხვავებულ ზერეალობას წარმოსახავდა. ყველაფრის მიუხედავად, იგი დარჩა ადამიანად, რომელსაც უყვარდა და შეეძლო ინტენსიური ცხოვრებით ეცხოვრა და ამისკენ უბიძგებდა მაყურებელსაც. ფარაჯანოვის ფილმებშიც „სიყვარულის დემონსტრაციული უუნარობის ჩვენებით უკვე აღარ ამაყობენ... მოვიდა პოსტმოდერნიზმი „ადამიანური სახით“, ერთდროულად

ნაზი და ცინიკური“...¹

ფარაჯანოვის ღრმა რწმენით, ცხოვრებას სწორედ ურთიერთგამომრიცხავ თვისებათა თანაარსებობა უქმნის მშვენიერებასა და სილამაზეს. ფარაჯანოვის ერთ-ერთი ახლობელი იგონებდა, როგორი არამიწიერი ალტაცებით ჰყვებოდა რეჟისორი ნატო ვაჩნაძეზე, არა როგორც ლამაზ ქალზე, არამედ როგორც ხორცშესმულ სილამაზეზე ან უფრო სწორად, სილამაზის მფარველ ქალღმერთზე², რომლის ხსოვნასაც ნატო ვაჩნაძის ფოტოებისაგან გაკეთებული კოლაჟებისა და ორმოციოდე შლაპისაგან შემდგარი უჩვეულო საკურთხეველი-კომპოზიცია „აუგო“. შლაპა, როგორც ქალის სიმბოლო, რომლის უცნაური ფორმები ბავშობიდანვე ალტაცებას ჰკვირდა ფარაჯანოვს და რომელიც რაღაც მისტიკურ იდუმალებას იტევდა.

„სულ მიკვირდა, როგორ იმაგრებდნენ დეიდაჩემები შლაპას – რაღაც ჩხირებს იყრიდნენ თავში, სისხლის წვეთები კი არ ჩამოდიოდა“.

– უკვე ზრდასრულიც გოცებით ყვება დოკუმენტურ ფილმში *სერგო ფარაჯანოვი. რეჟიჟი*³... ორმოციოდე შლაპა – მაქმანებით, ბუმბულებით, ვარდებითა და კიდევ უამრავი სხვა დეტალის უმრეტი ფანტაზიით შემკული – მისი ნაცნობებისა თუ უცნობების, ახლობლებისა და კერპადქცეული ლამაზი ქალბატონებისადმი მიძღვნილი, საბოლოოდ კი ერთი ქალღმერთის – ნატო ვაჩნაძის სახეში ერთიანდება.

ფარაჯანოვი სენსუალისტიკა. იგი ყველაზე უფრო აბსტრაქტულ ემოციებსაც კი ფიზიკურად შეიგრძნობს და შემდეგ განცდილს ასევე მატერიალისტურად გადმოსცემს ფორმის, ფაქტურის, ფერის, პლასტიკის საშუალებით. თავის პერსონაჟებს ის ჯერ კოსტიუმებს აცმევდა და მერე ყალიბდებოდა მათი სახეები. ვასილი კატანიანი იგონებს ლილია ბრიკისა და რეჟისორის საუბარს *დემონის* გადაღების შესახებ, სადაც მთავარი როლის შემსრულებლად ფარაჯანოვი მაია პლისეცკაიას მოწვევას აპირებდა:

¹ М. Трофименков. *Блюз Восточного Побережья, Искусство Кино*, 1993/5. გვ. 52

² შესაძლოა, სწორედ ლეგენდადქცეული მსახიობის ბავშობისდროინდელმა მოგონებამაც დაბადა მუზის იერ-სახე ფილმში „საიათ-ნოვა“, რომელიც ბოტჩიელის ტილოების რემინესცენციებს აღძრავს.

³ რეჟ. რონ ჰოლოვეი, 1994

„წარმოიდგინეთ, მისი უღალო თმა და ნაცრისფერი კრეპდეშინის კოსტიუმი, ის ნაცრისფერი კრეპდეშინისგან გაკეთებულ ღორბლებშია... და შავი ღორბლები და მათ შორის წითური დეშონი...“¹

ფილმში **სერგო ფარაჯანოვი. პორტრეტი** არის კიდევ ერთი საყურადღებო ეპიზოდი, როცა რეჟისორი წარმოგვიდგენს აშუღ-ყარიბის როლის შემსრულებელს – მეზობელ ქურთ ბიჭს. მას წააკრავს ულამაზეს ჭრელ თავსაფარს, ატრიალებს ფასში, პროფილში და იწყება დაუსრულებელი მეტამორფოზა: ის ხან ეგვიპტელია („მე თქვენ ახლა ტუტანჰამონის პორტრეტს განახებთ“, – იმახის ბავშვივით აღტაცებული რეჟისორი), ხან სპარსი, ხან ელინელი და ა. შ. ფარაჯანოვის მთელი შემოქმედებაც ერთი დიდი მეტამორფოზაა, გარდასახვა, სახიობა, თამაში, ვარიაციები სილამაზის თემაზე... ამიტომაცაა ძნელია მისი განსაზღვრა – ბოლოს და ბოლოს რა არის ის? – სრულიად უნიკალური კინემატოგრაფიული მოვლენა თუ კულტურული ფენომენი, რომელზეც დაუსრულებლად შეიძლება იდავო, რომ ის ისევ კინო (ან არ არის), როგორც თეატრი, ბალეტი ან ფერწერა? ფარაჯანოვი ყველაფერ ამას აერთიანებდა თავის შემოქმედებაში. ერთგან ის წერს:

„ჩვენ ვაღარიბებთ საკუთარ თავს, როცა ვაზროვნებთ მხოლოდ კინემატოგრაფიული კატეგორიებით. ამიტომ მე განუწყვეტლივ მივმართავ ფუნჯს, ამიტომ ვაცილებით დიდი ხალისით ვესაუბრები მხატვრებს, კომპოზიტორებს, ვიდრე ჩემს პროფესიულ კოლეგებს. ჩემ წინაშე იშლება აზროვნების სხვა სისტემა, ცხოვრების აღქმისა და ასახვის განსხვავებული საშუალებანი. აი, როცა გრძნობ, რომ კინო სინთეზური ხელოვნებაა. ეს არის ერთ-ერთი შესაძლებლობათაგანი წაზვიდე საკუთარი თავისაგან, საკუთარი მიღწევებისა და შეცდომებისაგან – გადააბიჯო სტანდარტს, უკვე დაძვინდებულ და ჩვეულებრივ სამყაროს“²

ფარაჯანოვის კინემატოგრაფი ემსგავსება თანამედროვე მხატვრობასა თუ მუსიკაში ხელოვნებათა მაქსიმალური სინთეზის გზით განვითარებულ ფორმებს: იქნება ეს ჰეპენინგი – სივრცეში, მოძრაობაში გაშლილი მხატვრობა, სადაც ტრადიციულ

1 В. Катанян. *Жив, здоров, работаю, Искусство Кино*, 1991 №4. გვ. 118

2 С. Параджанов. *Вечное Движение, Искусство Кино*. 1993 №7 გვ. 67

გამომსახველობით საშუალებებს ემატება ადამიანის პლასტიკა – თუ ვიდეო-არტი ან მუსიკალური ვიდეოს ხელოვნება, რომელიც MTV-მ დაბადა ანდა გრანდიოზული პირდაპირი (live) შოუ-კონცერტები, სადაც მუსიკის აღქმის აუცილებელ პირობას ვიზუალური სანახაობა წარმოადგენს. ფარაჯანოვის შემოქმედება ერთგვარი მითოლოგიური ხანის სინკრეტული ხელოვნებაა, როცა ადამიანი ქმნიდა და არაფერს არქმევდა სახელს.

მოკლე ბიოგრაფიული ცნობები

სერგო (სარქის) ფარაჯანოვი დაიბადა 1924 წლის 9 იანვარს თბილისში. სკოლის დამთავრების შემდეგ 1942 წ. ჩააბარა თბილისის სარკინიგზო ტრანსპორტის ინსტიტუტში, რომელიც მიატოვა და 1943 წ. სწავლა გააგრძელა თბილისის კონსერვატორიის ვოკალურ ფაკულტეტზე და პარალელურად ოპერასთან არსებულ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში. 1945 წ. სასწავლებლად მიდის მოსკოვში – თავდაპირველად ისევ მუსიკას ეუფლება კონსერვატორიაში პროფესორ ნინა დორლეაკის კლასში, თუმცა საბოლოოდ აბარებს ВГИК-ში სარეჟისორო ფაკულტეტზე იგორ საჩენკოს სახელოსნოში. ამავე პერიოდში ქორწინდება პირველ ცოლზე – ნიგია რერიმოვაზე, რომელსაც ნათესავებმა ეს ქორწინება მუსლიმური რწმენისა და ტრადიციების ღალატად ჩაუთვალეს და მოკლეს.

1952 წლიდან ფარაჯანოვი საცხოვრებლად გადადის კიევში და მუშაობას იწყებს ალექსანდრე დოვჟენკოს სახელობის კინოსტუდიაში. აქვე იღებს თავის მოკლემეტრაჟიან დებიუტს **ანდრეში** (1954) და პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმს **პირველი ეპიწეილი** (1959). 1956 წელს მეორედ ქორწინდება სვეტლანა შერბატუკზე, რომელთანაც ჰყავს ერთი ვაჟი სურენი.

1962 წელს ანდრეი ტარკოვსკი იღებს **ივანეს ბავშვობას**, რომელიც ფარაჯანოვზე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს და მის შემოქმედებაში მოულოდნელი და რადიკალური ცვლილების გარკვეული ინსპირატორიც აღმოჩნდება. რამდენიმე ტიპური სოცრეალისტური ფილმის ავტორი 1964 წელს იღებს **მეფისწებულ წინაპართა აჩრდილებს**, რამაც ფარაჯანოვს არა მხოლოდ საერთაშორისო აღიარება მოუტანა, არამედ დაბადა კინოს ისტორიაში სრულიად ორიგინალური ხელწერის, პოეტური იერ-სახეებით მოაზროვნე რეჟისორი.

1966 წლიდან მუშაობს ერევანში და 1968 წელს „არმენ-ფილმში“ იღებს **საიათ-ნოვას**, რომელსაც „გოსკინომ“ მიანიჭა დაბალი კატეგორია და სერგეი გერასიმოვს გადასცა ხელახლა დასამონტაჟებლად.

1973 წელს იდეოლოგიურად არასანდო და საბჭოური მორალისთვის მიუღებელ ფარაჯანოვს აპატიმრებენ ჰომოსექსუალობისა და პორნოგრაფიის პროპაგანდის ბრალდებით. მას ჯერ კიდევ 1948 წელს მიუსაჯეს ხუთწლიანი პატიმრობა კგბ-ს ოფიცერ ნიკოლოზ მიქავას გაუპატიურებისთვის, თუმცა სამ თვეში ამნისტიით გაათავისუფლეს. ამ შემთხვევაში განაჩენი უფრო შეუვალი იყო.

1982 წელს ფარაჯანოვს კვლავ აპატიმრებენ ამჯერად ქრთამის აღების ბრალდებით, თუმცა ჯანმრთელობის გაუარესების გამო ერთ წელიწადში ათავისუფლებენ.

1983-1988 წწ.-ში ფარაჯანოვი „ქართულ ფილმში“ მუშაობს და იღებს ფილმებს **ამაგი სურამის ციხისა, არაბესკები ფიროსმანის თემზე, აშულ-ყარაბი**. საქართველოში უკვე ეროვნული მოძრაობის აღმავლობა იწყება, ფარაჯანოვი ამჯერად ულტრა-ნაციონალისტების კრიტიკისა და შეუწყნარებლობის ობიექტი ხდება. ამის გამო მას **შუშანიკის წაშების** გადაღების უფლებასაც არ აძლევენ. ჯანმრთელობაშერყეული რეჟისორი დასთან საცხოვრებლად გადადის ერევანში, სადაც იწყებს **აღსარებაზე** მუშაობას, თუმცა ფილმს ვერ ასრულებს.

სერგო ფარაჯანოვი გარდაიცვალა 1990 წელს სიმსივნით, დაკრძალულია ერევანში.

ფილმოგრაფია

მეიწეებულ წინაპართა აჩრდილები

სცენარის ავტორები — ს. ფარაჯანოვი, ი. ჩენდვი
რეჟისორი — ს. ფარაჯანოვი
ოპერატორი — ი. ილიენკო
მხატვარი — მ. იაკუტოვიჩი
კიევის დოკუმენტოს სახელობის კინოსტუდია, 1964

აკოფი ოვნათანიანი

სცენარის ავტორი — ს. ფარაჯანოვი
რეჟისორი — ს. ფარაჯანოვი
„არმენფილმი“, 1968 (დოკუმენტური ფილმი)

საბათ-ნოვაბროწეულის ფერი

სცენარის ავტორი და რეჟისორი — ს. ფარაჯანოვი
ოპერატორი — ს. შახბაზიანი
მხატვარი — ს. ანდრანიკიანი
კოსტიუმების მხატვარი — ელ. ახვლედიანი, ი. კორალიანი
„არმენ ფილმი“, 1969

ამჟავი სურამის ციხეზე

სცენარის ავტორი — გ. ბადრიძე
რეჟისორები — ს. ფარაჯანოვი, დ. აბაშიძე
ოპერატორი — ი. კლიმენკო
მხატვარი — ა. ჯანშიევი
კოსტიუმების მხატვარი — ი. მიქაბაძე
„ქართული ფილმი“, 1985

არაბესკები ფიროსმანის თემაზე

„ქართული ფილმი“, 1986 (დოკუმენტური ფილმი)

აშუღ-ყარობი

სცენარის ავტორი — გ. ბადრიძე

რეჟისორი — ს. ფარაჯანოვი

ოპერატორი — ა. იაგურიანი

მხატვრები — გ. ალექსი-მესხიშვილი, ნ. ზანდუკელი,

შ. გოგოლაშვილი, კ. დავიძოვი

კოსტიუმების მხატვარი — ე. მაგელაშვილი

„ქართული ფილმი“, 1988

ფარაჯანოვის ადრეული ფილმები

ანდრეში, კიევის კინოსტუდია, 1955,

(სადიპლომო ნამუშევარი)

პირველი ყმაწვილი, კიევის დოვჟენკოს

სახელობის კინოსტუდია, 1959

უკრაინული რაფსოდია, კიევის დოვჟენკოს

სახელობის კინოსტუდია, 1961

ყვავილი ქვაზე, კიევის დოვჟენკოს

სახელობის კინოსტუდია, 1962

კიევის ფრესკები, კიევის დოვჟენკოს

სახელობის კინოსტუდია, 1966

განუხორციელებელი სცენარები

Ара Прекрасная, 1968

მოვლემარე სასაზღო (ბახჩისარაის შაღრევანი), 1969

აღსარება, 1969

ინტერპეცო, 1970

ანდერსენის ზღაპრები, 1972

გვიღის ტბა — ზონა, 1988 (ლიტერატურულად გადაამუშავა და ავტორის თანხმობით გადაიღო ი. ილიენკომ)

ბიბლიოგრაფია

წიგნები:

1. ი. გრიშაშვილი. *საიათ-ნოვა*. თბილისი, 1963
2. ი. გრიშაშვილი. *ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოძება*. ბათუმი, 1986
3. ი. ხუსკივაძე. *ქართული საერო მინიატურა. XVI – XVIII საუკუნეები*. თბილისი, 1976
4. А. Базен. Что Такое кино. Москва, 1972
5. М. В. Гёте. Избранные сочиинения по естествознанию. Москва, 1957
6. Я. Э. Голосовкер. Логикка мифа. Москва, 1987
7. Л. Григорян. Три цвета одной страсти. Москва, 1991
8. С. Эйзенштейн. Избранные Произведения в 6-ти томах, Москва, 1964. ტ. 3.
9. Ф. Кессиди. От мифа к логосу. Москва, 1972
10. А.Лосев, Философия, мифология, культура. Москва, 1991
11. Письма из Зоны. Ереван, 2000.
12. Страсть: Между чёрным и белым. Москва, 1991
13. Дж. Уилсон. Т. Якобсон. В предверии Философии. Москва, 1984
14. Р. Уэллек. О. Уоррен. Теория литературы. Москва, 1978
15. С. Фреилих. Золотое сечение экрана. Москва, 1976

სტატიები:

1. თ. ღულარიძე. *ტრავმეული ზეიმი*. *კინო*, 1990 №4
2. გ. კუნცევი. *იყო და არა იყო რა...* *კინო*, 1990 №4
3. ი. ლოტმანი. *ძველი ლეგენდის ახალი სიცოცხლე*. *კინო*, 1987 №2
4. კ. წერეთელი. *აღარ არის ფარაჯანოვი*. *კინო*, 1990 №4
5. М. Блейман, Архаисты или новаторы? წიგნში – О Кино – Свидетельские показания. Москва, 1973
6. Г. Гвахаря. Параджанов – «Усмиритель» Кавкавских Культур. Le Cinema Armenien, Paris Centre Georges Pompidou, 1993
7. Т. Деревянко. Вернемся в 1965-й ... Искусство кино, 1990 №12
8. И. Дзюба. Открытие или Заккрытие «Школы»? Искусство кино, 1989 №11
9. В. Катанян. Жив, здоров, работаю, Искусство Кино, 1991 №4
10. М. Ямпольский. У Истоков поэтики кино. Искусство кино, 1981
11. Ю. Морозов. Пластика – язык Кинопоэзии. Киноведческие записки, №11
12. С. Параджанов. Вечное движение. Искусство кино, 1993 №7
13. С. Паркисян. Цветной слух. Искусство кино, 1995 №8
14. М. Трофименков. Блюз восточного побережья. Искусство кино, 1993 №7
15. М. Черненко, Проблема этнического кинематографа и «Казус» Параджанова. Киноведческие записки, №6
16. М. Черненко. Путешествие на край Поэтики. Искусство Кино, 1989 №5
17. К. Церетели. Родина. Судьба. Фильмы. Киносценарии, 1990 №1

ინტერვიუები, საარქივო მასალები:

1. Искусство кино, 1990 №12 – Памяти Сергея Параджанова
2. Искусство кино, 1991 №4 – Время всё поставит на своё место
3. Киноведческие записки, №11 – В тюрьме я провёл самые счастливые годы моей жизни...

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტაური“

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზ. № 40