
ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ Ա Ն Դ Ե Ս

(Գիտամեթոդական հոդվածների ժողովածու)

19

ԵՐԵՎԱՆ
ՃԱՐՏԱՐԱՐԱԳԵՏ
2017

ՀՏԴ 791:792
ԳՄԴ 85.37+85.33
Հ 311

Լրատվական գործունեությունն իրականացնում է «Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ» պետական ոչ առևտրային կազմակերպությունը

*Հասցեն՝ Երևան, Ամիրյան 26
Գրանցման վկայական՝ N03 Ա 059755, տրված 02.04.2003 թ.*

Ժողովածուն տպագրվում է Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ

Գլխավոր խմբագիր՝ **Լատրա Մուրադյան** – բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՆՈՒՐԴ

Դավիթ Մուրադյան – ԵԹԿՊ-ի ռեկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ
Հենրիկ Հովհաննիսյան – ՀՀԳԱԱ թղթակից անդամ, պրոֆեսոր
Գրիգոր Օրդոյան – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Նարինե Սարգսյան – ԵԹԿՊ-ի պրոռեկտոր, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Գարեգին Զաքոյան – արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր
Անետա Երզնկյան – կինոգետ, պրոֆեսոր
Արմեն Մելիքսեյան – պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Թողարկման պատասխանատու՝ **Լատրա Մուրադյան**

ՀԱՆԴԵՄ

Հ 311 Գիտական հոդվածների ժողովածու.-Եր.: Ճարտարագետ, 2017. - 304 էջ:

Գիտական հոդվածների մատենաշարի 19-րդ գիրքը շարունակում է ներկայացնել բուհի դասախոսների գիտամեթոդական աշխատանքները: Ժողովածուում ընդգրկված են նաև երիտասարդ մասնագետների հետազոտական առաջին փորձերը: Ժողովածուն հասցեագրվում է մասնագետներին, ուսանողներին, ինչպես նաև ընթերցողների լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 791:792
ԳՄԴ 85.37+85.33

ISBN 978-9939-72-551-2

© Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ 2017

**ԽԱՂԱՐԿԱՅԻՆ-ՔԵՄԱԳՐԱԿԱՆ ՏԱՐԲԸ
ՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅՈՒՄ**

Հայ ժամանակակից վավերագրական ֆիլմերի հեղինակները հաճախ օգտագործում են խաղարկային կինոյին բնորոշ բեմադրական տարրեր, և դրա պատճառներից կարող են լինել ոչ միայն նկարահանված նյութի անբավարարությունը, այլև արվեստներին բնորոշ ստեղծագործական մեթոդների ազդեցությունը հեղինակի վրա, հակվածությունը խաղարկային կինոյին, վավերագրական կինոյի համակարգի առանձնահատկություններին ամբողջովին չտիրապետելը կամ դրանց կիրառումից խուսափելը՝ աշխատանքի բարդությունն ու ռիսկերը հաշվի առնելով: Խնդիրն ավելի առարկայորեն, հանգամանորեն վերլուծելու և պատճառները գտնելու համար քննության կառնենք Վրեժ Պետրոսյանի, Արմեն Խաչատրյանի, Ռուբեն Գևորգյանցի, Արման Երիցյանի և այլ հայ հեղինակների վավերագրական ֆիլմերը, որոնցում զգալի է բեմադրական տարրի առկայությունը: Անդրե Բազենի «Ի՞նչ է կինոն» հոդվածների ժողովածուի առաջաբանում՝ «Անդրե Բազենը և ժամանակակից կինոարվեստը» վերնագրով հոդվածում, կինոգետ Իլյա Վայսֆելդը գրում է. «Վավերագրականության առնչությամբ Բազենի նորությունն առանձին կադրի ներքին, հոգեբանական հնարավորությունների, ազդեցության պահի վերլուծությունն է և հանդիսատեսի ընկալման, նրա հոգեբանության հետ էկրանին պատկերվածի կապերի վերլուծությունը»¹: Մենք ևս կփորձենք այս տեսանկյունից դիտարկել ընտրված աշխատանքները:

Արցախյան պատերազմը հայ վավերագրողներին ամենահուզող թեմաներից մեկն էր Հայաստանի անկախացումից հետո, և այդ թեմային անդրադարձել են շատերը: Դրանցից հատկապես ուշագրավ է Վրեժ Պետրոսյանի «Անվերջ ձգվող դասամիջոց» 55ր. տևողությամբ ֆիլմը (1995), որը Մարտակերտի պաշտպանական գնդի «Պատանեկան դասակի» 13-18 տարեկան զինվորների մասին է, որոնք առաջնագծում մասնակցում են պատերազմական գործողություններին:

Հեղինակի նպատակը ոչ թե տղաների հերոսական, ինքնամոռաց արարքները ցուցադրելն է, այլ նրանց մարդկային բնույթը բացելն ու նրանց պարզ զգացողությունները, հույզերը ցույց տալու միջոցով կինոդիտողին այդ միջավայրի աբսուրդայնությանը հաղորդակից դարձնելը: Այդ է նաև պատճառը, որ Վ. Պետրոսյանը զերծ է մնացել ֆիլմը պատերազմական աղմուկով լի տեսարաններով ծանրաբեռնելուց, ինչը, հնարավոր է, ֆիլմի տեմպը կդարձներ առավել դինամիկ, բայց ամենայն հավանականությամբ թույլ չէր տա կինոդիտողին կենտրոնանալ երեխաների ներաշխարհին առնչվող հարցերի վրա այնպես, ինչպես այժմ է: «Կինոաշխարհ» թերթում հրապարակված հարցազրույցում հեղինակը, խոսելով «Անվերջ ձգվող դասամիջոց» ֆիլմի մասին, ասել է. «Իմ նպատակն էր ցույց տալ, որ աշխարհի ամենամեծ սարսափն ու անհեթեթությունն այս իրականությունն է, որտեղ դպրոցական նստարանների փոխարեն երեխաներն ընտրել են խրամատները, որտեղ նրանք իրավունք չունեին լինելու, բայց այնտեղ էին»²:

¹ Вайсфельд И., Андре Базен и современное киноискусство. Андре Базен - Что такое кино? Сборник статей. - М., "Искусство", 1972, с. 14.

² <http://kinoashkharh.am/2013/12/4005>, «Հողը պաշտպանում է այդ հողի վրա ապրող մարդը». Վրեժ Պետրոսյան

Ֆիլմի սկզբում դպրոցական «Վերջին գանգի» հանդեսի կադրեր են, որոնց ուղղակի կապը հետագայում երևացող պատանի մարտիկների հետ ակնհայտ չէ, սակայն ընդունելի է դրա պայմանականությունը. երևակայական կապով կարելի է հասկանալ, որ ռազմի դաշտում իսկական զենքերով կռվող 13-18 տարեկան այդ տղաներն այլ տեղ պետք է լինեին, այլ հոգսերով ու այլ ուրախություններով ապրեին: Նույն գաղափարը հեղինակը փորձել է առավել ակնառու ներկայացնել ֆիլմի եզրափակիչ տեսարաններում, մասնավորապես, երբ ցույց է տրվում կիսաքանդ դպրոցի փլատակների մեջ շրջող պատանի, ով անկտոր սենյակներից մեկում տեսնում է տարածքի միակ աթոռի վրա նստած՝ գիրք կարդացող մեկ այլ պատանի մարտիկի: Վերջինս, տեսնելով իրեն նայող ընկերոջը, գիրքը ձեռքից գցում է ու երկինք նայում. լսվում է ուղղաթիռի ձայն ու ցուցադրվում են վերև նայող երկու պատանու դեմքերը՝ խոշոր պլանով: Դրան հաջորդող մեկ այլ տեսարանում խրամատում նստած պատանու գլխավերևում՝ հողաթմբին ուղղված, կրակոց է նկարված. տրամաբանորեն թշնամին պետք է կրակի, սակայն հարց է առաջանում, թե ինչպես է տեսախցիկը նկարում նույն այն հողաթմբի բարձրություննից, որին հասնում են կրակվող փամփուշտները: «Անվերջ ձգվող դասամիջոց» վերնագիրն արդարացնելու համար եզրափակիչ տեսարաններում Վ. Պետրոսյանը կիրառել է այլ բեմադրական հնարքներ՝ կիսաքանդ դպրոցի դասարանների ու միջանցքների հատակն ամբողջությամբ ծածկված է թափթփված գրքերով, ինչը կինոդիտողի մեջ կարող է ենթագիտակցական մակարդակով ընդդիմացում առաջացնել արդյո՞ք դպրոցի ումբակոծության արդյունքում գրքերն այդքան համաչափ ծածկում են հատակն ու այդպես մաքուր մնում:

Չնայած այս տեսարանները հեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք են՝ ֆիլմի շահերից բխող նպատակներով արդարացված, սակայն կինոդիտողի ենթագիտակցական մակարդակում մինչ այդ ստեղծված ճշմարտացիության զգացողությունից հետո դրանք կարող են ենթագիտակցական հիասթափություն առաջացնել և նվազեցնել ողջ ֆիլմի արժանահավատությունը:

Ինչպես և Վրեժ Պետրոսյանը, Արմեն Խաչատրյանը նույնպես հանրությանն ավելի շատ հայտնի է որպես կինոպերատոր, սակայն որպես ռեժիսոր՝ նկարահանել է մի քանի վավերագրական ֆիլմ: Դրանցից է «Հեքիաթ թևավոր ձիու մասին» (2002, 34ր) աշխատանքը: Ֆիլմը քանդակագործ, նկարիչ, պրոֆեսոր Նելսոն Շիրվանյանի և դերասանուհի Սոֆիկ Սարգսյանի մասին է: Նրանց կապող օղակը Հենրիկ Մայրանի գերեզմանաթմբին դրված հուշաքարն է, որ երևում է ֆիլմի վերջում. մեկը քանդակել է այն, մյուսը ծնկել է դրա առջև և ոգեկոչում է ռեժիսորի հիշատակը: Դա միակ հատվածն է ֆիլմում, երբ երկու հերոսները հանդիպում են. երկուսով կանգնած են հուշաքարի առջև:

Երկու պրոտագոնիստների կյանքի պատմություններն այնքան անհավանական ու ինտիմ են, որ սկզբում բեմադրական տեսարանների միջոցով երազային լուծում մտցնելը կարող է ողջ ֆիլմի մասին՝ հորինված պատմության կասկածներ առաջացնել: Խոսակցությունները հազիվ հասկանալի են ֆիլմի ձայնի վատ որակի պատճառով, ձայնային մոնտաժը որոշ հատվածներում կարող է խանգարել դիտողին՝ ընկալելու ասվածը, և ընդհանրապես, ֆիլմում անընդհատ կոնֆլիկտի մեջ են երկու հակադիր զգացողություններ. մի կողմից՝ բեմադրված կադրերից առաջացող հորինվածքի տպավորությունն է, մյուս կողմից՝ հերոսների շատ անկեղծ վերաբերմունքը ֆիլմին, որն անհամեմատ ավելի ծանրակշիռ է: Դրա շնորհիվ կարող ենք համարել, որ այնուամենայնիվ, ֆիլմը վավերագրական կինոյի տիրույթում է. ի վերջո, երկու ստեղծագործողի ներաշխարհը դարձել է փաստաթուղթ: Վերոնջյալը հաշվի առնելով՝ կարող ենք ասել, որ ֆիլմում ձայնն ավելի կարևոր դեր ունի, քան պատկերը, սակայն ձայնն առանձին վերցրած՝ որպես ինքնուրույն

ստեղծագործություն հանդես գալ չի կարող: Պատկերը, որքան էլ բեմադրական տարրեր է պարունակում, փոխլրացնում է ձայնով հաղորդվող տեղեկատվությունը, հետևաբար, այն պետք է դիտարկել որպես ամբողջություն:

2008-ին էկրան բարձրացած «Հրաշագործի աշունը» 52 րոպեանոց ֆիլմում սցենարի հեղինակ և ռեժիսոր Ռուբեն Գևորգյանը (համառեժ. Վահե Կևորկով) փորձել է ներկայացնել 86-ամյա իտալացի կինոսցենարիստ Տոնինո Գուերայի ներաշխարհը: Նպատակին հասնելու ճանապարհին մի քանի խանգարող հանգամանք կա. դրանցից են պրոտագոնիստի հետ պայմանավորված տեսարանները, որոնցում երևում է Տոնինո Գուերայի խաղը, ոչ թե նրա բնավորությունը: Այս մեթոդը ֆիլմում շատ չէ կիրառված, սակայն եթե հաշվի առնենք, որ ինքը՝ պրոտագոնիստը, ֆիլմում հազվադեպ է երևում Ռ. Գևորգյանցի նկարած կադրերում՝ կարելի է ասել, որ դրանք զգալի նշանակություն ունեն ֆիլմի ընդհանուր տպավորության ձևավորման հարցում: Արհեստական խաղով հատկապես աչքի է ընկնում այն տեսարանը, երբ ռեժիսորը տեսախցիկի ուղեկցությամբ թակում է պրոտագոնիստի տան դուռը, ներս է մտնում, իսկ Տոնինո Գուերան բարկանում է նրա վրա և հանգստանում միայն այն բանից հետո, երբ Ռ. Գևորգյանը հիշեցնում է, որ ինքը հայ է: Այս վավերագրական ֆիլմում երկու դուբլով ներկայացված նույն կադրը հաջորդում է հեղինակի հետևյալ խոսքին. «Երբեմն Տոնինոյին ձանձրացնում էին մեր ներկայությունն ու նկարահանումները, և նա դառնում էր դժգոհ ու կամակոր: Բայց ավելի շուտ նա խաղում էր այդ դժգոհությունը: Իհարկե, դրանք կատակներ էին, և այդ կատակները մեզ ավելի էին մտերմացնում»:

Վավերագրական ֆիլմի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը կյանքի հետաքրքիր պահերն ամրագրելն է, որոնց վերարտադրությունը կարող է բնորոշվել արդեն որպես խաղարկային: Այն փաստերը, որոնք վավերագրական ֆիլմի հեղինակը ցանկացել է ներկայացնել որևէ իրադարձային երևույթի մասին և չի հասցրել տեսաամրագրել, կարող է խոսքային տեքստով պատմել: Ռուբեն Գևորգյանցն օգտվել է վերջին մեթոդից, և անհասկանալի է, թե ինչու է որոշել և իրեն, և պրոտագոնիստին դնել դերի մեջ: Ընդ որում, այս հնարքը կարող էր հաջողությամբ ձուլվել ֆիլմին, եթե նրանց խաղը զգացմունքային կամ զգայական տեսանկյունից նոր տեղեկություն հաղորդեր Տոնինո Գուերայի մասին: Ռուս վավերագրող Մերգել Մեդինսկին գրել է. «Նկարահանման խցիկը գոյություն ունի ոչ նրա համար, որ բացահայտի և մեկնաբանի հեղինակի «հոգևոր հարստությունը»: Մարքի տերը պետք է դա կիրառի այնպես, որ հնարավորինս ճշգրիտ կերպով բնութագրի նկարահանման առարկան»:³ Տվյալ դեպքում խաղարկային տեսարանները՝ ֆիլմի մյուս մասերի հետ, ավելի շատ հեղինակի արժեքների մասին են պատմում, քան պրոտագոնիստի:

Ուսումնասիրվող ժամանակահատվածում վավերագրական ֆիլմեր նկարող երիտասարդ ռեժիսորներից շատերն իրենց ստեղծագործական ուղին սկսել են խաղարկային կինոյից կամ լրագրությունից (այդ թվում՝ Արման Երիցյան, Վահե Յան, Արկա Մանուկյան, Հարութ Շատյան) և վավերագրության առանձնահատկությունների տիրապետում են հիմնականում ենթադրությունների կամ էմպիրիկ (այսինքն՝ սեփական փորձի հիման վրա) մակարդակով:

Նոր սերնդի վավերագրող ռեժիսորներից՝ որպես պատումի թարմ ուղիներ փնտրող, յուրահատուկ և ակնառու ձեռագիր ունեցող, կարելի է առանձնացնել Արկա Մանուկյանին:

³ Медынский С., Мастерство оператора-документалиста: Прямая съемка действительности, т. 2. - М, "625", 2008, с. 25.

Շուրջ 10 տարվա ստեղծագործական պատմություն ունեցող Ա. Մանուկյանն ավարտել է ԵԹԿՊԻ դրամատիկական ռեժիսուրայի բաժինը, հեղինակել է 14 ֆիլմ: Նա կարողանում է գտնել սովորական մարդկանց կյանքի հետաքրքրությունը և դա ներկայացնել հանդիսատեսին: Օրինակ՝ 2008թ. նրա՝ կինոժապավենով նկարահանած «Միրով և երախտագիտությամբ» ֆիլմը (սցենարի հեղինակ՝ Վալերի Գասպարյան, օպերատոր՝ Ռուդոլֆ Վաթինյան) տակառագործ եղբայրների մասին է, որոնց արհեստը տոհմաբար է փոխանցվել: Հեղինակի մեկ այլ՝ «Ազնվամորի և ձուկ» ֆիլմը Լոռու մարզի Գյուլագարակ համայնքի մի քանի երեխաների մասին է, որոնք հավաքում են անտառի բարիքներն ու վաճառում՝ ընտանիքին ֆինանսապես օգնելու նպատակով: Երկու դեպքում էլ միջավայրն անմիջական է, սակայն ռեժիսորի մոտեցումը նյութին այդ պատմությունները դարձնում է ոչ անմիջական: Նման փոփոխության պատճառը հենց Ա. Մանուկյանի ձեռագիրն է, որը տարբերվում է մոնտաժային անցումներով և նկարահանման ոճով: Օրինակ՝ «Ազնվամորի և ձուկ» ֆիլմում տեսախցիկի և հերոսների փոխհարաբերությունն այնպիսին է, որ տպավորություն է ստեղծվում, թե յուրաքանչյուր կադրից առաջ հեղինակը հերոսներին կանգնեցրել է և հուշել՝ երբ սկսեն քայլել, հնարավոր է նաև՝ արագության և ուղղության հետ կապված են համաձայնության եկել նախապես: Ժամանակ առ ժամանակ երեխաները, ինչ-որ տեղ կանգնած, նայում են տեսախցիկին, խզված մոնտաժով մի քանի անգամ փոխվում են նրանց դիրքերը: Նույնիսկ տեսախցիկի տեխնիկական անհամաչափությունների դրսևորմամբ (օրինակ՝ ձեռքով կարգավորվող ֆոկուսը և հաճախ ֆոկուսից դուրս պահերը) հեղինակին չի հաջողվել պատմությանը բնականություն հաղորդել: Նույնատիպ մոնտաժային ոճ կիրառված է տակառագործների մասին պատմող «Միրով և երախտագիտությամբ» ֆիլմում: Այն նկարահանված է ժապավենով, հետևաբար, տեսախցիկը ազատ շարժվելու հնարավորություն չի ունեցել, դրանից բացի, կադրերի նկարահանման համար ավելի շատ նախապատրաստական աշխատանք է տարվել: Արդյունքում նորից նույն՝ անբնականության զգացողությունն է առաջանում: Հնարավոր է՝ ռեժիսորի մեջ մնացել է մասնագիտական ցանկությունը՝ բեմադրելու, ուղղորդելու: Եվ հնարավոր է, որ այդ պատճառով նա իր ֆիլմերն անվանում է գեղարվեստավերագրական (ենթադրաբար նկատի ունի վավերագրական-խաղարկային կամ՝ բեմադրավերագրական ոճը, քանի որ գեղարվեստական կարող է լինել թե՛ խաղարկային ֆիլմը, թե՛ փաստավերագրականը, այն /գեղարվեստավերագրականը/ ժանրային բնորոշում չէ): Սակայն նույնիսկ եթե ընդունենք, որ ռեժիսորը նկարահանում է վավերագրական-խաղարկային ֆիլմեր, ապա միննույն է, հերոսներին դերասանի կարգավիճակում դնելու առկա աշխատելառճը պատնեշ է դառնում ֆիլմ-հանդիսատես հարաբերություններում: Կարելի է ասել, որ Ա. Մանուկյանն օգտվում է իր՝ որպես հեղինակի իրավունքից և խաղում է նյութի հետ, սակայն այդ խաղի արդյունքում էկրան-կինոդիտող երկխոսությունը ոչ թե ամրապնդվում է, այլ խզվում:

Կինոռեժիսոր Վահե Յանի (Ղազարյան) 2011 թ. նկարած «Տիգրան Մանսուրյան. հնչյունների տարածություն» 25 րոպեանոց ֆիլմում պրոտագոնիստը ներկայացված է որպես որոշակի փառքի արժանի անձ. սա հեղինակի մոտեցումն է և քննարկման ենթակա չէ, սակայն մեզ հետաքրքրում է այն ձևը, որով Վահե Յանը փորձում է ներկայացնել այդ հանգամանքը: Ողջ ֆիլմը նկարված է խաղարկային կինոյին բնորոշ գեղագիտությամբ. կադրերում առաջնային նշանակություն է տրված երևացող առարկաների գծային-տարածական համադրությանը: Իսկ այն կադրերը, որտեղ Տ. Մանսուրյանը երևում է, բայց հարցազրույց չի տալիս, ակնհայտ բեմադրված են. փողոցում կանգնած՝ հետևում է մեքենաների անցուղարձին, ապա գլուխն իջեցնում ու ասֆալտին է նայում, կամ քայլում է

ծառաշատ մի վայրում, սրճարանում նստած, կանգնած՝ դիտում է պատերից կախված իր երիտասարդ տարիքի նկարները, քայլում է Գեղարդավանքում և այլն: Տպավորություն է ստեղծվում, որ ռեժիսորի նպատակը ոչ թե հերոսի պատմությունների և ստեղծագործությունների միջոցով կերպարի դիմանկարային պատկերումն է էկրանին, այլ այն, որ դիտողը հիանա ֆիլմի գեղեցիկ կադրերով, նկարահանման տեխնիկայի բազմազանությամբ, ռեժիսորական լուծումներով ու պրոտագոնիստի արտիստիկ կարողություններով: Մարսել Մարտենն իր «Գինոյի լեզուն» գրքում, անդրադառնալով կինոյում էսթետիկական 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»⁴: Վահե Յանի ֆիլմում խախտված է հենց այս համաչափությունը:

Բեմադրավավերագրական ֆիլմերում ընդունված է օգտագործել դերասաններ՝ «բացակա» տեսարանները դերասանների միջոցով լրացնելու համար: Վավերագրական ֆիլմում ընդունելի է, եթե պրոտագոնիստը տեսախցիկի առջև խաղում է ինքն իր դերը, այնպես, ինչպես ուզում է ներկայանալ. նման երևույթից ազատվելու համար պետք է նկարահանումները բավական երկարատև լինեն: «Հնչյունների տարածություն» ֆիլմում դերասաններ չկան, նկարահանումներն էլ ակնհայտորեն երկար ժամանակում չեն արվել. այս պարագայում մենք գործ ունենք ոչ թե այն Տիգրան Մանսուրյանի հետ, ում ռեժիսորը փորձում է բացահայտել և ով խաղում է իր դերը, այլ նա խաղում է այն կոմպոզիտորի դերը, որին ուզում է պատկերել ռեժիսորը: Արդյունքում խախտվում է վավերագրական կինոյի տեսակային առանձնահատկությունը: Այս խախտումը զալիս է հեղինակի ընկալումից, մոտեցումից: Մասնավորապես, Վահե Յանի համոզմամբ՝ «վավերագրական կինոն այն է, երբ ճշմարտության օգնությամբ ստեղծում ես սուտը (неправда), իսկ խաղարկային կինոն այն է, երբ ստի օգնությամբ ստեղծում ես ճշմարտություն»⁵:

Գինոռեժիսոր Արման Երիցյանի կարծիքով վավերագրական ֆիլմում կարելի է օգտագործել բեմադրական տեսարաններ կամ ուղղորդել նկարահանվող անձանց, և այդ մեթոդները արդարացված կարելի է համարել, եթե դրանց արդյունքում նկարահանված տեսարանները հավաստի են ու ձուլվում են ընդհանուրի հետ: Նա այդպիսի բեմադրական տարրերն ու ուղղորդումներն անվանում է «փոխպատվաստում»⁶: Ա. Երիցյանի խոսքով, եթե նկարահանվող անձի իրական կյանքից վերցրած դեպքերի վերակազմակերպումը տեսախցիկի առաջ անվանենք խաղարկային, ապա կարող ենք այդպես բնութագրել նաև հարցազրույցները, որովհետև ռեժիսորը որոշակի հարցերի միջոցով նկարահանվող անձին բերում է իր համար ցանկալի հոգեհուզական դաշտ: Որպես ասվածի վկայություն՝ Ա. Երիցյանը հետևյալ օրինակն է բերում. «Պետք է ստեղծել իրավիճակ, երբ նա բնական կխոսի. կարելի է նստել ու սպասել, մինչև որևէ հետաքրքիր բան կասի: Բայց դու դա ստեղծում ես: Եթե դու ինձ ասես, որ դա խաղարկային է, ես կասեմ՝ ոչ: Դա ընկերություն է, շփում է խցիկի մոտ: Բայց դա էլ է խաղարկային, որովհետև ես գիտեմ, որ քիչ հետո Գարմենը լաց է լինելու: Ես Մաքոյին (օպերատոր Սարգիս Խարազյանին - Ս.Կ.) ասում եմ՝ երրորդ հարցս խոշոր կնկարես, այնպիսի հարց եմ տալու, որ լաց լինի: Ռեժիսորն ամեն ինչ պատրաստում է այնպես, իր տեխնիկական ու մասնագիտական հնարավորություններն օգտագործում է այնպես, որ տվյալ մարդը ենթարկվի իր դրամա-

⁴ Мартен М., Язык кино. - М., "Искусство", 1959, с. 32.

⁵ <https://youtu.be/-yQ86WnlxII>, 7ր, Հատվածներ Վահե Յանի հետ հարցազրույցից, 2016, 41ր:

⁶ <https://youtu.be/aE5mNYJDzlc>, 44ր, Հատվածներ Արման Երիցյանի հետ հարցազրույցից, 2016, 61ր:

տուրգիային և դառնա խաղալիք»⁷: Այստեղ Արման Երիցյանը շփոթում է խաղարկային ֆիլմին բնորոշ բեմադրականությունը վավերագրական կինոյի կարևոր հնարքներից մեկի հետ՝ կազմակերպված (սադրող) իրավիճակ ստեղծելու միջոցով նկարահանվող անձի իրական բնավորության ու կերպարի բացահայտում: Այստեղ մենք գործ ունենք թաքնված տեսախցիկին հավասարագոր օրինակի հետ. հնարավոր է՝ կադրում երևացող 20 անձանցից 19-ը գիտի նկարահանման մասին, և ամենը կազմակերպված է միայն մի անձի պահվածքն ինչ-որ իրավիճակում բացահայտելու համար: Եթե ֆիլմում երևում է, որ 19 անձ դերասանություն են անում հանուն այդ անտեղյակ մեկի՝ թիրախի, ապա այս պարագայում ևս վավերագրականության սկզբունքը չի կարող կասկածի տակ առնվել այդ հիմքով: Ա. Երիցյանի ֆիլմերում ևս կարելի է հանդիպել բեմադրական տարրերի, որոնք, սակայն, համապատասխանում են հեղինակի նշած «փոխպատվաստման» սկզբունքին, և դրանց բեմադրականությունն ակնհայտ չէ, միաժամանակ, դրանք նաև առանցքային նշանակություն չունեն պատմվող նյութի իրավացիությունը ցույց տալու հարցում: Այլ կերպ ասած՝ դրանք բավարար չեն «խաղարկային տարրերով վավերագրական ֆիլմ» բնորոշումը փոխելու «վավերագրական տարրերով խաղարկային ֆիլմի»:

Երիտասարդ կինոռեժիսոր Հարություն Շատյանի ֆիլմերում ևս կան խաղարկային տեսարաններ, սակայն դրանք հանդիսատեսի մեջ ենթագիտակցական ըմբոստություն և կասկածներ չեն առաջացնում՝ իրական լինելու տեսանկյունից: «Բեռնելով կյանքս» ֆիլմից հետո շատերի մեջ այլ հարց է առաջանում՝ արդյո՞ք սա խաղարկային է, թե՞ վավերագրական, և պատճառը բեմադրվածության տպավորությունը չէ, այլ այն, որ խաղարկային ֆիլմերի ռեժիսորի մասնագիտական որակավորում ունեցող անձն այսքան անձնական ու վավերագրականորեն հավաստի ֆիլմ է ստեղծել: Իրականում, Հ. Շատյանի ֆիլմի ժանրային բնորոշումը «պսևդո-դոկումենտալն» է: Ժանրային սահմանազատումներն անվանելով հնացած՝ Հ. Շատյանը ցանկանում է, որ ֆիլմը ներկայանա արժանահավատության և ստեղծագործական միջոցների (ինքնանկարահանում, պատկերի վատ որակ) կիրառման տեսանկյունից ավելի շահեկան բնույթով՝ որպես վավերագրություն: Ի վերջո, ճշմարտացիության զգացողության հասնելը միայն վավերագրության խնդիր չէ: Դեռևս Օտորե դը Բալզակն է անդրադարձել այս հարցին՝ գրելով. «Երբ մենք գիրք ենք կարդում, ճշմարտացիության զգացումն ասում է մեզ. «Սա սուտ է»,- յուրաքանչյուր սխալ մանրուքի առնչությամբ»⁸: Վավերագրական ֆիլմերի ռեժիսոր, սցենարիստ Ալբերտ Գասպարյանն իր «Հայաստանի կինոն» գրքում, անդրադառնալով հավաստիության խնդրին, հիշատակում է վավերագրական կինոյի իվենսյան (Յորիս Իվենսի մասին է խոսքը) բնորոշումը՝ որ այն կինոարվեստի խիղճն է, և պնդում, որ խիղճը ճշմարտությունն է քո մասին, սեփական գործի մասին, աշխարհի մասին⁹:

Ժապավենային կինոյի անցումը թվային տեխնոլոգիաներին վավերագրող կինոռեժիսորներին հնարավորություն է տալիս նախապես ունեցած պատկերացումը նկարահանելու առանց բեմադրական տեսարանների, այսինքն՝ ոչ թե խիստ սահմանափակ երկարությամբ ժապավենին համապատասխան, ամեն կադրը լավ պատրաստելով և նկարելով, այլ իրական իրադարձությունները ամրագրելով և դրանցից անհրաժեշտ հատվածները վերցնելով: Սակայն, հայկական վավերագրական ֆիլմերի հեղինակների զգալի

⁷ <https://youtu.be/aE5mNYJDzlc>, 42ր, շատվածներ Արման Երիցյանի հետ հարցազրույցից, 2016, 61ր:

⁸ Дробашенко С. В., Феномен достоверности. Очерки теории документального кино. «Искусство», М., 1972, с. 27.

⁹ Гаспарян А. А., Кино Армении. "Крон-пресс", М, 1994, с. 128.

մասը դեռ նախընտրում է պատմությունը մոնտաժել նախապես մտածված սցենարից չհեռանալու կամ հետաքրքիր իրադարձությունները վերստեղծելու սկզբունքով: «Գեղեցկությունը բնության մեջ՝ գեղեցիկ առարկան է, իսկ գեղեցիկն արվեստում՝ գեղեցիկ պատկերացումն է առարկայի մասին»¹⁰, այսինքն՝ անկախ հեղինակի կամքից, վավերագրական կինոն, որպես արվեստի տեսակ, հեղինակի սուբյեկտիվ պատկերացումների արդյունք է (նկարահանման դիտանկյան, կադրի երկարության, մոնտաժային հատվածների և դասավորության ընտրություն): Սակայն մեզ հետաքրքրող նյութի դեպքում նկարահանման փուլում բեմադրական լուծումները ոչ միշտ են նպաստում ֆիլմի գեղարվեստականության բարձրացմանը, որոշ դեպքերում էլ կասկածի տակ են դնում տվյալ ֆիլմի վավերագրականությունը:

SERGEY KIRAKOSYAN

**THE FICTION-THEATRICAL ELEMENTS IN THE ARMENIAN
CONTEMPORARY DOCUMENTARY CINEMA**

SUMMARY

The authors of the Armenian contemporary documentary films often use fiction elements typical for feature film. The reason of it can be not only the insufficiency of materials shot, but also the impact of adjacent arts' creative methods on the author, propensity to feature film, incomplete knowledge on documentary cinema characteristics or avoidance of the use of that characteristics, taking into account the complexity and the risks.

СЕРГЕЙ КИРАКОСЯН

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОСТАНОВОЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В АРМЯНСКОМ
СОВРЕМЕННОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО**

РЕЗЮМЕ

Авторы армянских современных документальных фильмов часто используют постановочные элементы, которые типичны для художественных фильмов. Причиной этому могут служить не только недостаток снятых материалов, а также влияние на автора творческих методов типичных для смежных искусств, склонность к художественному фильму, неполное знание особенностей документального кино или отказ от использования их с учетом сложности и рисков.

¹⁰Кант И., Соч. в 6-ти т., т. 5, Критика способности суждения. - М., "Мысль", 1966, с. 327.