

ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹԵԱՆ ԱՆՑԱԾ ՈՒՂԻՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՂԱՐԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՑՈՒՄ

ՍԻՐԱՆՈՅՇ ԳԱԼՍՏԵԱՆ
siranush2002@yahoo.com

Երբ հանդիպում ենք մեր ընկալման համար անսովոր, դժուարամատչելի երեւոյթի, կարիք ենք զգում յենուելու մինչ այդ մեզ արդէն յայտնի բաների վրայ: Իսկ կինոն՝ որպէս առարկաները փաստացի պատկերող, «նիւթեղէն» արուեստ, անսահման հնարաւորութիւններ է ընձեռում ստեղծագործական մտքին: օրինակ, բարդ երեւոյթները պատկերել, արտայայտել պարզ ու ծանօթ առարկաների միջոցով՝ ալլաբանական իմաստ որոնելով ու յայտնաբերելով նրանցում: Ալլաբանութեան՝ փոխաբերութեան կամ խորհրդանշանի առարկայական որոշակիութիւնն է ամրագրւում մեր գիտակցութեան մէջ, իսկ վերացականութիւնը մարդու միտքը տանում է դէպի անսահմանութիւն:

Հարկ է նշել, որ կինօպատկերն ինքնին ունի ուղղակի՝ բացայայտ եւ անուղղակի՝ թաքնուած նշանակութիւն, այսինքն՝ ի սկզբանէ փոխաբերական է: Փոխաբերութեան շնորհիւ տուեալ տեսարանի շրջանակում յայտնուած առարկան յաճախ ձեռք է բերում լրացուցիչ նշանակութիւն, երկակի՝ փոխաբերական իմաստ, իսկ որոշ դէպքերում՝ ուղղակիօրէն ընկալւում որպէս խորհրդանշան: Սակայն պէտք է նկատի ունենալ, նախ, կինօպատկերի իրատեսական, աւելին՝ բնապաշտական բնոյթը՝ որպէս կինեմատոգրաֆի ամենաէական՝ նախադրեալ յատկութիւն, եւ յետոյ միայն՝ կինօպատկերին բնորոշ փոխաբերականութիւնը:

Ալլաբանութեան անցած ուղին քննելիս խիստ կարեւոր է հետեւեալ հարցը. այն ծառայում է ընդամէնը որպէս արտայայտչամիջոց, թէ՞ ընդհանրացման յաւակնող երեւոյթ, մեթոդ: Այլ խօսքով, ալլաբանութիւնը գեղարուեստական միջոցներից մէկն է, թէ՞ յաւակնում է աւելին, ասինքն՝ գեղարուեստական նպատակ, արդիւնք լինելուն: Այս տեսական խնդիրներն իհարկէ նոր չեն, դրանք ժամանակ առ ժամանակ ծագում են նորովի վերաիմաստաւորուելու պահանջով եւ կոչուած են նաեւ բնութագրելու, ընդհանրացնելու տուեալ ժամանակի, դարաշրջանի գեղագիտական հայեացքները:

ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹԻՒՆԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄՐ ԿԻՆՈՑՈՒՄ

Ալլաբանութեան ելակէտից դիտարկելով հայ կինոյի համը շրջանը՝ առնչւում ենք հետեւեալ փաստի հետ. առաջին իսկ ֆիլմից՝ Համօ Բեկնազարեանի (1892-1965) «Նամուս»-ից (1925) սկսած, հայկական ֆիլմար-

ուեստում հանդիպում ենք թէ՛ իրատեսական ճշտութիւն ու հաւաստիութիւն ունեցող կտորներ (օրինակ՝ երկրաչափի դրուագը), թէ՛ առարկայական մետաֆորի՝ փոխաբերութեան (օրինակ՝ պտտուող իլիկի, հիւսող ճաղերի միջոցով ստեղծուած «քայլող» բամբասանքի կերպարը կամ երկու հարեւան ընտանիքների միջեւ սկզբում՝ ի նշան բարեկամութեան քանդուող, այնուհետեւ՝ վերստին կառուցուող պատը), թէ՛ գրոտեսկի՝ չափազանցութեան, որ նոյնպէս այլաբանական մտածողութեան դրսեւորում է (օրինակ՝ հարսանիքի գրեթե ազգագրական տեսարանը լի է չափազանցութեամբ, ինչի շնորհիւ համագրուել են դրամատիկն եւ կատակերգականը): Եւ բոլոր այս տարաբնոյթ արտայայտման եղանակները հանդէս են գալիս բնակազմ, կողք-կողքի՝ կազմելով օրգանական միասնութիւն եւ ամբողջութիւն:

Դժուար չէ նկատել, որ յատկապէս համր ֆիլմերում բնոյթով իրապաշտական գրական գործերը (Ալեքսանդր Շիրվանզադէի «Նամուս», «Չար Ուզի», Յովհաննէս Թումանեանի «Գիքորը») հարստացել են առարկայական փոխաբերութիւններով: Նախ, համր կինոյի պոէտիկան շատ առումներով խորհրդանշական բնոյթ ունի, ինչն ամէնից առաջ պայմանաւորուած է հնչիւնի, ձայնի բացակայութեամբ, այսինքն՝ համր կինոյի նախադրեալ պայմանականութեամբ: Միւս կողմից, կինոպատկերին բնորոշ փոխաբերականութեան շնորհիւ, իւրաքանչիւր պատկերի շրջանակում (յատկապէս, խոշոր պլանով) յայտնուած առարկան յաճախ ընկալւում է որպէս խորհրդանշան, այն դէպքում, երբ վիպակի սահմաններում նոյն առարկան կիրառուած է իր որոշակի նշանակութեամբ:

Դրա հետ մէկտեղ, նոյնիսկ իրապաշտական երկերում հանդիպում ենք փոխաբերական խօսքերի՝ արտայայտութիւններ, որոնք պարզապէս կոչուած են հեղինակի միտքն առաւել պատկերաւոր լեզուով արտայայտելու: Օրինակ, Շիրվանզադէի «Ո՞վ էր մեղաւոր... Մի՞թէ այն ներքին փտած որդը, այն թունաւոր օձը, որ «նամուս» է կոչոււմ» համեմատութեան եւ նմանօրինակ այլ տողերի պատճառով, կամ Թումանեանի «քուրը... աղբատ ու տկլոր է ման գալիս» փոխաբերութեան եւ նման այլ արտայայտութիւնների պատճառով ոչ մէկի մտքով չի անցնի, դրանցից ելնելով, այլաբանական ստեղծագործութիւն համարել Նամուսն ու «Գիքորը»: Այստեղ գործ ունենք գեղարուեստական կերպարի այն խորհրդանշականութեան հետ, որի շնորհիւ է նա կայանում, կերպար դառնում՝ զատուելով իր իրական պատճէնից: Եւ պարզապէս անհեթեթ կը լինէր, եթէ կինոտարբերակների հեղինակները նման դէպքերում գրողի փոխաբերական խօսքը նկարագարողելու, ուղղակիօրէն պաստառի վրա «փոխադրելու» փորձ անէին (ասենք, եթէ շարժանկարում որդեր յայտնուէին նամուսը խորհրդանշելու համար,

առաւել եւս անհնար կը լինէր ցոյց տալ «աղքատ ու տկոյր ման եկող բոլոր»):

Այսպիսով, թէ՛ գրական գործում, թէ՛ կինօնկարում առանձին փոխաբերութիւնների կամ խորհրդանշանների առկայութիւնը միշտ է, որ այլաբանական բնոյթ է հաղորդում ողջ ստեղծագործութեանը:

Վերադառնալով մեր այն դիտարկմանը, որ կինոյում յաճախ մանրամասնը կամ առարկան այնպէս են խաղարկւում, որ ընկալւում են որպէս խորհրդանշան, բերենք հետեւեալ օրինակները: անմեղ կնոջ՝ Սուսանի կուրծքը մխրճուող դաշոյնը առանձին, խոշոր պլանով, նոյն կերպ՝ քննիչի զմուսի կնիքը Բեկնազարեանի «Նամուս»-ում: գետում խեղդուած Մանուշակի տիկնիկը Պատուական Բարխուդարեանի (1898-1948) «Չար Ոգի» ֆիլմում (1927) եւն: Տիկնիկի հետ կապուած դրուագը լիովին հնարուած է, ընդ որում, «տիկնիկ»ի մասին վիպակում յիշատակւում է միայն մէկ անգամ եւ շատ խմբիկայլոց, իսկ Գիթ Դանէլի (Գելովանի) աղջնակն այնտեղ երկրաշարժի զոհ է¹: Այնինչ, ֆիլմի հեղինակների մտայղացմամբ (բեմագիրի հեղինակ՝ Բեկնազարեան), պատկերաշարում ընդգծուած՝ խոշոր պլանով յայտնուած տիկնիկը դարձել է խորհրդանշան՝ առարկայական յուշ, որ մնացել է աղջկայ խեղդուելուց յետոյ:

Հայկական այլ համր ֆիլմերի մէջ եւս կարելի է հանդիպել պլաստիկ պատկեր-փոխաբերութիւնների: Բեկնազարեանի «Տունը Հրաբխի Վրայ» (1928) ֆիլմում փոխաբերական բազմաթիւ հնարքներ կան, որոնցից յատկապէս աչքի է ընկնում առարկաների փոխարինումը ստուերներով: օրինակ, թաղման տեսարանում՝ դագաղների կտրուկ ուրուագծուած ստուերները, մահապատժի տեսարանում՝ սեւ ստուերագծերն ու լոյսի ցոլքերը:

Ամասի Մարտիրոսեանի «Գիթոր» (ըստ Թումանեանի համանուն պատմուածքի, 1934) փայլուն ֆիլմում, որ հայկական համր ֆիլմի «կարապի երգն» է, քաղաքում ծառայութեան մէջ գտնուող տղայի դժուարին կեանքը հակադրւում է շան կեանքին, երբ տեսնում ենք, թէ ինչպէս է նա կիսամերկ, յորդ անձրեւի տակ փայտ կոտրում, մինչդեռ շունը պատսպարուած է իր տնակում:

Բարխուդարեանի ստեղծած լաւագոյն ֆիլմի՝ «Կիկոս»ի փայլուն դրուագներից մէկում գլխաւոր հերոսը (Համբարձում Խաչանեան) քուէարկւում է նաեւ իր աւանակի փոխարէն, իսկ աւանակը ծամում է ընտրաթերթիկը: Սա այլաբանական հնարք է: Ֆիլմում նաեւ առարկայ-փոխաբերութիւններ կան, օրինակ՝ գիւղացիների առաջ «ճառ ասող» սպայի համար որպէս «ամբիոն» է ծառայում նրա ոտքի տակ փուլ եկող խախուտ արկղը եւն:

ԱՅԼԱԲԱՆՈՒԹԵԱՆ ԴՐՍԵՒՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀՆՁՈՒՆ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ

Հայկական առաջին հնչուն կինոնկարում՝ Բեկնազարեանի «Պէպօ» (ըստ Գաբրիէլ Սունդուկեանի համանուն պիեսի, 1935) ֆիլմում այլաբանութեան հիանալի օրինակ է եկեղեցուց փողոց դուրս ելած, աստիճաններով մագլցող, պատշգամբից՝ պատշգամբ «ցատկող» բամբասանքի «պտտահողմը»: Իսկ նրա շարժման յետագիծն արտապատկերւում է կանանց դէմքերին՝ նրանց չափազանցուած գոեհիկ կերպարներում: Այլաբանական «տարածուող» բամբասանքի առաջին պատկերը տեսնում ենք «Նամուս»-ի մէջ:

«Պէպօ»-ում Զիմզիմովի խոշորակերպ չափազանցուած կերպարի ստեղծմանը, Աւետ Աւետիսեանի անզուգական խաղի հետ միասին, մեծապէս նպաստել է ստուերախաղի հմուտ օգտագործումը, որ նոյնպէս փոխաբերական է բնոյթով. ֆիլմի սկզբում նրա ստուերը ահռելի չափերի է, որի համեմատ ինքը Զիմզիմովը շատ փոքր է, մինչեւ որ վերջում, իսկապէս, նրա ստուերն այնքան է փոքրանում, որ կծկւում, դառնում է մի բուռ: «Պէպօ»-ում իրապաշտութեան եւ չափազանցութեան (նաեւ հումորի, երգիծանքի, որ նոյնպէս այլասացութեան, այլաբանութեան ձեւեր են) ներդաշնակ զուգակցումը բարձրակէտի են հասցնում բեկնազարեանական բեմադրարուեստի ձեւաւորումը:

Բեմադրիչը տարիներ անց ստացել է փոխաբերական մէկ ուրիշ պատկեր, որ Գրիգոր Չախիրեանն անուանել է «պատկերային ենթատեքստ»՝ չրջանառութեան մէջ դնելով կինօգիտական նոր հասկացութիւն: «Դաւիթ-Բէկ» (1943) պատմական ֆիլմում գլխաւոր հերոսը (Հրաչեայ Ներսիսեան) թնդանօթի փողը զննելիս յանկարծ մի պահ, ինչ որ անորսալի բանով նմանւում է Պետրոս Ա.-ին: Բեմադրական այս հնարքը փոխաբերական համեմատութիւն, զուգահեռ է տանում պատմական երկու անհատների միջեւ: Այն աւելի շուտ ակնարկում է նրանցից իւրաքանչիւրի՝ իր ժողովրդի համար ունեցած միատեսակ նշանակութեան, դերի մասին, քան թէ «տեղափոխում հանդիսատեսին ԺԸ. դարասկզբի Արեւելեան Հայաստանի լեռներից, ուր ռազմիկները միջնադարեան գրահատորում ունէին, այն ժամանակի Պետերբուրգ, որ խորհրդանշում էր նոր Ռուսաստանը»²:

Այսպիսով, կարող ենք եզրակացնել, որ հայկական համր ֆիլմերը, ինչպէս նաեւ հնչուն չրջանի շատ ֆիլմեր (յամենայնդէպս, մինչեւ 1960ականների նշանակալից դործերը) չենք կարող այլաբանական կինոյի նմոյշ համարել: Թէեւ դրանցում խաղարկուած են որոշ փոխաբերութիւններ եւ խորհրդանշաններ, դրանք կինօպատումն առաւել պատկերաւոր լեզուով կառուցելու միջոց են հանդիսացել: Ոչ մի դէպքում չենք կարող ասել, թէ այդ հեղինակները այլաբանական կինօ (ֆիլմ-պարարու, ֆիլմ-ալեգորիա) ստեղծելու նպատակ են հետապնդել:

Այստեղ սկզբունքային ենք համարում այն դրոյթը, որ չպէտք է շփոթել, այլ ընդհակառակը, պէտք է իրարից զատել ամբողջովին այլաբանական ստեղծագործութիւնը՝ ֆիլմը, առանձին փոխաբերութիւններ կամ խորհրդանշաններ պարունակող գործից, ուր դրանք զուտ որպէս գեղարուեստական միջոց են հանդէս գալիս, այլ ոչ թէ՛ իրրեւ նպատակ:

Անցում կատարելով հայկական կինօարուեստի վերելքի տարիներին՝ տեսնում ենք, որ առակին յատուկ փոխաբերական խորքն առկայ է դեռեւս Արման Մանարեանի (ծն. 1929) «Տժվժիկ» (ըստ Ատրպետի համանուն պատմուածքի, 1961) կարճամետրաժ կատակերգական ֆիլմում, որի գլխաւոր հերոսի՝ Ներսէս աղբարի համբերութիւնը տժվժիկի նման «քարակ-քարակ, մանր-մանր» կտրատւում է ընդհուպ մինչեւ վերջնական պայթիւնը: Ընդ որում բացի այն, որ ողջ պատումն ունի այլաբանական հնչերանգ, ֆիլմում օգտագործուած են առանձին առարկայ-փոխաբերութիւններ՝ օրինակ, բերնէբերան դեգերող խօսքը «պտտւում» է ինչպէս բրուտանիւ, «փրփրում» է մէկ վարսաւիրի ձեռքի տակ, մէկ՝ բաղնիքում եւն: Ճշմարտացիօրէն պատկերուած արեւմտահայ իրականութեան նիւթը, հաւաստի մթնոլորտը, ժամանակի հետ համաքայլ կինեմատոգրաֆիական խօսքն ու փայլուն դերակատարումները (Հրաչեայ Ներսիսեան, Յովակ Ամերիկեան, Արման Կոթիկեան), ինչպէս նաեւ անկրկնելի երաժշտական լուծումը (Էդուարդ Բաղդասարեան), յիրաւի, ապահովել են ֆիլմի «արտաժամանակային» չհնացող ընդթն ու մնայուն գեղարուեստական արժէքը:

Այդուհանդերձ, փոխաբերական պայմանականութեան նշանը հայ կինոյում խարսխուեց յատկապէս «Եռանկիւնի» ֆիլմով (1967), երբ բեմագիրի հեղինակ Աղասի Այվազեանը եւ կինօբեմագրիչ Հենրիկ Մալեանը (1925-1988) գեղագիտական խնդիր դրեցին իրենց առջեւ՝ ստեղծել առականման կինօպատում՝ բաղկացած հերոսների «անձնական» առասպելներից: Այս ինքնատիպ ֆիլմի մասին գրուել է արդէն սոյն Հանդէսի էջերում²: Իսկ այլաբանական մտածողութեան բարձրակէտը հայ կինոյում եղաւ Սերգէյ Փարաջանովի եւ Արտաւազդ Փելեշեանի ֆիլմարուեստը: Համաշխարհային կինոյի խոշորագոյն դէմքերի շարքը դասուած այս արուեստագէտների ստեղծագործութեան մասին բաւական մանրամասն նոյնպէս գրել ենք սոյն Հանդէսում³:

Իր կերտուածքով, անցեալ դարի 60ականներին «չափազանց արժանի» Ֆրունզէ Դովլաթեանի (1927-1997) «Բարեւ, Ես Եմ» ֆիլմով (բեմագիրի հեղինակ՝ Առնոլդ Աղաբաբով, 1965) նշանաւորուեց հայկական կինեմատոգրաֆի զարթօնքը, կարեւորուեց «անցեալի» տեղը եւ դերը հայի գիտակցութեան մէջ եւ առհասարակ, մարդու կեանքում: Այս մասին բազմիցս խօսուել է եւ գրուել հայ կինօգիտութեան մեջ (Գրի-

գոր Չախիրեանի, Սաբիր Ռիզաեւի, Սուրէն Յասմիկեանի, Դաւիթ Մուրադեանի, Սուեալանա Գուլեանի յօդուածներում, գրքերում)։

Սակայն Ֆիլմը միայն «անցեալի» մասին չէ, այլ նաեւ «սպասման», առաւելապէս մարդու սպասելու ունակութեան մասին է։ Իւրաքանչիւր դրուագ ներթափանցուած է «սպասում»ով։ «Սպասում»ն է այն առանցքը, որի շուրջ հաւաքուած է Ֆիլմը, նրա պատկերաշարն ու դիպաշարը՝ առաջին իսկ (վաւերագրական) պատկերներից, որոնցում տեսնում ենք այն օրերի երեւանցիներին՝ համախմբուած, Տիգրան Պետրոսեանի յաղթանակին սպասելիս։ Այնուհետեւ՝ Արտիոմը (Արմէն Զիգարիսանեան), որ պիտի սպասէր Լիւսիային (Իրինա Ֆատէեւա), Տանիայի մայրը, որ պիտի սպասէր ամուսնուն, բայց հանդիպել էր ուրիշի... Վերջապէս, «սպասման» անփոփոխ վայրում՝ բայց արդէն նոր «Մանկական Աշխարհ» հանրախանութի դիմաց, տարիներ անց Տանիան (Մարգարիտա Տերեխովա) կը հանդիպի Արտիոմին ու նրա սպասելու ունակութեամբ երջանկացած՝ կը հարցնի. «Где ты спал?»։

Ֆիլմի հեղինակները անբռնազրօս դիմում են նաեւ որոշ առարկայական այլաբանութիւնների. Արտիոմը Լիւսիայի խնդրանքով շարժման մէջ է դնում կարուսէլը, ու այդ «օդանաւերը» սկսում են պտտուել անամպ երկնքում։ Յաջորդ դրուագում, արդէն մութ երկնքում չարագոյթ սահում են օդապարիկները... Այդկերպ, պատերազմը նաեւ Ֆիլմի տարածք է ներխուժում անսպասելի։ Ֆիլմի հերոսների, ինչպէս եւ Ֆիլմի գործողութեան համար նոյնքան անսպասելի պահին (երբ սպառազինութեան մրցավազքի՝ գիտական առաջընթացի «մարտիկ» ֆիզիկոսները՝ Արտիոմը եւ Պոնոմարը, բաճկոնները հագին անվրդով գնդակի հետ են խաղում) հնչում է՝ «Իսկ յետոյ Հիրոսիման էր» որոշակի պատմական, տուեալ դէպքում նաեւ խորհրդանշական արժէք ունեցող տեղեկութիւնը եւ հերոսների անհոգ տեսքն իրականում ահազանգում է մոլորակի ցանկացած վայրում տեղի ունեցող իրադարձութեան համար իւրաքանչիւրի պատասխանատուութեան մասին։

«Բարեւ, Ես Եմ»ի գլխաւոր նկարահանող Ալբերտ Եաւուրեանի (1935-2007) պատկերային ձեռագրում նոյնպէս բանաստեղծական փոխաբերութեան ձգտում կայ. երբ սիրահարած հերոսները գրօսնում են, աշնանային մերկ ծառերն աւելի աքաղ են անցնում պաստառով, ասես այդ անկենդան ճիւղերի մէջ խտացած ժամանակը շտապում է մարդկանցից, կեանքից առաջ անցնել։ Տարիներ յետոյ Արտիոմը, չգիտես որ տեղից յայտնուած հեծանուորիցիներից առաջ կ'անցնի՝ վազելով, իրենից վեր ինչ-որ ոյժ, գուցէ եւ «ժամանակը» յաղթահարելու յուսահատ մի փորձով։

Այժմ վերջիչ ենք Դովլաթեանի «Երկունք» (բեմագրի հեղինակ՝ Արմէն Զուրարով, 1976) Ֆիլմի աւարտական տեսարանը. Ալեքսանդր Մի-

ասնիկեանը (Խորեն Աբրահամեան) գալիս է դիմաւորելու Մարտիրոս Սարեանին (Գէորգ Սարգսեան): Գնացքը կանգ է առել ամալի տարածքում: Այդ «տարածքում» ոչնչից «երկիր» է կերտուելու: Ի դէպ, ֆիլմը նոյնատիպ պատկերով էլ սկսւում է (նման տարածքով սլացող գնացք, որի միջից մտախոհ դուրս է նայում Միասնիկեանը): Եւ վերջին տեսարանում, երկու մեծ հայորդիները «գնում են» դէպի Արարատի՝ կինոխցիկի օգնութեամբ հետզհետէ «մօտեցող» գագաթը: բնապատկերի «ենթախորքն» ակնյայտ է: Իրապաշտական ոգով նկարահանուած այս ֆիլմի խորհրդանշական աւարտը օրգանապէս բխում է հերոսների կերպարների ծաւալաչափից: Եւ սա այն եզակի դէպքերից է, երբ «բիրիական» լեռը շահարկուած չէ, այլ ընդհակառակը, իր «ճիշտ տեղում» է:

Վիգէն Զալդրանեանի (ծն. 1956) նկարահանած «Ապրիլ» (բեմագրի հեղինակ՝ Ռուբէն Յովսէփեան, 1985) ֆիլմը, որ անդրադառնում է հայ ժողովրդի պատմութեան եղբրական էջերին, սկսւում է «բռնկուած ծառ»ի ալլաբանական պատկերով: Զիշտ է, չի լինի ասել, թէ նկատելի բնագանցական տարածականութիւն ու խորք կայ այդ դրուագում, բայց որպէս նախադրութիւն այն անհրաժեշտ հնչերանգ է հաղորդում ֆիլմին, չի կտրւում պատումից, այլ՝ ներհիւսւում եւ ներհիւսում է այն: Ծառի ճիւղերին կապուած են գունաւոր ժապաւէնի կտորներ (այդ հնագոյն սովորոյթը իղձերի իրականացման խորհուրդ ունի տարբեր ժողովուրդների հաւատալիքներում), եւ պատկերն անբնական վառ, ընդգծուած գունաւոր է: Այնուհետեւ ֆիլմը շարունակւում է սեւ-սպիտակ: Դրուագներից մէկում գլխաւոր հերոսներից մէկը (Լեւոն Ներսիսեան) նոյն ծառից սեւ կտոր է կապում: Չնայած արարքի բացայայտ ընդգծուած պայմանականութեանը, նոյնիսկ, կարելի է ասել, թատերայնութեանը, ֆիլմի գործողութիւնն, այնուամենայնիւ, չի կորցնում կինեմատոգրաֆիական հաւաստիութիւնը: Հեղինակները վստահօրէն շարունակում են գնալ իրենց իսկ առաջադրած՝ իրականի եւ ալլաբանականի սահմանի վրայով, մինչեւ որ վերջին տեսարանում երեխաները յայտնւում են աւանակներ հեծած ու «խաղում» գիւղի աւագանու անդամների «դերերը»: յուրախութիւն այդ ծերունիների, որ շարունակ «փորփրում են հայոց հարցը»՝ իրենց փոխարինող կայ: Այդ յոյսից աւարտի տեսարանում ծնւում է արտասովոր վառ գոյների մէջ ընկղմուած «բնական» Արարատը:

Գունային ընդգծուած վառ երանգները՝ որպէս տագնապի զգացողութիւն առաջացնող միջոց բաւական ազդեցիկ գեղարուեստական տպաւորութիւն են թողնում Հենրիկ Մալեանի «Նահապետ» (ըստ Հրաչեայ Քոչարի համանուն վիպակի, 1977) ֆիլմում:

«Նահապետ» ֆիլմում Արտամետի ցնցուող խնձորենին ու Վանայ ծովը գլորուող նրա պտուղները եւ փոխաբերութիւն են, եւ ալլաբա-

նութիւն, եւ անձնաւորում, եւ խորհրդանշան: Այդտեղ կինօխցիկը կլանել եւ արձանագրել է ոչ-այնքան ֆիզիկական (ընդհակառակը՝ այն նոյնիսկ «ձեռակերտ» է թւում), որքան ոգեղէն իրականութիւնը: Այն, ինչ կրում է բանաստեղծական-այլաբանական այս պատկերը՝ ի՞նչ բառերով կարելի կը լինէր արտայայտել:

Վանայ լճի ափին «մնացած» արեւմտահայ գողտրիկ գիւղի՝ Արտամետի խնձորների «փրկութեամբ» ու «յարութեամբ» այս երկի մէջ նիւթականացել է նահատակուած ժողովրդի յարութեան, վերածննդի դադափարը: Այդ առարկայական այլաբանութիւնը «տեսանելի» գործողութեան է վերածել ասես դիւցազնավէպի միջից դուրս եկած, հաւաքական հերոսի՝ Նահապետի (որի անունն իր հերթին խորհրդանշական է), ներաշխարհի յառնման պատմութիւնը: Խնձորենիների վերընծիւղումը եւ Նահապետի (Սօս Սարգսեան) ու Նուբարի (Սոֆիկ Սարգսեան) նոր, վերստին կազմուած ընտանիքում աշխարհ եկած մանկան ծնունդը յաջորդում են միմեանց՝ ուժեղացնելով ֆիլմում հնչող ապրելու, կեանքի կոչը: Այդ կենսական ոյժն արտացոլուած է նաեւ ֆիլմի գազաթնակէտային տեսարանների ընդգծուած վառ գունապնակում: Ողբերգական հերոսի պատմութիւն՝ արուած գոյների անընական, տագնապալի առատութեամբ: Պոէտական մտածողութեանը վայել այս պայմանականութեամբ է նկարահանուած եւ ֆիլմի ամենաողորբական տեսարանը՝ «խնձորենիով քաղաղրուած եւ թիթեռնիկի թւերի գոյների պէս նուրբ հագուստներով, պայծառ, ամուր ընտանիքի» կերպարը, ինչպէս 1986ին գրել է *Cahier du Cinéma*⁵: Այդ բանաստեղծական փոխաբերական պատկերի մէջ խտացել են թէ՛ «երջանկութիւնը», թէ՛ «կորուստը», որոշակի եւ վերացական իմաստով: Մարդկային կեցութեան երկու ծայրերի միաժամանակեայ արժարժում է դա:

Դմիտրի Կեսայեանցի (1931-2000) «Աւդոյի Աւտօմեքենան» կարճամետրաժ ֆիլմում (ըստ Վալտէր Արամեանի համանուն պատմուածքի, 1966) «բուրժուական անցեալ»ին պատերազմ յայտարարած «ակտիւիստուի, կոմերիտուի» Նուարդը այնպիսի եռանդով էր ջարդուփշուր անում այդ «անցեալի» փոխաբերութիւն հանդիսացող ինքնաեռները, որ սրամիտ, չափազանցուած տեսարանն ափսոսանքի զգացում էր առաջացնում: Պատահական չէ, որ յատկապէս այդ հատուածը ճակատագրական եղաւ թէ՛ ֆիլմի, թէ՛ հեղինակի համար⁶:

1960ականներին համաշխարհային պաստառը հեղեղուել էր այսպէս կոչուած՝ «ենթադիտակցականի հոսքով»՝ երազ, տեսիլք, յիշողութիւն: Մարդու երեւակայութիւնն ու ներաշխարհը լցնող այս պատկերաւոր այլաբանական «տարրերը» գտան իրենց «երեւանեան» մարմնաւորումը Ֆրունզէ Դովլաթեանի (բեմագրի հեղինակ՝ Պերճ Չէլթունցեան, 1973) «Երեւանեան Օրերի Քրօնիկա» ֆիլմում, որի գլխաւոր հերոսը՝ Արմէնը (Խորեն Աբրահամեան) ընդվզում, կուռում էր դարձեալ «անց-

հայի», նրա անարդարութեան դէմ, անգամ «պաշտօնապէս» լինելով այդ «անցեալի»՝ արխիւի պահապանը, պատրաստ էր այրել, ոչնչացնել այն:

Իր երկու կանանց պահանջով «անցեալից» ամէն գնով ուզում էր ազատուել նաեւ Ալբերտ Մկրտչեանի (ծն. 1937)՝ իտալական նորիրապաշտութեան պոէտիկայով նկարահանուած՝ «Մեր Մանկութեան Տանգօն» Ֆիլմի (1984) հերոս Ռուբէնը (Մհեր Մկրտչեան): Գլխաւոր հերոսի հետ միասին, Ֆիլմում իր «չարչրկուած» ուղին է անցնում եւ իր տիրոջ պէս ուժասպառ եղած «կոմոդը»՝ պահարանը: Սակայն հերոսի անցեալը «մարմնաւորող» այդ առարկայական ալլաբանութիւնը ոսկորի պէս խրուել էր նրա կոկորդում, մինչեւ որ, նրա իսկ ջանքերով յայտնուեց գնացքի անիւների տակ... Դարձեալ Մկրտչեանի «Ուրախ Աւտօբուս» (2000) ողբերգակատակերգութիւնում աւերուած Գիւմրիի փողոցներով անցնում է «ուրախ» աւտօբուսը՝ իբրեւ ծիծաղելու ընդունակութիւնը երբեք չկորցնող մարդկանց հաւաքական խորհրդանիշ: Իսկ նրա «Շնչառութիւն» Ֆիլմի (1988) աւարտում փորձ է արուել ստեղծել փոխաբերական կերպար, որը զուգորդութիւն է մարդկանց եւ աղէտեալ վիճակում յայտնուած լճի «շնչառութեան» միջեւ: Իր «Հողից», մանկութիւնից ու իդեալներից հեռացած հերոսը՝ Արամը (Խորեն Աբրահամեան), վերջում վերադառնում է այն վանքը, որի պատերի ներսում դեռ «ապրում» է իր մօր աղօթքը, նաեւ ինքը, բայց «մանուկ մնացած», սակայն չի կարողանում ներս մտնել: Ասես ինչ-որ անտեսանելի, բայց առկա «ուժեր» նրան թոյլ չեն տալիս: Յետոյ նա յուսահատ վազում է դէպի հինաւուրց գերեզմանատուն, խաչքարերի արանքում անընդհատ տեսնելով իրեն հետապնդող մանչուկին՝ իրեն, սակայն փոքր հասակում (ալլաբանութիւն): Յաջորդ դրուագում տեսնում է նրան (դարձեալ ինքն իրեն)՝ սպաննուած, այն ձկների նման, որոնք ափ են նետուել բնապահպանական աղէտի՝ լիճ արտանետուած արդիւնաբերական աղբի հետեւանքով: Գրկում է եւ վազում ալեկոծուած եզերքով՝ ձուլուելով բնապատկերին, եւ աւաղ, մեծ ուշացումով «վերագտած» ինքն իրեն...

Այս ալլաբանական տեսարանն, անշուշտ, աւելի հնչել կը լինէր, եթէ ողջ Ֆիլմի ոճից, գեղագիտութիւնից բխէր, եթէ ձեռք բերուէր տեսարանից տեսարան, դրուագից՝ դրուագ, այն էլ՝ ոչ թէ բովանդակութեան դիպաշարի տրամաբանութեամբ, այլ՝ գեղարուեստական: Ճիշտ է, դէպի Արամի՝ լեռներում արձագանգուող ճիչն «անցում կատարելու» համար կինօրեմադրիչը կիրառել է «կամրջող» մի հնարք՝ իրեն մերկացնող «ժողովից» դուրս գալով՝ Ֆիլմի հերոսը՝ գործարանի տնօրէնը, յայտնում է մեզ շատ ծանօթ իրականութեան՝ հանրահաւաքի տարածքում: Թատերական հրապարակ՝ որպէս ազգային զարթօնքի «նշան» ընթերցողով փաստագրութիւն, բնապահպանական խնդիր

բարձրացնող հնչիւնաշար. «Մեր բոլորի տունն է մուրրակը»: Սակայն աւարտական տեսարանին նախորդող այս կտորը, կարելի է ասել, չի թաքցնում ֆիլմի ընդհանուր հիւսուածքում տեղ գտած գեղագիտական «կարկատանները»: Արդիւնքում ստացուել է հետեւեալը. եզրափակիչ տեսարանը թէեւ բովանդակութեան առումով «հարազատ» է հերոսին, նրա ներքին էութեանը, սակայն կինօլեզուի իմաստով «օտար» է գրեթէ «արտադրական գեղագիտութեան»⁷ իրատեսական ոճով նկարահանուած ֆիլմին:

Բագրատ Յովհաննիսեանի (1929-1990) «Տէրը» (ըստ Հրանտ Մաթեւոսեանի համանուն վիպակի, 1983) ֆիլմում յաջողուել է ստեղծել մաթեւոսեանական «կենդանի կանգնած» դարաւոր անտառի կերպարը: Այն նմանում է գեղանկարչական երփնագիր բնանկարի: Անտառն այստեղ, ինչպէս եւ գրական հիմքում, խորհրդանշական կերպար է: Բնապատկերն այդտեղ շնչում է, ապրում իր կեանքով, արձագանգում է, նաեւ լի է տազնապով՝ իւրօրինակ հնչիւնաշարի օգնութեամբ կինօբեմադրիչը, կարծես, թոյլ չի տալիս «վայելել» բնութեան անխռով գեղեցկութիւնը, ներդաշնակութիւնը: «Խազէինի» (տիրոջ) Ռոստոմի (Խորեն Աբրահամեան) անհանգստութիւնը փոխանցուած է բնանկարին. նա յօժարակամ իր վրայ է վերցրել այդ ամէնը յանուն ապագայի պահպանող նահատակի դերը: Ըստ էութեան, Տէրը ողբերգական հերոս է, որոշ առումով նման անտիկ հերոսներին. նրա ճշմարտութեանը դէմ առ դէմ կանգնած է ուրիշ հաւասարագօր ճշմարտութիւն՝ իրեն հակադրուող «ժողովրդի» անժխտելի ճշմարտութիւնը, բնութեան բարիքների հաշուին ապրելու նրա իրաւունքն ու կամքը: Տէրը՝ այդ անկործան, անխորտակելի դիւցազներգական հերոսը, որ ապրում է մեր օրերում, «առանձին սոցիալական շերտ չի ներկայացնում եւ ոչ էլ որեւէ սերունդ, այլ՝ ժողովրդին. նա ամենայնի Տէրն է ու ոչ սկիզբ ունի, ոչ վերջ: (...) առաջին անգամ հայ կինոյում առաջ է գալիս հերոս, որն իր ողջ էութեամբ հակադրուում է, եթէ կարելի է այդպէս արտայայտուել, այլասերուած ամբոխին»⁸:

Այս հերոսն ազատ է առօրէական կեանքի կարիքներից. նրան ոչինչ հարկաւոր չէ: Այդ պայմանականութեան միջոցով բացայայտում է համընդհանուրը, համամարդկայինը: Նման հերոսները յայտնուելուն պէս ազդարարում են իրենց խորհրդանշական, գերբնական եւ մշտամնայ գոյութեան մասին: Այդպէս օրինակ, Ֆելինիի հերոսներից ոմանք (Ջելսոմինայի, Չամպանոյի, Մատոյի ծաղրածուական դիմակները «Ճանապարհ» ֆիլմում, Սարագինան՝ «8 1/2»-ում, Պաուլան՝ «Քաղցր կեանք»-ում եւն.) նոյնպէս շատ առումներով գուրկ են սոցիալական որոշակիութիւնից: Բանահիւսութեան, գրականութեան մէջ, թատրերգութիւնում առաւել յաճախ են հանդէս գալիս խեղկատակները, չբաւորները՝ «ոչինչ չունեցող մարդիկ», եւ արքաները՝ «ամէն ինչ ունեցող

մարդիկ»։ Ֆրանսիացի քննադատ ժան-Լուի Թալենայր, խօսելով նման կերպարների մասին, ասել է, որ «նրանք ազատ են հասարակական բոլոր պայմանականություններից, որոնց ենթարկում են մարդիկ։ Հենց այդ էլ նրանց մեջ բացայայտում է համընդհանուրը։ Այդ հերոսներն օրենքից դուրս են»⁹։ Այսպիսով, «թագաւորներն ու կայսրերը» օրէնքից բարձր են, «յատակի» մարդիկ՝ օրէնքից ցածր։ Աւելացնենք, որ բոլոր այդ կերպարները գալիս են «նախնական ժամանակներից», այսինքն՝ այն հեռավոր ժամանակներից, երբ ամէն ինչ «այնպէս չէր», ինչպէս հիմա։

Տէրը՝ Ռոստոմը, նոյնպէս ազատ է ընկերային պայմանականութիւններից։ Սահման չճանաչող էութիւն է, իսկ նրա արժատները ամենահեռավոր անցեալում են։ Միթոսը սովորաբար համատեղում է երկու երեսակ՝ պատմութիւն հեռավոր անցեալի մասին եւ ներկայի՝ երբեմն նաեւ ապագայի իմաստաւորման եղանակ, ինչը նկատելի է եւ դիտարկուող՝ «Տէր» ստեղծագործութեան մէջ։ Այստեղ հերոսը դիցաբանական նախանիւթ էութիւն է, արքետիպ։ Թէ՛ դրական հիմքում, թէ՛ ֆիլմում այս կերպարի մէջ յաղթահարուած է տարածութիւնը, հեռավորութիւնը կենդանի բնաւորութեան եւ խորհրդանշանի միջեւ։ Սակայն կինօվիպակում Մաթեոսեանը հասել է նաեւ «տէր»ի եւ նրա «տիրոյթներ»ի անտրոհելի ամբողջութեան, միասնական նախանիւթին։ Ինքն իր մասին յոգնակի թուով խօսող («մենք», «մեր անտառը»...) Ռոստոմ Սարգսեանը իր «տիրոյթները» ժառանգել է «աւագակի դէմ աւագակ եւ խոնարհի առաջ հնազանդ, մշտապէս ետինջաւոր-միաւոր-հրացանաւոր» իր «անտառապահ հերացու»ից։ Ինքը Ռոստոմն էլ միշտ իր սպիտակ, ասես դիւցազնափէպից դուրս եկած ձին հեծած է շրջում՝ «գօրքը կորցրած, (...) կենտ միաւոր» է։ Եւ ինչպէս վայել է դիցաբանական հերոսին, ունի առասպելական ծագում։ Հէրացուն նրան գտել է անտառում՝ «մատուռի մութ ներսում (...) Եւ քանի որ աստուածամօր խամրած պատկերից զատ այդտեղ ուրիշ մարդ-մարդաշունչ չի եղել, ուրեմն կարելի է համարել, որ մենք աստծու ծնունդ ենք»¹⁰։ Ռոստոմը միեւնոյն ժամանակ եւ դիցաբանական, եւ առասպելագերծուած հերոս է՝ թէեւ ունի «աստուածային» ծագում, որոշ առումով խոցելի, անպաշտպան է, զուրկ այն մոգական ուժերից, որ յատուկ են դիցաբանական հերոսին։ «Առասպելագերծուած հերոսին նեղացնում են ազգակիցներն ու հարեւանները, բայց ոգիները նրան պաշտպան են կանգնում, (...) որպէս կանոն, նա թշուառ, ընչազուրկ է, ձգտում է սոցիալական բնոյթի ձեռքբերումների»¹¹։ Այնինչ Ռոստոմն իր կամքով է հրաժարուել ընկերային բարիքներից, այսինքն՝ նրա նկրտումներն ունեն տիեզերական նշանակութիւն, իսկ դա յատուկ է «դիցաբանական» հերոսին։ Լինելով առասպելական, դիւցազնական հերոս, միեւնոյն ժամանակ, նա ընդունակ է հեգնանքի մի բան, որ հակասում է

դիւցազնալէսի պայմանականութեանը. «Կողմնակի անտառապահ մարդ ենք, խնդրում ենք ... Մեռած ենք, բայց էնքան էլ մեռած չենք...»¹²: Դիտարկուող գործի սահմաններում հերոսի բնաւորութեան այս գիծը նրան դարձնում է առաւել համոզիչ, իրական կերպար:

Փիլիսոփայական վերացականութիւնը պիտի հող ձեռք բերած լինի, վերածուած լինի հաւաստիութեան, որոշակիութեան՝ կինօժապաւէնի վրայ երեւակուելու համար: Մի կողմից՝ առասպելական, յաւերժականի կրող ու արտացոլող, միւս կողմից, որոշակի, «կոլխոզի» դարաշրջանի հայ գիւղացին՝ ծմակուտեցի, հողեղէն, ծանրաքաշ ու ծանրաշարժ, ամէն քայլափոխին ոտքերի տակ հողը շօշափող. այսպիսին է ներկայանում հանդիսատեսին «Տէրը» Ֆիլմի գլխաւոր հերոս Ռոստոմը՝ Խորեն Աբրահամեանի դերակատարմամբ: Իսկ «Թշնամիների» մէջ, սովորական մարդկանց կողքին կան «ժամանակակից» բանահիւսական կերպարներ՝ «Թզուկ պետ», «Վիթխարի կին»: Այստեղ հարկ է նշել, որ Ֆիլմում, ի տարբերութիւն գրական հենքի, յաղթահարուած չէ այն սահմանը, որը նաեւ այս կերպարները կը փոխադրէր դիցաբանական, ոչ-իրական հարթութիւն:

Այս առումով, վիճաբարոյց կարգավիճակում յայտնուեց եւ Յ. Դովլաթեանի «Մենաւոր Ընկուզենին» (ըստ Վարդգէս Պետրոսեանի համանուն վէպի, 1986) Ֆիլմը: Բեմագրի հեղինակ Աղաբաբովը եւ Դովլաթեանը փորձել էին դիցաբանական տարրեր մտցնել կինօնկարի գերազանցապէս իրատեսական պատումի հիւսուածքի մէջ:

Գուցէեւ առանձին յաջողուած՝ «Ամիրական, դիցաշունչ» դրուագներ կան Ֆիլմում¹³, սակայն դրանք ոճական իմաստով տարանջատ են, օրգանական ամբողջութիւն չեն կազմում ընդհանուր առմամբ, բնախօսութեամբ՝ իրատեսական կինօնկարի հետ, այն դէպքում, երբ հերոսուհու՝ Սոնայի մէջ ապրող մենաւոր ընկուզենու առասպելը բնականոն կերպով տարրալուծուած է վէպի տարածութեան մէջ. «Երկնքից էլ բարձր»՝ Տխուր, Համր, Խուլ լեռներն ու Գեղեցկուհի ջրվէժը, Լեռնասարի երեք դարբինները, հին ու լքուած դարբնոցը՝ իր առաջ աճած երեք «տապանածառերով»՝ ընկուզենիներով, «իր չեղած զանգերով հեծկլտացող» Մենաւոր զանգակատունը եւ, ի վերջոյ, «կանաչ խարոյկ» թուացող մենաւոր ընկուզենին՝ «իւր վրայից ճշմարտութիւններ բարբառող» ծեր իմաստունի հետ միասին խօսքի վերացականութեան՝ գրական այլարանութեան հզօր միջոցներով ստանում են դիւցազնավէպին յատուկ անիրական չափումներ: Մինչդեռ այդ փոխաբերական պատկեր-կերպարների ուղղակի կինեմատոգրաֆիկ փոխանցումը, մեկնութիւնը անհեթեթ կամ անհնար կը լինէր: Օրինակ՝ պատառին ինչպէ՞ս պատկերել մենաւոր զանգակատան «չեղած զանգերը», առաւել եւս՝ նրանց «հեծկլտալը»: Անշուշտ, գործ ունենք մաքուր գրական

այլաբանութեան հետ: Իր հերթին, դարձեալ անդրադառնալով կինօպատկերի «ուղղակի» եւ «փոխաբերական» իմաստներին, բերենք Ֆիլմից մի դրուագ, որ վէպում չկայ եւ շատ «կինեմատոգրաֆիական» է: Ընկուզենու տակ, սիրելիի հետ անցկացրած գիշերուանից յետոյ, արմատների երկայնքով մեկնուած Սոնային «արթնացնում է» ծառի պտուղը՝ ընկոյզը: Եւ օրինաչափ է, որ այն չի ընկնում Լեւոնի վրայ, քանի որ վերջինս «չի հաւատում» Սոնայի առասպելին:

Ուղղակի եւ փոխաբերական բովանդակութիւն ունի նաեւ Ֆիլմի վերջը, որ այս էկրանացման ամենատպաւորիչ դրուագներից է: Ռազմիկը՝ Արմէն Զիգարիսանեանի փայլուն մարմնաւորմամբ (որ Ֆիլմի իսկական «պրոտագոնիստն» է եւ գլխաւոր հերոսի՝ Կամսարեան-Դովլաթեանի լուրջ մրցակիցը), կնոջ եւ որդու հետ միասին, աշխարհի անցուդարձից անկախ, բայց անդնդի վրայ կախուած (ճիշտ է, պարաննեւրով «ապահով կապուած»), հունձ են անում գիւցազնական անխռով տեսքով...

Կարելի է ասել, «գրականութեան հասանելիքը՝ գրականութեանը, կինոյինը՝ կինոյին»: Բոլոր դէպքերում, Բ. Յովհաննիսեանի «Տէրը» եւ Դովլաթեանի «Մենաւոր Ընկուզենին» 1980ականների նշանակալից հայկական ֆիլմերից են եւ արժանի տեղ են գրադեցնում հայ ազգային կինոյի պատմութեան մէջ:

Հայկական կինեմատոգրաֆում այլաբանական եւ քնարավիպերգական շնչով նկարուած եզակի նմուշներից է Աղասի Այվազեանի (1925-2007) «Լիրիկական Երթ» ֆիլմը (համաբեմագրիչ՝ Լեւոն Խաչակեան, 1981): Ուսումնասիրելով այլաբանական մտածողութեան փորձը հայկական կինոյում՝ դժուար է չհամաձայնուել կինօգէտ Սուրէն Յամիկեանի հետ: Նա խօսելով այս ֆիլմի մասին, իր Մեղմ Կադր գրքում ընդհանրացնում է. «հեղինակներին յաջողուել է բարձրանալ պայմանականութեան այն աստիճանին, որը դեռ չէր իրացուել հայկական կինոյում»¹⁴:

«Լիրիկական Երթ»ը ինքնամոռաց սիրով տողորուած կնոջ անցնելիք ճանապարհի պատմութիւն է: Ծանապարհի այլաբանութիւնը, Հոմերոսից մինչեւ մեր օրերը՝ գրականութեան մէջ միշտ նորանոր դրսեւորումներ է վերագտել: Կինեմատոգրաֆիական գինամիկայի տեսանկիւնից այն ուղղակի անփոխարինելի է կինոյի համար, եւ յաճախ է կիրառում իբրեւ փոխաբերական հնարք: Դա «տեսանելի» ճանապարհորդութիւն է դէպի մարդու ներաշխարհ, դէպի «ինքն» իրեն»: 1991ին Վիգէն Զալդրանեանը պաստառ բարձրացրեց Ա. Այվազեանի Մինոր Մարտիրոսի Արկածները այլաբանական վիպակը, ինքնաճանաչման մի կինօպատում՝ վերնագրուած «Ձայն Բարբառոյ...»: Աշխարհով մէկ բարութիւն սփռող՝ քրիստոնէական կարեւորագոյն արժէքը քարոզող հայ վանականի դեգերումները Ֆիլմի Ֆիզիկական եւ հոգեւոր տա-

րածքներում, ուր նա «փորձութիւնների անապատի» միջով անցնում է պայմանական «Գողգոթայի» իր սեփական ուղին, աւարտւում են վերջինիս՝ Հայրենի տուն վերադարձով: Ֆիլմի պատկերային լուծման մէջ «պատկերային ենթախորքի» կիրառման հետաքրքրական մի օրինակ է հետեւեալ ալլաբանութիւնը. երբ փորձութիւնների շարանը Մարտիրոսին նաեւ «դժոխքի» միջով է տանում, խաւարի ու կրակի խառնարանի «քնակչութիւնը» պաստառին ներկայանում է իբրեւ հրավառութեան ներքոյ խրախճանքի տրուած մարդկային ամբոխ: Իսկ անապատը, որտեղ ծաւալւում է Ֆիլմի գործողութեան առաւելագոյն մասը, թէ՛ իրական, թէ՛ ալլաբանական տարածք է: Այսպիսով, ճշմարտութեան որոնման վերացական գաղափարն այս Ֆիլմում որոշակիանում ու իր կերպաւորումն է գտնում՝ ճանապարհի վաղեմի ալլաբանութեան միջոցով:

Ինչպէս ուխտագնացութիւնը՝ սինիոր Մարտիրոսի (Չալդրանեան), այնպէս էլ «Լիրիկական Երթ»ը Մարիամիկի (Սաթենիկ Տէր-Սահակեանց) համար դառնում է իսկական ինքնաճանաչման ճանապարհ: Ֆիլմի յարուցած յուզական կշռոյթները պայմանաւորուած են յատկապէս պատկերային ենթախորքի (դեկորների) եւ հերոսուհիների արտաքին նկարագրի միջեւ անհամապատասխանութեամբ, աւելի ստոյգ՝ հակադրութեամբ: Պանդոկում սեղանի ներքոյ՝ կանանց ոտքերի կողքով հոսող առուակը, այնուհետեւ՝ նրբագեղ մեքենան (վրան ծածանուող անգլիական դրօշով) եւ վալրի տեղանքը, վերջապէս, կանանց բարեվայելուչ, աշխարհիկ հագուկապը եւ ամայի, քարքարոտ բնապատկերը սուր հակադրութիւն են ստեղծում: Դրա շնորհիւ ընդգծւում է Ֆիլմում ծաւալուող գործողութեան պայմանականութիւնը, չնայած, թէ՛ միջավայրը, թէ՛ պատմական ժամանակաշրջանը (Կովկաս, 1918, քաղաքացիական կռիւներ) ստոյգ են, իրական: Այվազեանը Ֆիլմը նկարել է իր իսկ գրած «Կովկասեան էսպերանտո» պատմութեամբ հիման վրայ:

«Լիրիկական Երթ»ի պատումը մի քանի անգամ ընդհատւում է հերոսուհու դանդաղեցուած «երագ-վագքը» դէպի իր ամուսինը, որն ամենեւին էլ այնպիսին չի, ինչ որ թւում է հերոսուհուն (դա բացայայտւում է Ֆիլմի վերջում): Եւ «լիրիկական» անուանուած երթի բանաստեղծական խտացում հանդիսացող վերոյիշեալ վագքի տեսլապատկերը «կրկնատողի» նման շաղ է տրուած կինօկտաւի տարածքով մէկ: Այդ բեկորները կինօդիալաչարի օրէնքներով հաւաքւում են մեր մտապատկերում՝ ներհիւսուելով Ֆիլմի պատմողական բովանդակութեանը: Բայց քանի դեռ Մարիամիկը երջանիկ անգիտութեան մէջ է՝ ոգեշնչուած ինքն իր սիրով ու նուիրուածութեամբ, վտանգի եթարկելով թէ՛ իր, թէ՛ մօրաքրոջ կեանքը, նա երեւակայութեան մէջ սրտատրոփ առաջ է ընթանում դէպի սիրելի ամուսնու՝ իր մտապատկերում ամրագրուած կերպարանքը: Դեռատի կնոջ հաւատարմութիւնից դէպի հիաս-

Թափութիւն տանող ճանապարհի՝ անձնական պատմութեան միջոցով ֆիլմն ընդհանրացնում է անցեալի տուեալ ժամանակահատուածը, գտելով ժամանակի շաղկիին կպած գաղափարները, թողնում եւ ամփոփում է արտաժամանակայինը, համամարդկայինը: Յեղափոխական կործանիչ, ապամարդկայնացուած գաղափարները վերացարկւում են, նոյնիսկ փոխակերպւում եւ ձեռք բերում համամարդկային բնոյթ, երբ «Լիրիկական Երթ»ի վերջում հերոսուհին, հասնելով իր «իդեալ-տղամարդ»ուն եւ համոզուելով, որ նրա համար չկայ ոչ մի սրբութիւն, յանկարծ հասկանում է, թէ ու՛մ պիտի փրկի: Այն միւս տղամարդը՝ Սաւելին (Միխայիլ Շիրոկով), որ կարող է, ընդունակ է ինչ-որ բանի, ինչ-որ մի գաղափարի (տուեալ դէպքում էական չէ, թէ ինչպէս է փոխուել այդ «գաղափարի» պատմական գնահատականը): Ազնուօրէն ծառայել, անգամ նուիրաբերել իր կեանքը՝ այ, նա՛ է փրկութեան արժանի:

Հերոսների պահուածքը, խօսելակերպը եւ առօրէական են, եւ այլաբանական. նրանք ժամանակ առ ժամանակ խօսում են «բանաստեղծական այլաբանութիւններով»ով: Առօրէականն ու բանաստեղծականը՝ բնակազմ համատեղուած՝ գոյակցում են մէկը միւսի մէջ արտացոլուելով, մէկը միւսին հաւասարակշռելով: Այդպէս, խիստ փտանգաւոր ուղեւորութիւնից սաստիկ յոգնած մօրաքոյրը՝ Անահիտը (Լիա էլիաւա) բողոքում է. «Ո՛ր հանճարն է ստեղծել չորս պատը, դա շատ աւելի լաւ է, քան անիւր...»: Մէկ ուրիշ դրուագում՝ անգլիական մեքենան փոխարինուել է սայլանիւով. տեղի գիւղացու համար սովորական բան է դարձել կրակոցը, իսկ քաղաքից, քաղաքացիական պատերազմի թոհուրոհից փախչող Կոստիայի (Լէոնիդ Սարկիսով) համար անհասկանալի է, որ սարերում ամէն ինչ այլ կերպ է: Նա լսում է չորս կրակոց, իսկ գիւղացին անվրդով առարկում է. «Ո՛չ, մէկը, բայց հեռուից»: Վերջապէս տեղ են հասնում՝ ամալի տարածք, ուր հերոսներից մէկի խօսքերով ասած՝ «հայեր չկան, իսկ եղածներն էլ իրար չեն սիրում», եւ ինչպէս ասում է ձերբակալուածներից մէկը՝ բժիշկը (Եւգենի Լեբեդեւ). «Այստեղ չեն սիրում սկզբունքային մարդկանց՝ լինեն Աստուած, թե՛ սատանա»: Բժշկին հարցաքննող Օսիկ Օսիպովը (Վլադիմիր Քոչարեան), զայրանալով այդ ըմբոստ հոգու աննկունութեան վրայ, ասում է. «Դու այնպէս ես նստել գետնին, ասես կանգնած ես»:

Ամենաանսպասելին այն է, որ այս տեսարանը, ինչպէս եւ ֆիլմում առկայ այլաբանական հնչեղութեամբ երկխօսութիւնները, մօտենալով գրեթէ Թատերական պայմանականութեան, բայցեւ պահպանելով կիսօրէգուն, ստեղծում են իրական կեանքի պատկերներ: Անդրադառնանք նաեւ այն դրուագներին, որտեղ ֆիլմի հեղինակ Ալվազեանին յաջողուել է ստեղծել առանց խօսքի մասնակցութեան՝ մաքուր կինեմատոգրաֆիական միջոցներով արտայայտուած այլաբանութիւններ:

Այդպիսին է օրինակ՝ այն տեսարանը, երբ պահակակէտում, ամայի կիսաւեր շինութեան շէմին կանգնած յեղափոխական նաւաստիները, գէնքը հպարտ բռնած, իրականում պահպանում են «դատարկութիւնը»:

Մէկ ուրիշ օրինակ՝ գիւղացիները ոտքի են կանգնել՝ պատրաստ քանդելու, կրակի տալու հարուստների համար իրենց իսկ հայրերի կառուցած տները: Մի քիչ էլ՝ ու, եթէ չլինէր իրենց հանդարտեցնող իմաստուն, հեռատես մէկը, կործանարար ոգին կը յաղթէր: Բայց ահա կրակները հանգցրին, որ գիւղում ապրել լինի: Ջահերը մէկը միւսի ետեւից մարում են, ու պատկերը սեղմուելով հեռանում է, դառնալով լամպի ճրագ՝ պատուհանում:

Մէկ ուրիշ դրուագ՝ հարցաքննութեան ժամանակ մօրաքրոջ հետ անպատիւ են վարւում՝ տեսարանն ակնարկւում է միայն եւ սահուն անցնում բանտարկեալներին: Հետեւում են կրակոցներ՝ հաւասարազօր մինչ այդ կնոջ անարգումն ակնարկող տեսարանին. առանց դատու դատաստանի գնդակահարւում են մարդիկ: Եզրափակիչ տեսարանը, թէեւ դրամատիզմով է յագեցած, լիրիկական եւ փոխաբերական շունչ ունի: Մարիամիկը յամառօրէն շարունակւում է քարշ տալ բանտից իր ազատած «ուրիշ» մարդուն, որն արդէն... մահացած է:

Այսպիսով, «Լիրիկական Երթ» կինօնկարում փոխաբերականն առաջադրուած է որպէս եղանակ ու լեզու, միաժամանակ շատ իրական, փաստացի դէպքերը բարձրացել են այլաբանութեան մակարդակի: Ֆիլմի կարեւոր առանձնայատկութիւններից է նաեւ այն, որ այն բաւականին «լուռ» է, չնայած նրանում ծաւալուած իրադարձութիւնների աւերիչ թափին:

«Լիրիկական Երթ» ֆիլմում խաղաղուած գիւղի տներից մէկում վառած լամպը, որ կեանքի շարունակութիւն է ենթադրում, նոյն Այվազեանի «Վառած Լամպեր» (1983) ֆիլմում արդէն վերացարկւում է՝ դառնալով ամէն մարդու հոգու ճրագ, առաքելութիւն: «Ամէն մարդ պիտի իր ֆանարը վառի»՝ սա արդէն փողոցի լապտերները վառող ու լուսադէմին դրանք հանգցնող Մկրտիչ Մկրտումեանի (Աւեսալում Լորիա¹⁵)՝ Թիֆլիսի «պոէտի» հաւատամքն է, որի բացայայտ, բայց միամիտ «գրագողութիւնը» հանդիսատեսի ներողամտութիւնն է միայն հայցում: «Վառած Լամպեր»ն իր գեղագիտական կառուցուածքով կինօպոակ է՝ նուիրուած Թիֆլիսցի նկարիչ Վանօ Խոջաբեկեանին (Վլադիմիր Բոչարեան): Ֆիլմն ամբողջովին բանաստեղծութիւն է, երաժշտութիւն եւ հնչում է որպէս մահերգ-մահախօսական: Նրանում այդ քաղաքի համար ոչ-բնորոշ լուութիւն կայ, թէեւ պատկերաշարում ժամանակ առ ժամանակ կինօններ են յայտնւում, ձկնորսներ, եւ հնչում է ուրախ մեղեդի: Ընդ որում, Կուր գետի վրայ նկարահանուած ձկնորսների դրուագը ինչ-որ տեղ հակադրւում է «Պեպօ»ի համանման

տեսարանին, ուր Թիֆլիսը կենսախինդ է, տօնական: Այստեղ այն աւելի տխուր քաղաք է ներկայանում: Թւում է՝ եթէ Թիֆլիսի փողոցները լայն պողոտաներ լինէին այն օրերին, միեւնոյն է, ֆիլմում պիտի նեղ երեւային¹⁶: Տարածութիւնը սեղմուած է, ինչպէս արուեստագէտի հոգին, որին ոչ մի կերպ չի յաջողում «բոլորի նման» լինել: Ու երբ նկարիչը փորձում է հաճոյանալ հարուստ, «պատուաւոր» մարդուն (Հենրիխ Ալավերդեան)՝ յանուն կնոջ (Վիտլետա Գէորգեան) ու երեխաներին, նկարելով քաղքենիների ճաշակին վայել նկար, այդժամ սեղանի մօտ են յայտնւում տանտիրոջ աղջիկները, որոնք այդ տեսարանում շատ նման են կտաւի վրայ պատկերուած դեկորատիւ, կեղծ կարապետներին: Նրանց կողքին է նաեւ ասես «համր կինոյի աստղ» լիւնցնող տանտիրուհին (ոճագարդում):

Ֆիլմ-առակապատումը տրոհուած է մասերի. «Վանօն գնում է դրախտ», «Վանօն գնում է դժոխք», «Թէ ինչպէս Վանօն մնում է Վանօ»:

«Դրախտ» նա մտնում է Քրիստոսի նման՝ աւանակի վրայ նստած: Այստեղ մարդիկ ապրում են նախաստեղծ ազատութեան մէջ՝ մի տեսարան, որ արձագանգում է թափառաշրջիկների կեանքին:

«Դժոխքը» այս ֆիլմում ոչ այլ ինչ է, քան մարդկանց խաբելով՝ զեղծարարութեամբ փող աշխատողների աշխարհը: Նրանց սարքած ներկայացումը ձեւաւորուած եւ բեմադրուած է տիպական թիֆլիսեան տարրերակով: Արտասովոր «գրագիտութեամբ» աչքի ընկնող ծիծաղելի ցուցանակներն անմոռանալի բներանգ են ստեղծում: Իսկ «դժոխքի առաքեալները» ոգեւորուած են իրենց գտած գանձով: «Էս տեսակ դէմք Թիֆլիսում էլ չես ճարի, տեղով դաւերիա (վստահութիւն - Ս.Գ.) է» (խօսքն, իհարկէ, Վանոյի դէմքի մասին է): Երբ Վանօն դարձեալ չի բարեւում «մնում է Վանօ», արհամարհուած «պատուաւոր» մարդու հրամանով, կողպէքը նորից է յայտնւում խանութի դռանը՝ այս անգամ անդառնալիօրէն: Պատկեր-շրջանակում ընդգրկուած կողպէքը տարողունակ առարկայ-այլաբանութիւն է այս երկի ենթախորքում՝ ներկայացնելով այն դրութիւնը, որի մէջ յայտնուել է Վանօն:

Վերջում էլի «Վանօն մնում է Վանօ» եւ աւանդում հոգին: Այստեղ ձուլում են առաջին եւ վերջին դրուագները՝ փակւում է շրջանը: Առաջին տեսարանում քաղաքի բակերից մէկի ամառի բնապատկերը լցւում է դուդուկահարներով ու զուռնաչիներով: Պարբերաբար հնչող մահերգը ժամանակ առ ժամանակ փոխարինւում է «շարժանկա» կոչուող գործիքի թեթեւութիւն բերող մեղեդիով: Այդ շարժանկա նուագողն այցելում է բակերը, ասես մարդկանց համոզելու, թէ «աշխարհը ծիծաղելի բան է»՝ ֆիլմի հերոսներից մէկի խօսքերով ասած: Վերջին տեսարանում, կինօնկարի նախադրութիւնից մեզ ծանօթ պատարագ մատուցողները, որ անտիկ երգչախմբի են նման, ձուլում են Վանօ

Խոջարեկեանի գծանկարային ստեղծագործութիւնների հարթութիւններից պոկուող, կենդանացող կերպարների՝ Թիֆլիսի բնակիչների հետ, այնուհետեւ առաջ գալիս թափանցիկ կրկնապատկերով՝ ասես, իրենց հոգիներով լցնելով Թիֆլիսեան պատշգամբները:

Չնայած որ Ֆիլմը, Խոջարեկեանի նկարչութեան նման, շեշտակիօրէն պայմանական է, իսկ նրա տարածութիւնը՝ ներփակ, այդուհանդերձ, կինոյի իրապաշտական միջոցներով է արտայայտում արուեստագէտի յաւերժական դրաման՝ ոգեղէնի եւ նիւթականի բախումը: Ա. Այվազեանի այս երկու կինօնկարներն առանձնանում են հայկական սինեմարուեստի աւանդոյթներից՝ միաժամանակ կրելով դրանք իրենց ներսում:

Հետաքրքիր եւ ինքնատիպ է նաեւ կինօրեմադրիչ Սուրէն Բաբայեանի (ծն. 1950) մուտքը հայ կինօ: Նրա «Արարման Ութերորդ Օրը» (ըստ Ռ. Բրեդբերիի պատմութեան, 1980) փաստօրէն հայ կինոյում ֆանտաստիկայի՝ մտապատրանքի սեռով Ֆիլմ ստեղծելու առաջին յաջողութեամբ փորձն է: Իսկ այդ սեռն ինքնին, ըստ էութեան, այլաբանական է: Այդօրինակ ստեղծագործութեան հեղինակը, խօսելով այլ աշխարհների, այլ արարածների մասին, վերջիվերջոյ, խօսում է մարդկային յարաբերութիւնների՝ մե՛ր աշխարհի ու մե՛ր մասին, սակայն այլաբանօրէն: Բաբայեանն իր յետագայ գործունէութեան ընթացքում եւս շարունակեց գնալ կինեմատոգրաֆիական այդ լեզուի իւրացման ճանապարհով: Իր յաջորդ, «Սիրամարգի Ճիւղը» (Միքայէլ Դովլաթեանի (ծն. 1958) հետ համատեղ, 1982) Ֆիլմի պատկերակարգը, ոճն այնպիսին էր, որ որոշակի իրերը ձեռք էին բերում փոխաբերական երանգ, ասես, պատմում էին իրերի դրութեան մասին՝ արար աշխարհում: Նման ընդհանրացման գնալ թոյլ էր տալիս եւ Ֆիլմի բովանդակութիւնը՝ պատմութիւնը երիտասարդ բժշկի մասին, որ կեանքը նուիրել է ծանր, անբուժելի հիւանդութեան դէմ պայքարի միջոցների որոնմանը: Ֆիլմի հնչիւնաշարում շեշտուած «սիրամարգի ճիւղը» ոչ-այնքան յուսաճատութեան ճիւղ է, որքան՝ աշխարհում ներդաշնակութեան կորստեան ազդարար: Իսկ այդ ենթախորքին արդէն անողոք հիւանդութիւնն ընկալւում է իբրեւ համատարած աղէտի հետեւանք, եւ ոչ թէ՛ պատճառ: Այդուհանդերձ, չնայած իր արժանիքներին, Ֆիլմի գործողութիւնը կրում է վերացական, փոքր-ինչ վերամբարձ բնոյթ: Հեղինակներին չի յաջողուել հասնել կինօփոխաբերական այն ցանկալի մակարդակին, որի հարթութեան վրայ ոչ միայն անիրականը դառնում է իրական, այլեւ՝ իրականն է դառնում անիրական:

1987ին Բաբայեանը վերադառնում է Բրեդբերիի ստեղծագործութիւններին՝ նկարահանելով «13րդ Առաքեալը»: Դա փիլիսոփայական առակ է այն մասին, թէ ո՞ւր կարող է հասնել բարոյականի սահմաններից անդին ծաւալուող գիտութիւնը:

Բաբայանի յաջորդ՝ «Արիւն» (ըստ Վահագն Գրիգորեանի «Փակ Սենեակ» վիպակի, 1990) հոգեբանական ֆիլմի հերոսին հնարաւորութիւն է ընձեռուում ասես նորից ապրել սեփական կեանքը: Իսկ 1988ին նկարահանուած՝ Ա. Այվազեանի «Գաղտնի Խորհրդականը» երեւակայական պատմութիւն է գաղտնի խորհրդականի մասին, որ վերակենդանացել եւ յայտնուել է մեր ժամանակներում: Այս երկու ֆիլմերի մտայղացումը, գրական հենքը թերեւս աւելի հետաքրքիր էր եւ այլքանական կերպաւորման աւելի մեծ ներուժ ունէր, քան ունեցաւ կինեմատոգրաֆիական մարմնաւորումը:

1995ին Միքայէլ Դովլաթեանը նկարահանում է «Լաբիրինթոս» ֆանտաստիկոգրիան՝ ուրուացնորքը (բեմագիրի հեղինակ էդուարդ Խալդ-Ասոյեան, 1995): Պոկուել է ժամանակի շղթան. հետապնդող եւ հետապնդուող մարդիկ՝ այն բաց թողած՝ դարձել են լաբիրինթոսում մոլորուած ուրուականներ: Սակայն այս ֆիլմում եւս ձեռք չի բերուել իրականի եւ անիրականի վերոյիշեալ դիմադարձումը:

Այլաբանական հունի մէջ են նկարուած նաեւ Բաբայանի «Խենթ Հրեշտակ» (որը յետոյ վերանուանուեց «Յիսուսին Որոնելիս», 1993), էդգար Բաղդասարեանի «Սեւ Պատ» (1997), Լիւդմիլա Սահակեանցի «Նախաշեմին» (2002) ֆիլմերը, ինչպէս նաեւ Նարինէ Մկրտչեանի եւ Արսէն Ազատեանի «Պահապան Հրեշտակ» (1990), էդգար Բաղդասարեանի «Խաղեր» (1990), Արթուր Սարգսեանի «Թիրախ» (1991), Ա. Բոյաջեանի «Անդրձայնութիւն» (1992), Տիգրան Խզմալեանի «Դաս» (1992), «Սեւը եւ Սպիտակը» (1996), Սուրէն Բաբայանի «Յ.Գ.» (1993) կարճամետրաժ ֆիլմ-առակաները (ֆիլմ-պարարու):

Բոլոր այս կինոնկարները, գեղարուեստական տարրեր մակարդակներ ունենալով հանդերձ, կրում են այլաբանական կինեմատոգրաֆի տարրեր, որով եւ հիմնականում բնորոշւում է 1980ականների վերջի եւ մասնաւոր 1990ականների՝ յետխորհրդային ժամանակաշրջանի առաջին տասնամեակի հայ կինոն:

Վերոյիշեալ ֆիլմերի մէջ իր ձեռագրով եւ ժամանակի ոգու անուղղակի արտայայտմամբ առանձնանում է էդգար Բաղդասարեանի (ծն. 1964) «Սեւ Պատ» ֆիլմը, որի նախնական վերնագիրը «Հոսք» էր: Սեւ-սպիտակ ժապաւէնով նկարահանուած այս ֆիլմում գերակշռում է երկխօսութեան, առհասարակ մարդկային շփման անհնարինութեան թեման: Դեռեւս Բեքէթի թատրոնում լռութիւնը դարձել էր երկխօսութեան գոյակերպ:

Ֆիլմում, ինչպէս եւ մեր ժամանակներում, հաղորդակցման մէջ մտնելու անհնարինութիւնը հիւանդագին բնոյթ է կրում: Նոր հազարամեակի շեմին յայտնուած մարդը շփոթահար է, ահաբեկուած՝ տարերային իրարայաջորդ աղէտներից ու հասարակական անկայուն քաղաքական իրավիճակներից: Նա կորցրել է ներդաշնակութիւնը, բնու-

թեան հետ ունեցած կապը, վստահութիւնը վաղուայ օրուայ նկատմամբ: Գերմանական արտայայտչապաշտութեան օրինակն ապացուցում է, որ կինոյում իրականութիւնից փախուստն անգամ կարող է արտայայտել ժամանակի սոցիալ-քաղաքական, հոգեբանական միջոցաւորը, իսկ որոշ դէպքերում, էլ աւելի ցայտուն պատկերել այն: Այդպէս, պայմանական մի տարածքում, «Սեւ Պատ»ի առաջ յայտնուած հերոսները (տղամարդ եւ կին) ունեցել են ներդաշնակ, աշխոյժ մանկութիւն, նկարահանուած դրուագներն էլ (ինչպէս եւ հմտօրէն օգտագործուած ժամանակագրութիւնը, որտեղ յառնում է 1960ականների Երեւանը) շարժունակ են: Ամենակարեւորը, սիրոյ ներկայութիւն կայ այդ տեսարաններում: Հասունութիւնը պատկերուած է առաւելապէս անշարժ պատկերներով: Եթէ ներկան անխուսափելիօրէն բախում է անցեալի հետ, ապա այդ ժամանակային բախումը Ֆիլմի կառուցուածքում արտայայտուել է նաեւ կինօլեզուի առումով: մանկութիւնն ու հասունութիւնն, ասես, երկու տարբեր գեղագիտութեամբ, տարբեր ժամանակների պատկանող Ֆիլմերից լինեն վերցուած, իսկ դրանց պայմանական սահմանագիծ դարձել է աղէտը՝ տղայի մօր կորուստը: Այդ ոչինչ չունեցող հերոսները յայտնուել են տարածութիւնից եւ ժամանակից դուրս՝ «Սեւ Պատ»ի առաջ, սեւ անօդ դատարկութեան մէջ, ուր իրենց իսկ պնդմամբ ոչինչ տեղի չի ունենում: Չկայ լինելութեան պայմանը: Իսկ դրսում անտարբեր անցնում, երեւի «ապրում» է մարդկային հոսքը: Այդ «հոսք» կոչուածը տարօրինակ «օրգանիզմ» է, մարդկանց հոսող զանգուած, որ արտաքին աշխարհի փոխաբերական, վերացական կերպար-պատկերն է՝ արտայայտուած կինոյի որոշակի առարկայական լեզուով: Ֆիլմի տարածքում բացառւում է ոչ միայն շփումը երկու սիրող էակների միջեւ, այլեւ՝ նրանց եւ արտաքին աշխարհի հաղորդակցումը:

Մեկուսացած աշխարհները շփման մէջ մտնել չեն կարող, միմեանց օգնել չեն կարող: Երկուսի առջեւ (թէ՞ միջեւ) սեղանին դրուած ջրով լի բաժակը հերոսների անզօրութեան պայթիւնից ցնցում է, պոկւում, մի փոքր վեր թռչում: Այդ թռիչքի «մասնատումից» մոնտաժուած ջրի շիթերի տրոհման անընդհատութիւնը, որ ընդմիջւում է սեղանին խփուող ձեռքի յուսահատ հարուածով, դառնում է ժամանակի խզումների եւ յուսալքման ալլաբանական մօռալ կերպար՝ մեխուելով հանդիսատեսի մտապատկերում:

Թէպէտ ակնյայտ է բեմադրիչի «կինոյի զգացողութիւնը», ինչպէս եւ ժամանակի՝ «դարաշրջանի զգացողութիւնը», ֆիլմում առկայ է նաեւ մարդկային յուզական, զգայական շերտը, պէտք է ասել՝ ֆիլմը որոշ առումով մտահայեցողական կառոյցի ճանապարհով է ստեղծուած: Կեանքի, ժամանակի ցաւոտ կէտերի կողքին շօշափւում է նաեւ

կինոյի համար այդքան անհրաժեշտ կենսականութեան պակասը, որի արդիւնքը կեանքի արհեստական «վերակառուցումն» է:

Նոյնը կարելի է ասել Տիգրան Խզմալեանի (ծն. 1963) «Սեւ Եւ Սպիտակը» կարճամետրաժ ֆիլմ-առակի մասին, որն առանց երկխօսութիւնների՝ ինչ-որ տեղ համր կինոյի խորհրդանշական միջոցներով է պատմում պատերազմի ողբերգական հետեւանքների մասին: Գիւղում ապրող եօթ կանանցից միայն մէկի ամուսինն է վերադառնում: Այրիացած կանանց նման «այրիացել» է նաեւ հողը... Վերնագիրը յուշում է հեղինակի համար այստեղ սկզբունքային հանդիսացող՝ սահմանազատող անխառն պայմանականութեան մասին: Ֆիլմի հերոսների համար կեանքն իսկապէս կորցրել է իր գունդերանդները՝ դառնալով սահմանազատուած ուժերի սեւ-սպիտակ աշխարհ: Իր այլաբանական պատումն առանց խօսքի, զուտ տեսողական արտայայտչամիջոցներով կառուցելու կարողութիւնը գուցէ ինչ-որ տեղ արդարացնում է հեղինակի մարդկային փոխարարելութիւնների աշխարհի այդչափ վերացական պատկերումը: Սակայն ակնյայտ է նաեւ, որ այսօրինակ ֆիլմերը ոչ այնքան կեանքն են պատկերում, որքան՝ նրա մօտաւոր, խիստ պարզեցուած պայմանական գծապատկերն են վերարտադրում: Ամէն դէպքում, «Սեւ Եւ Սպիտակը» ամբողջական է, աչքի է ընկնում ոճի միասնութեամբ:

Խզմալեանի յաջորդ, արդէն լիամետրաժ՝ «Պիեռլեկինօ Կամ Օդից Թեթեւ» (2000) ֆիլմի առանցքը ծաղրածուի ճակատագիրն է (Վլադիմիր Մսրեան): Կինօնկարի նախերգանքը փողոցում դէմ առ դէմ յայտնուած «Հարսանիքի» եւ «Թաղումի» բախումնային տեսարանն է, որը սակայն իբրեւ ֆիլմի նախադրութիւն՝ ոճական իմաստով թելադրող չի դառնում: Պարզաբանենք. «ուրախութեան» եւ «սգոյ» հանդէսների արանքում յայտնուած սրինգ նուագող ծաղրածուն, «Հակադիր» բովանդակութիւն կրող թափօրների ճնշման տակ ինքն է սրինգ դառնում («որը կարող են նուագել»), ինչն արտայայտւում է մէկ այս, մէկ այն կողմին երաժշտական «հարկադրուած» առաւելութիւն տալու մէջ: Այս չափազանցուած, փոքր-ինչ արտակենտրոն սկիզբը բոլորովին ուրիշ ֆիլմ է խոստանում: Սակայն գործողութեան յետագայ ընթացքը բաւականին տարանջատ է, տրոհւում է սեռային իմաստով իրարից խիստ տարբեր կտորների: Սեռերի համադրումը բնաւ ժխտելի չէ, ինչպէս որ անընդունելի չեն այն հեղինակները կամ ֆիլմերը, որոնց ոճի հիմքը այդ մեթոդն է: Խօսքը տարբեր ոճերի ներդաշնակ զուգակցման մասին է, ստեղծագործութեան՝ իբրեւ օրգանիզմի, ամբողջականութեան մասին, թէկուզ եթէ այն «խճանկարային» բնոյթ ունի:

«Պիեռլեկինօ»ի առանձին «համարները» կարող էին միահիւսուել հերոսի իրական կեանքին, այդպիսով, փոխաբերականը՝ իրականին: Նման բան յաջողուել է գրեթէ կրկեսային պայմանականութեան հաս-

նող հետեւեալ դրուագում. ինչ-որ ղեկավար պաշտօնեայի «պատշաճ» ընդունելութիւն ցուցաբերելու համար, գազամատակարարման ընդհատման հետեւանքով (որ այն օրերի հայաստանեան կեանքի իրական փաստ է) յանգած «անմար կրակը» ժամանակաւորապէս վառելու նպատակով «գազի բալոն» է բերւում: «Արարողութիւն»ից յետոյ լքուած «անմար կրակ»ը շարունակում է «անօգուտ» վառուել: Մօտակայքից յայտնւում են սպիտակ արտահագուստով երկու խոհարարուհիներ՝ հսկայական կաթնայով, որն անմիջապէս, առանց «բարդոյթների» դրւում է «անմար կրակ»ին: Մա ֆիլմի ամենայաջողուած մասն է թերեւս: Այստեղ, կեանքի փոխաբերական երգիծականարը եւ ո՞վ գիտի, գուցէ փաստացի դէպքը (այդ տարիների հայաստանեան կենցաղը լի էր արտառոցութիւններով եւ անհաւանականով) հանդէս են գալիս համատեղ, ու դրանք դժուար է գտել միմեանցից:

Այս տեսարանը վկայում է, որ իրականութիւնն այնքան շերտեր ունի եւ ընդունակ է հաղորդելու ամենաընդարձակ վերացական, փոխաբերական մտքերն ու գաղափարները: Իսկ այլաբանականը՝ խորհրդանշականն ու փոխաբերականը, գրոտեսկայինը՝ երգիծականն ու չափազանցուածը, գոյութիւնն չունեն իրականութիւնից դուրս: Այնպէս որ, կարող ենք ասել՝ այն ֆիլմերը, որոնց բովանդակութիւնն արհեստականօրէն սարքուած միջոց է ինչ-որ խորհրդանշական իմաստի հաղորդման համար, փակուղու առաջ են յայտնւում, քանի որ խախտում են կինոյին բնորոշ խաղի կանոնները: Դրանցում պատմութիւնն ինչ-որ փիլիսոփայական գաղափարի «նկարագորդմանն» է ծառայում: Այնինչ կինօարուեստն ի զօրու է իրական դէպքերն ու կերպարները այլաբանական բազմաշերտ հնչողութեան հասցնելու եւ, ինչպէս բոլոր արուեստները, «գնում է» կերպարից դէպի «իդէան», այլ ոչ թէ հակառակը:

Վերջին տարիներին յաճախ է խօսւում այն մասին, որ ժամանակին կինօքննադատները վատ ծառայութիւն են մատուցել բեմադրիչներին՝ դիտարկւող ֆիլմերից առաւել հետաքրքիր, խորագնաց վերլուծութիւններ անելով: Գրագէտ, ճաշակ ունեցող բեմադրիչը հիմա լաւ գիտի, թէ բեմագիրում եղած իւրաքանչիւր հնարք կամ այլաբանութիւն ինչպէս կ'աշխատի: Բայց կինօարուեստի մենաշնորհը պաստառին լուսարձակուած «կեանքի հոսք» լինելն է՝ կենդանի, ոչ թէ հաշուարկուած ու մեխանիկօրէն գործող հերոսների մասնակցութեամբ: Ինչ խօսք, գլուխգործոցներում էլ առկայ է, այսպէս կոչուած՝ «բանական հատիկը», բայց ինչպէս ցոյց է տուել արուեստի պատմութեան փորձը, մեծ գործերում այդ «հաշուարկ»ը ներկուհումներով եւ յաճախ ինքնաբերաբար է արուել:

1960-70ականների գլուխգործոցներից յետոյ, երբ համաշխարհային կինօարուեստում ամէն ինչ արդէն արուած է կարծես, եւ նոր «իմացա-

բանական խաղերը», մեծ մասամբ, կարող են անցեալի նմանօրինակ գործերից անանցուած դիտուել, գուցէ աւելի ազնիւ է վերադառնալ առաւել պարզ կինեմատոգրաֆիական լեզուի գինանոցին, դիմել մարդկային պարզ ճշմարտութիւնները վերհանող դիսպաշարերին՝ չմոռանալով, որ դա կարելի է անվերջ նորոգի եղանակներով հասցնել այլաբանական հնչողութեան, մանաւանդ, երբ առկայ են տաղանդը, ճաշակը եւ սեփական աշխարհայեացքը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- ¹ «Երկրաշարժը» փոխարինելով «գետի վարար ջրերով»՝ հեղինակները հեռատեսօրէն են վարուել, քանի որ Շիրվանզադէի այս երկու գործերում հանդիպող նոյն տարերային աղէտը պաստառին առաւել շահարկուած կը դիտուէր, մանաւանդ, Նամուսի յաջողութիւնից յետոյ:
- ² Grigor Chakhurian, *Izobrazitelny Mir Ekрана* (Պատմաւոր պատկերային աշխարհը), Մոսկուա, 1977, էջ 169:
- ³ Սիրանոյշ Գալստեան, «Փաստի Որոշակիութիւնը եւ Փոխարեքականութիւնը», *Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս*, Հտր. ԻԸ-, 2008, էջ 319-338:
- ⁴ Տե՛ս՝ վերոյիշեալ յօդուածը, ինչպէս նաեւ՝ Սիրանոյշ Գալստեան, «Այլաբանութեան Դրսեւորումները Հայ Կինոյում. Սերգէյ Փարաջանով, Արտաւազդ Փելիշեան», *Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս*, Հատոր ԻԴ-, 2004, էջ 311-331:
- ⁵ Տե՛ս՝ *Յիլմ*, # 8, 20 Մարտի 1988:
- ⁶ Յետ-յեղափոխական ժամանակի դասակարգային պայքարի տրամագրութիւնները ծաղրող այս սրամիտ ու դիպուկ դրուագը զայրացրել էր գրաքննիչներին: Ըստ նրանց, Ֆիլմն աղաւաղում էր առհասարակ յառաջընթացի գաղափարը: Նրանք ամբողջովին մկրտեցին ինքնաեռներին այդ տեսարանը: Դեռ աւելին, գտնուեցին մարդիկ, որոնք ոչ միայն ճիշտ չգնահատեցին հեղինակի մտայղացումը, այլեւ, ջախջախեցին Ֆիլմը եւ հեղինակին:
- Տարիներ անց, Կեսայեանը նորից անդրադարձաւ այդ թեմային եւ ըստ Արամեանի մէկ ուրիշ պատմուածքի նկարահանեց «Մեր Պապերի Քայլերը» (1980) կատակերգութիւնը: Այստեղ ցոյց են տրուած արդէն առաջին անտօշարասեան հետ կապուած զաւեշտական իրավիճակները: Ֆիլմը կարծես շարունակութիւնը լինի նախորդին, որի ամբողջական տարբերակը ցուցադրուեց միայն 1990ականներին:
- ⁷ Խորհրդային կինոյում տարածուած «ենթաժանր»:
- ⁸ Suren Hasmikyan, *Tesny Kadr* (Սեղմ կադր), Երեւան, 1992, էջ 186:
- ⁹ Tatyana Bachelis, *Fellini*, Մոսկուա, 1972, էջ 136:
- ¹⁰ Հրանտ Մաթեոսեան, *Տէրը*, «Սովետական Գրող», Երեւան, 1983, էջ 295-296:
- ¹¹ Miphy Narodov Mira. *Entsiklopedia* (Աշխարհի ժողովուրդների առասպելները. հանրագիտարան), Հտր. 2, Մոսկուա, 1987, էջ 422:
- ¹² Մաթեոսեան, էջ 229:
- ¹³ Նկատի ունենք, յատկապէս, Օհանի մահուան տեսարանը, որ վէպում «առօրէական» է (ծերունին քնած մահանում է՝ չհասցնելով կարգալ վերջին գիրքը), ոչ թէ՛ «առասպելական», թէ՛ ինքը՝ Օհանը, դիւցազնական շունչ ունեցող կերպար է եւ անգամ «ուզղակի առնչութիւններ» ունի Զէնով Օհանի հետ, այսինքն՝ նրա մէջ մերձենում են իրականն ու առասպելականը: Ֆիլմում նրա մահը ներկայացնում է իրականից անցում անիրականին՝ թէ՛ ձեւի, թէ՛ բովանդակութեան առումով: Օհանը գալիս է Մարանի մօտ, ճաշում վերջին անգամ, խօսում մօտալուտ վախճանի եւ այնկողմնային հանդիպումների մասին, հրաժեշտ տալիս ու գնում: Թողնելը հարցնում է տա-

տին. «Բա էդ ու՞ր գնաց»։ Պառաւը շատ բնական եւ ուղիղ պատասխան է տալիս. «Գնաց մեռնելու...»։ Իսկ պատկերաշարում տեսնում ենք այն, ինչ «տեսնում է» մանչուկը՝ թէ ինչպէս է ձի նստած Օհանն ուղեւորւում երկինք՝ վստահ ընթանալով ամպերի մէջ։ Անիրականն այստեղ հող է ձեռք բերում ոչ միայն երեխայի աչքերով (հեքիաթայինն ու իրականը նրա համար միաձուլ են), այլ նաեւ՝ որովհետեւ նրա տեսածը «տեսնում են» եւ Լեւոնասարի միւս բնակիչները։

¹⁴ Hasmikyan, էջ 158։

¹⁵ Վրացի դերասան։

¹⁶ Այդպէս, օրինակ՝ 1923-25ին Վէյմարեան Գերմանիայում «փողոցային» սեռի ֆիլմերն արտացոլում եւ արտայայտում էին ժամանակի չարագուշակ դեմոկրատիայի որոշակի մտավախութիւններն ու տագնապները։ Ֆրից Լանգի հռչակաւոր «Մետրոպոլիս»ը (1927) արտապատկերում էր նոյն դարաշրջանի կործանաշունչ մթնոլորտն ու սանձարձակ վախերը։ Փաստօրէն, այդ ֆիլմերում գերմանական քաղաքի փողոցները ներկայանում էին իրրեւ բռնութեան եւ ահաբեկչութեան, միեւնոյն ժամանակ, փոխաբերական՝ վերացական տարածութիւն (տե՛ս՝ Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*, I.B.TAURIS, London, New York, 2003)։

ALLEGORY IN ARMENIAN MOVIES

(Summary)

SIRANUSH GALSTIAN

siranush2002@yahoo.com

Image in cinema is realistic, even naturalistic, by its nature and substance. But it has both an obvious meaning and a hidden sense at the same time. The object in the given frame often obtains additional importance, dual metaphorical meaning, and in some cases is directly perceived as a symbol. Due to this characteristic, as an art of actually depicting objects, cinema is able to depict complicated phenomena and express allegoric meanings through simple and familiar things.

Against the backdrop of this observation the author describes the manifestations of allegory, particularly in the classical period of the Armenian cinema.

Galstian notes that allegory and metaphor appeared in the Armenian cinema as of the 1960s. She analyses and compares Arman Manarian's *Tejvejik* (1961) with Frunze Dovlatian's *Barev, Yes Em* (1965) and especially with Henrik Malian's *Erankuni* (1967). She highlights the various manifestations of allegory in the films of other Armenian directors, like Aghasi Ayvazian, Bagarat Hovhannisian, Albert Mkrtchian, and Suren Babayan.

The author concludes that as a cinematographic means of expression, allegory reached its aesthetic peak in Sergei Parajanov's and Artavazd Peleshian's masterpieces.