

ՀԱՅԿԱԳԵԱՆ

ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ

ՀԱՄԱԽ



HAIGAZIAN

ARMENOLOGICAL

REVIEW

ՊԵՅՐՈՒԹ, 2012

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 ակնարկ-
ներ) 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 Գալստե-
անի կողմից, որով առաջին անգամ համապարփակ ձեւով տրուած է հայ
կինոյի անցած ուղին՝ սկզբնաւորումից մինչեւ մեր օրերը:

Հայաստանցի շարժանկարի մասնագէտ եւ քննադատ Սիրանոյշ Գա-
լստեանը մէկ տասնամեակից աւելի է, ինչ եռանդուն կերպով զբաղուած է հայ
կինոյի ուսումնասիրութեամբ, մասնագիտական եւ զանգուածային մամուլում
հանդէս է գալիս կինօխօսականներով: Նա պաշտպանել է թեկնածուական
թեզ *Այլաբանութիւնը Հայ Կինօարուեստում* թեմայով²: Այսպէտով, նա խորա-
մուխ է եղել հայ կինոյի տեսական խնդիրների, նրա լեզուի (եւ մետալեզուի),
արտայայտչաձեւերի, ոճի հետազօտման:

Թէև նրա աշխատութիւնը վերնագրուել է սոսկ «Հայեացք Մեր Կինոյին»,
սակայն իրականում այն շատ աւելին է. հեղինակն իր «հայեացքով» յաջողա-
պէս կարողացել է ոչ միայն արձանագրել պատմական փաստը, այլև մաս-
նագիտական խօսքով ցոյց տալ, թէ ինչ կայ դրանից անդին: Նրա փի համա-
պարփակ եւ խոր իմացութեան հիմքի վրայ էլ կառուցուել է այս կինօպատ-
մութիւնը, որը սեղմ ձեւով ներկայացնում է անցեալի եւ ներկայի հայ կինոյի
քիչ թէ շատ նշանակալից բոլոր ստեղծագործութիւնները եւ մասնագիտական
գնահատական տալիս հայ ականաւոր կինօթեմադրիչների վերաբերեալ:
Ներկայացնելով այս կամ այն շրջանի հայկական կինօարտադրանքը կամ
թեմադրիչին՝ հեղինակն արժեւորել է դրանք հայ կինոյի պատմութեան մէջ,
յաճախ դիտարկել խորհրդային եւ երբեմն՝ համաշխարհային կինոյի համա-
տեքստում սակայն իր խնդրից դուրս է համարել հայ կինօարուեստի անցեա-
լի եւ ներկայ թերութիւնների արձանագրումը:

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

Գիրքը կազմուած է 12 գլուխներից, որոնցում ժամանակագրական կար-
գով ներկայացուած է հայ կինոյի անցած ուղին: Որպէս յաւելում 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 աղբիւրներից:

Առաջին գլխում Գալստեանը համառօտ ներկայացրել է հայ կինոյի նախապատմութիւնը (էջ 5-8), որին բաւական անդրադարձել են նախորդ ուսումնասիրողները, սակայն բանասիրական որոնումները ցոյց են տալիս, որ տակաւին «պեղելիք» միտք կայ այդ ասպարէզում³: Հայ շարժանկարի հիմնադիր Համօ Բեկնազարեանին նուիրուած գլխում ներկայացուած է զնահատում է այն ստեղծագործական սփրանքը, որ Հայաստանում ու նաեւ ԽՍՀՄ այլ ժողովուրդների կեանքում իրականացրել է հայ մշակոյթի այդ ակնաւոր 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 ընդգծուած հեղինակային վերաբերմունքը յատկապէս բաղնիքի տեսարանում (*«Կինօխցիկն այստեղ «գովերգում է» Կեկէլի ամօթխած գեղեցկութիւնը... կինօխցիկի շարժման յետագիծն արտապատկերում է նաեւ չարախիւնդ կանանց դէմքերին, նրանց չափազանցուած՝ գրոտեսկային կերպարներում»*, էջ 26) են: Յատկապէս նորութիւն է Գալստեանի սրամիտ դիտարկումը, թէ 1928ին նկարահանուած *Տունը Հրաբխի Վրայ* ֆիլմում Բեկնազարեանը ստացել է կիրառել է *«խորացուած միզանսցէն»*, որի ի յայտ գալը կինոյում ընդունուած է կապել նրանից աւելի ուշ հանդէս եկած ֆրանսիացի Ժան Ռենուարի *Մեծ Պատրանքը* (1939) եւ ամերիկացի Օրսըն Ուելսի *Քաղաքացի 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 կարելու է նաեւ Բեկնազարեանի՝ Սերգէյ Փարաջանովի հետ կատարած զուգահեռը, որ երկուսն էլ օժտուած էին *«ուրիշ ազգերի 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՝ *Գիքորի* 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 կինօն չըջում էր դէպի զգացմունքների գրեթէ մոռացուած աշխարհ»* (էջ 53): Այնուհետեւ անդրադառնալով Հայաստանի մշակոյթի համար բեղմնաւոր 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 կինօմտածողութեանը, որտեղ իւրացուած են նոր դրամատուրգիական ու ոճական եղանակները, 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 Արտաւազդ Փելեշեանի *Մենք* շարժապատկերները (էջ 61): Սոյն մեմագրութեան լատագոյն, լրջագոյն եւ կինօգիտական առումով բազմաթիւ շերտեր բացող էջերը հայ ազգային կինոյի այդ երկու հանճարներին՝ Փարաջանովին եւ Փելեշեանին նուիրուած գովեստներն են: Առանց չափազանցութեան կարելի է ասել, որ այս բեմադրիչներին եւ նրանց ֆիլմերին նուիրուած Գալստեանի գրեթէ իւրաքանչիւր նախադասութիւնը արուեստաբանական մտքի խտացում է, գրեթէ բոլորն էլ՝ մեջբերման արժանի, որոնցում յաջողապէս համադրուել են գիտական-ակադեմիական վերլուծութիւնը եւ զգացմունքային խօսքը: Ըստ նրա՝ *«Կեանքի հոսքի»* պատկերման պայմանական ուղին եղաւ Փարաջանովի *«ոճի յայտնութիւնն ու մեծագոյն արժանիքներից մէկը, քանի որ ինքնատիպ այս ուեժիտորը կինեմատոգրաֆիկ հաւաստիութիւն կը հաղորդի «ձեռակերտ» իրականութեանը, իսկ որոշ դէպքերում՝ հակառակը, պայմանականութիւն՝ «ձեռակերտութիւն» կը հաղորդի նկարահանուող իրական նիւթին»* (էջ 85): *Մոռացումը Նախնիների Ստուերները* ֆիլմով, ըստ կինօգէտի, *«Փարաջանովը հիմք դրեց գունապատկերային մի տօնախմբութեան, ուր նոյնիսկ մահն է գեղեցիկ թւում եւ որպիսին համաշխարհային կինոյում դեռ տեսնուած չէր»* (էջ 84): Այդ տօնախմբութիւնը կը շարունակուի ռեժիսորի յետագայ գործերում եւս, որի վերլուծութիւնը կը շարունակուի մի փայլուն ներդրում է փարաջանովագիտութեան մէջ: Բազմաթիւ ուշագրաւ դիտարկումներից նշենք մի քանիսը: Այսպէս, անհնար է չհամաձայնուել Սիրանոյշ Գալստեանի այն մտքին, թէ շարժանկարային անշարժութիւնը, որ առկայ էր արդէն ուկրաինացի ակաւնաւոր բեմադրիչ Ալեքսանդր Դովժենկոյի գործերում, իւրովի վերաիմաստաւորուեց Փարաջանովի մօտ. վերջինս ներքին դիմամիկա էր բացայայտում անշարժ կադրի մէջ, որտեղ *«ուեժիտորի բանաստեղծական պատկերային աշխարհում արտաքուստ ստատիկ կադրերի «ոչ տրամաբանական», երաժշտական հերթագայման ներսում ծածկագրուած է մտքերի ու յոյզերի ներքին, հանդիսատեսի համար գուցէ ոչ միշտ ըմբռնելի շարժումը: Դա պատկերի ներքին երաժշտութեան ճեղքումն է»* (էջ 87): Եւ կամ՝ *«Փարաջանովի կինօաշխարհի մեծագոյն գիւտերից ու հրաշալիքների մէկը անհամատեղելի, անհամադրելի առարկաները, իրերը միմեանց հետ հաշտեցնելն է՝ նրանց միջեւ հաղորդակցման տեսանկի լեզու ստեղծելը»* (էջ 91): Բնկերով փարաջանովեան գեղագիտութիւնը, այլաբանութիւնը, խորանալով նրա կինօլեզուի առանձնայատկութիւնների մէջ, բեմադրիչի արուեստն անուանելով *«գեղեցիկի թագաւորութիւն»*՝ Գալստեանն ուշագրաւ զուգահեռներ է կատարում Փարաջանովի մեծ ժամանակակիցների՝ Ֆելիմիի, Վիկտորտիի, Տարկովսկու⁵ հետ: *Նռան Գոյնը* նրա վերլուծութիւնը գրեթէ սպառում է այն բոլոր իրողութիւնները, որ կապուած են հայ կինոյի այդ ամէնից յայտնի եւ միաժամանակ շատերի համար հանելուկ սնացող 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 բնույթ հաղորդելը («ողջ ֆիլմի ընթացքում ասես պատարագ մատուցուելիս լինի», էջ 107), «երեք ժամանակի» (հերոսի, ֆիլմի ստեղծման եւ յաւերժական ժամանակի) միատրումը, առարկայ-խորհրդանշանների, կադրերի կառուցման, մոնտաժի, փաստական նիւթն առասպելի ձեւով ներկայացնելու փարաջանովական հմտությունը եւն., եւն.: Եւ վերջում՝ կինոօգտի մասնագիտական խտացում-եզրայանգումը «21-րդ դարի ռեժիսոր» հոշակուած այդ արուեստագետի մասին. «Հանրագումարի բերելով Փարաջանովի ստեղծագործական մեթոդի հիմնական առանձնայատկութիւնները, կարող ենք ասել, որ նա կինեմատոգրաֆիկ հաւաստիութիւն, իսկութիւն հաղորդեց ձեռակերտ իրականութեանը, շարժման մէջ կանգնեցրեց կադրը, վիճակարոյց յեղաշրջում արեց դերասանի օգտագործման հարցում, փոխեց կադրի 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 կինօլեզում 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 յաջորդը՝ «կինոյի իսկական պօէտ, իր «գիտանցիկն մոնտաժով» համաշխարհային կինոլեզուի 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 առօրէական փաստը դառնում է ոգեղէն, պատահական մարդու դէմքը կամ կադրում յայտնուած առարկան դառնում են արքետիպ-կերպար, արտայայտում ազգի միկրոկոսմոսը: ...Դա խոշորակերպ, մոնումենտալ արուեստ է բառի բուն իմաստով: Եւ այստեղ փաստն ու ընդհանրացումը միաձոյլ են: Կերպաւորման այդ սկզբունքի շնորհիւ կոնկրետ իրական կերպարները միաժամանակ ընկալում են իբրեւ մետաֆորներ, այլաբանական հնչողութիւն են ստանում» (էջ 121): Կինօգետը Փելեշեանի Մենքը համարել է «մաքուր կինեմատոգրաֆիկ միջոցներով կերտուած հերոսական պօէմ», Տարուայ Օղանակները՝ «լիթօգրաֆիկական պօէմ... որ միեւնոյն ժամանակ, բանահիւսակական էպոս է յիշեցնում» (էջ 122): Որքան նոր է Գալստեանի դիտարկումը, որ

«եթէ Փարաջանովը դադարի մէջ թաքցրել է շարժումը, ապա Փելեշեանի կինօբեմադրիչ հայեացքը շարժման մէջ որոնում եւ գտնում է դադարը: Այն թաքնուած է պատկերաշարի «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՝ բարարուենք նրա տուած՝ կինօլեզուի մէջ Փելեշեանի բերած նորամուծութիւններից մէկի ձեւակերպմամբ. «Եթէ էյզենշտէյնը 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 վաւերագրական 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 ներկայացւում է քննում են տարբեր սերունդների հայ ակնաւոր եւ ճանաչուած կինօբեմադրիչների (Ֆրունզէ Դովլաթեան, Եւրի Երզնկեան, Արման Մանարեան, Հենրիկ Մալեան, Բագրատ Յովհաննիսեան, Ալբերտ Մկրտչեան, Արաի Այվազեան, Ռուբէն Գեորգեանց, Արա Վահունի, Յարութիւն Խաչատրեան, Սուրբէն Բաբայեան, Վիգէն Զալդրանեան, Էդգար Բաղդասարեան եւ այլք) լաւագոյն ժապաւեհները: Այստեղ եւս կինօգետը կատարում է ուշագրաւ եզրակացութիւններ, հետաքրքրական ընդհանրացումներ՝ տարբեր ստեղծագործութիւնների եւ հայ կինօգործիչների թեմատիկ եւ ոճական առանձնայատկությունների վերաբերեալ: Օրինակ, նա առանձնացնում է հայ նկարագրին բնորոշ տղամարդկանց ընկերութեան երեւոյթը⁷, որ կինեմատոգրաֆիկ արտայայտութիւն է գտել Հենրիկ Մալեանի Երանկիւնի, Մենք Ենք Մեր Մարերը, Հայրիկ, Արման Մանարեանի Հեղճար Աղբիւր, Էդմոն Զեօսայեանի 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 կինօգետն 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, թատերական եւ կինեմատոգրաֆիկ մտածողութեան մի իրայատուկ միաձուլումը: Եւ կամ անդրադառնալով 1970-80ականներին հայ կինոյում յաճախակի անդրադարձին պատմական թեմային՝ կինօգետը գտնում է, որ դրանով ռեժիսորն արտայայտման անելի մեծ ազատութիւն էր ստանում, «քան նրան կարող էր թոյլ տալ ժամանակակից

խորհրդային իրականութեան պատկերումը: Դա դիմադրութեան իւրօրինակ ձև էր, նոյնիսկ, կարելի է ասել, դադարաբախտական 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 նուիրում 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 չի սօսելով 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* շարժանկարի 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 նուիրում յաջորդ գիրքը:

Գրքի շարադրանքն առիճքնում 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 երբէւէ, մեծ է օտարագիների հետաքրքրութիւնը հայ կինոյի անցեալի եւ ներկայի հանդէպ, ուստի եւ խիստ անհրաժեշտ է ունենալ Սիրանոյշ Գալստեանի *Հայեացք Սեր Կինոյին* գրքի թարգմանութիւնը տարբեր լեզուներով:

ԱՐԾՈՒԻ ԲԱՆՉԻՆԵԱՆ
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 հրատարակումները՝ «Այլաբանութեան Դրսետրումները Հայ Կինոյում. Աղասի Այվազեանի ֆիլմերը», *Գարուն*, 1999, թ. 8, էջ 31-32. նաեւ՝ «Այլաբանութիւնը Որպէս Կինօմիտք. Իրականութեան «Բազմախոստում» Իրերը»,

Երեւանի Թատրոնի Եւ Կինոյի Պետական Ինստիտուտի Հանդէս, Գիտական Յօդուածների Ժողովածու, Երեւան, 2002, գիրք 1, էջ 45-50. նաեւ՝ «Այլաբանութեան Դրսետրումները Հայ Կինոյում. Սերգէյ Փարաջանով, Արտուրադ Փելեշեան», *Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. Ի-Դ.*, 2004, էջ 311-331. նաեւ՝ «Փաստի Որոշակիութիւնը Եւ Փոխաբերականութիւնը (Հայկական Որոշ ֆիլմերի Օրինակով)», *Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. Ի-Ը.*, 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. Վանցեանցը 1915ին նկարահանել է Վարդան Մամիկոնեանի Պատերազմը հինգամսանի խաղարկային շարժանկարը, որի ցուցադրութիւնը նախատեսուել է Թիֆլիսի «Լիթա» թատրոնում (տես՝ *Հորիզոն*, 3.09.1915, լուրը կրկնուել է օրաթերթում մինչեւ Սեպտեմբեր 13ը ներառեալ): Այս մասին երբէւէ չի նշուել մեր կինօգիտական գրականութեան մէջ: Յաւօք, ուրիշ ոչ մի տուեալ մեզ առայժմ չի յաջողուել գտնել այս շարժանկարի մասին:

⁴ Դէվիդ Ուրբ Գրիֆիթ (1875-1948), Ռոբերթ Չոզէֆ Ֆլախերթի (1884-1951)՝ ամերիկեան ականաւոր շարժանկարիչներ, առաջինը խաղարկային կինոյի, երկրորդը՝ փաստագրական:

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

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

⁷ Հայ շարժանկարին նուիրում 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 անօգնական են (ինչպիսիք պիտի լինեն իսկական տղամարդիկ), սեթեւեթ ու կանացիակերպ չեն, ինչպէս արեւմտեան շարժանկարի տղամարդիկ: Որպէս արդիւնք տղամարդու հանդէպ այս բնական եւ ինքնաբերական ոչ-ֆրէյդեան մօտեցմանը՝ հայ շարժանկարում տղամարդկանց միջեւ եղած ընկերութիւնն անօթխած չէ, բաց է, բնական... Աւելին, տղամարդկային ընկերութիւնն ամբողջովին մտասէւեռուած եւ կողմնորոշուած է դէպի կինը» (Hovhannes I. Pilikian, *Armenian Cinema: A Source Book*, London, Counter-Point Publication, 1981, էջ 15):