

# ՆՅՈՒԹԻ ԵՎ ՁԵՎԻ ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ ՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅՈՒՄ

ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Ս.Ս.

Վավերագրական ֆիլմի ստեղծման տարբեր փուլերում նյութի և ձևի հարաբերակցությունը առարկայորեն պատկերացնելու համար այդ գործընթացը կարելի է համեմատել մետաղե արծան պատրաստելու հետ: Վավերագրական կինոյի նյութն առաջին հերթին կյանքն է, որը տվյալ համեմատության մեջ հավասարազոր է բուն մետաղին, իսկ նկարահանումը ծոլումն է: Նյութը, մետաղի տեսակից և խտությունից կախված, որոշակի փոփոխության է ենթարկվում, փոխակերպվում է՝ միաժամանակ չկորցնելով իր բուն էությունը: «Գծային, լուսային և գունային զանգվածների դասավորությունը կադրի սահմաններում իրագործվում է ինչպես կադրի սահմաններում առարկաների կազմակերպմամբ, այնպես էլ նկարահանման կետի ընտրությամբ իր առարկայի առջև: Վերջինը համեմատաբար հաճախ կիրառվում է ժամանակագրական-վավերագրական, ռեպորտաժային նկարահանումներում»<sup>1</sup>: Վավերագրական կինոն դիտման արվեստ է, և հեղինակի միջամտությունը կարող է լինել դիտանկյան ընտրությամբ, որից կախված՝ առարկան կցուցադրվի իմաստային տարբեր երանգներով: Այդպիսով, մոնտաժը կարող է համեմատվել եռակցման հետ՝ ծուլված կտորներն իրար են ամրակցվում այնպես, որ ստեղծվի բովանդակություն, իմաստ: Հետարտադրական փուլում վավերագրության ձայնի և գույնի շտկումն էլ նման է մետաղական քանդակի հարթեցմանն ու փայլեցմանը: Երբ վավերագրական ֆիլմում ռեժիսորը ներմուծում է բեմադրական տարրեր, դա կարող ենք համեմատել քանդակի վրա նկարչական ներկերով շտրիխներ ավելացնելու հետ՝ ամբողջական կամ տպավորիչ դարձնելու նպատակով: Թերևս սա կարող է վտանգավոր լինել ֆիլմի այլ հատվածներ

---

<sup>1</sup> Березин В.М., Волкова И.И., Грабельников А.А. Экранная коммуникация в современном информационном обществе: учеб. пособие, М., 2008, с. 88.

րի արժանահավատության համար. «Երբ մենք գիրք ենք կարդում, ճշմարտացիության զգացումն ասում է մեզ. «Սա սուտ է», - յուրաքանչյուր սխալ մասնիկի առնչությամբ»<sup>2</sup>: Ըստ էության, վավերագրական ֆիլմի նյութ կարող են դառնալ հեղինակի ուշադրությունը գրաված ցանկացած իրադարձություն կամ անձ: Սակայն ամենահետաքրքիր և կարևոր թեման կարելի է պատկերել այնպես, որ թվա ձանձրալի ու անկարևոր: Եվ հակառակը, առաջին հայացքից ոչինչ չներկայացնող նյութին կարելի է այնպիսի ձև հաղորդել, որ դրա մասին ֆիլմ նկարահանելու անհրաժեշտության ու արդիականության հետ կապված՝ կասկած չառաջանա դիտողի մեջ: Իհարկե, կատարյալ տարբերակն այն է, երբ և՛ նյութն է ինքնին յուրօրինակ, և՛ այն վարպետորեն մշակված է: Պատահում է՝ ֆիլմի հիմքում ընկած է եղել արժեքավոր նյութ, սակայն նկատում ենք, որ սցենարական կամ նկարահանման փուլում հեղինակի ստեղծագործական մոտեցումն ու հնարավորություններն ինչ-ինչ պատճառներով արգելակվել են:

Մեր վավերագրական կինոյում նման օրինակ է 2007-2014 թթ. ընթացքում նկարահանված Արման Երիցյանի «Բաժանորդը ժամանակավորապես անհասանելի է» 22 րոպե տևողությամբ ֆիլմը: Նյութը Երևանում ապրող դազադագործի կյանքն է, որը փորձում են վերածել ֆիլմի: Ըստ էության, հեղինակը չկարողանալով փախչել առկա իրադրությունից (պրոտագոնիստը մահացել է, պրոոդյուսերն իր վճարած փողի դիմաց ցանկանում է արդյունք տեսնել)՝ ընտրում է թեման այլ ձևով արտահայտելու լուծում, այսինքն՝ ներմուծում է նկարահանման ընթացքի ծախսողումներն ու ֆիլմարտադրական խմբի աշխատանքային խոսակցությունները: Այս շարժանկարը տարբերվում է Ա. Երիցյանի նախորդ աշխատանքներից, որոնց ընդհանրական դիտարկման դեպքում կարելի է արձանագրել, որ հեղինակի աշխատելաճը տարբեր ֆիլմերում նկարահանման և մոնտաժային տարբեր լուծումների կիրառումն է, այլ կերպ ասած՝ ձևի ընտրությունը պայմանավորված է նյութի առանձնահատկություններով: Այս բազմազանության մեջ հեղինակը մեկ բան ձգտում է հաստատուն պահել՝ չձանձրացնող տեմպոռիթմով մոնտաժը:

Ըստ ամերիկացի գեղագետ, կինոտեսաբան Ռուդոլֆ Արնհեյմի, հենց մոնտաժն է, որ կինոյին տալիս է ավելի լայն հնարավորություններ, քան

<sup>2</sup> Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального кино, М., 1972, с. 27.

լուսանկարչությունն ու գեղանկարչությունը, որոնց հետ կինոարվեստը ընդհանրական բնութագրիչներ ունի<sup>3</sup>:

Հետխորհրդային շրջանի վավերագրական ֆիլմերի մեջ մոնտաժային-ոճական առանձնահատկություններով ուրույն տեղ են զբաղեցնում Արտավազ ֆելեշյանի «Վերջ» և «Կյանք» ֆիլմերը: Երկուսն էլ նկարված են դիտարկման մեթոդով և մոնտաժված՝ պոետիկ ֆիլմի սկզբունքով: Երկու ֆիլմի դեպքում էլ վերնագրերն արդարացված են նաև պոետիկ մոնտաժի շնորհիվ: Օրինակ՝ «Վերջ» ֆիլմում, սովորական գնացքի ուղևորներ ու թունել ցույց տալով, հեղինակը կինոդիտողի մեջ առաջացնում է երկար սպասված ելքին հասնելու զգացողություն, և վերնագիրը մեկնաբանվում է որպես մթության միջով անորոշ տևողությամբ ընթացքի ավարտ: «Նկարչի ձեռքերն ու գլուխը ստեղծում են ավելին, քան մենք սովորաբար տեսնում ենք բնության մեջ»<sup>4</sup>: Ըստ էության, ֆելեշյանը կարողանում է սովորական ոճով նկարահանված առօրեական իրադարձություններին յուրօրինակ մոնտաժային ձև հաղորդել՝ հում նյութը փոխարկելով արվեստի, և նրա այս հմտությունը նկատելի է դեռևս 1960-ականներից, հատկապես «Սկիզբ» ֆիլմից սկսած: «Քնարական տիպը վավերագրական կինոյում ունի վառ ընդգծված առանձնահատկություն: Կինոքնարերգության մեջ օբյեկտիվ իրականությունը զգալիորեն վերափոխված, «կազմակերպված», փոխակերպված է բանաստեղծական մտքով: Քնարերգության մեջ արվեստագետը ազատորեն «փշրում է» իրականության տպավորությունն այնպես, որ հետագայում այդ տպավորությունների բազմազան խճանկարից հավաքի պոետական ապրումներին համապատասխան «նկար»<sup>5</sup>: Հնարավոր է՝ այս սկզբունքով է առաջնորդվում ռեժիսոր Արկա Մանուկյանը, որն իր ֆիլմերում, որպես ստեղծագործական ձեռագիր, հաճախ օգտագործում է խզված մոնտաժը (անգլ.՝ jump cut), երբ իրար հաջորդող կադրերի անցումները դիտողին սահուն չեն թվում՝ նախորդ կադրի ավարտի և հաջորդ կադրի սկզբի գործողությունների, գունալուսային պատկերների և օբյեկտների ոչ համապատասխան, անկանխատեսելի տեղաբաշխվածության կամ շարժման պատճառով: Կինոարտադրության և կինոմոնտաժի փորձագետ Քեն Դենսայգերն իր «Կինո- և վիդեոմոնտաժի տեխնիկաները. պատմութ-

<sup>3</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, М., 1974, с. 67.

<sup>4</sup> Гарин И.И. Пророки и поэты, т. 1, М., 1992, с. 56.

<sup>5</sup> Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство, М., 1979, с. 64.

յուն, տեսություն և կիրառություն» գրքում նշում է, որ խզված մոնտաժը ոչ միայն դիտողին հիշեցնում է, որ ինքը ֆիլմ է նայում, այլև նրան ցնցում է. այս անհանգստությունը կարող է և նպաստել ֆիլմի զգայական ընկալմանը, և վնասել<sup>6</sup>:

Ինչպես խզված մոնտաժի դեպքում, շարժվող խցիկը ևս կարող է դրականորեն կամ բացասաբար անդրադառնալ կինոդիտողի զգայական ընկալման վրա: «Կինոարվեստի պիոներները բավական արագ հայտնաբերեցին, որ «շարժվող» խցիկը տիրապետում է մեծ խորության: Այդ նույն էֆեկտը կարելի է դիտարկել, եթե մենք դիտում ենք մեզ շրջապատող լանդշաֆտը շարժվող մեքենայից կամ գնացքից»<sup>7</sup>: Մեծ խորություն ասելով՝ Արնհեյմը նկատի ունի կինոխցիկի շարժման միջոցով եռաչափ տարածության զգացողություն ստեղծելու հնարավորությունը, որի շնորհիվ կինոդիտողը երկչափ էկրանին ֆիլմը դիտելիս իրեն զգում է այդ միջավայրում: Հայ ժամանակակից վավերագրական կինոյում շարժվող խցիկի արդյունավետ կիրառության օրինակներից է Արա Վահունու 2005 թ. նկարահանած «Քոչարի» 16-րոպեանոց ֆիլմը, որի սկզբի տեսարանում մեքենան սլանում է մինչև նպատակակետին հասնելը, և այդ ընթացքը, ի հաշիվ փողոցի ծառերի եզրերի, ասֆալտի գծանշումների ու թունելի անկյունային երկայնակի ձգվող զծերի՝ դիտողին ենթագիտակցաբար կինոտարածություն տեղափոխելու հնարավորություն է ստեղծում: Վահունու թե՛ «Քոչարին», թե՛ մյուս ֆիլմերն առանձնանում են նյութի նկատմամբ պարզ, մարդկային մոտեցմամբ, ինչն արտահայտված է նաև նկարահանման ոճում:

Սուրեն Հասմիկյանը հայ կինոյի բնորոշիչներից է համարում արմատներ և անցյալ ունեցող անձանց պատկերումը էկրանին. «...նույնիսկ վավերագրական կինոյում շեշտը միշտ դրվել է այն բանի վրա, թե ինչ կա այդ հերոսների հոգում, և ոչ թե նրա վրա, թե անմիջականորեն ինչ են անում այդ հերոսները կադրում. այդպիսին են Ա. Վահունու և Ռ. Գևորգյանցի լավագույն վավերագրական ֆիլմերի հերոսները»<sup>8</sup>: Այստեղ կինոգետը խոսում է նյութի մասին, սակայն ձևաստեղծման տեսանկյունից Արա

<sup>6</sup> **Dancyger K.** The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice. 5th ed. - New York, 2013, p. 119.

<sup>7</sup> **Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие, М., 1974, с. 266.

<sup>8</sup> **Асмикян С.Г.** Тесный кадр, Е., 1992, с. 158.

Վահունին և Ռուբեն Գևորգյանցը ստեղծագործական տարբեր նախընտրություններ ունեն. Վահունու ֆիլմերում հակում է նկատվում պատկերի ու գործողության օրգանականության, այսինքն՝ կինոդիտողի մեջ հեղինակի կողմից հավելյալ միջամտության, իրականության ուռճացման տպավորություն չի ստեղծվում: Այս սկզբունքը դրված է նրա մասնագիտական գործունեության հիմքում, և կարելի է տեսնել հատկապես «Լենինի հրապարակը» ֆիլմում: Այդ մասին «Ժամանակը և փաստը» գրքում գրել է կինոգետ Սերգեյ Գալստյանը. «Թեման առաջարկվել էր վերևից: Ֆիլմը նկարահանվեց: ...Եղան առաջարկություններ ֆիլմը չընդունելու վերաբերյալ, եղան առաջարկություններ փոխել, հավելել բազմաթիվ դրվագներ: Վահունին չընկրկեց: Ինչպե՞ս: Ֆիլմը նվիրվելու է մեծ առաջնորդի 100-ամյա հոբելյանին, ու չկա նրա մասին ոչ մի խո՞սք... Չեն ցուցադրվում երկրում անցկացվող կարևորագույն իրադարձությունները, շքերթներն ու տոնակատարությունները... Փոխարենն էկրանին մայրաքաղաքի առօրյա կյանքն էր, այն ամենը, ինչը քաղաքացին հաճախ չի նկատում՝ անցնելով այդ հրապարակով:

Վահունին շեշտել էր ոչ թե հրապարակի անվան նշանակությունը, այլ՝ որ այդ հրապարակը մարդկանց չափազանց հարազատ է որպես հանգստավայր, որպես գործարար հանդիպումների, սիրային ժամադրությունների վայր...»<sup>9</sup>: Իսկ Գևորգյանցը նախընտրում է սկզբնապես գրված սցենարին հավատարիմ մնալ, իրականությունը կազմակերպել և վերակազմակերպել էկրանին: Դա հատկապես նկատելի է նրա «Բարի հետք», «Հրաշագործի աշունը» և այլ ֆիլմերում:

Կառուցվածքային տեսանկյունից ուշագրավ է Հարություն Խաչատրյանի և Միքայել Ստամբուլյանի «Փակուղի» (2016) ֆիլմը: ԱՄՆ-ում ապրող հայերի միջավայրը ներկայացնելու համար հեղինակները ֆիլմում ցուցադրում են առաջին հայացքից պրոտագոնիստի հետ կապ չունեցող երևույթներ, սակայն այդ տեսարանների այլաբանական մեկնաբանության պարագայում պարզ է դառնում, որ դրանք կարող են համարվել պատճառաբանված հետևյալ ենթատեքստային շղթայում՝ կործանման ուղի - ժամանակից շուտ ծերացում - ոչ ֆիզիկական մահ կամ ռոբոտացում: Ֆիլմում միմյանց փոխլրացնում են արխիվային նյութերն ու վերջին տարիների

<sup>9</sup> Գալստյան Ս.Ս., Ժամանակը և փաստը. Ակնարկներ հայ կինովավերագրողների ու նրանց ֆիլմերի մասին, 2 գրքով, գիրք 2-րդ, Ե., 2014, էջ 10-11:

արված նկարահանումները, որոնք ֆիլմի ինչ-որ պահի ծուլվում են միմյանց, քանի որ ռեժիսորը պրոտագոնիստին հետևել է առանց երկար դադարների՝ մի քանի տարին մեկ նկարահանող խմբի հետ այցելելով նրան: Թեև «Փակուղին» առանձնանում է Հարություն Խաչատրյանի մյուս գործերից՝ առավելապես ավելի արագ մոնտաժային ռիթմով, այնուամենայնիվ, պահված է հեղինակի կարևոր սկզբունքներից մեկը՝ երկարատև նկարահանումների և դիտարկման մեթոդը, որը կարելի է տեսնել Հ. Խաչատրյանի սկզբնական շրջանի ֆիլմերից ի վեր:

Վահե Յանի «Գնդապետին ոչ ոք չի գրում» (2014) ֆիլմն աչքի է ընկնում կինեմատոգրաֆիական արտահայտչամիջոցների պատճառաբանված օգտագործմամբ և վավերագրական կինոյին բնորոշ մեթոդների կիրառմամբ, ինչը խոսում է հեղինակի՝ կինոյի գեղարվեստական համակարգին տիրապետելու մասին: Սակայն հեղինակի մյուս բոլոր ֆիլմերում նկատվում է նկարչական պատկեր ստանալու ձգտում: Մարսել Մարտենն իր «Կինոյի լեզուն» գրքում, անդրադառնալով կինոյում գեղագիտական դասավորության երևույթներին, գրում է, որ դրանցից ամենաակնառուն պատկերի կոմպոզիցիան է. ֆիլմում յուրաքանչյուր պատկեր իր տեսակի մեջ փոքրիկ նկար է, և վտանգավորը հենց դա է, որ այն չդառնա չափից ավելի «նկարային»<sup>10</sup>: Վ. Յանի մյուս գործերում խախտված է հենց այս համաչափությունը, ինչը նկատելի է նաև Արմեն Խաչատրյանի «Երազանքի պատը» (2014) ֆիլմում:

Կինոսպերատոր, ռեժիսոր Արմեն Խաչատրյանի «Երազանքների պատը» ֆիլմի մոնտաժային ոճը կարելի է դիտարկել երկու տեսանկյունից:

1. Խզված մոնտաժը, երկար, հստակ ոճավորում ունեցող կադրերը, քանու ձայնը, երեխայի երգը եկեղեցում, որոշ կադրերի կրկնությունը ֆիլմին հաղորդում են բանաստեղծական տեսք և պատճառաբանված են, եթե աշխատանքն ընդունենք որպես Սերգեյ Փարաջանովի ծննդյան 90-ամյակին նվիրված վավերագրական ֆիլմ. պատկերների լեզվով խոսող պոետի մասին վավերագրությունը բնականորեն կարող է կառուցվել պատկերային պոետիկ մոնտաժով: Նաև նկարահանման տարածք դարձած գյուղն ու վանքը իրենց մեջ հանդարտություն են կրում, որ երբեմն հասնում է լիիրավ ներդաշնակության:

<sup>10</sup> Мартен М. Язык кино, М., 1959, с. 32.

2. Սակայն այս աշխատանքը որպես ինքնուրույն վավերագրական ֆիլմ դիտարկելու դեպքում կարելի է նշել, որ հմուտ նկարված և մոնտաժված ֆիլմում ժամանակը ձգված է, մոնտաժը հիմնականում չի գործում կինոդիտողին տվյալ կինոիրականության մեջ ներգրավելու օգտին և ենթազգիտակցական մակարդակում կարող է հոգնեցնել դիտողին:

Կինոռեժիսոր Տիգրան Խզմայանի «Մոռացված փետրվար-1988» (1999) ֆիլմի պատկերաշարը կազմված է Թատերական հրապարակում Արցախյան ազատագրական շարժման հանրահավաքների և այդ իրադարձություններին առնչվող ցույցերի ու ժողովների նկարներից, որին զուգահեռ լսվում են այդ լուսանկարի մասնակիցների ելույթները, միջավայրային ձայներ: Չնայած տեսաշարում ժապավենի վրա ամրագրված ֆիզիկական շարժումը բացակայում է, և ֆիլմը հավաքված է Ջավեն Խաչիկյանի լուսանկարներից, սակայն կադրերի ու ձայնագրությունների հատվածների ընտրության, որոշակի հերթականությամբ հեղինակային դասավորության շնորհիվ ֆիլմում առկա է կրկնակի (երևակայական) շարժում:

1. Ֆիլմի սկզբում հնչում են պահանջներ և առաջարկություններ, որոնք սպասում են առաջացնում հանդիսատեսի մեջ և ստիպում հետևել սյուժեով արտահայտված անտեսանելի շարժման ընթացքին:

2. Լուսանկարներում որևէ գործողություն անելիս նկարված մարդիկ են, որոնց շարժումը կինոդիտողի երևակայության մեջ վերականգնվում է՝ շնորհիվ այդ պատկերներին համահունչ ելույթների, խոսակցությունների ձայնագրությունների և դրանցում հնչող մթնոլորտային աղմուկի:

Անձը, որը ներկա չի եղել այդ իրադարձություններին, կարող է տեղեկություններ ստանալ հեռուստատեսային հաղորդումներից կամ այլ անձանց պատմածներից, սակայն այս ֆիլմը վերակենդանացնում է պատմության մեջ հավերժացած իրադարձությունները և դիտողին հնարավորություն տալիս ոչ միայն տեղեկանալու իրադարձությունների ընթացքի մասին, այլև զգալու իր ներկայությունն այդ միջոցառումներում (դիտողի կարգավիճակով):

Ֆիլմում երևում է ժողովրդական միաբանություն՝ հանուն գաղափարի, և ֆիլմի վերնագիրն ակնարկում է այդ նույն ժողովրդի հետագա մասնատվածությունն ու նյութապաշտական մղումները: «Մոռացված փետրվար-1988» ֆիլմն ավարտվում է ավտոմատը ձեռքին, ժպտացող ու վստահ կանգնած մարտիկների լուսանկարներով: Ոչ՝ այդ տեսարանից առաջ, ոչ՝

այդ հատվածում որևէ խոսք չկա պատերազմի մասին, սակայն հեղինակը զուտ կինեմատոգրաֆիական միջոցներով հանգեցնում է այդ մտքին՝ որպես կատարվողի տրամաբանական շարունակություն: Այստեղ ևս գործ ունենք դիտողի երևակայության մեջ այնպիսի տեսարանների վերականգնման երևույթի հետ, որոնք ֆիլմում ֆիզիկապես գոյություն չունեն. սա կարելի է համարել առկա նյութի արդյունավետ կիրառություն ձևաստեղծման գործում:

Տ. Իզմայլյանի այս ֆիլմը համեմատելով մինչ այդ և դրանից հետո արված աշխատանքների հետ՝ կարելի է նկատել, որ սա, 1994-ին 3 օրում նկարահանված «Բեկոր» ֆիլմի հետ, նրա բացառիկ գործերից է՝ առանց հեղինակային ուղղակի մեկնաբանության, իսկ մնացած ֆիլմերի հիմնական մասում նախապատվությունը տրվել է ֆիլմի նյութը սեփական բանավոր մեկնաբանությամբ կառուցելու ձևին:

Վարդան Հովհաննիսյանի «Մարդկային պատմություններ պատերազմի և խաղաղության օրերից» (2007) ֆիլմի նյութը արցախյան պատերազմին մասնակցած և կենդանի մնացած մի քանի մարտիկների կյանքի պատմությունն է: Պատերազմի ժամանակ նա՝ իբրև ռեպորտյոր, նկարահանումներ է կատարել, որոնք հետագայում ընդգրկել է ֆիլմում: Հեղինակն ընտրել է նյութը ժամանակի երկարատև ընթացքի մեջ արտահայտելու ձևը, այսինքն՝ նույն անձանց նկարահանել է նաև պատերազմից շուրջ 15 տարի անց՝ խաղաղ պայմաններում, և մոնտաժով երկու ժամանակները հաջորդաբար համադրելով՝ ստացել կինոդիտողին տպավորող և պրոտագոնիստների նկատմամբ համակրանք առաջացնող ֆիլմ: Սա Վարդան Հովհաննիսյանի միակ մեծածավալ ֆիլմն է, սակայն դրանում արտահայտված են հեղինակի ստեղծագործական հաստատուն մտածելակերպն ու կինոընկալումները՝ ռիթմի զգացողություն, տարբեր ժամանակների արդյունավետ վերադասավորման կարողություն, զգայական ազդեցության ստեղծում: «Վավերագրական կադրի արժանահավատության հասնել հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ այդ կադրը մոնտաժի ընթացքում կերպարայնացված չէ, միտումնավոր կերպով որպես խորհրդանիշ կամ նշան օգտագործված չէ, որպես ստորադաս և համակցված տարր մտցված չէ խորթ գեղարվեստական կառույցի մեջ»<sup>11</sup>: Վ. Հովհաննիսյանի

<sup>11</sup> Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального кино, М., 1972, с. 50.



Ֆիլմը այս սկզբունքների պահպանման շնորհիվ հասել է արժանահավատության:

Գարեգին Զաքոյանի «Քաջարան. քարի մետամորֆոզը» (2001) ֆիլմի ձևաստեղծման գործում կարևոր դեր է խաղացել ոչ միայն պատկերային շարքը, այլև ձայնի (հատկապես՝ աղմուկների) հետ հեղինակների նուրբ աշխատանքը, ինչի շնորհիվ շինարարական ու գործարանային առօրյայի պատկերներից բաղկացած տեսարանները հիպնոսային ազդեցություն են ունենում կինոդիտողի վրա:

Վավերագրական ֆիլմերի կառուցվածքային անբավարարությունները անիմացիոն լուծումներով լրացնելու մշակույթը հայ վավերագրության մեջ դեռևս լայն տարածում չի գտել, բայց օրինակներ կան, որոնցից ամենահատկանշականն ու հաջողվածը Վալենտին Պոդպոմոգովի մասին Նիկոլայ Դավթյանի «Քեռի Վայա» (2009) ֆիլմն է, որտեղ նկարների ու քանդակի կերպարները շնչավորվում են ու պատմում ֆիլմի հերոսի մասին: Ն. Դավթյանն այս մեթոդը հաճախ չի կիրառում, սակայն նրա ստեղծագործական ձեռագրին հատուկ է կերպարի բնավորության բացահայտման հարցում որևէ մեթոդ չխնայելը, ինչը ոչ միշտ է գործում ի շահ ֆիլմի: Օրինակ՝ կինոպերատոր Լևոն Աթոյանցին նվիրված «Հիշողության ֆիլմադարան» (2005) վավերագրական ֆիլմում ընտրվել է սեփական զգացողությունների ու հիշողությունների միջոցով հերոսին ներկայացնելու ձևը, այնինչ ստացվել է առավելապես հեղինակին բացահայտող ֆիլմ: Սակայն իբրև հաջողված օրինակ՝ հարկ է նշել, որ նրա՝ գիտահանրամատչելի ֆիլմի սկզբունքով կառուցված «Քարկտիկ» (2006) ֆիլմում օգտագործված է մոնտաժային ռեֆրեն, որն արդյունավետ է և դրդում է ֆիլմի ընթացքում հնչող գիտական, պատմական և փիլիսոփայական մտքերի մասին առավել խորը մտածելու:

Խոսելով հայ վավերագրական կինոյի կառուցվածքային առանձնահատկությունների մասին՝ կարելի է քննության առնել նաև Դավիթ Ստեփանյանի շախմատի Հայաստանի հավաքականի մասին պատմող ֆիլմը, որը հրապարակվել է երկու տարբերակով՝ հեղինակային (վերնագիրը՝ «Հասցեն՝ Հայաստան») և պրոդյուսերական (վերնագիրը՝ «Թիմը»): Երկու դեպքում ֆիլմի կառուցման տրամաբանությունը նույնն է՝ ցույց տալ, որ աշխարհի կրկնակի չեմպիոն շախմատիստները, որոնք նաև շախմատային լուրջ ավանդույթների ու դպրոցի կրողն են, ապրում են սովորական մար-

դու կենցաղով ու հետաքրքրություններով՝ ընտանիք, սեղանի խաղեր, կիրթառ և այլն: Սակայն դրանք իրարից տարբերվում են հեղինակային (պատմողի) տեքստի առկայությամբ. առաջինի դեպքում Դ. Ստեփանյանը փորձել է ասելիքը տեղ հասցնել մաքուր կինեմատոգրաֆիկ լեզվով, իսկ պրոդյուսերական տարբերակում պատմողի խոսքը գեղարվեստորեն ներկայացնում է և՛ պրոտագոնիստների՝ ֆիլմում երևացող ու չերևացող հետաքրքրությունները, և՛ հաղթական տեսարանների արխիվային կադրեր Տիգրան Պետրոսյան ավագի խաղերից, որոնք հեղինակային տարբերակում չեն հասկացվում: Չնայած Դ. Ստեփանյանն այլ մեծածավալ աշխատանք չունի հանրության դատին հանձնած՝ նրա ստեղծագործական ոճի մասին ընդհանրական պատկերացում կազմելու համար, սակայն այս ֆիլմի օրինակով կարելի է տեսնել, թե ինչպես են նույն նյութից ստեղծվում նույն ասելիքով երկու տարբեր ֆիլմեր՝ հակասական զգացողություններով (հեղինակային տարբերակում բազմաթիվ տեսարանների իմաստը պարզորեն պատճառաբանված չէ, ինչը կարող է բարդություն ստեղծել ֆիլմի տրամաբանական ընթացքին հետևելու տեսանկյունից և հանդիսատեսին ենթագիտակցական մակարդակով զցել ցայտնոտային իրավիճակի մեջ, մինչդեռ պրոդյուսերական տարբերակում ամեն ինչ պարզ է), իրարամերժ կադրապարներով (հեղինակային տարբերակում սկզբունքորեն խոսքը չի օգտագործվում, ինչը, չնայած ստեղծագործական խնդիրներին, ֆիլմը մոտեցնում է մաքուր կինեմատոգրաֆիկական սկզբունքներին, պրոդյուսերական տարբերակը խուսափում է խորհրդավոր անցքեր թողնելու մտքից ու անհասկանալի լինելուց, որի պատճառով հեռանում է կինեմատոգրաֆիկ մտածողությունից և հեռուստատեսային բնույթ ստանում):

Վերնագրի կարևորությունը կարելի է տեսնել նաև գերմանացի կինոռեժիսոր Յանա Ռիխտերի «Պատերազմի հետքերը» (2015) ֆիլմի օրինակով: Վերնագիրը կարող է նախ ճշգրիտ պատկերացում տալ հանդիսատեսին՝ դիտման ժամանակ հնարավոր հիասթափություններից խուսափելու համար, ապա նաև դիտման վերջում հաստատել հեղինակի ցանկալի ազդեցության ճշմարտացիությունը: Այստեղ հատկապես ուշագրավ է ֆիլմի վերջում գրվող ենթավերնագիրը՝ «Առօրյա կյանքի պատկերներ գոյություն չունեցող երկրից», ինչը լիովին պատճառաբանում է ֆիլմի կառուցվածքն ու դրամատուրգիական սուր արտահայտված շարունակական սյուժետային պատմության բացակայությունը: Պրոդյուսերը կինոռեժիսոր Դավիթ

Սաֆարյանն է, որը եղել է ֆիլմի ռեժիսորի դասախոսը, և այս աշխատանքում ակնհայտ են նրա նախորդ ֆիլմերի կառուցվածքային ընդհանրությունները՝ երկարաշունչ կադրեր, միջավայրային տրամադրություն և կինեմատոգրաֆիկ մթնոլորտ ստեղծող տեսարաններ: Այդպիսին է, օրինակ՝ Դ. Սաֆարյանի «Որքան էլ տարօրինակ, բայց Խոխլովա» վավերագրական ֆիլմը:

Այսպիսով, հայ ժամանակակից վավերագրական կինոյում հեղինակները գտել են նյութի արտահայտման որոշակի ձև կամ սկզբունք, ինչի շարունակական կիրառությունը կարելի է տեսնել յուրաքանչյուր հեղինակի ֆիլմերն ընդհանրական դիտարկելով (ձևային դրսևորման շարունակականությունը կարող ենք կոչել ռեժիսորի ձեռագիր), և ինչի ձևավորման հիմքում ընկած են կամ ստեղծագործական վաղ շրջանից կարծրացած պատկերացումները կինոստեղծման սկզբունքների մասին, կամ էլ՝ սեփական փորձարկումներից հետո ֆիլմի կառուցման որոշակի ոճի նախընտրությունը:

## **ПРОБЛЕМА ВЗАИМОСВЯЗИ МЕЖДУ ВЕЩЕСТВОМ И ФОРМОЙ В АРМЯНСКОМ СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО**

КИРАКОСЯН С.М.

Резюме

Авторы современного армянского документального кино нашли определенные принципы и формы выражения, непрерывное использование которых не может остаться незамеченным при ознакомлении со всеми работами конкретного режиссера в целом (непрерывность формального выражения можно назвать почерком режиссера). Эти формы и принципы основаны либо на стереотипном понимании основ кино, восходящих к ранним этапам их карьеры, либо на личных экспериментах и предпочтениях данного режиссера.

---

---

## THE PROBLEM OF THE RELATIONSHIP BETWEEN SUBSTANCE AND FORM IN ARMENIAN CONTEMPORARY DOCUMENTARY CINEMA

S. KIRAKOSYAN

### Abstract

Authors of Armenian contemporary documentary films have found certain principles and forms of expression, the continuous use of which can be noticed by an overall view on them (the continuity of formal expression can be called a director's handwriting). These forms and principles are based on either the stereotypical understanding of cinema basics from their early career, or personal experiments and preferences.