

Սիրանոյշ Գալստեան, *Հայեացք Մեր Կինոյին. Պատմութիւնը Եւ Ներկան*, Երեւան, Հեղինակային Հրատարակութիւն, 2011, 240 էջ:

Արդէն կէս դար, սկսած 1962ից¹ առանձին մենագրութիւններով՝ հայերէն եւ ռուսերէն, գրում է հայ շարժանկարի պատմութիւնը: Այս ասպարէզում վերջին ծանրակշիռ խօսքը Կարէն Քալանթարի յետմահու լոյս տեսած *Ocherki Istorii Armyanskogo Kino* (Հայ շարժանկարի պատմութեան ակնարկներ) երկհատոր ռուսերէն աշխատութիւնն էր (Երեւան, «Նայիրի», 2004-2007): Եւ ահա այս վերջին հրատարակութիւնից շատ չանցած՝ ասպարէզ է իջնում հայ շարժանկարի մի նոր պատմութիւն՝ գրուած Սիրանոյշ Գալստեանի կողմից, որով առաջին անգամ համապարփակ ձեւով տրւում է հայ կինոյի անցած ուղին՝ սկզբնատրումից մինչեւ մեր օրերը:

Հայաստանցի շարժանկարի մասնագէտ եւ քննադատ Սիրանոյշ Գալստեանը մէկ տասնամեակից աւելի է, ինչ եռանդուն կերպով զբաղւում է հայ կինոյի ուսումնասիրութեամբ, մասնագիտական եւ զանգուածային մամուլում հանդէս է գալիս կինօխօսականներով: Նա պաշտպանել է թեկնածուական թեզ *Այլաբանութիւնը Հայ Կինօարուեստում* թեմայով²: Այսպէսով, նա խորամուխ է եղել հայ կինոյի տեսական խնդիրների, նրա լեզուի (եւ մետալեզուի), արտայայտչաձեւերի, ոճի հետազոտման:

Թէեւ նրա աշխատութիւնը վերնագրուել է սոսկ «*Հայեացք Մեր Կինոյին*», սակայն իրականում այն շատ աւելին է. հեղինակն իր «հայեացքով» յաջողապէս կարողացել է ոչ միայն արձանագրել պատմական փաստը, այլեւ մասնագիտական խօսքով ցոյց տալ, թէ ինչ կայ դրանից անդին: Նիւթի համապարփակ եւ խոր իմացութեան հիմքի վրայ էլ կառուցուել է այս կինօպատմութիւնը, որը սեղմ ձեւով ներկայացնում է անցեալի եւ ներկայի հայ կինոյի քիչ թէ շատ նշանակալից բոլոր ստեղծագործութիւնները եւ մասնագիտական զննահատական տալիս հայ ակնաւոր կինօթեմադրիչների վերաբերեալ: Ներկայացնելով այս կամ այն շրջանի հայկական կինօարտադրանքը կամ բեմադրիչին՝ հեղինակն արժեւորել է դրանք հայ կինոյի պատմութեան մէջ, յաճախ դիտարկել խորհրդային եւ երբեմն՝ համաշխարհային կինոյի համատեքստում սակայն իր խնդրից դուրս է համարել հայ կինօարուեստի անցեալի եւ ներկայ թերութիւնների արձանագրումը:

Մէկ գրքի սահմաններում, բնականաբար, հնարաւոր է եղել դիտարկել հայ շարժանկարի ծաւալուն ժառանգութեան որոշ մասը միայն՝ մանրամասն կենտրոնանալով որոշ հեղինակների եւ գործերի վրայ, իսկ միւսներին՝ անդրադառնալ հակիրճ: «*Մեզ հետաքրքրում էր ինքնին Հայ ազգային կինոյի բնութագրի՝ այն, ինչը յատկանշական է, կազմում է նրա իւրատիպութիւնը եւ միեւնոյն ժամանակ, այն՝ ինչը կամրջում է Հայ կինօարուեստը համաշխարհային կինօարուեստին*», - գրել է հեղինակը (էջ 198):

Գիրքը կազմուած է 12 գլուխներից, որոնցում ժամանակագրական կարգով ներկայացւում է հայ կինոյի անցած ուղին: Որպէս յաւելուած տրուած է «Հայկական Անիմացիայի Համառօտ Պատմութիւն»ը: Գրեթէ միշտ բոլոր շարժանկարների վերաբերեալ հեղինակը ներկայացրել է ոչ միայն սեփական

դիտարկումներն ու վերլուծությունները, այլև առատորեն մեջբերումներ կատարել հայ եւ այլալեզու աղբյուրներից:

Առաջին գլխում Գալստեանը համառօտ ներկայացրել է հայ կինոյի նախապատմությունը (էջ 5-8), որին բնական անդրադարձել են նախորդ ուսումնասիրողները, սակայն բանասիրական որոնումները ցոյց են տալիս, որ տակաւին «պեղելիք» նիւթ կայ այդ ասպարեզում³: Հայ շարժանկարի հիմնադիր Համօ Բեկնազարեանին նուիրում գլխում ներկայացում եւ զնահատում է այն ստեղծագործական սխրանքը, որ Հայաստանում ու նաեւ ԽՍՀՄ այլ ժողովուրդների կեանքում իրականացրել է հայ մշակոյթի այդ ականատոր գործիչը, որ է՝ ազգային կինեմատոգրաֆի ստեղծումը: Մէկ առ մէկ անդրադառնալով Բեկնազարեանի ֆիլմերին՝ Գալստեանը կատարել է ուշագրաւ եզրայանգումներ: Օրինակ, *Պէպօ* շարժանկարում փողոցի՝ որպէս կինեմատոգրաֆիկ կերպար առաջին անգամ հանդէս գալը հայ կինոյում (էջ 23), ստուերախաղի դրամատուրգիական մեծ նշանակութիւնը (էջ 26), կինօխցիկի ընդգծումը հեղինակային վերաբերմունքը յատկապէս բաղնիքի տեսարանում (*«Կինօխցիկն այստեղ «գովերգում է» Կեկէլի ամօթիսած գեղեցկութիւնը... Կինօխցիկի շարժման յետագիծն արտապատկերում է նաեւ չարախիչը կանանց դէմքերին, նրանց չափազանցուած՝ գրոտեսկային կերպարներում»*, էջ 26) եւն.: Յատկապէս նորութիւն է Գալստեանի սրամիտ դիտարկումը, թէ 1928ին նկարահանուած *Տունը Հրաբխի Վրայ* ֆիլմում Բեկնազարեանը ստացել եւ կիրառել է *«խորացուած միզանայէն»*, որի ի յայտ գալը կինոյում ընդունուած է կապել նրանից աւելի ուշ հանդէս եկած ֆրանսիացի Ժան Ռենուարի *Մեծ Պատրանքը* (1939) եւ ամերիկացի Օրսըն Ռուսի *Զաղաքացի Քէյնը* (1941) շարժանկարների հետ (էջ 228): Պակաս դիպուկ չէ նաեւ Գալստեանի՝ Բեկնազարեանին տուած *«Գրիֆիտ եւ Ֆլահերթի՝ մէկ մարդու մէջ»* բնորոշումը (էջ 21)՝ նկատի ունենալով հայ շարժանկարչի՝ լայնածաւալ խաղարկային կտաւներ բեմադրելու եւ տարբեր ժողովուրդների մասին վաւերագրութիւններ ստեղծելու կարողութիւնը: Կինօգիտական առումով կարեւոր է նաեւ Բեկնազարեանի՝ Մերգէյ Փարաջանովի հետ կատարած զուգահեռը, որ երկուսն էլ օժտուած էին *«ուրիշ սզգերի գոյութեան, կեցութեան խորքերը շօշափելու կարողութեամբ»* եւ թէ ինչպէս նրանց երկուսի մօտ էլ խորհրդային *«ինտերնացիոնալիզմի»* գաղափարներին անկեղծօրէն հաւատալն *«արտայայտուել է նրանց ստեղծագործութեան մէջ՝ վերածուելով համամարդկային արուեստի չափանիշի»* (էջ 21):

Բեկնազարեանին յաջորդող գլխի «հերոսները» նրա ժամանակակից այլ բեմադրիչներ են (որոնցից յատկապէս առանձնանում է վերջին հայ համը շարժանկարի՝ *Գիքոյի* հեղինակ Ամասի Մարտիրոսեանը): 1950ականները հայ կինոյի համար Գալստեանը բնութագրել է որպէս որոնումների տարիներ, որոնք որոշ չափով նախապատրաստել են նրա վերելքը 1960ականներին: Այդ թուականներին տարածուած ժանրը եղել է մելօդրաման, *«որն ուղղակի կրնօն շրջում էր դէպի զգացմունքների գրեթէ մոռացուած աշխարհ»* (էջ 53): Այնուհետեւ անդրադառնալով Հայաստանի մշակոյթի համար բեղմնատուր 1960ականներին՝ Գալստեանն իրաւամբ ազգային շարժանկարում գեղարուեստական նուաճումների արձանագրումը դիտարկել է նոյն ժամանակաշրջանի միջազգային կինոյի վերելքի համատեքստում: Այսպէս, խօսելով հայ

կինոյի համար դարակազմիկ նշանակութիւն ունեցող Ֆրունզէ Դովլաթեանի *Բարեւ, Ես Եմ* շարժանկարի մասին՝ նա գտնում է, որ այդ աշխատանքի «*պօֆտիկան չափազանց արժանի եւ համաքայլ է 1960ականների կինոմատ-ծողութեանը, որտեղ իւրացուած են նոր դրամատուրգիական ու ոճական եղա-նակները, որտեղ հերոսների խօսքն ու լեզուն անկաշկանդ են, բնական»* (էջ 66): Անշուշտ, հայ կինոյի «*ոսկեայ տարեթիւ*» Գալստեանը համարում է 1969 թուականը, երբ ծնունդ առան Փարաջանովի *Նռան Գոյնը* եւ Արտաւազ Փելեշեանի *Մենք* շարժապատկերները (էջ 61): Սոյն մենագրութեան լուս-գոյն, լրջագոյն եւ կինօգիտական առումով բազմաթիւ շերտեր բացող էջերը հայ ազգային կինոյի այդ երկու հանճարներին՝ Փարաջանովին եւ Փելեշեանին նուիրուած գլուխներն են: Առանց չափազանցութեան կարելի է ասել, որ այս բեմադրիչներին եւ նրանց ֆիլմերին նուիրուած Գալստեանի գրեթէ իւրաքանչիւր նախադասութիւնը արուեստաբանական մտքի խտացում է, գրեթէ բոլորն էլ մէջբերման արժանի, որոնցում յաջողապէս համադրուել են գիտա-կան-ակադեմիական վերլուծութիւնը եւ զգացմունքային խօսքը: Ըստ նրա՝ «*կեանքի հոսքի»* պատկերման պայմանական ուղին եղաւ Փարաջանովի «*ոճի յայտնութիւնն ու մեծագոյն արժանիքներից մէկը, քանի որ ինքնատիպ այս ուե-ժիսորը կինեմատոգրաֆիկ հաւաստիութիւն կը հաղորդի «ձեռակերտ» իրակա-նութեանը, իսկ որոշ դէպքերում՝ հակառակը, պայմանականութիւն՝ «ձեռա-կերտութիւն» կը հաղորդի նկարահանուող իրական նիւթին»* (էջ 85): *Մոռաց-ուած Նախնիների Ստուերները* ֆիլմով, ըստ կինօգէտի, «*Փարաջանովը հիմք դրեց գունապատկերային մի տօնախմբութեան, ուր նոյնիսկ մասն է գեղեցիկ թւում եւ որպիսին համաշխարհային կինոյում դեռ տեսուած չէր»* (էջ 84): Այդ տօնախմբութիւնը կը շարունակուի ռեժիսորի յետագայ գործերում եւս, որի վերլուծութիւնը սոյն հատորի էջերում մի փայլուն ներդրում է փարաջանո-վագիտութեան մէջ: Բազմաթիւ ուշագրաւ դիտարկումներից նշենք մի քանի-սը: Այսպէս, անհնար է չհամաձայնուել Սիրանոյշ Գալստեանի այն մտքին, թէ շարժանկարային անշարժութիւնը, որ առկայ էր արդէն ուկրաինացի ակա-նատր բեմադրիչ Ալեքսանդր Դովժենկոյի գործերում, իրովի վերախմաս-տաւորուեց Փարաջանովի մօտ. վերջինս ներքին դիմամիկա էր բացայայտում անշարժ կադրի մէջ, որտեղ «*ռեժիսորի բանաստեղծական պատկերային աշխարհում արտաքուստ ստատիկ կադրերի «ոչ տրամաբանական», երաժշ-տական հերթագայման ներսում ծածկագրուած է մտքերի ու յոյզերի ներքին, հանդիսատեսի համար գուցէ ոչ միշտ ըմբռնելի շարժումը: Դա պատկերի ներ-քին երաժշտութեան ճեղքումն է»* (էջ 87): Եւ կամ՝ «*Փարաջանովի կինօաշխարհի մեծագոյն գիւտերից ու հրաշալիքների մէկը անհամատեղելի, անհամադրելի առարկաները, իրերը միմեանց հետ հաշտեցնելն է՝ նրանց միջեւ հաղորդակց-ման տեսանելի լեզու ստեղծելը»* (էջ 91): Զննելով փարաջանովեան գեղագի-տութիւնը, այլաբանութիւնը, խորանալով նրա կինօլեզուի առանձնայատկու-թիւնների մէջ, բեմադրիչի արուեստն անուանելով «*գեղեցիկի թագաւորու-թիւն»*՝ Գալստեանն ուշագրաւ զուգահեռներ է կատարում Փարաջանովի մեծ ժամանակակիցների՝ Ֆելիսիի, Վիսկոնտիի, Տարկովսկու⁵ հետ: *Նռան Գոյ-նը*ի նրա վերլուծութիւնը գրեթէ սպառում է այն բոլոր իրողութիւնները, որ կապուած են հայ կինոյի այդ ամենից յայտնի եւ միաժամանակ՝ շատերի հա-մար հանելուկ մնացող ստեղծագործութեան հետ: Գալստեանը մէկ առ մէկ

բացայայտում է այս ֆիլմի անհամար առանձնայատկությունները՝ «կենսագրական» կինոյում գեղարուեստական ճշմարտութեան խնդիրը, փաստի եւ առասպելի միջեւ սահմանների ջնջումը, շատ գործողություններին ծիսական բնոյթ հաղորդելը («ողջ ֆիլմի ընթացքում ասես պատարագ մատուցուելիս լինի», էջ 107), «երեք ժամանակի» (հերոսի, ֆիլմի ստեղծման եւ յատկապես ժամանակի) միատրումը, առարկայ-խորհրդանիշների, կադրերի կառուցման, մոտոաժի, փաստական նիւթն առասպելի ձեւով ներկայացնելու փարաջանովական հմտությունը եւն., եւն.: Եւ վերջում՝ կինոգեղարուեստական խտացում-եզրայանգումը «21-րդ դարի ռեժիսոր» հռչակուած այդ արուեստագետի մասին. «Հանրագումարի բերելով Փարաջանովի ստեղծագործական մեթոդի հիմնական առանձնայատկութիւնները, կարող ենք ասել, որ նա կինեմատոգրաֆիկ հաւաստիութիւն, իսկութիւն հաղորդեց ձեռակերտ իրականութեանը, շարժման մէջ կանգնեցրեց կարգը, վիճաբարոյց յեղաշրջում արեց դերասանի օգտագործման հարցում, փոխեց կարգի կոմպոզիցիայի եւ մոնտաժի մասին պատկերացումները... Մի խօսքով, «մոռացաւ» այն ամէնը, ինչ գիտէր կինոյի մասին եւ նկարեց նախաստեղծ ներշնչանքի տեսիլքին հետեւելով, «ինչպէս առաջին անգամ»: ...Այս արուեստագէտը, սկզբունքօրէն, գիտակցաբար հրաժարուելով կինօլեզուում արդէն հաստատուած ձեւերից ու եղանակներից, այսինքն՝ կինոյի խաղի կանոններին դէմ գնալով, կտրուկ փոխեց կինեմատոգրաֆի սահմանների մասին մեր պատկերացումները, արդիւնքում՝ նրա պատմութեան յետագայ ընթացքը» (էջ 111):

Նոյնպէս կինօգիտական մտքի թանձրացում է յաջորդ՝ «կինոյի իսկական պօէտ, իր «գիտատանջիտն մոնտաժով» համաշխարհային կինօլեզուի վրայ մեծ ազդեցութիւն թողած», «կինոյի Լէոնարդօ դա Վինչի» անուանուած Արտաւազդ Փելեշեանին նուիրուած գլուխը: Դարձեալ արուեստագէտի կենսագրութեան փաստերի շարադրանքում զուգակցուած են սեփական գիտարկումները, իրենից իսկ՝ կինօբեմադրիչից կատարուած մէջբերումները, համանման շարժանկարիչների (Ֆլահերթի, Էյզենշտէյն, Վերտով)՝ հետ զուգահեռները, հայ ու համաշխարհային ամբիոններից հնչած կարծիքները, որի արդիւնքում ստացուել է փելեշեանական կինօլեզուի եւ մասնաւորապէս մոնտաժի առանձնայատկութիւնների գրեթէ մաթեմատիկական եւ միաժամանակ՝ յուզական-անդրիմացական վերլուծութիւն («փելեշեանական մոնտաժը ենթարկուած է ոչ միայն երաժշտութեան ռիթմին, այլեւ մարդու բիոռիթմերին», էջ 124): Յայտնի է, որ կինօմոնտաժի նախորդ վարպետների պէս Փելեշեանը եւս վաւերագրական նիւթը հասցրել է գեղարուեստական արտայայտչականութեան: «Նրա կինեմատոգրաֆում աւօրէական փաստը դառնում է ոգեղէն, պատահական մարդու դէմքը կամ կադրում յայտնուած առարկան դառնում են արքետիպ-կերպար, արտայայտում ազգի միկրօկոսմոսը: ...Դա խոշորակերպ, մոնոմենտալ արուեստ է բառի բուն իմաստով: Եւ այստեղ փաստն ու ընդհանրացումը միաձոյլ են: Կերպաւորման այդ սկզբունքի շնորհիւ կոնկրետ իրական կերպարները միաժամանակ ընկալուում են իբրեւ մետաֆորներ, այլաբանական հնչողութիւն են ստանում» (էջ 121): Կինօգետը Փելեշեանի Մենքը համարել է «մաքուր կինեմատոգրաֆիկ միջոցներով կերտուած հերոսական պօէմ», Տարուայ Եղանակները՝ «լիրօէպիկական պօէմ... որ միեւնոյն ժամանակ, բանահիւսակական է պոս է յիշեցնում» (էջ 122): Որքան նուրբ է Գալստեանի դիտարկումը, որ

«Եթէ Փարաջանովը դադարի մէջ թաքցրել է շարժումը, ապա Փելեշեանի կինօթեկտիւրի հայեացքը շարժման մէջ որոնում եւ գտնում է դադարը: Այն թաքնուած է պատկերաչարի «ստորջրեայ հոսանքի» տակ, հետաքրքրական է, որ այդ հոսանքի տակ թաքնուած է նաեւ երաժշտութեան կանգը» (էջ 123), եւ ապա դրան հետեւող՝ այս մտքի համոզիչ պարզաբանումը:

Մէկ գրախօսականի սահմաններում անհնար լինելով մէջբերել Գալստեանի արտայայտած բոլոր ուշագրաւ մտքերն ու եզրայանգումները՝ բաւարարուենք նրա տուած՝ կինօլեզուի մէջ Փելեշեանի բերած նորամտծութիւններից մէկի ձեւակերպմամբ. *«Եթէ էյզէնշտէյնը եւ Վերտովը բացայայտեցին մոնտաժի՝ որպէս «տեսանելի աշխարհի կազմակերպման» մեթոդի հնարաւորութիւնները, ապա Փելեշեանն իր մոնտաժի մեթոդով հնարաւոր դարձրեց անտեսանելի աշխարհի՝ «բացակայի ներկայութիւնը» (էջ 128):*

Յետագայ գլուխներում Գալստեանն անդրադառնում է պատերազմի թեմայի արտացոլմանը հայ խաղարկային կինոյում (էջ 139-146), հայ վատերագրական կինոյին եւ յետագայ տարիներին ստեղծուած խաղարկային կինօարտադրանքին: Նա յեղաշրջող է համարում 1960ականներից փաստագրական կինօ մուտք գործած *«մարդկային ինտոնացիան»*, իսկ ծերանոցի մասին պատմող Ռուբէն Գեորգեանցի *Սպասում* ֆիլմի մասին գրելիս նկատում, որ այդ աշխատանքով սկիզբ է դրուել *«անյարմար» թեմաներին»* (էջ 132):

Աշխատութեան տարբեր գլուխներում առաւել կամ պակաս խորութեամբ ներկայացում է քննում են տարբեր սերունդների հայ ականատը եւ ճանաչուած կինօբեմադրիչների (Ֆրունզէ Դովլաթեան, Եւրի Երզնկեան, Արման Մանարեան, Հենրիկ Մալեան, Բագրատ Յովհաննիսեան, Ալբերտ Մկրտչեան, Աղասի Այվազեան, Ռուբէն Գեորգեանց, Արա Վահունի, Յարութիւն Խաչատրեան, Սուրէն Բաբայեան, Վիգէն Չալոյրանեան, Էդգար Բադրասարեան եւ այլք) լուսագոյն ժապաւէնները: Այստեղ եւս կինօգէտը կատարում է ուշագրաւ եզրակացութիւններ, հետաքրքրական ընդհանրացումներ՝ տարբեր ստեղծագործութիւնների եւ հայ կինօգործիչների թեմատիկ եւ ոճական առանձնայատկութիւնների վերաբերեալ: Օրինակ, նա առանձնացնում է հայ նկարագրին բնորոշ տղամարդկանց ընկերութեան երեւոյթը⁷, որ կինեմատոգրաֆիկ արտայայտութիւն է գտել Հենրիկ Մալեանի *Եռանկյունի, Մենք Ենք Մեր Մարերը*, *Հայրիկ*, Արման Մանարեանի *Հեղձար Աղբիւր*, Էդմոն Քեօսայեանի *Տղամարդիկ* ֆիլմերում՝ միաժամանակ հնչելով որպէս *«Հայի «միասնական եւ համաբան» լինելու երազանք, նրա ներքին ձգտում դէպի մարդկային համերաշխութիւնը կամ գոնէ դրա հնարաւորութիւնը»* (էջ 172): Դարձեալ ճշմարիտ է կինօգէտն իր եզրակացութեան մէջ, երբ Մալեանի *Կտոր Մը Երկինք* ֆիլմի մասին նշում է, որ *«Ֆիլմում ձեռք է բերուած պայմանականութեան այնպիսի գեղագիտական մակարդակ, որպիսին քիչ է եղել հայ կինոյում»* (էջ 165): Պատկերման պայմանականութեան մի նոր մակարդակի դրսեւորում է նա տեսնում Մալեանի *Մի Կաթիլ Մեղրը* ֆիլմ-ներկայացման մէջ, որ եղաւ բեմադրիչի գրական, քատերական եւ կինեմատոգրաֆիկ մտածողութեան մի իւրայատուկ միաձուլումը: Եւ կամ անդրադառնալով 1970-80ականներին հայ կինոյում յաճախակի անդրադարձին պատմական թեմային՝ կինօգէտը գտնում է, որ դրանով ռեժիսորն արտայայտման աւելի մեծ ազատութիւն էր ստանում, *«քան նրան կարող էր թոյլ տալ ժամանակակից*

խորհրդային իրականութեան պատկերումը: Դա դիմադրութեան իւրօրինակ ձեւ էր, նոյնիսկ, կարելի է ասել, գաղափարախօսական պարտադրանքները, «սոցիալիստական ստանդարտի» սահմանափակումները շրջանցելու ճանապարհ ինչ-որ տեղ: Եւ վերջապէս, դա ազգային ինքնութիւնը պահպանելու՝ ինքնարտայայտուելու հնարաւորութիւն էր հայ արուեստագէտների համար» (էջ 169):

Անցած քսանամեակի հայ կինոյին նուիրուած վերջին գլուխը, առաւել քան նախորդները, բացայայտում է Գալստեան կինօքննադատին: Այստեղ, յետխորհրդային (արդի) ժամանակների հայ կինոյի մասին պատկերացում տալու համար նա դիտարկել է միայն որոշ, առաւել աչքի ընկնող շարժանկարներ: Հիմնականում դարձեալ չիօսելով ներկայացուող ֆիլմերի թերութիւնների մասին՝ հեղինակը ձգտել է ըստ արժանոյն գնահատել դրանց տեղն ու բերած նորութիւնը հայ կինոյում: Իր դիտարկումներում նա կրկին հանդէս է բերել գեղարուեստական բարձր ճաշակ եւ նուրբ հոտառութիւն: Այսպէս, գրելով Յարութիւն Խաչատրեանի՝ Ախալքալաքի մասին նկարահանուած *Սպիտակ Քաղաքը* շարժապատկերի մասին, նա յայտնել է հետեւեալ միտքը. «...հեղինակների կանխազգացողութեամբ, կինօխցիկն ասես որսացել ու շօշափել է այն լարուածութիւնը, որը նախորդում էր խորհրդային համակարգի փլուզմանը եւ պիտի յանգեցնէր կովկասեան ազգամիջեան բախումներին: Այս իմաստով կարող ենք ասել, որ ժամանակի թաքնուած կերպարն է ամրագրուել այդ ժապաւէնի վրայ» (էջ 194):

Գալստեանը չի անդրադարձել հայ կինօքննադրիչների նորագոյն սերնդի ներկայացուցիչների աշխատանքներին՝ յոյս յայտնելով, որ նրանց մասին կը լինի հայ կինոյին նուիրուած յաջորդ գիրքը:

Գրքի շարադրանքն առիքնում է լեզուական փայլով, հեղինակի հայերէնը հարուստ է եւ կենդանի: Հատորը մեծապէս շահել է նաեւ լուսանկարների առատ գործածութեամբ (որոնք սեւ-սպիտակ են՝ բացառութեամբ Փարաջանովի ֆիլմերի դրուագների):

Հայ կինոյի պատմութեան հանդէպ լայն եւ ընդգրկուն հայեացք ունեցող այս հատորը հայ մասնագետների, արուեստասերների եւ ուսանողների սեղանի գիրքը լինելուց բացի օտար լեզուներով թարգմանուելու դէպքում կարող է հայ շարժանկարի մասին լուսագոյն հանրամատչելի եւ միաժամանակ գիտական աշխատութիւնը դառնալ միջազգային ընթերցողի համար: Այսօր առաւել քան երբեւէ, մեծ է օտարագիների հետաքրքրութիւնը հայ կինոյի անցեալի եւ ներկայի հանդէպ, ուստի եւ խիստ անհրաժեշտ է ունենալ Սիրանոյշ Գալստեանի *Հայեացք Մեր Կինոյին* գրքի թարգմանութիւնը տարբեր լեզուներով:

ԱՐՇՈՒԻ ԲԱԽՉԻՆԵԱՆ
artsvi@yahoo.com

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Նկատի ունենք հայ շարժանկարի մասին հրատարակուած առաջին մենագրութիւնը՝ Գրիգոր Չախիրեանի *Kinematografiya Armenii* (Հայաստանի շարժանկարը) ռուսերէն մենագրութիւնը, որ լոյս է տեսել Մոսկուայում:

² Այս թեմայով տես նրա հրապարակումները՝ «Այլաբանութեան Գրսետորումները Հայ Կինոյում. Աղասի Այվազեանի ֆիլմերը», *Գարուն*, 1999, ք. 8, էջ 31-32. նաեւ՝ «Այլաբանութիւնը Որպէս Կինօմիտք. Իրականութեան «Բազմախոստում» Իրերը»,

Երեսանի Թատրոնի Եւ Կինոյի Պետական Ինստիտուտի Հանդէս, Գիտական Յօդուածների Ժողովածու, Երեսան, 2002, գիրք 1, էջ 45-50. նաեւ՝ «Այլաբանութեան Դրսետրումները Հայ Կինոյում. Մերգէյ Փարաջանով, Արտաւազ Փելեշեան», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. ԻԴ., 2004, էջ 311-331. նաեւ՝ «Փաստի Որոշակիութիւնը Եւ Փոխաբերականութիւնը (Հայկական Որոշ Ֆիլմերի Օրինակով)», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. ԻԸ., 2008, էջ 319-338. նաեւ՝ «Այլաբանութեան Անցած Ուղին Հայկական Խաղարկային Կինոյում», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. Լ., 2010, էջ 77-93:

³ Օրինակ, վերջերս յայտնաբերել ենք, որ գրող Կ. Վանէցեանցը 1915ին նկարահանել է Վարդան Մամիկոնեանի Պատերազմը հինգմասանի խաղարկային շարժանկարը, որի ցուցադրութիւնը նախատեսուել է Թիֆլիսի «Լիրա» թատրոնում (տե՛ս՝ Հորիզոն, 3.09.1915, լուրը կրկնուել է օրաթերթում մինչեւ Մեպտեմբեր 13ը ներառեալ): Այս մասին երբեւէ չի նշուել մեր կինօգիտական գրականութեան մէջ: Ցաւօք, ուրիշ ոչ մի տուեալ մեզ առայժմ չի յաջողուել գտնել այս շարժանկարի մասին:

⁴ Դէյվիդ Ուորք Գրիֆիթ (1875-1948), Ռոբերթ Ջոզէֆ Ֆլախերթի (1884-1951)՝ ամերիկեան ականաւոր շարժանկարիչներ, առաջինը խաղարկային կինոյի, երկրորդը՝ փաստագրական:

⁵ Ֆեդերիկօ Ֆելինի (1924-1993), Լուկինօ Վիսկոնտիի (1906-1976)՝ իտալացի մեծանուն կինօբեմադրիչներ: Անդրէյ Տարկովսկի (1932-1986), ռուս յայտնի շարժանկարիչ:

⁶ Մերգէյ Էյզենշտէյն (1898-1948), Չիգա Վերտով (1896-1954)՝ ականաւոր ռուս խորհրդային շարժանկարիչներ:

⁷ Հայ շարժանկարին մոտիւրոած իր յօդուածում սփիւռքահայ հետազօտող Յովհաննէս Փիլիկեանը մասնաւորապէս նշել է. «Տղամարդիկ հայ շարժանկարում թում են կոպիտ, բայց միայն թում են. երբ նրանք ժպտում են՝ երեխայի պէս նուրբ եւ աւօզնական են (ինչպիսիք պիտի լինեն իսկական տղամարդիկ), սեթետեթ ու կանացիալերպ չեն, ինչպէս արեւմտեան շարժանկարի տղամարդիկ: Որպէս արդիւնք տղամարդու հանդէպ այս բնական եւ ինքնաբոլոս ոչ-ֆրէօյդեան մօտեցմանը՝ հայ շարժանկարում տղամարդկանց միջեւ եղած ընկերութիւնն ամօթխած չէ, բաց է, բնական... Աւելին, տղամարդկային ընկերութիւնն ամբողջովին մտասելեռուած եւ կողմնորոշուած է դէպի կինը» (Hovhannes I. Pilikian, *Armenian Cinema: A Source Book*, London, Counter-Point Publication, 1981, էջ 15):