

ՓԱՍՏԻ ՈՐՈՇԱԿԻՈՒԹԻՒՆԸ ԵՒ ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ (ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՈՇ ՖԻԼՄԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ)

ՍԻՐԱՆՈՅՇ ԳԱԼՍՏԵԱՆ
siranush2002@yahoo.com

ԿԵԱՆՔԻ ՓԱՍՏԸ ՎԱԻԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՑՈՒՄ

Վաւերագրական կինոյի փորձը ցոյց է տալիս, որ նրանում առկայ է երկու հիմնական մօտեցում, այսինքն՝ երկու «գեղագիտական ուղղութիւն»:

Մի դէպքում առաւել կարեւոր է ներկայանում ինքնին նիւթը, փաստը, քան նրա գեղարուեստական ձեւաւորումը, իմաստաւորումն ու կարգաբանումը: Այստեղ խնդիրն այն է, թէ արդեօ՞ք տուեալ նիւթը թոյլ է տալիս, որ առանց հեղինակի «միջամտութեան», այնուամենայնիւ, արուեստի գործ ստացուի, այլ ոչ թէ պարզապէս վաւերացուի կամ պատճէնուի կեանքի փաստը: Ֆիլմը յաճախ դադարում է Ֆիլմ լինել, երբ նրանում պարզապէս փաստերի առարկայական կազմ՝ հաւաքածու է ներկայացուած: Միւս կողմից, ցանկացած Ֆիլմ հայեացք է՝ ոչ թէ պարզապէս իրականութիւն, այլ բեկուած իրականութիւն, ուր հեղինակն ընդամէնը փոխանցում է իրականութեան իր ընկալումը, զգացողութիւնը: «Մաքուր» վիճակում փաստաթուղթ գոյութիւն չունի. եթէ ինչ-որ բան նկարահանւում է, այդտեղ արդէն առկայ է հեղինակի վերաբերմունքը, ազդեցութիւնը (օրինակ, նկարահանման ընտրուած դիտանկիւնները): Հակառակ դէպքում, երբ գերակայում են հեղինակի՝ փաստերից անդին «խորհրդածութիւնները», երբ գրեթէ դուրս են մղուած փաստերը, հարց է ծագում, թէ որքանօ՞վ է Ֆիլմը վաւերագրական: Այնպէս որ ճշմարտութիւնը թերեւս պէտք է փնտրել երկու ծայրայեղութիւնների արանքում՝ նրանց դժուարին, բայց արգասարբեր համատեղման ու զուգակցման մէջ: Այն պաստառին իր արտայայտութիւնն է գտնում տարբեր ձեւերի, մեթոդների եւ ոճերի մէջ:

Անգլիացի վաւերագրող-ռեժիսոր եւ կինօտեսարան Զոն Գրիբսոնը (1898-1972) «վաւերագրական Ֆիլմ» ասելով (նա է առաջին անգամ օգտագործել այդ հասկացութիւնը ամերիկեան վաւերագրական կինոյի հիմնադիր Ռոբերտ Ֆլահերթիի (1884-1951) Ֆիլմերի առնչութեամբ) հասկանում է՝ «իրականութեան ստեղծագործական մշակում» (creative

treatment of actuality)¹: Միեւնոյն ժամանակ, նա յայտարարել է իր հռչակագրում որ «վաւերագրական Ֆիլմ» հասկացութիւնը ճշգրիտ չէ, իսկ նրա համախոհ եւ գաղափարակիր Փոլ Ռոթման աւելացրել է. «Դա որոշակի տեսունակութիւն, դիտելու կերպ է, որը չի բացառում ոչ-արհեստավարժ դերասանների օգտագործումը, ո՛չ այն առաւելութիւնները, որ տալիս է բեմադրութիւնը: Այն արդարացնում է բոլոր յայտնի տեխնիկական միջոցների ու հնարքների կիրառումը, որոնք ուղղուած են ֆիլմը հանդիսատեսին «հասցնելուն»: Վաւերագրողին չի հետաքրքրում իրերի եւ մարդկանց արտաքին կողմը (...) Նրա ուշադրութիւնը գրաւում է ներքին իմաստը, որ թաքնուած է իրերի մէջ եւ, որն արտայայտում են մարդիկ»²: Այսպիսով, վաւերագրական կինօն, չհրաժարուելով սիւժէից, դիպաշարից, այլ ուղիներով է կերտում կերպարը, իւրովի է հետազօտում մարդու ճակատագիրը, մարդկային հոգին, մեր կեանքում առկայ ոգեղէնը:

Երուսանդ Քոչարի (1899-1979) կեանքի վերջին օրերի արձանագրումն է Արա Վահունու (1938-2006) էջեգիա կինոնկարը, որ նկարահանուել է 1978ին: Ծեր, իրեն անսահման միայնակ զգացող, ծխամորճի համար լուցկի վառելու գրեթէ անկարող մարդը, նայելով իր աշխատանքներին՝ նկարներին ու քանդակներին, ասում է. «Դա ես չեմ, բնութեան մտալիացումն է, իմ յղացումը չէ»: Դրան կտրուկ յաջորդում է կենդանարանական այգում, վանդակաճաղերի արանքից կատաղի մոնչացող առիւծի պատկերը, այնուհետեւ ցանցի արանքից մեծ արուեստագէտի՝ բնութիւնից սովորող հայեացքը: Առիւծի մոնչիւնը «տարածւում է» վերջինիս Մասունցի Դաւիթ եւ Վարդան Մամիկոնեան կոթողային քանդակների վրայ, յետոյ երաժշտութեան հնչիւնների ներքոյ, վերացարկման եղանակով նոյն քանդակների կինօպատկերի վրայ «սփռւում են» Քամիլ Սէն-Սանսի Մեռնոյ կարայի «թեւերը»: Քնքոյշ մեղեդին թռիչքի թեթեւութիւն է հաղորդում երկու «հեծեալներին» ու նրանց ձիերին: Կինօխցիկի շարժումը նրանց սմբակների շարժումն է «պատկերում», աւելի ճիշտ, տեսանելի դարձնում՝ արտաքին շարժման փոխակերպելով արձանի ներքին շարժունակութիւնը որ ներառում է նաեւ թռիչքին նախորդող վիճակը: Ահա Քոչար-մարդը հայեացքով յարաբերւում է արձանների հետ: Յաջորդ տեսարանում նա, բազկաթոռին նստած, անխռով տեսքով նայում է անցնող մարդկանց, մեքենաներին: Հաւաքուած բազմութիւնը՝ մեծից փոքր, միաժամանակ, այս յիրաւի մեծ մարդուն է դիտում, արուեստանոցի պատին տեղ գտած նրա գործերին զուգահեռ: Եւ բազկաթոռը, որ դրուած է դէպի փողոց նայող արուեստանոցի (ներ-

կայիս տուն-թանգարանի) դռան շէմին, կերպարանափոխում է մեր աչքի առաջ, վերածւում պատուանդանի, իսկ գրեթէ անշարժ քանդակագործը դառնում է «ինքնակերտ արձան»: Իրական փաստը եւ փոխաբերութիւնն այս Ֆիլմում միաձույլ են հանդէս գալիս: Դրա շնորհիւ առանց հեղինակային մեկնարանող խօսքի, ընդամէնը հերոսի հագիւ հասկացուող խօսքի մի քանի պատառիկներով եւ, գերազանցապէս, սահուն պատկերային, այսինքն՝ զուտ կինեմատոգրաֆիական միջոցներով պատմւում է խոշոր արուեստագէտի կեանքի տառապալից, բայց բեղուն ուղին, ստեղծւում է նրա կերպարը, վերջապէս՝ երեւակում, յաւերժանում ոգեղէնը:

Ֆիլմի լեզուն ծագում է որոշակի հերոսից եւ որոշակի իրավիճակից: Վաւերագրական, ինչպէս եւ խաղարկային կինոյում, կարեւոր է բուն կինեմատոգրաֆիական մտայղացումը, քանի որ կինօարուեստը ոչ այնքան խօսքով է տեղ հասնում, որքան տեսողական կերպարներով: Այն սահուն բաղադրական բնույթ ունի: Վաւերագրող հեղինակը նոյնպէս երկխօսութիւն է սկսում հանդիսատեսի հետ: Վաւերագրական կինօն գործիք է, որի օգնութեամբ կարելի է խօսել որոշակի ժամանակի եւ փաստի մասին, դրա հետ մէկտեղ, յաւերժականի եւ յաւերժութեան մասին:

Դասականներից մէկն ասել է. «Կերպարը նման է թռչնի, որի մի թելը երկնքում է, միւսը՝ դիպչում է գետնին»: Նոյնիսկ խաղարկային գեղարուեստական կինոյի բնախօսութիւնը «լուսանկարչական, բնապատական» է: Իսկ ինչպէ՞ս վարուել փաստավաւերագրականի դէպքում: Ինչպէ՞ս հպուել հողին եւ չկորցնել թռիչքի բարձրութիւնը՝ ամենանուրբ հարցերից մէկն է: Իհարկէ, որքան բարձր է արուեստագէտի թռիչքը, այնքան աւելի ուժեղ է վաւերագրական ֆիլմի ձգտումը, մերձեցումը հեղինակային՝ արտ-կինոյին:

Ճիւղերիցին առաջին կինօվաւերագրողներից էր, որ դարձաւ նաեւ կինօառակի հեղինակ: Իր *Մարդը Արանից* Ֆիլմում (1934), ուղղակիօրէն պատկերելով մարդկային կեանքը, նա միեւնոյն ժամանակ փոխաբերական, խորհրդանշական իմաստ է հաղորդում այդ կեանքին, ընդ որում դա անում է՝ մարդու եւ իրերի միջեւ իւրատեսակ յարաբերութիւններ ստեղծելով: Վնասուած նաւակը ձկնորսներն այնպիսի սրտացաւութեամբ են ասի բերում ու նորոգում՝ «ասես վիրակապ են դնում, բուժում, դրա համար էլ այդ նաւակի վախճանը ֆիլմի վերջում ընկալում է իրրեւ կենդանի էակի մահ»³:

Բրիտանական կինոօինստիտուտի պատրաստած «Կինո կինոյի մասին» Ֆիլմաշարում ներկայացուած էր 1960ականների մի Ֆիլմ, որ առանց երկխօսութիւնների «պատմում» էր տիկնիկներ արտադրող գործարանի առօրեայի մասին: Ըստ հուլիան, հեղինակային, բանաստեղծական կինո էր դա՝ կազմուած փաստավաւերագրական նիւթից: Նկարահանման եղանակը, ընտրուած պլաններն ու դիտանկիւնները եւ, մանաւանդ, մոնտաժը՝ երաժշտութեան հետ զուգակցուած, այնպէս էին ներկայացնում փոխյարաբերութիւնները մարդկանց ու իրերի միջեւ, որ վերջիններս, կարծես թէ տեղերով ու դերերով փոխուած լինէին: շունչ առած տիկնիկների միջեւ «զգացմունքներ» էին ծնւում, մինչդեռ մեքենայացած մարդիկ՝ բանուորները, անտարբեր բաժանում էին նրանց միմեանցից՝ անթիւ սիրային դրամաների պատճառ դառնալով: Այդպիսով, փաստացի նիւթից պաստառին պատկերուել է ժամանակակից մի առակ մարդու ապամարդկայնացման մասին: Այս առումով արժէ նշել մի դրուագ Դմիտրի Կեսայեանցի (1931-2001) *Ջինուորն ու Փիղը* խաղարկային Ֆիլմից (1977). այդ տեսարանում տիկնիկները կարծես «մարդացած» լինեն. Բեռլինի կրակների մէջ կանգնած, շուրջը մարդկանց ձեռքով տեղի ունեցող վայրագութիւններին ասես զարմանքով նայող, «անկործան» էակները ոչ թէ կենդանի մարդիկ են, այլ ընդամէնը խաւովի ցուցափեղկի տիկնիկներ: Այս տեսարանը փոխարեւակաւ հնչողութիւն ունի՝ դա պատերազմի դէմ ու նրա անհեթեթութեան մասին պատկերաւոր լեզուով խօսող կինօայլարանութիւն է, ուր առարկան (տիկնիկը), մնալով իրականի որոշակի սահմաններում, նաեւ վերացարկուել է՝ տեղափոխուել մէկ այլ հարթութիւն: Դրան հետեւող ողջ կինօպատումը՝ Երեւանի գազանանոցի համար պատերազմի թոհուրոհի միջով Բեռլինից փող բերող զինուորի (Մհեր Մկրտչեան) պատմութիւնը կինօառակ է՝ նկարուած իրատեսական ոճով եւ լեզուով:

Յարութիւն Խաչատրեանի (ծն. 1954) *Պոէտի Վերադարձը* (2005) Ֆիլմում (սցենարի հեղինակ Միքայէլ Ստամբոյցեան) հայ աշուղ Զիւանին (1846-1909) իր փիլիսոփայութեամբ, պոէզիայով՝ երգերով ներկայանալուց բացի, որ ժամանակ առ ժամանակ հնչում են Ֆիլմում, պաստառին յայտնւում է արձանի տեսքով: Այսինքն՝ եթէ խօսենք զուտ կինեմատոգրաֆիկ նիւթի, կինեմատոգրաֆիկ կերպարի դիտանկիւնից, ապա Ֆիլմի «հերոսը» պոէտի արձանն է, որի երկունքն ամրագրուած է կինօփապաւէնի վրայ: Մենք տեսնում ենք քանդակագործ Արտաշէս Յովսէփեանի աշխատանքի տարբեր փուլերը՝ սկսած կաւին «շունչ փչելուց» մինչեւ քարի ընտրութիւնը, նրա տեղափոխումը եւն.: Ահա հսկա-

յական քարի ներսից «դուրս է բերուած» պոէտի կերպարը, իսկ նրա մէջքին փայտէ խաչ յիշեցնող ամրակ է կապուած: Մինչ բեռնատար մեքենայի մէջ տեղադրուելը, պարաններով կապկպուած արձանը պտրտուում, ասես, «ճախրում է»՝ ի տես դնելով իր «խաչը»: Այստեղ քանդակագործի առօրեայ աշխատանքի որոշակի փուլ համարուող փաստը եւ ակնյայտ կինօայլարանութիւնը համընկել են: Ֆիլմում արձանը ճամփորդում է Հայաստանի միջով՝ դէպի Ջիւանուէն ծնած Ջաւախք: Արձանը պոէտի՝ քարի մէջ մարմնաւորուած ոգին է, հենց ինքը պոէտն է՝ «տեսնում» է, «լսում», «ժպտում», խոժոռ կամ գոհ ու խաղաղ «նայում» եւն.:

Ֆիլմի հեղինակները եւ նկարահանողը նման գեղարուեստական արդիւնքի են հասել՝ հմտօրէն կիրառելով կինօարուեստի արտայայտչամիջոցները. նկարահանման դիտանկիւնները, տարբեր պլանների (միջին, ընդհանուր, խոշոր) սահուն իրարաջաջորդումը եւ իհարկէ, լոյսը՝ նրա հազիւ նկատելի խաղերը: Ֆիլմի բարձրակէտը երկու պոէտների «հանդիպումն» է անշուշտ: Գիւմրիի միջով անցնելիս Ջիւանուէ արձանը մի պահ «կանգ է առնում» Աւետիք Իսահակեանի (1875-1957) արձանի առաջ, ու երկու մեծ պոէտները, որ իրենց երկրային կեանքում չեն հանդիպել, դէմուդէմ «նայում» են իրար: Արձանը, քանդակը ինքնին «անշուշտ» չէ: Սակայն տուեալ դէպքում խօսքը գուտ կինեմատոգրաֆիկ միջոցներով այն «կենդանացնելու», «մարդեղէն» դարձնելու մասին է: Ֆիլմի բազմանշանակ, վերացական հայեցակարգ-մօտեցումով յղացուած աւարտական տեսարանում Ջիւանուէ արձանը մնում է ճանապարհին՝ ձեան տակ, ասես, սպասելով վերադարձի համար առաւել բարենպաստ ժամանակների... Մի կողմից, նրա ժամանակաւոր հանգրուանը ներառած կադրը ամփոփում է պոէտական «անվերջ վերադարձի» միտքը կամ կարող է պատմական տեսանկիւնով դիտուել՝ վերջնականօրէն կորսուելու շէմին յայտնուած Ջաւախքին որքանօ՞վ է պէտք իր «պոէտի վերադարձը»: Միւս կողմից, այդ պատկեր-կերպարը կարող է առօրէական իմաստով ընկալուել՝ օրինակ, որ բեռնատարը պարզապէս խրուել է ցեխերի մէջ եւ գուցէ կարողանայ դուրս պրծնել եղա՞: սկի փոփոխութիւնից յետոյ:

Առհասարակ կինոյում, մանաւանդ՝ վաւերագրական, անհրաժեշտ է առօրէական հենքը, որին ապաւինում է առակը՝ իր որոշակիութեամբ: Սակայն եթէ կենսականօրէն ըմբռնելի դիտանկիւնից չի բացայայտում գրեթէ առակի հասնող իրավիճակը, ապա այն կարող է ճնշել նիւթը, ինչը հանդիսատեսի մօտ խաղի, յօրինուածութեան զգացողու-

թիւն կ'առաջացնի: Մի կողմից, փաստը չպիտի աղաւաղուի, միւս կողմից փաստը լուկ փաստ չպիտի մնայ: Պաստառին հետաքրքրական է այն, ինչ բազմանշանակ է: Ինչպէս ասում են, կեանքի փաստը պէտք է արուեստի փաստ դառնայ:

Ռուբէն Գէորգեանցի (ծն. 1946) *Բարի Հետք* (1980) Փիլմի (սց. հեղինակ է. Մանուկեան) հերոսը ինքնուս նկարիչ Ասատուր Ծերմակեանն է՝ արտառոց, զարմանայի անձնաւորութիւն, որ նկարում է աւտոտնակների պատերին: «Բացօթեայ պատկերասրահն» արդէն իսկ «արուեստի փաստ» է, իսկ հերոսի կերպարը, Փիլմի հեղինակների ունակութեամբ բանաստեղծականացուելով, հեռանում է հողեղէնից, մերձեցւում ոգեղէնին: Ֆիլմը մեր օրերի առակ է. մարդն անցնում է Երեւանի փողոցներով, այնուհետեւ, գործողութեան վայր հասնելով, սկսում է անհոգ եւ անբռնագրօս նկարել՝ ստեղծելով անհաւանական «կտաւներ», կարծես ամէնօրեայ, սովորական գործ է անում: Դա նրա հաւատամքն է՝ ամէնուր «բարի հետք» թողնել: Ահա փաստավաւերագրական մի Փիլմ, որի բովանդակութիւնը համարժէք է վերարտադրուող փաստին եւ, միեւնոյն ժամանակ, վերացական այլարանական շերտ ունի:

Իրական փաստը հանդիպողւում է անիրականի հետ նաեւ Ա. Վահուռ Կանչ (1977) Փիլմում (սց. հեղինակ Վ. Պետրոսեան), երբ նրա կոյր հերոսի դէմքը «լուսաւորում» է ինչ-որ ներքին լոյսով, կարծես թէ նա «տեսնում» է իր գուռնայի մեղեղու ծնած բերկրանքը մարդկանց դէմքերին: Անիրականը, «հեքիաթային»ը Փիլմում հող է ձեռք բերում Հրեղէն Զի հեքիաթի աւարտով, որ կոյր ծերունու համար ընթերցում է թոռնիկը. հեքիաթի հերոսը վերջապէս գտել է իր հօր աչքերն ապաքինող սպեղանին: Կուրացած, բայց իր գաւակների ու թոռների մէջ շարունակուող ծերունին մեր ողբերգական անցեալից մնացած վկայութիւն է, նաեւ ազգային աննկուն բնաւորութեան հաստատումը:

Սուրէն Յասմիկեանը, խօսելով այն մասին, որ հայկական կինօն բազմիցս սիրաշահել է արմատներ, անցեալ ունեցող հերոսին, իրաւացիօրէն գրում է. «Նոյնիսկ վաւերագրական կինոյում շեշտը միշտ դրուել է այն բանի վրայ, թէ ինչ ունեն հերոսներն իրենց հոգում եւ ոչ նրա վրայ, թէ ինչ են նրանք անում անմիջականօրէն կադրում՝ այդպիսին են Ա. Վահուռու եւ Ռ. Գէորգեանցի վաւերագրական լուսագոյն ֆիլմերի հերոսները»⁴:

1990ականների վաւերագրութեան փորձերից մէկում՝ *Լիթուրգիա*, (ռեժիսոր Արմէն Գասպարեան) ազատագրուած տեսախցիկը վստահօրէն, անկաշկանդ շարժւում է խեղճութեան մռայլ տարածքներում,

կլանում դէմքեր ու տեսարաններ, որոնք առանց դիմաչարդարման եւ յատուկ արուեստական ներգործիչ միջոցների օգնութեան, բաւարարում են «սարսափի» գեղագիտութեան պահանջները: Այդ դէմքերը, ինչպէս եւ «ընական» կինօտադաւարները ժառանգութիւն թողեց 1988ի աւերիչ երկրաշարժը: Ֆիլմի նկարահանումներն արուել են Գիւմրիում: Նկարահանող խցիկը նկատում եւ սեւեռում է այն, ինչ ուզում է հեղինակը եւ ինչ նա տեսնում է իր շուրջ: Անօթեւան, անյոյս մարդկանց հայեացքները զուգահեռում, խաչում են անտէր, թափառական շների հետ... Իսկ որո՞նք են մարդկային կեանքի գործող օրէնքները... Հեղինակը գերադասել է առանց հեղինակային միջամտութեան ժապաւէնի վրայ փաստագրել այն, ինչ ինքը տեսել է իր ժամանակի մէջ:

ՓԱՍՏԸ ՎԱԻԵՐԱԳՐԱԿԱՆԻ ԵՒ ԽԱՂԱՐԿԱՅԻՆԻ «ՓՈԽՅԱՐԱԲԵՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐՈՒՄ»

Յրունգէ Դովլաթեանի (1927-1995) *Բարեւ, Ես Եմ* (1965) Ֆիլմի (սց. հեղինակ Առնոլդ Աղաբաբով) սկիզբը՝ «շախմատային տենդի» ժամանակագրական տեսարանները, ուր բոլորը համախմբուած սպասում են հայրենակցի, ուրեմն՝ իրենց սեփական յաղթանակին, «սպասման» հնչերանգ են տալիս ողջ Ֆիլմին: Այստեղ օգտագործուած փաստավաւերագրական նիւթին (որը 1963ին, այսինքն՝ Ֆիլմի նկարահանումներից մէկերկու տարի առաջ նկարահանել է յետագայում ռեժիսոր՝ Կարէն Գէորգեանը) վարպետօրէն մոնտաժուած են որոշ խաղարկային կտորներ, որոնք իրրել ժամանակագրութեան մաս են ընկալուել: Սա կինոյում այն օրինակներից է, երբ «իրական դէպքերի նկարահանումների զուգակցումը յօրինուած նիւթի հետ բերում է նրանց միջեւ եղած տարբերութեան ջնջմանը»⁵:

Այսպիսով, «Ֆիլմի պոէտիկան յենուում է երկու միտումների փոխներքափանցման վրայ՝ վաւերագրական հաւաստիութեան եւ հեղինակային մտքի շարժման»⁶:

Հենրիկ Մալեանը (1925-1988) *Մենք Ենք, Մեր Մարերը* (1969) Ֆիլմը (սց. հեղինակ Հրանտ Մաթեւոսեան) նոյնպէս սկսում է վաւերագրական նիւթով՝ Ի. դարին բնորոշ տեսարաններից (Ռումբերի պայթիւն, աւերում եւն.) բաղկացած ընդհանրացում-կերպար հանդիսացող զուգորդական, մոնտաժային, փոխաբերական պատկերաչարով: Յաջորդ տեսարանն իր աներկրայ ներդաշնակութեամբ հակադրում է մինչ այդ էկրան արձակուած խելայեղ կերպարին. անվրդով, անխուով գիւղացիները «իրենց սարերում» խոտ են հնձում: Վաւերագրական կադրերի

փաստացի մէջբերումը Ֆիլմի սկզբում ոչ միայն չի թուլացնում դրան հետեւող խաղարկային դրուագի եւ յետագայ ողջ գործողութեան հաւաստիութիւնը, այլեւ աւելի համոզիչ դարձնում:

Մալեանի Հայրիկ (սց. հեղինակ Աղասի Այվազեան) Ֆիլմում փողոցի պատահական անցորդների մէջ կինոօբյեկտը «նկատել, որսացել է» նկարիչ Մինաս Աւետիսեանին (1928-1975): Ժամանակագրական դրուագում պատահարար յայտնուած մեծ նկարիչը նոյնքան իրական, սովորական մարդ է՝ մէկը այն օրերի երեւանցիներից, որքան որ ինքն իրեն ոչ թէ խաղացող, այլ ինքն իր անձնաւորումը հանդիսացող «կենդանի» խորհրդանիշ, ինչը չէր լինի ասել, եթէ վերջինիս տեսնէինք, օրինակ, հենց իր մասին պատմող Ֆիլմում կամ հեռուստատեսային որեւէ հարցազրոյցում:

Ֆեդերիկօ Ֆելինին (1920-1993) իր Հոռօ Ֆիլմում (1972) կրնկակոխ հետեւում է Իտալիայի խոշորագոյն դերասանուհի Աննա Մանիանին. «Ո՞վ ես դու Հոռօի համար, Աննա՛, մա՞յր, ասա՛, թե ո՞վ»: Մանիանին դուռը փակելով ասում է. «Արդէն ուշ գիշեր է, Ֆեդերիկօ՛, գնա՛ քնիր»: Այս Ֆիլմը, լինելով հեղինակային կինոյի նմոյշ, հաւասարապէս վաւերագրական եւ խաղարկային-գեղարուեստական է: Իսկ ժանրային սահմանների վերացումը հարթեցնում է իրականութիւնն ու խաղը: Արդիւնքում Մանիանին ընկալւում է միաժամանակ որպէս իրական անձ եւ կերպար, նաեւ՝ ինքն իր «խորհրդանիշը»: Ալբերտօ Սորդին (1920-2007) 70ականների կէսերին իր իսկ նկարահանած *Տաքսու Վարորդը* կինօնկարում մարմնաւորում է գլխաւոր հերոսին, որի յաճախորդներից մէկը մի դրուագում Ֆեդերիկօ Ֆելինին է: Վերջինս շտապում է կինօստուդիա, ուր իրեն սպասում է «իր լաւ բարեկամ» Ալբերտօ Սորդին: Ահա նրանք հանդիպում են, ողջագուրւում: Երկու արուեստագէտներն այդ տեսարանում խաղում, միեւնոյն ժամանակ, խորհրդանշում են իրենք իրենց: Իսկ նոյն Սորդի-վարորդը կողքից հրճուանքով նայում է «երկու մեծերի» հանդիպմանը:

Շարունակենք քննել վաւերագրական եւ խաղարկային մեթոդների «փոխյարաբերութիւնները» հայ կինոյում: Դեռեւս համր շրջանում «վաւերագրական» գեղագիտութեամբ նկարահանուած խաղարկային Ֆիլմ է հանդիսանում *Քրդեր-Շղջիներ* (սց. հեղինակ Գէորգ Բալասանեան, Պատուական Բարխուդարեան, ռեժիսոր Համասի Մարտիրոսեան, 1933), ուր հանդէս եկած մեծ դերասաններն՝ Հրաչեայ Ներսիսեան, Յասմիկ, Աւետ Աւետիսեան, Միքայէլ Մանուէլեան, Մկրտիչ Ջանան, ասես «տիպաժներ»՝ ոչ-պրոֆեսիոնալ դերասաններ լինեն: Հեղինակների զիր-

քորոշման շնորհիւ կինօխցիկն ամրագրել է «չրեմադրուած» կեանքը, կեանքի հոսքը՝ բաղկացած իրր պատահական տարրերից եւ դրուագներից:

Յարութիւն Խաչատրեանի *Վերադարձ Աւետեաց Երկիր* (1991) Ֆիլմի (սց. հեղինակ Միքայէլ Ստամբոլցեան) հերոսները մեր օրերում բռնութիւնից մազապուրծ հայ փախստականներ են՝ երիտասարդ մի գոյգ, որ հանգրուանում է Հայաստանի հիւսիսային մասում: Մոայլ կլիմայական ու կենսական պայմաններում նրանք սեփական ձեռքերով են կառուցում իրենց «դրախտը», որտեղ պիտի շարունակուեն իրենք ու իրենց զաւակները: Այստեղ «դրախտը» իրական է ներկայանում այն բանի շնորհիւ, որ գեղարուեստական յորինուածքը նկարահանուած է փաստագրական ոճով: Եւ դա պատահական չէ, քանի որ Ֆիլմի բեմադրիչը վաւերագրութիւնից է եկել խաղարկային կինօ, իսկ նրա ստեղծագործական մեթոդը որոշ առումով բխում է Ֆլահերթիից:

Վաւերագրականի եւ խաղարկայինի փոխյարաբերութիւնները, նրանց սահմանները հետազօտելիս առանցքային դերը փաստինն է: Այդ իսկ պատճառով, քիչ աւելի մանրամասն պիտի քննենք փաստերի նշանակութիւնն առհասարակ: Թէեւ մինչ այժմ խաղարկային գեղարուեստական կինօն շարունակում է զարմացնել, սակայն շատ առումներով, ակամայ հաստատում է այն կարծիքը, որ հիմա, առաւելապէս, վաւերագրական կինօյի օրեր են՝ փաստի գերակայութեան ժամանակներ: Դրա հետ է կապուած նաեւ հեռուստաեթերում զանգուածային յաջողութիւն վայելող, այսպէս կոչուած, reality show՝ իրատեսական ցուցանքների առաջացումը: Այդ կարգի հաղորդումներից առաջին հայեացքից «դուրս է մղուած» պայմանականութիւնը, որն արուեստի գոյութեան պայմանն է եւ իւրովի ներկայ է ինչպէս խաղարկային, այնպէս էլ վաւերագրական ֆիլմերում: Իրականում, այդ «ցուցանքներում» պայմանականութիւնը քողարկուած է առօրէական նիւթի է՛լ աւելի առօրէականացման շղարշով, ինչը դրսեւորում է մարդկային փոխյարաբերութիւնների բնագանց սրացմամբ, կրքոտ պատմութիւնների հակասական, անհաւանական շրջադարձերի օգնութեամբ եւն: Իրր իրական հերոսները գալիս են հեռուստատաղաւար՝ իրենց պատմութիւնն անելու (իհարկէ, որոշ դէպքերում հերոսներն իսկապէս իրական են, դերակատարներ չեն կամ ներկայացուող պատմութիւններն իրական հիմք ունեն), հնարաւոր լուծումներ գտնելու կամ պարզապէս հաշիւներ մաքրելու... Եւ քանի որ այդ ամէնի մատուցման համար ընտրուած եղանակը նման է մերկ փաստերի ներկայացման, իրեն իրրեւ վկայ զգացող

Հանդիսատեսն այլևս հոգ չի էլ ուզում տանել, թէ հաղորդման բեմագրի վրայ քանի հոգի է աշխատել, որոնց անուններն ի դէպ նշուած են վերջում՝ լուսագրերում: Իսկ վատ կամ արհեստական «դերակատարումներն» ընկալուած են իբրեւ իրական հերոսների անմիջականութիւն, իսկականութիւն:

Փաստի ազդեցութեամբ ակնյայտօրէն փոխուած է հանդիսատեսի վերաբերմունքն ու ընկալումը, օրինակ՝ երբ խաղարկային գեղարուեստական Ֆիլմի սկզբում գրուած է, որ այն հիմնուած է իրական դէպքերի վրայ, կամ եթէ աւարտին յայտնուած են լուսագրեր, որոնցում նշուած է, թէ ե՛րբ եւ որտե՛ղ են տեղի ունեցել դէպքերը, ու յետոյ ի՛նչ է պատահել Ֆիլմի հերոսների հետ: Իսկ այն հանգամանքը, որ անհամեմատ աւելի շատ վաւերագրական Ֆիլմեր են այսօր նկարուած, պայմանաւորուած է ոչ միայն տեսախցիկի մատչելիութեամբ. դրանք նկարուած էին եւ երբ դեռ տեսաբերիզը չկար: Յիշեցնենք նաեւ, որ աշխարհում առաջին կինօնկարը՝ Լիւմիերների *Գնացքի ժամանումը* (1895), բնոյթով դարձեալ վաւերագրական էր:

Չնայած յօրինուածքի անվիճելի, գօրեղ ուժին՝ վաւերագրական Ֆիլմերից յաճախ աւելին ենք իմացել մեր մասին: Կինօն ժամանակի դէմքն արտացոլող արուեստ է ամէն դէպքում, իսկ փաստավաւերագրական կինօն առաւելագոյն չափով է դառնում ժամանակի տարեգիրը, հայելին: Վերջապէս, այն գերում է իր իսկականութեամբ, փաստերի անսքող ճշմարտութեամբ, եւ դերակատարներն այդտեղ հենց իրենք՝ իրական հերոսներն են: Բացի այդ, մերկ փաստագրութիւնը՝ ժամանակագրական նկարահանումները, Ֆիլմերում յաճախ են տեղ գտել՝ ներհիւսուելով յօրինուածքին: Պատահական չէ նաեւ, որ գեղարուեստական խաղարկային շատ Ֆիլմեր նկարուած են վաւերագրական ոճով, ըստ երեւոյթին, է՛լ աւելի հաւաստի թուալու համար: Վերջին տարիներին սակայն, որոշ կինեմատոգրաֆիստներ միտումնաւոր ջնջում են նաեւ խաղարկայինի ու ոչ-խաղարկայինի սահմանը՝ դերասանների մասնակցութեամբ փաստավաւերագրական Ֆիլմեր նկարելով: Կինոյի տարրեր ժանրերի ազուցման արդիւնքում ձեռք է բերուած իւրօրինակ գեղարուեստական որակ:

Այդուհանդերձ, ինքնին փաստը առանձնայատուկ արժէք ունի, երբ անգամ ուղղակիօրէն է յայտնուած պաստառին: Որքան էլ կատարելագործւում են գեղարուեստական նկարահանման արքաւորումները եւ պատկերման աներեւակայելի ուղիներ յուշում, միեւնոյն է, կինօժամանակագրութիւնը, կեանքի վաւերագրութիւնը չեն կորցնում իրենց ար-

ժէքն ու նշանակութիւնը: Դժուար է ասել, թէ ինչպիսին կը լինէր «Պատմկին» Ջրահանաւր Ֆիլմի (1925) ճակատագիրը, եթէ Սերգէյ էյզենշտէյնը (1998-1948), հանճարի հոտառութեամբ, այն չնկարէր քրոնիկալ ոճով նկարահանող էդուարդ Տիասէի հետ միասին: Ինքը ռեժիսորը գրում է, որ Ֆիլմը «նման է իրադարձութիւնների ժամանակագրութեան, սակայն ազդում է դրամայի նման, (...) դէպքերի ժամանակագրական ընթացքը ենթարկուած է դասական, խիստ կանոնիկ, հինգ գործողութեամբ ողբերգութեան կազմուածքին»⁷:

Իսկ փաստավաւերագրական դրուագների ներգրաւումը, ներմուծումը, իրադարձութիւնների իսկական մասնակիցների ներկայութիւնը խաղարկային գեղարուեստական Ֆիլմում, կարծես թէ ինչ-որ «չկտրուած պորտալարի» օգնութեամբ պաստառը միացնում են իրական կեանքին: Պատահական չէ, որ իբրեւ հնարք, մեթոդ այն վաղուց է տարածում գտել կինոյում: Հեղինակի նման կողմնորոշմամբ հաշուարկ է արւում առարկայական իրականութեան անմիջական դրսեւորման, նրա ուղղակի հնչողութեան վրայ, այսինքն՝ իրադարձութիւնները պատկերւում են այնպիսին, ինչպէս որ դրանք կարելի էր դիտել՝ լինելով տեղում, պատկերւում են ոչ թէ դրանք կեանքի կոչած «թաքուն ուժերը», այլ հենց դրանց հիւսուածքը, նիւթը՝ մարդկային դէմքերը, շարժումները, վարմունքը, արարքները...: Իրականութիւնն այդ կերպ, կարծես, ինքն է իրեն բարձրացնում, առանց վերաիմաստաւորման հասցնում պատմական, խորհրդանշական ընդհանրացման աստիճանի:

Դիտարկենք Վիգէն Չալդրանեանի (ծն. 1955) *Տէր Ողորմեա* (1995) Ֆիլմում առատօրէն օգտագործուած վաւերագրական նիւթի եւ Ֆիլմի խաղարկային մասի «փոխյարաբերութիւնները»: Օպերայի թատերահրապարակում հաւաքուած ժողովուրդը պահանջում է «Ղա՛-րա՛-րա՛դ»: Ժամանակագրական այս կադրերի արանքում մոնտաժուած են խաղարկային տեսարաններ. հերոսը (Վ. Չալդրանեան) յայտնւում է ամբողջի մէջ, այնուհետեւ օպերայի շէնքի տանիքի տակ: Նրան են նայում մարդիկ, որոնց թւում՝ ապշած ոստիկանը, որ նրան ծեծել էր եւ, որին նա մինչ այդ, եւս մէկ անգամ հանդիպել էր եկեղեցում մոմ վառելիս: Վաւերագրական պատումը կարծես նուագակցում է խաղարկայինին, իսկ խաղարկայինն իր հերթին՝ մեկնարանում կինօքրոնիկայի փաստերը: Լենինի յուշարձանի տեղահանման տեսարանն է. պատմավաւերագրական պլաններն էկրանին ընթերցւում են որպէս անցեալ ժամանակաշրջանի նշաններից մէկը: Այս կադրերը տարբեր մակարդակներում արձագանգում են խաղարկային դրուագներին, եւ որոշակի փաստը կինօ-

պատումի հիւսուածքում վերածում է ընդհանրացման, մանաւանդ, երբ հերոսը կանգնում է դատարկ պատուանդանին եւ խաղում «առաջնորդի» ոճով՝ դեկավարելով մարդասիրական օգնութեան մեր օրերի «չքերթը»: Մէկ ուրիշ վաւերագրական դրուագում մուսալեռացիների եփած աւանդական հարիսայից փորձում են «բաժին» փախցնել աստիճանների վրայ իրար համշտող մարդիկ: Ֆիլմի հերոսը ստեղծագործող է, ռեժիսոր, ըստ էութեան, Չալդրանեանի alter-egoն է: Կինօնկարն այդպէս էլ սկսւում է՝ ինքն իրեն մարմնաւորող ռեժիսորի եւ իր «երկրորդ ես»ի երկխօսութեամբ: Ֆիլմի հիմնական հանգոյցը արուեստագէտի բախումն է ծառայած անլուծելի խնդիրներին՝ ինչպէս նիւթական, այնպէս էլ բարոյահոգեբանական: Երբ վերջինս, առաջին հայեացքից անհոգ, թափառում է Երեւանի փողոցներով եւ գլուխը մի կողմ թեքելով իրական ռազմական գրահամեքենայ տեսնում (որն այդ ժամանակ մայրաքաղաքի առօրեայի բաղկացուցիչ մաս էր դարձել), դրուագն ակնյայտօրէն արտայայտում է այդ հերոսի թէ՛ հոգեվիճակը, թէ՛ կարգավիճակը՝ հասարակական կեանքի, գիտակցութեան որոշակի փոփոխում: Դա տեղի է ունենում նաեւ այն բանի հաշուին, որ դրուագում յայտնւում է «պետական ռազմական մեքենայի» իրական, առարկայական «խորհրդանիշը»: Չնայած Ֆիլմում առկայ յաջողուած մի շարք տեսարաններին ու դրուագներին, հեղինակը կորցնում է իր իսկ գտած բանային, գնում մտահայեցողական կամ «ոճագարդուած» տեսարաններ նկարելու ճանապարհով: Եւ ամբողջութեան մէջ հերոսի ճակատագիրը միայն տեղտեղ է արտացոլւում երկրի ու ժամանակի կտրուածքի միջով, թէեւ փորձ է արուել պատմականը որպէս ինտիմ՝ մեկուսի, անձնական գործընթաց ներկայացնելու, հերոսի կենսափորձը եւ դիտարկումները «ընդհանուր գանգուածի» հետ հատելու: Մակայն այդտեղ հպում, լայն՝ ընդհանրացնող իմաստով, տեղի չի ունենում: Այնինչ, կինօն ընդունակ է տեսնելու այն, ինչ բանաստեղծի խօսքերով ասած՝ «ժամանակի փակի տակ է»:

Մերգէյ Իսրայէլեանի (1937-2004) Պատանդները իրատեսական ոճով նկարուած Ֆիլմի (1991) վերջում նոյնպէս օգտագործուած են փաստավաւերագրական կադրեր, որոնք ընդհանրացնում են, թերեւս աւելի ճիշդ կը լինի ասել՝ լրացնում են Ֆիլմի ասելիքը: Փիղը, փախչելով Երեւանի կենդանաբանական այգուց, հանդիպում է գինուած ուժերի դիմադրութեանը: Մեր աչքի առաջ «կերպարանափոխւում է» ժամանակագրութիւնը: Նրանում յայտնաբերուած է գեղարուեստական նախասկիզբ, ընդ որում, առանց խախտելու վաւերագրական հիմքը. դէմ առ

դէմ յայտնուել են վանդակի ճաղերից ազատագրուած՝ «ընագանցական ուժեր» եւ կոպիտ, վայրենի դիմադրութիւնը՝ կարգուկանոնի «պահապանն ու պաշտպանը»: Այդպիսով, մերկ փաստը դառնում է նաեւ այլաբանական կերպար:

ՓԱՍՏԻՑ ԴԷՊԻ ԱՌԱՍՊԵԼ

Այլարանութիւնը (փոխարերութիւնը, խորհրդանշանը) խաղարկային կինոյում դիտարկելիս նոյնպէս պիտի ուշադրութիւն դարձնել, թէ առանձին հեղինակների ստեղծագործութեան մէջ ինչպէս են յարարելու առասպելը առօրէականի՝ փաստի հետ: Այդ առումով, արժանի է յիշատակման Սերգէյ Փարաջանովի (1924-1990) Նաան Գոյնը (1969), ուր միջնադարեան հայ աշուղ Սայեաթ-Նովայի կեանքը ռեժիսորը պատկերել է առասպելի ձեւով, այսինքն՝ փաստը մշակուած, ներկայացուած է առասպելի լեզուով: «Ժողովրդական առասպելը Սայեաթ-Նովայի մասին համարժէք փաստերի ամբողջութիւն է, որոնք ենթարկուած են ... միայն նրա շտեմնուած տաղանդը վկայող գաղափարին: Փարաջանովեան առասպելում ամէն ինչ ենթարկուած է միասնական գործողութեան օրէնքին, ցանկացած մասնատրութիւն աշուղի հոգու կեանքում ստանում է նշանակալից իրադարձութեան արժէք, բոլոր փաստերը անբակտելիօրէն կապուած են իրար հետ ոչ միայն ժամանակային յաջորդականութեամբ, այլեւ կերպարի եւ հեղինակի մտքի զարգացման յաջորդականութեամբ: Արիստոտելն ասում էր, որ պոէտն, առաւելապէս առասպելների արարիչ է, որովհետեւ նա ստեղծում է ոչ թէ այն, ինչ եղել է, այլ այն՝ ինչ հնարատր է: (...) Ամէն դէպքում, ֆիլմի սիւժետային հիստուածքում ոչ մի բան չի հակասում Սայեաթ-Նովայի յայտնի կենսագրական տուեալներին»⁸: Այդպիսով, Փարաջանովի Սայեաթ-Նովան ե՛ւ միջնադարեան յայտնի բանաստեղծն է, ե՛ւ առհասարակ բանաստեղծի ընդհանրացուած կերպար, որը յաւերժականի կրողն ու արտայայտողն է:

Ոգեղէնի եւ նիւթականի՝ առասպելի եւ փաստի՝ գեղեցկութեան եւ կեցութեան համաձուլուածքն է մեծ արուեստը: Եւ այն արթնացնում է մեզանում գոյի անսահմանութեան սուր զգացողութիւն:

Առասպելը, դիցարանութիւնը գալիս են հնագոյն ժամանակներից, նրանցում միշտ ընդհանրացում կայ, իսկ փաստերում, ուղղակի իմաստով, ընդհանրացումը բացակայում է: Փաստերն իրենք, հենց իրենց որոշակիութեամբ մղում են ընդհանրացման: Լինի պատմական թէ՛ ոչ, փաստը, յամենայն դէպս, վերաբերում է ոչ թէ հնագոյն դիցարանա-

կան, այլ՝ «նոր» ժամանակներին: Այդուհանդերձ, յայտնի է, որ առասպելի մէջ առկայ է նաեւ փաստի տարրը:

Իրականութիւնը, ճշմարտութիւնը անկարելի է մեկուսացնել այն միթոսից, որում նրանք ապրում են: Գուցէ դա է պատճառը, որ հանդիսատեսը նոյնացնում է դերասանին նրա մարմնաւորած հերոսների հետ, հաւատում է, որ վերջինս սեփական մղումով է գործում պատառին: Մարդկանց հակուածութիւնը՝ դիցարանութեան, միայն անտիկ աշխարհին չէր յատուկ: Կինօն, յատկապէս, առասպելներ, ծնելու իր ընդունակութեանն է պարտական մարդկանց վրայ ունեցած իշխանութեամբ: «Պոէզիան իրականութիւնը վերածում է միթոսի, (օրինակ, Հոմերոսի *Իլիականն* ու *Ոդիսականը*), իսկ կինօն միթոսը վերածում է իրականութեան»⁹, քանի որ ինչպէս յայտնի է, իրականութեան լեզուով է խօսում, իրականութեան «տարբերակ-մեկնարանութիւն» է:

Գրող, կինօդրամատուրգ Աղասի Այվազեանը եւ կինօրեմադրիչ Հենրիկ Մալեանը 1967ին ստեղծեցին հայ ազգային կինեմատոգրաֆի ամենաքնքուշ առասպելը՝ *Եռանկիւնին*՝ «երկրաչափական» որոշակի ձեւ տալով հայի հոգեկերտուածքին: «Մեծ» աշխարհի փոխաբերական կերպար հանդիսացող, նոյն այդ «մեծ» աշխարհի հետ իր սեփական առասպելներով յարաբերուող, բանավիճող եռանկիւնի-դարձնոցի «Խինգ հոգով վեց երգ երգող» բնակիչներն իրենք էին կռում իրենց մեծ ու փոքր յաղթանակներն ու պարտութիւնները, քանի դեռ չէր սկսուել Երկրորդ Աշխարհամարտը: Մակրօաշխարհ-միկրօաշխարհ փոխյարաբերութիւնները քայքայուեցին, երբ եկաւ պատերազմը:

Առականման պատումի պայմանականութիւնը դուրս է բերում հանդիսատեսին «եռանկիւնի-դարձնոց»ի շրջանակներից: Թէեւ ռազմաճակատը հեռու է, իրականում տպաւորութիւն է ստեղծւում, թէ ծաւալուած արհաւիրքը՝ պատերազմը, ուղղակիօրէն է ներխուժել «եռանկիւնի», եւ ինչպէս որ Ֆիլմի կինօտարածքում են ջնջուած ճակատի ու թիկունքի սահմանները, այդպէս էլ ոչնչանում է «եռանկիւնի-մեծ աշխարհ» սահմանը: Գազաթնային պահերից մէկն այն է, որ հենց Ֆիլմի սահմաններում է տեղի ունենում առանցքային՝ Գասպարի (Մհեր Մկրտչեան) լողի մասին առասպելի առասպելագերծումը, որը սակայն չի բերում ապահերոսացման, քանի որ դրանից յետոյ ոչ թէ քանդւում, այլ ընդհակառակը, է՛լ աւելի է ամրապնդւում փոքրիկ հերոսի եւ նրա աւագ ընկերոջ կապը. «Ես խղճացի եւ աւելի սիրեցի Գասպարին, քայց մի տեսակ տխուր սիրով»: Աւելին, կորսուած առասպելը փոխարինւում է մէկ ուրիշով, ստանում է նոր մարմնաւորում. առանց առասպել

կեանքը չպատկերացնող Գասպարը (որ մինչ այդ խոստովանել էր իր, նաեւ մարդկութեան՝ առասպելի հակուածութեան պատճառը. «Ա՛նուգէ-ի, որ մեր էդ փախուստի մէջ քիչ մը սիրուն քան էղներ...») որոշում է ինքնաթիռ նստելով Յովիկի աչքում վերականգնել իր հերոսական համբաւն ու հեղինակութիւնը: Եւ այդ թռիչքը նրա համար կեանք է արժե-նում: Առասպելը չի մեռնում, շարունակում է ապրել հերոսի կեանքի գնով. այստեղ առասպելը լծորդում է իրականութեանը: Այդկերպ ի յայտ է գալիս մարդկային գիտակցութեան անտրամաբանական, առեղ-ծուածային կողմերից մէկը. առասպելները, յենուելով փաստերի վրայ, արտայայտում են իրականութիւնը, իսկ իրականութիւնն իր հերթին արտայայտում է առասպելները:

Վաւերագրական կինոյում յարադրական լուծումներով փաստերի պատումային պատկերումին հաղորդում է պատմական, փիլիսոփա-յական իմաստ, այսինքն՝ փաստերը ենթարկում են գաղափարական եւ կերպարային վերաիմաստաւորման: Իսկ ժամանակագրական հին տե-սարանները նոր դարաշրջանի հետ համադրելիս ծնունդ է առնում նոր՝ երրորդ բովանդակութիւն: Դրա վառ օրինակ են Մենք Ֆիլմում (1969) Արտաւազդ Փելեշեանի (ծն. 1936) «դիտանցիոն»՝ հեռացոյց մոնտաժի միջոցով պարբերաբար յարաբերուող հին եւ նոր ժամանակների կեր-պարային համադրումները՝ Մեծ Եղեռնի պատմական արխիւային կադ-րեր, յուղարկաւորման տեսարաններ, հայրենադարձների դիմաւորում (հին ժամանակագրութիւն) եւ ժամանակակից կեանքի պատկերներ (նոր դարաշրջանի ժամանակագրութիւն): Պատմական անցեալի կողքին ապ-րում է ներկան: Փողոցներ լուացող մեքենայի, ընթացող կառքի, հան-րային փոխադրամիջոցի, մնացած ակտոմեքենաների, ուղեւորների եւ անցորդների հետ առօրեայ կեանքի յորդուն հոսքը ներթափանցում է Ֆիլմի պատումի բոլոր անցքերի մէջ, դառնում բովանդակութեան հա-ւասարագօր մաս, որը կրելով ժամանակի նշանները՝ այդ օրերի Երեւա-նի կերպարը, թոյլ չի տալիս, որ Ֆիլմի գործողութիւնը հեռանայ, կորց-նի բնական կապը արդիականութեան հետ: «Վաւերագրական կինոն գործ ունի փաստի հետ, այն ամրագրում է փաստն՝ ասես, հատաստի-ացնելով նրա իսկութիւնը: Փելեշեանի համար փաստը ոչ թէ նպատակ է, այլ՝ ընդամէնը նիւթ: Աւելին, եթէ վաւերագրական կինոն պատմում է արդէն տեղի ունեցած փաստի մասին, ապա Փելեշեանը մեզ ցոյց է տալիս կատարուող, յաւերժ կրկնուող արարման պահը: (...) աշխար-հի շրջապտոյտի անվերջութիւնն ու անվերադարձ հեռացող ժամանա-կը՝ ահա նրա թեմաները...»¹⁰:

Այդպէս, Մենքի մոնտաժային ինքնատիպ համադրումներում պատառի վրայ իր կերպաւորումն է ստանում հեղինակի ռեժիսորական միտքը, որը նիւթականանում է միայն եւ միայն տեսողական կերպարների միջոցով, այսինքն՝ բացառապէս կինեմատոգրաֆիական է, խօսքի չի փոխադրւում, իսկ եթէ «փոխադրւում» է, ապա մէկ բառի մէջ, ողջ պատկերաչարն ընդհանրացնող, ամփոփող «մենք» դերանունի մէջ, նրա բոլոր «բազմածաւալ, բազմաչափում» փոխարեքական հնարաւորութիւններով հանդերձ: «Խոշոր պլանով իսկ ընդիուպ մօտենալով մարդկանց դէմքերին, Փելեշեանը չի խորանում նրանցից իրաքանչիւրի ապրումների մէջ: Խոշոր պլանը չի դառնում նիւթի մանրամասնումի միջոց: (...) Հոգեբանական փաստարկումն ու մանրամասնումը խորք են նրա ոճին»¹¹: Դա կոթողային, խոշորակերպ արուեստ է բառի բուն իմաստով, որտեղ փաստը եւ ընդհանրացումն անհնար է գատել միմեանցից: Կինօկերպաւորման այդ սկզբունքի շնորհիւ, իրական որոշակի կերպարներ միաժամանակ այլաբանական հնչողութիւն ունեն: Այդպէս, կադրում յուղարկաւորման փաստացի տեսարան է. անհամար ձեռքեր ... որ դազաղ են տանում: Տառացիօրէն մարդկային «ծով բազմութեան»՝ ճարտարագիտական յատուկ հնարքով պատառին արտապատկերուած «այլքները» գուգորդական ընթացքով հանդիսատեսի մտապատկերում փոխակերպւում են «մարդկային տառապանքի ծովի» կամ «ծով տառապանքի»:

Բնանկարն այստեղ պարզապէս խորապատկեր չէ, «գործող անձ» է եւ նոյնպէս յաճախ է շրջափոխւում խորհրդանշականութեան: Օրինակ, լեռները՝ դրանք հայ մարդու համար նոյնքան «ներքին» բնանկար են, որքան՝ «արտաքին»՝ անկաշկանդ պատկերուած «տիեզերական» տեսանկիւնից: «Լեռներն ու մարդիկ երկխօսութեան մէջ են, դառնալով մէկը միւսի հաւասարագօր ընկալումն ու վերապրումը (...) լեռը դառնում է տեսակէտ, ստեղծագործ-արտիստի սուրեկտի ապրում: Դա է պատճառը, որ իրական խոյակը, լեռը պատկերելիս, ռեժիսորը չի դիմում նրանց տեսողական վարիացիաներին, տարբեր ռակուրսներով նկարագրելուն. նրանցից իրաքանչիւրը մի պատկեր է՝ մի կետից դիտուած, չկոտորակուած պատկեր-գաղափար»¹²: Երբ Մենքի դրուագներից մէկում երաժշտութեանը գուգահեռ հնչում է «է-հէ-հէ՛յ» արձագանգը, իսկ պատառին տեսնում ենք տղամարդու մկանուտ, ուժեղ ձեռքեր, որ աշխատելիս ինչ-որ ծանր բան են փորձում բարձրացնել, այնուհետեւ յաջորդ տեսարանում՝ լեռների ուղղաձիգ համայնապատկերն

է, մոնտաժային այս համադրութիւնից «սարեր շարժող, գրկող» դիւ-
ցազնի առասպելական կերպար է ծնւում մտապատկերում:

Խօսելով Փելեշեանի արուեստում առկայ խորհրդանշականութեան
մասին՝ Գարեգին Զաքոյեանը գրում է. «Նրա ֆիլմերի այնպիսի
դրուագներ, ինչպէս օրինակ՝ յուղարկաւորութեան եւ հայրենադարձու-
թեան տեսարանները (*Մենք*), ոչխարների հոտի ելքը փապուղու միջից
(*Տարուայ Եղանակները*), պայթիւնից թպրտացող թռչունների երանը
(*Բնիկներ*), անփոփոխ յաղթահարում են իրենց որոշակիութիւնը, վե-
րաճում եւ դառնում խորհրդանշներ, որոնք խորհրդանշում են համաշ-
խարհային, համամարդկային գործընթացներ: Խորհրդանշի առանձ-
նայատկութիւնը Փելեշեանի ստեղծագործութեան մէջ բնորոշում է
նրանով, որ խորհրդանշողը եւ խորհրդանշուողը լուսանկարչականօ-
րէն համընկնում են»¹³: Կինօբեմադրիչն իր աշխարհը կերտում է իրա-
կան աշխարհի փաստերից ու կերպարներից՝ հրաժարուելով պատմողա-
կան եղանակից, բանաստեղծականութիւն կորզելով իրականութիւնից:
Առանձին կադրերի բովանդակութիւնը առօրէական է, սակայն դրանց
իրարայաջորդման որոշակի եղանակի շնորհիւ ծնւում է բանաստեղծու-
թիւն՝ այն էլ դիցարանական կամ հնադարեան շնչով կեանքի կոշուած:
Եթէ «բանաստեղծութիւնը ազատագրում է բառերը՝ դրանք պոկելով ի-
րենց արձակուճակ շարահիւստութիւնից»¹⁴ եւ նոր յարաբերութիւններ
ստեղծում բառերի միջեւ, ապա Փելեշեանը «մոնտաժի շնորհիւ յայտ-
նագործում է փոխազդող կապերի մի համակարգ, որը անձեռնմխելի
պահելով պատկերների ինքնութիւնը, նրանց իրական նշանակութիւնը
դարձնում է յարաբերական»¹⁵: Նրա «գիստանցիոն» մոնտաժը որոշ ա-
ռումով կրում է բանաստեղծական կրկնատողի, կրկներգի գործառոյթ-
երը նոյն կադրերը (օրինակ, աղջկայ դէմքը կամ մկանուտ ձեռքերը,
լեռները՝ *Մենքում*, ջրի յորձանուտում պտտուող մարդիկ, գառները
կամ դարձեալ գառների, ոչխարների հետ գրկախառնուած մարդիկ, որ
գահավիժում են լեռնային բարձունքներից՝ *Տարուայ Եղանակներում*)
տեղ-տեղ կրկնւում են, գրուած լինելով պատկերաչարի տարբեր մասե-
րում, այդկերպ, շարունակ մեծանում է նրանց իմաստային ազդեցու-
թեան շառաւիղը՝ փոխադարձաբար ընդլայնւում ամէն կադրի, գրուա-
գի նշանակութիւնը:

Այդպիսով համոզուեցինք, որ Փելեշեանի կինեմատոգրաֆում իրա-
կանութիւնը չի գատուում փաստերի ողբնչուած, բանաստեղծականաց-
ուած պատկերումից, ինչպէս դիցարանութեան, առասպելարանութեան
մէջ: Եւ այստեղ անհնար է փաստագրումը բաժանել ընդհանրացումից:

Տարուայ Եղանակները կինեմատոգրաֆի միջոցներով ստեղծուած քնարադիցական պոէմ է՝ «արտաբուստ միամիտ, բայց հերոսական՝ իր նշանակութեամբ. դա մեծ նկրտումների այլաբանութիւն է», ինչպէս կ'ասէր Հէօլդերլինը (1770-1843): Ժամանակին դիւցազնավէպի մասին ասուած այս խօսքերը լիովին համապատասխանում են Արտաւազդ Փելեշեանի ստեղծագործութեանը: Նրա Ֆիլմերը, յատկապէս՝ Մենքը եւ Տարուայ Եղանակները, բաւարարում են նաեւ կինոյի մեծ պոէտ Ֆլահերթիի առաջնահերթ պահանջը. «Միտէն պէտք է ելնի ժողովրդի կեանքից, եւ ոչ թէ առանձին անձանց գործողութիւնից: (...) Իւրաքանչիւր ժողովրդի մէջ վեհութեան հատիկ կայ, եւ կինեմատոգրաֆիստի խնդիրն է գտնել այն միակ դէպքը կամ նոյնիսկ մեն-միակ շարժումը, որի մէջ արտայայտուում է այդ վեհութիւնը»¹:

Այսպիսով, ի մի բերելով վաւերագրական կինոյին առնչուող մեր դիտարկումները, կարելի է եզրակացնել, որ իրականի յաղթահարումն այստեղ տեղի է ունենում՝

ա) երբ առօրէական փաստն ընդհանրացւում է՝ վերածելով առականման պատումի կամ դառնալով խորհրդանշան (դրանում վերը համոզուեցինք մեր կինօվաւերագրութեան վարպետների որոշ Ֆիլմերի օրինակով):

բ) երբ առօրեայ իրականութիւնը՝ փաստը, պատկերւում է տիեզերական տեսանկիւնից, ստանում դիցարանական չափում. այս դէպքում գործ ունենք փաստագրական նիւթի հետ վարուելու բարձրագոյն կարողութեան, դրսեւորման հետ (դրա փայլուն օրինակ է Արտաւազդ Փելեշեանի կինեմատոգրաֆը):

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Guido Aristarco, *Istoria Teorii Kino* (կինոյի տեսութեան պատմութիւն), Մոսկուա, Իսկուստօ, 1966, էջ 161:

² Նոյն:

³ Robert Flaherty, *Stati. Svidetelstva. Interview* (Թղուածներ, վկայութիւններ, հարցազրոյցներ), Մոսկուա, Իսկուստօ, 1980, էջ 81:

⁴ Suren Asmikyan, *Tesni Kadr* (Մեղմ կադր), Երևան, Անահիտ, 1992, էջ 158:

⁵ John H. Lowson, *Film-Tvorchesky Protzes* (Ֆիլմ՝ ստեղծագործական գործընթաց), Մոսկուա, Իսկուստօ, 1965, էջ 340:

⁶ Asmikyan, էջ 68:

⁷ Sergey Eisenshtein, *Sobrannie Sochineniy v 6 Tomakh* (Երկերի ժողովածու, 6 հատորով) Հտր. 3, Մոսկուա, Իսկուստօ, 1964, էջ 46:

- ⁸ Karen Kalantar, *Ocherki o Paradjanove (Ակնարկներ Փարաջանովի մասին)*, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 1998, էջ 102.
- ⁹ Կինոգէտ Սուրէն Յասմիկեանի բանաւոր դասախօսութիւնից:
- ¹⁰ «Միքայէլ Ստամբուլցեան», *Ջրմ*, Երևան, 30 Նոյեմբերի, 1985.
- ¹¹ Աննիկա Գրիգորեան, «Մենքը ինչպէս որ կայ», *Փարուն*, թ. 7, 1976, էջ 71-72.
- ¹² Նոյն:
- ¹³ A. Peleshyan, *Moie Kino (Իմ կինոն)*, Երևան, Սովետական Գրող, 1988, էջ 241.
- ¹⁴ M. Dufrenn, *Iskusstvo Zapada (Արեւմուտքի արուեստը)*, *Կուրիէր Իւնեպո*, թ. 3, 1976, էջ 12.
- ¹⁵ Գրիգորեան, էջ 68.
- ¹⁶ Flaherthy, էջ 42-45.

THE CONCRETE FACT AND ITS METAPHOR
(WITH REFERENCE TO CERTAIN ARMENIAN FILMS)
(Summary)

SIRANUSH GALSTIAN

The author discerns two inherent features of documentary movies: reflecting reality/fact and the artistic presentation of reality/fact. She speculates whether the producer intervenes for the production of an artistic movie or simply for the production of reality itself, and she argues that the film stops being a movie if it becomes a compilation of objective facts. Likewise, the film stops being a documentary if the contemplations of the producer supersede the facts.

Seyranian argues that any film is not simply a mere set of facts but an observation, a deflected reality whereby the producer conveys his perception of reality. She rejects the existence of pure documentary films and argues that any film automatically is affected by the attitude and influence of the producer.

After setting such a framework for the documentary film, Seyranian analyzes these two aspects in a number of Armenian films, including Ara Vahuni's *Kanch* (1977, call) and *Elegya* (1978, elegy), Dmitry Kesayants's *Zinvorn oo Pighe* (1977, the soldier and the elephant), Harutiun Khatcherian's *Boedi Veradartse* (2005, the return of the poet) and *Veradarts Avetiats Yerkir* (1991, return to the country Promised Land), Rouben Gevorgian's *Bari Hetk* (1980, kind trace), Armen Gasparian's *Liturgya* (1990s, liturgy), Frunze Dovlatian's *Barev, Yes Em* (1965, Hi, it's me), Henrik Malian's *Yerankuni* (1967, triangle), *Menk Enk Mer Sarere* (1969, we are our mountains) and *Hayrik* (father), Hamas Martirosian's *Kerder-Yezdiner* (1933, Kurds-Yezidis), Vicken Tchaldanian's *Ter Voghormya* (1995, Lord, have mercy), Sergey Israelian's *Patandnere* (1991, hostages), Sergey Paradjanov's *Neran Guyne* (1969, the color of the pomegranate), and Artavazd Peleshian's *Menk* (1969, we).

Seyranian concludes that in such films reality is being generalized by a) reifying it and transforming it into a proverbial narration or making it a symbol, and b) producing the daily fact from a universal perspective and giving it a mythical dimension. The latter has more to do with the highest ability of factual expression.