

# ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՆՔՆՈՒԹԵԱՆ ԽՆԴԻՐՆ ԱՏՈՄ ԷԳՈՅԵԱՆԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

ԱՐԹՈՒՐ ՎԱՐԴԻԿՅԱՆ  
arturvardikyan@yahoo.com

## ՆԵՐԱԾՈՒԹԻՒՆ

Երեւի թէ շատ քչերը չեն համաձայնուի, որ նշանաւոր կանադահայ բեմադրիչ Ատոմ Էգոյեանը վերջին տասնամեակների ամենաինքնատիպ եւ իւրօրինակ բեմադրիչներից է եւ իրաւամբ դասուում է համաշխարհային լաւագոյն կինօգործիչների շարքին: Էգոյեանն ունի անկրկնելի, միայն իրեն յատուկ ու միայն իրեն ենթակայ կինօարտայայտչականութիւն, որի շնորհիւ նա ստեղծում է խճանկարային, դիւթիչ ու գայթակղիչ եւ շատ նուրբ հոգեբանութեամբ կինօժապաւէտներ: Այդ ժապաւէտներից շատերը, անշուշտ, կրում են իրենց վրայ հայի կնիքը, ինչը տեսանելի է թէկուզ գլխաւոր հերոսներից. նրանք ազդուութեամբ հայ են, նոյնիսկ եթէ իրենց հայ լինելն անմիջական կապ չունի դիւպաշարի հետ: Սակայն Էգոյեանի ֆիլմերի «հայկական» կամ «ոչ-հայկական» լինելու վերաբերեալ կան նաեւ այլ կարծիքներ: Մասնաւորապէս, Սուրէն Յամիկեանը գրում է. «...Անրի Վերնէօյն ու Ատոմ Էգոյեանը, ովքեր իրենց ֆիլմերում հանդէս են եկել հայկական թեմայով, մնում են եւ չեն կարող չմնալ ֆրանսիական ու կանադա-ամերիկեան կինեմատոգրաֆի հողի վրայ: Հայերի մօտ իրենց ֆիլմերի յաջողութիւնը հասկանալի է ու բացատրելի: Սակայն հենց ֆիլմերը հասցեագրուած են, իհարկէ, այլ ազգերին: Այս կինօկարգերը հրաւիրում են, կոչ են անում, գոչում են նրա մասին, թէ տեսէ՞ք՝ ովքեր ենք մենք՝ հայերս, եւ որն է մեր ճակատագիրը»<sup>1</sup>: Սա յեղեղուկ պահ է: Ըստ էութեան՝ ամէն ինչ առաջին հերթին կախուած է հեղինակի՝ սեփական ապրումները հասկանալու ցանկութիւնից: Էգոյեանի ֆիլմերը նպատակ չունեն աշխարհին ցոյց տալու, թէ ովքեր են հայերը եւ թէ որն է նրանց ճակատագիրը, քանի որ հենց դա է այդ ֆիլմերի կարեւորագոյն հարցադրումը՝ հասկանալ սեփական ազգային պատկանելութիւնը, ազգային նոյնականութիւնը: Թէ ովքեր են այդ ֆիլմերի հասցեատէրերը, ապա իւրաքանչիւր լուրջ արուեստագէտ, մանաւանդ կինոյում, նախ եւ առաջ իր ստեղծագործութիւնը հասցեագրում է ոչ թէ որոշակի մի մարդու կամ մարդկանց խմբի, այլ բոլորին՝ այդ թւում նաեւ «այլ ազգերին»: Էգոյեանի ֆիլմերը փորձում են հասկանալ համամարդկային կարեւորագոյն խնդիրներից մէկը՝ ազգային եւ մշակութային ինքնութեան խնդիրը: Այն բնորոշ է բացառապէս բոլոր ժողովուրդներին եւ իւրաքանչիւր մարդուն, սակայն ի յայտ է գալիս՝ կախուած ընդհանրապէս ժողովրդի եւ մասնաւորապէս իւրաքանչիւր անհատի պատմական ու անձնական ճակատագրից:

Էգոյեանի ֆիլմերը հենց նրա համար արժանացան արեւմտեան հանդիսատեսի ուշադրութեանը, որ նկարուած էին անսովոր, մինչ այդ տեսածից տարբերուող կինօլեզուով՝ ինքնարտայայտման մի «տարօրինակ» ձեւով: Գուցէ հենց այս «տարօրինակութիւնն» է մատնացոյց անում այդ ֆիլմերում ազգային եւ մասնաւորապէս սփիւռքահայի կնիքը: Ի վերջոյ, ո՞ր չափանիշներն են որոշում՝ տուեալ ֆիլմն ազգային է, թէ՞ ոչ: «Այս ֆիլմերը նկարուած են հայ-

կական թեմայով հայի ճակատագրի մասին, սակայն ազգայնացնել դրանք, սարքել հայկական սեփականութիւն մենք չենք կարող»<sup>2</sup>: Նայած, թէ ինչ ի նկատի ունենք «ազգայնացնել» բառով: Եթէ խօսքը այն մասին է, թէ որտեղ է արտադրուել ֆիլմը, ապա, անշուշտ, չենք կարող (չնայած Օրացոյցը հայ-կանադական համագործակցութեան արդիւնք է եւ մեծ մասամբ նկարահանուել է Հայաստանում): Սակայն եթէ խօսում ենք ֆիլմերի գաղափարի՝ պատգամի մասին, ապա, անկասկած, կարող ենք՝ չնայած որ նրանք մնում են կանադական արտադրութեան ֆիլմեր: Իհարկէ, էգոյեանի ոչ-բոլոր ֆիլմերն են հայկական թեմայով, եւ դրանցից ոչ բոլորը կարելի է հայկական համարել: Սակայն նոյնիերպ հայ ժողովուրդը Սերգէյ Փարաջանովի ֆիլմերից միայն Նռան Գոյնը եւ Յակոբ Յովնաթանեանը կարող է իրաւամբ սեփականացնել՝ չնայած որ նրանք (ինչպէս եւ էգոյեանի Օրացոյցն ու Արարատը) նկարահանուած են հայ կինոյի համար անսովոր գեղագիտութեամբ: Փարաջանովի մնացած ֆիլմերը ոչ միայն ՀԽՍՀ-ից դուրս են նկարուել, այլեւ նոյնիսկ անմիջականօրէն չեն անդրադառնում հայկական թեմային: Սիւալ կը լինի ասել, թէ Մոռացուած Նախնիների Ստուերները, Աշուղ Ղարիբը կամ Սուրամի Ամրոցի Լեգենդը հայկական ֆիլմեր են: Սակայն Նռան Գոյնը եւ Յակոբ Յովնաթանեանի դէպքում ոչ ոքի մօտ կասկածներ չեն առաջանում:

Իւրաքանչիւր ֆիլմ ունի իր ազգային համարժէք հանդիսատեսին, ով ունակ է աւելի ճշգրիտ՝ հեղինակային գաղափարին մօտ ընկալել նրան: Մենք Ենք, Սեր Սարերբի կամ Աշնան Արեւի դէպքում դա հայերն են: Եւ սա մէկ անգամ եւս ընդգծում է տուեալ կինօնկարների ազգային պատկանելիութիւնը: Եթէ այս բանաձեւը կիրառելի է վերոնշեալ ֆիլմերի դէպքում, ապա ի՞նչն է խանգարում կիրառել այն նաեւ էգոյեանի ժապաւէտների դէպքում:

Արդիւնքում՝ պատասաւին միեւնոյն առարկան կամ երեւոյթը տեսնելու դէպքում տարբեր մշակոյթներում ընկալումը կարող է տարբեր լինել: Կինօն, ի հակառակ դրականութեան, ինքնարտայայտում է համամարդկային հասկացութիւնների՝ պատկերների ու կերպարների լեզուով, որը հասկանալի է բոլորին, սակայն իւրաքանչիւր ժողովուրդ ընկալում է այն իւրովի՝ իր ընդհանուր մշակութային ենթախորքում: Կադրի շրջանակի մէջ կարող է մտնել հազար ու մի բան, եւ որպէսզի կարողանանք ընկալել իւրաքանչիւր կադրի ողջ առատութիւնը՝ պէտք է որոշակի տեղեկատուական պաշար ունենանք: Իսկ իւրաքանչիւր ազգութիւն ունի իր սեփական պաշարը: Փաստօրէն, կինօն, ի վերջոյ, նոյնպէս ընկալում եւ հասկացում է միայն ազգայնացուած գիտակցութեամբ, քանի որ եթէ երեւանցին Ֆրանսիական ֆիլմում մի շէնք է տեսնում եւ ընկալում այն ընդամէնը որպէս հասարակ շէնք, ապա փարիզեցին գիտի, այդ շէնքի տեղը, եւ թէ ինչպիսի զաւեշտալի կամ ողբերգական իրադարձութիւններ են կապուած այդ շինութեան հետ. Ֆրանսիացու համար դա մի ողջ պատմութիւն է, որը դառնում է նաեւ ֆիլմի պատմութեան բաղկացուցիչ մաս:

Նոյնը կարելի է ասել նաեւ հայկական կինոյի մասին:

Ռուս բեմադրիչ Նատալեա Բելիաուսկենէի Եթէ Բոլորը... (2012) հայկական կինօնկարնը պարունակում է այնպիսի վառ յղումներ, որոնք ի զօրու է հասկանալ միայն ու միմիայն հայ գիտակցութիւնը: Վերջին տեսարանում ռուս աղջկայ «լեօխ լեա՞ւ ա» հարցը եւ դրան հետեւող գլխաւոր հերոսների բարձր ու տեւական ծիծաղն ընդհանրապէս չփոթուածութեան մէջ կը թողնի արտասահ-

մանցի դիտողներին: Նախ պէտք է իմանալ հայերէն լեզուն, այնուհետեւ՝ որ կայ հայերէնի արցախեան բարբառը, իսկ յետոյ՝ թէ հայի համար որքան անսպասելի, բայց հաճելի է սեփական լեզուն (նամանաւանդ բարբառը) արտասահմանցու բերանից լսել եւն. ...

Եւս մէկ օրինակ, սակայն արտասահմանեան կինոյից: Երբ չեի բեմադրիչ Միլոշ Ֆորմանը պատրաստուում էր One Flew Over the Cuckoos Nest (1975) ֆիլմի նկարահանումներին, իր ամերիկացի ընկերներից մէկը յամառօրէն ուզում էր համոզել իրեն հրաժարուել ամերիկացի գրող Քէն Քիսիի այս գործից՝ ասելով, թէ այն չափազանց ամերիկեան է, ու դժուար թէ Ֆորմանը կարողանայ նրանից գլուխ հանել: «Ամերիկեան է, - բացականչեց Ֆորմանը, - ի՞նչ ես խօսում: Քո համար սա ընդամենը գիրք է՝ մտացածին պատմութիւն: Իսկ ինձ համար սա իրականութիւն էր: Ես այս ամէնը վերապրել եմ: Կոմունիստական կուսակցութիւնն իմ բուժքոյր Ռեչէտն էր, ով կարգադրում էր ինձ՝ ինչ ասել եւ ինչ չասել, ինչ մտածել եւ ինչ չմտածել»<sup>3</sup>: Արդիւնքում Ֆորմանը կարողացաւ ինչ-որ իմաստով սեփականացնել Քիսիի ստեղծագործութիւնը եւ աւելացնել նրան մի շերտ, որը գրական բնօրինակի հեղինակը, հաւանաբար, չէր էլ ենթադրում արտայայտել: Կոմունիստական ճամբարում ապրած շարքային հանդիսատեսի համար այս շերտն ակնյայտ էր առաջին իսկ հայեացքից, սակայն գրամատիրական աշխարհի նոյնիսկ ամենասրամիտ կինօքննադատներից եւ ոչ մէկը երեւի թէ չբացայայտեց այն: Արեւմտեան հանդիսատեսը կ'ընկալի այս շերտը, այն էլ՝ մակերեսօրէն, միայն յատուկ բացատրութիւններից յետոյ: Ոչ թէ այն պատճառով, թէ նա ուրիշներից աւելի պարզամիտ է, այլ պարզապէս որովհետեւ նա ծանօթ է կոմունիզմին միայն գրքերից եւ բաւականին անլուրջ ամերիկեան վաւերագրական ֆիլմերից: Հետեւաբար նրա գիտելիքները, նրա մշակութային եւ տեղեկատուական պաշարը բաւարար չէ Ֆորմանի այս փոխաբերութիւնն ընկալելու համար:

Կինօն, ի տարբերութիւն գրականութեան, անհնար է թարգմանել: Եթէ ուզում ենք Ֆրանսիական, ճապոնական ֆիլմը հասկանալ Ֆրանսիացու, ճապոնացու պէս, ապա պէտք է գլխում ունենանք նոյն մշակութային պաշարը, որն ունեն իրենք:

Այսինքն՝ նոյնիսկ եթէ Ատոմ Էգոյեանի Օրացոյցն ու Արարատը փաստացի ստեղծուել են Հայաստանից դուրս եւ այնպիսի կառուցուածք ու արտայայտչամիջոցներ ունեն, որոնք չի կարելի տեսնել եւ ոչ մի «մաքուր» հայկական ֆիլմում, միեւնոյն է այս երկու ժապաւէնն ունակ է ընկալել միայն հայ գիտակցութիւնը, աւելի ճիշտ՝ սփիւռքահայ գիտակցութիւնը: Այստեղ էլ բացայայտում է Էգոյեանի ստեղծագործութեան ազգային պատկանելութիւնը:

Արդար չի լինի գրկել Օրացոյցն ու Արարատը «հայկական ֆիլմ» կոչումից միայն այն պատճառով, որ նրանք նկարահանուած են հայ կինոյի համար անսովոր գեղագիտութեամբ: Չէ՞ որ աւանդական հայ կինոյի համար անսովոր ու եզակի արտայայտում են նաեւ Արտաւազդ Փելէչեանի ժապաւէնները: Այնուամենայնիւ, Փելէչեանին համարում ենք հայկական բեմադրիչ, աւելին՝ հայ կինոյի մեծագոյն վարպետ:

Ազգային արուեստը կարծրացած կաղապար չէ, այլ գոյատեւում է մշտական շարժման եւ զարգացման մէջ, որն իրականացնում են ազգի մեծագոյն արուեստագէտները: Արարատը, անկախ ամէն ինչից, առաջին հերթին ուղ-

ուած է հենց հայ ժողովրդին, փորձում է օգնել նրան հասկանալ իր ազգային ինքնութիւնը եւ համապատասխան կարող է ընկալուել միայն հայի կողմից:

Մէկ փոքրիկ նկատառում եւս: Չնայած Հայաստանում Արարատի մեծ յաճախելութեանը՝ հայ հանդիսատեսի մօտ յաջողութիւնն այն չի ունեցել<sup>4</sup>: Իսկ, Օրացոյցը Հայաստանում ցուցադրուել է եզակի անգամներ, եւ դժուար թէ ժամանակակից հայ հանդիսատեսին ծանօթ լինի:

Չնայած էգոյեանն իր ստեղծագործական կեանքի զգալի մասը նուիրել է իր մէջի հային բացայայտելու գործին՝ հենց Հայաստանցիները համարեա թէ ծանօթ չեն նրա Ֆիլմերին, իսկ եթէ նոյնիսկ ծանօթ են, ապա չեն ջանում ընկալել դրանք (ճիշտ այնպէս, ինչպէս Փարաջանովի եւ Փելէշեանի Ֆիլմերը): Պատճառն էգոյեանական արուեստի նորարարական ոճի մէջ է: Տարբեր ժամանակների եւ գործողութեան վայրերի միախառնումը, կամերայի գերող ու կլանող երկար համայնապատկերները եւ սիրողական տեսախցիկով նկարահանումների կիրառումը շարքային հանդիսատեսի համար չափազանց անսովոր են, քանզի պատառին բոլորովին նոր գեղագիտութիւն է ծնւում: Հայաստանցի հանդիսատեսի համար անսպասելի են նաեւ կանադահայ բեմադրիչի գաղափարային հարցադրումները:

էգոյեանին բաւարար չէ իմանալ այն փաստը, որ թուրքերը կոտորել են հայերին: Նա ուզում է հասկանալ, թէ որտեղից է ծնուել այդպիսի ատելութիւն, ինչո՞ւ: Հայ ժողովրդի մէջ ամենալայն տարածում գտած «որովհետեւ բուրբերը վայրի են» պատասխանը, ճշգրիտ է ինդերի միայն մէկ հարթութեան համար: Երկրորդ հարթութիւնն այն է, որ յանցագործութեան զոհի մօտ պէտք է ինքնըստինքեան ցանկութիւնն առաջանայ վերլուծել տեղի ունեցածը: Հենց այս երկրորդ հարթութիւնն է փորձում ուսումնասիրել էգոյեանը:

Բացի սրանից՝ էգոյեանն ուզում է հասկանալ, թէ ինչո՞ւ իրեն՝ Եգիպտոսում ծնուած, Կանադայում բնակուող ու մինչեւ պատանեկութիւնը հայերէն լեզուով խօսել հրաժարուող հային, հանգիստ չի թողնում իր հայ լինելը: Ինչո՞ւ է նա գիտակցական ու ենթագիտակցական մակարդակներով ամուր կապ չօգտփում իր եւ հայկական հողի միջեւ, որտեղ նա առաջին անգամ ոտք է դրել արդէն հասուն տարիքում՝ 32 տարեկանում:

Փաստացի էգոյեանի կինօկտաւները (ինչպէս եւ նրա կանադացի ականաւոր գործընկերոջ՝ Դեւիդ Քրոնենբերգի Ֆիլմերը) մաքուր գիտական էսսէներ են՝ արտայայտուած կինոյի գեղագիտական լեզուով, որտեղ հետազօտում են անթոյրգիական, էթիկական, պատմական ու ազգային-հոգեւոր ամենախորհրդաւոր առեղծուածները: Եւ չնայած այդ առեղծուածներից եւ ոչ մէկը միանշանակ լուծում չի ստանում՝ էգոյեանն իր հետազօտական ճանապարհին ի յայտ է բերում մի նոր իրականութիւն: Առաջին անգամ է, որ պատասխան յայտնւում է սփիւռքահայ մարդու դրաման: Ի հակառակ Վերնէօյի Ֆիլմերին, որտեղ գերիշխում է կորցրած հայրենիքի հանդէպ կարօտի թեման՝ էգոյեանը կանգնում է բարդ իմացաբանական խնդիրների, մտորումների առաջ: Նրա հերոսներն ուղղակի ուզում են հասկանալ՝ ովքե՞ր են իրենք, ո՞վ է հայը, ո՞րն է հայի տեսակը:

Այս յօդուածում խօսքը հիմնականում գնալու է էգոյեանի երկու առանցքային Ֆիլմերի՝ Օրացոյցի ու Արարատի մասին, որտեղ առաւել վառ են փայ-

լում բեմադրիչի խոր ու ծանրակշիռ մտորումները հայի, հայի տեսակի ու հայի ազգային ինքնագիտակցութեան, ազգային ինքնութեան մասին:

### ՕՐԱՅՈՅՑ

Չնայած էգոյեանի ստեղծագործութեան մէջ հայկական թեմայի առաջին արտայայտիչ ու լիառատ դրսեւորումը 1993ի Օրացոյցն էր, որի նկարահանումները համար նա առաջին անգամ եկաւ պատմական հայրենիք՝ չի կարելի ասել, թէ էգոյեանի ազգային ինքնագիտակցութիւնն արթնացաւ միայն այն պահին, երբ նա ոտք դրեց հայկական հողի վրայ: Հայկական տարրերը կային նրա ժապավեններում մինչեւ Օրացոյցը նոյնպէս՝ թէպէտ, իհարկէ, աւելի մեղմ էին արտայայտուած:

էգոյեանը պատմում է, որ երիտասարդ ժամանակ ուղղակի հրաժարուեց հայերէն խօսել այն բանից յետոյ, երբ նրա տատիկին տեղափոխեցին ծերանոց: Այս յայտնի փաստը յաճախ ներկայացուում է որպէս ապացոյց, թէ երիտասարդ էգոյեանը ենթագիտակցօրէն ցանկանում էր մարել իր անձի հայկական դրսեւորումները: Բայց գուցէ սա վկայում է ճիշտ հակառակի՞ մասին: Գուցէ դա իր էութեան հայկակա՞ն կողմի դրսեւորումն էր: էգոյեանի տատը թոռան հետ միայն հայերէն էր խօսում, իսկ երբ նա զնաց, ապա Ատոմի շրջապատում սկսեց աւելի ու աւելի գերիշխել արեւմտեան մշակոյթը: Ատոմի վարուելաձեւը կարծես ինքնատիպ բողոք լինէր՝ ընդդէմ ստեղծուած ընտանեկան իրավիճակի: Ազգային պատկանելիութեան հարցն էգոյեանի համար դարձաւ անձնական խնդիր:

Պատահական չէ, որ արդէն ստեղծագործական կեանքի սկզբին ազգային եւ մշակութային ինքնութեան գաղափարները դարձան էգոյեանի ժապավենների առանցքային թեմաներ: Եւ սա եղաւ աւելի վաղ, քան էգոյեանը սկսեց իր համար առանձնացնել հայերի ինքնութեան խնդիրը մարդու ինքնութեան պահանջից ընդհանրապէս: Family Viewing (1987) ու յատկապէս Next of Kin (1984) կինոնկարներում հենց հայի ինքնագիտակցութեան հարցը մղուած է երկրորդ հարթակ եւ աւելի մեծ կարեւորութիւն է տրուած մշակութային ինքնութեան խնդրին: Կարելի է հակաճառել, որ եթէ, օրինակ, Family Viewingի գլխաւոր հերոսը՝ հայուհի մօր ու կանադացի հօր զաւակ Վանը, ողջ Ֆիլմի ընթացքում փորձում է ազատուել ազգային ու մշակութային ակունքներից իրեն անջատող հօրից ու վերադառնալ մօր, ապա ինչպէ՞ս կարելի է պնդել, թէ հայկական թեման երկրորդական դեր է խաղում այստեղ: Չէ՞ որ եթէ հետեւենք սոյն աշխատութեան ներածութեան մէջ առաջարկած տրամաբանութեանը, ապա հայ ժողովուրդը Family Viewingը նոյնպէս կարող է ազգային սեփականութիւն համարել՝ Օրացոյցի ու Արարատի հետ միասին: Ո՞չ, չի՞ կարող: Բացատրենք՝ ինչու:

էգոյեանական կինոն չափազանց ինքնակենսագրական է՝ ոչ թէ այն իմաստով, թէ բեմադրիչն իր ֆիլմերում յաճախակի է պատկերում արտաքին կենսագրական փաստեր, այլ՝ որ նա երբեք չի հետեւել կինոյի այժմէական միտումներին եւ փորձել է պատկերային ձեւ հաղորդել այն ապրումներին ու զգացումներին, որոնք յուզում էին կամ յուզել էին հենց իրեն (ընդհանրապէս, էգոյեանն այն եզակի բեմադրիչներից է, ում ողջ հոգեբանական կենսագրութեան զարգացման մասին կարելի է յստակ պատկերացում կազմել՝ ընդամենը դիտելով

նրա ֆիլմերը): Այդպէս՝ Next of Kinի ու Family Viewingի թէ՛ ընդհանուր տրամադրութիւններից, թէ՛ որոշակի յատակ շեշտադրումներից կարելի է եզրակացնել, որ էգոյեանին այդ ժամանակ յուզում էր հասարակութեան մէջ իր տեղը որոնող անհատի խնդիրը, իսկ որոշակի ազգային ինքնութեան հարցը նա քննարկման դեռ չէր հանում, ինչը եւ արտացոլուել է նրա առաջին ֆիլմերում:

Վերցնենք էգոյեանի առաջին լիամետրաժ կինոնկարը՝ Next of Kinը: Ծնողների աչքում Փիթըրը լուրջ հոգեբանական խնդիրներ ունի, քանի որ նա շատ թեթեւ է նախընտրում բոլոր հարցերին, իսկ երբեմն նաեւ սիրում է ուրիշ մարդ ձեւանալ՝ դերասանութիւն անել: Ճիշտն ասած, ծնողների յարաբերութիւններն էլ հոյակապ չեն. յաճախ Փիթըրը ստիպուած է մագնիտոֆոնից հնչող իսպանական կիթառի հնչիւնների ձայնը բարձրացնել վերջին աստիճան, որպէսզի չլսի կամ գոնէ շեղուի կողքի սենեակից հասնող հոր ու մոր գոռոցներից: Պատահաբար իրենց ընտանեկան հոգեբանի առանձնասենեակում Փիթըրը մի տեսադրութիւն է գտնում, որտեղ հոգեբանը գրուցում է հաւանաբար Լիբանանից կանադա գաղթած Դէրեանների հայկական ընտանիքի հետ: Հայրը չի ընդունում դստեր վերաբերմունքն իր նկատմամբ, նրա հագուկապը, նրա մտածելակերպը: Նաեւ պարզում է, որ տէր եւ տիկին Դէրեանները ունէին եւս մի գաւակ, ում ստիպուած էին մանկատուն տանել՝ ծանր աղքատութեան պատճառով: Առանց երկար մտածելու՝ Փիթըրը որոշում է դառնալ այդ գաւակը: Նա չի հասկանում, թէ ինչ՝ գուցէ անմարդկային մի ուժ կամ էլ ուղղակի հասարակ հետաքրքրասիրութիւն, բայց ինչ-որ մի բան ձգում է իրեն դէպի Դէրեանների ընտանիքը: Արդիւնքում նրան յաջողում է ոչ միայն հաշտեցնել ազատատենչ դստերն ու աւանդապաշտ հորը, նոր կեանք հաղորդել քայքայուող ընտանիքին, այլեւ ինքնուրոյն դառնալ այդ ընտանիքի լիիրաւ անդամ:

Փիթըրի համար նշանակութիւն չունի՝ հայեր են Դէրեանները, թէ ոչ: Լինելով կանադացի՝ բոլորովին այլ քաղաքակրթութեան, աւանդոյթների, մշակոյթի եւ մտայնութեան կրող, ինքն իրեն աւելի սիրուած ու ընդունուած է զգում լրիւ անծանօթ մի աշխարհի ներկայացուցիչների շրջապատում: Չէմքայ էգոյեանն ուզում էր ասել, որ ընտանիքը՝ մեր կեանքի այն բջիջը, որը մենք, թւում է, ի գորու չենք ընտրելու, իրականում կարելի է, աւելին՝ պէտք է ընտրել:

Ֆիլմի DVD տարբերակում տեղ գտած բեմադրիչական մեկնաբանութիւններում էգոյեանը խոստովանում է, որ Next of Kinի ողջ էութիւնը կենտրոնացուած է Փիթըրի հետեւեալ խօսքերի մէջ. «Ես լրիւ մոռացել էի, որ այսօր իմ տա-րեղարձն է,- ասում է հաւաքուածներին Փիթըրը, չնայած այսօր ոչ թէ իր, այլ Դէրեանների իսկական որդու ծննդեան օրն է, բայց Փիթըրն արդէն այնքան է մտել դերի մէջ, որ իսկապէս հաւատում է, որ սա իր տօնն է,- ես մի չափազանց կարեւոր բան եմ սովորել այս մի քանի օրուայ ընթացքում: Երբ դու ծնունդ ես մի ընտանիքում, մի խմբում ու այնտեղ էլ դաստիարակուում ես, դա գրկում է քեզ այդ խմբի անդամներին խմբից դուրս ճանաչելու հնարաւորութիւնից: Փաստօրէն, սա նշանակում է, որ ինչ-որ իմաստով դու երբեք չես կարող իսկապէս սիրել քո ընտանիքը, որովհետեւ գրկուած ես այն ազատութիւնից՝ ընտրութեան ազատութիւնից, որը հարկաւոր է նման յանձնարարութիւնը կատարելու համար»: Փիթըրն այսքանն է հասցնում ասել, երբ իրեն օղակի մէջ են վերցնում իր նոր հայ «բարեկամները»՝ կարծես եզրափակելով ձեռնադրման ծէսը: Իսկ վերջին տեսարանում մենք տեսնում ենք, թէ ինչպէս Փիթըրը կիթա-

ուով նուագում է այն նոյն մեղեդին, որ Ֆիլմի սկզբում, մատերն օդում խաղացնելով, միայն ձեռացնում էր, թէ նուագում է: Այսինքն՝ այժմ Փիթըրը լիովին բուժուել է: ուրիշ մարդ ձեռանալու կարիք եւ պատճառ այլեւս չկայ: Ստացում է, որ Փիթըրը, խաբելով բոլորին ու ժխտելով այն ամէնը, ինչն իրեն տրուած էր ի ծնէ, կարողանում է ոչ միայն գոհացնել իր հոգին, այլեւ խաղաղութիւն բերել Դէրեաններին:

Երեւի թէ իւրաքանչիւր մարդ էլ ուզում է այս աշխարհում իր խորը գտնել: Ոմանց գիտակցութիւնում այդ խորը հանդէս է դալիս տուն սարքերու, ծառ տնկելու ու զաւակ դաստիարակելու տեսքով, ուրիշներն այդ խորը տեսնում են հարստութեան ու իշխանութեան մէջ: Բայց կան նաեւ մարդիկ՝ ինչպէս Փիթըրը, որոնց համար աւելի կարեւոր է գտնել այդ խորը ներքին, քան թէ արտաքին աշխարհում: Եւ իրենց նպատակին հասնելու համար իրենք պատրաստ են նոյնիսկ հարցականի տակ դնել այնպիսի ընդունուած, հասարակութիւն ու պետութիւն կազմող հիմնարկներ, ինչպիսին, օրինակ, ընտանիքն է: Չէ՞ որ, ինչպէս իրաւացի նկատում է Փիթըրը, ընտանիքի անդամները չեն կարող առարկայական հայեցողով նայել միմեանց, հետեւաբար նրանց միջեւ սէրը կրում է աւելի շատ մեքենական, քան անկեղծ բնոյթ: «Բաւականին տարօրինակ գործ է՝ գրել, թէ ինչպէս ենք մենք վերաբերում մեր հարազատներին: Սովորաբար մենք յիշում ենք նրանց միայն այն ժամանակ, երբ իրենք մեզ կամ չափազանց օգտակար են լինում, կամ չափազանց գրգռում են»: Նոյն պատճառներով էլ մենք ունակ չենք առարկայականօրէն ճանաչել նաեւ ինքներս մեզ:

Էգոյեանը, իհարկէ, կոչ չի անում քանդել այս բազմադարեան հիմնարկը: Նա առաջ է քաշում շատ լուրջ հարցադրումներ, որոնք կը ստիպեն հանդիսատեսին աւելի ուշադիր ու խորը նայել շրջապատին: Միւս կողմից, հենց այսպիսի հարցադրումներն են պատճառ դառնում, որ այսօր՝ ԻԱ. դարում, ընտանիք հասկացութիւնը հիմնովին արժէզրկուում է, քանի որ իւրաքանչիւր նոր սերունդ ուզում է նախորդից աւելի ազատ ու աւելի անկախ լինել՝ այսպիսով քիչ-քիչ ջնջելով սերունդների միջեւ կապն ու փոխըմբռնումը:

Էգոյեանի ֆիլմը հենց այդ ազատութեան մասին է: Այն հարկաւոր է, որպէսզի մարդ կարողանայ գտնել ինքն իրեն: Հայկական թեման ֆիլմում առանցքայինը չէ, աւելին՝ գրեթէ բացակայում է: Հարց է ծագում, թէ այդ դէպքում ի՞նչ իմաստ ունի Դէրեանների առկայութիւնը ֆիլմում: Իրականում, հայկականի փոխարէն, կարող էր լինել ճապոնական, ռուսական կամ, ասենք, խորուատական ընտանիք: Ռեժիսորի համար կարեւոր էր ցոյց տալ ոչ թէ որոշակի մշակոյթ, որին վերջում կը յարի Փիթըրը, այլ այն ահռելի տարբերութիւնը, որը կը լինի Փիթըրի եւ տուեալ մշակոյթի միջեւ: Պատկերելով Փիթըրի համար բոլորովին անսովոր մի միջավայր, որը նա ի վերջոյ սեփականեցնում է՝ էգոյեանն է՛լ աւելի է սրում իր հարցադրումը: Ծնունդով մարդ կարող է որեւէ ազգութեան ու քաղաքակրթութեան ներկայացուցիչ լինել, սակայն էութեամբ պատկանել ու կայանալ լրիւ այլ մշակոյթի մէջ: Էգոյեանն ընտրել է հենց հայկական մշակոյթը, քանի որ, հաւանաբար, ամենալաւը ծանօթ էր նրան: Դա իւրաքանչիւր բեմադրողի առաջնային օրէնքն է՝ գրել միայն այն բաների մասին, որոնցից տեղեակ ես: Next of Kin-ի գաղափարը չէր փոխուի, եթէ Դէրեանների փոխարէն լինէին Տոկուգաւանները կամ Իւանովները:

Նման մի պատկեր է նաև Էգոյեանի յաջորդ՝ Family Viewing-ը ֆիլմում: Այստեղ հայկական տարրը, իհարկէ, աւելի ընդգծուած է, առաւել եւս, որ սա երեւի այն եզակի դէպքերից է, երբ Փաբուլայի հիմն Էգոյեանը վերցրել է իր հետ պատահած իրական պատմութիւնից, այն է՝ տատիկին ծերանոց տեղափոխելը:

Վանի մօրական Արմէն տատը նոյնպէս ծերանոցում է եւ արդէն քանի տարի է դէթ մէկ բառ չի արտասանել. ուղղակի պառկած է մահճակալին ու դատարկ հայեացքով նայում է պատից կախուած հեռուստացոյցին: Վանը տենչում է կեանքի բերել Արմէնին ու ազատել ծերանոցից, սակայն դրան դէմ է դուրս գալիս ազգութեամբ կանադացի հայրը, ում կինը՝ Վանի հայագգի մայրը, առեղծուածային պատճառներով փախել է ընտանիքից: Վանը ստիպուած է մի ամբողջ ներկայացում յօրինել, որպէսզի փրկի տատիկին: Եւ արդիւնքում նա բացայայտում է, թէ ինչպէս հայրը, մանկութիւնից սկսած, կամաց-կամաց պոկում էր իրեն՝ Վանին, իր հայկական ազգային ակունքներից: Սակայն Վանը, ի վերջոյ, գտնում է մայրիկին՝ այսպիսով վերամիաւորուելով իր ինքնութեան հետ:

Փաստօրէն, Family Viewing-ի մէջ նոյնպէս քննարկուում է մարդու ինքնութեան ինքիւրը, այն, թէ ինչ է մարդ պատրաստ անելու ինքն իրեն գտնելու (տուեալ դէպքում՝ ինքն իրեն վերականգնելու) համար: Իսկ ազգային ինքնութիւնը, չնայած այս անգամ աւելի արտայայտիչ է ու աւելի մեծ դեր է խաղում, սակայն միեւնոյն է՝ գլխաւորը չէ: Պէտք է հասկանալ, որ եթէ որեւէ ֆիլմում գլխաւոր հերոսները հայ են, ապա դա չի նշանակում, որ ֆիլմը հենց հայերի մասին է: Յիշենք՝ Լորան Թիւէյլի Մերձաւոր Շրջապատում հերոսների հայ լինելը կրում է, այսպէս ասած, «սարքովի» բնոյթ: Իհարկէ, նոյնը ոչ մի դէպքում չի կարելի ասել Family Viewing-ի մասին, սակայն երկու ֆիլմերն էլ կը պահպանէին իրենց հիմնական գաղափարները նոյնիսկ եթէ գլխաւոր հերոսները հայ չլինէին:

Արարատում Էգոյեանը ընդհանուրից անցնում է մասնաւոր՝ հենց հայի տեսակը եւ նրան բնորոշ հոգեվիճակները հասկանալուն կոչուած հարցադրումներին: Այդպէս, բեմադրիչ Սարոյեանին հանդիստ չի թողնում հայերի նկատմամբ թուրքերի ատելութեան պատճառը, իսկ Րաֆֆին ճանապարհորդում է Արեւելեան Հայաստան, այսինքն՝ ցանկանում է գտնել իր հայկական «ես»ը տարածքային ճշգրտութեամբ:

Family Viewing-ի մէջ նման մասնաւորութիւններ չկան, կամ նոյնիսկ եթէ կան, ապա բաւարար չեն ֆիլմի ամբողջովին հայկական թեմային նուիրուած համարելու: Վանին այնքան չի յուզում իր հայ լինելը, որքան այն, որ իրեն հարկադրում են լինել մի անձնաւորութիւն, ումից զզուում է եւ ում ուղղակի չի կարող ընդունել: Հենց այդ պատճառով է նա խզում անցեալի հետ բոլոր կապերը, այդ թւում եւ սիրուհուն՝ խորթ մօր հետ սիրային յարաբերութիւնները, քանի որ պարզ գիտակցում է, որ եթէ այդ յարաբերութիւնները շարունակուեն, ապա ի վերջոյ Վանը կը վերածուի հօր նման թէ՛ հոգեպէս, թէ՛ ֆիզիկապէս անբաւարարուած չար մի արարածի, ով իր անբաւարարուածութիւնն ուզում է փոխհատուցել սաղոմագոբիստական դրսեւորումներով եւ ուրիշներին բռնի ուժով իր կամքին ենթարկելով: Վանն ուղղակի ուզում է գտնել իր իրական անձը, այլ ոչ թէ հասկանալ իր մէջի հային: Կարելի է ասել, որ Family Viewing-ը

ներկայացնում է Next of Kinի հակառակ պատկերը: Վերջինում ցոյց է տրուած, թէ ինչպէս փոխըմբռման շնորհիւ երկու բոլորովին տարբեր քաղաքակրթութիւններ կարողանում են միաւորուել: Ի հեճուկս սրան՝ Family Viewingի մէջ պատկերուած է, թէ ինչպէս մի քաղաքակրթութիւն ուզում է կլանել ու ոչնչացնել երկրորդը, որովհետեւ ունակ չէ եւ ցանկութիւն էլ չունի այն հասկանալու:

Կարելի է հակաճառել՝ գուցէ հենց դա՞ է մատնացոյց անում Family Viewingի «հայկական» ուղղութիւնը: Չէ՞ որ Վանի հօր վարմունքը կնոջ եւ որդու հանդէպ, թէ ինչպէս է նա ցանկանում պոկել զաւակին հայկական արմատներից, ջնջել այդ մասին ցանկացած յիշողութիւն, ինչ-որ խմաստով խորհրդանշում է ողջ հայ ազգի ճակատագիրը, երբ դարեր շարունակ հայերին փորձում էին կամ ձուլել, կամ Ֆիզիկապէս ոչնչացնել, սակայն հակառակ ամէն ինչին՝ իրենք դոյատեւում են մինչ այսօր, եւ ինչպէս Վանն է, ի վերջոյ, դառնում մօրը, այդպէս էլ սփիւռքահայերը փորձում են պահպանել իրենց հայկական ինքնութիւնը: Այս միտքը թերեւս արդարացի է, սակայն նոյնչափ շօշափում է, օրինակ, իրլանդացիներին (անգլիացիների դարաւոր վայրենութիւններն այս ազգի նկատմամբ քաջ յայտնի են), ամերիկեան հնդկացիներին, որոնց ողջ ժԹ. դարի ընթացքում համակարգօրէն ոչնչացնում էին Ամերիկա մայրցամաքի նոր տիրակալները, եւ իհարկէ հրեաներին, ովքեր մեր թուարկութեան ընթացքում դարձել են սարսափելի պատժամիջոցների, արգելքների եւ ատելութեան գոհ: Այն, որ Family Viewingի գլխաւոր հերոսը հայ է, դեռ չի նշանակում, որ Ֆիլմը հայ ժողովրդի ճակատագրի մասին է: Սա համամարդկային պատմութիւն է որոշակի օրինակի հիման վրայ:

Միեւնոյն ժամանակ չի կարելի կտրականապէս պնդել, թէ Next of Kinի ու Family Viewingի հայկական տարրերը բացարձակապէս ոչ մի դեր չեն խաղում Ֆիլմերի բովանդակութեան մէջ, քանի որ կասկած չկայ, որ եթէ էգոյեանն ազգութեամբ հայ չլինէր, ապա այս երկու ժապաւէնն էլ արդիւնքում այլ ձեւ կը ստացուէին:

Օրացոյցի դէպքում իրավիճակը մի քիչ փոխւում է, քանի որ նրա մէջ պատկերուած տեղանքները, եկեղեցական շինութիւններն արդէն իսկ անմիջական կապ ունեն հայ ժողովրդի ու հայ մշակոյթի հետ: Սա մեզ իրաւունք է տալիս էգոյեանի այս իրօք զարմանալի ստեղծագործութեանը համեմատաբար մեծ տեղ նուիրել այս յօդուածում:

Ոմանք հակուած են կարծելու, թէ Օրացոյցը (Calendar, 1993) ոչ միայն չափազանց ինքնատիպ կինօնկար է, այլեւ նկարահանման իր իւրատեսակ մեթոդով կանխագուշակել է Դոզմա-95 կինօլոգիան<sup>5</sup>, դարձել նրա առաջին օրինակներից: Այսպիսի եզրակացութիւնը գուցէ պայմանաւորուած է Դոզմայի Ֆիլմերի եւ Օրացոյցի գուտ արտաքին նմանութիւններով՝ ձեռքից նկարահանումները, արհեստական լուսաւորութեան բացակայութիւնը եւ ... Սակայն նոյն արտաքինը վկայում է, որ Օրացոյցը սկզբունքօրէն հակասում է Դոզմային: Չէ՞ որ Օրացոյցը վերին աստիճանի կառուցողական Ֆիլմ է, այն կարծես խճանկար լինի՝ հաւաքուած բազմազան մասնիկներից: Իսկ Դոզմայի առաջնային սկզբունքներից է՝ զատ մնալ նման գեղագիտական լուծումներից, չեղտել հենց պատմութիւնը, այլ ոչ թէ պատումի ձեւը: Դոզման շատ բնապաշտական

է եւ գալիս է ուրիշ դիրքերից, այն է՝ գրաւել հանդիսատեսի ուշադրութիւնը ոչ թէ պատասառային լուծումներով, այլ պատասառին ծաւալուող պատմութեան բովանդակութեամբ (չնայած Դոգման, Իհարկէ, չկարողացաւ հաւատարիմ մնալ իր սկզբունքներին, քանի որ առանց Ֆորմայի պատմութիւն պատմելը նոյնպէս Ֆորմա է):

Ի հակառակ դրան՝ Օրացոյցի առաջին դիտումից յետոյ շատ աւելի մեծ տպաւորութիւն է թողնում Ֆիլմի արտաքին կառուցուածքը: Եւ միայն կրկնակի դիտումներն են թոյլ տալիս մեզ խորանալ գաղափարային բովանդակութեան մէջ:

Էգոյեանը խոստովանում է, որ Family Viewing-ն ու Օրացոյցն իր ամենամեծ նախնական ֆիլմերն են, քանի որ չափազանց ինքնակենսագրական են: Հայաստան այցելելուց յետոյ Էգոյեանի հոգում իսկապէս մի բան փոխուեց: Ֆիլմի օպերատոր Նորայր Կասպէրի վկայութեամբ՝ Օրացոյցի մեծ մասը բեմադրիչը ստեղծել է ուղղակի ինտուիտիւ կերպով՝ առանց յստակ բեմադրի, յստակ երկխօսութիւնների՝ պարզապէս վստահելով դերասաններ Արսինէ Խանջեանի ու Աշոտ Աղամեանի յանկարծաբանութիւններին եւ տեսախցիկի ինքնակամ շարժումներին: Պակաս չէր նաեւ ճակատագրի դերը: Ո՞վ, եթէ ոչ ճակատագիրն այնպէս դասաւորեց, որ հենց Էգոյեանը խաղայ ֆիլմի գլխաւոր դերերից մէկը՝ լուսանկարչի դերը: Հայաստանեան նկարահանումների սկզբին նա որոշել էր ինքնուրոյն արտասանել կամերայի հակառակ կողմից հնչող լուսանկարչի խօսքերը, իսկ յետագայում Կանադայում մի ուրիշ դերասանի օգնութեամբ վերածախնարել այդ կարգերը: Սակայն այնպէս ստացուեց, որ բիւջէով նախատեսուած գումարը չհերիքեց նոր դերասան վարձելու համար: Էգոյեանը ստիպուած իր վրայ վերցրեց դերը, ու լուսանկարչի «կանադական» տեսարանները նկարուեցին հենց Էգոյեանի դերակատարմամբ:

Հարցազրոյցներից մէկում Էգոյեանն ասել է. «Լուսանկարչի կերպարն իմ ամենասարափելի մոճաւանջն էր, թէ ես ով կարող էի լինել»<sup>6</sup>: Եւ իսկապէս: Լուսանկարիչն Ատոմ Էգոյեանն է, եթէ վերջինս ինչ-որ մի բան սխալ կամ թերի ընկալէր իր ազգային պատկանելութեան հարցում: Երկու Էգոյեանները, իրականում, շատ աւելի կապակցուած են, քան կարող է թուալ, որովհետեւ լուսանկարիչը կնոջն ուղղուած նամակում արտայայտում է այն նոյն մտքերը, որոնք, անկասկած, ունեցել է նաեւ Ատոմ Էգոյեանը: Սակայն Էգոյեանը, բարեբախտաբար, կարողացել է կարգաւորել իր մտորումներն ու զգացմունքերը եւ ինքն իրեն կողքից նայելով՝ կառուցել դրանցից չափազանց իւրօրինակ, որոշ իմաստով աննախադէպ, իւրաքանչիւր դիտման ժամանակ նորանոր իմաստային շերտեր բացայայտող մի ժապաւէն:

Օրացոյցը հիմնականում շատ ջերմ ընդունուեց արտ-հասու եւ մասնագիտական շրջանակներում, բայց կային նաեւ քննադատներ, ովքեր ուղղակի վրդովուած էին այն հանգամանքով, թէ որքան ինքնակամ ու ինքնավստահ է բեմադրիչը խառնում տարբեր ժամանակներն ու տարածութիւնները՝ իբր թէ բարդացնելով ընկալումն ու անտեղի շեղելով հանդիսատեսին ֆիլմի ասելիքից: Այդ քննադատները հեղնանքով ասում էին, թէ լուսանկարիչն իրօք որ Էգոյեանն է՝ մեծամիտ, ինքնասիրահարուած, կեղծ մտաւորական: Փաստօրէն, նման գրուածքները արհեստավարժ գրախօսութիւններից վերածուած էին Էգոյեանի հանդէպ հեղինակների անձնական թշնամանքի արտայայտման: Եւ

այսպիսի «մանկական պահուածքը» վառ ապացոյցն է այն բանի, թէ որքան կարեւոր է ազգայնացուած գիտակցութեան պատշաճ ընկալումը, երբ խօսքը գնում է Օրացոյցի նման ստեղծագործութիւնների մասին:

Վերոյիշեալ քննադատներն իրենց ուշադրութիւնը սեւեռել էին նրա վրայ, ինչը կարողացել էին հասկանալ՝ պրագմատիկ լուսանկարչի կերպարը, սակայն բոլորովին անտեսել էին մնացածին: Այսինչ Օրացոյցում լուսանկարիչն ընդամէնը պատմիչ է, այն մարդը, ում աչքերով (աւելի ճիշտ՝ ում Փոտո- եւ տեսասարքերի օբեկտիւնների միջով) մենք տեսնում ենք ծաւալուող իրադարձութիւնները, իսկ գլխաւոր դերում է նրա կինը՝ Արսինէ Սանջեանի դերակատարմամբ: Հենց այս կերպարի մէջ է արտացոլուած Ֆիլմի գլխաւոր գաղափարը: Արսինէն Ֆիլմի գործող անձն է, լուսանկարիչը՝ նրա գործողութիւնների դիտորդն ու վերլուծողը:

Հակիրճ ներկայացնենք Օրացոյցի դիպաշարը: Ազգութեամբ հայ ամուսիններ լուսանկարիչն ու թարգմանչուհին գործուղուում են պատմական հայրենիք՝ Հայաստան, կանադական մի ընկերութեան պատուէրը կատարելու նպատակով, այն է՝ լուսանկարել տասներկու հայկական եկեղեցի օրացոյցի էջերի համար: Լուսանկարիչը հայերէն անգամ մէկ բառ չգիտի, թարգմանչուհին մի կերպ կարողանում է բացատրուել: Հայաստանում իրենք հանդիպում են վարորդին՝ Աշոտ Ադամեանին, ով քաջ ծանօթ է թէ՛ լուսանկարչի ցուցակում առկա եկեղեցիների գտնուելու վայրին, թէ՛ այդ եկեղեցիների հարուստ պատմութեանը: Որոշ ժամանակ անց լուսանկարիչը նկատում է, որ թարգմանչուհին ու վարորդն անտարբեր չեն միմեանց նկատմամբ, ու ստիպուած է լինում միայնակ վերադառնալ Կանադա: Այստեղ խորապէս վիրաւորուած լուսանկարիչն ի սրտէ ուզում է հասկանալ ի՞նչ տեղի ունեցաւ եւ ինչպէ՞ս: Այդ իսկ նպատակով նա ստեղծում է մի իրավիճակ, երբ երկու հոգի սէր են խոստովանում, իսկ ինքը՝ լուսանկարիչը, ոչ մի բառ չի հասկանում նրանց խօսածից: Այսպէս նա փորձում է վերյիշել, թէ ինչ զգացմունքներ էր վերապրում, երբ վարորդն ու թարգմանչուհին հայերէն գրուցում էին, իսկ ինքը, Փոտոխցիկի ետեւ կանգնած, սպասում էր արեւի ճիշտ լուսաւորութեանը եկեղեցին կազրի մէջ յաւերժացնելու համար:

Ողջ Ֆիլմի ընթացքում լուսանկարիչը փորձում է հասկանալ, թէ ինչը ստիպեց հաւատարիմ ու սիրելի կնոջը լքել իրեն: Այդ իսկ նպատակով նա շարունակ վերանայում է Հայաստանում նկարահանած տեսագրութիւնները: Նա սկսում է յիշել, թէ ինչպիսի տարօրինակ պատմութիւններ ու ինչպիսի «անմիտ» հարցեր էր տալիս վարորդը: Ակնյայտ է, որ մինչեւ խորհրդային Միութեան փլուզուելը վերջինս մտաւորական էր՝ գուցէ պատմաբան, ազգագրագէտ կամ արուեստաբան: Չնայած հնարաւոր է, որ նրա մասնագիտութիւնն անմիջական կապ չունէր այս եկեղեցիների հետ, որոնց մասին նա այդքան շատ գիտի: Գուցէ նա, անկախ մասնագիտացումից, իրեն պարտաւճի էր համարում այդ ամէնն իմանալ: Ինչեւէ, բայց փլուզման հետ եկաւ նաեւ գործազրկութիւն, եւ այժմ նա ստիպուած է վարորդութիւն անելով վաստակել իր հանապազօրեայ հացը (հետաքրքիր է, որ Ֆիլմի տիտրերում Աշոտ Ադամեանի կերպարը նշում է որպէս Վարորդ, իսկ բեմագրում՝ Գիւղ, ուղեվար):

Եւ այս վարորդը, իրենից անկախ, սկսում է կիսուել իմացութիւններով առաջին անգամ պատմական հայրենիք ժամանած սփիւռքահայերի հետ: Լու-

սանկարիչը, իր արեւելեան պրագմատիզմով ուղորդուելով, մի պահ նոյնիսկ սկսում է կասկածել, թէ վարորդը յաւելեալ գումարի համար է այս ամէնը պատմում, ինչից վերջինս խիստ վիրաւորուում է: Լուսանկարիչը մերթնդմբ ճետաքրքրութիւն է դրսեւորում վարորդի պատմութիւնների հանդէպ ոչ թէ անկեղծ ճետաքրքրութիւնից, այլ պարզապէս բարեկրթութեան ու քաղաքավարութեան կանոններից դրդուած: Վարորդին էլ իր հերթին զարմացնում է վերջինիս անտարբերութիւնը: Ինչու՞ լուսանկարիչը երբեք չի մօտենում եկեղեցիներին, չի շօշափում պատերը, որ զգայ, թէ ինչպիսի մեծ սիրով են նրանք կառուցուել: Լուսանկարիչն ապշած է: Շօշափել եւ փաղաքել մեռած քա՞րը, դա ի՞նչ խելագարութիւն է: Լուսանկարիչն իրեն չի համարում այս եկեղեցիների, այս հողի մի մաս: Նա Արեւմուտքի մարդ է եւ ինչպէս խոստովանում է՝ երբեք չէր այցելի Հայաստանը, եթէ չունենար այստեղ ինչ-որ որոշակի գործ: Այս դէպքում, այդպիսի մի գործ էր օրացոյցի նախագիծը: Լուսանկարիչն ամէնեւին էլ թշնակաման չի վերաբերում հայերին: Նա պարզապէս անտարբեր է:

Հակառակ պատկերն է թարգմանչուհին՝ լուսանկարչի կինը: Առաջին կարգերից պարզ է դառնում, թէ որքան տարբեր են նա եւ ամուսինը: Ու եթէ լուսանկարիչը համարեա թէ պատահաբար է յայտնուել Հայաստանում, ապա նոյնը չի կարելի ասել թարգմանչուհու մասին: Եթէ չլինէր օրացոյցի նախագիծը, ապա նա ուրիշ մի առիթ կը ստեղծէր: Ինչ-որ գերբնական ուժ կանչում է նրան այս երկիր, որտեղ նա երբեք չի եղել, որի մասին չափազանց քիչ տեղեկութիւններ ունի: Նա կապուած է այս հողի հետ եւ, ինչու՞ չէ, այս ժպտերես, միամիտ, բայց բարի ու խելացի վարորդի հետ: Ամբողջ Ֆիլմի ընթացքում թարգմանչուհին շարունակում է անկեղծ սիրել իր ամուսնուն, եւ համոզուած եղէք, որ գէթ մէկ գրամ չի պակասում այդ սիրուց, երբ նա վերջնականապէս նախընտրում է մնալ Հայաստանում: Ընտրելով վարորդին՝ թարգմանչուհին կարծես վերջնապէս միաւորուում է իր ազգային ինքնութեան հետ: Սա ընտրութիւն չէ՝ թելադրուած անձնական կամ Ֆիզիկական ցանկութիւններով: Թարգմանչուհին ընտրում է ոչ թէ վարորդին, այլ պատմական հայրենիքը, իսկ վարորդն ընդամէնը կապող օղակ է այս երկուսի միջեւ:

Այստեղ խօսքն ամէնեւին էլ հայրենասիրութեան, հայրենասիրական մղումների մասին չէ: Չէ՞ որ կարելի է հայրենասէր լինել՝ շարունակելով բնակուել Կանադայում օրինական ամուսնուղ հետ: Մէկը միւսին չի բացառում: Ոչ, տուեալ զգացումն իր էութեամբ շատ աւելի բարդ է, գրեթէ անբացատրելի: «Հայրենասիրութիւն» բառն իր մէջ արդէն իսկ պարունակում է «սէր» արմատը, իսկ թարգմանչուհին սիրում է միմիայն լուսանկարչին: Բացի դրանից՝ հայրենասիրութեանը կարելի է սովորել, շատ դէպքերում այն ձեռք է բերում շնորհիւ արտաքին հանգամանքների: Դրան հակառակ՝ ազգային ինքնութենացման զգացմունքն այն է, ինչ կատարում է հայրենիքից օտարուած եւ այդ օտարութիւնն ընկալող ցանկացած մարդու ներքին աշխարհում: Վարորդի հետ թարգմանչուհուն կապում է ոչ թէ սէրը, այլ ուրիշ մի զգացմունք, որը դժուար է սահմանել երկու բառով: Այդ զգացմունքը՝ երեւոյթը, բնորոշ է ոչ միայն հայերին, այլեւ աշխարհի ցանկացած մարդու՝ կախուած նրանից, թէ ինչպէս է դասակարգուել նրա ճակատագիրը: Երեւի թէ նոյնիսկ ամենասրամիտ հոգեբան-ֆրէյդլիստը չի կարողանայ խելամիտ ու համոզիչ բացատրութիւն տալ ազգային ինքնութենացման երեւոյթին: Միւս կողմից, գուցէ բանակա-

նութիւնն այս դէպքում մեզ օգնական չէ, այլ ընդհակառակը՝ կը տանի մեզ մտքի շեղ ճանապարհներով: Չէ՞ որ թարգմանչուհին ինքն էլ չի հասկանում՝ ինչ է իր հետ կատարուում: Այն հաղորդագրութիւնները, որոնք նա թողնում է լուսանկարչի հեռախօսի վրայ, վկայում են, թէ որքան դեռ ջերմ է ամուսնու հանդէպ սէրը, եւ թէ որպիսի տուայտանքներ են իրեն պատճառում լուսանկարչի վիրաւորուած լինելն ու սառնասրտութիւնը. «Մենք շատ բաների միջով ենք միասին անցել: Ամէն ինչ չպէտք է այսպէս աւարտուի...»: Նա իսկապէս գղջում է եղածի համար, սակայն միեւնոյն ժամանակ գգում է, որ պէտք է մնայ Հայաստանում:

Այնուամենայնիւ, ինչու՞ ինքնութենացումը կատարուեց թարգմանչուհու հետ, բայց անտեսեց լուսանկարչին: Չէ՞ որ իրենք երկուսն էլ ծագումով հայ են: Սակայն լուսանկարչի դէպքում հայրենիքի, ժողովրդի հետ ինքնութենացումը ոչ միայն տեղի չունեցաւ, այլ նոյնիսկ ընդհակառակը՝ հայրենիքը կարծես վանեց նրան: Կնոջն ուղղուած փրկիսոփայական նամակում լուսանկարիչը գրում է. «Մի՞թէ այս վայրը սոխպեց քեզ մոռանալ մեր համատեղ անցեալը, մի՞թէ դու մոռացար մեր երազանքները: Մենք երկուսս էլ այստեղից ենք, սակայն լինելով այստեղ՝ դարձայ մի այլ տեղից»: Յաւօք, դժուար է հայերէն ճշգրիտ թարգմանել այս դիպուկ երկտողը, որն անգլերենում հնչում է այսպէս. “We’re both from here, but yet being here has made me from somewhere else”: Հենց այս բառերի մէջ է թաքնուած Ֆրիմի հիմնական հարցադրումը, այն է՝ ի՞նչ է ազգային ինքնութենացումը, ինչու՞ եւ ինչպէ՞ս է այն լինում, եւ ինչու՞ ոչ բոլորի հետ: Ինչու՞ ոմանց ի ծնէ տրուած է հայրենիքի հետ ինքնութենանալու ունակութիւնը, իսկ ուրիշները, որքան էլ ուզում են գլուխ կոտրեն այս խնդրի շուրջ, որքան էլ փորձեն արհեստական պայմաններում վերապրել այն՝ ինչ չվերապրեցին բնական միջավայրում, միեւնոյն է ոչնչի չեն հասնի: Լուսանկարչի գրութիւնը նախանձեղի չէ: Նա անկեղծօրէն ուզում է հասկանալ՝ ի՞նչը բաժանեց իրեն կնոջից, սակայն երբեք չի հասկանայ: Չի հասկանայ, հաւանաբար, նաեւ թարգմանչուհին:

Կարելի է ենթադրել, թէ ինդիրը լուսանկարչի անհաղորդ բնաւորութեան մէջ է: Քանի որ քանի անգամ Ֆրիմի ընթացքում մենք համոզուում ենք, թէ որքան անտարբեր է նա հայ մշակոյթի ու ընդհանրապէս Հայաստանի նկատմամբ: Սակայն նա անկեղծ սիրահարուած է կնոջը եւ ինչը պակաս կարեւոր չէ՝ իր աշխատանքին: Լուսանկարիչը պատրաստ է ջանասիրաբար կատարել իրեն յանձնարարուած ցանկացած առաջադրանք, յաղթահարել բազմաթիւ խոչընդոտներ՝ միայն թէ արդիւնքում գեղեցիկ լուսանկար ստանայ: Տեսարաններից մէկում վարորդը բարի ծիծաղով նկատում է. «Պէտք է քեզ կողքից տեսնէիր, թէ ինչպէս էիր էս բլուրը մազցում, որ այս գեղեցիկ պատկերը վերցնես՝ ընկնելով, կանգնելով»: Լուսանկարիչը կարող է խենթանալ եկեղեցու լուսանկարի համար, բայց բոլորովին անտարբեր մնալ հենց եկեղեցու նկատմամբ:

Փաստօրէն, լուսանկարիչն անզգայ չէ: Սակայն էգոյեանը մի քանի տեղ ենթադրում է, որ այնուամենայնիւ ինդիրը նրա մարդկային որակների թերութեան մէջ է: Սա չի նշանակում, որ լուսանկարչի դժբախտութեան մէջ պէտք է մեղադրել Արեւմտեան հասարակական մշակոյթը, որին բնորոշ է պրագմատիզմն ու սառը դատողութիւնը: Չէ՞ որ թարգմանչուհին ապրել եւ մեծացել է նոյն մշակոյթի մէջ: Աւելի շուտ սա լուսանկարչի անհատական յատկանիշների

մեղաւորութիւնն է, քանի որ նրա պահուածքը տարօրինակ է թւում նաեւ Կանադայում: Բերենք մի օրինակ:

Լուսանկարիչը յատուկ մի ծէս է յօրինել տեղի ունեցածը հասկանալու համար: Հրաւիրելով իր տուն զանազան ազգային ծագում ունեցող թիկնապահուհիներին՝ նա զրուցում է իրենց հետ տարբեր հաճելի թեմաներով, իսկ այնուհետեւ գինի լցնում իր եւ նրանց բաժակների մէջ: Սա նախապէս պայմանաւորուած ազդանշան է, որից յետոյ կիրնը պէտք է դնայ սենեակի միւս կողմ եւ ձեւացնի, թէ հեռախօսով զրուցում է սիրեկանի հետ մայրենի լեզուով: Իր համար օտար լեզուներով սիրոյ խոստովանութիւններ լսելով է միայն լուսանկարիչը կարողանում գրել վերոյիշեալ նամակը: Հերթական կնոջ հետ զրուցելիս, լուսանկարիչը ցոյց է տալիս նրան Հայաստանում իր որդեգրած աղջկայ նկարը: Մի պահ թւում է, թէ նա լրիւ մոռացել է ծէսի մասին ու իսկապէս վայելում է զրոյցը: Յանկարծ, Ատոմը հարցնում է կնոջը, թէ որքան փող է նա ամսական ծախսում իր երեխաների վրայ. «Տարօրինակ հարց է,- ժպտում է կիրնը,- այդպիսի բաների մասին ընդհանրապէս չէի էլ մտածել,- եւ սիրալիր աւելացնում է,- իսկ դու կ'ուզենայի՞ր երեխաներ ունենալ»: Վայրկեանապէս լուսանկարիչը կտրւում է իր երազկոտ, հանդարտուած հոգեվիճակից ու առանց պատասխանելու՝ բաժակները լցնում է գինով: Եւ սա միակ դէպքը չէ, երբ նա ընդհատում է զրոյցները, որոնց մէջ արդէն քիչ-քիչ սկսում էր նշմարուել մարդկային մտերմիկ ջերմութիւն:

Մէկ այլ խօսակցութիւն նա ընդհատում է շփոթուածութիւնից ու անյարմարութեան զգացումից դրդուած, երբ արեւելեան պարուհին ասում է, թէ չի սիրում երբ յաճախորդները դիպչում են իրեն պարելու ժամանակ, իսկ մի քանի րոպէ առաջ լուսանկարիչը խոստովանել էր, որ առաջին կիրնը, ում ինքը ձեռք է տուել, մերկապարուհի էր:

Լուսանկարիչը թոյլ չի տալիս ուրիշներին խորանալ իր անձնականի մէջ: Նա վախենում է անկեղծանալ: Հարազատ վայրերում՝ Կանադայում, որտեղ նա կարծես թէ պէտք է իրեն լաւ զգար, նոյնիսկ այստեղ լուսանկարիչն ինքնամփոփ է ու կաշկանդուած: Նոյնիսկ Կանադայում նա անընկերային մարդ է: Լուսանկարիչը կարծես թակարդի մէջ է ընկել երկու աշխարհների միջեւ եւ չնայած մեծ ցանկութեանը՝ ոչ մի կերպ չի կարող ազատուել, չի կարող իր տեղը գտնել: Այս առումով նա շատ նման է Փիթըրին ու Վանին՝ էգոյեանի նախկին ֆիլմերի հերոսներին, ովքեր նոյնպէս խճճուել էին իրենց ինքնութեան որոնումներում: Սակայն եթէ վերջիններս գրեթէ անտեսել էին հարցի տեսական կողմն ու անցել որոշակի գործողութիւնների, ապա լուսանկարիչն այնքան է տրուել փրիստփայական մտորումներին, որ արդէն ամբողջովին փակուել է իր անձի մէջ: Նա այնքան է շփոթուել եւ խառնուել այս խնդրի մէջ, որ երբեմն բարձրաձայնում է այնպիսի անհեթեթ մտքեր, որոնք նոյնիսկ ծիծաղ են առաջացնում դահլիճում: Ողջ Օրացոյցի ամենածիծաղելի դրուագը թերեւս այն է, երբ լուսանկարիչը գրում է թարգմանչուհուն. «Ես կանգնեցի եկեղեցու մատուռի մօտ եւ սկսեցի հաշուել, թէ ինչքան ժամանակ կ'անցնի, մինչեւ դու ինձ կը նկատես: 2 րոպէ 54 վայրկեան... 2 րոպէ 54 վայրկեան... Ես փորձում էի ինքս ինձ համոզել, թէ հենց այդքան ժամանակ է հարկաւոր, որպէսզի մարդ զգայ իր սիրելի էակի ներկայութիւնը»:

Չնայած կնոջ հանդէպ սիրոյ մաքրութեանը՝ լուսանկարիչը, ինչպէս տեսանք, բաւականին տարօրինակ է ընկալում սէրը: Ի դէպ դա ոչ թէ տարօրինակ, այլ ցածրաճաշակ ռոմանտիկ ֆիլմերից եւ գրականութիւնից կլիշէացած պատկերացումներ են: Մէկ այլ դրուագում նա՝ ամբողջովին մերկ, նստած է բազմոցին եւ ուշադիր նայում է Հայաստանում նկարահանած իր տեսագրութիւնները, մասնաւորապէս այն հատուածները, որտեղ ներկայ է թարգմանչուհին: Թէպէտ կամերան լուսանկարչի ետեւում է գտնուում ու որոշակի ոչինչ չի երեւում, բայց ձեռքերի դրուածքից եւ ընդհանրապէս լուսանկարչի հանգիստ, «թեթեւացած» ընդհանուր տեսքից, կարելի է ենթադրել, թէ մի քանի րոպէ առաջ նա ձեռնաշարժութեամբ էր զբաղուած: Գուցէ սրանով էգոյեանն ուզում էր ցոյց տալ, որ այն սէրը, որով լուսանկարիչը սիրում է թարգմանչուհուն, տարբերում է այն յարաբերութիւններից, որոնք կապում են թարգմանչուհուն եւ վարորդին: Լուսանկարչի ու թարգմանչուհու սէրը նման է այն սիրուն, որը մենք սովոր ենք տեսնել, որը մեզ էլ է պատահում: Սակայն թարգմանչուհու եւ վարորդի յարաբերութիւններն անհասկանալի են լուսանկարչի համար (մեծ հաշուով՝ նաեւ մեզ համար): Եւ ընդհանրապէս այն, ինչ տեղի է ունենում թարգմանչուհու եւ վարորդի միջեւ, սէր չէ: Վարորդն այս յարաբերութիւններում երկրորդական դեր է խաղում: Նա միայն պատճառ է, աւելի ճիշտ՝ հիմնաւորում, որ թարգմանչուհին մնայ Հայաստանում: Նա կարծես միջնորդ լինի թարգմանչուհու եւ հայրենի հողի միջեւ, ով վերջնականապէս կնքում է Հայաստանում մնալու նրա պայմանագիրը: Վարորդն ազգային եւ մշակութային ակունքների խորհրդանիշն է: Եւ ֆիլմի վերջին տեսարանը, որտեղ եկեղեցու ֆոնին վարորդը, թարգմանչուհու ձեռքը բռնած, հայկական դուղուկի նուազի ներքոյ, կարծես միաձուլում է երկրորդ հարթակին կանգնած հայկական եկեղեցու ու հեռաւոր բլուրների եւ ծովամասն բուսականութեան հետ, նոյնպէս խորհրդանիշ է: Թարգմանչուհին վերջապէս գտնում է իր տեղն աշխարհում, վերամիաւորում է իր ազգային «ես»ի հետ: Եւ յանուն սրա՝ նա զոհաբերում է ամուսնուն, քանի որ վերջինս երբեք չի միանայ իրեն եւ միշտ կը մնայ ապարդիւն որոնումների մէջ:

Փաստօրէն, չնայած բոլոր գաւեշտալի դրուագներին՝ լուսանկարիչն իրականում ողբերգական կերպար է, ով յայտնուել է դատարկութեան մէջ: Նա կորցրել է իրեն թէ՛ Հայաստանում, թէ՛ Կանադայում: Լուսանկարիչը ոտքերի տակ հող չունի, որի վրայ կը կարողանար ամուր կանգնել: Նա կախուած է օդի մէջ:

Եւ ամենաողբերգականն այն է, որ նա ուզում է, իսկապէս ուզում է հասկանալ, թէ ինչու այն, ինչ կատարուեց կնոջ հետ, չի կատարում նաեւ իր հետ: Քանի որ բնականները չկան, նա փորձում է արհեստական կապեր ստեղծել հայրենիքի եւ հայերի հետ: Հենց այդ նպատակով էլ նա որդեգրում է Լուսինէին՝ հայ մի աղջկայ, ում ամէն ամիս փող է ուղարկում Հայաստան: Սակայն ենթագիտակցական բնագոյններն այստեղ էլ թոյլ չեն տալիս իրեն կայացնել ճիշտ որոշումները: Աղջկան նա օգտագործում է որպէս լրտեսի: Լուսանկարիչը խնդրել է թարգմանչուհուն ժամանակ առ ժամանակ այցելել խորթ գաւակին, իսկ Լուսինէին խնդրում է պատմել իրեն, թէ ում հետ է այցելութեան գալիս կինը. «Նա մէնա՞կ է, թե՞ տղամարդու հետ: Այդ տղամարդը բեղաւո՞ր է (...)

Պէտք է ինձ խոստանաս, որ ոչ մէկին չես պատմի իմ այս հարցերի մասին: Դա կը լինի մեր գաղտնիքը: Փոքրիկ Լուսինէի եւ նրա հայրիկի գաղտնիքը»:

Փաստօրէն, լուսանկարիչը կասկածում է՝ արդեօ՞ք կինը դեռ վարորդի հետ է, թէ՞ արդէն բաժանուել է նրանից: Նա էլ է զգում, որ կինն իրեն ուղղակի ուրիշ տղամարդու համար չի թողել: Ֆիլմում ոչ մի տեղ չի խօսուում վարորդի ու թարգմանչուհու համատեղ ապագայի մասին: Այսինքն՝ կնոջ դաւաճանութիւնը ոչ թէ եղելութիւն է, այլ ընդամէնը տեսութիւն: Սա է՛լ աւելի է շեշտում այն հանգամանքը, որ վարորդը թարգմանչուհու Հայաստանում մնալու միայն արտաքին, ձեւական պատճառն էր: Իսկ թէ ինչ կատարուեց թարգմանչուհու հոգում, կարող ենք միայն ենթադրել: Ամէն դէպքում, պատահածի արդիւնքում լուսանկարիչն ու թարգմանչուհին բաժանուեցին՝ չնայած շարունակում են սիրել միմեանց եւ ըստ երեւոյթին՝ պաշտօնապէս դեռ ամուսիններ են համարուում:

Հաւանաբար, լուսանկարիչն այդպէս էլ չի ուղարկի կնոջն այն նամակը, որը գրում էր ողջ Ֆիլմի ընթացքում: Եւ ոչ թէ այն պատճառով, որ ինքն էլ է հասկանում, թէ այնտեղ գետեղուած մտքերի մեծ մասը պարզապէս անիմաստ են եւ անտեղի, այլ որովհետեւ դժուար թէ նա կարողանայ յաղթահարել իր անհաղորդութիւնը՝ յատկապէս այդքան կանանց հետ անյաջող գրոյցների փորձից յետոյ: Եւ նա այդպէս էլ չի հասկանայ, թէ ինչու կինը նախընտրեց մնալ Հայաստանում եւ չվերադառնալ իրենց կանադական օջախ, թէ ինչու իրենց երջանիկ եւ յարմարաւէտ կեանքը փոխարինեց բոլորովին անծանօթ մի աշխարհով:

Օրացոյցից՝ Արարատ անցումը շատ բնականոն էր եւ նոյնիսկ անխուսափելի, քանի որ եթէ առաջինում էգոյեանը անձնական փորձի շնորհիւ յայտնաբերեց իր համար ազգային ինքնութենացման երեւոյթը, ապա Արարատում նա արդէն սուր քննարկման հանեց իր ժողովրդի, աւելի որոշակի՝ սփիւռքահայութեան ինքնութենացման հարցը: Այսինքն՝ Օրացոյցում սփիւռքահայ գոյգի օրինակով մեզ ներկայացուեց ազգային ինքնութենացման երեւոյթն ընդհանրապէս, իսկ Արարատում ուսումնասիրման դրուեց սփիւռքահայերի հոգեվիճակն ու նրանց ինքնութենացումը պատմական հայրենիքի հետ:

## ԱՐԱՐԱՏ

Արարատը (Ararat, 2002), էգոյեանի կամքից անկախ, ձեռք բերեց գրգռիչ, սկանդալային ֆիլմի համբաւ: Չի բացառուում, որ հենց Ցեղասպանութեան թեման պատճառ դարձաւ, որ ժապաւէնը չընդգրկուի Կաննի կինօփառատօնի հիմնական մրցութային ծրագրում, այլ տեղ գտաւ արտամրցութային ցուցադրութիւնների շարքում: Ի սկզբանէ Արարատը ներգրաւուած էր նաեւ քաղաքական հաշուարկների դաշտ: Պաշտօնական թուրքիան չէր կարող բացասական չարձագանգել նման ֆիլմին:

Սակայն ի գարմանս շատերի՝ Հայաստանում ֆիլմի ընդունելութիւնը նոյնպէս միանշանակ չէր: Հայ հանդիսատեսի մի մասը հիասթափուած մնաց էգոյեանի ժապաւէնից: Կանադահայ բեմադրիչը չարդարացրեց նրա սպասելիքները: «Բաւականին երկար ցուցադրուած Արարատը» լեփլեցուն դահլիճներ հաւաքեց: Եւ դա՛ չնայած այն հանգամանքին, որ աւելի շատ համընդհանուր, քէւ Ժամուկ հիասթափութիւն էր առաջացնում, քան հիացմունք: Նրանց, ում

ֆիլմը, իրօք, դուր է եկել, կարելի է մասների վրայ հաշուել, իսկ մեծամասնությամբ պարզուեց՝ յուսախաբ է»<sup>7</sup>։ Մինչ օրս Արարատի հասցէին ամենատարբեր մարդկանցից լսում են բազմաթիւ կշտամբանքներ՝ երբեմն հիմնաւորուած, բայց աւելի յաճախ՝ անհիմն ու անտեղի։ Որոշ «նկատաւորներն» այնքան անհեթեթ են, որ նոյնիսկ արժանի չենք համարում դրանք այստեղ քննարկել։

Հետաքրքիրն այն է, որ Արարատից հինգ տարի յետոյ մեծ պատահաւ բարձրացած Արտոյտների Ազարակը իտալական կինոնկարը (La Masseria Delle Allodole, բեմադրիչներ՝ Պաօլօ եւ Վիտորիօ Տաւիանի, 2007), որը նոյնպէս անդրադառնում էր Մեծ Եղեռնին, Հայաստանում ստացաւ համեմատաբար ջերմ ընդունելութիւն։ Եղան մարդիկ, ովքեր թէեւ ընդհանուր առմամբ Ֆիլմը չէին հաւանել, բայց նախընտրում էին շարտայայտուել այդ թեմայով եւ աչքի տակով նայել ակնյայտ եւ խիստ թերութիւններին, քանզի «էլ ե՞րբ են Եւրոպայում հայերի Յեղասպանութեան մասին ֆիլմ նկարելու»։ Եւ իսկապէս, այն հանգամանքը, որ Արարատի ստեղծողը հայ է, իսկ Արտոյտների Ազարակը՝ այլազգի, աւելին՝ եւրոպացի, մեծ դեր խաղաց հայ հանդիսատեսի կողմից այս երկու ժապաւէտներին ընկալման ու գնահատման գործում։ Սակայն նման սկզբունքով առաջնորդողները փոքրամասնութիւն էին կազմում։ Շարքային հայ կինօդիտողն անկեղծ հաւանեց Ֆիլմը։

Հայ հանդիսատեսը, անկասկած, աւելի բարձր գնահատեց իտալական Ֆիլմը, քանի որ տեսաւ այն, ինչ ուզում էր տեսնել՝ Յեղասպանութեան մասին դասական կարծածիրով նկարուած Ֆիլմ՝ առանց «աւելորդ» փիլիսոփայութեան, առանց «աւելորդ» հարցադրումների, որն աւելի հեշտ էր հասկանալ ու աւելի հեշտ էր մարսել։

Այստեղ տեղին կը լինի մէջբերել Գէօթէի հերոսներից մէկի՝ Վիլհելմ Մայսթէրի խօսքերը, ում թատրոնի տնօրէն Զերլօն համոզում էր «Համըլտի» իրենց բեմադրութեան վերջում կենդանի թողնել Դանիմարքայի արքայազնին, քանի որ հանդիսատեսը դա աւելի լաւ կ'ընդունի։ Մայսթէրը պատասխանում է. «Մեր կողմից սխալ զիջում կը լինի արթնացնել հանդիսատեսի մօտ այն զգացմունքները, որոնք նա ուզում է վերապրել, այլ ոչ թէ նրանք, որոնք նա պետք է վերապրի»<sup>8</sup>։

Վերոնշեալ միտքը, թէ խնդիրը բեմադրիչների ազգային պատկանելութեան մէջ է, բաւարար համոզիչ չէ, քանի որ Ֆրանսահայ Անրի Վերնէօյի՝ Mayrig (1991) եւ 588 rue paradis (1992) ժապաւէտները, որոնք կրկին պատմում են Յեղասպանութեան զոհերի մասին, մինչ օրս սիրուած են հայերի կողմից։ Աւելին՝ Վերնէօյի Ֆիլմերը կանոնաւոր կերպով ցուցադրուում են հայկական հեռուստատեսութեամբ իւրաքանչիւր Ապրիլի 24ին՝ Եղեռնի զոհերի յիշատակի օրուայ առնչութեամբ, ընդ որում՝ միաժամանակ մի քանի այլքով։

Ստացւում է՝ ազգային խորականութիւնը հիմնական խնդիրը չէ։

Հիմնական խնդիրը բացայայտուում է Մայսթէրի խօսքի մէջ՝ թէ՛ Մայրիկը, թէ՛ Արտոյտների Ազարակը մատուցում են հանդիսատեսին այն, ինչ նա ուզում է տեսնել եւ ամենակարեւորը՝ ինչպէս է ուզում տեսնել։

Մայրիկը, անկասկած, Վերնէօյի լաւագոյն Ֆիլմն է։ Վստահ, առանց գէթ մէկ վայրկեան կասկածելու եւ առանց վախի, թէ ազգայնամոլութեան մէջ կը մեղադրուես, կարելի է ասել, որ Մայրիկն իր յուզականութեամբ ու խաղաղասիրական, մարդասիրական գաղափարախօսութեամբ ամէնեւին չի գիջում

Սթիւըն Սփիլբըրգի Schindler's List-ին (1993): Երկու այս ֆիլմերի ուժն ու արժէքն այն է, որ իրենց հիմքում կայ կերպար՝ ազգային, եւ այդ ազգերի հետ պատահած ողբերգութեան կերպարը:

Արտոյտների Ազարակում կերպարը՝ գեղարուեստական ստեղծագործութեան հիմնարար հասկացութիւնը, ցաւօք, բացակայում է: Սա, իսկապէս, ապշեցնող փաստ է, քանի որ ֆիլմի բեմադրիչները տաղանդաշատ իտալական կինեմատոգրաֆի տաղանդաւոր գործիչներ են: Ֆիլմում չկայ ամբողջականութիւն, որոշ տեսարաններ (օրինակ՝ երբ թուրք զինուորը ստիպում է հայուհուն ինքզինքը իր նորածին երեխային) ուղղակի կոնիւկտուրային են: Սա չի նշանակում, որ պատառին չի կարելի պատկերել՝ ինչպէս է մայրը սպանում սեփական զաւակին: Վերջին հաշուով, պատառին կարելի է ցոյց տալ բացարձակապէս ամէն ինչ: Կինոյում եւ ընդհանրապէս արուեստում չպէտք է լինեն համընդհանուր կանոններ, այլ միայն այնպիսիներ, որոնք թելադրում է տուեալ ստեղծագործութիւնը: Եթէ ստեղծագործութիւնը խախտում է իր իսկ առաջ բերած կանոնները, որոնք «հրապարակում են» ցուցադրութեան առաջին իսկ վայրկեաններից, ապա այն գցում է մեզ լեզուական անորոշութիւնների, անհամապատասխանութիւնների մէջ:

Ազարակը խախտում է իր կանոնները, իսկ դրա վառ ապացոյցն է վերոյիշեալ տեսարանը: Քանի որ սա գեղարուեստական ստեղծագործութիւն է, այլ ոչ թէ իրականութիւն, որպէսզի հանդիսատեսը կարողանայ ընդունել այդ տեսարանը, նրան պէտք է պատրաստել: Նման տեսարանը չի կարող գոյութիւն ունենալ հենց այնպէս՝ մնացած տեսարաններից անկախ, զուտ դրամատիկ հաղորդելու նպատակով: Այն չի կարող լինել ինքնանպատակ: Որոշ իմաստով, դա վարկագրում է իրականում այսպիսի սարսափելի զոհ մատուցած մայրերի ողբերգութիւնը... Ողջ դիպաշարի զարգացման ընթացքը պէտք է հոգեբանօրէն պատրաստի մեզ նման տեսարանի ընկալմանը: Մենք պէտք է հոգեպէս համակերպուենք նրա անխուսափելիութեան փաստի հետ: Հենց սա էր պակասում Արտոյտների Ազարակում:

Ինչպէս տեսնում ենք՝ էգոյեանի Արարատը ոչ մի կերպ չի մտնում վերոնշեալ ֆորմայի մէջ:

Նախքան շարունակելը, պէտք է պարզաբանել, որ այստեղ հարցն այն չէ, թէ ով է աւելի համոզիչ, աւելի արտայայտիչ պատկերել Յեղասպանութիւնը՝ Վերնէօ՞յը, թէ՞ էգոյեանը: Երկու բեմադրիչներն ընտրել են բոլորովին տարբեր մօտեցումներ, եւ երկուսն էլ հասել են հետաքրքիր արդիւնքների:

էգոյեանը դեռ վաղուց էր ուզում Եղեռնի նիւթով ֆիլմ նկարահանել, սակայն հասկանում էր, որ դա չափազանց մեծ պատասխանատուութիւն է. ցանկացած սայթաքում, ամենամանր վրիպակը կարող է ունենալ ոչ միայն լուրջ քաղաքական հետեւանքներ, այլեւ արժէզրկել հայ ժողովրդին պատահած ողբերգութիւնը: Այդ իսկ պատճառով ֆիլմի գաղափարաբանութիւնը ձեւաւորւում էր շատ զգուշօրէն:

էգոյեանը հրաժարուեց պատմական ֆիլմ նկարահանելուց, քանի որ նախ՝ դա հակաճառում էր իր կինօարտայայտչականութեանը, եւ երկրորդը՝ արդիւնքում ստացուելու էր հոլիւուդեան տիպի, մեծ բիւջէով բլոքբասթրը, որը թէեւ, անշուշտ, շատ աւելի մեծ հանդիսատես կը գրաւէր, սակայն միանշանակ այդքան սուր քննարկման չէր հանի հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակ-

ցումթեան հարցը: Իսկ երրորդ պատճառն այն էր, որ նա միտում էլ չունէր պատմական Ֆիլմ նկարելու, քանի որ ի վերջոյ ապագայ Ֆիլմը պէտք է պատկերէր ոչ թէ Յեղասպանութիւնը, այլ այն, թէ ինչ հետք է նա թողել սերունդների հոգիներում:

Հնարաւոր է, որ Էդոյեանի նկարահանած դասական պատմական Ֆիլմը անհամոզիչ ու ոչ-յստակ ստացուէր: Չէ՞ որ այն ամէնը, ինչ ինքը գիտի Մեծ Եղեռնի մասին, իմացել է ընտանեկան ավանդութիւնների ձեւով՝ ինչպէս եւ մեզնից շատերը: Կարելի է ասել՝ բոլորս ունենք Եղեռնի մասին մեր սեփական իմացութիւնները, որոնք ստացել ենք ոչ-հեռաւոր նախնիներից՝ նրանց փրկութեան պատմութիւնները: Շատ քչերն են Մեծ Եղեռնին վերաբերում որպէս պատմագիտութեան ուսումնասիրման նիւթի, եւ շատ քչերն են վերարտադրում Մեծ Եղեռնի մասին իրենց իմացած տեղեկութիւնները՝ ինչպէս դա կ'անէին այլ պատմական իրադարձութիւնների մասին խօսելիս: Սակայն Մեծ Եղեռնը մեզ համար պատմութիւն չէ, այլ իր դաժանութեամբ ու արիւնալիութեամբ նախադէպը չունեցող մի անհաւատալի մղձաւանջ: Այստեղից է, որ հայերի մեծ մասը (խօսքը նրանց մասին է, ովքեր մասնագիտօրէն չեն զբաղւում այդ հարցով) չի ուզում խորանալ Յեղասպանութեան լուրջ ուսումնասիրման մէջ եւ բաւարարւում է միայն ընդհանուր տեղեկութիւններով ու իր սեփական նախնիների հետ պատահած դժբախտութիւններով: Ոչ ոք կասկածի տակ չի դնում այս պատմութիւնների եղելութիւնը, սակայն Յեղասպանութեան թեման ողջ հայութեան գիտակցութեան մէջ այնչափ մեծ տեղ է զբաղեցնում, որ անցնելով սերնդից սերունդ՝ ստանում է համազգային դիւցազնութեան բնոյթ: Եւ մեր ենթագիտակցութեան մէջ այդ ընտանեկան ավանդութիւններն անբաժան են 1915ի սարսափելի իրադարձութիւններից: Բացառութիւն չէր նաեւ Էդոյեանի ենթագիտակցութիւնը: Աւելին՝ սփիւռքահայ շրջաններում այդ տարրն ավելի ուժեղ է, քան բուն Հայաստանում:

Էդոյեանը կարողացաւ ստանալ «ոսկէ միջինը» եւ շնորհելով Արարատի հերոսներից մէկին՝ Սարոյեանին, կինօբեմագրիչի կոչում ու յիշեցնելով տասնամեակներ առաջ մօրը տուած խոստումի մասին՝ կարգադրեց նրան նկարահանել Յեղասպանութեան թեմայով Ֆիլմ՝ դասական կարծրածիրով գրուած բեմագրի հիման վրայ: Ֆիլմ Ֆիլմի մէջ:

Սա հենց այն Ֆիլմն էր, որը կ'ուզէնար տեսնել հայ հանդիսատեսը. «Հայ շարքային հանդիսատեսը ... գնում էր միանգամայն այլ կից տեսնելու՝ անելի պարզ, սովորական ու հասկանալի, երեւի այն կիցօժապատէնին շատ մնան, որն Էդոյեանի ֆիլմում նկարահանում էր բեմադրիչ Սարոյեանը՝ Շառլ Ազնաւուրի դերակատարմամբ, արտայայտիչ-բեղաւոր թուրք շարագործներով, անմեղ հայ զոհերի լլկանքների նատուրալիստական տեսարաններով եւ յետնապաստանին նկարուած Արարատի դեկորներով, որը ֆիլմում ամէնուր երեւում է, նոյնիսկ այնտեղից, որտեղից աշխարհագրօրէն չէր կարող երեւալ»<sup>9</sup>:

Որոչ կինօբեմագատներ այսպիսի հակադրութիւնը՝ Էդոյեանի այցեքարտ դարձած ժամանակային անհամատեղելիութիւնը ու հերոսների միջեւ ոչ ստանդարտ յարաբերութիւնները՝ մի կողմից, եւ կարծես հոլիւուդեան համակարգով ու տրամաբանութեամբ զարգացող դասական պատմական Ֆիլմը՝ միւս կողմից, ջոկովիութիւն համարեցին՝ տարբեր ժանրերի այնպիսի միախառնում: Սակայն միեւնոյն ժամանակ նրանք նշում էին, որ այդ ջոկովիութիւնը ոչ թէ բե-

մադրիչի անտաղանդութեան կամ անփորձութեան արդիւնք է, այլ միտումնաւոր արուած լուծում:

Եւ նրանք լրիւ իրաւացի էին, քանի որ խառնելով այս, թւում է, անհամադրելի սեռերը՝ պատմական եւ հոգեբանական դրամաները, էգոյեանը կարողացել է չափազանց իւրօրինակ երանգ հաղորդել Ֆիլմին: Արարատի ջնկովիութիւնը նրա գլխաւոր արժանիքներից է:

Բոլոր պատմական տեսարաններն ակնյայտօրէն տարբերում են մնացած բոլորից թէ՛ գուտ արտաքին՝ տեխնիկական լուծումներով (կամերայի շարժումները, յարգարանքները եւն.), թէ՛ իրենց ներքին բովանդակութեամբ: Լաւ օրինակ է այն դրուագը, երբ պատանի Արշիլ Գորկին եւ նրա մայրը պատրաստում են լուսանկարուեն, եւ յանկարծ մայրը նկատում է, որ որդու բաճկոնի կոճակներից մէկը պոկուել է:

- Ծաղիկներն այսպէս պահի, որ չերեւայ, - ասում է մայրիկը, եւ Արշիլն իր փոքրիկ ծաղկեփնջով փակում է բաճկոնի այդ հատուածը:

Երկխօսութիւնների հանդէպ նման նրբանկատութիւն կարելի է նկատել միայն ամենաբարձր որակի հոլիւուդեան պատմաֆիլմերում: Եւ այսպիսի մանրուքները շատ մեծ ազդեցութիւն են ունենում հանդիսատեսի վրայ, թէ՛ պէտ վերջինս դա կարող է եւ չգիտակցել: Այս մանրամասները լրացնում, ամբողջականացնում են ոչ միայն հերոսներից իւրաքանչիւրին, այլեւ ընդհանուր ֆիլմը, ստեղծում են գեղարուեստական կերպար:

Արարատը լի է նման մանրուքներով, սակայն դրանք ընկալում են որպէս Սարոյեանի կողմից նկարահանուող ֆիլմի մասնիկներ: Միեւնոյն ժամանակ էգոյեանն օգտագործում է այդ տեսարանները որպէս պատմական փաստերի պատասուացում՝ գուցէ որոշ տեղերում մի քիչ պաթետիկ (լուսանկարչի ու նրա որդու պատմութիւնը), գուցէ մի քիչ իդէալականացուած, սակայն այդ ամէնը դիտաւորեալ է արուած: Նոյնինքն՝ Սարոյեանը, ինչ-որ իմաստով պաթետիկ անհատ է: Սա է վկայում այն, թէ ինչպէս է նա իւրաքանչիւր օր նուան մէկ հատիկ ուտում, որպէսզի չմոռանայ հայրենիքի համը: Իսկ Սարոյեանի ֆիլմում գլխաւոր՝ բժիշկ Քլերընս Աչըրի դերը կատարող դերասանն այնպէս է կերպարանափոխուել եւ այն աստիճանի է վերապրում իր դերը, որ երբ Անին՝ ֆիլմի գլխաւոր հերոսուհին, ընդհատում է ֆիլմի գագաթային տեսարաններից մէկի նկարահանումները, նա, արցունքներն աչքերին, զայրացած գոռում է.

- Գրո՞ղը տանի, սա ի՞նչ բան է: Թուրքերը մեզ շրջապատել են, սննդի պաշարները քիչ-քիչ պակասում են, մեզանից շատերը մեռնելու են: Մարդկանց հրաշք է պէտք: Այս տղան մահուան շէմին է: Եթէ ես փրկեմ նրա կեանքը, դա մեզ ուժ կը տայ: Սա նրա եղբայրն է: Յղի քրոջը բռնաբարել են նրա աչքերի առաջ: Իսկ յետոյ կտրել-բացել են փորը ու դանակահարել դեռ չծնուած երեխային: Նրա հօր աչքերը պոկել են ու կոխել բերանը: Մօր կրծքերը կտրել են ու արիւնլուայ թողել գետնին, որ մահանայ: Իսկ դու՞ք ո՞վ էք, գրո՞ղը ձեզ տանի: Ո՞ւմ տեղն էք ձեզ դրել:

Այսպիսի տեսարանները, փաստօրէն, երկակի նշանակութիւն ունեն: Մի կողմից դա Սարոյեանի ֆիլմի դրուագներն են, բայց միւս կողմից՝ էգոյեանն օգտագործում է այդ նոյն դրուագները, որպէսզի կարծես անմիջական ներկայութեամբ նկարագրի պատմական փաստերը եւ թուրքական անմարդկային դատանութիւնը: Եւ այդպիսի դրուագները մեղմօրէն միահիւստում են ֆիլմի

առօրեայ հերոսների ճակատագրերի հետ, ովքեր այդ բոլոր իրադարձութիւնները յիշում են եւ յիշելով՝ կարծես վերապրում:

Այսպիսի վերաբերմունքը պատմական դրուագների նկատմամբ պատահականութիւն չէ եւ անմիջական կապ ունի ֆիլմի հիմնական գաղափարների հետ: Եւ պատահական չէ նաեւ այն, որ Յեղասպանութեան մասին ֆիլմը նկարահանում է սփիւռքահայ Սարոյեանը, ով Եղեռնից փրկուած մօրը խօսք է տուել աշխարհին յայտնի դարձնել նրա տառապանքները:

Չէ՞ որ Արարատը, ի հեճուկս տարածուած կարծիքի, պատմում է թէ ինչպիսի դեր է խաղում Յեղասպանութեան փաստը եւ յիշողութիւններն առօրեայ սփիւռքահայի հոգեկան կառուցուածքի մէջ, այլ ոչ թէ հենց Մեծ Եղեռնի դէպքերի մասին: Եթէ մտածել, ապա նոյնն էլ կարելի է ասել Վերնէօյի Մայրիկի մասին: Սակայն տարբերութիւնն այն է, որ Մայրիկում պատկերուած է Յեղասպանութիւնը սեփական մաշկի վրայ վերապրած սերունդը, որը հրաշքով փրկուել է թուրքական բարբարոսութիւններից եւ հայրենի հողերից հազարաւոր կիլոմետրեր հեռու՝ կարօտով յիշում է կորուսեալ հայրենիքը: Արարատում գլխաւոր դերում է այն սերունդը, որն այդ հայրենիքը չի տեսել եւ ամենանօսր պատկերացումներն ու տեղեկութիւններն ունի նրա մասին: Այդ իսկ պատճառով հայրենիքի հետ ինքնութեանականանալու միակ միջոցն է դառնում 1915ի հրէշաւոր իրադարձութիւնների մասին սերնդէսերունդ փոխանցուող յիշողութիւնները վառ պահելը:

Հենց այս խնդրի առջեւ են կանգնած Արարատի հերոսները: Բաֆֆին դժուարանում է որակաւորում տալ հանգուցեալ հօր գործողութիւններին: Չնայած դա չի ասում, բայց կարելի է ենթադրել, որ նա ԱՍԱԼԱի անդամ էր եւ զոհուել է թուրք դիւանագէտի վրայ մահափորձի ժամանակ: Ահաբեկի՞չ էր նա, թէ՞ ազատութեան մարտիկ: Այս հարցի պատասխանը կարող է բացայայտել ոչ միայն հօր, այլեւ իր՝ Բաֆֆու իրական ինքնութիւնը: Այսպիսի յոյսերով էլ Բաֆֆին մեկնում է Արեւմտեան Հայաստան, որպէսզի ոտք դնի այն հողի վրայ, որտեղ իրականացուել էին բոլոր կոտորածները, որպէսզի հասկանայ հօր վիշտն ու մոտիվները:

Գուցէ Թուրքիայ մեկնելու որոշումը Բաֆֆին կայացնում է Սարոյեանի հետ ունեցած զրոյցից յետոյ, երբ այնհեր բեմադրիչը յանկարծ ասում է.

- Երիտասա՞րդ, դուք գիտե՞ք՝ ինչն է ինձ այդքան ցաւ պատճառում: Ոչ թէ բոլոր այն մարդիկ, որոնց մենք կորցրեցինք, ոչ էլ հողերը... Այլ այն, որ մենք կարող էինք այդքան ատելի լինել... ովքե՞ր էին այս մարդիկ, որ կարող էին մեզ այդպէս ատել: Ինչո՞ւ են նրանք մինչ օրս ժխտում իրենց ատելութիւնը եւ մինչ օրս ատում մեզ: Աւելին, քան երբեւէ:

Թերեւս Սարոյեանի շուրթերից է հնչում այն միտքը, որն անհատական տեղ է շնորհում Արարատին՝ Յեղասպանութեան թեմայով նկարուած բոլոր այլ ֆիլմերի շարքում: Իսկապէս, որտեղի՞ց կարող էր ծագել այսպիսի սրիկայական ատելութիւն եւ ինչպիսի՞ մարդիկ կարող էին նման ատելութիւն իրենց մէջ ունենալ: Սա հարցի մի կողմն է: Իսկ միւսը հետեւեալն է. ինչո՞ւ են մեզ այդքան ատել: Յանցագործութիւնը մնում է յանցագործութիւն, եւ դա անժխտելի փաստ է: Սակայն յանցանքի զոհը պէտք է մի պահ սթափուի եւ փորձի վերլուծել կատարուածը: Ինչպէս գրում է Զիգֆրիդ Կրակաուէրը. «Ցանկացած ազգի հոգեկան հաւասարակշռութիւնը կախուած է ինքնավերլուծութեան ունա-

կուրսից, որը հանդես է գալիս որպես ինքնապահպանման միջոց»<sup>10</sup>: Հենց այս հոգեկան հաւաստիւնութիւնը պահպանելու նպատակով էլ Րաֆֆին մեկնում է Թուրքիա: Եւ հենց Կրակուէրի ասած ինքնապահպանման համար է Սարոյեանն ընկնում նման մտորումների մէջ. միայն դրանք կարող են փրկել իր հուլիան գգալի մաս կազմող հային անհանալուց: Էգոյեանի ֆիլմը նրանով է առանձնանում նման թեմայով այլ ֆիլմերից, որ հրաժարում է ուղղագիծ նայել հայոց պատմութեանը, քանի որ հենց այդպիսի հայեացքը (Սարոյեանի նկարած ֆիլմը) կարող է ոչնչացնել վերլուծելու մեր ունակութիւնը: Սարոյեանը ցանկութիւն չունի իր ֆիլմում խաղացող թուրք դերասանին որեւէ բան բացատրել, կոպիտ ասած, խելքի բերել, իսկ բեմադրիչ Էգոյեանը՝ ունի: Այդ իսկ պատճառով էլ Արարատում բացի հայկական տեսանկիւնից ներկայացնում է նաեւ թուրքականը, որը հնչում է թուրք դերասանի շուրթերից (որին, ի դէպ, մարմնաւորում է ծագումով յոյն կանադացի դերասան էլիաս Կոտէասը): Չնայած թուրք դերասանը գղջում է, որ ընդունել է գլխաւոր թուրք չարագործի դերը կատարելու առաջարկը, այնուամենայնիւ դա չի խանդարում իրեն շարունակել նկարահանուել ֆիլմում եւ Րաֆֆուն առաջարկել մոռանալ «գրողը տարած» պատմութիւնն ու ուղղակի առաջ գնալ: Նոյնպիսի խօսքեր կարող էր արտասանել նաեւ լուսանկարիչը՝ Օրաօնյոյի հերոսներից մէկը, քանի որ ոչ աւաջինն է իրեն արդէն թուրք համարում, ոչ էլ երկրորդն է իրեն հայ համարում: Երկուսն էլ ուզում են ընկալել իրենց ինքնութիւնը, սակայն ո՛չ մէկը, ո՛չ միւսը բաւարար ջանք չեն գործադրում:

Նոյնպիսի դրութեան մէջ է նաեւ Անին (Արսինէ Խանջեանը)՝ Րաֆֆու մայրը, ում Սիլվիան՝ խորթ դուստրը, մեղադրում է երկրորդ ամուսնու (այսինքն՝ Սիլվիայի հօր) սպանութեան մէջ: Անին պնդում է, որ ամուսնու մահը դժբախտ պատահար էր: Սակայն ինչպէս տեսնում ենք ֆիլմի ընթացքում՝ դա ինքնասպանութիւն էր: Այն պահին, երբ Անին խոստովանեց ամուսնուն, որ լքելու է իրեն, վերջինս նետուեց ժայռից: Եւ չնայած Անին այդ ժամանակ նրան մէջքով էր կանգնած եւ յստակ չէր կարող տեսնել՝ արդե՞ք ամուսինը միտումնաւոր թուաւ, թէ ուղղակի սայթաքեց, սակայն Սիլվիայի հետ խօսակցութիւններից եւ ընդհանրապէս նրա պահուածքից կարելի է եզրակացնել, որ Անին շփոթուած է: Այո՛, նա անձամբ չի հրել ամուսնուն ժայռից, սակայն իր վերաբերմունքը նրա նկատմամբ դարձել է ինքնասպանութեան պատճառ: Թերեւս ամենաարտայայտիչ խօսքն Անին արտասանում է, երբ Րաֆֆին հերթական անգամ սկսում է հարց ու փորձ անել. «Նոյնիսկ եթէ ինչ-որ բան եղել է, ես չեմ ուզում յիշել»: Հետաքրքիր մեկնաբանութիւն է տալիս այս նախադասութեանը լրագրող Գենոֆիա Մարտիրոսեանը. «Էգոյեանն այս արտայայտութիւնը եւս դիտմամբ է դրել հենց հայուհու շուրթերին, գուցէ որպէս թուրքերին հասկանալու փո՞րձ, որոնք չեն ուզում մտաբերել եղածը, ձեւացնելով, թէ ոչինչ չի եղել»<sup>11</sup>: Աւելացնենք նաեւ, որ հայերս, երբեմն նոյնպէս տեղին չենք համարում աւելի խորը քննել, վերլուծել որոշ հարցեր: Իսկ վերլուծութիւնը հարկաւոր է բոլոր դէպքերում, քանի որ «ազգի հոգեկան հաւասարակշռութիւնը կախուած է նրա ինքնավերլուծութեան ունակութիւնից»:

Չափազանցութիւն չի լինի ասել, որ Էգոյեանի Արարատը եղել եւ մինչ օրս մնում է նախադէպը չունեցող մի ֆիլմ: Սա չափազանց բարդ եւ որոշ իմաստով վիճելի ստեղծագործութիւն է, սակայն միեւնոյն ժամանակ՝ չափազանց յուզիչ

եւ ճշմարիտ: Այն շատ բազմաշերտ է, քանի որ ներառում է բոլոր փաստարկներն ու հակափաստարկները:

Արարատում ներկայացուած սփիւռքահայերի հոգեվիճակը միանգամայն նորոշվում էր համաշխարհային կիսնոյում, իսկ հայերի համար՝ բաւականին անսպասելի նորոշվում: Արարատն ի յայտ բերեց մի իրականութիւն, որտեղ ազգային պատկանելութեան եւ հայրենիքի հետ հոգեւոր կապի պահպանման միակ ձեւը Յեղասպանութեան արհաւիրքները մտովի վերապրելն է: Նման խնդիր չկար Վերնէօյի Մայրիկ եւ Պարադի 588 Ֆիլմերում, քանի որ երկուսի գործողութիւններն էլ տեղի էին ունենում այն ժամանակ, երբ այս խնդիրը դեռեւս չէր էլ առաջացել կամ այդքան սուր չէր:

Բացի այս բոլոր նորարարութիւններից՝ այն փաստը, որ Յեղասպանութեան խնդիրն արծարծուել է համաշխարհային անուն ունեցող բեմադրիչի ֆիլմում, այն էլ այդքան համոզիչ, ինքնին արդէն գնահատելի էր: Առաւել եւս, որ Յեղասպանութեան մասին, կամ թէկուզ այն յիշատակող ֆիլմերի թիւը մինչ օրս շատ սակաւ է: Պատմութեան մէջ գուցէ եզակի դէպքեր էին ամերիկեան America, America (1963), Ֆիլմը որի բեմադրիչը Կոնստանդնուպոլսի բազմաթիւ յոյն ընտանիքներից մէկում ծնուած, Թուրքիայում յունական, ասորական եւ հայկական բնակչութեան ցեղասպանութիւններից ԱՄՆ գաղթած նշանաւոր էլիա Կազանն էր, եւ իհարկէ Վերնէօյի վերոնշեալ ֆիլմերը: Սակայն Վերնէօյի ստեղծագործութիւններն ունէին շատ յստակ դրամատուրգիա, պաստառին պատկերում էին իրօք չափազանց յուզիչ, երբեմն արցունք առաջացնող իրադարձութիւններ: Շատ յստակ էր նաեւ հայ գաղթականի, հայ ընտանիքի եւ ընտանեկան արժէքների կերպարը՝ որոշ չափով կատարելացուած, սակայն ամէն ինչ գեղարուեստական ճշմարտութեան սահմաններում: Էգոյեանի ֆիլմը, միւս կողմից, շատ իւրօրինակ հայեացք է գցում նոյն հարցերին, որը չափազանց հեռու է աւանդական պատկերացումներից: Այն, որ Արարատը ջրի երես է հանում հայկական ազգային ինքնագիտակցութեան այնպիսի խնդիրներ, որոնք մինչ այդ ոչ ոք կա՛մ չէր մտաբերել, կա՛մ չէր համարձակուել արծարծել, միանշանակ արժանի է մեծագոյն գովասանքի:

### **ՎԵՐՆԷՕՅ ԵՒ ԷԳՈՅԵԱՆ**

Յարգ Էգոյեանը նկարահանել է տասներկու լիամետրաժ խաղարկային ֆիլմ, եւ ազգային ու մշակութային ինքնութենականացման թեման այդ ֆիլմերից շատերի մէջ է հնչում: Որոշ դէպքերում, ինչպէս սոյն աշխատանքի մէջ ուսումնասիրուած ֆիլմերում, այն առանցքային է եւ հիմնարար: Միւսներում չնայած ակնյայտօրէն գլխաւորը չէ՝ այնուամենայնիւ կարեւոր տեղ է զբաղեցնում: Ամէն դէպքում ինքնութենականացումն Էգոյեանի ստեղծագործական ժառանգութեան կենտրոնական հասկացութիւններից է: Գրեթէ բոլոր նրա ֆիլմերն իրենց էութիւնը, իրենց իրական ինքնութիւնը փնտրող մարդկանց մասին են: Եւ այս քսանութ տարուայ ընթացքում Էգոյեանին յաջողուել է իւրաքանչիւր անգամ նորովի ներկայացնել այդ խնդիրը՝ ամէն ֆիլմում հարդորելով նրան նորանոր շերտեր եւ աւելի ծանրկշիռ փիլիսոփայական, գոյութենական հնչողութիւն:

Ինքնութենականացման խնդիրը, յատկապէս Էգոյեանի մեկնաբանմամբ, չափազանց հետաքրքիր է եւ գրաւիչ, քանի որ յիւրաւի նա բոլորովին նոր եւ

ինքնատիպ մօտեցում ցուցաբերեց նրան՝ միանգամայն տարբերուելով իր նախորդից՝ Վերնիցօյից:

Այս երկու բեմադրիչների ստեղագործական մօտեցման տարբերություններն ակնյայտ են: Վերնիցօյը պատկանում էր 1915ից յետոյ աշխարհ եկած սերնդին (ծն. 1920), սակայն ինչպէս գիտենք Թուրքիայի տարածքում հայկական, յունական եւ ասորական բնակչութեան ջարդերը շարունակուում էին ընդհուպ մինչեւ 1923ը: Փաստօրէն կարելի է ասել, որ Վերնիցօյը Յեղասպանութիւնը վերապրողներից էր: Եւ կորցրած ու խոշտանգուած հայրենիքի հանդէպ կարօտը Վերնիցօյը պատկերել է իր լավագոյն ֆիլմերում՝ Մայրիկ եւ Պարադի 588 ֆիլմերերում: Էգոյեանի դէպքում խօսքն արդէն չէր կարող գնալ կարօտի մասին, որովհետեւ նրա սերունդը պարզապէս չգիտէր՝ ինչ կարօտել, քանզի երբեք հնարաւորութիւն չէր ունեցել տեսնելու հայրենիքը: Այդպէս ծնունց Արարատի դրաման: Եղեռնի միջով է միայն, որ սփիւռքահայը գտնում է իր ինքնութիւնը եւ ինքնութեանականացնում իրեն Հայաստան-հայրենիքի հետ: Արարատում արծարծուած խնդիրն իր գեղարուեստական կատարմամբ մինչ օրս մնում է աննախադէպ թէ՛ հայկական, թէ՛ սփիւռքահայ ֆիլմարուեստում:

Օրացոյցն իր տեսակի մէջ նոյնպէս եզակի ֆիլմ է: Նախ, սա, իհարկէ, վերաբերում է նրա զարմանալի կառուցուածքին, որտեղ ծիսական հետեւողականութեամբ կրկնելով նոյն անշարժ կադրերը պարզապէս տարբեր իրադրութիւններում, էգոյեանը կարողանում է հասնել գրեթէ հիպնոտիկ ազդեցութեան (գեղարուեստական այս լուծումը յետագայում իր կատարեալ արտայայտութիւնը ստացաւ 1994ի Էկզոտիկա ֆիլմում): Սակայն բացի արտաքին ուշագրաւութիւնից, Օրացոյցն ունի նաեւ ներքին խորը բովանդակութիւն, այն է՝ սփուռքահայ նոր սերնդի առջեւ ծառայած ազգային ինքնութեան խնդիրը: Օրացոյցը նկարահանելիս էգոյեանն առաջնորդուում էր իր սեփական գզացմունքներով եւ ապրումներով, որոնք յուզեցին նրան Հայաստան գալու ժամանակ: Արարատն այդ ապրումների իւրօրինակ զարգացումն էր:

Էգոյեանական ֆիլմը միշտ եղել եւ մնում է չափազանց անկեղծ եւ ազնիւ՝ առանց շողքորթութեան կամ մեծամտութեան որեւէ նշանի: Էգոյեանը, ինչպէս իսկական արուեստագէտ, կիսուում է հանդիսատեսի հետ իրեն յուզող, իր էութեան մի մասը կազմող հարցերով եւ անում է դա միայն իրեն յատուկ գեղարուեստական ոճով: Էգոյեանի ազգային ինքնութեան անձնական խնդիրը դարձաւ իր ողջ ստեղծագործութեան կարեւորագոյն թեմաներից մէկը:

## ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

<sup>1</sup> Suren Asmikyan, *Ostrov Spasniya. Esteticheskie Parametry Kinoiskusstva (Փրկութեան կղզին: Կինօարուեստի գեղագիտական պարամետրերը)*, Երեւան, Թատրոնի եւ Կինոյի Պետական Ինստիտուտի Հրատ., 2003, էջ 41-42:

<sup>2</sup> Նոյն:

<sup>3</sup> “Miloš Forman Regis Dialogue with Scott Foundis” (<http://www.youtube.com/watch?v=Q5MEOm0-1U8>, uploaded by walkerartcenter):

- 
- <sup>4</sup> Գենոֆիա Մարտիրոսեան, «Ատոմ էգոյեանի «Արարատը»՝ Առանց Կողմ Եւ Դէմ Կարծիքները», *Ատոմ էգոյեան*, կազմ. եւ խմբ. Զաւէն Բոյաջեան, Երեւան, «Անտարէս», 2010:
- <sup>5</sup> Դոգմա-95ը կինոլոգըութիւն է, որը ծագել է Դանիայում 1995ին եւ իր վերելքին է հասել 90ականների վերջին: Դոգմայի հիմնական նպատակն էր ազատուել ոճի կապանքներից եւ ստեղծել հնարաւորինս ճշմարտանման ֆիլմեր: Հիմնադիրներից էին նշանաւոր ռեժիսորներ Լարս Ֆոն թրիէրը եւ Թոմաս Վինթերբերգը: Ուղղութեան յայտնի ֆիլմերն են՝ *Idioterne* (1998, ռեժ.՝ Թրիէր) եւ *Festen* (1998, ռեժ.՝ Վինթերբերգ):
- <sup>6</sup> *Formulas for Seduction: The Cinema of Atom Egoyan*, Directed by Eileen Anipare and Jason Wood, telefilm, Canada, 1999:
- <sup>7</sup> *Մարտիրոսեան*, էջ 111:
- <sup>8</sup> Yogan Wolfgang Gete, *Godu Ucheniya Vilgelma Maystera. Sobranie Sochineniy V 10 Tomakh* (Վիլհելմ Մայստէրի ուսումնառութեան տարիները. Երկերի ժողովածու 10 հատորով), Հար. 7, Մոսկուա, «Խուզոժեստօվեննայա Լիտերատուրա», 1978, էջ 257:
- <sup>9</sup> *Մարտիրոսեան*, էջ 111-112:
- <sup>10</sup> Zigfrid Krakauer, *Psikhologicheskaya Istoriya Nemetskogo Kino: Ot Kaligari Do Gitlera* (Գերմանական կինոյի հոգեբանական պատմութիւն. Կալիգարիից մինչեւ Հիտլէր), Մոսկուա, «Իսկուստօ», 1977, էջ 219:
- <sup>11</sup> *Մարտիրոսեան*, էջ 113:

---

IDENTITY ISSUES IN ATOM EGOYAN'S MOVIES  
(Summary)

ARTHUR VARDIKYAN  
arturvardikyan@yahoo.com

The famous Canadian-Armenian director Atom Egoyan is one of the most original and distinctive filmmakers. The issues of national and cultural identity are prominent in most of his films. Almost all his movies narrate stories of people in search of their true identities and, accordingly, their own niche in the world. Identity and identification constitute the central idea of Egoyan's legacy. The problem is most extensively emphasized in two of his movies: *Calendar* (1993) and *Ararat* (2002). These are two rare films that portray the troubled state of mind of the Armenian Diaspora.

In an anthological, ethical, historical and national-spiritual mysterious context the characters of these two movies try to understand who an Armenian is, and where his identity may be found.

In *Calendar* Egoyan examined the problem of losing national identity. What is national identity and why are some able to identify themselves with their motherland from birth, while others (much like the photographer in the movie, played by Egoyan himself) are indifferent and somehow despise it?

(In one of his interviews Egoyan noted that *Calendar* was his most personal film and that while making it he was guided by his own experiences and dilemmas, which touched him when he first arrived in Armenia in the early 90s. He said, "the photographer character was my worst nightmare of what I could become".)

The transition from *Calendar* to *Ararat* was quite natural and even inevitable, for if in the first film Egoyan presented the phenomenon of national identity in general, in the second he discussed the Armenian Diaspora identity problem with reference to the Armenian Genocide.

Both Henri Verneuil's *Mayrig* and *Ararat* are not about the Genocide itself. Nonetheless, unlike *Mayrig*, which is about the Armenians who suffered the Genocide themselves and took refuge in other countries, moaning and missing their lost motherland, *Ararat* portrays the generation that has never seen this motherland and has only a vague and in some cases mythical notion about it. Thus, the memories of the massacres of 1915, passed on to them by their forefathers, become the only way for them to identify themselves with their historical motherland.

As a true artist, Egoyan shares his thoughts and feelings through troubling questions, which tickle the minds and souls of everyone interested in his national identity.