

ԻՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՏԱՑՈԼՄԱՆ
ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԻՆՈԱՐ-
ՎԵՍՏՈՒՄ

Լինելով մարդու գիտակցության մեջ
օբյեկտիվ աշխարհի գեղարվեստա-
կան արտացոլման արդասիք, արվեստի ամեն մի տեսակ
յուրովի է արտահայտում իրականությունը: Այդ յուրօրինա-
կությունը պայմանավորված է ոչ միայն յուրահատուկ՝ էս-
թետիկական վերաբերմունքով դեպի իրականությունը (որն
ընդհանուր է բոլոր արվեստների համար), այլև առանձին
արվեստների գեղարվեստա-պատկերային ուրույնությամբ:

Իրականության նկատմամբ արվեստի տեսակների էսթե-
տիկական վերաբերմունքի ընդհանրությունը ամենեին էլ չի
նշանակում այդ վերաբերմունքի բացարձակ նույնություն
բոլոր տեսակների համար:

Բոլոր արվեստները, այդ թվում նաև կինոարվեստը, ի-
րականության գեղարվեստական արտացոլման խնդրում լը-
րացնում են միմյանց:

Արվեստի ամեն մի տեսակ ունի իր գեղարվեստական
ինքնուրույնությունը, իր սեփական ռեալիզմ-էսթետիկան:
Այլապես անհասկանալի կլիներ, թե մարդկությունը դարեր
շարունակ ինչո՞ւ է օգտվում իրականության գեղարվեստա-

կան արտացոլման (կամ ճանաչման) տարատեսակներից: Ըստ երևույթին, գեղարվեստական արտացոլման տարատեսակությունը պայմանավորված է արտացոլվող (ընկալվող, պատկերվող, ճանաչվող) առարկայի տարատեսակությամբ, տարահատկությամբ:

Արվեստի ամեն մի տեսակ ուրույն է ոչ միայն իրականության գեղարվեստական պատկերման իր միջոցներով, այլև այն իրական նյութով կամ իրականության այն կողմերի և հատկությունների ոլորտով, որոնց գեղարվեստական պատկերումը անմիջականորեն կարող է իրականացվել տվյալ գեղարվեստական միջոցների օգնությամբ:

Արվեստի տեսակների յուրահատկության ուսումնասիրությունը, թվում է, թե պետք է ընդգրկի ոչ միայն նրանց արտահայտչաձևերի քննությունը (որն, ի դեպ, առանձին վերցրած կարող է հանգեցնել տվյալ արվեստի ֆորմալ բնորոշմանը), այլև այն հարցի պարզաբանումը, թե ի՞նչ ունալ երևույթներ են, որ պայմանավորում են տվյալ արվեստի բնույթը, այդ թվում նաև գեղարվեստական արտահայտչական ձևերը: Յուրահատկություն ունեն ոչ միայն բոլոր արվեստները միասին վերցրած, այլև առանձին արվեստները և նրանց բոլոր բաղկացուցիչները առանձին-առանձին: Յուրահատուկը վերաբերում է առանձին արվեստի տեսակի թե՛ ձևին, թե՛ բովանդակությանը, թե՛ արտացոլման առարկային, թե՛ ֆունկցիային և թե՛ արտահայտչական միջոցներին:

Հասկանալի է, որ արվեստի այս կամ այն տեսակի սպեցիֆիկան պարզաբանելու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ նրա բոլոր բաղկացուցիչների յուրահատկությունը:

Դժբախտաբար մեր տեսական գրականությունն աղքատ է նման աշխատություններով: Մեզ մոտ, լավագույն դեպքում, ուսումնասիրման նյութ է դարձել առանձին արվեստների պատկերա-արտահայտչական միջոցների և ձևերի հարցը: Առանձին արվեստներում իրականության գեղարվեստական արտացոլման մյուս հարցերը շափազանց քիչ են ուսումնասիրվել: Համարյա բոլորովին չի լուսաբանված արվեստի

այս կամ այն տեսակի ֆունկցիայի հարցը՝ կապված արվեստի սպեցիֆիկ առարկայի հետ:

Տվյալ հոգվածում փորձ կկատարվի միայն պարզաբանել մասամբ այդ հարցը, կապված արվեստի տեսակներից մեկի՝ կինոարվեստի հետ:

* * *

Արվեստի տարբեր տեսակների էության և ֆունկցիայի հարցերը քննելիս, մատերիալիստական էսթետիկան հատուկ ուշադրություն է դարձրել այդ արվեստների արտացոլման ոլորտի յուրահատկությունների վրա: Մենք իզուր մոռացության ենք մատնել այդ էսթետիկայի կուտակած փորձը, մանավանդ լեսինգյան տեսությունը՝ ժամանակային և տարածական արվեստների սահմանների մասին, որը ձևակերպված է նրա հանճարեղ «Լաոկոոն կամ գեղանկարչության և պոեզիայի սահմանների մասին» գրքում:

Լեսինգի մտքերի ողջ պաթոսն այստեղ ուղղված էր արվեստի տեսության մեջ տեղ գտած այն սխալ տեսակետի դեմ, թե արվեստի տեսակները հանդիսանում են միմյանց ընդօրինակություններ կամ միևնույն բովանդակության տարածություններ միայն: Նա պայքարում էր արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի յուրահատուկ-սպեցիֆիկ բնույթի համար, ելնելով արտացոլման ռեալ օբյեկտից:

Լեսինգը ցույց տվեց, որ արվեստներից յուրաքանչյուրի ուժն այն առարկայի մեջ է, որը ենթակա է անմիջական ընդօրինակման արվեստի տվյալ տեսակի կողմից: Նկարչություն, օրինակ, գործ ունի տարածական մարմինների հետ, «հետևաբար մարմիններն իրենց տեսանելի հատկություններով կազմում են նկարչության առարկան»: Գրականությունը, ընդհակառակը, գործ ունի ժամանակում զարգացող երևույթների հետ, «հետևաբար գործողություններն են կազմում պոեզիայի առարկան»¹: Ցանկանալ, որպեսզի գը-

¹ Г. Э. Лессинг, Лаокоон, ГИХЛ, М., 1957, стр. 187.

շահանութիւնը հատկապէս ցուցադրի առարկան իր ամբողջութեամբ, կամ թե նկարչութիւնը հատկապէս պատկերի գործողութեան զարգացումը՝ կնշանակի պահանջել նրանցից փոխել իրենց ֆունկցիաները, հետևաբար և դադարել որպէս այդպիսին գոյութիւն ունենալուց։

Այդ չի նշանակում ամենեւին, — շարունակում է իր միտքը Լեսինգը, — թե գրականութիւնն իրավունք չունի պատկերել մարմիններ, իսկ կերպարովեստը՝ գործողութիւն։ Ընդհակառակը, եթե նրանք կամենում են հարազատ մնալ ոչ միայն իրենց էութեանը, այլև իրականութեանը, պարզապէս անգոր են խուսափել դրանից, քանի որ մարմիններն իրականութեան մեջ գոյութիւն ունեն միմիայն շարժման, գործողութեան վիճակում, իսկ շարժումն ու գործողութիւնն էլ՝ կոնկրետ մարմինների ոլորտում։ «Այսպիսով, — շարունակում է Լեսինգը, — նկարչութիւնը կարող է պատկերել նույնպէս և գործողութիւններ, սակայն միմիայն միջնորդավորված ձևով, մարմինների օգնութեամբ։ ... Պոեզիան պետք է պատկերի նաև մարմիններ, սակայն միմիայն միջնորդավորված ձևով, գործողութեան օգնութեամբ»¹։

Այս ամենից պարզ է դառնում, որ խոսելով գրականութեան և նկարչութեան կամ ժամանակային և տարածական արվեստների սահմանների մասին, Լեսինգը նկատի ունի այդ արվեստների սպեցիֆիկ, այլ ոչ բացարձակ առարկան, մի բան, որ վճռական նշանակութիւն ունի արվեստի տեսակների յուրահատկութիւնը պարզելիս։

Լեսինգյան տեսութիւնն ամբողջութեամբ վերցված այսօր չի կորցրել իր նշանակութիւնը, շնայած նրա առանձին հղրակացութիւնները միակողմանի են, մեզ համար անընդունելի։

Արվեստների սպեցիֆիկ սահմանների հարցն առավել կարևորութիւն է ստանում 20-րդ դարում, երբ տեղի ունի արվեստի տեսակների խիստ տարբերակում։ Բացի այդ, գեղարվեստի աշխարհն է մուտք գործել կինոարվեստը։

¹ Г. Э. Лессинг, Лаокоон. էջ 188 (ընդգծումը իմն է — Ժ. Ս.)։

Վերջինս այն արվեստն է, որը միավորում է ժամանակն ու տարածությունը, շարժականիով, սակայն, ո՛չ ժամանակային և ո՛չ տարածական արվեստներին: Կինոն միաժամանակ և՛ ժամանակային արվեստ է, և՛ տարածական արվեստ: Իրահետևանքով է, որ կինոտեսաբանները սկզբից մինչև մեր օրերը կինոարվեստի սպեցիֆիկան պարզելու նպատակով դիմել են կամ ժամանակային, կամ էլ տարածական արվեստների սպեցիֆիկ առանձնահատկություններին: Համեմատական մեթոդը կինոգիտության մեջ համարյա միակ միջոցն է դարձել կինոսպեցիֆիկան պարզելու համար:

Դեռևս «համր» կինոյի տեսաբանները՝ Լ. Դելլուկը, Ռ. Հարիսը, Լ. Մուսսինակը և ուրիշներ կինոն համեմատում էին մի կողմից գրականության և թատրոնի, մյուս կողմից՝ նկարչության և գրաֆիկայի հետ:

Ելակետ ունենալով 20-ական թվականների կինեմատոգրաֆիան (ներա համրությունը, այն հանգամանքը, որ էկրանն այդ ժամանակ լի էր գրական-թատերական պրիմիտիվ ներկայացումներով), նրանք կինոն համարում էին տեսանելի գրականություն կամ շարժվող պատկեր: Այն հանգամանքը, որ «համր» կինոն ընկալման ուրիշ զգայարան չուներ, քան տեսողությունը, նրանց իրավունք էր տալիս սահմանելու, թե կինոն կերպարվեստ է շարժման մեջ, կամ՝ տեսանելի գրականություն¹:

Սակայն, եթե կինոսպեցիֆիկայի մեկնաբանման համեմատական այդ մեթոդը «համր» կինոյի տեսաբանների աշխատություններում արդարացված էր ուսումնասիրման առարկայի ընույթով, ապա այն միանգամայն անընդունելի է ժամանակակից կինոտեսության համար: Վերջինիս նյութը, անշուշտ, կինոարվեստի ժամանակակից պրակտիկան է:

Կինոն ժամանակակից առումով՝ մի արվեստ է, որն այնքան է ինքնուրույն դեպի իրականությունն ունեցած իր էս-

¹ См. Л. Деллюк, Фотогения кино, М., 1924; Р. Гарис, Философия фильма, Academia, Л., 1927; Л. Муссинак, Рождение кино, Academia, Л., 1926.

թեոիկական վերաբերմունքով, որ նրա և մյուս արվեստ-
ների միջև որևէ համեմատություն կարելի է կատարել մի-
միայն ընդհանուր, տեսական առումով: Իրականության էս-
թետիկական բացահայտման այն սպեցիֆիկ միջոցները, որ
գեղարվեստի աշխարհ բերեց կինոն՝ «գործողությունը՝ գոր-
ծողությամբ, շարժումը՝ շարժմամբ բացահայտելու ընդու-
նակությունը», ոչ միայն հանդիսացան իրականության ավե-
լի լայն և ավելի խոր ընկալման միջոցներ, այլ, որ ամե-
նակարևորն է, իրականության նոր ընկալման միջոցներ,
կամ, որ ավելի ճիշտ է, իրականության ուրույն, նոր կողմե-
րի ընկալման միջոցներ: Ինչպես նշում է պրոֆ. Ի. Իոֆֆեն,
«դրանով ստեղծվեց կինոպատկերման սկզբունքային տար-
բերությունը նկարչականից, կադրի տարբերությունը նկա-
րից: Հաղթահարելով նկարչության անշատվածությունը, կի-
նոն հաղթահարեց նաև տարածության և ժամանակի անշա-
տումը: Կինոն տալիս է շարժվող տարածությունը և ժամա-
նակի առարկայական ընթացքը: Կինոն տալիս է ժալալվող,
փոփոխվող տեղությունը և տեսանելի տեականությունը»:

Այնինչ մինչև օրս էլ կինոգրականության մեջ դեռևս իշ-
խող է հանդիսանում հենց համեմատական մեթոդը: Անա-
լոզը կինոէսթետիկայի սկզբնաքարն է դարձել: Ոչ միայն
«համը» կինոն են անվանել «էկրանային նկարչություն»,
«կինոյակերպ թատրոն և գրականություն», այլ առավել շա-
փով՝ հնչում, գունավոր կինոն:

Ձայնը, դառնալով կինոկերպարի անբաժանելի բաղկա-
ցուցիչներից մեկը, կարծել տվեց, թե այսուհետև էկրանը
պետք է հանդիսանա թատրոնի և գրականության մասսա-
յականացնողը: Բարեբախտաբար դա տեղի չունեցավ: Եթե
կինոն օգտվում է գրականությունից և թատրոնից, ապա մի-
այն և միայն նրանցից հեռանալու նպատակով: Այն օրը,
երբ իրականանան կինոն թատրոնի կամ գրականության ըն-
դորինակություն համարողների երազանքները, գրում է Ռենե

• И. И. Иоффе, Синтетическое изучение искусства и звуковое кино, Л., ГМНЛ, 1937, стр. 353.

կլերը, կինոն կմահանա¹, կինոն կմահանա որպես արվեստ։
Եվ ոչ այն պատճառով, որ թատրոնը կամ գրականությունը
կինոյից ավել կամ պակաս արվեստներ են, այլ որովհետև
կինոարվեստի սահմաններն անհամատեղելի են մեկ ուրիշ
արվեստի սահմանների հետ։

Այդ սահմանների անտեսմամբ են բացատրվում ժամա-
նակակից այն կինոգործիչների և կինոքննադատների տեսա-
կետները, ըստ որոնց կինոն լոկ ընդլայնում է հին արվեստնե-
րի հնարավորությունները։ Այսպես, կինոռեժիսյոր Մ. Ջիաու-
րելին իր «Կինոֆիլմի պատկերման ձևի մասին» հոդվածում
գրում է, թե «գունավոր կինոնկարն ըստ իր ձևի հանդիսա-
նում է կենդանացած, ժամանակի և տարածության մեջ
շարժվող նկարչություն»²։ Ըստ նրա, գունավոր կինոյի և
նկարչության միջև որևէ էական տարբերություն չկա, բացի
շարժումից։ Նա նույնիսկ ջանում է սահմանել ժամանակա-
կից կինոարվեստի ժանրերը, ելնելով նկարչությունից³, նրա
զարգացման ուղին տեսնելով ռուսական ռեալիստական
կերպարվեստի սկզբունքների և ավանդների յուրացման
մեջ⁴։

Իսկ կինոռեժիսյոր Ս. Գերասիմովը պարզապես գտնում
է, թե «կինոն դա պոեզիան է, գրականությունը, բայց մի-
այն ձեռք բերած... սուբյեկտիվ տպավորության ուժն ու
պարզությունը»⁵։

Տեսականորեն շատ ավելի պատճառաբանված, բայց
ըստ էության ավելի խճողված, նույն այդ տեսակետները ի
հայտ են գալիս մեր կինոտեսաբաններից շատերի աշխա-
տանքներում։

Լ. Կոզլովը, խոսելով կինոարվեստի սինթետիկության
մասին, գտնում է (և ընդգծում), որ «կինոն հանդիսանում

¹ Р. Клер, Размышления о киноискусстве, изд. «Ис-во», М., 1958, стр. 105.

² Сб. «Вопросы мастерства в советском киноискусстве, ГИЗ, М., 1952, էջ 59:

³ Նույն տեղում։

⁴ Նույն տեղում, էջ 61:

⁵ Նույն տեղում, էջ 11:

է պոնդիայի և նկարչության սինթեզը»¹։ Ճիշտ է, ի տարբերություն «համր» կինոյի տեսարանների, Լ. Կոզլովը ջանում է բացատրել, թե իր ասած սինթեզը բառացի չպետք է հասկանալ։ «Պոնդիայի և նկարչության սինթեզը չի նշանակում անշարժ, քարացած միաձուլում»²։ Սակայն ո՞վ ասաց, որ Լ. Կոզլովի տեսական նախորդները սինթեզն այլ կերպ էին հասկանում։ Եվ, առհասարակ, մի՞թե սինթեզ բառը հենց չի նշանակում տարբեր նյութերի օրգանական միացություն, - և միացություն, որի արդյունքը նոր որակ է տալիս։

Կարևորն այստեղ, անշուշտ, սինթեզ բառի ճիշտ մեկնաբանումը չէ, այլ հենց այդ բառի օգտագործումն իբրև կինոարվեստի սպեցիֆիկան բնորոշող ըմբռնում։

Սովետական կինոգիտության մեջ, հատկապես վերջին տարիներում, սինթեզ բառը գոյության առանձնահատուկ իրավունք է ստացել որպես կինոսպեցիֆիկան սպառող հասկացություն։ Այդ մտքի անառարկելիությունը ոչ մեկի մոտ կասկած չի առաջացնում։ Պայքարը գնում է միմիայն սինթեզ բառի այս կամ այն մեկնաբանման օրինականության շուրջը։ Այսպես, Ան. Վարտանովը «Սցենարի կինեմատոգրաֆային պատկերայնության մասին» հոդվածում գրում է, թե կինոյում «հաճախ սինթեզի բնույթը շատերի կողմից միանգամայն սխալ է հասկացվում։ Հաշվի չի առնվում հատկապես այն փաստը, որ կինոյում սինթեզվող արվեստներն անճանաչելիորեն ձևափոխվում են (եթե, իհարկե, դատենք նրանց մասին ոչ թե արտաքինապես, այլ ըստ նրանց կատարած գեղարվեստական ֆունկցիաների էության)։ Կինեմատոգրաֆում նրանք մասնակցում են ոչ իբրև ինքնուրույն արվեստներ, այլ որպես պատկերային անալոգներ, որպես ողջ գեղարվեստական կուլտուրայի հետ գենետիկորեն կապված էսթետիկական կարգեր»³։ Պարզ է, որ այս տողերի հե-

¹ «Искусство кино», 1956, № 11, էջ 84։

² Նույն տեղում, էջ 85։

³ «Вопросы киносценарии», вып. 3, изд. «Искусство», М., 1959, էջ 124 (ընդգծումը մերն է — Ժ. Ս.)։

դինակի համար միանգամայն անվիճելի փաստ է այն, որ կինոն արվեստների սինթեզ է, միայն թե սինթեզ է ոչ ըստ ձևի, այլ՝ ըստ էության։ Տարբեր արվեստները մասնակցում են կինոպատկերմանը, այսինքն՝ կազմում նրա գեղարվեստական ոլորտը։ Վարտանովը, հակառակ իր կամքի, հետևողականորեն հանգում է կինոն իր սպեցիֆիկայից զրկելու տեսակետին։ Հարցն ամենևին էլ այն չէ, թե կինոյում արվեստները ձևափոխվում են, այլ այն, որ նրանք ձևափոխվում են կինոպատկերման մեջ. սա նրա տեսակետի պայման է։

Կինոն, անշուշտ, օգտվում է և՛ խոսքից, և՛ ձայնից, և՛ գույնից և՛ լույս ու ստվերից, և՛ դերասանի արվեստից... Սակայն դա դեռևս չի նշանակում, թե կինոն սինթեզում է գրականությունը, կերպարվեստը, թատրոնը և այլն։ Դա այդպես չէ։ Ծիշտ նույն ձևով, ինչ ձևով որ պլաստիկայի առկայությունը նկարչության մեջ չի նշանակում, թե նկարչությունն անալիզի է ենթարկում կամ ակնառու է դարձնում գրականությունը և ընդհակառակը...

Կինոն օգտվում է տարատեսակ արտահայտչամիջոցներից, և այդ պատճառով նա սինթետիկ արվեստ է, բայց ոչ արվեստների սինթեզը։

Կինոյի սպեցիֆիկան իրոք նրա սինթետիկ բնույթի հետ է կապված, այն բանի հետ, որ նա ըստ իր էության ժամանակա-տարածական արվեստ է։ Բայց սինթետիզմը կինոյում ոչ թե արվեստի տարբեր տեսակների սինթեզի հետևանք է, այլ իրականության տարբեր կողմերի սինթետիկ արտացոլման հետևանք։ Ուստի և, մեր կարծիքով, անհրաժեշտ է կինոյի բնույթի հարցը քննել նախ և առաջ գեղարվեստական արտացոլման ուրույն ֆունկցիայի հետ կապված (իհարկե, կարելի է քննել նաև տարբեր արվեստների սինթեզի հարցը այս կամ այն ֆիլմում. սակայն դա ածանցյալ հարց է և, ինքնին վերցրած, չի կարող բացահայտել կինոարվեստի բնույթը)։

Անկասկած, կինոն արվեստների սինթեզ համարող տեսակետը տրամաբանական շարունակությունն է առհասարակ

րակ արվեստների ֆորմալ բնորոշման: Եթե տարբեր արվեստները իրականության արտացոլման տարբեր ձևեր են միայն՝ գրականության իրականության արտացոլման խոսքային ձևն է, երաժշտությունը՝ հնչյունային, նկարչությունը՝ գույնային և այլն, ապա կինոն իրականության արտացոլման այնպիսի ձև է, որ միավորում է բոլոր արվեստները՝ գրականությունը, երաժշտությունը, կերպարվեստը, թատրոնը և այլն: Այս իմաստով կինոն սինթետիկ արվեստ է:

«Կինոյի էսթետիկական հատկությունների մասին» հոդվածում Ս. Ֆրեյլիխը գրում է. «Կինոն սինթեզում է իր մեջ մյուս արվեստների արտահայտչամիջոցները:

Նկարչությունից և քանդակագործությունից՝ նա վերցնում է ակնառու կերպարի անմիջական ազդեցությունը.

Երաժշտությունից՝ հարմոնիայի և ռիթմի զգացումը՝ ձայների աշխարհի միջոցով.

Գրականությունից՝ նրա ընդունակությունը սյուժեի միջոցով արտացոլելու աշխարհը իր բոլոր կապերով և միջնորդավորվածություններով.

Թատրոնից՝ դերասանի արվեստը»¹:

Հետևելով այս տրամաբանությանը, կարելի է հարցնել. հապա մյուս, հին արվեստները՝ նկարչությունը և քանդակագործությունը, գրականությունը, երաժշտությունն ու թատրոնը, որտեղից են վերցրել նրանք իրենց արտահայտչամիջոցները՝ ակնառու պատկերը, հարմոնիայի և ռիթմի ըզգացումը և այլն, և այլն: Զէ՛ որ նրանց արտահայտչամիջոցները իրականության ուրույն արտացոլման հետևանք են. իսկ ինչո՞ւ կինոյինը, ի տարբերություն այլ արվեստների, պետք է միջնորդավորված լինի, սինթեզված: Մի՞թե կինոն չպետք է դիտել ընդհանուր տեսական այն սկզբունքներով, ինչ և մյուս արվեստները: Եթե՝ այո, ապա կինոյի արտահայտչամիջոցները պետք է քննել իրականության արտացոլման նրա ֆունկցիայից ելնելով: Ըստ ամենայնի հեղինակը

¹ «Вопросы киноискусства», № 4, изд. АН СССР, М., 1960, стр. 53.

հակված է բացասաբար լուծելու այդ հարցը: Վերը նշած մեջբերումից անմիջապես հետո կարդում ենք հետևյալը. «Կինոն ներծծել է բոլոր արվեստները՝ և՛ թատրոնը, և՛ նկարչությունը, և՛ գրականությունը (իսկ մյուս արվեստները — Ժ. Ս.), բայց դա ոչ այս է, ոչ մյուսը, ոչ էլ երրորդը, նա ընդգրկում է իրենով այդ արվեստներն ամբողջականությամբ և միաժամանակ արտահայտում նրանց բոլոր առանձնահատկությունները:

Նրանցից և ո՛չ մեկին կինոն չի կարող փոխարինել, որովհետև միացնում է նրանց զանազան հատկությունները միայն: Խոսքը հատկապես վերաբերում է սինթեզին և ոչ թե միախառնությանը: Հակառակ դեպքում կինոն չէր կարողանա ինքնուրույն կերպով վճռել իրականության պատկերման խնդիրները»¹:

Քննենք Ս. Ֆրեյլիխի մտքերը հերթականությամբ և ապա փորձենք եզրակացության հանգել:

Նախ տեսնենք, թե որքանով է ճիշտ կինոյում տարբեր արվեստների արտահայտչամիջոցների այն սինթեզը, որը բնորոշվում է այստեղ:

Եթե կինոն ակնառու կերպարի անմիջական ազդեցությունը վերցնում է ուրիշ արվեստներից, ապա ինչո՞ւ անպայման նկարչությունից և քանդակագործությունից, ինչո՞ւ այդ նույնը նա չի վերցնում թատրոնից, որտեղ ակնառու կերպարն իր էությամբ ավելի է հարազատ կինոկերպարին (վերցնենք թեկուզ կերպարի շարժման առկայությունը թատրոնում և կինոյում):

Եթե գրականությունից կինոարվեստը վերցնում է իրականության սյուժետային արտացոլումը, ապա ինչպե՞ս վարվել այն գրականության և այն կինոյի հետ, որոնք զուրկ են կուս սյուժեից՝ ժամանակի ընթացքում տրվող դեպքերի և դեմքերի աստիճանական զարգացումից (թե՞ այդտեղ գրականության և կինոյի միջև կապ չկա):

¹ «Вопросы истории», էջ 54, տե՛ս նաև С. Фрейлих, Искусство экрана, изд. «Знание», М., 1961, էջ 5, С. Фрейлих, Драматургия экрана, изд. «Ис-во», М., 1961, էջ 17:

Եթե հարմոնիայի և ռիթմի զգացողութիւնը երաժշտութիւնից՝ ձայների աշխարհի միջոցով է կինոարվեստ գալիս, ինչպե՞ս վերաբերվել անձայն կինոյի կամ կինոֆիլմի անձայն էպիզոդների հետ: Թե՞ նրանք զուրկ են հարմոնիայից և ռիթմից (հիշենք թեկուզ համր ֆիլմերը):

Եթե թատրոնից կինոն վերցնում է միայն դերասանի արվեստը, ապա ինչպե՞ս խոսել թատրոնի և կինոյի կապի մասին, երբ հարկ է քննել այնպիսի ֆիլմեր, որոնցում կամ պարզապես բացակայում է մարդու կերպարը (ասենք թե Յորենս Իվենսի «Անձրև» ֆիլմը), կամ էլ՝ պրոֆեսիոնալ դերասանը (օրինակ, «Մարավ» իտալական ֆիլմը):

Այս ամենից պարզ է, որ Ս. Յրեյլիխի դրույթն անպայման չէ կինոյի էութան համար առհասարակ: Բացի այդ, այս կարծիքը, կամա թե ակամա, հանգեցնում է կինոարվեստը սեփական արտահայտչամիջոցներից զրկելու եզրակացութիւնը, էլ չենք խոսում այն մասին, որ այն միանգամայն զրկում է կինեմատոգրաֆիան նաև արտացոլման ինքնուրույնութիւնից:

Միանգամայն ճշմարիտ է լեհ տեսաբան Ե. Տեպլիցը գրելով, թե նման դրույթ պաշտպանող տեսաբանները, որպես օրենք, չեն կամենում զբաղվել կինոյի պատկերաարտահայտչական միջոցներով ըստ էութան, քանի որ իբր թե կինոն որպես սինթետիկ արվեստ ոչինչ նոր բան չի բերում, որոնք գոյութիւն չունենային մյուս արվեստներում:

Եթե այստեղ հիշենք նաև այն, որ կապիտալ աշխատութիւններում ևս կինոսպեցիֆիկան և արվեստների սինթեզը որպես հոմանիշներ են դիտվում, ապա պատկերն ավելի պարզ կդառնա: Այսպես, «Մարքս-լենինյան էսթետիկայի հիմունքները» ծավալուն կոլեկտիվ աշխատութիւնը, որն արդեն դասագրքային իրավունքով է հրատարակվել, կինոարվեստի էութան հարցը քննելիս չափազանց թույլ փորձ է միայն կատարում դուրս գալ արվեստի տեսակների, այդ թվում նաև կինոյի, առանձնահատկութիւն ձևական բնորոշման տահմաններից: «... Արվեստի տեսակներն ուսումնասիրելիս գլխավոր հարցը հանդիսանում է արվեստի առանձին

տեսականների իմացական հնարավորությունների յուրահատկություն և առանձնահատկության հարցը», — կարգում ենք «Արվեստների տեսականներն ու ժանրերը» գլխում¹։ Եվ ապա... արվեստի տեսականներից յուրաքանչյուրը զարգանում է հասարակական կյանքի նոր երևույթների և հասարակական գործունեության այս կամ այն ձևերի արտացոլման հիման վրա²։

Այս գիտական, ճիշտ մեթոդոլոգիական տեսակետը, սակայն, միանգամայն մոռացության է մատնվում, երբ հարցը վերաբերում է արվեստի կոնկրետ տեսականներին։ Կինոարվեստի յուրահատկությունը կինոյին վերաբերող բաժնում դիտվում է՝ ամենևին էլ նկատի չունենալով վերոհիշյալ ընդհանուր ելակետը։ Կինոյի սինթետիկ բնույթը կրկին բացահայտվում է կինոն արվեստի մյուս տեսականների հետ համեմատելով՝ գրականության, թատրոնի, կերպարվեստի և այլն³։ Ըստ որում, այդ համեմատությունը գնում է բացարձակապես արտահայտչամիջոցների նույնության և տարբերության ընդգծման շրջանակներում։ Կինոյի և նկարչության տարբերությունն, օրինակ, գույնի արտահայտման խնդրում համարվում է այն, որ «ժամանակակից գունավոր լուսանկարչության զարգացման աստիճանը հնարավորություն չի տալիս կինոյին մրցակցելու նկարչության հետ»⁴։ և առհասարակ գույնի խնդրում կինոն չի հասնի նկարչությանը, որովհետև «գույնի օգտագործման բնույթը կինոյում և նկարչության մեջ մի փոքր տարբեր է»⁵։ Կինոյի և մյուս արվեստների սկզբունքային, էական, օբյեկտիվ-առարկայական տարբերությունների մասին՝ ո՛չ մի խոսք։ Տեսական-մեթոդոլոգիական ճիշտ դրույթները մնացին որպես լոկ դեկլարացիա։ Կինոսպեցիֆիկան անհետացավ, տարրալուծվեց

¹ «Основы марксистско-ленинской эстетики», ГИПЛ, М., 1961, էջ 466, ընդգծումը մերն է — Ժ. Ս.։

² Նույն տեղում, էջ 470, ընդգծումը մերն է — Ժ. Ս.։

³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 518, 520, 521։

⁴ Նույն տեղում, էջ 520—521։

⁵ Նույն տեղում, էջ 521։ Ընդգծումը մերն է — Ժ. Ս.։

արվեստի մյուս տեսակների արտահայտչաձևերի մեջ: Եվ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել:

Քանի դեռ կինոն համարվում է սինթեզող, տարբեր արվեստները մի ընդհանուր հայտարարի բերող, ժողովող արվեստ, կինոսպեցիֆիկան էլ սինթեզայնությունն է լինելու: Կինոն արվեստների ժողովածու է, արվեստների հանրագումար: Ավելին՝ բոլոր արվեստների լիակատար ժողովածու: Այսպիսին է, վերջին հաշվով, կինոմատոգրաֆիայի ընդունված բնորոշումը:



Կինոէսթետիկան շափազանց քիչ է զբաղվել կինոարվեստի օբյեկտով: Սովետական կինոէսթետիկան՝ առավելապես:

Կինոարվեստի ուսումնասիրումը կինոյի արտահայտչամիջոցներով սահմանափակելը խիստ միակողմանի, շափազանց նեղ էլք է կինոէսթետիկայի համար: Սա արդեն պարզ է դարձել գեղագետների համար: Տեսարաններն սկսել են անհանդստության նշաններ ցույց տալ: Հսկում են բողոքի ձայներ՝ առաջ անցնելու մասին: Կինոառարկայի հարցը օրակարգային է դառնում:

«Որքան էլ որ ուսումնասիրվել են կինոյի սպեցիֆիկ միջոցները... կինոարվեստի տեսությունը, որպես իսկական էսթետիկական գիտություն, առաջ չի շարժվել»¹, «Կինեմատոգրաֆիայի գեղարվեստական ինքնուրույնությունը ընդունում են, համենայն դեպս խոսքով, կարծես թե բոլորը... Սակայն ժամանակը չէ՝ արդյոք, առաջ գնալով, սկսել փորձ կատարել ֆիլմն ամբողջապես ընդգրկել, փորձել գտնելու կինեմատոգրաֆիայի սպեցիֆիկ առարկան»²:

Կինոյի առարկայի հարցը, որքան էլ ոմանք խուսափեն նրանից, ըստ երևույթին, կինոէսթետիկայի հիմնական հարցերից է:

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 8, 1956, էջ 73:

² В. Турбин, Товарищ время и товарищ искусство, М., 1961, էջ 83: (Ընդգծումը հեղինակինն է):

Բայց չափազանց քիչ բան է արված այդ հարցը պարզելու ուղղությամբ: Համարյա ոչինչ:

Երկու-երեք ամսագրային հոդվածներից բացի, մենք համարյա ուրիշ բան չունենք:

Կինոսպեցիֆիկայի մասին բանավեճի ժամանակ, որը բացեց «Իսկուսություն կինո» ամսագիրը դեռևս 1956 թվականին (№ № 6, 7, 8, 11), տպագրված հոդվածներից հատկապես երկուսում հեղինակները դրեցին նաև կինոարվեստի առարկայի հարցը:

Հարցի լուծման ամենաընդունելի միջոցն առաջարկեց Կ. Նեմեշը «Կինոարվեստի օրենքների և միջոցների մասին» հոդվածում:

Նա գտնում է, որ կինոարվեստի, ինչպես և արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի, սպեցիֆիկան անհրաժեշտ է որոշել, ելնելով արտացոլման տեսությունից, գործ ունենալով արտացոլման օբյեկտի, սուբյեկտի և ձևի հետ: «Կինոարվեստի ժազման պրոցեսը, — գրում է նա, — ցույց է տալիս, թե ինչպես կինոյի ապագա առարկան (իրականության որոշակի կողմերը և երևույթները) առաջ բերեց ճանաչման նոր ձև»¹,

Միանգամայն ճիշտ դրույթ: Սակայն հետազայում Կ. Նեմեշը ամենևին էլ չի կամենում խոսել այն մասին, թե իրականության այդ ո՞ր կողմերն են, որ արտացոլվում են կինոյում և բնորոշում նրա սպեցիֆիկան: «Իրականության որոշակի կողմերը» այդպես էլ անորոշության մեջ են մնում: Ավելին: Կինոսպեցիֆիկան նա հանգեցնում է, վերջիվերջո, կինոարտացոլման միջոցներին: «Ամենից առաջ կարևոր է... այն, թե կինոն ինչպե՞ս է ճանաչում իրականությունը: Իսկ այն երևույթների հարցը, որոնք կինոն ի վիճակի է ընդգրկել, ճանաչել, պետք է համարել կողմնակի հարց (ընդգրծումը մերն է — Ժ. Ս.), որովհետև իրականության ոչ թե քանակական, այլ որակական որոշակիության հետևանք է կինոն որպես արվեստի նոր տեսակ: Կնշանակի, խոսելով

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 7, 1956, էջ 90:

կինոարվեստի սպեցիֆիկայի մասին, պետք է բնորոշել... ճանաչման բնույթը նրա պատկերի միջոցով¹։

Ինչպես նկատում է Կ. Պիոտրովսկին, այսպիսով Կ. Նեմեշի մոտ ճանաչման տեսությունը գլխավայր է դրվում, իսկ մատերիալիստական էսթետիկայի գլխավոր հարցը՝ ի՞նչն է որոշիչը հանդիսանում՝ առարկա՞ն, բովանդակությունը, թե՞ ձևը, վճռվում է հոգուտ կինոարվեստի «տրադիցիոն» տեսության²։

Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ լուծում է տալիս ինքը՝ Կ. Պիոտրովսկին մեզ հետաքրքրող հարցին՝ «Կինոյի առարկայի սպեցիֆիկայի մասին» հոդվածում։ «... Կինոյի առարկայի սպեցիֆիկայի պրոբլեմը ոչ միայն գոյության իրավունք ունի, այլ վճռական դեր է խաղում, եթե այդ տեսությունն իրոք կամենում է գնալ մատերիալիստական էսթետիկայի ուղիով», — իրավացիորեն գրում է նա իր հոդվածի սկզբում³։

Նրա կարծիքով, «արվեստի կոնկրետ տեսակի սպեցիֆիկ առարկան հանդիսանում է այն տիպականը, որն ի հայտ է գալիս բազմակերպ իրականության այս կամ այն կոնկրետ կողմում⁴։ Ըստ որում, Կ. Պիոտրովսկին բացատրում է, թե տիպականը թորպես ելակետ գտնվում է բուն իրականության մեջ և ոչ թե արվեստում, որպես սուբյեկտիվ ակտ⁵։

Զխոսելով այն մասին, որ այս տեսակետն անխուսափելիորեն հանգեցնում է գեղարվեստական ստեղծագործության պասսիվության սկզբունքին, նկատենք, որ արվեստի առարկայի և տիպականի նույնացումը Կ. Պիոտրովսկուն բերում կանգնեցնում է արվեստի տեսակների սպեցիֆիկայի նույն այն «տրադիցիոն տեսության» առաջ, որի դեմ նա պայքարում էր իր հոդվածի սկզբում։ «Ծրածիշտ կամ նը-

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 7, 1956, էջ 90։

² Նույն տեղում, № 8, 1956, էջ 74։

³ Նույն տեղում։

⁴ Նույն տեղում, էջ 80 (տրված է շղատառով)։

⁵ Նույն տեղում, էջ 79։

կարիչ, դերասան կամ գրող կարող է լինել այն մարդը, ով ընդունակ է ձայնի կամ գույնի, շոշափելի ձևերի կամ միայն խոսքի միջոցով արտահայտել տիպականը¹։

Գալույ՛ կինոյին, Կ. Պիոտրովսկին, հավատարիմ իր տեսակետի տրամաբանությանը, գրում է. «Գեղարվեստական կինոյի սպեցիֆիկ առարկան, նրա առավելությունը արվեստի մյուս տեսակների հանդեպ, հանդիսանում է կյանքի բազմապիսի շարժման ձևերի միջոցով արտահայտվող տիպականը²։ Այս բնորոշման մեջ առնվազն երկու աչքի զարնող անճշտություն կա, նախ, «բազմապիսի շարժման ձևերի միջոցով» կարող է տիպականը արտահայտվել ոչ միայն կինոյում, այլև ուրիշ արվեստներում, օրինակ՝ պարարվեստում։ Եվ ապա։ Տիպականը կինոյում, ինչպես և մյուս արվեստներում, հանդիսանում է ոչ թե արտացոլման առարկան, այլ արտացոլված առարկան։ Իսկ դրանք ամենեին էլ միևնույն բաները չեն։ Արվեստում տիպականը բոլորովին էլ չի կարող ուղղակիորեն նույնացվել արտացոլվող առարկայի հետ, քանի որ այդ տիպականը՝ իբրև իրականության արտացոլում, ոչ թե վերջինիս մեխանիկական փոխադրումն է արվեստի երկի մեջ, այլ ստեղծագործական ակտի հետեւանք։ Այս տարրական ճշմարտության մոռացումը հանգեցնում է արվեստի առանձին տեսակների յուրահատկությունների անտեսմանը։

• • •

Եթե արվեստի ընդհանուր տեսության հիմնական հարցը արվեստի և ողջ իրականության էսթետիկական առնչության հարցն է, ապա արվեստի առանձին տեսակի էսթետիկայի համար այդ հարցն առավել կոնկրետ, մասնագիտական հարց է։ Ծարտարապետության կամ կերպարվեստի տեսությունները, օրինակ, չեն կարող հանգել արվեստի և ողջ իրականության ընդհանուր կապին. այստեղ հարկ է նշել ոչ

¹ «Искусство кино», № 7, 1956, стр. 79.

² Նույն տեղում, էջ 82 (տրված է չղատառով)։

միայն այդ կապի յուրահատուկ ձևը, այլև, որ ամենից կարևորն է, այդ յուրահատուկ ձևը պայմանավորող ռեալ բովանդակությունը: Եթե, ասենք, դիմանկարային արվեստի արտացոլման օբյեկտը մարդն է, որպես հոգեկան և ֆիզիկական անկրկնելի միավոր-անհատ, իսկ բնանկարինը՝ բնությունը և նրա հարաբերությունը մարդու հետ, ապա ճարտարապետությունն ի վիճակի չէ վերստեղծելու ոչ մարդկային կերպար և ոչ էլ բնության պատկերը: Ծարտարապետության մեջ արտացոլվում են մարդկային հասարակության ընդհանուր ըմբռնումները, դարաշրջանի ընդհանուր էսթետիկական ոգին:

Արվեստի առանձին տեսակներում իրականության գեղարվեստական արտացոլման պրակտիկան ցույց է տալիս, որ յուրաքանչյուր արվեստ յուրահատուկ է ոչ միայն արտացոլման իր հնարներով, այլ նախ և առաջ՝ արտացոլվող օբյեկտով: Յուրաքանչյուր արվեստ ի վիճակի է առավել լրիվ և անմիջականորեն արտացոլել իրականության որոշակի կողմերը, որոնք էապես ազդում են արտահայտչական միջոցների վրա և պայմանավորում գեղարվեստական պատկերի (կամ բովանդակության և ձևի) սպեցիֆիկան տվյալ արվեստում: Այսպես, դեպի իրականությունն ունեցած մարդու հուշական վերաբերմունքը լիովին և անմիջական ձևով արտացոլվում է երաժշտական հնչյունների միջոցով: Երաժշտական պատկերի սպեցիֆիկան պայմանավորված է հենց մարդու զգացմունքների, նրա ներաշխարհի (այլ ոչ իրերի աշխարհի) արտահայտմամբ:

Մտածողության պրոցեսը, մարդու գաղափարական կյանքը, նրա հոգեբանությունը ամբողջական և անմիջական արտացոլում են գտնում գրականության մեջ: Ո՛չ երաժշտությունը և ո՛չ էլ մեկ այլ արվեստ ընդունակ չեն նույնքան ճշգրիտ բացահայտել մտավոր և հոգևոր կյանքի բազմազանությունը, որքան գրական խոսքի արվեստը:

Մարդկանց և իրերի ակնառու պլաստիկայում արտահայտվող, նրանց երևույթայինում զրոկոսվող էության պատկերողը կերպարվեստն է:

Արտացոլման օրյեկտի յուրահատկության հարցը շատ ավելի բարդ է, երբ գործ ունենք սինթետիկ արվեստների՝ թատրոնի և կինոյի հետ: Այդ հարցը բարդ է ոչ միայն այն պատճառով, որ այստեղ համատեղ գործում են զանազան կարգի արտահայտչամիջոցներ, միանգամից արտահայտելով և՛ մարդուն, և՛ նրան շրջապատող իրականությունը, ըստեղծելով և՛ ակնառու պատկեր, և՛ մտապատկերներ: Հարցի լուծման բարդությունը հիմնականում այն է, որ թատերական և կինոարվեստներում արտացոլման անմիջական և միջնորդավորված առարկաները շատ ավելի բարդ կապի մեջ են, քան մյուս արվեստներում:

Ծթե դժվար չէ բնորոշել տեսանելի և ունկնդրելի արվեստների առարկայական զանազանությունները (սաշքի առարկան այլ է, քան ականջի առարկան», — Կ. Մարքս), ապա այլ է վիճակը սինթետիկ արվեստներում: Այստեղ գեղարվեստական պատկերի զգայական բնույթը բազմապլան է:

* * *

Կինոն, գոյություն ունեցող մյուս արվեստների համեմատությամբ, այն արվեստն է համարվում, որը, իբր թե, իրականության արտացոլման խնդրում որևէ սահման չի ճանաչում: Կինոարվեստն արտահայտում է ողջ իրականությունը, նրա համար այդ խնդրում որևէ դժվարություն գոյություն չունի, — պնդում է կինոտեսաբանների ճնշող մեծամասնությունը: Այս եզրակացությունը ելնում է, ըստ երևույթին, կինեմատոգրաֆիայի՝ «շարժվող պատկերի» նկարահանման լայն հնարավորություններից:

Կինոյի առարկայի անսահմանությունն այնքան բնական, ինքնըստինքյան հասկանալի փաստ է համարվում, որ մինչև այժմ սովետական Վինոգրադսկիները հարկ չեն համարել դրանով զրազվելու Ավելին: Կինոարվեստի սպեցիֆիկան հենց նրա առարկայի անսահմանությունն է համարվում: Դրանում են տեսնում մեր տեսաբաններից շատերը կինոարվեստի տարբերությունը մյուս արվեստներից: Ահա դրա նմուշներից. «Բնական է, որ արվեստի ամեն մի տե-

սակ ունի իր սեփական կենսական ոլորտը, որը ամենից լավ պատկերվում է կամ արտահայտվում նրա գեղարվեստական միջոցներով¹։ Այլ է հարցը կինոյում. «Միջոցների սինթեզը... ընդլայնում է կինոյի համար կենսական բովանդակության ոլորտը, հասու դարձնում նրան կյանքը համարյա առանց կորուստի... Կինոյի առարկան դարձել է ամեն բան... Ոչ մի բանի առջև կինոարվեստը կանգ չի առնում, ոչինչ նրան չի զարմացնում, ոչ մի բանից նա չի նահանջում»²։ Մեկ ուրիշը գրում է. «Ինչ վերաբերում է հիմնական հարցին՝ դեպի իրականությունը կինոյի ունեցած ճանաչողա-էսթետիկական հարաբերությանը, ապա... չկա մի այնպիսի բնագավառ արտաքին աշխարհում կամ մարդոց ներքին կյանքում, որը հնարավոր չլիներ ոչ միայն պատկերել էկրանի վրա, այլև խորապես ուսումնասիրել, ընդհանրացնել, տիպականացնել, տալ նրան էսթետիկական, գիտական կամ բարոյական գնահատական»²։

Կինոգրականության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ կինոարվեստի անսահմանության տեսությունը կառուցված է կինոյում իրականության ոչ թե անմիջական, այլ միջնորդված արտացոլման հնարավորությունների վրա։ Սակայն, ինչպես դեռևս լեռնիզն էր նշում, արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի յուրահատկությունը կամ սահմանը կապված է այն առարկայի հետ, որն անմիջականորեն կարող է արտահայտվել տվյալ արվեստում։ Եթե այս արդարացի պահանջը կիրառենք նաև կինոյի վերաբերյալ, ապա կըտեսնենք, որ կինոպրակտիկան ժխտում է այն դրույթը, թե ողջ իրականությունն է իր օբյեկտը։

Կինոյում, օրինակ, իրական երևույթի նկարահանման հավաստիությունը սահմանափակում է մտածողության պրոցեսի ամբողջական պատկերումը։ Մտքի միակ, բայց և համապարփակ արտահայտչամիջոցը (նկատի ունենք ան-

¹ Сб. В. Ждан, О природе кинематографического образа, О киноискусстве. Специфика, образность, мастерство *ժողովածուն*, М., 1965, էջ 150։

² Н. Лебедев. О специфике кино, *ևույն ժողովածուն*, էջ 125—126։

միջական արտացոլումը) խոսքն է։ Այդ է պատճառը, որ հոգեբանական բարդ պրոցեսներն արտահայտելիս կինոն սովորաբար դիմում է գրականության օգնությանը, նրա էսթետիկային՝ ներքին մենախոսություն և երկախոսություն, դիկտորական կամ հեղինակային խոսք և այլն¹։

Այս առումով շափազանց վիճելի է Զ. և Գ. Ֆելդմանների կարծիքն այն մասին, թե «ասոցիատիվ մոնտաժը կարող է արտահայտել ցանկացած, ամենախոր և ամենաբարդ, ամենանվիրական և ամենաաղոտ մտքերը»²։ Վկայակոչելով Կ. Դրեյերի «Ժաննա դ'Արկի տառապանքները» ֆիլմի ֆինալային կադրերը, ուր ժաննան խարույկի վրա այրվելիս դիտում է իրեն շրջապատող կյանքը (լացող կանայք, կուրծք ուտող երեխա, երկնքում ճախրող թռչուններ և այլն), նրանք պնդում են, թե «Ժաննայի մտքերի ներքին դիտակետն այնքան պարզ է արտահայտված այստեղ, որ անհրնար է այդ անել մյուս, «հին» արվեստներում»³։

Ասոցիատիվ մոնտաժի օգնությամբ, իհարկե, հնարավոր է մտքեր հաղորդել, բայց միայն ամենաընդհանուր, արքայատրական հասկացություններ, ինչպես ասենք Վ. Պուդովկինն իր «Մայր» ֆիլմում սառցահալի և բանվորական ցույցի մոնտաժման միջոցով արտահայտեց պրոլետարական պայքարի անպարտելիության գաղափարը։ Սակայն ասել, որ իրական պատկերների համակցման օգնությամբ հնարավոր է առավել, քան խոսքի միջոցով, արտահայտել ամենաբարդ մտքերն անգամ՝ շափազանցություն է։ Ինչպես ճիշտ նշում է Ա. Մաշերտը, «դա, իհարկե, ամենախսկական սխալմունք է. միտքը ամրապնդվում է խոսքով, նրանով արտահայտվում և ձևակերպվում։ Մտածողությունը և լեզուն անբաժա-

¹ Այս դեպքում կինոն, իհարկե, սինթեզում է գրականությունը. բայց այդ չի նշանակում, թե նա անասառակ գրականության սինթեզ է, որ նա կոչված է գրականությունը սինթեզելու։ Հարցն այն է, որ կինոն դիմում է գրականությանը՝ կյանքի արտացոլման իր սեփական ֆունկցիան կատարելիս։ Կինոն իրականության սինթետիկ արտացոլման իր պահանջից չլիքելով է, որ այս կամ այն դեպքում դիմում է մյուս արվեստներին, այլ ոչ թե մյուս արվեստներին դիմելով է ձեռք բերում իր ֆունկցիան։

² Дж. и Г. Фельдман, Динамика фильма, М., 1959, էջ 90։

³ Նույն տեղում, էջ 91։

նկի հեն¹։ Եվ, իհարկե, ճշմարիտ էր Հեգելը, երբ գրական արվեստի առավելությունը մյուս բոլոր արվեստների նկատմամբ տեսնում էր հատկապես մարդկային մտքի և հոգու գործունեության արտահայտման մեջ և նշում այդ խնդրում խոսքի անփոխարինելությունը²։

Մի՞թե նույնը չէ, երբ մենք համեմատում ենք կինոն երաժշտության, կերպարվեստի և թատրոնի հետ։ Զիջելով առաջինին հուզական երանգներում, կինոն հենց երաժշտության օգնությամբ էլ, կրկին միջնորդված ձևով, շանում է հարստացնել իր էմոցիոնալ հնարավորությունները։ Կի-

¹ Н. Лебедев, О специфике кино, էջ 15։

² Այդ չէ՞ արդյոք պատճառը, որ գրական որոշ երկեր պարզապես անհնար է թարգմանել կինոյի լեզվով։ Այդպես է թվում, օրինակ, Զեխովի ստեղծագործության ճնշող մեծամասնությունը, եթե ոչ ողջ Զեխովը։ Մարդկային բնավորությունների, նրանց փոխհարաբերությունների այն կողմերը, որոնք կորչում են անմիջական զգայականության ոլորտ փոխադրվելով, կողմեր, որոնք կարելի է պատկերել միմիայն խոսքի միջոցով, այն էլ չափազանց դիպուկ, բայց և բազմանշանակալից խոսքի, կազմում է Զեխովի վարպետությունը, նրա ստեղծագործության բնույթը։ Զեխովի երկերում ավելի իմաստ և պատկեր կա, քան բառեր,— այս հայտնի միտքը արտահայտում է շեխովյան գրական-գեղարվեստական արվեստի սպեցիֆիկան։ Զեխովյան խոսքը միաժամանակ դիպուկ է, կոնկրետ, պատկերավոր և բազմարժեքի, հարուստ ասոցիատիվությամբ (և՛ մտավոր, և՛ զգայական)։ Այս ամենի կորուստը կնշանակե շեխովյան էսթետիկայի կորուստ, զուտ գրական-գեղարվեստական սպեցիֆիկայով լեցուն պատկերավորման կորուստ։ Այդ շե՞ն ապացուցում արդյոք նրա բազմաթիվ երկերի հաջող և անհաջող էկրանավորումները, որոնցից և ո՛չ մեկը, մեր կարծիքով, բուն շեխովյան չէ իր էությամբ։

Մենք լիովին համաձայն ենք սովետական խոշոր կինոռեժիսոր Մ. Ռոմմի հետ, որը գրում է. «Նա շատ եմ սիրում Հեմինգուեյին, բայց, դուցե, պատահական չէ, որ նրան էկրանիզացիայի ենթարկելու բոլոր փորձերը, որպես օրենք, անհաջող են։ Այդ գրողը կինեմատոգրաֆիական թվում է միայն, սակայն իրականում կինեմատոգրաֆը նրան հակացուցական է։ Էկրանը սպանում է նրա պատմողական հյուսվածքը, քարուքանդ է անում նրա մեթոդը։ Էկրանը առարկայական է և մանրամասնային, նա «ծանրակշիռ, կոպիտ, ակնառու է դարձնում այն, ինչ Հեմինգուեյը դիտակցորեն բաց է թողնում։ Հեմինգուեյի տեքստը կինոյի լեզվով թարգմանելիս, անխուսափելիորեն քանդվում է նրա ընկալման ողջ սխառնը, քանդվում է էսթետիկական հնարքը» («Вопросы киноискусства», вып. 5, М., 1961, էջ 138)։

նոն զուրկ է կերպարվեստի կոմպոզիցիոն և պլաստիկ, գունային և գրաֆիկական մշակվածությունից, կամ մարդու անմիջական ներկայությունից, որը հատուկ է թատրոնին:

Այստեղից հետևում է, որ կինոյում, ինչպես և արվեստի մյուս տեսակներում, արտացոլման անմիջական առարկան ոչ թե անսահման է, այլ սահմանափակ (և ընդհակառակը, անսահման է միջնորդավորված արտացոլման ոլորտը, մի բան, որը սակայն տվյալ արվեստի սպեցիֆիկան չէ, քանի որ ընդհանուր յուրահատկություն է բոլոր արվեստների համար):



Այժմ տեսնենք, թե ինչո՞վ է պայմանավորված կինոսպեցիֆիկան՝ արտահայտչամիջոցներով, պատկերման ձևով, թե՞ այդ միջոցներն ու ձևը պայմանավորող արտացոլման առարկայով:

20-ական թվականներից սկսած, այսինքն՝ այն ժամանակներից, երբ մարդիկ զբաղվել սկսեցին կինոտեսությամբ, կինոարվեստի յուրահատկությունը գերազանցապես կապվել է նրա գեղարվեստա-արտահայտչական հիմնական միջոցների հետ՝ փոփոխվող դիտակետի (ռակուրս), փոփոխվող պլանի և մոնտաժի հետ: Այս տեսակետը, որ առավել տեղին էր կինոարվեստի զարգացման սկզբնական շրջանի տեսաբանների գրքերում (Լ. Դելյուկ, Ռ. Հարմս, Բ. Բալաշ և ուրիշներ), միանգամայն անբավարար է ժամանակակից գեղարվեստական կինոյի յուրահատկության բնութագրման համար: Մինչդեռ, կինոսպեցիֆիկան կինոլեզվին, կինոպատկերման ձևերին հանգեցնելը դարձել է մի իսկական տրադիցիա (նույնիսկ Մ. Մարտենի շափազանց արժեքավոր կինոգիտական աշխատությունը՝ «ЯЗЫК КИНО», հիմնականում կառուցված է այդ տրադիցիաների սահմաններում):

Կինոարվեստը, իրոք որ, չի կարող գոյություն ունենալ առանց մոնտաժի, պլանային և դիտակետի փոփոխումների,

քանի որ դրանք այն դուռ կինեմատոգրաֆիական միջոցներն են, որոնց օգնությամբ վերաբերմունք է արտահայտվում դեպի իրականությունը (և ոչ միայն արտացոլում այն)։

Սակայն ճիշտ է և այն, որ այդ նույն արտահայտչամիջոցները գործում են ոչ միայն գեղարվեստական, այլև դոկումենտալ, խրոնիկալ և գիտա-հանրամատչելի կինոֆիլմերում։ Այս ֆիլմերում հենց այդ միջոցներն են, որ ստեղծում են հնարավորություն կատարելու գիտական ընդհանրացումներ, ոչ միայն հարազատ մնալու օբյեկտիվ իրականությանը, այլև ստեղծելու նրա այնպիսի պատկերը, որն առավել շահով արտահայտի երևույթի էությունը¹։

Այսպիսով, դուռ կինեմատոգրաֆիական միջոցներով պատկեր է ստեղծվում ոչ միայն գեղարվեստական կինոյում, այլև կինեմատոգրաֆիայի բոլոր ճյուղերում։ Եվ դա բնական բան է։ Միաժամանակ հայտնի է, որ դոկումենտալ կամ գիտա-հանրամատչելի ֆիլմերում ստեղծված պատկերը կինեմատոգրաֆիական լինելով, կարող է գեղարվեստական չլինել (Այդ նույնն է նաև մյուս արվեստներում)։ Կնշանակի, կինեմատոգրաֆիական արտահայտչամիջոցները սպեցիֆիկ են կինեմատոգրաֆիայի համար առհասարակ, բայց կինեմատոգրաֆիայի գեղարվեստական սպեցիֆիկայի համար այդ միջոցները դեռևս ամեն ինչ չեն։ Որոշիշը ոչ թե «կինեմատոգրաֆիական ձև ստացած» պատկերն է, այլ այն, թե ինչի» պատկերն է նա, ի՞նչ բովանդակություն է կրում իր մեջ։

Բացի այդ, Դոկումենտալ և գիտա-հանրամատչելի կինեմատոգրաֆիան, ինչպես ցույց է տալիս նրանց լավագույն երկերի օրինակը, ունեն և՛ սյուժե, և՛ դրամատուրգո-

¹ Ելնությունն և ընդհանրացման պահանջը հավասար չափով վերաբերում է ինչպես գիտա-հանրամատչելի ֆիլմում մեզ շրջապատող կյանքի երևույթների կամ դեպքերի պատկերմանը, այնպես էլ մարդու, նրա գործողությունների և վարքագծի պատկերմանը։ Բոլոր դեպքերում էլ մենք իրավունք ունենք խոսելու պատկերի մասին, որպես կոնկրետացված ընդհանրություն, որպես ամենաբնութագրիչ կողմերի խտացում, որպես բեկնական ամբողջականություն։

րեն զարգացող գործողութիւն: Հիշենք, օրինակ, գիտահանրամատչելի ֆիլմը մարդկային սրտի և նրա դերի մասին («Դատապարտվածների կյանքի համար», սցենարիստ՝ Վ. Մորգլինովա, ռեժիսոր՝ Դ. Յաշին): Այստեղ տրված է ոչ միայն սրտի պատկերը իր էական, կենսական կողմերով, այլև սրտի դերի և հիվանդութիւնների օգնութեամբ ցույց է տրված այն լարված ու դժվարին ուղին, որ անցնում է մարդու կյանքում նրա սիրտը: Եվ այն պայքարը, որ հանուն սրտի վարում են սովետական գիտնականները, բժիշկներն ու վիրաբույժները, ֆիլմում դարձել է սյուժետային դիժ կրողը և զարգացնողը: Ֆիլմի այն առանձին դրվագները, որտեղ պատկերված են բժշկական գիտութեան վերջին նվաճումները սրտի ֆունկցիայի նորմալացման ուղղութեամբ՝ սրտի վիրահատութիւնները, այն կուլմինացիաներն են, որոնցում լուծում են ստանում սյուժետային հանգույցները: Ֆիլմի սյուժեն, այսպիսով, հանդես է գալիս որպէս մարդկային կյանքի համար բժիշկ գիտնականների պայքարի և հաղթանակի պատմութիւն:

Կարելի է մտաբերել նաև դոկումենտալ ֆիլմեր, որոնցում առկա է ոչ միայն պատկերը, այլև սյուժեն և դրամատիկական գործողութիւնը (օրինակ, Կարմենի «Պատմվածք Կասպիի նավթագործների մասին», Ս. Գուրովի «Մեծ շրջադարձ» և այլն), ֆիլմեր, որոնք, սակայն, բուն գեղարվեստական բնույթ չունեն:

Այսպիսով, կինեմատոգրաֆիայի բոլոր ճյուղերին (ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ ոչ-գեղարվեստական) հատուկ է ոչ միայն արտահայտչամիջոցների ընդհանրութիւն (մոնտաժ, պլան, ռակուրս), այլև պատկեր, սյուժե, գործողութիւն: Եվ այդ ընդհանրութիւնը չի նշանակում նրանց էութեան ընդհանրութիւն:

Տարիներ առաջ վիճարանութեան առարկա դարձած այն հարցը, թե պատկերը, սյուժեն, դրամատուրգիական գործողութիւնը չեն զրկի արդյոք դոկումենտալ և գիտահանրամատչելի կինոն իր բնույթից, կինոպրակտիկայի կողմից բացասական լուծում ստացավ: Դոկումենտալ և

գիտա-հանրամատչելի կինոն կարող են օգտվել այդ բազմա-կարգիչներին առանց վախենալու գլորվել գեղարվեստական կինոյի գիրկը, քանի որ նրանց առկայությունը չի խախտում այդ ֆիլմերի գիտական և իրական ճշմարտությունը, այլ, ընդհակառակը, օժանդակում է վերջինիս ամբողջական բացահայտմանը: Ինչպես ճշմարտացիորեն ներկատվեց, ամիսամտություն կլինի գիտա-հանրամատչելի ֆիլմերի հեղինակներին զրկել սյուժե ունենալու իրավունքից: Եիշտ է, գեղարվեստական և գոյականաբան ֆիլմերի սյուժեների առարկայական, բովանդակային հիմքը տարբեր է: Եթե գեղարվեստական ֆիլմում մենք խոսում ենք սյուժեի մասին, նկատի ունենալով իր բոլոր փոխադարձ կապերով զարգացող մարդկային բնավորությունը, ապա գիտա-հանրամատչելի ֆիլմում մենք իրավունք ունենք խոսելու սյուժեի մասին, նկատի ունենալով մարդկային ճանաչող մտքի զարգացումը, մարդկային մտքի դժվարին «շարժումը» դեպի իրականության առավել խոր և բազմակողմանի ճանաչումն ու վերափոխումը¹:

Ուրեմն, հարցը արտահայտչամիջոցները չեն ինքնըստինքյան, այլ այն նյութը, որն արտահայտվում է նրանց միջոցով:

Կինոլեզուն, նրա «այբուբենը» քննելիս աչքի է զարնում մի հանգամանք ևս:

Բոլոր այն արտահայտչական միջոցները, որոնք զատ-զատ սպեցիֆիկ են համարվում կինոյի համար, ամենևին էլ կինոյի հայտնությունը չեն: Պլանային փոփոխումները, հայեցակետի պանորամը, նույնիսկ մոնտաժը գոյություն են ունեցել նախքան կինոն՝ գեղարվեստական գրականության մեջ (հիշենք կլասիկ գրականության՝ Պուշկինի, Գրիբոեդովի, Տոլստոյի, Դիկկենսի և ուրիշ գրողների երկերի կինեմատոգրաֆիական անալիզները Ս. էյզենշտեյնի, Մ. Ռոմմի կողմից):

Ժորժ Սադուլը ցույց է տվել, որ պլանների բոլոր տեսակները շատ ավելի վաղ, քան կինեմատոգրաֆի հայտ-

¹ В. Ждан, О природе кинематографического образа, էջ 135—136:

նագործումը, օգտագործվել են պլաստիկ, դեկորատիվ և ոսկերչական-փորագրական արվեստներում (պեյզաժները, դիմանկարները, կիսանդրիները և այլն)։ Հանրահայտ է նաև, որ դերասանի, ռեժիսորի, նկարչի արվեստները կինո են հեղինակել թատրոնից, էլ շենք խոսում երաժշտության մասին, որը պարզապես արվեստի մի տեսակի ծառայությունն է մեկ այլ տեսակին։

Այս ամենը նշելով հանդերձ, մենք ամենևին էլ հավակնություն չունենք կարծելու, թե կինոարվեստը զուրկ է արտահայտչամիջոցների յուրահատկությունից։ Մեզ համար պարզ է, որ և՛ ռեժիսորի, և՛ դերասանի ու նկարչի, և՛ երաժշտի արվեստները մի բոլորովին նոր որակ են կինոարվեստի սահմաններում, որ պլանային փոփոխումներն ու մոնտաժը կինոյում ձեռք են բերել ուրույն էսթետիկա, դարձել սպեցիֆիկ արտահայտչամիջոցներ։ Բայց մեզ համար կարևոր է ընդգծել այն, որ կինոյի արտահայտչալեզվի յուրահատկությունը բոլորովին էլ պայմանավորված չէ այն լեզվի «բառարանով», որով ավելի վաղ օգտվել են և այժմ էլ շարունակում են օգտվել նաև մյուս արվեստները։ Կինոլեզվի յուրահատկությունը, ըստ ամենայնի, հետևանք է այնպիսի նյութի, այնպիսի առարկայի, որի արտացոլումն իրականանում է կինոարվեստում։ Արտացոլվող օբյեկտն, ըստ ամենայնի, այն սկզբնապատճառն է, որի պատկերման սահմաններում տարբեր արվեստներից կինո հեղինակ արտահայտչական բոլոր միջոցները սպեցիֆիկ են դառնում։ Ավելին։ Մենք համոզված ենք, որ հենց կինոյի արտացոլման առարկան է «մեղավոր» այն բանում, որ կինոն ստիպված է դիմել զանազան գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների ու արտահայտչաձևերի։

Առաջին արդյունաբերական-տեխնիկական արվեստը հանդիսանալով, կինոն, ի տարբերություն մյուս արվեստների, առաջինը էսթետիկորեն յուրացրեց ռեալ շարժումը իր բոլոր արտահայտչաձևերով։ Երևույթների և իրերի, մարդկանց և կենդանիների իրական շարժման ամբողջականությունը դարձավ կինոարվեստի պատկերման ամենազորեղ ոլորտը։ Կի-

նեմատոգրաֆիա և շարժում... Այս թեման իրավամբ բազմաթիվ լուրջ աշխատությունների նյութ է հանդիսացել։ Շարժումը դիտվել է կամ որպես կինոարվեստի սկզբնապատճառ (արտացոլման առարկա), կամ որպես նպատակ, որպես կինոպատկերի բնույթ (արտացոլված առարկա)։

Սակայն երբեք ինքը շարժումը չի դիտվել որպես կինոառարկան արտացոլելու միջոց. շարժումը որպես հետևանք չի կապվել կինոօբյեկտի հետ։

Շնորհիվ կինոժապավենի, այսինքն՝ այն նյութի, որի օգնությամբ տեղի է ունենում իրականության կինեմատոգրաֆիական պատկերումը, կինոյում շարժումը հավաստիորեն է արտահայտվում։ Կինոյում շարժման իր գոյության ռեալ հատկություններով է հանդես գալիս՝ ժամանակի և տարածության մեջ, ըստ որում շարժման այդ հավաստիությունը, վերաբերում է ոչ միայն մարդուն (ինչպես թատրոնում), այլև նրա շրջապատին, առհասարակ՝ կյանքին։

Կնշանակի, ժամանակը և տարածությունը, դրա հետ նաև տեսանելիությունն ու լսելիությունը, կինոարվեստ են գալիս իրականության սպեցիֆիկ կողմերի արտացոլման շնորհիվ, այլ ոչ իբրև ժամանակային և տարածական տարրեր արվեստների յուրահատկություններ։

Կինոն, ինչպես գրականությունը, շնորհիվ իր սեփական էության, հնարավորություն ունի իրականության ժամանակային կեցությունն արտացոլել, երևույթներն իրենց զարգացման մեջ պատկերել սյուժետային ձևով։ Բացի այդ, կինոն, ինչպես նկարչությունը, հնարավորություն ունի իրականության տարածային կեցությունն արտացոլել, երևույթները ակնառու պատկերել պլաստիկ ձևով։

Հետևաբար, սյուժետայնությունը և պլաստիկան ընկած են կինոարվեստի մեջ օբյեկտիվ իրականության արտացոլման յուրահատկության հիմքում (այլ ոչ թե գրականության և նկարչության սինթեզումն են)։

Կինոյում շարժման կենդանի և ամբողջական ցուցադրումն է պատճառը, որ այդ արվեստը չբավարարվեց միայն պլաստիկայով և նրա բաղկացուցիչներով՝ կոմպոզիցիա,

դիմանկար և այլն, այլև ձգտեց հնչյուն ձայնի Կինոն օր-
դանապես ձգտեց ձայնի և խոսքի Հնչյունը կինո եկավ ոչ
միայն այն պատճառով, որ տեխնիկան դրա հնարավորու-
թյունը տվեց. սա պատճառներից մեկն էր: Կինոն ձայնեց և
խոսեց նաև նրա համար, և դա էական է, որ Ֆիլմի համրու-
թյունը լիովին չէր արտահայտում կինեմատոգրաֆիական
առարկան: Համրությունը խանգարում էր կինոյում շարժ-
ման ամբողջական, բազմակողմանի արտացոլմանը, մի
բան, որ ընկած է կինոարվեստի հիմքում:

Կինեմատոգրաֆիական դինամիկան և կինետիկան ան-
համատեղելի են բացարձակ լուսթյան հետ: Որքան ան-
բնական են էկրանի վրա լուռ սուլող շշակները, նույնքան,
գուցե առավել բռնազրոսիկ է, էկրանով մեկ բերանը շար-
ժող, բայց խոսք չարտասանող մարդը: Շարժման և ձայնի
օրդանական կապի շնորհիվ է, որ հնչյունը, ինչպես և խոս-
քը, կինեմատոգրաֆիայի հիմնական գեղարվեստական ար-
տահայտչամիջոցներից են դառնում: Եթե կինոն պատկե-
րում է մարդկային հոգու և մտքի շարժումը, ապա նա ան-
խուսափելիորեն պետք է օգտվի նաև խոսքից, որն այդ
շարժման «ձայնն է», նրա արտահայտչամիջոցը:

Ահա թե ինչու խոսքը չպետք է համարվի ո՛չ գրականու-
թյունից և ո՛չ էլ թատրոնից կինոարվեստ եկած, սինթեզված
մի տարր: Կինոն որքանով շարժվող, նույնքանով էլ ձայ-
նող, խոսող պատկերի արվեստ է: Շարժումն ու ձայնը կի-
նոկերպարի օրդանական, անբաժանելի բաղկացուցիչներն
են: Ուստի և անփոխարինելի բաղկացուցիչները: Ինչպես
շարժումը չի կարող առանց հնչյունի լրիվ դրսևորվել, այն-
պես էլ ձայնն ու խոսքը չեն կարող և չպետք է փոխարինեն
շարժմանը, գործողությանը: Այս է պատճառը, որ կինոար-
վեստում, ի տարբերություն գրականության և թատրոնի,
խոսքը լրիվ բեռնաթափված է իր պատմողական, նկարա-
գրական ֆունկցիայից և հանդես է գալիս ոչ իբրև գործո-
ղության հիմնական արտահայտչամիջոց, ինչպես թատրո-
նում, կամ միակ արտահայտչամիջոց, ինչպես գրականու-
թյան մեջ, այլ որպես գործողության արտահայտման մի-

չոցններից մեկը՝ Ուստի և խոսքը կինոյում իրավունք է ըստանում հանդես գալ միայն այն դեպքում, երբ տվյալ երեւոյթը, տվյալ գործողութիւնը այլ կերպ անհնար է արտահայտել, պատկերել։ Այդպես է, օրինակ, մտավոր գործողութիւնն արտահայտելիս։ Եւ այս դեպքում է, որ խոսքը դառնում է կինեմատոգրաֆիայի սպեցիֆիկ արտահայտչամիջոցը։

Նույնը կարող ենք ասել նաև կինոյում լույս ու ստվերի և գույնի օգտագործման մասին։ Ինչպես նկարչութիւնը, այնպես էլ կինոն կերպարվեստ են։ Հետևաբար, նրանք իրականութիւնը պետք է պատկերեն կամ լույս ու ստվերներով, կամ գունային ողջ կոլորիտով, նայած թե ինչ նպատակ են հետապնդում։ Ասել, թե գույնի հարցում կինոն ընդօրինակում է նկարչությանը, գունավոր կինոն համարել շարժվող նկարչութիւն, կնշանակի չզանազանել այդ արվեստների յուրահատկութիւնը։ Նկարչության համար գույնը կարևորագույն արտահայտչամիջոց է ու դեղարվեստական արտահայտչանշան։ Ուստի և գույնը նկարչության մեջ վարպետութիւն արտահայտման ամենազոր ուժերն են։ Եւ ինչպէս ընկնում իր ընդմիշտ գոյութիւն ստատիկ մշակվածութիւնը։ Կինոյում գույնը իրականութիւն պատկերման բազմաթիւ միջոցներից մեկն է և ենթարկված է կինոպատկերի շարունակ շարժվող, փոփոխվող բնույթին։ Եւ, գույնը դեռևս խիստ անհրաժեշտութիւն չի դարձել կինոպատկերման համար, ինչպես ձայնը։ Բայց չէ՞ որ տարիներ առաջ օրգանական կինոմիջոց չէին համարվում նաև հնչյունն ու խոսքը։ Կինեմատոգրաֆիայի զարգացումը կինոն տանում է դեպի պատկերի բազմազանութիւնը։ Հեռու չէ այն ժամանակը, երբ անգույն ֆիլմը գուցե նույնքան խորթ թվա, որքան անձայն, համր ֆիլմը։ Համենայն դեպս, մենք կարծում ենք, որ ապագայում կվերանա տարբերութիւնը անգույն և գունավոր ֆիլմերի միջև, և գույնը ֆիլմում կօգտագործվի ճիշտ այնպես, ինչպես և հնչյունը, խոսքը, այսինքն՝ ըստ կինոպատկերման պահանջի։

Բազմացնելով իր արտահայտչամիջոցները, կինեմատոգրաֆիան գնալով ավելի ու ավելի է մոտենում իր նպատակին՝ նույնքան ինքնուրույն, նույնքան սպեցիֆիկ արտահայտել իրականությունը, որքան և մյուս արվեստները։

Ձայն, գույն, ապա նաև ստերեոսկոպիա և ստերեոֆոնիա, պոլիէկրան և բազմաձև էկրան, լայն և լայնածավալ էկրան... Հեռու է վերջնանպատակը, չի երևում այն։ Բայց մի քան պարզ է։ Տեխնիկայի զարգացումը կինոյին մղում է ոչ դեպի հին արվեստները, այլ հակառակ ուղղությամբ։ Տեխնիկան բացում է նրա լեզուն ինքնուրույն խոսելու համար։ Կյանքի մասին բազմաբովանդակ, ունիվերսալ լեզվով խոսելու համար։

• • •

Կինեմատոգրաֆիայում խոսքի առկայությունը առիթ է տալիս կինոն համեմատելու գրականության հետ, գույնի-նը՝ նկարչության հետ, դերասանինը՝ թատրոնի հետ, հընչյունինը՝ երաժշտության հետ և այլն, և այլն։ Բայց ինչո՞ւ Զէ՞ որ ո՛չ խոսքը, ո՛չ գույնը, ո՛չ դերասանը և ոչ էլ մյուս արտահայտչամիջոցները կինեմատոգրաֆիայում հանդես չեն գալիս իրենց «բնական», շոշափելի տեսքով։ Զէ՞ որ կինոն մյուս բոլոր արվեստներից զանազանվում է իր արտահայտչանյութի անէությունը, պատրանքայնությամբ (իլյուզորությամբ)։

Արվեստի սահմանափակության մեջ հենց այդ արվեստի ուժն է, նրա սպեցիֆիկան։ Թատերական կերպարի անմիջականությունը սահմանափակում է վայրի փոփոխության հնարավորությունները, գործողության մասշտաբայնությունը, անհնար դարձնում մարդու շրջապատի կենդանի պատկերումը։ Դրա փոխարեն, բայց հենց դրա շնորհիվ, բնմում կարելի է անսահմանորեն արտահայտել մարդկային կենդանի բնավորություններ։ Թատերարվեստի սպեցիֆիկան կապված է կենդանի մարդու և «անկենդան» միջավայրի հետ. որքան կենդանի, ճշմարտացի և անմիջական

լինի մարդը բնմի վրա, այնքան ավելի պայմանական, այն-
քան ավելի միջնորդավորված կարող է լինել նրա միջա-
վայրը:

Կինոյում մարդը, ընդհակառակը, մերված է, լուծված
իր շրջապատի մեջ: Նրա և նրան շրջապատող իրերի ու ա-
ռարկաների միջև պատկերման տեսակետից տարբերություն
չկա, երկուսն էլ անշոշափելի են, անիրական:

Կինոարվեստի նկարահանման փաստական լեզվին խորթ
են թատերային բուռնությունն և դերասանի անմիջական
կոնտակտը հանդիսականի հետ:

Զափազանց պայմանական, իլյուզոր պատկերում (ИЗОБ-
ражение) ունենալով հանդերձ, կինոարվեստը նույնքան
անպայմանական, հավաստի պատկեր (образ) ունի:

Այս է պատճառը, որ կինեմատոգրաֆիան չի «մարսում»
տարբեր արվեստներից կինո եկած պայմանականությունը:

Կինոպատկերի ամենաէական զանազանությունը գրա-
կան, երաժշտական և այլ պատկերներից այն է, որ նա ըս-
տեղծվում է օբյեկտի կենդանի, իրական նկարահանման
միջոցով: Եթե մյուս արվեստներում պատկերման միջոցնե-
րը գեղարվեստական արտահայտչական խիստ պայմանա-
կան, անբնական հնարներն են առանձին վերցված՝ գեղար-
վեստական խոսքը, երաժշտական ձայնը, արհեստական
գույներ և այլն, ապա կինոյում այդ միջոցները դառնում են
հենց իրենք՝ օբյեկտի իրական հատկությունները: Ահա թե
ինչու, երբ օբյեկտը պահանջում է, կինոն օգտվում է և՛
խոսքից, և՛ գույներից, և՛ ձայնից, և՛ շարժումից միասին վեր-
ցրած, կոմպլեքսային ձևով: Կինոսպեցիֆիկան ընդգրկում
է՝ գեղարվեստական կյանքի ստեղծումը իրական կյանքի
բազմապլան, սինքրետիկ արտացոլման միջոցով:

Կինոյում արվեստն ստեղծվում է նյութական աշխարհի
ունիվերսալ ձևերի օգնությամբ. սա է կինոսպեցիֆիկան,
կինոարվեստի հմայքն ու դժվարությունը: Կինոն շունի մեկ
այլ միջոց գեղարվեստական պատկեր ստեղծելու՝ Ո՛չ հա-
րուստ մոնտաժը, ո՛չ շշմեցուցիչ դիտակետները և ո՛չ էլ պլա-
նային արագ փոփոխումները չեն կարող իսկական կինեմա-

տողրաֆիական պատկեր ստեղծել, եթե կինոֆիլմում բացա-
կայում է նրա հիմնական ունիվերսալ առարկան: Ծ՛վ մոն-
տաժը, և՛ դիտակետի ու պլանի փոփոխումները գործ ունեն
հիմնականում առարկաների և երևույթների իրական ամ-
բողջականության հետ:

Այս հանգամանքը ոչ միայն մեծ դժվարություններ է հա-
րուցում կինոարվեստում իսկական գեղարվեստականության
հասնելու համար, այլև շահագանց սահմանափակում է
հենց այն արտահայտչամիջոցների ոլորտը, որոնք այլ ար-
վեստներում էլ են գործում: Խոսքը, ձայնը, գույնը, շարժու-
մը և այլն կինոյում հանդես են գալիս ոչ որպես իրականու-
թյան արտացոլման միայնակ, առանձնակի միջոցներ, այլ
որպես պատկերվող երևույթներից անբաժանելի, օրգանա-
կան, ենթակա հատկություններ, հետևաբար՝ որպես մի
ամբողջականություն օբյեկտի հետ, նրանից անբաժան: Էկ-
րանային պատկերման հավաստիությունը ոչ թե կինոար-
վեստի նպատակն է, այլ միջոցը՝ էսթետիկական արժեք
ստեղծելու համար: Մյուս արվեստների նման կյանքի գե-
ղարվեստական արտացոլումը հանդիսանալով, կինոար-
վեստը, սակայն, իրեն հաստատում է հենց այդ գեղարվես-
տականը հավաստի ձևերով արտահայտելով:

Կինոարվեստի սինթետիկ բնույթի, նրա արտահայտչա-

¹ Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե կինոարվեստը պոստնեցիալ ռեալիզմ է
պարունակում, ինչպես, օրինակ, կարելի է հզրակացնել Մ. Մարտենի «Կի-
նոյի լեզուն» գրքից, երբ նա գրում է, թե կինոպատկերման մեջ տեսնա՞ր է
ֆորմալիզմը, և որ կինոն ինքը ռեալականությունն է (տե՛ս էջ 20—21):
Կինոյի պատմությունը ցույց է տալիս, որ հակառեալիստական տենդենցնե-
րը և երևույթները գոյություն են ունեցել և ունեն նաև կինոարվեստում, և
որ ամենախսկական ֆորմալիստական գործերը կինոյում անպայման
երևույթների իրական ձևի խախտման արդյունքը չեն, ինչպես տանք՝ «Դոկ-
տոր Կալիգարիի առանձնասենյակը» ֆիլմում: Ֆորմալիզմը կինոարվեստ
կարող է զալ, և զալիս էլ է, հենց իրականության շեղումը: Նկարահան-
ման ժամանակ, երբ կինոկադրը բացի ինքն իրեն ցուցադրելուց, ֆիլմում
որևէ գեղարվեստական ֆունկցիա չի կատարում: Վերջապես, ֆորմալիզմը
կինոարվեստ է զալիս մոնտաժի, ռակուրսի և պլանային փոփոխումների
ինքնանպատակ օգտագործման հետևանքով և այլն:

միջոցների ունիվերսալության մասին խոսելիս պետք է ներկատի ունենալ հենց այն հանգամանքը, որ կինոարվեստի սինթետիկությունը պայմանավորված է ոչ թե նրանում տարրեր արվեստների արտահայտչամիջոցների օգտագործմամբ (այդ միջոցներից և ոչ մեկն այստեղ որևէ ինքնուրույն որակ չի ստեղծում, այլ ենթակա դեր է խաղում), այլ արտացոլվող առարկայի սինթետիկ բնույթով: Էկրանը չի կատարում տարրեր արվեստների սինթեզ: Նա ցուցադրում է կյանքի և ամենից առաջ շարժման բազմազանությունը, բազմապլանությունը: Եվ հենց այդ էլ պատկերելու համար նա ստիպված է օգտագործել բազմապիսի, ունիվերսալ, միացյալ արտահայտչամիջոցներ: Միջոցներն ունիվերսալ են ոչ այն պատճառով, որ իբր անսահման է կինոյում արտացոլվող առարկան, այլ որովհետև բազմապիսի և բազմակերպ է պատկերվում ինքը՝ կոնկրետ օբյեկտը: Ունիվերսալությունը կինոյում ոչ թե քանակական, այլ որակական նշանակութուն ունի՝ ոչ թե անթիվ իրեր և երևույթներ արտահայտելու, այլ արտահայտվող իրն ու երևույթը ամբողջովին ընդգրկելու նշանակութունն է դա:

Այն հանգամանքը, որ կինոէկրանը կոչված է հավաստի, ռեալ ամբողջականությամբ պատկերել մարդուն և նրա շրջապատը, զանազանում է նրան մյուս արվեստներից:

Կինոարվեստը, որի տրամադրության տակ գտնվում են միացյալ, կոմպլեքսային արտահայտչամիջոցներ, հենց սինթետիկ, հավաքական լեզվով էլ խոսում է արտացոլվող օբյեկտի մասին: Նա չի կարող օբյեկտը պատկերել միայն խոսքով, միայն հնչյունով, միայն պլաստիկորեն, միայն շարժման միջոցով կամ միայն գույնով: Նա պարտավոր է այդ անել և՛ խոսքի, և՛ հնչյունի, և՛ պլաստիկայի, և՛ շարժման, և՛ գույնի օգնությամբ, դրան գումարած նաև պլանը, ռակուրսը, մոնտաժը և այլն, և այլն:

Կինոարվեստի պատկերային սպեցիֆիկան ոչ միայն գործողությունը գործողությամբ, շարժումը շարժմամբ արտահայտելու ընդունակութունն է, այլև խոսքը խոսքով, ձայնը ձայնով, գույնը գույնով, պլաստիկան պլաստիկայով,

ժամանակը և տարածությունը՝ ժամանակի և տարածու-
թյան կենդանի զգացողությամբ արտահայտելու ընդունակու-
թյունը:

Իրական երևույթները հենց այդ իսկ երևույթների օրգա-
նական հատկություններով բացահայտելու կարողությունը,
որ գեղարվեստի աշխարհը բերեց կինեմատոգրաֆը, ան-
շուշտ հանդիսացավ այն սահմանագիծը, որ զանազանեց
կինոն արվեստի մյուս տեսակներից:

Կինոն, ինչպես և մյուս արվեստները, իրականության
գեղարվեստական վերարտադրումն է:

Սակայն կինոարվեստի գեղարվեստականությունը, ի
տարբերություն մյուս բոլոր արվեստների, անմիջական,
հավաստի կապի մեջ է իրականության հետ հենց պատկեր-
ման պրոցեսում: Այսինքն, գեղարվեստականը կինոյում ոչ
միայն նշանակում է իրականության պատկերային արտա-
ցում, այլև ռեալ իրականության երևույթների անմիջա-
կան մասնակցությունը գեղարվեստական պատկերի կազ-
մում:

Կինոարվեստի սինթետիկությունը, այսպիսով, պայմա-
նավորված չէ իբրև ողջ իրականության արտացոլմամբ և
այդ պատճառով մյուս արվեստների օգտագործմամբ կինո-
յում, այլ՝ երևույթի, նախ և առաջ, շարժման կենսական,
իրական բաղմազանությունն ու ամբողջականությունն ար-
տացուելու հանգամանքով:

Կինոն իրական շարժման և առհասարակ կյանքի բաղ-
մազանության էսթետիկական արտահայտությունն է:

Ընդգրկելով կյանքի և շարժման բաղմաթիվ կողմերը,
կինոն այդ կողմերը չի արտահայտում առանձին-առանձին,
ինչպես մյուս արվեստները: Տարբեր հատկություններն ու
կողմերը արտահայտվում են անմիջականորեն, իբրև երևույ-
թից անբաժանելի հատկություններ:

Կինոյի առարկան, այդպիսով, միասնական է (տարբեր
առանձնահատկությունների համադրություն), միասնական
է նաև կինոարվեստի լեզուն (բոլոր արտահայտչամիջոցնե-
րը օրգանապես կինոյի կազմի մեջ են մտնում):

Հետևաբար, կինոարվեստի, և ոչ միայն կինոարվեստի,
առարկան և նրա պատկերա-արտահայտչական առանձնա-
հատկութիւնները ոչ միայն օրգանական, միասնական կա-
պի մեջ են, այլև այդ կապում վճռական, առաջնային դեր
է խաղում արտացոլվող առարկան: