

ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ  
ՊԵՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

# Հ Ա Ն Դ Ե Ս

*(Գիտամեթոդական հոդվածների ժողովածու)*

18

ԵՐԵՎԱՆ - 2016

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՝ **Լաուրա Մուրադյան** - բանասիրական գիտությունների  
դոկտոր, պրոֆեսոր

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

**Դավիթ Մուրադյան** - ԵԹԿՊԻ-ի ղեկավար, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ  
**Հենրիկ Հովհաննիսյան** - ՀՀԳԱԱ թղթակից անդամ, պրոֆեսոր  
**Գրիգոր Օրդոյան** - արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր  
**Նարինե Սարգսյան** - ԵԹԿՊԻ-ի պրոռեկտոր, արվեստագիտության թեկնածու,  
պրոֆեսոր  
**Գարեգին Զաքոյան** - արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր  
**Անետա Երզնկյան** - կինոգետ, պրոֆեսոր  
**Արմեն Մելիքսեթյան** - պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Թողարկման պատասխանատու՝ **Լաուրա Մուրադյան**

## ՀԱՆԴԵՍ

Հ 311 Գիտական հոդվածների ժողովածու, Եր., «Վան Արյան», 2016, 284 էջ

Գիտական հոդվածների մատենաշարի 18-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:

ISBN 978-9939-70-164-6

ՀՏԴ 791:792  
ԳՄԴ 85.37+85.33

© Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ, 2016 թ.

## ՀԱՅ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻԾ ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ

Եթե խորհրդային կարգերի օրոք վավերագրական ֆիլմերը ենթարկվում էին իշխանությունների գաղափարախոսական գրաքննությանը, ապա անկախ Հայաստանում գաղափարախոսական պարտադրանքը վերափոխվել է պահանջարկով և շահութաբերությամբ: Պահանջարկը կապված է ֆինանսավորողի նախընտրությունների, շահութաբերությունը՝ սպառողի ցանկությունների ու կարիքների հետ: Հայաստանում վավերագրական ֆիլմերի արտադրությամբ զբաղվում են «Հայկ» կինոստուդիան, «Շարմ» հոլդինգը, «Երևան» ստուդիան, «Օրդֆիլմ» և «Բարս մեդիա» ֆիլմարտադրող ընկերությունները, «Մեդիա նախաձեռնությունների կենտրոնը»: Առաջին չորսի դեպքում թիրախային լսարանը Հայաստանում է՝ հայրենասիրական և ինքնաճանաչման թեմաների առաջնահերթություններով: «Մեդիա» նախաձեռնությունների կենտրոնը (նախկինում՝ «Ինտերնյուսի») Հայաստանյան գրասենյակ) ստեղծում է տարածաշրջանային սոցիալական հարցերի վերաբերյալ ֆիլմեր, և լսարանը հիմնականում Կովկասյան տարածաշրջանի բնակիչներն են: Այս պարագայում կինոն օգտագործվում է տարածաշրջանի ժողովուրդներին միմյանց մշակույթներին ու կենցաղին ծանոթացնելու նպատակով: «Բարս մեդիայի» առաջնային գործընկերները արտասահմանյան հեռուստաընկերություններն են, և թեմաների սահմանափակում չունի. կարևորը՝ թեմայի կամ հեղինակի դիտանկյան հազվագյուտ լինելն է: Վավերագրական ֆիլմեր արտադրելիս թվարկված բոլոր կազմակերպությունների հիմնական նպատակը փոքր էկրանն է՝ հեռուստատեսությունն ու համացանցը, չնայած որոշ ֆիլմեր հաջողություն են գտնում նաև կինոփառատոներում:

Այսպես կոչված «փառատոնային» և «հեռուստատեսային» ֆիլմերը Հայաստանում իրարից տարբերվում են առաջին հերթին արտադրական ժամկետներով. հեռուստատեսային ֆիլմերի դեպքում կարևորվում է ամեն ինչ հնարավորինս արագ ավարտելը: Գաղափարը սցենարական ձևաչափի մեջ տեղավորելուց հետո մեկից հինգ աշխատանքային օր տրամադրվում է նկարահանումներին, տասն օր էլ՝ մոնտաժին: Այսպիսի սահմանափակ ժամկետում մեքենայական կանոնակարգով աշխատանքի արդյունքում Հայաստանում ստեղծվող հեռուստատեսային վավերագրական ֆիլմն այսօր հեռու է արվեստ կոչվելուց: Ընդ որում, խնդիրը միայն ժամկետների մեջ չէ. եթե վավերագրությունը համեմատենք գեղանկարչության հետ՝ կտեսնենք, որ ինչպես իմպրեսիոնիստներին է հաջողվել կարճ ժամանակում ստեղծել արվեստի գործեր, այնպես էլ պահի արժեքը կարևորող և ամրագրող վավերագրությունները կարող են այդպիսի հավակնություն ունենալ:

Ի տարբերություն սրանց՝ փառատոնային ֆիլմերը կարող են ստեղծվել մի քանի ամսում կամ տարում. հեղինակն այս պարագայում կինոստեղծման երեք փուլում էլ (նախարտադրական, արտադրական, հետարտադրական) ավելի երկար ժամանակ կարող է ծախսել ստեղծագործական լուծումներ գտնելու համար:

Ուսումնասիրելով վավերագրական կինոն արվեստի տեսանկյունից՝ նպատակահարմար է հետազոտության առարկա դարձնել փառատոնային և համացանցային վավերագրությունները, որոնց արտադրական ժամկետներն ու գործընթացները առավելապես կախված են հեղինակի ցանկությունից (ավելի շատ ժամանակ տալով ստեղծագործական լուծումներ գտնելուն), ինչպես նաև այն հեռուստաֆիլմերը, որոնք ռեպորտաժային ժանրից դուրս են: Սեփական ցանկություններով և մտապատկերներով առաջնորդվելով՝ որոշ ստեղծագործողներ եղած միջավայրում փորձում են ստեղծագործական նոր արտահայտչամիջոցներ և լուծումներ գտնել:

Օրինակ՝ վավերագրող Արման Երիցյանի «Բաժանորդը ժամանակավորապես անհասանելի է» 22 րոպեանոց ֆիլմի նկարահանումները սկսվել են 2007 թվականին, ավարտ-

վել՝ 2014-ին: Այն պետք է լիներ դազադազործի մասին, սակայն արդյունքում ստացվել է ֆիլմ ստեղծագործական ճգնաժամի մասին. կինոռեժիսորը չի կարողանում ավարտին հասցնել դազադազործի մասին իր ֆիլմը, և ստացվում է ֆիլմ ոչ թե նրա մասին, այլ՝ նրա հիշատակին նվիրված: Ֆիլմի ռուս պրոդյուսերներն այն անվանել են «վավերագրական կինոյի «8 և 1/2»-ը»: Պատմություն պատմելու այս ձևն աշխարհում նոր չէ, սակայն Երիցյանի փորձից հետո հայ ռուսաճող կինոռեժիսորների շրջանում նկատվում է միտում այդ ուղի փորձարկելու:

Վավերագրող ռեժիսորներից, որպես պատումի նոր ուղիներ փնտրող, յուրահատուկ և ակնառու ձեռագիր ունեցող, կարելի է առանձնացնել Արկա Մանուկյանին: Շուրջ 10 տարվա ստեղծագործական պատմություն ունեցող Ա. Մանուկյանն ավարտել է ԵԹԿՊԻ-ի դրամատիկական ռեժիսուրայի բաժինը, հեղինակել է 14 ֆիլմ: Նա կարողանում է գտնել սովորական մարդկանց կյանքի հետաքրքրությունը և դա ներկայացնել հանդիսատեսին: Օրինակ՝ 2008թ. ժապավենով նկարահանած «Սիրով և երախտագիտությամբ» ֆիլմը (սցենարի հեղինակ՝ Վալերի Գասպարյան, օպերատոր՝ Ռուդոլֆ Վաթինյան) տակառագործ եղբայրների մասին է, որոնց արհեստը տոհմաբար է փոխանցվել: Հեղինակի մեկ այլ՝ «Ազնվամորի և ծուկ» 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 ծուկ» 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 նախապես են համաձայնության եկել: 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 օրգանականություն հաղորդել: Նույնատիպ մոնտաժային ոճ կիրառված է տակառագործների մասին պատմող «Սիրով և երախտագիտությամբ» ֆիլմում: Այն նկարահանված է ժապավենով, հետևաբար տեսախցիկը ազատ շարժելու հնարավորություն չի ունեցել, դրանից բացի, կադրերի նկարահանման համար ավելի շատ նախապատրաստական աշխատանք է տարվել: Արդյունքում նորից նույն՝ անօրգանականության զգացողությունն է առաջանում: Հնարավոր է, ռեժիսորի մեջ մնացել է մասնագիտական ցանկությունը՝ բեմադրելու, ուղղորդելու: Եվ հնարավոր է՝ այդ պատճառով նա իր ֆիլմերն անվանում է գեղարվեստավավերագրական (ենթադրաբար նկատի ունի վավերագրական-խաղարկային ոճը, քանի որ գեղարվեստական կարող է լինել թե՛ խաղարկային ֆիլմը, թե՛ փաստավավերագրականը, այն ժանրային բնորոշում չէ): Սակայն նույնիսկ եթե ընդունենք, որ ռեժիսորը նկարահանում է վավերա-խաղարկային ֆիլմեր, ապա միևնույն է, հերոսների հետ աշխատելու անօրգանականությունը պատմեջ է դառնում ֆիլմ-կինոդիտող 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:

Չայնի և պատկերի հետ ակնհայտ խաղի կարելի է հանդիպել նաև Արման Երիցյանի և Իննա Սահակյանի 2010թ. արտադրության «Հայաստանի վերջին լարախաղացը» 72 րոպեանոց ֆիլմում: Ցուցադրվող իրադարձություններին և խոսքերին հետևող, ուղեկցող ձայնային հավելումները, ակնթարթային մոնտաժային զուևա-լուսային էֆեկտները նպաստում են լիամետրաժ վավերագրական ֆիլմի և կինոդիտողի միջև հուզական կապի ձևա-

վորմանը:

Երիտասարդ կինոռեժիսոր Զարուք Շատյանի ֆիլմերում ևս կան խաղարկային տեսաբաններ, սակայն դրանք հանդիսատեսի մեջ ենթագիտակցական ըմբոստություն չեն առաջացնում՝ իրական լինելու տեսանկյունից: Նրա «Բեռնելով կյանքս» ֆիլմից հետո շատերի մեջ այլ հարց է առաջանում՝ արդյոք սա խաղարկային է, թե վավերագրական, և պատճառը բեմադրվածության տպավորությունը չէ, այլ այն, որ խաղարկային ֆիլմերի ռեժիսորի մասնագիտությամբ անձն այսքան անձնական ու հավաստի ֆիլմ է ստեղծել: Իրականում Զ. Շատյանի ֆիլմի ժանրային բնորոշումը «պսևդո-դոկումենտալն» է: Ժանրային սահմանազատումներն անվանելով հնացած՝ Զ. Շատյանը ցանկանում է, որ ֆիլմը ներկայացնա 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 Օնորե դը Բալզակը անդրադարձել է այս հարցին՝ գրելով. «Երբ մենք գիրք ենք կարդում՝ ճշմարտացիության զգացումն ասում է մեզ. «Սա սուտ է», - յուրաքանչ-յուր սխալ մանրուքի առնչությամբ»<sup>1</sup>:

Զ. Շատյանն իր «Ճանապարհի փլիխոփաները» ֆիլմում օգտագործել է նաև թաքնված տեսախցիկի մեթոդը, ինչը ևս տարածված չէ հայ կինոյում: Թաքնված նկարահանումը խնդրահարույց է թե՛ օրենքի տեսանկյունից, թե՛ ստեղծագործական էթիկայի, որոնք, սակայն, կապված են հեղինակի համարձակության ու համոզմունքների հետ: Նկարահանման այս մեթոդը մեզ հետաքրքրում է իրականության, նյութի արժանահավատության զգացողությունն առաջացնելու տեսանկյունից: Երբ տեսախցիկի առկայության մասին նկարահանվող տեղյակ է, նա ուշադրություն է դարձնում իր արարքներին, ինչը, որպես կանոն, վերածվում է խաղի. նկարահանվող օբյեկտը խաղում է ինքն իր դերը: Դրանից ազատվելու ամենարդյունավետ մեթոդներից է երկարաժամկետ և անընդհատ դիտարկող նկարահանումը, երբ նկարահանվող անձը սկսում է ուշադրություն չդարձնել տեսախցիկին: Սակայն նույնիսկ այդ դեպքում երաշխիք չկա, որ կգա ինչ-որ ժամանակ, երբ նկարահանվողն իսկապես կազատվի խցիկի առջև ինքն իր դերը խաղալու խնդրից: Իսկ իրավիճակային-կարճատև նկարահանումների դեպքում արժանահավատության հասնելու այդ մեթոդը հնարավոր չէ նույնիսկ փորձարկել: Թաքնված տեսախցիկի օգնությամբ վավերագրողն ավելի հեշտությամբ կարող է լուծել իր առջև դրված ստեղծագործական խնդիրները: Զ. Շատյանի «Ճանապարհի փլիխոփաներ» ֆիլմը կառուցված է թաքնված նկարահանումներով. հեղինակը նստել է տաքսի և հեռախոսի տեսախցիկով նկարահանել նրանց մեկնաբանությունները կյանքի տարբեր երևույթների վերաբերյալ: 2014թ. «Ոսկե ծիրան» կինոփառատոնում ֆիլմի ցուցադրումից հետո կարծիքներ հնչեցին, որ ռեժիսորական աշխատանքը ֆիլմում բացակայում է՝ արտառոց որևէ գործողություն չի կատարվում: Այստեղ ռեժիսուրան արտահայտվում է՝ տաքսիներում լուռ մնալով, դրանցից դուրս շրջապատում կատարվողի հանդեպ զգոն լինելով, վարորդների հետ «պահմտոցի խաղալով»: Շատյան ռեժիսորն իր նախնական մտահղացումն իրացնելու համար վարորդի առջև այնքան խորն է թաքնվել շարքային ուղևորի դիմակի հետևում, որ կինոդիտողի համար ևս նրա ներկայությունը չի նկատվում: Սակայն երբեմն լռելն ու զարգացող իրադարձությանը չմիջամտելը կարող է ռեժիսորական ավելի կարևոր քայլ լինել, քան թե միջամտելը: Զ. Շատյանն իր ֆիլմերով ոչ թե առօրեականացնում է արվեստը, այլ գտնում է առօրյա կյանքի այն հակադրությունները, որոնք կարող են հետաքրքրություն ներկայացնել շարժումագրական արվեստի համար: Անգլիացի վավերագրող Փոլ Վաթսոնը համոզմունք է հայտնել, որ «վավերագրությունը պետք է լինի հակասական»<sup>2</sup>:

1 Дробашенко С. В., Феномен достоверности. Очерки теории документального кино. Искусство, М.: Искусство, 1972, с. 27  
 2 David Wingate, Confessions of a Documentary Teacher, A Danish Journal of Film Studies, no. 16 (December 2003), p. 99

2005թ. մեկ այլ ուշագրավ փորձ արվեց հայ վավերագրության մեջ. օգտագործվեց անիմացիա: Սեյրան Երիցյանի «Ի՛նչ բանի եք, մարդիկ/Յայաքք» կուրսային աշխատանքը երկաթգծի «Սասունցի Դավիթ» կայարանի տարածքում տեղադրված Դավթի արձանի և նրա շրջակա միջավայրի հակադրության մասին է: Հեղինակի դիրքորոշումն ակնհայտ է՝ այդպիսի վեհաշունչ արձանը չպետք է շրջապատված լինի այդպիսի կենցաղով, առևտրով, աղբով: Այդ իսկ պատճառով որպես ֆիլմի լուծում ծառայում է արձանի անհետացումը տարածքից. կայարանի շենքը տեղում է, պատվանդանը տեղում է, արձանը չկա: Սա, իհարկե, ակնհայտ միջամտություն է, ինչը, սակայն, ֆիլմի ընդհանրական տպավորությունը ժանրային պատկանելության տեսանկյունից չի փոխում և կասկածի տակ չի դնում. անիմացիոն հնարքի կիրառմամբ հեղինակը միտում չունի ապատեղեկատվության տարածման: Բիլ Նիկոլսը, ում դասակարգումը վավերագրական կինոյի ենթաժյուրի վերաբերյալ այսօր ամենաընդունելի գիտական աղբյուրներից է, չի հերքում դիտարկող վավերագրական ֆիլմերում նվազագույն բեմադրության կամ միջամտության անկայությունը<sup>3</sup>: Անիմացիոն լուծումներով է նաև Վալենտին Պոտպոմոգովի մասին Նիկոլայ Դավթյանի «Քեռի Վալյա» (2009) ֆիլմը, որտեղ գծանկարների ու քանդակի կերպարները շնչավորվում են ու պատմում ֆիլմի հերոսի մասին:

Թեմաների տեսանկյունից կարելի է ժամանակակից հայ վավերագրական ֆիլմերը բաժանել հետևյալ կարգով՝ գյուղական կյանք, Յայաստանի մշակութային ժառանգություն, արվեստի բնագավառի աշխատողներ, սահմանափակ կարողություններ ունեցող անձինք. Սրանք այն թեմաներն են, որոնք, որպես կանոն, ներքին զարգացում և ներքին շարժում չունեն, ինչի պատճառով եղած ֆիլմերում գերակշռում են դրամատուրգիական թույլ զարգացում ունեցող սյուժեները: Եթե այս թեմաները համեմատենք իրական կյանքում եղած պոտենցիալ վավերագրական նյութի ներուժի հետ, կարելի է արձանագրել, որ եղած ներուժն օգտագործվում է խիստ թերի. ժամանակը և նրա բերած ձևային և բովանդակային փոփոխությունները կինեմատոգրաֆիկ միջոցներով գրեթե չեն էկրանավորվում, քանի որ ավելի հեշտ է պատումի զարգացումը խոսքային-պատմողական միջոցներով: Ժամանակի և նրա առաջացրած փոփոխությունների էկրանավորման ամենացայտուն օրինակներից է Յարություն Խաչատրյանի «Կոնդ» ֆիլմը. նա ոչ միայն արձանագրում է Կոնդ թաղամասի կենցաղային-մշակութային միջավայրը, այլև մոնտաժի միջոցով զգայական մակարդակով կինոդիտողին է փոխանցում այդ միջավայրի վերացման, դրա փոխարեն մեկ այլ քաղաքակրթության, մեկ այլ սոցիալ-մշակութային միջավայրի ձևավորման կանխատեսումը: Ակնհայտ է, որ այսպիսի արդյունքի հասնելու համար Հ. Խաչատրյանն ու իր աշխատանքային խումբն առնվազն մի քանի ամիս ժամանակ են անցկացրել նկարահանման տարածքում: Ժամանակակից հայ կինոյում այդպիսի շռայլություն իրենց կարող են թույլ տալ ուսանողները, այդ է պատճառը, որ նույնանման էֆեկտի հասել է Սեյրան Երիցյանը՝ Հեռուստառադիո ակադեմիայի երկրորդ կուրսում ուսանելու ընթացքում՝ «Ի՛նչ բանի եք, մարդիկ/Յայաքք» ֆիլմով:

Նախորդ դարի 20-ական թվականներին սկիզբ առած պոետիկ կինոն մինչ օրս փորձում է հաստատվել Յայաստանում: Ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում է մի օրինակ և նորից անհետանում: Ա. Փելեշյան, Ա. Վահունի, Հ. Խաչատրյան, Ռ. Գևորգյան. այս հայ հեղինակների՝ բարձրակետ համարվող ֆիլմերը պոետիկ բնույթ ունեն: Վերջին շրջանում նկարահանված այդպիսի ֆիլմերից կարելի է առանձնացնել Գարեգին Զաքոյանի «Քաջարան. քարի մետամորֆոզը» ֆիլմի հեղինակի տարբերակը, որը չի առնչվել կինոարտադրող կազմակերպությունների օրենքներին: Այն ցույց է տալիս, թե ինչպես է հողից մոլիբդեն և պղինձ առանձնացվում: Ֆիլմում խոսք չկա, շարժապատկերի ուժն էլ այնքան հաջող է օգտագործված, որ գիտակցության համար այլանդակ երևույթներն ընկալվում են որպես գեղեցկություն, այդ թվում՝ հանքանյութի կորզման արդյունքում ստացված, շրջապատի հա-

<sup>3</sup> Bill Nichols, Introduction to documentary, Indiana University Press, Bloomington, 2001, p. 100

մար խիստ վնաս ներկայացնող պոչամբարը: Չեղինակի գեղեցիկ պատկերացումը նկարահանվող նյութի մասին ձևավորում է ֆիլմի պոետիկ բնույթի գոյացումը: Երիտասարդ ստեղծագործողների ֆիլմերից, որոնցում զգացվում է համանման մոտեցում, կարելի է առանձնացնել Վարդան Դանիելյանի «Եսթիզներ ոսկեվազյան դաշտերից» 2009թ. ֆիլմը, որը ևս ԵԹԿՊԻ-ի կուրսային աշխատանք է: Այն ելակի ճանապարհորդության մասին է՝ դաշտից մինչև շուկա: Վ. Դանիելյանին հաջողվել է սովորական դաշտային ծանր աշխատանքի և գիշերային առևտրի տեսարաններից ստանալ գեղագիտական բարձր մակարդակով աչքի ընկնող ֆիլմ:

Կրթական հաստատություններում դասավանդում են խորհրդային կարգերի ժամանակաշրջանում իրենց ստեղծագործական ոճը հստակեցրած վավերագրողներ, որոնք ուսանողին փոխանցելով գիտելիք՝ չեն պարտադրում իրենց ոճային առանձնահատկությունների կրկնօրինակման հարցում և ազատ ստեղծագործելու դաշտ են ապահովում: Սա նվազեցնում է որոշակի ստեղծագործական հոսանքի առաջացման հնարավորությունը՝ ուսուցչի մոտեցումներով: Այս ազատությունը նաև հանգեցնում է ռեպորտաժային ֆիլմերի ի հայտ գալուն՝ զնահատական ստանալու նպատակով. հեղինակային ինքնուրույն ոճի հստակեցման խնդիրներով վավերագրական հաջողված ֆիլմերը հազվադեպ են: Խնդիրը բարդացնում է նաև ոլորտին առնչվող Հայաստանյան կրթական հաստատությունների աջակցության միջոցների սղությունը, որոնց առկայությունը ուսանողին շահագրգռելու հավելյալ խթան կլիներ:

Ստեղծվում է մի իրավիճակ, երբ կրթական հաստատությունն ապագա վավերագրողին տալիս է կամ փորձում է տալ գիտելիք, որի կարիքն աշխատաշուկայում չկա. այն ունի իր յուրահատուկ ներքին կանոնները՝ ստեղծագործական աշխատանքը խիստ կառուցվածքայնացված է (структуризация), ինչի շնորհիվ արվեստի հետ կապ չունեցող ուսումնական հաստատություններում այլ մասնագիտություն ստացած անձինք հեշտությամբ մուտք են գործում դաշտ: Նման խզվածության պայմաններում առաջանում է մասնագիտական սերնդափոխության խնդիր. հեռուստաընկերությունը խուսափում է աշխատանքային դանդաղ տեմպին ընտելացած երիտասարդին աշխատանքի վերցնելուց, շրջանավարտն իր հերթին խուսափում է հեռուստատեսությունում աշխատանքի անցնելուց՝ դա համարելով որակական հետընթաց մասնագիտական ասպարեզում:

20-րդ դարասկզբին Ձիգա Վերտովը ստեղծեց իր հայտնի ֆուտուրիստական մանիֆեստը «կինոաչքի» վերաբերյալ, ինչն իր շուրջը հավաքեց մի խումբ երիտասարդ ստեղծագործողների և նախանշեց Ռուսաստանում ստեղծագործական նոր հոսանքի ի հայտ գալը<sup>4</sup>: Այդպես էր նաև «Նոր ալիքի», «Սինեմա վերիտեի», «Դոգմա-95»-ի դեպքում: Այս օրինակները ցույց են տալիս, որ անկախ սոցիալ-քաղաքական պայմաններից և ժամանակաշրջանից, ստեղծագործական հոսանքների առաջացումը կարող է ակտիվացնել և ուղղորդել տարբեր աշխարհամասերում արվեստի այս կամ այն տեսակի զարգացումը: Հայաստանում այսօր բացակայում են ստեղծագործական այնպիսի միավորումներ ու խմբեր, որոնք գտել են իրենց ոճը և ստեղծագործական զգալի հաջողություն գրանցել: Թե՛ անհատ վավերագրողների, թե՛ արտադրող կազմակերպությունների և թե՛ կրթական հաստատությունների ստեղծագործական սկզբունքները հիմնված են անհատական համոզմունքների, փորձի և շահերի վրա: Հաշվի առնելով այս հանգամանքը, ինչպես նաև հայ վավերագրաֆիլմերի վերլուծությունը, առկա հնարավորություններն ու իրողությունները՝ կարելի է եզրահանգել, որ

- հայ վավերագրական կինոն հեռուստատեսայնացված է, և հեղինակներից շատերը չեն տիրապետում կինոլեզվի արտահայտչամիջոցների գրագետ օգտագործմանը;

- ժամանակակից հայ վավերագրական կինոն անհատականացված մակարդակով

<sup>4</sup> Տես՝ Ж. Садуль, Всеобщая история кино. Том 4 (первый полутом). Послевоенные годы в странах Европы 1919-1929, М.: Искусство, 1982, с. 260

գտնվում է որոնումների ու փորձարկումների փուլում;

- ժամանակակից հայ վավերագրական կինոյի զարգացման համար անհրաժեշտ է ոլորտի ուսումնական հաստատությունների հետևողական աշխատանքը՝ ուսանողին հիմնավոր հմտությունների փոխանցման և այդ հմտությունները փորձարկելու, ապա նաև կիրառելու դաշտի ապահովման հարցում;

- նկարահանվող վավերագրական ֆիլմերի գեղարվեստական արժեքի բարձրացման նպատակով անհրաժեշտ են ստեղծագործական միավորումներ, որոնք հակակշիռ կստեղծեն ֆիլմեր արտադրող ընկերությունների սահմանած խիստ սահմանափակ կանոններին;

- ուսանողներին տրամադրվող ֆինանսա-տնտեսական միջոցները պետք է դարձնել նրանց համար ավելի հասանելի, նաև արդյունքում ստեղծված ֆիլմերը կինոշուկայում ներգրավելու համար պայմաններ ստեղծել:

Sergey (Seg) Kirakosyan

#### **The Tendencies of Contemporary Armenian Documentary Film Summary**

Previously the Armenian documentary films were subjected to ideological censorship of Soviet government, nowadays the ideological censorship has transformed into market need and profitability. The interest of the author is situated between the preferences of the funder and consumer. Some of documentarians on the personal level try to find new creative expression and solutions for their works following their own desires and ideas. For the development of Armenian documentary cinema there is a need of innovative methods of education, creation of independent film unions that can contradict the structured traditions of film factories.

Сергей (Сер) Киракосян

#### **Возможности современного армянского документального кино Резюме**

Раньше армянские документальные фильмы были подвергнуты идеологической цензуре советского правительства, ныне идеологическая цензура превращается в потребности рынка и прибыльности. Интерес автора находится между предпочтениями основателя и потребителя. Некоторые из документалистов на личном уровне пытаются найти новые творческие выражения и решения для своих работ во исполнение своих собственных желаний и идей. Для развития армянского документального кино существует необходимость инновационных методов обучения, создания независимых кино союзов, которые могут противоречить структурированным традициям кино заводов.