

ԱՐՄԵՆ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

ՀԵՐՈՍԸ ԵՎ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ (Հայ կինոյի անցած ճանապարհից)

Ամեն ինչ հաշվարկված էր առաջին հայկական գեղարվեստական ֆիլմը ստեղծելիս. ճշտորեն ընտրված էր գրական նյութը, ռեժիսորը, բեմադրիչը, կարծես ճիշտ էին ընտրված դերասանները... Եվ էկրանի վրա ծավալվեց բավականին հագեցած սյուժեով, սուր իրադարձություններով հարուստ մի պատմություն: Եվ ֆիլմն ունեցավ հաջողություն, բավարարեց հանդիսատեսի սպասելիքները, բայց ֆիլմում չկա հերոս:

Գուցե ասվածն արտառոց թվա, մանավանդ, որ ֆիլմում առկա են տարբեր պերսոնաժներ, այն էլ այդպիսի վառ ընդգծված անհատականություններ, ինչպիսին են Բարխուդարը՝ Հովհաննես Աբելյան, Շապահկը՝ Նինա Մանուչարյան, Ռուստամը՝ Հրաչյա Հարությունյան և այլն: Բայց մենք փորձում ենք փնտրել և խոսել միայն հերոսի, այլ ոչ թե բնավորությունների և նույնիսկ հաջողված կամ չհաջողված դերակատարումների մասին: Եվ կա՝ այդպիսինը "Նամուսում", որն ինչ որ չափով համապատասխանի որևէ իդեալի. գուցե Սեյրանը և Սուսանը (ի դեպ, ֆիլմում թույլ, անդեմ դերակատարումներ էին), բայց չէ որ նրանք միայն միջավայրի և "նամուսի"՝ զոհն են, և ի՞նչ ճիգ նրանք գործադրեցին, որ դուրս գան իրենց պարտադրող ողբերգական վիճակից (չմոռանանք Հեզելի մախազգուշացումը, որ ստրուկը չի կարող համոզես գալ որպես հերոս):

Բայց ինչու այդ դեպքում ֆիլմը, չունենալով հերոս, ունեցավ հաջողություն հանդիսատեսի մոտ: Որովհետև չկար անհատական հերոսի պահանջարկը նույն այդ հանդիսատեսի մոտ:

Կար ուրիշ հերոսի պահանջարկ և շուտով այս պահանջարկին հայ կինոն արձագանքեց:

1925թ. Ս.Էյզենշտեյնը նկարեց իր հռչակավոր "Պոտյոմկին զրահա-
նավը": Այս ֆիլմի հաջողությունը պայմանավորված էր ոչ միայն Ս.Էյզենշտեյնի
կինոլեզվի նորարարությամբ, այլև, որը չափազանց կարևոր է, նոր հերոսի
հայթաթմամբ: Եվ սա համապատասխանում էր այդ տարիներին ձևավորված
/ոչ միայն Սովետական միությունում, այլ նաև Եվրոպայում/ իդեալի պատկե-
րացումներին: Խոսքը գնում է հերոս – մասսա փոխհարաբերության մասին:
20-րդ դարում պատմաբեմ բարձրացավ և այլ դեր ունեցավ այն ուժը, որը
կոչվում էր ժողովուրդ: Իսկ արվեստում՝ հատկապես կինոյում, այդ ուժն
իր մարմնավորումը գտավ հենց հերոս – մասսայի միջոցով: Եվ, ի պատիվ
հայ կինոգործիչների, առաջին հերթին Յամո Բեկ-Նազարյանի, չանտեսվեց
այս պահանջարկը:

Յ. Բեկ-Նազարյանը 1926 – 1928 թ. իրար հետևից նկարահանեց
երկու էպիկական կինոնկարներ՝ "Ջարե"- ն ու "Խասփուշ"- ը: Ի դեպ, այս
երկու ֆիլմերն էլ հատուկ տեղ են գրավում հայ կինոյում նաև այն պատճառով,
որ պատկերվում է այլ ժողովուրդների կյանքը և պատմությունը. Ջարեն
պատկերում է Չայաստանում բնակվող քուրդ - եզդիների կյանքը, կենցաղը
և ապրելակերպը, իսկ Խասփուշը՝ Պարսկաստանի աղքատ ժողովրդի
շարժումը 19-րդ դարի վերջում: Նման փորձ՝ անդրադառնալ այլ ազգերի
նկարագրությանը, հայ կինոգործիչները ձեռնարկեցին ասպագայում ևս երկու
անգամ (Քրդեր - եզդիներ, "Ապրումի արահետով"), որը շարունակություն
չստացավ: Բայց տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է այլ հանգամանք.
իսկապես հավաքական կերպարի ձևավորումը: Եկրանի վրա շարժվում էր,
շնչում էր ամբոխ, որի առաջ ոչ մի պատենշ չեն կարող կառուցել: Բերենք մի
մեջբերում Սաբիր Ռեզանից. "Յրաշալի է պատկերված Խասփուշի ամրապինդ
անցումը՝ ձեռքին վառված ջահը Թեհրանի մոտ փողոցներով անցնելիս:
Կադրերի շարքը թողնում է ցնցող տպավորություն, կարծես հրեղեն լիճը
սլանում է կատաղի հոսանքով՝ գիշերները գալարվելով և փնտրելով
մարդկային դժբախտությունների մեղավորներին":

Պատահական չէր, որ այս կադրերը մեծ տպավորություն էին թողել
Ֆրանսիացի գրող, հրապարակախոս Անդրի Բարբյուսի վրա: Ամբոխի
կերպարը ներգործական ուժ էր ձեռք բերել և ինչ-որ տեղ կարող էր

համեմատվել Ս.Էյզենշտեյնի ֆիլմի հետ, սակայն տեսե՞ք՝ ինչպես է բնութագրում "Իսա - փոշի" ամբոխին Կարեն Քալանթարը. "Մարդկային բազմության մեջ չկա անհատականություն և դրա համար էլ այն յուրահատկությունից զուրկ է: Քանի որ ռեժիսորին հետաքրքրում են դեմքեր, այլ ոչ թե մարդկանց ներքին աշխարհը, բնավորությունների ներքին կերպարանքը, բայց ոչ բնավորությունները, քանի որ բազմությունը այս ամբողջը տեսնում է մեկի դեմքով: Մեզ ցույց է տրված այսպես ասած տիպաժի բազմազանությունը, այլ ոչ թե հոգեբանական պատկերը:"

Թերևս ավելի շուտ կարելի է համաձայնել Գարեգին Վաքոյանի հետ, որը չի համաձայնվում Կ. Քալանթարի տված բնութագրման հետ և գրում է. «Սա բազմակերպար բազմություն է, որն ունի իր դեմքն ու բնավորությունը: Այն ակտիվ գործողությունը դարձնում է իր, գեղարվեստական մտապատկեր և գեղարվեստական պատմվածք: Իրոք՝ ֆիլմի բազմազանությունը չունի բնավորություններ, բայց ունի բնավորություն»:

Եվ իսկապես ինչու պետք է դեմքը, բնավորությունը անպայման անհատականացված լինեն: Կարևորը՝ ինչ է ասում այդ դեմքը և ուր է ծագում:

Սակայն այնքան ուժեղ են եղել ավանդական պատկերացումները, այսպես կոչված, հերոս- անհատականության մասին, որ ինքը՝ Յ. Բեկ-Նազարյանը, մինչև վերջ չվստահեց Էյզենշտեյնյան սկզբունքին և գերադասեց ընտրել միջին ծանապարհը: Գ.Զախրյանը նշել է, որ Յ. Բեկ-Նազարյանին հատուկ էր Էյզենշտեյնի և Պուդովկինի սկզբունքների միաձուլումը: Իսկ Պուդովկինն, ընդունելով հերոս - մասսայի սկզբունքը, այնուամենայնիվ, ծագում էր ցույց տալ էկրանային հերոս - անհատականության բնավորության ձևավորումը նույն 1926թ. նկարահանված "Սանկտ-Պետերբուրգի վերջը" ֆիլմը: Դամո Բեկ-Նազարյանը խոստովանել է, որ հանդիսատեսը կարող է չընդունել զուտ եթնոգրաֆիկ տարրերից բաղկացած ֆիլմը, իսկ "Ջարեն" եությամբ շաղախված է մման էպիզոդներով և, խուսափելով այդ "վտանգից", Յ. Բեկ-Նազարյանը ամբոխից վեր հանեց նաև անձնավորված պերսոնաժներ, թեկուզ Սայդոն՝ Դրաշյա Ներսիսյանի և Խղոն՝ Դամբարձում Խաչանյանի կատարմամբ "Ջարեն" ֆիլմում: Դ.Ներսիսյանի մարմնավորած աղքատ հովիվ Սայդոն՝ սիրահարված գեղեցկուհի Զարեին, ֆիլմի

“սիրային գծի” կենտրոնում է: Ի վերջո, նա պաշտպան է կանգնում իր սիրած էակին, որը հայտնվել է հարուստ Թեմուր Բեկի ձեռքում: Ավանդական մեղոդրամիկ սյուժե՝ ամրապնդված Զրաչյա Ներսիսյանի հուսալի խաղով: Եվ այնուամենայնիվ, այս սիրային գիծը չի բնորոշում ֆիլմի գեղագիտական արժեքը: Ոչ թե առանձին պերսոնաժները և նրանց գործողությունները, այլ մինչհեղափոխական շրջանի քուրդ ժողովրդի կյանքը, սովորույթները, ապրելակերպը, որը բավականին արտահայտիչ ձևով պատկերված է ֆիլմում, գլխավոր ասեկիքն է: Այստեղ հատուկ պետք է նշել ոչ միայն ռեժիսյոր Դամո Բեկ-Նազարյանի աշխատանքը: Այսօր էլ ֆիլմի պատկերային շարքը մեծ կապվորություն կարող է թողնել: Բայց հատուկ ուշադրություն է արժանի ֆիլմում մի կերպար, որ դրական գնահատականի է արժանացել նախ ժամանակակից քննադատության կողմից /տես.Ս. Երմոլիսկի/ “Ջարե” Առմեն Կինո “Պրավդա 30, 1927թ.”/, իսկ հետագայում բավականին հիմնովի մեկնաբանեց Սաբիր Ռիզաևը իր “Հայկական գեղարվեստական կինոմատոգրաֆիա” գրքում: Խոսքը վերաբերվում է Հ.հաչանյանի կատարմամբ, երիտասարդ խղոյի դերին: Ֆիլմի սկզբում Խոյն Ներկայանում է որպես հետամնաց հովիվ: “Պանդալուշ, անշնորք շարժումները, հիմար, ոչինչ չարտահայտող հայացքը, անվերջ բաց բերանը, ինչ-որ չափով բնութագրում են քուրդ խղոյին”, - գրում է Ս. Ռիզաևը, - “Երբ ինչ-որ մեկը խղոյին բան էր հարցնում, նա միանգամից չէր ընկալում: Ուշացած ռեակցիա: Բայց բերանացի վարվելն ուժեղացնում էր և ընդգծում անգրագետի մտավորապես հետամնաց ընկճվածությունը, որը մեծացել էր երիտասարդ մարդու վայրի ֆեոդալական պայմաններում:

Սրա հետ մեկտեղ, արտիստն ընդգծում է նախաստեղծ անմիջականությունը, որը հատուկ է բնության մարդուն: Ահա Ջարեն՝ Խոյն հաչանյանի քույրը գաղտագողի մատեցավ այծին, ձեռքերը դրեց կաթի շթի տակ: Հիմար դեմքի վրա հայտնվեց չարություն, աչքերը, որոնք մինչ այդ “հանգած էին” և անկենդան, փայլատակեցին, նա մենզորեն ժպտաց շուռ եկած քրոջը, գիտակցաբար աչքով արեց նրան”:

Այս մեծ պարբերությունը Ս. Ռիզաևի գրքից մենք բերեցինք մի նպատակով՝ ընդգծելու, որ խղոյի կերպարը ֆիլմում գրավում է ուրույն տեղ: Նա

անցնում է որոշակի ճանապարհ՝ անգիտակից վիճակից մինչև բողոքը, ուղղված Թեմուր Բեկի, և ընդհանրապես, հարուստների իշխանության դեմ: Ինչպես այս, այնպես էլ այլ ֆիլմերում կիրառվեց այն ժամանակներում տարածված և հաստատված սովետական արվեստում մամանտիպ հերոսի սկզբունքը: Այսինքն՝ շեշտը դրվում էր ոչ թե նրա վրա, թե ինչպես է գործում հերոսը, այլ թե ինչպես նրա բնավորության մեջ սկիզբ է առնում ինքնագիտակցությունը:

Բնավորության կայացում, ահա որքան շքեղ էր "հիշատակվում" այս թեզը:

Բերենք ևս մի օրինակ Սաբիր Ռիզակի տեքստից՝ արդեն Հրաչյա Ներսիսյանի՝ Սայդոյի դերակատարման մասին. "Սուր այրող հայացքը, բուռն խանդավառությունը, կատաղությունը, պատրաստ եմ ես ցանկացած ակնթարթ պոկել բոլոր այս պոռթկումները, Սայդոն Ներսիսյանի մասնակցությամբ խոչընդոտվեց կամքի ուժով, մտավոր աշխատանքով, գրգռված բանականությամբ":

Այստեղ ես կցանկանայի ընդգծել երկու բառ՝ "խոչընդոտություն" և "...բանականություն"

Ի՞նչ է ստացվում. փորձառու կինոգետ Ս. Ռիզակը չի կարող անտեսել դերասան Հրաչյա Ներսիսյանի մարդկային հզոր ինտելեկտը, բայց նաև չի կարող շրջանցել կերպարի պարզունակ էությունը: Ստացվում է հակասություն. բայց այստեղ Համլետյան կոմպլեքսի խնդիրը չէ: Ոչ իհարկե, մենք գործ ունենք միամիտ կերպարների հետ: Եթե գրականության մեջ կան այսպիսի հասկացողություններ, ինչպիսին են "ավելորդ մարդ" կամ "փոքր մարդ", ապա ինչու չի կարող լինել "միամիտ մարդ", մանավանդ, որ նա գրավեց զգալի տարածք այն տարիների սովետական արվեստում:

1923 թ. հայ կինոյում ռեժիսոր Պատվական Բարխուդարյանը նկարեց "Կիկոս" ֆիլմը: Այստեղ իր լավագույն կինոդերերից մեկը խաղաց Համբարձում Խաչանյանը: Իր ռեժիսորական աշխատանքով ու պատկերային շարքով ֆիլմը աչքի չընկավ, բայց դրամատուրգիական մտահղացմամբ և հերոսի կոնցեպցիայի ընկալմամբ արժանի է ուշադրության: Ֆիլմը նկարվել է ըստ Ս. Դարբինյանի համանուն վիպակի, իհարկե ոչ մի կապ

չունի թումանյանական հեքիաթի հետ, բայց այնուամենայնիվ անունը՝ Կիկոս, բազմանշանակ է: Համբարձումն Խաչանյանի Կիկոսը նույն ծնունդն ունի ինչ Խղոմ: Հետամնաց գյուղացի, որ չգիտի՝ ինչ է կայարանը և հանկարծ հայտնվում է քաղաքական անցուղարձի կիզակետում: Գործողությունները տեղի են ունենում քաղաքացիական պատերազմի տարիներին, և Հ. Խաչանյանի հերոսը հայտնվում է մեկ սպիտակների, մեկ կարմիրների բանակում: Կոմիկականն այստեղ ակնառու է. Կիկոսը ոչ թե ընտրություն է կատարում, այլ միայն ականայից, հանգամանքների բերումով է գործում, նաև դրամատիկ է, եթե ընդունենք, որ Կիկոսը հաճախ ոչ գիտակցում, ոչ էլ զնահատում է իրավիճակը: Նա գերի է ընկնում “սպիտակների” ձեռքը և նրան, որպես “կարմիր հրամանատար”, մահվան են դատապարտում: Բայց ահա ամբոխի մեջ Կիկոսը նկատում է իր կնոջը... Մոռանալով ամեն ինչ՝ անկեղծ ուրախանում է. չէ՞ որ վաղուց չէր տեսել նրան: Բարձր զնահատականի է արժանի Հ. Խաչանյանի խաղը, բայց եկենք խոստովանենք, կարող ե՞մք այս պերսոնաժին, ինչպես նաև այլ գործող անձանց ընդունել և ճանաչել որպես հերոս: Խնդիրը այն չէ, որ նման հերոսները արժանի չեն ուշադրության, չեն կարող վայելել հանդիսատեսի համակրանքը: Նրանք կարող են նույնիսկ արթնացնել մեր հոգիներում խղճահարության զգացում: Հենց այստեղ է խնդիրը՝ խղճահարություն... Հանդիսատեսը, հատկապես “այն ժամանակվա” հանդիսատեսը կարող էր նույնիսկ իրեն և իր նմանին տեսնել էկրանին, բայց նմանվել այդ հերոսին, ընդունել նրան որպես իդեալ՝ հագիվ թե դա հնարավոր էր:

Համեմատության համար բերենք մեկ այլ օրինակ: Նույն տարիներին Ռուսաստանում հրատարակվեց Միխայիլ Շոլոխովի հռչակավոր “Խաղաղ Դոմ” վեպը: Գրիգորի Մելեխովը Կիկոսի նման հայտնվել է քաղաքացիական պատերազմի թոհուրոհի մեջ: Նա էլ չունի քաղաքական կողմնորոշում, ոչ մի կուսակցության չի պատկանում, բայց միամիտ նրան չես համարի: Նա ինքնուրույն գիտակցության տեր մարդ է, ամբողջ վեպի ընթացքում փորձում է ճանաչել և աշխարհը, և անցնում է փորձությունների միջով, ի վերջո, արժանանում է ողբերգական ճակատագրի՝ հակադրելով և ճակատա-

գիրը, աշխարհը և իր մեջ փայփայած մեծ սերը: Գրիգոր Մելեխովը, իհարկե, նույնպես զոհ է, բայց ոչ միայն զոհ, այլ նաև հերոս:

Իսկ սովետահայ կինոյում իսկական հերոսի կարգավիճակ կարելի է շնորհիվ միայն հերոս - մասսային՝ ամբոխին, որը ազատ է "կոմպլեքսներից":

Մելեխով չգտնվեց մեր կինոհրապարակում, անձնավորված պերսոնաժներն այնպես էլ չդարձան անհատականություն, այսինքն՝ հերոս: Այստեղ միայն անմիջական միջավայրի մասին չէ խոսքը, դա լայն իմաստով այն է, ինչ շրջապատում է, և ավելին, պայմանավորում է մարդկանց գոյությունը: Եվ անմիջական միջավայրը, բարքերը, սովորույթները "Նամուս" ֆիլմում առանձնակի նշանակություն ունեն և, որպես կանոն, նույնիսկ ամենաակտիվ գործող անձինք դառնում են իրենց շրջապատի զոհը:

Մարդ ասածը չորս կողմից շղթայված էր բազմաթիվ կաղապարներով և արգելակներով, "զաղափարական դոգմաները չհաշված", և նա, կարծես, ուներ միայն մեկ հնարավորություն՝ ակտիվ գործողության համար հանձնվել հոսանքի բացարձակ կամայականությանը: Այսինքն՝ եթե չես ուզում մնալ շղթայված, ապա "տրվիր հոսանքին", իսկ թե ուր կտանի հոսանքը, արդեն դու չես որոշում: Ականա հիշում ես հայտնի ամերիկյան ֆիլմի վերնագիրը՝ "Քամուց քշվածները": Բայց այնտեղ կա հերոսուհի՝ Սկարլետը՝ Վիվիեն Լին, որը ոչ միայն տրվում է, այլ նաև՝ դիմադրում: Սա իմիջայլոց: Մեր դեպքում՝ հոսանքին տրվողը ակամայից հայտնվում է զոհի, կամ խամաճիկի կարգավիճակում:

Դերոսն իր ազատագրման համար դեռ պետք է անցներ դժվարին ճանապարհ:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Սաբիր Ռիզան Զայկական գեղարվեստական կինոմատոգրաֆիա, Ե. 1963 թ. էջ 104:
2. Քաղաքար, Զառն Բեկ - Նազարյան, Ե., 1973 թ. էջ 64:
2. Սաբիր Ռիզան Զայկական համր կինո: Ե., 1976 թ., էջ 55:
3. Սաբիր Ռիզան "Զայկական գեղարվեստական կինոմատոգրաֆիա" Ե., 1963 թ., էջ 96:
4. Սաբիր Ռիզան "Զայկական գեղարվեստական կինոմատոգրաֆիա" Ե., 1963 թ., էջ 95: