

Սիրանոյշ Գալստեան, *Հայեացք Մեր Կինոյին. Պատմութիւնը եւ Ներկան*, Երեւան, Հեղինակային Հրատարակութիւն, 2011, 240 էջ:

Արդէն կէս դար, սկսած 1962ից¹ առանձին մենագրութիւններով՝ հայերէն եւ ռուսերէն, գրուած է հայ շարժանկարի պատմութիւնը: Այս ասպարէզում վերջին ծանրակշիռ խօսքը Կարէն Քալանթարի յետմահու լոյս տեսած *Ocherki Istarii Armyanskogo Kino* (Հայ շարժանկարի պատմութեան ակնարկներ) երկհատոր ռուսերէն աշխատութիւնն էր (Երեւան, «Նայիրի», 2004-2007): Եւ ահա այս վերջին հրատարակութիւնից շատ չանցած՝ ասպարէզ է իջնում հայ շարժանկարի մի նոր պատմութիւն՝ գրուած Սիրանոյշ Գալստեանի կողմից, որով առաջին անգամ համապարփակ ձեւով տրուած է հայ կինոյի անցած ուղին՝ սկզբնաւորումից մինչեւ մեր օրերը:

Հայաստանի շարժանկարի մասնագէտ եւ քննադատ Սիրանոյշ Գալստեանը մէկ տասնամեակից աւելի է, ինչ եռանդուն կերպով զբաղւում է հայ կինոյի ուսումնասիրութեամբ, մասնագիտական եւ զանգուածային մամուլում հանդէս է գալիս կինօխօսականներով: Նա պաշտպանել է քեկնածուական թեզ *Այլաբանութիւնը Հայ Կինօարուեստում* թեմայով²: Այսպէսով, նա խորամուխ է եղել հայ կինոյի տեսական խնդիրների, նրա լեզուի (եւ մետալեզուի), արտայայտչաձեւերի, ոճի հետազոտման:

Թէեւ նրա աշխատութիւնը վերնագրուել է սոսկ *«Հայեացք Մեր Կինոյին»*, սակայն իրականում այն շատ աւելին է. հեղինակն իր «հայեացքով» յաջողապէս կարողացել է ոչ միայն արձանագրել պատմական փաստը, այլեւ մասնագիտական խօսքով ցոյց տալ, թէ ինչ կայ դրանից անդին: Նիւթի համապարփակ եւ խոր իմացութեան հիմքի վրայ էլ կառուցուել է այս կինօպատմութիւնը, որը սեղմ ձեւով ներկայացնում է անցեալի եւ ներկայի հայ կինոյի քիչ թէ շատ նշանակալից բոլոր ստեղծագործութիւնները եւ մասնագիտական գնահատական տալիս հայ ականաւոր կինօթեմադրիչների վերաբերեալ: Ներկայացնելով այս կամ այն շրջանի հայկական կինօարտադրանքը կամ բեմադրիչին՝ հեղինակն արժեւորել է դրանք հայ կինոյի պատմութեան մէջ, յաճախ դիտարկել խորհրդային եւ երբեմն՝ համաշխարհային կինոյի համատեքստում սակայն իր խնդրից դուրս է համարել հայ կինօարուեստի անցեալի եւ ներկայ թերութիւնների արձանագրումը:

Մէկ գրքի սահմաններում, քնականաբար, հնարաւոր է եղել դիտարկել հայ շարժանկարի ծաւալուն ժառանգութեան որոշ մասը միայն՝ մանրամասն կենտրոնանալով որոշ հեղինակների եւ գործերի վրայ, իսկ միւսներին՝ անդրադառնալ հակիրճ: *«Մեզ հետաքրքրում էր ինքնին Հայ ազգային կինոյի բնութագիրը՝ այն, ինչը յատկանշական է, կազմում է նրա իւրատիպութիւնը եւ միեւնոյն ժամանակ, այն՝ ինչը կամրջում է Հայ կինօարուեստը համաշխարհային կինօարուեստին»*, - գրել է հեղինակը (էջ 198):

Գիրքը կազմուած է 12 գլուխներից, որոնցում ժամանակագրական կարգով ներկայացւում է հայ կինոյի անցած ուղին: Որպէս յաւելուած տրուած է «Հայկական Անիմացիայի Համառօտ Պատմութիւն»ը: Գրեթէ միշտ բոլոր շարժանկարների վերաբերեալ հեղինակը ներկայացրել է ոչ միայն սեփական

դիտարկումներն ու վերլուծութիւնները, այլեւ առատօրէն մէջբերումներ կատարել հայ եւ այլալեզու աղբիւրներից:

Առաջին գլխում Գալստեանը համառօտ ներկայացրել է հայ կինոյի նախապատմութիւնը (էջ 5-8), որին բաւական անդրադարձել են նախորդ ուսումնասիրողները, սակայն բանասիրական որոնումները ցոյց են տալիս, որ տակաւին «պեղելիք» միւս կայ այդ ասպարէզում³: Հայ շարժանկարի հիմնադիր Համօ Բեկնազարեանին նուիրուած գլխում ներկայացում եւ գնահատում է այն ստեղծագործական սխրանքը, որ Հայաստանում ու նաեւ ԽՍՀՄ այլ ժողովուրդների կեանքում իրականացրել է հայ մշակոյթի այդ ականաւոր գործիչը, որ է՝ ազգային կինեմատոգրաֆի ստեղծումը: Մէկ առ մէկ անդրադառնալով Բեկնազարեանի ֆիլմերին՝ Գալստեանը կատարել է ուշագրաւ եզրայանգումներ: Օրինակ, *Պէպօ* շարժանկարում փողոցի՝ որպէս կինեմատոգրաֆիկ կերպար առաջին անգամ հանդէս գալը հայ կինոյում (էջ 23), ստուերախաղի դրամատուրգիական մեծ նշանակութիւնը (էջ 26), կինօխցիկի ընդգծուած հեղինակային վերաբերմունքը յատկապէս բաղնիքի տեսարանում (*«Կինօխցիկն այստեղ «գովերգում է» Կեկէլի ամօթխած գեղեցկութիւնը... Կինօխցիկի շարժման յետագիծն արտապատկերւում է նաեւ չարախինդ կանանց դէմքերին, նրանց չափազանցուած՝ զրոտեսկային կերպարներում»*, էջ 26) եւն.: Յատկապէս նորութիւն է Գալստեանի սրամիտ դիտարկումը, թէ 1928ին նկարահանուած *Տունը Հրաբխի Լրայ* ֆիլմում Բեկնազարեանը ստացել եւ կիրառել է *«խորացուած միզանցէն»*, որի ի յայտ գալը կինոյում ընդունուած է կապել նրանից աւելի ուշ հանդէս եկած ֆրանսիացի Ժան Ռենուարի *Մեծ Պատրանքը* (1939) եւ ամերիկացի Օրսըն Ուելսի *Քաղաքացի Քէյնը* (1941) շարժանկարների հետ (էջ 228): Պակաս դիպուկ չէ նաեւ Գալստեանի՝ Բեկնազարեանին տուած *«Գրիֆիտ եւ Ֆլահերթի՝ մէկ մարդու մէջ»* բնորոշումը (էջ 21)՝ նկատի ունենալով հայ շարժանկարչի՝ լայնածաւալ խաղարկային կտաւներ բեմադրելու եւ տարբեր ժողովուրդների մասին վաւերագրութիւններ ստեղծելու կարողութիւնը: Կինօգիտական առումով կարելի է նաեւ Բեկնազարեանի՝ Սերգէյ Փարաջանովի հետ կատարած զուգահեռը, որ երկուսն էլ օժտուած էին *«ուրիշ ազգերի գոյութեան, կեցութեան խորքերը շօշափելու կարողութեամբ»* եւ թէ ինչպէս նրանց երկուսի մօտ էլ խորհրդային *«ինտերնացիոնալիզմի»* գաղափարներին անկեղծօրէն հաւատալն *«արտայայտուել է նրանց ստեղծագործութեան մէջ՝ վերածուելով համամարդկային արուեստի չափանիշի»* (էջ 21):

Բեկնազարեանին յաջորդող գլխի «հերոսները» նրա ժամանակակից այլ բեմադրիչներ են (որոնցից յատկապէս առանձնանում է վերջին հայ համր շարժանկարի՝ *Գիքորի* հեղինակ Ամասի Մարտիրոսեանը): 1950ականները հայ կինոյի համար Գալստեանը բնութագրել է որպէս որոնումների տարիներ, որոնք որոշ չափով նախապատրաստել են նրա վերելքը 1960ականներին: Այդ թուականներին տարածուած ժանրը եղել է մելօդրաման, *«որն ուղղակի կինօն չըջում էր դէպի զգացմունքների գրեթէ մոռացուած աշխարհ»* (էջ 53): Այնուհետեւ անդրադառնալով Հայաստանի մշակոյթի համար բեղմնաւոր 1960ականներին՝ Գալստեանն իրաւամբ ազգային շարժանկարում գեղարուեստական նուաճումների արձանագրումը դիտարկել է նոյն ժամանակաշրջանի միջազգային կինոյի վերելքի համատեքստում: Այսպէս, խօսելով հայ

կինոյի համար դարակազմիկ նշանակություն ունեցող Ֆրունզե Դովլաթեանի *Բարեւ, ես եմ* շարժանկարի մասին՝ նա գտնում է, որ այդ աշխատանքի «պօֆտիկան չափազանց արժանի եւ համաքայլ է 1960ականների կինոմտածողութեանը, որտեղ իւրացուած են նոր դրամատուրգիական ու ոճական եղանակները, որտեղ հերոսների խօսքն ու լեզուն անկաշկանդ են, բնական» (էջ 66): Անշուշտ, հայ կինոյի «ոսկեայ տարեթիւ» Գալստեանը համարում է 1969 թուականը, երբ ծնունդ առան Փարաջանովի *Նոան Գոյնը* եւ Արտաւազ Փելեշեանի *Մենք* շարժապատկերները (էջ 61): Սոյն մենագրութեան լաւագոյն, լրջագոյն եւ կինոգիտական առումով բազմաթիւ շերտեր բացող էջերը հայ ազգային կինոյի այդ երկու հանճարներին՝ Փարաջանովին եւ Փելեշեանին նուիրուած գլուխներն են: Առանց չափազանցութեան կարելի է ասել, որ այս բեմադրիչներին եւ նրանց ֆիլմերին նուիրուած Գալստեանի գրեթէ իւրաքանչիւր նախադասութիւնը արուեստաբանական մտքի խտացում է, գրեթէ բոլորն էլ՝ մէջբերման արժանի, որոնցում յաջողապէս համադրուել են գիտական-ակադեմիական վերլուծութիւնը եւ զգացմունքային խօսքը: Ըստ նրա՝ «կեանքի հոսքի» պատկերման պայմանական ուղին եղաւ Փարաջանովի «*ոճի յայտնութիւնն ու մեծագոյն արժանիքներից մէկը, քանի որ ինքնատիպ այս ուժժաօրը կինեմատոգրաֆիկ հաւաստիութիւն կը հաղորդի «ձեռակերտ» իրականութեանը, իսկ որոշ դէպքերում՝ հակառակը, պայմանականութիւն՝ «ձեռակերտութիւն» կը հաղորդի նկարահանուող իրական նիւթին» (էջ 85): Մոռացուած Նախնիների Ստուերները ֆիլմով, ըստ կինոգէտի, «Փարաջանովը հիմք դրեց գունապատկերային մի տօնախմբութեան, ուր նոյնիսկ մահն է գեղեցիկ թւում եւ որպիսին համաշխարհային կինոյում դեռ տեսնուած չէր» (էջ 84): Այդ տօնախմբութիւնը կը շարունակուի ռեժիսորի յետագայ գործերում եւս, որի վերլուծութիւնը սոյն հատորի էջերում մի փայլուն ներդրում է փարաջանովագիտութեան մէջ: Բազմաթիւ ուշագրաւ դիտարկումներից նշենք մի քանիսը: Այսպէս, անհնար է չհամաձայնուել Սիրանոյշ Գալստեանի այն մտքին, թէ շարժանկարային անշարժութիւնը, որ առկայ էր արդէն ուկրաինացի ականաւոր բեմադրիչ Ալեքսանդր Դովժենկոյի գործերում, իրովի վերախմաստատորուեց Փարաջանովի մօտ. վերջինս ներքին դիմամիկա էր բացայայտում անշարժ կադրի մէջ, որտեղ «*ռեժիսորի բանաստեղծական պատկերային աշխարհում արտաքուստ ստատիկ կադրերի «ոչ տրամաբանական», երաժշտական հերթագայման ներսում ծածկագրուած է մտքերի ու յոյզերի ներքին, հանդիսատեսի համար գուցէ ոչ միշտ ըմբռնելի շարժումը: Դա պատկերի ներքին երաժշտութեան ճեղքումն է» (էջ 87): Եւ կամ՝ «Փարաջանովի կինօաշխարհի մեծագոյն գիւտերից ու հրաշալիքների մէկը անհամատեղելի, անհամադրելի առարկաները, իրերը միմեանց հետ հաշտեցնելն է՝ նրանց միջեւ հաղորդակցման տեսանկի լեզու ստեղծելը» (էջ 91): Զննելով փարաջանովեան գեղագիտութիւնը, այլաբանութիւնը, խորանալով նրա կինօլեզուի առանձնայատկութիւնների մէջ, բեմադրիչի արուեստն անուանելով «*գեղեցիկի թագաւորութիւն»* Գալստեանն ուշագրաւ գուգահեռներ է կատարում Փարաջանովի մեծ ժամանակակիցների՝ Ֆելիքսի, Վիսկոնտիի, Տարկովսկու⁵ հետ: Նոան Գոյնը/ի նրա վերլուծութիւնը գրեթէ սպառում է այն բոլոր իրողութիւնները, որ կապում են հայ կինոյի այդ ամենից յայտնի եւ միաժամանակ շատերի համար հանելուկ մնացող ստեղծագործութեան հետ: Գալստեանը մէկ առ մէկ**

բացայայտում է այս ֆիլմի անհամար առանձնայատկությունները՝ «կենսագրական» կինոյում գեղարուեստական ճշմարտութեան խնդիրը, փաստի եւ առասպելի միջեւ սահմանների ջնջումը, շատ գործողություններին ծիսական քնոյթ հաղորդելը (*«ողջ ֆիլմի ընթացքում ասես պատարագ մատուցուելիս լինի»*, էջ 107), *«երեք ժամանակի»* (հերոսի, ֆիլմի ստեղծման եւ յաւերժական ժամանակի) միատրումը, առարկայ-խորհրդանշների, կադրերի կառուցման, մոնտաժի, փաստական նիւթն առասպելի ձեւով ներկայացնելու փարաջանովական հմտութիւնը եւն., եւն.: Եւ վերջում՝ կինօգէտի մասնագիտական խտացում-եզրայանգումը *«21-րդ դարի ռեփիսոր»* հռչակուած այդ արուեստագէտի մասին. *«Հանրագումարի բերելով Փարաջանովի ստեղծագործական մեթոդի հիմնական առանձնայատկութիւնները, կարող ենք ասել, որ նա կինեմատոգրաֆիկ հաւաստիութիւն, իսկութիւն հաղորդեց ձեռակերտ իրականութեանը, շարժման մէջ կանգնեցրեց կադրը, վիճաբարոյց յեղաշրջում արեց դերասանի օգտագործման հարցում, փոխեց կադրի կոմպոզիցիայի եւ մոնտաժի մասին պատկերացումները... Մի խօսքով, «մոռացաւ» այն ամէնը, ինչ գիտէր կինոյի մասին եւ նկարեց նախաստեղծ ներշնչանքի տեսիլքին հետեւելով, «ինչպէս առաջին անգամ»... Այս արուեստագէտը, սկզբունքօրէն, գիտակցաբար հրաժարուելով կինօլեզուում արդէն հաստատուած ձեւերից ու եղանակներից, այսինքն՝ կինոյի խաղի կանոններին դէմ գնալով, կտրուկ փոխեց կինեմատոգրաֆի սահմանների մասին մեր պատկերացումները, արդիւնքում՝ նրա պատմութեան յետագայ ընթացքը»* (էջ 111):

Նոյնպէս կինօգիտական մտքի թանձրացում է յաջորդ՝ *«կինոյի իսկական պօէզիա, իր «դիստանցիոն մոնտաժով» համաշխարհային կինօլեզուի վրայ մեծ ազդեցութիւն թողած»*, *«կինոյի Լէոնարդօ դա Վինչի»* անուանուած Արտաւազդ Փելեշեանին նուիրուած գլուխը: Դարձեալ արուեստագէտի կենսագրութեան փաստերի շարադրանքում զուգակցուած են սեփական դիտարկումները, իրենից իսկ՝ կինօբեմադրիչից կատարուած մէջբերումները, համանման շարժանկարիչների (Ֆլահերթի, Էյզենշտէյն, Վերտով) հետ զուգահեռները, հայ ու համաշխարհային ամբիոններից հնչած կարծիքները, որի արդիւնքում ստացուել է փելեշեանական կինօլեզուի եւ մասնաւորապէս մոնտաժի առանձնայատկութիւնների դրեթէ մաթեմատիկական եւ միաժամանակ՝ յուզական-անդրիմացական վերլուծութիւն (*«փելեշեանական մոնտաժը ենթարկուած է ոչ միայն երաժշտութեան ութմին, այլեւ մարդու բիոռիթմերին»*, էջ 124): Յայտնի է, որ կինօմոնտաժի նախորդ վարպետների պէս Փելեշեանը եւս վաւերագրական նիւթը հասցրել է գեղարուեստական արտայայտչականութեան: *«Նրա կինեմատոգրաֆում առօրէական փաստը դառնում է ոգեղէն, պատահական մարդու դէմքը կամ կադրում յայտնուած առարկան դառնում են արքետիպ-կերպար, արտայայտում ազգի միկրօկոսմոսը: ...Դա խոշորակերպ, մոնումենտալ արուեստ է բառի բուն իմաստով: Եւ այստեղ փաստն ու ընդհանրացումը միաձուլ են: Կերպաւորման այդ սկզբունքի շնորհիւ կոնկրետ իրական կերպարները միաժամանակ ընկալում են իբրեւ մետաֆորներ, այլաբանական հնչողութիւն են ստանում»* (էջ 121): Կինօգէտը Փելեշեանի *Մենքը* համարել է *«մաքուր կինեմատոգրաֆիկ միջոցներով կերտուած հերոսական պօէմ»*, *«Տարուայ Եղանակները»*՝ *«լիրօէպիկական պօէմ... որ միեւնոյն ժամանակ, բանահիւսական էպոս է յիշեցնում»* (էջ 122): Որքան նուրբ է Գալստեանի դիտարկումը, որ

«եթէ Փարաջանովը դադարի մէջ թաքցրել է շարժումը, ապա Փելեշեանի կինօթեկտիւի հայեացքը շարժման մէջ որոնում եւ գտնում է դադարը: Այն թաքնուած է պատկերաշարի «ստորջրայ հոսանքի» տակ, հետաքրքրական է, որ այդ հոսանքի տակ թաքնուած է նաեւ երաժշտութեան կանգը» (էջ 123), եւ ապա դրան հետեւող այս մտքի համոզիչ պարզաբանումը:

Մէկ գրախօսականի սահմաններում անհնար լինելով մէջքերել Գալստեանի արտայայտած բոլոր ուշագրաւ մտքերն ու եզրայանգումները՝ բաւարարուենք նրա տուած՝ կինօլեզուի մէջ Փելեշեանի բերած նորանմոծութիւններից մէկի ձեւակերպմամբ. «եթէ էյզէնշտէյնը եւ Վերտովը բացայայտեցին մոնտաժի՝ որպէս «տեսանելի աշխարհի կազմակերպման» մեթոդի հնարաւորութիւնները, ապա Փելեշեանն իր մոնտաժի մեթոդով հնարաւոր դարձրեց անտեսանելի աշխարհի՝ «բացակայի ներկայութիւնը» (էջ 128):

Յետագայ գլուխներում Գալստեանն անդրադառնում է պատերազմի թեմայի արտացոլմանը հայ խաղարկային կինոյում (էջ 139-146), հայ վաերագրական կինոյին եւ յետագայ տարիներին ստեղծուած խաղարկային կինօարտադրանքին: Նա յեղաշրջող է համարում 1960ականներից փաստագրական կինօ մուտք գործած «մարդկային ինտոնացիան», իսկ ծերանոցի մասին պատմող Ռուբեն Գեորգեանցի Սպասում ֆիլմի մասին գրելիս նկատում, որ այդ աշխատանքով սկիզբ է դրուել «անյարմար» թեմաներին» (էջ 132):

Աշխատութեան տարբեր գլուխներում առաւել կամ պակաս խորութեամբ ներկայացւում եւ բնւում են տարբեր սերունդների հայ ականատը եւ ճանաչուած կինօթեմադրիչների (Ֆրունզէ Դովլաթեան, Եւրի Երզնկեան, Արման Մանարեան, Հենրիկ Մալեան, Բագրատ Յովհաննիսեան, Արեւտ Մկրտչեան, Աղասի Այվազեան, Ռուբեն Գեորգեանց, Արա Վահունի, Յարութիւն Խաչատրեան, Սուրեն Բաբայեան, Վիգէն Չալոդրանեան, Էդգար Բաղդասարեան եւ այլք) լուսագոյն ժապաւեմները: Այստեղ եւս կինօգէտը կատարում է ուշագրաւ եզրակացութիւններ, հետաքրքրական ընդհանրացումներ՝ տարբեր ստեղծագործութիւնների եւ հայ կինօգործիչների թեմատիկ եւ ոճական առանձնայատկութիւնների վերաբերեալ: Օրինակ, նա առանձնացնում է հայ նկարագրին բնորոշ տղամարդկանց ընկերութեան երեւոյթը⁷, որ կինեմատոգրաֆիկ արտայայտութիւն է գտել Հենրիկ Մալեանի *Եռանկյունի*, *Մենք եմք Մեր Սարերը*, *Հայրիկ*, Արման Մանարեանի *Հեղճար Աղբիւր*, Էդմոն Քեօսայեանի *Տղամարդիկ* ֆիլմերում՝ միաժամանակ հնչելով որպէս «հայի «միասնական եւ համարան» լինելու երազանք, նրա ներքին ձգտում դէպի մարդկային համերաշխութիւնը կամ գոնէ դրա հնարաւորութիւնը» (էջ 172): Դարձեալ ճշմարիտ է կինօգէտն իր եզրակացութեան մէջ, երբ Մալեանի *Կտոր Մը Երկինք* ֆիլմի մասին նշում է, որ «Ֆիլմում ձեռք է բերուած պայմանականութեան այնպիսի գեղագիտական մակարդակ, որպիսին քիչ է եղել հայ կինոյում» (էջ 165): Պատկերման պայմանականութեան մի նոր մակարդակի դրսեւորում է նա տեսնում Մալեանի *Մի Կաթիլ Մեղրը* ֆիլմ-ներկայացման մէջ, որ եղաւ բեմադրիչի գրական, թատերական եւ կինեմատոգրաֆիկ մտածողութեան մի իւրայատուկ միաձուլումը: Եւ կամ անդրադառնալով 1970-80ականներին հայ կինոյում յաճախակի անդրադարձին պատմական թեմային՝ կինօգէտը գտնում է, որ դրանով ռեժիսորն արտայայտման աւելի մեծ ազատութիւն էր ստանում, «քան նրան կարող էր թոյլ տալ ժամանակակից

խորհրդային իրականության պատկերումը: Դա դիմադրության իւրօրինակ ձեւ էր, նոյնիսկ, կարելի է ասել, գաղափարախօսական պարտադրանքները, «սոցիալիստական ստանդարտի» սահմանափակումները շրջանցելու ճանապարհ ինչ-որ տեղ: Եւ վերջապէս, դա ազգային ինքնութիւնը պահպանելու՝ ինքնարտայայտուելու հնարաւորութիւն էր հայ արուեստագէտների համար» (էջ 169):

Անցած քսանամեակի հայ կինոյին նուիրում վերջին գլուխը, առաւել քան նախորդները, բացայայտում է Գալստեան կինօբնադատին: Այստեղ, յետխորհրդային (արդի) ժամանակների հայ կինոյի մասին պատկերացում տալու համար նա դիտարկել է միայն որոշ, առաւել աչքի ընկնող շարժանկարներ: Հիմնականում դարձեալ չիօսելով ներկայացուող ֆիլմերի թերութիւնների մասին՝ հեղինակը ձգտել է ըստ արժանոյն գնահատել դրանց տեղն ու բերած նորութիւնը հայ կինոյում: Իր դիտարկումներում նա կրկին հանդէս է բերել գեղարուեստական բարձր ճաշակ եւ նուրբ հոտառութիւն: Այսպէս, գրելով Յարութիւն Խաչատրեանի՝ Ախալքալաքի մասին նկարահանուած Սպիտակ Զաղաքը շարժապատկերի մասին, նա յայտնել է հետեւեալ միտքը. «...հեղինակների կանխազգացողութեամբ, կինօխցիկն ասես որ սացել ու շօշափել է այն լարուածութիւնը, որը նախորդում էր խորհրդային համակարգի փլուզմանը եւ պիտի յանգեցնէր կովկասեան ազգամիջեան բախումներին: Այս իմաստով կարող ենք ասել, որ ժամանակի թաքնուած կերպարն է ամբողջուել այդ ժապաւէնի վրայ» (էջ 194):

Գալստեանը չի անդրադարձել հայ կինօբնադրիչների նորագոյն սերնդի ներկայացուցիչների աշխատանքներին՝ յոյս յայտնելով, որ նրանց մասին կը լինի հայ կինոյին նուիրում յաջորդ գիրքը:

Գրքի շարադրանքն առիւնքնում է լեզուական փայլով, հեղինակի հայերէնը հարուստ է եւ կենդանի: Հատորը մեծապէս շահել է նաեւ լուսանկարների առատ գործածութեամբ (որոնք սեւ-սպիտակ են՝ բացառութեամբ Փարաջանովի ֆիլմերի դրուագների):

Հայ կինոյի պատմութեան հանդէպ լայն եւ ընդգրկուն հայեացք ունեցող այս հատորը հայ մասնագէտների, արուեստասէրների եւ ուսանողների սեղանի գիրքը լինելուց բացի օտար լեզուներով թարգմանուելու դէպքում կարող է հայ շարժանկարի մասին լուագոյն հանրամատչելի եւ միաժամանակ գիտական աշխատութիւնը դառնալ միջազգային ընթերցողի համար: Այսօր առաւել քան երբեւէ, մեծ է օտարազգիների հետաքրքրութիւնը հայ կինոյի անցեալի եւ ներկայի հանդէպ, ուստի եւ խիստ անհրաժեշտ է ունենալ Սիրանոյշ Գալստեանի Հայեացք Մեր Կինոյին գրքի թարգմանութիւնը տարբեր լեզուներով:

ԱՐԾՈՒԻ ԲԱՆԶԻՆԵԱՆ
artsvi@yahoo.com

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Նկատի ունենք հայ շարժանկարի մասին հրատարակուած առաջին մենագրութիւնը՝ Գրիգոր Չախիրեանի *Kinematografiya Armenii* (Հայաստանի շարժանկարը) ռուսերէն մենագրութիւնը, որ լոյս է տեսել Մոսկուայում:

² Այս բեմայով տես նրա հրապարակումները՝ «Այլաբանութեան Դրսետրումները Հայ Կինոյում. Աղասի Ալվազեանի ֆիլմերը», *Գարուն*, 1999, ք. 8, էջ 31-32. նաեւ՝ «Այլաբանութիւնը Որպէս Կինօմիտք. Իրականութեան «Բազմախոստում» Իրերը»,

Երեսանի Թատրոնի Եւ Կինոյի Պետական Ինստիտուտի Հանդէս, Գիտական Յօդուածների Ժողովածու, Երեսան, 2002, գիրք 1, էջ 45-50. նաեւ՝ «Այլաբանութեան Դրսևորումները Հայ Կինոյում. Սերգէյ Փարաջանով, Արտաագղ Փելեշեան», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. ԻԴ., 2004, էջ 311-331. նաեւ՝ «Փաստի Որոշակիութիւնը Եւ Փոխաբերականութիւնը (Հայկական Որոշ Ֆիլմերի Օրինակով)», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. ԻԴ., 2008, էջ 319-338. նաեւ՝ «Այլաբանութեան Անցած Ուղին Հայկական Խաղարկային Կինոյում», Հայկազեան Հայագիտական Հանդէս, Հտր. Լ., 2010, էջ 77-93:

³ Օրինակ, վերջերս յայտնաբերել ենք, որ գրող Կ. Վանեցեանցը 1915ին նկարահանել է Վարդան Մամիկոնեանի Պատերազմը հինգմասանի խաղարկային շարժանկարը, որի ցուցադրութիւնը նախատեսուել է Թիֆլիսի «Լիրա» թատրոնում (տես՝ Հորիզոն, 3.09.1915, լուրը կրկնուել է օրաթերթում մինչեւ Սեպտեմբեր 13ը ներառեալ): Այս մասին երբեւէ չի նշուել մեր կինօգիտական գրականութեան մէջ: Ցաւօք, ուրիշ ոչ մի տուեալ մեզ առայժմ չի յաջողուել գտնել այս շարժանկարի մասին:

⁴ Դէյվիդ Ուորը Գրիֆիթ (1875-1948), Ռոբերթ Ջոզէֆ Ֆլահերթի (1884-1951)՝ ամերիկեան ականատոր շարժանկարիչներ, առաջինը խաղարկային կինոյի, երկրորդը փաստագրական:

⁵ Ֆեդերիկօ Ֆելլինի (1924-1993), Լուկինօ Վիսկոնտիի (1906-1976)՝ իտալացի մեծանուն կինօբեմադրիչներ: Անդրէյ Տարկովսկի (1932-1986), ռուս յայտնի շարժանկարիչ:

⁶ Սերգէյ Էյզենշտէյն (1898-1948), Չիգա Վերտով (1896-1954)՝ ականատոր ռուս խորհրդային շարժանկարիչներ:

⁷ Հայ շարժանկարին նուիրուած իր յօդուածում սփիտքահայ հետազօտող Յովհաննէս Փիլիկեանը մասնատրապէս նշել է. «Տղամարդիկ հայ շարժանկարում թոււ են կուպիտ, բայց միայն թոււ են. երբ նրանք ժպտում են՝ երեխայի պէս նուրբ եւ անօգնական են (ինչպիսիք պիտի լինեն իսկական տղամարդիկ), սեթեւեթ ու կանացիակերպ չեն, ինչպէս արեւմտեան շարժանկարի տղամարդիկ: Որպէս արդիւնք տղամարդու հանդէպ այս բնական եւ ինքնաբոյս ոչ-ֆրէօյդեան մօտեցմանը՝ հայ շարժանկարում տղամարդկանց միջեւ եղած ընկերութիւնն ամօթխած չէ, բաց է, բնական.... Աւելին, տղամարդկային ընկերութիւնն ամբողջովին մտասնեւորուած եւ կողմնորոշուած է դէպի կինը» (Hovhannes I. Pilikian, *Armenian Cinema: A Source Book*, London, Counter-Point Publication, 1981, էջ 15):