

ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՆՔՆՈՒԹԵԱՆ ԽՆԴԻՐՆ ԱՏՈՄ ԷԳՈՅԵԱՆԻ ՖԻԼՍՖԵՐՈՒՄ

ԱՐԹՈՒՐ ՎԱՐԴԻԿԵԱՆ
arturvardikyan@yahoo.com

ՆԵՐԱԾՈՒԹԻՒՆ

Երեւի թէ շատ քչերը չեն համաձայնուի, որ նշանաւոր կանադացայ բեմադրիչ Ատոմ Էգոյեանը վերջին տասնամեակների ամենաինքնատիպ եւ իւրօրինակ բեմադրիչներից է եւ իրաւամբ դասուում է համաշխարհային լաւագոյն կինօգործիչների շարքին: Էգոյեանն ունի անկրկնելի, միայն իրեն յատուկ ու միայն իրեն ենթակայ կինօարտայայտչականութիւն, որի շնորհիւ նա ստեղծում է խճանկարային, դիւթիչ ու գայթակղիչ եւ շատ նուրբ հոգեբանութեամբ կինօֆապաւէններ: Այդ ֆապաւէններից շատերը, անշուշտ, կրում են իրենց վրայ հայի կնիքը, ինչը տեսանելի է թէկուզ գլխաւոր հերոսներից. նրանք ազգութեամբ հայ են, նոյնիսկ եթէ իրենց հայ լինելն անմիջական կապ չունի դիպաշարի հետ: Սակայն Էգոյեանի Ֆիլմերի «հայկական» կամ «ոչ-հայկական» լինելու վերաբերեալ կան նաեւ այլ կարծիքներ: Մասնաւորապէս, Սուրէն Յասմիկեանը գրում է. «...Անրի Վերնէյոյն ու Ատոմ Էգոյեանը, ովքեր իրենց ֆիլմերում հանդէս են եկել հայկական թեմայով, մնում են եւ չեն կարող չմնալ ֆրանսիական ու կանադա-ամերիկեան կինեմատոգրաֆի հողի վրայ: Հայերի մօտ իրենց ֆիլմերի յաջողութիւնը հասկանալի է ու բացատրելի: Սակայն հենց ֆիլմերը հասցեագրուած են, իհարկէ, այլ ազգերին: Այս կինօնկարները հրաւիրում են, կոչ են անում, գոչում են նրա մասին, թէ տեսե՞ք՝ ովքեր ենք մենք՝ հայերս, եւ որն է մեր ճակատագիրը»¹: Սա յեղեղուկ պահ է: Ըստ էութեան՝ ամէն ինչ առաջին հերթին կախուած է հեղինակի՝ սեփական ապրումներից: Հասկանալու ցանկութիւնից: Էգոյեանի Ֆիլմերը նպատակ չունեն աշխարհին ցոյց տալու, թէ ովքեր են հայերը եւ թէ որն է նրանց ճակատագիրը, քանի որ հենց դա է այդ Ֆիլմերի կարեւորագոյն հարցադրումը՝ հասկանալ սեփական ազգային պատկանելութիւնը, ազգային նոյնականութիւնը: Թէ ովքեր են այդ Ֆիլմերի հասցէատէրերը, ապա իւրաքանչիւր լուրջ արուեստագէտ, մանաւանդ կինոյում, նախ եւ առաջ իր ստեղծագործութիւնը հասցէագրում է ոչ թէ որոշակի մի մարդու կամ մարդկանց խմբի, այլ բոլորին՝ այդ թւում նաեւ «այլ ազգերին»: Էգոյեանի Ֆիլմերը փորձում են հասկանալ համամարդկային կարեւորագոյն խնդիրներից մէկը՝ ազգային եւ մշակութային ինքնութեան խնդիրը: Այն բնորոշ է բացառապէս բոլոր ժողովուրդներին եւ իւրաքանչիւր մարդուն, սակայն ի յայտ է գալիս՝ կախուած ընդհանրապէս ժողովրդի եւ մասնաւորապէս իւրաքանչիւր անհատի պատմական ու անձնական ճակատագրից:

Էգոյեանի Ֆիլմերը հենց նրա համար արժանացան արեւմտեան հանդիսատեսի ուշադրութեանը, որ նկարուած էին անսովոր, մինչ այդ տեսածից տարբերուող կինօլեզուով՝ ինքնարտայայտման մի «տարօրինակ» ձեւով: Գուցէ հենց այս «տարօրինակութիւնն» է մատնացոյց անում այդ Ֆիլմերում ազգային եւ մասնաւորապէս սփիւռքահայի կնիքը: Ի վերջոյ, ո՞ր հափանիչներն են որոշում՝ տուեալ Ֆիլմն ազգային է, թէ՞ ոչ: «Այս Ֆիլմերը նկարուած են հայ-

կական թեմայով հայի ճակատագրի մասին, սակայն ազգայնացնել դրանք, սարքել հայկական սեփականութիւն մենք չենք կարող²։ Նայած, թէ ինչ ի նկատի ունենք «ազգայնացնել» բառով։ Եթէ խօսքը այն մասին է, թէ որտեղ է արտադրուել ֆիլմը, ապա, անշուշտ, չենք կարող (չնայած Օրացոյցը հայկական դասական համագործակցութեան արդիւնք է եւ մեծ մասամբ նկարահանուել է Հայաստանում)։ Սակայն եթէ խօսում ենք ֆիլմերի գաղափարի՝ պատգամի մասին, ապա, անկասկած, կարող ենք՝ չնայած որ նրանք մնում են կանադական արտադրութեան ֆիլմեր։ Իհարկէ, էգոյեանի ոչ-բոլոր ֆիլմերն են հայկական թեմայով, եւ դրանցից ոչ բոլորը կարելի է հայկական համարել։ Սակայն նոյնկերպ հայ ժողովուրդը Սերգէյ Փարաջանովի ֆիլմերից միայն Նոան Գոյնը եւ Յակոբ Յովնաթանեանը կարող է իրաւամբ սեփականացնել՝ չնայած որ նրանք (ինչպէս եւ էգոյեանի Օրացոյցն ու Արարատը) նկարահանուած են հայ կինոյի համար անսովոր գեղագիտութեամբ։ Փարաջանովի մնացած ֆիլմերը ոչ միայն ՀԽՍՀ-ից դուրս են նկարուել, այլեւ նոյնիսկ անմիջականօրէն չեն անդրադառնում հայկական թեմային։ Սխալ կը լինի ասել, թէ Մոռացում Նախնիների Ստուերները, Աշուղ Ղարիբը կամ Սուրամի Ամրոցի Լեզնիկը հայկական ֆիլմեր են։ Սակայն Նոան Գոյնը եւ Յակոբ Յովնաթանեանի դէպքում ոչ ոքի մօտ կասկածներ չեն առաջանում։

Իւրաքանչիւր ֆիլմ ունի իր ազգային համարժէք հանդիսատեսին, ով ունակ է աւելի ճշգրիտ՝ հեղինակային գաղափարին մօտ ընկալել նրան։ Մենք Ենք, Մեր Սարերը կամ Աշնան Արեւի դէպքում դա հայերն են։ Եւ սա մէկ անգամ եւս ընդգծում է տուեալ կինոնկարների ազգային պատկանելիութիւնը։ Եթէ այս բանաձեւը կիրառելի է վերոնշեալ ֆիլմերի դէպքում, ապա ի՞նչն է խանգարում կիրառել այն նաեւ էգոյեանի ժապաւենների դէպքում։

Արդիւնքում՝ պատահաբան միեւնոյն առարկան կամ երեւոյթը տեսնելու դէպքում տարբեր մշակոյթներում ընկալումը կարող է տարբեր լինել։ Կինոն, ի հակառակ դրականութեան, ինքնարտայայտում է համամարդկային հասկացութիւնների՝ պատկերների ու կերպարների լեզուով, որը հասկանալի է բոլորին, սակայն իւրաքանչիւր ժողովուրդ ընկալում է այն իւրովի՝ իր ընդհանուր մշակութային ենթահորքում։ Կազրի շրջանակի մէջ կարող է մտնել հազար ու մի բան, եւ որպէսզի կարողանանք ընկալել իւրաքանչիւր կադրի ողջ առատութիւնը՝ պէտք է որոշակի տեղեկատուական պաշար ունենանք։ Իսկ իւրաքանչիւր ազգութիւն ունի իր սեփական պաշարը։ Փաստօրէն, կինոն, ի վերջոյ, նոյնպէս ընկալում եւ հասկացում է միայն ազգայնացուած գիտակցութեամբ, քանի որ եթէ երեւանցին Փրանսիական ֆիլմում մի չէնք է տեսնում եւ ընկալում այն ընդամէնը որպէս հասարակ չէնք, ապա փարիզեցին գիտի, այդ չէնքի տեղը, եւ թէ ինչպիսի գաւեշտալի կամ ողբերգական իրադարձութիւններ են կապուած այդ շինութեան հետ։ Փրանսիացու համար դա մի ողջ պատմութիւն է, որը դառնում է նաեւ ֆիլմի պատմութեան բաղկացուցիչ մաս։

Նոյնը կարելի է ասել նաեւ հայկական կինոյի մասին։

Ռուս բեմադրիչ Նատալիա Բելիաուսկենէի Եթէ Բոլորը... (2012) հայկական կինոնկարնը պարունակում է այնպիսի վառ յղումներ, որոնք ի գորտէ է հասկանալ միայն ու միմիայն հայ գիտակցութիւնը։ Վերջին տեսարանում Ռուս աղջկայ «ղեօխ լեա՛ւ ա» հարցը եւ դրան հետեւող գլխաւոր հերոսների բարձր ու տեւական ծիծաղն ընդհանրապէս չփոթւածութեան մէջ կը թողնի արտասահ-

մանցի դիտողներին: Նախ պէտք է իմանայ հայերէն լեզուն, այնուհետեւ՝ որ կայ հայերէնի արցախեան բարբառը, իսկ յետոյ՝ թէ հայի համար որքան անսպասելի, բայց հաճելի է սեփական լեզուն (նամանաւանդ բարբառը) արտասահմանցու բերանից լսել եւն. ...

Եւս մէկ օրինակ, սակայն արտասահմանեան կիներէ: Երբ չեի բեմադրիչ Միլոշ Ֆորմանը պատրաստում էր *One Flew Over the Cuckoos Nest* (1975) ֆիլմի նկարահանումներին, իր ամերիկացի ընկերներից մէկը յամառօրէն ուզում էր համոզել իրեն հրաժարուել ամերիկացի գրող Քէն Քիսիի այս գործից՝ ասելով, թէ այն չափազանց ամերիկեան է, ու դժուար թէ Ֆորմանը կարողանայ նրանից գլուխ հանել: «Ամերիկեա՞ն է, - բացականչեց Ֆորմանը, - ի՞նչ ես խօսում: Բո համար սա ընդամենը գիրք է՝ մտացածին պատմութիւն: Իսկ ինձ համար սա իրականութիւն էր: Ես այս ամէնը վերապրել եմ: Կոմունիստական կուսակցութիւնն իմ բուժքոյր Ռեչեմն էր, ով կարգադրում էր ինձ՝ ինչ ասել եւ ինչ չասել, ինչ մտածել եւ ինչ չմտածել»³: Արդիւնքում Ֆորմանը կարողացաւ ինչ-որ իմաստով սեփականացնել Քիսիի ստեղծագործութիւնը եւ աւելացնել նրան մի շերտ, որը գրական բնօրինակի հեղինակը, հաւանաբար, չէր էլ ենթադրում արտայայտել: Կոմունիստական ճամբարում ապրած շարքային հանդիսատեսի համար այս շերտն ակնյայտ էր առաջին իսկ հայեացքից, սակայն դրամատիւրգիկան աշխարհի նոյնիսկ ամենասրամիտ կինօքննադատներից եւ ոչ մէկը երեւի թէ չբացայայտեց այն: Արեւմտեան հանդիսատեսը կ'ընկալի այս շերտը, այն էլ՝ մակերեսօրէն, միայն յատուկ բացատրութիւններից յետոյ: Ոչ թէ այն պատճառով, թէ նա ուրիշներից աւելի պարզամիտ է, այլ պարզապէս որովհետեւ նա ծանօթ է կոմունիզմին միայն գրքերից եւ բաւականին անլուրջ ամերիկեան վաւերագրական ֆիլմերից: Հետեւաբար նրա գիտելիքները, նրա մշակութային եւ տեղեկատուական պաշարը բաւարար չէ Ֆորմանի այս փոխաբերութիւնն ընկալելու համար:

Կինօն, ի տարբերութիւն գրականութեան, անհնար է թարգմանել: Եթէ ուզում ենք ֆրանսիական, ճապոնական ֆիլմը հասկանալ ֆրանսիացու, ճապոնացու պէս, ապա պէտք է գլխում ունենանք նոյն մշակութային պաշարը, որն ունեն իրենք:

Այսինքն՝ նոյնիսկ եթէ Ատոմ Էզոյեանի Օրացոյցն ու Արարատը փաստացի ստեղծուել են Հայաստանից դուրս եւ այնպիսի կառուցուածք ու արտայայտչամիջոցներ ունեն, որոնք չի կարելի տեսնել եւ ոչ մի «մաքուր» հայկական ֆիլմում, միեւնոյն է այս երկու ժապաւէնն ունակ է ընկալել միայն հայ գիտակցութիւնը, աւելի ճիշտ՝ սփիւռքահայ գիտակցութիւնը: Այստեղ էլ բացայայտում է Էզոյեանի ստեղծագործութեան ազգային պատկանելութիւնը:

Արդար չի լինի գրկել Օրացոյցն ու Արարատը «հայկական ֆիլմ» կոչումից միայն այն պատճառով, որ նրանք նկարահանուած են հայ կինոյի համար անսովոր գեղագիտութեամբ: Զէ՞ որ աւանդական հայ կինոյի համար անսովոր ու եզակի արտայայտում են նաեւ Արտաւազդ Փելէշեանի ժապաւէնները: Այնուամենայնիւ, Փելէշեանին համարում ենք հայկական բեմադրիչ, աւելին՝ հայ կինոյի մեծագոյն վարպետ:

Ազգային արուեստը կարծրացած կաղապար չէ, այլ գոյատեւում է մշտական շարժման եւ զարգացման մէջ, որն իրականացնում են ազգի մեծագոյն արուեստագէտները: Արարատը, անկախ ամէն ինչից, առաջին հերթին ուղ-

ուլած է հենց հայ ժողովրդին, փորձում է օգնել նրան հասկանալ իր ազգային ինքնութիւնը եւ համապատասխան կարող է ընկալուել միայն հայի կողմից:

Մէկ փոքրիկ նկատառում եւս: Չնայած Հայաստանում Արարատի մեծ յաճախելիութեանը՝ հայ հանդիսատեսի մօտ յաջողութիւնն այն չի ունեցել: Իսկ, Օրացոյցը Հայաստանում ցուցադրուել է եզակի անգամներ, եւ դժուար թէ ժամանակակից հայ հանդիսատեսին ծանօթ լինի:

Չնայած էգոյեանն իր ստեղծագործական կեանքի զգալի մասը նուիրել է իր մէջի հային բացայայտելու գործին՝ հենց հայաստանցիները համարեա թէ ծանօթ չեն նրա ֆիլմերին, իսկ եթէ նոյնիսկ ծանօթ են, ապա չեն ջանում ընկալել դրանք (ճիշտ այնպէս, ինչպէս Փարաջանովի եւ Փելէշեանի ֆիլմերը): Պատճառն էգոյեանական արուեստի նորարարական ոճի մէջ է: Տարբեր ժամանակների եւ գործողութեան վայրերի միախառնումը, կամերայի գերող ու կլանող երկար համայնապատկերները եւ սիրողական տեսախցիկով նկարահանումների կիրառումը շարքային հանդիսատեսի համար չափազանց անսովոր են, քանզի պատառին բոլորովին նոր գեղագիտութիւն է ծնւում: Հայաստանցի հանդիսատեսի համար անսպասելի են նաեւ կանադահայ բեմադրիչի գաղափարային հարցադրումները:

Էգոյեանին բաւարար չէ իմանալ այն փաստը, որ թուրքերը կոտորել են հայերին: Նա ուզում է հասկանալ, թէ որտեղից է ծնուել այդպիսի ատելութիւն, ինչո՞ւ: Հայ ժողովրդի մէջ ամենալայն տարածում գտած «որովհետեւ քուրքերը վայրի են» պատասխանը, ճշգրիտ է խնդրի միայն մէկ հարթութեան համար: Երկրորդ հարթութիւնն այն է, որ յանցագործութեան զոհի մօտ պէտք է ինքնըստինքեան ցանկութիւն առաջանայ վերլուծել տեղի ունեցածը: Հենց այս երկրորդ հարթութիւնն է փորձում ուսումնասիրել էգոյեանը:

Բացի սրանից՝ էգոյեանն ուզում է հասկանալ, թէ ինչո՞ւ իրեն՝ Եգիպտոսում ծնուած, կանադայում բնակուող ու մինչեւ պատանեկութիւնը հայերէն լեզուով խօսել հրաժարուող հային, հանգիստ չի թողնում իր հայ լինելը: Ինչո՞ւ է նա գիտակցական ու ենթագիտակցական մակարդակներով ամուր կապ շօշափում իր եւ հայկական հողի միջեւ, որտեղ նա առաջին անգամ ոտք է դրել արդէն հասուն տարիքում՝ 32 տարեկանում:

Փաստացի էգոյեանի կինօկտաները (ինչպէս եւ նրա կանադացի ականաւոր գործընկերոջ՝ Դեւիդ Քրոնենբերգի ֆիլմերը) մաքուր գիտական էսսէներ են՝ արտայայտուած կինոյի գեղագիտական լեզուով, որտեղ հետազօտւում են անթոլոգիական, էթիկական, պատմական ու ազգային-հոգեւոր ամենախորհրդաւոր առեղծուածները: Եւ չնայած այդ առեղծուածներից եւ ոչ մէկը միանշանակ լուծում չի ստանում՝ էգոյեանն իր հետազօտական ճանապարհին ի յայտ է բերում մի նոր իրականութիւն: Առաջին անգամ է, որ պատատին յայտնւում է սփիւռքահայ մարդու դրաման: Ի հակառակ վերնէջի ֆիլմերին, որտեղ գերիշխում է կորցրած հայրենիքի հանդէպ կարօտի թեման՝ էգոյեանը կանգնում է բարդ իմացաբանական խնդիրների, մտորումների առաջ: Նրա հերոսներն ուղղակի ուզում են հասկանալ՝ ովքե՞ր են իրենք, ո՞վ է հայը, ո՞րն է հայի տեսակը:

Այս յօդուածում խօսքը հիմնականում գնալու է էգոյեանի երկու առանցքային ֆիլմերի՝ Օրացոյցի ու Արարատի մասին, որտեղ առաւել վառ են փայ-

յուժ բեմադրիչի խոր ու ծանրակշիռ մտորումները հայի, հայի տեսակի ու հայի ազգային ինքնագիտակցութեան, ազգային ինքնութեան մասին:

ՕՐԱՑՈՅՑ

Զնայած էգոյեանի ստեղծագործութեան մէջ հայկական թեմայի առաջին արտայայտիչ ու լիառատ դրսեւորումը 1993ի Օրացոյցն էր, որի նկարահանումների համար նա առաջին անգամ եկաւ պատմական հայրենիք՝ չի կարելի ասել, թէ էգոյեանի ազգային ինքնագիտակցութիւնն արթնացաւ միայն այն պահին, երբ նա ոտք դրեց հայկական հողի վրայ: Հայկական տարրերը կային նրա ժապաւէններում մինչեւ Օրացոյցը նոյնպէս՝ թէպէտ, իհարկէ, աւելի մեղմ էին արտայայտուած:

էգոյեանը պատմում է, որ երիտասարդ ժամանակ ուղղակի հրաժարուեց հայերէն խօսել այն բանից յետոյ, երբ նրա տատիկին տեղափոխեցին ծերանոց: Այս յայտնի փաստը յաճախ ներկայացոււմ է որպէս ապացոյց, թէ երիտասարդ էգոյեանը ենթագիտակցօրէն ցանկանում էր մարել իր անձի հայկական դրսեւորումները: Բայց գուցէ սա վկայում է ճիշտ հակառակի՝ մասին: Գուցէ դա իր էութեան հայկական կողմի դրսեւորումն էր: Էգոյեանի տատը թոռան հետ միայն հայերէն էր խօսում, իսկ երբ նա գնաց, ապա Ատոմի չըջապատում սկսեց աւելի ու աւելի գերիշխել արեւմտեան մշակոյթը: Ատոմի վարուելաձեւը կարծես ինքնատիպ բողոք լինէր՝ ընդդէմ ստեղծուած ընտանեկան իրավիճակի: Ազգային պատկանելիութեան հարցն էգոյեանի համար դարձաւ անձնական խնդիր:

Պատահական չէ, որ արդէն ստեղծագործական կեանքի սկզբին ազգային եւ մշակութային ինքնութեան գաղափարները դարձան էգոյեանի ժապաւէնների առանցքային թեմաներ: Եւ սա եղաւ աւելի վաղ, քան էգոյեանը սկսեց իր համար առանձնացնել հայերի ինքնութեան խնդիրը մարդու ինքնութեան պահանջից ընդհանրապէս: Family Viewing (1987) ու յատկապէս Next of Kin (1984) կինօնկարներում հենց հայի ինքնագիտակցութեան հարցը մղուած է երկրորդ հարթակ եւ աւելի մեծ կարեւորութիւն է տրուած մշակութային ինքնութեան խնդրին: Կարելի է հակաճառել, որ եթէ, օրինակ, Family Viewingի գլխաւոր հերոսը՝ հայուհի մօր ու կանադացի հօր գաւակ Վանը, ողջ ֆիլմի ընթացքում փորձում է ազատուել ազգային ու մշակութային ակունքներից իրեն անջատող հօրից ու վերադառնալ մօր, ապա ինչպէ՞ս կարելի է պնդել, թէ հայկական թեման երկրորդական դեր է խաղում այստեղ: Զէ՞ որ եթէ հետեւենք սոյն աշխատութեան ներածութեան մէջ առաջարկած տրամաբանութեանը, ապա հայ ժողովուրդը Family Viewingը նոյնպէս կարող է ազգային սեփականութիւն համարել՝ Օրացոյցի ու Արարատի հետ միասին: Ո՞չ, չի՞ կարող: Բացատրենք՝ ինչու:

էգոյեանական կինօն չափազանց ինքնակենսագրական է՝ ոչ թէ այն իմաստով, թէ բեմադրիչն իր ֆիլմերում յաճախակի է պատկերում արտաքին կենսագրական փաստեր, այլ՝ որ նա երբեք չի հետեւել կինոյի այժմէական միտումներին եւ փորձել է պատկերային ձեւ հաղորդել այն ապրումներին ու զգացումներին, որոնք յուզում էին կամ յուզել էին հենց իրեն (ընդհանրապէս, էգոյեանն այն եզակի բեմադրիչներից է, ում ողջ հոգեբանական կենսագրութեան դարգացման մասին կարելի է յստակ պատկերացում կազմել՝ ընդամէնը դիտելով

նրա ֆիլմերը): Այդպէս՝ Next of Kin-ի ու Family Viewing-ի թէ՞ ընդհանուր տրամադրութիւններից, թէ՞ որոշակի յստակ շեշտադրումներից կարելի է եզրակացնել, որ էգոյեանին այդ ժամանակ յուզում էր հասարակութեան մէջ իր տեղը որոնող անհատի խնդիրը, իսկ որոշակի ազգային ինքնութեան հարցը նա քննարկման դեռ չէր հանում, ինչը եւ արտացոլուել է նրա առաջին ֆիլմերում:

Վերցնենք էգոյեանի առաջին լիամետրաժ կինոնկարը՝ Next of Kin: Ծնողների աչքում Փիթըրը լուրջ հոգեբանական խնդիրներ ունի, քանի որ նա շատ թեթեւ է նայում բոլոր հարցերին, իսկ երբեմն նաեւ սիրում է ուրիշ մարդ ձեւանալ՝ դերասանութիւն անել: Զիշտն ասած, ծնողների յարաբերութիւններն էլ հոյակապ չեն. յաճախ Փիթըրը ստիպուած է մագնիտոֆոնից հնչող իսպանական կիթառի հնչիւնների ձայնը բարձրացնել վերջին աստիճան, որպէսզի չլսի կամ գոնէ շեղուի կողքի սենեակից հասնող հօր ու մօր գոռոցներից: Պատահաբար իրենց ընտանեկան հոգեբանի առանձնասենեակում Փիթըրը մի տեսագրութիւն է գտնում, որտեղ հոգեբանը գրուցում է հաւանաբար Լիբանանից կանադա գաղթած Դէրեանների հայկական ընտանիքի հետ: Հայրը չի ընդունում դստեր վերաբերմունքն իր նկատմամբ, նրա հազուկապը, նրա մտածելակերպը: Նաեւ պարզում է, որ տէր եւ տիկին Դէրեանները ունէին եւս մի զաւակ, ում ստիպուած էին մանկատուն տանել՝ ծանր աղքատութեան պատճառով: Առանց երկար մտածելու՝ Փիթըրը որոշում է դառնալ այդ զաւակը: Նա չի հասկանում, թէ ինչ՝ գուցէ անմարդկային մի ուժ կամ էլ ուղղակի հասարակ հետաքրքրասիրութիւն, բայց ինչ-որ մի բան ձգում է իրեն դէպի Դէրեանների ընտանիքը: Արդիւնքում նրան յաջողում է ոչ միայն հաշտեցնել ազատատենչ դստերն ու աւանդապաշտ հօրը, նոր կեանք հաղորդել քայքայուող ընտանիքին, այլեւ ինքնուրոյն դառնալ այդ ընտանիքի լիիրաւ անդամ:

Փիթըրի համար նշանակութիւն չունի՝ հայեր են Դէրեանները, թէ ոչ: Լինելով կանադացի՝ բոլորովին այլ քաղաքակրթութեան, աւանդոյթների, մշակոյթի եւ մտայնութեան կրող, ինքն իրեն աւելի սիրուած ու ընդունուած է զգում լրիւ անծանօթ մի աշխարհի ներկայացուցիչների չրջապատում: 24ամեայ էգոյեանն ուզում էր ասել, որ ընտանիքը՝ մեր կեանքի այն բջիջը, որը մենք, թւում է, ի գօրու չենք ընտրելու, իրականում կարելի է, աւելին՝ պէտք է ընտրել:

Ֆիլմի DVD տարբերակում տեղ գտած բեմադրիչական մեկնաբանութիւններում էգոյեանը խոստովանում է, որ Next of Kin-ի ողջ էութիւնը կենտրոնացուած է Փիթըրի հետեւեալ խօսքերի մէջ. «Ես լիւ մոռացել էի, որ այսօր իմ տա-րեղարձն է, - ասում է հաւաքուածներին Փիթըրը, չնայած այսօր ոչ թէ իր, այլ Դէրեանների իսկական որդու ծննդեան օրն է, բայց Փիթըրն արդէն այնքան է մտել դերի մէջ, որ իսկապէս հաւատում է, որ սա իր տօնն է, - ես մի չափազանց կարեւոր բան եմ սովորել այս մի քանի օրուայ ընթացքում: Երբ դու ծնում ես մի ընտանիքում, մի խմբում ու այնտեղ էլ դաստիարակում ես, դա գրկում է քեզ այդ խմբի անդամներին խմբից դուրս ճանաչելու հնարատրութիւնից: Փաստօրէն, սա նշանակում է, որ ինչ-որ իմաստով դու երբեք չես կարող իսկապէս սիրել քո ընտանիքը, որովհետեւ գրկուած ես այն ազատութիւնից՝ ընտրութեան ազատութիւնից, որը հարկաւոր է նման յանձնառութիւնը կատարելու համար»: Փիթըրն այսքանն է հասցնում ասել, երբ իրեն օղակի մէջ են վերցնում իր նոր հայ «բարեկամները»՝ կարծես եզրափակելով ձեռնադրման ծէսը: Իսկ վերջին տեսարանում մենք տեսնում ենք, թէ ինչպէս Փիթըրը կիթա-

ռով նուագում է այն նոյն մեղեդին, որ Ֆիլմի սկզբում, մատերն օգում խաղացնելով, միայն ձեւացնում էր, թէ նուագում է: Այսինքն՝ այժմ Փիթըրը լիովին բուժուել է: Ուրիշ մարդ ձեւանարու կարիք եւ պատճառ այլեւս չկայ: Ստացում է, որ Փիթըրը, խաբելով բոլորին ու ժխտելով այն ամէնը, ինչն իրեն տրուած էր ի ծնէ, կարողանում է ոչ միայն գոհացնել իր հոգին, այլեւ խաղաղութիւն բերել Դէրեաններին:

Երեւի թէ իւրաքանչիւր մարդ էլ ուզում է այս աշխարհում իր խորշը գտնել: Ոմանց գիտակցութիւնում այդ խորշը հանդէս է գալիս տուն սարքերու, ծառ տնկելու ու զաւակ դաստիարակելու տեսքով, ուրիշներն այդ խորշը տեսնում են հարստութեան ու իշխանութեան մէջ: Բայց կան նաեւ մարդիկ՝ ինչպէս Փիթըրը, որոնց համար աւելի կարեւոր է գտնել այդ խորշը ներքին, քան թէ արտաքին աշխարհում: Եւ իրենց նպատակին հասնելու համար իրենք պատրաստ են նոյնիսկ հարցականի տակ դնել այնպիսի ընդունում, հասարակութիւն ու պետութիւն կազմող հիմնարկներ, ինչպիսին, օրինակ, ընտանիքն է: Չէ՞ որ, ինչպէս իրաւացի նկատում է Փիթըրը, ընտանիքի անդամները չեն կարող առարկայական հայեացքով նայել միմեանց, հետեւաբար նրանց միջեւ սէրը կրում է աւելի շատ մեքենական, քան անկեղծ բնոյթ: «Բաւականին տարօրինակ գործ է՝ գրել, թէ ինչպէս ենք մենք վերաբերում մեր հարազատներին: Սովորաբար մենք յիշում ենք նրանց միայն այն ժամանակ, երբ իրենք մեզ կամ չափազանց օգտակար են լինում, կամ չափազանց գրգռում են»: Նոյն պատճառներով էլ մենք ունակ չենք առարկայականօրէն ճանաչել նաեւ ինքներս մեզ:

Էգոյեանը, իհարկէ, կոչ չի անում քանդել այս բազմադարեան հիմնարկը: Նա առաջ է քաշում շատ լուրջ հարցադրումներ, որոնք կը ստիպեն հանդիսատեսին աւելի ուշադիր ու խորը նայել չրջապատին: Միւս կողմից, հենց այսպիսի հարցադրումներն են պատճառ դառնում, որ այսօր՝ ԻԱ. դարում, ընտանիք հասկացութիւնը հիմնովին արժէգրկւում է, քանի որ իւրաքանչիւր նոր սերունդ ուզում է նախորդից աւելի ազատ ու աւելի անկախ լինել՝ այսպիսով քիչ-քիչ ջնջելով սերունդների միջեւ կապն ու փոխըմբռնումը:

Էգոյեանի ֆիլմը հենց այդ ազատութեան մասին է: Այն հարկաւոր է, որպէսզի մարդ կարողանայ գտնել ինքն իրեն: Հայկական թեման ֆիլմում առանցքայինը չէ, աւելին՝ գրեթէ բացակայում է: Հարց է ծագում, թէ այդ դէպքում ի՞նչ իմաստ ունի Դէրեանների առկայութիւնը ֆիլմում: Իրականում, հայկական փոխարէն, կարող էր լինել ճապոնական, ռուսական կամ, ասենք, խորուատական ընտանիք: Ռեժիսորի համար կարեւոր էր ցոյց տալ ոչ թէ որոշակի մշակոյթ, որին վերջում կը յարի Փիթըրը, այլ այն ահռելի տարբերութիւնը, որը կը լինի Փիթըրի եւ տուեալ մշակոյթի միջեւ: Պատկերելով Փիթըրի համար բոլորովին անսովոր մի միջավայր, որը նա ի վերջոյ սեփականեցնում է՝ էգոյեանն էլ աւելի է սրում իր հարցադրումը: Մնունդով մարդ կարող է որեւէ ազգութեան ու քաղաքակրթութեան ներկայացուցիչ լինել, սակայն էութեամբ պատկանել ու կայանալ լրիւ այլ մշակոյթի մէջ: Էգոյեանն ընտրել է հենց հայկական մշակոյթը, քանի որ, հաւանաբար, ամենալաւր ծանօթ էր նրան: Դա իւրաքանչիւր բեմագրողի առաջնային օրէնքն է՝ գրել միայն այն բաների մասին, որոնցից տեղեակ ես: Next of Kin-ի գաղափարը չէր փոխուի, եթէ Դէրեանների փոխարէն լինէին Տոկուգաւանները կամ Իւանովները:

Նման մի պատկեր է նաև էգոյեանի յաջորդ՝ Family Viewingը ֆիլմում: Այստեղ հայկական տարրը, իհարկէ, աւելի ընդգծուած է, առաւել եւս, որ սա երեւի այն եզակի դէպքերից է, երբ Ֆարուշի հիմն էգոյեանը վերցրել է իր հետ պատահած իրական պատմութիւնից, այն է՝ տատիկին ծերանոց տեղափոխելը:

Վանի մօրական Արմէն տատը նոյնպէս ծերանոցում է եւ արդէն քանի տարի է զէթ մէկ բառ չի արտասանել. ուղղակի պառկած է մահճակալին ու դատարկ հայեացքով նայում է պատից կախուած հեռուստացոյցին: Վանը տենչում է կեանքի բերել Արմէնին ու ազատել ծերանոցից, սակայն դրան դէմ է դուրս գալիս ազգութեամբ կանադացի հայրը, ում կինը՝ Վանի հայազգի մայրը, առեղծուածային պատճառներով փախել է ընտանիքից: Վանը ստիպուած է մի ամբողջ ներկայացում յօրինել, որպէսզի փրկի տատիկին: Եւ արդիւնքում նա բացայայտում է, թէ ինչպէս հայրը, մանկութիւնից սկսած, կամաց-կամաց պոկում էր իրեն՝ Վանին, իր հայկական ազգային ակունքներից: Սակայն Վանը, ի վերջոյ, գտնում է մայրիկին՝ այսպիսով վերամիաւորուելով իր ինքնութեան հետ:

Փաստօրէն, Family Viewingի մէջ նոյնպէս քննարկուում է մարդու ինքնութեան խնդիրը, այն, թէ ինչ է մարդ պատրաստ անելու ինքն իրեն դանելու (տուեալ դէպքում՝ ինքն իրեն վերականգնելու) համար: Իսկ ազգային ինքնութիւնը, չնայած այս անգամ աւելի արտայայտիչ է ու աւելի մեծ դեր է խաղում, սակայն միեւնոյն է՝ գլխաւորը չէ: Պէտք է հասկանալ, որ եթէ որեւէ ֆիլմում գլխաւոր հերոսները հայ են, ապա դա չի նշանակում, որ ֆիլմը հենց հայերի մասին է: Յիշենք՝ Լորան Թիւէյի Մերձաւոր Շրջապատում հերոսների հայ լինելը կրում է, այսպէս ասած, «սարքովի» բնոյթ: Իհարկէ, նոյնը ոչ մի դէպքում չի կարելի ասել Family Viewingի մասին, սակայն երկու ֆիլմերն էլ կը պահպանէին իրենց հիմնական գաղափարները նոյնիսկ եթէ գլխաւոր հերոսները հայ չլինէին:

Արարատում էգոյեանը ընդհանուրից անցնում է մասնաւոր՝ հենց հայի տեսակը եւ նրան բնորոշ հոգեմիճակները հասկանալուն կոչուած հարցադրումներին: Այդպէս, բեմադրիչ Սարոյեանին հանգիստ չի թողնում հայերի նկատմամբ թուրքերի ատելութեան պատճառը, իսկ Բաֆֆին ճանապարհորդում է Արեւելեան Հայաստան, այսինքն՝ ցանկանում է գտնել իր հայկական «ես»ը տարածքային ճշգրտութեամբ:

Family Viewingի մէջ նման մասնաւորութիւններ չկան, կամ նոյնիսկ եթէ կան, ապա բաւարար չեն ֆիլմն ամբողջովին հայկական թեմային նուիրուած համարելու: Վանին այնքան չի յուզում իր հայ լինելը, որքան այն, որ իրեն հարկադրում են լինել մի անձնաւորութիւն, ումից զզւում է եւ ում ուղղակի չի կարող ընդունել: Հենց այդ պատճառով է նա խզում անցեալի հետ բոլոր կապերը, այդ թւում եւ սիրուհու՝ խորթ մօր հետ սիրային յարաբերութիւնները, քանի որ պարզ գիտակցում է, որ եթէ այդ յարաբերութիւնները շարունակուեն, ապա ի վերջոյ Վանը կը վերածուի հօր նման թէ՛ հոգեպէս, թէ՛ ֆիզիկապէս անբաւարարուած չար մի արարածի, ով իր անբաւարարութիւնն ուզում է փոխհատուցել սաղոմագոխիստական դրսեւորումներով եւ ուրիշներին բռնի ուժով իր կամքին ենթարկելով: Վանն ուղղակի ուզում է գտնել իր իրական անձը, այլ ոչ թէ հասկանալ իր մէջի հային: Կարելի է ասել, որ Family Viewingը

ներկայացնում է Next of Kinի հակառակ պատկերը: Վերջինում ցույց է տրուած, թէ ինչպէս փոխըմբռման շնորհիւ երկու բոլորովին տարբեր քաղաքակրթութիւններ կարողանում են միաւորուել: Ի հեճուկա սրան՝ Family Viewingի մէջ պատկերուած է, թէ ինչպէս մի քաղաքակրթութիւն ուզում է կլանել ու ոչնչացնել երկրորդը, որովհետեւ ունակ չէ եւ ցանկութիւն էլ չունի այն հասկանալու:

Կարելի է հակաճառել՝ գուցէ հենց դա՞ է մատնացույց անում Family Viewingի «հայկական» ուղղութեամբութիւնը: Չէ՞ որ Վանի հօր վարմունքը կնոջ եւ որդու հանդէպ, թէ ինչպէս է նա ցանկանում պոկել զաւակին հայկական արմատներից, ջնջել այդ մասին ցանկացած յիշողութիւն, ինչ-որ իմաստով խորհրդանշում է ողջ հայ ազգի ճակատագիրը, երբ դարեր շարունակ հայերին փորձում էին կամ ձուլել, կամ ֆիզիկապէս ոչնչացնել, սակայն հակառակ ամէն ինչին՝ իրենք գոյատեւում են մինչ այսօր, եւ ինչպէս Վանն է, ի վերջոյ, զտնում մօրը, այդպէս էլ սփիւռքահայերը փորձում են պահպանել իրենց հայկական ինքնութիւնը: Այս միտքը թերեւս արդարացի է, սակայն նոյնչափ շօշափում է, օրինակ, իրլանդացիներին (անգլիացիների դարաւոր վայրենութիւններն այս ազգի նկատմամբ քաջ յայտնի են), ամերիկեան հնդկացիներին, որոնց ողջ ժիւղարի ընթացքում համակարգօրէն ոչնչացնում էին Ամերիկա մայրցամաքի նոր տիրակալները, եւ իհարկէ հրեաներին, ովքեր մեր թուարկութեան ընթացքում դարձել են սարսափելի պատժամիջոցների, արգելքների եւ ատելութեան զոհ: Այն, որ Family Viewingի գլխաւոր հերոսը հայ է, դեռ չի նշանակում, որ ֆիլմը հայ ժողովրդի ճակատագրի մասին է: Սա համամարդկային պատմութիւն է որոշակի օրինակի հիման վրայ:

Միեւնոյն ժամանակ չի կարելի կտրականապէս պնդել, թէ Next of Kinի ու Family Viewingի հայկական տարրերը բացարձակապէս ոչ մի դեր չեն խաղում ֆիլմերի բովանդակութեան մէջ, քանի որ կասկած չկայ, որ եթէ էգոյեանն ազգութեամբ հայ չլինէր, ապա այս երկու ժապաւէնն էլ արդիւնքում այլ ձեւ կը ստացուէին:

Օրացոյցի դէպքում իրավիճակը մի քիչ փոխւում է, քանի որ նրա մէջ պատկերուած տեղանքները, եկեղեցական շինութիւններն արդէն իսկ անմիջական կապ ունեն հայ ժողովրդի ու հայ մշակոյթի հետ: Սա մեզ իրաւունք է տալիս էգոյիսանի այս իրօք զարմանալի ստեղծագործութեանը համեմատաբար մեծ տեղ նուիրել այս յօդուածում:

Ոմանք հակուած են կարծելու, թէ Օրացոյցը (Calendar, 1993) ոչ միայն չափազանց ինքնատիպ կինօնկար է, այլեւ նկարահանման իր իւրատեսակ մեթոդով կանխադուշակել է Դոգմա-95 կինօւղղութիւնը⁶, դարձել նրա առաջին օրինակներից: Այսպիսի եզրակացութիւնը գուցէ պայմանաւորուած է Դոգմայի ֆիլմերի եւ Օրացոյցի զուտ արտաքին նմանութիւններով՝ ձեռքից նկարահանումները, արհեստական լուսաւորութեան բացակայութիւնը եւ ... Սակայն նոյն արտաքինը վկայում է, որ Օրացոյցը սկզբունքօրէն հակասում է Դոգմային: Չէ՞ որ Օրացոյցը վերին աստիճանի կառուցողական ֆիլմ է, այն կարծես խճանկար լինի՝ հաւաքուած բազմազան մասնիկներից: Իսկ Դոգմայի առաջնային սկզբունքներից է՝ զատ մնալ նման գեղագիտական լուծումներից, չեչտել հենց պատմութիւնը, այլ ոչ թէ պատումի ձեւը: Դոգման շատ բնասպաշտական

է եւ գալիս է ուրիշ դիրքերից, այն է՝ գրաւել հանդիսատեսի ուշադրութիւնը ոչ թէ պաստառային լուծումներով, այլ պաստառին ծաւալուող պատմութեան բովանդակութեամբ (չնայած Դոգման, Իհարկէ, չկարողացաւ հաւատարիմ մնալ իր սկզբունքներին, քանի որ առանց Ֆորմայի պատմութիւն պատմելը նոյնպէս Ֆորմա է):

Ի հակառակ դրան՝ Օրացոյցի առաջին դիտումից յետոյ շատ աւելի մեծ տպաւորութիւն է թողնում Ֆիլմի արտաքին կառուցուածքը: Եւ միայն կրկնակի դիտումներն են թոյլ տալիս մեզ խորանալ գաղափարային բովանդակութեան մէջ:

Էգոյեանը խոստովանում է, որ Family Viewing-ն ու Օրացոյցն իր ամենաանձնական Ֆիլմերն են, քանի որ չափազանց ինքնակենսագրական են: Հայաստան այցելելուց յետոյ Էգոյեանի հոգում իսկապէս մի բան փոխուեց: Ֆիլմի օպերատոր Նորայր Կասպէրի վկայութեամբ՝ Օրացոյցի մեծ մասը բեմադրիչը ստեղծել է ուղղակի ինտուիտիւ կերպով՝ առանց յստակ բեմադրի, յստակ երկխօսութիւնների՝ պարզապէս վստահելով դերասաններ Արսինէ Խանջեանի ու Աշոտ Ագամեանի յանկարծաբանութիւններին եւ տեսախցիկի ինքնակամ շարժումներին: Պակաս չէր նաեւ ճակատագրի դերը: Ո՞վ, եթէ ոչ ճակատագիրն այնպէս դասաւորեց, որ հենց Էգոյեանը խաղայ Ֆիլմի գլխաւոր դերերից մէկը՝ լուսանկարչի դերը: Հայաստանեան նկարահանումների սկզբին նա որոշել էր ինքնուրոյն արտասանել կամերայի հակառակ կողմից հնչող լուսանկարչի խօսքերը, իսկ յետագայում Կանադայում մի ուրիշ դերասանի օգնութեամբ վերածախնագրել այդ կադրերը: Սակայն այնպէս ստացուեց, որ բիւջէով նախատեսուած գումարը չհերիքեց նոր դերասան վարձելու համար: Էգոյեանը ստիպուած իր վրայ վերցրեց դերը, ու լուսանկարչի «կանադական» տեսարանները նկարուեցին հենց Էգոյեանի դերակատարմամբ:

Հարցազրոյցներից մէկում Էգոյեանն ասել է. «Լուսանկարչի կերպարն իմ ամենասարսափելի մոդաւանջն էր, թէ ես ով կարող էի լինել»⁶: Եւ իսկապէս: Լուսանկարիչն Ատոմ Էգոյեանն է, եթէ վերջինս ինչ-որ մի բան սխալ կամ թերի ընկալէր իր ազգային պատկանելութեան հարցում: Երկու Էգոյեանները, իրականում, շատ աւելի կապակցուած են, քան կարող է թուալ, որովհետեւ լուսանկարիչը կնոջն ուղղուած նամակում արտայայտում է այն նոյն մտքերը, որոնք, անկասկած, ունեցել է նաեւ Ատոմ Էգոյեանը: Սակայն Էգոյեանը, բարեբախտաբար, կարողացել է կարգաւորել իր մտորումներն ու զգացմունքները եւ ինքն իրեն կողքից նայելով՝ կառուցել դրանցից չափազանց իւրօրինակ, որոշ իմաստով աննախադէպ, իւրաքանչիւր դիտման ժամանակ նորանոր իմաստային շերտեր բացայայտող մի ժապաւէն:

Օրացոյցը հիմնականում շատ ջերմ ընդունուեց արտ-հաուս եւ մասնագիտական շրջանակներում, բայց կային նաեւ քննադատներ, ովքեր ուղղակի վրդովուած էին այն հանգամանքով, թէ որքան ինքնակամ ու ինքնավստահ է բեմադրիչը խառնում տարբեր ժամանակներն ու տարածութիւնները՝ իբր թէ բարդացնելով ընկալումն ու անտեղի շեղելով հանդիսատեսին Ֆիլմի ասելիքից: Այդ քննադատները հեղնանքով ասում էին, թէ լուսանկարիչն իրօք որ Էգոյեանն է՝ մեծամիտ, ինքնասիրահարուած, կեղծ մտաւորական: Փաստօրէն, նման գրուածքները արհեստավարժ գրախօսութիւններից վերածւում էին Էգոյեանի հանդէպ հեղինակների անձնական թշնամանքի արտայայտման: Եւ

այսպիսի «մանկական պահուածքը» վառ ապացոյցն է այն բանի, թէ որքան կարեւոր է ազգայնացուած գիտակցութեան պատշաճ ընկալումը, երբ խօսքը դնում է Օրացոյցի նման ստեղծագործութիւնների մասին:

Վերոյիշեալ քննադատներն իրենց ուշադրութիւնը սեւեռել էին նրա վրայ, ինչը կարողացել էին հասկանալ՝ պրագմատիկ լուսանկարչի կերպարը, սակայն բոլորովին անտեսել էին մնացածին: Այնինչ Օրացոյցում լուսանկարիչն ընդամէնը պատմիչ է, այն մարդը, ում աչքերով (աւելի ճիշտ՝ ում ֆոտո- եւ տեսասարքերի օրեկտիւնների միջով) մենք տեսնում ենք ծաւալուող իրադարձութիւնները, իսկ գլխաւոր դերում է նրա կինը՝ Արսինէ խանջեանի դերակատարմամբ: Հենց այս կերպարի մէջ է արտացոլուած ֆիլմի գլխաւոր գաղափարը: Արսինէն ֆիլմի գործող անձն է, լուսանկարիչը՝ նրա գործողութիւնների դիտորդն ու վերլուծողը:

Հակիրճ ներկայացնենք Օրացոյցի դիպաշարը: Ազգութեամբ հայ ամուսիններ լուսանկարիչն ու թարգմանչուհին գործուղում են պատմական հայրենիք՝ Հայաստան, կանադական մի ընկերութեան պատուէրը կատարելու նպատակով, այն է՝ լուսանկարել տասներկու հայկական եկեղեցի օրացոյցի էջերի համար: Լուսանկարիչը հայերէն անգամ մէկ բառ չգիտի, թարգմանչուհին մի կերպ կարողանում է բացատրուել: Հայաստանում իրենք հանդիպում են վարորդին՝ Աշոտ Աղամեանին, ով քաջ ծանօթ է թէ՛ լուսանկարչի ցուցակում առկա եկեղեցիների գտնուելու վայրին, թէ՛ այդ եկեղեցիների հարուստ պատմութեանը: Որոշ ժամանակ անց լուսանկարիչը նկատում է, որ թարգմանչուհին ու վարորդն անտարբեր չեն միմեանց նկատմամբ, ու ստիպուած է լինում միայնակ վերադառնալ Կանադա: Այստեղ խորապէս վիրաւորուած լուսանկարիչն ի սրտէ ուզում է հասկանալ՝ ի՞նչ տեղի ունեցաւ եւ ինչպէ՞ս: Այդ իսկ նպատակով նա ստեղծում է մի իրաւիճակ, երբ երկու հոգի սէր են խոստովանում, իսկ ինքը՝ լուսանկարիչը, ոչ մի բառ չի հասկանում նրանց խօսածից: Այսպէս նա փորձում է վերջիշել, թէ ինչ զգացմունքներ էր վերապրում, երբ վարորդն ու թարգմանչուհին հայերէն զրուցում էին, իսկ ինքը, ֆոտոխցիկի ետեւը կանգնած, սպասում էր արեւի ճիշտ լուսաւորութեանը եկեղեցին կադրի մէջ յաւերժացնելու համար:

Ողջ ֆիլմի ընթացքում լուսանկարիչը փորձում է հասկանալ, թէ ինչը ստիպեց հաւատարիմ ու սիրելի կնոջը լքել իրեն: Այդ իսկ նպատակով նա շարունակ վերանայում է Հայաստանում նկարահանած տեսագրութիւնները: Նա սկսում է յիշել, թէ ինչպիսի տարօրինակ պատմութիւններ ու ինչպիսի «անմիտ» հարցեր էր տալիս վարորդը: Ակնյայտ է, որ մինչեւ խորհրդային Միութեան փլուզուելը վերջինս մտաւորական էր՝ դուցէ պատմաբան, ազգագրագէտ կամ արուեստաբան: Չնայած հնարաւոր է, որ նրա մասնագիտութիւնն անմիջական կապ չուներ այս եկեղեցիների հետ, որոնց մասին նա այդքան շատ գիտի: Գուցէ նա, անկախ մասնագիտացումից, իրեն պարտաւոր էր համարում այդ ամէնն իմանալ: Ինչեւէ, բայց փլուզման հետ եկաւ նաեւ գործազրկութիւն, եւ այժմ նա ստիպուած է վարորդութիւն անելով վաստակել իր հանապազօրեայ հացը (հետաքրքիր է, որ ֆիլմի տիտրերում Աշոտ Աղամեանի կերպարը նշում է որպէս վարորդ, իսկ բեմագրում՝ Գիդ, ուղեւոր):

Եւ այս վարորդը, իրենից անկախ, սկսում է կիսուել իմացութիւններով առաջին անգամ պատմանական հայրենիք ժամանած սփւռքահայերի հետ: Լու-

սանկարիչը, իր արեւելեան պրագմատիզմով ուղորդուելով, մի պահ նոյնիսկ սկսում է կասկածել, թէ վարորդը յաւելեալ գումարի համար է այս ամէնը պատմում, ինչից վերջինս խիստ վիրաւորուում է: Լուսանկարիչը մերթնդմերթ հետաքրքրութիւն է դրսեւորում վարորդի պատմութիւնների հանդէպ ոչ թէ անկեղծ հետաքրքրուածութիւնից, այլ պարզապէս բարեկրթութեան ու քաղաքավարութեան կանոններից դրդուած: Վարորդին էլ իր հերթին զարմացնում է վերջինիս անտարբերութիւնը: Ինչու՞ լուսանկարիչը երբեք չի մօտենում եկեղեցիներին, չի շօշափում պատերը, որ զգայ, թէ ինչպիսի մեծ սիրով են նրանք կառուցուել: Լուսանկարիչն ապշած է. շօշափել եւ փաղաքել մեռած քա՞րը, դա ի՞նչ խելագարութիւն է: Լուսանկարիչն իրեն չի համարում այս եկեղեցիների, այս հողի մի մաս: Նա Արեւմուտքի մարդ է եւ ինչպէս խոստովանում է՝ երբեք չէր այցելի Հայաստանը, եթէ չունենար այստեղ ինչ-որ որոշակի գործ: Այս դէպքում, այդպիսի մի գործ էր օրացոյցի նախագիծը: Լուսանկարիչն ամէնեւին էլ թշնակաման չի վերաբերում հայերին: Նա պարզապէս անտարբեր է:

Հակառակ պատկերն է թարգմանչուհին՝ լուսանկարչի կինը: Առաջին կադրերից պարզ է դառնում, թէ որքան տարբեր են նա եւ ամուսինը: Ու եթէ լուսանկարիչը համարեա թէ պատահաբար է յայտնուել Հայաստանում, ապա նոյնը չի կարելի ասել թարգմանչուհու մասին: Եթէ չլինէր օրացոյցի նախագիծը, ապա նա ուրիշ մի առիթ կը ստեղծէր: Ինչ-որ գերբնական ուժ կանչում է նրան այս երկիր, որտեղ նա երբեւէ չի եղել, որի մասին չափազանց քիչ տեղեկութիւններ ունի: Նա կապուած է այս հողի հետ եւ, ինչու՞ չէ, այս ժպտերես, միամիտ, բայց բարի ու խելացի վարորդի հետ: Ամբողջ ֆիլմի ընթացքում թարգմանչուհին շարունակում է անկեղծ սիրել իր ամուսնուն, եւ համոզուած եղէք, որ գէթ մէկ գրամ չի պակասում այդ սիրուց, երբ նա վերջնականապէս նախընտրում է մնալ Հայաստանում: Ընտրելով վարորդին՝ թարգմանչուհին կարծես վերջապէս միաւորուում է իր ազգային ինքնութեան հետ: Սա ընտրութիւն չէ՝ թելադրուած անձնական կամ ֆիզիկական ցանկութիւններով: Թարգմանչուհին ընտրում է ոչ թէ վարորդին, այլ պատմական հայրենիքը, իսկ վարորդն ընդամէնը կապող օղակ է այս երկուսի միջեւ:

Այստեղ խօսքն ամէնեւին էլ հայրենասիրութեան, հայրենասիրական մղումների մասին չէ: Չէ՞ որ կարելի է հայրենասէր լինել՝ շարունակելով բնակուել Կանադայում օրինական ամուսնուդ հետ: Մէկը միւսին չի բացառում: Ոչ, տուեալ զգացումն իր էութեամբ շատ աւելի բարդ է, գրեթէ անբացատրելի: «Հայրենասիրութիւն» բառն իր մէջ արդէն իսկ պարունակում է «սէր» արմատը, իսկ թարգմանչուհին սիրում է միմիայն լուսանկարչին: Բացի դրանից՝ հայրենասիրութեանը կարելի է սովորել, շատ դէպքերում այն ձեռք է բերում շնորհիւ արտաքին հանգամանքների: Դրան հակառակ՝ ազգային ինքնութեանացման զգացմունքն այն է, ինչ կատարւում է հայրենիքից օտարուած եւ այդ օտարուածութիւնն ընկալող ցանկացած մարդու ներքին աշխարհում: Վարորդի հետ թարգմանչուհուն կապում է ոչ թէ սէրը, այլ ուրիշ մի զգացմունք, որը դժուար է սահմանել երկու բառով: Այդ զգացմունքը՝ երեւոյթը, բնորոշ է ոչ միայն հայերին, այլեւ աշխարհի ցանկացած մարդու՝ կախուած նրանից, թէ ինչպէս է դասաւորուել նրա ճակատագիրը: Երեւի թէ նոյնիսկ ամենասրամիտ հոգեբան-ֆրէյդդիստը չի կարողանայ խելամիտ ու համոզիչ բացատրութիւն տալ ազգային ինքնութեանացման երեւոյթին: Միւս կողմից, գուցէ բանակա-

նույն ժամանակն այս դէպքում մեզ օգնական չէ, այլ ընդհակառակը՝ կը տանի մեզ մտքի շեղ ճանապարհներով: Չէ՞ որ թարգմանչուհին ինքն էլ չի հասկանում ինչ է իր հետ կատարւում: Այն հաղորդագրութիւնները, որոնք նա թողնում է լուսանկարչի հեռախօսի վրայ, վկայում են, թէ որքան դեռ ջերմ է ամուսնու հանդէպ սէրը, եւ թէ որպիսի տուայտանքներ են իրեն պատճառում լուսանկարչի վիրաւորուած լինելն ու սառնասրտութիւնը. «Մենք շատ բաների միջով ենք միասին անցել: Ամէն ինչ չպետք է այսպէս աւարտուի...»: Նա իսկապէս գղջում է եղածի համար, սակայն միեւնոյն ժամանակ գգում է, որ պէտք է մնայ Հայաստանում:

Այնուամենայնիւ, ինչու՞ ինքնութենացումը կատարուեց թարգմանչուհու հետ, բայց անտեսեց լուսանկարչին: Չէ՞ որ իրենք երկուսն էլ ծագումով հայ են: Սակայն լուսանկարչի դէպքում հայրենիքի, ժողովրդի հետ ինքնութենացումը ոչ միայն տեղի չունեցաւ, այլ նոյնիսկ ընդհակառակը՝ հայրենիքը կարծես վանեց նրան: Կնոջն ուղղուած փիլիսոփայական նամակում լուսանկարիչը գրում է. «Մի՞թէ այս վայրը ստիպեց քեզ մոռանալ մեր համատեղ անցեալը, մի՞թէ դու մոռացար մեր երազանքները: Մենք երկուսս էլ այստեղից ենք, սակայն լինելով այստեղ՝ դարձայ մի այլ տեղից»: Ցաւօք, դժուար է հայերէն ճշգրիտ թարգմանել այս դիպուկ երկտողը, որն անգլերենում հնչում է այսպէս. “We’re both from here, but yet being here has made me from somewhere else”: Հենց այս բառերի մէջ է թաքնուած ֆիլմի հիմնական հարցադրումը, այն է՝ ի՞նչ է ազգային ինքնութենացումը, ինչու՞ եւ ինչպէ՞ս է այն լինում, եւ ինչու՞ ոչ բոլորի հետ: Ինչու՞ ոմանց ի ծնէ տրուած է հայրենիքի հետ ինքնութենանալու ունակութիւնը, իսկ ուրիշները, որքան էլ ուզում են գլուխ կոտրեն այս խնդրի շուրջ, որքան էլ փորձեն արհեստական պայմաններում վերապրել այն՝ ինչ չվերապրեցին բնական միջավայրում, միեւնոյն է ոչնչի չեն հասնի: Լուսանկարչի դրութիւնը նախանձելի չէ: Նա անկեղծօրէն ուզում է հասկանալ ի՞նչը բաժանեց իրեն կնոջից, սակայն երբեք չի հասկանայ: Չի հասկանայ, հաւանաբար, նաեւ թարգմանչուհին:

Կարելի է ենթադրել, թէ խնդիրը լուսանկարչի անհաղորդ բնաւորութեան մէջ է: Քանի ու քանի անգամ ֆիլմի ընթացքում մենք համոզւում ենք, թէ որքան անտարբեր է նա հայ մշակոյթի ու ընդհանրապէս Հայաստանի նկատմամբ: Սակայն նա անկեղծ սիրահարուած է կնոջը եւ ինչը պակաս կարեւոր չէ՝ իր աշխատանքին: Լուսանկարիչը պատրաստ է ջանասիրաբար կատարել իրեն յանձնարարուած ցանկացած առաջադրանք, յաղթահարել բազմաթիւ խոչընդոտներ՝ միայն թէ արդիւնքում գեղեցիկ լուսանկար ստանայ: Տեսարաններից մէկում վարորդը բարի ծիծաղով նկատում է. «Պետք է քեզ կողքից տեսնէիր, թէ ինչպէս էիր էս բլուրը մագլցում, որ այս գեղեցիկ պատկերը վերցնես՝ ընկնելով, կանգնելով»: Լուսանկարիչը կարող է խենթանալ եկեղեցու լուսանկարի համար, բայց բոլորովին անտարբեր մնալ հենց եկեղեցու նկատմամբ:

Փաստօրէն, լուսանկարիչն անզգայ չէ: Սակայն էգոյեանը մի քանի տեղ ենթադրում է, որ այնուամենայնիւ խնդիրը նրա մարդկային որակների թերութեան մէջ է: Սա չի նշանակում, որ լուսանկարչի դժբախտութեան մէջ պէտք է մեղադրել Արեւմտեան հասարարական մշակոյթը, որին բնորոշ է պրագմատիզմն ու սառը դատողութիւնը: Չէ՞ որ թարգմանչուհին ապրել եւ մեծացել է նոյն մշակոյթի մէջ: Աւելի շուտ սա լուսանկարչի անհատական յատկանիշների

մեղաւորութիւնն է, քանի որ նրա պահուածքը տարօրինակ է թւում նաեւ Կանադայում: Բերենք մի օրինակ:

Լուսանկարիչը յատուկ մի ծէս է յօրինել տեղի ունեցածը հասկանալու համար: Հրաւիրելով իր տուն զանազան ազգային ծագում ունեցող թիկնապահուհիների՝ նա գրուցում է իրենց հետ տարբեր հաճելի թեմաներով, իսկ այնուհետեւ դինի լցնում իր եւ նրանց բաժակների մէջ: Սա նախապէս պայմանաւորուած ազդանշան է, որից յետոյ կինը պէտք է գնայ սենեակի միւս կողմ եւ ձեւացնի, թէ հեռախօսով գրուցում է սիրեկանի հետ մայրենի լեզուով: Իր համար օտար լեզուներով սիրոյ խոստովանութիւններ լսելով է միայն լուսանկարիչը կարողանում գրել վերոյիշեալ նամակը: Հերթական կնոջ հետ զրուցելիս, լուսանկարիչը ցոյց է տալիս նրան Հայաստանում իր որդեգրած աղջկայ նկարը: Մի պահ թւում է, թէ նա լրիւ մոռացել է ծէսի մասին ու իսկապէս վայելում է գրոյցը: Յանկարծ, Ատոմը հարցնում է կնոջը, թէ որքան փող է նա ամսական ծախսում իր երեխաների վրայ. «Տարօրինակ հարց է, - ժպտում է կինը, - այդպիսի բաների մասին ընդհանրապէս չէի էլ մտածել, - եւ սիրալիր աւելացնում է, - իսկ դու կ'ուզեմայի՞ր երեխաներ ունենալ»: Վայրկեանապէս լուսանկարիչը կտրւում է իր երազկոտ, հանդարտուած հոգեպիճակից ու առանց պատասխանելու՝ բաժակները լցնում է գինով: Եւ սա միակ դէպքը չէ, երբ նա ընդհատում է գրոյցներ, որոնց մէջ արդէն քիչ-քիչ սկսում էր նշմարուել մարդկային մտերմիկ ջերմութիւն:

Մէկ այլ խօսակցութիւն նա ընդհատում է շփոթուածութիւնից ու անյարմարութեան զգացումից դրդուած, երբ արեւելեան պարուհին ասում է, թէ չի սիրում երբ յաճախորդները դիպչում են իրեն պարելու ժամանակ, իսկ մի քանի րոպէ առաջ լուսանկարիչը խոստովանել էր, որ առաջին կինը, ում ինքը ձեռք է տուել, մերկապարուհի էր:

Լուսանկարիչը թոյլ չի տալիս ուրիշներին խորանալ իր անձնականի մէջ: Նա վախենում է անկեղծանալ: Հարազատ վայրերում՝ Կանադայում, որտեղ նա կարծես թէ պէտք է իրեն լաւ զգար, նոյնիսկ այստեղ լուսանկարիչն ինքնամփոփ է ու կաշկանդուած: Նոյնիսկ Կանադայում նա անընկերային մարդ է: Լուսանկարիչը կարծես թակարդի մէջ է ընկել երկու աշխարհների միջեւ եւ չնայած մեծ ցանկութեանը՝ ոչ մի կերպ չի կարող ազատուել, չի կարող իր տեղը գտնել: Այս առումով նա չափ նման է Փիթըրին ու Վանին՝ էգոյիստի նախկին ֆիլմերի հերոսներին, ովքեր նոյնպէս խճճուել էին իրենց ինքնութեան որոնումներում: Սակայն եթէ վերջիններս գրեթէ անտեսել էին հարցի տեսական կողմն ու անցել որոշակի գործողութիւնների, ապա լուսանկարիչն այնքան է տրուել փիլիսոփայական մտորումներին, որ արդէն ամբողջովին փակուել է իր անձի մէջ: Նա այնքան է շփոթուել եւ խառնուել այս խնդրի մէջ, որ երբեմն բարձրաձայնում է այնպիսի անհեթեթ մտքեր, որոնք նոյնիսկ ծիծաղ են առաջացնում դահլիճում: Ողջ Օրացոյցի ամենածիծաղելի դրուագը թերեւս այն է, երբ լուսանկարիչը գրում է թարգմանչուհուն. «Ես կանգնեցի եկեղեցու մատուռի մօտ եւ սկսեցի հաշուել, թէ ինչքան ժամանակ կ'անցնի, մինչեւ դու ինձ կը նկատես: 2 րոպէ 54 վայրկեան... 2 րոպէ 54 վայրկեան... Ես փորձում էի ինքս ինձ համոզել, թէ հենց այդքան ժամանակ է հարկատու, որպէսզի մարդ զգայ իր սիրելի եակի ներկայութիւնը»:

Չնայած կնոջ հանդէպ սիրոյ մաքրութեանը՝ լուսանկարիչը, ինչպէս տեսանք, բաւականին տարօրինակ է ընկալում սէրը: Ի դէպ դա ոչ թէ տարօրինակ, այլ ցածրաճաշակ ոտմանտիկ ֆիլմերից եւ գրականութիւնից կլիշէացած պատկերացումներ են: Մէկ այլ դրուագում նա՝ ամբողջովին մերկ, նստած է բազմոցին եւ ուշադիր նայում է Հայաստանում նկարահանած իր տեսագրութիւնները, մասնաւորապէս այն հատուածները, որտեղ ներկայ է թարգմանչուհին: Թէպէտ կամերան լուսանկարչի ետեւում է գտնուում ու որոշակի ոչինչ չի երեւում, բայց ձեռքերի դրուածքից եւ ընդհանրապէս լուսանկարչի հանդիստ, «թեթեւացած» ընդհանուր տեսքից, կարելի է ենթադրել, թէ մի քանի րոպէ առաջ նա ձեռնաշարժութեամբ էր զբաղուած: Գուցէ սրանով է գոյեանն ուզում էր ցոյց տալ, որ այն սէրը, որով լուսանկարիչը սիրում է թարգմանչուհուն, տարբերում է այն յարաբերութիւններից, որոնք կապում են թարգմանչուհուն եւ վարորդին: Լուսանկարչի ու թարգմանչուհու սէրը նման է այն սիրուն, որը մենք սովոր ենք տեսնել, որը մեզ էլ է պատահում: Սակայն թարգմանչուհու եւ վարորդի յարաբերութիւններն անհասկանալի են լուսանկարչի համար (մեծ հաշուով՝ նաեւ մեզ համար): Եւ ընդհանրապէս այն, ինչ տեղի է ունենում թարգմանչուհու եւ վարորդի միջեւ, սէր չէ: Վարորդն այս յարաբերութիւններում երկրորդական դեր է խաղում: Նա միայն պատճառ է, աւելի ճիշտ՝ հիմնաւորում, որ թարգմանչուհին մնայ Հայաստանում: Նա կարծես միջնորդ լինի թարգմանչուհու եւ հայրենի հողի միջեւ, ով վերջնականապէս կնքում է Հայաստանում մնալու նրա պայմանագիրը: Վարորդն ազգային եւ մշակութային ակունքների խորհրդանիշն է: Եւ ֆիլմի վերջին տեսարանը, որտեղ եկեղեցու ֆոնին վարորդը, թարգմանչուհու ձեռքը բռնած, հայկական դուդուկի նուագի ներքոյ, կարծես միաձուլւում է երկրորդ հարթակին կանգնած հայկական եկեղեցու ու հեռաւոր բլուրների եւ ծովանման բուսականութեան հետ, նոյնպէս խորհրդանիշ է: Թարգմանչուհին վերջապէս գտնում է իր տեղն աշխարհում, վերամիաւորւում է իր ազգային «ես»ի հետ: Եւ յանուն սրա՝ նա զոհաբերում է ամուսնուն, քանի որ վերջինս երբեք չի միանայ իրեն եւ միշտ կը մնայ ապարդիւն որոնումների մէջ:

Փաստօրէն, չնայած բոլոր գաւեշտալի դրուագներին՝ լուսանկարիչն իրականում ողբերգական կերպար է, ով յայտնուել է դատարկութեան մէջ: Նա կորցրել է իրեն թէ՛ Հայաստանում, թէ՛ կանադայում: Լուսանկարիչը ոտքերի տակ հող չունի, որի վրայ կը կարողանար ամուր կանգնել: Նա կախուած է օդի մէջ:

Եւ ամենաողբերգականն այն է, որ նա ուզում է, իսկապէս ուզում է հասկանալ, թէ ինչու այն, ինչ կատարուեց կնոջ հետ, չի կատարւում նաեւ իր հետ: Քանի որ բնականները չկան, նա փորձում է արհեստական կապեր ստեղծել հայրենիքի եւ հայերի հետ: Հենց այդ նպատակով էլ նա որդեգրում է Լուսինէին՝ հայ մի աղջկայ, ում ամէն ամիս փող է ուղարկում Հայաստան: Սակայն ենթագիտակցական բնազդներն այստեղ էլ թոյլ չեն տալիս իրեն կայացնել ճիշտ որոշումները: Աղջկան նա օգտագործում է որպէս լրտեսի: Լուսանկարիչը խնդրել է թարգմանչուհուն ժամանակ առ ժամանակ այցելել խորթ գաւակին, իսկ Լուսինէին խնդրում է պատմել իրեն, թէ ում հետ է այցելութեան գալիս կինը. «Նա մէնա՞կ է, քե՞ տղամարդու հետ: Այդ տղամարդը բեղաւո՞ր է (...)

Պետք է ինձ խոստանաւ, որ ոչ մէկին չես պատմի իմ այս հարցերի մասին: Դա կը լինի մեր գաղտնիքը: Փոքրիկ Լուսինէի եւ նրա հայրիկի գաղտնիքը»:

Փաստօրէն, լուսանկարիչը կասկածում է՝ արդեօ՞ք կինը դեռ վարորդի հետ է, թէ՞ արդէն բաժանուել է նրանից: Նա էլ է զգում, որ կինն իրեն ուղղակի ուրիշ տղամարդու համար չի թողել: Ֆիլմում ոչ մի տեղ չի խօսուում վարորդի ու թարգմանչուհու համատեղ ապագայի մասին: Այսինքն՝ կնոջ դաւաճանութիւնը ոչ թէ եղելութիւն է, այլ ընդամէնը տեսութիւն: Սա է՛լ աւելի է շեշտում այն հանգամանքը, որ վարորդը թարգմանչուհու Հայաստանում մնալու միայն արտաքին, ձեւական պատճառն էր: Իսկ թէ ինչ կատարուեց թարգմանչուհու հոգում, կարող ենք միայն ենթադրել: Ամէն դէպքում, պատահածի արդիւնքում լուսանկարիչն ու թարգմանչուհին բաժանուեցին՝ չնայած շարունակում են սիրել միմեանց եւ ըստ երեւոյթին՝ պաշտօնապէս դեռ ամուսիններ են համարւում:

Հաւանաբար, լուսանկարիչն այդպէս էլ չի ուղարկի կնոջն այն նամակը, որը գրում էր ողջ Ֆիլմի ընթացքում: Եւ ոչ թէ այն պատճառով, որ ինքն էլ է հասկանում, թէ այնտեղ գետեղուած մտքերի մեծ մասը պարզապէս անիմաստ են եւ անտեղի, այլ որովհետեւ դժուար թէ նա կարողանայ յաղթահարել իր անհաղորդութիւնը՝ յատկապէս այդքան կանանց հետ անյաջող զրոյցների փորձից յետոյ: Եւ նա այդպէս էլ չի հասկանայ, թէ ինչու կինը նախընտրեց մնալ Հայաստանում եւ չվերադառնալ իրենց կանադական օջախ, թէ ինչու իրենց երջանիկ եւ յարմարաւէտ կեանքը փոխարինեց բոլորովին անծանօթ մի աշխարհով:

Օրացոյցից՝ Արարատ անցումը շատ բնականոն էր եւ նոյնիսկ անխուսափելի, քանի որ եթէ առաջինում էգոյեանը անձնական փորձի շնորհիւ յայտնաբերեց իր համար ազգային ինքնութենացման երեւոյթը, ապա Արարատում նա արդէն սուր քննարկման հանեց իր ժողովրդի, աւելի որոշակի՝ սփիւռքահայութեան ինքնութենացման հարցը: Այսինքն՝ Օրացոյցում սփիւռքահայ զոյգի օրինակով մեզ ներկայացուեց ազգային ինքնութենացման երեւոյթն ընդհանրապէս, իսկ Արարատում ուսումնասիրման դրուեց սփիւռքահայերի հոգեվիճակն ու նրանց ինքնութենացումը պատմական հայրենիքի հետ:

ԱՐԱՐԱՏ

Արարատը (Ararat, 2002), էգոյեանի կամքից անկախ, ձեռք բերեց գրգռիչ, սկանդալային ֆիլմի համբաւ: Զի բացառւում, որ հենց Ցեղասպանութեան թեման պատճառ դարձաւ, որ ժապաւէնը չընդգրկուի Կաննի կինօփառատօնի հիմնական մրցութային ծրագրում, այլ տեղ գտաւ արտամրցութային ցուցադրութիւնների շարքում: Ի սկզբանէ Արարատը ներգրաւուած էր նաեւ քաղաքական հաշուարկների դաշտ: Պաշտօնական թուրքիան չէր կարող բացասական չարձագանգել նման ֆիլմին:

Սակայն ի զարմանս շատերի՝ Հայաստանում ֆիլմի ընդունելութիւնը նոյնպէս միանշանակ չէր: Հայ հանդիսատեսի մի մասը հիասթափուած մնաց էգոյեանի ժապաւէնից: Կանադահայ բեմադրիչը չարդարացրեց նրա սպասելիքները: «Բաւականին երկար ցուցադրուած Արարատը» լեփլեցուն դահլիճներ հաւաքեց: Եւ դա՝ չնայած այն հանգամանքին, որ աւելի շատ համընդհանուր, քեւ ծածուկ հիասթափութիւն էր առաջացնում, քան հիացմունք: Նրանց, ում

ֆիլմը, իրօք, դուր է եկել, կարելի է մատների վրայ հաշուել, իսկ մեծամասնութիւնը պարզունց՝ յուսախաբ է»։ Մինչ օրս Արարատի հասցէին ամենատարբեր մարդկանցից լաւում են բազմաթիւ կշտամբանքներ՝ երբեմն հիմնաւորուած, բայց աւելի յաճախ՝ անհիմն ու անտեղի։ Որոշ «նկատառումներն» այնքան անհեթեթ են, որ նոյնիսկ արժանի չենք համարում դրանք այտեղ քննարկել։

Հետաքրքիրն այն է, որ Արարատից հինգ տարի յետոյ մեծ պատտառ բարձրացած Արտոյտների Ագարակը իտալական կինոնկարը (La Masseria Delle Allodole, բեմադրիչներ՝ Պաօլօ եւ Վիտորիօ Տաւիանի, 2007), որը նոյնպէս անդրադառնում էր Մեծ Եղեռնին, Հայաստանում ստացաւ համեմատաբար ջերմ ընդունելութիւն։ Եղան մարդիկ, ովքեր թէեւ ընդհանուր առմամբ ֆիլմը չէին հաւանել, բայց նախընտրում էին չարտայայտուել այդ թեմայով եւ աչքի տակով նայել ակնյայտ եւ խիստ թերութիւններին, քանզի «էլ ե՞րբ են Եւրոպայում հայերի Յեղասպանութեան մասին ֆիլմ նկարելու»։ Եւ իսկապէս, այն հանգամանքը, որ Արարատի ստեղծողը հայ է, իսկ Արտոյտների Ագարակինը՝ այլազգի, աւելին՝ եւրոպացի, մեծ դեր խաղաց հայ հանդիսատեսի կողմից այս երկու ժապաւէտների ընկալման ու գնահատման գործում։ Սակայն նման սկզբունքով առաջնորդուողները փոքրամասնութիւն էին կազմում։ Շարքային հայ կինօդիտողն անկեղծ հաւանեց ֆիլմը։

Հայ հանդիսատեսը, անկասկած, աւելի բարձր գնահատեց իտալական ֆիլմը, քանի որ տեսաւ այն, ինչ ուզում էր տեսնել՝ Յեղասպանութեան մասին դասական կարծրածիրով նկարուած ֆիլմ՝ առանց «աւելորդ» փրկիսոփայութեան, առանց «աւելորդ» հարցադրումների, որն աւելի հեշտ էր հասկանալ ու աւելի հեշտ էր մարսել։

Այստեղ տեղին կը լինի մէջբերել Գէօթէի հերոսներից մէկի՝ Վիլհելմ Մայսթէրի խօսքերը, ում թատրոնի տնօրէն Զերյօն համոզում էր «Համլէտի» իրենց բեմադրութեան վերջում կենդանի թողնել Դանիմարքայի արքայազնին, քանի որ հանդիսատեսը դա աւելի լաւ կ'ընդունի։ Մայսթէրը պատասխանում է. «Մեր կողմից սխալ զիջում կը լինի արթնացնել հանդիսատեսի մօտ այն զգացումները, որոնք մաւ ուզում է վերապրել, այլ ոչ թէ նրանք, որոնք մաւ պէտք է վերապրի»⁸։

Վերոնշեալ միտքը, թէ խնդիրը բեմադրիչների ազգային պատկանելութեան մէջ է, բաւարար համոզիչ չէ, քանի որ Ֆրանսահայ Անրի Վերնէօյի՝ Mayrig (1991) եւ 588 rue paradis (1992) ժապաւէտները, որոնք կրկին պատմում են Յեղասպանութեան զոհերի մասին, մինչ օրս սիրուած են Հայերի կողմից։ Աւելին՝ Վերնէօյի ֆիլմերը կանոնաւոր կերպով ցուցադրւում են հայկական հեռուստատեսութեամբ իւրաքանչիւր Ապրիլի 24ին՝ Եղեռնի զոհերի յիշատակի օրուայ առնչութեամբ, ընդ որում՝ միաժամանակ մի քանի ավիքով։

Ստացւում է՝ ազգային խտրականութիւնը հիմնական խնդիրը չէ։

Հիմնական խնդիրը բացայայտւում է Մայսթէրի խօսքի մէջ՝ թէ՛ Մայրիկը, թէ՛ Արտոյտների Ագարակը մատուցում են հանդիսատեսին այն, ինչ նա ուզում է տեսնել եւ ամենակարեւորը՝ ինչպէս է ուզում տեսնել։

Մայրիկը, անկասկած, Վերնէօյի լաւագոյն ֆիլմն է։ Վստահ, առանց գէթ մէկ վալրկեան կասկածելու եւ առանց վախի, թէ ազգայնամոլութեան մէջ կը մեղադրուես, կարելի է ասել, որ Մայրիկն իր յուզականութեամբ ու խաղաղասիրական, մարդասիրական գաղափարախօսութեամբ ամէնեւին չի զիջում

Սթիւնը Սփիւրըրգի Schindler's List-ին (1993): Երկու այս ֆիլմերի ուժն ու արժէքն այն է, որ իրենց հիմքում կայ կերպար՝ ազգային, եւ այդ ազգերի հետ պատահած ողբերգութեան կերպարը:

Արտոյտների Ագարակում կերպարը՝ գեղարուեստական ստեղծագործութեան հիմնարար հասկացութիւնը, ցաւօք, բացակայում է: Սա, իսկապէս, ապշեցնող փաստ է, քանի որ Ֆիլմի բեմադրիչները տաղանդաշատ իտալական կինեմատոգրաֆի տաղանդաւոր գործիչներ են: Ֆիլմում չկայ ամբողջականութիւն, որոշ տեսարաններ (օրինակ՝ երբ թուրք զինուորը ստիպում է հայուհուն խեղդել իր նորածին երեխային) ուղղակի կոնխակտուրային են: Սա չի նշանակում, որ պատատին չի կարելի պատկերել՝ ինչպէս է մայրը սպանում սեփական զաւակին: Վերջին հաշուով, պատատին կարելի է ցոյց տալ բացարձակապէս ամէն ինչ: Կինոյում եւ ընդհանրապէս արուեստում չպէտք է լինեն համընդհանուր կանոններ, այլ միայն այնպիսիներ, որոնք թելադրում է տուեալ ստեղծագործութիւնը: Եթէ ստեղծագործութիւնը խախտում է իր իսկ առաջ բերած կանոնները, որոնք «հրապարակւում են» ցուցադրութեան առաջին իսկ վայրկեաններից, ապա այն գցում է մեզ լեզուական անորոշութիւնների, անհամապատասխանութիւնների մէջ:

Ագարակը խախտում է իր կանոնները, իսկ դրա վառ ապացոյցն է վերոյիշեալ տեսարանը: Քանի որ սա գեղարուեստական ստեղծագործութիւն է, այլ ոչ թէ իրականութիւն, որպէսզի հանդիսատեսը կարողանայ ընդունել այդ տեսարանը, նրան պէտք է պատրաստել: Նման տեսարանը չի կարող գոյութիւն ունենալ հենց այնպէս՝ մնացած տեսարաններից անկախ, զուտ դրամատիզմ հաղորդելու նպատակով: Այն չի կարող լինել ինքնանպատակ: Որոշ իմաստով, դա վարկազրում է իրականում այսպիսի սարսափելի զոհ մատուցած մայրերի ողբերգութիւնը... Ողջ դիպաշարի զարգացման ընթացքը պէտք է հոգեբանօրէն պատրաստի մեզ նման տեսարանի ընկալմանը: Մենք պէտք է հոգեպէս համակերպուենք նրա անխուսափելիութեան փաստի հետ: Հենց սա էր պակասում Արտոյտների Ագարակում:

Ինչպէս տեսնում ենք՝ Էդոյեանի Արարատը ոչ մի կերպ չի մտնում վերոնշեալ ֆորմայի մէջ:

Նախքան շարունակելը, պէտք է պարզաբանել, որ այստեղ հարցն այն չէ, թէ ով է աւելի համոզիչ, աւելի արտայայտիչ պատկերել Յեղասպանութիւնը՝ Վերնէօ՞յր, թէ՞ Էդոյեանը: Երկու բեմադրիչներն ընտրել են բոլորովին տարբեր մօտեցումներ, եւ երկուսն էլ հասել են հետաքրքիր արդիւնքների:

Էդոյեանը դեռ վաղուց էր ուզում Եղեռնի նիւթով ֆիլմ նկարահանել, սակայն հասկանում էր, որ դա չափազանց մեծ պատասխանատուութիւն է. ցանկացած սայթաքում, ամենամանր վրիպակը կարող է ունենալ ոչ միայն լուրջ քաղաքական հետեւանքներ, այլեւ արժէքրկել հայ ժողովրդին պատահած ողբերգութիւնը: Այդ իսկ պատճառով Ֆիլմի գաղափարաբանութիւնը ձեւաւորւում էր շատ զգուշօրէն:

Էդոյեանը հրաժարուեց պատմական ֆիլմ նկարահանելուց, քանի որ նախ՝ դա հակաճառում էր իր կինօարտայայտչականութեանը, եւ երկրորդը՝ արդիւնքում ստացուելու էր հոյիւուդեան տիպի, մեծ բիւջէով բլրքբասթըր, որը թէեւ, անշուշտ, շատ աւելի մեծ հանդիսատես կը գրաւէր, սակայն միանշանակ այդքան սուր քննարկման չէր հանի հայ ժողովրդի ազգային ինքնազիտակ-

ցութեան հարցը: Իսկ երրորդ պատճառն այն էր, որ նա միտում էլ չունէր պատմական ֆիլմ նկարելու, քանի որ ի վերջոյ ապագայ ֆիլմը պէտք է պատկերէր ոչ թէ Յեղասպանութիւնը, այլ այն, թէ ինչ հետք է նա թողել սերունդների հոգիներում:

Հնարաւոր է, որ էգոյեանի նկարահանած դասական պատմական ֆիլմը անհամոզիչ ու ոչ-յստակ ստացուէր: Զէ՞ որ այն ամէնը, ինչ ինքը գիտի Մեծ Եղեռնի մասին, իմացել է ընտանեկան աւանդութիւնների ձեւով՝ ինչպէս եւ մեզնից շատերը: Կարելի է ասել՝ բոլորս ունենք Եղեռնի մասին մեր սեփական իմացութիւնները, որոնք ստացել ենք ոչ-հեռաւոր նախնիներից՝ նրանց փրկութեան պատմութիւնները: Շատ քչերն են Մեծ Եղեռնին վերաբերում որպէս պատմագիտութեան ուսումնասիրման նիւթի, եւ շատ քչերն են վերաբրտադրում Մեծ Եղեռնի մասին իրենց իմացած տեղեկութիւնները՝ ինչպէս դա կ'անէին այլ պատմական իրադարձութիւնների մասին խօսելիս: Սակայն արտադրեռնը մեզ համար պատմութիւն չէ, այլ իր դաժանութեամբ ու արհեստագործութեամբ նախադէպը չունեցող մի անհաւատալի մոճաւանջ: Այստեղից է, որ հայերի մեծ մասը (խօսքը նրանց մասին է, ովքեր մասնագիտօրէն չեն զբաղւում այդ հարցով) չի ուզում խորանալ Յեղասպանութեան յուր յուսումնասիրման մէջ եւ բաւարարւում է միայն ընդհանուր տեղեկութիւններով ու իր սեփական նախնիների հետ պատահած դժբախտութիւններով: Ոչ ոք կասկածի տակ չի դնում այս պատմութիւնների եղելութիւնը, սակայն Յեղասպանութեան թեման ողջ հայութեան գիտակցութեան մէջ այնչափ մեծ տեղ է զբաղեցնում, որ անցնելով սերնդից սերունդ՝ ստանում է համազգային դիցազնութեան բնոյթ: Եւ մեր ենթագիտակցութեան մէջ այդ ընտանեկան աւանդութիւններն անբաժան են 1915ի սարսափելի իրադարձութիւններից: Բացառութիւն չէր նաեւ էգոյեանի ենթագիտակցութիւնը: Աւելին՝ սփռւած հայ շրջաններում այդ տարրն աւելի ուժեղ է, քան բուն Հայաստանում:

Էգոյեանը կարողացաւ ստանալ «ոսկէ միջինը» եւ շնորհելով Արարատի հերոսներից մէկին՝ Սարոյեանին, կինօբեմադրիչի կոչում ու յիշեցնելով տասնամեակներ առաջ մօրը տուած խոստումի մասին՝ կարգադրեց նրան նկարահանել Յեղասպանութեան թեմայով ֆիլմ՝ դասական կարծրածիրով զրուած բեմագրի հիման վրայ: Ֆիլմ ֆիլմի մէջ:

Սա հենց այն ֆիլմն էր, որը կ'ուզենար տեսնել հայ հանդիսատեսը. «Հայ շարքային հանդիսատեսը ... գնում էր միանգամայն այլ կինօ տեսնելու՝ ատելի պարզ, սովորական ու հասկանալի, երեւի այն կինօժապատեմին շատ նման, որն Էգոյեանի ֆիլմում նկարահանում էր բեմադրիչ Սարոյեանը: Շաղ Ազնաւուրի դերակատարմամբ, արտայայտիչ-բեղատր թուրք չարագործներով, ամենդ հայ գոհերի լկանքների մատուրալիստական տեսարաններով եւ յետնապաստանին նկարուած Արարատի դեկորներով, որը ֆիլմում ամէնուր երեւում է, նոյնիսկ այնտեղից, որտեղից աշխարհագրօրէն չէր կարող երեւալ»⁶:

Որոշ կինօքննադատներ այսպիսի հակադրութիւնը՝ էգոյեանի այցեքարտ դարձած ժամանակային անհամատեղելիութիւնը ու հերոսների միջեւ ոչ ստանդարտ յարաբերութիւնները՝ մի կողմից, եւ կարծես հոյիւուդեան համակարգով ու տրամաբանութեամբ զարգացող դասական պատմական ֆիլմը՝ միւս կողմից, ջոկովիութիւն համարեցին՝ տարբեր ժանրերի անյաջող միախառնում: Սակայն միեւնոյն ժամանակ նրանք նշում էին, որ այդ ջոկովիութիւնը ոչ թէ բե-

մադրիչի անտաղանդութեան կամ անփորձութեան արդիւնք է, այլ միտումնաւոր արուած լուծում:

Եւ նրանք լրիւ իրաւացի էին, քանի որ խառնելով այս, թւում է, անհամադրելի սեռերը՝ պատմական եւ հոգեբանական դրամաները, էգոյեանը կարողացել է չափազանց իւրօրինակ երանգ հաղորդել ֆիլմին: Արարատի ջոկովիութիւնը նրա գլխաւոր արժանիքներից է:

Բոլոր պատմական տեսարաններն ակնյայտօրէն տարբերւում են մնացած բոլորից թէ՛ զուտ արտաքին՝ տեխնիկական լուծումներով (կամերայի շարժումները, յարդարանքները եւն.), թէ՛ իրենց ներքին բովանդակութեամբ: Լաւ օրինակ է այն դրուագը, երբ պատանի Արշիլ Գորկին եւ նրա մայրը պատրաստւում են լուսանկարուեն, եւ յանկարծ մայրը նկատում է, որ որդու բաճկոնի կոճակներից մէկը պոկուել է:

- Ծաղիկներն այսպէս պահի, որ չերեւայ,- ասում է մայրիկը, եւ Արշիլն իր փոքրիկ ծաղկեփնջով փակում է բաճկոնի այդ հատուածը:

Երկխօսութիւնների հանդէպ նման նրբանկատութիւն կարելի է նկատել միայն ամենաբարձր որակի հոլիւուդեան պատմաֆիլմերում: Եւ այսպիսի մանրութները շատ մեծ ազդեցութիւն են ունենում հանդիսատեսի վրայ, թէ՛ պէտ վերջինս դա կարող է եւ չգիտակցել: Այս մանրամասները լրացնում, ամբողջականացնում են ոչ միայն հերոսներից իւրաքանչիւրին, այլեւ ընդհանուր ֆիլմը, ստեղծում են գեղարուեստական կերպար:

Արարատը լի է նման մանրութներով, սակայն դրանք ընկալւում են որպէս Սարոյեանի կողմից նկարահանուող ֆիլմի մասնիկներ: Միեւնոյն ժամանակ էգոյեանն օգտագործում է այդ տեսարանները որպէս պատմական փաստերի պատասխանում՝ դուցէ որոշ տեղերում մի քիչ պաթետիկ (լուսանկարչի ու նրա որդու պատմութիւնը), դուցէ մի քիչ իդէալականացուած, սակայն այդ ամէնը դիտաւորեալ է արուած: Նոյնինքն՝ Սարոյեանը, ինչ-որ իմաստով պաթետիկ անհատ է: Սա է վկայում այն, թէ ինչպէս է նա իւրաքանչիւր օր նուան մէկ հատիկ ուտում, որպէսզի չմոռանայ հայրենիքի համբ: Իսկ Սարոյեանի ֆիլմում գլխաւոր՝ բժիշկ Քլերընս Աշրրի դերը կատարող դերասանն այնպէս է կերպարանափոխուել եւ այն աստիճանի է վերապրում իր դերը, որ երբ Անին՝ ֆիլմի գլխաւոր հերոսուհին, ընդհատում է ֆիլմի գաղաթային տեսարաններից մէկի նկարահանումները, նա, արցունքներն աչքերին, գալրացած գոռում է.

- Գրո՞ղը տանի, սա ի՞նչ բան է: Թուրքերը մեզ շրջապատել են, սննդի պաշարները քիչ-քիչ սրակասում են, մեզանից շատերը մեռնելու են: Մարդկանց հրաշք է պէտք: Այս տղան մահուան շէմին է: Եթէ ես փրկեմ նրա կեանքը, դա մեզ ուժ կը տայ: Սա նրա եղբայրն է: Յդի քրոջը բռնաբարել են նրա աչքերի առաջ: Իսկ յետոյ կտրել-բացել են փորը ու դանակահարել դեռ չմոռւած երեխային: Նրա հօր աչքերը պոկել են ու կոխել բերանը: Մօր կրծքերը կտրել են ու արիւնլուայ թողել գետնին, որ մահանայ: Իսկ դու՞ք ո՞վ եք, գրո՞ղը ձեզ տանի: Ո՞ւմ տեղն էք ձեզ դրել:

Այսպիսի տեսարանները, փաստօրէն, երկակի նշանակութիւն ունեն: Մի կողմից դա Սարոյեանի ֆիլմի դրուագներն են, բայց միւս կողմից՝ էգոյեանն օգտագործում է այդ նոյն դրուագները, որպէսզի կարծես անմիջական ներկայութեամբ նկարագրի պատմական փաստերը եւ թուրքական անմարդկային դաժանութիւնը: Եւ այդպիսի դրուագները մեղմօրէն միահիւսուում են ֆիլմի

առօրեայ հերոսների ճակատագրերի հետ, ովքեր այդ բոլոր իրադարձութիւնները յիշում են եւ յիշելով՝ կարծես վերապրում:

Այսպիսի վերաբերմունքը պատմական դրուագների նկատմամբ պատահականութիւն չէ եւ անմիջական կապ ունի Ֆիլմի հիմնական գաղափարների հետ: Եւ պատահական չէ նաեւ այն, որ Յեղասպանութեան մասին Ֆիլմը նկարահանում է սփիւռքահայ Սարոյեանը, ով Եղեռնից փրկուած մօրը խօսք է տուել աշխարհին յայտնի դարձնել նրա տառապանքները:

Զէ՞ որ Արարատը, ի հեճուկա տարածուած կարծիքի, պատմում է թէ ինչպիսի դեր է խաղում Յեղասպանութեան փաստը եւ յիշողութիւններն առօրեայ սփիւռքահայի հոգեկան կառուցուածքի մէջ, այլ ոչ թէ հենց Մեծ Եղեռնի դէպքերի մասին: Եթէ մտածել, ապա նոյնն էլ կարելի է ասել Վերնէօյի Մայրիկի մասին: Սակայն տարբերութիւնն այն է, որ Մայրիկում պատկերուած է Յեղասպանութիւնը սեփական մաշկի վրայ վերապրած սերունդը, որը հրաշքով փրկուել է թուրքական բարբարոսութիւններից եւ հայրենի հողերից հազարաւոր կիլոմետրեր հեռու՝ կարօտով յիշում է կորուսեալ հայրենիքը: Արարատում գլխաւոր դերում է այն սերունդը, որն այդ հայրենիքը չի տեսել եւ ամենանօսր պատկերացումներն ու տեղեկութիւններն ունի նրա մասին: Այդ իսկ պատճառով հայրենիքի հետ ինքնութեանականանալու միակ միջոցն է դառնում 1915ի հրէշաւոր իրադարձութիւնների մասին սերնդէսերունդ փոխանցուող յիշողութիւնները վառ պահելը:

Հենց այս խնդրի առջեւ են կանգնած Արարատի հերոսները: Բաֆֆին դժուարանում է որակաւորում տալ հանգուցեալ հօր գործողութիւններին: Զնայած դա չի ասուում, բայց կարելի է ենթադրել, որ նա ԱՍԱԼԱի անդամ էր եւ զոհուել է թուրք դիւանագէտի վրայ մահափորձի ժամանակ: Ահաբեկի՞չ էր նա, թէ՞ ազատութեան մարտիկ: Այս հարցի պատասխանը կարող է բացայայտել ոչ միայն հօր, այլեւ իր՝ Բաֆֆու իրական ինքնութիւնը: Այսպիսի յոյսերով էլ Բաֆֆին մեկնում է Արեւմտեան Հայաստան, որպէսզի ոտք դնի այն հողի վրայ, որտեղ իրականացուել էին բոլոր կոտորածները, որպէսզի հասկանայ հօր վիշտն ու մոտիվները:

Գուցէ Թուրքիայ մեկնելու որոշումը Բաֆֆին կայացնում է Սարոյեանի հետ ունեցած գրոյցից յետոյ, երբ արեւեր բեմադրիչը յանկարծ ասում է.

- Երիտասա՞րդ, դուք գիտէ՞ք՝ ինչն է ինձ այդքան ցաւ պատճառում: Ոչ թէ բոլոր այն մարդիկ, որոնց մենք կորցրեցինք, ոչ էլ հողերը... Այլ այն, որ մենք կարող էինք այդքան ատելի լինել... ովքե՞ր էին այս մարդիկ, որ կարող էին մեզ այդպէս ատել: Ինչո՞ւ են նրանք մինչ օրս ժխտում իրենց ատելութիւնը եւ մինչ օրս ատում մեզ: Աւելին, քան երբեւէ:

Թերեւս Սարոյեանի շուրթերից է հնչում այն միտքը, որն անհատական տեղ է շնորհում Արարատին՝ Յեղասպանութեան թեմայով նկարուած բոլոր այլ Ֆիլմերի շարքում: Իսկապէս, որտեղի՞ց կարող էր ծագել այսպիսի սրիկայական ատելութիւն եւ ինչպիսի՞ մարդիկ կարող էին նման ատելութիւն իրենց մէջ ունենալ: Սա հարցի մի կողմն է: Իսկ միւսը հետեւեալն է. ինչո՞ւ են մեզ այդքան ատել: Յանցագործութիւնը մնում է յանցագործութիւն, եւ դա անժխտելի փաստ է: Սակայն յանցանքի զոհը պէտք է մի պահ սթափուի եւ փորձի վերլուծել կատարուածը: Ինչպէս գրում է Զիգֆրիդ Կրակաուէրը. «Յանկացած ազգի հոգեկան հաւասարակշռութիւնը կախուած է ինքնավերլուծութեան ունա-

կութիւնից, որը հանդէս է գալիս որպէս ինքնապահպանման միջոց»¹⁰։ Հենց այս հոգեկան հաւաստակշռութիւնը պահպանելու նպատակով էլ Րաֆֆին մեկնում է Թուրքիա։ Եւ հենց կրակառէրի ասած ինքնապահպանման համար է Սարոյեանն ընկնում նման մոտորումների մէջ։ միայն դրանք կարող են փրկել իր էութեան զգալի մաս կազմող հային անէանալուց։ Էգոյեանի ֆիլմը նրանով է առանձնանում նման թեմայով այլ ֆիլմերից, որ հրաժարում է ուղղագիծ նայել հայոց պատմութեանը, քանի որ հենց այդպիսի հայեացքը (Սարոյեանի նկարած ֆիլմը) կարող է ոչնչացնել վերլուծելու մեր ունակութիւնը։ Սարոյեանը ցանկութիւն չունի իր ֆիլմում խաղացող թուրք դերասանին որեւէ բան բացատրել, կոպիտ ասած, խելքի բերել, իսկ բեմադրիչ էգոյեանը՝ ունի։ Այդ իսկ պատճառով էլ Արարատում բացի հայկական տեսանկիւնից ներկայացւում է նաեւ թուրքականը, որը հնչում է թուրք դերասանի շուրթերից (որին, ի դէպ, մարմնաւորում է ծագումով յոյն կանադացի դերասան էլիաս Կոտէասը)։ Չնայած թուրք դերասանը զղջում է, որ ընդունել է գլխաւոր թուրք չարագործի դերը կատարելու առաջարկը, այնուամենայնիւ դա չի խանգարում իրեն շարունակել նկարահանուել ֆիլմում եւ Րաֆֆուն առաջարկել մոռանալ «գրողը տարած» պատմութիւնն ու ուղղակի առաջ գնալ։ Նոյնպիսի խօսքեր կարող էր արտասանել նաեւ լուսանկարիչը՝ Օրացոյցի հերոսներից մէկը, քանի որ ոչ առաջինն է իրեն արդէն թուրք համարում, ոչ էլ երկրորդն է իրեն հայ համարում։ Երկուսն էլ ուզում են ընկալել իրենց ինքնութիւնը, սակայն ո՛չ մէկը, ո՛չ միւսը բաւարար ջանք չեն գործադրում։

Նոյնպիսի դրութեան մէջ է նաեւ Անին (Արսինէ Խանջեանը)՝ Րաֆֆու մայրը, ում Սիլվիան՝ խորթ դուստրը, մեղադրում է երկրորդ ամուսնու (այսինքն՝ Սիլվիայի հօր) սպանութեան մէջ։ Անին պնդում է, որ ամուսնու մահը դժբախտ պատահար էր։ Սակայն ինչպէս տեսնում ենք ֆիլմի ընթացքում՝ դա ինքնասպանութիւն էր։ Այն պահին, երբ Անին խոստովանեց ամուսնուն, որ լքելու է իրեն, վերջինս նետուեց ժայռից։ Եւ չնայած Անին այդ ժամանակ նրան մէջքով էր կանգնած եւ յստակ չէր կարող տեսնել՝ արդեօ՞ք ամուսինը միտումնաւոր թռաւ, թէ ուղղակի սայթաքեց, սակայն Սիլվիայի հետ խօսակցութիւններից եւ ընդհանրապէս նրա պահուածքից կարելի է եզրակացնել, որ Անին չփոթուած է։ Այո՛, նա անձամբ չի հրել ամուսնուն ժայռից, սակայն իր վերաբերմունքը նրա նկատմամբ դարձել է ինքնասպանութեան պատճառ։ Թերեւս ամենաարտայայտիչ խօսքն Անին արտասանում է, երբ Րաֆֆին հերթական անգամ սկսում է հարց ու փորձ անել։ «Նոյնիսկ եթէ ինչ-որ բան եղել է, ես չեմ ուզում յիշել»։ Հետաքրքիր մեկնաբանութիւն է տալիս այս նախադասութեանը լրագրող Գենոֆիա Մարտիրոսեանը։ «Էգոյեանն այս արտայայտութիւնը եւս դիտմամբ է դրել հենց հայուի շուրթերին, գուցէ որպէս թուրքերին հասկանալու փո՞րձ, որոնք չեն ուզում մտաբերել եղածը, ձեւացնելով, թէ ոչինչ չի եղել»¹¹։ Աւելացնենք նաեւ, որ հայերս, երբեմն նոյնպէս տեղին չենք համարում աւելի խորը քննել, վերլուծել որոշ հարցեր։ Իսկ վերլուծութիւնը հարկաւոր է բոլոր դէպքերում, քանի որ «ազգի հոգեկան հաւասարակշռութիւնը կախում է նրա ինքնավերլուծութեան ունակութիւնից»։

Չափազանցութիւն չի լինի ասել, որ էգոյեանի Արարատը եղել եւ մինչ օրս մնում է նախադէպը չունեցող մի ֆիլմ։ Սա չափազանց բարդ եւ որոշ խմաստով վիճելի ստեղծագործութիւն է, սակայն միեւնոյն ժամանակ՝ չափազանց յուզիչ

եւ ճշմարիտ: Այն շատ բազմաշերտ է, քանի որ ներառում է բոլոր փաստարկներն ու հակափաստարկները:

Արարատում ներկայացուած սփիւռքահայերի հոգեվիճակը միանգամայն նորութիւն էր համաշխարհային կինոյում, իսկ հայերի համար՝ բաւականին անսպասելի նորութիւն: Արարատն ի յայտ բերեց մի իրականութիւն, որտեղ ազգային պատկանելութեան եւ հայրենիքի հետ հոգեւոր կապի պահպանման միակ ձեւը Յեղասպանութեան արհաւիրքները մտովի վերապրելն է: Նման խնդիր չկար Վերնէօյի Մայրիկ եւ Պարադի 588 Ֆիլմերում, քանի որ երկուսի գործողութիւններն էլ տեղի էին ունենում այն ժամանակ, երբ այս խնդիրը դեռեւս չէր էլ առաջացել կամ այդքան սուր չէր:

Բացի այս բոլոր նորարարութիւններից՝ այն փաստը, որ Յեղասպանութեան խնդիրն արծարծուել է համաշխարհային անուն ունեցող բեմադրիչի Ֆիլմում, այն էլ այդքան համոզիչ, ինքնին արդէն գնահատելի էր: Առաւել եւս, որ Յեղասպանութեան մասին, կամ թէկուզ այն յիշատակող Ֆիլմերի թիւը մինչ օրս շատ սակաւ է: Պատմութեան մէջ գուցէ եզակի դէպքեր էին ամերիկեան America, America (1963), Ֆիլմը որի բեմադրիչը Կոնստանդնուպոլսի բազմաթիւ յոյն ընտանիքներից մէկում ծնուած, Թուրքիայում յունական, ասորական եւ հայկական բնակչութեան ճեղասպանութիւններից ԱՄՆ գաղթած նշանաւոր էլիա Կազանն էր, եւ իհարկէ Վերնէօյի վերոնշեալ Ֆիլմերը: Սակայն Վերնէօյի ստեղծագործութիւններն ունէին շատ յստակ դրամատուրգիա, պատմառին պատկերում էին իրօք չափազանց յուզիչ, երբեմն արցունք առաջացնող իրադարձութիւններ: Շատ յստակ էր նաեւ հայ գաղթականի, հայ ընտանիքի եւ ընտանեկան արժէքների կերպարը՝ որոշ չափով կատարելացուած, սակայն ամէն ինչ գեղարուեստական ճշմարտութեան սահմաններում: Էգոյեանի Ֆիլմը, միւս կողմից, շատ իւրօրինակ հայեացք է գցում նոյն հարցերին, որը չափազանց հեռու է աւանդական պատկերացումներից: Այն, որ Արարատը ջրի երես է հանում հայկական ազգային ինքնագիտակցութեան այնպիսի խնդիրներ, որոնք մինչ այդ ոչ ոք կա՛մ չէր մտաբերել, կա՛մ չէր համարձակուել արծարծել, միանշանակ արժանի է մեծագոյն գովասանքի:

ՎԵՐՆԷՕՅ ԵՒ ԷԳՈՅԵԱՆ

Ցարդ Էգոյեանը նկարահանել է տասներկու լիամետրաժ խաղարկային Ֆիլմ, եւ ազգային ու մշակութային ինքնութենականացման թեման այդ Ֆիլմերից շատերի մէջ է հնչում: Որոշ դէպքերում, ինչպէս սոյն աշխատանքի մէջ ուսումնասիրուած Ֆիլմերում, այն առանցքային է եւ հիմնարար: Միւսներում չնայած ակնյայտօրէն գլխաւորը չէ՝ այնուամենայնիւ կարեւոր տեղ է զբաղեցնում: Ամէն դէպքում ինքնութենականացումն Էգոյեանի ստեղծագործական ժառանգութեան կենտրոնական հասկացութիւններից է: Գրեթէ բոլոր նրա Ֆիլմերն իրենց էութիւնը, իրենց իրական ինքնութիւնը փնտրող մարդկանց մասին են: Եւ այս քսանութ տարուայ ընթացքում Էգոյեանին յաջողուել է իւրաքանչիւր անգամ նորովի ներկայացնել այդ խնդիրը՝ ամէն Ֆիլմում հաղորդելով նրան նորանոր շերտեր եւ աւելի ծանրկշիռ փոխափայական, գոյութենական հնչողութիւն:

Ինքնութենականացման խնդիրը, յատկապէս Էգոյեանի մեկնաբանմամբ, չափազանց հետաքրքիր է եւ գրաւիչ, քանի որ յիշատի նա բոլորովին նոր եւ

ինքնատիպ մօտեցում ցուցաբերեց նրան՝ միանգամայն տարբերուելով իր նախորդից՝ Վերնէօյից:

Այս երկու բեմագրիչների ստեղագործական մօտեցման տարբերութիւններն ակնյայտ են: Վերնէօյը պատկանում էր 1915ից յետոյ աշխարհ եկած սերնդին (ծն. 1920), սակայն ինչպէս գիտենք Թուրքիայի տարածքում հայկական, յունական եւ ասորական բնակչութեան ջարդերը շարունակւում էին ընդհուպ մինչև 1923ը: Փաստօրէն կարելի է ասել, որ Վերնէօյը Յեղասպանութիւնը վերապրողներից էր: Եւ կորցրած ու խոչտանդուած հայրենիքի հանդէպ կարօտը Վերնէօյը պատկերել է իր լաւագոյն ֆիլմերում՝ Մայրիկ եւ Պարադի 588 ֆիլմերերում: Էգոյեանի դէպքում խօսքն արդէն չէր կարող գնալ կարօտի մասին, որովհետեւ նրա սերունդը պարզապէս չգիտէր՝ ինչ կարօտել, քանզի երբեք հնարաւորութիւն չէր ունեցել տեսնելու հայրենիքը: Այդպէս ծնունց Արարատի դրաման: Եղեռնի միջով է միայն, որ սփիւռքահայը գտնում է իր ինքնութիւնը եւ ինքնութենականացնում իրեն հայաստան-հայրենիքի հետ: Արարատում արծարծուած խնդիրն իր գեղարուեստական կատարմամբ մինչ օրս մնում է աննախադէպ թէ՛ հայկական, թէ՛ սփիւռքահայ ֆիլմարուեստում:

Օրացոյցն իր տեսակի մէջ նոյնպէս եզակի ֆիլմ է: Նախ, սա, իհարկէ, վերաբերում է նրա զարմանալի կառուցուածքին, որտեղ ծիսական հետեւողականութեամբ կրկնելով նոյն անշարժ կադրերը պարզապէս տարբեր իրադրութիւններում, էգոյեանը կարողանում է հասնել գրեթէ հիպնոտիկ ազդեցութեան (գեղարուեստական այս լուծումը յետագայում իր կատարեալ արտայայտութիւնը ստացաւ 1994ի Էկզոտիկա ֆիլմում): Սակայն բացի արտաքին ուղադրաւորութիւնից, Օրացոյցն ունի նաեւ ներքին խորը բովանդակութիւն, այն է՝ սփիւռքահայ նոր սերնդի առջեւ ծառացած ազգային ինքնութեան խնդիրը: Օրացոյցը նկարահանելիս էգոյեանն առաջնորդւում էր իր սեփական զգացմունքներով եւ ապրումներով, որոնք յուզեցին նրան Հայաստան գալու ժամանակ: Արարատն այդ ապրումների խորօրինակ զարգացումն էր:

Էգոյեանական ֆիլմը միշտ եղել եւ մնում է չափազանց անկեղծ եւ ազնիւ՝ առանց շողօքորթութեան կամ մեծամտութեան օրեւէ նշանի: Էգոյեանը, ինչպէս իսկական արուեստագէտ, կիսւում է հանդիսատեսի հետ իրեն յուզող, իր էութեան մի մասը կազմող հարցերով եւ անում է դա միայն իրեն յատուկ գեղարուեստական ոճով: Էգոյեանի ազգային ինքնութեան անձնական խնդիրը դարձաւ իր ողջ ստեղծագործութեան կարեւորագոյն թեմաներից մէկը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ Suren Asmikyan, *Ostrov Spasniya. Esteticheskie Parametry Kinoiskusstva* (Փրկութեան կղզին: Կինօարուեստի գեղագիտական պարամետրերը), Երեւան, Թատրոնի եւ Կինոյի Պետական Ինստիտուտի Հրատ., 2003, էջ 41-42:

² Նոյն:

³ "Miloš Forman Regis Dialogue with Scott Foundis" (<http://www.youtube.com/watch?v=Q5MEOm0-1U8>, uploaded by walkerartcenter):

⁴ Գենոֆիա Մարտիրոսեան, «Առոմ էգոյեանի «Արարատը»՝ Առանց Կողմ Եւ Դէմ Կարծիքների», *Առոմ էգոյեան*, կազմ. եւ խմբ. Չաւէն Բոյաջեան, Երեւան, «Անտարէս», 2010:

⁵ Դոգմա-95ը կինոլողութիւն է, որը ծագել է Դանիայում 1995ին եւ իր վերելքին է հասել 90ականների վերջին: Դոգմայի հիմնական նպատակն էր ազատուել ոճի կապանքներից եւ ստեղծել հնարաւորինս ճշմարտանման ֆիլմեր: Հիմնադիրներից էին նշանաւոր ռեժիսորներ Լարս Ֆոն Քրիէրը եւ Թոմաս Վինթերբերգը: Ուղղութեան յայտնի ֆիլմերն են՝ *Idioterne* (1998, ռեժ.՝ Քրիէր) եւ *Festen* (1998, ռեժ.՝ Վինթերբերգ):

⁶ *Formulas for Seduction: The Cinema of Atom Egoyan*, Directed by Eileen Anipare and Jason Wood, telefilm, Canada, 1999:

⁷ Մարտիրոսեան, էջ 111:

⁸ Yogan Wolfgang Gete, *Godu Ucheniya Vilgelma Maystera. Sobranie Sochineniy V 10 Tomakh* (Վիլհելմ Մայստերի ուսումնասիրութեան տարիները. Երկերի ժողովածու 10 հատորով), Հտր. 7, Մոսկուա, «Խուդոժեստվեննայա Լիտերատուրա», 1978, էջ 257:

⁹ Մարտիրոսեան, էջ 111-112:

¹⁰ Zsigfrid Krakauer, *Psikhologicheskaya Istoriya Nemetskogo Kino: Ot Kaligari Do Gitlera* (Գերմանական կինոյի հոգեբանական պատմութիւն. Կալիգարիից մինչեւ Հիտլեր), Մոսկուա, «Իսկուստվո», 1977, էջ 219:

¹¹ Մարտիրոսեան, էջ 113:

IDENTITY ISSUES IN ATOM EGOYAN'S MOVIES
(Summary)

ARTHUR VARDIKYAN
arturvardikyan@yahoo.com

The famous Canadian-Armenian director Atom Egoyan is one of the most original and distinctive filmmakers. The issues of national and cultural identity are prominent in most of his films. Almost all his movies narrate stories of people in search of their true identities and, accordingly, their own niche in the world. Identity and identification constitute the central idea of Egoyan's legacy. The problem is most extensively emphasized in two of his movies: *Calendar* (1993) and *Ararat* (2002). These are two rare films that portray the troubled state of mind of the Armenian Diaspora.

In an anthological, ethical, historical and national-spiritual mysterious context the characters of these two movies try to understand who an Armenian is, and where his identity may be found.

In *Calendar* Egoyan examined the problem of losing national identity. What is national identity and why are some able to identify themselves with their motherland from birth, while others (much like the photographer in the movie, played by Egoyan himself) are indifferent and somehow despise it?

(In one of his interviews Egoyan noted that *Calendar* was his most personal film and that while making it he was guided by his own experiences and dilemmas, which touched him when he first arrived in Armenia in the early 90s. He said, "the photographer character was my worst nightmare of what I could become".)

The transition from *Calendar* to *Ararat* was quite natural and even inevitable, for if in the first film Egoyan presented the phenomenon of national identity in general, in the second he discussed the Armenian Diaspora identity problem with reference to the Armenian Genocide.

Both Henri Verneuil's *Mayrig* and *Ararat* are not about the Genocide itself. Nonetheless, unlike *Mayrig*, which is about the Armenians who suffered the Genocide themselves and took refuge in other countries, moaning and missing their lost motherland, *Ararat* portrays the generation that has never seen this motherland and has only a vague and in some cases mythical notion about it. Thus, the memories of the massacres of 1915, passed on to them by their forefathers, become the only way for them to identify themselves with their historical motherland.

As a true artist, Egoyan shares his thoughts and feelings through troubling questions, which tickle the minds and souls of everyone interested in his national identity.