



Հայկական
ԿԻՆՈԱՐԿԵՍՏԸ

ԵՐԵՎԱՆ 1960

ԼՈՒՅՍ ԵՆ ՏԵՍԻԼ

ԱՐԼԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՀԵՏԵԼ-
ՑԱԼ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայերեն լեզվով

Հայկական հիմնադրեալը, հոգ-
վածների ժողովածու, գիրք առա-
ջին, 230 էջ, գինը՝ 10 ա., 1958:

Հակոբ Հարության, Ման-
յակ, ժողովածու հայ ժողովրդա-
կոն երգերի, 104 էջ, գինը՝ 14 ա.
60 կ., 1958:

Ռորերա Աթայան, Հայկական
խազային նոսադությունը. 283
էջ, գինը՝ 14 ա. 60 կ., 1959:

Արամ Բարսեղյան, Եիլլերը հայ
գրականության մեջ և բառաձևում.
381 էջ, գինը 8 ա., 1959:

Արշակ Բուրջալյան, ժողովածու,
կազմեց՝ Ս. Ռիզանը, 276 էջ,
գինը՝ 16 ա., 1959:

Սուրեն Հարության, Միհր-
դատ Ամերիկյան, 208 էջ, գինը՝
9 ա. 80 կ., 1959:

Հոն Հախվերդյան, Սուրեն Քո-
չարյանի արվեստը, 228 էջ, գինը՝
4 ա. 20 կ., 1959:

Գևորգ Գյուղակյան, Ռոմանոս
Մելիքյան, 246 էջ, գինը՝ 7 ա.
50 կ., 1960:

Ռուսերեն լեզվով

Քրիստափոր Կուչևարով, Հայ-
կական մանդիկ երաժշտության
պատմության և տեսության հաշ-
յեքը, 625 էջ, գինը՝ 21 ա. 60 կ.,
1958:

Սրբուհի Լիսիյան, Հայ ժողո-
վրդի հինավուրց պարերը և
բառերական ներկայացումները,
614 էջ, գինը՝ 54 ա., 1958:



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Армянское
КИНОИСКУССТВО

СБОРНИК СТАТЕЙ

II

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1960

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

778-5(47.925)

Հ.25

Հայկական
ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏԸ

ՀՈՒՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

II

A II
4098

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ՓԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1960



Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ
Գիտությունների ակադեմիայի հմրագրական-
հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ

Կազմեց՝
ՍԱԲՈՐ ՌԻՋԱԵՎ

ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

1958 թ. Ինստիտուտը լույս ընծայելով «Սովետահայ կինոարվեստը» ժողովածուն, սկիզբ դրեց սովետահայ կինոյի պատմության ու տեսության հարցերին նվիրված ուսումնասիրությունների պարբերական հրատարակությանը:

Ներկա ժողովածուն հանդիսանում է այդ շարքի երկրորդ գիրքը, որով Ինստիտուտը մտադիր է շարունակելու սկսած գործը, հետազայում ևս հրատարակելով նման ժողովածուներ:

Այս ժողովածուն, ի տարբերություն առաջինի, շոշափում է հիմնականում սովետահայ ժամանակակից կինոարվեստի վիճակը: Ժամանակակից բնման վերջին 5 տարիների ընթացքում «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի արտադրության մեջ գերիշխող դարձավ:

Կոմունիստական պարտիայի XXI համագումարը նոր և պատվավոր խնդիրներ դրեց սովետական արվեստի աշխատողների առաջ: Մեծ են կինոարվեստի աշխատողների անելիքները, պատվավոր է կինոյի միսիան ժողովրդի կոմունիստական դատարարականության գործում:

Հայկական կինոյի աշխատողները զգալի հաջողությունների հետ մեկտեղ, վերջին ժամանակներս քուլացրել են պահանջկոտությունը դեպի իրենց արվեստը: Ժողովածուում հրատարակված հոդվածներում վեր են հանվում նաև մի քանի քերություններ, որոնք տեղ են գտել մեր կինոդրամատուրգիայում և կինոռեժիսուրայում:

Ժողովածուի գլխավոր նպատակն է՝ օգնել հայկական կինոյի գործիչներին, որպեսզի իրենց հետագա ստեղծագործություններում նշված սխալները չկրկնվեն:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ
ԿԷՆՈԱՐՎ, ԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՍԻՆԹԵՋԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԱՐՑԵՐԸ ԵՎ ԿԻՆՈՆ

Կինոն պատկանում է սինթետիկ արվեստների, այսինքն այն արվեստների թվին, որոնք գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելիս դիմում են արվեստի երկու, կամ ավելի տեսակների արտահայտչական-պատկերավորման միջոցների օգտագործմանը:

Բայց նախքան կինոյի մեջ արվեստների սինթեզի մասին խոսելը, համառոտակի կանգ առնենք այսպես կոչված անալիտիկ արվեստների մի քանի առանձնահատկությունների բնութագրման վրա:

Որպես իրականությունը ճանաչելու գեղարվեստական-կերպարային ձև, արվեստը բնորոշվում է հարուստ դիֆերենցիացիայով (տարբերակումով) և իրենից ներկայացնում է տարբեր տեսակների մի ամբողջություն, որոնց միջև մի շարք էական և երկրորդական տարբերություններ կան:

Կոնկրետ-զգայական ձևով արտացոլելով իրականության այլևայլ կողմերը, յուրաքանչյուր գեղարվեստագետ՝ արվեստի իր բնագավառում գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու համար տարբեր նյութ է օգտագործում:

Միաժամանակ հարկ է նշել, որ գեղարվեստական կերպար ստեղծելու համար արվեստի տարբեր տեսակները կարող են դիմել միևնույն նյութին: Այսպես օրինակ, ձայնի հնչումը կարող է օգտագործվել ոչ միայն երաժշտության, այլև գեղարվեստական ասմունքի մեջ, ներկերը՝ գեղանկարչության և քանդակագործության, պլաստիկ ծավալային նյութը՝ ճարտարապետության և քանդակագործության մեջ և այլն: Այս կապակցությամբ անհրաժեշտ է կտրականապես մերժել այն անիմաստ թեզը, համա-

ձայն որի արվեստի տեսակներն իբր հանգում են նրա նյութին՝ և միջոցներին։ Այսպիսի հարցադրման դեպքում խեղաթյուրվում է արվեստի և նրա արտահայտչական ու պատկերավորման միջոցների իրական փոխհարաբերությունը, թերազնահատվում, նրբամն ուղղակի ժխտվում է նյութի և միջոցների օժանդակ նշանակությունը, որոնք դիտվում են ինքնաբավ, իսկ ինքն արվեստի երկը՝ հանգեցվում է արվեստի տվյալ տեսակի շնորհիվ՝ ֆակտորան ցայտունացնելուն, իսկ դա տառնում է դեպի երկի զաղափարական-գեղարվեստական, հետևաբար նաև ճանաչողական նշանակության թուլացումը։

Պատկերավորման միջոցները ինքնանպատակ չեն։ Կարևոր են ոչ թե նրանք իրենք, այլ այն բովանդակությունը, որն արտահայտվում է նրանց օգնությամբ, նրանց միջոցով։

Բայց այն հանգամանքը, որ արվեստը չի հանգում գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու համար իր կողմից օգտագործվող նյութին, ամենևին էլ չի նշանակում այդ նյութի թերազնահատում։ Նյութի դերը արվեստում շատ մեծ է։ Ինչպես ասել է Մարքսը, «ներկերի և մարմարի ֆիզիկական հատկությունները դուրս չեն գտնվում գեղանկարչության և քանդակագործության շրջանակներից»¹։ Նյութը իր կնիքն է դնում գեղարվեստական կերպարների բնույթի վրա, որոշում է նրանց ինքնատիպությունը։ «Թոթափել լեզվի լուծը հնարավոր չէ, — նշում է Բալզակը, — նա ծանրանում է գրքի բուն հյուսվածքի վրա»²։

Նյութը և նրա հետ կապված արտահայտչական միջոցների ամբողջությունը բացառիկ նշանակություն ունեն, մաքնավորապես, արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի կողմից իրականություն արտացոլելու հնարավորությունները բացահայտելու համար, քանի որ միջոցների և նյութի տարբերությունը որոշում է ոչ միայն գեղարվեստական կերպարների բնույթի տարբերությունը (գրական, երաժշտական, պլաստիկ և այլն), այլև որոշակի սահմաններ է դնում արվեստի տեսակների և խմբերի առաջ՝ իրականությունը ընդգրկելու գործում։

Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ ընդունակ է անմիջականորեն և լիարյուն կերպով արտացոլել իրականության սոսկ որոշակի կողմերը և միջնորդված ձևով՝ որոշ այլ կողմեր։ Աշխարհի

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1957, т. I, стр. 77.

² Бальзак, Письма о литературе, театре и искусстве, «Литературный критик», 1939, № 1, стр. 60.

մնացյալ ողջ բաղմազանութիւնը դուրս է մնում արվեստի տվյալ տեսակի շրջանակներից, որի լեզուն անընդունելի է լինում նրա ոչ միայն անմիջական, այլև միջնորդած վերաբերադրման համար: Ըստ որում, եթե չկա արվեստի ոչ մի տեսակ, որն ի վիճակի լինի արտացոլել իրականության ողջ հարստութիւնն ու բաղմազանութիւնը, ապա՝ միաժամանակ ակնհայտ է, որ արվեստի որոշ տեսակներ, շնորհիվ իրենց արտահայտչական միջոցների, անվիճելիորեն ավելի մեծ հնարավորութիւններ ունեն իրականութիւնն ավելի լայնորեն ընդգրկելու համար, քան մյուսները:

Այս տեսակետից գրականութիւնը՝ խոսքի միջոցով պլաստիկ պատկերման արվեստը՝ անվիճելի առավելութիւններ ունի արվեստի մյուս տեսակների համեմատութեամբ: Եւր բովանդակութեամբ պոեզիան անհամեմատ բարձր է մյուս արվեստներից, — դրել է Զերնիշլսկին, — գոյտը մյուս արվեստները ի վիճակի չեն ասելու մեզ մեկ հարյուրերորդն այն ամենի, ինչ ասում է պոետը¹:

Կերպարվեստի դիտելիութիւնը նրա անվիճելի առավելութիւնն է, օրինակ, գրականութեան հանդեպ, որը նկարագրում է երևութները և դիտելիութեամբ գիշում է գեղանկարչութեանն ու քանդակագործութեանը: Բայց միաժամանակ կերպարվեստի՝ արտահայտչական ընդգրկման հնարավորութիւնները սահմանափակ են, մինչդեռ գրականութիւնը, որը իրականութիւնը ամբողջականորեն արտացոլելու անսահմանափակ հնարավորութիւններ ունի, գերազանցում է այդ առումով ոչ միայն գեղանկարչութեանը և քանդակագործութեանը, այլև արվեստի շատ այլ տեսակներին:

Սակայն միակողմանի, հետևաբար և սխալ կլինեք արվեստի տեսակները սահմանազատող գործոնները նշելիս միաժամանակ չտեսնել նրանց միջև եղած փոխադարձ կապը և նմանութիւնները:

Նախ և առաջ պետք է նշել, որ նյութի և արտահայտչական միջոցների տարբերութիւնը (որի հետևանքով իրականութեան բոլոր կողմերը չէ, որ անմիջականորեն մատչելի են արվեստի տվյալ տեսակին) չի բացառում միևնույն երևութները արվեստի տարբեր տեսակների կողմից անմիջականորեն, թեև չուրովի, արտացոլելու հնարավորութիւնը:

¹ Տե՛ս Մ. Горький, О литературе, стр. 115.

² Н. Г. Чернышевский, Избранные философские сочинения, т. I, стр. 128.

Արվեստների փոխադարձ կապի և նմանության առավել խոր և էական արտահայտությունը դրսևորվում է արտացոլման անմիջականության և միջնորդվածության այն փոխհարաբերության մեջ, որը իսկական արվեստի անբաժանելի բնորոշ գիծն է և որի շնորհիվ որոշ իմաստով հաղթահարվում են արվեստի տարբեր տեսակների սահմանները, որոնք պայմանավորված են նրանց նյութով և արտահայտչական միջոցներով:

Միանգամայն իրավացի է այն պնդումը, որ գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու համար արվեստի լուրաքանչյուր տեսակի կողմից օգտագործվող նյութը նրա առաջ որոշակի սահմաններ է դնում: Բայց ճիշտ է նաև այն, որ ճշմարիտ արվեստի ստեղծագործության բովանդակությունը երբեք չի սպառվում անմիջականորեն արտացոլվածով, այլ միջնորդված ձևով պարունակում է իր մեջ այն, ինչը ենթակա չէ արվեստի տվյալ տեսակի նյութին:

Արվեստի տարբեր տեսակները կարող են միջնորդված ձևով արտացոլել այն, ինչը անմիջականորեն մատչելի է արվեստի մյուս տեսակներին: Սակայն բանն այն է, որ արվեստի երկի միջնորդված ներգործությունների ուժն ու աստիճանը ձևոք է բերվում միայն իրականության այն կողմերի ու արտահայտությունների վարպետորեն կատարված վերարտադրության հիման վրա, որոնք անմիջականորեն մատչելի են արվեստի տվյալ տեսակի արտահայտչական միջոցներին ու նյութին:

Արդ, օբյեկտիվորեն ինչի՞ վրա է հիմնված արվեստների հարակցությունը, նրանց փոխադարձ կապի և ներթափանցման հնարավորությունը:

Պատասխանելով այդ հարցին, պետք է նկատի ունենալ երկու գործոն. 1) իրականության տարբեր կողմերի փոխադարձ կապն ու միասնությունը և 2) մտածողության ասոցիատիվությունը (զուգորդականությունը), որպես մարդու գիտակցության մեջ այդ միասնության արտացոլման արտահայտություններից մեկը: Այս գործոնները գեղարվեստագետին հնարավորություն են տալիս իր ստեղծագործության մեջ ներդնել շատ ավելին, քան նա անմիջականորեն արտացոլում է, իսկ արվեստի ընկալողին՝ մտովին լրացնել չվերարտադրված կողմերը:

Վերն ասվածի կապակցությամբ հարց է ծագում. արդյո՞ք արվեստի տարբեր տեսակների արտահայտչականության սահմանները անսասանելի են, թե՞ նրանք կարող են փոփոխվել և ընդլայնվել:

Այդ հարցին կարելի է և՛ դրական, և՛ բացասական պատաս-
խան տալ:

Արվեստի տարրեր տեսականների սահմանների ընդլայնումը
կարող է ընթանալ նրանց նյութի, միջոցների շրջանակներում
ու հիման վրա, և արտահայտվել դրանց առավել կատարյալ օգ-
տագործմամբ՝ իրականությունը անմիջական և միջնորդված ար-
տաքույրի ճանաչմամբ: Ուստի կարելի է ասել, որ արվեստի զարգաց-
ման պրոցեսը նախ և առաջ տարրեր տեսականների դիֆերենցվելու
(տարբերակվելու) պրոցես է, նրանց մասնագիտացման պրոցես,
կապված գեղարվեստական արտահայտչական-պատկերավորման
այն ներքին ուժերի բացահայտման և օգտագործման հետ, որոնք
թաքնված են արվեստի յուրաքանչյուր առանձին տեսակի նյութի և
միջոցների մեջ: Այս իմաստով արվեստի տարրեր տեսականների ար-
տահայտչականության սահմանները շարժուն են, փոփոխական:

Միաժամանակ այդ սահմանները անսասանելի են այն
իմաստով, որ ոչ միայն գեղարվեստագետի սուբյեկտիվ ցանկու-
թյունը, այլև արվեստի օբյեկտիվ զարգացումը երբեք չեն կարող
հանգեցնել այն բանին, որ արվեստի տվյալ տեսակը հնարավո-
րություն ձեռք բերի արտաքույրի այն, ինչ անմիջականորեն
մատչելի չէ նրա տրամադրության տակ եղած միջոցներին: Այս-
պես, օրինակ, միանգամայն ակնհայտ է, որ անկախ գեղանկար-
չական արվեստի զարգացման մակարդակից, նա երբեք չի կա-
րողանա անմիջականորեն հաղորդել շարժումը և, առավել ևս,
տալ իրականության հնչյունային բնութագրումը:

Ասվածը ճիշտ է ոչ միայն գեղանկարչության, այլև գրակա-
նության, երաժշտության, քանդակագործության, գրաֆիկայի,
պարարվեստի, մնչախաղի, ճարտարապետության, այսինքն՝
արվեստի հիմնական, պարզ, անալիտիկ տեսականների նկատմամբ:

Բայց այն, ինչ անհնար է նրանցից յուրաքանչյուրի շրջա-
նակներում առանձին վերցրած, կարող է ձեռք բերվել արվեստի
երկու կամ ավելի տեսականների փոխազդեցության հիման վրա,
այսինքն իրականության սինթետիկ արտաքույրման ճանապարհով:

3 Հմմտ. Ի. Է. Գրաբարի կաթիլը Ռեպինի վարպետության մասին. «...Իր
ստեղծագործությամբ Ռեպինը ընդլայնեց կերպարվեստային բոլոր հնարավորու-
թյունների սահմանները: Նա ցույց տվեց, որ գեղանկարչության համար անմատ-
չելի համարվող և միայն գեղարվեստական գրականության միջոցներով իրա-
կանացվողը լիովին ենթակա է դարձել նաև կերպարվեստի միջոցների»:

(И. Е. Репин, Сборник документов и материалов, М., 1952, стр. 8—9).

Արվեստների դիֆերենցիացիայի (տարբերակման) պրոցեսը, որի արտահայտությունն են, մասնավորապես, արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի արտահայտչական միջոցների զարգացումը, կատարելագործումն ու հարստացումը նրա նյութի շրջանակներում և նյութի բազայի վրա, ընթացել է արվեստների սինթեզին և ինտեգրացիային (միացմանը) զուգընթաց և նրա հետ միաժամանակ: Ըստ որում, արվեստների դիֆերենցիացիա և ինտեգրացիայի պրոցեսները միմյանցից մեկուսացած պրոցեսներ չեն եղել: Դրանք թեև հակադիր, բայց միմյանց հետ սերտորեն կապված, փոխադարձաբար ազդող և փոխադարձաբար ներթափանցող պրոցեսներ են: Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի զարգացումը հարստացրել է սինթեզի հնարավորությունները, մյուս կողմից ինքը սինթեզը խթանել և անալիտիկ արվեստների զարգացմանը: Ընդ պետք է ասել, որ արվեստների սինթեզը, նրանց ինտեգրացիան (միացումը) նույնքան հին երևույթ է, որքան նրանց դիֆերենցիացիան (տարբերակումը): Այսպես, օրինակ, վաղուց ի վեր լայնորեն կիրառվում է այսպես կոչված տարածական արվեստների՝ ճարտարապետության և գեղանկարչության, ճարտարապետության և քանդակագործության, կամ բոլոր երեքի սինթեզը (ճարտարապետության բազայի վրա): Վաղուց սկսել է իրականացվել նաև այսպես կոչված ժամանակային արվեստների՝ խոսքի և երաժշտության, երաժշտության և պարարվեստի, ինչպես նաև բոլոր երեքի սինթեզը (դրանցից մեկի բազայի վրա):

Զարգացած անալիտիկ արվեստներ՝ պոեզիա, քանդակագործություն, երաժշտություն ունեցող շատ հնագույն ժողովուրդներ ունեցել են նաև սինթետիկ արվեստի այնպիսի բարդ տեսակ ինչպիսին է թատրոնը, որի մեջ զուգակցվում են զանազան ժամանակային և տարածական արվեստներ:

Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ ունի իր ուժեղ ու թույլ կողմերը, իր առավելություններն ու թերությունները: Արվեստների փոխազդեցությունը, սինթեզը ըստ էության, նրանցից յուրաքանչյուրի առավելությունների կոմպլեքսային համատեղ օգտագործումն է իրականության առավել լիակատար և հուզականորեն ներգործող արտացոլման նպատակով, արվեստի ճանաչողության առարկայի՝ հասարակական մարդու առավել խոր բացահայտման համար:

Մեզ թվում է, որ արվեստների սինթեզի մասին խոսելիս անհրաժեշտ է տարբերակել գեղարվեստական առանձին երկերում արվեստի տարբեր տեսակների զուգակցման հնարավորությունը,

Նրանց կայուն ու անպայման կապից արվեստի բուն սինթետիկ տեսակներում (թատրոն, օպերա, բալետ, կինո), որոնք այդ կայուն կապից դուրս գոյություն չունեն։

Արվեստների սինթեզի առաջին (ստորին) ձևի առանձնահատկությունն այն է, որ մեկ կամ մի քանի արվեստների համագործակցումը նրա մեջ սովորաբար չի հանգեցնում միասնական, որակապես նոր գեղարվեստական կերպարի ստեղծման։ Դա, փաստորեն երկու կամ մի քանի տարրակ գեղարվեստական կերպարների զուգակցություն է, որը համատեղ օգտագործվում է նրանցից որևէ մեկի ներգործությունը ուժեղացնելու նպատակով։ Սինթեզվող արվեստներից յուրաքանչյուրն այդ դեպքում պահպանում է իր հարաբերական ինքնուրույնությունը, հարաբերական, քանի որ սինթեզվող արվեստների ներքին համապատասխանությունը արվեստների սինթեզի իրականացման անհրաժեշտ պայմանն է ընդհանրապես։ Արվեստների այսպիսի համագործակցության բավական հաճախ օգտագործվող ձևերից մեկը իլյուստրացիան է, այդ բառի լայն իմաստով (երաժշտական իլյուստրացիա, գրական, գրաֆիկական և այլն)։

Արվեստի տեսակների միջև փոխգործողության այլ, ավելի բարդ և բարձրագույն ձևը արվեստի տարբեր բնագավառների արտահայտչական միջոցների օրգանական զուգակցումը, համատեղ օգտագործումն է գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելիս։ Նման փոխներգործությունը բնորոշ է ավեստի սինթետիկ տեսակների (և ժանրերի) համար, որոնց մեջ օգտագործվում են արվեստի երկու կամ ավելի տեսակների արտահայտչական միջոցները։

Փոխգործողության առանձնահատկությունը արվեստի սինթետիկ տեսակներում այն է, որ գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը նրանցում անհնար է առանց սինթեզվող տեսակների արտահայտչական միջոցների միաժամանակյա օգտագործման։

Ըստ որում, կարելի է մատնանշել այն արվեստների նվազագույն քանակը, որոնց արտահայտչական և պատկերավորման միջոցների սինթեզը հենց պայմանավորում է յուրաքանչյուր սինթետիկ արվեստի ուրույնությունը։

Արվեստի ամենից ավելի սինթետիկ ձևը կինոն է, որը բարձրագույն սինթեզի մեջ օրգանապես միավորում է արվեստի համարյա բոլոր մյուս տեսակները։ Դրականությունը, գեղանկարչությունը, քանդակագործությունը, ճարտարապետությունը, երաժշտությունը, դերասանական և ռեժիսյորական վարպետությունը, գումարած կինոօպերատորի արվեստը՝ սրանք բոլորը գեղարվես-

տական կինո-կերպարի ստեղծման բաղադրատարբերն են (կոմպոնենտները)։ Կինոյի կողմից սինթեզվող միջոցների ողջ հզորությունը հասցնում է այն բանին, որ փոխներգործում են իրականության անմիջականորեն և միջնորդված ձևով արտացոլված կողմերը, որոնք մատչելի են արվեստի յուրաքանչյուր տեսակին առանձին վերցրած։

Հնչյունը և լույսը, երաժշտությունը և գեղանկարչությունը, խոսքը և գործողությունը՝ կինոյում փոխադարձաբար լրացնելով միմյանց, հանգեցնում են կյանքի վերարտադրման, արտացոլման այնպիսի լիակատարության, այնպիսի ներգործելիության, որը մատչելի չէ արվեստի ոչ մի տեսակին, առանձին վերցրած։ Սրա շնորհիվ, կինոն կյանքն արտացոլելու լայն հնարավորություններ ունի, և կոմունիստական դաստիարակության ամենազորեղ միջոցներից մեկն է։ Կյանքը լայնորեն ընդգրկելու հնարավորությունը, բացառիկ դիտելիության և կոնկրետության հետ զուգակցված, առավելագույն չափով ընդլայնում են կինոյի հուզական-ճանաչողական հնարավորությունները։

Ինչպես տեսնում ենք, կինոն իր մեջ է ներառել արվեստի համարյա բոլոր տեսակները։ Բայց դա չի նշանակում, թե նրանք բոլորը հավասար դեր են կատարում գեղարվեստական կինո-կերպարի ստեղծման գործում։ Կինոյի մեջ սինթեզվող արվեստի տեսակներից նրա ուրույնությունը որոշողները հանդիսանում են նախ և առաջ դրականությունը, գեղանկարչությունը և թատրոնը, այսինքն սյուժետային արվեստները, որոնց սինթեզը հիմնական դեր է խաղում կինո-կերպարի ստեղծման գործում և այդ պատճառով էլ բոլոր գեպքերում անհրաժեշտ է։

Արվեստի մյուս տեսակները իրենց արտահայտչական միջոցներով օժանդակ դեր են կատարում, թեև ասվածը չի ժխտում, որ այդ դերը հաճախ կարող է լինել բավական նշանակալից ու էական (այդպիսին է օրինակ երաժշտության, մասամբ նաև ճարտարապետության դերը)։

Իր տեխնիկական կողմով (իրականության ֆիկսացիա) կինոն սկիզբ է առնում լուսանկարչությունից։ Իսկ ինչպիսի՞ն է նրա գեղարվեստական կողմի վերաբերմունքը դեպի մյուս, մինչ ինքը գոյություն ունեցող, իր կողմից սինթեզվող տրագիցիոն արվեստները։

Կինոյի կարևորագույն առավելություններից մեկը, որի մեջ նա մրցակից չունի, շարժումը անմիջականորեն ժամանակի և

տարածության մեջ հաղորդելու նրա հսկայական հնարավորություններն են:

Ինչպես սովորեցնում է մարքս-լենինյան փիլիսոփայությունը, շարժումը, փոփոխությունը (որպես շրջապատող աշխարհի երևույթների ու պրոցեսների իսկական էություն) կեցության համընդհանուր օրենք է, մատերիայի գոյության ձև, որ յուրովի արտահայտվում է բնության, հասարակության և մարդկային մտածողության մեջ: Եվ մարդու կողմից օբյեկտիվ աշխարհի ճանաչողության կարևորագույն խնդիրներից մեկը հանդիսանում է այդ համընդհանուր, բացարձակ, իր բնույթով ամեն ինչ ընդգրկող շարժման արտացոլումը, շարժում, որի նկատմամբ ամեն մի դադար սոսկ հարաբերական է:

Այս խնդիրը (ձևերի, ասպեկտի և նպատակների տարբերությամբ) բնորոշում է ոչ միայն գիտական, այլև գեղարվեստական ճանաչողությունը: Արվեստի ամեն մի իսկական երկ կոչված է արտացոլելու աշխարհի շարժումը: Արվեստի համար ընդհանուր այս խնդիրը նրա յուրաքանչյուր տեսակ լուծում է յուրովի, օգտագործելով այն նյութն ու միջոցները, որոնք կան նրա տրամադրության տակ իրականության արտացոլման ու վերարտադրման համար, իրականացնելով մարդկային տեսողության ու լսողության էթնոտիկական ընկալման հնարավորությունները:

Նյութական աշխարհի իրական շարժումը միշտ կատարվում է ժամանակի և տարածության մեջ: Այդ պատճառով էլ արվեստի մեջ շարժման արտացոլման լիակատարությունը նույնպես կապված է ժամանակի և տարածության մեջ նրա վերարտադրման հետ:

Ի՞նչ հնարավորություններ ունեն արվեստի տարբեր տեսակները այս խնդրի իրականացման համար:

Վաղուց ի վեր հայտնի է արվեստների բաժանումը տարածական (ճարտարապետություն, քանդակագործություն, գեղանկարչություն, գրաֆիկա), ժամանակային (պոեզիա, երաժշտություն) և տարածական-ժամանակային (դրամա, պարարվեստ և այլն) արվեստների: Այս դասակարգումից հետևում է, որ արվեստի որոշ տեսակներ ի վիճակի են արտացոլել շարժումը միայն տարածության մեջ, մյուսները՝ միայն ժամանակի մեջ, իսկ երրորդները՝ և՛ տարածության և՛ ժամանակի մեջ:

Որոշ իմաստով ընդունելով այս դասակարգումը, միաժամանակ չի կարելի շնչել նրա սահմանափակ և անբավարար լինելը: Դա արտահայտվում է նրանում, որ նա բացարձակացնում է ար-



վեցտի տեսակներին տարբերությունները, մերժելով ոմանց՝ աշխարհի տարածական բազմազանությունը արտացոլելու հնարավորությունը, մյուսներին՝ ժամանակայինը։ Ավելին, անշատելով ժամանակը և տարածությունը, այդ դասակարգումը, ըստ էության ժխտում է տարածական և ժամանակային արվեստների կողմից ընդհանրապես շարժումն արտացոլելու հնարավորությունը, քանի որ շարժումը միշտ տեղի է ունենում և՛ ժամանակի և՛ տարածության մեջ։ Ուստի ճշտելով այդ դասակարգումը, պետք է ավելի շուտ նշել այն, որ արվեստի ողորմ տեսակներ (նյութի հետ կապված) դիմում են գերազանցապես, բայց ոչ բացառապես տարածական, իսկ մյուսները՝ ժամանակային բազմազանության բացահայտմանը։ Սակայն թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը ընդունակ են արտացոլելու իրական շարժումը (այսինքն և՛ ժամանակի և՛ տարածության մեջ), միայն թե տարրեր ձևով, ըստ նրանց նյութի և միջոցների։ Տարածական և ժամանակային արվեստների տարբերությունն այս հարցում երևում է այն բանում, որ նրանց մեջ զուգակցվում են կամ տարածության անմիջական, իսկ ժամանակի միջնորդված արտացոլումը (տարածական արվեստներ), կամ ժամանակի անմիջական իսկ տարածության՝ միջնորդված արտացոլումը (ժամանակային արվեստներ)։

Այսպես, կասկածից վեր է, որ գեղանկարչությունը, օրինակ, ի տարբերություն երաժշտության, աշխարհի տարածական բազմազանությունը անմիջականորեն ծավալելու ավելի մեծ հնարավորություններ ունի, իսկ երաժշտությունը, իր հերթին, ավելի մեծ հնարավորություններ ունի ժամանակի, տեսականության անմիջական արտացոլման համար։ Նույնքան կասկածից վեր է նաև այն, որ գեղանկարչությունը կարող է առաջ ժամանակի միջնորդված արտացոլումը, իսկ երաժշտությունը՝ տարածության միջնորդված արտացոլումը։

Այսպիսով, տարածական կամ ժամանակային արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ կարող է արտացոլել իրական շարժումը, թեև լիովին համապատասխան վերարտադրման համար նրանց հնարավորությունները սահմանափակ են, քանի որ նրանցից յուրաքանչյուրը գեղարվեստորեն լիարժեք և համոզիչ կարող է արտացոլել նյութական աշխարհի շարժման ատրիբուտներից միայն մեկը, նայած իր նյութին և միջոցներին։ Սրանով է որոշվում արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի ինչպես առավելությունները, այնպես էլ թերությունները՝ շարժման ամբողջական վերարտադրության մեջ։

Քիչ ավելի մանրամասն քննենք արվեստի այն տեսակները, որոնց արտահայտչական միջոցների սինթեզը առաջին հերթին է իրագործվում կինոարվեստի կողմից (գեղանկարչություն, գրականություն, թատերա-դրամատիկական արվեստ)։

Արվեստի շատ քիչ տեսակներ կարող են իրենց դիտելիությամբ համեմատվել գեղանկարչության հետ, որն անմիջականորեն վերարտադրում է իրականության տեսանելի պատկերը նրա ձևերի, գծերի, բազմագունաներով ու գույներով հարստությամբ։ Բայց շարժումն արդեն այդ ուսյն գեղանկարչությունը կարողանում է հաղորդել միջնորդված, նրա մոմենտներից մեկի արտացոլման միջոցով, ըստ որի մենք կարող ենք մասնակիորեն դատել շարժման նախորդ և հաջորդ փուլերի մասին, ըստ որում այդ արտահայտչականությունը ամեն անգամ կախված է լինում նկարչի վարպետության աստիճանից, ստատիկորեն անշարժ առարկաներին դինամիկություն հաղորդելու հմտությունից։ Միաժամանակ ոչ մի նկար, անկախ վարպետությունից, երբեք չի կարող անմիջականորեն վերարտադրել ձայները, պատկերված թուշումների երգը, մարդկանց կենդանի խոսքը, մարմինների և առարկաների հանած զանազան աղմուկները, ճիշտ այնպես, ինչպես ոչ մի նկար չի կարող ամբողջականորեն արտացոլել շարժումը անմիջականորեն, այսինքն՝ տարածության և ժամանակի մեջ։ Անգամ շարժման միևնույն պրոցեսի միմյանց հաղորդող մոմենտները վերարտադրող նկարների շարքը չի կարող լուծել այս խնդիրը, չի մոտենցում շարժումը ժամանակի մեջ անմիջականորեն արտացոլելուն։ Այս դեպքում ևս դիտողն ստիպված է լինում կենտրոնացնել ուշադրությունը շարժման առանձին փուլերի, մոմենտների վրա, որոնք ֆիքսված են նկարչի կողմից, որի հետևանքով ձեռք չի բերվում ընդհանուրության և անընդհատության միասնության ընկալման էֆեկտը, որով բնորոշվում է շարժումը ունալ իրականության մեջ, իր անմիջական կեցություն մեջ։ Գեղանկարչության ոլորտը իրականության լայն շրջանից ավելի քան անմիջական, տեսանելի արտացոլումն է։

Տարածության և ժամանակի մեջ շարժման անմիջական արտացոլումը մատչելի է արվեստի այնպիսի տեսակներին, ինչպիսիք են, օրինակ, դրամատիկական արվեստը և պարարվեստը։ Բայց այստեղ կա մի «անհարմարություն»։ այն արտահայտվում է նրանում, որ գեղարվեստական ձևի գոյությունը արվեստի այս կատարողական տեսակներում համընկնում է նրանց ստեղծման ակտի հետ։ Այս տեսակներում արվեստի ստեղծագործությունները

շեն կարող գոյութիւն ունենալ ինքնուրույն, իրենց ստեղծողից անկախ:

Ինչպէս տեսնում ենք, դրամատիկ արվեստը և գեղանկարչութիւնը իրենց մի շարք հատկանիշներով կարծես հակոտնայան։ Գեղանկարչութիւնը մատչելի է շարժման լոկ առանձին մոմենտների արտացոլումը, բայց դրա փոխարեն նրա երկերը ստեղծվելուց հետո գոյութիւն ունեն ստեղծագործողից անկախ։ Իսկ դրամատիկ արվեստում, արվեստի ստեղծագործութիւնը՝ գեղարվեստագետից անկախ գոյութիւն անհնար լինելը զուգակցվում է շարժումը անմիջականորեն արտացոլելու, հաղորդելու հնարավորութիւն հետ։ Եւ միանգամայն ակնհայտ է, որ շի կարելի չէ դադարեցնել գեղանկարչական կամ դրամատիկ արվեստի սահմանները, նրանցից մեկին մյուսի հատկանիշները տալով և, ըստ որում, աշխատելով պահպանել նրանց որակական որոշակիութիւնը, յուրահատկութիւնը։

Սակայն, եթե գեղանկարչութիւն և դրամատիկ արվեստի արտահայտչական որոշ հնարավորութիւնների և առանձնահատկութիւնների համատեղումը նրանցից մեկի շրջանակներում անհրեարին է, ապա նրանց սահմաններից դուրս դա հնարավոր է դառնում արվեստի այնպիսի քնազաւառում, ինչպիսին է կի՛նը, որի ստեղծագործութիւնները, նրա տեխնիկական հնարավորութիւնների շնորհիւ, կարող են և անմիջականորեն հաղորդել, արտացոլել շարժումը և գոյութիւն ունենալ իրենց ստեղծագործողից անկախ։ Եվ ինտարվեստի տարածական և ժամանակային հզորութիւնը նրան վեր է ածում համարյա թե ամենադինամիկ արվեստի՝:

Արվեստի միակ տեսակը, որն իր տարածական — ժամանակային հնարավորութիւններով մոտենում է կինոյին, գրականութիւնն է։ Այս հնարավորութիւններով գրականութիւնը պարտական է գեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու իր հիմնական նյութին և զենքին՝ լեզվին, որի շնորհիւ նա փակագետ անսահմանափակ հնարավորութիւն է ստանում շարժումը ժամանակի և տարածութիւն մեջ միջնորդած ձևով արտացոլելու համար։ Բայց միայն միջնորդած, քանի որ գրականութիւնը մատչելի է գեղարվեստական ստեղծագործութիւն գործող անձանց (պերսոնաժներին) միայն ներքին և արտաքին խոսքի անմիջա-

¹ М. Баскин, За изучение специфики киноискусства, «Искусство кино», 1955, № 2, стр. 75.

կան արտացոլումը։ Սակայն խոսքի շնորհիվ միջնորդված արտացոլման համար գրականության ունեցած հնարավորութիւններն այնքան մեծ են, որ նա անալիտիկ արվեստ լինելով հանդերձ, կարողանում է խոսքի օգնութեամբ և նրա հիման վրա վերապատկերել քանդակը, երաժշտութիւնը, գեղանկարչութիւնը, պարը, ճարտարապետութիւնը, դրամատիկ գործողութիւնը, այսինքն իր միջոցներով իրականացնել արվեստների յուրատեսակ սինթեզը։

Համագրելով կինոն արվեստների թվարկված տեսակների հետ, կարելի է նկատել մի շարք ընդհանուր գծեր, որոնք մերձեցնում են նրանց։ Իզուր չեն ուսանք գտնում, որ կինոն՝ շարժվող գեղանկարչութիւն է, ուսանք էլ դիտում են այն տրպես խոսող և տեսանելի դարձած գրականութիւն, երրորդները՝ որպես Ֆիքսված թատրոն։

Մեր կարծիքով այս երեք տեսակետներից յուրաքանչյուրը, թեև որոշ ճշմարտութիւն է պարունակում, բայց միաժամանակ միակողմանի է, այդ պատճառով էլ անբավարար։ Կինոյի միակողմանի նմանեցումը՝ գեղանկարչութեանը, գրականութեանը կամ էլ դրամատիկ-թատերական արվեստին սխալ կլիներ, քանի որ կինոն նրանց հետ ոչ միայն նմանութիւններ, այլև տարբերութիւններ ունի։ Եվ դա զարմանալի չէ, քանի որ կինոն սինթետիկ արվեստ է և նրա մեջ կարելի է հայտնաբերել այդպիսի տարբերութիւններ ու նմանութիւններ արվեստի նաև մյուս տեսակետների հետ։

Եվ իսկապես, իր առարկայական դիտելիութեամբ կինոն մոտ է գեղանկարչութեանը, բայց գերազանցում է նրան իր դինամիկութեամբ, շարժունութեամբ։ Մյուս կողմից առավելութիւններ ցուցաբերելով գեղանկարչութեան համեմատութեամբ (շարժումը ժամանակի և տարածութեան մեջ ամբողջականորեն արտացոլելու տեսակետից), կինոն զիջում է նրան շարժման առանձին, ֆիքսված մոմենտների արտահայտչական ուժի տեսակետից (կադր և նկար)։

Գրականութեան հետ ընդհանուրը՝ իրականութեան լայն ընդգրկումը և տարածական — ժամանակային հզորութիւնն է, որը կինոյի մեջ, շնորհիվ աշխարհի տեսանելի և հնչող կողմերի սինթեզի, ի տարբերութիւն գրականութեան, անմիջական արտացոլման հնարավորութիւն է ստանում։

Այս դեպքում թերևս ավելի ընդունելի լինի երրորդ տեսակետը, այն, որ կինոն ֆիքսված թատրոն է։ Չէ որ թատրոնը նույն-

պես սինթետիկ արվեստ է։ Մեր կարծիքով, ֆիլմ-ներկայացումները համոզեցուցիչ ապացույց են այն թեզի, որ կինոն՝ ֆիքսված թատրոն չէ, քանի որ այդ ֆիլմ-ներկայացումները ունենալով շատ դոկումենտալ, քան գեղարվեստական նշանակություն։ Հանդիսանալով հենց ֆիքսված թատրոն, ֆիլմ-ներկայացումները զգալիորեն կորցնում են թատրոնի ներգործելությունը ու արտահայտչականությունը, ձեռք չբերելով սակայն կինոյի առավելությունները։

Ասվածն իհարկե չպետք է դիտել որպես կինոյի և թատրոնի կապի ժխտում։ Այն միայն հաստատում է վերոհիշյալ տեսական տի սխալ լինելը։ Իսկ ինչ վերաբերում է կինոյի և թատրոնի կապին, ապա այդ կապերը բազմակողմանի են և շատ հարցերում արգլանալիս։ Նախ և առաջ պետք է նշել այն, որ կինոն մոտ է թատրոնին դրամատիկ գործողության (հետևաբար նաև դերասանական և ռեժիսյորական արվեստի վարպետության) այն դերով ու նշանակությամբ, որը նա ունի այդ երկու արվեստում էլ։ Այնուհետև (և սա կարևոր է նշել), արվեստի տարբեր տեսակների միջոցների սինթեզման մեջ կինոն հենվել է թատրոնի տրագիկո-ցիանների վրա, որը շատ վաղուց է իրագործել այդ սինթեզը։ Բայց միաժամանակ, դրամատիկ գործողությունը մատուցելու մեջ կի՞նոն իր ուրույնությունն ունի, որ չի հանգում թատերականին։ դա ակնառու կերպով բացահայտվում է հենց նույն ֆիլմ-ներկայացումներում։ Ինչ վերաբերում է արվեստների սինթեզին, ապա կինոն, հետևելով թատրոնի տրագիցիաներին, բնավ չի ընդօրինակում նրան, ճիշտ այնպես, ինչպես սինթեզելով արվեստները, կինոն կուրորեն, մեքենայաբար չի կրկնում նրանց արտահայտչական միջոցները, այլ օգտագործում է դրանք, ինչպես կասեր Հեգելը, վերառնված ձևով, նրանց հիման վրա սեփական նոր միջոցներ մշակելով։ Կարելի է ասել, որ սինթետիկ արվեստ հանդիսացող թատրոնն ինքը կինոյի մեջ սինթեզվում է այլ անալիտիկ արվեստների հետ։

Կինոապարատի շնորհիվ իրականությունը արտացոլելու իր մասշտաբներով կինոն գերազանցում է թատրոնին։ Նա կարող է կատարել և՛ հեռադիտակի և՛ մանրադիտակի դեր, կարող է տալ և՛ իրականության լայն կտավներ, և՛ մարդկային դիմախառի մանրամասնություններ, ձայնի նրբերանգներ և այլն, այսինքն այն, ինչ որոշ սահմաններում է մատչելի թատերական արվեստին։ Միաժամանակ կինոն ունի և իր թերությունները թատրոնի համեմատությամբ։ Այսպես, օրինակ, կի՞նոյում բացակայում է հանդի-

ապատեցի և կատարողի կապը (կոնտակտը) արվեստի ստեղծագործութիւն կերտելու պահին, իրական գործողութիւնը և նրա ընկալումը ըստ ժամանակի շին համընկնում, ավելին, կինոն աչքի է ընկնում պատկերման երևակայական (պատրանքային) բնույթով, որը բացակայում է թատրոնում: Այնուհետև, կինոյում բացակայում է կատարման անկրկնելիութիւնը, որը կազմում է արվեստի կատարողական տեսակների ողջ հրապույրն ու հմայքը: Վերջապես, ընկալման առանձնահատկութիւնը, որը կապված է շարժման վերարտադրման մեխանիկական միջոցների հետ, որոշ չափով աղավաղում է նրա արտացոլումը:

Այսպիսով, խոսելով կինոյի և նրա կողմից սինթեզվող արվեստների փոխհարաբերութիւն մասին, պետք է նշել նախ այն, որ կինոն արդեն ոչ գեղանկարչութիւն է, ոչ գրականութիւն, ոչ էլ դրամատիկ-թատերական արվեստ (թեկուզ և վերափոխված) և երկրորդ, որ կինոն նրանց հատկանիշների ու առանձնահատկութիւնների մեխանիկական միացում չէ: Դա արվեստի միանգամայն այլ, իր բաղադրատարրերին չվերածվող, որակապես նոր տեսակ է, իրականութիւն գեղարվեստական արտացոլման ուրույն ձև, որը իր տեխնիկական հնարավորութիւնների շնորհիվ կարողանում է բարձրագույն սինթեզի մեջ օգտագործել արվեստի մյուս տեսակների այս կամ այն առավելութիւնները, որոնք մարմնավորվում են պատկերավորման և արտահայտչական նրա ուրույն միջոցների մեջ:

Այս ամենով հանդերձ, կինոյի առավելութիւնը՝ շարժումը ժամանակի և տարածութիւն մեջ լայնորեն և անմիջականորեն արտացոլելու հնարավորութիւն հարցում, ամեն կասկածից վեր է:

Հարկ է նշել, որ արվեստի բոլոր տեսակները, յուրովի արտացոլելով շարժումը, բնավ նպատակ չունեն տալ նրա ընթրինակութիւնը: Շարժման արտացոլումը ինքնանպատակ չէ, այլ սրտչակի գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրների լուծման միջոց:

Սիլ իսկապես, քանդակը կամ կտավը գեղարվեստական ոչ մի արժեք չէին ներկայացնի, եթե երևութների խորքը լթափանցելով և վերարտադրելով մարդու արտաքին ձևերը, շարտացոլին նրա ներքին աշխարհը: Այսպես, դեռևս Լեոնարդո դա Վինչին, մեծ նշանակութիւն տալով շարժվող մարդկանց պատկերմանը, շարժումը դիտում էր որպես մարդկային հոգին արտահայտելու միջոց: «Պատրաստիր Ֆիգուրաներ այնպիսի շարժումներով, — գրել է նա, — որոնք բավարար չափով կարողանան ցույց տալ

այն, ինչ կատարվում է ֆիզուրայի հոգու մեջ, այլապես քո արվեստը արժանի չի լինի գովասանքին¹:

«Եթե ֆիզուրան չի անում որոշակի և այնպիսի շարժումներ, որոնք մարմնի անդամների միջոցով արտահայտեն մարդկային հոգու պատկերացումները, ապա այդ ֆիզուրաները կրկնակի մեռած են, մեռած են դերազանցապես առնալով, որ դեղանկարչությունն ինքնըստինքյան չի ապրում, նա կենդանի առարկաների արտահայտիչն է առանց կյանքի, իսկ եթե նրանց միանում է շարժումների կենսունակությունը, ապա նրանք կրկնակի մեռած են դուրս գալիս»²:

Նույնը և երաժշտության մեջ:

Յուրովի վերարտադրելով իրականությունը, երաժշտությունը այն ենթարկում է մարդու հուզական աշխարհի շարժումը բացահայտելու խնդրին: Ավելի ճիշտ, երաժշտությունը վերարտադրում, արտացոլում է իրականության շարժումը մարդու ներքին աշխարհի շարժման պատկերավոր-հուզական բացահայտման միջոցով:

Երաժշտության կողմից իրականությունը արտացոլելու այս յուրահատկությունը հիանալի բնութագրել է Կոմիտասը: Ամեն մի արվեստ համարելով մարդու ներքին, հոգեկան կյանքի արտահայտիչ, և բնորոշելով մասնավորապես երաժշտությունը, հայ մեծ կոմպոզիտորը գիտում էր այն որպես շարժման հատուկ ձև, որը «...համապատասխանում է ներքին աշխարհի շարժողության, այլինքն զգացումների և հույզերի»³, Բայց մարդու ներքին աշխարհի շարժումները ներհունորեն հատուկ չեն նրան, այլ արդյունք են արտաքին աշխարհի ազդեցության: «Այդ մարդու ներքին աշխարհի շարժումները արդյունք են արտաքին աշխարհի շարժումների: Այսպես, միջավայրի զանազանությունը ծնունդ է տալիս զգացումների զանազանությանը: Եվ երաժշտությունը, արտացոլում լինելով զգացումների, մեզ ներկայանում է տխուր, ուրախ, վեհ,—նայելով այն միջավայրին, ուր ապրում, զգում և արտադրում է մի ժողովուրդ»⁴:

¹ Леонардо да Винчи, Избранные, М., 1952, стр. 100.

² Նույն տեղում, էջ 100—101:

³ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան, 1941, էջ 10:

⁴ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Պետհրատ, Երևան, 1941, էջ 10—11:

Չնայած շարժումը ժամանակի և տարածութեան մեջ լիովին համապատասխան վերաբրտադրելու իր բացառիկ հնարավորութիւններին, կինոն, մյուս բոլոր արվեստների նման, նպատակ չունի արտացոլել շարժումը հանուն այդ շարժման: Նա չի ընդօրինակում իրական շարժումը, այլ տալիս է նրա ուրույն կինեմատոգրաֆիական մեկնաբանումը: Դա ոչ թէ շարժում է որպէս այդպիսին, այլ պատկերավոր, որոշակի գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրներ լուծող շարժում: Ավելին, եթէ կինոն ընդօրինակիր շարժումը, օրինակ, եթէ նա իր արտացոլած ամեն մի շարժում իր իրական տևողութեամբ, տարածութեան ու ժամանակի մեջ ֆիքսեր ժապավենի վրա, ապա կինոն բուն շարժման մասին ոչինչ չէր կարողանա ասել, իսկ նման աստեղծագործութիւնը չափազանց ձանձրալի բան կլինէր: Նրա մեջ իմաստն ու գաղափարը դաճաբոված կլինէին շարժմանը, որպէս այդպիսին, և այն կրնորոշվեր ոչ թէ դինամիկութեամբ, որը կինոյի բուն ուժն ու արժանիքն է, այլ հենց ստատիկութեամբ, որքան էլ որ դա պարագոքսալ հնչի: Հետևաբար, շարժման արտացոլումը և ընդօրինակումը տարբեր բաներ են: Առաջինը հատուկ է ամեն մի իսկական արվեստին, երկրորդը արվեստի հետ ընդհանուր ոչինչ չունի:

Ուրույն շարժումը կինոյի մեջ արտացոլելու, վերաբրտադրելու գործում հսկայական դեր ունեն այնպիսի միջոցները, ինչպէս ռակոլսը (փոքրացումը), ռիթմը և հատկապէս մոնտաժը: Իհարկե, չի կարելի գերազնահատել մոնտաժի նշանակութիւնը, որը չի կարող ոչնչից որևէ բան ստեղծել: Մոնտաժի նշանակութիւնը բացահայտվում է միայն այն ժամանակ, երբ մոնտաժելու նյութ կա: Իսկ բարձրորակ նյութի առկայութեան դեպքում մոնտաժի դերը կինո-շարժման վերաստեղծման մեջ բացառիկորեն մեծ է, քանի որ նրա օգնութեամբ կարելի է հասնել մաքսիմալ դինամիկութեան, բայց և կարելի է անհմուտ մոնտաժով կործանել դինամիկ նյութը, զրկել այն ներքին դինամիկայից:

Շատ հաջող, դինամիկայով, շարժումով լի մոնտաժային անցման օրինակ է «Պատվի համար» կինոնկարի սկիզբը: Սկիզբով կառքեր—նավթի շատրվան—փրփրացող բաժակներ—զրընգում է դրամը—զընգում են բաժակները: Իր տևողութեամբ ոչ մեծ մոնտաժային այս հատվածում բացառիկ դինամիկութիւն է ձեռք բերված: Շարժումը, որ ձեռք է բերվել անցումների միջոցով, իսկապէս արտահայտիչ է: Նա հանդիսականին անմիջապէս

մտցնում է գործողութիւն միջոցներով մեծ, կարծես հանդիսանում է կինոնկարի գաղափարական-դինամիկ բնաբանը:

Մոնտաժի ոչ պակաս հաջող ձևեր ենք տեսնում «Իմ ընկերոջ մասին» կինոնկարում: Մասնավորապես կարելի է նշել, հետևյալ երկու կտորը: Հիշենք, թե ինչպես հաջորդաբար փոխարինում են միմյանց՝ դիմանկար-շնչված, դիմանկար-պատերազմ կադրերը: Այս կարճ, բայց շատ դինամիկ անցման մեջ խտացրած ձևով արտացոլված է քավական տեսական ժամանակամիջոց: Եվ այս ամենը հակիրճ, տեմպով, արտահայտիչ: Կամ, այն միջադեպը, որտեղ մոնտաժված են հետևյալ կադրերը՝ անձրև-ցանկապատ-պատշգամբ-անձրև-Ռուբենի վազքը անձրևի տակ—Արամը ցանկապատի մոտ:

Այսպիսով, շարժումը կինոյի մեծ բնավ չի համընկնում իրական շարժմանը, նրա հետ նույնական չէ և միաժամանակ հանդիսանում է ժամանակի և տարածության մեջ իրական շարժման ամենալիակատար և համապատասխան արտացոլումը արվեստի միջոցներով:

Կինոն, արվեստներից ամենաներկայացարդը, սինթեզել է մյուս արվեստները նրանց զարգացման բավական բարձր աստիճանում: Զարգացած գեղանկարչության, գրականության, երաժշտության, թատրոնի և մյուս տեսակների դերը կինոյի ձևավորման հարցում բացառիկորեն մեծ է: Իր գոյության ամենավաղ շրջանից կինոն կարողացավ օգտվել արվեստի զարգացած տեսակների բոլոր նվաճումներից:

Բայց նախ՝ արվեստների սինթեզը կինոյում կատարվեց ոչ միանգամից և երկրորդ՝ սինթեզելով արվեստները, կինոն մեքենայորեն չէր կրկնում նրանց արտահայտչական միջոցները, այլ դրանց բազայի վրա մշակում էր նորերը, սինթեզվածին ավելացնում իր սեփականը, միայն իրեն հատուկը: Եվ ինչպես մեկը, այնպես էլ մյուսը կապված էին կինոյի տեխնիկական բազայի և միջոցների ու նրանց զարգացման հետ: Ծիշտ է, կինոյի տեխնիկական կատարելագործումը, նրա տեխնիկական բազայի հարստացումն ու զարգացումը ինքնըստինքյան գաղափարական գեղարվեստական խնդիրներ չէին լուծում: Բայց օգտագործելով այդ տեխնիկական հնարավորությունները, հենվելով նրանց վրա, կինոն լայն հնարավորություն էր ստանում հարստացնելու իր երփնապնակը, նրանց բազայի վրա ծավալելու գեղարվեստական-արտահայտչական և պատկերավորման իր միջոցները: Հարստանալով փոխառնված և իր ուրույն միջոցներով, կինոն ձևավոր-

վում և հաստատվում էր որպես արվեստ: Եվ եթե սկզբում կինոն արձանագրում էր սոսկ շարժումը որպես այդպիսին, ապա հետագայում ձայն, գույն, ծավալ, ստերեոձայն և այլն ստանալով, նա ավելի ու ավելի մեծ յուրահասկութուն և ինքնուրույնություն էր ցուցաբերում:

Լույսի, լուսավորության ինտենսիվությունը, գույնը և նրա երանգներն ու պայծառությունը, ձայնի, խոսքի, երաժշտության ուժը կինոյում որոշակի բովանդակություն ու իմաստ ստացան, դարձան գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրների լուծման կարևոր միջոցներ: Այսպես, օրինակ, ձայնը, խոսքը, երաժշտությունը կինոյում դարձան ոչ միայն իրականության լսելի կողմի արտացոլման, խոսքի վերարտադրության և ներքին զգացմունքների ու հույզերի արտահայտման միջոցներ, այլև (հատկապես ստերեոֆոնիայի գլուխի շնորհիվ) անգամ հեռանկարի, խորություն, տարածության վերապատկերման միջոցներ:

Եթե հարց տրվի կինոյի ձեռք բերած միջոցների համեմատական արժեքավորության մասին, ապա առաջնության դափնին, անկասկած, պետք է տրվի ձայնին: Ձայնի մուտք գործելը իսկական ռեպլուցիա առաջ բերեց կինոարվեստում, ունեցավ այնպիսի նշանակություն, որի հետ ոչ մի կերպ չեն կարող համեմատվել նրա մյուս նվաճումները, այդ թվում նաև գույնը, որն ի դեպ, դեռ լիովին չի դարձել գաղափարական-գեղարվեստական արտահայտչականություն և պատկերավորման միջոց:

Անցումը համր կինոյից հնչունայինին՝ դա ձայնի պարզ ավելացում չէր, այլ ավելի բարձր կարգի սինթեզ: Ֆիլմի ձայնային կողմը, որն ստացվում է մարդկանց խոսակցության, երաժշտության, առարկաներից ու մարմիններից, ինչպես նաև բնության օբյեկտներից ստացվող աղմուկների ու հնչունների վերարտադրությունից, հիմնավորապես ազդեց իրականության տեսանելի կողմը վերարտադրող միջոցների օգտագործման վրա:

Այսպես, օրինակ, դերասանների շարժումների ու դիմախաղի խիստ ընդգծվածությունը համր կինոյի շրջանում փոխհատուցում էր հնչուն խոսքի բացակայությունը, բայց միաժամանակ որքան էր սահմանափակում կինոստեղծագործության գեղարվեստական կողմը: Հնչուն խոսքի երևան գալով, կինոն վերջնականապես ազատագրվեց իր գեղարվեստական կարողությունները կաշկանդող այդ մոմենտներից: Լսելին դարձավ լսելի և այդ կապակցությամբ տեսանելին սկսեց օգտագործվել իր անմիջական նշանակությամբ: Նա արդեն չէր օգտագործվում խոսքը միջնորդված

ձևով հաղորդելու համար, այլ ուղեկցում էր նրան, ընդգծում
այն, իսկ լուսթյունը, դիմախաղը (առանց ձայնի և խոսքի) դար-
ձան կինո-պատկերավորման և կինո-արտահայտչականության,
գեղարվեստական կինո-կերպար ստեղծելու միջոցներ:

Պատկերմանը ղուպահեռ հաղորդավարի (հեղինակի) լսելի
ձայնը և գործող անձանց ներքին խոսքը մտցնելը էլ ավելի ըն-
դարձակեցին կինոյի շրջանակները: Հնչում ներքին խոսքը պատ-
կերման ֆոնի վրա հանդիսացավ թատերական մենախոսույթյան
արժանի անալոգը կինոյում, առանց նրա պայմանականության:

Տեխնիկական հնարավորությունների շնորհիվ անալիզը և
սինթեզը, տարբերակումը (դիֆերենցիացիան) և միացումը (ինտե-
գրացիան) կինոյում հանդես են գալիս իրենց հակասական և
բարձրագույն միասնության մեջ:

Հենց դրանց շնորհիվ է, որ կինոն ունի ինչպես հեռագիտա-
կի, այնպես էլ մանրագիտակի հնարավորությունները: Այսպես,
կինոն հնարավորություն ունի տալ ոչ միայն բարդ սինթեզ, այլև
հաճախ այնպիսի նուրբ վերլուծություն, որը միշտ չէ մատչելի
լինում արվեստի մյուս տեսակներին (խոշոր պլան, ձայնի ուժ և
այլն):

Հնչյունային կինոյի ստեղծմամբ, համար կինոն րնականաբար
վերացավ, թեև կան եղակի գեպքեր, երբ որոշ կինոգործիչներ,
որոշակի գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրներից ելնելով
դիմել են համար ֆիլմի բնագործությանը (օրինակ «Ծարպագուն-
դը») այնպիսի շրջանում, երբ հնչյունային կինոն արդեն կայուն,
գերիշխող դիրք էր գրավում:

Այդ կապակցությամբ ուզում ենք կանգ առնել մի հարցի
վրա, որը շոշափվում է կինոարվեստի շատ ներկայացուցիչներին
կողմից և գործնական ու տեսական մեծ նշանակություն ունի:

Գոյություն ունի կինոարվեստի գործիչների մի որոշակի
խումբ, որի ներկայացուցիչները հնչյունային կինոյի սկզբունքային
հակառակորդներ են: Նրանց կարծիքով բուն կինոարվեստը համար
կինոն է, որը արտահայտում է նրա ուրույնությունը, իսկ հնչյունա-
յին կինոն, իբրև հեռանում է այդ ուրույնությունից: Այդ տեսակետը
իր գործնական արտահայտությունը գտավ աշխարհի լավագույն
ֆիլմերը որոշող միջազգային ժյուրիի վճռի մեջ: Հետաքրքրա-
կան է, որ որպես լավագույնները ընդունված ֆիլմերի ճնշող մե-
ծամասնությունը համար էր: Անվիճելի է, որ ընտրված ֆիլմերն իս-
կապես հանդիսանում են կինոարվեստի աչքի ընկնող ստեղծա-

գործութիւններու Սակայն հնչուանային կիներու նկատմամբ հղած բացասական վերաբերմունքը առարկութիւն է առաջ բերում:

Համար կիներու շատագոյնների տեսակետի հետ համաձայնվել չի կարելի, որովհետև իրավացիորեն առաջ քաշելով կիներու ուրույնութեան հարցը, նա միաժամանակ թերազնահատում է այն բնորոշող այնպիսի մի կարևոր հատկանիշ, ինչպիսին է սինթետիկութիւնը: Կիներու այս առանձնահատկութիւնն ընդունում են նրա բոլոր գործիչները:

Բայց այդ դեպքում հարց է ծագում ինչի՞ հիման վրա, ինչի՞ց ենելում համար կիներու շրջանակներում իրականացվող տարբեր միջոցների սինթեզը պետք է համարել սինթեզի վերջին թույլատրելի սահմանը, որն իբր չի կարելի անցնել առանց կիներու ուրույնութիւնը խախտելու Զէ՞ որ կինոն, ի տարբերութիւն արվեստի մյուս տեսակների, կապված լինելով տեխնիկայի զարգացման հետ, ձեռք է բերում և ձեռք է բերելու արտահայտչական նորանոր միջոցներ: Իսկ եթե հետևենք համար կիներու շատագոյնների տեսակետին, ապա պետք է, հանուն կիներու ազնայնացման, ոչ լրիվ ձևակերպված ուրույնութեան, հրաժարվենք գոյութիւն ունեցող արտահայտչական շատ միջոցներից, ակնհայտորեն աղքատացնելով կինոն և դանդաղեցնելով նրա զարգացումը:

Համար և հնչուանային կիներու փոխհարաբերութեան հարցը, մեր կարծիքով, ավելի ճիշտ կլինի դնել հետևյալ կերպ:

Համար և հնչուանային կինոն արվեստի երկու տարբեր տեսակներ չեն, այլ միևնույն սինթետիկ արվեստի զարգացման երկու փուլը: Դրանք, փաստորեն կինոարվեստի երկու ենթաձևեր են, որոնցից երկրորդը առաջինի համեմատութեամբ ավելի բարձր է, քանի որ արտահայտչական միջոցների սինթեզը նրանում կատարվում է ավելի բարձր աստիճանի վրա: Ըստ որում, իր զարգացման բոլոր փուլերում կինոն հանդես է գալիս գերազանցապես (բայց ոչ բացարձակապես) որպէս տեսողական արվեստ: Ծվ պատահական չէ, որ կինո-արտահայտչականութեան առ կինո-պատկերավորման յուրահատուկ միջոցների ճշգրտ մեծամասնութիւնը (կոմպոզիցիա, պլան, ռակուրս, մոնտաժ, շարժում նկարահանում և այլն), հաշվի է առնում նախ և առաջ տեսողական տպավորութիւնների առավելագոյն ապահովումը:

Հնչուանային կինոն որոշ իմաստով համար կիներու ժխտումն է: Բայց դա ոչ թե բացարձակ, մետաֆիզիկ ժխտում է, այլ դիալեկտիկական ժխտում, որը պահպանում և սինթեզի բարձրագոյն աստիճանում օգտագործում է համար կիներու դրական բովանդակու-

թյունը: Իսկ դա նշանակում է, որ կատարելով իրականության տեսանկյունի և լսելի կողմերի սինթեզը, հնչյունային կինոն չի դադարում տեսողական արվեստ լինելուց, այդ պատճառով էլ չի կարող և չպետք է հրաժարվի համար կինոյի նվաճումներից:

Միջոցների սինթեզը կատարելիս պետք է հաշվի առնել այն, որ կինոն՝ որպես արվեստ, հասցեագրված է առավելապես տեսողությանը, այլ ոչ թե լսողությանը: Հանդիսատեսը գնում է կինոթատրոն ոչ թե լսելու, այլ դիտելու ֆիլմը: Ըստ որում չի կարելի հարց դնել խոսքի, խոսակցության որևէ որոշակի քանակի մասին կինոստեղծագործության մեջ: Նրանց օգտագործման մասշտաբները յուրաքանչյուր կոնկրետ դեպքում որոշվում են ստեղծագործության նյութով, թեմայով, սյուժետով և շնչ կարող նախապես որոշված լինել: Սակայն բոլոր դեպքերում էլ կինոստեղծագործության լսելի կողմի շարաշահումը ի վնաս տեսողականի հավասարապես անթույլատրելի է:

Համար կինոյի ջատագովությանը ծագեց որոշ չափով արպես աճն իրականացնող հակազդեցություն, երբ հնչյունային կինոյում (հատկապես նրա գոյության սկզբնական շրջանում) ամենազոր խոսքը որոշ չափով հետին պլանի վրա մղեց կինո-գործողությունը, դրա հետ մեկտեղ նաև համար կինոյի նվաճումները:

Ուստի ժխտելով այն տեսակետը, որի կողմնակիցները աշխատում են դուրս մղել կինոյից հնչյուն խոսքը և դրանով իսկ զերկել այն դեղարվեստական արտահայտչականության հզոր միջոցից, պետք է դատապարտել նաև հակառակը՝ խոսքը շարաշահելու, կինեմատոգրաֆիական գործողությունը նրանով փոխարինելու հակումը:

Գեղարվեստական կինոստեղծագործություն կերտելու գործում մեծ դեր ունի երաժշտությունը: Ընդոտ է, պետք է նշել, որ երաժշտությունը չի պատկանում այն արվեստների թվին, որոնց միջոցները կազմում են կինոյի ուրույնությունը, հանդիսանում են սինթետիկ կինո-կերպարի անպայմանորեն անհրաժեշտ բաղադրատարրերը: Բայց և միաժամանակ ակնհայտ է, որը երաժշտությանը դրաված դերը կինոյում այնքան մեծ է, նա այնքան օրգանապես է սինթեզվել կինոյի կողմից, որ այժմ անհնար է անգամ պատկերացնել ֆիլմեր առանց երաժշտության:

Առհասարակ պետք է ասել, որ երաժշտությունը, որպես արվեստի տեսակ, բնորոշվում է նրանով, որ համեմատաբար հեշտ է սինթեզվում մյուս տեսակների հետ, այդ պատճառով էլ աչքի է ընկնում արվեստների սինթեզի մեջ իր մասնակցության ձևերի բազ-

մաղանությամբ և նշանակությամբ: Լինելով օպերայի և երգի առաջատար կողմը, բալետի ուրույնության անխզելի բաղադրատար-րը, երաժշտությունը էական դեր է կատարում նաև դրամատիկ թատ-րոնում ու կինոյում՝ զեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու, ար-վեստի այդ տեսակների արտահայտչական միջոցներն ուժեղաց-նելու գործում:

Բայց հատկապես մեծ է երաժշտության նշանակությունը ժամանակակից հնչյունային կինոյում—որտեղ նա (ի տարբերու-թյուն համար կինոյի) դադարել է իլլուստրացիայի դեր կատարելուց և դարձել է զեղարվեստական կերպարներ ստեղծելու անբաժանելի տարր, կարևոր միջոց, որ օգտագործվում է ֆիլմի գաղափարա-կան բովանդակության ավելի խոր բացահայտման համար:

Երաժշտության այդպիսի օրգանական օգտագործումը կինոյում պատահական չէ: Դրա պատճառը (կամ պատճառներից մեկը) անկասկած ալն է, որ և՛ երաժշտությունը, և՛ կինոն թեև տարբեր ձևերով, արտացոլում են շարժումը ժամանակի մեջ, որ և՛ կինոն և՛ երաժշտությունը բնորոշվում են դինամիկությամբ: Ուստի կի-նոյի և երաժշտության կապը ավելի բնական է, քան երաժշտու-թյան և զեղանկարչության, կինոյի և զեղանկարչության, ան-զամ երաժշտության և դրամատիկ թատրոնի կապը:

Երաժշտության հիմնական խնդիրը կինոյում ֆիլմի գաղա-փարական կողմի հուզական խորացումը, հարստացումը, բացա-հայտումն է: Շնչուն կինոն ալլնա իլլուստրատիվ երաժշտության կարիքը չունի: Այնտեղ, ուր նրան ֆիլմի մեջ են մտցնում, նա պետք է օգնի գործողությանը, միմյանց կապի դիալոգի կտոր-ները, առաջ բերի անհրաժեշտ ասոցիացիաներ և զարգացնի ֆիլմի գաղափարը: Նա պետք է ուժեղացնի ֆիլմի լիրիկական և հուզա-կան կուլմինացիան և ժամանակ առ ժամանակ ծառայի որպես հու-զական լիցքաթափում¹:

Երաժշտության օգտագործման ձևերը կինոյում բազմազան են: Նա կարող է ծառայել որպես գործողության հուզական ֆոն, գործող անձանց հոգեբանական վիճակի արտահայտման միջոց, ուղեկցել գործող անձանց խոսքին, երբեմն անգամ փոխարինել նրան, կարող է նրանց տալ լիրիկական, երգիծական բնութագիր, վերապատկերել դարաշրջանը, միջավայրը և ալլն: Երաժշտու-թյունն է՛լ ավելի մեծ նշանակություն է ստանում երաժշտական ֆիլմի ժանրում, որտեղ նա վերը նշվածից բացի, գործող անձի ակտիվ դեր է խաղում, դառնում է երաժշտա-դրամատիկ կեր-

¹ Э. Ликирен, Искусство кино, М., 1956, стр. 148.

պարի ստեղծման անհրաժեշտ բաղադրատարրը («Երաժշտական պատմություն», «Վոլգա-Վոլգա», «Առաջին սիրո երգը» և այլն)։

Պետք է ասել, որ երաժշտության և կինոյի հարաբերությունը միակողմանի չէ։ Այստեղ առկա է իսկական փոխադարձ ներգործություն և օգնություն։ Այսպես օրինակ, թե երաժշտությունը իր միջոցներով նպաստում է կինոստեղծագործության զարգացմանը, ապա կինոն էլ, իր հերթին, երաժշտության բովանդակության բացահայտմանը նպաստող գործը միջոց է։ Կասկածից վեր է նաև այն, որ կինոն նշանակալից շահով խթանել է ժողովրդային երաժշտության տեսակարար կշռի բարձրացմանը, երաժշտության առաջ դրել է մի շարք խնդիրներ, որոնք մինչ այդ նա չէր լուծում։

Կա այնպիսի կարծիք, թե երաժշտությունը կարող է կինոֆիլմի իսկապես դրամատուրգիական մասը հանդիսանալ միայն այն դեպքում, երբ չի կարող կատարվել, գոյություն ունենալ կինոֆիլմից անշատ (խոսքը երգերի մասին չէ)։ Ըստ որում նկատի է առնվում կինոֆիլմի համար զրկած երաժշտությունն ամբողջապես, բայց չի բացառվում առանձին հատվածների ինքնուրույն կատարման հնարավորությունը։

Այս տեսակետը արգարացի է միայն այն առումով, որ բնորոշում է երաժշտության ու կինոյի օրգանական սինթեզի այնպիսի առավելագույն աստիճանը, երբ երաժշտությունը ասես լիովին ձուլվում է միասնական սինթետիկ կինոկերպարի մեջ, ճիշտ այնպես, ինչպես անբաժանելիորեն ձուլվում են տարրեր բաղադրատարրերը այլ սինթետիկ արվեստների կերպարներում։

Կա նաև այլ կարծիք, որի համաձայն ֆիլմի երաժշտության որակը, որոշվում է հենց նրա ինքնուրույն կատարման հնարավորությամբ։ Նման դեպքերում վկայակոչում են «Ալեքսանդր Նևսկի» ֆիլմի համար Ս. Պրոկոֆևի գրած երաժշտությունը, որը (լինելով կինոյի մեջ երաժշտության օգտագործման լավագույն նմուշ) ստացել է ֆիլմի թեմային և նյութին ներդաշնակող ինքնուրույն ստեղծագործության նշանակություն։

Մեր կարծիքով, այդ հարցը քննարկելիս պետք է ելնել ոչ այն բանից՝ կարո՞ղ է արդյոք, թե՛ չի կարող կինոյի երաժշտությունը ինքնուրույն կատարվել (պրակտիկական վկայում է թե՛ մեկ, թե՛ մյուս տեսակետի օգտին), այլ այն բանից՝ իլյուստրատիվ է արդյոք այդ երաժշտությունը (բառի վաղ իմաստով) թե՛ կազմում է կինոֆիլմի դրամատուրգիայի օրգանական մասը։ Այսինքն պետք է նպատակ ունենալ պարզել այն, թե կինոյի մեջ

երաժշտութիւնը ծավալվող գործողութեան հետ ներդաշնակ է ապրում արդոք, և ոչ այն, թե կարող է երաժշտութիւնը ապրել կինոյից դուրս թե չի կարող։ Եվ եթե երաժշտութիւնը, ապրելով ֆիլմում, կարող է ապրել նաև նրանից դուրս («Մանրունք» ֆիլմի համար Ղ. Սարգսնի գրած երաժշտութիւնը), ապա դա նույնքան լավ է, որքան և այն, երբ երաժշտութիւնը, ֆիլմի մեջ իսկական կյանքով ապրելով, նրանից դուրս երկրորդ կյանք չի ստանում (Ա. Հարութչանյանի գրած երաժշտութիւնը «Ուրվականները հեռանում են լեռներից», «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմերի համար, Ա. Բարաշանյանի գրած երաժշտութիւնը «Անձամբ ճանաչում եմ» ֆիլմի համար և այլն)։ Բայց շատ վատ է, երբ երաժշտութիւնը, չձուլվելով դրամատիկ գործողութեան հետ, կարող է ինքնուրույն գոյութիւն ունենալ։ Ըիշտ է, դա կարող է տեղի ունենալ ոչ միայն երաժշտութեան, այլև ֆիլմի ողջ դրամատուրգիայի ցածրորակութեան հետևանքով, սակայն երկու դեպքում էլ դա կվկայի այն մասին, որ այդ երկու արվեստների սինթեզը չի կայացել։

Անենք որոշ հետևութիւններ.

1. Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակ, իրականացնելով իր ճանաչողական խնդիրը, օգտագործում է ուրույն նյութ, արտահայտչական միջոցներ, լեզու, որոնք իրենց կնիքն են դնում գեղարվեստական կերպարների ընդլսթի և յուրատեսակութեան վրա։ Արվեստի յուրաքանչյուր տեսակի արտահայտչական միջոցները ամբողջութեամբ, մի կողմից նրա առաջ որոշակի սահման է դնում իրականութիւնն ընդգրկելու, արտացոլելու գործում, մյուս կողմից, պայմանավորում է նրա առավելութիւնները արվեստի մյուս տեսակների համեմատութեամբ։

2. Սակայն այդ սահմանները, միանգամայն իրական լինելով, միաժամանակ բացարձակ չեն, անշարժ չեն, քանի որ ասոցիատիվութեան հիման վրա արվեստի տեսակները հնարավորութիւն են ունենում իրականութեան կողմերից մեկի անմիջական արտացոլման միջոցով մոտեցնել նրա ըմբռնմանը իր ամբողջական միասնութեան մեջ։ Արվեստի տեսակների արտահայտչական հնարավորութիւնների ընդլայնումը ընթանում և ինչպես նրանցից յուրաքանչյուրի շրջանակներում, իրենց տրամադրութեան տակ եղած նյութի և միջոցների ավելի կատարյալ օգտագործման հիման վրա, այնպես էլ արվեստի տեսակների փոխգործողութեան ճանապարհով, որի բարձրագույն արտահայտութիւնը սինթետիկ արվեստներն են։

3. Արվեստի առավել սինթետիկ տեսակը կինոն է, որն իր

մեջ է ներառել արվեստի համարյա բոլոր մյուս տեսակները՝
մեծ առավելություն ունենալով արվեստի մյուս տեսակների
նկատմամբ շարժումը ամբողջական ձևով ժամանակի և տարա-
ծության մեջ արտացոլելու հարցում, կինոն, միաժամանակ, ունի
և իր թույլ կողմերն ու թերությունները։ Կինոպատկերավորման
և արտահայտչականության ուրույն միջոցների, նրա ուժեղ կող-
մերի ու առավելությունների ճիշտ ըմբռնումն ու օգտագործումը՝
գեղարվեստական կինո-երկ ստեղծելու հաջողության գրավա-
կանն է։

Ժ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

ԿԻՆՈԴՐԱՄԱՏՈՒԳԻԱՅԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ՎԻՃԵԼԻ ՀԱՐՑԵՐԻ
ՇՈՒՐՋԸ

«Կինասցենարը... Դա աշխարհի մի մա-
սի նախագիծն է շարժման մեջ»:
(Ա. Դավթենկո)

Սցենարական արվեստի հարցերը արդի կինոարվեստի թերևս
ամենալիճելի հարցերն են:

Ո՞րն է կինոգրամատուրգիայի էսթետիկական դեմքը, ի՞նչն
է կազմում նրա գեղարվեստական սպեցիֆիկան—ահա հարցեր,
որոնք այսօր տարաձայնությունների տեղիք են տալիս մեր կի-
նոյի տեսական, քննադատական և պրակտիկ աշխատողների
շրջանում:

Այդ տարաձայնությունները պայմանավորված են կինոգրա-
մատուրգիայի բարդ, որոշ առումով նույնիսկ հակասական ներ-
քին էությունով: Մի կողմից կինոգրամատուրգիան սերտորեն
կապված է գեղարվեստական գրականության հետ (գեղարվեստա-
կան խոսքը հանդիսանում է այն միակ «շինանյութը», որով կա-
ռուցվում է սցենարական կերպարը)՝ մյուս կողմից կինոգրամա-
տուրգիան օրգանական կապի մեջ է կինոարվեստի հետ (այն
ծագել է կինեմատոգրաֆիային ծառայելու համար):

Արվեստի երկու տարբեր տեսակներ՝ գրականություն և կի-
նո, երկու տարբեր էսթետիկական բնույթ և որակ, գեղարվեստա-
կան կերպարի ստեղծման տարբեր միջոցներ ու հնարներ: Ար-
դյոք այդ արվեստներից որի՞ գեղարվեստական լեզուն պետք է
գերիշխի կինոգրամատուրգիայում, ի՞նչ սկզբունքներով պետք
է ստեղծագործի կինոգրամատուրգը, ի՞նչ է նա ստեղծում լիար-

ժեք գրական երկ, թե՛ կինեմատոգրաֆիական արվեստի լիարժեք գործ և, վերջապես, ո՞րն է այն ուղին, որով պետք է դարգանա կինոդրամատուրգի վարպետությունը:

Այս կարևոր, պրակտիկ հարցերն են, որոնց շուրջը կարծիքները բաժանվում են երկու հիմնական խմբի: Ոմանք կինոդրամատուրգիայի սպեցիֆիկական կապում են գեղարվեստական գրականության հետ, համարելով այն կինեմատոգրաֆիական արվեստի գրական-գեղարվեստական հիմքը. այս գեպքում կինոդրամատուրգիան դիտվում է որպես գրական ստեղծագործության մի նոր բնագավառ¹: Մյուսները կինոդրամատուրգիայի սպեցիֆիկական կապում են միայն կինեմատոգրաֆիայի հետ և ժխտում գեղարվեստական գրականության հետ ունեցած նրա գեղարվեստական, որակական կապը: Այդ կապը նրանք դիտում են որպես ձևական կապ, ընդունելով միայն, որ թե՛ կինոդրամատուրգիան, և թե՛ գեղարվեստական գրականությունը գրավոր խոսքի ասպարեզ են²:

Ինչպես հետազայում կտեսնենք, գրավոր խոսքով օգտվելու հանգամանքն էլ գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների (հետևաբար որակական, էսթետիկական) ընդհանրությունն է ստեղծում կինոդրամատուրգիայի և բուն գրականության միջև:

Ներկա հոգվածը նպատակ ունի որոշ շփոթվ պարզաբանել այս վերջին հարցը:



«Սա գտնվում եմ «Նեկրասով» նալի վրա... Դիմիս վերևում ճախրում են թռչունները, հուզում ինձ: Մանկուց են հուզում ինձ երեկոյան երկնքում ճախրող թռչունները:

Ինձ մոտենում է միջին տարիքի մի մարդ: Ո՞վ է նա—ուսուցիչ՞, ինժեներ՞, այգեգործ—ես չգիտեմ: Բայց նրա մեջ ինձ հա-

¹ Այս կարծիքի կողմնակիցներն են սովետական կինոարվեստի խոշորագույն գործիչների ճնշող մեծամասնությունը՝ Ա. Դոժժևեկո, Ս. Գերասիմով, Մ. Ռոմմ, Ի. Կոնֆից, Ն. Գաբրիլովիչ, Մ. Պապաև և շատ ուրիշներ (սեռ հոգվածների ժողովածուներ՝ «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», Госкиноиздат, М., 1952; «О киносценарии», Госиздат «Искусство», М., 1956; «Вопросы кинодраматургии», Госиздат «Искусство», вып. 1, М., 1954 и вып. 2, М. 1956).

² Л. Коалов, «О кинематографической природе сценария», (սեռ՝ «Вопросы киноискусства». Сб., Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 51—76), А. Вартаков, «О природе киносценария» (սեռ՝ «Искусство кино», Журнал, № 2, 1959, стр. 30—56).

մար մի ինչ-որ մտերիմ և հարազատ բան կա: Մենք երկուսս երբեմնի, վաղ մանկության տարիներին, ռտաբորիկ թափառել ենք մեր ժողովրդի այս մեծ գետի անարատ գետափերում, խմել նրա փափուկ ջուրը: Նա երջանիկ է, որ ես լողում եմ հարազատ գետի վրայով, իսկ ես Իրջանիկ եմ, որ լողում է նա, լողում են այս աղբիկներն ու տղաները, այս երկու զույգ նորապսակները իրենց առաջին կրծքի երեխաներով, այս գեղեցիկ գետորդները, այս խոհական կոլտնտեսականները: Նա կամացով հարց-եում է ինձ.

— Այդ զո՞ւք եք:

Ես ասում եմ.

— Այո...»:

Ի՞նչ է սա, գեղարվեստական երկից վերցրած այս հատվածը: Արվեստներից որի՞ն է պատկանում այն և ի՞նչ ժանրային ու գեղարվեստական առանձնահատկություններ ունի:

Յուրաքանչյուր քիչ թե շատ էսթետիկական կուլտուրայի տեր մարդ հեշտությամբ կորոշի, որ դա գեղարվեստական գրականության արձակ երկի մի հատված է, քանի որ չի պարունակում դրամայի կամ լիամիտի ժանրային որևէ հատկանիշ: Այնուհետև, եթե դառնալու լինենք այդ հատվածի գեղարվեստական մյուս առանձնահատկություններին, ապա նույնպես կտեսնենք, որ ամեն ինչ այստեղ ստեղծված է արձակ երկի կանոնների նկատառումով: Երևույթներն այստեղ պատմողական ազատ ոճով են նկարագրված. նրանց պատկերներն ընթերցողն ընկալում է միշտ-նորդված ձևով՝ հերոսի հույզերին ու մտքերին մասնակից լինելով: Պատմողի հոգեվիճակն է, որ լուծում է հատվածի հիմնական գեղարվեստական խնդիրը՝ ցուցադրում է խաղաղ ու երջանիկ այն միջավայրը, որում հետագայում զարգանալու են այդ երկի գեպերը:

Օրինակա՞ն է արդյոք գրելու այս ձևը, պատկերներ ստեղծելու այս միջոցը, եթե նկատի ունենանք, որ մեր առջև ոչ թե պարզապես արձակ երկ է (վեպ, պատմվածք՝ և այլն), այլ կինոսցենար (հատվածը վերցված է Ա. Դովժենկոյի «Պոեմ ծովի մասին» սցենարից)։ Այս հարցի պատասխանը սկզբունքային նշանակություն ունի առհասարակ կինոդրամատուրգիայի գեղարվեստական բնույթը պարզելու գործում, քանի որ այն օրգանապես

առնչվում է սցենարում արձակ խոսքի (այսպես կոչված «նմարկայի») տեղի և դերի հետ կապված հարցին:

Սցենարական խոսքի պրոբլեմը պետք է դիտվի որպես սցենարի որակական առանձնահատկությունների հետ կապված պրոբլեմ (և ոչ որպես սցենարի էքսքանակի, ծավալի հարց, ինչպես հաճախ այդ տեղի է ունենում մեր սցենարական պրակտիկայում): Ի՞նչ էսթետիկական ֆունկցիա ունի կատարելու հեղիկայում: Այս հարցի պատասխանից մեծ շահով կախված է այն հանդամանքը, թե կինո տեսաբանը կամ պրակտիկը ինչ սկզբունքի է հետևում:

Կինոգրամատուրգիայի գրական-գեղարվեստական պատկանելիությունը ժխտող տեսաբանները, որպես օրենք, միշտ էլ պնդել են, թե խոսքը սցենարում որևէ գեղարվեստական ֆունկցիա չունի կատարելու:

Դեռևս 30-ական թվականներին կինեմատոգրաֆիական էսթետները և «տեխնոլոգիստները» համարելով, որ գրականությունն անհամատեղելի է կինեմատոգրաֆիական տեխնոլոգիայի հետ, ժխտում էին խոսքի գրական-գեղարվեստական դերը սցենարում: Նրանք պնդում էին թե «Սցենարը—դա ապագա կինոնկարի բառերով շարադրված նախագիծն է միայն»¹:

Այս տեսակետներն արդեն 30-ական թթ. երկրորդ կեսերին իրավացի քննադատման էին ենթարկվում որպես «չափազանց հնացած» («համր» կինոյի ազդեցությունը կրող) և կինոգրամատուրգիայի զարգացմանը խանգարող տեսակետներ²: Դժբախտաբար այդ տեսակետներն իրենց զգացնել են տալիս նաև այսօր:

«Սցենարը, ինչպես և ճարտարապետի գծագիրը, հանդիսանում է (ապագա ֆիլմի—Ժ. Ս.) նախակերպարը, նախագիծը, միայն թե արտահայտված խոսքի միջոցով»³, գրում է 1959 թ. Ան. Վարտանովը: Այստեղից էլ հեղինակը շափազանց վիճելի հետևությունների է հանգում սցենարական խոսքի բնույթի մասին: «Զուտ էսթետիկական դեր, ինչպես գրականության մեջ, խոսքը սցենարում չի խաղում»⁴, գրում է նա:

Հեղինակի մտքերի տրամաբանական ընթացքը շափազանց պարզ է: Եթե սցենարը նման է ճարտարապետի նախագծի, իսկ

¹ Տե՛ս Попов В. Ф., «Проблемы советской кинодраматургии», Госкиноиздат, М., 1939, стр. 73.

² Նույն տեղում:

³ Տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 51, 53.

⁴ Նույն տեղում, էջ 52:

այս վերջինս, ունենալով միմիայն տեխնոլոգիական ֆունկցիա, զուրկ է որևէ էսթետիկական էսթյունից, ապա սցենարի կառուցման միակ շշինանյութը՝ խոսքը պետք է զուրկ լինի էսթետիկական բովանդակությունից, Ըստ Ան. Վարտանույի խոսքի դերը սցենարում զուտ հաղորդակցական է¹։ Սցենարական խոսքը հանդիսանում է առարկայի կամ երևույթի նիշը միայն։ Նա այնքանով է անհրաժեշտ սցենարիստին, որքանով որ նրան հարկավոր է մի հարմար միջոց գտնել կերպարները ճշիլու համար²։ Ուստի և, եզրակացնում է Ան. Վարտանույը, «կինոսցենարում մի բառը կարող է հնչողությամբ փոխարինվել մեկ ուրիշով... եթե առարկան կամ երևույթը, որը նշանակում է այդ բառը չի փոխվում, ապա բառի փոփոխությունը ոչ մի նշանակություն չի կարող ունենալ»³։ (Ան. Վարտանույը հակված է նույնիսկ կարծելու, թե կարելի է առհասարակ հրաժարվել խոսքից սցենարում և կերպարները ճշիլ⁴ մեկ այլ ձևով, օրինակ, փոքր «կադր—նկարներով»⁵)։

Կինոգրամատոլոգիական կերպար կառուցելու խնդրում խոսքը զուտ տեխնիկական միջոց համարելով, Ան. Վարտանույը լիովին ժխտում է խոսքի որևէ զրական-գեղարվեստական հնարավոր օգտագործումը սցենարիստի կողմից։ Նա չի ընդունում, օրինակ, որ սցենարիստը կարող է հերոսի հոգեվիճակի նկարագիրը դարձնել իր ուշադրության հատուկ առարկան, քանի որ թի տարբերություն գրականության կինեմատոգրաֆիան ընդունակ չէ ոչինչ հատկապես բացատրելու...», նա կոչված է ցուցադրելու «Ուստի և սցենարիստի (նրա ետևից նաև ռեժիսորի) խնդիրն է այնպես... ցուցադրել գործող անձի մտքերին ուղեկցող արտաքին հանգամանքները, որպեսզի դիտողի համար պարզ դառնա նաև ինքը՝ միտքը»⁶։

Այսպես տրեմեն, սցենարիստն իրավունք չունի նկարագրելու, բացատրելու մտածողության պրոցեսը որպես այդպիսին, այլ պարտավոր է ցուցադրել այդ պրոցեսն արտաքին երևույթների միջոցով։ Արդյոք այս հանգամանքը չի՞ աղքատացնում ոչ միայն սցենարիստի, այլև կինոարվեստի արտահայտչական միջոցները։ Եթե ընդունելու լինենք, որ հերոսի հոգեվիճակն առանց երևույթային ցուցադրման չի կարող կինեմատոգրաֆիական

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 52.

² Նույն տեղում, էջ 51։

³ Նույն տեղում, էջ 47։

⁴ Նույն տեղում։

րնույթ ստանալ, ապա կինոարվեստը զրկվում է այնպիսի ար-
 տահայտչական, երբեմն պարզապես անփոխարինելի, միջոցնե-
 րից, ինչպիսիք են ներքին դիալոգն ու մենախոսությունը, դիկ-
 տորական կամ հեղինակային խոսքը: Ի՞նչն օրինակ կարող է
 ավելի ճիշտ և կոնկրետ արտահայտել հերոսի հոգեբանական
 բարդ մտորումները, երկմտությունները քան նրա ներքին մենա-
 խոսությունը: Առանց խախտելու մտածողի արտաքին լուսկյացու-
 թյունը, կինոն հնարավոր է դարձնում հանդիսականին լսել,
 հետևաբար և մասնակից լինել գործող անձի մտքերին ու հույզե-
 րին: Դա կարևոր է ոչ միայն իդեական տեսականից, այլև հան-
 դիսականին համապատասխան էսթետիկական էմոցիայով վա-
 րակելու համար: Հիշենք ներքին մենախոսության նման մի օրի-
 նակ Մ. Մաքսիմովի «Անձամբ ճանաչում եմ» (Կամո) սցենարից:
 Բնույնի հոգեբուժական հիվանդանոցում բանտարկված և տան-
 ջանքների ենթարկված Կամոյի հոգեմիճակը պարզելու համար
 այդտեղ է հրավիրվում հայտնի պրոֆ. Շիլլերը: Կամոյի բախտը
 կախված է այն բանից, թե ինչ եզրակացություն կհանգի պրո-
 ֆեսորը: Նախորդ էպիզոդից հայտնի է դառնում, որ վերջինս
 տեղյակ է հոգեկան հիվանդությունը սիմուլյանտությունից դա-
 տելու պարզ գաղտնիքին՝ ցավ զգալիս առողջ մարդու բիրեն ան-
 կախ նրա կամքից լայնանում են: Այդ էպիզոդից հայտնի է նաև
 այն, որ պրոֆեսորը կտրականապես հրաժարվում է կեղծ վկա-
 յություն տալ Կամոյի հիվանդության մասին: Եվ ահա ոստիկանա-
 կան ներկայացուցչի ու հիվանդանոցի ղխավոր բժշկի ներկայու-
 թյամբ պրոֆ. Շիլլերը քննության է ենթարկում Կամոյին: Հասարակ
 ասեղով Կամոյի ձեռքի մեջ կատարած մխրճումները պրոֆեսորին
 բերում են այն եզրակացության, թե Կամոն իրոք հոգեկան այն-
 պիսի հիվանդությամբ է տառապում, որի ժամանակ ֆիզիկա-
 կան ցավի զգացման կորուստ է առաջանում: Սակայն աստի-
 կանական ներկայացուցչի պնդմամբ տեղի է ունենում Կամոյի
 կամքի առավելագույն փորձությունը. նրա ազդրը այրում են շի-
 կացած ասեղով: Կամոյի դեմքը մնում է նախկինի նման ան-
 շարժ, աչքերը՝ անթարթ: Սակայն անկախ նրա կամքից, բիրեն
 սկսում են աստիճանաբար լայնանալ... Պրոֆեսորն ու Կամոն
 շարունակում են անխոս նայել միմյանց աչքերի մեջ... Ի՞նչ է
 կատարվում նրանց հոգում, ի՞նչով կվերջանա այս լուռ տեսա-
 բանը. չէ՞ որ պրոֆեսորն այլևս չի կասկածում, որ իր առջև կանգ-
 նած մարդը ոչ միայն հոգեպես նորմալ է, այլև զարմանալի
 ուժեղ կամքի տեր: Ի՞նչ է մտադիր անել Կամոն, որն անշուշտ

բմբռնել է, որ պրոֆեսորն արդեն մասնակից է իր գաղտնիքին՝

Այդ հարցերը պարզելու համար հանդիսականին օգնության է դալիս ներքին մենախոսությունը: Կադրից դուրս հնչում են սկզբում Կամոյի, ապա նաև պրոֆեսորի ձայները: «Ահա, դու տեսնում ես, որ ես սիմուլյանտություն եմ անում... Դե ինչ, մատնիր ինձ, եթե կարող ես», — վճռականությամբ լի հնչում է Կամոյի ներքին ձայնը: «Աստված իմ, ինչ ամուր սիրտ ունի այս մարդը: Աստված իմ, ի՞նչ անեմ ես...»¹, — հնչում են պրոֆեսորի շփոթմունքի խոսքերը: Հանդիսականը կոնկրետ կերպով մասնակից լինելով գործող անձանց մտքերին, անմիջականորեն ներգրավվում է նրանց հոգեվիճակի սփերան: Դա ակտիվացնում է նրա էսթետիկական զգացումը, լարում է պիզոդի ընկալման պրոցեսը: Եվ երբ պրոֆեսորը հայտարարում է, որ Կամոն իրոք հոգեկան հիվանդ է, ապա հանդիսականը հանկարծակիի չի գալիս: Պրոֆեսորի այդ վճիռը նախապատրաստված էր վերը նշած ներքին մենախոսություններով, և հանդիսականի կողմից ընկալվում է տրպեմ Կամոյի կամքի անխուսափելի հաղթանակ: Ներքին մենախոսության գեղարվեստական ֆունկցիան այս էպիզոդում ոչ թե զրական է, այլ կինեմատոգրաֆիական: Այն օրգանապես բխում է էպիզոդի ներքին էությունից և առավել շափով նպաստում այդ էության բացահայտմանը էկրանի վրա:

Չափազանց մեծ է հեղինակային խոսքի (գրավոր կամ բանավոր) դերը այն դեպքում, երբ անհրաժեշտ է մի որևէ կոնկրետ գաղափար հանդիսականին հասցնել: Դրա փայլուն օրինակները մենք կգտնենք խոշորագույն կինովարպետների երկերում: Հիշենք օրինակ, Նույն Ա. Դովժենկոյի «Արսենալ» համր ֆիլմից մի տեսարան: Պատերազմի հաշմանդամ, ցարական դաժան կյանքի հարվածներից հալ ու մաշ եղած գյուղացին անխնա ծեծում է փր նույնպես ծայր աստիճան հալից ընկած խղճուկ ձիուկին, որն այլևս անզոր է ծառայելու տիրոջը: «Են՞դճ գյուղացի, խե՞ղճ ձի...», անցնում է հանդիսականի մտքով: Սակայն ֆիլմի հեղինակն ավելի մեծ, փիլիսոփայական-քաղաքական ընդհանրացման է ձգտում: «Նա հեղինակային գիր է դնում (напись) և դահլիճը դողում է սուր, նոր տպավորությունից: «Ա՛յն տեղին չես խփում, Իվան», — ասում է Դովժենկոն, և հանդիսականի համար պարզ է դառնում այդ տեսարանի էական, նվիրական իմաստը:

¹ М. Максимов, «Лично известен» (Камо), литературный сценарий, стр. 94.

Հիրավի դարմանալի է այդ տեսարանի բովանդակությունը և հեղինակային մտահղացման արտահայտության խորությունը¹, գրում է կինոռեժիսյոր Ս. Գերասիմովը, ապացուցելով հեղինակային խոսքի անփոխարինելի տեղը կինոարվեստում:

Բացի այդ ամենից, եթե սցենարիստը պարտավոր է նշելու այն բոլոր արտաքին միջոցները, որով պետք է էկրանի վրա ցուցադրվի հերոսի ներաշխարհը, ապա ո՞րն է այդ դեպքում ռեժիսյորի ստեղծագործական ֆունկցիան. նա անշուշտ վեր է ածվում սցենարիստի կամակատարի (պատահական չէ, որ Ան. Վարտանովը վերը նշված մեջբերումում սցենարիստի կողքին դրել է ռեժիսյորի անունը, զգալով երևի, որ ինքը պարզապես սցենարիստին է վերագրում ռեժիսյորի ֆունկցիան), եթե այժմ, Ա. Դովժենկոյի «Պոեմ ծովի մասին» սցենարից վերցված հատվածի մասին դատելու լինենք ելնելով Ան. Վարտանովի այն գրույթից, թե «Պոեմի խառնակությունը... անհնար է կինեմատոգրաֆիական կերպարի վերածել»², ապա այդ հատվածը գրկվում է կինեմատոգրաֆիական որևէ «իրավունքից»: Ա. Դովժենկոն ոչ մի «արտաքին հանգամանք» չի նշել, ըստ որի հնարավոր լինե՞ր հանդիսականի սեփականությունը դարձնել, օրինակ, նրա հերոսի մտքերն այն մասին, թե երեկոյան ծրկնքում ճախրող թռչունները մանկուց են հուզել նրան և այլն, և այլն:

Ի՞նչ է նշանակում սա. մի՞թե Ա. Դովժենկոն, որն իրավամբ համարվում է ղուտ կինեմատոգրաֆիական տաղանդով օժտված ստեղծագործող, անտեսել է կինոարվեստի կերպարային լեզուն և տուրք տվել գեղարվեստական գրականությանը: «Դովժենկոյի սցենարները,— գրում է Ան. Վարտանովը,— բազմախոսք են և լավ են ընթերցվում, բայց նրանց բնույթը կինեմատոգրաֆիական է»³: Թե ինչու են Դովժենկոյի «բազմախոսք և լավ ընթերցվող» (իմա-գրական-գեղարվեստական առանձնահատկություններով օժտված) սցենարները կինեմատոգրաֆիական բնույթի, հեղինակը գծախտաբար չի բացատրում: Նա լուրջյան է մատնում նաև այն հանգամանքը, թե ինչու է ինքն ստիպված լավ ընթերցվող սցենարները կինեմատոգրաֆիական համարել, քանի որ նույն այդ հոդվածում նա գրում է, թե «Սցենարական կերպարայնությունը (իմա-կինեմատոգրաֆայնությունը— Ժ. Ս.)» չի կա-

¹ Տե՛ս «О киносценарии», Сб., Госиздат «Искусство», М., 1956, стр. 101.

² Տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 50.

³ Նույն տեղում, էջ 47:

բող «ընթերցանությամբ ընկալվել»¹: (Բացի դա, նշենք, որ այդ «կինեմատոգրաֆիական բնույթը» «Պոեմ ծովի մասին» սցենարից վերցրած մեր հատվածում պարզապես գրական-գեղարվեստական ֆունկցիա է կատարում: Դովժենկոն այստեղ սկզբունքորեն է մտցնում նկարագրության պատմողական, արձակագրական ձևը: Դա նրան պետք էր կինոնկարի հանդիսավոր, էպիկական էքսպոզիցիայի համար: Հիշենք, թե ինչպես է սկսվում ֆիլմը: Տիտրերի ֆոնի վրա լողում է շոգենավը: Հնչում է ուկրաինական երգը Դենպրի մասին: Կազրից դուրս լսվում է հեղինակի ձայնը «Ես գտնվում եմ «Նեկրասով» նավի վրա... Գլխիս վերևում ճախրում են թռչունները, հուզում ինձ: Մանկուց են հուզում ինձ հրեկոյան երկնքում ճախրող թռչունները...»: Եվ այսպես հեղինակի ձայնը ցուցադրելով սցենարի հեղինակային խոսքը (այդ ամենը մենք տեսնում ենք էկրանի վրա), հանդիսականին ներգրավում է ֆիլմի գործողության մեջ: Ֆիլմի պատմողական սկիզբը Դովժենկոյին պետք էր ոչ միայն ռճական տեսանկյունից՝ դրանով նա կամենում էր ասել հանդիսականին, որ այն ամենին, ինչ ցուցադրվելու է ֆիլմում, հեղինակը ականատես է եղել):

Ա. Դովժենկոյի կինոգրամատուրգիական արվեստն այնպիսին է, որ դժվար է անտեսել նրա սցենարների գրական-գեղարվեստական արժանիքները. սակայն անհնար է ժխտել նաև նրանց կինեմատոգրաֆիական առավելությունները: Ինչպես վարվի նման դեպքում այն տեսաբանը, որը շի ընդունում, թե կինոսցենարը նախ և առաջ գրական-գեղարվեստական ստեղծագործություն է ճիշտ այնպես, ինչպես և թատերական պիեսը: Լուսթյամբ անցնել Ա. Դովժենկոյի սցենարիստական գործունեության կողքով անհնար է: Այդ նշանակալից փաստի ժառանգորդս գալու էլք չգտնելով, նման տեսաբանը հակասությունների մեջ է ընկնում: Այդ պատահել է ոչ միայն Ան. Վարտանովի, այլև Լ. Կոզլովի հետ:

Զժխտելով Ա. Դովժենկոյի կինոսցենարիների գրական-գեղարվեստական բարձր արժանիքները Լ. Կոզլովը, սակայն, զրտնում է, որ այդ արժանիքները ոչ մի դրական առնչություն չունեն Դովժենկոյի սցենարների կինեմատոգրաֆիական կողմի հետ: Դովժենկոյի սցենարական գործունեությունը, նրա կարծիքով, առապում է դուալիզմով՝ մի կողմից գրականություն, մյուսից՝ կինո²:

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 47.

² Տե՛ս «Вопросы киноискусства», Сб., М., 1958, стр. 70.

Ջանալու՛մ ապացուցել, որ սովետական լավագույն սցենարիստի ստեղծագործությունն ամենևին էլ դասական օրինակ չէ կինոդրամատուրգիայի գրական-գեղարվեստական պատկանելիությունն ապացուցելու համար, և. Կոզլովն ստիպված ժխտում է առհասարակ Ա. Դովժենկոյի սցենարական արվեստի դասականությունը՝ Ա. Դովժենկոյի սցենարների աչքի ընկնող գրական հատկությունները, — գրում է նա, — հազիվ թե արտահայտելիս լինե՞նք առհասարակ սցենարի (իմա-սցենարական արվեստի—Ժ. Ս.) տիպիկական առանձնահատկությունները¹, իսկ «Պոեմ ժովի մասին»-ի գրական արժանիքները կապված են ամենևին էլ ոչ այն բանի հետ, որ դա կինեմատոգրաֆիական սցենար է², գրում է նա:

Ա. Դովժենկոյի կինոդրամատուրգիայի գրական սկզբունքները գնահատելիս, և. Կոզլովն ու Ան. Վարտանովը միևնույն տեսական դիրքերից ելնելով, միանգամայն տարբեր եզրակացություն են հանգում: Եթե վերջինս այդ սկզբունքները Դովժենկոյի սցենարների կինեմատոգրաֆիական բնույթի արդյունք էր համարում, ապա առաջինը գտնում է, որ «Գրական սկզբունքը նրա (Դովժենկոյի—Ժ. Ս.) սցենարներում չի ենթարկված կինեմատոգրաֆիական սկզբունքին...»³:

Այս տարակարծիքությունը, ըստ երևույթին, արդյունք է այն հակասության, որ դոյություն ունի վերոհիշյալ հեղինակների տեսակետի և կինոդրամատուրգիական պրակտիկայի միջև առհասարակ:

Սցենարներում գրական խոսքի դերի նվազեցումը մինչև «հաղորդակցական», տեխնիկական նշանակության ոչ միայն հակասում է մեր լավագույն սցենարների գեղարվեստական բնույթին (սցենարները գրելու այդ սխեմատիկ ձևը Պ. Պավլենկոն դեռևս 30-ական թվականներին համարում էր սովետական կինոդրամատուրգիային խորթ՝ ամերիկյան ձև⁴), այլև իր մեջ սցենարիստի պրոֆեսիոնալ վարպետությանը վնասող տենդենց է պարունակում: Դա տենդենց է, որն անկախ նրա հեղինակի կամքից, ի վիճակի է դարկ տալ արհեստավորականության զարգացմանը կինոդրամատուրգիայում, նպաստել գեղարվեստական անավարտ,

¹ Տե՛ս «Вопросы кинокискусства», Сб., М., 1958, стр. 69.

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

⁴ Տե՛ս «Вопросы киносценарии», Сб., вып. 1, М., 1954, стр. 318.

դրական որակով թույլ, «օրպական» սցենարների երևան գալուն (մանավանդ, որ իր հոգվածում Ան. Վարտանյանն անկեղծորեն առիթ է տալիս այդ բանին՝ արձակ երկի կերպարը, գրում է նա, «արդյունք է ստեղծագործական ակտի, սցենարական կերպարը՝ դրա սկիզբն է միայն: Միամտություն է սկզբնական փուլից պահանջել այն, ինչ կարող է տալ միմիայն վերջնականը», «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 49)։

Սցենարական խոսքի գրական-գեղարվեստական «իրափունքները» ունահարման դեմ ակտիվ պայքար են տարել մեր կինովարպետները: «Անփութությունը դեպի սցենարի խոսքը, որը մինչև այժմ էլ գոյություն ունի հին, արհեստավորական տենդենցների շնորհիվ, իրականում ոչ այլ ինչ է, բայց եթե գրական կուլտուրայի պակաս»¹, գրել է Ա. Դովժենկոն իր «խոսքը գեղարվեստական ֆիլմի սցենարում» հոդվածում: Մեկ այլ խոշոր կինոռեժիսոր՝ Մ. Ռոմմը իր «Գրականություն և կինո» հոդվածում բնագծում է խոսքի առանձնահատուկ դերը սցենարում «էկրանից արտասանված խոսքը շատ ավելի «ծանրակշիռ» է, քան թղթի վրա գրված կամ թատրոնի բեմից արտասանված խոսքը»²: (Նշենք, որ Ան. Վարտանյանը բառի դերը երկրորդային է համարում ոչ միայն սցենարական արձակում, այլև, որն առավել տարօրինակ է՝ դիալոգում: Նա գտնում է, որ բառը կինոդիալոգում ինչ-որ «իմպրովիզացիոն բնույթ է կրում...», «Искусство кино» № 2, 1959, стр. 53: Հիշենք, որ ըստ 30-ական թվականների «տեխնոլոգիստների» դիալոգը կարող էր զարգանալ կամ ծնվել նկարահանումների ժամանակ, շնորհիվ իր տարերային բնույթի): Սովետական խոշոր կինոդրամատուրգ Ե. Գաբրիելովիչը գտնում է, որ «կինոդրամատուրգ լինելու համար անհրաժեշտ է տիրապետել իսկական (և ոչ ռեմարկային) գեղարվեստական նկարագրական վարպետությանը»³ և այլն, և այլն:

Պայքարելով սցենարիստի ստեղծագործության գրական-գեղարվեստական որակի բարձրացման համար սովետական կինոգործիչները սկզբունքային, տեսական պայքար են մղում հանուն կինոդրամատուրգիայի հաստատման որպես լիարժեք գրական-գեղարվեստական երկի:

«Ինձ թվում է,— գրել է Ա. Դովժենկոն,— որ անհրաժեշտ է

1 Տե՛ս «О киносценарии», Сб., М., 1956, стр. 15.

2 Տե՛ս «Вопросы кинодраматургии», Сб., вып. 1, стр. 49.

3 Տե՛ս նույն տեղում, вып. 2, стр. 114—115.

ամեն կերպ ձգտել այն բանին, որպեսզի սցենարը հաստատվի որպես լիարժեք գրական ծանր իր բոլոր դետալներով հանդերձ¹։ Եթե սրա կողքին դնենք այն տեսակետը, թե սցենարը լիարժեք երկ է, սակայն ոչ թե գեղարվեստական գրականության, այլ կինեմատոգրաֆիական արվեստի»², ապա միանգամայն պարզ կդառնա այս երկու տեսակետների հակադիր բնույթը։



Սցենարական արվեստի սպեցիֆիկան անհնար է բնորոշել ինչպես կինոգրամատուրգիան գեղարվեստական գրականությունից, այնպես էլ կինոարվեստից անջատելու ճանապարհով։

Սցենարական վարպետության պրոբլեմի լուծումը կապված է կինոգրամատուրգիայի երկակի գեղարվեստական բնույթի պարզման հետ։

Կինոդրամատուրգիան իր էսթետիկական ինֆուռույն ծագումը չի ունեցել։ Նրան կյանքի է կոչել կինեմատոգրաֆիան իրեն ծառայեցնելու համար։ Սակայն, կինոգրամատուրգիան հասակ է առել գեղարվեստական գրականության բազմադարյան հարուստ փորձից օգտվելով միայն, նրա զառամյալ թուերին» կանգնելով։ Առանց գեղարվեստական խոսքի օգտագործման կինոգրամատուրգիան ի վիճակի չէր լինի լիարժեք գրական հիմք հանդիսանալ գեղարվեստական կինեմատոգրաֆիայի համար։ Դեռ ավելին։ Կինոգրամատուրգիայի կինեմատոգրաֆիական բնույթը ի հայտ է գալիս միմիայն նրա գրական-գեղարվեստական բնույթի միջոցով։ Այն ամենը, ի՞նչ ստեղծում է սցենարիստը՝ սյուժետ, կերպար, էպիզոդ, պատկեր, մանրամասն և այլն, և այլն սցենարում արտահայտվում է գրավոր խոսքի միջոցով։ Իսկ դա արդեն գրական արվեստ է նշանակում։

Հետևաբար, որքանով որ կինոսցենարիստի համար պարտադիր է կինեմատոգրաֆիական արվեստի արտահայտչական միջոցների գիտելիքը, առավել շահով անհրաժեշտ է գրական-գեղարվեստական միջոցներին տիրապետելը։

Ի հակադրություն Ան. Վարտանովի, մենք հակված ենք կարծելու, որ կինոգրամատուրգ զառնալու համար բավական չէ

¹ Տե՛ս «О киносценарии», Сб., стр. 16 (ընդգծումը մերն է, ժ. Ս.)։

² Ан. Вартаков, «О природе киносценария», (տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 39)։

կինեմատոգրաֆիական մտածողությունն ունենալը, կինոսցենարիստի համար նախ և առաջ պարտադիր է գրական-գեղարվեստական մտածողության ունակությունը՝ այն, ինչ կոչվում է գրական տաղանդ (հակառակ դեպքում լավագույն կինոպեդագոգները կլինեին նաև լավագույն սցենարիստներ)։

Սցենարիստի և դրոշի արվեստները հակադրել միմյանց այն առումով, թե առաջինը ստեղծում է երկ դիտողի համար, երկրորդը՝ ընթերցողի¹, լավագույն դեպքում կնշանակե սցենարիստի արվեստը զատել վատ գրականությունից, Հայտնի է, որ պլաստիկ մտածողությամբ պետք է օժտված լինի ոչ միայն սցենարիստը, այլ առհասարակ գրողը։ ՇԳրականությունը—դա պլաստիկ արտահայտչականության արվեստ է խոսքի միջոցով², գրել է Մ. Գորկին։ «Գրական արվեստի» շափազանց դժվարությունը Մ. Գորկին համարում էր մարդկանց մասին ոչ թե զբնիլ, այլ նկարելը այդ մարդկանց, ճեկարել... այնպես, ինչպես նկարում են նրանց վրձինով կամ մատիտով³։

Այդ պահանջը Մ. Գորկին առաջ էր քաշում հատկապես սովետական գրողների առջև՝ որպես բարձր ռեալիզմի գրականության ստեղծողների։ Սոցիալիստական ռեալիզմի մասին խոսելիս նա ընդգծում էր, որ «գրողը պետք է հասկանա, որ նա ոչ միայն գրում է գրչով, այլև՝ նկարում բառերով և նկարում է ոչ որպես մարդուն անշարժ ձևով պատկերող նկարիչ-վարպետը, այլ շանոմ է պատկերել մարդկանց անընդհատ շարժման մեջ, գործողության մեջ...»⁴։ Ընդգծված բառերում տրված է ոչ միայն բուն գրականության բնորոշումը։ Դա կարող է փայլուն բնորոշում լինել սցենարի և կինոարվեստի համար առհասարակ։ Երևույթներն անընդհատ շարժման և գործողության մեջ պատկերելը, մեր կարծիքով, այն գեղարվեստական սկզբունքն է հանդիսանում, որը էսթետիկական հարազատություն է մտցնում գրական-գեղարվեստական և կինեմատոգրաֆիական մտածողությունների միջև առհասարակ, գրական և սցենարական կերպար ստեղծելու գործում մասնավորապես։ Սցենարական և գրական արվեստների գեղարվեստական ընդհանրության մասին խոսելիս պետք է ելնել հենց այդ ստեղծագործական սկզբունքներից։ Այդ

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 50, 51.

² М. Горький, Собр. Соч. в 30-ти томах, т. 26, ГИХЛ, М., 1953, стр. 387.

³ Նույն տեղում, հատ. 24, էջ 171։

⁴ Նույն տեղում, հատ. 27, էջ 5 (ընդգծումը մերն է. Ժ. Ս.)։

սկզբունքներն էլ հնարավոր են դարձնում բուն գրական երկերը վերածել սցենարների, առանց խախտելու գրողի գեղարվեստական մտածողության բնույթը, նրա կերպարային լեզուն:

Այս ամենով հանդերձ, շափազանց վիճելի է թվում մեզ Ան. Վարտանովի տեսակետն այն մասին, թե «սցենարական կերպարայնությունը սկզբունքորեն տարբերվում է գրականից նրանով, որ նրա կեցությունն ձևը՝ էկրանային է»¹: (Այս տեսակետը հանդիսանում է տրամաբանական շարունակությունը հեղինակի այն դրույթի, թե սցենարը կինեմատոգրաֆիական արվեստի լիարժեք երկ է): Անշուշտ կինոգրամատուրգի համար կինեմատոգրաֆիական լեզուն պետք է ստեղծագործական սկզբունք լինի: Օրինակ, եթե գործող անձի մտքերը կարող են էկրանից հնչել որպես կինեմատոգրաֆիական ներքին մենախոսություն, իսկ՝ հեղինակային սեղմ խոսքը՝ (կինոէպիզոդը լրացնող կամ էկրանային երկի ոճը բացահայտող) որպես դիկտորական տեքստ (որը նույնպես ընդունված կինեմատոգրաֆիական արտահայտչական միջոց է), ապա միանգամայն անհնար է էկրանավորել այն գրական տեքստը, որը հեղինակի կոմենտարներից այն կողմ չի գնում (չի նպաստում տվյալ էպիզոդի զարգացմանը): Այսպես, Ա. Պապայանի «Եմ ընկերոջ մասին» սցենարում կա մի տեսարան, երբ հերոսներից մեկը՝ Արամը իր ընկերոջ՝ Ռուբենի խնդրանքով գնում է նրա սիրած աղջկան՝ Կատյային հանդիպելու և Ռուբենի մոտ բերելու Հոգու խորքում Արամը նույնպես դեպի Կատյան տածում է ջերմ զգացումներ, գուցե ավելի ջերմ, քան Ռուբենը: Ընկերասիրությունը և բուռն սերը դեպի Կատյան Արամի հոգում խռովություն են առաջացնում: Նրա այդ հոգեվիճակը բացատրելու համար սցենարի հեղինակը գրում է՝ «Ո՞վ կմտածեր, որ այս հանգիստ, լուսկյաց պատանին այժմ նման է խռովության բռնկված, կյանքի, ազատության և մարդկային արժանապատվության համար պայքարող փոքրիկ պետության»²: Այս բացատրականը լավագույն դեպքում կարող է օժանդակել ֆիլմի ռեժիսորին և Արամի դերակատարին տվյալ էպիզոդը պարզաբանելու (չնայած առանց այդ էլ ամեն ինչ պարզ է): Սակայն հանդիսականի սեփականությունը դարձնել հեղինակի այդ միտքը պարզապես անհնար է: Հեղինակը չի գտել իր միտքն

¹ Տե՛ս «Искусство кино», № 2, 1959, стр. 47.

² А. Папаян, « О моем друге», лит. сценарий, киностудия «Армен-Фильм», Ереван, 1958, стр. 67.

արտահայտող կինեմատոգրաֆիական որևէ միջոց և մնացել է դրավոր խոսքի սահմաններում: Նույնպիսի սահմանափակվածությունը և տառապում այդ նույն սցենարի մեկ այլ էպիզոդի հեղինակային մեկնարանությունը: Ռուբենը պատահամար հանդիպում է Գոհարին՝ ժառանգավոր վայրկյանական զգացմունքներ կերպարանափոխում են նրա դեմքը...»¹, գրում է հեղինակը ցույց տալու համար Ռուբենի շփոթմունքը նախկինում իր սիրած աղջկա հանդեպ: Որքան էլ որ տաղանդավոր լինի Ռուբենի դերակատարը, նա պարզապես անկարող է ճաշակալիոր վայրկյանական զգացումներով՝ կերպարանափոխել իր դեմքը: Հեղինակի այդ ռեմարկը զուրկ է էկրանի վրա ռեալականություն ստանալու հնարավորությունից: այն զուտ գրական բնույթ է կրում (ընթերցողը, եթե նրա երևակայությունը վառ է, գուցե և պատկերացնի զգացմունքների այդպիսի անասելի փոփոխումը):

էկրանի համար պիտանի և ոչ պիտանի լինելու հանգամանքն է, որ սովորական գրական և սցենարական խոսքը տարբերում է միմյանցից: Ընդունել, որ սցենարական կերպարայնության կեցությունն ձևը զուտ էկրանային է, կնշանակի շարժանցություն մեղքնկնել: Ան. Վարտանուկի այդ միտքը մեզ վիճելի է թվում նախ այն պատճառով, որ սցենարական կերպարայնությունը, ինչպես ասվեց, գոյություն միայն մեկ ձև լինի՝ գրականը: Որքան էլ որ զորեղ լինի սցենարիստի կինեմատոգրաֆիական մտածողությունը, նրա ստեղծած կերպարների կեցության էկրանային ձևը չի կարող անմիջական լինել: Սցենարական կերպարն ստեղծվում է էկրանային կերպարի վերածվելու նկատառումով և ոչ էկրանային կերպարայնությամբ: Սցենարական կերպարը չի կարող էկրանային համարվել, ինչպես և սցենարը չի կարող լիարժեք կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործություն համարվել այն պարզ պատճառով, որ այդպիսիք ստեղծվում են կինոռեժիսորի, օպերատորի, դերասանի, կոմպոզիտորի, նկարչի, մի խոսքով նկարահանող խմբի՝ յոլլ ստեղծագործական կոլեկտիվի համագործակցությամբ միայն, որպես սինթետիկ արվեստի երկ: Լիարժեք կինեմատոգրաֆիական երկ է կինոֆիլմը, էկրանի և ոչ թե խոսքի ստեղծագործությունը: Ահա թե ինչու սցենարը լիարժեք կինոերկ համարելը հարցի վուլգարացում է նշանակում և ի վիճակի չէ պարզելու սցենարական գրականության բնույթը:

Իրավացիորեն պայքարելով սցենարիմոտի պրոֆեսիոնալ կուլ

¹ А. Папаян «О моем друге», лит. сценарий, киностудия «Армен-фильм», Ереван, 1958, стр. 26.

տութեան ընդհանուր համար, Ան. Վարտանովը, սակայն, ժայ-
րահեղության մեջ է ընկել: Նրա կարծիքով սցենարական արվեստի
պակասությունները արդյունք են սցենարիստի գրական-գեղար-
վեստական մտածողության գերիշխմանը կինեմատոգրաֆիական
մտածողության հանդեպ: Այնինչ այդ պակասությունները պետք
է դիտել նախ և առաջ որպես սցենարիստի գրական-գեղարվես-
տական ունակությունների պակասության արդյունք, որպես
արդյունք նրա և՛ կինեմատոգրաֆիական, և՛ գրական մտածողու-
թյան թուլության: Հիշենք, թե ինչպիսի փայլուն կինեմատո-
գրաֆիական մտածողություն են ունեցել կլասիկ գրողները (Պուշ-
կին, Տոլստոյ, Զեյնով և այլք), նույնիսկ նրանք, որոնք չեն ճանա-
չել կինեմատոգրաֆիան: Դրա պատճառը Ս. Մ. էյզենշտեյնը
տեսնում է նրանց ստեղծագործական տաղանդի և գեղարվես-
տական վարպետության մեջ: Պուշկինի, Գրիբոեդովի, Մայս-
կովսկու, Դիկկենսի և ուրիշ շատ գրողների ստեղծագործության
կինեմատոգրաֆիական անալիզները Ս. էյզենշտեյնին բերում են
այն եզրակացության, որ շեկահ հակասություն պետի գրելու մե-
թոդի... և այն մեթոդի միջև, որով ռեժիսորի ձեռքի տակ՝ կլասք
է առնում «կինոնկարի ողջ նյութը»²: Այստեղից էյզենշտեյնը շա-
փազանց կարևոր հետևություն է անում այն մասին, թե կինո-
արվեստի «վարպետները» գրականության վարպետների օրինա-
կով, «գրական դրամատուրգիական գրի... հետ համահամասար
պետք է տիրապետեն նաև կուտուրական մոնտաժային գրի բո-
լոր ներություններին»³: Այսպիսով, սխալ է մտածել, թե միայն
կինոդրամատուրգի իրադասությունն է կազմում մոնտա-
ժային կամ պլաստիկ-պատկերային մտածողությունը, որ միայն
կինոսցենարիստն է սեղմ մանրամասների հակադրման և համա-
դրման միջոցով հասնում երևույթների ներքին էության բացա-
հայտմանը: Այդ ամենը բուն գրականության էսթետիկական լի-
զուն է կազմում. առանց դրանց, սակայն, կինոդրամատուրգիա
գոյություն չունի: Հետևաբար, կինեդրամատուրգիան լիարժեք
գրականություն է:

Կինոդրամատուրգիան գրականության ասպարեզ համարելով,
մենք ամենևին հակված չենք կարծելու, թե դրանով լուծվում է

¹ Տե՛ս, С. М. Эйзенштейн, Изб. статьи, Госиздат, «Искусство», М., 1956, стр. 274, 275.

² Նույն տեղում, էջ 285:

³ Նույն տեղում:

սցենարական հարցի» պրոբլեմը: Դա մեզ հնարավորություն է տալիս որոշել կինոգրամատուրգիայի տեսակային, կատեգորիական պատկանելությունը միայն: Ինչ վերաբերում է սցենարի սպեցիֆիկ բնույթին, ապա այն հնարավոր է բնորոշել կինեմատոգրաֆիական արվեստի էսթետիկական առանձնահատկությունները պարզելով, ճիշտ այնպես, ինչպես դրամատուրգիական գրականության սպեցիֆիկան հնարավոր է բնորոշել թատերական արվեստի առանձնահատկությունների միջոցով:



Ինչպես առհասարակ արվեստի, այնպես էլ նրա տեսակների առանձնահատկությունները պետք է փնտրել ոչ միայն գեղարվեստական կերպարի կառուցման, կոնկրետ — զգայական ձևի մեջ: Այդ առանձնահատկությունները որպես էսթետիկական, որականական առանձնահատկություններ նախ և առաջ կապված են գեղարվեստական կերպարի բովանդակության հետ: Այդ բովանդակությունն էլ իր հերթին պայմանավորված է իրական աշխարհի մի որոշակի, առանձնահատուկ կողմի արտացոլմամբ (հակառակ դեպքում կարիք չէր զգացվի արվեստի տարբեր տեսակների գոյություն): Ուստի և կինոարվեստի, դրա հետ միասին և կինոգրամատուրգիայի, էսթետիկական յուրահատուկ բնույթը պետք է փնտրել ամենից առաջ ոչ թե իրականության արտացոլման միջոցի մեջ (թե ինչպիսին է կինեմատոգրաֆիական արվեստի կերպարային ձևը), այլ արտացոլման այն առանձնահատուկ առարկայի մեջ, որը կազմում է միմիայն այդ արվեստի իրավասությունը¹:

¹ Արվեստի և նրա տեսակների սպեցիֆիկան կերպարային ձևին հանգեցնելու տենդենցը, զժրանաարար, իրեն զգացնել է տալիս ոչ միայն կինոտեսաբանների գործերում: Մինչև այժմ էլ մեր տեսական-էսթետիկական պրակտիկայում արվեստի բնորոշումը չափազանց միակողմանի բնույթ է կրում: Արվեստի սպեցիֆիկան հասարական գիտակցության մյուս բնագավառների հանդեպ ֆորմալ է համարվում (Այդ մասին տես՝ А. И. Буров «Эстетическая сущность искусства», М, 1956): Ի տարբերություն գիտության, արվեստն իրականությունը արտացոլում է զգայական, կերպարային ձևով — այս և նման տիպի բնորոշումները մուսք են գործել սովետական հին և նոր կնեցիկոպեդիաները որպես անվիճելի հշմարտություններ: Մինչդեռ նման հարցադրումը հակասում է մարքս-լենինյան խմացության թեորիայի հիմունքներին, ըստ որի յուրաքանչյուր իդեոլոգիական առարկա ունի իր ռեալ նյութական առարկան, որի հատկությունները նա անդրադարձնում է: Բացի այդ, արվեստի բնորոշումը որպես իրականության արտացոլման գեղարվեստական ձևի, անխուսափելիորեն ծնում է զանազան տիպի վուլգար և ֆորմալիստական տեսակետներ գեղարվեստական կերպարի հարցում: (Պատահական չէ բնավ, որ

Կինոն ունիվերսալ արվեստ է: Այդ նշանակում է, որ ոչ միայն բազմապիսի և բազմազան են իրականությունից պատկերման նրա միջոցներն ու հնարները, այլևս բազմակողմանի է այն օբյեկտը, որը նա կոչված է պատկերելու:

Գրականությունը նույնպես ունիվերսալ արվեստ է. իրականությունից արտացոլման մեջ գրականության համար անհասանելի ոչինչ չկա: Այդ հանգամանքը գրականության ու կինոյի միջև մեծ հարազատություն է ստեղծում: Սակայն խոսքը, մտքի գրականության ունիվերսալ միջոց լինելով հանդերձ, ի վիճակի չէ գրական կերպարներին կոնկրետ-գեղայական, ֆիզիկական տեսք տալու: Գրական կերպարները ակնառու չեն (մենք անմիջականորեն չենք տեսնում, օրինակ, Աննա Կարենինային, նրա քայլվածքը, աչքերի գույնը, չենք լսում նրա ձայնը և այլն, և այլն). ակնառու են միայն տողերը նրանց մասին: Այս տեսակետից ճշմարիտ է կինո-ռեժիսոր Ս. Գերասիմովը կինոն համարելով խոսող և տեսանելի պոեզիա¹:

Արվեստի մյուս բոլոր տեսակների հանդեպ կինոյի առավելությունը և գեղարվեստական ուժը կայանում է նրանում, որ այն երևույթների ռեալ ամբողջականությունը ակնհռու պատկերելու արվեստ է: Կյանքի այս կամ այն երևույթը պատկերելիս կինոն այդ երևույթը չի կտրում իր կենդանի միջավայրից: Կինոկերպարը (չայն առումով վերցրած) ստեղծվում է իրականության տարրեր երևույթների, դեպքերի և դեմքերի նույն ժամանակվա մեջ համատեղումից: (Որպես դրա դասական օրինակ հիշենք Ս. Էյզենշտեյնի «Պոստյոմկին» գրահանալը: Ֆիլմի «Օգեսական աստիճանների» հայտնի էպիզոդը: Գրոհի անցած կրակող զինվորներ, խուճապի մատնված ամբոխ, սպանվող կանայք, երեխաներ, ծերունիներ... այս ամենի համատեղումն է, որն ստեղծում է էպիզոդի այնպիսի տեմպոռիթմիկական կյանքը, որը հնարավորություն է տալիս ընկալել այն որպես իրական դեպք: Մինչդեռ գրականությունն անզոր է միաժամանակ, համատեղ նկարագրել նույնիսկ երկու գործողություն):

Ան. Վարտանովն իր հոդվածի վերջում հանգում է սցենարի առանձնահատկությունների ֆորմալ լուծմանը. նա գրում է, թե սցենարական կերպարը «ապագա կինեմատոգրաֆիական կերպարի տեղին է» միայն, որի մեջ, ըստ նրա ձևի, ֆիլմի ռեժիսորը լցնում է նյութը՝ «կինեմատոգրաֆիական րովանդակությունը» («Искусство кино», № 2, 1959, стр. 55).

¹ Տե՛ս. «Вопросы мастерства в советском киноискусстве», М., 1952, стр. 11.

Ռեալ կյանքի անմիջական և բազմակողմանի մարմնավորումը, որին ակնհայտես է լինում հանդիսականը կինոյում, կազմում է կինեմատոգրաֆիական արվեստի գեղարվեստական էությունը: (Դա կինոյին դարձնում է արվեստներից ամենանշմարտանմանը և ամենակարևորը ժողովրդի փաթեթիկական դաստիարակության գործում: Դրանում է կինոյի ճանաչողական մեծ ուժը, նրա մասսայականության զաղտնիքը):

Սահման չճանաչելով իրականության պատկերման գործում, կինոն, սակայն, ինչ նյութի էլ որ դիմելիս լինի, փնտրում և գտնում է արտացոլման իր սպեցիֆիկ առարկան, իր օբյեկտը՝ կյանքն իր ակնառու, իրական շարժման և զարգացման մեջ:

Այդ օբյեկտն այնպիսին է, որ պահանջում է պլաստիկ արտահայտչականություն, սակայն կերպարվեստն ի վիճակի չէ այն պատկերել իր կերպարների անշարժ և «համր» լինելու պատճառով: Այդ օբյեկտը կարող է իր էությունը դրսևորել շարժման, գործողության մեջ միայն, սակայն երաժշտությունը՝ ձայների դինամիկ շարժման և զարգացման անզուգական արվեստը անզոր է պատկերել այն իր կերպարների խիստ միջնորդած (ոչ անմիջական, ոչ կոնկրետ) բովանդակության և իդեականության պատճառով (խոսքը ոչ ծրագրային, սիմֆոնիկ երաժշտության մասին է): Այդ օբյեկտն անզոր է իր ամբողջականության մեջ պատկերել նույնիսկ այնպիսի սինթետիկ արվեստ, ինչպիսին թատրոնն է. բեմի քառակուսին սահմանափակում է թատերական գործողության հնարավորությունները:

Այդ բոլոր սահմանափակումներից ազատ է կինոն: Գրականության նման, գրականության միջոցով, «սանձելով» ժամանակն ու տարածությունը¹, կինոն իրեն է ենթարկում հասարակական, կենդանական և բուսական աշխարհները... Նա «թռչում է» արհեստական արբանյակների հոտից և պատմում մարդկանց կոսմիկական կյանքի մասին, ընկղմվում է օվկիանոսների խորքը և ջրերի զաղտնիքը ցուցադրում մարդկանց... Խոսք, ձայն, գույն, շարժում, գործողություն, դիմախաղ, մեջախաղ, ռակուրս, պլանային փոփոխումներ, կոմպոզիցիա, մոնտաժ՝ այս բոլոր արտահայտչական միջոցները կինոն, որպես երիտասարդ արվեստ

¹ Ժամանակի և տարածության հարցում գրականության և կինոյի կապի մասին տե՛ս Ստ. Ленартович, «Организация времени и пространства в произведении киноискусства» (Сб. «Вопросы киноискусства», М., 1958, стр. 323—357):

վերցնում է հին արվեստներից իրական կյանքի ճշմարտաման
պատկերն ստեղծելու համար (Կինոյի սինթետիկ լեզուն հենց
պայմանավորված է նրա արտացոլման օբյեկտի սինթետիկական
բնույթով)։



Կյանքը որպես ամբողջական պրոցես՝ շարժման և դորժողու-
թյան մեջ պատկերելու ֆունկցիան է, որ պետք է կինեմատո-
գրաֆիայից փոխ առնի կինոգրամատուրգիան։ «Կինոսցենարը...
դա աշխարհի մի մասի նախագիծն է շարժման մեջ»¹, գրել է Ա.
Դովժենկոն։ Այստեղ շափազանց դիպուկ են արտահայտված կի-
նոգրամատուրգիայի վական կողմերը։ Կինոսցենարիստը պար-
տավոր է, նախ և առաջ, երևույթները պատկերել իրենց կյանքա-
յին մասշտաբայնությամբ. դեպքերն ու դեմքերը նկարագրելիս, նա
պարտավոր է ցուցադրել դրանք իրենց իրական՝ հասարակական,
սոցիալական ամբողջականությունից մեջ, արվեստագիտական լեզ-
վով ասած՝ ցուցադրել տիպական երևույթներ, կատարել գեղար-
վեստական ընդհանրացում։ Սցենարիստը պետք է ձգտի այն բա-
նին, որ թվա, թե «աշխարհից մի կտոր» է ցուցադրում նա։ Այս
պահանջի անտեսումն է, որ մեր կինոարվեստում ստեղծել է այս-
պես կոչված «մանրաթեմայականությունը» («мелкотемье»)։
Իրականում գոյություն չունի մանր թեմա արվեստի համար. կա
միայն թեմայի մանրացում, նրա հնարավոր, ռեալ մասշտաբների
շնչին, սահմանափակ մեկնաբանումը։ Միանգամայն իրավացի է
Ս. Գերասիմովը նշելով, որ ճշմարիտ կլինի մեր կինոգրամա-
տուրգների մանրաթեմայականությունը անվանել «մանրախոհու-
թյուն» («мелкодумье»)՝ սովորական բեկտորիստական մանրա-
խոհություն, որտեղ բացակայում է մեր կյանքի երևույթների
ընդհանրացումը²։

Այնուհետև, սցենարիստի պարտքն է հիշել կինեմատոգրա-
ֆիական արվեստի մյուս անհրաժեշտ օրենքը՝ երևույթները պատ-
կերել անընդհատ շարժման մեջ։ Այդ նշանակում է՝ բացահայտել
երևույթների ներքին հակասությունները, ցույց տալ նրանց
դորժունեություն բնույթը և զարգացման հեռանկարները։ Սցե-

¹ Տե՛ս «О киносценарии», М, 1956, стр. 16.

² Տե՛ս Газета «Комсомольская правда», от 12. 5. 1959, № 109.

նարիստի նրկը պետք է լայն ցուցադրական հնարավորություններ տա ռեժիսորին: Կինեմատոգրաֆը ակտի, գործողության արվեստ է՝ ուստի և կինոգրամատուրգը պետք է ջանա, որ հանդիսականը շատ բան ունենա տեսնելու: Երբ սցենարիստի ստեղծագործության ծանրության և կենտրոնը դառնում է հանդիսականին լսեցնելը կինեմատոգրաֆիական էլեմենտները նահանջում են նրա նրկում և ի հայտ է գալիս վատ թատերայինությունը: Այս առումով սխալ է գերապատվություն տալ սցենարական դիալոգին արձակ խոսքի հանդեպ (Սակայն, հեղինակային խոսքը չպետք է փոխարինի գործողությանը, կամ կասեցնի նրա ընթացքը, այլ՝ միջոց դառնա նրա զարգացման, ծայրահեղ դեպքում՝ բնութագրման համար): Արձակ խոսքի անհրաժեշտությունը սցենարում հենց իրեն՝ կինոարվեստի պահանջն է և ոչ թե գրական և կերպարների տարածումը կինոգրամատուրգի հայտ: Ինչպես դրամայի գրական ձևը պայմանավորված է թատերական արվեստի բնույթով (դիալոգը՝ դրամատիկական գործողության կեցության հիմնական ձևը՝ դրամատուրգիական արվեստի հիմնական էլեմենտն է), այնպես էլ սցենարի գրական ձևը պետք է պայմանավորված լինի կինոարվեստի բնույթով: Գեղարվեստական կինոյում դիալոգի հետ համահավասար էսթետիկական ֆունկցիա ունեն կատարելու «համը» էլեմենտները՝ դետալը, ժեստը, դիմախաղը, բնության տեսարանները և այլն, և այլն: Այս ամենը չափազանց կարևոր են դարձնում արձակ խոսքի դերը կինոգրամատուրգի հայտում որպես էկրանի անխոս էլեմենտների արտահայտման միակ միջոցը սցենարում: Ուստի և «Սցենարիստի վարպետությունը երկմիասնական է (двуедино): Այն պահանջում է ազատ կերպով տիրապետել ինչպես դրամատուրգ-գրողի, այնպես էլ արձակագիր-գրողի միջոցներին: Հեղինակը (իմասցենարիստը—Ժ. Ս.) պետք է գրանորի իրեն միաժամանակ և՛ որպես արձակի, և՛ որպես սուր դրամատուրգիական ուրվանկարի վարպետ...»¹:

Այս ամենը ոչ թե նվազեցնում, այլ որակական մի նոր աստիճանի է բարձրացնում գրական, գեղարվեստական խոսքի դերը կինոգրամատուրգի հայտում (Դեռ ավելին. դա նորանոր գեղարվեստական հնարներով է հարստացնում բուն գրականությունը:

¹ Е. Ч. Габрилович, «Об описательных элементах в киносценарии» («Вопросы киносценарии», Сб., вып. 2, стр. 114).

Գրող Պ. Պավլենկոն խոստովանել է, որ սեղմ, լակոնիկ և դիպուկ գրելը, կուռ, ակնառու կերպարներ ստեղծելը նա մեծ շափով սովորել է կինոսցենարներ գրելով¹։



...Աշխարհի մի մասը շարժման մեջ պատկերել... Այդ ոչ միայն նշանակում է ճշմարտացիորեն պատկերել երևույթը, շարժման մեջ ցուցադրել այն։ Այդ նշանակում է նաև կարևոր, կյանքում անհրաժեշտ երևույթ դարձնել սցենարի նյութը։ Այդ նշանակում է կարողանալ բացահայտել այդ երևույթի, դեպքի և դեմքի առաջավոր դերը կյանքում, այսինքն զնահատել երևույթը, ցուցադրել էսթետիկական իդեալը։

Կինոարվեստում էսթետիկական իդեալի՝ գեղեցիկ պրոբլեմի լուծումը համարելով շափազանց կարևոր հարց, սակայն այստեղ հնարավորություն չունենալով քննել այն, կամենում ենք նշել հետևյալը միայն։ Այդ հարցը մեզ կարևոր է թվում ոչ միայն կինեմատոգրաֆիայի գեղարվեստական սպեցիֆիկան պարզելու, այլև, որ առավել անհրաժեշտ է, նրա, որպես, «մյուս արվեստներից մեզ համար ամենակարևորի» (Վ. Ի. Լենին) առջև մեր պարտիայի ու կառավարության դրած «ազնիվ ու վեհ խնդիրը» կատարելու գործում, «այն և՛ պատկերել կոմունիզմ կառուցող ժողովրդի հերոսական սխրագործությունը»²։ Մեզ թվում է, որ կինեմատոգրաֆիական արվեստի սպեցիֆիկան լիովին պրակտիկ է դարձնում այդ խնդրի կատարումը։ Կինոարվեստի զորեղ արտահայտչականությունը՝ էկրանի հսկայական ծավալը, խոշոր պլանը, շափազանց հնչեղ խոսքը, հախուռն մոնտաժային լեզուն լայն հնարավորություններ են բացում խոշոր կտավի ստեղծագործության համար, խոշոր՝ հատկապես էսթետիկական իդեալի պատկերման տեսակետից։ Բացի դրանից, այդ զորեղ արտահայտչականությունն այնպիսի լարված մթնոլորտ է ստեղծում ֆիլմի էսթետիկական ներգործության համար, որ դյուրին է դարձնում գեղեցիկի ընկալումը հանդիսականի կողմից (այսինքն, առավել շափով նպաստում է էսթետիկական դաստիարակությանը)։

¹ Տե՛ս «Вопросы кинодраматургии», вып. 1, стр. 317.

² Ն. Ս. Խուլչով, «ՍՍՌՄ ժողովրդական տնտեսության զարգացման 1929—1965 թվականների կոնտրոլ թվերի մասին» (գեկուցում ՍՄԿՊ 21-րդ արտահերթ համագումարում, 1963 թ., հունվարի 27-ին), Հայպետհրատ, 1963, էջ 80։

Սակայն, տաղանդավոր կինոնկար ստեղծելու համար Լեփիսյորին անհրաժեշտ է տաղանդավոր, արդիականության պաթոսով ներթափանցված գրական սցենար, իսկ սցենարական հարցը շարունակում է մնալ կինոարվեստի ամենասուր հարցը։ Միայն կինոգործիչները առանց գրողների մասնակցության չեն կարող այդ հարցը լուծել, քանի որ կինոարվեստի ելակետը... գրականութունն է հանդիսանում։

Այսպիսով, որքան էլ մեծ լինի սցենարը գեղարվեստական գրականությունից անջատելու և զուտ կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործություն համարելու ցանկությունը, կյանքն ինքը ընդդիմառոտում է դրան։

Կինեմատոգրաֆիական պրակտիկան ցույց է տալիս, որ շիկարելի վճռել սցենարական պրոբլեմը որպես զուտ կինեմատոգրաֆիական պրոբլեմ։ Այդ պրոբլեմը հնարավոր է և պետք է լուծել նախ և առաջ որպես գրական-գեղարվեստական պրոբլեմ, որովհետև սցենարը նախ և առաջ գրական ձև է։ Նա գրական երկ է էկրանային էությամբ, ճիշտ այնպես, ինչպես գրական երկ է պիեսը բեմական էությամբ։ Սցենարի կինեմատոգրաֆիական բնույթը շի բացասում, այլ նախատեսում է նրա կմալը գրականության հետ։ Եթե անհնար է լավ սցենարիստ լինել առանց կինեմատոգրաֆիական արվեստի գիտության, ապա պարզապես անհնար է քիչ թե շատ ընդունելի (ժամանակակից հասկացողությամբ) սցենարական երկ գրել առանց գրական-գեղարվեստական կանոնների գիտության։ Ուստի և, սցենարիստի համար անխուսափելի անհրաժեշտություն է գրական խոսքի արվեստին լիովին տիրապետելը։ Ըստ երևույթին մեր կինոարվեստի ամենացավալի հարցը՝ «սցենարական հարցը» անհնար է լուծել ոչ միայն առանց սցենարիստի գրական-գեղարվեստական վարպետության բարձրացման, այլև առանց մեր գեղարվեստական գրականության վարպետների մասնակցության։ Այդ պատճառով էր անշուշտ, որ Մ. Գորկին գրում էր, թե «Գրողները պետք է կինեմատոգրաֆիայի գործում ամենաակտիվ մասնակցություն ունենան։ Անհրաժեշտ է, որ սցենարները ստեղծենք մենք, գրողներս, դա մեր գործն է»¹։

¹ М. Горький, Собр. Соч. в 30-ти томах, т. 27, ГИХЛ, М., 1953, стр. 435.

ԴԻԱԼՈԳԸ ԿԻՆՈՆԿԱՐՈՒՄ

Վեճեր շատ են եղել, թե կինոնկարում ի՞նչ տեղ ու նշանակություն պետք է ունենա դիալոգը, առհասարակ հնչող խոսքը: Ամեն մի տեսական վեճ աւ կարծիք ստուգվում է գործնականով: Իսկ կինեմատոգրաֆիայի գործնականը եկավ հաստատելու, որ վեճի այն կողմը, որ վերաբերում է դիալոգը ֆիլմում օգտագործելու լայնակին, ամուր հիմք չունի. և այնօր կինոնկարում հնչող խոսքի առատությունը պաշտպանը նույնպիսի հաջողությամբ կարող է մեղտեղ բերել խոսքառատ, բայց և կինեմատոգրաֆիական լիարժեք գործերի օրինակներ, որքան նրանց հակառակորդները: Մտաբերենք ճշայրս, մայրս, սպասուհին և. ես կամ «Կառնա-վալային դիշեր» նկարները, որոնք հագեցված են դիալոգով և «Քառասունմեկերորդը» կամ «Մեքսիկացի աղջիկը», որոնց մեջ դիալոգն անհամեմատ փոքր տեղ է գրավում: Եվ չի կարելի ասել, թե սովետական և արտասահմանյան այս նկարներից որն է մեկը մեղանշում և կինեմատոգրաֆիայի օրենքների դեմ: Ուրեմն, բանն այն չէ, թե դիալոգը կամ առհասարակ հնչող խոսքը ուրեքն է՝ շատ է, թե քիչ, այլ այն, թե ինչպիսին է՝ կինեմատոգրաֆիական է, թե ոչ:

Այդ դեպքում ի՞նչ ասել և կինեմատոգրաֆիական դիալոգ, որ հատկանիշներն են, որ այդպիսին են դարձնում դիալոգը:

Արտահայտիչ լինելը. բայց չէ՝ որ այդ հատկությունը պետք է ունենա և՛ դրամատուրգիական, և՛ լիպական դիալոգը:

Սեղմ լինելը. բայց ինչո՞ւ պիտի ճապաղ լինի վեպի կամ պիեսի դիալոգը:

Դիպուկ, սուր, ցայտուն լինելը. բայց այսպիսին պետք է լինի գեղարվեստական դիալոգը առհասարակ:

Ուրեմն, կինեմատոգրաֆիական դիալոգի օրենքներն ունեն ընդհանրություններ բնական կամ վիպական դիալոգի հետ: Նույնն է խոսքի, դիալոգի շնորհիվ մարդկային խառնվածք բնութագրելու պահանջը: Ընթատեքստից զուրկ, անհետաքրքիր, «տեղեկատու» դիալոգը վեպում կամ բեմի վրա նույնքան անտանելի է, որքան կինոյում:

Ուրեմն, չկա՞ն կինոգրամատուրգիական դիալոգին ներկայացվող սպեցիֆիկ պահանջներ, այնպիսի հատկանիշներ, որոնք որոշում են նրա առանձնահատկությունը: Անպայման կան: Եվ դրանք պայմանավորված են կինոարվեստի առանձնահատկություններով: Կինեմատոգրաֆիական պիտի կոչել դիալոգի այն որակը, որ ստեղծվել է այդ առանձնահատկությունների հետ հաշվի նստելով:

Երբ կինոյի դիալոգը գրվում է առանց հաշվի առնելու, որ բեմի վրա դիալոգը արտահայտման գլխավոր միջոց է, իսկ կինոյում՝ միջոցներից մեկը և ֆիլմի ամբողջ բովանդակությունն արտահայտվում է դիալոգի, էկրանից հնչող խոսքի մեջ՝ սա չի կարող կինեմատոգրաֆիական դիալոգ համարվել, որքան էլ նա հետաքրքիր ու հարուստ լինի:

Երբ կինոյի դիալոգը գրվում է առանց հաշվի առնելու կինեմատոգրաֆիայի արտահայտչական հնարավորությունները՝ այդպիսի դիալոգը չի կարող կինեմատոգրաֆիական համարվել, նույնիսկ իմաստալից լինելու դեպքում:

Կինեմատոգրաֆիական է այն դիալոգը, որ ոչ միայն ցայտուն է, ենթատեքստով հարուստ, բնավորություն բացահայտող (դեղարվեստական դիալոգի համար ընդհանուր հատկանիշներ), այլև պարտադիր ու խստորոշ պայմանավորված է կինոյի արտահայտչական սպեցիֆիկ հնարավորություններով՝ գործողության կինեմատոգրաֆիական զարգացում, մոնտաժ, խոշոր, միջին, ընդհանուր պլանների անընդմեջ փոխանցումներ և այլն:

Վերջին տարիներս «Հայֆիլմի» թողարկած կինոնկարները դիալոգի ընթացքին հետևելու միտումով նայելիս դժվար չէ ներկատել, թե որքան էական թերություններ ունի դիալոգը մեր կինոգրամատուրգիայում թե՛ ընդհանուր, թե՛ սպեցիֆիկ հատկանիշների առումով: Ամենից վատթարն այն է, երբ այդ ձրկուսը հանդիպում են միմյանց, այսինքն՝ դիալոգն ինքնին առնված աղքատիկ է, անգույն և հետն էլ՝ առնչություն չունի կինոյի սպեցիֆիկայի հետ:

Ահա «Եմ ընկերոջ մասին» կինոնկարի առաջին գրվագներից

մեկը, Նկարի երիտասարդ հերոսները՝ Ռուբենը և Արամը, եկել են հանրային գրադարանի ընթերցասրահ: Ռուբենը այստեղ տեսել է այն անծանոթ աղջկան, որի հետ չի հանդգնում ծանոթանալ և հիմա ընկերոջը բերել է այստեղ, որ օգնի իրեն ծանոթանալու կոմիկականն այստեղ, հեղինակի կարծիքով, այն է, որ այս ահագին ընթերցասրահում, ուր մարդիկ լրջորեն պարապում են, այս երկու երիտասարդները մտահոգված են իրենց «անլուրջ» գործով: Ակամա նրանք խանգարում են պարապողներին, որոնց մեջ է մի պատկառելի ծերունի, ըստ երևույթին, նրանց դասախոսը: Եվ ահա այս սխառացիայում մարդիկ խոսում են այսպես.

Արամ — Ներեցե՛ք, Միխայիլ Իվանովիչ, բարև ևն...

Միխայիլ Իվանովիչ — Բարև, բարև ևն...

Արամ — Ա...

Միխայիլ Իվանովիչ — Խանգարում եք...

Արամ — Ներեցեք...

Միխայիլ Իվանովիչ — Խեղբեմ...

Արամ — Հը՛մ:

Ռուբեն — Ահա, տեսնում ես, նա՛ է:

Արամ — Դե գնա, կորիք:

Ռուբեն — Սպասիր:

Արամ — Հը՛մ: Դու ի՞նչ է. ևն ես առել ինձ: Ախր կալս էնտեղ շորտնում է:

Ռուբեն — Երկու ամիս առաջ հանդիպեցի այս աղջկան:

Արամ — Հետո՞:

Ռուբեն — Հասկացա՞ր: Եվ ահա այսօր վերապես...

Արամ — Հասկացա, հասկացա, ամեն ինչ հասկացա, միայն չգիտեմ, ինչու՞ դու քաշ տվիր այստեղ:

Ռուբեն — Դու պետք է ծանոթացնես նրա հետ:

Արամ — Ե՛ս: Չէ, դու տաքսիթյուն ունես:

Ռուբեն — Հասկացիր, հենց որ մոտենում եմ նրան լեզուս կապ է ընկնում:

Վառիչ — Տղանե՛ր, տղանե՛ր, խնդրում եմ կամաց:

Ռուբեն և Արամ — Ներեցեք, ներեցեք, խնդրում եմ ներեցեք:

Արամ — Հը՛մ:

Ռուբեն — Հը՛մ: Խոսիր, է՛, խոսիր...

Բավական է խոսեն: Այժմ տեսնենք, թե ի՞նչ խոսեցին և ինչպե՛ս խոսեցին: Եթե փորձենք պատասխանել առաջին հարցին, ապա կտեսնենք, որ դիալոգի բովանդակությունն ընդամենն այն է, որ Ռուբենն ընկերոջից խնդրում է օգնել իրեն ծանոթանալու անծանոթ աղջկա հետ, քանի որ ինքը երբ մոտենում է նրան՝ լեզուն կապ է ընկնում: Մնացածը շուրջ է, իմաստային ու գեղարվեստական որևէ նշանակություն չունի: Դիալոգային այս խոշոր

հատվածի մեծագույն մասն ավելորդ է: Ի՞նչը կարող է լինել ավելի վատ դիալոգի, այն էլ կինոնկարի դիալոգի համար:

Բայց տեսնենք, թե իրո՞ք այդպես է:

Դիալոգի մեջ երկու անգամ տրվում է «Միխայիլ Իվանովիչ» անունը: Դիտողի համար բնավ կարևոր չէ, թե ի՞նչ է այդ պատկանելի ժերոնու անունը, որ սաստում է տղաներին: Բայց ֆիլմի հեղինակները դրա վրա վատնել են թանկագին ժամանակ ու ժապավեն:

Ըստ մտահղացման ու կատարման սիտուացիան կոմիկական է, իսկ դիալոգը շունի նման ընույթ, եթե չհաշվենք Արամի չլէ, դու տաքություն ունես» տափակ սրախոսությունը:

Այնուհետև, մեջբերված դիալոգի մեծագույն մասն առանց խոսքի ավելի լավ կարտահայտեր սիտուացիայի բովանդակությունը, քան այդ արվել է խոսքի միջոցով: Մարդիկ խորասուզված պարապում են ընդարձակ սրահում, իսկ տղաները խանգարում են: Այստեղ դասախոս ժերոնու բարկացած հայացքը, գրադարանավարի դեմքի սաստող արտահայտությունը և շփոթված տղաների ներդամտություն հացյոդ դիմախաղը ալելի արտահայտիչ, կինեմատագրաֆորեն արտահայտիչ կարող էին լինել, քան խոսքը:

Դուրս է գալիս, որ ավելորդ խոսքը, այն խոսքը, որի իմաստը կարող է դրսևորվել նաև առանց խոսքի, կինոնկարում կաշկանդում է դերասանական խաղի, ռեժիսյորական արվեստի հնարավորությունները, կողոպտում նրանց:

Սա այն դեպքն է, երբ ասում են՝ լուսթյունը ոսկի է:

Մեր կինոդրամատուրգները թյուրիմացաբար կարծում են, թե իրենց պարտքն է գործող անձի բոլոր ապրումներն ուղեկցել խոսքով: Հերոսը զարմանում է՝ պիտի զարմանքի խոսք ասի, վախենում է՝ պիտի խոսի իր երկյուղից, քաշվում է՝ պիտի ամաշելուց խոսի, հիանում է՝ հիացմունքը խոսքով էլ պիտի արտահայտի և այսպես շարունակ: Մեր հեղինակները կարծես մոռանում են, որ խոսքը կինոյում ավելի «ծանր է կշռում», քան նույնիսկ թատրոնում և որ կինոն ունի խոշոր պլան, որի շնորհիվ հերոսի դեմքին կարելի է կարգալ զգացմունքների ամբողջ դամբա, ունի պլանների ու ռակուրսների փոխանցումների այնպիսի հնարավորություններ, որոնք տեսարանի ներքին իմաստը երբեմն կարող են բացել ալելի ցայտուն, քան որևէ խոսք:

Իսկ երբ սցենարիստը ամեն ինչ ուզում է պարտակել դիալոգի մեջ, — մի տխուր երևույթ, որ ավելի կամ պակաս շափով երե-

վում է և՛ «Իմ ընկերոջ մասին», և՛ «Անձամբ ճանաչում եմ», և՛ «Ի՞նչու է աղմկում գետը» և մյուս նկարներում,— ապա դա կաշկանդում է կինեմատոգրաֆի արտահայտչական հնարավորությունները, ուրիշ խոսքով՝ աղքատացնում նրան։ Հայկական ֆիլմերի մոնտաժային թերթերը կարգալիս այն տպավորությունն են ստանում, թե կարդացածդ պիեսն է՝ այնպես է սյուժեի ամեն անցուղարձ արտացոլվում դիալոգի մեջ։

Կինեմատոգրաֆիական այսպիսի անզուսպ շատախոսությունն է, որ ստիպել է Դավթենկոյին, այն արվեստագետին, որ կինոյի համար շրջանում ավստոսում էր, թե «Ի՞նչ ցավալի է, որ կինոյում խոսել չի կարելի. համար ենք պատիկ երեխայի պես», կինոյի հրեշտակին շրջանում դարձանքով բացականչել. «Ո՞ւր չբացավ լուսթյունը, ինչո՞ւ այդքան երկար տևեց մեր հրճվանքը խոսելու ձիրք ստանալու համար և ինչո՞ւ առաջին կադրից մինչև վերջինը բերաններս չենք փակում»։

Կարծես ասված է հատկապես մեր սցենարների մասին, որոնց միայն դիալոգը մի պիեսի շափ է, սցենարներ, ուր խոսվում է ամեն ինչի մասին և ամեն առիթով, խնամքով բացատրվում, «պարզաբանվում» է ամեն բան՝ տեղ չթողնելով ո՛չ դերասանի ու ռեժիսյորի, ո՛չ հանդիսատեսի երևակայության համար։

Զպիտի կարծիք, թե սրա բացասական կողմը միայն կինեմատոգրաֆիական շինելն է։ Երևույթի անցանկալի հետևանքները շատ են, որոնց միջից կուզենայինք առանձնացնել այն դեպքերը, երբ դիալոգը վեր է ածվում ճակատային բնութագրումների (ուր արվեստն այլևս անելիք չունի) և մեկ էլ՝ դիալոգը դառնում է տեղեկատու, այսինքն՝ գործող անձինք խոսում են ոչ թե միմյանց հետ ու միմյանց համար, այլ պարզապես հանդիսատեսին տեղյակ են պահում սյուժեի մութ մնացած օղակների կամ հերոսների շրացահայտված հատկանիշների մասին։ Եվ բոլոր դեպքերում էլ դա արվում է բնավորության բացահայտման բնական ընթացքը կամ կանխելու, կամ կրկնելու, ինչպես և դիալոգի բնական ինտոնացիայի հաշվին, այսինքն՝ բավական ծանր գնով։

Դիտենք, որ «Ո՞ւմ է ժպտում կյանքի» (սցենար Մ. Չամանյանի) հերոս Կառլենը կարիերիստ է, ամբարտաժան և, ինչ-որ լիազորություններով մայրաքաղաքից հանքավայր գնալով, ուզում է ցույց տալ իր գերազանցությունը նախկին ընկերոջ՝ շարքային ինժեներ Լևոնի հանդեպ։ Եվ, այնուամենայնիվ, մեզ անբնական է թվում հետևյալ դիալոգը։ Ներս է մտնում Լևոնը. «Զեկուցի՛ր»,— ասում է Կառլենը։

Անոն — Ես եկել եմ բողոքելու և ոչ թե զեկուցելու:

Կառլեն — Քո գործն է ինձ ենթարկվել և իմ հրամանները կատարել:

Սա նույնն է, թե Կառլենը հայտարարի թեա կարիերիստ եմ, ես ամբարտաւան եմ, ես ուզում եմ ցույց տալ իմ պաշտոնի գերազանցութիւնը: Խնդիրն այն չէ դեռ, որ այսպիսի դիալոգը քիչ համահանական է, դիալոգի ինտոնացիան բնական չէ, բանն այն է, որ այսպիսի սպառիչ ինքնամերկացումը ավելորդ է դարձնում կերպարի հոգեբանական վերլուծութիւնն անհրաժեշտութիւնը: Ամեն ինչ ասված է պարզ ու մեկին, այնքան պարզ, որ այլևս պետք չէ բնավորութիւնն պատկերման բարդ ընթացքը: Դժվար խոսքըն ասվում է հեշտութեամբ, չի զգացվում «նյութի դիմադրութիւնը»:

«Առաջին սիրո նրզը» սցենարում ես (սցենար Ժ. Հակոբյանի և Յա. Վոլշեկի),— ուր դիալոգը և առհասարակ հնչող խոսքը ունի համեմատաբար ավելի բարձր գեղարվեստական մակարդակ,— նույն այս թերութիւնը բավական ակնհերձ է:

Գիտենք, որ փտադային նրգիչ Արսեն Վարուցը շփացած, գոռոզամիտ մարդ է: Բայց երբ ուշ ժամին նա տուն է գալիս և կնոջ հետ խոսում այս ձևով.

Ռուզաննա — Պառկիր քնիր:

Արսեն — Դու էդ ո՛ւմ ես ասում պառկիր քնիր: Երեխայի՞ն:

Ռուզաննա — Վերջ տուր:

Արսեն — Ինչպե՞ս թե վերջ տուր: Յուրաքանչյուր կին երջանիկ կլինե՞ր ինձ հետ խոսելով: Ես արտիստ եմ, հոսկայի՛ր վերջ է վերջու Ինձ համար տրամագրութիւնն է ամենից կարևորը: Քեզ հետ արվեստի մասին են խոսում:

Այսպիսի դիալոգից հետո, ուր հերոսը, էլի զարմանալի հեշտութեամբ, հայտարարում է իր ստահակ լինելը, ենթարկվում սպառիչ ինքնամերկացման, այլևս կանխվում է կերպարի հոգեբանական հետադա բնութագրութիւնն կարևորութիւնը: Հալ է մոռանալ, շլտելու տալ այսպիսի «ինքնաբերորոշումը», որպեսզի չկորչի հետաքրքրութիւնը նրա անձնավորութիւնն հանդես: Բայց մոռանալու փոխարեն լա՛վ չէր լինի, որ պարզապես շլինե՞ր այդ խոսքը: Իհարկե, հեշտ բան է այս ձևով, հերոսի իսկ խոսքի միջոցով նրա բնութագիրը տալը, բայց այդ «հեշտը» կրկնակի վրեժ է լուծում հեղինակից, որովհետեւ միանգամից պարզելով այն, ինչ պիտի դառնար գործողութիւնն զարգացման առարկան, կողոպտում է դրամատիկական գործողութիւնը:

Բնական ինտոնացիան արժանիք չէ դիալոգի համար, այլ գլխավոր նախապայման: Իսկ դրա համար անհրաժեշտ է, որ

գործող անձինք խոսեն միմյանց հետ և միմյանց համար, ոչ թե հանդիսատեսի կամ ընթերցողի իհարկե, դիալոգը պետք է ներգործություն ունենա վերջիններիս վրա, բայց այդ ներգործությանը հասնելու համար գործող անձինք պետք է միմյա՛նց վրա ներգործեն, միմյա՛նց համոզեն Դա է հանդիսատեսի վրա ներգործելու ամենակարճ ճանապարհը։ Սա օրենք է, որ բացառություն չի ճանաչում՝ գրականության մեջ, թատրոնի, թե կինոյի։ Սրա անտեսումն է առաջ բերում խոսքի բնական ինտոնացիան ապանող այն արատը, որ կոչվում է դիալոգի ինֆորմացիոն, տեղեկատու բնույթ։

«Իմ ընկերոջ մասին» սցենարից մեջբերված դիալոգի մեջ Ռուբենն Արամին ասում է անծանոթ աղջկա մասին՝ «երկու ամիս առաջ հանդիպեցի այս աղջկան...»։ Ռուբենն ու Արամը մտերիմ, շատ մտերիմ ընկերներ են։ Հավանակա՞ն է, որ Ռուբենն ընկերոջն ասած չլիներ, թե տարված է մի սիրուն աղջկանով, երկու ամիս գաղտնիք պահեր այն, ինչ ամենից առաջ Արամին պիտի ասեր։ Հավանական չէ։ Բայց ինչո՞ւ է ընկերոջ հետ այնպես խոսում, կարծես նոր է ծանոթացել հետը։ Այդպես է խոսում, որ սիրո նախապատմությանը ծանոթ լինի հանդիսատեսը, թեև դրա կարիքը չկա էլ։

Խոսքի կենդանի ինտոնացիան, դիալոգի բնական ընթացքը խեղդող այս արատը մեր կինոգրամատուրգիայի մշտական ուղեկիցն է։ Հենց որ Կառլենը («Ում է ժպտում կյանքը») ընկերոջն ասում է, թե «Ուրեմն հաստատ որոշել ես չգնա՞լ մեզ հետ հանքերը», այս մի հատիկ «հանքերը» բառը փշացնում է գործը, որովհետև այդ բառն ասվում է հանդիսատեսի համար, իսկ խոսակիցը առանց դրա էլ լավ գիտե, թե ինչի մասին է խոսքը։

Երբ նորավարտ Լևոնը հասնում է աշխատանքի վայրը և հյուրընկալվում հին հանքափոր Առաքելի տանը, վերջինս դիմում է հյուրին. «...Բարով ես եկել, երևում է համարձակ մարդ ես, մեր հանքերում համարձակ ինժեներներ են պետք», իսկ կինը՝ Օվսաննան, տեղնուտեղը վրա է բերում՝ «մեր Առաքելին ինժեներացավ է կպել, էնպե՞ս թաքուն մտքեր ունի. չես իմանում։ Ինժեներներն էլ բանի տեղ չեն դնում»։

Սա ևս, մեր կարծիքով, տեղեկատու դիալոգի օրինակ է, երբ խոսքը հասցեագրված է ոչ թե զրուցակցին, այլ հանդիսատեսին, որ նա իմանա թե ի՞նչն ինչո՞ց է։

Իսկ երբ սրան ավելանում է և խոսքի ճակատային բնույթը, ենթատեքստի, «նյութի դիմադրության» բացակայությունը՝ դիա-

լողն անվերադարձ կորցնում է իր հմայքը, որ բնական ինտոնացիայի մեջ է: Ո՞րն է ժպտում կյանքը՝ նկարում ստեղծվում է այսպիսի սիտուացիա. Կառլենը մայրաքաղաքից եկել է հանքավայր, ուր աշխատում են սիրած աղջիկը՝ Զարուհին և իր երբեմնի ընկեր Լևոնը, որին նա իր հակառակորդն է համարում: Զարուհին չի ուզում շարունակել իր գրուկցը Կառլենի հետ. «Սպասում են», — ասում է:

Կառլեն — Ո՞ր է սպասում:

Զարուհի — Պարտավոր եմ հաշի՞վ տալ:

Կառլեն — Գիտեմ, Լևոնը, այդ անպետքը:

Զարուհի — Դու իրավունք չունես նրա մասին այդպես խոսելու:

Կառլեն — Իրավունք ունեմ:

Զարուհի — Նա շատ լավ մարդ է:

Կառլեն — Հը՞մ: Վերադաստիարակվել է և դու հավատո՞ւմ ես:

Զարուհի — Նրբ տեսնում եմ, թե ինչպես է նա այրվում կենդանի աշխատանքի մեջ, ինչպես են բանվորները հարգում նրան...

Այստեղ պարզ հրեում են դիալոգի կարվածքի սպիտակ թելերը: Կառլենը համոզված ասում է, թե սպասողը Լևոնն է, «այդ անպետքը» (մի արտահայտություն, որ այս դեպքում գործ չէր անի Զարուհու համակրանքը վերադարձնելու հետամուտ Կառլենը), իսկ Զարուհին չի հերքում Լևոնի կասկածը, ճիշտը չի ասում այն ակններև միտումով, որ խոսակցությունը ավելի սուր բնույթ ստանա և տեղեկացնի հանդիսատեսին, թե Լևոնն լինելով է այրվում կենդանի աշխատանքի մեջ» (նկատենք, որ հերոսուհու այս խոսքն առնված է լրագրային ակնարկից):

Դիալոգը ամենասերտ առնչություն ունի երկի սյուժեի, կերպարների զարգացման մյուս շրջանը հանգամանքների հետ, ուստի և դիալոգի առանձնացված քննությունը ինչ-որ շափով պայմանական է: Սյուժեի թույլ և ռեժիսոր կողմերը համապատասխանաբար իրենց կնիքն են դնում գործող անձանց դիալոգի վրա: Այն, ինչ չի արդարացված գործողության բուն ընթացքով՝ չի կարող համադրիչ դառնալ դիալոգի շնորհիվ: Սյուժեի արհեստական դարձը՝ արտահայտված դիալոգի մեջ, արհեստական է դարձնում և դիալոգը:

«Ինչու է աղմկում գետը» (սցենար Մ. Օվչիննիկովի) կինոնկարում կա սյուժետային այսպիսի մի հանգույց. սահմանամերձ գյուղի բնակչության հետ սահմանապահներ Սամոխինն ու Արմենը ամենօրյա շփման մեջ են: Արմենին գրավում է գյուղի աղջիկներից մեկը՝ Սեդան: Մի օր, հերթապահության ժամին,

Արմենը սահմանի մյուս կողմում տեսնում է մի մարդու, որ նրան հիշեցնում է Սեդայի հորը (նրա դիմանկարը Արմենը տեսել է Սեդայենց տանը)։ Ծնթադրությունը հաստատվում է, բայց, հրամանատարության հանձնարարությամբ, պահվում է իբրև գաղտնիք։

Սյուժեի հանգույցը բացելու համար սցենարիստին պետք է, որ նախ այդ գաղտնիքը հայտնի դառնա գլուղում, և հետո՝ գաղտնիքը բացելու կասկածն ընկնի Արմենի վրա։

Առանց տարակուսելու հեղինակը դիմում է այսպիսի միջոցի։ չլո՞ր Սուրենին, որ տարված է Սեդայով, անհանգստացնում է Արմենի հաճախակի այցելությունը Սեդայենց տուն։ Եվ նա ուղում է Սամոխինի միջոցով ազդել Արմենի վրա, որ նա ձեռքաշի Սեդայից, «Դե, նա գործով և՛ գնում Սեդայենց տուն», — ընկերոջն չարդարացնում է Սամոխինը։

Սուրեն — Դո՛ւք։ Դատարկ բան է, ի՞նչ գործ։

Սամոխին — Դե... գործեր են, էլի։

Սուրեն — Պարզ է, հորինել է, որ արդարանա։

Սամոխին — Դու, իհարկե, ինձ չես հավատում, բայց ամեն մարդ նրան կհամալի։

Սուրեն — Ի՞նչ, ո՞ւմ կհամալի։

Սամոխին — Դե, մի մարդ առավոտը գետը մտավ։

Սուրեն — Ուղղակի գլուխդ տաքացել է, ա՛յ տղա։ Ամբողջ որը արեի տակ ես, ազդել է վրադ։

Սամոխին — Իսկի էլ չի ազդել։ Վերցրու հեռագրատակը և գնա գետափ, խնդ հետո՝ այն տունը, ուր մենք չուր էինք խմում, նայի՛ր պատի նկարին։

Սուրեն — Ի՞նչ հեռագրատակ, ի՞նչ նկար... Ի՞նչ կապ ունի դա Աթանես Ղամբարյանի հետ։ Դու տես՞ի ես նրան։

Սամոխին — Դե տեսել եմ էլի, ամեն մարդ էլ կարող է տեսնել նրան։

Ահա և գաղտնիքը բացվեց։ Բացվեց, որպեսզի Սուրենը զնաւ կռվելու Արմենի հետ («...չե՛ս ամաչում, քո գործերի համար աղջկան խելքահան ես անում»), որպեսզի գլուղը խառնվի իրար, որպեսզի ուղեկալի հրամանատարությունը կասկածի տակ առնի Արմենին։

Բայց որքանո՞ւ է հավանական գաղտնիքի այսպիսի հրապարակումը Սամոխինի և Սուրենի դիալոգում, — դա հեղինակին քիչ է մտահոգում։ Ինչո՞ւ պիտի Սամոխինը շտապեր գաղտնիքն այսպես դյուրությամբ մատուցել, երբ կարող էր ասել, թե ինքը Արմենի գործերից տեղյակ չէ կամ պարզապես՝ Սեդան Արմենին էլ հրապուրում է, ի՞նչ կա որ։ Վերջապես, ի՞նչ մի հանցանք կա Արմենի արածի մեջ, որ Սամոխինը նրան արդարացնելու հա-

մար ուրիշ միջոց չի գտնում, քան գաղտնիք բացելը։ Կամ թե չէ, Սուրենի «ի՞նչ գործ է» հարցին չէ՞ր կարող պատասխանել, թե դա գաղտնիք է։ Խնշու է նա այդպես միամիտ, անհավանականորեն միամիտ դարձնում սահմանապահին։

Այս բոլոր ինչո՞ւններին դժվար է համոզիչ պատասխան տալ, որովհետև դիալոգի վրա ընկած է սյուժեի արհեստական դարձն արդարացնելու անհնարին պարտավորությունը։ Սա հզակի դեպք չէ մեր կինոգրամատուրգիայում։

Երկարարանություն, ամփոփող, անկարևոր խոսքի առատություն, ենթատեքստի, հոգեբանական երանգների, ինտելեկտուալ բովանդակության աղքատություն, դիալոգի տեղեկատու բնույթ, արհեստական ընթացք, բնական, թրթռում ինտոնացիայի, ինչպես նաև սիտուացիայի դիմադրության բացակայություն,— որանք թերություններ են, որոնց առկայությամբ շատ էլ չպիտի դարձանալ, որ մեր կինոնկարների հերոսներն այնպես անգույն են երևում։

Արվեստը զարգանում է դրական փորձը զարգացնելու և թերություններից խուսափելու, սխալներից ազատվելու ճանապարհով։ Այս երկրորդ պարագան պակաս էական չէ, քան առաջինը։ Ուրեմն, պետք է լավ ճանաչել նաև թերությունները՝ դրանցից ազատվելու համար։ Եվ մեր խնդիրն այլ բան չէր, քան ցույց տալ դիալոգի այն մի քանի էական թերությունները մեր կինոգրամատուրգիայում, որ ընկած են գեղարվեստական լիարժեք կերպար ստեղծելու դժվարին ճանապարհին։

ՌԵԺԻՍԵՈՐԻ ԴԻՐՔԻ ՄԱՍԻՆ

Արվեստի կապերն իրականության հետ այժմ դարձել են այն-
քան սերտ ու լայն, կյանքի հետ համընթաց քայլելու անհրաժեշ-
տությունն այնքան վե հասունացել, որ արվեստագետը չի կարող
ասել իր խոսքը, եթե չունի համաժողովրդական վիթխարի կա-
ռուցման մասնակիցը լինելու կրքոտ, անկեղծ ցանկությունը և
մնում է լուկ դիտողի դերում:

Ստեղծագործական ակտիվության աղբյուրը միշտ էլ եղել է
և է քաղաքացիական ակտիվությունը. կյանքով ոգեշնչված լինելն
է, որ միշտ ծնել և ծնում է արվեստի կիբքը: Ներշնչելու համար
ամենից առաջ պետք է ներշնչված լինել, համոզելու համար
պետք է ունենալ ներքին համոզվածություն: «Պասսիվ, անտարբեր
մարդիկ հազիվ թե գրեն կրքոտությամբ շնչող ու հերոսական
սխրագործությունների կոչող գործեր» — ասաց Ն. Ս. Խրուշչովը
ՍՍՌՄ գրողների 3-րդ համագումարում արտասանած ճառում՝
նոր կյանքի կառուցմանը մասնակցելու կոչ անելով գրական
ֆրոնտի աշխատողներին:

Վարպետության կատարելագործման, դադափարա-գեղար-
վեստական բարձր մակարդակի համար մղվող պայքարը այսօր
սերտորեն առնչվում է արվեստագետ-մաքսիկի ձևավորման պա-
հանքի հետ՝ լինի նա գրող թե ոեժիսյոր, դերասան թե քանդակա-
գործ: Այդ պատճառով էլ մեր օրերում հատուկ նշանակություն
են ստացել սովետական արվեստագետի աշխարհայացքի, նրա
ստեղծագործական անհատականության հարցերը:

Այսօր հատուկ խնդիրներ են դրված «Արվեստներից ամենամասնասլականիս»՝ կինոյի առաջ, Գուցե ավելի, քան որևէ ուրիշ արվեստ, կինոն իր հարստությամբ ու բազմակողմանիությամբ իսկապես անսպառ հնարավորություններ ունի՝ ուղղակի դիմելու դիտողի բանականությանը, հայացք, ճաշակ, կյանքի նկատմամբ հստակ վերաբերմունք ձևավորել նրա մեջ։ Իսկ կինոյի հսկայական «տիրածը» — որով նա մատչելի է դառնում հարյուր միլիոնավոր դիտողներին, ամենաբարձր պահանջներն է դնում ֆիլմ ստեղծողներին առաջ։

Այդ հարյուր միլիոնավորներն ուզում են էկրանի վրա տեսնել մեծ մտքերի, ջերմ զգացմունքների, վառ կերպարների մի արվեստ։ Այսպես կոչված «հրատապ» թեմատիկայի վրա միայն հույս չենելու մտայնությունը անհուսալիորեն հնացել է։ Մեր կինեմատոգրաֆիայի պրակտիկան ցույց է տվել, որ և ոչ մի հրատապ թեմատիկա գործը չի փրկում, եթե ֆիլմը ներքնապես ազդատիկ է, կիսակատար, եթե նրա ստեղծողները անտարբեր ու շեղոք են պատկերվող կենսական նյութի հանդեպ, և նրանց մտածողությունն ու զգացմունքները ի մի շեն բերված միասնական օրգանական մի ձուլվածքի մեջ։ Նույնիսկ ամենաառաջավոր ու ճշմարիտ գաղափարը, որ դրված է ֆիլմի հիմքում, բայց չի լուսավորվում ռեժիսորի առաջավոր աշխարհայացքով, չի ջերմացվում նրա ձեռքին հուզումներով» (Վ. Պուտվկին) — չի կարող թափանցել հանդիսատեսի հոգին։

Իր միսիան՝ ճշմարտացիորեն արտացոլել մեր ժամանակը, այսօրվա մարդու կերպարը մարմնավորել ոչ միայն մեր օրերին նրա (ժամանակային առումով) պատկանելության, այլև, առավելապես, շրջապատող աշխարհի հետ նրա ճկուն ու համակողմանի կապերի տեսանկյունից, կապեր, որոնք դարձնում են նրան հոգեպես ավելի հարուստ, բարոյապես ավելի վեհ, մտքով ավելի հետաքրքիր — կինոարվեստը չի կարող իրագործել, եթե նրա տեխնիկական նվաճումները և պրոֆեսիոնալիզմը չեն իմաստավորվում կյանքի խոր իմացությամբ, իրականության երևույթները՝ ընդհանրացնելու և յուրովի մեկնաբանելու ռեժիսորի ունակությամբ։

Միութենական ու ռեսպուբլիկական մամուլի էջերում, դրողների, կինեմատոգրաֆիստների ելույթներում ավելի ու ավելի հաճախակի ու հստակ ձայներ են լսվում ի պաշտպանություն

սցենարի դերի ու նշանակութիւնը։ Եւ իրողք, չի կարելի ժխտել, որ ֆիլմի հաջողութիւնը կամ անհաջողութիւնը պայմանավորված է ամենից առաջ սցենարի որակով։ Զի կարելի չհամաձայնել այն մտքին, որ ֆիլմի մակարդակը կանխորոշվում է կինոդրամատուրգի տաղանդով, թեմայի նշանակալիութեամբ, կերպարների գեղարվեստականութեամբ, ֆիլմի դրամատուրգիական հիմքում դրված կենսական նյութի թարմութեամբ։

Եւ միանգամայն հասկանալի է այն լուրջ մտահոգվածութիւնը, որ մեզնում ևս ցուցաբերվում է սցենարական պրոբլեմի հանդեպ։ Բայց եթէ այժմ այդ հարցն է կինեմատոգրաֆիական հասարակայնութեան ուշադրութեան կենտրոնում, ապա դա բոլորովին էլ չի նշանակում, թէ իրողք պրոֆեսիոնալ ռեժիսորայի պրոբլեմը մեզ մոտ արդեն լուծված է և դա կարելի է ետին պլան մղել։ Սցենարիստի գնալով ավելի ու ավելի աճող դերի հետ մեկտեղ անշափ աճում է և ռեժիսորի դերը, որը կոչված է իր տաղանդի, ստեղծագործական երևակալութեան ուժով, սեփական կենսափորձի, կուլտուրայի, գիտելիքների հիման վրա կինեմատոգրաֆիական կերպարների միջոցով վերամարմնավորել դրական կերպարները։ Խոսքն այստեղ ոչ միայն դրական շարքի կերպարային սիստեմը է կրանային կերպարների սիստեմի վերածելու մասին է, այլև ֆիլմը այնպիսի մի հավասարաթեք ու լիիրավ հեղինակի ինքնատիպ անհատականութեամբ հարուստացնելու մասին, ինչպիսին է ռեժիսորը։

Երբ խոսք է բացվում «Հայֆիլմի» վերջին տարիներին թողարկած գեղարվեստական արտադրանքի մասին, միանգամայն իրավացիորեն գիտողութեւններ են արվում սցենարիստների հասցեին, և երբեմն, կամա թե ակամա, այս կամ այն նկարի անհաջողութեան ողջ մեղքը բարդում են սցենարիստի վրա։ Նման դեպքերում ուշադրութեւնից վրիպում է ռեժիսորի աշխատանքը՝ նրա վերաբերմունքը սցենարի հանդեպ, ինչն է նա շնչողում, ինչը խլացնում սցենարի մեջ, ինչպես է նա հարստացնում և «ստուգում» սցենարի գաղափարները, կերպարները և սյուժեն՝ կենդանի զգացողութիւններով» (Ս. Գերասիմով), կինեմատոգրաֆիական ինչպիսի հնարների ու միջոցների է նա դիմում։ Ռեժիսորի դերի նման թերագնահատումը ոչ միայն բարդացնում է սցենարիստի ու ռեժիսորի առանց այն էլ ոչ իդեալական փոխհարաբերութիւնը, այլև իր մեջ կրում է որոշ ռեժիսորների մոտ ուրիշի հաշվին ապրելու և ինքնահանգստացման տրամադրութեւններ ծնելու վտանգ։ Մենք չէինք ուզենա ընկնել և հակառակ ծայրահեղու-

Թյան մեջ՝ նկարի մակարդակի համար ողջ պատասխանատվու-
 թյունը բարդել ռեժիսյորի վրա: Սակայն, մի հայացք նետելով
 մեր կինոստուդիայի վերջին 5—6 տարվա գործունեության վրա,
 հետևելով երիտասարդ սերնդի ռեժիսյորների աշխատանքին,
 աներկրայելիորեն տեսնում ես, որ սցենարի ընձեռած հնարա-
 վորությունները ոչ բոլոր դեպքերում են օգտագործվում, ոչ միշտ
 է ֆիլմը հանդիսատեսի հետ սրտաբաց խոսակցության դառնում՝
 խորապես վերապրվածի ու զգացվածի շուրջ: Եվ դրա պատճառը
 սցենարի անկատարելիությունը չէ միայն: Ոչ, Պիտի խոստովա-
 նել, որ այստեղ մեծ դեր է խաղում սցենարում պատկերվող
 երևույթների հանդեպ ռեժիսյորի ցուցաբերած ոչ բավականաչափ
 շահագրգիռ ու ակտիվ վերաբերմունքը, նյութի անմիջական-ան-
 հատական ընկալման թուլությունը: Իսկ ռեժիսյորի կենդանի
 զգացողություններով, նրա անհատականության անկրկնելի գծե-
 րով չհարստացված ֆիլմը անխուսափելիորեն դառնում է անդեմ,
 սառն ու հայեցողական: Ընդամեն, ֆիլմը զուտ պրոֆեսիոնալ
 առումով կարող է լինել ավել կամ պակաս շահով գրագետ, նրա
 մեջ կարող են օգտագործված լինել կամ չլինել ժամանակակից
 կինոյի տեխնիկական նվաճումները, առավել կամ պակաս հաջող
 կարող է լինել դերակատարների կազմը—այս ամենը սակայն չի
 փրկում գործը, չի վերացնում ռեժիսյորի՝ գորշ, երկվորյակների
 պես իրար նման ֆիլմերի ստեղծման պատճառը: Դրա համար էլ
 մենք շենք կարող համաձայնել Ի. Պիրևի՝ «Էլիտերատուրնայա
 գազետա»-ի էջերում վերջերս հայտնած տեսակետին: Նա գրում
 է, թե ինքը պատրաստ է Կիևյան ստուդիայի «Կախարդական գի-
 շեր», «Փայլիթ, աստղ իմ», «Երիտասարդ տարիներ» ֆիլմերն
 օտեղծողներին ներել «դերասանների թույլ խաղը, պատրաստ է
 շնկատել բնանկարների քաղցրավուն սիրունությունը և գավա-
 ռական թատրոնի հնարները: Բայց մտքի բացակայությունը, բո-
 վանդակության աղքատությունը, սենտիմենտալությունը, տափակ
 սրախոսությունները, կեղծիքը, բնավորությունների, դրությունների
 շինծուությունը շնկատել կամ ներել՝ չի կարելի»¹: Բայց ինչու՞ պի-
 տի ներողամտություն ցուցաբերել նրանց հանդեպ, ովքեր ոչ
 միայն անողոր պայքար չեն տանում գեղեցկության և վատ ճա-
 շակի դեմ, այլև կամովին տասներորդ, տասնհինգերորդ աստի-
 ճանի են բարձրացնում դրանք և հրամցնում հանդիսատեսին:

¹ И. Пырьев, «Главный в кино—писатель», «Литературная газе-
 та», 18. 5. 1959, № 52.

Այն ռեժիսորը, որը ֆիլմը բեմադրում է ասանք, «Երիտասարդ տարիներ» կամ «Փայլեր, աստղ իմ» նկարների ոգով, արդեն ինչ-որ շափով ներգործում է սցենարիստների վրա, նրանց հուշելով գրելու որոշակի մասներաւ: Այլ խոսքով ասած, նրան մղում է ստեղծելու համանման սուրիշ ֆիլմեր: Ահա թե ինչու մեզ համար միանգամայն անընդունելի է այդ տեսակետը, որը թեկուզ ինչ-որ շափով արդարացնում է արհեստավորութունը ռեժիսորայի մեջ: Դա վնասում է և՛ կինոգրամատուրգիային, և՛ ռեժիսուրային:

Ներկայումս դա առավել վտանգավոր է, որովհետև մեր ռեժիսորներից դեռ ոչ բոլորի մոտ է ձևավորվել ստեղծագործական ինքնուրույն մասներաւ, հստակ դիրքորոշում: Նրանք ապրում են՝ հայկական կինոարվեստում իրենց ուրույն տեղը գտնելու դժվարին ժամանակը: Եվ միայն համառ ցանկութունը՝ որոշելու էսթետիկական վերաբերմունք այն բանի նկատմամբ, ինչի վրա աշխատում ես, սովյալ Նյութի հիման վրա երևան բերելու կյանքի այնպիսի անհատական ըմբռնում, որ ուսանելի ու հետաքրքրական լինի և հանդիսատեսի համար—միայն դա կփրկի գեղարվեստական ճապաղութունից: Որովհետև այնտեղ, ուր ակտիվ ցանկութուն է ծնվում ընդհանրացնել, իմաստավորել, ընտրել, ասել, սկզբում թող որ համեստ, բայց ինքնուրույն խոսքը, այնտեղ արդեն ինքնըստինքյան ցայտուն են դառնում արվեստագետի գեմքը, նրա ձայնի ինտոնացիաները:

Երկու երեք տարի առաջ լուրջ խոսակցութուն բացվեց ժամանակակից հայ կինոարվեստի ուղիների շուրջ: Այն ժամանակ մեր ստուդիայի յուրաքանչյուր քայլափոխում, նրա աշխատանքի բոլոր մարդերում իրենց զգացնել էին տալիս ավելի քան տասնամյա հարկադրական պարապուրդի ժանր հետևանքները: Այդ պարագան, իհարկե, հաշվի էր առնվում: Բայց արդեն այն ժամանակ նրանք, ովքեր մտահոգված էին մեր կինեմատոգրաֆիայի ապագա ճակատագրով, գրում էին այնպիսի ռեժիսորայի գեղարվեստական էսթետիկական ծրագիրը ձևավորելու անհրաժեշտության մասին, որ ունենար մեր բոլոր սովետական ռեժիսորների համար միասնական գաղափարական հիմք և, դրա հետ մեկտեղ, մարմնավորեր ճակատկան կինոյի անկրկնելի ինքնատիպութունը, ուրույն գեմքը:

Իսկ այժմ, երբ մեր կինեմատոգրաֆիան նորմալ հունի մեջ է ընկել և ապահովվել է գեղարվեստական լիամետրած ֆիլմերի ռեժիսիկ թողարկումը, այդուհանդերձ, հարկավոր է լրջորեն խոսել

այդ մասին. խոսակցության այդ թեման ամենևին էլ չի սպառվել մեր կինոյի պրակտիկայում:

Վերջին տարիներին մեր ռեժիսուրան շատ բան է արել Ռեժիսյորների աշխատանքում նկատելի է պրոֆեսիոնալիզմի անուրանալի աճ, հետաքրքրություն և ուշադրություն՝ ժամանակակից թեմայի, ալյուրվա հերոսի հանդեպ, համարձակ մոտեցում՝ տարբեր ժանրերին: Մշակվում են կարևոր թվում են և՛ «Ամպրոպի արահետով» (ռեժիսյորներ՝ Ս. Կետրկով և է. Քարամյան) ու «Պատվի համար» (ռեժիսյոր՝ Ա. Հայ-Արտյան) էկրանավորումները, և՛ լեգենդար Կամոյի մասին «Անձամբ ճանաչում եմ» պատմա-ռեալիստիկ ռոմանտիկական պատմվածքը (ռեժիսյորներ՝ Ս. Կետրկով և է. Քարամյան) և՛, «Իմ ընկերոջ մասին» լիրիկական դրաման (ռեժիսյոր՝ Յու. Երզնկյան), «Առաջին օրոք երգը» երաժշտական ֆիլմը (ռեժիսյորներ՝ Յու. Երզնկյան և Լ. Վաղարշյան) և էլի ուրիշ նկարներ: Զգտումների բազմազանությունը, թեմաների լայն շրջանակը, որոնց մեջ նշանակալից տեղ են գրավում սոցիալիստական բարոյականության, էթիկայի, մարդկանց ու աշխատանքի հանդեպ վերաբերմունքի պրոբլեմները—վկայում են սովետական կինոարվեստի զլխավոր ճանապարհը դուրս գալու ցանկությունը:

Սակայն, այդ դրական տենդենցների կողքին, մեր կինոռեժիսուրայում երևում են նաև անհանգստացնող երևույթներ: Եվ դրանք սպառնում են տևական բնույթ ստանալ, եթե առաջին հերթին հենց իրենք, ռեժիսյորները չժառանգեն դրանց դեմ: Խոսքը կյանքի այն մակերեսային, պարզունակ, սխեմատիկ պատկերման մասին է, որով աչքի է ընկնում ժամանակակից թեմա ունեցող մեր որոշ ֆիլմերի ռեժիսուրան: Այդ երևույթի արմատները, ինչպես հայտնի է, ընդհանուր են բոլորի համար և թաղված են կյանքի միակողմանի, ոչ խոր իմացության մեջ, բայց տարբեր են նրա դրսևորման ձևերը: Մի դեպքում—դա անմըուռն է նեթարկվելն է սցենարի սյուժեին, որը հրապուրում է սոսկ իր գաղափարական ճշտությամբ և անվիճելիությամբ, բայց չի թեժացնում ռեժիսյորի զգացմունքները: Սցենարը նրա մեջ չի ծնում կենսական, շոշափելի ասոցիացիաներ, մտքեր, կերպարներ: Նրա կենսափորձը, երևակայությունը սերտ փոխազդեցության մեջ չեն մտնում սցենարական նյութի հետ և դրա համար էլ սցենարը ընկալվում է ոչ թե անմիջականորեն, այլ հայեցողաբար: Ռեժիսյորն իր առաջ հասարակ մի խնդիր է դնում՝ գրտնել այնպիսի միջոցներ, որոնք մարմնավորեն սցենարի սյուժեն,

կերպարներն ու գաղափարը: Եվ ահա արդեն առկա է թեմայի ու նրա զեղարվեստական մարմնավորման մեխանիկական միակցումը, իսկ երբեմն՝ խզումը նրանց միջև, և դրա արդյունքը լինում են այնպիսի իլյուստրատիվ նկարներ, ինչպիսիք են «Երբ քեզ հետ են ընկերներդ» և «Ո՛ւմ է ժպտում կյանքը»:

«Երբ քեզ հետ են ընկերներդ» ֆիլմը հրիտաասարգության՝ կյանքում սեփական տեղը որոնելու և բնավորության կազմավորման մասին է: Եվ բոլոր մաներներն էլ հարմար են այդ թեմաները լուծելու համար, բացի մեկից—անտաբեր ինֆորմացիայի մաներից: Վերջին դեպքում վերանում տեսնում ես ոչ թե բարդ կյանքը իր բազմազանություն մեջ, այլ սոսկ նրա մոտավոր, սխեմատիկ ուրվագծերը: Իսկ սխեման իր օրենքներն ունի: Դառնալով իր իրավունքների տերը նա ամեն ինչ իրեն է ենթարկում: Ֆիլմից, իրեն ասես ավելորդ մի բան, դուրս է մղվում անցուղարկի հավաստիություն այն զգացողությունը, որ պետք է ստեղծվեր կենցաղի մթնոլորտով, մանրամասներով: Ընդհանուր և շփոթվող են դառնում գործող անձինք, առողջ՝ գործողության վայրը: Էկրանից դուրս է մնում հերոսների կյանքի կենդանի ընթացքը, նրանց արարքների պատճառաբանումը, նրանց խոհերը: Հերոսների ներքին կյանքը, հոգեբանական նկարագիրը ռեժիսյորի համար կորցնում է իր առաջնային նշանակությունը, նրան հետաքրքրում է պատրաստի արդյունքների ֆիքսացումը միայն: Եվ այսպես այն կոնֆլիկտը, որ կարող էր ծնվել Ռուբենի ծանր բնավորությունից, սոխարինվում է պատահականության վրա խարսխված, արտաքին կոնֆլիկտով:

«Ում է ժպտում կյանքը» կինոնկարում «Երբ քեզ հետ են ընկերներդ» ֆիլմի թերությունները կրկնվեցին ավելի բացորոշ ձևով:

Հողվածի անմիջական թեմայից շեղվելով այստեղ կուզինք նշել և այն պատասխանատվությունը, որ այս հարցում կրում է մեր կինոքննադատությունը:

Միանգամայն բարյացակամ, բայց անզիշում քննադատությունը պետք է որ այնպես խորը բացահայտեր այդ անդրանիկ ֆիլմի վրիպումները, որ դրանց կրկնությունը հետագայում կանխվեր:

Այնինչ, երբեմն մենք այնքան էլ սկզբունքային շենք լինում, հետևապես ոչ այնքան լուրջ ու բազմակողմանիորեն ենք կշռադատում կինոարվեստի համար մեր զնահատականների ու դատողությունների նշանակությունը: Ավելի շատ լավը, քան վատը տեսնելու ամենաանկեղծ ցանկությամբ ղեկավարվելով, մեր կի-

նորն նադատութիւնը, սակայն, հաճախ այնպես է բաշխում քաղցր ու դառը դեղահատիկները, որ առաջինները շեղութեամբ են երկրորդների ներգործութիւնը:

Իրավամբ, ուրախանալով մեր կինեմատոգրաֆիայի հաշուութիւններով, երբեմն մենք անտեսում ենք այն իրողութիւնը, որ անշափ աճել է և մեր հանդիսատեսի կուտորական մակարդակը: Մենք, չգիտես ինչու՝ շարունակում ենք մտածել, թե նրան հարկավոր են բոլորին հայտնի, տարրական ճշմարտութիւններ՝ մատուցված «մատչելի» ձևով:

«Ում է ժպտում կյանքը» ֆիլմի ռեժիսորան ևս աչքի է ընկնում իլյուստրատիվութիւնը, հստակ նպատակասլացութեան բացակայութիւնը: Ֆիլմում չկա մարդկային փոխհարաբերութիւնների, հոգեբանութեան վերլուծութիւն, կա միայն բնավորութեան որոշակի գծերի ցուցադրում, որ նպատակ ունի ապացուցելու կանխապես առաջադրված թեզը.— «կյանքը ժպտում է ոչ թե նրան, ով տաքուկ անկյուն է փնտրում, այլ նրան, ով արհամարհելով քաղաքային կյանքը, մեկնում է շրջան և այնտեղ, թանկութեամբ միջավայրում, երջանկութիւն և բավականութիւն է գտնում»:

Այս ֆիլմի իլյուստրատիվութիւնն այնքան ավելորդ է, որ ուղածող դրվագին դիմելով կհամոզվես դրանում: Դրվագներում ռեժիսորը մտահոգված է ոչ թե այն բանով, որ իր հերոսներին ավելի մոտիկից դիտի տարբեր իրավիճակներում, որսա նրանց բնավորութիւնը, այլ նրանով, որ ապացուցի որևէ դրույթ:

Ահա, օրինակ, Լևոնի և Զարուհու՝ աշխատանքի վայրը ժամանելու դրվագը: Իջնում են մեքենայից և նրանց դիմավորում է մուլին ու վարար անձրևը (հանդիսավոր նվագախմբի փոխարեն)— պատանեկան երազանքների և եղածան իրականութեան» անհամապատասխանութեան ուղղագիծ իլյուստրացիա: Եվ ի՞նչ են անում Լևոնն ու Զարուհին այդ ժամանակ, երբ ռեժիսորը զբաղված է ցուցադրական բացատրութեամբ: Նրանք կանգնած են անձրևի տակ, չալրելով ոչ նման պահին հնարավոր հիասթափութեան ու մենավորութեան զգացում, ոչ կենսախինդ ուրախութիւն ի հեճուկս անձրևի, ոչ էլ որևէ տեղ թաքնվելու ցանկութիւն, պարզապես կանգնել են, հակառակ մարդկային ամենապարզ հոգեբանութեան և սպասում են մինչև որ սցենարի սյուժեի համաձայն իրենց մարդիկ մոտենան: Այդ փոքրիկ դրվագում, ինչպես ֆոկլորում, երևում է ռեժիսորի պասսիվ վերաբերմունքը սցենարի հանդեպ և կյանքով այն ստուգելու, հարստացնելու նրա

ըկամությունը: Դրա համար էլ նա անտարբեր է հերոսների զգացմունքների նկատմամբ, որոնք առաջին հայացքից միայն որոշակի են իրենց ոչ բարդ բնութագրով, իսկ իրականում՝ ներքնապես տարտամ ու վերացական ձև: Իսկ պասսիվութունը վերաբերմունքի բացակայութուն է արդեն: Ռեժիսյորական դիրքորոշման անորոշութունը արտահայտվում է ամենից առաջ այն բանում, որ փոխանակ ավելի հագեցած, լարված դարձնելու հիմնական կոնֆլիկտը—կյանքի նպատակի ու իմաստի վերաբերյալ երկու հակադիր հայացքների բախումը—նա այդ կոնֆլիկտը խճողում է սյուժետային կողմնակի, ոչ էական գծերով:

Գլխավորի զգացողության կորուստը արտահայտվում է և ֆիլմի նկարչական լուծման մեջ. շեն գտնված կինեմատոգրաֆիական այնպիսի միջոցներ, որոնք օգնեին շեշտելու, գեղարվեստորեն համոզիչ դարձնելու սցենարի գաղափարը: Մենք իրավունք ունենք հենց ռեժիսյորին հանդիմանելու այն բանի համար, որ այդ և դրա նման ուրիշ ֆիլմեր ցուցադրելիս շատ թույլ և մակերեսային կապ է ստեղծվում էկրանի և հանդիսատեսի միջև: Եվ պատճառը ոչ միայն այն է, որ այդ նկարների սցենարները թերութուններ ունեն: Այստեղ մեծ դեր է խաղում և ռեժիսյորի վերաբերմունքը այդ թերութունների նկատմամբ: Վերը նշված դեպքերում դա այն անխռով համբերատարութունն է, որը արվեստագետին հեռու է պահում անբավականության այն տանջալից զգացումից, որը որոնումների տեղիք է տալիս, անհանգրստացնում է միտքը, հրահրում երևակայութունը: Եթե դա այդպես չլիներ, եթե ռեժիսյորները հարկ համարեին դուրս գալ սցենարում եղած սխեմաների շրջանակներից և կենդանի շունչ ներարկել նրան, օժտել կյանքի գույներով, ապա արդյունքն ուրիշ կլիներ: Չենք ուզում ասել, թե միայն ռեժիսյորների ջանքերով հնարավոր կլիներ հաղթահարել սցենարիստների բոլոր վրիպումները և ֆիլմերը գեղարվեստական կատարելության կհասնեին (մտածել այդպես, կնշանակեր տուրք տալ սցենարը սոսկ իբրև նյութ, ռեժիսյորի «հուզական պոռթկման» առիթ դիտելու՝ վաղուց արդեն պսակազերծ արված կարծիքին): Բայց անվիճելի է, որ այդ դեպքում նույնիսկ անհաջող ֆիլմը որոշակի աստիճան կդառնար ռեժիսյորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ, օգնելով նրան մի ինչ-որ շափով ձևավորել իր ռեժիսյորական ուրույն մտածողութունը, նկարից-նկար կուտակել միայն իրեն, իբրև արվեստագետի, հատուկ բնութագծեր: Հակառակ դեպքում յուրաքանչյուր բնագրութուն կսկսվի դատարկ տեղում և կդառ-

նա սոսկ հերթական աշխատանք, բայց ոչ երբեք՝ մի նոր քայլ վարպետության հասնելու ճանապարհին:

Սակայն, խոսքը սեփական ստեղծագործական լաբորատորիայում այնպիսի կուտակման մասին է միայն, որն ամենգհատ ստուգվում է ամենախիստ փորձություններ: Սվ գլխավոր շահանքը այն բանի ընտրությունը կատարելիս, որ կիրառվում է յուրաքանչյուր բնագործության մեջ, պետք է լինի սովետական արվեստագետի դիրքորոշումը, արվեստագետ, որը և՛ մտածում, և՛ զգում, և՛ տեսնում է արդիականության տեսանկյունից:

Այնինչ, մեզ մոտ որոշ ռեժիսյորների ֆիլմերում նկատելի են ժամանակակից թեմատիկան վաղուց արդեն հնացած արտահայտչաձևերի հետ զուգորդելու տենդենցներ: Նրանք դիմում են այսօրվա մարդուն, նրա աշխատանքին, զգացմունքներին, մտորումներին, նրա ներքին աշխարհին, բայց նրա բնավորության գրեթե բոլոր ներկայացնում են ճակատային, մեր մարդկանց բոլորովին չսազող ձևերով: Հետադարձումը, կեղծ պաթոսը, զգացմունքների շափից ավելի մերկապարանոց արտահայտումը երբեմն սխալմամբ նույնացնում են ազգային բնավորության ինքնատիպության հետ: Ազգային առանձնահատկությունների մասին այդ, ըստ էության, շատ մակերեսային տեսակետը, վնասում է մեր կինոարվեստին, նրան զրկելով իսկական արդիականությունից, մասշտաբայնությունից, ընդհանրացումներ անելու ունակությունից: Այդ մասին իրավամբ խոսեց ռեժիսյոր Յու. Ռազմանը՝ հայ կինեմատոգրաֆիստների հետ իր զրույցի ժամանակ: Պատահական չէր, որ նա մեր կինոռեժիսուրայի համար ամենավտանգավոր տենդենցը համարեց մեղոգրամատիզմի տարրերը, քաղցր-մեղցրությունը, արհեստական դրամատիզմը և այլն, քանի որ դրանք փաստորեն մեր կինոն տանում են կյանքն ու մարդկանց մակերեսայնորեն, մոտավոր կերպով պատկերելու նույն այն ուղիով, որ հատուկ է և իլյուստրատիվ կինոյին: Մեր իրականությունը և մարդկանց մեջ եղած նորի այն գծերը, որոնք ոչ միայն պետք է դրվեն սցենարի հիմքում, այլև պարտադիր են ռեժիսուրայի համար, չեն կարող արտահայտվել թատերական մաշված կանոնների լեզվով: Եթե ռեժիսյորը կերպարի հոգեբանական բացահայտման համար դիմում է այդպիսի հնարների, դա վերջին հաշվով մնում է իրականության ոչ հավաստի, ազավադված ըմբռնում և անտարբերություն մարդկային հոգու բարդ ու նուրբ երևույթների հանդեպ:

Ռեժիսյոր Գ. Մելիք-Ավագյանի՝ «Միտը երգում է», «Մոր

սիրտը», «Ենչու է աղմկում գետը» նկարների մասին լավ բաներ իրավամբ շատ են ասվել: Այստեղ մենք չենք զբաղվի այդ ֆիլմերը մանրամասն վերլուծելով. մեզ հետաքրքրողն այն է, թե ի՞նչ գիրք է գրավել ռեժիսորը, և այդ ֆիլմերում ինչպե՞ս են դրսևորվել այն տենդենցները, որոնց մասին խոսում էր Յու. Ռայզմանը: Գ. Մելիք-Ավագյանի երեք բեմադրությունները համադրելով տեսնում են, որ նրան հրապուրում են սյուժետային այնպիսի գծերն ու դրությունները, որոնք կտրուկ դարձերի, անակնկալների շնորհիվ կարող են դառնալ ֆիլմի հերոսների սուր, հակասական վիճակների աղբյուր, ինչպես, օրինակ, հրճվանքը միանգամից փոխարինվում է վշտով («Մոր սիրտը»), անխուժ կյանքի մեջ հանկարծ ներս է խուժում մի այնպիսի լուր, որ այլևս անհնարին է դարձնում առաջվա պես ապրելը («Ենչու է աղմկում գետը»), վերականգնվում է կուլրի տեսողությունը, ծովերով իրարից բաժանված սիրահարներն, անսպասելիորեն հանդիպում են Մոսկվայի ֆեստիվալում («Միտը երգում է») և այլն: Սյուժետային սուր հանգույցների նախասիրությունն դեմ առարկելը հազիվ թե ճիշտ լինի: Կան ռեժիսորներ, որոնք շանում են իրականությունն արտաքուստ ոչնչով աչքի չընկնող, հանդարտ ընթացքի տակ հայտնաբերել իրենց հերոսների հոգևոր կյանքի խոր պրոցեսները, բացահայտել կյանքի գեղեցկությունը՝ առօրեականի մեջ: Բայց կան և ռեժիսորներ, որոնք մարդկանց կյանքը պատկերում են արտաքին փոփոխություններով, իսկ բնավորությունները բացահայտում անսովոր պարագաներում: Օրինակ, մայրը իր թոռան ծննդյան մասին իմանում է կողմնակի մարդկանց հետ պատահական զրույցի ժամանակ («Մոր սիրտը»), կամ հայրենի գյուղն է վերադառնում այն մարդը, որին բոլորը անցած 17 տարիներին մեռած էին համարում («Ենչու է աղմկում գետը») և այլն: Բայց կյանքի նման ընկալումը իր մեջ թաքցնում է հերոսի բնավորության, անհատական գծերի մանրակրկիտ վերլուծությունը նրա տարբեր հոգեվիճակների արձանագրումով փոխարինելու լուրջ վտանգ: Զէ՞ որ շատ դժվար է պահպանել գործող անձի բնականությունը և պատկերագծման խորությունը, եթե վերջինս բնադատված է միշտ անսովոր զգացմունքներ ապրել: Դրա համար ռեժիսորը պետք է ունենա ներքին վիթխարի լարվածություն և այն գեղարվեստական-կինեմատոգրաֆիական կոնկրետ կերպարներում, հավաստի և արտահայտիչ դրվագների մեջ մարմնավորելու ձիրք, նա պիտի կարողանա վճռական պայքար հայտարարել այն ամենին, ինչն առնչվում է մեղորոշամտիզմի հետ՝ զգացմունքների

արտաքինապետ ընդգծված, ճակատային պատկերում, հոգեբանական երանգավորման բացակայություն, շարի ու բարու, ազնիվի և անազնիվի, անձնագործի և հասարակ սխեմատիկ հակադրում:

Վերը թվարկած երեք ֆիլմերի սցենարներում եղած մի շարք դրուժյուններ ռեժիսյորին հնարավորություն են ընձեռել դրանք տարրեր կերպ մեկնաբանել, և ահա այստեղ երևում են իրականության նկատմամբ նրա էսթետիկական վերաբերմունքի առանձնահատկությունները: Ռեժիսյորը ցուցաբերել է գույները խտացնելու, հերոսների ապրումների մեջ արհեստական դրամատիզմ մտցնելու ակներև հակում: Կարելի է բերել բազմաթիվ օրինակներ: Ահա «Մոր սիրտը» ֆիլմը, որ հանդիսատեսների մոտ ճանաչում է գտել այն պատճառով, որ պատմում է ծնողների ու զավակների փոխհարաբերության՝ շատ-շատերին հուզող պրոբլեմի մասին: Այդ ֆիլմի ներգործություն ուժը շատ ավելի մեծ կլիներ, եթե նա մատուցվեր պակաս էֆեկտավոր, բայց դրա փոխարեն ավելի հոգեթափանց ու անկեղծ ինտոնացիայով: Ոչ ոք իրավունք չունի ռեժիսյորին պարտադրել նկարի ինտոնացիոն հյուսվածքը, պատմեաձևը, բայց թեմայի բնույթին արտահայտչական միջոցների ու հնարների համապատասխանություն ցանկանալը տարրական պահանջ է: Մոր սիրտը բաց անելու համար հարկավոր են ամենանուրբ գույները, և այնպիսի ճկուն վրձին, որը կարողանա նկարել անդեն աչքի համար աննշմար մանրամասներն ու գծերը: Մինչդեռ, ֆիլմում գերակշռում է սև ու սպիտակ գույնը և օգտագործված մանրամասներն էլ իլլուստրատիվ բնույթ են կրում:

Ռեժիսյորը հաճախ է հերոսներին խոշոր պլանով ներկայացրել: Հայտնի է, որ կինոյում խոշոր պլանը ժամրդկային հոգու կյանքը ցույց տալու հզորագույն միջոցներից է: Բայց ինչո՞ւ այս ֆիլմի հերոսների՝ խոշոր պլանով հաճախակի երևացող դեմքերին չես տեսնում նրանց մտքերը, բնավորության գծերը: Ինչո՞ւ այդ դեմքերը չեն դառնում «հոգու հայելիներ»։ Նրա համար, որ ռեժիսյորը ասես վախենում է, թե հանդիսատեսը չի նկատի կամ գլխի չի ընկնի, թե օրինակ, ինչքան ծանր է ջահել կնոջ համար առանց ամուսնու մնալը, կամ ամեն բան որդուն զոհաբերելը— և նա հանդիսատեսին ցույց է տալիս դերասանուհու քարացած ողբերգական դեմքը:

Ջգացմունքների ցուցադրման այդ սկզբունքը փոխանակ հանդիսատեսին հոգեբանորեն հանգեցնելու դրանց անխուսափելիությանը, խիստ վնասում է ռեժիսյորին և աղմկում գեղը» ֆիլմին:

Ծառացած խնդիրների բարդացմանը ղուգընթաց Գ. Մելիք-Ավագյանը պետք է վճռականորեն հրաժարվի էֆեկտավոր պողաներից ու ժեստերից, պաթետիկ ինտոնացիաներից, վշտի կամ հրճվանքի մեջ քարացած դեմքերից, այլ խոսքով ասած, զգացմունքներ արտահայտելու՝ մեր ժողովրդին ոչ յուրահատուկ հզանակներից, Եվ այդ ո՛վ է ասել, թե զգացմունքներն արտահայտելիս մեզ հատուկ չեն համեստությունը, զսպվածությունը, ամոթխածությունը՝ իրենց ողջ հմայքով։ Բավական է դիմել հայ դրականության, նկարչության, մեր թատրոնի և կինոյի լավագույն վարպետների արվեստին, համոզվելու համար, թե որքան մեզ խորթ է այդ պայմանական-ռոմանտիկական պաթետիկան ու մեկոդրամատիզմը։

Հիշենք «Գիթորը», «Զանգեզուրը», «Պեպոն», որոնց մեջ գեղարվեստական կերպարների հուզական հագեցվածությունը և հավաստիությունը ձեռք է բերվում արտաքուստ պարզ ու ժլատ միջոցներով։ Մինչդեռ «Ինչու է աղմկում գետը» ֆիլմում Աթանես Ղամբարյանի դերակատար Հրաչյա Ներսիսյանը՝ հուզական վիթխարի ուժի ու ներշնչանքի դերասան, մնացել է ինչ-որ սիմվոլիկ ֆիգուրա, որ ռեժիսորին հարկավոր է եղել հայրենասիրության, հայրենիքի հանդեպ կարոտի ընդհանուր հասկացողությունները իլյուստրացիայի ենթարկելու համար միայն։ Դրա պատճառն այն է, որ ռեժիսորը տեսնում է ոչ թե կենդանի, մտածող, զգացող և կարոտ քաշող կոնկրետ մարդուն, այլ հայրենասիրության վերացական կրողին, որն անպայման պիտի զթաշարժի հանդիսատեսի սիրտը։ Թվում էր, թե ռեժիսորը իր առջև դրել է ծայր աստիճան պարզ մի նպատակ՝ պատկերել սովետական մարդու անկաշառ, կրքոտ սերը իր հողի հանդեպ, սեր, որը հաղթահարում է անհաղթահարելին, որն ուժեղ է գերմանական համակենտրոնացման ճամբարներից, նույնիսկ մահից։ Բայց նպատակը, երբ այն մարմնավորվում է արտաքին հնարներով ու կյանք չի առնում անկրկնելիորեն անհատական կերպարներում—անորոշ է դառնում, կորցնում է իր հստակ գծագիրը։ Եվ դրա լավագույն ապացույցն է այն, որ նկարի ֆինալը բոլորովին ուրիշ բանի՝ Սեդայի և Արմենի երջանկության մասին է, որին արդեն ոչինչ չի սպառնում։ Իսկ Աթանես Ղամբարյանը, որ 17 տարի երազել է հայրենիքը և վերջապես հասել իր նպատակին... Հենց որ նա կատարում է սյուժետային իր ֆունկցիան, ռեժիսորը անմիջապես դադարում է նրանով հետաքրքրվել։ Եվ քանի որ նա կենդանի թելերով կապված չէ ամբողջ ֆիլմի հետ, ուստի և

առանց նկարին վնասելու, և հանդիսատեսից աննկատ՝ շք-
վում է էկրանից:

Մենք այնպես էլ նրան շնք տեսնում երջանիկ, հարազատ-
ների շրջապատում: Այդ ամենը որոշակիորեն բնութագրում է
ռեժիսորի վերաբերմունքը իր հերոսի հանդեպ: Ծվ՝ այդտեղ
նրան չի արդարացնում ոչ լույսի երկիրը խավարի երկրից ան-
ջըրպետող գետի արտահայտիչ կերպարը, ոչ այդ երկու աշխարհնե-
րի ծայրահեղորեն հակադիր պատկերազօմը, ոչ այն ամենը,
ինչ ստեղծված է ռեժիսորի երևակայությամբ: Եթե այդ երևա-
կայությունը ամենից առաջ չի ուղղված անհատական-անկրկնելի
կերպարների ստեղծմանը և ներքուստ չի շերմացված նրա հան-
դեսի սիրով, նա մնում է սոսկ իրրև արվեստագետի պրոֆեսիո-
նալ ունակությունների վկայություն, բայց բնավ չի մեծացնում
ֆիլմի հուզական ներգործության ուժը: Իսկ առավել էականը այն
է, որ նման դեպքերում ռեժիսորի ստեղծագործական երևակա-
յությունը դնում է ոչ թե պատկերաշողի ներքին էություն մեջ ավե-
լի ու ավելի խոր թափանցելու ուղիով, այլ թելադրում է ուրիշ
պարագաներում և այլ իրադրության մեջ արգեն գտնված ու
օգտագործված հնարներ, մանրամասներ:

Ինքն իրեն կրկնելու այս եղանակը ոչ մի ընդհանուր բան չու-
նի արվեստում սեփական դիրքորոշումը ունենալու հետ, քանի որ
դա արտաքին, միասնիկական բնույթ է կրում և մարում է ռեժի-
սորի ցանկությունը՝ դնալ նորի, շնտազոտվածի որոնման դժ-
վարին ուղիներով, մարում է նրա ստեղծագործական ակտիվու-
թյունը: Ֆիլմից-ֆիլմ կոտակելով որոշ քանակությամբ հնար-
ներ, ռեժիսորը այլևս դադարում է զգալ կյանքը, մարդկանց
ավելի ու ավելի խորը և համակողմանիորեն ճանաչելու անհրա-
ժեշտությունը, բավարարվում է իր հիշողությունը փոփոխելով:
Կորչում է ընկալման անմիջականությունը, թարմությունը, և
զրանց փոխարինելու են զալիս լրագրային, գրական, թատերա-
յին, կինեմատոգրաֆիական ասոցիացիաները, որոնք արվեստում
սառնություն ու հայեցողականություն են ծնում:

Մեր ռեժիսորները ապրում են ստեղծագործական ակտիվ
կյանքով, իսկ այդ դեպքում անխուսափելի են և՛ հաղթանակնե-
րը, և՛ պարտությունները, և՛ գլուտները, և՛ կորուստները: Բովան-
դակ աշխարհում շնա հանդիպի որևէ ռեժիսորի, որը ապրած չի-
ներ անհաջողությունների, հիասթափությունների ու սայթաքում-
ների դառնությունը: Հայկական կինոստուդիայի լավ նկարների
կողքին կարող են լինել ավելի թույլերը, մեր կինոյում աշխատել

են ու պիտի աշխատեն ստեղծագործական տարբեր կենսագրութ-
յուններ, տարբեր ճաշակների ու նախասիրությունների տեր,
ստեղծագործական ոչ միատեսակ ձեռագիր և ռեժիսորական
տարբեր մաներներ ունեցող մարդիկ:

Բայց ցանկալի կլինե՞ր, որ յուրաքանչյուր նոր բեմագրու-
թյան կապակցութեամբ, նրանց մասին կարողանայիք ասել այն,
ինչ ասել է Վ. Ն. Պուդովկինը՝ Ա. Դուլժենկոյի մասին. «Նա իր
առաջ տեսնում է այն նպատակակետը, դեպի ուր պիտի քայլի,
տեսնում է մտքով, բայց նա հրեք չի շարժվի նրա կողմը, քանի-
դեռ նրան առաջ չի մղել անբիւն կրքոտ պոռթկումը»:

ԳՐԱԿԱՆ ՍՑԵՆԱՐԻ ՌԵԺԻՍՑՈՐԱԿԱՆ ՀԱՐՍՏԱՑՄԱՆ ՄԱՍԻՆ

Կինոարվեստի որոշ առանձնահատկությունների շնորհիվ կինոյի ռեժիսյորն «ավելի» ռեժիսյոր պետք է լինի, քան թատրոնի ռեժիսյորը:

Գրական երկի ընկալման պրոցեսում կինոյի ռեժիսյորին ավելի շատ ինքնուրույնություն և ազատություն պետք է տրվի, քան թատրոնի ռեժիսյորին: Համենայն դեպս այս է վկայում կինոռեժիսյորի ժամանակակից պրակտիկան: Դրա պատճառներն այնքան խորն են, որ առանձին ուսումնասիրություն միայն, որն անպայման պոլեմիկական բնույթ կունենա, կարելի կլինի հանգամանորեն բացատրել այդ երևույթը: Այնուամենայնիվ, թեկուզ և ամենաընդհանուր ձևով, փորձենք հիմնավորել առաջ քաշված հարցը:

«Կինոլեզուն» հետզհետե նվաճում է ամբողջ գրականությունը: Գրականության զարգացման տենդենցը հակվում է դեպի շարադրանքի «կինեմատոգրաֆացումը»: Կինոյի լեզուն դառնում է դարաշրջանի արվեստի լեզու: Այս երևույթի նախանշանները կային դասական գրականության լավագույն նմուշներում: Պուշկինի, Դիկկենսի, Թոմսոնյանի որոշ երկեր այնքան կինեմատոգրաֆիական են, որ նրանց էկրանավորման ժամանակ չծառցավ գրանք կինոյի լեզվով վերաշարադրելու հարցը: Գրականության մեջ կինոյի ներխուժման մասին խոսել է և Տոլստոյը. «Դուք կտեսնեք,—ասել է նա 1908 թվականին,— թե ինչպես պտտվող կոթով այդ աղմկոտ բանը (խոսքը վերաբերում է կինոյին—Ս. Ռ.) լինո-որ հեղաշրջում կանի մեր՝ գրողներիս կյանքում: Սա արշավանք է գրական արվեստի հին ձևերի դեմ: Գրուհ: Հարձակում:

նոր գրեկածե կպահանջվի: Ես արդեն մտածել եմ այդ մասին և նախազգույն եմ գալիքը»¹:

Մեր ժամանակի գրականության պատմությունը հաստատում է մեծ գրողի մարգարեությունը: Ժամանակակից գրականությունը, և աչ միայն գրականությունը, նաև թատրոնն ու դրամատուրգիան, զարգանում են հենց այդ ուղիով: Եվ դա հասկանալի է: Ձէ որ գրականության և արվեստի ամբողջ բաղձադարյան պատմությունը վկայում է, որ ամեն մի նոր էպոխայում նրանք ավելի ու ավելի են մերձեցել կյանքին, ջանալով իրականությունը վերարտադրել այնպես, ինչպես որ նա կա: Իսկ իրականությունն իր բաղձազանությամբ ամենից ավելի մատչելի է կինոյի լեզվին: Վերը հիշված դրույցի մեջ Տոլստոյը խոստովանել է, որ կինոն ավելի մոտ է կյանքին. «Տեսարանների այդ արագընթաց փոխանցումները, տրամադրության, ապրումների խաղը իրոք որ ավելի լավ է, քան սյուժեի ձանձրալի ծամծմումը: Եթե կուզեք, դա ավելի մոտ է կյանքին: Այնտեղ փոխանցումներն ու խաղը առկայծում են ու թռչում, իսկ հոգեկան ապրումները ուղղակի նման են փոթորկի: Կինեմատոգրաֆը բացել է շարժման զաղտնիքը: Եվ դա մեծ բան է»:

Իրականության կինեմատոգրաֆիական ընկալումը թափանցում է արդիականության լավագույն հեղինակների ստեղծագործության մեջ: Եփշտ է, գրողը կյանքը կինեմատոգրաֆորեն դիտելու հատուկ նպատակ չի դնում իր առջև: Դա ստացվում է ինքնըստինքյան, քանի որ դեպքերի լայն ընդգրկումը, փոթորկանման ապրումները՝ նրան թելադրում են այնպիսի ընկալում և վերարտադրություն, որը մոտ է կինեմատոգրաֆին: Այդպիսին է ժամանակակից գրականության զարգացման տեղեկները: Եվ դա, որքան էլ տարօրինակ թվա, բարդացնում է կինոեթիկայի աշխատանքը: Բարդացնում է այն պատճառով, որ առանց կյանքի կինեմատոգրաֆիական ընկալման, այսօր արդեն անհնար է ֆիլմ նկարել, քանի որ գրականությունն ու թատրոնն անզամ իրենց բարձր արտահայտությունների մեջ կինեմատոգրաֆիական են: Արվեստի ու գրականության դարաշրջանի առաջ քաշած լեզուն՝ կինեմատոգրաֆայությունը, դարձավ ավելի անհրաժեշտ հենց իրեն՝ կինոյի համար և, որ ամենից գլխավորն է, նա կինոյում պետք է ստանա իր զարգացումն ու կատարելագործումը:

¹ Н. Теноромо, Толстой о кинематографе, «Кино», (журн.). 1922, № 2.

Ահա թե ինչու ժամանակակից կինոյում ռեժիսորի վրա ընկած է ավելի մեծ ու պատասխանատու միսիա, քան թատերական ռեժիսորի:

Այստեղից էլ գալիս են կինոռեժիսորին, իրրև ինքնուրույն ստեղծագործողի, ներկայացվող բարձր պահանջները: Կինոռեժիսորը գրական սցենարը իր ձեռքն է առնում իրրև լիարժեք հեղինակից, որին վիճակված է, ինչպես Ս. էյզենշտեյնն է ասում, հեղինակի կոնցեպցիայի ութմը քաղվմանել իր լեզվով, կինոյի լեզվով:

Ֆրանսիական հայտնի կինոռեժիսոր Ռենե Կլերը ռեժիսորի մասին հետևյալն է ասում. «Որոշ ռեժիսորներ ֆիլմերի իսկական հեղինակներն են և նրանց անհատականության կնիքն զգացվում է ամեն ինչում, սկսած կադրերի բաժանումից և վերջացրած մոնտաժով: Ուրիշ են՝ կատարողները, որոնք արտադրության դիրեկտորից ստանում են պատրաստի սցենար, որի բեմադրությունը նրանք գործնականում ղեկավարում են նման այն բանին, ինչպես ճարտարապետը կղեկավարեր հուշարձանի կառուցումն ըստ այն մոդելի, որ ինքը շի ստեղծելը»:

Կատարող-ռեժիսոր և ստեղծագործող-ռեժիսոր—սրանք տարրեր ըմբռնումներ են, Հաճախ միևնույն ռեժիսորի ստեղծագործության մեջ տեղ են գտնում այս երկուսը միաժամանակ: Մասնավորապես «Հայֆիլմում» շատ ռեժիսորներ հաճախ դառնում են կատարող-ռեժիսորներ և միայն հազվադեպ՝ ստեղծագործող-ռեժիսորներ:

Ինչպես հայտնի է, կինոռեժիսորի արվեստն ընդգրկում է անհամեմատ ավելի լայն ոլորտ, քան սցենարի լոկ հարստացումը: Սակայն, կինոռեժիսորի գործունեության գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն էլ հենց այդ կինեմատոգրաֆիական հարստացումն է:

Ռեժիսորի աշխատանքի այդ ընթացքը, իրրև կանոն, սկիզբ է առնում դեռ նկարահանումից առաջ՝ ռեժիսորական սցենարում:

Ռեժիսորական սցենարն արդեն կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործություն է: Այնտեղ արտացոլվում է (պետք է արտացոլված լինի) ֆիլմի ընկալումը: Սցենարի ռեժիսորական հարստացման առավել նշանակալից երևույթներն արդեն պետք է երևան ռեժիսորական սցենարում:

Ինչպես ցույց է տալիս պրակտիկան, աշխատանքի հենց այս փուլում հայ ռեժիսյորները թույլ են տալիս այնպիսի սխալներ, որոնք հետո ավելի ցայտունորեն արտահայտվում են ժապավենի վրա:

«Հայֆիլմի» որոշ կինոռեժիսյորներ զրական սցենարը ստեղծագործորեն հարստացնելու փոխարեն զբաղվում են սյուժեի մեջ հայկելումներ անելով, կերպարները փոփոխելով, երբեմն էլ՝ բոլորովին նոր դրվագներ, ամբողջ սյուժետային գծեր ավելացնելով:

Բոլորը կմտաբերեն «տակտիկայի դասեր» հայտնի տեսարանը Վասիլև հղրայրների «Չապան» կինոնկարից: Գրական սցենարում այս դրվագը ենթադրվում էր բաց երկնքի տակ՝ Չապանը ձողիկով ավազի վրա գծում է ճակատամարտի էքսպոզիցիան: Բայց դա չի բավարարել ֆիլմի ռեժիսյորներին: Նրանք դրվագի պատկերավոր լուծումը տվել են կարտոֆիլներով, խընձորներով, Ֆուրմանովի ծխամորճով: Եվ սա դրվագի ռեժիսյորական հարստացումն է, որի շնորհիվ զրական սցենարում հղած միտքն ստացել է կինեմատոգրաֆիական մարմնացում:

«Չապան» զրական սցենարում ֆինալային պատկերը նկարագրվում է այսպես. «Վայարանում լուսթյուն է տիրում... Միայն մուկդին Ուրալի աղմուկն է լսվում այդ աշնանային գիշերը»: Ի. Դոլինսկին, որ հիմնավորապես ուսումնասիրել է «Չապան» ֆիլմի ստեղծման պատմությունը, գրում է. «Չապանի ողբերգությունն էությունն այն չէ, որ նա, լինելով վիրավորված, չի կարողանում լողալով անցնել մռլեզնած Ուրալը: Այս դեպքում հանդիսատեսի ատելությունը կդառնա Ուրալի կողմը և ոչ սպիտակ կադակների, և դա կլինի խորապես սխալ: Ծիշտ լուծումն այն է, որ Չապանը կարող է կտրել-անցնել հանդարտ գետը, ուժերը հերիք են դրա համար: Բայց թշնամին, օգտվելով հերոսի անօգնական վիճակից, սպանում է նրան, սառնարյուն դատաստան տեսնելով նրա հետ:

Այսպես հարստացնելով զրական սցենարը, ռեժիսյորները հասնում են նրան, որ Վասիլի Իվանովիչի «ճարում ես Չես կործանի» բառերը վերաբերում են թշնամուն, նրա գնդակներին, և ոչ թե Ուրալի ալիքներին և դրա մեջ է ֆինալի լուծման լավատեսական էությունը:

Այսպես, Վասիլև ռեժիսյորները կուեկտիվի հետ «Չապանը»

նկարահանելիս, շարունակել են Վասիլև—դրամատուրգների աշխատանքը»¹։

Առաջին հայացքից թվում է, թե ռեժիսյորները շատ բան չեն փոխել. «Ուրալը մոլեգնում է» բառերի փոխարեն գրել են «Ուրալը հանդարտ է», բայց ռեժիսյորական այս միջամտությունը արմատապես փոխել է ֆինալային տեսարանի լուծումը։

Կինեմատոգրաֆորեն զարգացնելով գրական սցենարի այս կամ այն դրվագը, կինոռեժիսյորը, եթե նա ճշմարիտ արվեստագետ է, չի կարող չհարստացնել հեղինակին, խորացնել նրան։ Համաշխարհային կինոյի պատմության մեջ քիչ չեն օրինակները, երբ կինոռեժիսյորը իր սեփական ընկալումով ոչ միայն խորապես բացահայտել է երկը, այլև կինեմատոգրաֆորեն հարստացրել է այն։ Բերենք ամենքիս ծանոթ մի ֆիլմի օրինակը։

«Դիմակահանդես» ֆիլմում կինոռեժիսյոր Ս. Գերասիմովը կարողացել է տեղ-տեղ հարստացնել Լերմոնտովի դրաման։ Բոլորը կհիշեն այն տեսարանը, երբ մերձիմահ Նինան ասում է, թե ինքն անմեղ է, իսկ Արբենինը, ի պատասխան, որոտում է «Աստ է...»։ Կինոռեժիսյորն արտահայտիչ միզանսցեն է գտել. Արբենին—Մորզովինովը այդպես գոչելով դռների շարքի միջով վազում է դեպի կադրի խորքը և նրա անհետացող կերպարանքի հետ կորչում է նրա ձայնը։ Հանդիսատեսի մտապատկերում դրոշմվում է յացված դռների շարքը, որի խորացող հեռապատկերի մեջ անհետանում է մինչև հոգու խորքը ցնցված Արբենինի սարսափահար կերպարանքը։ Բայց եթե ռեժիսյորական մտքի միջամտությունը միայն սա լիներ, ապա կարելի կլիներ խոսել հաշողված միզանսցենի մասին։ Կինոռեժիսյորը նկարի ֆինալում ևս Արբենինին բերում է այստեղ, բաց դռների խորացող հեռապատկերի առջև։ Արբենինը նահանջում է, իրար ետևից փակելով բաց դռները, իսկ նրա ետևից գնում են Անհայտը և իշխան Զվեզդիլը։ Արբենինը գնում է ավելի ու ավելի հեռու, հետապնդողների առաջ փակելով դռները։ Այստեղ առաջին անգամ Արբենինին իմանում է, թե սպանելով Նինային ճակատագրական ինչ սխալ է գործել և նա փրկություն է որոնում հենց այդ վայրում... Երբեմնի հպարտ և ուժեղ մարդը կքում է գործած հանցանքի ծանրության տակ։ Արբենինը կորցնում է բանականությունը...

Հայ կինոռեժիսյորների վերջին շրջանի աշխատանքները՝

¹ И. Долинский. «Чапаев». Драматургия. Госкиноиздат. М., 1945, стр. 57—58.

գրական սցենարի ռեժիսյորական հարստացման տեսանկյունով քննելիս կտեսնենք, որ նրանցից ոչ բոլորն են կարողանում կինեմատոգրաֆորեն հարստացնել գրական երկերը: Դա մեր կինոռեժիսուրայի «աքիլլեսյան գարշապարն» է:

Կինոռեժիսուրայի արվեստի բնույթը պայմանավորված է ոչ միայն կինոկերպարի վրա կատարվող աշխատանքով, մոտաժուկ կամ կադրերի բաժանումով, այլև երկի կինեմատոգրաֆիական հարստացումով: Հենց սա էլ նրան դնում է սցենարի հեղինակի կողքին: Հեղինակ լինել՝ նշանակում է ստեղծել սեփականը: Բայց կինոռեժիսյորը գրչի մարդ չէ, նա ստեղծում է ոչ թե կերպարներ ու փոխհարաբերություններ, ոչ թե սյուժետային հանգույցներ, այլ կինեմատոգրաֆորեն բացահայտում ու հարստացնում է գրական երկը:

Ռեժիսյոր Գ. Մելիք-Ավագյանի «Սիրտը երգում է» նկարի մի դրվագում պատկերված է այն պահը, երբ հայրենիք վերադարձող հայերն առաջին անգամ տեսնում են մայրենի հողը: Էկրանի վրա երևում է Լոռվա սքանչելի բնությունը: Գնացքը կանգ է առնում: Մարդիկ իջնում են ցած: Ընդհանուր պլանում պատկերված են՝ երազած հողի վրա ոտք դնող մարդիկ: Հետո տեսնում ենք մի բուռ հող համբուրող Ղարիբ-Ներսիսյանի դեմքի խոշոր պլանը: Նրա կույր որդին հարցնում է հորը, թե ինչպիսին է հայրենի հողը: Հայրը պատասխանում է. «մերն է»:

Այս դրվագը կինեմատոգրաֆիական հարստացման լայն հնարավորություն էր ընձեռում: Պետք էր միայն թափանցել հերոսների ապրումների ու մտքերի մեջ, և կստեղծվեին մայրենի սրբազան հողին հանդիպող մարդկանց պատկերող անմոռաց կադրեր: Պետք էր կինոապարատի օրեկտիվն ուղղել հայրենադարձ մարդկանցից մի քանիսի վրա, բռնել մարդկային հուզախոռով վիճակի մի քանի վարակիչ պահեր: Այստեղ կարելի էր մի կադրով մարդկային ճակատագիր արտահայտել, մի պլանով ցույց տալ հայրենի երկիր եկող մարդու հրճվանքի ստիճ, ամեն ինչ պատկերել հակիրճ, բայց և սրտի վարակիչ թրթիռով: Ռեժիսյորական ալգպիսի հարստացումը կարող էր նաև նշանակություն ունենալ մի ֆիլմի համար, որի մեջ հայրենիքի սերը դառնում է լեյտմոտիվ:

Ռեժիսյորական հարստացումը հատկապես անհրաժեշտ է կինոնկարի գլխավոր, հանգուցային տեսարաններում: Ռեժիսյորական հարստացումը բնագործի մենախոսությունն է, որով նացուցաբերում է գրական երկի սեփական ըմբռնումը:

Կինեմատոգրաֆի լավագույն գործերը վկայում են, որ երկիր
ռեժիսյորական ընկալումը դրսևորվում է իրեն ողջ ֆիլմը ներթա-
փանցած լեյտմոտիվ, և հատկապես ցայտունորեն երևում է գրե-
խավոր տեսարաններում:

Բոլոր նկարներում էլ կան մի շարք դրվագներ, որոնք ամ-
բողջ երկիր զեղարվեցողական ատաղձն են կազմում: Առանձին
ուշագրություն դարձնելով այդ բարձրակետային դրվագներին,
կինոռեժիսյորը դրանով իսկ շեշտում է գլխավորը, հասնում իր
ստեղծագործական նպատակին:

Ֆիլմի համար վճռական նշանակություն ունեցող դրվագների
մշակումը առանձին բարդություն է ներկայացնում ռեժիսյորի
համար: Բարդությունը նախ այն է, որ պետք է որոշել, թե որոնք
են այդ կարևոր դրվագները: Բարձրակետային դրվագները շեշ-
տաբար ռեժիսյորը խարխափում է սցենարում, բախտի բերմամբ
որոշում ինչ-որ բան, չիմանալով, թե տո՞ւն է գլխավորը, որը՝ երկ-
րորդականը:

Մեր ռեժիսյորների ստեղծագործություններին մեջ քիչ չեն այն-
պիսի օրինակները, որոնք հաստատում են գլխավորը երկրորդա-
կանից տարբերակելու նրանց ունակությունը: Բայց ավելի շատ
են հակառակը հաստատող օրինակները:

Գիտելով ռեժիսյոր Լ. Իսահակյանի «Ում է ժպտում կյանքը»
նկարը, զմիշտ է ասել, թե ի՞նչն է ամենից ավելի հուզել ռեժիսյո-
րին, ինչի՞ մասին է նա կամեցել պատմել բուռն ոգևորությամբ:
Այստեղ բոլոր դրվագներին տրվում է համահավասար նշանակու-
թյուն, ուստի և ստացվում է գրական սցենարում նկարագրված
դեպքերի միապաղաղ պատմություն:

Ռեժիսյորական մշակումը պետք է ունենա իր գրամատուր-
գիան, իր բարձր ու ցածր կետերը: Եթե սցենարի ռեժիսյորական
մշակումը ձայնի վերածինք, ապա կլսենք մեկ հանդարտ, մեկ
ներքին հուզախոռով խոսք, մեկ իմաստալից պառուզ, մեկ էլ
կրթոտ աղաղակ:

Իր մշակումով ռեժիսյորը պետք է հաստատի, որ ինքն ապ-
րել է թեման: Գրական երկի թեման պետք է ապրի ռեժիսյորը և
բանականությամբ, և հուզաշխարհով: Առանց դրա ֆիլմը կստաց-
վի անարյուն, որքան էլ պրոֆեսիոնալ լինի:

Վերջին տարիներին թողարկված սովետական ֆիլմերում
գրական հիմքի ռեժիսյորական հարստացման մի փայլուն օրի-
նակ է Միխայիլ Կալաշոգովի «Թռչում են կռուները» նկարը:

Պատերազմի թեման, սրանից ծագող և հզոր թափով զարգացող հավատարմության թեման սերտորեն միահյուսվում են՝ ստեղծելով հայրենիքի սիրո և մերձավորի սիրո հաստատման ուժգին միասնական պաթոսը։ Եվ սցենարի ռեժիսյորական հարցատաքման ընթացքին հետևելու դեպքում դժվար չի լինի նկատել, որ դրանք բացահայտում ու խորացնում են հենց այդ երկու թեմաները։ Մտաբերենք պատերազմի հետ կապված դրվագները, որ այնպիսի տաղանդով մշակել է ռեժիսյորը։ Զորակոչիկների տեսարանը դրանցից մեկն է։ Այստեղ պատկերի ռեժիսյորական հարստացման շնորհիվ ստեծվում են անմոռանալի կադրեր, որոնց մեջ պատերազմի թեման բացահայտվում է ցնցող ուժով։ Սրան միահյուսվում է Բորիսի և Վերոնիկայի սիրո թեման։ Հետագայում ռեժիսյորն ավելի սերտորեն է կապում այդ երկու թեմաները՝ ծնկնահար ցեխի մեջ քայլող զինվորների ոտքերից մոտեմային փոխանցում կատարելով դեպի ուժակոծությունից պատուհաններից թափված ապակիների վրայով քայլող Մարկի քայլերը։ Վերոնիկայի հուսահատ զիմադրություն՝ ռեժիսյորաբար հարստացված տեսարանին փոխարինելու է «գալիս «Բորիսի մահը» տաղանդավոր կերպով մշակված տեսարանը, որի մեջ բախվում են Ֆիլմի երկու թեմաները՝ պատերազմ և սեր։ Հերոսի հուսակառու աղաղակի, մերձիմահի պղտոր հայացքի առաջ պտտվող սլացիկ բարդիների ու կենդանի գազաթների, նրա վերջին երազանքի և Վերոնիկայի հարսանեկան արարողություն, մի խոսքով, այս ամբողջ դրվագի մեջ, որ սցենարի ռեժիսյորական հարստացման արգասիքն է, բեմադրողը ասես շկարողանալով զսպել իր հորդացող ապրումներն ու մտքերը, բարձրացնում է իր ձայնը, պատերազմի և սիրո մասին իր խոսքն ասելով ի լուր աշխարհի։ Հետևեցեք մյուս գլխավոր դրվագներին՝ «հոսպիտալում», «Վերոնիկայի փախուստը», «Վերոնիկայի սպասումը», «Յինալը» և կտեսնեք, թե նույն այդ երկու թեմաներն ինչպես են հարստանում ռեժիսյորական երևակայությամբ։

Գտնել գլխավոր դրվագների շղթան, ռեժիսյորաբար հարստացնել դրանք և այդպիսով հասնել գլխավոր թեմայի ուժգին նշողության, — սա է կինոռեժիսյորի հիմնական խնդիրներից մեկը։

Ս. Կևորկովի և է. Փարամյանի «Անձամբ ճանաչում եմ» («Կամո») ֆիլմում Կամոյի կերպարի գլխավոր թեման հյուսվում է հետևյալ մոտիվներից. Կամոյի առասպելական քաջությունը և Վասիլիի ընդհատակյա կոնսպիրացիայի տակտիկան, Կամոյի

անձնվիրութիւնը ռեպուցիայի գործին և նոր ծնվող սիրո քնքշութիւնը, մարդկանց մահվամբ ստուգելու ցանկութիւնը և Վասիլիի առաջ քաշած հակաթեզը՝ «մարդկանց ստուգել կ'յանքով»:

Այս մոտիվներին մշակման մեջ բնագործները թեև հասնում են դրական հիմքի որոշ հարստացման, բայց ոչ բոլոր դրվագներում: Այսպես, կա Կամոյի առասպելական քաշութիւնը արտացոլող դրվագների ռեթիսյորական հարստացում, բայց ամբողջ ֆիլմում չկա ընդհատակյա կոնսպիրացիայի տակտիկայի (որ առաջ է քաշում Վասիլին) մոտիվի ռեթիսյորական հարստացում: Դա մենում է իրրև հայտարարված միտք, որը զեղարվեստորեն չի իմաստավորվում:

Ժիշտ է, անշշան, բայց և այնպես ռեթիսյորական հարստացումով է բացահայտվում ռեպուցիայի գործին Կամոյի նվիրվածութիւն մոտիվը: Բայց հենց որ դալիս են Կամոյի սիրո մասին պատմող դրվագները, կամ այն դրվագը, ուր հերոսը հանգստացնում է իր ճակատագրով մտահոգված մորը, ասես ռեթիսյորների երևակայութիւնը դադարում է գործելուց, նրանք դադարում են կինեմատոգրաֆորեն մտածելուց: Եվ հենց այն պատճառով, որ այդ դրվագները զուրկ են ռեթիսյորական հարստացումից, դրանք ֆիլմում ստացվում են անհրապույր, և որ ամենից զխաւորն է, զըրկում են ֆիլմը բարձրակետ դրվագների շղթայից, որոնց վրա պետք է պահել կինեմատոգրաֆիական ստեղծագործութիւնը:

Գրական սցենարի «Կամոյի տունը» դրվագում տեղի է ունենում Կամոյի և Զավահիրի հանդիպումը մոր հետ: Ֆիլմում այդ դրվագը պահպանվել է, բայց չի մշակված, ուստի և թողնում է ավելի աղքատիկ տպավորութիւն: Կամոյի մայրը, զլուխը հակած որդու կրծքին անհամբարտութիւնով ասում է. «այ էս զլխի համար նրանք գին են նշանակել» և հետո, մայրական քնքշանքով, շշնջում է. «Փեզ կսպանեն, Սինիկո, կսպանեն»:

Գրական սցենարում մոր այս անպիկից հետո, Կամոն էլ չի դիմանում, սրտի ցավով է նայում մոր տառապանքներին և, նրա տաղանակը ցրելու համար, սկսում է ուրախ-ուրախ պարել: Արցունքների միջից ծիծաղելով, մայրը մեղմութիւնով ասում է. «Ախ, Սինիկո, դու բոլորովին երեխա ես: Ինչու և այսքան շատ թշնամիներ ունես»:

Այս ոչ մեծ դրվագում թաքնված են ռեթիսյորական հարստացման այնպիսի հնարավորութիւններ, որ դրվագը կարող էր դառնալ լավագույններից մեկը կինոնկարում: Այստեղ բախվում են

կարևոր մոտիվներ, հյուսվում են մարդկային հակասական զգացմունքներ, որոնց բացահայտումով Կամոյի կերպարը կարող էր ավելի հարուստ երևալ: Դա չի արվել, և որքան հրապուրիչ կադրեր են կորել՝ դրա պատճառով: Նկարում այդ դրվագը նվիրված է Կամոյի մորը միայն և ոչ մի նոր գիծ չի ավելացնում գլխավոր հերոսի կերպարին:

Մինչդեռ գրական սցենարը ուրիշ բան վերաբերում: Կամոյի ներքին դրամատիկական վիճակը մղում էր ռեժիսյորական որոնումներին, որոնք կոչված էին հարստացնելու Կամոյի կերպարը, որով և ամբողջ ֆիլմը:

Այս ֆիլմում մենք հանդիպում ենք գլխավոր դրվագների պարզորոշման և հարստացման պրոբլեմին:

Բանն այն է, որ սցենարի դրամատուրգիան ֆիլմում պետք է պահպանի սխեմայի ընդհանրությունը, սյուժետային զարգացման միասնությունը, բայց դրամատուրգիայի հուզական հնչողությունը և իմաստավորումը պետք է ուրիշ լինեն, կինեմատոգրաֆիական լինեն: Ուրիշ խոսքով, կինոռեժիսյորը, պահպանելով դրամատիկական սխեման, լրացնում է այն գույներով, տեղ-տեղ ուժեղացնում այն, ինչ գրական սցենարում անգույն է, տեղ-տեղ էլ, ընդհակառակը մեղմում, փափկացնում գույները: Այս ընթացքը պայմանավորված է այն պարագայով, թե ինչ է տեսնում կինոռեժիսյորը սցենարում:

Յու. Երզնկյանի թեմ ընկերոջ մասին» ֆիլմը պատմում է ընկերոջ, սիրած աղջկա, հայրենիքի հանգեպ տածվող սիրո մասին: Ուշի-ուշով զննելով ռեժիսյորական աշխատանքը հեշտությամբ կարելի է համոզվել, որ բեմադրողը հարստացրել է ոչ թե այն դրվագները, որոնք գալիս են բացահայտելու գլխավոր թեման, այլ այն դրվագները, որոնք ավելի շատ են հուզում ռեժիսյորին, բայց օրգանապես չեն հյուսվում ստեղծագործության հիմնական թեմային: Սցենարի ռեժիսյորական հարստացման միակ հետաքրքիր օրինակը, որ խորացնում է հիմնական թեման, երևան է գալիս «Երազանքի դրվագում»: Էկրանի վրա երևում են հերոսները՝ Ռուբենը, Արամը, Կատերինան, որոնք երազում են: Այստեղ ռեժիսյորը մոտաժապար բախման մեջ է դնում գլխավոր մոտիվները և հասնում գեղարվեստական համոզիչ լուծման: Ռեժիսյոր Յու. Երզնկյանին ավելի շատ հուզում է պատերազմի թեման, որը ի դեպ, կարող էր և չլինել սցենարում, քանի որ առանց դրա էլ հեղինակի միտքը կարող էր հաստատում գտնել:

Բայց այն, ինչ սցենարում էական չէ, ռեժիսյորի համար դառ-

նում է գլխավորը: Մտաբերեցե՞ք պատերազմի թեմայի հետ կապ-
ված գլխավոր դրվագները և կհամոզվե՞ք, որ այստեղ է ամենից
ավելի ակտիվ եղել ռեժիսյորական միտքը: «Սպիտակ գիշերներ»
դրվագում արգեն, երբ առաջին անգամ ծագում է պատերազմի
թեման, թեև պատերազմը դեռ չի սկսվել, ռեժիսյորը շատ հետա-
քրքրական հավելումներ է անում զրական սցենարին:

Երեք երիտասարդ՝ Արամը, Ռուբենը և Կատյան ավարտական
երևկոյից հետո զբոսնում են Նևայի ափին... Սպիտակ գիշերը
պարուրել է քնած լենինգրադը: Ահա զրանիտե սալահատակով
անցան մարտիկները խրոխտ քայլերով, երկնքում ինքնաթիռներ
երևացին՝ տազնապալի աղմուկով գիշերային անդորրը խախտե-
լով: Այդ ամենը չկա զրական սցենարում, դրանք ռեժիսյորական
երևակայության արդյունք են: Հետո սկսվում է ռեժիսյորական
գլուտների մի ամբողջ կասկադ: «Արամը ուժակոծված արվեստա-
նոցում» ամբողջ դրվագը ստեղծել է ռեժիսյորը: Ռմբակոծությու-
նից ավերված արվեստանոցը, կանգնած է Արամն ավտոմատը
ձեռքին և մտքի մեջ է ընկել... Ահա Արամի «Ծննդիկներ» քանդա-
կը՝ փշրված, ահա և Արամի սիրած «Սասունցի Գավիթ» գիրքը՝
այրված ու խանձված... Ամերկաների կուլտի մեջ՝ Կատյայի դի-
մանկարը... Տանջալից, խորունկ մտքեր են պաշարում հերոսին:
Բայց ի՞նչի մասին է նա մտածում: Պատերազմի: Այսպիսով ռե-
ժիսյորը կինոնկարում առաջ է քաշում մի նոր թեմա, որ կոչված
է պատմելու մի այլ բան:

Պատերազմի թեմայի ռեժիսյորական հարստացումն է վկա-
յում և «Երմիտաժի շեղերների պահպանումը» դրվագը: Արամն ու
Գոհարը հանդիպում են: Գերմանացիները ուժակոծում են լենին-
գրադը, իսկ փխրուն, դեռատի մի հայ աղջիկ՝ Գոհարը, գերմա-
նական նկարիչների զործերը պահպանում է կործանումից: Սա ևս
ռեժիսյորական շատ զրավիշ մտահղացում է, բայց նույնպես
դուրս է զրական երկի գլխավոր թեմայի ոլորտից: Ահա թե ինչու
«Եմ ընկերոջ մասին» ֆիլմը, շնայած ռեժիսյորական հետաքրքիր
աշխատանքին, այնքան էլ հետաքրքրական չէ, չի հասկացվում,
թե ինչ է պատմում նկարը: Ռեժիսյորի ստեղծագործական երևա-
կայությունը զրդեղ է պատերազմի թեման, իսկ սցենարի գլխա-
վոր մոտիվները նվիրված են ուրիշ թեմայի: Առկա է զրական
զործի ռեժիսյորական հարստացում, բայց նկարը զուրկ է ամբող-
ջականութունից:

Այսօրինակ երկփեղկվածությունը բնորոշ է նաև Գ. Մելիք-
Ավագյանի «Ինչու է աղմկում գետը» նկարին: Այստեղ դա գալիս

է գրական սցենարից, բայց խորացվել և ընդգծվել է ռեժիսորական մեկնաբանությամբ: Աթանես Ղամբարյանի թեման սեպվում է նկարի մեջ այնպիսի ընդգծված ինքնուրույնությամբ, որ ձեռք է բերում առաջատար նշանակութուն: Եվ դուրս է գալիս, որ Ֆիլմում կան երկու առաջատար թեմաներ, որոնք ոչ մի կերպ չեն միահյուսվում ամբողջության մեջ: Ռեժիսորական լավագույն գյուտերը կապված են Ղամբարյանի թեմայի զարգացման հետ, ռեժիսորական ապրումներն ավելի շուտ տրվում են այս գծին, իսկ Ֆիլմը, վերջին հաշվով, պետք է պատմեր սահմանամերձ գյուղի կյանքի, սահմանապահների առօրյայի, Սեդայի և Արմենի սիրո մասին: Սեդայի և Արմենի զրվագներում Գ. Մելիք-Ավագյանը երբեմն գտնում է գրավիշ մանրամասներ, հարստացնում գրական շարադրանքը: Այսպես, Սամոխինը նամակ է բերում Արմենին, և իմանալով, որ դա այն աղջկանից է, որին նա չի սիրում, նամակը դնում է աղբուխին, իսկ Արմենը, ասես միտմտաբար, տաք արդուկը դնում է վրան: Նամակն այրվում է: Մեկ ուրիշ օրինակ: Արմենը գալիս է Սեդային հրաժեշտ տալու, և, նրան տանը չգտնելով, անուխով մեծ-մեծ տառերով գրում է «Սեդա: Բայց այս փոքր մանրամասներն աղոտանում են, երբ Հր. Ներսիսյանի տաղանդավոր կատարումով տեսնում ենք Ղամբարյանի կերպարը: Կուղենայինք վերցնել հիշեցնել այն կադրերը, որ Ղամբարյանը երևում է Արաբատի ֆոնին: Այդ կադրերը մտաբերելով չի կարելի չհիանալ խոր ապրումներ արտահայտելու Ներսիսյանի հմտությամբ: Ռեժիսորական առումով ևս կադրը գտնված է:

Այս նկարում Գ. Մելիք-Ավագյանը կրկնում է վաղուց ի վեր շարուն դարձած հնարներ: Տասնյակ Ֆիլմերում կարելի է հանդիպել այսպիսի զրվագի. երգում է հերոսը կամ հերոսուհին և ռեժիսորը կադրերի փոխանցումներ է անում ցույց տալու, թե ինչպես բոլորը հափշտակված լսում են նրան: Այստեղ Սեդան երգում է և ռեժիսորը տեսարանը «հարստացնելու» միտումով բնականորեն է ցույց տալիս, ինչպես և երգով հմայված մարդկանց: Սա ոչ միայն ուրիշ Ֆիլմերում, այլև հենց Մելիք-Ավագյանի «Միրտը երգում է» Ֆիլմում արվածի կրկնությունն է: Մտաբերենք, թե ինչպես երգում է կույր երգիչը, իսկ նավահանգստային բանվորները հիացմունքով լսում են նրան:

Այսպիսի օրինակներ շատ կան, կարելի է գտնել յուրաքանչյուր Ֆիլմում: Առանց դժվարություն կարելի է ապացուցել, որ մեր կինոռեժիսորներն իրենց նկարներում միշտ չէ, որ կինոարվեստի պատկերներով են մտածում: Այդ դեպքում ո՞րն է կինո-

ռեժիսորի աշխատանքի իմաստը՝ Կարելի է արհեստավոր լինելու այնպիսի լավ արհեստավոր, ֆիլմեր ստարգել, բայց ստեղծագործող-ռեժիսոր չլինել:

Արհեստավորութան ու ստեղծագործության սահմանը կինո-ռեժիսորայում, ինչպես ամեն մի արվեստում, սկսվում է գեղարվեստական հնարանքից՝ Հեղինակը կինոռեժիսորին տալիս է գրական սցենար: Բնագործը պետք է որ հարստացնի այն գեղարվեստական հնարանքով: Միայն այդ դեպքում նա կարող է արվեստագետ, ստեղծագործող համարվել: Կագրերի բաշխումը, ներքին ուժի գտնելը, մոտաժը,—այս ամենը բնագործող-ռեժիսորի ինքնուրույն ստեղծագործության ոլորտն է: Ֆիլմը գեղարվեստական մտածողության բարդ ու բարձր աստիճանն է: Այդ աստիճանը ձևոք է բերվում այն բանի շնորհիվ, որ ռեժիսորը սցենարը հարստացնում է իր ստեղծագործական երևակայությամբ, գեղարվեստական հնարանքով: Դրանց շնորհիվ գրական երկը դառնում է կինոարվեստի երկ:

Շատ կարևոր է կինոռեժիսորի հնարանքի բնույթն ու էությունը հասկանալը, դա գրական հնարանքից տարբերելը:

Սցենարի կինեմատոգրաֆիկ ընկալման բացակայությունն է, որ ստեղծագործական անհաջողության հասցրեց ռեժիսոր Ս. Կեվորկովին Շերա երազանքը՝ ֆիլմում: Լինելով սցենարի և ֆիլմի խմբագիրը, տողերիս գրողին վիճակվեց մանրամասն ծանոթանալ այն աշխատանքին, որի ընթացքում գրական երկը դառնում էր (այս դեպքում ասենք պետք է որ դառնար) կինոարվեստի երկ:

Կ. Մինցի սցենարը, իր բոլոր թերություններով հանդերձ, անպայման հնարավորություն էր տալիս ստեղծել կինոկոմեդիա, որտեղ կլինեին ոչ միայն մի քանի կինեմատոգրաֆիկ սուր դրվագներ, այլև կոմիկական կինոկերպարներ, որոնց առկայությունը շունչ և կենդանություն կտար կինոարվեստի ստեղծագործությանը: Հենց հերոսուհու՝ Անահիտի կերպարը գրական սցենարում այնպես էր զծագրված, որ ֆիլմում նա պետք է դառնար հիմնական կոմիկական պերսոնաժը: Հիշենք վրացական «Заноза» կինոնկարը, որի սցենարը իր գեղարվեստական մակարդակով բարձր չէ Կ. Մինցի սցենարից: Սակայն այդ ֆիլմը դերասանուհի Լեյլա Աբաշիձեի կատարմամբ դարձավ սովետական կինոկոմեդիաների մեջ հաջողվածներից մեկը: Բանն այն է, որ սցենարից կինոթապալվեն տեղափոխվելիս գրական կերպարը պետք է անցնի այն դժվարին ճանապարհը, որը կոչվում է ռեժիսորական ստեղծագործություն: Ռեժիսորաբար ստեղծագործել նշանակում

է մինչև նկարահանումը հիմնականում պատկերացնել, թե ինչպիսին կլինի կերպարը էկրանի վրա: Հերոսուհու այն կերպարը, որը պատկերված է «Նրա երազանքը» ֆիլմում, զրական կերպարի կենդանի մարմնացումը չէ: Մենք տեսնում ենք մի աղջկա, որը տարված լինելով հետաքրքրական մտքերով, գործում է էկրանի վրա այնքան անհոգի, անմիջականությամբ այնպիսի բացակայությամբ, որ կերպարը դադարում է կենդանի լինելուց: Այնինչ հերոսուհին պետք է լիներ ամենակենդանին, ամենաանմիջականը, որպեսզի նրա ծայրահեղ նվիրվածությունն իր տարօրինակ գործին, ծներ իսկական կոմեդիա: Նույն վիճակում է և մյուս հերոսը՝ բժիշկ Արտաշեսը: Զի կարելի որևէ տարր գտնել այս դերակատարման մեջ, որը համապատասխանի կոմիկական ժանրի պահանջներին:

Կոմիկական գույնից զրկված է նաև դինեգործի կերպարը:

Այսպիսով կինոկոմեդիայի երեք կարևոր կերպարները ոչ մի առնչություն չունեն կոմիկական ժանրի հետ:

Ինչո՞ւ է այսպես ստացվել:

Ռեժիսյորի առաջին սայթաքումը եղել է այն, որ նա դերակատարների սխալ ընտրություն է կատարել: Իսկ դա ապացույց է այն բանի, որ բեմադրողը չի պատկերացրել կինոկերպարը, նա տեսել է միայն զրական կերպարի վարքագիծը և կարծել, որ էկրան բարձրացնելով վարքագիծը, կարելի է ստեղծել կինոկերպար: Այսինքն զրական կերպարի և ոչ մի ռեժիսյորական հարստացում չի կատարվել:

Այս ֆիլմում չեն հարստացված և զրական սցենարում գտնված կոմիկական գրուքայինները: Գրական սցենարի սկզբում կա այսպիսի մի տեսարան՝ Անահիտը, առաջին անգամ գալով դինու գործարանի դիրեկտորի մոտ, հայտնում է, որ ինքը ուզում է ստեղծել «չհարբեցնող գինի»: Պատկերացնում ենք դիրեկտորի և դինեգործի վիճակը: Ինչպիսի՞ հնարավորություն կոմիկական հետաքրքիր տեսարան ստեղծելու համար: Իսկ կինոնկարում այդ դրվագը զուրկ է կոմիզմից: Կամ հիշենք այն տեսարանը, որտեղ ռեժիսյոր կատարող տեսուչ Փիլոյանը ընկնում է մուսկատի շանի մեջ: Ռեժիսյորի ձեռքի տակ էին հոյակապ կոմիկ դերասաններ Ֆիլիպովը, Տեր-Սեմյոնովը և այդպիսի ծիծաղելի դրուքայինը, սակայն կինոդրվագը ստացվել է ոչ այնքան ծիծաղելի: Պատճառը նորից զրական նյութի ռեժիսյորական հարստացման բացակայությունն է:

Ռեժիսյոր-բեմադրողը վերցնելով զրական սցենարը, պետք է

այն վերամշակի, հարստացնի այնպիսի արտահայտչական միջոցներով, որոնք հաստուկ են կինոարվեստին։ Մինչդեռ մեր ռեժիսյորներին շատերին թվում է, թե զրական կերպարը կինեմատոգրաֆիական է դառնում հենց որ նա երևում է ժապավենի վրա։ «Հայֆիլմ» ստուդիայի ռեժիսյորները պետք է իմանան իրենց իսկական թերությունները, որպեսզի կարողանան դրանք ուղղել։ Ինչպես մի քանի ուրիշ դեպքերում, այստեղ էլ ռեժիսյորական ոչ մի հարստացում չկա, ուրեմն չկա և ստեղծագործական հարստացում, առանց որի դժվար է պատկերացնել ռեժիսուրա, այն էլ կինոռեժիսուրա։

Գրական կերպարները մեքենայաբար էկրան տեղափոխելով, կինոռեժիսյորը արդեն արտացոլվածն է արտացոլում, խախտելով կինոարվեստի էությունը։

Գրական սցենարի և կինոնկարի միջև ընկած է զրական կերպարը կինեմատոգրաֆիական դարձնելու բարդ ճանապարհը։ Այդ ընթացքը կինոռեժիսյորին կրկին վերադարձնում է դեպի սկզբնաղբյուրը՝ կյանքը։ Բայց այդ վերարտադրածի մեջ կինոռեժիսյորն ազատ չէ, դա պայմանավորված է զրական սցենարի հիմքով, հեղինակային մտահղացմամբ։

Մեր կինոռեժիսյորներին գլխավոր սխալն այն է, որ նրանք ավելի շատ զբաղվում են՝ զրական հնարանքով, քան այն իրականությունից, ստեղծագործական իմաստավորումով, որ արտացոլված է զրական սցենարում։ Ռեժիսյորական սցենար կազմելիս բնագործը փաստորեն երկու աղբյուրից է օգտվում՝ զրական սցենարը և իր վերաբերմունքն այն իրականությունից, հանդեպ, որ արտացոլված է սցենարում։ Այս երկու ակունքներից ռեժիսյորն օգտվում է հավասարապես ազատ, ստեղծելով մի նոր ստեղծագործություն՝ կինոնկար։ Ֆիլմը հեղինակի և ռեժիսյորի մտահղացման սինթեզն է։ Եթե բացակայում է այս երկուսից մեկի մտահղացումը, ապա ստեղծագործությունը չի կարող լիարժեք լինել։ «Հայֆիլմի» վերջին շրջանում թողարկած նկարներից շատերը տառապում են հենց այդ արատով՝ զուրկ են ռեժիսյորական մտահղացումից։ Դրանք իրականությունից երկրորդված արտացոլումն են, առանց ռեժիսյորի վերաբերմունքի։

Այդ հարցին շատ պարզ պատասխան է տվել Կ. Ստանիսլավսկին։ Իր զրույցներից մեկում, նա Ն. Գորչակովին ասել է. «Առաջ ես պատասխանում էի, թե ռեժիսյորը միջնորդ է հեղինակի ու թատրոնի միջև... Հետո ես ասում էի, թե ռեժիսյորը տատմեր է, որ նպաստում է ներկայացման ծնունդին... Բայց այժմ ես կար-

ծում եմ, որ ռեժիսյորի դերը դառնում է ավելի ու ավելի բարդ։
Ռեժիսյորը չի կարող միայն միջնորդ լինել հեղինակի ու թատ-
րոնի միջև, նա չի կարող միայն տատմեր լինել և նպաստել ներ-
կայացման ծնունդին։ Ռեժիսյորը պետք է կարողանա ինֆեուրայն
մտածել և այնպես կառուցել իր աշխատանքը, որ նա հանդիսա-
տեսի մեջ հարուցի արդիականությանը հարկավոր մտքեր¹։

Որքան արդիական է հնչում այս պարզ ու հասարակ միտքը,
որքան դա անհրաժեշտ է մեր ֆիլմերը բեմադրողներին։ Կարո-
ղանալ ինքնուրույն մտածել և յուրովի արտահայտել դրական
սցենարի հեղինակի միտքը։

Դա նշանակում է, դրական սցենարի հիման վրա ֆիլմ ստեղ-
ծող ռեժիսյորը վերստին դիմում է արդիական կյանքին։ Գրական
սցենարի ռեժիսյորական ընկալումը ենթադրում է ռեժիսյորի վե-
րադարձն այն իրականությանը, որի մասին պատմում է սցենարը։
Ահա թե ինչու ռեժիսյորական ընկալումը ստեղծագործական ըն-
թացք է, որը պահանջում է դրական նյութի նորովի իմաստա-
վորում։

Ֆիլմ բեմադրող կինոռեժիսյորը դառնում է նրա լիարժեք
հեղինակը։ Սակայն մեր կինոռեժիսյորներից շատերը շունեն
իրենց սեփական, ուրույն ռեժիսյորական ընկալումը։ Այդ է պատ-
ճառը, որ «Հայֆիլմի» շատ նկարներ միանման են ստացվում և
գրանցից յուրաքանչյուրը կարելի է վերագրել մեր ցանկացած ռե-
ժիսյորին։

Ս. էյզենշտեյնը ասել է, թե «ստեղծագործությունը միայն այն
ժամանակ կդառնա օրգանական, հագեցած կլինի պաթոսով, երբ
ստեղծագործության տեմպը, նրա բովանդակությունը, իդեան օր-
դանական անքակտելի կապի մեջ կլինեն հեղինակի մտքերի,
կյանքի, կացության հետ»²։

Հետևեցեք աշխարհի լավագույն կինոռեժիսյորների ստեղ-
ծագործական լարորատորիային և պարզ կդառնա, թե ինչպես
նրանք օրգանապես ձուլվել են ստեղծագործությանը, ուսումնա-
սիրել այն, դրական նյութը կինեմատոգրաֆորեն մշակելիս։

«Հայֆիլմի» ռեժիսյորական շատ սցենարներ կարդալիս
առաջին տպավորությունդ այն է լինում, որ դրանք արտադրողի
և ոչ թե ստեղծագործողի ձեռքով են կազմված։ Զգիտես ինչու

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Изд. «Искусство», М., 1951, стр. 42 (բեզգծումը մերն է—Ս. Ռ.).

² «Искусство кино», 1957, № 2, стр. 138.

էլլզենշտեյնը կամ Պուդովկինը չէին գոհանում առանց կադրերը մանրամասնորեն նկարելու, կադրի կոմպոզիցիայի տանջալից որոնումների, կերպարների արտաքինը որոշելու, իսկ մեր ռեժիսյորներից շատերը կարող են ֆիլմ ստեղծել առանց այդ ամենի: Մեր կինոռեժիսյորները օրգանապես չեն մտնում ստեղծագործության աշխարհը, ուստի և չեն ունենում այդ ստեղծագործության սեփական ընկալումը:

Սցենարի ռեժիսյորական ընկալումը պետք է արտացոլված լինի ռեժիսյորական սցենարում, որն արդեն կինեմատոգրաֆիական երկ է: Այնտեղ ուր չկա ճշմարիտ ռեժիսյորական սցենար, այնտեղ չկա և սցենարի ռեժիսյորական ընկալում, չկա կինեմատոգրաֆիական շարադրանք, չկա կինոարվեստ:

Իբրև կանոն, «Հայֆիլմի» ռեժիսյորներն «ստեղծագործում են» նկարահանման ընթացքում, քանի որ ռեժիսյորական սցենարում չեն արտահայտում իրենց մտահղացումը: Բայց «նկարահանման» ժամերը,— ինչպես ասել է Ս. Էլլզենշտեյնը,— գտնելու ժամեր են և ոչ որոնելու: Դրանք մարմնացման ժամեր են, գտնելու մտահղացումը ժապավենի մետրերում իրականացնելու առավել լիարժեք ձևեր... Որոնումներին տրվում է նկարահանումից դուրս ամբողջ ժամանակը¹:

Նույն միտքն են հաստատում սովետական և համաշխարհային կինոարվեստի գրեթե բոլոր վարպետները: «Հայֆիլմի» ստեղծագործական ու արտադրական պրակտիկան մոտիկից իմացող մարդը լի կարող չհամաձայնել, որ այժմ ամենակարևոր պրոբլեմներից մեկը ռեժիսյորական սցենարի պրոբլեմն է, այնպիսի սցենարի, որ արտացոլեր գրական սցենարի ռեժիսյորական ստեղծագործական ընկալումը:

¹ «Искусство кино», 1957, № 2, стр. 143.

ՖԻԼՄԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ԵՎ ԿԻՆՈՒԵԺՒՍՅՈՐԸ

Ի՞նչ ասել է Ֆիլմի դրամատուրգիա և ովքե՞ր են դրա ստեղծողները:

Ֆիլմի դրամատուրգիան ինքնուրույն և կոնկրետ հասկացողություն է: Եթե թատրոնը, որ այնքան մեծ կախում ունի դրամատուրգիական գրականությունից, գիտե տարբերել պիեսը ներկայացումից, եթե դրամատիկական երկը, ինչպես Ա. Օստրովսկին է ասել, «միմիայն բեմի վրա է ստանում վերջնական իր հյուսվածքը», ապա կինոն, թատրոնից այսօր հիմնովին տարբերվող արվեստը, չի կարող բավարարվել դրական—դրամատուրգիական տրագիգիտն սկզբունքներով, որ ցավոք դեռ շարունակում են օգտագործել մեզանում գրվող շատ սցենարների մեջ: Այս վերջին հանգամանքը՝ կինոսցենարների արտահայտչական կաշկանդվածությունը, միշտ նորանոր բանավեճեր է հրահրում, որոնց մասնակիցները, արդեն քանիցս, ձգտում են վերագնահատել կինոսցենար ըմբռնումը, տալով դրան երբեմն շատ ծայրահեղ մեկնաբանումներ:

Ֆիլմի դրամատուրգիան նախ հենց կինոերկի կենսական բովանդակությունն է, որ մարդկային ռեալ փոխհարաբերությունների պատկերումով բացահայտում է հասարակական երևույթներ ու գաղափարներ:

Այս դրույթը ոչ ոք չի վիճարկում: Սակայն դրա մասնավոր ըմբռնումները միշտ չէ, որ համընկնում են: Օրինակ՝ տեսաբաններից ոմանք պնդում են, որ մարդկային ռեալ փոխհարաբերությունների պատկերումներն էկրանում կարող են անմիջաբար չկապվել դրամատուրգիական հիմնորոշ գործողությանը, եթե իրենց արտահայտած իմաստով առնչվում են ֆիլմում շոշափվող

գաղափարի հետ: Մեղտեղ են քաշում իտալական կինոյի մի շարք նմուշներ, ցույց տալու համար, որ ֆիլմի դրամատուրգիան կարող է երբեմն էլ ուղղակիորեն շարտաճայտել կենսական ու կոնկրետ որևէ գաղափար, բայց լինել կուռ ու ամփոփ, օժտված կինոարտաճայտության բոլոր արժանիքներով: Եվ այստեղից էլ կզրահացության են գալիս, թե ֆիլմի դրամատուրգիան իբր հենց նրանով է տարբերվում թատերարհմի դրամատուրգիայից, որ տեսանելի դարձնելով երևույթը, մարդուն և նրա հետ պատահող անցքերը, հաճախ կարիք չունի այդ ամենին գործողության մեջ կոնկրետ մեկնաբանում տալու, որովհետև ապավինում է հանդիսատեսի ընկալմանը:

Մինչդեռ մեծ մասամբ նեոռեալիստական ֆիլմեր վկայակոչող նման տեսակետը հաշվի չի առնում այն օբյեկտիվ պայմանները, որոնցում ստեղծվել են Դը Սանտիսի, Զեբմիի և իտալական մյուս կինոռեժիսորների հանրաճայտ ֆիլմերը: Չէ՞ որ այն, ինչ որոշ տեսաբաններ օրինաչափություն են կարծում, իտալացիների աշխատանքում լուկ հարկադիր մոմենտ է. չէ՞ որ նրանք անկարող են եղել ասենք թերևս գրողանոց հույս Ֆիլմում բացօթյա խոսել սոցիալական մեծ շարիքի՝ բանակից տուն վերադարձող չահելների գործադրկության պատճառների մասին, հնարավորություն չեն ունեցել կոնկրետորեն մատնանշելու, թե խնայակա տվքեր են մեղավոր ճշոտում ժամը 11-ին պատահած դժբախտ դեպքի համար: Նեոռեալիզմի հիմնադիրներից մեկը՝ Չեզարե Ջավատինի ինքն է խոստովանել, որ թիտալական կինոյի արվեստագետները զրկված են ճշմարտություն իր ողջ ուժով հնչեցնելու, էկրանի վրա իրենց ասելիքը միշտ պարզ ասելու երջանիկ հնարավորությունից: Իսկ դա արդյոք, ուրիշ խոսքերով, չի՞ նշանակում, թե կենսական դեպքերը հավաստիորեն պատկերելով չէ միայն, որ այս կամ այն ֆիլմի դրամատուրգիան խորանում է կյանքի ճշմարտության մեջ: Չէ՞ որ իտալական նույնիսկ լավագույն ֆիլմերում արտացոլվող դրամատուրգիական սկզբունքները, իրենց բոլոր արժանիքներով հանդերձ, ընդունելի չեն ոչ միայն սովետական կինոյի, այլ նույնիսկ կապիտալիստական երկրներում ապրող ու գործող մի շարք խոշոր կինոարվեստագետների համար (օրինակ՝ Չապլինի, Բարզեմի, Լա Շանուսյի, Իվենսի): Ուրեմն դրանք, իհարկե, չեն կարող հիմնորոշել կինոարվեստի դրամատուրգիական օրինաչափությունները և մասնավորապես անխախտ կանոնի ուժ ստանալ:

Ֆիլմի դրամատուրգիան ձևավորվում է տվյալ կենսական

բովանդակության կինեմատոգրաֆիական արտահայտչականությամբ: Այս դրույթն էլ, կարծես միճարկման տեղիք չի տալիս: Համենայն դեպս բոլորն էլ համաձայն են, որ սցենարի հեղինակն ու ռեժիսորը այնպես պիտի հյուսեն ֆիլմի սյուժեն, որ կենսական դեպքերն անմիջական իրագործման մեջ պատկերվեն, իսկ մարդկային հոգեբանությունները բացահայտվեն այդ դեպքերի ոլորտում, այլ ոչ թե ներկայանան որպես արդեն նշանակություններ ու պատրաստի արդյունքներ: Սակայն թե ինչպես պիտի սցենարում արտացոլել կինոգրամատուրգիայի կարևոր այդ պահանջ-մոտքը՝ երբեմն շատ տարբեր են հասկանում:

Օրինակ, վերջերս ժնկուստվո կինո» ամսագրի էջերում մի այսպիսի բանավեճ էր սկսվել. ֆիլմերի կինոարտահայտչական թերություններից դժգոհ մի քանիսը նորից էին ուղում ժխտել, որ սցենարը գրականություն մի ժանր է կամ տեսակ: Նրանք գտնում էին, թե իսկական սցենարը կարգալու բան չին՝ չի կարող, քանի որ լոկ նկարահանման ենթակա սպեցիֆիկ նյութ է: Պոլեմիկական կրքերի մեջ ընկնելով, նրանք սցենարը փորձում էին համեմատել ճարտարապետական կառուցումների նախագծի հետ, անկարկնելով երկուսի էլ ամենավճռական հատկանիշը՝ տեսանելի արտահայտչությունը:

Բայց այս եղանակով կարո՞ղ են բացահայտվել ֆիլմի դրամատուրգիայի ձևավորման սկզբունքները: Մի՞թե ֆիլմի դրամատուրգիական յուրօրինակ կառուցվածքը առաջնահերթ կախման մեջ է հենց այն բանից, թե սցենարում գրական ինչպիսի ոճ, նյութի շարադրման ի՞նչ եղանակներ են օգտագործվում: Զե՞ որ կինոարտահայտչության ամենակարևոր պահանջն է, ինչպես վերը նշեցինք, դեմքերի ու դեպքերի պատկերման անմիջականությունը, կերպարների, այսպես ասած՝ ինքնաբացահայտումը: Օրինակ «Կոմունիստ» ֆիլմի սցենարում, որ գրական լիարժեք գործ է, սեփականատեր Ֆեոդորի և նրա կնոջ Անյուտայի հարաբերությունների խզումը պատկերված է իր անմիջական պրոցեսի մեջ, իսկ ռեալադ Դոն»-ում, այդպիսի անմիջականություն մեր, որ պատկերվում է, թե Մելիսովն ինչպես սիրել սկսեց իր Ակսինիային: Մի՞թե՞ պարզ չէ, որ վերջին դեպքում սցենարի հեղինակը, ինքը փորձված մի կինոռեժիսոր, չի կարողացել լիովին օգտվել Շոլոխովի հարուստ վեպից և խախտել է կինոարտահայտչության ամենամեծ սկզբունքը: Բայց Ս. Գերասիմովի նույն սցենարում և ֆիլմում չէ՞ որ ուրիշ դրվագներ էլ կան, որ համապատասխանում են կինոարտահայտչության պահանջներին:

Ուրեմն ֆիլմի դրամատուրգիան արտահայտող միջոցները և սցենարում պատկերված դրվագները, կարող են ունենալ առավել կամ պակաս զրական արժեք, սակայն չեն կարող շունենալ կինոյի պահանջներին համապատասխանող կառուցվածք՝ տեսանելի, անմիջական և հստակ վերարտադրություն: Այսպիսով, գլխավոր այն դրույթը, որ ֆիլմի դրամատուրգիան արտահայտվում է տվյալ կենսական բովանդակության կինեմատոգրաֆիական վերարտադրությամբ, անկախ սցենարի զրական ալլելայի պաճուճանքներից, չի կարող կասկածի տակ ընկնել:

Ֆիլմի դրամատուրգիան իր վերջնական ձևավորումը ստանում է մոնտաժի սեղանի վրա: Այս միտքն էլ ծանոթ է բոլորին: Բայց վերջնական այս գործի հաջողությունը արդյոք պայմանավորված չէ՞ դրան նախորդող շրջանի բարդ ու արդյունավետ աշխատանքով: Իհարկե, պայմանավորված է: Սրա դեմ էլ ոչ ոք չի առարկի: Սակայն այստեղ նույնպես՝ գործնական կերպով մենք հաճախ շատ են զանազանվում:

Ընդունված է ասել, որ ռեժիսորի աշխատանքը կինոյում սցենարի հեղինակի գործին հակադիր ընթացք ունի: Սա նշանակում է, որ եթե սցենարի հեղինակը, կյանքի երևույթները դիտելով, ստեղծում է զրական սյուժե, զրական կերպարների մի ամբողջ շարք, ապա ռեժիսորն անում է ճիշտ հակառակը՝ նա ծանոթանում է սցենարին, պարզում սյուժեն ու կերպարները, և սկսում նորից վերածել դրանք կենսական, տեսանելի, շոշափելի դեպքերի ու դեմքերի, ելնելով կյանքի նաև իր ճանաչողությունից:

Այս երկու, ինչպես կինոռեժիսոր Ս. Գերասիմովն է ասում, «պրոցեսներ», — կյանքի զրական նկարագրության և կինոյի միջոցներով դրա վերականգնման աշխատանքի միջև, որ կախված է ռեժիսորի կամքից ու շնորհից, — մի հսկայական տարածություն է ստեղծվում, ուր հաճախ ծագում են աշխարհընկալման տարբերություններ, որոնց պատճառով էլ ֆիլմի երկու հեղինակների ստեղծագործական աշխատանքում յուրօրինակ խզում է տեղի ունենում. դրամատուրգը չի հասկանում ռեժիսորին, ռեժիսորն էլ դրամատուրգին: Եվ ամենավատն այն է, շարունակում է իր միտքը Ս. Գերասիմովը «... երբ ռեժիսորը, սցենարի հեղինակին հակադրվելով, սխեմատիկ ու տափակ մարմնացում է տալիս նրա հղացած կերպարներին, իսկ երբեմն էլ, նահանջելով տեխնիկական ու ստեղծագործական դժվարությունների առաջ, պարզունակ է դարձնում գործողությունը, աղքատացնելով այն միջավայրն ու իրադրությունը, որ փայփայել ու կարևորել է սցենարի

հնդկականը: Ահա այս դեպքերում է, որ ռեժիսորի աշխատանքի մասին վերը հիշատակված դրույթը գործնականում խախտվում է և մոնտաժն ալլա ոչնչով չի օգնում ֆիլմի դրամատուրգիայի վերջնական ձևավորմանը: Զէ՛ որ, բացի այդ, հենց ինքը, մոնտաժը, Ս. էյզենշտեյնի խոսքերով ասած՝ ռեժիսորի մկրատով չէ, որ արվեստ է դառնում, այլ նրա աչքի ու մտքի սրությամբ: Ուրեմն որքա՛ն կարևոր է, որ վերջնական իր ձևավորումից առաջ էլ ֆիլմի դրամատուրգիան՝ կենսական բովանդակությունն ու պատկերները, կինեմատոգրաֆիական արտահայտչաձևերը ու հնարքները, դառնան ռեժիսորի մտահղացման առարկա, շարժեն նրա ստեղծագործական հրեակայությունը:

Ինչպես տեսնում ենք, վերահիշյալ իր բոլոր պահանջներով ու սկզբունքներով, ֆիլմի դրամատուրգիան առաջ է քաշում դրականության և կինոյի, սցենարի և կինոնկարի, դրամատուրգի և կինոռեժիսորի փոխհարաբերության պրոբլեմը: Դրամատուրգիական իր կառուցվածքով սցենարն ամբողջանում է հենց ֆիլմի մեջ, սցենարի վերջին վարիանտը կարելի է կարդալ լուկ էկրանի վրա: Այդպիսին է՝ դրականության՝ և կինոյի դիալեկտիկական փոխհարաբերությունը: Դրանով էլ պայմանավորված է. ֆիլմի դրամատուրգիա հասկացողության գերակշիռ բարդությունը սցենարական նյութի համեմատությամբ, մի հանգամանք, որ հաճախ անտեսում են թե՛ սցենարի հնդկականները, թե՛ մանավանդ ռեժիսորները, որ հենց կոչված են լինելու ֆիլմի դրամատուրգիայի կերտողներ:

Ահա թե ինչու ֆիլմի դրամատուրգիայի մասին խոսելիս, սյուժեի և կերպարների հավաստիությունը կինոնկարի մեջ քննելիս ու գնահատելիս, միշտ անհրաժեշտ է աչքի առաջ ունենալ ռեժիսորի աշխատանքը, որպես ֆիլմի դրամատուրգիայի ստեղծողներից մեկի: Հենց այս իմաստով էլ ֆիլմի դրամատուրգիան դառնում է ռեժիսորական արվեստի գնահատության շափանիշներից ամենազխալորը:



Մեր բուն նպատակն այստեղ «Հայֆիլմ»-ի ստեղծագործության, հատկապես նրա ռեժիսորների արվեստի մասին կոնկրետ խոսելն է, ինչպես նաև հայկական որոշ ֆիլմերի մասնակի վերլուծումը: Եվ այն, ինչից սկսեցինք մեր հոգվածը՝ կինոարվեստի դրամատուրգիական առանձնահատկությունների բնորոշումը, կոնկ-

րեստ դիտողությունների ընթացքում, կարծում ենք, ավելի կճշտվի ու կպարզանա:

Վերն ասացինք, որ Ֆիլմի դրամատուրգիան նախ այն դեպքում է կուռ ու ամփոփ ներկայանում, երբ խարսխվում է մարդկային ունալ փոխհարաբերությունների վրա և բացահայտում կենսական—սոցիալական մի որոշակի զաղափար: Հաստատվո՞ւմ է արդյոք կարևոր այդ դրույթը հայկական կինոարվեստի ստեղծած երկերում:

Այո, հաստատվում է, ըստ որում նաև այն Ֆիլմերի օրինակով, որոնք մասամբ կամ բոլորովին զուրկ են դրամատուրգիական վերոհիշյալ արժանիքներից: Եվ դա բնական է-ինչպես կյանքում, մարդու մոտ, այնպես էլ արվեստում՝ որոշ կարևոր հատկանիշների բացակայությունը երբեմն ավելի խորն է զգացնել տալիս դրանց ճշմարիտ արժեքը, քան երբ դրանք կան և ձուլված են ուրիշ հատկանիշների:

Հայկական կինոարվեստի մի շարք երկերում (Շնամուռ, Քփթոր, Մեքսիկական դիպլոմատներ, Միրտը երգում է, Եկամո) հաջողությամբ է կիրառվել Ֆիլմի դրամատուրգիական առանցքի հստակեցման կարևորագույն սկզբունքը, բայց եղե՞լ են արդյոք այդ սկզբունքի անտեսումներ: Եղել են, և շատ: Պատահել են դրանք նաև կինեմատոգրաֆիական տեսակետից հաջողված ֆիլմերում, անգամ մի այնպիսի համբավավոր կինոնկարում, ինչպիսին է «Պեպոն»:

Մեր կինոքննադատությունը թե՛ առաջ, թե՛ միշտ շատ բարձր է գնահատել բեմադրող—ռեժիսյոր Հ. Բեկնազարյանի՝ «Պեպոյում» կատարած աշխատանքը, համարելով այն փայլուն մի օրինակ՝ զրական երկը կինոարվեստի լեզվով վերապատմելու գործում: Այդ գնահատությունը շատ կողմերով է արդար ու ճշմարիտ: Բայց միայն մեկ կողմով Հ. Բեկնազարյանի աշխատանքը չի գահացրել թե՛ մեզ, թե՛, կարծում ենք, ուրիշ դիտողներ: Եվ քանի որ դա կապ ունի Ֆիլմի դրամատուրգիայի ձևավորման մեր շոշափած հարցերի հետ, արժե այստեղ երկու խոսքով անդրադառնալ «Պեպոյին»:

Գարրիել Սունդուկյանի անմահ «Պեպոն» մեկն է հայ դրամատուրգիայի սակավաթիվ այն երկերից, ուր աննախադեպ ու չգերազանցված գեղարվեստայնությամբ արտահայտվում է սոցիալական անհավասարության դեմ պայքարող հասարակ մարդու ընդվզումն առ մտքի թռիչքը: Անցյալ դարի Թիֆլիսը բնորոշող մարդկային ամենատարբեր տիպերի կողքին, Պեպոն, Սունդուկ-

յանի գրչի ուժով, մի ամբողջ աշխարհ է կերպարագծում, աշխարհ ու մտածողություն, որ անծանոթ էին նրա (Պեպոյի) պես ապրող ու դառը դատող շատ շատերին։ Այդ աշխարհի բարձրությունից Պեպոն, միայն ու միայն Պեպոն է տեսնում ու գնահատում Զիմ-գիմովների բիրտ աշխարհը։

Պեպոյի խոսքն ու ըմբոստացումը փառահեղ այդ պինսի հիմնական դրամատուրգիական մոտիվն է, գործողության առանցքում ընկած կենսական զաղափարը։ Եվ ճիշտ է նկատել վրացականավոր արտիստ Ա. Խորավան, ասելով, թե «Պեպոյի» ճշմարիտ վերարտադրումը պահանջում է խուսափել կենցաղայնության մոտիվներով հրապուրելուց և խնդիր է դնում. «...Կերպարին հաղորդել ընդհանուր մարդկային շունչ, խոր դրամատիզմ, սոցիալական ընդվզում, մեծ կիրք, փիլիսոփայական երանգ»։

Իսկ մի՞թե բեմի շահերից այսպես դրվող պահանջը հարմար չի գալիս մանավանդ կինոյին, որ այնքան մեծ հնարավորություններ ունի մարդկանց ու կրքեր պատկերելու, կյանքի երևույթը խորապես մեկնաբանելու և տեսանելի միջոցներով բացահայտելու համար։ Մի՞թե դա չէ հենց կինոգրամատուրգիայի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունը՝ գերիշխող հոգեբանական կամ սոցիալական մի ինչ-որ մոտիվ ունենալ իր առանցքում, պատելու համար դրա շուրջ ռեալ իրականության դեպքերն ու դեմքերը։ Իսկ օգտը՝ վե՛լ է այդ հնարավորություններից «Պեպո» կինոֆիլմի բեմադրող ու սցենարի հեղինակ Հ. Բեկնազարյանը։

«Պեպո» ֆիլմում Հ. Բեկնազարյանը ցուցաբերել է կինոյի պատկերավորությունն օգտագործելու բացառիկ հմտություն։ Ո՛վ կմոռանա բաղնիքի հուշիչ և խորիմաստ կադրերը, ուր Հ. Բեկնազարյանը, մեկ-երկու նրբերանգով, զգացնել է տալիս հայ աղջկա՝ Կեկելի դառն հիասթափությունը թե՛ իր կյանքից, թե՛ մարդկանցից։ Բաղնիքի թուցիկ մի պանորամ, — և ահա կանգնած է Կեկելը, մազերն ուսերին փռած, աչքերի մեջ միամիտ հույս, հետո՝ ցավ ու մորմոք հետո՝ արցունք. իսկ այդ պահին նրա դիմանկարի վրա խաղում, դալալում են «Հայոց աղջիկներ» երգի հնչունները, որ հայոց աղջկա գովասանքն անելիս, ասես դաժան ծանակ լինեն անիրավված աղջկա նկատմամբ։ Սատիրական ու տրագիկական ի՛նչ մեծ ընդհանրացում կա այս պատկերի մեջ։ Զուր չի ասել կինոռեժիսոր Ի. Խեյֆիցը, թե «կինոն գիտե հակիրճ խոսել ամենամեծ իսկ բաների մասին»։

Բայց այս տեսարանով ահա հանդիսականին ցնցող Հ. Բեկնազարյանը, «բամբասանքի» սարսուռ պատճառող կադրերի և

շատ ուրիշ լավ ու տպավորիչ պատկերների հեղինակը, անտեսել է Սունդուկյանի դրած այն մի քանի հուշական շնչերը, որ կոնկրետացնում ու սրում են «Պեպոյի» դրամատուրգիական առանցքում ընկած խորունկ գաղափարը։ Որո՞նք են այդ շնչերը։

Պիեսում եղած մի տեսարանի փոխարեն, երբ Պեպոն գալիս է Զիմզիմովի ապարանքը և նրա կնոջ ու ծառաների ներկայությամբ պարսավանքի խոսքեր ասում վաճառականին, Հ. Բեկնազարյանը միանգամայն արդարացիորեն ուրիշ պատկեր է կառուցել։ Զիմզիմովի մոտ հյուրեր են եկել, Թիֆլիսի մեծամեծները, և ահա կերուխումի ու կենացների ամենաթեժ պահին խնջույքի սրահն է մտնում Պեպոն։ Զիմզիմովին ուղղված նրա խոսքերը կաշտում են ներկա գտնվող ազնվազարմների ու իշխանատերերի երեսին։ Սա է դրվագի սլուծետային բովանդակությունը։ Իսկ կինեմատոգրաֆիական արտահայտությունը...

Կինեմատոգրաֆիական հնարներ այս տեսարանում գրեթե չկան, թատրոնականն է իշխում այստեղ։ Պեպոն ահա կանգնած, ձեռքերով տրորում է փափախը։ Նրա դիմաց՝ Զիմզիմով-Ավետիսյանը նույնպես՝ ձեռքերի ու հոնքերի մանրախաղ է սկսել, իսկ հյուրերը անշարժացել են երկրորդ պլանում։ Եփեմիան է, որ իր ճիշերով փոքր ինչ աշխուժացնում է տեսարանի այդ պլանը։

Իսկ ի՞նչ կարող էր անել Բեկնազարյանը։ Կինոյի ամենազորեղ միջոցներից մեկի՝ խոշոր պլանների՝ օգուտը մեծ չէ։ Երբ ուղենար, իրար կգամեր Պեպո-Ներսիսյանի կրակող աչքերը և նրան ուղղված «դալը աշխարհի» մարդկանց հայացքները, որ ատելություն ու վախ են արտահայտում պեպոների հանդեպ։ Ու արագորեն միմյանց կհաջորդեն անխոս դիմանկարներն ու խոսուն պլանները, կպրկվեր գործողության հուզալարը, կշիկանար մթնոլորտը, և Պեպոյի վերջին մեղադրող խոսքերը այնպես կորոտային, ինչպես կայծակն ամպերի միջից։ Մի՞թե այդ սկզբունքով նկարահանված արագընթաց պլաններն ու դիմանկարները չեն խորացրել ու այնքան խոսուն պատկերավոր դարձրել բամբասանքին հոյակապ տեսարանը։

Մինչդեռ այս տեսարանի ստատիկ, անարտահայտիչ բնույթը ֆիլմում բացասաբար է անդրադարձել նաև Պեպոյի դատավարության պատկերման վրա։ Այստեղ տրվող կադրերի մեջ ևս, ոչ պլաններն աստիճանաբար, ոչ էլ կոմպոզիցիոն մի որևէ հնար։ Պարզապես հաջորդվում են Պեպոյին, դատավորին և մյուս ներկա գտնվողներին իլյուստրացնող անգույն լուսանկարները։ Եվ այսպես, ֆիլմում քանի գնում այնքան ավելի մերկ ու աղքատ են

գծվում բոլոր այն տեսարանները, որ քաղաքացիական մոտիվներ ունեն և պիտի բացահայտեն սոցիալական կոնկրետ մի գաղափար: Հիշենք, օրինակ, Զիմզիմովին Պեպոյենց տնից դուրս քշելու բուֆոնադային տափակ կադրերը (իսկ պիեսում որքա՞ն բան է ասում նույն Պեպոյի ու Զիմզիմովի հանդիպումը, երբ առաջինը, որ տեղյակ չէ բարաթի գտնվելուն, մի պահ կարծում է, թե խիղճն է հաղթել վաճառականի սրտում): Մտաբերենք Զիմզիմովին ծեծելու խիստ պայմանական, ոչնչով չարդարացված ու ավելորդ տեսարանը: Վերջապես՝ Ֆիլմի եզրափակիչ կադրերը, ուր Պեպոն լուսանկարված է (այո՛ւ, միայն լուսանկարված) բանտի պատուհանի շրջանակում, իսկ ներքևում, «բոստաֆորային» փողոցում անկանոն խռնվել են մի խումբ մարդիկ, որ շփոտես քն՝ քն են սարքել, թե՛ միտինգ:

2. Բեկնազարյանն այս ֆիլմում կինեմատոգրաֆիական արտահայտչության մենաշնորհը կենցաղային մոտիվների պատկերման վրա է տարածել: Դա չեն ժխտի այդ ֆիլմի նույնիսկ ամենաթույն դարհանները: Իսկ արդարացվո՞ւմ է Սունդուկյանի «Պեպոյի» դրամատուրգիական մոտիվների այստեսակ շեշտափոխումը. իհարկե, ոչ: «Պեպո» ֆիլմի տաղանդավոր ռեժիսորն անտեսել է կինոգրամատուրգիական արվեստի ամենակարևոր առանձնահատկությունը՝ կենսապատումի երկրորդական մոտիվները դրամատիկական գործողության շոշափած հիմնական գաղափարին ենթարկելու անխախտելի պահանջը, սոցիալական գաղափարին, որ այնքան ուժգնորեն արտահայտվել է «Պեպո» հանճարեղ թատերգության մեջ և միշտ հնչել է մեր բեմից: Եվ քանի որ ֆիլմի դրամատուրգիական ձևավորման այդ կարևոր պահանջի անտեսումը ոչ միայն «Պեպոյում», այլև հայկական ուրիշ շատ կինոնկարներում էլ իրեն զգացնել է տալիս (մանավանդ վերջերս, երբ դրա հետևանքները տեղ-տեղ նույնիսկ աղետալի են դառնում) ապա դա մի՞թե չի մատնում վերը նշված հարցի կասեինք՝ տրագիցիոն թյուրմոլոնումը մեր ստուգիայի որոշ կինոռեժիսորների կողմից: Ի՞նչ հիմքեր ունենք այդպես ասելու:

Դիմենք մի ուրիշ օրինակի՝ «Շայֆիլմ»-ի գործունեության վերջին շրջանում ստեղծված «Մոր սիրտը» կինոնկարին:

Այդ ֆիլմը հանդիսատեսին դուր ձևավ հուզական ու գողտրիկ մի շարք պատկերներով, կյանքի ոչ սխեմատիկ վերարտադրումով և մանավանդ դերակատարներից մի քանիսի բնական ու հմայիչ խաղով: Այստեղ մենք արտահայտում ենք, իհարկե, մեր կարծիքն այդ ֆիլմի արժանիքների մասին, թեև գիտենք, որ ուրիշ կար-

ծիրքներ էլ կան, նույնիսկ այնպիսիները, որ խալառ ժխտում են նրա այդ արժանիքները: Եվ ինչքան էլ տարօրինակ երևա, պիտի ասենք, որ դրական մեր գնահատությունը ընալ էլ չի խանգարելու մեզ խոսել հենց այն թերությունների մասին, որի հիման վրա ուրիշները խիստ բացասական վճիռ են կայացնում Ֆիլմի նկատմամբ:

Մեզ համար (և որքան գիտենք՝ շատերի համար) այդ Ֆիլմն արժեք ունի նախ այն տեսակետից, որ հարազատորեն պատկերում է աշխատավոր մի կնոջ հոգնաշան կյանքը, ուրախ ու դառն ապրումները, աշխատանքի մեջ, հասարակական կյանքում ցուցաբերած մղձմենները, նրա հասունացումը որպես քաղաքացի, որպես մոր ու կնոջ լավագույն տիպար: Այսպես է ընկալվում «Մոր սիրտը» Ֆիլմի կենսական բովանդակությունը, որ ցավոք սակայն չի ամբողջանում սյուժեի դրամատիկական կառուցվածքի և արտահայտչության մեջ: Այստեղ է, որ մենք, բոլորովին ուրիշ պատճառներով, քան ոմանց է մտահոգել, դժգոհ ենք մնում «Մոր սիրտը» Ֆիլմի սցենարից և մասնավանդ ռեժիսյորական աշխատանքից:

Այն քննադատներին, որոնք կարևորել են Ֆիլմում կենցաղային մի պրոբլեմի լուծման՝ երեխայի դաստիարակության խնդիրը, այնտեղ շոշափված ուրիշ իրական պրոբլեմները քիչ են հետաքրքրել: Նրանք հարցրել են, թե ինչու այնպես չի կառուցվել սյուժեն, որ մայրն իրոք մեղավոր երևա միևուրեք իր որդու սայլասերման մեջ և ինչու ցույց չեն տրվել որդու այդ փոխակերպման բուն պատճառները: Ֆիլմում այդպիսի դրվագներ իրոք բացակայում են: Բայց անմեղ մոր մեղքերի հաստատումը Ֆիլմում չդրոնելով, քննադատներից ոմանք շտապել են եզրակացնել, որ Ֆիլմի դրամատուրգիայում կենսական ուրիշ մոտիվներ դերիշխող դառնալ չէին էլ կարող:

Մեր կարծիքով «Մոր սիրտը» Ֆիլմում ամենահաջողը՝ մոր կերպարի ու կյանքի պատկերման ճշմարտացիությունն է, անկախ այն մոտիվի անհամոզիչ պատճառաբանումից, թե որդին ինչու երախտամոռ դռնվեց իր մոր հանդեպ: Մորը պատկերելիս Ֆիլմի հեղինակները (այսուհետև երբեմն այսպես կկոչենք սցենար ստեղծողին և ռեժիսյորին) չեն դրժել կյանքի ճշմարտությունը: Եվ եթե մայրը ներկայանար, որպես որդուն փշացնող, ճիշտ դաստիարակություն շտվող մի կին, ապա նա չէր էլ դառնա Ֆիլմի հերոսուհի: Ուզում ենք ասել, թե մայրը, ինչպես որ նա կա «Մոր սիրտը» Ֆիլմում, դրական լիարժեք կերպար է և չէր կարելի

ներանով հիանալ ու միաժամանակ ցույց տալ, թե ինչ վատ մայր է, կամ ինչ մոլորված ու խեղճ կին: Դա հակասում է կերպարագծման վաղուց արդեն արվեստում հայտնի սկզբունքներին (թեև մեկուդրամում և պսիխոլոգիզմով շղարշված դրամաներում երբեմն հանդիպում ենք այդ տեսակ հերոսների): Դրա համար էլ ֆիլմի հեղինակները, մոր մեղքերի հուսից շքնկնելով, ուզել են ցույց տալ նրա մարդկային ու մայրական գրավիչ նկարագիրը: Բայց այդ դեպքում էլ նրանց ի՞նչին էր պետք լավ մայր—վատ որդի զուգահեռը: Այս է, որ մեզ համար էլ անհասկանալի և անընդունելի է:

Մենք ոչ թե դժգոհում ենք երեխաների դաստիարակության հարցի կիսակատար լուծումից այդ ֆիլմում, այլ այն բանից, որ դրամատիկական ինտրիգը հենց դրա վրա է կառուցվել: Ստացվել է՝ ոչ ֆիլմ դաստիարակության հարցերի շուրջ (որովհետև մայրն այնտեղ մայր է, ինչպես բոլոր լավ մայրերը, իսկ որդին,— չգիտես ինչու,— անդաստիարակ), ոչ էլ ֆիլմ, որ պատմում է աղնիվ մի կնոջ ապրած մեծ կյանքի մասին (որովհետև այդ կյանքի զնահատականը ֆիլմում տրված է մոր չկատարած սխալների ու չգործած մեղքերի դատապարտման տեսանկյունից):

Այս բոլորն ասելիս, մենք իհարկե, ապավինում ենք ֆիլմին լավ ծանոթ ընթերցողի ուշադրությանը և դրա համար էլ չենք վերապատմում դրա սյուժեն: Մեր նպատակն էր մի օրինակով ևս հաստատել այն միտքը, որ ֆիլմի դրամատուրգիան չի կարող ամբողջանալ, եթե նրանում արծարծվող կենսական հարցերը չեն ծառայում որևէ հիմնական գաղափարի բացահայտմանը: Ռեժիսյոր Գ. Մելիք-Ավագյանը, տվյալ դեպքում, կինոյի արտահայտչական հնարները օգտագործել է ոչ այդ գաղափարի ցայտունացման համար: Նա լուրջ համեմել է սյուժեն ինչ-որ պատահական դուտերով ու հնարքներով: Հիշենք թեկուզ սկեսրայրի ու հարսի անհամոզիչ փոխհարաբերության դրվագները,—վայր ընկնող նարդին, վանդակի մեջ թռչնակի ծվծվոցն ու սկեսրայրի մենախոսությունը, կամ օրինակ մոր ինքնախարազանման դրվագը (հիվանդ որդուն նայելիս): Հապա ֆիլմի վերջին կադրերը, այնտեղ ուր մայրը անտեղի մեղադրում է ինքն իրեն: Այդ ֆիլմում, կրկնում ենք, հաջողված կադրերը քիչ չեն, բայց դրանք, մեծ մասամբ, չեն կապվում և չեն նպաստում այս, թե այն, բայց կոնկրետ մի գաղափարի բացահայտմանը:

Գ. Մելիք-Ավագյանի նկարահանած մի ուրիշ կինոնկար ևս գալիս է հաստատելու, որ նրա ռեժիսյորական արվեստի ամենա-

Թույլ կողմը ֆիլմի դրամատուրգիան կինոյի նախասիրած տեսա-
նակի միջոցներով ցայտունացնելու անկարողությունն է: Խոսքը
վերաբերում է «Ենչու է աղմկում գետը» կինոֆիլմին, որտեղ այդ
թերացումը իսկապես անցանկալի հետևանքներ է ունեցել:

Ժիշտ է նկատում կինոքննադատ Յու. Ծերը, ասելով, որ այդ
ֆիլմում շորս թեմաներ են շոշափված, սակայն ոչ մեկն այնտեղ
սյուժետային զործողութայան հիմնորոշ մոտիվ չի դարձել: Նա
գրում է. «Կարելի է ֆիլմ հյուսել մի պատմութայան շուրջը, շոշա-
փելով հարակից մոտիվներ ևս: Դա հայտնի բան է: Բայց նույն-
քան հայտնի և անխախտ ճշմարտություն է, որ արվեստի երկերում
գերիշխող մի գաղափար, սյուժետային հիմնորոշ մի մոտիվ պիտի
արտահայտվի, որի շուրջն էլ կհյուսվեն բոլոր մյուս թելերը»:
Մինչդեռ իսկապես, «Ենչու է աղմկում գետը» կինոֆիլմում ոչ մի
այդպիսի մոտիվ չես գտնի: Թերևս ամենակարևորն այդ ֆիլմի
սյուժետում պետք է համարել Աթանես Ղամբարյանի դարձը Հայրե-
նիք, մարդու, որ պատերազմի տարիներին գերութայան մեջ ընկ-
նելով, թափառել է երկրե-երկիր, անցել է դաժան փորձություննե-
րի միջով ու վերջապես արժանացել մայրենի հողի վրա ապրելու
ռախտին: Թեև կող այսպիսի թուուցիկ շարագրումով էլ, ի՞նչ խոսք,
դա հուզիչ, խորիմաստ պատմություն է:

Բայց ինչպե՞ս են պատկերել, ինչպե՞ս են մոտառածել Ղամ-
բարյանի այդ մոտիվը տվյալ ֆիլմում. հնչե՞լ ու բովանդակալից՝
այդ պատմությունը դարձրել են սոսկ ինտրիգի միջոց՝ սահ-
մանապահ դինվորի, կոլտնտեսային զեղչկուհու և սիրատենչ մի
բրիգադի միջև սիրո և խարդավանքի պատմություն ծավալելու
համար: Ղամբարյանին սահմանի այն ափին առաջինը նկատող
սահմանապահն աչք ունի այս ափին գտնվող նրա աղչկա վրա:
Սահմանամերձ կոլխոզի բրիգադիբը խանդում է նրան: Եվ երբ
աղչիկը բրիգադիբից իմանում է, որ սահմանապահը տեսել է նրա
հորը, բայց թաքցրել է ի՞նչ-ի՞նչ նպատակներով, երես է դարձ-
նում սիրած տղայից: Զինվորն ու բրիգադիբը կովում են, իսկ
Ղամբարյանը լողալով անցնում է սահմանը զատող գետը, և վեր-
ջում ամեն բան պարզվում ու բոլորը գոհանում են, բացի թերևս
բրիգադիբից: Այս է ֆիլմի հակիրճ սյուժեն, որ պատմեցինք, ոչ
ամենևին ասելով թե այդ տեսակ սյուժեով չի կարելի ֆիլմեր
ստեղծել: Ասում են, թե լավ սցենարը կարելի է պատմել երկու
խոսքով (թեպետ հակիրճ պատմվող ամեն սցենար չէ, որ լավն է):

Սակայն «Ենչու է աղմկում գետը» ֆիլմի հեղինակները նույն-
իսկ այս պատմությունն էլ հավաստիորեն չեն պատմել: Ո՞րն է

այնտեղ հիմնականը,— սահմանապահների առօրյա՞ն, կոլտնտես-
առության մարդկանց կյանքն ու գո՞րծը, երկու աշխարհների հա-
կադրո՞ւմը, թե՞ վերջապես Ղամբարյանի գլխով անցածը, ինչո՞ւ է
վերջին մոտիվը դարձել սոսկական մի առիթ՝ սիրո պատմութիւն
ժամաւելելու համար։ Զէ՞ որ, երբ ֆիլմում երևում է Աթանես Ղամ-
բարյանը, ու հանդիսականը տեղեկանում է նրա ով լինելուն, այլևս
ոչնչով հետաքրքրվել չի կարող. նա անհամբեր պիտի սպասի,
թե նորից կերևա՞ արդո՞ք Ղամբարյանն էկրանում, կպատմե՞ն,
կամ ինքը կպատմի՞ թե ինչ է պատահել հետը (և քանի տր էկրա-
նը պատմելու իր ձեռն ունի՝ ցուցադրելու միջոցով, հանդիսականը
կսպասի նախ հենց դրան)։

Իսկ թե ֆիլմի դրամատուրգիայում որքան կարևոր է ճիշտ
համադրել հուշական ցնցում պատճառող կադրերը պակաս ներ-
գործող տեսարանների հետ, պարզորեն երևում է մեզանում ցու-
ցադրված հունական «Սևազգեստ աղջիկը» ֆիլմի օրինակից։

Այդ ֆիլմում բավական հուզիչ եղանակով պատմվում էր, թե
ինչպես նախահանգստային փոքրիկ քաղաքում ապրող աղջիկնե-
րից մեկը ծանոթանում է պատահմամբ այդ քաղաքը եկած մի
տղայի հետ և սիրահարվում է ու փոխադարձաբար սիրվում։ Տեղի
շահենները սկսում են հեռապնդել այդ զույգին, ձեռք առնելով
աղջկան, սպառնալով տղային։ Գործողութայն դրամատիկ լարը
քանի զնում ավելի պրկվում է։ Հանդիսատեսը սկսում է խորա-
պես հետաքրքրվել սիրահարվածների փոխհարաբերությամբ։

Սակայն հանկարծ մի այսպիսի բան է պատահում. սիրա-
հարված տղան նավակ է նստում, որ ժամադրութայն զնա։ Ախո-
յանները, իմանալով, որ նա լողալ չգիտի, զավեշտի համար նա-
վակի հատակից նախօրոք հանում են ջրարգելակները։ Հերոսը,
բանից անտեղյակ, նավակ է նստեցնում նաև ափին խաղ անող
մի քանի երեխաների։ Երբ նավակն արդեն շատ էր հեռացել
ափից, թերակղզուն դեռ չհասած, սկսում է սուզվել։ Թիավար
տղան կորցնում է գլուխը, երեխաները լալիս են աղիտղորմ, քա-
ղաքում խուճապ է ընկնում։ Երեխաները խեղդվում են ծովում...
Այս տեսարանը դիտելուց հետո, ցնցված ու տանջված հանդիսա-
կանը արդո՞ք կարո՞ղ է հետաքրքրվել սիրահարվածների հետագա
բախտով։ Ֆիլմի հեղինակներին թվացել է, որ դա հնարավոր է։
Ու նրանք շարունակում են նախկին պատմութիւնը, երեխաների
դոհվելը հանգույց դարձնելով սյուժեի հետագա զարգացման հա-
մար։

Կարելի՞ է սյուժետային առավել ներազդող մոտիվին ֆիլմի

դրամատուրգիայում երկրորդական իլլուստրատիվ ֆունկցիաներ տալու Իհարկե շի կարելի է մի որքան էլ դժվար և համեմատել հունական մեր նշած ֆիլմը «Ինչու է աղմկում գետը» կինոնկարի հետ, սակայն կառուցողական սխալն է այդ երկուսի մեջ քայքայել ֆիլմի դրամատուրգիան, զրկել այն կոնկրետ մի առանցքից, որովհետև «...մեծ գաղափարն արտահայտող հուզիչ իրադարձությունը ստորագրամվել է առօրեական մի պատմության...», ինչպես դա ճիշտ է նկատել Յու. Շերը, «Եթե սուր Գ. Մեյիթ-Ավագյանի այս վերջին ֆիլմը գրախոսելիս»

Սակայն մի՞թե լուկ այդ ճանապարհով և խախտվում ֆիլմի դրամատուրգիական այդ ամենազոր սկզբունքը, ուստի և կյանքի պատկերման հավաստիությունը։ Չի՞ պատահում նաև այսպես՝ որ շնչին, նույնիսկ անիրական մի մոտիվ ձգտեն դարձնել գործողության և կերպարների հյուսման միակ շարժառիթ։ Պատահել են և այդ տեսակ բաներ. օրինակ՝ «Եթե սուր Ս. Կեդրեզյանի նկարահանած «Քնրա երազանքը» կինոնկարում։

Ինչի՞ վրա է կառուցված այս ֆիլմի կոմեդիական սյուժեն. այն պատմության, թե ինչպես մի գինեգործ որոշում է ստեղծել չհարբեցնող, այսինքն անալիզող գինի և իբր հաջողությանը իրագործում և այդ միտքը իսկ կարո՞ղ է այսպիսի բան լինել կյանքում, կարո՞ղ է խելքը գլխին մարդն այսպիսի անհեթեթ մի երազանք ունենալ, որ դրամատուրգն ու «Եթե սուր»-ը փոխ վերցնեն նրանից ու դարձնեն գեղարվեստական ֆիլմի պրոբլեմ։ Զե՞ որ ֆիլմն ուղղված է, կարծես, հարբեցողության դեմ, որպես հասարակական շարիքի։ Եթե դա իրոք այդպես է, ուրեմն էլ ինչո՞ւ ֆանտաստիկ գինու ստեղծման, այլ ոչ թե հարբեցողության վերացման, ասենք՝ սովորական գինու լավ ու տեղին գործածման հարցը պիտի շոշափվեր այնտեղ։

Բայց ցավն էլ հենց այն է, որ ֆանտաստիկ գինի ստեղծելու խնդիրը ֆիլմում գերհնչող մոտիվ է դարձել իսկապես, գինեգործ աղջիկը առանց կատակի փորձեր է անում իր գյուտն իրագործելու, նրա վրա սիրահարված բժիշկը ապարդյուն ճառեր է ասում անկոհողիզմի դեմ, իսկ վերջում, երբ նորարարյալ գինին արգեն պատրաստ է, սրանք թյուրիմացաբար ամուսնանում են և հետո միանգամից, առանց ֆանտաստիկ խմիչքի օգնության, սթափվում են ու լրջանում (կոմեդիա հյուսելու սա ի՞նչ եղանակ է՝ կոնֆլիկտը ու պրոբլեմը կոմիկական, իսկ հերոսները՝ լուրջ ու շվարած)։

Սակայն մեզ հետաքրքրողն այս ֆիլմի սյուժեի կոմեդիական

և կամ ոչ կոմեդիական հատկանիշները չեն, այլ այն թյուրեմբունումը, որ նրա հեղինակներն են ցուցաբերել Ֆիլմի դրամատուրգիան հյուսելիս: Նրանց բոլորովին էլ չի մտահոգել, թե այդ դրամատուրգիան մարդկային ռեալ ինչպիսի՝ փոխհարաբերություններ և կենսական ի՞նչ դադափար պիտի բացահայտի: Մի՞թե հանդիսականը, դիտելով արտադրական, թող որ ֆանտաստիկ, բայց շատ մասնավոր հարցերով դրադված հերոսներին, պիտի ջանա կռահել, թե Ֆիլմի ասելիքն այն է, որ հարեցողները դադարեն հարեբուց, իսկ գինիները լինեն ուրախության, հրճմանքի պիտույք: Որևէ ակնարկ կա՞ Ֆիլմում այս վաղեմի իմաստության մասին: Չկա, որովհետև դրա բարոյական կոմանները չեն համոզում հանդիսականին, չեն ընդհանրացվում որպես դադափար ու չեն ձևավորում Ֆիլմի դրամատուրգիան: Այստեղից լէ՛՝ ռեժիսորական բոլոր ճապադ միզանսցենները, արհեստավորական, ծեծված պրիմները և ողջ Ֆիլմի կինեմատոգրաֆիական ցածր մակարդակը:

Ահա այսպես են խախտվում Ֆիլմի դրամատուրգիայի ձևավորման սկզբունքները, որից էլ հենց սկսվում է կյանքի ճշմարտության ազատագրումը կինոյում: Դրա մասին է զգուշացրել Ա. Դովժենկոն, երբ կոչ է արել թե՛ «Դե՛ն ձգե՛ք ճշմարտանմանության պղնձյա գրողները, պահպանեցե՛ք միայն ճշմարտության մարուր ոսկին»:



Արվեստի հանրահայտ սկզբունքներից է, որ արտահայտչական միջոցները գնահատելիս՝ աչքի առաջ պետք է ունենալ երկի գադափարական բովանդակությունը (մի խնդիր, որ հիմա մատերիալիստ-գեղագետներն իսկ բնորոշել են լեռնա ինչը, ապա խնչպեսը՝ ֆորմով): Բայց ինչու՞ կինոռեժիսորի մշակած արտահայտչաձևերը մեղանում այն ժամանակ էլ բուռն գովեստներ են ստանում որոշ քննադատներից, երբ չեն նպաստում նույնիսկ սյուժեատալիս դրվագների հավաստի ընկալմանը, ուր մնաց, թե՛ Ֆիլմի գադափարի ստույգ բացահայտմանը: Բերենք օրինակներ:

Երիտասարդ ռեժիսոր Յու. Երզնկյանը, որ արդեն մի քանի Ֆիլմեր է ստեղծել, վերջերս նկարահանեց «Իմ ընկերոջ մասին» կինոնկարը: Խնչպե՞ս խոսեցին այդ Ֆիլմի մասին:

Համարյա բոլոր գրախոսողները պնդում էին, որ թեև Ֆիլմի

սյուսման համոզիչ չէ, կերպարները ճիշտ չեն գծված, գաղափարը հստակ չէ և այլն, բայց ռեժիսյորի աշխատանքը գովելի մակարդակ ունի և արժանի է ամենայն խրախուսանքի: Բայց ինչո՞ւ, ուրիշ ի՞նչ կերպ կարող են դրսևորվել ռեժիսյորի արժանիքները, եթե ֆիլմում այդքան բան կա թերի ու անհամոզիչ... Պարզվում է, որ ռեժիսյորից դո՞ւ են նրա օգտագործած մի քանի հետաքրքրական պրիոմների համար: Որո՞նք են այդ պրիոմները և ի՞նչ դեր են խաղում տվյալ ֆիլմում:

Լավ է պատկերված երկու ուսանողների՝ Ռուբենի ու Արամի հանդիպումը Կատյայի հետ (այս ասելիս քննադատները չեն մոռանում նաև նշել, որ Ռուբենի և Արամի հանդիպումը ֆիլմում անհավանական է թվում): Հաջող է անձրևի գալը (զուտ ռեժիսյորական հնարք, որ այնքան հաճախ է օգտագործվում «Հայֆիլմ»-ի նկարներում, — ավելացնում են քննադատները): Հետաքրքիր միջանցքներ են ստեղծվել տղաների նկարչական արվեստանոցում (գրախոսները սակայն դժգոհ են, որ տղաները բոլորովին էլ նկարչի նման չեն պահում իրենց, ու ըզրտեն նույնիսկ նկարելու հավաստի եղանակը): Լավ է մոտաժված պատերազմի սկիզբը (բայց քննադատները դժգոհ են, որ ընդհանրապես պատերազմ է սկսվում, և խառնում ամեն բան): Սքանչելի է Արամի անխոս ու մենավոր ֆիզիկը ռմբակոծութունից ավերված արվեստանոցի շենքում (բայց ինչո՞ւ է, հարցնում են, Արամը այստեղ «ֆրիցի» նմանում, ինչո՞ւ է ավտոմատը ձեռքին պատրաստ բռնում, հանուն պողա՞յի, թե՞ պիտի կրակի): Գոհ են շատ ու շատ միջանցքների կառուցումից, լուսաստվերի հմուտ օգտագործումից, խոշոր պլաններից, խորազնաց պլաններից և շատ ուրիշ արտահայտչական երանգներից, որ ցավոք չեն փրկում ոչ դրամատուրգիայի բացերը, ոչ էլ ընդհանրապես՝ ֆիլմի գեղարվեստական որակը:

Առանց հատուկ կոմենտարների էլ պարզ է, որ հակասական այսպիսի քննադատականներով ֆիլմի ռեժիսյորին մեղաճանաչում հաճախ վերապահում են լոկ սյուսմատային դրվագներն իլյուստրացնողի, այլ ոչ թե մեկնաբանողի, կառուցողի և համոզորեն վերարտադրողի ֆունկցիաներ: Իսկ մի՞թե դա ճիշտ մոտեցում է:

Մենք գիտենք օրինակներ, երբ նույնիսկ փայլուն սցենարը կորուստներ է ունենում ոչ շատ հնարագետ ռեժիսյորի ձեռքից, իսկ անպաճույճ սյուսման շողշողալ է սկսում լավ վարպետի ձեռքի տակ: Հիշենք սովետական երկու ֆիլմեր՝ «Պոեմ ծովի մասին» և «Ծրկու Ֆեոդոր»:

Առաջինը նկարահանվել է սովետական կինոյում երբևէ ստեղծված ամենաբարձրարժեք սցենարներից մեկի հիման վրա, երկրորդը թեև հավաստի, բայց անշուք ու գորշ սյուժե ունի: Դրվժենկոյան «Պոեմ»-ում ժամանակակից թեմայի բանաստեղծական մարմնավորումը զուգակցվում է կինոգրամատուրգիայի արտահայտչական եղանակների պատկերավոր ու տեղին օգտագործմամբ:

Դրվժենկոն իրագործել չկարողացավ իր «Պոեմի» էկրանավորումը: Այդ գործը հանձնվեց նրա տիկնոջը՝ ոչ շատ փորձված ռեժիսոր (նախկինում կինոդերասանուհի) Յու. Սոլնցևային: Ինչու, ինչ նկատառումներով. որովհետև, իր ամուսնու երկարամյա զինակիցը լինելով, նա լավ ծանոթ էր դրվժենկոյան հղացումներին: Եվ ահա ֆիլմն էկրանի վրա է:

Ի՞նչ կարելի է ասել այդ ֆիլմի մասին: Նորից նույնը, ինչ առաջ փին ասում. խոհառատ, հուզական սցենար... այո, որովհետև ֆիլմը շատ է ցածր սցենարի մակարդակից: Ինչպես կինոռեժիսոր Գ. Կոզնիցևն ասաց համամիութենական երկրորդ կինոֆեստիվալի ժյուրիի նիստերից մեկում—«Պոեմը» կարդում ես հափշտակությամբ, բայց դիտում ձանձրոյթով: Մենք չենք կարող համաձայնել վ. Նեկրասովի «Մենք ու հասարակ խոսքեր» հոդվածում (Եսկուստով կինո» 1959 թ. № 5), «Պոեմ ծովի մասին» ֆիլմին տրված գնահատականի հետ, ըստ որի՝ այնտեղ մեծ խոսքերից զատ իբր ոչինչ ուրիշ բան չկա: Եվ վ. Նեկրասովը կարծես ինքն էլ չի ժխտում, որ այդ «մեծ խոսքերն» արտահայտում են կյանքի խորունկ մի բովանդակություն:

Բայց ինչպես են արտահայտվում: Չէ՞ որ կինոն վերջի վերջո կինո է. պիտի նախ տեսնես, որ լսածիդ էլ հավատաս: Ինքը՝ Դրվժենկոն է ասել, թե ռեգրամատուրգը, իսկ նրա հետ երբեմն նաև ռեժիսորը, ասես մոռանում են, որ խոսքերի կողքին ապրում և հանդիսատեսի վրա ներազդում են նաև այն բոլորը, ինչ խոսքերի իմաստն են որոշում՝ և՛ աշխատանքը, պայքարը, հաղթանակները, և՛ սերը, տանջանքը, և՛ տարածությունների պաթոսը, և՛ ստեղծագործական, հայեցողական լուսթյունը, և՛ դադարի երբեմն շատ խորունկ պահը, որի ընթացքում դերակատարները, խոսքի կարիք չունենալով և ասես ձերբազատվելով դրանց կոնկրետությունից, ցնցում են հանդիսատեսին իրենց մինչ այդ դեռ չարտահայտած կրքերի խորությամբ:

Չենց այդպիսի գործը ու նրբին պատկերավորութանից էլ

դուրկ է մնացել Յու. Սուլեյմայի նկարահանած ֆիլմը, թեպետ այն դիտելիս տեղ-տեղ իսկական բերկրանք ես ապրում։ Վ. Նեկրասովը իր նույն հոգվածում խոսում է երիտասարդ կինոռեժիսոր Մ. Խուցիեի «Երկու Ֆեոդոր» ֆիլմի մասին, հակադրելով այն Յու. Սուլեյմայի նկարահանած ֆիլմին։

«Երկու Ֆեոդոր» շատ պարզ մի պատմություն է անում. ճակատից տուն դարձող ռազմիկը կայարաններից մեկում հանդիպում է անապատառ մի տղայի։ Բարեկամանում է հետը և որդեգրում։ Բանակայինը և տղան զալիս են առաջինի ծննդավայրը և տեսնում, որ սրա օջախը քար ու քանդ է եղել։ Սկսում են ապրել կիսավեր տանը. զորացրված Ֆեոդորը (փոքրի անունն էլ է Ֆեոդոր) աշխատանքի է մտնում, վերանորոգում է տունը, հետո սիրահարվում է մի աղջկա և ամուսնանում։ Ու դրանից քիչ է մնում, որ խախտվի երկու Ֆեոդորների բարեկամությունը։ Փոքրը խանդում է այդ կնոջը մեծի սրտում տեղ զբաղեցնու համար և փախչում է տնից։ Նրան գտնում են ու ետ բերում։ Ու նորից Ֆեոդորները միասին են, տարիքով տարբեր, սրտերով մոտ։

Այս է սյուժեն։ Բայց դա ֆիլմի ստեղծման կարծես լուր առիթը լինի։ Իսկ այն, ինչ էկրանի վրա ենք տեսնում՝ հարուստ, ճշմարտացի և շատ հուզիչ մի պատմություն է։ Կյանքից առնված որքան բան կա այնտեղ, ի՞նչ նուրբ դիտողականությամբ է հագեցրել իր աշխատանքը երիտասարդ մի ռեժիսոր, որ հազիվ իր երկրորդ նկարն է ստեղծում։

Որպեսզի դա երևա, պատմենք մի դրվագ. ֆիլմի սկզբում, երբ մեծ Ֆեոդորը հանդիպում է փոքրին, Մ. Խուցիեը մի այսպիսի մշակում է կատարել. զնացքը կանգնել է կայարանում և ուր որ է պիտի շարժվի։ Ֆեոդորները թռուցիկ. ծանոթացել և հիմա պիտի բաժանվեն իրարից։ Գնացքը շարժվում է։ Նրանք բաժանվում են։ Գնացքը արագացնում է իր ընթացքը։ Մեծ Ֆեոդորը դեռ կանգնած է տախտակամածին և ինչ-որ բան է մտածում. ինչի՞ մասին, ինչու է կանգնել, չէ՞ որ զնացքը կանցնի ու նա կմնա։ Բայց Ֆեոդորը դեռ կանգնած է, իսկ հեռվում, կառամատույցի մի անկյունում, շվարած, նրան է նայում փոքրիկ Ֆեոդորը։ Գնացքը շարժվում է, բայց դեռ չի հեռանում կայարանից։ Դա ի՞նչ հնարանք է, — մտածում ես սկզբում, — այդ ինչքա՞ն երկար զնացք պետք է լինի, որ շարժվի, շարժվի ու դեռ չհեռանա կայարանից։ Սակայն ռեժիսորը նորից է շեղում հանդիսականի ուշադրությունը զնացքի շարժումից ու կենտրոնացնում Ֆեոդորների վրա։ Սրանք

դեռ կանգնած են: Մեկ էլ մեծ Ֆեոդորը պոկվում է տեղից ու վազում ոչ թե դեպի գնացքը (որ արդեն շատ արագ է շարժվում, բայց դեռ չի քաշել իր պոչը), այլ դեպի փոքրիկը: Հասնում է նրան, շալակում ու ցատկում վերջին վագոն:

Եվ հանդիսատեսն ամեն ինչ հասկանում է, խորապես զգում. (լավ է ասել Ֆրանսիական կինոռեժիսոր Ռենե Կլերը՝ «Ես հասկանում եմ նախ այն, ինչը ինձ դուր է գալիս»): Մեծ Ֆեոդորը խորհում էր փոքրին իր հետ վերցնելու մասին: Երկար շարժվող գնացքի ժապավենը դանդաղեցնում է ակնթարթը և արագացնում է նրա մտածումները, և էլ չնս ասի, թե մարդը միանգամից է որոշման հանգում: Ընդհանրացումը զորեղ է՝ Մեծ Ֆեոդորը դիտե ակնթարթի իսկական արժեքը, որ պատերազմի դաշտում նրան երևի շատ անգամներ է մահից փրկել, իսկ այստեղ ահա առմիշտ կապում է պատերազմում որբացած այդ փոքրիկի հետ:

Այսպես պիտի ռեժիսորը ձգտի օգտագործել կինոյի բոլոր հնարավորությունները, որպեսզի ցայտունանա սցենարում արտահայտված միտքը, սյուժեի դրամատիկական ամենակարևոր մոտիվը: Դա է իսկական ռեժիսյորական արվեստը: Կարող են առարկել, ասել, որ ամեն մեկն իր ոճն ունի, որ պարտադիր չի դրվագներն այնպես լուծել, ինչպես դա, օրինակ, Խուցինն է անում այս ֆիլմում: Այո, պարտադիր չեն և ոչ էլ ցանկալի են այդտեսակ փոխառումները: Բայց որ անհրաժեշտ է արտահայտչական միջոցները ճիշտ կիրառել, հնարանքը տեղին օգտագործել, շեշտերը նպատակով դնել, դա հո ոչ ոք չի՝ ժխտի:

Օրինակ՝ կինոարտահայտչության զորեղ միջոցի՝ մոնտաժի ֆունկցիան մեր որոշ ռեժիսյորների կողմից աթոքան էլ լավ չի օգտագործվում: Նշենք թեկուզ, «Կամո» ֆիլմը: Ընդհանուր առմամբ լավորակ այդ ֆիլմում շատ կան ձգձգված միապլան կադրեր (Մետեխի բանտից Կամոյի պարանոզ փախչելու տեսարանում, բարիկադային մարտերի կադրերում, և այլն): Միջկադրային ռիթմը, ինչպես ճիշտ նկատեց համամիութենական 2-րդ ֆեստիվալի ժյուրին, «Կամոյում» երբեմն լիովին հակասում է գործողության ներընթացին և կադրերի սյուժետային բովանդակությանը: Օրինակ՝ Երևանյան հրապարակում փողի բռնագրավման տեսարանի կադրերը դանդաղ կերպով են միջանցվում, իսկ գերմանական բանտում Կամոյի հետ կապված հոգեբանական պատկերումները՝ շափազանց արագ (թեպետ հակառակը պիտի լիներ): Բայց ի՞նչն է ամենաշատը տուժում դրանից. ֆիլմի դրամատուրգիան: Եթե Մետեխի բանտի և բարիկադաների պատկերումը չի

միջնորդվում տարրեր պլաններով ու փոխանցումներով, ապա հան-
դիսատեսի աչքը նկատում է ինսպիրացիայի որոշ տարրեր (իսկ
կինոյում դա միշտ պետք է կոծկել, մասնավանդ, երբ մասսայական
տեսարաններ են ներկայացվում)։ Եթե Երևանյան հրապարակի
վրա տեղի ունեցածը պատկերելիս միջկադրային ռիթմը թույլ է,
ապա դրվագը կորցնում է իր կենսական հավաստիությունը։ Չես
տեսնում իսկական թոճ ու բոճը, արընթաց օպերացիան։ Իսկ դա
չէ՝ որ հարվածում է տեսարանների դրամատուրգիական-կենսական
հավաստիությանը։ Սվ վերջապես, եթե արագ են փոխանցվում
կադրերը Կամոյի խելագարության տեսարանում, ապա խելագա-
րությունը, որպես վիճակ, միջանցիկ կադրերում զրկվում է իր
պատկերավորությունից։

Այս մի քանի թուուցիկ օրինակներն արդեն ցույց են տալիս,
թե ինչ կարևոր դեր ունի կատարելու ռեժիսորը՝ կինոարտա-
հայտչության միջոցներով ֆիլմի սյուժետային մոտիվները խո-
րապես բացահայտելու, ճիշտ մեկնաբանելու և նրա ողջ դրամա-
տուրգիան կուռ ու ամփոփ դարձնելու գործում։

«Հայֆիլմ» ստուդիայում շնորհալի ռեժիսորներ կան, մա-
նավանդ երիտասարդների մեջ, որոնք կարող են զգալիորեն
բարձրացնել մեր կինոյի արտահայտչական-գեղարվեստական
որակը։ Այդ նպատակին հասնելու համար նրանք պիտի ձգտեն
ռեժիսոր-մեկնաբանի դեր ստանձնել իրենց ֆիլմերն էկրանա-
վորելիս, այլ ոչ թե դրամատուրգին ապավինած, բավարարվեն
յոկ շարժոն դառած պրիմներով ու արդեն ծեծված հնարներով։

Ֆիլմը պիտի դրավիլ լինի թե՛ իր մանրամասներով, թե՛ հու-
զական գաղափարով։ Պիտի դիտվի, մերվի հանդիսատեսի երե-
վակայությունը, հրահրի մտքեր, զգացումներ։ Միայն այդ դեպ-
քում է, որ Չապլինի խոսքերով ասած. «Կինոարվեստը կզարգա-
նա՝ հանդիսատեսի հետ միասին»։

Ռեժիսորից շատ բան է կախված կինոյի արտահայտչու-
թյունը հարստացնելու, դրանով ֆիլմի և՛ գաղափարական հղա-
ցումը, և՛ կենսական բովանդակությունը խորապես բացահայտե-
լու, այսինքն դրամատուրգիան ցայտունացնելու համար։ Ռեժիս-
որը չի կարող շատածել այդ բոլորի դրավիլ, հետաքրքրաշարժ
պատկերման մասին, որովհետև ինչպես ռուս մեծ գրող Ա. Տոլս-
տոյն է հիանալի ասել. «անհետաքրքիր վեպը կամ անհետաքրքիր
պիեսը (կարդա՝ նաև կինոֆիլմը—Վ. Մ.) մտքերի, գաղափարի և
կերպարների գերեզմանոց է։ Մարդ կարող է վեց օր իր դիվանի

վրա ձգված մնալ, ձանձրույթից հորանջել, ու չվրդովվել. կասի՝ ձանձրացա, օրեր կոբցրի, բայց ոչի՛նչ—տեղը կհանեմ: Սակայն դուք պատկերացնո՞ւմ եք, թե ինչ սարսուռ պատճառող և քրեական հանցագործության պես մի շարիք է բնմից հոսող ձանձրույթի մի պահը, կամ վնասում՝ 50 էջանոց ձանձրույթի մեջ խրվելը: Երբե՞ք, ո՛չ մի ուժով դուք մարդուն չեք ստիպի ձանձրանալով աշխարհ ճանաչել: Արվեստը գաղափարենքի տոն է և նրան այդպիսին էլ հենց տեսնել են ուզում ընթերցողն ու հանդիսատեսը:



Ֆիլմի դրամատուրգիայի ձևավորման գործում ռեժիսորին վերապահվող ֆունկցիաների քննությունը ինչ—որ ջանքով ամբողջացնելու համար մեզ մնում է երկու խոսք ասել նաև ռեժիսորի ու սցենարի հեղինակի փոխհարաբերության մասին:

«Շալֆիլմ» ստուդիայի հետ շփում ունեցող ամեն ոք լսած կլինի, թե մեր ռեժիսորներն ի՛նչ տրտունջներ ունեն սցենարիների առթիվ, իսկ սցենարի հեղինակներն ինչպե՞ս են գանգատվում և օձիք թափ տալիս ռեժիսորներին հաճախ կամայական վերաբերմունքից: Եվ երբ ցանկանաք պարզել, թե ինչն է այդ բոլորի բուն պատճառը, զարմանքով կհամոզվեք, որ երկու կողմերն էլ՝ ռեժիսորներն ու կինոդրամատուրգները, դժգոհում են միևնույն բանից—որ իրենց, որպես ֆիլմի հեղինակներ, հաշվի չեն առնում: Բայց ո՞վ է քամահրում նրանց իրավունքները: Այստեղ առավել տարօրինակ բան ենք իմանում. պարզվում է, որ սցենար ստեղծողի հեղինակային իրավունքները ոտնահարվում է ռեժիսորների կողմից, իսկ վերջիններիս բարոյական ու ստեղծագործական իրավունքների ծխտողն առաջինն է: Ու թեև դա զարմանալի է, բայց իրողություն է: Իսկ ինչո՞ւ է այդպես:

Եթե մի կողմ դնենք որոշ սուբյեկտիվ պատճառարանությունները, անհրաժեշտ է նախ ասել, որ անհաշտության առիթը մեր կողմից քննվող նույն հարցն է՝ ֆիլմի դրամատուրգիայի ձևավորման հղանակների խնդիրը: Ըստ որում «Շալֆիլմ»-ի (և հավանաբար ոչ միայն «Շալֆիլմ»-ի) ռեժիսորների մի մասն այն կարծիքն է պաշտպանում, որ ֆիլմի դրամատուրգիան պետք է ձևավորվի և ավարտվի միմիայն սցենարի մեջ: Այդ ասելով նա երբեմն չի հոժարում որևէ ջանք թափել սցենարական նյութը ֆիլմում ըստ հնարավորին ցայտունացնելու, սեփական երևակայությամբ ճիգերով ավելի արտահայտիչ դարձնելու համար (հիշենք Ս.

կենդանակալի օրինակը՝ «Նրա երազանքը» ֆիլմի սցենարն է կրանա-
վորելիս)։

Ռեժիսյորների մյուս, առավել ստվար խումբը հակառակ ծայ-
րից է մոտենում խնդրին. նրան սցենար տուր, որպեսզի նյութ
ունենա դրամատուրգիական մշակումներ և փորձարկումներ կա-
տարելու, ըստ որում ոչ թե ռեժիսյորին վերապահվող ֆունկցիա-
ների օգտագործմամբ, այլ գրական, մեծ մասամբ շարժարացված
հավակնումներով։

Ահա մի ֆիլմի օրինակ՝ «Իմ ընկերոջ մասին» կինոնկարի
ստեղծման պատմությունը։ Ռեժիսյոր Յու. Երզնկյանը ձեռք էր
դարկել նկարահանմանը, արդեն փափայելով սցենարի որոշ մո-
տիվներից բոլորովին հեռանալու մտադրությամբ։ Դա ոչինչ։ Զե-
ր կարելի էր ռեժիսյորի առաջարկներով ինչ-որ բան ժամանակին
փոփոխել սցենարում, եթե նա հեղինակին և խմբագիրներին նախա-
պես իր առաջարկները ներկայացներ։ Եթե... բայց հենց ցավն էլ
այն է, որ այդ «եթե»-ն չի պարզվել ընդհուպ մինչև նկարահա-
նում սկսելը։ Պարզ չի եղել այն ըստ երևութի՞ն նաև իրեն՝ ռե-
ժիսյորի համար։ Իսկ այդ դեպքում ի՞նչ կարող են անել դրամա-
տուրգն ու խմբագիրները։ Եվ ահա ստացվել էր այսպես. նկարա-
հանումներն ավարտվել են, դերակատարներն ինչ-որ տեքստերով
խոսել, արտաքերող համապատասխան շարժումներ են կատարել,
իսկ դիալոգային նյութը սցենարում դեռ նոր պիտի փոփոխվի։
Ուրիշ շարժումներ, ուրիշ խոսքեր, դիալոգային այլ միջանցքներ,
ձայնագրվող ուրիշ տեքստ... Եվ այսպես շատ ու շատ թյուրիմա-
ցություններ։

Նույն Յու. Երզնկյանի և Լ. Վաղարշյանի նկարահանած
«Առաջին սիրո ևրզը» սցենարի գլխավն անցածն էլ շարաբաստիկ
մի պատմություն է։ Սցենարի լիբրետոն բերվել է ստուդիա և
չերժ հավանությամբ է արժանացել։ Արվել են ցուցմունքներ, հե-
ղինակներն աշխատել են և սցենար ներկայացրել։ Նորից հավա-
նություն, նորից ցուցմունքներ։ Ամեն նոր քննարկմանը հավանու-
թյան նշանները պակասել են, իսկ ցուցմունքներն տ. դիտողու-
թյունները շատացել։ Գնալով մեծացել է սցենարի քննարկմամբ
զբաղվող օպոնենտների թիվը, այնքան, որ այլևս հնարավոր չի
եղել մի ինչ-որ կարծիք որոշակի համարել։ Իսկ այդ քաջքույր
վերջացել է նրանով, որ կիսով չափ նկարահանված ֆիլմի դրամա-
տուրգիական սյուժեն նորից խախտվել է, մոտիվները փոփոխվել
են, կերպարները վերանվանվել, և ֆիլմը կեսից սկսել են
նկարահանել արդեն ուրիշ պլանով, մի քանի դրվագների շտկման

փոխարեն մկրտաւ են բանեցրել և ամբողջ մտքեր ու կերպարներ սյուժեից դեն նետել:

Ռեժիսյորների և կինոգրամատուրգների ոչ ճիշտ ու անառողջ փոխհարաբերությունները շատ են խանգարում մեր ֆիլմերի դրամատուրգիական հատկանիշների ցայտունացմանը, էլ չենք ասում, որ երբեմն այդպիսի հատկանիշներ չեն էլ մշակվում, որ ցայտունանան: Ուրեմն ինչպե՞ս չպահանջել, որ ֆիլմի դրամատուրգիան խաբսխվի կինոարվեստի և դրականության, սցենարի և ֆիլմի, կինոգրամատուրգի և ռեժիսյորի ամենասերտ կոնտակտի վրա:

Դեռ շատ վաղուց Մաքսիմ Գորկին ասել է. «Պետք է դատողություններ անել ոչ թե ինչ-որ դեմարկացիոն գծի մասին, որ բաժանում է ռեժիսյորի և կինոգրամատուրգի իրավունքները, այլ այն մասին, թե ինչպես անել, որ նրանք միասնական մի ամբողջություն դառնան և առավելաչափ բեղմնավոր լինեն»:

Ռեժիսյորների և կինոգրամատուրգների ստեղծագործական փոխհարաբերությունների ամրապնդումը, մոնտաժի սեղան տանող ճանապարհին այդ երկուսի սերտ ու բեղմնավոր համագործակցությունը ևս, կարևորագույն պայման է ֆիլմի դրամատուրգիայի հստակեցման համար: Բայց եթե տեսականորեն դա բնորոշված սկզբունք է, ապա գործնականում, ինչպես տեսնում ենք, հաճախ է խախտվում կամ անտեսվում:

Կարևոր այն դերը, որ ռեժիսյորն ունի ֆիլմի դրամատուրգիայի կերտման գործում, բնավ էլ չի խանգարելու նրա և կինոգրամատուրգի փոխհարաբերությունների ամրացմանը: Ընդհակառակը, այդ երկուսի սերտ կապով էլ պայմանավորված է կինոարվեստի, և մասնավորապես հայկական կինոյի հետագա զարգացումը, քանի որ կինեմատոգրաֆիան ու դրականությունը երբեք այնքան մոտ չեն եղել կանգնած միմյանց, ինչպես այսօր՝ թե՛ մեզանում, թե՛ այլուր: Եվ սա ժամանակակից կինոյի մղումներից, կարևորագույն պահանջներից մեկն է:



Ասում են տասնյակ տարին կինոյի համար, դա միևնույն է, թե ամբողջ դար՝ ուրիշ արվեստների: Եվ իսկապես: Հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնը, օրինակ, իր ծնունդիցի վեր մոտ կես դար քայ-

լեց, մինչև հասավ ռեալիստական արվեստի անդաստանը, մյուս կեսն էլ ծախսվեց դրա բարձունքներին տիրանալու համար։ Իսկ ահա կինոն Հայաստանում մեկ թե երկու տարի էր գործել, երբ «Նամուս»-ի զեղեցիկ ու թարմ երևույթը տվեց մեր արվեստին և այնպես հասուն, ռեալիստական, մեկնաբանությամբ, որ բեմում էլ զեռ չէին տեսել (հիշտ է, նա այդ արեց՝ հենվելով նաև թատրոնի կոտակած մեծ փորձի վրա)։

Իր ծնունդից մի քանի տարի անց կինոն մեղանում դարձավ ազգային գրականության հետ արդեն ուտ մեկնող արվեստ, աշխատավորական մասսաների գաղափարական և զեղարվեստական դաստիարակության զորեղ միջոց։ Այսպես ապրեց նա իր առաջին տասներկու տարիները, իսկ հիմա նա բոլորում է երեք այդքան տարիներ...

Հայկական կինոարվեստը բեղմնավոր կյանք է ունեցել։ Այդ կյանքի որոշ փուլեր. շատ կողմերով են ուշագրավ ու նշանակալից։ Նշանակալից է «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի ստեղծագործական աշխատանքի սկզբնավորման և առաջին լուրջ հաջողությունների շրջանը։ Այսպիսին է նաև վերջին տասնամյակում նրա ծավալած եռանդուն գործունեությունը։ Երկու տարբեր փուլերն իրար հետ կապող շատ բաներ կան։ Երկուսն էլ մեր կինոյի առավել բեղմնավոր տարիները եղան։ Երկուսի ժամանակ էլ ստեղծված կինոերկերը բավականաչափ հարուստ են թեմատիկ ու ժանրային առումով։ Եվ վերջապես, ռեժիսորական աշխատանքի զարկերակը հենց այդ տարիներին է մեր ստուդիայում առավել աշխույժ զարկել։ Դրանց միջնորդող շրջանը, ինչ-որ տրոհիցիաներ է մեկից մյուսին հասցրել, ինչ-որ սկզբունքներ է փայփայել ու պահպանել, բայց ինչ-որ արժանիքներ էլ, ամուլթյան երաշտից փախցնել շկարողանալով, կորցրել է ու մոռացումի հանձնել։

Բայց քանի որ այդ տարիների ընթացքում նրա ձեռք բերած հաջողությունները շատ ու շատ ավելի են, քան ձախողումներն ու անհաջողությունները, կարելի է վստահորեն պահանջել մեր կինոյի արվեստագետներից, որ նրանք ձգտեն հասնել ժամանակակից կինոարվեստի բարձունքներին։ Զէ՛ որ ժամանակիս կինոն, ինչպես Ն. Ս. Խրուշչովն է նկատել Ե... Խոսում է միլիոնավոր մարդկանց խոհերի ու զգացմունքների հետ, խորապես ներազդելով նրանց մտքերին ու սրտերին։ Կինոարվեստը դարձել է հոգեկան վիթխարի մի ուժ, ժողովուրդների փոխհարաբերության կարևոր միջոց։ Ամբողջ աշխարհում ամենալայն ճանաչումն են

ստանում կինոարվեստի այն իսկապես գեղարվեստական երկերը,
որոնք ներծծված են կյանքի ճշմարտության ոգով և օգնում են
մարդկանց պայքարելու մարդկության լավագույն ապագայի
համար:

Հայկական կինոարվեստը ևս պետք է ապրի ու գործի այս
մեծ նպատակների իրականացման համար:

ԿՈՆԱՄԱՏՈՐԻԱՅԻԱԿԱՆ ԴՐՎԱԳԸ ԵՎ ՖԻԼՄԻ ԿՈՆՑԵՊՏԻԱՆ

Այսօր արվեստում ծնվում է նոր, տիտանական, շատ հասկանալի ու շատ պետքական, ինչ-որ շատ մտերմիկ ու մասսայական մտքի տիրակալ։ Այդ տիրակալը այսօր կինոն է։ Եվ այն նորը, հետաքրքիրը, ու պարզապես շատ կարևորը, որ այսօր տեղի է ունենում կինոյում՝ իր վրա է սեփում ուշադրություն, ծնում է ամենալայն մասսայական հանդիսատեսի շնքմ հետաքրքրությունը, ծնում վեհ ու բարդ մտորումներ, և ոչ միայն նրա համար, որ կինոն վառ ու տպավորիչ արվեստ է, մասսայական արվեստ, այլև նրա համար, որ այսօր կինոն համարձակորեն միջամուխ է լինում ժողովրդի կյանքին, համարձակորեն դնում է մեր կյանքի ամենամեծ և ոչ ամենամեծ հարցերը և, որ նույնիսկ կենսականորեն կարևոր է, լուծում է դրանք կինեմատոգրաֆիական նոր ու սուր ձևով։

Դժվար է մի հայացքով ընդգրկել այդ նորի պատկերաշափը, դժվար է նույնիսկ պատկերացնել նրան՝ սպառիչ ամբողջականությունամբ։ Բայց մի բան միանգամայն պարզ է—այսօր մենք կենդանի վկաներ ենք կինոյի նոր, արդիական, զաղափարա-գեղարվեստական հատկանիշների ձևավորմանը, որն համահնչուն է մեր ժամանակի ուրիշին, ժամանակակից մարդու մտածողությամբ։ Ահա երեք, ամենակից էլ ոչ պատահական օրինակներ—վերջին շրջանի սովետական երեք ֆիլմեր՝ «Թռչում են կռուները», «Տունը, որտեղ ևս նմ ապրում» և «Հայրական տուն», երեք ֆիլմեր՝ իրենց շատ կարևոր ուղիներով, լուծումներով, որոնումներով ու նույնիսկ՝ շատ կարևոր և, թող դա պարագայ չլի, շատ անհրաժեշտ սխալներով։

Աշխատել կինոյում այսօր՝ դա նշանակում է ոչ միայն ճա-

նապարհներ հարթել, ոչ միայն հաստատել սեփական հավատամ-
քը, այլև մտածել, շատ մտածել, տանջալից մտածել այն մասին,
թե ինչ է կատարվում աշխարհի տարբեր՝ հեռու և մոտիկ կինո-
արվեստներում. խառնական նեոռեալիզմի զարմանալիորեն տա-
ղանդավոր և զարմանալիորեն ազնիվ ուղուց մինչև նրա, թերևս
անխուսափելի ճգնաժամը, «գալլական սուր իմաստի» ֆրանսիա-
կան կինոյից մինչև բելգիական տաղնապալից «Ժայռը», մտա-
ծել կինեմատոգրաֆի անցած մեծ ու հակասական ուղու մասին,
այն ուղու, որի ուղենիշներին են Գրիֆիտի տարերային հայտնա-
գործումները, Կուլեշովի սուր, վտանգավոր էքսպերիմենտների
եղբրին գտնվող արվեստը, մտածել էյզենշտեյնի, Պուրովկինի՝ կի-
նոյի այդ բարդ արվեստագետների առաջադիմական բարձր
արվեստի և Չապլինի հանճարի մասին:

Մտածել այս բոլորի մասին չի նշանակում կտրվել
արվեստի համար ամենակարևորից, իսկ կինոյի համար գուցե
առավել կարևորից՝ կենդանի կյանքից, այրող արդիականու-
թյունից: Բայց դա նշանակում է, որ այդ արդիականությանը կա-
րելի է մերձենալ էսթետիկական, գեղարվեստական, սպեցիֆիկ,
եթե կուզե՝ տեխնիկական գիտելիքներով սպառազինված: Ժա-
մանակակից կինեմատոգրաֆը դա է պահանջում: Անցյալի հա-
րուստ փորձի խելացի ու ստեղծագործական ուսումնասիրությու-
նը ճշմարիտ արվեստում երբեք չի հասցրել ժամանակակից
պրոբլեմներից կտրվելուն: Ընդհակառակը, նա օգնել է բացահայ-
տելու դեռևս չհայտնագործվածը և չկրկնելու արդեն հայտնին (իսկ
որքան կարևոր է և դա): Նա անտեսանելիորեն բեկվել է կինեմա-
տոգրաֆիստների պրոֆեսիոնալ մտածողության, նրանց աշխա-
տանքի գեղարվեստական սկզբունքների արտահայտչական միջոց-
ների որոնումների, կենսական նյութի ընտրության, գեղարվես-
տական և կենսական ճշմարտության իմաստավորման մեջ, ֆիլմի
կոմպոնենտների հարաբերակցության ըմբռնման մեջ ընդհանրա-
պես և տվյալ ֆիլմի ըմբռնման մեջ մասնավորապես, և վերջապես,
դա վճռականորեն ներգործել է կինոարվեստում գեղագետի հաս-
տատման, նրա գեղարվեստական «ինքնարտահայտման» վրա:

Ֆիլմում կան այնպիսի տարրեր, որոնց մեջ, ինչպես ֆոկու-
սում, խտացված են այդ բոլոր գծերը բոլոր կատեգորիաները: Նվ
թերևս կինոյի այն տարրերը, որոնց մեջ առավելագույն շահով
արտացոլված են այդ գծերը և առանձնահատկությունները, գե-
ղարվեստական մտածողության յուրօրինակությունը և էսթետիկա-
կան սկզբունքները՝ կինեմատոգրաֆիական դրվագն է: Դրվագը

ոչ միայն ձևական մոտաժային կամ ռիթմիկական մտածողութիւնն հիմքն է, այլև ռեժիսյորի էսթետիկական հավատամքը, հավատամք, հենց, որի մեջ էլ պիտի փնտրել ֆիլմի գաղափարա-գեղարվեստական ըմբռնման գաղտնիքը: Դրվագը կարևոր է ոչ միայն, և ոչ այնքան, հետադուտդի համար, որ վերլուծում է ֆիլմը, որքան ֆիլմն ստեղծող արվեստագետի համար—այստեղից էլ պետք է բխի սցենարական, ռեժիսյորական, օպերատորական դրվագի ըմբռնումը, թեպետ այդ ըմբռնումը պայմանական է: Դրվագից դեպի կոնցեպցիա, կոնցեպցիայից դեպի դրվագ՝ խոսքն այստեղ մտահայեցողական, տրամաբանական, փիլիսոփայական հարաբերակցութիւնն մասին չէ, խոսքը ֆիլմը ծնող գաղափարա-գեղարվեստական մտածողութիւնն, ռեժիսյորական ձեռագրի մասին է: Դրվագի վրա է խարսխվում ոչ միայն ֆիլմի կոնցեպցիան, այլև ժանրը, իսկ ֆիլմի ժանրը իր հերթին կապված է նրա կոնցեպցիային:

Ոչ շատ վաղուց «Հայֆիլմ» կինոստուդիան ցուցադրեց պրոֆեսիոնալ առումով ոչ անհետաքրքիր «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմը (բեմադրող-ռեժիսյոր՝ Յու. Երզնկյան, սցենարիստ՝ Ա. Պապայան, օպերատոր՝ Ա. Զալալյան): Այդ ֆիլմի հաջողութիւնները կապված են նրա կինեմատոգրաֆիական պատմելաձևի հետ, ռեժիսյորի կողմից ճիշտ գտնված կինոնովելի ժանրի հետ, իսկ ֆիլմի անհաջողութիւնները՝ դրված խնդիրների, հերոսների ճակատագրի լուծման հետ: Այլ կերպ ասած ֆիլմի հերոսների կյանքը հաջողվել է նրա հեղինակներին, ճակատագրի՞րը՝ ոչ: Կա լավ, լուսավոր կենսագրութիւն, իսկ ճակատագրի կենդանի ու գեղարվեստական իմաստավորում՝ չկա: Իսկ դա ի՞նչ է նշանակում—դա նշանակում է, որ հակասութիւն գոյութիւն տւնի ֆիլմի՝ ճիշտ գտնված ժանրից եկող հաջողված դրվագների և ֆիլմի կոնցեպցիայի միջև, որը խախտում է ժանրը: Եվ այդ ոչ անկարևոր երկվութիւնն է այն հակասական տպավորութիւնն պատճառներից մեկը, որ թողնում է ֆիլմը—ժանր փորձութիւնն ենթարկվող, կյանքի անակնկալները կրող և այդուհանդերձ, անաղարտ մնացող մարդկային արժանիքների մասին պատմող այդ կինոնովելը:

Փախուստը կոնֆլիկտի ներքին խորը լուծումից, բացառիկ կեղծ դրամատիզացված դրութիւնների մեջ լուծման որոնումները ըստ էութիւնն թուլացնում են կոնֆլիկտը, և գուցե թե ամբողջովին ի շիք են դարձնում այն,—հանգեցնելով ուրիշ անցանկալի հետեւանքների: Պատերազմական դրվագների, շափից ավելի հրա-

պարզված նկարահանումները ֆիլմը հեռացնում են կամերային ժանրից, կինոնովելի ժանրից, իսկ ժանրային միասնության խախտումը, իր հերթին, անդրադառնում է ֆիլմի դրամատիզմի և կոնֆլիկտի վրա, դրաման դարձնելով անառարկա, իսկ կոնֆլիկտը՝ անբովանդակ, մինչդեռ ժանրի մաքրությունն ու միասնությունը կապահովեր կոնֆլիկտի ճշմարտացի, հավաստի լուծումը: Ֆիլմի բազմաժանրությունը, ավելի ճիշտ, խառնաժանրությունը ծնում է կոնֆլիկտի մակերեսային լուծում, կոնցենպցիայի պարզունակացում: Ժանրը դառնում է ֆիլմի բովանդակությունը, դրա համար էլ անհրաժեշտ է ֆիլմի ժանրի և դրվագի ժանրի խստագույն համապատասխանություն: Քիմ ընկերոջ մասին» ֆիլմում այդ համահնչյունությունը չկա:

Երբ մենք խոսում ենք ռեժիսորի ինքնատիպության, կամ նույնիսկ անկրկնելիության մասին, գուցե դա ամենից առաջ խոսակցություն է դրվագի մասին: Ռեժիսորական դրվագը հիմնականն է ռեժիսորի ձեռագրում: Դրվագի մեջ է աշխատանքի սկզբունքը, մտածողությունը, ինքնատիպությունը: Կինոյի սպեցիֆիկայի պրոբլեմները հանգում են դրվագի պրոբլեմի լուծմանը: Այժմ թերևս արդեն կարելի է խոսել «կալատողության» և «կուլիշանովյան» ֆիլմեր հասկացողության մասին: Կալատողության շլացուցիչ և միաժամանակ նուրբ դրվագը խորթ է կուլիշանովյան փիլիսոփայական ֆիլմին, իսկ փայլով արված, բայց դրեթի միշտ «հանդիսատ» կուլիշանովյան դրվագը կարող է անգույն թվալ լարված-տազնապալից կալատողության ֆիլմում, թեև կուլիշանովյան դրվագը և զարմանալիորեն խորն է, և տազնապալից, և հուզական, և ճշգրիտ: Նա չի համապատասխանում այդ ֆիլմին միայն ժանրային առումով:

Իտալական նեոռեալիզմի գաղափարախոս և արվեստագետ Ջեզարե Ջավատինին հուլակել է կինոյում (ավելի ճիշտ ֆիլմում) երևույթների շղթան մի երևույթով փոխարինելու թեզը, որպեսօր հնարավոր լինի զննել, իմաստավորել և ուսումնասիրել այն, եթե նույնիսկ այդ երևույթը առաջին հայացքից աննշան տեսք ունի: Դա, ըստ Ջավատինիի, ծնում է իսկական վերլուծություն, կամ ինչպես ինքն է ասում, սինթեզ՝ վերլուծության ընթացքում: Իտալական նեոռեալիզմի լավագույն ֆիլմերում գեղարվեստական դրվագը (դեպքերի հատվածը) ճշտորեն համապատասխանում է ֆիլմի գեղարվեստական կոնցենպցիային (դեպքերն ամբողջությամբ): Բայց դա տարրական փոխհարաբերություն է՝ մասնավոր-

բիւ և ընդհանուրի, մասի և ամբողջի միջև: Դրվագի և կոնցեպ-
ցիայի փոխհարաբերութիւնը, մասնավորապես Կուլիշանովի
«Հայրական տուն» ֆիլմում, ավելի բարդ է, հակասական, այն-
տեղ ավելի լաթն է և երևութի, և դրվագի, և կոնցեպցիայի ըմբռնու-
մը: Չարուսան (դեպքեր՝ ժամանակի ընթացքում) նրա մեջ պար-
զունակ է (հերոսուհին մեկնում է քաղաքից—հերոսուհին ժամա-
նում է գյուղ—հերոսուհին չի հեռանում գյուղից), սյուժեն (դեպքեր
պատճառական հետևողականութիւն մեջ) այնտեղ պարզունակ է
(հերոսուհին չի ուզում հեռանալ քաղաքից—հերոսուհին չի
ուզում մնալ գյուղում, հերոսուհին չի ուզում հեռանալ գյուղից):
Ֆիլմի թվացյալ կոնցեպցիան, որ ձևականորեն հենվում է ֆարու-
լայի և սյուժեի վրա, նույնպես պարզունակ է (չի ուզում գոթղ
գնալ—ուզում է գնալ—հարկավոր է գոթղ գնալ): Ե՛լ ինչ կա այս
ֆիլմում: Այս ֆիլմում կա ռեժիսորական դրվագ և, իհարկե,
հենց նրա վրա է կառուցված ֆիլմի կոնցեպցիան և, դրա համար
էլ ֆիլմը շնայած ծամծամված սյուժեին ու ֆարուլային, և
նույնիսկ հակառակ դրանց—շատ խորն է, գեղարվեստական
և փիլիսոփայական, հենց նրա համար, որ ֆիլմը կառուցված է
ոչ թե իրադարձութիւնների, այլ դրվագների վրա, որոնց մեջ
վերլուծված են ոչ միայն ճրտւթները, այլև մարդկային հոգևոր և
ինտելեկտուալ աշխարհը: Ի դեպ, իտալական նեոռեալիստները
ամենևին էլ ոչ առանձնահատուկ հետաքրքրութիւն են ցուցաբե-
րում, երբ հատկապես, խոսքը վերաբերում է հերոսի ինտելեկ-
տուալ աշխարհին:

Եվ այսպես վերլուծութիւն, միայն ոչ թե իրադարձութիւն, այլ
կյանքի: Եվ այդ ամենը՝ դրվագի միջոցով, դրվագի մեջ, դրվագի
ուժով: Ու թվում է, թե այդ ֆիլմում դրվագը կանգնած է կոնցեպ-
ցիայից վեր: Բայց դա միայն թվում է: Իրականում նա ժխտում է,
խորտակում բոլոր անճիշտ կոնցեպցիաները, հանուն միակ ճշ-
մարիտ կոնցեպցիայի, թեև վերջինս խախտվում է ոչ հստակ,
լավ շմտածված իրադարձութիւններով, տեսարաններով ու մի-
զանսցեններով: Լիրիկական դրվագը (ոչ այն, որտեղ շնա հասկա-
նում՝ ու՛ ում է՛ սիրում, այլ այն, որտեղ մարդ որոնում, այս կողմ
այն կողմ է՛ ընկնում, տանջվում է և մտածում), բնանկարային
դրվագը (ոչ այն, որտեղ արևը դուրս է գալիս ու մայր մտնում,
այլ այն, որտեղ կանչում է աքորը, տանջալի սահում է գիշերը և
առավոտն էլ շատ լուսավոր չէ), կենցաղային դրվագը (ոչ այն,
որտեղ ինչ-որ մեկը ծուլութիւն է անում, մյուսը՝ գողանում, եր-

բորզը՝ զրպարտում, այլ այն, որտեղ մարդիկ են ապրում և ապրում են ճշմարիտ կյանքով, յուրովի լավ և յուրովի վատ) — այդ բոլոր դրվագներն էլ հենց ծնում են ֆիլմի իսկապես խոր կոնցեպցիա, հանուն որի ռեժիսյորը ստեղծում է իր ֆիլմը:

Բայց ահա մեկ ուրիշ ֆիլմ, արդեն հայֆիլմական — «Մոր սիրտը», սա էլ կարող է թվալ ստույգ, բայց ի՞նչ կա սրա մեջ սուր՝ դրվագը, կոնցեպցիա՞ն, թե՞ և մեկը, և մյուսը: Ոչ դրվագը, ոչ կոնցեպցիան, և ոչ էլ երկուսը միասին: Տանջվում է իր ողջ կյանքում, իր ողջ կյանքով դաժանորեն հատուցում, դեպի անխուսափելի ողբերգություն է գնում մի հրաշալի կին — մայրը: Դրվագները համապատասխանաբար բաշխված են այնպիսիների, որոնցում մայրն է սիրում և այնպիսիների, որոնցում դադալություն է անում որդին, իսկ բուն կոնցեպցիան դեռ պարզ չէ, (թեև ոչ այն պատճառով, որ նա շափազանց խորն է): Ինչի՞ համար են այդ տանջանքները, ինչո՞ւ է այդպես ողբերգականորեն հատուցում հորսուհին: Ֆիլմի հեղինակները պատասխանում են — սիրո ու սխալների համար: Բայց ֆիլմում սերն այնքան շատ է և այնքան քիչ են սխալները, որ հանդիսատեսը տեղն ու տեղը վեճի մեջ է մտնում հեղինակների հետ — նա համաձայնում է, որ «սիրո համար է» և չի համաձայնվում, որ դա «սխալների համար է» (չէ՞ որ սխալներն այստեղ աննշան են): Այսպես, ուրեմն՝ «սիրո համար»: Բայց միթե՞ դրա համար պատժում են և այն էլ այդպես դաժանորեն: Վերջ ի վերջո, խոսքն արվեստի ստեղծագործության մասին է, որտեղ դժվար է յուր գնալ առանց կերպարի գեղարվեստական ընդհանրացման և դրանից բխող կոնցեպցիայի: Ահա թե ինչու անիմատ է այսպես պատժել, այդ հարցում աննպատակ են հեղինակների ճիգերը: Բայց գուցե դա խրա՞տ է: Այդ դեպքում՝ ո՞ւմ համար: Մո՞ր համար, որդո՞ւ համար, հանդիսատեսի՞ համար: Բոլորովին էլ ոչ, մոր մենակության և լքվածության ողբերգությունը անմիտ բան է, անմիտ է ֆիլմի կոնցեպցիան (եթե այդպիսին կա), անմիտ են դրվագները (եթե այդպիսիք կան): Այդ ֆիլմում չկա բարդ փոխհարաբերություն՝ կոնցեպցիայի և դրվագի միջև (նման փոխհարաբերության բնույթի ու բարդության մասին խոսք կլինի քիչ հետո): Ֆիլմում պարզապես չկան ոչ միայն փոխհարաբերություններ, այլև բուն իսկ կոնցեպցիան, ինքը՝ դրվագը: Մինչդեռ ֆիլմը հավակնում է և «հոգեբանություն», և համարձակություն, և ճշմարտացիություն, նույնիսկ բարդություն: Բայց բարդությունն այդպիսին չի լինում: Ուրիշ է նա, երբ իսկական է:

Ռեհնէ կ'ընտրուի մասին իր գրքում արտահայտել է այն ուշադրամ միտքը, թէ Դուդլան Զերբենքսը ծիծաղում է թու-թյան վրա, իսկ Չարլի Չապլինը՝ անխուսափելիութիւնը։ Այդ նորը դիտողութիւնն է։ Եվ, կարծես, ճիշտ է։ Բայց քանի որ անխուսա-փելիութիւնը վրա ծիծաղել չի կարելի, հետևաբար դա չի կարելի վերագրել որևէ մեկին, առավել ևս՝ հանճարեղ արվեստագետին։ Ուրեմն՝ Չապլինը չի ծիծաղում։ Բայց Չապլինը ծիծաղում է։ Ծիծաղում է և Վիլյամ Սարոյանը, ծիծաղում է, ըմբռնելով մարդ-կային ողբերգութեան անխուսափելիութիւնը։ Ծիծաղում է և դա համար էլ գրում է... ոչ ողբերգութիւն։ Նա գրում է կատակերգու-թիւն—մարդկային կատակերգութիւն։ Անխուսափելիութեան ող-բերգութիւն։ Ժակատագրական ողբերգութիւնը, որը լավ հայտնի է իր հայրենակիցներին, ժամանակի հարաբերականութեան մեջ, XX դարի ու այն ամենի մեջ, ինչ երբեմն թվում է քաղաքակրթութիւն և որը քաղաքակրթութիւն չէ (Չարլի Չապլինը ասել է. «Ես հրա-ժարվում եմ այս մեռնող քաղաքակրթութեան մասնիկը լինելուց»)։ Ողբերգութիւնը, որի մեջ դրված են հենց այս խնդիրները՝ մարդը և XX դարը, մարդը և քաղաքակրթութիւնը, մարդը և անխուսափե-լիութիւնը—հանկարծ փոխվում է կատակերգութեան, մարդկային կատակերգութեան։ Բայց չէ որ շապլինիադան ևս նույն այդ մարդկային կատակերգութիւնն է, թեև նրա մեջ, ի տարբերու-թիւն Սարոյանի, դրված է փոքր մարդու, և ոչ թե առհասարակ մարդու պոռնիմը։

Երբ արդեն ասել ես «մարդկային», հետո արդեն կարևոր չէ, թե ինչ կ'ասես, ողբերգութիւն, թե՛ կատակերգութիւն։ Դա ար-դեն կարևոր չէ։ Դրանք երկուսն էլ նույն բանն են։ Ռեմարկն էլ է դարմանալիորեն խորը շոշափել անխուսափելիութեան այդ ող-բերգութիւնը։ Եվ նա պատմել է այդ մասին անկրկնելիորեն նորը ու խելացի դեղարվեստական կերպարների, սիմվոլների օգնութեամբ, որոնք անշնչելի տպավորութիւն են թողնում։ Սա-կայն, Ռեմարկի մոտ այդ ողբերգութեան տաղանդավոր պատմու-թիւնը դրկված է փիլիսոփայական այն բովանդակութիւնից, որ կա Սարոյանի և Չապլինի մոտ։ Ուրիշ առաքելութիւն է ընտրել Ռե-մարկը։ Ահա թե ինչու չի ծիծաղում Ռեմարկը։ Իսկ Չապլինը և Սարոյանը ծիծաղում են և միաժամանակ չեն ծիծաղում։ Եվ ինչ-պես են նրանք ասիւլում և ուրախ ծիծաղել, և շատ ծիծաղել, և հաճախ ծիծաղել։ Բայց ինչի՞ վրա։ Ուզում ես ասել ժամանակի վրա, իսկ տվյալ դեպքում շատ ես ուզում ասել դրվագի վրա։ Իսկ կոնցենպիան ողբերգական է։ Ռեմարկի մոտ (Հեմինգուեյի մոտ

ևս) մարդկային մեծ ողբերգության մասին մտածելը պարզ բան է: Զապլինի և Սարոյանի մոտ մարդկային մեծ կատակերգության մասին մտածելը բարդ բան է: Եվ այսպես՝ դրվագ և կոնցեպցիա, կոմիկական դրվագ և տրագիկական կոնցեպցիա: Հակասություն է սա: Ո՛ր, դա բարձր արվեստի գաղտնիքն է: Բայց դրվագի և կոնցեպցիայի փոխհարաբերության պրոբլեմից բացի, գոյություն ունի և մեկ ուրիշ պրոբլեմ, և նույնպես՝ շատ մեծ պրոբլեմ, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է կինեմատոգրաֆիական դրվագին և կինեմատոգրաֆիական կոնցեպցիային: Դա դրվագի բովանդակության և ձևի խնդիրն է, ավելի ճիշտ՝ դրվագի ներքին ու արտաքին բովանդակության խնդիրը, որ իհարկե, կապված է դրվագի և կոնցեպցիայի փոխհարաբերության պրոբլեմի հետ: Բայց չէ, որ Ռեմարկի մոտ չկա «հակասական», բայց կոնցեպցիային չհակասող դրվագ: Այսպիսի «հակասությունը», այսպիսի դրվագը՝ ինքնանպատակ բարդացում չէ, այլ գեղարվեստական ներթափանցման, փիլիսոփայական հայտնաբերության գաղտնիք: Սարոյանի և Զապլինի մոտ կա արդպիսի «հակասություն», կա այդպիսի դրվագ: Եվ բանն այստեղ ոչ միայն այն մասին է, թե դրվագը հակասում է կոնցեպցիային, այլ այն, որ կոմիկական դրվագը ինքնին ողբերգական է, և ողբերգական է ինքն իր մեջ: Այդ դրվագը կոնցեպցիայի բովանդակության ձևն է, իսկ կոնցեպցիան՝ այդ ձևի բովանդակությունը: Խոսքն այստեղ վերաբերում է ոչ միայն ստեղծագործության բովանդակությանը, այլև դրվագի բովանդակությանը: Խոսքը վերաբերում է նաև դրվագի ու ստեղծագործության՝ գեղարվեստական կոնցեպցիային: Փոխհարաբերությունների այսպիսի ոչ պարզ ձևը անհրաժեշտ է դառնում շատ մեծ խնդիրների խոր ու բարդ լուծումների համար: Շղթան անընդհատ է, շրջանը՝ փակ, փոխադամանավորվածությունը և հարաբերակցությունը՝ տրամաբանական: Այդ հարաբերակցության էսթետիկան խորապես մտածված է:

Կինեմատոգրաֆիական դրվագը ավելի լայն ու սպեցիֆիկ է գրական կամ դրամատուրգիական դրվագի համեմատությամբ: Նա ունի իր առանձնահատկությունները, իր օրենքները, իր հարաբերակցություններն ու կապերը և, իհարկե, իր սահմանները, թեև այդ սահմանները դոգմա, սխեմա չեն: Դրվագն ունի իր սկիզբն ու վախճանը: Երբեմն սահմաններն անտեսանելի են, սկիզբն ու վերջը՝ չեն սահմանագծված: Եվ դա կախված է դրվագների մոտաժային կապից ու պայմանավորվածությունից:

Մոնտաժային կապը կարող է տարբեր լինել: Այն տարբեր է համահավաք, միջանցուկ, զուգահեռ դրվագներում: Մոնտաժը որոշում է դրվագի սահմանները, նրա ամբողջականությունը: Նայած մոնտաժին, որ որոշվում է ռեժիսյորական մտածողությամբ, դրվագը կարող է բաղկացած լինել մի շարք կադրերից, տեսարաններից, որոնցից լուսաքանչուրն իր հերթին կազմված է կադրերի շարքից, պլաններից, վերջապես դրվագը կարող է լինել մի տեսարանի հավասար, եթե նա զաղափարա-գեղարվեստական առումով նշանակալից է (ասենք՝ ժամանակի առումով նույնպես) և նույնիսկ մի կադր լինել, եթե այդ կադրը նույնպես, ինչպես և տեսարանը և կադր է, և կադր չէ: Դրա համար էլ ֆիլմի կինեմատոգրաֆիական ընդունված աստիճանավորումը (կադր—տեսարան, որ բաղկացած է պլաններից—դրվագ—ֆիլմ) իր դասագրքային ողջ անձեռնմխելիությամբ հանգեցնում է միշտ է հարմար ֆիլմի առանձին կոմպոզիցիաների ուսումնասիրության համար, օրինակ այնպիսիների, ինչպիսիք են մոնտաժը, կադրը, և կամ վերջապես դրվագը. երբեմն էլ ոչ միայն հարմար չէ, այլև պարզապես անընդունելի, թեկուզ հենց նրա համար, որ նա չի ենթադրում կապ դրվագի կամ կադրի գեղագրի և կինեմատոգրաֆիական շարժման կամ կինեմատոգրաֆիական ռիթմի, ներկայորային, ներդրվագային և միջդրվագային մոնտաժի միջև, որը՝ Պուգովկինը, հավանաբար մի փոքր շափազանցեցնելով, համարում էր ռեժիսյորական աշխատանքի հիմքը: Ահա թե ինչու բոլոր մնացած դեպքերի համար շփոթելով այդ սխեման՝ դրվագի ուսումնասիրության և առհասարակ «Հայֆիլմի» վերջին տարիների կինոնկարներում դրվագի ուսումնասիրության մեջ՝ մասնավորապես—այդ ներկայիս սխեմայից, կինոգիտության այդ դասագրքից թույլատրելի են որոշ շեղումներ, այնպիսի շեղումներ, որոնք անհրաժեշտ են վերլուծության համար և անխուսափելի վերլուծություն կատարելիս: Ներդրվագային և միջդրվագային մոնտաժի պրոբլեմը շափազանց կարևոր է դրվագի ամեն մի լուծման համար, որովհետև դա ոչ միայն դրվագի կյանքն է, այլև նրա կենսական կապերը, առանց որոնց դրվագը չի կարող գոյություն ունենալ՝ որքան էլ նա վառ ու ինքնին արժեքավոր լինի:

Դրվագ և մոնտաժ: Այստեղ չի կարելի մոռանալ այս պրոբլեմի երկու կողմերը—մոնտաժի մեթոդները և դրվագի բովանդակությունը, ռեժիսյորի մոնտաժային մտածողությունը և դրվագի կինեմատոգրաֆիական էությունը: Կարևոր են և մոնտաժային

կապերը՝ ղուգահեռ, միջանցուկ և համահավաք դրվագներում: Դա այն է, ինչ էլզենշտեյնը շատ ճիշտ ու դիպուկ անվանել է մոնտաժային տրոպ (монтажный троп): «Պատմի համար» Ֆիլմը (ռեժիսոր՝ Ա. Հայ-Արտյան) սկսվում է համահավաք մի դրվագով—սլանում է կառքը, շատրվանում է նավթը, ըմպանակներում փրփրում է շամպայնը, գլխապտույտ պարահանդես է: Ֆիլմի այս գաղափարական էքսպոզիցիան—անզուսպ, հրճվագին մրցավազքը, նավթը և ինչ-որ սև մոլուցքը, շամպանսկին, պարահանդեսը—սրանք բոլորը սիմվոլներ են, Ֆիլմի ապագա կոլլեկիայի ելակետերը: Բայց սա միայն Ֆիլմի գաղափարական էքսպոզիցիան չէ: Դա նաև նրա ռիթմիկական մոնտաժային կառուցման սկիզբն է: Եվ այսպես, առաջին դրվագը (այն էլ հենց համահավաք դրվագը) կազմված է բաղմամբիվ կադրերից, շատ տեսարաններից—բայց այդ դրվագը, որ ռեժիսորի կողմից ճշտությամբ կառուցված է ներդրվագային մոնտաժի վրա և որոշում է Ֆիլմի գաղափարական էքսպոզիցիան, և նրա հետագա ողջ կոլլեկիաներն ու ռիթմը: Այս ռեժիսյորական մտածողությունն է, ընդ որում, անվիճելի մտածողությունն, որ միաժամանակ և շատ հետաքրքրական է: Այս Ֆիլմում կա նաև մի միջանցուկ դրվագ՝ թվում է թե հալածված, բայց ալգուհանդեռ հզոր էլիզբարովի և նրա մասնատվող ընտանիքի անդամների բուռն բացատրության դրվագը: Այստեղ էլ կան շատ կահորեր, շատ տեսարաններ, բայց այստեղ էլ դրվագը մեկն է, ամբողջական և՛ գաղափարապես, և՛ թեմատիկ, և՛ կինեմատոգրաֆիական առումներով: Այս դրվագը ոչ միայն միասնական է, այլև, ամենից կարևորն է՝ հենց նրա համար, որ էլիզբարովի հալածվածությունն ու հզորության գաղափարը Ֆիլմի կոնցեպցիան է, որն այնպես հստակ բացահայտվել է ընտանիքի հետ, թրացատրվելու միջանցուկ դրվագում: Այդ միջանցուկ դրվագում կտեսնենք և այն, ինչը սովորաբար անվանում են կինեմատոգրաֆիական շարժում (ճիշտ է, ձրբեմն սխալմամբ այն համարում են կինոարվեստի գլխավոր և գրեթե միակ սպեցիֆիկան):

Ահա մեկ ուրիշ Ֆիլմ—Ե՛մ ընկերոջ մասին: Երկու հանդիպումներ՝ Արամը և Կատյան, Ռուբենը և Կատյան: Անձրև, Արամը ճաշաշարի մոտ է—սա նույնպես համահավաք դրվագ է, որ արված է եռանդուն, լավ, ճիշտ գտնված ռիթմով, մոնտաժի ընթացքը նույնպես ճիշտ է գտնված: Սա սկիզբն է, լավ սկիզբը, դրժ-բախտաբար՝ այնպես էլ տեղի շունեցած կոնֆլիկտի: Սրանք մոնտաժ ու դրվագներ են, որ կարող են ապրել ոչ միայն Ֆիլմե-

րում, այլև «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի ֆիլմերի մասին գրված աշխատություններում, Դրանք այնպիսի դեպքեր են, երբ մոռնա-
ծը հարույթուն է տալիս գրվազներին, նրանց կյանք է ներար-
կում, Բայց, գուցե և հակառակը—մոռնածը սպանում է գրվա-
զը, և հատկապես, երբ այդ գրվազը ինքնին այնքան էլ հետա-
քրքրի չէ... Չէ՞ որ հենց այդպես էլ պատահեց «Ում է ժպտում
կյանքը» ֆիլմի հետ (ռեժիսոր՝ Լ. Խաչակյան), որի մեջ պարզու-
նակ մոռնածային անցումները սպանում են գրվազը, Թույլ շեն
տալիս, որ նա ապրի նույնիսկ իր առանձնակի, ինքնուրույն
կյանքով, թեև նորմալ պայմաններում գրվազը պետք է լիներ ոչ
միայն ամբողջի մասը, կոնցեպցիայի օղակը, այլև ֆիլմի գեղար-
վեստական տարրը, որ իր հերթին, ունի իր և ներգրվազային
կապերը, և ներգրվազային ռիթմը, և ներգրվազային մոռնածը:
Այդպիսի գրվազներից են Արսենի գիշերային երգը և հարևաննե-
րի վերաբերմունքը «Առաջին սիրո երգը» ֆիլմում (ռեժիսոր՝
Լ. Վաղարշյան և Յու. Երզնկյան) և պանդուխտ գրվազը «Կամոս
ֆիլմում (ռեժիսոր՝ Ս. Կևորկով և Է. Փարամյան): Եվ շատ կարե-
վոր է, որ այս գրվազները հանդիսանում են ոչ միայն ֆիլմի գե-
ղարվեստական միավորները, այլև գրվազ օղակներ՝ ֆիլմի, նրա
գեղարվեստական կոնցեպցիայի մեջ: Միջգրվազային մոռնածի
տարատեսակությունն է նաև զուգահեռ գրվազը, որ նույնպես
մոռնածի սխտեմում, գրվազի կառուցման մեջ շափազանց կա-
րևոր դեր է կատարում (այդպիսին է, օրինակ, Ռուբենի «Հիվան-
դությունը»՝ համերգը «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմում):

Լիովին հնարավոր է ամբողջ ֆիլմը կառուցել դրանց այնքան
էլ սերտ շաղկապված գրվազներով, երբ գրվազի ետևում բացա-
հայտվում է մարդու բնավորությունը, նրա ճակատագիրը: Կարե-
լի կլիներ, օրինակ, գրվազների վրա կառուցել այնպիսի մի ֆիլմ,
ինչպիսին է «Անձամբ ճանաչում եմ»: Բանը, ամենից առաջ այն
է, թե ինչպիսին կլինի այդ գրվազը, ինչպիսին կլինեն մյուս գր-
վազները, և ինչպես հետո, գուցե և արդեն ֆիլմից դուրս, նկարա-
հանումից հետո, այդ գրվազները կկապակցվեն հանդիսատեսի
գիտակցության մեջ: Բայց չէ՞ որ այդ դեպքում գրվազի վրա
կգրվեր հակայական ծանրություն—նա պիտի լիներ արտահայտիչ
ու հիշվող, մինչև վերջ մտածված: Մինչդեռ ֆիլմում փաստորեն
բազմաթիվ, ըստ որում շափազանց կարևոր գրվազներ ամփրվում
են, էլ շենք խոսում այն մասին, որ շատ գրվազներ, որ կարող էին
լինել ֆիլմում, այնտեղ չկան: Սակայն—և այն, ոչ այնքան շատ
գրվազները, որ մտցված են ֆիլմի մեջ, կարող էին շատ ավելի

լավ արվել, մանավանդ եթե նկատի ունենանք ֆիլմի սպեցիֆիկ առանձնահատկությունները ու այն ժանրը, որով այդ ֆիլմը ստեղծված է կամ համեմատյալ դեպք, պետք է ստեղծվելու Չէ՞ որ ֆիլմում փայլուն կերպով արված դրվագների կողքին (օրինակ՝ պանդոկի) կան այնպիսի դրվագներ, ինչպիսիք են, ասենք, բարեկադային կռիվները, որ պարզապես ճշող տպավորություն են թողնում իրենց անուրջ, խաղային բնույթով:

Կամ մեկ ուրիշ դեպք, որն ավելի ակնբախ է և, թերևս ավելի ցավալի, խոսքը ուրիշ ֆիլմի մասին է, որ նույնպես կառուցված է դրվագի վրա, ընդամենը, դրվագն այստեղ բոլորովին անտեղի հագեցված է, ավելի ճիշտ խեղճված է մինչև կադրի աստիճան: Այդ ֆիլմը «Ինչու է աղմկում դեմոն» է (ռեժիսոր՝ Գ. Մելիք-Ավագյան): Հասկանալի է, որ այս դեպքում խոսք անգամ չի կարող լինել ոչ միայն ներդրվագային, այլև նույնիսկ ներկադրային մոտեմոթի մասին: Ռեժիսորն այս ստատիկ դրվագ-կադրում (որը, ի դեպ, անցնում է ողջ ֆիլմի միջով և դառնում միջանցուկ դրվագ-կադր) հույսը դրել է Հրաչյա Ներսիսյանի վրա, որն ամբողջ ֆիլմի ընթացքում կոչված է միշտ ինչ-որ բան պատկերել, ներկայացնել (ճիշտ է, նա այդ անում է դարմանալի տաղանդով) և այդպես էլ ամբողջ ֆիլմի ընթացքում նա միշտ որևէ բան է ներկայացնում և չի ապրում, բոլորովին էլ չի ապրում էկրանում: Եվ դա միայն այն պատճառով, որ նրա համար աշխարհի վիճակ են ստեղծել սցենարիստն ու ռեժիսորը, այսինքն գրվագ—կադրի հեղինակները (չնայած, ըստ նրանց, այդ դրվագ—կադրը կոչված էր «փրկել» ֆիլմը): Գուցե այդ մասին կարելի լիներ և շխոտել, մանավանդ, որ Հրաչյա Ներսիսյանը սքանչելի է այն համեստ խնդրի կատարման մեջ, որ նրան հատկացված է, բայց չէ՞ որ այս ֆիլմը Ներսիսյանի հանդեպ ցուցաբերվող վերաբերմունքի առումով բացառություն չէ: «Հայֆիլմի» քանի-քանի ֆիլմեր են կառուցված Ներսիսյանի դեմքի, կնճիռների, աչքերի, ձեռքերի, վրա, բայց չէ՞ որ այդ դերասանը ձեռքերից և կնճիռներից բացի, ունի նաև մի այնպիսի «աննշան» բան, ինչպիսին է ձեռքը: Ուրեմն, ինչու՞ չօգտագործել այդ շատ «փոքր» բանը, ինչու՞ ֆիլմը չկառուցել դրա վրա, կամ նաև դրա վրա: Ըստ էության Ներսիսյանը ավելի կամ պակաս շափով այդպես է օգտագործված նաև բավականին էկզոտիկ, բայց ակներևաբար թույլ «Ամպրոպի արահետով» ֆիլմում (ռեժիսոր՝ Ս. Կետրկով և է. Քարամյան): Ահա մի քանի էպիզոդներ. Սեմը մեծ քարերի մոտ հետևում է Լենինին և Սարիին, Սեմը թափահարում է մահակը Լենինի վրա, Ֆիետտան և

Սեմը, Սեմը քարերի մոտ, Սեմը սպանում է, Սեմը սպանվում է։ Բայց ներսիսյանը բոլոր այդ դրվագներում իր ձիրքը չի բացահայտում։ Ներսիսյանը չի ապրում էկրանում, այլ սոսկ «պատկերում է», ներկայացնում է ինչ-որ բան։ Ներսիսյանի բախտը մի փոքր բանել է «Միրտը երգում է» ֆիլմում (ռեժիսոր՝ Գ. Մելիք-Ավագյան)։ Նրա դերը՝ այստեղ ավելի պակաս էպիզոդիկ է և ավելի շատ կինեմատոգրաֆիկ, բայց այդ դերի կատարման մեջ փայլը, նրբութունը, ուժն ու վեհութունը, այնուամենայնիվ իրենց առյուծի բաժնով դարձյալ դերասանի վաստակն են։ Նա ուղղակի հաղթահարում է դրամատուրգիական նյութը։

Մի քիչ ավելի լավ է դերասանի վիճակը «Առաջին սիրո երգը» ֆիլմում։ Այստեղ ծեր քարտաշի կերպարը սցենարում ստեղծված է սուր և հետաքրքիր գույներով, նրա ռեժիսորական մեկնարանությունը ևս (Լ. Վաղարշյան, Յու. Երզնկյան) համապատասխանում է սցենարիստների մտահղացմանը։ Եվ այստեղ նա ուրիշ կերպ է դրսևորում նույնիսկ այն, ինչն ըստ էության շարտահայտված էր մնում «պատկերվող» դրվագներում— նրա խորուհի և հրաշալի աչքերը, զեմքի լայն, շատ խոր ծալքերը և ձեռքերը, ներսիսյանական ձեռքերը, որոնք տառապում, հրճվում, ներում, սիրում, դատապարտում են, որոնք երբեմն լցնում են ողջ բևեռ, ողջ էկրանը, նրա մարդկային և դերասանական թուփի հմայքը։ Ներսիսյան-Վարունցը, ինչն է նկուղային ռեստորան, որտեղ կործանվում է նրա որդին, ներսիսյան-Վարունցը ունկընդրում է որդու համերգը— և այստեղ նա իսկապես անզուգական է։ Ու նորից ու նորից մտածում ես— այս դերասանի համար ե՞րբ կստեղծվի սցենար և ոչ թե դրվագ, ե՞րբ կգտնվի նրա համար ռեժիսոր։ Այսպես, տարբեր դրվագներում միանգամայն տարբեր ձևով է դրսևորում իրեն դերասանը, և դա ևս կախված է դրվագի ռեժիսորական լուծումից, ֆիլմի ռեժիսորական կոնցեպցիայից։

Դրվագի մասին նույնիսկ թուցիկ դիտողությունները հանգեցնում են ֆիլմում դրվագի դերի և էության մասին մտորումների, ողջ կինոարվեստի մասին մտորումների։ Լինելով ֆիլմի էական, զննարվեստական միավորը, ռեժիսորական վարպետության հիմքը, դրվագը միաժամանակ հանդիսանում է այն լաբորատորիան, որ օգնում է հետազոտելու կինոարվեստի հիմնական տարրերը, այն սինթեզը, որի մեջ այդ տարրերը համակցվում են և իմաստավորվում։ Դրվագը ֆիլմի ռեժիսորական կոնցեպցիայի կարեւորագույն օղակն է։ Նա միաժամանակ ունի իր սեփական կոն-

ցեպցիան՝ առհասարակ և գեղարվեստական կոնցեպցիան՝ մասնավորապես:

Եթե ֆիլմում և սցենարում դրվագի ու կոնցեպցիայի պրոբլեմի առիթով անդրադառնանք սովետական կինոարվեստի զարգացման համար շահագնաց կարևոր «Թռչում են կոռնկները» նկարին, ապա այստեղ կարելի է հետաքրքիր շատ բան նկատել: Չէ՞ որ «Հավերժ կենդանի» պիեսը, որն ավելի ուշ վերափոխվեց սցենարի, դժվար է ամբողջական և ուժեղ գործ համարել, առավել ևս՝ հետաքրքիր պիես: Պիեսի թերությունները չվեցին և սցենարի մեջ (մասնավորապես՝ Մարկի հետ կապված բոլոր դրվագները, որի պարզունակ կերպարը թուլացրել է ողջ ֆիլմը, նրա կոնցեպցիան), իսկ հետո՝ նաև ֆիլմի մեջ: Եվ, այնուհանդերձ, ստացվեց հիասքանչ ֆիլմ, իսկ ինչո՞ւ: Նրա համար, որ ֆիլմում ոչ միայն վերադասավորված են որոշ շերտեր, այլև զորվագներն արված են խելացիորեն, նպատակասլաց (չարդվող ապակին, սանդուղքը, ռազմաճակատ ճամփելը, մեկնումից առաջ՝ Վերոնիկայի և Բորիսի վերջին հանդիպումը, թեկուզ և շատ միճելի, Բորիսի մահը): Իսկ ինչ են բերել իրենց հետ այդ զրվագները: Նրանք ծնել են նոր կոնցեպցիա—դավաճանության մասին գրված պիեսը (և սցենարը) դարձել է հավատարմության մասին պատմող ֆիլմ: Եվ բանն այստեղ բոլորովին էլ այն չէ, թե հավատարմության մասին գրելը լավ է, իսկ դավաճանության մասին գրելը՝ վատ: Կարելի է վատ գրել հավատարմության մասին և լավ՝ դավաճանության: Բանն այն է, որ դավաճանության մասին այս պիեսը զրվագի սակավ արտահայտչականության պատճառով հասցրել է հավատարմության կոնցեպցիային, իսկ ֆիլմը դարձել է հավատարմության մասին ֆիլմ՝ շնորհիվ կինեմատոգրաֆիական փայլուն զրվագի:

Դրվագի և կոնցեպցիայի փոխհարաբերության պրոբլեմն է ընկած նաև մեկ ուրիշ՝ «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմի հիմքում: Այս ֆիլմը պատմում է պարզ և հետաքրքիր մարդկանց կյանքի ու ճակատագրի մասին: Եվ այսպես, այս ֆիլմի հաջողությունները կապված են պատմելաձևի կինեմատոգրաֆիական եղանակի հետ (դրանք զրվագներն են), ռեժիսորի կողմից ճիշտ գտնված կինոնովելի ժանրի հետ (դա էլ՝ շնորհիվ զրվագի): Իսկ ֆիլմի անհաջողությունները կապված են զրված խնդիրների լուծման հետ, հերոսների ճակատագրի որոշման հետ (դա կոնցեպցիան է): Ֆիլմ-

մի հերոսների կյանքը հաշոդվել է (այսինքն՝ հաշոդվել են դրվագները), հերոսների ճակատագիրը չի հաշոդվել (այսինքն՝ չի հաշոդվել կոնցեպցիան)։ Կան լավ դրվագներ, որոնք հուզումնալից պատմում են հերոսների կյանքի իրադարձությունների մասին, իսկ ճակատագրերի կենսական ու գեղարվեստական իմաստավորում՝ չկա։ Դրվագի և կոնցեպցիայի միջև եղած հակասությունն է հենց այն հակասական տպավորության պատճառը, որ թողնում է ֆիլմը։ Ֆիլմի կոնֆլիկտը (սիրային եռանկյունի) դժվար է գեղարվեստական ստեղծագործության կոնֆլիկտ համարել, դա պարզապես հանգամանքների զուգորդում է, առօրեական զիպված։ Եվ ահա հենց այնտեղ, ուր այդ դրությունը պետք է վերածի կոնֆլիկտի, դառնա կոնֆլիկտ, և երբ այդ կոնֆլիկտը, որ արդեն ծնել է հերոսների հոգեկան դրաման, պետք է սրվի, բարդանա, ճշմարտացիորեն լուծվի, սկսվում են կոնֆլիկտը շրջադարձող դրվագները (հենց ուղղակի դրվագները) — պատերազմը, Ռուբենի կյանքը փրկող Արամի մահը, բարեկամների հաշտությունը, Ռուբենի խելքի գալը։ Եվ այդ ամենը կատարվում է զարմանալի, կայծակնային արագությամբ, այնքան արագ, որ ափսոսում ես ֆիլմի էքսպոզիցիան, նրա առաջին դրվագները։ Սրընթացությունը և ֆինալային դրվագների որոշակի անբովանդակությունը բնականաբար ստվեր են գցում ֆիլմի ողջ կոնցեպցիայի վրա։ Այդ ֆիլմի ստեղծման ընթացքում սցենարիստ Ա. Պապայանի և կինոստուդիայի միջև վեճ ծագեց երկու հարցի շուրջ։ Առաջինն այն էր, որ սցենարիստը հուսահատ փորձեր էր անում պահպանել Արամի կյանքը, իսկ կինոստուդիան ամեն ինչ անում էր, որպեսզի Արամին սպանի։ Այդ վեճը շուտով դուրս եկավ «կամերային» վեճի շրջանակներից և դարձավ ավելի լայն շրջանակի մարդկանց՝ քննարկման մասնակիցների, ռեցենզենտների վեճ։ Արամը պետք է մեռնի, թե ոչ, օգնո՞ւմ է թե չի օգնում Արամի մահը կոնֆլիկտի լուծմանը։ Եվ այսպես, դա վեճ էր ֆիլմի դրվագի և կոնցեպցիայի մասին։ Բայց դա պրոբլեմ է արդյոք։ Զե՞ որ ֆիլմում կոնֆլիկտը հանգուցվում է մահվան դրվագից շատ առաջ։ Սխալը թույլ էր տրված շատ ավելի առաջ, երբ ֆիլմի հեղինակները գնացել էին կոնֆլիկտի արտաքին, մակերեսային լուծման ուղիով, դուռ սյուժետային լուծումների ուղիով։ Եվ քանի որ ֆիլմի հեղինակների կոնցեպցիայի մեջ անձնական դրաման երկրորդ պլան է մղվում (սկսվում է պատերազմը), ուստի տեղնուտեղը ծնվում են այնպիսի դրվագներ ու կադրեր, որոնք նույնպես հեռացնում են անձնական դրամայից։ Պատերազմական այդ դրվագները

նկարահանված են մեծ հափշտակությամբ: Մենուդ է առնում
 ռեժիսյորական ու օպերատորական ինչ-որ ինքնանպատակու-
 թյուն պատերազմական դրվագներում և դրանց մեջ ֆիլմի հեղի-
 նակները փրկություն են որոնում կոնֆլիկտի ներքին լուծման ան-
 հրաժեշտությունից: Դա անխուսափելիորեն բերել է և մի ուրիշ
 բանի՝ պատերազմի դրվագները, որ, ինչպես ասացինք, արված
 են մեծ հափշտակությամբ, հեռացնում են կամերային ֆիլմի
 ժանրից, կինոնովելի ժանրից: Եվ ահա այստեղ մենք մոտե-
 նում ենք երկրորդ վեճին՝ ֆիլմը դարձնել պատերազմակա՞ն (այդ-
 պես էր ուզում սցենարիստը) — թե՞ կամերային, նովելային
 (այդպես էր ուզում բեմադրողը): Բարեբախտաբար ռեժիսյորին
 հաջողվեց սցենարիստից պոկել գոնե կես ֆիլմը: Սակայն այդ
 նվաճումը, որ ինքնին շատ հաճելի է, այդուհանդերձ, չի կանխել
 բուն ֆիլմում տեղ գտած բազմաթիվ ամենատարբեր հակասու-
 թյունները: Դրանք, ամենից առաջ, առաջին դրվագների (կամե-
 րային կոնցեպցիայի) և վերջին դրվագների (պատերազմական
 կոնցեպցիայի), ֆիլմի առաջին մասի կոնցեպցիայի (որտեղ ծըն-
 վել է կոնֆլիկտը) և երկրորդ մասի կոնցեպցիայի (որտեղ կոնֆ-
 լիկտը սպանվեց) միջև եղած բազմաթիվ, ամենաբազմազան
 հակասություններն են:

Վերջապես՝ դիմանկարի լեյտմոտիվը այս ֆիլմում: Ահա այն՝
 դրվագ-միջանցուկ, դրվագ-կոնցեպցիա: Ֆիլմի հերոսներն ար-
 վեստագետներ են: Ռուբենը նկարում է Գոհարի դիմանկարը և չի
 ավարտում այն, նկարում է Կատյայի դիմանկարը և խաղմղում է
 այն: Ֆիլմում կան այդ դիմանկարների հետ կապված բազմախոս-
 տում դրվագներ, բայց ամբողջ ցավն այն է, որ ֆիլմի կոնցեպ-
 ցիայի համաձայն հերոսների անձնական դրաման ըի դառնում ար-
 վեստագետների դրամա, իսկ դիմանկարների հետ կապված հե-
 տաքորքրական դրվագները այնպես էլ մնում են օդում կախված,
 և արդեն ոչ թե խոհեր, այլ լոկ վրդովմունք ան ծնում: Զէ՛ որ դա
 շատ հետաքրքիր խոստում էր՝ մի դիմանկար վիճակված չէր
 ավարտել, մյուսը հարկ եղավ խաղմղել: Այստեղ ոչ միայն խոս-
 տում, այլև դրվագներ կան: Բայց չկա կոնցեպցիա և դրա համար
 էլ պարզունակ են ձերևում նաև դրվագները: Ողջ դժբախտությունն
 այն է, որ կոնֆլիկտի այդ կողմն էլ դեմ է առնում պատերազմի
 դրվագներին, և դա հիսնալի խորհրդանշվում է պատերազմական
 առաջին դրվագում: Խաղմղված դիմանկարից դեպի պատերազմ
 կատարած մոտաժային անցումով: Եվ այստեղ ակամա սկսում
 են մտածել դրվագի և կոնցեպցիայի փոխհարաբերության ևս մի

կողմի մասին, այն է՝ ռեժիսյորական վառ դրվագը, շատ ուժգին մոնտաժային անցումը, ինքնին շատ հետաքրքիր ռեժիսյորական մանրամասը շեղում են այն բանից, ինչը պիտի դառնար գլխավորը կոնցենպցիայի մեջ: Միայն դրվագի ռեժիսյորական ընկալումը, ընդամենն սուր և հետաքրքիր ընկալումը, խորացնում է և կոնցենպցիայի և մամոզողությամբ առած ֆիլմի արատները: Դրվագի և մոնտաժային անցման առումով դա լավ է, ֆիլմի կոնցենպցիայի առումով՝ վատ:

Պատահական է միթե այս Դժբախտաբար ոչ Պատահական չէ: Դա կապված է ֆիլմի հակասությունների ողջ կոմպլեքսի հետ, ընդ որում և ներքին (իրեն իսկ ռեժիսյորի հակասությունների), և արտաքին (սցենարի և ֆիլմի միջև եղած հակասությունների):

Ի դեպ «պատահական» դրվագների մասին: Այս ֆիլմում կան պատահականություններ, որոնք ոչ միայն դրվագային են, այլև սյուժետային: Բացի այդ, նրանք սերտորեն կապված են ֆիլմի ռեժիսյորական կոնցենպցիայի հետ: Ֆիլմում կա այնպիսի մի սքանչելի պատահականություն, ինչպիսին է երկու ընկերների գրեթե անհավանական և, այնուհանդերձ, զարմանալիորեն ճշմարտացի հանդիպումը Կատյայի հետ՝ Լենինգրադում հայկական համերգին: Այդ հանդիպմանը նախորդում է Արամի հրաշալի ռեպլիկը, այն մասին, որ իրեն առնվազը տարօրինակ է թվում, այն տրամաբանությունը, ըստ որի Լենինգրադի շուրս միլիոն բնակիչներից երկուսը անպայման պետք է հանդիպեն մեկին միայն նրա համար, որ նրանցից մեկն այդ է տեղում: Եվ այնուամենայնիվ, հանդիպումը տեղի է ունենում: Դժվար է չհավատալ այդ, բոլոր առումներով հիանալի, հանդիպմանը: Սակայն ֆիլմում կա և ուրիշ արդեն պակաս հիանալի պատահականություն—Ռուբենի և Արամի հանդիպումը՝ ռազմաճակատում: Դա ղուդով սարքած, անհավատալի դրվագ է, որ արդեն շափից դուրս հարկավոր է եղել ֆիլմի հեղինակներին (և դա շափից ավելի ակնառու է): Բանն այն է, որ այդ դրվագը ծառայել է լոկ իբրև կոնցենպցիայի արդարացում, ստեղծվել է կոնֆլիկտի մակերեսային լուծման համար միայն: Իհարկե, առաջին պատահականությունն ավելի ճշմարտանման չէ, քան երկրորդը: Բայց առաջինը գեղարվեստորեն իմաստավորված է, մինչդեռ երկրորդը անհավատալիորեն պայմանական: Հետևաբար այդ դրվագներով խորացնում են տիրող շփոթը, հակասությունները: Էլ չնայած խոսում պարզապես կեղծ դրվագներին մասին («Հասցեատիրոջ որոնումները» ֆիլմի դրվագների մեծ մասը, ռժմ ընկերոջ մասին» ֆիլմի այն դրվագները,

որտեղ Ռուբենը նկարում է Կատյայի դիմանկարը—նրա պրոֆեսիոնալ առումով անզրագետ շարժումները, որ հիշեցնում են գավառական նկարչի և նույնիսկ լուսանկարչի, «ողբերգական» կեղծությունը, այն դրվագներին, որտեղ Լևոնը «Ում է ժպտում կյանքը» ֆիլմում փնտրում է «ոսկեբեր երակը» և այլն) կամ թե՛ տղղակի ծամծամված դրվագների մասին (լող-կռիվը «Ինչու է աղմըկում գետը» ֆիլմում, նույն այդ ֆիլմում գետն ընկած տիկնիկը, Մանուկյանի խոսակցությունը գնդապետի հետ, «Անձամբ ճանաչում եմ» ֆիլմում բարեկազային կռիվները և Վասիլիի կնոջ մահը)։

Խոսքն այստեղ ոչ միայն ռեժիսյորի, այլև սցենարիստի, օպերատորի մասին է, որոնք նույնպես դրվագի հեղինակներն են։ Սակայն այս դեպքում մեզ համար կարևորը դրվագի ռեժիսյորական կողմն է։ Զէ՛ որ հենց ռեժիսյորական աշխատանքի տարրերն է, որ ամենից առաջ իր մեջ խտացնում է դրվագը։ Շատ կարևոր է ռեժիսյորական դրվագը ծնող արտահայտչական միջոցների ըմբռնումն ու զգացողությունը։ Ռեժիսյորի գեղարվեստական կոնցեպցիան ծնվում է գեռ նախքան ֆիլմի վրա աշխատանք սկսելը։ Լավ է, երբ ռեժիսյորական կոնցեպցիան համընկնում է սցենարիստի կոնցեպցիային, իսկ երբ տարբերացություն կա դրանց միջև, այդ դեպքում ռեժիսյորը սցենարի իր մշակման մեջ վերագասավորում է շեշտերը, հրեմն էլ դուրս է նետում որոշ դրվագներ և նույնիսկ գրում և մտցնում է նոր դրվագներ։ Այսպես, «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմում ռեժիսյոր Յու. Նրզնկյանը իրեն զգացնել է տալիս շատ լայն ու բազմակի առումներով։ Շատ արժեքավոր է սցենարի վրա նրա կատարած աշխատանքը։ Ռեժիսյորական տարբերակման մեջ դրական նյութը համահնչյուն է դարձվել ռեժիսյորական կոնցեպցիային, իսկ ֆիլմի ռեժիսյորական կոնցեպցիան հանգեցրել է դրվագների վրա կատարվող լուրջ աշխատանքի։ Դրվագի վրա ռեժիսյորի աշխատանքը ֆիլմի մեջ մտցրել է ժանրային ճշտումներ, ավելի հստակ ու պարզ է դարձրել ֆիլմի կամերայնությունը, նրա լուսավոր լիրիկական ինտոնացիան, իսկ կոմեդիական կողմը ազատել է որոշ ինքնանպատակությունից։ Դուրս են նետվել, և միանգամայն տեղին, սցենարի այն դրվագները, որոնք հակասում էին ֆիլմի գեղարվեստական կոնցեպցիային։ Այս ֆիլմում հետաքրքիր էր դրվագի լայն օգտագործումը խոշոր պլանով։ Դա անհրաժեշտ էր նրա համար, որպեսզի շեշտվեր և ֆիլմի գաղափարը, և նրա կամերայնություն-

նը, և նրա տրամադրութիւնը, և ժանրը: Ֆիլմի առաջին մասի
 լիրիկական լուսավոր ինտոնացիան ծնվել է ռեժիսորական նուրբ
 և ճշգրիտ դրվագով (լուսավոր, զվարթ, ուսանողական աղմկոտ
 պարահանդեսը, ծանոթութիւնը Կատյայի հետ, այդ ուրախ, բայց
 և մի փոքր թախծալի պատմութիւնը), և հատկապես պարահան-
 դեսում Կատյայի, ասես հեքիաթային, հայտնվելու դրվագով—այդ
 ինտոնացիան ինչ-որ առանձնապես հուզիչ է և դա շնորհիվ միայն
 ռեժիսորական նուրբ, հազիվ նկատելի շտրիխի, որին ոչ մի անուն
 չէս տա, բայց որն անպայման կզգաս: Եվ ռեժիսորը դրան հաս-
 նում է ամենից առաջ կինեմատոգրաֆիական սուր տեսողութիւն
 շնորհիվ, որ նրան օգնում է գտնելու և ներդրվագային ճշգրիտ ռիթմ,
 և միջին պլան, և երկրորդ պլան, և դրվագի կինեմատոգրաֆիա-
 կան շարժում: Խոսքը ոչ թե ռեժիսորի մի ինչ-որ ճիշտ, համա-
 հարթված, ակադեմիական աշխատանքի մասին է, երբ նա ճշտո-
 րեն հաշվի է առնում և համակցում է առանձին տարրեր (ռիթմ,
 պլան և մոնտաժ), խոսքը իսկապես բարդ որոնումների և լու-
 ծումների մասին է, որոնք ոչ միայն ճիշտ են, այլև հետաքրքիր, եր-
 րեմն՝ անսովոր, խոսքը կինեմատոգրաֆի զգացողութիւն մասին է:
 Անհրաժեշտ է և մեկ ուրիշ ճշմարտութիւն՝ ռեժիսորական կոն-
 ցեպցիայի և օպերատորական աշխատանքի համապատասխանու-
 թիւն: Այդ իմաստով հետաքրքիր են օպերատոր Ա. Զալայանի
 վերջին երկու աշխատանքները՝ «Առաջին սիրո երգը» և «Իմ ըն-
 կերոջ մասին» ֆիլմերում: Եվ, իհարկե, խոսքն այստեղ ոչ միայն
 այդ ճիշտ համապատասխանութիւն մասին է: Օպերատորական
 համարձակ և ինքնատիպ աշխատանքը, նկատելի է թե՛ պանորա-
 մային, թե՛ կոմպոզիցիոն, թե՛ դիմանկարային, և թե՛ խոշոր
 պլանի դրվագներում: Հատկապես ուշագրաւ են ռակուրսային նկա-
 րահանմամբ և խորապես բնութագրող դիմանկարով արված դր-
 վագները: Անսովոր վերին ռակուրսը օպերատորի համար երբեք
 չի դառնում ինքնանպատակ: Դա նրա վերաբերմունքն է օբյեկ-
 տին: Դա ռեժիսորի և օպերատորի մտածողութիւնն է: Նկարա-
 հանման կետի անբնականութիւնը ոչ միայն արդարացված է և
 օրինալի, այլև հաճախ միակ հնարավորն է: Այդ «դիտակետի»
 անզամ բռնի ընտրութիւն գեղարվեստական արտահայտչական
 ուժը հսկայական է: Ի միջի այլոց, իմպրեսիոնիզմի արվեստի շա-
 փանիշներին մեկն էլ այն դիտակետն էր, որից նայում ես աշ-
 խարհին: Իմպրեսիոնիզմը սպառել է իրեն, դարձել պատմութիւն,
 բայց, ըստ երևույթին, մի ինչ-որ բանով ուսանելի պատմութիւն:
 Եվ այսօր կինոյում ռակուրսային նկարահանումը հավանաբար

ինչ-որ կերպ կապված է այն բանի հետ, ինչ ժամանակին անվանում էին այնպիսի դիտակետ, որտեղից նայում են աշխարհին: Եվ նա, արդիականության միջով անցնելով և ձևափոխվելով, ձեռք է բերել ռակուրսի անսովոր, և այսօր կինոյի համար շատ կարևոր, ձևեր: Բայց անսովոր ռակուրսը արդարացված է, երբ նա մտահղացում է, կոնցեպցիա, երբ նա ռեժիսորի և օպերատորի բարդ մտածողության արդյունք է: Քնած է թախտի վրա Տիգրան Վարուցը («Առաջին սիրո ծրագր»), և ահա վերին ռակուրսը, կիսաանկյունագծային կոմպոզիցիոն նկարահանումը ծնում է մի ինչ-որ անհանգիստ և ասես ոչ խոր քնի տպավորություն, մի ինչ-որ անկազմակերպ, կարգի չզցված կյանքի զգացողություն: Կարծես թե աշնան ողջ թախծի, նրա տերևաթափի միջով, որ շեշտում է նրա սարսափելիության լավ գծվարին մենակությունը, անցնում է Արսեն Վարուցը—լույս, ստվեր, ահա ևս մի տերև է պտտվում, ճաղաշար, ինչ-որ տեղ լսվում է նրա ծրագր-այդ նա է երգում, դա ձայնապնակ է: Ծաղաշար, և դարձյալ վերին, բայց զարմանալիորեն ճշգրիտ, միակ ռակուրսը, որը պատմում է այդ կորսված, մոռացված, թվում է թե լար և ասես արդեն բոլորովին ոչ պետքական աշխարհի մասին: Վարուցի՝ ֆիլմարմոնիայի դահլիճը վերադառնալու դրվագում կա մի ինչ-որ անհատակ խորություն, սարսուցուցիչ գեղեցկություն: Կինոկամերային իշխելու ունակությունը, ապարատի շարժումը ռակուրսային և անկյունագծային նկարահանումների հետ միասին՝ որոշում է այդ դրվագի ռիթմն ու դրամատիզմը: Իսկ այդ բոլորը վերջին հաշվով շեշտում է դրվագի բովանդակությունը: Մասնավորապես այդ ֆիլմում ուրախացնում էր և հուսադրում Ջալալյանի օպերատորական աշխատանքը՝ դրվագի վրա: Բայց այդ ուրախության ու հույսի ետևում ինչ-որ տեղ, թաքնված է և վախը՝ իսկ եթե հանկարծ այդ շեղումը բոլորի կողմից ընդունված շտամպներից ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սեփական շտամպների ծնունդ... Եվ Ջալալյանի նոր աշխատանքը վկայում է, որ մեր ուրախությունը տեղին է և վախը մեծ մասամբ անհիմն:

«Եմ ընկերոջ մասին» ֆիլմի կամերայնությունը, կինոնովելի ժանրը ռեժիսորին և օպերատորին հուշել են հավասարի միջոցներ՝ խոշոր պլանի նկարահանումներ, դիմանկարներ, որոնք ընդգծում են ֆիլմի և ժանրային ինքնատիպությունը, և նրա կամերայնությունը: Գրեթե հրաժարվելով անսովոր ռակուրսից և անկյունագծային նկարահանումից, օպերատորը դրվագը կառուցում է հերոսների դրամայի մեջ օպերատորական միջոցներով, արտա-

քին մանրամասները ներդնելով, և այդ դարձնում է ներքին մանրամասն։ Այդ զգուշությամբ առաջարկում է ռեժիսյորը և փայլուն կերպով իրականացնում է օպերատորը։ Այդպիսի մանրամասներով են կենդանանում լենինգրադյան սյունաշարերը՝ մերթ արևով լուսավորված, մերթ անձրևից ողողված լաբիրինթներ դառնալով, մանրամասներ, որոնք՝ երբեմն հայտնվում են առաջին պլանում և ընդգծում երկրորդ պլանի «դեպքերը»։ Եվ դրա հետ միասին նկարահանման շարժունությունը, կադրի շարժունությունը, որ նույնպես ընդգծում է դրվագի և իրադրություն տրամադրությունը։ Եվ, որքան էլ այդ պարագոքսալ թվա, սաստիկ դանդաղեցված նկարահանման միակ դեպքը կապված է միակ դրվագի հետ, որ հանված է սուր ռակուրսով։ Իսկ ռակուրսը կոչված է դրվագը ավելի շարժուն, լարված, ավելի դրամատիկ դարձնելու Դա սանդուղքի նկարահանումն է՝ ամենավերին ռակուրսի օգնությամբ։

Եվ ի վերջո՝ դիմանկարը... Մենք արդեն ասել ենք, որ դիմանկարային և խոշոր պլանի նկարահանումը համապատասխանում է ֆիլմի ժանրին։ Բայց դա կատարվում է բոլոր դեպքերում բացառությամբ այն դեպքերի, երբ օպերատորը ուղղակի շարաշահում է իրեն անպայման հաջողվող դիմանկարները։ Ինքնիշխան սթանդարտի դիմանկարները ճիշտ է, շատ հազվադեպ, բայց այնուամենայնիվ, վեր են ածվում իրենց հակոտնյային, խախտում են ֆիլմի մոնտաժային ռիթմը, երբեմն էլ ինքնանպատակ են դառնում։ Եվ ահա այստեղ էլ ուզում ես վերադառնալ բոլորի կողմից ընդունված շտամպները հաղթահարելու (որ լավ է), բայց և սեփական շտամպներ ստեղծելու (որ վատ է) մասին ընդհատված խոսակցությունը։ Այս սեփական շտամպները իսկ և իսկ վերաբերում են դիմանկարին, որ երբեմն շարաշահում է արդեն իր շտամպներին գերի դարձած օպերատորը։ Օպերատորը դիմանկարային կադրում օգտվում է նաև լուսաստվերով, կինոյի այդ զարմանալի ուժեղ արտահայտչական միջոցով, որ պահանջում է լուսավորման և նրա աղբյուրների օրենքների ճշգրիտ իմացություն, պահանջում է կինեմատոգրաֆիայի սուր զգացողություն (տների ավերումը թե՛մ ընկերոջ մասին» ֆիլմում, Թոմերի հափշտակումը «Պատվի համար» ֆիլմում և ուրիշ դրվագներ)։

Մի ժամանակ, կինեմատոգրաֆի արշալույսին նրան անվանում էին սևասպիտակ մոգ և դուցն դա կապված է ոչ միայն կինոյի սև և սպիտակ գույների հետ, այլև սևից դեպի սպիտակ կատարվող անցումների հետ, կապված է լույսի հետ, ստվերի հետ։

Լ. ՆԵՐՍԻՍԵԱՆ

ԿԻՆՈԿԱԴՐԻ ՄԱՍԻՆ

Կադրի պրոբլեմը կարելի է քննել առնվազն երկու հիմնական տեսանկյունով.

1. Կադրը որպես ֆիլմի տարրական միավոր,

2. Կադրը որպես տեսողական հոսանքի օղակ:

Սակայն, այս բաժանումը իրականում արհեստական է և կարող է ծառայել սոսկ վերլուծական նպատակների համար: Այս դեպքում մենք գործ ունենք ընդհանուր «ամբողջ-մաս» պրոբլեմի էսթետիկական մի մասնավոր արտահայտութային հետ:

Իրոք, տիրամոր գլուխը Ռաֆայելի նկարից անշատված՝ անշուշտ գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում, բայց այդ արժեքը չի կարելի բնութագրել որպես ինքնուրույն, քանի որ գլուխը զրկված է գեղանկարչական ընկալման կարևորագույն կոմպոնենտից՝ կոմպոզիցիայից: Նույն գլուխը ձեռք է բերում կոմպոզիցիոն արտահայտչականություն, եթե վերստին նկարվում է իբրև դիմանկար, միասնություն կազմելով հետևախորքի և շրջանակի հետ, մինչդեռ վերը նշված դեպքում շրջանակը կմնա խոշորացված գետալի ոչ-օրգանական կցորդ: Վինկելմանի նկարագրած Բելվեդերյան տորսը, որքան էլ վատ է պահպանված, քանդակագործական ընկալման մի ամբողջ աշխարհ է ներկայացնում այն պատճառով նաև, որ դիտման ընթացքում լրացվում է և ընկալվում իբրև գեղարվեստական ամբողջություն մի մաս:

Նվ այնուհանդերձ անավարտ (ինչ պատճառով էլ լինի) կտավը առավել արտահայտիչ է բացարձակապես ավարտված գետալից, որովհետև կտավում առկա է նախամտածված կոմպոզիցիայի բոլոր մասերի օրգանական միասնությունը:

Այստեղից պարզ է, որ ամբողջի մասը անցողիկ, երբեմն էլ

ուղղակի կարծեցյալ, Թվացող ամբողջ է: Հետևաբար կինոկադրը այնպիսի մի միավոր է, որը նշանակութուն է ստանում միայն տեսողական հոսանքի մեջ վերաճելով: Այն ֆիլմերը, որոնցում կադրը ինքնարավ արժեք է ստանում, քիչ դեպքերում են խոշոր կինոստեղծագործություններ դառնում: Մյուս կողմից առանձին կադրի թերադնահատումը հանգեցնում է ֆիլմի գունաթափմանը, սիթմի միօրինակությանը և կոմպոզիցիոն հեղհեղուկությանը:

Կադրի՝ կինոյի սպեցիֆիկ տարրական միավոր հանդիսանալու հանգամանքը ճշտելու համար, անհրաժեշտ է նշել, որ գրքերում տպագրվող առանձին «կադրերը» իսկական կինոկադրեր չեն, այլ ստատիկ պլանների վերարտադրություն են սոսկ: Այդ պլանների և ֆիլմի միջև օրգանական կապը խզված է, նրանց հարաբերությունը բնավ էլ ամբողջի և մասի հարաբերություն չէ:

Ինչ վերաբերում է իսկական բազմապլանային կադրին, ապա նա ինքնուրույնություն է ստանում նախ և առաջ շնորհիվ ներկադրային շարժման, որն իր մեջ է առնում լերկու տիպի միզանացնամվորում՝ դերասանական (անշարժ կամ երաժշտական) և հանդիսատեսային (շարժվող կամ երաժշտական դերասան): Շարժողական կամ անշարժ կամ երաժշտական կադրի ֆիկսացիան կատարում է այս կամ այն դիտակետից՝ սա կադրերի կառուցման մյուս կարևորագույն միջոցն է:

Բոլոր դիտակետերը բնության մեջ հնարավոր են: Բայց մարդը միշտ չէ, որ ընդունակ է օգտվելու այդ հնարավորությունից, սահմանափակված լինելով իր ուղղահայաց դիրքով և աշխարհագրական տեղանքի կառուցվածքով: Նա, ով քառասուն տարի անցել է միևնույն փողոցով, այդպես էլ չի տեսել այն ամբողջություններ, քանի որ դիտել է միշտ իր միակ տեսանկյունից:

Իրավունք ունենալ արդյոք ռեժիսորն ու օպերատորը ընտրել կամ երաժշտի աշխարհի դիրք, այնպիսի ռակուրս, որը տեսողության համար անսովոր է և երբեմն էլ անհնար: Ունեն, և դրա շնորհիվ է, որ հանդիսատեսի առջև մի նոր անհայտ աշխարհ է բացվում: Բայց շնորհիվ նույն այդ իրավունքի է, որ ֆիլմը ստեղծողները կարող են մոռանալ մարդուն, դերասանի հոգեբանությունը և էքսպրեսիվություններ կատարել՝ թուլանալով կամ երաժշտի հարյուրավոր անհարկի դիտակետերի վրայով:

Այստեղ է ֆորմալիզմի և ձևի զգացողության միջև ընկած սահմանը:

Կինոն այնպիսի հնարավորություններ ունի, որոնցից զուրկ են մյուս արվեստները: Դրանք նախ և առաջ կապված են ձևական,

Ֆորմալ որոնումների հետ, որոնք շատ հաճախ հանգեցնում են ֆորմալիստական ժայռահեղ բացահայտումներին: Սահմանափակել նման թորոնումները կնշանակի փրկել կլիման: Նա բավականաչափ հզոր է իր այսօրվա արտահայտչական միջոցներով: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ այդ հնարավորությունները օգտագործվեն: Օրինակ, կադրի հաշոդ կամ անհաշոդ կոմպոզիցիան մեծ չափով կապված է ռակուրսից այն ժամանակ, երբ մինչև անգամ Դեգայի համար ռակուրսները ոչ միայն և ոչ այնքան կոմպոզիցիային են ծառայում, որքան շարժման պատրանք ստեղծելուն¹:

Թատրոնում դիտակետը մեկն է ամբողջ ներկայացման ընթացքում: Նշտադրությունն առաջ է բերվում լավագույն դեպքում «պատշգամբային» միզանսցեններով կամ բեմական շրջանի պայմանական դարձումներով: Դեռևս հին հունական թատրոնը դիտելի «վերին» և «ներքին» բեմեր, դրանով իսկ կարգավորելով հանդիսատեսի ուշադրությունը ոչ միայն հորիզոնական, այլև ուղղահայաց գծով: Այդպես են բեմադրվել «Պրոմեթեոսի», «Էդիպի», «Ագամեմոնոնի» համապատասխան տեսարանները: Դրանից այն կողմ թատրոնը չգնաց: Եվ այսօր, ասենք «Նամուս» ներկայացման մեջ հերոսները լավագույն դեպքում կարող են քայլել տանիքների վրայով: Ի դեպ թատրոնն այնքան անտարբեր է դրա նկատմամբ, որ հաշվի չի առնում և չի էլ կարող հաշվի առնել, թե ինչպես է հանդիսատեսը դիտում վերին յարուսից կամ պարտերից՝ փաստորեն երկու տարբեր էմոցիոնալ ընկալումների միզանսցեններ:

Կադր ստեղծող կոմպոնենտները՝ պլանների փոխանցումը, կամերայի շարժումը և նրա իսկ հեռանկարային դիրքը, այս կամ այն չափով համեմատելի են մյուս արվեստների տարբեր արտահայտությունների հետ:

Այսպես, օրինակ, ստատիկ կադրային պլանը գեղանկարչական կտավի ամենամոտ զուգահեռն է, տարբերվելով նրանից մի շարք կարևորագույն գծերով: Զուգահեռը հնարավոր է շնորհիվ՝

1. Կոմպոզիցիայի,
2. Լույսի,
3. Հեռանկարի,

Ինչպես նաև (4) գեղանկարչական գծանկարի համապատասխանեցված մարմինների մոգեկացմանը:

¹ Դեգայի «Մագդիկով պարուհին» նկարում, օրինակ, հետնախորքը, որն այլ դեպքում կարող էր դառնալ ֆիգուրային կոմպոզիցիա, փոխարինված է գունային տարտամ լուծումով, որն ավելի վառ է հաղորդում կորզնբաշտի սլացիկ շարժման տպավորությունը:

Տարբերութիւնը կարելի է հանգեցնել՝

1. տեխնիկական մատերիալի նմանութեան բացակայութեանը,

2. պոտենցիալ շարժման առկայութեանը, որը պայմանավորւում է նկարահանման օբյեկտի ռեալութեամբ,

3. կտավի եղակիութեանը և կադրի քանակական և որակական պատճենավորման պրակտիկ անսահմանութեանը:

Սրան անհրաժեշտ է ավելացնել, որ զեղանկարչութեանը, ինչպէս ընդհանրապէս արվեստի յուրաքանչիւր տեսակ, միշտ էլ հակում է ունեցել հեռանալ բնական օբյեկտը կուրորեն վերարտադրելուց այն ժամանակ, երբ կինոն չափազանց շատ գործ ունի մաքուր, ավելի ճիշտ ոչ թե մաքուր, այլ տրված նատուրալի հետ: Ուստի և մեզ համար զոնն ակներև է, որ կադրի արտահայտչականութիւնը առավել բարձր է արհեստական, տաղավարային, ռեժիսային լույսով նկարահանումների ժամանակ: Բայց սա էլ արվում է ոչ թե պայմանական դեկորներ և պայմանական գործողութիւն ստեղծելու, այլ իրական, բնական օբյեկտին մոտենալու համար:

Կինոարվեստը, իհարկէ, կադրում միայն ծնունդ է առնում, որպէսզի կենդանութիւն ստանա արտակադրային շարժման մեջ, մի բան, որ ձեռք է բերվում մոնտաժի շնորհիւ: Մոնտաժն այս դեպքում հետաքրքրում է մեզ այնքանով միայն, որքանով նա հանդիսանում է կադրի պրոբլեմի փերը նշած երկրորդ ասպեկտի համապատասխան:

Զխորանալով այս հարցի մեջ, պետք է ասենք միայն, որ մոնտաժը, կինոյի սպեցիֆիկ զենքը հանդիսանալով, միևնույն ժամանակ մարդու մտածողական ապարատի ամենաընդհանուր հատկանիշն է: Մարդու մտածողութիւնը ասոցիատիվ է, իսկ ասոցիացիան ընկած է մոնտաժի արվեստի հիմքում: Հետևաբար մոնտաժը, ինչպէս և կինոյի բոլոր մյուս արտահայտչական միջոցները, անքակտելի կապի մեջ է գտնվում մարդու աշխարհընկալման բարդ պրոցեսի հետ: Եվ հարցը կայանում է միայն նրանում, որ մարդու ասոցիատիվ մտածողութեան տարերային ամբողջութիւնը կազմակերպվի, հստակեցվի, ազատվի կարծեցյալ հակատրամադանական բնույթից և ստանա ռացիոնալ և էմոցիոնալ արժէք¹:

¹ Այս պահանջը անալոգիկ կարգով կարելի է համեմատել փաստերի և երևույթների ընտրութեան պահանջի հետ, որը ռեալիստական արվեստի գաղափարական բովանդակութեան կարեւորագույն չափանիշներից մեկն է:

Հայկական կինոֆիլմերին դառնալով պիտի ասել, որ կադրի կառուցման բնորոշ թերուժյուններից մեկը նրանց մեջ խրոնիկայնությունն է։ Մեր ռեժիսորներից ոմանք գեղարվեստական կիճեմատագրաֆիայի ասպարեզ եկան ուղղակի խրոնիկայից և դուշեր կարող իր կնիքը չդնել նրանց ստեղծագործական հնարանների վրա։ Առանձնապես աչքի է զարնում մասսայական տեսարանների խրոնիկայնությունը։ Նախ և առաջ դրանք զարմանալիորեն մեկը մյուսի նման կադրեր են։ Տարբեր բնույթի ժողովները «Ում է ժպտում կյանքը» կամ «Ուրվականները հեռանում են լեռներից» ֆիլմերում լուծվում են միատեսակ կառուցված կադրերով։ Դահլիճի ընդհանուր պլան, նախագահություն (միջին պլան), ելույթ ունեցող (խոշոր պլան՝ կամերայի մոտեցումով կամ հեռացումով), վերաբերմունք ցույց տվող ունկնդիրների պլան, խոշորացվող պարտադիր համորիստական դետալով, ծափահարությունների շտապ մոտաժ, շտորկա, ֆոյե, հուզված հերոս (խոշոր պլան)։ Այս պարտադիր կոմպլեքսը խրոնիկալ է որովհետև անկիրք է, որովհետև ակներև է ստատիստների անտարբերությունն ու հոգնածությունը։ Սրան ավելացրեք ամեն տեսակ համերգային և այլ դահլիճները։ ամենուրեք պլանների հաջորդականությունը և հոգնածությունը մնում են իրրև պարտադիր հատկանիշներ։ Համերգային անգույն համալսները, որոնք կարճես վարձով վերցված են ֆիլմագրանից, զարմանալիորեն չեն կապակցվում հապճեպորեն գրիմավորված հերոսների հետ, որոնք սպասում են իրենց խոշոր պլաններին։ «Առաջին սիրտ երգում» միայնակ աֆիշի ակնթարթային պլանը տասնապատիկ անգամ արտահայտիչ է կանաչ թատրոնի լեփեցուն դահլիճից։ «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմում թեկուզ խրոնիկալ առումով ճշգրիտ՝ համերգային դահլիճի անգույն կադրերը ավելի վատթար են վատ դեկորավորված տաղավարից։ «Երբ քեզ հետ են ընկերներդ» ֆիլմում խրոնիկալ կադրերի թվին է պատկանում, բազմաթիվ ուրիշների շարքում, նաև քանվորների գործարանից ելնելը։ Հիշենք ռազմաճակատ ուղևորվողներին ճանապարհելու կադրերը «Մեր սիրտը» ֆիլմից։ Նրանք բավականաչափ ստույգ են. գնացք, երաժշտություն, զինվորներ, ճանապարհորդներ, արցունքներ և, իհարկե, հումոր։ Բայց փորձեցեք խլացնել հնչունը՝ և պատկերումը, մանավանդ ընդհանուր պլաններում, ծայրահեղ անարտահայտիչ կդառնա, որովհետև կադրերը նկարահանված են խրոնիկային ոճով։ Ռեժիսորը հուսացել է հաջող մոտաժով վերացնել թերու-

թյունը, երբ ընդհանուր պլաններին կօժանդակեն միշին և խոշոր պլանները, բայց դա արդյունք չի տվել:

Կադրը մենում է նույնքան աղքատիկ, երբ մասսայական տեսարաններից անցնում ենք զործող անձանց տեսարաններին: Շտապող ամբողջը վայրկենապես շքանում է, կադրերը դառնում են խիստ միապլանային, շրջակայքում կյանքը մարում է: Երկրորդ պլանի բացակայությունը կադրում հայկական կինոյի պատահասն է դարձել: Հանուն արգարություն նշենք, որ երկրորդ պլանի պրորելմը տեսականորեն ևս լուրջ բարդություն է ներկայացնում: Ինչպիսի՞ն պետք է լինի երկրորդ պլանը՝ բնական վիճակում, թե՞ բեմականացրած: Վերածնություն նկարիչները գիմանկարն ուղեկցում էին պայմանական լանդշաֆտով: Նոր ժամանակի նկարիչները նկարում էին սոսկ լրացնող, նշանակային հետախորթ, հեռանկարը չի անջատվում դիմանկարից կամ ընդհանրապես առաջին պլանից: Կինոյում պրորելմը կտրուկ կերպով բարդանում է նատուրայի ռեալ տրվածքով (данность): Սակայն այս տրվածքի վերացումը միայն կարող է ռեժիսորին մերձեցնել զեղարվեստական պատկերին:

Ահա ռեժիսոր Մելիք-Ավագյանը նկարահանում է Մայր-որդի-ուռուցիչ (սՄՍՍ սիրտը) կադր-տեսարանը: Կադրի հեռավոր աչ անկյունում բազմոցն է. բազմոցին երկու կին են նստած: Իրականում կարո՞ղ էին նրանք նստել: Այո, իհարկե, կարող էին նստել, վեր կենալ, ծխել, դռնից դուրս նայել և անգամ խառնվել խոսակցության: Մյուս կողմից ինչո՞ւ են նրանք նստել մեր կադրում: Կադրը, որն առանց այն էլ աչքի չի ընկնում ամբողջականությամբ, որոշակիորեն ժանրաբեռնված է աչքից, արխիտեկտոնիկան խախտված է, բազմոցը շեղում է ուշադրությունը, ամենաբնականը դուրս է գալիս ամենից ավելի ավելորդ: Հավաստիության պատրանքը չի ստացվել: Սա այն դեպքն է, երբ կադրի կոմպոզիցիան լուծվում է բնավ էլ ոչ օպերատորի, այլ ռեժիսորի կողմից: Երկրորդ պլանը, հաջող է այն թե տշ, ստեղծում է ռեժիսորը: Օպերատորը սոսկ դրոշմում է այն կադրի մեջ, իսկ անհարկի դետալը համոզիչ դարձնել չի հաջողվի ոչ մի վարպետի: Իտալական ֆիլմերում իրականության պատրանքը ստեղծվում է հաճախ առանց որևիցե բեմականացման: Կենդանի երկրորդ պլան նկարահանելը օպերատորի ռեժիսորական խնդիրն է:

Ահա որտեղ, ի միջի այլոց, պետք է դիմել մեր ժամանակի լավագույն դեկումենտալիստների փորձին: Կյանքի արձանագրումը Բորիս Իվենսի ֆիլմերում, օրինակ, կամերայի լարված որոնում-

ների պտուղը, ստեղծագործութիւնը իսկական հուղական լիցք է հաղորդում, իսկ «պատահականութիւն» կեղծիքը երկրորդ պլանում իսկույն իրեն զգալ է տալիս: Ակնեւարար այդ գրգռիչ պատահականութիւնն է ստիպել ռեժիսոր Սրգէյանին Ռուզան — Վարուժան տեսարանում (Բնատիտուտի աստիճանների վրա) երկրորդ պլան կազմող «ուսման դէպքերին» կանգնեցնել՝ հերոսների հանդիպման ակնթարթում: Ռուզանի և Վարուժանի պայմանական մեկուսացումը ավելի ընդունելի է ստացվել, քան նրանց ոչ պաշտապայմանական ընկզմվելը «կյանքի մրուրում»: Կադրը շահել է, ավելի հստակ է դարձել, բազմերանգ հետախորրը լի խանգարել: Բայց չէ որ նա չպետք է և խանգարեր: Գեղանկարչական կոմպոզիցիայի տեսակետից կադրը ավելի վառ է դարձել, բայց իրեն կրեմատագրաֆիական կոմպոզիցիա, ավելի աղքատ:

Կադրի միապլանայնութիւնը կապված է նաև նրա ճակատային լուծման հետ: Կամերան հերոսի վիճակը արձանագրում է ամենից առաջ հանդիսասրահի կետից՝ ճակատից: Միօրինակ մոտեցումը (наезд) միայն ընդգծում է այդ ճակատայնութիւնը: Կամերայի գրանցող գործողութիւնը դառնում է ավելի ու ավելի անհետաքրքիր: Այդ պատճառով օպերատոր Գեորգյանը «Մոր սիրտը» ֆիլմի մեջ կադրապլանային կտրում Վ. Վարդերեայանին նկարում է շարունակ միեւնոյն կետից, ազդատացնելով կադրը և ի դեպ ընդգծելով դերասանուհու ոչ անքան համողիչ հոգեվիճակը: Նկարահանման վերին կամ ներքին կետերը ոչ միշտ են արդարացված ռեժիսորական առումով: Իհարկե, հեռանկարային դիրքի լուծմանը խանգարում է տեխնիկայի անկատարութիւնը: Շրջաձև ռելսերը, հարմարաթիւտ ամբարձիչները, պորտալով ապարատները՝ այս բոլորը, անհրաժեշտ քանակութիւնը և հարկավոր որակով, բացակայում են: Ոչ մի կասկած, որ ռեժիսորական բազմաթիւ հղացումներ մնում են չիրագործված տեխնիկայի բացակայութիւն պատճառով: Բայց և եղած հնարավորութիւններն էլ լիովին չեն օգտագործվում: Մենք արդեն շնոր խոսում այն մասին, որ հանդիսատեսին այդ խոչընդոտները բնավ չեն հետաքրքրում:

Որոշակի դեր է խաղում այստեղ օպերատորի ստեղծագործական ձեռագիրը: Մեր օպերատորներից ոմանք մեծ դժկամութիւնը են շարժում կամերան: Բնական է, որ ճակատայնութիւնը կադրի ընդհանուր ստատիկութիւն միայն մեկ դրսևորումն է՝ կապված միզանսցենարում հետ: Որովհետև ինչքան էլ հաճախ տեսարան ներխուժեն խոշոր պլանները և պեյզաժները, դրանց հետևում

Հիշողութիւն ինչ-որ կետագծով պետք է ենթադրվի, պետք է շարունակվի ընդհանուր միզանսցենը: Միզանսցենը՝ կադրային կոմպոզիցիայի իմաստավորումն է, գործող անձանց փոխհարաբերութիւնների բնութագիրը: «Առաջին սիրո երգում» կան գերադանց կառուցված կադրեր, որոնք իրենց հատկանիշներով հակադրութիւն մեջ են մտնում ճապաղ միզանսցենների հետ: Հետաքրքրական է, որ այդպիսի միզանսցենի (համար պրոլոգը օրինակ) լայն կոմպոզիցիան բացահայտում է դրվագի դրամատուրգիական դատարկութիւնը: Մի ուրիշ տեսարանում Վարուժանը գալիս է Ռուզանի մոտ, տեսարանը միզանսցենավորված է վատ մեկոդրամայի սղով. երեխան դրված է երկու անշարժ Ֆիգուրանների արանքում, երկու խոշոր պլան, հեռացում, Վարուժանը դուրս է գալիս: Ոչ մի այլ բովանդակային հնարավոր չէ, քանի որ կադրի դրամատուրգիան հուշում է այս միզանսցենը և ինչքան էլ գեղանկարչորեն հաջող լինի կադրի կոմպոզիցիան՝ չի կարող մոռացնել տալ անհաջող միզանսցենից եկող տպավորութիւնը:

Փորձենք մի օրինակով ճշտել դրվագի միզանսցենավորման և կադրի կոմպոզիցիայի կապը: Ահա վասիկ կադրերի մոնտաժային հաջորդականութիւն կրճատ գրանցումը «ամբարտակ» դրվագում («Ինչու է աղմկում գետը»):

1. Գյուղացիները ամբարտակ են կառուցում.
 2. Նրանցից երկուսը քար են տեղափոխում.
 3. Օտարազգի ինժեներ.
 4. Աշխատողների ընդհանուր պլան.
 5. Բահներով ջրի ճամփան են բացում.
 6. Զրանցքի մոտ տրախանում են գյուղացիները.
 7. Երեխաները դեպի ջուրն են վազում.
 8. Մի գյուղացի քրտինքն է սրբում.
 9. Մի կին աղոթում է.
 10. Մի ծերուկ ուրախանում է.
 11. Մի ուրիշ ծերուկ.
 12. Կերակրող մայր.
 13. Զուրը քանդում է ամբարտակը.
 14. Մի կին ճշում է.
 15. Մի ուրիշ կին ձեռքերով ծածկում է դեմքը.
 16. Մի գյուղացի մարմնով փորձում է փակել անցքը.
 17. Վազող մարդկանց ոտքեր.
 18. Վերակառուցման աշխատանքներ են գնում:
- Թվում է թե ամեն ինչ նախատեսված է այստեղ:

Արագ մոտաւած. մի քանի տասնյակ կադր և շուրջ քառասուն մետր ժապավեն:

Պլանների փոխանցում. ընդհանուր, միջին, խոշոր, հեռավոր: Էմփրիոնալ անցումներ. շինարարութիւն — ուրախութիւն: Խորտակում — հուսահատութիւն:

Մի բան է պակասում միայն՝ միզանսցենային միասնութիւն: Կադրերի պաշտիկ փոխանցումը, կամերայի տեղափոխութիւնները, խոշոր պլանների ֆիկսացիան իրենց ետեւում պետք է ունենան հստակ և ճշգրիտ, եթէ կարելի է այսպես արտահայտվել, թատերական միզանսցեն, այսինքն անխախտ ընդհանուր պլան, մասսայի մտածված կազմակերպում:

Էյզենշտեյնի «Պոտյոմկինում» «Աստիճաններ» դրվագի անառակելի արժեքը կայանում է ոչ միայն մոտաւածի վարպետության մեջ, դրա մասին շատ է գրվել, — այլև ամբողջականացած միզանսցենում. (միզանկադրում, քանի որ խոսքը Էյզենշտեյնի մասին է):

Էականը մասսայական տեսարանների միզանսցենավորման ստեղծագործական այն սկզբունքն է, որը ռեժիսյորի սինթետիկ աչքը փոխարինվում է կամերայի անալիտիկ աչքով, երբ մթնոլորտի հարազատ զգացողութիւնը փոխարինվում է առանձին պլանների ֆիքսացիայով և կադրի կոմպոզիցիան դուրս է մնում դրվագի միզանսցենավորումից: Այստեղից է սկսվում ֆիլմի ռեժիսյորական դրամատուրգիայի գոյացումը. և դա կարող է չհամընկնել հեղինակային դրամատուրգիայի հետ, կարող է մինչև անգամ սրել այն, ինչ-որ տեղ հարստացնել, բայց արվեստի մեծ հաշվով ռեժիսյորական դրամատուրգիան չի կարող փրկել հեղինակային թույլ ըմբռնումը:

Ճակատային և միապլան հանված ստատիկ կադրերը հաճախ հերոսներին կաշկանդում են պատ-կամերա անձուկ շրջանակներով: Դերասանն այս ու այն կողմն է նետվում, ինչպես գազանը վանդակում: Այստեղ օպերատորը պարտավոր է հաղթահարել ռեժիսյորի միզանսցենը, դերասանի համար տարածութիւն բանալ խորքում կամ ետ քաշել կամերան: «Ռոզա Բերնդ» առանձնագիտ ոչ նշանակալից ֆիլմում մեր հիշողութիւն մեջ մնաց այսպիսի մի կադր: Ռաֆ Կալլոնեն պատին սեղմված սպասում է Մարիա Շելլին: Կամերան աշխատում է համարյա կպած դերասանին: Նա աքցանի մեջ է: Բայց ինչ-որ տեղ աչից օպերատորի կողմից գտնված է լույսի նեղ, խորը մի գծիկ: Այդ ասիմետրիկ լուսային անցքը այնքան շատ ֆունկցիաներ է կատարում. նա խոր-

տակում է պատերի խուժումը, հեշտացնում է օբյեկտի ընկալումը, կադրին հաղորդում է սպասումի դինամիկան:

Կադրի ընդհանուր ստատիկության պատճառով երբեմն խոշոր պլաններն ստացվում են անարտահայտիչ, մանավանդ, որ դրանք բնավ էլ միշտ չէ, որ նկարահանվում են ռեժիսյորական սցենարի համեմատ: Ֆիլմի մոնտաժման ժամանակ հակարժ պարզվում է, որ ինչ-որ պլաններ պակասում են: Եվ դրանք շուտափույթ նկարահանվում են և փակցվում դրվագին: Բայց ինչքան էլ արտահայտիչ լինի խոշոր պլանը, եթե նա ներքին շարժումով թույլ է կապված միջինի և ընդհանուրի հետ՝ մնում է շեղոք: Այդպիսի շեղոք խոշոր պլաններ՝ հանված անհայտ մի ֆոնի վրա, հանդիպում են մեր բոլոր ֆիլմերում:

Հատուկ սեր տաժելով ղանազան տիպի խոշորացումների նկատմամբ, մեր ռեժիսյորները հեռավոր պլանների հակում չեն ցուցաբերում: Եթե ամենաընդհանուր պլանների բացակայությամբ (հարաբերական, իհարկե) «Պատվի համար» ֆիլմում բացատրվում է այդ ֆիլմի ինչ-որ շարժով թատերականացված բնույթով, ապա ի՞նչ ասել, դիցուք, «Ուրվականների», «Հովազածորի» կամ նույնիսկ «Կամոյի» մասին: Հեռավոր պլանները նվազ արտահայտիչ չեն քան խոշորները: Ահհասկանալի է, թե ինչո՞ւ կինոյի սպեցիֆիկ միջոցների թվում միշտ մատնանշվում է միայն խոշոր պլանը: Զէ որ թատրոնն, օրինակ, չի կարող ցույց տալ ոչ միայն խոշոր, այլև հեռավոր պլան. իսկ ինչպես կտուժի «Հայրենակալ, տուն» ֆիլմը, եթե նրանից դուրս նետենք բանստեղծական հեռավոր պլանները: Իսկ կամերայի սրընթաց թռիչքը՝ որը հեռու ներքևում, դաշտի մեջ թողնում է Բոնգարչուկին. «Մարդու ճակատագիրը» ֆիլմում չկա ոչ մի խոշոր պլան, որն իր արտահայտչականությամբ համեմատվի այս հեռավոր պլանի հետ:

Մեղանում հեռավոր պլանները լավ է զգում Երզնկյանը: Նույն Երզնկյանը դրամատուրգիական մակերեսային նյութի վրա ռեժիսյորական պրոֆեսիոնալիզմի առավել բնորոշ օրինակներ է տալիս: Օպերատոր Ջալալյանի հետ ստեղծագործական համագործակցությամբ Երզնկյանի ստեղծած «Իմ ընկերոջ մասին» ֆիլմը բովանդակում է մի ամբողջ շարք գերազանց հղացված և համադրված կադրեր: Հատկապես կադրեր, որովհետև այստեղ ակներև է հակասությունը դրամատուրգիական դրվագի և ռեժիսյորական կադր-տեսարանի միջև: Հիշենք Կատյայի և Արամի բացատրությունը: Այս տեսարանը դրամատուրգորեն որոշակիորեն անավարտ է: Կատյայի և Արամի սիրո թեման տրված է շուտասուր:

կով և ոչ մի բացատրություն չի ստացվում: Դիալոգը անարտահայտիչ է, պատահական: Բայց ինչպե՞ս է տպավորվում կիներմատոգրաֆիական պատկերումը (изображение): Դեպի վեր և խորքով ձգվող վիթխարի սյուները, առաջին պլանում հիանալի մոդելավորված երկու ֆիգուրները՝ լարված խոշոր պլաններով, և որպես կադրի եզրափակում՝ շեշտակի հեռացող Կատյան:

Այս կադրի բոլոր պլանները աչքի են ընկնում ստեղծագործական բարձր ճաշակով: Կադրը ստացվել է, դրվագը ոչ:

Մի այլ դրվագ՝ «Սպիտակ գիշերները»: Խորը ենթատեքստ հավակնող տափակ խոսակցություն, երկնքում՝ խաղալիք ինքնաթիռներ, պատերազմին նախորդող տագնապի շարտահայտված թեմա: Այս բոլորը՝ դրվագի մեջ: Իսկ կադրում՝ կախարդիչ գիշերն է Նեայի հրաշալի գունախաղերով, գետափնյա հնձեղ լուսթյունը, կամերային մոտեցող լայնարձակ հետին պլանը, պատկերման նուրբ և հուլիչ մի պոեմ, սեպի պես շեշտակի կադրի մեջ մտցված ֆիգուրները, դանդաղ, երկար, պարզորոշ միջին պլանով: Կադրի կոմպոզիցիայում, օդի զուլալ զգացողության մեջ ավելի տագնապ կա, քան խոսքերում: Դրվագը ստացվել է միայն այն պատճառով, որ մեջտեղ է եկել ռեժիսյորական բազմապլանային կադրը:

Ֆիլմում կա և մի կարևոր դրվագ, որը լուծվում է տեքստային դրամատուրգիայից անջատ: Դա կործանված առուն է: Դրամատուրգորեն այստեղ Գոհարին հանդիպելու անցումն է լուծվում՝ բավականին պատահական և թուցիկ կերպով: Կադրում՝ Արամն է, պատերազմն անցած զինվոր, իրադրության արտահայտիչ դետալներ, ոչ պարզ, խլացված ձայնային ֆոն, լուսային հարուստ հակադրություն, բարդ և վառ խոշոր պլան, — մթնոլորտի իսկական զգացողություն: Դրամատուրգիական իրկարարան դրվագին փոխարինող բնորոշ բազմապլանային կադր:

Սակայն եթե կամերային կադրերն այդպես լուծելն օրինաչափ է, ապա միանգամայն անընդունելի է նույն բանալիով լուծել ռազմական ծավալուն տեսարանները: Ֆիլմում պատերազմը վարում են երկու մարդ: Չորս բոլորը որոտում են ֆիլմադարանային հրանոթներն ու տանկերը, իսկ ինքնուրույն ռեժիսյորական կադրերը ամենուրեք կամերային են: Հոսպիտալ: Կատյայի և Ռուբենի հանիդալումը: Բռնազբոսիկ շճանաչվածություն: Դիալոգի մեջ՝ «սիրել» բայի եղանակային ձևերը: Զի հուզում: Բայց ահա Կատյան միայնակ է: Կադրը նշանակություն է ստանում: Փլատակներ: Կիսախավար: Ապարատը սահում է Կատյայի հիա-

նալի մոգեւացւած ֆիգուրի վրայով: Հուսահատութիւն: Պատե-
րազմ, դարձյալ պատերազմ: Կատայի վերջին խոշոր պլանում.
նրա զսպւած վշտի մեջ պատերազմը ավելի հստակ է երևում, քան
տասնյակ էֆեկտավոր պայթեցումներում: Սա պրոֆեսիոնալիզմ
է, տակտ, ճաշակ, զգացմունք: Բայց այնքան ժամանակ միայն,
քանի դեռ գործ ունենք կադրի հետ:

«Ինչու է աղմկում գետը» ֆիլմում նման կադրերը կապւած
են Աթանաս Ղամբարյանի գծին: Դրանք ստեղծւած են այլ կերպ,
քան ամբողջ ֆիլմը: Դրանց մեջ էպիկական գրավիչ լայնութիւն
կա, համարձակ սիմվոլացում: Ղամբարյանական կադրերի ար-
տահայտչականութիւնը ոչ պակաս շահով կապւած է կատարման
հետ: Հայտնի է, որ Հ. Ներսիսյանը խոշոր պլանների դերասան է:
Նրա կերպարի հետ են կապւած լավագույն խոշոր պլանները
հայկական կինոյի ողջ պատմութեան ընթացքում: Զարմանալի չէ,
ուրեմն, որ Մելիք-Ավագյանը փորձել է Հ. Ներսիսյանին խոշոր
պլանների առավել մեծ հնարավորութիւններ տալ: Այս պլանները
իրեն, Մելիք-Ավագյանին հեռու են տարել մանր կենցաղայնու-
թիւնից, բայց և խանդարել են լիարժեք կերպար ստեղծելուն:
Կարելի է կադր առ կադր հետեւել կերպարի ռեժիսորական մո-
տեցմանը՝ պարզելու համար դրա պատճառները:

Ղամբարյանն առաջին անգամ երևում է արագընթաց ընդ-
հանուր պլանում (հակառակ պատրամայով) մինչև խոշոր պլանի
ֆիկսացիան: Ռիթմը ահրաժեշտաբար դինամիկ է ֆիլմի սկզբի
և շահագնաց դինամիկ՝ Ղամբարյանի համար, տեսողական պատ-
կերից զետեկտիվ է սպասւում:

Նրկրորդ անգամ Ղամբարյանը նկարահանւած է ընդգծւած
դանդաղ ռիթմով (դրան օգնում է նաև կադրի կաշեն): Արդեն այդ
կադրում դերապատկերը գծւած է, և ողջ մնացյալը՝ մեկ անգամ
գտնւած նկարի տարրեր ռակուրսային. արտահայտութիւն է:
Իրոք, այն ափին ծառի տակ նստած Ղամբարյանի համբավվոր
կադրը իր մեջ ընդգրկում է ողջ կերպարը, ձթն շասնք ողջ ֆիլ-
մը՝ դա ակներև է: Բայց ակներև է նաև, որ նման «կադր-կեր-
պարը» թույլատրելի է միայն էպիզոդիկ պերսոնաժի համար, որ
չի ընկած ֆիլմի ընդհանուր դրամատուրգիայի հիմքում: Իսկ
Ղամբարյանը բոլորովին էլ այդպիսին չէ: Բոլոր աջն դեպքերում,
երբ Ղամբարյանը պայմանավորում է սյուժեի հետագա զարգա-
ցումը («Ամբարտակ») կամ երբ սյուժեի մեջ ներմուծւում է հե-
րոսի նախապատմութիւնը («Հանքեր և ճամբար») կադրերը զար-
մանալի հոսուն են դառնում, անկայուն, բուստֆորային, ներ-

կադրային շարժումը չի տպավորվում, կամերան իրականության պատրանք չի ստեղծում, ընդհանուր և խոշոր պլանների փոխանցումը ավարտված մոնտաժային ֆրազի մեջ չի ամբողջանում։ Բանն այն չէ, որ Ղամբարյանի գիծը ֆիլմում չի ավարտված։ Ի դեպ, այդպիսի ավարտ ռեժիսյորական մտահղացման մեջ առկա է եղել. վերջին դամբարյանական տեսարանում, որը տեխնիկական պատճառներով չնկարահանվեց, Հ. Ներսիսյանը պատկերվելու էր իր տան բակում կամ պատշգամբում, իսկ երկրորդ պլանում՝ արագիւններն էին իջնելու իրենց հարազատ բույնը։ Այս վերջին տեսարանը ոչինչ չէր փոխի կերպարի սկզբունքային լուծման մեջ, այն նորից կմնար կադր-կերպար։ Ընթերցողին կարող է զարմացնել իրար հաջորդող տարրեր գնահատկանքների հակասությունը։ Սակայն այդ հակասությունը ծնունդ է առնում հենց ֆիլմից, ուր գոյակցում են երկու տարրեր ոճ։

Իհարկե, շատ դժվար է համակ խոսակցական տեսարանը համաձուլել հետաքրքրական կադրում։ Այդ պատճառով կադրային գլուտից մեծ մասամբ կապված են համր անցումների հետ, որպիսիք են «Առաջին սիրո երգում» բաղամաթիվ տպավորիչ անցումները (հայր և որդի Վարունցիները, Արսենը պատշգամբի տակ, Արսենը համերգային դահլիճի շենքի մոտ, այգու խորքը հեռացող Արսենը և այլն)։ Սովորաբար նման կադրերը վերագրվում են բացառապես օպերատորին։ Դա ճիշտ չէ։ Այլապես ինչո՞վ բացատրել, որ միևնույն օպերատորը տարրեր ռեժիսյորների հետ հասնում է տարրեր արդյունքների։ Նույն Զալալյանը ռեժիսյոր Սարկիսովի հետ չհասավ այնպիսի արդյունքի, որ ձեռք բերեց Երզնկյանի և Վաղարշյանի «Առաջին սիրո երգը» ֆիլմում։ Խոսքն, իհարկե, միայն պրոֆեսիոնալ որակի մասին չէ։ Ս. Գևորգյանը փորձված և լրջամիտ օպերատոր է, բայց նա զգալիորեն ավելի հնարամիտ է Հայ-Արտյանի, քան թե Մելիք-Ավագյանի հետ աշխատելիս։ Օպերատորի աշխատանքը կախված է ոչ միայն ռեժիսյորից, այլև նկարչից։ Ի՞նչ կարող էր անել օպերատոր Դիլդարյանը «Ամպրոպի արահետով» ֆիլմում, երբ բուռնաֆորային Ստիվենլդը սոսկ ծիծաղ է հարուցում։ Հիշենք Լեննիի ժամանման կադրերը։ Ռեժիսյորական ոչ մի հղացում չի կարող հաբթել շրջակայքի կեղծությունից ստացվող տպավորությունը։ Օպերատորի օգտագործած լափազանց ցրիվ լույսը միայն սաստկացնում է դեկորացիոն անհարթությունները։

Մյուս կողմից նկարչի լավ աշխատանքը կարող է արժեքավորվել նկարահանվող հրապարակի հնարավորությունների ռեժի-

սյորական անբավարար օգտագործմամբ: Նկարիչ Բեյտները նույնատիպ դեկորներ է կառուցել «Ամպրոպի արահետով» (Լեննիի սենյակը Կենյապտունում) և «Իմ ընկերոջ մասին», (Սոֆիա Մի-խայլովնայի բնակարանը) Ֆիլմերի համար: Ռեժիսյոր Երզնկյանը ավելի լավ է օգտագործել հրապարակը, միզանսցենների համար խորքում հետաքրքրական տարածություններ է գտել, իսկ առաջին Ֆիլմում ուսանողական երգի կադրերը միզանսցենավորված են առանց հրապարակի խորքերի օգտագործման՝ պոզիթիվայի լուսանկարչական սկզբունքով: Այստեղ էլ նշենք, որ Երզնկյանը տաղավարի դեկորացիոն խորությունները որոնելիս միշտ չէ, որ հաշվի է նստում գործողության տեղի հավաստիության հետ: Այսպես, նա հնարավոր է գտել «Էրմիտաժ» դրվագում Գոհարին նստեցնել աստիճանների վրա, ուր ոչ մի էքսպոզիցիա լինել չի կարող և ուր, հետևաբար, այդ հերոսուհին ամենևին աննիթ չունի: Իհարկե, ձեռնտու է միզանսցենը կառուցել աստիճանների վրա, քանի որ տարածական հնարավորություններն այստեղ շատ են: Կոմպոզիցիոն տեսակետից կադրը արտահայտիչ է, բայց ստույգ չէ, մինչդեռ վերը նշված դեպքերում կադրը ստույգ էր, բայց անարտահայտիչ: Իհարկե, գեղարվեստական արտահայտչականությունը խրոնիկային հավաստիությունից բարձր է, բայց վերջին հաշվով գնահատելին և արժեքավորը այն գեղարվեստականությունն է, որ ստեղծում է հավաստիության անտարակուսելի պատրանք:



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿՈՆՈԱՐՎԵՍՏԻ ԱՐԵԱԼՈՒՅՍԽ

(Ակաճատեսի հուշերից)

...Նոր էին լուել հայ ժողովրդի ազատագրումը ազդարարող հրանոթների և զնդացիների ձայները։ Նրկիրը քայքայված գյուղատնտեսության և կիսավեր «ձեռնարկութունների» վերքերից բուժվելու առաջին քայլերն էր անում, որքերով լեցուն մանկատները բուրդի հոգատարության առարկան էին, քաղաքում և գյուղում ծիւ էին տալիս նոր կուլտուրայի առաջին սաղմերը։ 1920 թվի դեկտեմբերի ցրտաշունչ օրերին բնակային կաժաններով առաջ էին շարժվում բռնված գրաստներն ու ձիերը։ Նրանք մտնում էին գյուղերը և բնակաթափվում շրջիկ կինո-ապարատներից և կինո-ժապավեններով լեցուն թիթեղյա տուփերից։ Ապա գյուղի օդաները լցվում էին տարբեր հասակի հետաքրքրասեր մարդկանցով, մարում էր առաստաղից կախ արած միակ լամպը և պատին կախված սպիտակ սավանի վրա սկսում էին շարժվել զնացքներ, կառքեր, մարդիկ։ Դրանք առաջին ֆիլմերն էին, որ Հայաստանի նոր՝ Սովետական կառավարությունը և բոլշևիկների պարտիան չուցադրում էին աշխատավոր գյուղացիությանը։ Զանգեզուրի, Դարալագյազի, Նոր Բալազետի գավառներում առաջին անգամ էր մուտք գործում մարդկության որոնող մտքի այդ նոր գյուտը՝ իր հետ բերելով կուլտուրական ռեկլյուզիայի առաջին նվաճումները։

Լուսժողկոմատի սխտեմում գործող Գլխաղլուավարչությունը (Փաղաքական լուսավորության գլխավոր վարչություն) լայն աշխատանք է ծավալում թատրոնի, հրաժշտության, կերպարվեստի գծով, Հաշվի առնելով կինոգործի անմխիթար վիճակը Հայաստան-

նում, Գլխադրուսվարչությունը զեկուցագիր է ներկայացնում ՀեՍՀ ժողովոմիտոյի նախագահ Ս. Լուկաշինին կինոյի գծով հատուկ պետական օրգան ստեղծելու անհրաժեշտության մասին, որը պիտի զբաղվեր ռեսպուբլիկայի կինոֆիկացման և զեղարվեստական ու գոկումենտալ ֆիլմերի արտադրության գործով:

Ս. Լուկաշինը կանչում է իր մոտ տողերիս հեղինակ՝ Գլխադրուսվարչության նախագահին և հարցնում նրան, թե ինչ գումար է պետք կինո-գործի հիմքը դնելու համար: Իմանալով, որ այդ գումարը պետք է առնվազն 3000 ռ. լինի, Լուկաշինը րլոկնետի թերթի վրա մի ծրկտող է գրում և ավելացնում. «Կտաք սա լուս-ժողկոմ Մուսվյանին և կստանաք նրանից 100 ռ.: Ներկայումս ավելի գումար չենք կարող տրամադրել»: Սակայն Ա. Մուսվյանը, նախապես հռախոսով բողոքելով Լուկաշինին այդ անսպասելի ծախսի համար, իր հերթին կրճատում է այդ գումարը և բաց է թողնում... վաթսուս ռուբլի, կամ, ինչպես ընդունված էր ասել՝ վեց շերվոնեց: Մեզ վրա դրված է 30.000 ռրերի խնամքը. առ այժմս մտածեցեք Երևանում ամառային կինո-թատրոն բանալու մասին: Միգուցե հետագայում կարողանանք ավելի շատ միջոցներ տրամադրել հայկական կինոարվեստի ստեղծման և զարգացման համար»:

1923 թվի ապրիլի 20-ին ՀեՍՀ Ժողկոմիտոյը որոշում է ընդունում Լուսժողկոմատի սխտեմում հատուկ կինոկազմակերպություն ստեղծելու մասին, որը և անվանվում է «Պետկինո»: Այդ օրվանից էլ պետք է համարել հայկական կինեմատոգրաֆիայի սկզբնավորումը:

Կինո-գործի մի քանի էնտուզիաստներ, որոնք այդ շրջանում Գլխադրուսվարչությունում էին աշխատում, այդ թվում՝ Վ. Թոթոզինը, Գ. Փացախյանը, Աստունին, Ա. Խեչումյանը և առաջին հերթին ակումբային բաժնի վարիչ Երվանդ (Երո) Խարադյանը, քաջ գիտակցելով, որ դաշնակցության տիրապետության շրջանում քայքայված տնտեսության վերականգնման և բազմաթիվ մանկատների պահպանման հոգաբարձի ծանրաբեռնված Լուսժողկոմատը հնարավորություն չունի անհրաժեշտ միջոցներ տրամադրելու կինո-գործի ստեղծման համար, ոչ թե հուսահատվում ու հրաժարվում են իրենց նախաձեռնությունից, այլ նոր թափով լծվում են այդ գործին՝ նյութական միջոցների պակասը լրացնելով իրենց ձեռնգրով և նվիրվածությամբ: Եվ քանի որ կինոարդյունարերության ստեղծման մասին մտածելը դեռևս վաղաժամ տւածիրագործելի էր, նրանք քավականանում են «Պետկինոյի» ստեղ-

ծումով և ձեռնամուխ են լինում ռեսպուբլիկայի կինոֆիկացման աշխատանքներին:

Այդ օրերին Երևանում գործում էին ՀԱՄՆ-ի «Պրոլետար» և Հայկական դիվիզիայի քաղբաժնի «Աստղ» կինոթատրոնները: Սակայն պետական կինոթատրոն դեռ չկար: Եվ քանի որ զարման ամիսներն էին, նպատակահարմար համարվեց, որ դա լինի բացօթյա կինո-թատրոն: Որոշ որոշումներից հետո կանգ են առնում Արտվյան փողոցում (որտեղ ներկայումս տեղավորված է «Կոլկաս» ճաշարանը) գտնվող մի փոքր այգու վրա, որը և Երթաղ-սովետը տրամադրում է ամառային կինոթատրոնի համար: Երկու շաբաթվա ընթացքում այգին վեր է ածվում կինո-սրահի. կտրվում են եղած փոքրաթիվ ծառերը, կառուցվում է կինո-խցիկ, նստարաններ և օթյակներ, իսկ դիմացի շենքի բարձր պատը սվաղվում և սպիտակեցվում է՝ որպես էկրան օգտագործելու համար: Այդ նույն շենքի պատշգամբի տակով անցնող կիսաբաց միջանցքը լուսավորվում է բազմաթիվ մանր էլեկտրալամպերով մինչև Արտվյան փողոցի վրա ֆաներայից շինված դրամարկղը, որի ճակատին կախվում է «Պետկինո» ցուցանակը: Այս բոլոր աշխատանքները ծախսեր էին պահանջում և ավելի մեծ շահերի, քան լուսծողկոմատից ստացված 60 ռուբլին էր, այդ իսկ պատճառով ամեն ինչ կատարվեց ապառիկ՝ պարտքը հետագայում, կինոյի եկամտից մարելու պայմանով: Իսկ լուսծողկոմատից ստացված գումարով Երո հարազյանը գործուղվեց Քրիլիսի՝ կինո-ցուցադրման ապարատ և ֆիլմ ձեռք բերելու նպատակով՝ դարձյալ ապառիկ: Քրիլիսիում հարազյանը մի մասնավոր վարձակալական դրասենյակից ձեռք է բերում այդ ապարատը և «Նիկտո» սերիական ֆիլմը՝ պայմանով, որ կինոթատրոնի օրվա մուտքի 20 տոկոսը հատկացվի ֆիլմի տիրոջը, իսկ ապարատի արժեքը մարվի մեկ ամսում:

Եվ ահա 1923 թվի հունիսի 8-ին բացվում է «Պետկինոյի» անդրաձիկ կինոթատրոնը, որն առաջին իսկ օրից մեծ թվով հանդիսականներ է գրավում: Շատ կարճ ժամանակամիջոցում Պետկինոն կարողանում է կինոթատրոնի եկամուտով հոգալ ոչ միայն իր առօրյա ծախսերը, այլև մարել իր բոլոր ապառիկները: Շուտով նույնիսկ դրամական կուտակումներ են ստեղծվում, որոնք «Պետկինոյին» հնարավորություն են տալիս մտահոգվել ձմեռային կինոթատրոնի շենքի հարցով: Մինչ այդ «Պետկինոյին» է հանձնվում Լենինականի «Շիրակ» թատրոնի նորակառույց շենքը, որը վերանվանվում է «Հեկտեմբեր»: Այդ նույն ամիսներին շա-

րումնակվում են կինոցուցադրումները նոր Բայազետում, Ղարաքիլիսայում, Ստեփանավանում:

1923 թվի աշնանը Գլխադրուսվարչությունը զեկուցագիր է ներկայացնում Ժողկոմխորհին, որով դնում է հայկական կինեմատոգրաֆիան ավելի արագ տեմպերով զարգացնելու և կինոարդյունաբերություն ստեղծելու նպատակով «Պետլուակինո» ակցիոներական ընկերություն կազմակերպելու հարցը: Ժողկոմխորհը Ս. Լուկաշինի նախագահությամբ որոշում է ընդունում այդպիսի ընկերության ստեղծման մասին, իսկ Տնտեսական խորհրդակցությունը հաստատում է նրա կանոնադրությունը, որտեղ ձևակերպվում են ընկերության հիմնական խնդիրները՝ զեկուսնապատական և դոկումենտալ ֆիլմերի արտադրություն, ռեսպուբլիկայի կինոֆիկացում, ֆիլմերի պրակատ ՍՍՌՄ-ում և արտասահմանում:

«Պետլուակինոյի» փայատերերն էին՝ Ժողտնտխորհը իր տեղատեղումով, Հայկոռպը, Բանկոռպը, ՀԱՄԽ-ը, Հայառը, Ֆինժոկոմատը, Կոմոնալ բանկը, Լուսժողկոմատը («Պետկինոն»), Երևվանի Գավգործկոմը, Պետհրատը, Լենինականի Գավգործկոմը, Հայաստանի օգնության կոմիտեն (ՀՕԿ), Օդային նավատորմի բարեկամների ընկերությունը և այլ պետական ու հասարակական կազմակերպություններ: 1923 թվին նոյեմբերի 20-ին կայանում է «Պետլուակինոյի» հիմնադիր ժողովը, որտեղ հաստատվում է ընկերության մոխց բալանսը 2.400 ռ. գումարով և ընտրվում է վարչություն և զեկուսնապատական խորհուրդ: Վարչության կազմի մեջ ընտրվում են Դ. Դզնուսին (նախ.), Ա. Շահգեղյանը, Հ. Գասպարյանը, Մ. Սահակյանը, Ա. Տեր-Առաքելյանը, Ա. Եսայանը, Ա. Սարգսյանը: Դեղխորհրդի նախագահ ընտրվեց Ա. Մուսվյանը: Նորաստեղծ ընկերության առաջնակարգ խնդիրը համարվեց «Նորհրդային Հայաստան» դոկումենտալ ֆիլմի նկարահանումը, Երևվանում ձմեռային կինո-թատրոնի բացումը և շրջկենտրոնների կինոֆիկացումը:

Կինո գործը առանձնացվում է Գլխադրուսվարչությունից և որպես առանձին կազմակերպություն անմիջապես ձևավորվում՝ սկզբում Լուսժողկոմատին, հետագայում Ժողտնտխորհին: Արտվյան և Սվերդլովի փողոցների անկյունում (ներկայիս «Արարատ» կաֆեի տեղում) բացվում է «Պետլուակինոյի» գրասենյակը փոքրաթիվ անձնակազմով: Առաջին կինոաշխատողները եղել են՝ Ե. Խարադյանը, Հ. Միքայելյանը, Ի. Կրասուլովսկին, Ա. Սիմոնյանը, Բ. Խաչիկյանը, Գ. Մելիքսեթյանը, Թ. Զաքարյանը, Ն. Բաղդոյանը, Բ. Ասլանյանը:

կինոթատրոնի ձմեռային շենքի կառուցման համար ոչ ժամանակ կար, ոչ էլ նյութական հնարավորություններ: Կարելի էր մտածել միայն համապատասխան շենք գտնելու և այն կինոյի պահանջներին հարմարեցնելու մասին:

Մի օր նույն Երո հարազյանը հայտնում է վարչության նախագահին, որ ինքը գտել է համապատասխան շենք. դա մի երկար ու նեղ դահլիճ էր Ամիրյան փողոցի շենքերից մեկի երկրորդ հարկում, իսկ ցածի հարկում՝ «Դրուժբա» հրուշականոցը և մի քանի արհեստանոցներ:

Առանց այն էլ նեղ դահլիճի մի մասը, պարկի կանաչ գույնի կտորներով անջատվում է «Ֆոյեի» կարիքների համար, դահլիճի ծայրին կառուցվում են օթյակներ և կինոխցիկ, պատրաստվում է էկրանը, և աշխանը բացվում է նոր շենքը, որին տրվում է կինո «ՆԱԻՐԻ» անունը: 1924 թվի ամռանը «Պետլուակինո» ձեռնամուխ է լինում «Նաիրի» կինոթատրոնի շենքի ընդարձակման աշխատանքներին: Հասուկ վարկավորում ստանալով Կոմունալ բանկից, կարճ ժամանակում գրեթե կրկնակի ընդարձակվեց դահլիճը, փոխվեց տանիքը, ձեռք բերվեց հրուշականոցի մի մասը (2-րդ հարկում) և դեկտեմբերի 6-ին «Նաիրին» վերաբացվեց: Նա արդեն ընդունել էր մայրաքաղաքին սազական կինոթատրոնի կերպարանը: Հետագա տարիներին շենքին միացվեցին նաև ներքևի հարկի հրուշականոցն ու արհեստանոցները, որտեղ մի քանի տարի գործում էր «Պիոներ» կինոթատրոնը, իսկ վերջինիս փակվելուց հետո այն վերածվեց Ֆոյեի և այսպիսով սկսեց գործել «Նաիրի» կինոթատրոնի այն շենքը, որը մինչև 1950 թիվը մնում էր Երևանի հասարակայնության կողմից սիրված կուլտուրական օջախներից մեկը:

Անցան տարիներ: «Պետլուակինո» վերանվանվեց «Հայկինո» և 1928 թ. անմիջականորեն ենթարկվեց ժողկոմխորհին: Սերտորեն կապվելով «Սովկինո», իսկ հետագայում «Սոյուզկինո» հզոր կազմակերպության հետ, նրանից ստանալով թե՛ գաղափարական դեկավարություն և թե՛ կազմակերպական ու ֆինանսական օժանդակություն, «Հայկինո» վերածվեց ազգային լուրջ կինոկազմակերպության:

Հասունացավ նաև կինոարդյունաբերության ստեղծման հարցը: Անհրաժեշտ էր ունենալ արտադրական բազա, տեխնիկա, ստեղծագործական և տեխնիկական կադրեր: Թվում էր թե առանց այդ բոլորի անհնար է ձեռնամուխ լինել ֆիլմերի արտադրությանը: Սակայն, «Պետլուակինոյի» փոքրաթիվ կոլեկտիվը մի այլ

խաղի ընտրեց. սկսել ֆիլմերի նկարահանումը և դրան զուգահեռ ստեղծել և՛ արտագրական բազա, և՛ կադրեր:

Այդ տարիներին Երևանում չկար քիչ թե շատ հարմարություններ ունեցող որևէ շենք, որը կարելի լիներ օգտագործել կինոարտագրության կարիքների համար: Երկար որոնումներից հետո կանգ առան Սպանդարյան և Տերյան փողոցների անկյունում գտնվող հողե կտուրով միհարկանի շենքի վրա, որտեղ տեղավորված էին Լուսժողկոմատի արհեստանոցները, ուր մանկատների սաները պատրաստում էին զամբյուղներ, ճամպրուկներ, կաշվե իրեր: Լուսժողկոմ Ասքանազ Մուսվյանը առանց տատանվելու, համաձայնեց արհեստանոցները տեղափոխել այլ տեղ և շենքը տրամադրել «Պետլուակինոյին»՝ «կինոֆաբրիկայի» կարիքների համար: Վաղ առավոտյան վարպետները սկսեցին միջնորմներ կառուցել արհեստանոցի ընդարձակ սրահներում և ստեղծել լվացման, պարզաչքման, պատճենավորման, շորացման և այլ սենյակներ, գրասենյակ, առանձնասենյակ և այլն: Ատաղծագործները պատրաստում էին «թմրուկը», պարզաչքման ավազանները, դուռ-պատուհան, ներկարարները ներկում էին փողոցի պատը, ուղեցուցանակի փոխարեն գրվեց «Պետլուակինո» բառը և ապա՝ «Արվեստի բոլոր տեսակներից ամենակարևորը մեզ համար կինոն է» լենինյան լոզունգը: Եվ 1924 թ. ապրիլ ամսին բացվեց կինոլաբորատորիան, որը և հիմք դարձավ ապագա կինոստուդիայի: Թրեխսիից հրավիրվեց մի լուսանկարիչ-օպերատոր, որն ուներ իր նկարահանման ապարատը և կինոթագավեններ:

Այժմ արդեն հնարավորություն էր ստեղծվել իրագործելու ընկերության հիմնադիր ժողովի որոշումը «Խորհրդային Հայաստան» ֆիլմի նկարահանման մասին: Մշակվում է ապագա ֆիլմի սցենարը (հեղինակներ՝ Ծ. Զուբար, Պ. Ֆոլյան, Դ. Դզնունի) և սկսում են նկարահանումները Երևանում, լենինականում, Աշտարակում: Ի. Կրասնավսկին կատարում է ֆիլմի մոնտաժը, և Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման 4-րդ տարեդարձին Երևանի աշխատավորները դիտում են «Խորհրդային Հայաստան» դոկումենտալ ֆիլմը: Էկրանի վրա երևացին Հայաստանի գեղատեսիլ վայրերը, վերականգնված արդյունաբերությունն ու գյուղատնտեսությունը, Պետական համալսարանն, ու դպրոցները, Պետքատրոնի դերասանները, Հայաստանի գիտնականները և գրողները և... որբեր, որբեր, որբեր—իմպերիալիստական պատերազմի և դաշնակցական տիրակալության այդ զոհերը: Ֆիլմը վերջանում է Սևանա լճի տեսարաններով, ուր արևը փոխարինվում է

հնդաթև կարմիր աստղով, որը որպես Սովետական իշխանության խորհրդանշան նառագալթում է լճի վրա: Այդ տեսարանը շատ հուշական էր և առաջացնում էր հանդիսատեսների բուռն ծափահարությունները:

Այսպես ծնվեց հայկական կինոարվեստի անդրանիկ ֆիլմը, որը երկար ժամանակ ջուլցադրվեց Հայաստանի, Անդրկովկասի և ողջ ՍՍՌՄ էկրանների վրա: Իսկ երբ հետագա տարիներին հնարավորություն եղավ ֆիլմը արտասահման արտահանել, նա մեծ ոգևորություն առաջացրեց Ֆրանսիայում, Ամերիկայում, Իրանում, Սիրիայում, Լիբանանում, Բալկաններում և այլ վայրերում սփռված հայ աշխատավորական մասսաների մեջ՝ ուժեղացնելով նրանց ձգտումը դեպի իրենց հայրենիքը:

Հետագա տարիներին նկարահանվեցին մի շարք դոկումենտալ և խրոնիկալ ֆիլմեր, ինչպես՝ «Ա. Մյասնիկյանի, Գ. Աթարբեկյանի և Ս. Մոզիլևսկու թաղումը», «ՍՍՌՄ կենտգործիկմի ամսագրումները Երևանում», «Հեղեղը Երևանում», «Երկրաշարժը Լենինականում», «Գաղթականների տեղավորումը Դավալուտում», «Գյուղատնտեսական ջուլցահանդես Հրազդանում» և այլն:

Սակայն կինոաշխատողների մտատանջության հիմնական առարկան մնում էր գեղարվեստական ֆիլմի արտադրությունը: Կինոսցենարիների մրցանակաբաշխության անհաջողությունից հետո, գեղարվեստական խորհրդի որոշ անդամներ միտք հղացան էկրանավորելու հայ կլասիկ դրականության որևէ երկ, Եղան առաջարկներ նկարահանել Հով. Թումանյանի «Անուշը», Ալ. Շիրվանզադեի «Նամուսը», «Ջար ոգին», «Փառսը», Մուրացանի «Գևորգ Մարգարետունի» և այլն: Որոշվեց «Նամուսը» դարձնել առաջին հայկական գեղարվեստական ֆիլմի նյութ:

Առաջ եկան նոր դժվարություններ: Իսկ ո՞վ պիտի լիներ այդ առաջին ֆիլմի ռեժիսորը: Հայաստանում այդ տարիներին աշխատող դրամայի ռեժիսորներից և ոչ մեկը ծանոթ չէր կինոարվեստի սպեցիֆիկային և չէր փորձել իր ուժերը արվեստի այդ ճյուղում: Բանակցությունները Թբիլիսիում աշխատող կինոռեժիսոր Լ. Բեկնազարյանի հետ դրական արդյունք տվին: Նա համաձայնվեց դառնալ «Նամուս» ֆիլմի ռեժիսորը և հենց ինքն էլ կազմեց ապագա ֆիլմի սցենարը:

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Երևանի կինո-լաբորատորիայի բազայի հիման վրա հնարավոր չէ գեղարվեստական ֆիլմ արտադրել, այլ անհրաժեշտ էին նաև կլետ-ատելյե, լուսավորության ապարատուրա, հանդերձարան, կահավորում և այլն,

քանակցություններ վարվեցին, Վրաստանի «Գոսկինպրոմ»-ի հետ վերջինիս ատելյան օգտագործելու մասին:

Մենում էր ընտրել դերակատարներին: 1924 թ. օգոստոս ամիսն է: Մեզմ երեկո: «Պետլուակինոյի» շենքի մուտքի առաջ խռնված են բավական թվով մարդիկ: Նրանց մեջ գերակշռում են դերասան-դերասանուհիները, սակայն կան նաև այլ պրոֆեսիաների տեր երիտասարդներ ու աղջիկներ, ուսանողներ, պատանիներ, հասակավոր մարդիկ, անգամ ծերոնիկներ: Ոմանք դիտում են շենքի ցուցանակներն ու ընդունվելու, մյուսները խոսում են իրենց հմտությունների մասին. «Ես լողալ գիտեմ...», «Ես լավ գիմնաստ եմ...», «Ես լավ ծի եմ քշում», «Ես խաղացել եմ Սեյրանի դերը...», «Եմ արտաքինը հարմար է Սուսանի համար...» և այլն, և այլն: Հուզված են նաև Պետական թատրոնի դերասանները: Այստեղ են Հրաչյա Ներսիսյանը, Հասմիկը, Արուս Ոսկանյանը, Ավետ Ավետիսյանը, Նինա Մանուկարյանը, Համբարձում Խաչանյանը, Միքայել Մանվելյանը, Մկրտիչ Գարագաշը և ուրիշներ: Նրանք խոսում են այն մասին, որ իրենց հրավիրել են «գործելու», սակայն իրենք երբեք չեն նկարվել կինոյում և չգիտեն, թե որքան հարմար կլինեն:

«Ես Թիֆլիսում նկարվել եմ «Կրակապաշտներ» նկարում և շատ հաջող եմ եղել, չգիտեմ թե հիմա որքան հարմար կլինեմ Սուսանի դերի համար», — իր զվարթ ձայնով և աշխույժ շարժումներով իր ընկերներին և դիմում Արուս Ոսկանյանը:

«Ես երբեք չեմ նկարվել կինոյում և չգիտեմ՝ կկարողանամ արդյոք բավարարել ռեժիսյորին», — իր համեստ խոսքն է ասում Հասմիկը:

«Մեզ որ ընկարեն, ապա էլ ո՞ւմ պիտի նկարեն» — լսվում է Ավետ Ավետիսյանի ինքնավստահ ձայնը:

«Համոռն իմ հին ծանոթն է, ես հույս ունեմ, որ նա ինձ անպատճառ կօգտագործի, ես արդեն պետք է աշխատեմ, որպես ադմինիստրատոր, ձեր գործերն էլ կղղեմ» — ասում է Մկրտիչ Գարագաշը:

Այդ միջոցին փողոցի ծայրին երևում է Հովհաննես Աբելյանը: Մշտաժպիտ նրա դեմքը այսօր ավելի պայծառ է, նրա կուրծքը, ինչպես միշտ, զարդարում է կարմիր մետաղե: Բարձրաձայն և զվարթ բարևում է նա իր խաղընկերներին, որոնք արագ շրջապատում են նրան և հարցնում, թե իրենցից արդյոք ով կնկարահանվի «Նամուս» ֆիլմում:

«Դա կախված է ռեժիսյորից. ինձ ասել են, որ Համո Բեկ-

նազարչանը փորձված մարդ է, ինքն էլ երկար տարիներ կինդերասան է եղել: Ես կխոսեմ ձեր մասին», — ասում է Արեւլանը և մտնում առանձնասենյակ:

Այստեղ սեղանի շուրջը նստած են գեղարվեստական խորհրդի նախագահ Ա. Մուսվյանը, Համո Բեկնազարչանը և ուրիշներ: Նրանց զրույցը Հով. Արեւլանի հետ վերաբերում է ոչ այնքան նրա մասնակցությանը Ֆիլմում, որքան ընդհանրապես արվեստին և Արեւլանի կյանքին ու աշխատանքին արտասահմանում, որտեղից նա նոր էր վերադարձել:

«Երկար թափառեցի ես հայրենիքիցս դուրս, — ասում է Արեւլանը, — իմ ժողովրդի կարոտը միշտ կրծել է հոգիս, ես շարունակ երազել եմ Կովկաս, Հայաստան վերադառնալու մասին: Արտասահմանում արվեստը չի գնահատվում: Խաղում էի լոկ ապրուստի միջոց հայթայթելու համար: Այսօր ես ինձ երջանիկ եմ զգում, որ նորից իմ հայրենիքում եմ, որի հետ ես այժմ կապված եմ ամուր շղթաներով, բայց այդ շղթայի օղակները ոսկուց են և սիրելի են ինձ համար»:

Ա. Մուսվյանը խոսում է սովետական արվեստի մասին. Պետական թատրոնի աճի մասին, Սովետների երկրում դերասանների վիճակի մասին և իր գոհունակությունն է հայտնում, որ մեր աշխատավորությունը նորից հնարավորություն կունենա տեսնելու իր մեծ և սիրելի դերասանի անդուգական խաղը թատրոնում և կինոյում:

Հ. Բեկնազարչանը ավելացնում է, որ ինքը շատ անգամ է տեսել Հ. Արեւլանին բեմի վրա, տեսել և զմայլվել է նրա Բարխուդարով և այդ պատճառով խնդրում է նրան հանդես գալ Ֆիլմում:

«Հույս ունեմ, որ ձեր օգնությամբ ես կկարողանամ իմ ուժերը փորձել նաև կինոյում, — պատասխանում է Արեւլանը և ավելացնում. — Ես կխնդրեի դեր տալ նաև մեր լավ դերասաններին. նրանք տարիներ շարունակ խաղացել են Շիրվանի պիեսներում, ժողովուրդը սիրում է նրանց և կուզենա տեսնել հայկական անդրանիկ Ֆիլմում: Դա մեր Արուսն է, Հասմիկը, Միշոն, Նինան և ավելի երիտասարդները՝ Հրաչյան, Ավետը, Մուկուչը», — վերջացնում է նա իր խոսքը:

Այնուհետև մեկը մյուսի հետևից ներս են մտնում Պետական թատրոնի արտիստները, խոսում «Նամուս»-ում և Շիրվանդադեի այլ պիեսներում իրենց խաղացած դերերի մասին և ստանալով ռեժիսյորի համաձայնությունը «փորձել» այս կամ այն դերը, հեռանում են:

Ներս Են մտնում ոչ պրոֆեսիոնալ դերասանները: Բեկնազարյանը ավելի շատ ուշադրություն է դարձնում նրանց արտաքինի վրա, նա հատկապես զոհ է մնում Սամվել Մկրտչյանից՝ ասելով. «Ահա թե ինչպիսին եմ ես պատկերացնում Սեյրանին»: Նա որոշ անհանգստություն է ապրում Սուսանի համար, որովհետև ներկաների մեջ և ոչ մեկը չի համապատասխանում նրա պատկերացմանը:

Որոշվում է հաջորդ օրը փորձնական նկարահանումներ կատարել: Սպանդարյան փողոցի բակերից մեկում, ծառերի ստվերի տակ դրված էր նկարահանման ապարատը. մի քանի երիտասարդներ բռնել էին մեծ հայելիներ, սավաններ, արծաթագույն թղթով կամ թիթեղով ծածկված վահաններ, որոնք «լուսարձակներն» դեր պիտի խաղային: Հավաքվել էր նկարահանվողների և հետաքրքրասերների մեծ բազմություն: Բեկնազարյանը օրյեկտիվի առաջ հերթով կանգնեցնում էր ապագա ֆիլմի դերակատարներին, որոշ ցուցմունքներ անում, մի քանի անգամ «փորձ» կատարում և ապա նկարահանում: Միևնույն արևամուտ շարունակվեց այդ աշխատանքը: Նկարահանվեցին մոտ 25 մարդ տարբեր դերերի համար, որից հետո ռեժիսորի կարգադրությամբ ցուցակագրվեցին մի երկու տասնյակ մարդ մասնաշաղկան տեսարանների համար:

Երբ արդեն բոլոր ներկաները «փորձվել էին», երևաց Հրայր Ներսիսյանը: Դերասանները դիմեցին Բեկնազարյանին, խնդրելով, որ նրան ևս փորձի Ռուստամի դերի համար: Սակայն վերջինս հրաժարվեց այդ անելուց, ասելով, որ ինքն արդեն ընտրել է այդ դերի համար Մ. Գարագաշին: Բայց և այնպես Ներսիսյանին ևս փորձեցին այդ դերի համար: Երբ հայտարարվեց ընտրության արդյունքը, պարզվեց, որ գերազասությունը տրվել է Հ. Ներսիսյանին: Այսպես Հ. Ներսիսյանը մուտք է գործում հայկական կինոարվեստի անդամատանը, տրպեսզի առաջնակարգ տեղ զբաղի այնտեղ:

Հաջորդ օրը կատարվեց դերաբաշխում. Բարխուդար — Հովհաննեսյան, Մարիամ բաշի — Հասմիկ, Ռուստամ — Հր. Ներսիսյան, Հայրապետ — Ա. Ավետիսյան, Շպանիկ — Ն. Մանուկարյան, Բաղալ — Հ. Խաչանյան, Սուսամբար — Լ. Ալեքսանյան, Սանամ — Գ. Մելիքյան, Պանդոկապետ — Մ. Գարագաշ, Սըմբատ — Ա. Մարտիրոսյան, Սեյրան — Ս. Մկրտչյան: Հետագայում Օլգա Մայսուրյանը հրավիրվեց Գյուլնազ բաշու դերի համար, իսկ Սուսանի դերը տրվեց ոչ պրոֆեսիոնալ դերասանուհու՝ Մ. Շահուրաթյանին:

Սկսվեցին նկարահանումները: Հին Երևանի «Ֆանտազիա» բաղնիքի դռանը մեծ բազմություն է խոնվել: Միլիցիոններն բռնաբերում են կարգ պահպանում: «Կինո» են նկարում... Սեմյոն են հանում... Արեւելյան է նկարվում— լսվում էր այս ու այն կողմից: Բաղնիքի դռները փակ են, ներսում մի քանի տասնյակ կանայք և աղջիկներ՝ կիսամերկ, ոմանք հերարձակ, ոմանք շամախեցու տարազով կանգնած են դռանը, սպասելով ռեժիսորի ազդանշանին, որպեսզի երկրաշարժից սարսափահար դուրս վազեն փողոց:

Մինչ այդ կողքի փողոցում Հ. Բեկնազարյանը «փորձ» է կատարում: Ապարատի առաջ կանգնած է Հ. Արեւելյանը իր պարթև հասակով, շամախեցի դերձակ Բարխուդարի զգեստով, փարթամ ընշացքներով, բարձրագիր մորթե փափախը գլխին, սրածայր հողաթափերը ոտքերին: Նրա դեմքը սարսափ է արտահայտում: Համկարծ լսվում է ռեժիսորի ձայնը. «Պատրաստ, սկսում ենք» և ամեն կողմից «երկրաշարժ» «երկրաշարժ»... Անկյունից սարսափահար առաջ է գալիս Արեւելյանը. թևերը լայն տարածած, որոնող հայացքով նա արագ մոտենում է բաղնիքի դռանը: Նույն վայրկյանին բացվում են դռները և բաղնիքից ճիչերով ու աղաղակներով դուրս են թափվում սարսափահար կիսամերկ կանայք: Նրանք բոլորն էլ վազելով անցնում են Բարխուդարի առջևով, սակայն վերջինս նրանց մեջ չի տեսնում իր հարազատներին, բազկատարած մոտենում է մերթ սրան, մերթ նրան: «Երկրաշարժից» բարձրացած փոշին ծածկում է սարսափահար կանանց, և հուսահատ Բարխուդարը քայլերն ուղղում է այլ կողմ՝ շարունակելով իր որոնումները:

Վերջապես աշխատանքը բարեհաջող ավարտվում է: Դերակատարները վերադառնում են գրասենյակ: Կառքով հյուրանոց վերադառնալիս Արեւելյանը դիմում է ռեժիսորին. «Էհ, Համո չան, այսօր իմ դերասանական կյանքի նոր էջն է բացվում, այսօր ես հանդես եկա արվեստի ինձ համար անծանոթ բնագավառում: Դու չես կարող երևակայել, թե տրփան հուզված լի: Մի մոռանա, որ բնմում մենք, դերասաններս, աստիճանաբար ենք մտնում դերի մեջ, իսկ դու ինձանից պահանջում ես միանգամից տալ Բարխուդարի սարսափն ու հուզմունքը իր միևնույն արդյունքով: Բարխուդարի սարսափն ու հուզմունքը իր միևնույն արդյունքով ես միանգամից տալիս եմ: Մենք դրան տվոր չենք, մեզ համար այդ գծվար է: Բեկնազարյանը հանգստացնում է վարպետին ասելով, որ Երևանում շատ հաջող անցավ և նա շատ լավ խաղաց:

Այսպես վերջացան հայկական անդրանիկ գեղարվեստական

Ֆիլմի առաջին օրվա նկարահանումները Այնուհետև մի քանի օր շարունակ նախապատրաստական աշխատանքներ էին տարվում «երկրաշարժի» հիմնական տեսարանները նկարահանելու համար։ Մի խումբ հյուաններ, որմնադիրներ, սևագործ բանվորներ եռուն աշխատանք էին տանում «շիրաշի» թաղում։ Նկատի առնելով, որ Երևանի այս թաղամասում կային մեկ և երկու հարկանի բազմաթիվ կիսավեր և խարխուլ տներ, որոշվել էր այստեղ նկարահանել «երկրաշարժի» տեսարանները։ Դրա համար շինվում էին հողածածկ կտուրմեր, կիսաքանդ պատերի վրա նոր պատեր էին շարվում, տեղահան էին արվում դռներն ու պատուհանները և նորից տեղադրվում — և այս բոլորն արվում էր այն հաշվով, որ հանդիսականի տեսադաշտից թաքնված պարանները ձգելու միջոցով հնարավոր լինի «փլցնել» տները և ստեղծել «երկրաշարժի» լրիվ իլյուզիա։ Երբ նախապատրաստական աշխատանքներն ավարտված էին, մի կերակի օր նշանակվեցին նկարահանումները

Այդ օրը «շիրաշի» թաղում շտեմնված եռուգեռ էր։ Հարյուրավոր մարդիկ բռնել էին նկարահանման վայրի մերձավոր փողոցներն ու տանիքները, իսկ մի տանիքի վրա կանգնած էին պատասխանատու աշխատողները Հոգեփղկոմ Արամայիս Երզնկյանի զխավորությամբ։ Մի քանի տասնյակ հեծյալ և հետիոտն միլիցիոներ հազիվ էին կարողանում կարգ պահպանել։ Նկարահանումները սկսելուն խանգարում էին գետնին ամրացրած մի անթև «խնձաթիռի» կապրիվները։ Վերջինիս պրոպելլերը պետք է աշխատանքի մեջ դրվեին, որպեսզի ուժեղ քամի բարձրացներ և փոշին ցիրուցան աներ դերակատարների վրա։ Սակայն քանի-քանի անգամ լավում էր մասնագետ հրահանգչի ձայնը՝ «կոնտակտ» և մյուսի պատասխանը՝ «կա կոնտակտ», բայց և այնպես մոտորը չէր կարողանում պտտեցնել պրոպելլերը։ Բոլորի ուշադրությունը կենտրոնացած էր այդ «խնձաթիռի» վրա. ամեն մեկը ուզում էր օգնած լինել հրահանգչին, բայց իր խորհուրդներով ու միջամտություներով ավելի ջղային մթնոլորտ էր ստեղծում։

Վերջապես պրոպելլերը սկսեց աշխատել մեծ աղմուկով։ Լավեցին կարգադրություններ՝ «պատրաստ», «սկսում ենք» — ձգվեցին պարանները և իրար ետևից փուլ եկան պատերը, տանիքները, դուրս թռան դռներն ու պատուհանները, փոշու ամպ բարձրացավ, իսկ պրոպելլերի առաջացրած քամին փչում էր այդ փոշին և ծածկում դերակատարներին։ Մի քանի տասնյակ մարդիկ թիակներով և բահերով փոշին նետում էին պրոպելլերի ուղղությամբ, իսկ սա էլ հողմահար էր անում այն։ Ստեղծվեց երկրա-

շարժի արհաւիրքի կատարյալ իյուզիաւ ներկաները մի վայրկյան ահ ու սարսափ զգացին։ Իսկ նկարահանման ապարատը պտտւում էր և կինոժապավենի վրա ֆիկսացիայի ենթարկում «Շամախու երկրաշարժը»։ Ահա փոշու մեջ երևացին վշտահար ծնողները՝ Բարխուդար—Աբելյանը, Գյուլնազ բաշի—Մայսուրյանը, որոնք որոնում էին իրենց Սուսանին, իսկ «կուժ ու կուլա շինող» Հայրապետ—Ավետիսյանը և Մարիամ բաշի—Հասմիկը որոնում էին իրենց տղային՝ Սեյրանին։ Ծնողներն այս ու այն կողմ են ընկնում, նրանք մոռացել են փելոդ պատերից իրենց սպառնացող վտանգի մասին, զավակների կորուստի վիշտը նրանց նոր ուժ է ներշնչում շարունակելու իրենց որոնումները։ Եվ ահա բարձրացնելով գետնին ընկած մի դռնակ, նրանք գտնում են նրա տակ փոսի մեջ իրար կողքի կուշ եկած Սեյրանին և Սուսանին ողջ և առողջ վիճակում։ Ծնողների ուրախությանը չափ ու սահման չկա, հայրերը գրկում են իրենց զավակներին և շարժւում դեպի իրենց տները՝ դուրս գալով փոշու ամպի միջից։ Բնության արհաւիրքն աստիճանաբար խաղաղւում է, երևում են փողոցում և գետի ափին ընկած զոհերի դիակները։ Հավաքւում են գիշակեր թռչունները։ Ահա մի մեծ քարի վրա նստած է վշտից խելագարւած Գրիգորը, որը կորցրել է իր ամբողջ ընտանիքը և մատները շփելով դիվային քրքիչ է արձակում՝ նայելով շորս կողմը տիրող արհաւիրքին և սարսափին։

«Երկրաշարժի» տեսարանի նկարահանումը ավարտվեց անսպասելի հաջողությամբ։ Մի քանի օրից տեղի ունեցան «բաշի-քյարթմայի» տեսարանի նկարահանումները։ Զանգուի ափով ձգվող մի այգում, ծառերի տակ, նստած են երկրաշարժից տուժած Բարխուդարի և Հայրապետի ընտանիքի անդամները. երեխաները քնած են։ Խաղաղ երեկո է։ Իրար ետևից ռեժիսորը տարբեր կադրեր է հանում։ Այժմ նրա աշխատանքը հեշտացել է, որովհետև դերասանները, վերհիշելով բնի վրա իրենց բազմիցս արտասանած բառերը, ամենայն հմտությամբ կերտում են իրենց ծանոթ կերպարները։ Ահա ծալապատիկ նստած է Բարխուդարը։ Նա ցածրաձայն պահանջում է ավետարանը և «հազար ութ հարյուր... ամի տյառն մերո» խոսքերը արտասանելով թելագրում Սմբատին իր «պայմանագիրը» Սուսանի և Սեյրանի «բաշիքյարթմայի» մասին։ Այստեղ է իր ամուսնու հշու կամակատար Գյուլնազ բաշին, այստեղ է և Մարիամ բաշին, որը զսպում է Հայրապետին, որ քիչ խմի, ապա մոտենում է քնած Սեյրանին և զորովագուժ մայրական սիրով շոյում նրա գանգրահեր գլուխը։

Այստեղ առաջին անգամ հանդես է գալիս Բարխուդարի «աշկերտ» Բաղալը — մի դորժող անձ, որ բացակայում է Շիրվանզադեի դրամայում և վերցրած է նրա վեպից: Դերակատար Համբարձում խաշանյանը առաջին իսկ կադրերից գրավում է բոլորի ուշադրու-թյունը:

«Բաշխարթմայի» տեսարանի հետ միասին նույն վայրում նկարահանվում է նաև Սեյրանի և Սուսանի հանդիպումը այգում, որից հետո նկարահանման աշխատանքները փոխադրվում են Քրիլիսի վրաստանի «Գոսկինպրոմի» ատելյեում տեղի բնեցան Բարխուդարի և Ռուստամի բնակարանների, Հայրապետի տան, պանդոկի, հարսանիքի և այլ տեսարանների նկարահանումները, իսկ բնական տեսարանները՝ «Գոսկինպրոմի» տերիտորիայում և մասամբ Կոշորի բարձրավանդակում:

Նախապատրաստական մեծ աշխատանք պահանջվեց հարսանիքի տեսարանի նկարահանման համար: Եվ քանի որ ռեկվիզիտը բնական պիտի լիներ, համաձայնության եկան Քիֆլիսում հանրահռչակ «Սիմպատիա» դուքանի տեր Ավետիքի հետ, որ նա իր մթերքներով կազմակերպի հարսանիքի հանդեսը: Բայց Ավետիքը պայման դրեց, որ ինքն էլ նկարվի «Յիս էլ կուզիմ նկարվիլ հայուց պատկերքում» — ասաց նա: Եվ քանի որ նրա առաջարկն ընդունվեց, Ավետիքը շատ ցածր արժեքով այնպիսի մի «հարսանիքի սեղան» բացեց, որ մի քանի օր տևող նկարահանումների ժամանակ մասնակիցները հաճույքով ճաշակում էին Ավետիքի դուքանի բարիքները:

«Գոսկինպրոմի» տերիտորիայի վրա, Քուռ գետի ափին տեղի էին ունենում գիշերային տեսարանների նկարահանումները: Բարխուդարի տան պատշգամբում Սեյրանի և Սուսանի տեսակցությունն էր: Գիշեր է, գետի կողմից փչում է բավական սառը քամի: Մի քանի ժամ է արդեն, որ դերասաններն աշխատանքի մեջ են: Ընդմիջումներին նրանք խմբվում են Արեւլանի շուրջը և ուշադիր լսում նրա պատմություններն ու տպավորությունները արտասահմանյան կյանքի մասին: Արեւլանը հորդորում է նրանց սիրել արվեստը, ամբողջ հոգով նվիրվել նրան, միշտ առաջ գնալ նորանոր որոնումների ճանապարհով: Նկարահանումները վերսկսվում են: Այս անգամ Բարխուդարը պետք է դուրս գա պատշգամբ, տեսնի իր աղջկան Սեյրանի հետ համբուրվելիս և ապտակի Սուսանին: Փորձի ժամանակ ռեժիսորը զգուշացնում է Արեւլանին, որ կինոյի տարբերությունը թատրոնից հենց նրանումն է, որ այստեղ ամեն ինչ բնական պետք է լինի — եթե հարկավոր է լաց լի-

նել, ապա արտասուք պետք է երևա, եթե ծեծել է պետք, ապա այդ պետք է անել բնական կերպով: Արեւլյանը «հաշվի է առնում» այդ բոլորը և, երբ մտնում է դերի մեջ և նկատում Սուսանին ու Սելրանին, ամբողջ թափով այնպես է ապտակում Սուսանին, որ կարիք է զգացվում բուժօգնություն ցույց տալ «սուրժածին»: Նկարահանումը շատ բնական է անցնում, սակայն դրանից հետո Մ. Ծահուրաթյանը մի քանի օր մնում է տանը՝ ուռած այտով: Արեւլյանը ամեն օր՝ ծաղկեփռանը և քաղցրավենիքը ձեռքին այցելում է Ծահուրաթյանին և հանցավորի պես ասում. «Ներիր ինձ, սիրելի Մանյա, մեղավորը Համոն է, նա պահանջեց, որ բնական լինի, դեհ ես չէլ ոգևորվեցի: Ոչինչ, աղչիկս, դու առաջին անգամն ես ոտք դնում արվեստի բնագավառը, թող իմ ապտակը լինի քո մկրտությունը և իմ օրհնանքը, այնպես, ինչպես համբարություն վարպետը իր ձեռքի տակ սովորած աշակերտին վարպետի կոչում տալիս մի լավ ապտակում էր նրան»:

Այդ նկարահանումների ժամանակ մեծ տպավորություն թողեց Հրաչյա Ներսիսյանը Ռուստամի դերում: Սպանություն տեսարանի նկարահանմանը ներկա եղողները չէին կարողանում զսպել իրենց արտասուքը: Ակնհայտ էր, որ հանձին Ներսիսյանի հայկական կինոարվեստը ձեռք է բերել մեծ և տաղանդավոր կինոդերասան:

Նույն տեսարանում աչքի ընկավ դերասանուհի Նինա Մանուչարյանը Եպանիկի դերում: Նրա կենսախիռո խաղը, զուսպ և արտահայտիչ շարժումներն ու միմիկան ապացուցում էին, որ դրամայի բնագավառում բավական հայտնի այդ դերասանուհին գրավել է իր արժանի տեղը նաև կինոարվեստում:

Դրամատիկ թատրոնում բոլորի կողմից սիրված և հարգված Օլգա Մայսուրյանը առաջին անգամ լինելով կինոպարատի օբյեկտիվի առաջ, շնորհիվ իր բարձր արտիստական կուլտուրայի, կարողացավ ամենայն հարազատությամբ կատարել Գյուլնազ բաջու դերը: Իր ամուսնու՝ Բարխուդարի հետ ունեցած տեսարաններում նա հաճախ դիմում էր ռեժիսորին ասելով. «Ես զգում եմ, որ այս արվեստը շատ ավելի մեծ հմտություն է պահանջում. այստեղ ամեն ինչ մի քանի հարյուր անգամ մեծանում է էկրանի վրա, հետևապես մազաշափ անգամ Ֆալշ չպետք է թույլ տրվի»: Նրա խաղընկերները հիացմունքով էին խոսում խոշոր դերասանահու կուլտուրայի մասին, զարմանալով նաև այն բժախնդիր վերաբերմունքից, որ նա ցուցաբերում էր դեպի իր պարտականությունները:

Հասմիկ Հակոբյանը Մարիամ բաշու դերում առաջին իսկ կադրերում հուզեց ներկաներին: Չնայած ռեժիսյորը խորհուրդ էր տալիս արտասուք առաջացնելու համար դիմել արհեստական միջոցների օգնությանը, սակայն Հասմիկը դրա կարիքը չէր զգում: Սիրող մոր վշտահար կերպարը կարծես միաձուլվել էր Հասմիկի էություն հետ: Նա լալիս էր բնական արցունքներով և հուզում բոլորին: Երբ նրան հարցրին, թե ինչպես է նա կարողանում օբյեկտիվի առաջ անմիջապես իրեն զգալ կերպարի մեջ և բնականորեն հուզվել ու արտասվել, Հասմիկը պատասխանեց. «Վշտիկսի բոլորներին ես հիշում եմ իմ անձնական վիշտը, հիշում ծաղիկ հասակում կորցրած զավակներին՝ տղայիս և աղջկասը և ակամայից արտասվում»: Ընդամիջումներին Հասմիկը հաճախ խոսում էր այն մասին, որ ինքը սիրեց կինոն և կուզեմար հաճախ նկարահանվել: Առանց նրա ասելու էլ բոլորի համար պարզ էր, որ հանձին Հասմիկի հայկական կինոարվեստը ձեռք է բերել անդուղական մի ուժ:

Այստ Ավետիսյանը, չնայած սկզբի կադրերում պահպանում է որոշ թառերայնություն, շուտով լրիվ ըմբռնում է կինոսպեցիֆիկային պահանջները և իրեն հատուկ բարեխղճությամբ շարունակում դերակատարումը՝ ապացուցելով իր լայն հնարավորությունները դառնալու մեր կինոյի հիմնական կադրերից մեկը:

Ընթրի համար պարզ էր, որ «Նամուս» ֆիլմի հաջողությունը պետք է ստեղծեն Արեվյանը, Հասմիկը, Մայսուրյանը, Մանուշարյանը, Ներսիսյանը, Ավետիսյանը, Խաչանյանը: Եվ երբ տեղի էր ունենում ֆիլմի ֆինալային տեսարանի նկարահանումը, Սուսանի դիակի շուրջը հավաքվել էին զոջացող Բարխուդարը, ողբացող Գյուլնազ բաշին, վշտահար Մարիամ բաշին, հուսահատ Ռուստամը և իրեն կորցրած Հայրապետը—այդ նկարահանումում դիտող կինոաշխատողները շատ հուզումնալից բոլորեցին ականատես լինելով հայկական դրամայի դերասանների փայլուն և անկրկնելի դերակատարման:

Ձմռան սկզբին «Նամուս»-ի նկարահանումներն արդեն ավարտված էին, ֆիլմը պատրաստ էր:

Այդ օրերին արտասահմանից վերադարձավ «Նամուս»-ի հեղինակը, հայ ակադեմիոր վիպասան Ալ. Շիրվանզադեն: Ը. Բեկնազարյանը հրավիրեց նրան կինոստուդիա և ցույց տվեց ֆիլմը: Շիրվանզադեն շատ գոհ մնաց իր տեսածից և հետագայում գրեց իր կարծիքը՝ մի տեսակ ռեցենզիա առաջին հայկական գեղարվեստական ֆիլմի մասին, որը պահպանվում է Ը. Բեկնազարյանի

անձնական արխիվում և 1958 թվին հրապարակվել է մեր մամուլում («Սովետական արվեստ» № 11)։ Բեկնազարյանը խնդրեց Հիրվանզադեին նստել կիլեոսպարատի առաջ և նկարահանվել իր մանկության ընկերոջ՝ Հով. Արեւյանի հետ։ Այդ կինոկադրը, որը պատկերում է դրամատուրգիայի բազմաթիվ կերպարներ ստեղծած նրկու պատկառելի վարպետների, մտավ «Նամուս» ֆիլմի մեջ և նրկար ժամանակ ցուցադրվում էր էկրանների վրա։ Հետագայում այդ կադրը փոխարինվեց մի նրկարաշունչ տեքստով, որը պատկանում էր ՌՍՖՍՌ Լուսժողկոմ Ա. Վ. Լուկաշարսկու գրչին և որով նա իր բարձր գնահատականն էր տալիս հայկական առաջին ֆիլմին։

«Նահիր» կինոթատրոնի շենքում կազմակերպված ֆիլմի հասարակական դիտումը վերածվեց ազգային կինոարվեստի սկզբնավորման հանդեսի։ Դահլիճը լեփ-լեցուն էր պարտիական և պետական պատասխանատու աշխատողներով, արվեստի և դիտության գործիչներով, գրականագետներով, բանվորներով ու ծառայողներով։ Բոլորն անհամբերությամբ սպասում էին այն պահին, երբ էկրանի վրա կերևան ֆիլմի առաջին կադրերը։ Ֆիլմը երաժշտությամբ ուղեկցում էին դուդուկահարները՝ ուստա Մարգարի զխամբորությամբ և դաշնամուրային տրիոն Լևոն Խոջաէյնաթյանի ղեկավարությամբ։

Նվ երբ էկրանի վրա կադր կադրի հոտից երևաց մեծատաղանդ Շիրվանզադեի հանրահռչակ վեպի վարպետությամբ կատարված էկրանավորումը, համբ էկրանը սկսեց հուզել մարդկանց — դահլիճում երևացին բազմաթիվ սպիտակ թաշկինակներ, որոնցով մարդիկ աշխատում էին զսպել իրենց արտասուքը։ Ճուցադրումից հետո ներկաները խումբ-խումբ մոտենում էին ֆիլմի հեղինակներին՝ ռեժիսորին, օպերատորին, դերասաններին և իրենց սրտաբուխ շնորհակալությունը հայտնում նրանց։ Ճուցադրմանը ներկա գտնվող ժողովուրդի նախագահ Ս. Լ. Լուկաշինը շնորհավորում է Հ. Բեկնազարյանին և ողջ ստեղծագործական կուկկտիվին ու նորանոր հաջողություններ մաղթում հայկական կինոարվեստի հետագա ծաղկման և բարգավաճման գործում։ «Նամուս» ֆիլմի այդ ցուցադրումը իրոք որ հայկական կինոարվեստի ծննդյան հանդեսն էր։

Այնուհետև «Նամուս» ֆիլմի բազմաթիվ պատճեններ տպագրվեցին «Պետլուսկինոյի» լաբորատորիայում և ցուցադրվեցին ոչ միայն Սովետական Միությունում, այլև արտահանվեցին արտասահման՝ ամենուրեք արժանաժալով բարձր գնահատություն։ Մոսկ-

վայում ֆիլմը 3 ամիս ցուցադրվում էր «Մալայա Դմիտրովկա» կինոթատրոնում։ Այդ օրերին քաղաքը ողողված էր ռեկլամով — վիմատիպ գոնավոր աֆիշներ, փողոցը հասող բազմազույն կտավ-ցուցանակներ, բազում ֆոտոներ ցուցափեղկերում։ Ռադիոն, փոստը, հեռագրատուները անընդհատ հաղորդումներ էին տալիս ցուցադրվող ֆիլմի մասին։ Իսկ Մոսկվայի «Ցավա» ծխախոտի գործարանը արձագանքելով ֆիլմին, բաց էր թողել գեղեցիկ տուփերով հատուկ զլանակներ՝ «Նամուս»։

...Տարիներ անցան։ «Նամուս» առաջնեկին հետևեցին «Ջարե», «Եոր և Եորշոր», «Չար ոգի», «Խասփուշ», «Դուլը», «Ջամալու», «Հինգը խնձորին», «Տասնվեցերորդը», «Տունը հրաբխի վրա» ֆիլմերը։ 1929 թվին «Հայկինոն» Սովետական Միությունում ճանաչված լուրջ կինո-կադմակերպություն էր, որն ուներ իր արտադրական բազան՝ նկարահանման ասեյին իր օժանդակ ցեխերով։ Կինո և ֆոտո լաբորատորիաները, մոնտաժի ցեխը, լուսավորության և նկարահանման ապարատուրա և զգալի թիվ կադմոդ ստեղծագործական շնորհալի կադրեր։

«Հայկինոյի» հատուկ հոգատարության առարկա է եղել ֆիլմերի պրակատի հարցը թե ՍՍՌՄ-ում և թե արտասահմանում։ Եվ այդ միանգամաճ ընական է, քանի որ ֆիլմերի ցուցադրումից արվող տոկոսային հատկացումները կադմում էին արտադրող կադմակերպության հիմնական ֆինանսական բազան։ Այդ նպատակով «Հայկինոն» իր պրակատային գրասենյակներն էր ստեղծել Մոսկվայում, Լենինգրադում, Կիևում, Քրիլիսիում, Բաքվում և այլ քաղաքներում։ Հիշատակության արժանի է այն փաստը, որ «Հայկինոյի» արտադրած առաջին 5 ֆիլմերի արտադրական ինքնարժեքը կադմում է 178 հազար ռուբլի, մինչդեռ նրանց՝ պրակատից ՍՍՌՄ սահմաններում ստացված եկամուտը հասնում է 1.572 հազար ռ., որից «Նամուսը» տվել է 480 հ. ռ., «Ջարեն» — 320 հ. ռ., «Եոր և Եորշորը» — 208 հ. ռ., «Չար ոգին» — 284 հ. ռ., «Խասփուշը» — 280 հ. ռ.։

Այդ, ինչպես և հետագայում արտադրված որոշ ֆիլմեր («Անուշ», «Երկիր Նաիրի», «Պեպո» և այլն) ցուցադրվել են նաև Սովետական Միության սահմաններից դուրս, հատկապես հայ գաղութներում։

1925 թ. արտահանվել է «Եորհրդային Հայաստան» դոկումենտալ ֆիլմը, որը ցուցադրվել է Ֆրանսիայում և Ամերիկայում՝ թե հայկական գաղութների և թե ընդհանուր շուկայի համար։ Այդ ֆիլմի միջոցով սփյուռքի հայությունը ծանոթացել է Սովետական Հա-

յաստանի ժողովրդական տնտեսութեան վերականգնման և սոցիալիստական շինարարութեան առաջին քայլերին: Միջանկյալ ասանք, որ Ալ. Շիրվանզադեն այդ ֆիլմը դիտել է Փարիզում: Վերադառնալով Հայաստան, նա պատմում էր, թե ինչպիսի հուզում և ոգևորութիւն է առաջացրել ֆիլմը հայ աշխատավորութեան մեջ: «Հեռմունքից բոլորը լաց էին լինում, — ասում է Շիրվանզադեն, — էկրանի վրա մենք տեսնում էինք սովետական իշխանութեան անդու աշխատանքը, մեր սիրելի հայրենիքի ծաղկումը: Ամբողջ սրահը ծածկվել էր սպիտակ թաշկինակներով, մարդիկ հրմուտ և տրախութիւնից լաց էին լինում: Այնուհետև արտահանվեցին «Նամուս», «Ջարե», «Չար ոգի» և «Խասփուշ» ֆիլմերը, որոնք մեծ հաջողութեամբ ցուցադրվեցին Հյուսիսային և Հարավային Ամերիկայում, Արտասահմանյան մամուլից մեզ հայտնի է, թե ինչպիսի պայքար է կազմակերպել տխրահռչակ դաշնակցութիւնը այդ ֆիլմերի ցուցադրման դեմ: ԱՄՆ-ի նահանգներից մեկում բանը հասնում է նրան, որ դաշնակցական «տղերքը» շրջապատում են այն կինոթատրոնի շենքը, որտեղ պիտի ցուցադրվեր «Խասփուշ» ֆիլմը և բռնութեամբ արգելում են հայերին դահլիճ մտնել: Սակայն Սովետական Հայաստանի բարեկամներին հաջողվում է «բռնցքամարտի» միջոցով վերացնել դաշնակցականների հարուցած արգելքը և կայացնել ֆիլմի ցուցադրումը:

Այսպիսին էին հայկական կինեմատոգրաֆիայի առաջին քայլերը: Իսկ այսօր նա վստահ ու հաստատուն քայլերով գնում է դեպի նոր հաղթանակներ:

«ՊԵՊՈ» ՅՈՒՐԸ

Հայկական կինեմատոգրաֆիան հնչում կինոյին մոտեցավ թեև ուշացումով, բայց ոչ անդեն։ Նա արդեն կարող էր հենվել ռուսական հնչում կինեմատոգրաֆիայի դրական փորձի, հայ կոմտուրայի թատերական և դրական տրագիցիաների վրա։

Կինոյի առանձնահատկություններին տիրապետող՝ թատրոնի դերասաններին հարկ չկար սովորեցնել կինոյի համար արտահայտչական նոր միջոցը՝ դիալոգը։ Կլասիկ դրական ժառանգությունը հնչում կինոյում ավելի հեշտ էր էկրանավորվում, քան համր կինոյում։ Դա էլ պայմանավորում էր հատկապես Մեկադոյի (1935) հանդես գալը իրեն հայ առաջին հնչումային ֆիլմ։

Առաջին ֆիլմերը, որոնք փորձում էին վերարտադրել դրական երկի բովանդակությունը, հիասթափեցրին նույնիսկ ոչ պահանջկոտ հանդիսականին։ Նրանք անհամեմատ դուռնալ էին օրիգինալից, տալիս էին լոկ սկզբնաղբյուրի ֆարուսն։ Պիեսների գործող անձանց, վեպերի հերոսների մտքի հարստությունն ու զգացմունքները, հեղինակի նկարագրությունները՝ այս բոլորը կորչում էին կլիմայում և այս բոլորի հետ միասին կորչում էր նաև ազգային յուրահատկությունը։

«Մեծ համրի» արշալույսին տարբեր երկրներում նկարահանված ֆիլմերը տարբերվում էին լոկ արտաքինապես՝ կոստյումներով, կահավորմամբ, բայց ոչ երբեք իրականության գեղարվեստական ինքնօրինակ վերարտադրությամբ։

Շուտով երիտասարդ արվեստը ձեռք բերեց արտահայտչական միջոցների իր հարուստ երանգապնակը։ Կինոարվեստագետները դեռևս համր կինեմատոգրաֆիայի տարվածներին սովորել էին էկրանի վրա վերարտադրել նույնիսկ դրական խռոշ երկերի ազգային առանձնահատկությունները։

Աղգային ինքնատիպությամբ առավել վառ ֆիլմերից մեկը հայ առաջին գեղարվեստական «Նամուս» կինոնկարն էր:

Բայց կինոյի աշխարհն ավելի լայն էր, քան Թատրոնի աշխարհը, առավել դինամիկ, քան արձակ գրականությունը: Եվ հայ առաջին հնչուն «Պեպո» ֆիլմը նկարահանելիս Ն. Բեկնազարյանը արդեն իր խնդիրը չէր սահմանափակում, ինչպես «Նամուսում», աղգային ինքնատիպությամբ: Նա ցանկանում էր ստեղծել այնպիսի մի նկար, ինչպիսին կլինեին այն, եթե հայ կլասիկ պիեսի հեղինակ Դարբինը Սունդուկյանը ապրեր մեր ժամանակներում, և կինեմատոգրաֆիայի բոլոր հնարավորութուններով իր գեղարվեստական մտահղացումը մարմնացնեի ոչ թե Թատրոնում, այլ կինոյում:

«Պեպո» ֆիլմում գործողությունը սահմանափակ չէ, ինչպես Թատրոնում: Ֆիլմը հանդիսատեսին տեղափոխում է Քուռ գետի ափերը, ուր աղքատ Պեպոն ձուլ է որսում լաստի վրա, ուր նրա ընկերները քնֆ-ուրախություն են անում, արևելյան շքեղ շուկան, ծուռ նեղլիկ փողոցը, եկեղեցին, մեծ խանութը, բաղնիքը, բանտը և լայն: Ֆիլմում շատ քիչ տեսարաններ են տեղի ունենում Պեպոյի խրճիթում և մեծահարուստ Զիմզիմովի բնակարանում, ինչպես պիեսում է:

Դարբինը Սունդուկյանն իր պիեսում վերջակետը դնում է այն պահին, երբ Պեպոն վերջնականապես համոզվում է վաճառականի անազնվության մեջ, կորցնում ամեն հույս քրոջ՝ Կեկելի, օժիտի համար նախատեսված հազար ռուբլին հետ ստանալու: Ֆիլմում գործողությունը շարունակվում է: Վաճառականի ստորագրութունը կրող ստացականը, ըստ թրի, առաջին իսկ պահանջի դեպքում պետք է վերադարձնեի դրամը՝ գտնված է: Նախառակութունից վախենալով, Զիմզիմովը համաձայն է Պեպոյին վճարել նույնիսկ ավելին: Նրա հետ միասին հաշտվելու է գալիս Կեկելի փեսացուն ևս՝ Դարչոն, որ դեռ երեկ հրաժարվել էր իր հարսնացուից, երբ նա շուներ խոստացած հազար ռուբլի օժիտը: Բայց Պեպոն չի ուզում հաշտվել: Նա վճռում է դատարանի միջոցով Զիմզիմովից բռնազանձել պարտքը, ամբողջ ժողովրդին ցույց տալ հարուստի անազնվությունը: Իսկ Կեկելը ինքն է մերժում փեսացուին: Նա կամուսնանա այն մարդու հետ, որն իսկապես կսիրի իրեն, իր եղբոր նման աղքատ մարդու հետ:

Սյուժեն շարունակում է ծավալվել: Ձուլց են տրվում Պեպոյի հպարտությունը և փողի քսակ Զիմզիմովի տեղը, ցարական դատարանի ծախվածությունը, անմեղ դատապարտված և քանտու

գտնվող աղքատի աննախանձելի վիճակը: Վերջապես, ցույց է տրված Պեպոյի հաղթանակը: Հազարավոր այնպիսի աղքատներ, ինչպիսին ինքն է, ողջունում են նրան այնպիսի սուփով, որ Պեպոյին է հասնում բանտի հաստ պատերի միջով:

Սյուսեի այսպիսի զարգացումը թեւադրում էր հենց կինոյի բնույթը՝ կյանքը արտացոլել այնպիսի կողմերից և այնպիսի արտահայտությունների մեջ, որոնք ամենից շատ են համապատասխանում էկրանային արվեստի հնարավորություններին:

Պիեսում քիչ են գործող անձինք: Ֆիլմում զգալիորեն շատ են նրանք: Էկրանի վրա նոր պերսոնաժներ էին հայտնվել ոչ սցենարիստի ու ռեժիսորի քմահաճույքով: Կատարվել էր կինոարվեստի օրինաչափ պահանջը՝ էկրանի վրա ցույց տալ նրան, ում մասին բեմում ասվում է միայն, և նույնիսկ նրանց, ովքեր կյանքում պետք է շրջապատեին բեմական հերոսներին:

Այս նույն ձևով էլ տեսարանները փողոցում, կենցաղային դետալները, սովորություններն ու բարքերը, որոնք քմահաճորեն զուգակցվում են Արևմուտքից Արևելք տեղափոխված նորի, մոզայիկի հետ. այս բոլորը ֆիլմի մեջ չէր մտնել ոչ միայն կինոնկարին լրացուցիչ գույներ, ազգային առանձնահատուկ գծեր տալու համար, որը նրա մեծ հաջողության հիմնական գրավականն էր: Անհրաժեշտարար էկրանի վրա պետք էր ցույց տալ այն, ինչ թատրոնում ենթադրվում էր, կատարվում բեմի ետևում: Եվ դրամատիկ երկը՝ «Պեպո» պիեսը, կինոյում դառնում է գրեթե չափկական կտավ՝ հագեցած դրամատիկ գործողությամբ:

Նոր հերոսներն ու դեպքերը ֆիլմի սյուսեին միայն լրացուցիչ հետաքրքրություն չէ, որ հաղորդում էին: Դրանք ֆիլմին տալիս էին մասշտաբայնություն, էկրանի վրա ստեղծում սոցիալական լայն ֆոն: Բեկնազարյանը ևս այլ կերպ վարվել չէր կարող: Դա գրեթե անհնար էր սովետական կինոարվեստի առաջավոր դիրքերում կանգնած մարդու համար: Դա այն տարիներին հնչունային կինոյում գրական երկերը էկրանավորող սովետական կինոռեժիսորներին ընդհանուր ուղղությունն էր, քանի որ այսպիսի աշխատանքում ստեղծագործական կարևոր նպատակներից մեկն էլ իսկական կինեմատոգրաֆիական գործ ստեղծելու և հնչուն կինոյի, իբրև նոր և յուրահատուկ արվեստի, հաստատման հասնելու ցանկությունն էր: Վ. Իվանովսկին, Գ. Ռոշալը և Վ. Պետրովը Սալտիկով Շչեդրինի, Դոստոևսկու, Օստրովսկու

երկերը էկրանավորելիս հետու էին գրական ստեղծագործությունը կինոյում մեխանիկորեն վերարտադրելուց։ Եվ սովետական կինեմատոգրաֆիայի ստեղծագործական պրակտիկան Բեկնազարյանի համար վճռական նշանակություն ունեցավ։

«Պեպո» պիեսի էկրանավորման ժամանակ արդյոք անցնել էին այն սահմանը, երբ գրական երկը ֆիլմ նկարահանողների համար դառնում է լուկ իրրե առիթ կինոարվեստի նոր ինքնուրույն ստեղծագործություն ստեղծելու համար, որ շատ հեռավոր կերպով է կապվում իր սկզբնաղբյուրի հետ։

Էպոխայի, կենցաղի, XIX դարավերջի հայ հասարակական կյանքի հիանալի ճանաչողությունը և բեմադրողի ձգտումը՝ շիմաստափոխել պիեսի գաղափարական-գեղարվեստական կողմը, այլ միայն զարգացնել նրա բովանդակությունը կինոարվեստի հնարավորությունների սահմաններում, — ահա թե ինչն էր պահպանել կենդանի կապը գրական հիմքի և ֆիլմի միջև։ Պիեսի հերոսները էկրանի վրա հանդես են գալիս այնպես, ինչպես նրանց ստեղծել է գրամատուրգը։ Նույն Պեպոն է սա, միայն թե հանդիսակա՞նը ֆիլմում ավելի շատ բան է իմանում նրա մասին, քան ներկայացման մեջ։ Նույն Ջիմզիմովն է, բայց քիչ ավելի սուր գծազրկած, ավելի սատիրական գույներով ցույց տրված, քան դա լինում է բեմի վրա։ Նույն տառապող մայրը, բայց ավելի ողորբալի։ Եվ նույն անօգնական Կեկելը, ինչպես և պիեսում՝ այն տարբերությամբ միայն, որ ֆիլմի վերջում բախտը ժպտում է նրան, Եվ նույնիսկ Կեկելի փեսացուն և շատ ուրիշ կերպարներ ֆիլմում հանդես են գալիս այնպես, ինչպիսին անկասկած, կլինեին նրանք, եթե Սունդուկյանը բեմական կյանքի բաժին տար նրանց։ Եվ հենց շնորհիվ ազգային կերպարների անմոռանալի այս պատկերասրահի՝ ֆիլմն ընկալվում է իրրե կինոարվեստի ազգային ստեղծագործություն։

«Պեպոյի» բեմադրությունը հայկական բեմում ստեղծել էր ամուր տրագիցիաներու հոշոր դերասանները մշակել էին կենտրոնական երկու կերպարների ամեն մի դետալը։ Դերասանը, որ փորձում էր այս երկու կերպարներից մեկը մեկնաբանել հակառակ արդեն ստեղծված տրագիցիաների, պարտություն վտանգի տակ էր զնում իրեն։ Եվ դա հասկանալի էր Կերպարներն այնքան ժողովրդական էին դարձել, որ յուրաքանչյուր նորամուծություն կարող էր շեղում թվալ կյանքի ճշմարտությունից։

Պեպոն մեկնաբանվում էր իրրե բարոյական մաքրություն անձնավորող կերպար, Ջիմզիմովը՝ իրրե բիրտ ուժ։ Պեպոն թույլ

է Զիմզիմովից և ոչինչ չի կարող հակադրել նրան բացի իր բարոյական գերազանցութիւնից:

Պեպոյի և Զիմզիմովի այսպիսի հակադրութիւնը բխում էր Զիմզիմովի՝ իբրև ծնունդ առնող կապիտալիզմը մարմնավորողի, և Պեպոյի՝ դեռևս անցյալի նահապետական պատկերացումների մեջ ապրող մարդու՝ մեկնաբանութիւնից: Պեպոյի նման մեկնաբանման գծաքում՝ նրան տրե՛նչ չէր մնում անել, քան Զիմզիմովին հակադրել զարգացող կապիտալիստական հարաբերութիւնների կողմից ոչնչացվող այնպիսի ըմբռնումներ, ինչպես խիղճն ու պատիւը:

Դեռևս շատ ավելի վաղ, քան առաջին անգամ կվառվին նկարահանման լուսավորող սարքերը, նույնիսկ ավելի վաղ, քան կգրվեր ապագա ֆիլմի սցենարը, ռեժիսոր Բեկնազարյանի և դերասան Լ. Ներսիսյանի առաջ ծառացավ մի հարց. տրագիցիոն պիտի լինի, արդո՞ք, Պեպոյի կերպարը ֆիլմում: Արդո՞ք ֆիլմը ավելի՞նչ շպետք է դառնա, քան թատերական ներկայացման լուկ կինեմատոգրաֆիական վերապատմումը: Կլասիկ երկի էկրանավորման նման ճանապարհը օրինական էր: Այդ ճանապարհով էր գնացել Բեկնազարյանը առաջին հայկական ֆիլմը՝ «Նամուսը» ստեղծելիս:

Բայց ֆիլմի սցենարիստ և ռեժիսոր Լ. Բեկնազարյանը և «Պեպոյի» էկրանավորման մտքի հղացումից իսկ զխավոր գերի համար ընտրված Հրաչյա Ներսիսյանը չկամեցան կրկնել այն, ինչ տասը տարի առաջ արդեն արվել էր «Նամուսում»: Պեպոյի կերպարի մեջ նրանք ուզում էին տեսնել ոչ միայն ծնունդ առնող կապիտալիզմի զոհին, այլև մի մարդու, որ հանուն ապագայի պայքար է սկսում շահագործողների դեմ:

Ընեց դրա համար էլ պիեսի սյուժեն շարունակվել է: Ֆիլմը ցույց է տալիս, որ Զիմզիմովի բարաթը վերջապես գտնվել է: Զիմզիմովը վախենում է դրա հրապարակումից, սոսկում է անվանարկումից: Զրոնված գողը՝ գող չէ,— այս է ասում կապիտալիստական բարոյագիտութիւնը: Բայց ֆիլմում Զիմզիմովը բռնված գողի վիճակի մեջ դրվելու վտանգի տակ էր ընկնում: Եվ ո՞վ է բռնողը: Աղքատ Պեպոն, որին մարդկանց ներկայութեամբ դուրս է վռնդել իր տնից, որին ծանակել է նա: Զիմզիմովը այժմ համաձայն է ոչ միայն հազար ոտքլին վճարել, ոչ միայն Դարչոյին ստիպում է վերադառնալ Կեկելի մոտ, նա պատրաստ է նույնիսկ ավելին տալ, միայն թե փաստաթուղթը ձեռքնե՛րին՝ դիմակազերծ

շանձն իրեն, միայն թե ողջ քաղաքը շիմանա, որ ինքը խաբեբա է, շարատավորեն ռազմիվճ վաճառականի իր անունը:

Այժմ,— ցույց է տալիս Ֆիլմը,— արդեն Պեպոն շի համաձայնվում հաշտվելու Նա դուրս է անում և Դարչոյին՝ Կեկեկի փեսային, և իրեն՝ Ջիմզիմովին, Նա ուզում է հասարակության առաջ, դատարանում ապացուցել, որ Ջիմզիմովն ուզում էր գողանալ քրոջ օժիտը: Եվ նա գնում է դատարան: Եվ այնտեղ էլ սոսկալի պարտութուն է կրում: Ջիմզիմովը կաշառք էր տվել և ստացադիրը փոխել էին: Պեպոյին մեղադրում են կեղծիքի մեջ, և նա բանտ է ընկնում: Բայց պայծարը շարունակվում է: Պեպոյի ընկերները սուլում են Ջիմզիմովին շուկայում և ի պատիվ Պեպոյի ցույց են կազմակերպում բանտի պարիսպների մոտ: Պեպոն և իր ընկերները, վերջ ի վերջո, ավելի ուժեղ դուրս եկան, քան Ջիմզիմովը: Պեպոն հանգիստ է քրոջ համար ևս: Քույրը մանր վաճառականի կին չէր դարձել, Կեկեկը սիրելով ամուսնանում է Պեպոյի ընկերոջ՝ Կակուլիի հետ, նույնպիսի աղքատ, բայց ազնիվ մարդու հետ, ինչպես Պեպոն էր:

Հրաշյա Ներսիսյանը և ռեժիսոր Զ. Բեկնազարյանը պետք է ճշտեն, թե ինչպիսին պետք է լինեն Պեպոյի կերպարը Ֆիլմում: Զէ՛ որ այժմ Պեպոն ավելի ակտիվ էր դարձել: Նրա մեջ արդեն ծնվում է, թեև նախ, բայց հեղափոխականը, երբ նա Ջիմզիմովին դուրս է անում իր կացարանից: Սա մի մարդ է, որ ակտիվ պայծար է սկսում Ջիմզիմովի դեմ: Պեպոն ա՛յն մարդը չէ, որի մեջ դեռևս ապրում է անցյալի նահապետական հարաբերութունների պատրանքը: Նա մի մարդ է, որի մեջ արդեն զգացվում են ապագայի առկայծումները:

Հակառակ բնական տրագիդիայի, Հրաշյա Ներսիսյանը ցույց է տալիս Պեպոյի նոր կերպարը: Նա այլ իմաստավորում է տալիս կերպարին: Դրամը վերադարձնելուց հրաժարվելը ամպրոպի նման ճայթում է Պեպոյի գլխին, այն պատկերմամբ, որ արմատավորվել էր բեմի վրա: Զէ՛ որ դա հակառակ էր սահմանված ա՛յն պատկերացմանը, որին մանկուց սովոր էր Պեպոն: Նա կարող էր ամեն ինչ սպասել, բայց ոչ Ջիմզիմովի խաբեբայութունը: Պեպոյին, ինչպես և նրա հորը՝ դրամը Ջիմզիմովի մոտ թողնելն ավելի ապահով էր թվում, քան իր տանը: Դրա համար էլ անխռով և ուրախ էր Պեպոն մինչև Ջիմզիմովին հանդիպելը:

Ֆիլմում Պեպոն հենց սկզբից էլ տխուր է: Բուրճն ուրախ են Կեկեկի նշանդրեքին: Բերկրանքի ժպիտ կա նույնիսկ մշտապես տրտում մոր դեմքին: Պեպոն չէ է ժպտում: Բայց, ընտանիքի և

նրա բարեկամների համար այդ ուրախ օրը Պեպոյի դեմքի ժպիտը տրտմութեան ժպիտ է։ Չի հավատում Պեպոն քրոջ բախտավորութեանը։ Թախծոտ այդ ժպիտը չի իշխում Պեպոյի դեմքից նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ընկերների պահանջով պարտւմ է նա. պարտւմ է այնպես, ինչպես ընդունակ է պարել մի մարդ, որ հազվադէպ է ուրախ օր ունենում։ Դեռևս ոչինչ չի ասել Պեպոն, դեռ ոչ մի բան չի արել, որից երևար, թե այդ մարդն ընդունակ է ըմբոստանալ սոցիալական կարգի անիրավութեան դեմ, բայց թախիծն արդեն Պեպոյին առանձնացնում է շրջապատող միջավայրից։

Այդ թախծոտ ժպիտը շատ բան է ասում։ Պեպոն ավելին գիտե, քան նրա ընկերները։ Նա ավելի, քան մայրը, հասկացել ու ճանաչել է այն աշխարհը, ուր նա ապրում է։ Նա չունի այլ ժամանակներում ապրած հոր պատրանքները։

Կյանքի ճանաչողութունը, պատրանքներ չունենալը Հրայրա Ներսիսյանին հնարավորութիւն են տալիս բոլորովին նոր ձևով ցույց տալ Պեպոյի և Զիմզիմովի հարաբերութիւնները։ Ամեն մի նոր պատկերում խորացնելով Պեպոյի կերպարը, բացելով նրա բնավորութեան հոգեբանական նոր ու նոր նրբերանգները, Հրայրա Ներսիսյանը, սակայն, չի մոռանում գլխավորը, այն, ինչ նրա համոզմամբ ընկած է Պեպոյի բոլոր արարքների հիմքում, որոշում է նրա վերաբերմունքը դեպի մարդը։

Նշանակված է հարսանիքի օրը։ Հարսանիքի ժամանակ փեսացուին պետք է տրվի դրամը՝ օժիտը։ Պեպոն գալիս է Զիմզիմովի մեծ, եմբռնական տիպի խանութը։ Նա եկել է քրոջ օժիտի համար, այն հազար ռուբլու, որ հայրը պահ է տվել վաճառականին։

— Իսկ բարա՞թը, — հետաքրքրվում է Զիմզիմովը։

Բայց բարաթը չկա և Զիմզիմովն իսկույն գլխի է ընկնում, որ կարող է պարտքը շտալ։ Նա Պեպոյի առաջ արագ թերթում է հաշվեմատյանը։

— Տեսնո՞ւմ իս դավթրումն էլ չկա դրած։ Չկա՛, չկա՛ ու չկա՛։

— Բա քո սրտի՛ դավթրումն էլ չկա՞։

Պեպոն՝ Հրայրա Ներսիսյանի կատարմամբ, հարց չի տալիս։ Նա չի հարցնում։ Նա մեղադրում է։ Նա խնդրող չէ, այլ դատախազ։ Նա արդեն չի պաշտպանում իր ընտանիքը, չի ուզում փրկել քրոջ օժիտը, աղերսելով ստանալ հազար ռուբլին խարդախ վաճառականից։ Պեպոն հարձակվում է, նա մերկացնում է Զիմզիմովի խաբերալութիւնը։ Ներքնապես նա արդեն պատրաստ էր

դրան, ընայած Զիմզիմովի խաբեբայությանը չէր սպասում այդ պահին, երբ եկել էր քրոջ փողն ստանալու Զէ՝ որ նա ոչ մի պատրանք չունի Զիմզիմովի և այն աշխարհի մասին, ուր ապրում է։ Խանութում Պեպոն մեղադրում էր, իսկ Զիմզիմովի տանը, ուր մեծ թվով հյուրեր կային, Պեպոն դալիս է պատժելու վաճառականին։ Պարզ հազված, մենակ՝ թշնամիների մեջ, այս ալ այն կողմ հրելով ծառաներին, որոնք փորձում էին փակել նրա ճանապարհը, նա՝ աղքատ մարդը, և՛ ուժեղ, և՛ մեծ, և՛ բարձր է Զիմզիմովից ու նրա հյուրերից։

Նվաճա Պեպոն նորից ժպտում է։ Բայց դա արդեն տրամաբյան ժպիտ չէ։ Դա արդեն իսկապես ուրախ, երջանիկ մարդու ժպիտ է։ Այդպես ժպտում է Պեպոն բանտում, երբ լսում է փողոցով անցնող ընկերների խոսքը, երբ տեսնում է ի պատիվ իրեն ընկերների բաց թողած աղավաղվածները։

Բանտում այդպես ուրախ կարող է լինել այն մարդը միայն, որը հավատում է իր ազատությանը։

Պեպոն Հրաչյա Ներսիսյանի մեկնաբանությամբ, ոչ միայն բարոյապես է գերազանցում Զիմզիմովին։ Նա ուժեղ է Զիմզիմովից։ Ուժեղ է, որովհետև նրանն է ոչ թե արդեն ապրած վերջացած անցյալը, այլ նոր ծնվող ապագան։ Դեպի անցյալը նայող կերպարից, նահապետական ժամանակների մաքրությունը իդեալականացնող մարդուց, Պեպոն՝ Հրաչյա Ներսիսյանի մեկնաբանությամբ, դարձել է ապագային, նայող և պայքարի կոչող կերպար։

Պիեսում ալ սցենարում Պեպոյի և Զիմզիմովի կերպարները հակադրվում են։ Նվ գերասան Ներսիսյանին պետք է հակադրվեր նույնպիսի մեծ ստեղծագործական ուժի և գեղարվեստական անկեղծության գերասան։ Հենց այդպիսին էր Ավետ Ավետիսյանը՝ Զիմզիմովի դերում։

Զիմզիմովի մտնումներտալ, դետալ առ դետալ մշակված կերպարը Ավետ Ավետիսյանի կատարմամբ Հայաստանի կինեմատոգրաֆիայի գերասանական մեծ հաջողություններից մեկն է։ Ֆիլմի սկզբում Զիմզիմովը ծնունդ առնող գիշատիչ կապիտալիզմի մարմնավորումն է։ Արդեն հաջորդ էպիզոդներում, ընայած ֆիլմում ըստ սյուժեի շատ աննշան ժամանակ է անցել, Ավետ Ավետիսյան—Զիմզիմովը արդեն խոշոր դրամատիկ է, որը գիտե իր գինը և համոզված է իր անսասան հզորության մեջ։

Վերջապես, ֆիլմի երկրորդ կեսում Ավետ Ավետիսյանը ցույց է տալիս ավերված, իր «վեհությունը» կորցրած Զիմզիմովին։ Հարկ չկա ասելու, որ նման բարդ դերակատարումն արտիստից պահան-

շում էր բացառիկ վարպետութիւն։ Եվ դրա հետ միասին Զիմզի-
մովի կերպարը միանգամայն օրինաշարի էր, չէր հակասում Գաբ-
րիել Սունդուկյանի հիմնական մտահղացմանը։ Նրա պիեսը հնա-
րավորութիւն էր տալիս և ռեժիսորին, և դերասանին՝ Զիմզիմո-
վին ցույց տալ հենց այնպիսին, ինչպիսին ցույց է տրված ֆիլմում։

Դա պոլեմիկա չէր պիեսի հեղինակ Գաբրիել Սունդուկյանի
հետ։ Եթե դա այդպես լիներ, ապա ֆիլմում չէր հաջողվի ստեղծել
Պեպոյի և Զիմզիմովի ավարտված, ամբողջական կերպարները։
Ռեժիսորն ու դերասանները ֆիլմում պոլեմիկա են մղում ոչ թե
պիեսի հեղինակի, այլ միայն պահպանված բնական պրակտի-
կայի հետ։ Պիեսը հնարավորութիւն էր տալիս զլխավոր հերոս-
ների կերպարները մեկնաբանել այնպես, ինչպես մեկնաբանված
են ֆիլմում։ Դա նոր էր և միևնույն ժամանակ գեղարվեստորեն
ճշմարտացի։

Երբ ֆիլմը էկրան հանվեց, քիչ շնչան քննադատական դիտո-
ղութիւններ և՛ կինոնկարի, և՛ հատկապես Պեպոյի կերպարի մեկ-
նաբանման մասին։ Թատերական տրագիցիայի կողմնակիցները
դժգոհ էին, բայց նրանք էլ էին խոստովանում, որ Պեպոյի և Զիմ-
զիմովի կերպարները ամբողջական և ավարտված կերպարներ են։

«Պեպո» ֆիլմը էկրան հանվեց 1935 թվականի սկզբին։ «Պե-
պոյի» առաջին ցուցադրումից ավելի քան տասը տարի հետո, ֆիլմը
Հայաստանում նորից էկրան հանվեց, բայց նոր հանդիսականին
այն հնացած շթվաց։ Նկարը դիմացել էր ժամանակի քննութիւնը։
Նույն մարդիկ, որ տեսել էին կինոնկարն առաջ, չէին կարող շնկա-
տել, որ կենտրոնական հերոսների մեկնաբանութիւնն այլևս չէր
զարմացնում նորութիւն։ Դա տրագիցիան էր դարձել նաև թատ-
րոնում։

Դրա մեջ էր կինոարվեստի իսկական ստեղծագործութիւն
ուժը։

«Պեպո» ֆիլմի ստեղծման հաջողութիւնը ռեժիսոր Բեկնա-
դարյանի հետ կիսում էին ոչ միայն թատրոնի ու կինոյի մեծատա-
ղանդ դերասաններ Հրաչյա Ներսիսյանն ու Ավետ Ավետիսյանը։
«Պեպո» ֆիլմում, ինչպես տշ մի ուրիշ ֆիլմում, օրգանապես զու-
գակցվում էին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի մյուս դերա-
սանների բարձր ռեալիստական վարպետութիւնը և բնադրող ռե-
ժիսորն ու սցենարի հեղինակ Հ. Բեկնազարյանի կինեմատոգրա-
ֆիական կուլտուրան։ Այդ ֆիլմը մեծ հաջողութիւն էր Սունդուկ-
յանի թատրոնի ավագագույն դերասան Գրիգոր Ավետյանի հա-

մար, որ բացառիկ վարպետությամբ ստեղծել էր ծերունի Գիքոյի մեղմ ու գունեղ կերպարը: Դա հաջողությունն էր և Հասմիկի, որ էկրանի վրա մարմնավորել էր տառապող մոր վեհաշուք կերպարը: Դա նաև Հ. Խաչանյանի հաջողությունն էր, որ մեծագույն ճշտությամբ կերտել էր շնչին վաճառական Դարչոյի կերպարը, որի համար սերը, ամուսնությունն ու օժիտը անբաժանելի են: Դա Պեպոյի հավատարիմ ընկերոջ՝ կենսախինդ Կակուլիի կերպարի փայլուն կատարող Դ. Մալյանի հաջողությունն էր նաև Դա հայկինոյի ստուդիայի դերասանուհի Տատյանա Մախմուրյանի հաջողությունն էր, որի անկեղծ խաղը և արտաքին հմայքը օգնել էին էկրանի վրա դրոշմել հայ աղջկա մաքուր և հուզիչ կերպարներից մեկը:

Վերջապես «Պեպո» Ֆիլմի ստեղծման ծառայությունը բեմադրող և սցենարիստ Բեկնազարյանի հետ կիսում էր աճյա տարիներին երիտասարդ կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանը: Դա նրա առաջին աշխատանքն էր կինոյում: Նրա երաժշտությունը արտակարգ գունեղ էր, որը միանգամայն ներգաշնակում էր ողջ կինոնկարի գունեղ բովանդակությանը:

«Պեպո» Ֆիլմի նկարահանումը ուշադրավ էր ոչ միայն իբրեկլասիկ պիեսի նոր ընթերցում, այլ իբրև թատերական երկի էկրանավորման փայլուն լուծում, որը զրական երկին տվել էր նոր արվեստի հսկայական հնարավորություններին համապատասխանող հնչողություն: Հայաստանի կինեմատոգրաֆիան իր զարգացման զրեթե տասը տարվա համար շրջանում ներծծել և իր օրենքներին համապատասխան կերպափոխել էր հայ թատերական արվեստի տրագիգիան: Իսկ հայ կերպարվեստը քիչ էր զգացվում «Հայկինոյի» Ֆիլմերում: Եվ եթե կարելի է խոսել հայկական կինեմատոգրաֆիայում կերպարվեստի տրագիգիայի մասին, ապա ավելի շուտ՝ բացասական իմաստով: Իրականության լուսանկարչական վերարտադրությունից չբարձրացող նախառնույցիոն որոշ նկարիչների առավել թույլ կողմերը իրենց անմիջական շարունակությունն էին դնում «Հայկինոյի» գեղարվեստական Ֆիլմերի մեծ մասի կերպարվեստային մեկնաբանության մեջ: Իսկ մի քանի Ֆիլմերում օպերատորների փայլուն աշխատանքը (Ն. Անոշենկո՝ «Խափուլ», Գալպերին՝ «Տունը հրաբխի վրա» և ռեժիսոր Պ. Բարխուդարյանի հետ աշխատող մի քանի ուրիշները) հեռու էր հայկական կերպարվեստի ազգային կուլտուրայից:

«Պեպո» Ֆիլմի կերպարվեստի կուլտուրան՝ հակառակ նախորդ կինոնկարների՝ շատ բարձր էր: Եվ դա արդյունք էր կադրի

բովանդակության փայլուն արտահայտչականության, սովետական կինեմատոգրաֆիայի լավագույն օպերատորներից մեկի՝ Դ. Ֆելդ-մանի աշխատանքի։ Ֆիլմի ռեժիսոր Հ. Բեկմազարյանը հարստացրել էր կինոնկարը, օգտագործելով թիֆլիսցի հայ նկարիչ Վանո Խոջաբեկյանի գեղարվեստական ժառանգությունը։ Իրենց հումորի սրությամբ շատ հետաքրքիր բազմաթիվ նկարներ վառ կերպով արտացոլում էին հին Քիֆլիսի անցյալի գիրկը զնացող՝ բազմազան, արտակարգ հարուստ աշխարհը։

Ֆիլմի կադրերից և ոչ մեկը Վ. Խոջաբեկյանի նկարների պատճենավորումը չէր։ Եվ ֆիլմի բազմաթիվ կերպարներից և տշ մեկը անմիջապես չի փոխառնված հիանալի նկարչից։ Բայց Վ. Խոջաբեկյանի նկարների աշխարհը օրգանապես մտել է կինոյի մեջ, դարձել ֆիլմի սեփականությունը։ Եվ դա արտակարգ կերպով հարստացրել է ֆիլմի կերպարվեստը։ Գարրիկ Սունդուկյանի հերոսները օրգանապես մերվում են նրա կրտսեր ժամանակակից Վ. Խոջաբեկյանի աշխարհին։

Անպիսի ֆիլմի, ինչպիսին «Պեպոն» էր, հրևան դալը վառ կերպով վկայում էր կոմունիստական պարտիայի և սովետական կառավարության գլխավորությամբ սոցիալիստական հասարակություն կառուցող ժողովրդի կուլտուրայի և արվեստի աննախընթաց վերելքը։

Հայաստանի կինեմատոգրաֆիայի նախորդ էտապում և առավել ևս՝ ռեսպուբլիկայում սովետական կարգեր հաստատելու առաջին տարիներին, այնպիսի ֆիլմի ասպարեզ գալը, ինչպիսին «Պեպոն» էր՝ անհնար էր։ «Պեպո» ֆիլմը իրենով նշանավորում էր ազգային արվեստի հասունությունը, — նկարը մտավ սովետական կինոկլասիկայի տսկե ֆոնդը։

ԱՌԱՋԻՆ ՀՆՁՈՒՆԱՅԻՆ ՖԻԼՄԸ

Սոնդուկյանը իր «Պեպոյի» հիմքում դրել է միայն մի դեպք. այն՝ թե ինչպես Զիմզիմովը փորձում է յուրացնել ուրիշի փողերը։ Սակայն, լինելով մեծ գրող, նա կարողացել է այդ մի դեպքից խոշոր ընդհանրացումներ անել, մի ամբողջ աշխարհ բաց անել։ Պեպոն թեև դեռևս հըք չի տեսնում, բայց արդեն չի կարողանում հանդուրժել զիմզիմովների իշխանությունը։ Իսկ նա, ով արտասանել է «Ա»-ն, կարտասանի և «Բ»-ն։ Պատմությունը ցույց տվեց, որ Պեպոյի և Կակուլու սերունդները՝ անդրկովկասյան պրոլետարիան ու աղքատ գյուղացիները կարողացան ամբողջ ձայնով ալտասանել դասակարգային այբուբենի մնացած բոլոր տառերը։

Այսպիսով, պիեսի թեման ցույց է տալիս, թե ինչպես քաղաքի աղքատ դասի ներկայացուցիչը, բուրժուական իրականության հետ բախվելիս, ազատագրվում է իշխող դասակարգի գաղափարական ազդեցությունից և իբրև պրոլետարիատ՝ դառնում է բուրժուազիայի գերեզմանափորը։

Դրա մեջ է պիեսի սոցիալական արժեքը, և դրա վրա էլ դրվել է շեշտը՝ սցենարի մշակման ժամանակ։ Սոնդուկյանի «Պեպոն», իր սոցիալական բացառիկ արժանիքներով՝ շնորհակալ նյութ դարձավ կինոնկարի համար։

Ավելի ցայտուն պետք էր ցույց տալ, որ Պեպոյի պարտությունը հասարակական հարաբերությունների պարտություն էր, հարաբերությունների, որոնք չէին ընդունել դասակարգային խիստ հակասությունների սուր բնույթ, պետք էր ցույց տալ մարդկանց պատրանքների, ծրագրերի պարտությունը... Մենք մի կողմ թողինք Պեպոյի բարոյական հաղթանակի լեզենդը։ Խորապես սխալ կլինե՞ր՝ այդ բախումների հետևանքով Պեպոյին դարձնել հետևողական մարքսիստ և նրա բերանը դնել գիտակից պրոլետարիատի քաղաքական լոզունգներ։ Հենց այստեղ էլ պետք էր պահպանել շափի զգացումը։ Պեպոն մնացել է փակուղու միջ,

նա ելք չի գտնում: Դրանից նկարը ոչինչ չի կորցնում, այլ միայն շահում է: Ֆիլմի պերսոնաժներից ոչ մեկը չի կարող պատասխանել «ի՞նչ ամենչ» հարցին. դրանց փոխարեն միանգամայն պարզ ու կարուկ կպատասխանի հանդիսասրահը:

Սցենարը մշակելիս ես ոչ այնքան պիեսը փոփոխելու գիծ էի տալիս, որքան աշխատում էի ավելի ու ավելի խորացնել այն: Սա չրացնում էի այն մասերը, ուր հեղինակը կանգ էր առել կեն- ճանապարհին: Աշխատում էի առավելագույն շահով սրել Ջիմզի- մովի և Պեպոյի միջև ձեռած դասակարգային հակասությունները, ավելի ևս ընդգծել Պեպոյի ներքին պայքարի արտահայտությունը և դրա վրա դնել ֆիլմի հիմնական շեշտը:

Հայ գրականության հետ ուսումնականության լայն ծա- նոթության սկիզբը կապված է 1916 թվականի հետ, երբ Մ. Գոր- կու նախաձեռնությամբ լույս ընծայվեց հայ գրականության հան- րածանոթ ժողովածուն, որում իր տեղն էր գտել և «Պեպոն»:

Սովետականի գրական գործունեության ծաղկում շրջանը անց- յալ դարի 70-ական թվականներն էին: «Նաթարալա» և «Էլի մեկ զոհ» իր առաջին պիեսներում Սովետականը հանդես է գալիս որ- պես կենցաղագիր՝ իր սյուժեն վերցնելով հայ վաճառականների կյանքից: Շուտով, սակայն, նրա ստեղծագործության հասարա- կական նշանակությունն ու սրությունը դուրս է գալիս ընտանե- կան կոմեդիաների շրջանակներից, «Պեպոյում» Սովետականի ստեղծագործությունը հասնում է սոցիալական խոշորագույն ընդ- հանրացումների:

Սովետականի «Պեպոն» գրված է 1870 թվականին և առաջին անգամ ներկայացվել է Թիֆլիսում՝ 1871 թվականին: Բայց մինչև օրս էլ չի իջնում մեր բեմերից: Պիեսի կենսոճականությունը պայ- մանավորված է նրա ժողովրդական բնույթով: Ամեն ինչ, սկսած լեզվից մինչև կերպարները, սուր կատակներից մինչև բարկության որոտումները, որ հզոր ալիքով անցնում են պիեսով մեկ, ամեն ինչ վերցրած է ժողովրդի միջից և վերադարձրած նրան էկրանի միջոցով՝ ձգտելով հասկանալի, միանգամայն հագեցված և դա- սակարգայնորեն ընդհանրացված կերպարներով կենցաղային սյուժեն բարձրացնել մինչև սոցիալական կոմեդիայի մակարդակը:

Դրամը պիեսի լեյտմոտիվն է: Փողի համար ստուրկ են դառ- նում, դժոխային աշխատանք են կատարում, փողի համար ամուս- նանում են ու բաժանվում, փողի համար ստորոթյուն են կատա- րում, գնում են շքանշաններ ու մեդալներ, աստիճաններ ու բա- րիքներ:

Հարուստների փառն ամբարտաձանությանը, իշխանության առաջ նրանց քծնանքին հակադրված է ուրախ աշխատանքը, սրամիտ կենսունակությունը և ընկերակաճ ամուր կապը ձկնորսների, արհեստավորների միջև։ Այստեղ դրամը կորցնում է իր հրապույրը և դառնում զավեշտի առարկա։

Դասակարգային բողոքի կրողը պիեսում կինտոյի հավաքական կերպարն է, որ դուրս է բերված Պեպոյի, նրա բարեկամ Կակուլիի և դրանց հավատարիմ ընկերների անձնավորումով։ Պեպոն, որ «տան մեծի» պարտականությունն է կատարում դեռևս պիեսի սկզբում հետևում է իր ընտանիքի տրագիցիաներին, որը ձգտում է քաղքենական բարօրություն։ Իսկական կինտոյի, արհեստավորի և ապագա պրոլետարի մարմնացումն ընդհանրացված է ճարպիկ, դուրբարորոք, անսահմանորեն համարձակ և նվիրված բարեկամի՝ ընկերոջ — Կակուլիի մեջ։ Դա ժողովրդի ներկայացուցիչն է, որը մեծապիտանական ճնշման դարաշրջանում պահպանել է ազգային կենսուրախության կենդանի, հեղինակալի մտքի ու բողոքի ոգին։

Դժվար խնդիր էր դրված սցենարիստի առջև։ Հարկավոր էր հաղթահարել հեղինակի դասակարգային սահմանափակվածությունը, առանց, սակայն, խեղաթյուրելու երկն իր ամբողջության մեջ։ Հարկավոր էր ցույց տալ դարաշրջանը, կենցաղը և բարքերը՝ Սոմոգուկյանի վարպետության ողջ հյուսիսությունամբ և գունդությունամբ, բայց և առանց հիացմունքի ու իդեալականացման։ Գրական երկը էկրանում ցույց տալու գլխավոր խնդիրն է՝ այդ երկի հիմնական գաղափարը տեղ հասցնել, կինտոյի միջոցներով ընդլայնել թատրոնի սահմանները։ Պահպանել հիմնական կերպարները, բնավորությունները, դրությունները, սյուժետային գծերը, սակայն այդ ամենը նոր տեսանկյունից։ Մեզ, սովետական նոր մարդկանց միանգամայն համահունչում գործ տեղեղծել, առանց, սակայն «գաղափարական» ճակատային ավելորդությունների, առանց խրատների ու ռեզանյորությունների։ Մենք ստիպված եղանք բավականաչափ լայնացնել նյութի շրջանակները։ Ինքը, Սոմոգուկյանը, հաշվի առնելով այն ժամանակվա թատրոնի տեխնիկական թույլ հնարավորությունները, հավանորեն սաստիկ սահմանափակել է իրեն։ Այսպես, գործողության տեղը միմիայն Պեպոյի տունն է և Զիմֆիմովի տունը, իսկ մի շարք դեպքեր ու անձնավորություններ դուրս են բեմից (Եշանադրությունը, ձկնորսությունը, Նաթեյի ջանքերը՝ Դարչոյին մի այլ աղջկա հետ նշանդրելը, Դարչոյի հետ եղած տեսարանները, դատարանը, պարահանդեսը և այլն)։ Այս բոլորը հանդիսականը պիեսում չի տեսնում, միայն լսում է դրանց մասին,

Տինչդեռ սցենարում այդ ամբողջը կա, որը և նշանակալից շափով հարստացնում ու բազմակողմանի է դարձնում ֆիլմը: Սունդուկյանը կարողացել է Թիֆլիսի գունդությունը տալ հյութեղ խոսքի և կեն-
ցադի միջոցով: Այնինչ սցենարիստը աշխատել է ընդլայնել հին
Թիֆլիսի պատկերը՝ իր փողոցներով, բակերով, շուկաներով, գիմե-
տներով և այլն:

Սունդուկյանը պիես է գրել, իսկ մենք պետք է ֆիլմ ստեղ-
ծենք: Պիեսը սքանչելի է, բայց նա գրական երկ է, ուր գեղարվես-
տական կերպարը կառուցվում է խոսքի միջոցով, խոսքն է, որ աշ-
տեղ առաջատար դեր է խաղում արտահայտության միջոցների ընդ-
հանուր կոմպլեքսի մեջ: Մենք խոշորագույն սխալ կատարած կլի-
նեինք, եթե սահմանափակվեինք միայն պիեսի նյութով:

Կինոյի համար քիչ բան էր տալիս պիեսը: Ձգտելով այն բա-
նին, որ սյուժեին մաքսիմալ գործողություն հաղորդվի՝ մենք խո-
տափսոսանքով ստիպված էինք հանել մի շարք սքանչելի մենախո-
սություններ: Միևնույն ժամանակ՝ դրամատուրգիական լարվածու-
թյունը և կոմպոզիցիոն ամբողջականությունն ապահովելու համար
մենք ստիպված էինք սյուժետային փոփոխություններ մտցնել:
Դրամայի կենտրոնում Ձիմզիմովի ստորագրած մուրհակի կորուս-
տն է, որով նա պարտավորվում է Պեպոյին վճարել հազար ուսու-
լու իր պարտքը: Ըստ պիեսի՝ այդ մուրհակը, Պեպոյի ազգականնե-
րից մեկը, հին ձեռագրերի հետ տանում է Մոսկվա, հետագայում
գտնում իր թղթերի մեջ և ետ վերադարձնում: Այդ ազգականը զուտ
պատահական դեր է խաղում պիեսում, դրա համար էլ հնարավոր
չէր նրան մտցնել սցենարի մեջ: Երկար մենք մտածում էինք, թե
խնդիրն արդարացնենք մուրհակի կորուստը: Մեզ օգնության հա-
սամ վիկտոր Եկլովսկին, որ հրավառությամբ պես փայլուն երևա-
կալություն ունի հնարանքների մեջ: Պեպոյի մայրը, ինչպես և մանն
մի հայ կին, իր բոլոր ազատ ժամանակները կամ գուլպա էր հյու-
սում, կամ շալ և այլն: Եկլովսկին առաջարկեց, որ Ձիմզիմովի
այդ պարտամուրհակի վրա նա կծկի իր թելերը: Դա շատ սրամիտ
առաջարկ էր, և մենք, իհարկե, մեծ շնորհակալությամբ ընդունե-
ցինք այն: Կծիկը շարունակ պտտվում էր հանդիսատեսի աչքերի
առջև, և ոչ ոք չէր եմթագրում, որ հենց դրա մեջ էլ գտնվում է
պարտամուրհակը:

Նման շատ հնարանքների և ներմուծված նոր էպիզոդների
հետևանքով (բաղնիք, շուկա, Կենդեցի և այլն) էապես փոխվեց
երկի կառուցվածքը, առանձին էպիզոդների տեսակարար կշիռը և
նրանց փոխհարաբերությունը:

«Պեպոյի» նկարահանմանը ես անցա՝ ղինված իմ անցյալ ֆիլմերում թույլ տված սխալների գիտակցութեամբ: «Պեպոյում» աշխատել եմ ճշմարտացի կերպով պատկերել դարաշրջանի կոլորիտը: 1934 թ. Թափառելով Թիֆլիսի փողոցներում ես աշխատում էի պատկերացնել 60-ական թվականների քաղաքը: Մտովին տեսնում էի նրա աղմկոտ, առօրյա իրարանցումը: Լսում էի կինոտոների սրամիտ, ուրախ խոսակցութիւնը: Պարզ ու որոշ տեսնում էի ես 1860 թվականի քաղաքը, սակայն դրա հետ միաժամանակ՝ ժամանակակից մարդու աչքերով նայում էի դեպքերին, մարդկանց բնավորութիւններին ու արարքներին:

Քննադատական այս մոտեցումը դարաշրջանին, և դրան ավելացրած նյութի բազմակողմանի ու խորը ուսումնասիրումը հետըզհետե ինձ մոտեցրին կռնկրեա իրականութեանը, ավելի ու ավելի պարզելով նրա հակասութիւնները: Ահա այդ ամենով պայմանավորվեց բնագործիւյան գեղարվեստականութիւնը:

Պատմական ֆիլմ բնագործը արվեստագետը գերի շարժի դառնա իր արտացոլած դարաշրջանին: Նրա նպատակը պետք է լինի լինելու այն հիմնական նյութը, որով կարողանա բացահայտել դարաշրջանը և ցույց տա այն պրոգնոստիկ գաղափարները, որոնք առաջ էին մղում մարդկային հասարակութեանը:

«Պեպոյն» իմ առաջին հնչունային նկարն է: Այդ նկարում ես հարկադրված փղա հնչունագրութեան մեթոդի մեջ ընտրութիւն կատարելու Այդ ժամանակները դեռևս վեճեր էին գնում Շորինի և Տազերի հնչունագրութեան մեթոդների որակի մասին: Կինոաշխատողները դեռևս շուռնին մի ընդհանուր կարծիք, դրա համար էլ մենք ստիպված էինք երկու սխալմով էլ բազմաթիւ հնչունագրութիւններ անել: Այդ աշխատանքի ընթացքում մենք համոզվեցինք, որ կովկասյան երաժշտական գործիքները՝ թառը, քլամանչան, դուդուկը ավելի հյութեղ են հնչում Տազերի գրանցման ինտենսիւ մեթոդով: Այդպես էլ տրոշեցինք կանգ առնել գրանցման այդ մեթոդի վրա:

Նկարահանմանը մասնակցողներին կազմի ընտրութեան վրա լուրջ ու երկար կանգ առանք: Սովետական կինեմատոգրաֆիայի լավագոյն օպերատորներից մեկի՝ Գ. Մ. Ֆելդմանի հետ համակարծիք էինք բոլոր հարցերում:

Ընդգծելով ժամասացութեան շքեղութիւնը, հանդիսավորութիւնը, «քաղցր» երգեցողութեան բարեկերպութիւնը, մենք պետք է եկեղեցու միատիկան դիմակաղերծ անեինք հենց եկեղեցու ներսում ծնունդ առած նողկալի բամբասանքով, որ այնպիսի արագու-

թյամբ տարածվում էր՝ բնութագրելով «հասարակական կարծիքի» շարախնդությունը: Ոչ թե ծաղր եկեղեցու հասցեին, այլ նրա սկզբ-բունքային բացասումը, հավատացյալների կեղծ բարեպաշտության դիմադրեծումը:

Կոմպոզիտոր Արամ խաչատրյանի հետ միասին մենք բացա-ռիկ ուշադրության առանք ֆիլմի երաժշտության հարցը: Նախ և առաջ նպատակ դրինք սովետական հանդիսատեսին գոնե մի փոքր ծանոթացնել երաժշտական այն կուլտուրայի հետ, որ դարերի ըն-թացքում ստեղծել են հայ ժողովրդական մասսաները: Հատկապես մենք որոշեցինք օգտագործել հայ հանճարեղ գուսան Սայաթ-Նո-վայի սքանչելի երգերը: Մենք ընտրեցինք այն եղանակները, որոնք կկարողանային կապվել նկարի բովանդակության հետ, հարկ եղած էմոցիոնալ գոմեավորումը կմտցնեին, կծուլվեին, ուրիշի հետ, ինչ-պես կադրերի ներքին շարժման, նույնպես և մոնտաժի ուրիշի հետ: Մենք խոշոր նշանակություն էինք տալիս երաժշտական-հնչյունա-յին և պլաստիկ ուրիշի միասնությանը, այն համարելով հնչունա-յին ֆիլմի հիմնական կողմը:

Առանձին գոհունակությամբ պետք է նշեմ, որ տաղանդավոր կոմպոզիտոր Արամ խաչատրյանի գրած երաժշտությունը իր ռեզու-ծուլվելով ժողովրդական մեղեդիների հետ, հարստացրեց նրանց:

Որպես իսկական արվեստագետ՝ նա չբավարարվեց իր գրա-ծով, այլ շարունակում էր ռեզուլտած աշխատել երաժշտության բո-վանդակության և պատկերավոր նյութի միասնության վրա: Եվ միայն Պեպուլի երգի յոթերորդ տարբերակը բավարարեց նրան:

Առաջին հնչունային ֆիլմի նկարահանման ժամանակ մենք բախվեցինք ևս մի դժվարության հետ: Այդ ժամանակները դեռևս դիսկոսիաներ էին տեղի ունենում, թե ո՞րն է ավելի արտահայտիչ՝ սինխրոն նկարահանումը, թե՛ նկարահանումը՝ հետագա հնչունա-գրությամբ: Խոշոր դժվարություններ էին սպասվում բազմազան հնչուններ ձայնագրելու կապակցությամբ, հատկապես շուկայում ուր, ընդհանուր աղմուկի ֆոնի վրա պետք է լսվեին առանձին ձայներ՝ «դուլի-յաբլուկի», «ոհրա», «ոհրա», «կրասնի կակ տվայի շոկի», «արբուզ», «գագրանիլնի ուզլի», չորնի, չորնի, կակ դլադա դե-վուշկա»: Եվ այդ ամբողջ աղմուկն ու աղաղակը պետք է խլացվեր շուկայի միջով անցնող զինվորական փողային նվագախմբի քայ-լերով: Զայնից: Եստ դժվար էր հնչունային այդ ամբողջ կոլորիտը տալ վերագրանցման մեթոդի բացակայության պայմաններում: Հնչունի փայլումն վարպետ, կոնսուլտանտ Բուկի և հնչունային

օպերատոր Պիսարևի հետ երկար խորհրդակցելուց հետո որոշեցինք ամբողջ նկարը սինխրոն նկարահանել:

Շուտով համոզվեցինք, որ սինխրոն նկարահանումն ամենալավ ձևն է հնչունային նկարների համար: Առաջինը՝ այդ դեպքում ձայնը չի կտրվում, ինչպես դա լինում է տոնաձևության դեպքում, կախված է ակուստիկայի տվյալներից: Երկրորդ՝ պահպանվում են դերասանի խաղի հուզականությունն ու պարզորոշությունը, մի բան, որ սովորաբար չի լինում հետագա հնչունագրության ժամանակ, երբ դերասանը ավելի շուտ ստիպված է հետևել բառերի արտաբերմանը, որպեսզի նրանք ճիշտ համընկնեն ձայնին, քան արտահայտչականությանը: Նույնիսկ իդեալական հնչունագրության դեպքում էլ կիսով չափ իշխում է հնչունային կերպարի որակը: Եվ, վերջապես, մոնտաժի ընթացքում շատ ավելի հեշտանում և արագանում է աշխատանքը:

Փուռ գետի, շուկայի, պարահանդեսի, եկեղեցու և այլ տեսարանների նկարահանման դժվարությունները չվախեցրին մեզ: «Եկեղեցու» առաջին նկարահանումը տեղի ունեցավ Երևանում: Հնչունահանման համար անհամապատասխան հսկայական պամփլիտն այս անգամ դրական դեր խաղաց: Հնչունային ռեժիսոր Բլոկի և հնչունային օպերատոր Պիսարևի հաշիվները ճիշտ դուրս եկան և նրանք հասան փայլուն էֆեկտի՝ ձայնի կրկնակի արձագանքումը (реверберация) այնպիսի տպավորություն էր ստեղծում, որ թվում էր, թե գտնվում էին հինավուրց եկեղեցու քարե հսկայական կամարների տակ:

Շուկայի տեսարանը նույնպես Երևանում նկարահանեցինք: Քաղաքից դուրս, Հրազդան գետի ափին, պատրաստեցինք դեկորներ, որոնք պատկերում էին հին Քիֆլիսը՝ իր հատկանշական պատշգամբներով, գինետներով և խանութներով:

Սինխրոն նկարահանումները գետի վրա, կարծեմ, առաջինը մենք ենք կիրառել: Քիֆլիսից բավական հեռու, տընշանակված էին նկարահանումները, վերջանում էին էլեկտրական լարերը: Մոտորները սնելու համար լարերը պետք է անցնեին Փուռի վրայով: Բացի խարխուլ ձկնորսական նավակից՝ ուրիշ բան չունեինք: Արդեն հոկտեմբեր ամիսն էր, պետք է շտապեինք ավարտել բնության մեջ կատարելիք նկարահանումները: Ամբողջ գիշերը, բանվորների հետ միասին, քամու հետ կռիվ տալով սյուներ էինք կանգնեցնում, լարեր կապում: Առավոտյան ամեն ինչ պատրաստ էր: Նկարահանման ժամանակ հարկ էր լինում միկրոֆոնը ձեռքերին, մինչև գոտկատեղը՝ չլի մեջ, անշարժ կանգնել: Անթիվ ու անհամար անգամ ան-

կայուն գետը հինգ-վեց վայրկյանով հեռացնում էր լաստը, որի վրա էր գտնվում հնչումադրող ապարանը։ Նորից ու նորից ստիպված էինք լինում դադարեցնել նկարահանումը և ետ բերել լաստը։

Շատ վիճաբանությունների առարկա է եղել նաև այն հարցը, թե ինչ լեզվով պետք է նկարահանել ֆիլմը։ Հայերեն՝ ֆիլմը մատչելի չէր լինի՝ մասսայական հանդիսատեսին, Միայն ռուսերեն նկարահանել՝ նշանակում էր բացասել ազգային կինեմատոգրաֆիայի զարգացման ուղիները։ Չէ՞ որ այն ժամանակ դեռևս դուր չլիք չկար, Եվ մենք ստիպված եղանք գնալ ամենամեծ դիմադրություն ճանապարհով՝ տալ երկու ինքնուրույն տարբերակ։ Դա չափազանց բարդացրեց մեր աշխատանքը։ Փաստորեն երկու նկարահանում եղավ՝ հայերեն և ռուսերեն։

Մեր դերասաններն իրենց ամբողջ կյանքում խաղացել էին հայերեն, և այս դեպքում կանգնեցին նոր ու շատ դժվարին խնդրի առջև։ Շատերը լավ չգիտեին ռուսաց լեզուն, կամ արտասանությունն էր վատ։ Եվ նրանք մեծ համբերությամբ ու համառությամբ վարժություններ էին անում ռուսերեն այս կամ այն բառը ճիշտ արտասանելու համար։ Իրենց ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնելով դրա վրա, նրանք, այնուամենայնիվ, չէին ցրում և դերակատարման ուժը։ Պետք է արդարացի լինել։ Նրանք իրոք որ պատվով դուրս եկան այդ փորձությունից, և ես չեմ կարող խորին շնորհակալությամբ չնշել հայ թատրոնի դերասանների փառուն վարպետությունը։

Պեպոյի կերպարը, որ մեծ, անկրկնելի ուժով կերտել է ՍՍՌՄ ժողովրդական արտիստ Հրաչյա Ներսիսյանը՝ դերասանական բարձրարվեստ վարպետության խոշոր հաղթանակներից մեկն է։ Սկզբում խռնարհ ու խաղաղ մի ձկնորս, հավատարիմ ընտանեկան տրագիցիաներին, Ներսիսյան—Պեպոն հավատում է խոսքի սրբությանն ու պատվի անսասանությանը։ Նա աստիճանաբար կորցնում է հավատը դեպի հարուստ, ամենքից հարգված «աղա» Զիմդիմովը, ապա դեպի մարդկային դատաստանը և, վերջապես, նաև դեպի աստծո դատաստանը։ Խորին բարկությամբ են բոցավառվում Ներսիսյանի աչքերը դատարանի տեսարանում, երբ նա հասկանում է, վերջապես, որ այդտեղ էլ արդարություն չի գտնի։ Դրամատիկական մեծ լարումով է տանում նա դատարանի ամբողջ տեսարանը։ Նա թոթափում է իրենից բոլոր պատրանքները և իր ստեղծած կերպարում հասնում գեղարվեստական մեծ ընդհանրացման։

Ոչ պակաս փայլուն կերպար է ստեղծում Զիմդիմովի դերում ռեպուբլիկայի ժողովրդական արտիստ Ավետ Ավետիսյանը։ Դա հայ

վաճառականությունն ու ծաղիկն» է, իշխանությունն հավատարիմ աջակիցը, որ ճանապարհ է բաց անում ցարիզմի համար՝ իրականացնելու իր մեծապետական նպատակները։ Այդ դժվարին դերը, հազնցված դասակարգային-կենցաղային բարդ բովանդակությամբ, փայլուն կերպով կատարում է Ավետիսյանը։ Նա կերտում է առևտրական կապիտալի կուտակման դարաշրջանի հայ գոփող վաճառականի մոռումնալի կերպարը, վաճառական՝ որը չի խորշում ստոր միջոցներից՝ իրենից կախում ունեցողների վերաբերմամբ և եվրոպացու հովեր է ընդունում ցիլինդրի, լաքեյի և կնոջ՝ Եփեմիայի համար պարի տառաջիչ վարձելով։ Զիմդիմով ամուսինները դասակարգայնորեն իրենց հարազատ՝ հայ վաճառականությունից և ուստ աստիճանավորներից վերցնում են ամենավատթարը և ամենածիծաղելիին։ Արտաքին ալդ փայլը, սակայն, չի ծածկում նրանց քաղքենիությունն ու անկուստությանությունը։ Բեմի մեծ վարպետ Ավետ Ավետիսյանը, չկորցնելով չափի զգացումը, կարողանում է օգտագործել ալդ նուրբ և սուր զենքը՝ իր կերտած կերպարի գունավորման համար։

Արտիստուհի Նախշուն Գևորգյանը միայն մի քանի պատասխանատու տեսարաններում չկարողացավ հասնել կերպավորման այն բարձրությանը, ինչին հասել էր Ավետ Ավետիսյանը։ Նա կերտեց ամհոգ, ոչ-խելացի, կիսաշխարհիկ կնոջ կերպարը, որը ձգտում է «եվրոպական» կուստության արտաքին փայլին։

Հայաստանի Պետատրոնի վաստակավոր արտիստուհի Նինա Մանուչարյանը, կատարելով միջնորդ Նաթելի դերը, համարյա չի օգտվում շարժի ընդունված միջոցներից։ Նրա արտահայտչական ձևերն այնքան մեծ են, որ բնական տոներով ստեղծած նրա կենցաղային կերպարը արտիստական բարձր վարպետության մի նմուշ է։ Առանց երգիծական թրեհ միջոցի՝ նա բաց է անում ամուսնություններ գլուխ բերող ալդ ամենակարող միջնորդի քաղքենիական իսկական էությունը։

Ժողովրդական արտիստուհի Հասմիկը Պապույի մոր՝ Մուշանի դերում պահելով ընտանեկան հին սովորությունների գծերը՝ տալիս է բնական խաղի և հոգեկան ապրումների հուզիչ ուժի կլասիկ մի դերակատարում։

Ծա ալստեղ ուղում եմ հատկապես կանգ առնել արտիստուհի Տապանա Մոխմուրյանի (Կեկել) խաղի վրա։ Նա, մյուսների նման չեկավ թատրոնից, այլ արվեստի ասպարեղ մտավ ուղղակի կինոյում նկարահանվելով։ Այս դերում նա ցույց տվեց իրեն որպես շնորհալի ուժ։ Ումանց կարող է թվալ, որ Կեկելի դերում, նա փոքր-

խել միապաղատ է, ժպիտ քիչ է գալիս դեմքին, շափազանց տխուր։ Անմոռանալի էն, սակայն, այն կադրերը, երբ նա լաց է լինում՝ երևան բերելով իր շնորհքի ամբողջ ուժը։ Տատյանա Մախմուրյանը ստեղծեց սունդուկյանական Կեկելի միանգամայն ինքնատիպ, խոր կերպար, իր խաղով արտահայտելով ամաչկոտ, ինքնապարփակ, ստրկացած հայ ազնիվ աղքատ ճակատագիրը։

Անցյալի գրականության մեջ կինտոն շատ դեպքերում պատկերվում է, որպես անհոգ, անդարդ մի կիսապրոլետար, ամեն տեսակի անեկդոտների հերոս։ Ժողովրդական արտիստներ Դավիթ Մալյանն ու Արմեն Գուլակյանը ստեղծել են կենսուրախ, համարձակ, արդարացի արհեստավորների կերպարներ՝ լի թունոտ հեղնանքով դեպի հարուստները։

Կոմիկական արտակարգ տաղանդով էր օժտված արտիստ Խաչանյանը։ Գրոտեսկի մեղմ երանգներով նա ստեղծել է Կեկելի «հեսագուհի» Դարչոյի կերպարը, որ մանր առևտրականից դուրս է եկել մարդամեջ։

Նկարիչներ Սիդամոն Էրիսթովը, Միքայել Արուստյանը և Սարգիս Սաֆարյանը կարողացա՞ն գտնել զգեստների և դեկորների ճիշտ ոճը։

Ջուր շանցան այն խոշոր աշխատանքները, որ կատարվեցին բոլորի կողմից՝ «Պեպո» ֆիլմը նկարահանելիս։

Նկարը հիանալի ընդունելությամբ գտավ թե հանդիսատեսի և թե մամուլի կողմից։ «Պրավդան» գրում է.

«Պեպոն» ազգային կինեմատոգրաֆիայի խոշոր հաղթանակն է։ Հայկինոյի ռեժիսյոր ընկ. Բեկնազարովը ստեղծել է հիանալի նկար, որ խորապես հուզում է սովետական հանդիսատեսին և ծանոթացնում նրան հայ ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի հետ։ Նման նկարի երևան գալու փաստը խոսում է Սովետական Հայաստանի էթնոարվեստի հսկայական աճի, նրա ստեղծագործական կադրերի աճի մասին»։

Ա. ՇԻՐՎԱՆՋԱԴԵԻ «ՆԱՄՈՒՍ» ՎԵՊԻ
ԱՌԱՋԻՆ ԷԿՐԱՆԱՎՈՐՈՒՄԸ 1918 ԹՎԱԿԱՆԻՆ

Այս ժողովածուում հրապարակվում է «Երգումով կապվածներ» փոքրիկ հոդվածը, որ առնված է ռուսական նախառևույրացիոն և սովետական կինեմատոգրաֆիայի նշանավոր գործիչ Իվան Նիկոլաևիչ Պերեստիանիի «Յոթանասունհինգ տարի արվեստում» գրքից: Գիրքը պատրաստվում է տպագրության «Իսկուստվո» հրատարակչությունում:

Այդ գիրքը հայ ընթերցողի համար առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում իբրև հուշերը մի մարդու, որ ծանոթ է հայկական կինոյի առաջացման առաջին երերուն քայլերին և այդ նոր ասպարեզում խոշորագույն արտիստ Վ. Փափազյանի երևան գալուն:

Տազանոգցի Ի. Պերեստիանին, դիմնադիպում ուսանելու տարիներին, հայրենի քաղաքում դիտել է Պետրոս Ադամյանի խաղը Համլետի դերում: Մեծ դերասանի խաղն անշնչելի տպավորություն է թողել Պերեստիանիի վրա և նա իր գրքում մի քանի անգամ գրում է Ադամյանի մասին, իբրև բեմի այնպիսի վարպետի, որ նա երբևէ տեսել է բազմամյա կյանքի ընթացքում: Իսկ կյանքի 89 տարվա մեջ Ի. Պերեստիանին Ռուսաստանի և Արևմտյան Եվրոպայի բեմերում տեսել է դերասանական արվեստի բազմաթիվ փառուն ներկայացուցիչների և, լինելով ռուսական նախառևույրացիոն թատրոնի աչքի ընկնող դերասան ու ռեժիսոր, հիանալի հասկացել և գնահատել է Նրանց ստեղծագործությունը:

Հայ ընթերցողի համար հետաքրքրական են գրքի նաև այն էջերը, ուր հեղինակը պատմում է «Հայկինոյում» կատարած իր աշխատանքի մասին (այստեղ նա բեմադրել է «Զամալու», «Անուշ», «Լույս և սովեր» նկարները): Հեղինակը ջերմ սիրով է գրում Ա. Խաչանյանի և Հր. Ներսիսյանի հետ կատարած համատեղ աշխատանքի և բուռն թափով կառուցվող Երևանի մասին:

ԳՐ. ԶԱԽԻՐՅԱՆ

«ԵՐԴՈՒՄՈՎ ԿԱՊՎԱՄՆԵՐԸ»

... Մի օր առավոտյան, մտնելով աշխատանքիս հին վայրը՝ խանժոնկովի առեւելքն, գրասենյակում հանդիպեցի անսովոր այցելուներին։ Ծաղաշարի մոտ, տրի մյուս կողմում ձեռնարկության գրասենյակն էր, կանգնած էին երկու մարդ, ակներևորեն առտաստհամանցիներ, որոնք զրուցում էին մեր արտասահմանյան թղթակցի՝ եվրոպական բոլոր լեզուներն իմացող մարդու հետ։ Զրույցը փոխնիփոխ ընթանում էր ֆրանսերեն և իտալերեն։ Հյուրերից մեկը՝ շատ գեղեցիկ մարդ էր, մյուսը՝ պակաս...

Ինձ տեսնելով, մեր թղթակիցը բացականչեց.

— Ահա մեր ռեժիսյորը, ժանթացեք, սա դերասան էսենստովազրամն է։ ...Սա նկարիչ և դերասան Կեսար Լաքսան է, եկել են Ղրիմից... Ա. Ա. խանժոնկովը ցուցում է տվել ֆիլմ նկարահանել նրանց մասնակցությամբ... Սցենարն իրենք են բերել, Դա սիցիլական հինավուրց լեգենդ է։ խանժոնկովը խրախուսել է։ Սրանք իտալացիներ են։

Իտալացիները նայում էին ինձ բարեհամբույր ժպիտով, և նրանցից մեկը մեկնեց ինձ բավական լզարիկ մի տետր, ուր ռուսերեն տպված էր լեգենդը։

Առաջարկը գայթակղեցուցիչ էր։ Եվ, բացի այդ, ինձ շատ էր հետաքրքրում։ Երկու օրից Կեսար Լաքսան արդեն ղեկորներ էր դնում, սիցիլական քաղաքի փողոցի մի կտոր, և մի տուն, որ հետագայում ավերվում է երկրաշարժից։ Ի միջի այլոց, ղեկորները սարգվում էին հաշվով, որ ավերվող տան տակ ընկնեին երկու երեխա՝ առանց մնալու։ Այդ երեխաներին ես գտա կրկեսում։ Տղան և աղջիկը կլինեին տաս տարեկան, ընդ որում, իրերի բարեբախտ բերումով, նրանք կարողանում էին տարանտնյա պարել, որ կենցաղային բնույթի մի շտրիխ էր։ Ըստ սցենարի այդ մանուկները, փրկվելով աղետից, հասունանում, դառնում էին նկարի հերոսները։ Ինձ հաշոգվեց մեր ֆիլմոստեկայում գտածս «էտնայի հրաբուխը»

խտալական նկարի օգնութեամբ գտնել երկրաշարժի միանգամայն արժանահամար մանրամասններ: Իհարկե, միայն էտնան դեռ Սիցիլիա չէ: Բայց ես, դրանից բացի, գիտեի այդ կղզին, տեսել էի Մեսսինյան աղետը, և շատ բան կարող էի օգտագործել այդ աշխատանքում:

«Երդումով կապվածները», երկրաշարժի հետ, նկարահանվեցին շատ արագ: Բայց հետաքրքրականն այն է, որ «Սիցիլական լեզենդը» նկարահանելու վերջում իմացա, որ դա ոչ ալ ինչ է, քան հայ նշանավոր գրող Ալ. Շիրվանզադեի «Նամուս» վիպակի բովանդակն անփույթ վերապատմումը, իսկ իմ «խտալացիները» նույնպես հայեր են, կոստանդնուպոլսցիներ, առաջինը ողբերգակ դերասան Վահրամ Փափաղյանն է, որ մինչև հիմա էլ ապրում է Սոփիական Միութչունում, իսկ մյուսը, որ ինձ համար մնաց իրրեւ Կեսար կաքա, անհետացավ նույնքան անսպասելի, ինչպես հայտնվել էր: Բացի այդ, հայտնի դարձավ, որ Փափաղյանը, թեև վատ, բայց գիտե՛ս ռուսերեն: Երկուսն էլ Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզու հայկական հայտնի միաբանութեան սաներն են եղել:

Ես երկար տարիներ վայելում եմ Վահրամ Փափաղյանի բարեկամական վերաբերմունքի բավականութիւնը, բայց ոչ մի անգամ չեմ հարցրել նրան, թե ինչի էր արվել այդ միատիֆիկացիան: Չգիտեմ նաև, թե խանժոնկովը այդ «սիցիլացիներին» Մոսկվա տղարկելիս գիտե՛ր արդյոք նրանց իսկական անունները:

Ինչ որ էր, սիցիլական լեզենդը բարեհաջող կերպով ցուցադրվեց, իսկ դրանից հետո ես Փափաղյանի հետ նկարահանվեցի «Գարնանային քամի» ֆիլմում:

«Գարնանային քամի» նկարում Փափաղյանը հանգես էր գալիս աղետի ենթարկված օգաշուի դերում, իսկ ես՝ ջահել կնոջ ամուսնու (դերասանուհուն չեմ հիշում): Հարկադրված վայրէջքի կարճատև ընթացքում օգաշուն հրապուրում է ջահել կնոջը և նրա հետ թռչում արդեն սարքի ընկած ինքնաթիռով: Ֆիլմը նկարահանվեց արագորեն և հաջողութեւն գտավ:

Այդպես էինք աշխատում մենք՝ ռուսական նախահեղափոխական կինեմատոգրաֆիայի գործիչներս: Եվ այդպես ծնվեց այդ նկարը 1918 թվի դարնանը, երբ բռնկված հրդեհը պետրովյան պարկի «Բիոֆիլմ» ատելիցից (նախկին Մասլենիկովի) թողեց միաժամ տխրի ու խանձված գերաններ:

Ի. Ն. ՊԵՐԵՍՏԻԱՆԻ

ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՆՈՒԹՐԵՏՈՆ

Նախառևույրուցիոն շրջանում հայկական կինոարվեստ գոյություն չունեի։ Սակայն կան բազմաթիվ փաստեր, որոնք վկայում են հայ թատրոնի գործիչների խոր հետաքրքրությունը դեպի նոր արվեստը։ Մինչև ամբողջ ստեղծվել են հայկական կինոֆիլմեր։

Զի պահպանվել և ոչ մի ֆիլմի սցենար կամ լիբրետո։ Հրապարակվող համառոտ կինոլիբրետոն առաջին հայկական կինոլիբրետոն է, որ հասել է մեզ։

Դերասանուհի Սաթենիկ Աղամյանի նամակը, հայտնաբերված ԳԱ Գրականություն և արվեստի թանգարանի Մ. Մանվելյանի արխիվում, հաստատում է այն միտքը, որ դեռ նախառևույրուցիոն շրջանում փորձեր են կատարվել էկրան բարձրացնել հայ գրականություն նմուշները։

Նամակը գրված է եղել ըստ երևույթին 1913 թ.։ Հենց այդ թվականին դերասան Ա. Շախաթունին, որին Ս. Աղամյանը նամակում անվանում է Աշո, սկսել էր մասնակցել մոսկովյան կինոֆիլմաների նկարահանումներին։ Քե ի՞նչ պատճառներով «Հեքիաթի» նկարահանումը չի ազդեց, պարզել չհաջողվեց։ Պարզ է մի բան՝ 1913 թ. գրվել է առաջին հայկական կինոլիբրետոն։

Ս. ՌԻՋԱՆԿ

Հարգելի Միշո.

Ուզում եմ ավելի մոտ ծանոթացնեմ Ձեզ այս սինեմայի պայմանների հետ, որ Դուք իմանաք թե ինչումն է բանը։ Նախ և առաջ սա այն ֆիլման չէ, որտեղ խաղում էր Աշոն¹, սա բոլորովին առանձին է և նոր գործ է։ Ձեռնարկողը մի հայ է, ունի իր սեփական մեքենաները և գործելու է անկախ աջ մեծ ֆիլմաներից։ Ուզում է ձեռնարկել մի շարք պատկերների հայկական կյանքից, հայկական

¹ Խոսքը Ա. Շախաթունու մասին է—Ս. Ռ.

դրականությունից: Առաջարկեց ինձ մասնակցել և իմ կողմից դերակատարներ հրավիրել և որոշել պիեսան: Իբրև առաջին փորձ ինձ հարմար երևաց Ձեր «Հեթիաթը»: Ցույց տվի այդ պարոնին մեր պատկերները, ծանոթացրի պիեսայի հետ, նա նույնպես հարմար գտավ: Խոսեցի արդեն Զարիֆյանի հետ, որը և կմասնակցի և իբրև դերակատար և իբրև ընկեր որոշ տեղոսով: Ծն ու Զարիֆյանը ավելի հարմար գտանք մյուս դերակատարներին հրավիրել... և վճարել մասնակցության համար, իսկ Ձեզ, իբրև հեղինակի, թողնել Ձեր ընտրության—ուզում եք որոշ գումար ստացեք, ուզում եք մասնակցեցեք տեղոսով, ինչպես ես և Զարիֆյանը: Մոսկվայից այս օրերս գալու է մեքենայապետը, մանրամասն խոսելու ինձ հետ և գուցե գործերը և նկարները կկատարենք մեր տանը, Թիֆլիսում: Մեր տունը գտնվում է Քուռի ափին, ունենք պատշգամբ ժայռի գլխին, կարելի է հարմարեցնել տեսարանները: Բայց որ գլխավորն է— դա Ձեր համաձայնությունն է, լրացուցիչ տեսարաններ ավելացնել, այսինքն — ինչպես բերեցին այդ հայի աղջկան երա մոտ, երիտասարդի այցելությունները, թե ինչպես նա նավակով մոտենում է աշտարակին և բարձրանում չվանով և այլն... Այդ պարոնի ասածի հիման վրա ես մի քանի հիմար բաներ գրեցի, բայց ինքս էլ չհավանեցի (ինչ դժվար բան է եղել հեղինակ լինելը)...

Ուղարկում եմ, կարգացեք և մի բոլ ծիծաղեցեք իմ հեղինակության վրա: Առաջարկում եմ և խնդրում եմ լաբել Ձեր ֆանտազիան և մի փանի տեսարան էլ ավելացրեմ Ձեր «Հեթիաթի» վրա:

Սենյակում վագրի մորթով ծածկված թախտի վրա նստած է նա մռայլ, տխուր սպասողական դիրքով: Դռների մոտ կանգնած է պառավը և նայում դեպի դուրս: Նկատելով որ բերում են աղջկան, պառավը շարախնդաց, հայտնում է երան, բացում է դուռը և դիմավորում հեղինակին: Մտնում են 1-ին և 2-րդ ծառաները, ձեռքից բռնած աղջկան, քաշելով բերում են տիրոջ առաջ: Նրա դեմքի վրա ուրախ ժպիտ է երևում: Նա վեր է կենում տեղից և ընդառաջ գնում, աղջկան գրկած բերում նստեցնում թախտի վրա: Աղջիկը սարսուռը հրեախն վախեցած աչքերով դիտում է իր շուրջը և խորշում ծերունուց: Նա հրամայում է պառավին տանել աղջկան մյուս սենյակը, իսկ ինքը լիքը բռնով արծաթ է թափում ծառաների առաջ...

Աղջիկը միայնակ սենյակում, հարեմական զգեստով, նստած թախտի վրա լալիս է: Մտնում է նա. նստում է աղջկա կողքին, բռնում է ձեռքը, համբուրում է, աղջիկը զզվանք է արտահայտում: Բարկացած, զայրացած նա բաց է անում դուռը, մտնում է պառա-

վր։ Նա հանձնում է աղջկան պառավի հսկողության, իսկ ինքը, ընկճված, վշտացած դուրս է ելնում սենյակից։ Պառավը մեղմ և խորամանկությամբ խոստում է աղջկա հետ, աղջիկը չի լսում պառավին։ Պառավի գնալուց հետո, լսում է սոսկոցը. աղջիկը, տեսնելով, որ մենակ է մնացել, վազում է պատուհանի մոտ, վայր է իջեցնում շվանը։ Երևում է նավակով մոտ եկող պատանին, որ բռնելով շվանը բարձրանում է վեր։

Նա մռայլ նստած է թախտի վրա, մտնում է պառավը, մի նամակ է հանձնում նրան։ Նա բաց է անում նամակը և կարդում «Այս գիշեր ինչպես միշտ նույն ժամին կգամ քեզ մոտ»։ Քո սիրեցյալ»։ Նա կատաղում է, հրամայում է կապել ծառաներին, պատվիրում է կանգնել պաշտպանի մոտ հսկելու, իսկ ինքը, պառավի ուղեկցությամբ մտնում է մյուս սենյակը։

Աղջկա սենյակում... աղջիկը լուռ, անշարժ ընկած է գետնի։ Ճեկաշոք...

Մահաները լսում են սոսկոցը և պատրաստվում են շվանը կտրելու...

Ապա սկսում է պիեսն։

Այդ հավելվածը Ձեզանից ստանալուց հետո միայն մենք այստեղ կձեռնարկենք գործերի։ Կգրեմ Ջարիֆյանին, Ազնիվին և մյուս դերակատարներին, թող հավաքվենք դան Քիֆլիս։ Եթե Դուք էլ ազատ չի՞նք, լավ կլիներ և Ձեր ներկայությունը, բայց եթե ազատ ժամանակ չտեսնաք, հավատացե՛ք իմ բարեխղճության և հանձնեցե՛ք գործը ինձ։ Փորձերը կտեսնե՛ք ոչ ավելի քան մի շաբաթ, սկսելը կախված կլինի Ձեզանից թե՛ ձեր կուղարկե՛ք այդ վերոհիշյալ հավելվածը։

Դե, սպասում եմ

Ձեր Ս. ԱԳԱՄՅԱՆ

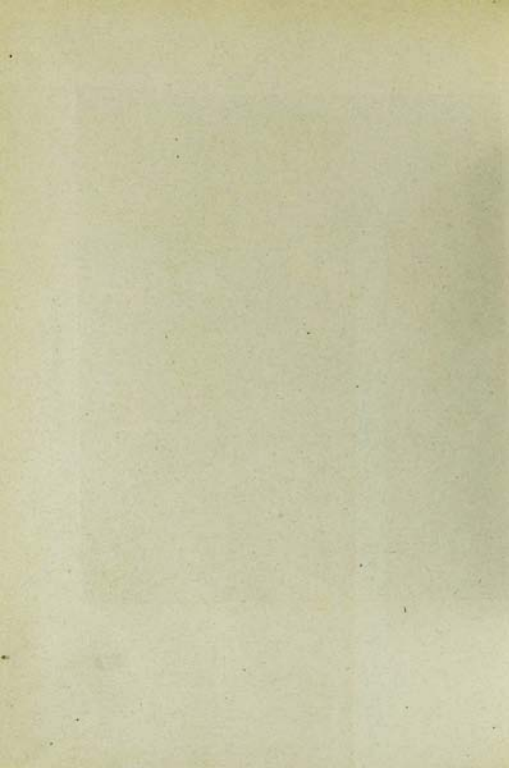


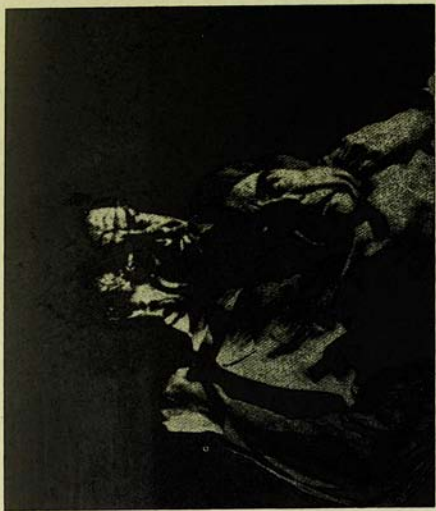
1. գնդակակիրը հանում է խնձիրը





2. «Идеальный человек»





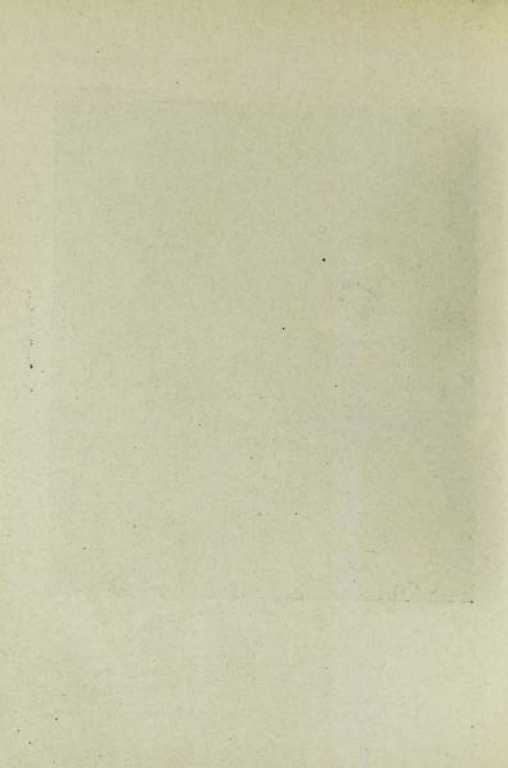
3. *elidgung* *seallhmad*



4. «Романтический»

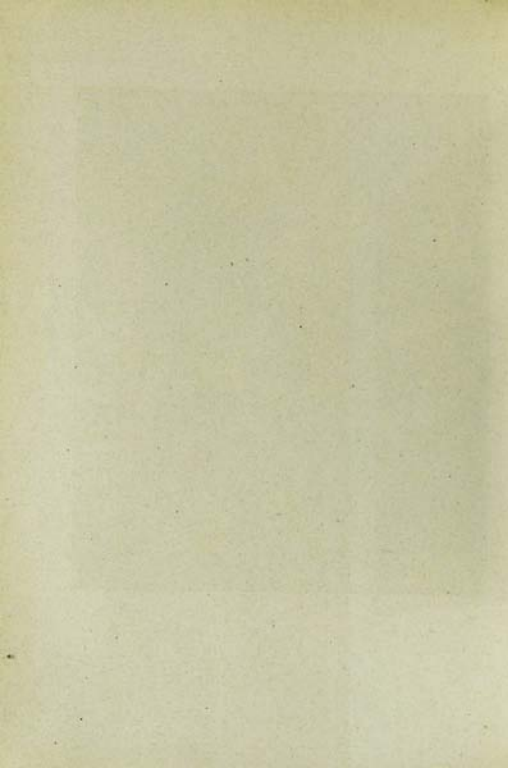


E. Stanley Gardner



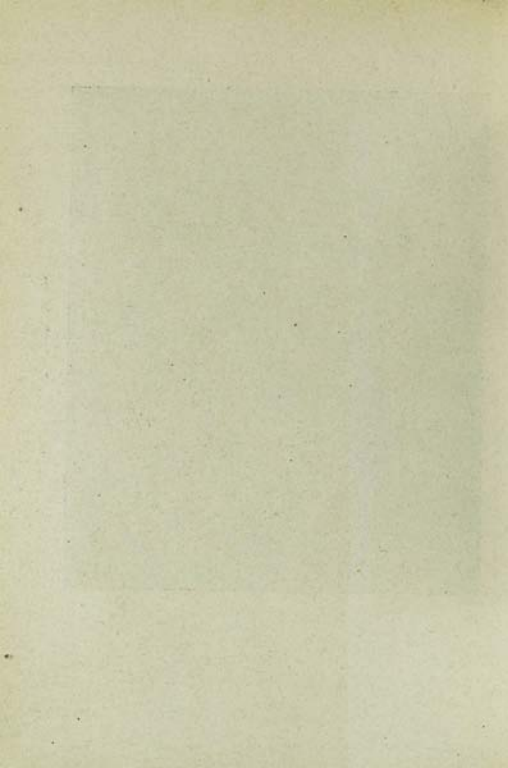


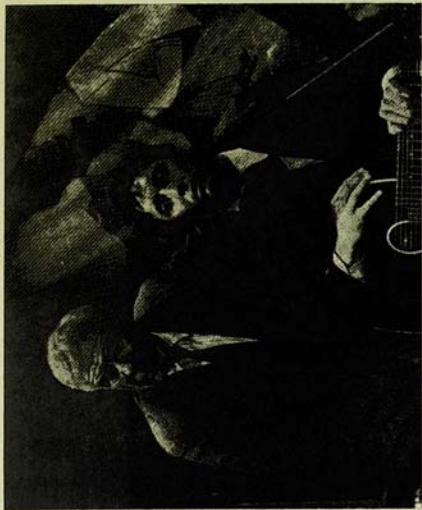
6. «Смерть Елены»





7. «Судья Бандар»





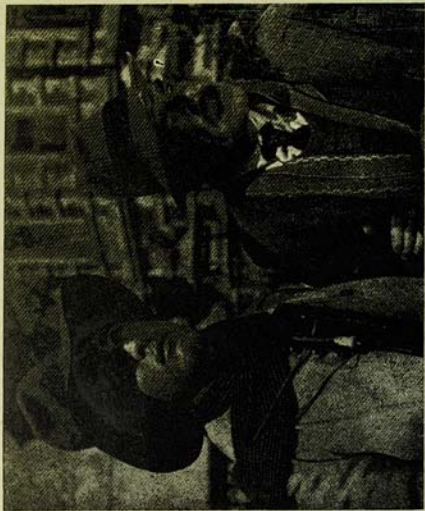
8. «Thrupp legend to



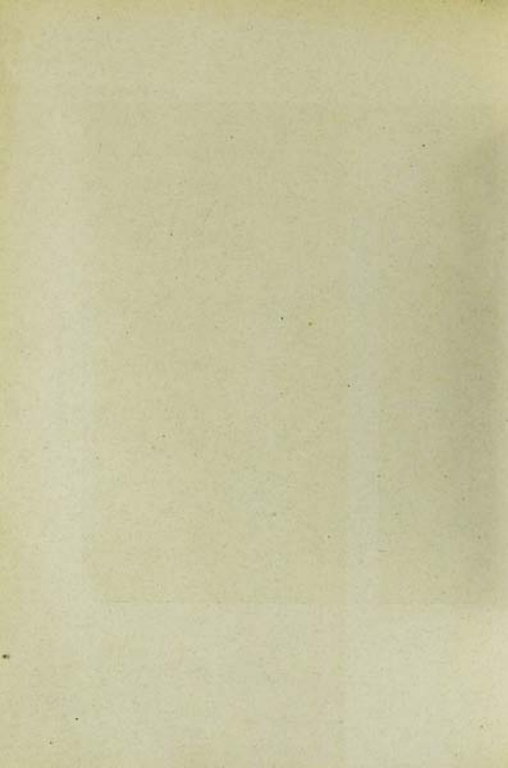
9. *elpheng brand to*

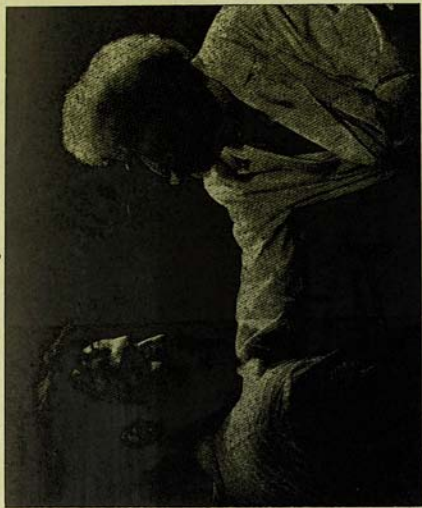


10. *Alfred Dreyfus*

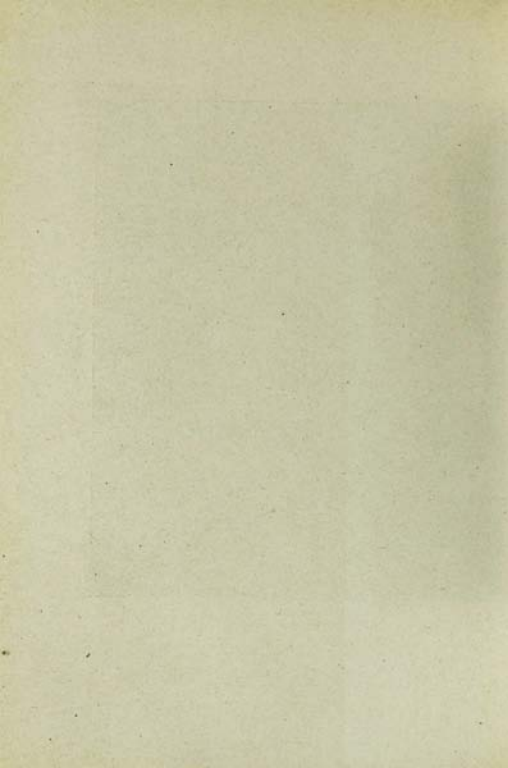


11. *elbeng bequad to*



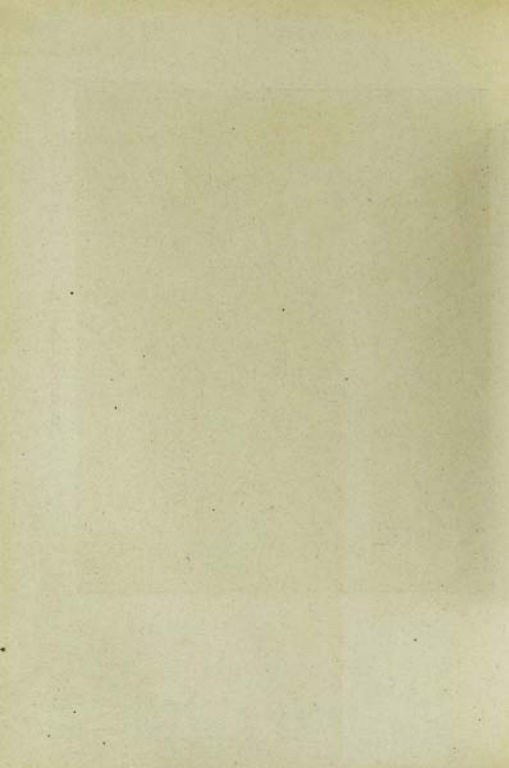


12. *Uttarakhand, Uttarakhand*



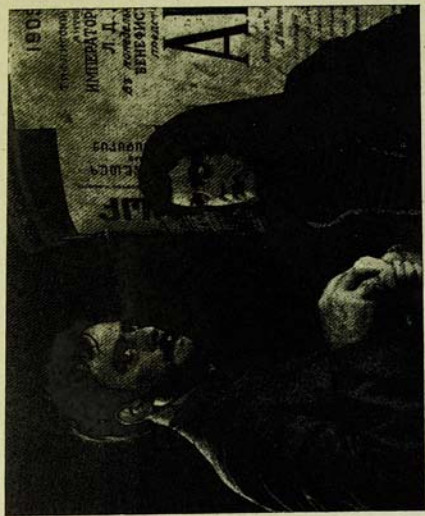


18. *Ullmann's* *Samoyed* *hds*

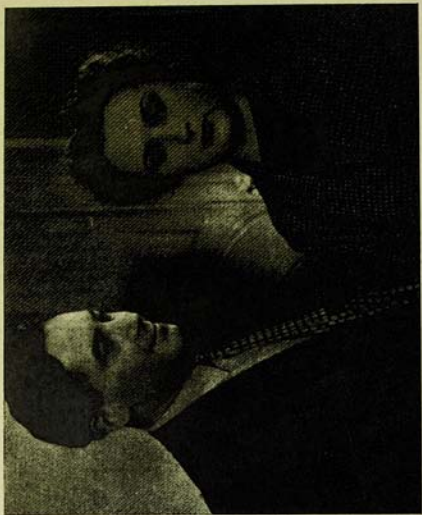




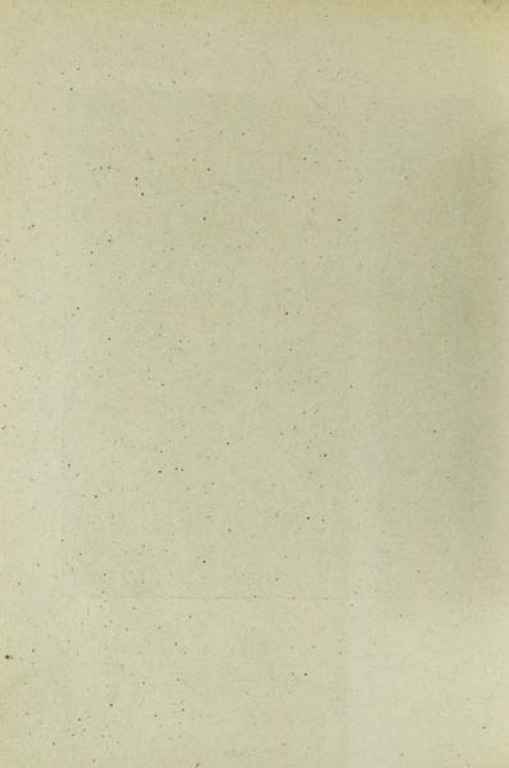
14. clothing and face



16. «Убийца Бонифация»

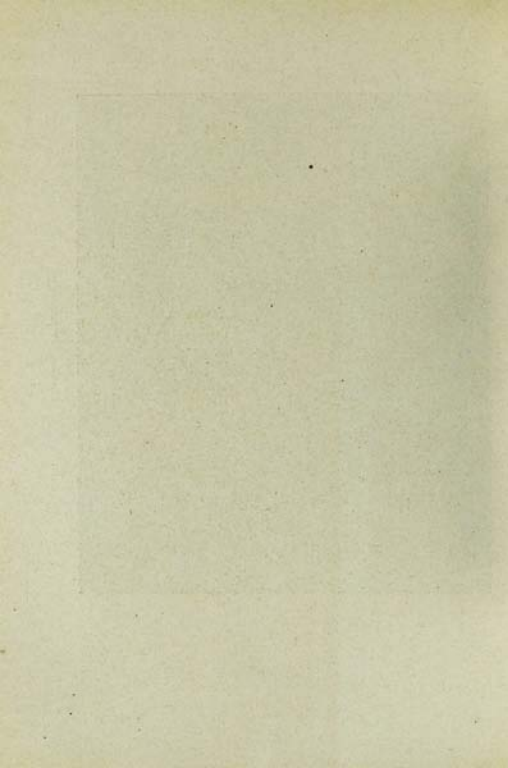


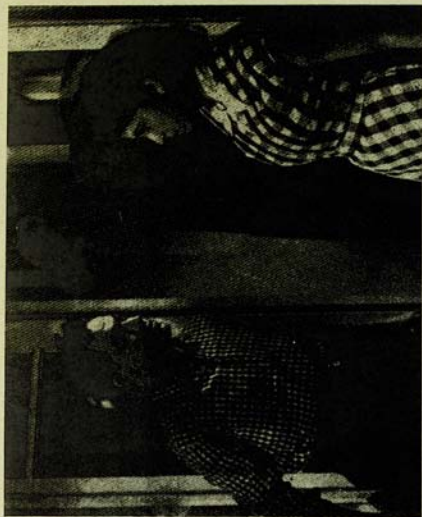
16. «Անցիլ սիւս երգը»



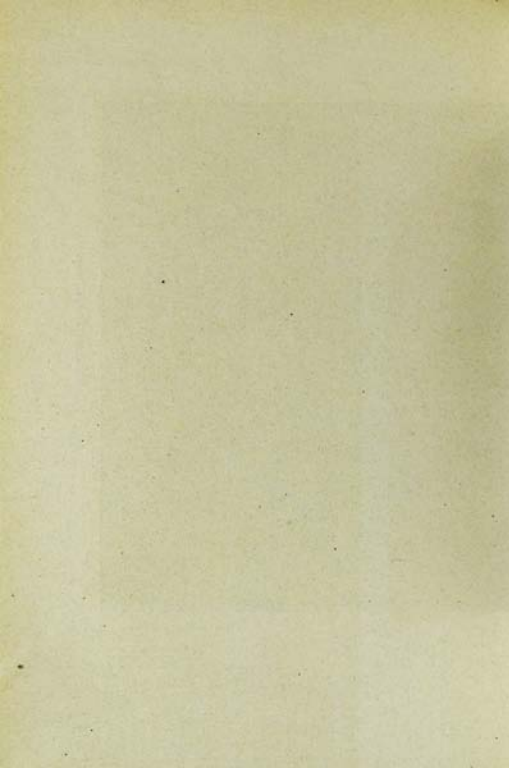


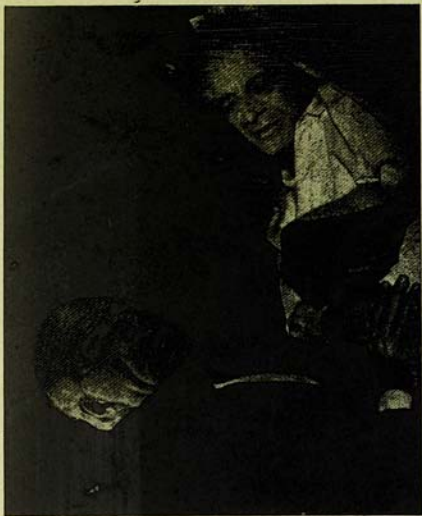
17. *Example of the scene*



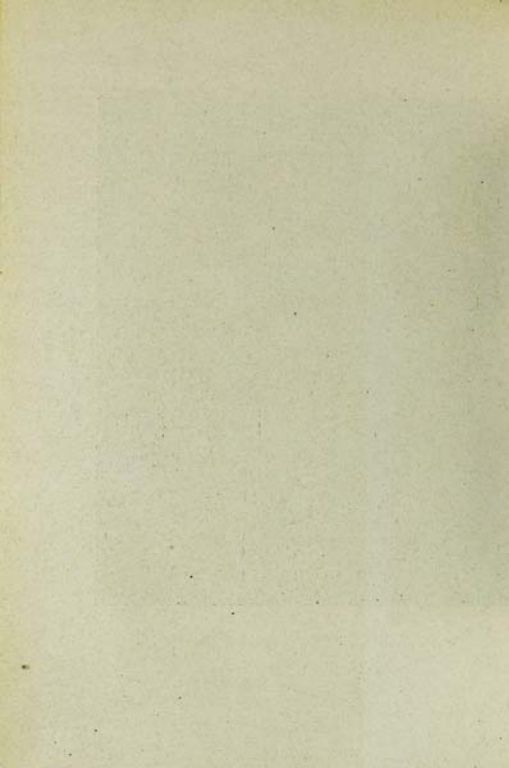


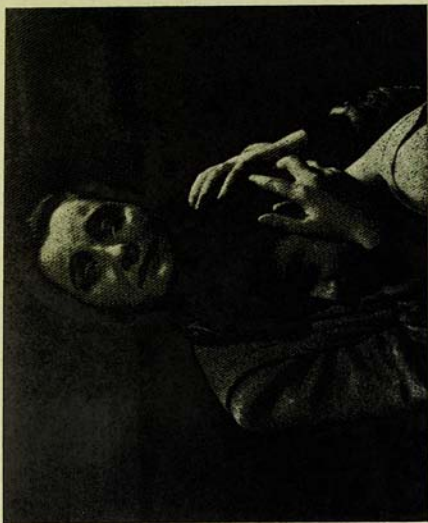
18. *clawgik afa bapp*



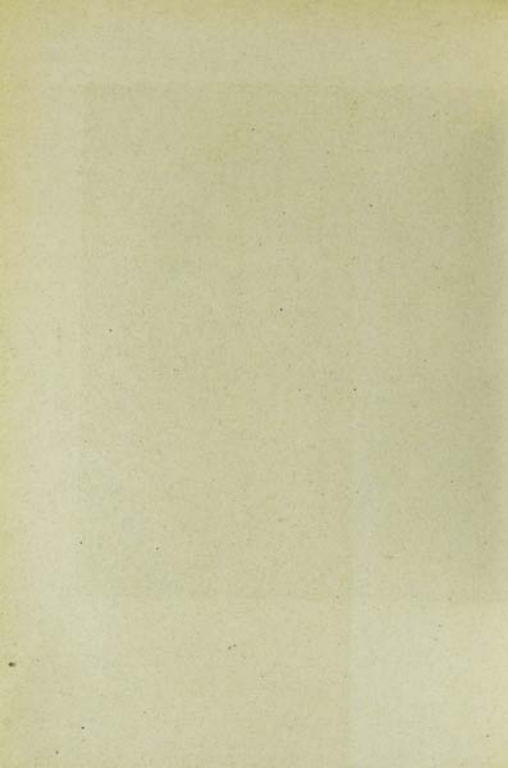


19. ամայի սիր կողմ



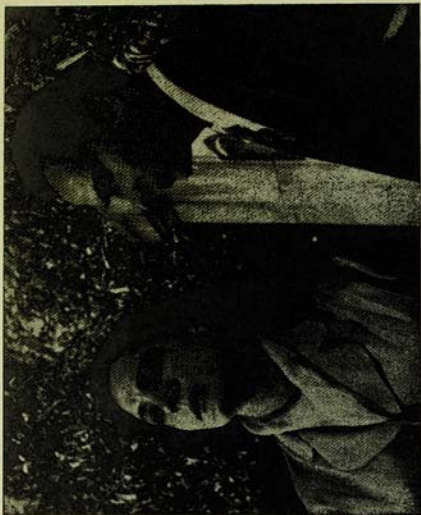


20. «Уар а-бур»

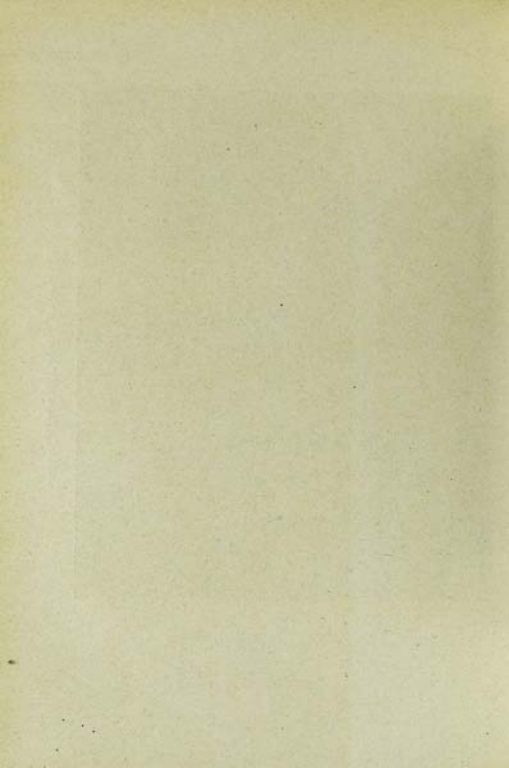


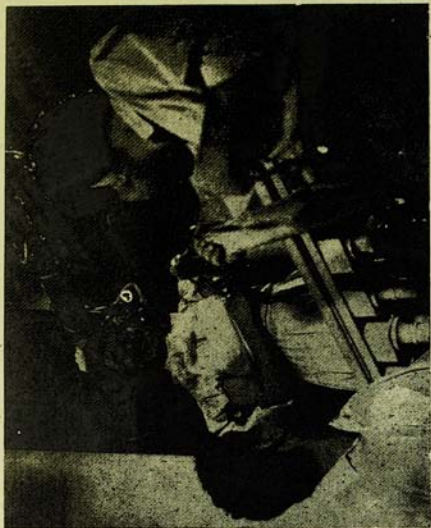


21. effid t dyuand huffe

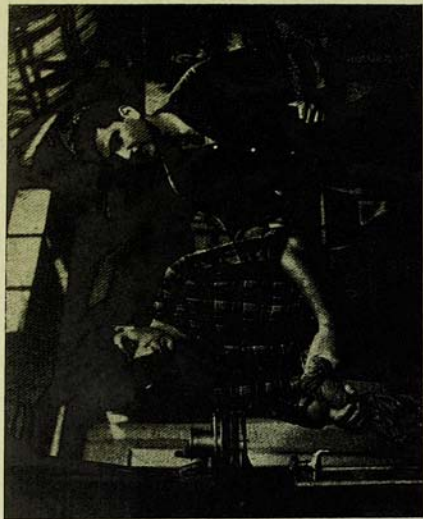


22. Ժողով է ժողովում Կյուսիք





23. and patient samples



24. 4. 1940. 1940. 1940.



25. ընդ ընկերոջ մտքին

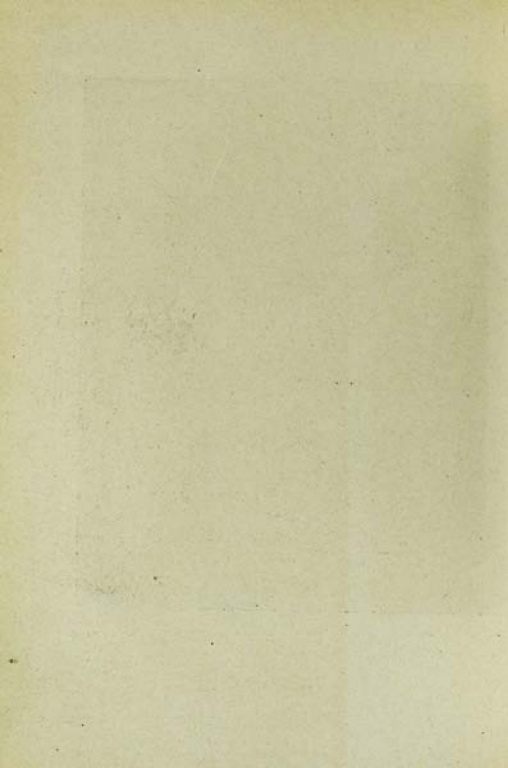


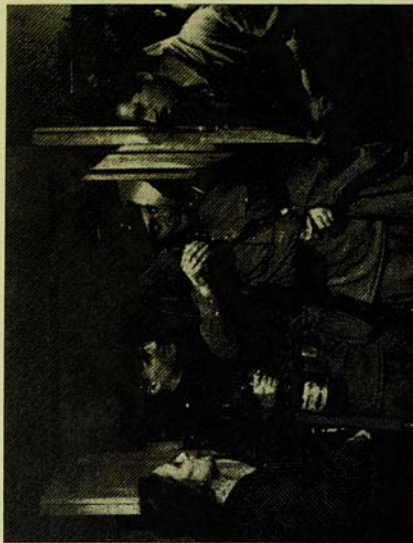
28. old painting samples



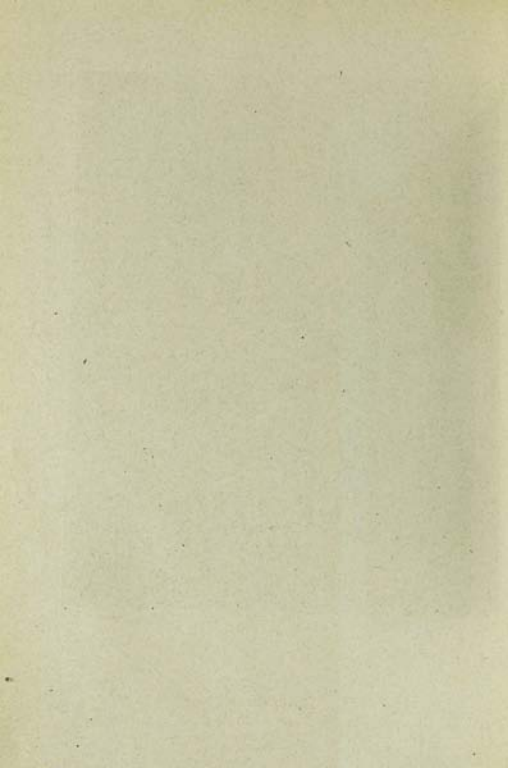


27. *et al.* *et al.* *et al.*



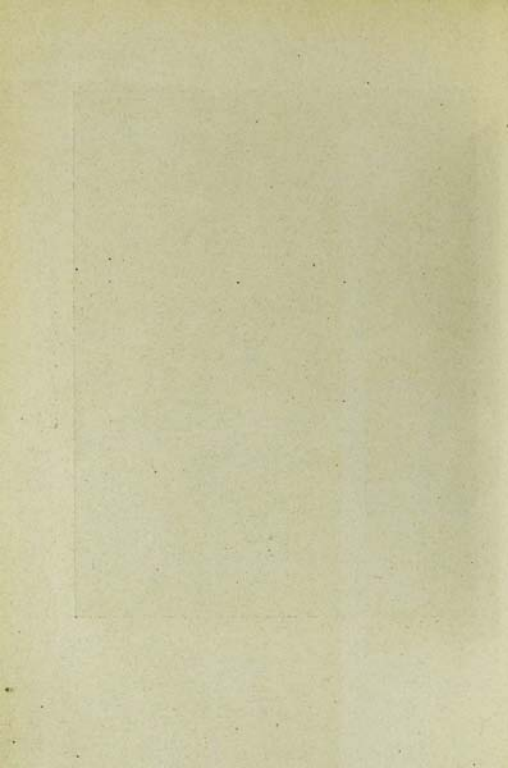


28. 46201 t unqfmad qhmp





29. *chigra t unghind qhmpa*

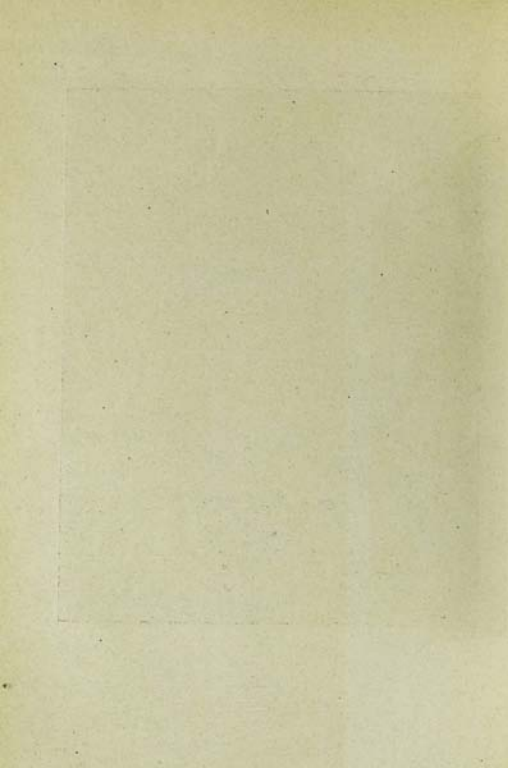




30. «Ինչու է ազմկում գիտը»



31. «Вот бравада»





32. *clara hruqunf*

Բ Ի Բ Լ Ի Ո Ք Ր Ա Ֆ Ի Ա

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԻՆԵՄԱՏՈԳՐԱՖԻԱՅԻ ԲԻՔԼԻՈԳՐԱՖԻԱՆ

(1922—1958 թթ.)

- 1 Երասկի ջրանցքը կինոյում: ժողով. Հայ. 2.12.22 թ.
- 2 Կենտրոնական բանվորական ակումբի կինոյի մասին Ստորագր. Պիտոլ: ժողով. Հայ. 28.3.23 թ.
- 3 Պետությունը [նոթեր]: ժողով. Հայ. 10.10.23 թ.
- 4 Կինո-նկարահանումներ: ժողով. Հայ. 6.11.23 թ.
- 5 Պետությունը [նոթեր]: ժողով. Հայ. 24.11.23 թ.
- 6 Պետությունը [նոթեր]: ժողով. Հայ. 11.1.24 թ.
- 7 ԴՋԵՄԻՆԻ Դ. — Կինոն որպես հեղափոխական իդեոլոգիայի զենք: ժողով. Հայ. 20.4.24 թ.
- 8 Հայաստանի Պետությունը: ժողով. Հայ. 20.4.24 թ.
- 9 ՍեՀՄ կինո-գործը: ժողով. Հայ. 20.4.24 թ.
- 10 Կինո [նոթեր]: ժողով. Հայ. 20.8.24 թ.
- 11 Հայաստանի Պետությունը մասնակա գործունեությունը Ստորագր. Բ. Հով., ժողով. Հայ. 8.10.24 թ.
- 12 Կինո [նոթեր]: ժողով. Հայ. 14.11.24 թ.
- 13 «Նախի» Պետությունը մեծության զենքը: ժողով. Հայ. 22.11.24 թ.
- 14 «Նախի» կինո-թատրոնի բացումը: ժողով. Հայ. 9.12.24 թ.
- 15 ԻՆԷ Է Կինոն: ժողով. Ակումբ 1924 թ., № 1, էջ 15:
- 16 Կինո [նոթեր]: ժողով. Հայ. 4.1.25 թ.
- 17 Պետությունը ընկերության աշխատանքների: ժողով. Հայ. 22.1.25 թ.
- 18 Կինոարդյունաբերության հասարակականությանը Հայաստանում: ժողով. Հայ. 15.2.25 թ.
- 19 ժողովրդային Հայաստան: Ստորագր. Բ. Հով., ժողով. Հայ. 17.3.25 թ.
- 20 «Նամուս»-ի նկարահանումը: ժողով. Հայ. 19.9.25 թ.
- 21 ժողովրդային Հայաստան: Ստորագր. Բ. Հով., ժողով. Հայ. 23.9.25 թ.
- 22 «Նամուս»: Ստորագր. Բ. Հ., ժողով. Հայ. 17.2.26 թ.
- 23 «Նամուս» կինո-մագնիսը: Ստորագր. Բ. Հով., ժողով. Հայ. 14.4.26 թ.
- 24 «Նամուս»-ի մասին Ստորագր. Բ. Հ., ժողով. Հայ. 27.5.26 թ.
- 25 «Նամուս»-ի մասին: ժողով. Հայ. 30.5.26 թ.
- 26 Объявление о премьере фильма «Намус» (Отзывы А. Жарова, И. Ильинского, В. Шкловского, Г. Болтянского и др.) «Правда» 3. X. 26 г.
- 27 ՔԵԿԵԱԶԱՐՅԱՆ Լ. — Մեր կինոարդյունաբերության շուրջը: ժողով. Հայ. 16.10.26 թ.
- 28 Объявление о демонстрации фильма «Намус» в кинотеатре «Малая Дмитровка». «Правда» 17. X. 26 г.

- 29 ԲԵԿԵԱԶԱՐՅԱՆ Լ. — «Զապառաք մայրիկների մասին» լեռն. Հայ. 6.11.26 թ.
- 30 ԲԵԿԵԱԶԱՐՅԱՆ Լ. — «Խաչիկի նկարվեց «Զարեհ»-ն» լեռն. Հայ. 9.11.26 թ.
- 31 «Զարեհ» Ստորագր. Բ. Հով. լեռն. Հայ. 10.11.26 թ.
- 32 «Եր-Երզրու» Ստորագր. Բ. Հով. լեռն. Հայ. 19.12.26 թ.
- 33 ԴԶՆՈՒՆԻ Դ. — Պետական կինոյի [«Երզրու»-ի] Հայաստան 1920—1925, ժողովածու Ե. Հրատ. ՀԱԽՀ Կենտրոնականի և Ժողովուրդի 1926 թ., էջ 319—320]
- 34 БОЛТЯНСКИЙ Г. — Заветы Ленина кино. «Сов. иск.» 1926 г. № 1, стр. 23—30.
- 35 ԴԶՆՈՒՆԻ Դ. — «Զարեհ»-ն Մանկավարժ. լեռն. Հայ. 30.1.27 թ.
- 36 Հայկինոյի գործունեությունը և անելիքները լեռն. Հայ. 23.4.27 թ.
- 37 «Խաչ-Փաշա» լեռն. Հայ. 6.7.27 թ.
- 38 Մի քանի դիտողություններ Հայկինոյի աշխատանքների մասին Ստորագր. Զերչիկ լեռն. Հայ. 15.7.27 թ.
- 39 ԴԶՆՈՒՆԻ Դ. — Դիտողություններ, թե սխալ անգնելություններ լեռն. Հայ. 16.7.27 թ.
- 40 ԲԵԿԵԱԶԱՐՅԱՆ Լ. — Մի քանի դիտողություններ «Դիտողների» մասին լեռն. Հայ. 20.7.27 թ.
- 41 Հայկինոյի գիրքը կինո-ուսանողության հանդիպ. Ստորագր. Արտու լեռն. Հայ. 21.7.27 թ.
- 42 Հայկինոյում [Երթիկ] լեռն. Հայ. 29.7.27 թ.
- 43 «Զար ոգի» Ստորագր. Բ. Հով. լեռն. Հայ. 10.8.27 թ.
- 44 ՂԱԶԱՐՅԱՆ Գ. — «Զար ոգի» մասին լեռն. Հայ. 14.8.27 թ.
- 45 ԶԱԽԻՐՅԱՆ Գ. — «Զար ոգի» լեռն. Հայ. 18.8.27 թ.
- 46 «Զար ոգի» և ուժիմ էկոնոմիան Ստորագր. Նազու լեռն. Հայ. 19.8.27 թ.
- 47 ՄԿՐՏԻՉ ԱՐՄԵՆ — «Զար ոգի» և բնագծերային Հայկինոյի մասին լեռն. Հայ. 20.8.27 թ.
- 48 «Զար ոգի» Ստորագր. Զերչիկ լեռն. Հայ. 24.8.27 թ.
- 49 ՅԵՎՐԱՄԿԻ Ա. — «Զար ոգի» լեռն. Հայ. 25.8.27 թ.
- 50 ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ ՍՏ. — Կինոն և խորհրդային հասարակայնությունը լեռն. Հայ. 9.9.27 թ.
- 51 Հայկինոյի ձեռնարկի անգլեր. լեռն. Հայ. 7.10.27 թ.
- 52 ՅՈՒՅԱՆ Պ. — Խորհրդային կինոնկարի որոնումները լեռն. Հայ. 8.11.27 թ.
- 53 «Հայկինոյի զարգացման ուղիները» Գրախոս. Ստորագր. Վ. Ան. «Գրական գիրքերում» 1927 թ., № 1, էջ 31—32.
- 54 Հայկինոյի զարգացման ուղիները (ժողովածու) (Դ. Դևուհու, Պ. Զույանի, Ա. Մազաթյանի, Լ. Բեկնազարյանի, Ա. Տեր-Հովհանյանի հոգովածները և «Հայկինոյի անկեղծ» — Յ. Խանզադյանի, Մ. Մանվելյանի, Ա. Երվանդյանի և Լ. Գյուլիբեկյանի կարծիքները) Ե. Հրատ. Հայկինոյի, 1927 թ.
- 55 ФЕВРАЛЬСКИЙ А. — «ХАС-ПУШ». «Правда» 15. I. 28 г.
- 56 Հայկինոյի հայտարարած մրցանակարաջխության առթիվ լեռն. Հայ. 3.2.28 թ.
- 57 ԳՅՈՒԼԻԹԵՎԻՅԱՆ Լ. — Հայկինոն և մեր անելիքները լեռն. Հայ. 9.2.28 թ.
- 58 ԴՈՒՐԳԱՐՅԱՆ Մ. — Մանկական կինո լեռն. Հայ. 11.2.28 թ.
- 59 ԼՈՓՈՅԱՆ Լ. — Հայկինոն թող լի մասնակցի մայրը լեռն. Հայ. 18.2.28 թ.

- 60 ԱԶԱՏ ՎԵՏՈՐՆԻ — Հայկինոյի Հայտարարած մրցանակարաշխության առթիվ շնորհ. Հայ. 18.2.28 թ.
- 61 ԱՅՎԱԶՅԱՆ Ա. — Կինո-Հասարակայնութունը հորհրդային Հայաստանում շնորհ. Հայ. 18.2.28 թ.
- 62 Խորհրդածության կինոյի շուրջը շնորհ. Հայ. 21.2.28 թ.
- 63 ՂԱԶԱՐՅԱՆ Գ. — Կինոյի գերը գասակարգային իդեոլոգիայի և կուլտուրական հեղափոխության պայքարի ասպարեզում շնորհ. Հայ. 21.2.28 թ.
- 64 ՂԱԶԱՐՅԱՆ Կ. — Նոր սմերովի շնորհ. Հայ. 23.2.28 թ.
- 65 200 լիբրեանո շնորհ. Հայ. 8.3.28 թ.
- 66 Կինոյի բրեանոն շնորհ. Հայ. 21.3.28 թ.
- 67 Շնորհալուրս վրացական մամուլի գնահատությամբ: Ստորագր. Ար. շնորհ. Հայ. 10.4.28 թ.
- 68 Կինո և խորհրդային Հասարակայնությունը Ստորագր. Յ. Կարենի շնորհ. Հայ. 10.4.28 թ.
- 69 Կինոյի բրեանոնների մրցանակարաշխության արդյունքները շնորհ. Հայ. 11.4.28 թ.
- 70 Հայկինոյի աշխատանքի ծրագիրը շնորհ. Հայ. 29.4.28 թ.
- 71 Կինոյի բացերը Ստորագր. Գր. Զախ. շնորհ. Հայ. 9.6.28 թ.
- 72 Կինո-Հասարակայնության կազմակերպումը: Ստորագր. Կարենի շնորհ. Հայ. 21.6.28 թ.
- 73 ՅՈՒՅԱՆ Փ. — Ժշմարիտ խոսք Հայկինոյի մասին շնորհ. Հայ. 13.7.28 թ.
- 74 Հանրապետական կինոկազմակերպությունների հերթական խնդիրները: Ստորագր. Ն. շնորհ. Հայ. 27.7.28 թ.
- 75 Հայկինոյի նոր նկարները շնորհ. Հայ. 31.8.28 թ.
- 76 Կինո, [նախեր] շնորհ. Հայ. 9.9.28 թ.
- 77 «Հինգը խնդիրներ»: Ստորագր. Գ. Ղ. շնորհ. Հայ. 18.10.28 թ.
- 78 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Ա. — Ինչպես չլետը է նկարել [Շնորհալուրս] շնորհ. Հայ. 18.10.28 թ.
- 79 ՏՆՐ-ՀՈՎՆԱՆՅԱՆ Ա. — Խորհրդային սցենարիայի և ֆիլմի կառուցումը: «Գրական գիրքերում» 1928 թ., № 3, էջ 24—28:
- 80 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Ա. — «Հինգը խնդիրներ»: «Գրական գիրքերում» 1928 թ., № 11—12, էջ 123—125:
- 81 ԳՆՎՈՐԳՅԱՆ Ա. — «Տուրս հրաբխի վրա»: «Գրական գիրքերում» 1928 թ., № 11—12, էջ 125—127:
- 82 ՂԱՅԱԳՈՐԾՅԱՆ Վ. — Կինոյի և կինոֆիկացիայի մասին, շնորհ. Հայ. 24.2.29 թ.
- 83 ՍԻՆԱՆՅԱՆ Գ. — Դրությունը Հայկինոյում: շնորհ. Հայ. 1.3.29 թ.
- 84 ՍԱՐԳՍՅԱՆ Հ. — Կինո-արդյունաբերության հետազոտությունը: շնորհ. Հայ. 17.4.29 թ.
- 85 Նոր կինոնկարումներ: շնորհ. Հայ. 14.11.29 թ.
- 86 ԶԱԽԻՐՅԱՆ Գ. — Կինոկամեդիայի նշանակությունը (Հայկինոյի թեմատիկ ծրագրի առթիվ): շնորհ. ուղիս 1929 թ. № 7—8, էջ 149—152:
- 87 «Ով է մեղավոր»: Ստորագր. Գուրգու: շնորհ. բուլնիկ 1929 թ. № 7—8, էջ 114—115:
- 88 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Ա. — Վերջ ալիք կինո խալտուրային: շնորհ. բուլնիկ 1929 թ., № 9—10, էջ 68—70:

- 89 Կինոգիթասանական ստուդիա: Վեներ. Հայ. 5.1.30 թ.
- 90 Վերվեժի ազգանշանը [«Սև թևի տակ»]: Վեներ. Հայ. 21.1.30 թ.
- 91 Կինոաշխատողների Հայաստանյան առաջին կոնֆերանսը: Վեներ. Հայ. 20.3.30 թ.
- 92 Հայկինոյում [նոթեր]: Վեներ. Հայ. 7.4.30 թ.
- 93 ԵԱՌԱՀ-ի հառազայիններ: Վեներ. Հայ. 13.4.30 թ.
- 94 Կինոշինարարություն (ֆիլմերի արտաճանում): Վեներ. Հայ. 29.4.30 թ.
- 95 Կինոարդյունաբերությունը բեկման շրջանում: Ստորագր. Վ. Ք.: Վեներ. Հայ. 31.7.30 թ.
- 96 ԽՂ նկարներ ենք դիտելու մաս ազգայնում: Վեներ. Հայ. 17.3.30 թ.
- 97 Հայկինոյում [նոթեր]: Վեներ. Հայ. 11.9.30 թ.
- 98 ՀՍԽՀ արվեստի առաջին Օլիմպիադայի օրացույց: Վեներ. Հայ. 25.11.30 թ.
- 99 Հայկինոն մեզ գրում է: Վերվեժի ֆրոնտում 1930 թ. N 4.
- 100 Հայկինոյում [նոթեր]: Վերվեժի ֆրոնտում 1930 թ., N 4.
- 101 ՏԵՐ-ՀՈՎՆԱՆՑԱՆ Ա. — Գրականագետի դերը կինոյում: Վեր ուղի 1930 թ., N 4—5, էջ 125—131.
- 102 ԽՆԴԻՐԱՄԱՇՏԱՆ Վ. — Խորհրդային Հայաստանի արվեստը (Թատրոն: Հայկինո: Կերպարվեստ): Վեր ուղի 1930 թ., N 11—12, էջ 183—205.
- 103 Հայկինոյի 1932 թ. օրինակի թեմատիկ պլանը: Վեներ. Հայ. 18.7.31 թ.
- 104 Երգեր-հիդներ: Ստորագր. Գրիլ, Եր. թերթ 23.2.32 թ.
- 105 Հայֆիլմի 1932 թ. տեղեկագրական-արտադրական ծրագիրը: Եր. թերթ 30.4.32 թ.
- 106 Երեկոցը Սևե-Լուի քաղաքում: Ստորագր. Գրիլ, Եր. թերթ 30.5.32 թ.
- 107 ՏԵՐ-ՀՈՎՆԱՆՑԱՆ Ա. — Գորկին կինոյում: Եր. թերթ 30.9.32 թ.
- 108 Հոկտեմբերը և կինոն: Ստորագր. Գրիլ, Եր. թերթ 7.11.32 թ.
- 109 Կոմսոմոլի անվան հարվածային բրիգադը բեկում է մտքի իր աշխատանքներում: Վեներ. Հայ. 17.11.32 թ.
- 110 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Լ. — Սպարտակի պայքարն Լիտվեի վրա: Վեներ. Հայ. 17.11.32 թ.
- 111 ԲԱՐԼՈՑԱՆ Մ. — Հայֆիլմը երկրորդ հնգամյակում: Վեներ. արվ. 1932 թ. N 1, էջ 19—20.
- 112 ԶԱԽԻՐՅԱՆ Գ. — Հայկինոն երկրորդ հնգամյակի շնորհիվ: Վեներ. արվ. 1932 թ. N 1, էջ 20.
- 113 ԴՋՆՈՒՆԻ Գ. — Հայկինոյի անցած ուղին և հեռանկարները: [«Հոկտեմբեր-նոյեմբեր» Տարեգիրք]. Ե. Պետրաս 1932 թ.
- 114 ԴՋՆՈՒՆԻ Գ. — Տասը տարի: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 115 Հայկինոյի 10-ամյակը կուլտուրական հեղափոխության խոշոր նվաճումներից մեկն է: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 116 ՀՎ(Բ)Պ Կենտկոմի ուղղությամբ Հայկինոյին: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 117 ՀՍԽՀ Ժողկոմխորհի ուղղությամբ Հայկինոյին: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 118 Ողջանում են Հայկինոյի 10-ամյակը: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 119 ԹՈՓՈՎԵՆՑ Վ. — Կինոն և գրականությունը: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 120 ԱՂԱՐԱՄՅԱՆ Լ. — Հայաստանի կինոֆիկացիայի ներկա վիճակը: Վեներ. Հայ. 10.6.33 թ.
- 121 Կինոն և Խորհրդային դրոշմը: Ստորագր. Սիրաս, Եր. թերթ 15.6.33 թ.
- 122 Հայկինոյի 10-ամյակը: Եր. թերթ 15.6.33 թ.
- 123 ԶԱՆԱՆ Մ. — Հայկինոյի տասնամյակի մասին: Եր. թերթ 15.6.33 թ.

- 124 Հնկ. Խառնյանի ողջույնը Հայկինոյի տառնամյակի առթիւ. «Գր. թերթ» 16.6.33 թ.
- 125 Հայկինոյի 1934 թ. թեմատիկ պլանը: Ստորագր. Գ. Եր. թերթ» 20.12.33 թ.
- 126 ԲեկնԱԶԱՐՑԱՆ Լ.— «Պետություն» հեռուստիոն ֆիլմի մասին: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ. № 1, էջ 10—11:
- 127 ՉԱԽԻՐՑԱՆ Գ.— Խորհրդային Հայաստանի կինեմատոգրաֆիայի զարգացումը: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 1, էջ 12:
- 128 Տվեք մեզ բարձրորակ կինոֆիլմ: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 2, էջ 1—2:
- 129 Դեպի նորանոր հաղթանակներ: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 6, էջ 1—2:
- 130 Սայուզկինոյի ողջույնը Հայկինոյին: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 6, էջ 3:
- 131 ՉԱԽԻՐՑԱՆ Գ.— Տառը տարվա զեղարվեստական արդյունքները: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 7, էջ 3—7:
- 132 ԹԱՐՑԱՆ Ս.— Կինոն և նկարչությունը: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 6, էջ 7—8:
- 133 «Երկու գիշեր»: Ստորագր. Գրիշ, «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 6, էջ 9—11:
- 134 Վերաքննեք մեր դիրքերը մանկական, դպրոցական կինոյի նկատմամբ: Ստորագր. Գ. Մ.: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 7, էջ 20—21:
- 135 ՉԱԽԻՐՑԱՆ Գ.— Կինո դրամատուրգիայի մասին: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 8—9, էջ 21—22:
- 136 ԴՂՆՈՒՆԻ Գ.— Կինեմատոգրաֆիայի հերթական խնդիրները: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 10, էջ 25—26:
- 137 ԱՐԵԱՐՈՒՆԻ Ա., ՎԵԼՏՄԱՆ Ա.— Ազգային կինոյի ուղին: «Խորհրդ. արվ.» 1933 թ., № 11, էջ 11—12:
- 138 ՍԱՐԳՍՑԱՆ Ս.— Կինոարվեստը զարմանք սոցիալիզմի կառուցման էպոխան վերադասարդող արվեստ: «Երիտ. բոլշևիկ» 1933 թ., № 5—6, էջ 53—56:
- 139 ԳՈՐՍՈՒՆՑԱՆ Վ.— Արժատական թեկուժ ստեղծել դպրոցական կինոնկարների ցուցադրման գործում: «Ավանգարդ» 5.1.34 թ.
- 140 Կինո «Պրոլետար»-ը զուրա բերել ներկա վիճակից: Ստորագր. Վ. Բարիս, Ա. Վարդ: «Ավանգարդ» 16.1.34 թ.
- 141 «Երեքը»-ը էկրանի վրա: «Խորհրդ. Հայ.» 22.3.34 թ.
- 142 ՄԱՆՆ ԷԿՐԱՆԻ կրտսերացնենք հերոսական կոմսոմոլը: «Ավանգարդ» 24.3.34 թ.
- 143 Գրողների և կինոաշխատողների հանդիպումը: «Գր. թերթ» 30.3.34 թ.
- 144 «Երեքը»-ը ցուցադրվելու է տարեդարձի օրը: «Ավանգարդ» 5.4.34 թ.
- 145 Կոմերիտականները պատրաստել են կինոխրոնիկա: «Ավանգարդ» 5.4.34 թ.
- 146 «Երեքը»: Ստորագր. Գուրգ. Ս.: «Ավանգարդ» 26.4.34 թ.
- 147 ՄԿՐՏԻՉ ԱՐՄԵՆ — Մեր կինոյի նվաճումը [«Երեքը»]: «Գր. թերթ» 29.4.34 թ.
- 148 ՍՄՈՒՆՑԱՆ Վ.— «Երեքը» ֆիլմի մասին: «Խորհրդ. Հայ.» 29.4.34 թ.
- 149 ԿԱՄՊՑԱՆ Գ.— Կինոն զարմանել չափ մասսաների սեփականություն: «Ավանգարդ» 5.6.34 թ.
- 150 Հայկինոյի խաղը երեխաների հետ: «Ավանգարդ» 17.6.34 թ.
- 151 ԲԱԴԱԼՑԱՆ Ա.— Արժատապես վերակառուցել կինոթատրոնների, կինոսպասարկման գործը: «Ավանգարդ» 28.6.34 թ.
- 152 «Հայկինոյի խաղը երեխաների հետ» մեր ահազանգումից հետո: «Ավանգարդ» 29.6.34 թ.
- 153 «Փառաքը Հարվածի տակ»: Պետք է կազմակերպել այս նկարի կոլեկտիվ գիտուններ: Ստորագր. Գ.: «Ավանգարդ» 30.6.34 թ.
- 154 «Պետություն» հեռուստիոնի նկարահանման առթիւ: «Ավանգարդ» 30.7.34 թ.

- 155 ԴՋԵՌՆԻ Դ. — Տալ բարձրորակ սցենարներ: «Գր. թերթ» 1.8.34 թ.,
- 156 Օգնել «Կինո-կոմսոմոլի» կառուցմանը: «Ավանդարդ» 4.8.34 թ.,
- 157 «Հայկինոթերաթիկա» ժուռնալը: «Ավանդարդ» 5.8.34 թ.,
- 158 Նախկին գիվիզիան կրթնի վրա: «Ավանդարդ» 16.8.34 թ.,
- 159 «Պեպո»-ի նկարահանման ընթացքը: «Ավանդարդ» 22.8.34 թ.,
- 160 Дети и кино. «Коммунист» 23. VIII. 34 г.
- 161 Хроника [заметка] «Коммунист» 27. VIII. 34 г.
- 162 Կինո-ուներդ: «Ավանդարդ» 5.9.34 թ.,
- 163 Կինո-գործարան: «Ավանդարդ» 5.9.34 թ.,
- 164 Կինո-նկարների նոր շերտեր: «Ավանդարդ» 5.9.34 թ.,
- 165 «Пепо» (Новая постановка Арменкино). «Коммунист» 6. IX. 34 г.
- 166 Արագածն կրթնի վրա: «Ավանդարդ» 14.9.34 թ.,
- 167 ԱՀԱՋԱՆ — «Պեպո»-ն բարձրանում է կրթն: «Գր. թերթ» 30.9.34 թ.,
- 168 Հայկինոյի 1935 թվի թեմատիկ պլանը: «Ավանդարդ» 30.9.34 թ.,
- 169 Ինչ է արժանի [«Պեպո»]: «Եսթր. Հայ.» 5.10.34 թ.,
- 170 «Պեպո»-ի նկարահանման շուրջը: «Ավանդարդ» 6.10.34 թ.,
- 171 ՅեկՆՄԱՆ, ՍՊԱՐՏԱԿ — Ինչ է արժանի: «Եսթր. Հայ.» 8.10.34 թ.,
- 172 Ավարտվում է «Պեպո»-ի նկարահանումը: «Ավանդարդ» 11.10.34 թ.,
- 173 Зимний сезон в кино Эрипани. «Коммунист» 18. X. 34 г.
- 174 Կինո-սցենարիստ մայիսյան ապստամբության մասին: «Ավանդարդ» 27.10.34 թ.,
- 175 Հայկինոյում [նոթեր]: «Ավանդարդ» 1.11.34 թ.,
- 176 ԵՐԻՎԱՆԶԱԴԵ — «Կերչին շատրվանը» (Կինո-լիբրետո): «Գր. թերթ» 7.11.34 թ.,
- 177 «Պեպո»-ի նկարահանումը ընդհանում: «Ավանդարդ» 10.11.34 թ.,
- 178 ԵՐԻՎԱՆԶԱԴԵ — «Կերչին շատրվանը» (Կինո-լիբրետո): «Գր. թերթ» 20.11.34 թ.,
- 179 «Пепо» (Съемка фильма подходит к концу). «Коммунист» 23. XI. 34 г.
- 180 ԵՐԻՎԱՆԶԱԴԵ — «Կերչին շատրվանը» (Կինո-լիբրետո): «Գր. թերթ» 29.11.34 թ.,
- 181 Музыка «Пепо». Подпись С. Б-ни. «Коммунист», 4. XII. 34 г.
- 182 Первый звуковой фильм [«Пепо»]. «Коммунист» 10. XII. 34 г.
- 183 ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ ԼՐ. — Երջանիկ զուգադիրություն: «Եսթր. Հայ.» 12.12.34 թ.,
- 184 15 лет советского кино. «Коммунист» 20. XII. 34 г.
- 185 «Երթորդ» Մոսկվայի կրթնների վրա: «Ավանդարդ» 26.12.34 թ.,
- 186 ԱՐՇԱՐՈՒՆԻ Ա., ՎԵՏՏԱՆ Ս. — Ազգային կինոյի ուղին: «Եսթր. արվ.» 1934 թ., № 2, էջ 11—12:
- 187 ԴՋԵՌՆԻ Դ. — Կինոֆիկացման մարտական գործերում: «Եսթր. արվ.» 1934 թ., № 2, էջ 20—23:
- 188 ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ Մ. — Մեր մոտենումը «Երթորդ»-ի նկարահանմանը: «Եսթր. արվ.» 1934 թ., № 2, էջ 23—25:
- 189 Ռեժ. Ռ. Մամուլյանի նամակը Հայկինոյին՝ Հայաստան գալու և կինոֆիլմ նկարահանելու իր մտադրության մասին: «Եսթր. արվ.» 1934 թ., № 2, էջ 25—26:
- 190 ԲԵԿԱՋԱՐՅԱՆ Հ. — «Պեպո» հեռուստիոն ֆիլմի նկարահանման առթիվ: «Եսթր. արվ.» 1934 թ., № 3, էջ 13—15:

- 191 ԳՐԵԼՆԵՐ Է. — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 4, էջ 19—20:
- 192 ՏՐԱՎՍԿԻ Ի. — «Պեպոս» սցենարի մասին: «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 4, էջ 20—21:
- 193 ԵԴԻՍՏՅԱՆ Ի. — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 4, էջ 22—23:
- 194 ԶՈՐՅԱՆ ՍՏ. — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 5—6, էջ 20:
- 195 ԶԱՐՅԱՆ Ն. — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 5—6, էջ 20—21:
- 196 ՆՈՐԱՆԵ Է. — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 5—6, էջ 21—22:
- 197 ԱԼԵՋԱՆ — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 5—6, էջ 22:
- 198 ԼԱՐՈՆԻՅՈՒՆՅԱՆ Ս. — Քննարկում ենք «Պեպոս» սցենարը, «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 5—6, էջ 23:
- 199 ՍԱՐԻՍՅԱՆ Գ. — Երևանի պետական համալսարանի ժողովրդական գիտության թանգարանի «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 7, էջ 32—34:
- 200 ԶԱՆՈՅԱՆ Պ. — Կինոյի մեթոդական կոմիտեի «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 8—9, էջ 28—29:
- 201 ԲԵԿԱԶԱՐՅԱՆ Լ. — Իմ աշխատանքը «Պեպոս» ֆիլմի վրա: «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 10, էջ 25—26:
- 202 ՍՊԱՐՍԱԿ Բ. — «Պեպոս»-ի նկարահանման շուրջը: «Խորհ. արվ.» 1934 թ., № 10, էջ 27:
- 203 Успех картины «Гикор». «Коммунист» 2. I. 35 г.
- 204 ДЗНУНИ Д.—Путь Арменкино. «Молодой рабочий» 5. I. 35 г. Тифлис.
- 205 ДЗНУНИ Д.—Воевой отряд советской кинематографии. «Коммунист» 9. I. 35 г.
- 206 ШУМЯЦКИЙ Б.—Большое искусство. «Известия» 10. I. 35 г.
- 207 ШУМЯЦКИЙ Б.—Искусство миллионов. «Правда» 11. I. 35 г.
- 208 Праздник Советской культуры. [«Правда» 11. I. 35 г.] «Коммунист» 12. I. 35 г.
- 209 Постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР о награждении работников советской кинематографии. «Коммунист» 15. I. 35 г.
- 210 «Гикор» на экранах Союза. «Коммунист» 17. I. 35 г.
- 211 Новый кино-театр. «Коммунист» 11. II. 35 г.
- 212 Когда увидим «Пепос»? «Коммунист» 11. II. 35 г.
- 213 Детский кино-театр. «Коммунист» 14. II. 35 г.
- 214 Звуковой кино-театр в Кировакане. «Коммунист» 16. II. 35 г.
- 215 Пятнадцать лет Советского кино. «Коммунист» 18. II. 35 г.
- 216 АИР КАЯН.—Кино—книга миллионов. «Коммунист» 21. II. 35 г.
- 217 Республиканская конференции по кинофикации. «Коммунист» 21. II. 35 г.
- 218 Арменкино на кинофестивале. «Коммунист» 22. II. 35 г.
- 219 Звукофикация районных установок. «Коммунист» 22. II. 35 г.
- 220 От киновертушек к кино-театрам. «Коммунист» 27. II. 35 г.

- 221 Ազգային շատ հարգանքով պատկերված իմացություն: «Ազգագրագիտություն» 1.3.35 թ.:
- 222 БЕК-НАЗАРОВ А.—Культура советского кино. «Правда» № 71. III. 35 г.
- 223 15-летие советского кино. «Коммунист» 6. III. 35 г.
- 224 Խորհրդային կինոյի 15-ամյա տոնակատարությանը Հայաստանում Մոսկվայից. ի. «Ազգագրագիտություն» 11.3.35 թ.:
- 225 Հնչոնի կինոյի շրջաններին: «Ազգագրագիտություն» 12.3.35 թ.:
- 226 Խորհրդային կինոնկարչության 15-ամյակը: «Ազգագրագիտություն» 17.3.35 թ.:
- 227 ԳՋՆՈՒՆԻ Գ. — Հայաստանի շրջաններին կինոֆիկացման խնդիրները: «Խորհրդային» 17.3.35 թ.:
- 228 АЛАЗАН—«Пено на экране». «Коммунист» 17. III. 35 г.
- 229 ԳՋՆՈՒՆԻ Գ. — Հայկինոյի ստեղծագործական ուղին: «Խորհրդային» 18.3.35 թ.:
- 230 Приветствие Центрального Комитета КП(б) Армении—Арменкино. «Коммунист» 18. III. 35 г.
- 231 О награждении работников советской кинематографии. «Коммунист» 18. III. 35 г.
- 232 Встреча киноработников с работниками печати. «Коммунист» 18. III. 35 г.
- 233 ДЗНУНИ Д.—Творческий путь Арменкино. «Коммунист» 18. III. 35 г.
- 234 Հայկինոյի երիտասարդ ստեղծագործական կազմերը: «Ազգագրագիտություն» 20.3.35 թ.:
- 235 ԳՋՆՈՒՆԻ Գ. — Մասնակցությունը կոմունիստական դատարանական հարցաքննությանը: «Ազգագրագիտություն» 20.3.35 թ.:
- 236 Խորհրդային կինոնկարչության 15-ամյա տոնակատարությանը: «Ազգագրագիտություն» 20.3.35 թ.:
- 237 Չեկոսլովակիայի ընդունված բանական: «Գր. թերթ» 20.3.35 թ.:
- 238 ՀՍԽՍՀ Կենտրոնական խորհրդի 15-ամյա տոնակատարությանը: «Գր. թերթ» 20.3.35 թ.:
- 239 Խորհրդային կինոյի թվերով: «Ազգագրագիտություն» 20.3.35 թ.:
- 240 Հայկինոյի սեյսմա-ուղի: «Ազգագրագիտություն» 20.3.35 թ.:
- 241 Սրբիկ՝ Նիկիտին Ստեփանյան կինոնկարչության 15-ամյակին: «Գր. թերթ» 20.3.35 թ.:
- 242 Գրողները և կինոյի 15-ամյակը: «Գր. թերթ» 20.3.35 թ.:
- 243 ՀԿ(Բ)Կ Կենտրոնական կոմիտեի ուղղությամբ Հայկինոյի վարչությանը: «Գր. թերթ» 20.3.35 թ.:
- 244 ՀՍԽՍՀ Ժողկոմիսարի ուղղությամբ Հայկինոյի վարչությանը: «Գր. թերթ» 20.3.35 թ.:
- 245 Кинофикация Советской Армении. «Коммунист» 20. III. 35 г.
- 246 Учить вопросы кинозрителя. «Коммунист» 20. III. 35 г.
- 247 Что даст Арменкино в 1935 г.? «Коммунист» 20. III. 35 г.
- 248 АСМИК АКОПЯН—Вчера и сегодня. «Коммунист» 20. III. 35 г.
- 249 Завоевать новые высоты кинематографии. «Коммунист» 20. III. 35 г.
- 250 БЕК-НАЗАРОВ А.—Культура советского кино. «Коммунист» 20. III. 35 г.

- 251 Խորհրդային կինեմատոգրաֆիայի 15-ամյակը Երևանում: «Ամանգարգ» 21.3.35 թ.
- 252 Приветствие СНК ССРА—Армению. «Коммунист» 21. III. 35 г.
- 253 Постановление Президиума ЦИК ССРА О награждении работников Армении. «Коммунист» 21. III. 35 г.
- 254 Письмо в редакцию. «Коммунист» 21. III. 35 г.
- 255 Ընկ. Ա. Խանչյանի գրույրը Հայկինոյի ղեկավարների, ստեղծագործական աշխատողների և Հայաստանի խորհրդային գրողների հետ: «Խորհ. Հայ.» 22.3.35 թ.
- 256 Беседа тов. Ханджяна с руководителями и творческими работниками Армении и с сов. писателями Армении. «Коммунист». 22. III. 35 г.
- 257 Ընկ. Ա. Խանչյանի գրույրը Հայկինոյի ղեկավարների, ստեղծագործական աշխատողների և Հայաստանի խորհրդային գրողների հետ: «Դր. թերթ» 31.3.35 թ.
- 258 Երկու «Զապահ»-ի շուրջը: «Դր. թերթ» 31.3.35 թ.
- 259 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Լ. — Վերադարձված Ալազանյի վրա երիտասարդական նոր ֆիլմը: «Ամանգարգ» 2.4.35 թ.
- 260 Մեծի թմբեկները Ս. — Հայկինոյի և մեր գրողները: «Խորհ. Հայ.» 18.4.35 թ.
- 261 Ամառային կինոները հեռանալով են: «Ամանգարգ» 8.5.35 թ.
- 262 Հնչյուն կինո-մեխանիկների պատրաստման դասընթացներ: «Ամանգարգ» 8.5.35 թ.
- 263 «Пепо»—гордость сов. кинематографии. «Коммунист» 14. V. 35 г.
- 264 АЗИЗЯН А.—«Пепо». «Правда» 16. V. 35 г.
- 265 Поэты Армении о фильме «Пепо» (Алаван, Н. Зарян, Г. Маэри, В. Норенц, Г. Сарьян, С. Таронци). «Известия». 16. V. 35 г.
- 266 ЧАХИРЯН Г.—«Правда» о фильме «Пепо». «Коммунист». 18. V. 35 г.
- 267 АЗИЗЯН А.—«Пепо» — [«Правда» 16. V. 1935 г.] «Коммунист» 22. V. 35 г.
- 268 ԱԶԻԶՅԱՆ Հ. — «Պեպո» [«Գրական» 16.5.35 թ.]: «Խորհ. Հայ.» 23.5.35 թ.
- 269 ԱԼԱԶԱՆ — «Պեպո»-ի շուրջը (նամակ Մոսկվայից): «Խորհ. Հայ.» 23.5.35 թ.
- 270 Приветствие ГУКФ—ЦК КП(б)А [в связи с фильмом «Пепо»]. «Коммунист» 26. V. 35 г.
- 271 Возмутительное отношение к зрителю. Подпись Д. Р-ов. «Коммунист» 27. V. 35 г.
- 272 Գրողները «Պեպո» ֆիլմի մասին (Վ. Ալազանի, Ն. Զարյանի, Գ. Մաэри, Վ. Նորենցի, Գ. Սարյանի, Ս. Տարонցու հոգաբանները): «Դր. թերթ» 31.5.35 թ.
- 273 За фильм достойный великой эпохи. «Коммунист» 1. VI. 35 г.
- 274 ՐԱՐԹՅԱՆ Մ. — Հայկինոյի նոր հաղթանակը [«Պեպո»]: «Դր. թերթ» 11.6.35 թ.
- 275 «Пепо», «Молодой рабочий» 12. VI. 35 г. Тбилиси.
- 276 Հայկինոյում. կինոն եւ. Հայաստանի 15-ամյակի առթիվ: «Ամանգարգ» 24.6.35 թ.
- 277 «Պեպո» ֆիլմը Երևանում: «Խորհ. Հայ.» 28.6.35 թ.
- 278 ԲԵԿԵԱԶՅԱՆ Հ. — Մեր աշխատանքը «Պեպո» կինոֆիլմի վրա: «Դր. թերթ» 30.6.35 թ.

- 279 Եսթոնացիների կինոյի երբ Հաղթանակը [«Պեպո»]: «Ավանդարդ» 30.6.35 թ., 250 ԲՆԿՆԱԶԱՐՅԱՆ Հ. — Մի քանի խոսք «Պեպո»-ի մասին: «Ավանդարդ» 2.7.35 թ.,
- 281 «Ավանդարդ»-ի նկարահանումը սկսվում է: «Ավանդարդ» 2.7.35 թ.,
- 282 ՄԵԼԻՔՍԵՐՅԱՆ Ս. — «Պեպո»-ն էկրանի վրա: «Երբ», Հայ., 2.7.35 թ.,
- 283 «Պեպո»-ի փառաբանական գրությունը: «Երբ», Հայ., 2.7.35 թ.,
- 284 Неумение или нежелание. «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 285 БАБЛОЯН М.—Блестящая победа Арменкино («Пепо»—звучовой фильм) «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 286 КАРТАН К., АДАМЯН Б.—Хороший, отчетливый звук [«Пепо»] «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 287 МУРАДЯН К.—Победа Арменкино. [«Пепо»] «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 288 МАНУКЯН К.—Это—прекрасная картина. [«Пепо»]. «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 289 КОСТАНИАН К.—Правдивый показ. [«Пепо»] «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 290 ХАЛЯГЯН М.—Ждем от Бек-Назарова таких же ярких фильмов. [«Пепо»] «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 291 Праздник национальной культуры. «Коммунист» 3. VII. 35 г.
- 292 ՀԱՅԳՅԱՆ Հ. — Նույն ոգևորությամբ նկարահանել մեր գեղեցիկ առարկան [«Պեպո»]: «Ավանդարդ» 4.7.35 թ.,
- 293 ԶՐԱՂԱՅՊԱՆՅԱՆ Գ. — Ինձ հիացմունք պատճառեց դերասանների խաղը: [«Պեպո»]: «Ավանդարդ» 4.7.35 թ.,
- 294 ՊՈՂՈՍՅԱՆ Բ. — Ֆիլմը լարում է մեր զգաստությունը: [«Պեպո»]: «Ավանդարդ» 4.7.35 թ.,
- 295 ՄԻՆԱՅԱՆ Ս. — Հիանալի նկարը [«Պեպո»]: «Ավանդարդ» 4.7.35 թ.,
- 296 ՊՈՂՈՍՅԱՆ Ա. — «Պեպո»-ն ուսանելի ֆիլմ է: «Ավանդարդ» 4.7.35 թ.,
- 297 ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ Խ. — Ֆիլմը խոշոր դաստիարակչական նշանակություն ունի: [«Պեպո»]: «Ավանդարդ» 4.7.35 թ.,
- 298 ШАГИНЯН МАРИЭТТА.—«Пепо» на экранах Союза. «Правда» № 181. VII. 35 г.
- 299 БАЯНДУР С.—«Пепо». «Молодой рабочий» 8. VII. 35 г. Тбилиси.
- 300 ԵԱԼԻՆՅԱՆ ՄԱՐԻԵՏՏԱ—«Պեպո»-ն Միության էկրանների վրա: [«Գրական», № 181, 7.35 թ.]: «Երբ», Հայ., 9.7.35 թ.,
- 301 ԱՂԱՅԱՆ Ս. — «Պեպո» ֆիլմի երաժշտությունը: «Երբ», Հայ., 12.7.35 թ.,
- 302 «Пепо» на экранах Эривани. «Коммунист» 14. VII. 35 г.
- 303 ՄԵԼԻՔՍԵՐՅԱՆ Ս. — Նորից «Պեպո» ֆիլմի մասին: «Երբ», 22.7.35 թ.,
- 304 «Пепо» на зарубежных экранах. «Коммунист» 22. VII. 35 г.
- 305 Новые звуковые кино-театры. «Коммунист» 22. VII. 35 г.
- 306 ТЕРЗИБАШЯН В.—«Пепо». «Коммунист» 22. VII. 35 г.
- 307 Звучовой фильм к 15-летию Армени. «Коммунист» 22. VII. 35 г.
- 308 Книга, посвященная фильму «Пепо». «Коммунист» 22. VII. 35 г.
- 309 ԽԱՆՈՅԱՆ Ս. — «Պեպո»-ի ցուցադրումը Երևանում: «Երբ», Հայ., 28.35 թ.,
- 310 ОГАНЯН А.—«Пепо» в Степанаване. «Коммунист» 3. VIII. 35 г.
- 311 ՄԻՐՏԻԶ ԱՐՄԵՆ — Մի քանի գրողություններ «Պեպո» կինոնկարի մասին: «Երբ», Հայ., 6.8.35 թ.,

- 312 Հայկիկների սկսեց նոր հնչուն «Արագած» ֆիլմի նկարահանումը, Ստորագր. ի. Իս.: «Եւրոպ. Հայ.» 16.8.35 թ.
- 313 ЕГИАЗАРЯН В.—Звуковой кино-театр в Ахтах. «Коммунист» 21. VIII. 35 г.
- 314 «Առաջ» «Коммунист» 23. VIII. 35 г.
- 315 Успех фильма «Пено». [Тбилиси]. «Коммунист» 24. VIII. 35 г.
- 316 ՉԱԽԻՐՅԱՆ Գ. — «Պեղում»-ի կրկնացումը: «Եւրոպ. Հայ.» 6.9.35 թ.
- 317 Кино-Студия [заметка]. «Коммунист» 21. IX. 35 г.
- 318 Кинофильм в мельнице. «Коммунист» 28. IX. 35 г.
- 319 Հնչուն կինոֆատրոն Իշխանում: «Ավանգարդ» 2.10.35 թ.
- 320 Նոր ֆիլմեր [նոթեր]: «Ավանգարդ» 8.10.35 թ.
- 321 «Առաջ». «Коммунист» 8. X. 35 г.
- 322 Три новых кинофильма. «Коммунист» 9. X. 35 г.
- 323 На стройке нового кинотеатра. «Коммунист» 12. X. 35 г.
- 324 «Արագած» կինոֆիլմի նկարահանումները, Ստորագր. Իս.: «Ավանգարդ» 14.10.35 թ.
- 325 ԳԻՐԳՈՐՅԱՆ Գ. — Ունենք սեփական կինո: «Ավանգարդ» 22.10.35 թ.
- 326 Հայկիկների 1936 թվի նոր հնչուն-զեղարվեստական նկարները: «Ավանգարդ» 6.12.35 թ.
- 327 «Մոսկվա» կինո-ֆատրոնի կառուցումը: «Եւրոպ. Հայ.» 14.12.35 թ.
- 328 «Пено» в Алавердах. «Коммунист» 14. XII. 35 г.
- 329 Детский кино-театр. «Коммунист» 31. XII. 35 г.
- 330 Հայկիկների աշխատանքի ու ստեղծագործության նոր էտապում: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 3, էջ 6:
- 331 ԶԻ(Բ)Պ Կենտկոմի ողջույնը Հայկիկների վարչությանը: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 5, էջ 2:
- 332 ԳՋԵՈՒՆԻ Գ. — Հայկիկների խորհրդային կինոյի տասնհինգամյակին: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 5, էջ 7—11:
- 333 ՐԱՆՏՅԱՆՍԿԻ Գ. — Պայթյունի էջերն ի կրակի վրա: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 5, էջ 12—13:
- 334 ՄԱՐԻՆՈՍՅԱՆ Գ. — Կինոթրոսկիան պետք է զործի ինչպես կյանքի զարկերակ: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 5, էջ 14—16:
- 335 Մի քանի խոր Հայկիկների ստեղծագործողների մասին: Ստորագր. Կարեն Յ.: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 5, էջ 16:
- 336 ԽԱՆՋՅԱՆ Ա. — Գրավներ կինո-արվեստի նորանոր բարձունքներ: [Զրույց Հայկիկների ստեղծագործող կադրերի և զրոգների հետ]: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 6, էջ 2—4:
- 337 ՐԱՐԼՈՅԱՆ Մ. — Հայկիկների աշխատանքի նոր էտապում: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 10, էջ 7:
- 338 «Պեղում» ֆիլմի քննարկումը Մոսկվայում և լենինգրադում: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 11, էջ 6:
- 339 ԴՈՒՐԳԱՐՅԱՆ Մ. — Նոր թափ հաղորդել մանկահասակ-պատանեկական կինոֆիլմերի արտադրությանը: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 11, էջ 11:
- 340 «Պեղում»-ն ի կրակի վրա: Ստորագր. ի. Մար.: «Եւրոպ. արվ.» 1935 թ., № 13, էջ 6:
- 341 «Պեղում»-ի գերակատարներն իրենց խաղի մասին: [Հասմիկի, Ա. Ավանգարդ]

- տիսյանի, Հ. Ներսիսյանի, Ա. Գուլակյանի, Դ. Մալյանի հոգաբանները] «հորհ. արվ.» 1935 թ., № 13, էջ 7:
- 342 Մեր արվեստագետները և գրողները «Պեպո» կինոֆիլմի մասին [Փ. Թեր-լեմեզյանի, Ա. Տիգրանյանի, Վ. Նորենցի, Վ. Վաղարշյանի հոգաբանները] «հորհ. արվ.» 1935 թ., № 13, էջ 8:
- 343 ՄՆԱՑԱԿԱՆՑԱՆ Հ. — Հայկինոթրոսթկայի խեղդիները: «հորհ. արվ.» 1935 թ., № 16, էջ 4:
- 344 Կինո գործի զարգացումը Հայաստանում: Ստորագր. Կարեն Յ.: «հորհ. արվ.» 1935 թ., № 21—22, էջ 24—26:
- 345 ДЗНУНИ Д., Ф. КАРЕН—Пути развития кинематографии Армении. «Сов. кино» 1935 г. № 7, стр. 19—24.
- 346 АРШАРУНИ А., ВЕЛЬТМАН С.—«Пепо». «Сов. кино» 1935 г. № 7, стр. 25—34.
- 347 ԴՋՆՈՒՆԻ Դ. — Հայկինո տնտ. տարած: Ծ. Պետրոսյան, 1935 թ.:
- 348 АРШАРУНИ А., ВЕЛЬТМАН С.—«Пепо». М. Кинофотонадат, 1935 г.
- 349 АРШАРУНИ А.—Грачя Нерсисян. М. Кинофотонадат, 1935 г.
- 350 ВЕЛЬТМАН С.—Авет Аветисян. М. Кинофотонадат, 1935 г.
- 351 Пепо. (Производство Арменкино). М. Кинофотонадат, 1935 г.
- 352 ШУМЯЦКИЙ В.—Кинематография миллионов. М. Кинофотонадат, 1935 г.
- 353 Пионеры в «Пионере». Подпись Ч. «Коммунист» 1. I. 36 г.
- 354 «Ջանգիզուր»: «հորհ. Հայ.» 4.1.36 թ.:
- 355 Кинофестиваль к съезду комсомола. «Коммунист» 5. II. 36 г.
- 356 Мультипликационная студия при Арменкино. «Коммунист» 10. II. 36 г.
- 357 В Арменкино [заметка]. «Коммунист» 11. II. 36 г.
- 358 Художники на экране. «Коммунист» 12. II. 36 г.
- 359 Երևանի մանկական կինոթատրոնը: «Ազադագար» 15.2.36 թ.:
- 360 Халтура в кино «Безбожники». «Коммунист» 16. II. 36 г.
- 361 Նոր Շոշան կինոթատրոնները Հայաստանում: «Ազադագար» 20.2.36 թ.:
- 362 В Арменкино [заметка]. «Коммунист» 21. II. 36 г.
- 363 Почему в Шинтавит не посылают «Чапалева». Подпись В. «Коммунист» 23. II. 36 г.
- 364 Арменкино переходит на производство звуковых фильмов. «Коммунист» 2. III. 36 г.
- 365 Кинофестиваль для колхозной молодежи. «Коммунист» 10. III. 36 г.
- 366 Кинотеатр в Диликане. «Коммунист» 11. III. 36 г.
- 367 Против формализма в искусстве. «Коммунист» 15. III. 36 г.
- 368 В Арменкино [заметка]. «Коммунист» 29. III. 36 г.
- 369 Мультипликационные фильмы. «Коммунист» 30. III. 36 г.
- 370 Последние съемки «Алагеза». «Коммунист» 30. III. 36 г.
- 371 Работа с кино-актером. «Коммунист» 30. III. 36 г.
- 372 Կինոֆեմտիֆիլմը Վաղարշապատի շրջանում: «Ազադագար» 10.4.36 թ.:
- 373 Կինոֆեմտիֆիլմը Փարաջանով: «Ազադագար» 10.4.36 թ.:
- 374 Где будет выстроен кино-городок?. «Коммунист» 12. IV. 36 г.

- 375 Դրամային կինոյի շարքը: Ստորագր. Ն. Բ. Վարժ. Հայ. 14.4.36 թ.
- 376 Դրամային կինոյի շարքը: «Գր. թերթ» 20.4.36 թ.
- 377 «Ջանգիկուր» (գրական սեփ. Հ. Քիչնազարյանի հետ): Վարժ. Հայ. 21.4.36 թ.
- 378 ШЕКОЯН К.—Колхозный кино-фестиваль. «Коммунист» 29. IV. 36 г.
- 379 БЕК-НАЗАРОВ А., КАЛАНТАР Л.—Асмик Аюпян. «Кино» 17. V. 36 г.
- 380 Асмик в кино. «Коммунист» 17. V. 36 г.
- 381 Пушкин и Армения. Подпись С. Б. «Коммунист» 18. V. 36 г.
- 382 Детское кино. «Коммунист» 17. VI. 36 г.
- 383 В Армению [заметки]. «Коммунист» 16. VII. 36 г.
- 384 МИКАЕЛЯН С.—Армянское кино. «Коммунист» 27. VII. 36 г.
- 385 Возобновите кино-сеансы. «Коммунист» 27. VII. 36 г.
- 386 НОРЯН С.—Армянское кино плохо обслуживает уборочную. «Коммунист» 1. VIII. 36 г.
- 387 Строительство кино-театров. Подпись Е. М. «Коммунист» 4. VIII. 36 г.
- 388 ШУМЯЦКИЙ Б.—Создадим полотна достойные нашей эпохи (о задачах армянского кино) «Коммунист» 8. VIII. 36 г.
- 389 Новый кино-театр в Ленинакане. «Коммунист» 4. IX. 36 г.
- 390 Кино-театр в Сисиане. «Коммунист» 11. IX. 36 г.
- 391 Съемка фильма «Каро». Подпись Т. С. «Коммунист» 18. IX. 36 г.
- 392 Конкурс на кино-либретто. «Коммунист» 14. X. 36 г.
- 393 Կինոթրիբունայի կազմակերպ. Վարժ. Հայ. 16.10.36 թ.
- 394 «Пушкин в Армении». «Коммунист» 27. X. 36 г.
- 395 МОРОВ А. Фильмы, которых не видит столичный экран. «Правда» 2. XI. 36 г.
- 396 Новые сценарии. «Коммунист» 10. XI. 36 г.
- 397 Враг. (Контррев. сущность киносценария А. Бакунца «Зангезур»). Подпись Ф. Карен. «Кино» 17. XI. 36 г.
- 398 Что мы увидим на экране. «Коммунист» 1. XII. 36 г.
- 399 Кино в колхозах. «Коммунист» 9. XII. 36 г.
- 400 «Մանկիկա» կինոթատրոնը: «Վանկար» 12.12.36 թ.
- 401 Открытие нового кино-театра «Москва». Подпись В. К. «Коммунист» 12. XII. 36 г.
- 402 «Մանկիկա» կինոթատրոնի բացումը: Վարժ. Հայ. 14.12.36 թ.
- 403 ГОРЬЯН Р.—Открытие кино-театра «Москва». «Коммунист» 14. XII. 36 г.
- 404 В кино «Напри». «Коммунист» 14. XII. 36 г.
- 405 НОРЯН В. Кинообслуживание в Ленинакане. «Коммунист» 26. XII. 36 г.
- 406 Озвучение кино-картины «Намус». «Коммунист» 26. XII. 36 г.
- 407 Над чем мы будем работать в 1937 г. (Сообщения Г. Козинцева, Л. Трауберга, А. Бек-Наварова и др.) «Кино» 31. XII. 36 г.
- 408 «Այսպիսի» ֆիլմի նկարահանումը: Վարժ. տրվ. 1936 թ., № 3—4, էջ 44:

- 409 ՔՆԱՐՅԱՆ Գ.— Դիպույտ Հայկենյի ասեղծագործությունների շարքը: «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 7, էջ 87—88:
- 410 ԴՋՆՈՒՆԻ Գ.— Ժողովր. դերասանուհի Համսիկը Էդրանի վրա: «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 8, էջ 100:
- 411 Բ. ՍՊԱՐՅԱՆ.— Ժող. դերասանուհի Համսիկը կենսյում: «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 8, էջ 111:
- 412 Ժող. դերասանուհի Համսիկի հորելյանը: «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 10, էջ 134—135:
- 413 ԱՐԱՄՅԱՆ Գ.— Ավելի մեծ ուշագրություն - Հայկենյի արտերկային: «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 10, էջ 140:
- 414 ՀԱՅԿԱՋՅԱՆ ՎԱՐԴԱՆ, «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 12, էջ 268:
- 415 Խորհրդային կինեմատոգրաֆիան Հոկտեմբերյան հեղափոխության 20-ամյա-
կին: «Խորհ. արվ.», 1936 թ., № 22:
- 416 ДАНИЕЛЯН Б., ПЕТРОСЯН Л.—Потребность кинорынка СССР
и художественных фильмах. «Сов. кинофотопром» 1936 г. № 6,
стр. 3—11.
- 417 АГАМАЛЯН К., КИСЕЛЕВ Г.—Три киноурока по истории. «Учеб.
кино» 1936 г. № 2, стр. 28—34.
- 418 БЕК-НАЗАРОВ А.—Фильм о победе Советской власти. [«Занго-
зур»]. «Иск. кино» 1936 г. № 7, стр. 16.
- 419 ԴՋՆՈՒՆԻ Գ.— Համսիկը Էդրանի վրա: [Ժող. դեր. Համսիկի բնական և
հասարակական գործունեության 30-ամյակը] Ե. Պետրոսյան, 1936 թ.:
- 420 ШУМЯЦКИЙ Б.—Советская кинематография сегодня и завтра.
М. «Кинофотонадат» 1936 г.
- 421 ДЗНУНИ Д.—Кинофильмы живой речи. «Коммунист» 3. I. 37 г.
- 422 Кино в Нор-Баязете. «Коммунист» 8. III. 37 г.
- 423 Հայկենյի ասեղծութիւն: Ստորագր. Լ. Բու. «Խորհ. Հայ.», 18.3.37 թ.:
- 424 АЙ-АРТЯН А.—Дадам высокохудожественные картины. «Комму-
нист» 20. III. 37 г.
- 425 ԱՍԿԱՆՅԱՆ Գ.— «Կարա»: «Ավանգարդ» 22.3.37 թ.:
- 426 Հեղին Վանսուրը: Ստորագր. Մ-յան: «Խորհ. Հայ.», 30.3.37 թ.:
- 427 Վերանորոգում է «Մսիկա» կինոֆուրանի դահլիճը: «Ավանգարդ»
6.4.37 թ.:
- 428 Декада национальной кинематографии. «Коммунист» 2. IV. 37 г.
- 429 Հայկենյում. «Զանգեզուր»: «Ավանգարդ» 4.6.37 թ.:
- 430 БАЛАСАНИЯН Г.—О работе Арменкино. «Коммунист» 11. VI. 37 г.
- 431 Здание кино развивается. «Коммунист» 21. VI. 37 г.
- 432 КАРЛИК. Детское кино и летние каникулы. «Коммунист»
21. VI. 37 г.
- 433 Новый кино-театр. «Коммунист» 22. VI. 37 г.
- 434 ЧЕРНИКОВ Т.—Когда же нам привезут хороший фильм? «Ком-
мунист» 28. VI. 37 г.
- 435 Звуковое кино в Талине. Подпись С. Н. «Коммунист» 29. VI. 37 г.
- 436 Съёмки кино-картины «Зангезур». «Коммунист» 17. XIII. 37 г.
- 437 Вести Арменкино из прорыва. «Коммунист» 2. IX. 37 г.

- 438 «Հանգեզուր» Հորիզոնական ֆիլմի նկարահանումը: «Ավանգարդ» 26.9.37 թ.
- 439 ГРИГОРЯН.—Срываю строительство кино и детского сада. «Коммунист» 26. X. 37 г.
- 440 ПОГОСЯН А.—Детское кино. «Коммунист» 27. X. 37 г.
- 441 РЕВКЯН Л.—В Арменкино без перемен. «Коммунист» 15. XI. 37 г.
- 442 ВЕСЕЛОВСКИЙ И.—«Каро». «Кино» 22. XI. 37 г.
- 443 Кино в дни выборов. «Коммунист» 26. XI. 37 г.
- 444 ՀԱՄԱՐԱՐԱՆՈՒՄՆԵՆ Ե. — «Կարո»: շնորհ. Հայ. 18.12.37 թ.
- 445 Կրկն «Մանկության»-ի նոր շնորհը: Մտորարդ. Արմեն: շնորհ. արդ. 1937 թ., № 1, էջ 13.
- 446 МАНЕВИЧ И., ГРИГОРЯН П.—«Горный марш». «Искусство кино» 1937 г., № 6, стр. 58.
- 447 МЕЛИК-СТЕПАНИАН А.—Теория и расчет вращающегося стабилизатора. «Кинофотопроект». 1937 г., № 7, стр. 15—30.
- 448 ВЕЛЬТМАН С.—А. И. Бек-Назаров. Кинофотоиздат. М. 1937 г.
- 449 КЛАДО Н.—«Пес и кот». «Коммунист» 14. I. 38 г.
- 450 Новые фильмы Арменкино. «Коммунист» 18. I. 38 г.
- 451 Новые кино-сценарии. «Коммунист» 29. I. 38 г.
- 452 ГОРБОВ А.—В ожидании помощи. (К ликвидации последствий предательства в студии «Арменкино»). «Кино» 5. II. 38 г.
- 453 БЕК-НАЗАРОВ А.—«Зангезур». «Кино» 11. II. 38 г.
- 454 Джал—50 копеек. Подпись Мик. «Коммунист» 26. II. 38 г.
- 455 «Օրվա նորագույններ» կրկն-թատրոնը Երևանում: շնորհ. Հայ. 1.3.38 թ.
- 456 Дать высококачественные фильмы. «Коммунист» 30. III. 38 г.
- 457 «Մանկի» էկրանները: Մտորարդ. Վ. շնորհ. Հայ. 8.4.38 թ.
- 458 Кино-театр в Амасии. «Коммунист» 10. IV. 38 г.
- 459 «Հանգեզուր» ֆիլմը: Մտորարդ. Վ. շնորհ. Հայ. 11.4.38 թ.
- 460 АЛЕКСАНДРОВ С. Фильм о народном гневе. [«Зангезур»]. «Кино». 17. IV. 38 г.
- 461 ՔԱՆՅԱՆ Գ.—Հայկերենի բարբերիչ: շնորհ. Հայ. 24.4.38 թ.
- 462 «Горный марш». «Коммунист» 24. IV. 38 г.
- 463 Կրկնորակի լավ է աշխատում [Կրկնական] Մտորարդ. Տրիտոնի Բ. շնորհ. Հայ. 29.4.38 թ.
- 464 Реорганизация Арменкино. «Коммунист» 12. V. 38 г.
- 465 ВОЛОЖАНИН А. «Зангезур». «Известия». 12. V. 38 г.
- 466 Кино в колхозах. «Коммунист» 16. V. 38 г.
- 467 ЮРИН В.—Нет поворота к современной тематике (Работа студии «Арменкино»). «Кино» 17. V. 38 г.
- 468 Строительство летнего кино-театра. «Коммунист». 27. V. 38 г.
- 469 Кино-журнал о выборах в Верховный Совет. «Коммунист» 29. V. 38 г.
- 470 ՄՈՎՍԻՍՅԱՆ Գ.—«Հանգեզուր»-ը ժառանգազարի կրկն-թատրոններում: շնորհ. Հայ. 4.6.38 թ.
- 471 Նոր կրկն-ժառանգը: «Ավանգարդ» 9.6.38 թ.

- 472 Кино в стороне от избирательной кампании. «Коммунист» 9. VI. 38 г.
- 473 АСЛАНОВ А.—«Зангезур». «Правда» 10. VI. 38 г.
- 474 Цветущие советские республики. (Успехи кинематографии Грузии и Армении). «Кино» 11. VI. 38 г.
- 475 АСЛАНОВ А.—«Зангезур» [«Правда» 10. VI. 38 г.] «Коммунист» 14. VI. 38 г.
- 476 ԱՍԼԱՆՈՎ Ա. — «Զանգեզուր» [«Պրավդա» 10.6.38 թ.] «Խորհրդ. Հայ.» 15.6.38 թ.
- 477 ՔԱՐԱՄՅԱՆ Ս. — «Զանգեզուր»: «Անվանգարգ» 15.6.38 թ.
- 478 «Զանգեզուր» ֆիլմի հաջողությունները «Խորհրդ. Հայ.» 17.6.38 թ.
- 479 «Զանգեզուր» կինոֆիլմը «Խորհրդ. Հայ.» 20.6.38 թ.
- 480 Большой успех фильма «Зангезур». «Коммунист» 21. VI. 38 г.
- 481 ԱՇՈՏ ԵԱՅՔՈՆ — Հայրենասիրական պաշտոն կինոֆիլմ [«Զանգեզուր»] «Գր. թերթ» 26.6.38 թ.
- 482 Сессия Верховного @Совета на кино- пленке. «Коммунист» 27. VI. 38 г.
- 483 ԶԱՆԵՍԱՆ Գ. — Կինո-դրամատուրգիայի հարցերի շուրջը «Գր. թերթ» 30.6.38 թ.
- 484 Հիանալի ֆիլմ [«Զանգեզուր»] Ստորագր. Լ. Իս.: «Խորհրդ. Հայ.» 30.6.38 թ.
- 485 Պատվով կատարեցին առաջադրված խնդիրը [«Զանգեզուր»] — Զրույց գեր. Հ. Ներսիսյանի հետ «Խորհրդ. Հայ.» 30.6.38 թ.
- 486 Ստեղծագործական նոր ճանապարհի վրա: [«Զանգեզուր»] — Զրույց գեր. Գ. Մալյանի հետ «Խորհրդ. Հայ.» 30.6.38 թ.
- 487 За новые победы на фронте искусства. «Коммунист» 30. VI. 38 г.
- 488 Письмо из Киева. Режиссеру Бек-Назарову. «Коммунист» 30. VI. 38 г.
- 489 БЕК-НАЗАРОВ А.—Советский художник творит для народа. «Коммунист» 30. VI. 38 г.
- 490 ИСААКЯН Л.—«Зангезур». «Коммунист» 30. VI. 38 г.
- 491 ПОНОМАРЕНКО П.—Влестящая победа. [«Зангезур»]. «Коммунист» 30. VI. 38 г.
- 492 АРУТЮНЯН А.—Большая героическая картина. [Зангезур]: «Коммунист» 30. VI. 38 г.
- 493 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 2. VII. 38 г.
- 494 «Զանգեզուր» ֆիլմի մասին (զրույց գեր. Ա. Ավետիսյանի հետ): «Խորհրդ. Հայ.» 8.7.38 թ.
- 495 «Միանի ձկնորսները»: «Խորհրդ. Հայ.» 12.7.38 թ.
- 496 За переходящее красное знамя! «Кино», 47. VII. 38 г.
- 497 ԶԱՆԻՐԵՎԻՅԱՆ Գ. — Մեր զինուորականները «Միանի ձկնորսներ» ֆիլմում: «Գր. թերթ» 20.7.38 թ.
- 498 БЕК-НАЗАРОВ А.—Первая армянская мультипликация («Пес и кот»). «Кино» 23. VII. 38 г.
- 499 «Севанские рыбаки». «Коммунист» 26. VII. 38 г.
- 500 О Кироваканском кино-театре. Подпись Т. О., Д. А., А. Л. «Коммунист» 26. VII. 38 г.

- 501 ԳՈՒԿԵԼՍԿԻ Ս. — Կրեպյենարների կոնկերտ: «Գր. թերթ» 27.7.38 թ.
- 502 «Горный марш». «Коммунист» 29. VIII. 38 г.
- 503 Музыка к художественному фильму «Севанские рыбаки». «Коммунист» 3. IX. 38 г.
- 504 Նոր կինո ֆիլմ («Ծագկող Հայաստանի երիտասարդությունը» Եկարի մասին): Ստորագր. Ս.: «Ավանգարդ» 3.9.38 թ.
- 505 «Լեռնային հեղեղ»: «Գր. թերթ» 21.9.38 թ.
- 506 Новые кино-театры. «Коммунист» 29. IX. 38 г.
- 507 Звуковые кино-передвижки в колхозах. «Коммунист» 9. X. 38 г.
- 508 Кино-передвижка в Дилижане. «Коммунист» 15. X. 38 г.
- 509 МИХАЙЛОВ К.—«Горный марш». «Коммунист» 15. X. 38 г.
- 510 Аттестация кино-механиков. «Коммунист» 18. X. 38 г.
- 511 15 автокинопередвижек. «Коммунист» 18. X. 38 г.
- 512 Кинокартины к Октябрьским дням. «Коммунист» 2. XI. 38 г.
- 513 Мультифильм «Пес и кот». «Коммунист» 2. XI. 38 г.
- 514 Նոր կրեպյենար: «Ավանգարդ» 3.11.38 թ.
- 515 Новые кинофильмы и сценарии. «Коммунист» 14. XI. 38 г.
- 516 ՔԱՐՄԱՅԱՆ Ս. — Երևանի կապուցիկի «Լեռնային մարշ» կրեպյենարը: «Ավանգարդ» 17.11.38 թ.
- 517 ՕՀԱՆՅԱՆ Ո. — Կրեպյենարները դժգոհ հեռացան: «Ավանգարդ» 18.11.38 թ.
- 518 «Горный поток». «Коммунист» 22. XI. 38 г.
- 519 В Арменкино [заметка]. «Коммунист» 24. XI. 38 г.
- 520 Открытие второго зала кино-театра «Москва». «Коммунист» 1. XII. 38 г.
- 521 Новые звуковые кино-передвижки. «Коммунист» 8. XII. 38 г.
- 522 ԶԱՆՅԱՆ Գ. — Ֆիլմ ժողովրդի հերոսություն մասին [«Կարո»]: «Ենթ. արվ.» 1938 թ., № 3, էջ 45:
- 523 ԲԵԿՆԱԶԱՐՅԱՆ Հ. — Երանն ու կատան: «Ենթ. արվ.» 1938 թ., № 4, էջ 47:
- 524 ВАРЛАМОВ Л.—Гурген Мариносян. «Иск. кино» 1938 г. № 6, стр. 9.
- 525 Новые цены в кино-театрах. «Коммунист» 8. I. 39 г.
- 526 КЛАДО Н.—«Пес и кот». «Коммунист» 14. I. 39 г.
- 527 Новые кино-сценарии. «Коммунист» 29. I. 39 г.
- 528 ԽԱՀԱԿՅԱՆ Լ. — Արժանացան բարձր պարգևի: «Ենթ. Հայ.» 5.2.39 թ.
- 529 ԽՈՒՄ Գերագույն երկրորդի նախագահության հրամանագիրը Ա. Ավետիսյանին, Հ. Ներսիսյանին և կինո-մեխանիկ Ա. Մելիքյանին շքանշաններով պարգևատրելու մասին: «Ենթ. Հայ.» 5.2.39 թ.
- 530 Когда же будет демонстрация фильма «Пес и кот». Подпись Н.-ик. «Коммунист» 9. II. 39 г.
- 531 ԽԱՀԱԿՅԱՆ Լ. — Երանն ու կատան: «Ենթ. Հայ.» 5.3.39 թ.
- 532 Дать высококачественные фильмы. «Коммунист» 30. III. 39 г.
- 533 «Լեռնային արշավ»: Ստորագր. Յան.: «Ենթ. Հայ.» 11.4.39 թ.
- 534 ՀԱՅԱՐՏՅԱՆ Ա. — Մենք՝ խորհրդային Հայրենասերներ, պարտավոր ենք Բնաժույց ոչնչացնելու իր իսկ տերությունից: «Ենթ. Հայ.» 27.4.39 թ.
- 535 «Լեռնային արշավ»: Ստորագր. Յան.: «Ենթ. Հայ.» 4.5.39 թ.

- 536 ЗЕЛЕНОВ А.—«Горный марш». «Кино» 17. V. 39 г.
- 537 ՊԱՅԱԶՅԱՆ Ս.—«Ժարակզում յնշված կեանք» [Համաժամ «Մեր կուլտուրի ժողովի» ֆիլմի սցենարից]։ «Գր. Բերթ» 30.6.39 թ.
- 538 КЛАДО Н.—«Горный марш». «Коммунист» 30. VI. 39 г.
- 539 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 2. VII. 39 г.
- 540 ДЖАЛАЛБЕКЯН О.—Радио-передача или звуковой фильм? «Коммунист» 5. VII. 39 г.
- 541 ШОГЕРЯН А.—Развитие кинофикации в Армении. «Коммунист» 16. VII. 39 г.
- 542 Новый кино-театр. «Коммунист» 27. VII. 39 г.
- 543 ՂԱԶԱՆՅԱՆ Հ.—Կինոմեթոդների դասերից հետո դերերի ներկայացմանը։ «Ավանգարդ» 3.8.39 թ.
- 544 КЛЕЙНЕР И.—«На карте пункт не обозначен» [фильм «Люди нашего колхоза»]. «Кино». 11. VIII. 39 г.
- 545 Республиканское совещание киноработников. «Коммунист» 14. VIII. 39 г.
- 546 Հայկինոստուդիայի հանրապետական տնտիսի ժողովը։ «Երբ. Հայ.» 15.8.39 թ.
- 547 АРУТЮНОВ Н.—Республиканское совещание работников кинофикации. «Коммунист» 15. VIII. 39 г.
- 548 Открытие летнего кино-театра «Москва». «Коммунист» 21. VIII. 39 г.
- 549 Մեր տաղավար կինոֆուտբոլիստները։ «Երբ. Հայ.» 22.8.39 թ.
- 550 МИТРИЧ С.—Темы и сценарии (Задачи перестройки работы сценарии. отделов Бакинской и Ереванской киностудий). «Кино» 23. IX. 39 г.
- 551 В Ереванской кино-студии. «Коммунист» 15. X. 39 г.
- 552 Ремонт кинотеатра «Наири». «Коммунист» 15. X. 39 г.
- 553 Մալաթիազյանի կինոկազմակերպությանը տանորյակի օրերին։ «Ավանգարդ» 17.10.39 թ.
- 554 Кинохроника о декаде. «Коммунист» 17. X. 39 г.
- 555 «Էնեանյին հեղեղ» կինոֆիլմը։ «Երբ. Հայ.» 21.10.39 թ.
- 556 БЕК-НАЗАРОВ А.—Киноискусство Советской Армении. «Кино» 23. X. 39 г.
- 557 БЕК-НАЗАРОВ А.—Расцвет нац. кинематографии в СССР. «Кино» 7. XI. 39 г.
- 558 Երևանի կինոստուդիան (զրույց ԽՍՀՄ Ժողովուրդին կից կրկնմ. դարձերի կոմիտեի պետ Զեկ. Բաղդասարյանի հետ)։ «Երբ. Հայ.» 23.11.39 թ.
- 559 Новые кино-сценарии. «Коммунист» 4. XII. 39 г.
- 560 БОЛЬШАКОВ И.—К новому подъему! (О работе Тбилисской, Ереванской и Бакинской киностудий). «Кино» 5. XII. 39 г.
- 561 Կինոմեթոդայի նվիրված ընկեր Ստալինին։ «Երբ. Հայ.» 26.12.39 թ.
- 562 ՀԱԿՈՐՅԱՆ Ս.—Կինո-ֆուտբոլիստները։ «Երբ. Հայ.» 30.12.39 թ.
- 563 Республиканский кинофестиваль. «Коммунист» 31. XII. 39 г.
- 564 ЮРЕНЕВ Р.—Ирония и героика [«Горный марш»]. «Иск. кино» 1939 г. № 6, стр. 21—23.

- 565 МАНЕВИЧ И., ГРИГОРЯН П.—«Горный марш». «Иск. кино» 1939 г. № 6, стр. 58.
- 566 КАРЕН Ф.—«Горный марш». М. Кинофотонадат. 1939 г.
- 567 ВЕЛЬТМАН С.—Авет Аветисян. М. Кинофотонадат. 1939 г.
- 568 ГОРБУНОВ А., МАРТИРОСЯН А., АМАРЯН А.—Звуковой фильм без звука. «Коммунист» 4. I. 40 г.
- 569 Озвучение фильма «Горный поток». «Коммунист» 15. I. 40 г.
- 570 О статье «Звуковой фильм без звука». «Коммунист» 26. I. 40 г.
- 571 *Կարճամետրաժային կինոպատկերների շարք. Հայ. 28.1.40 թ.*
- 572 Новый фильм «На карте пункт не обозначен» [«Люди нашего колхоза»] «Коммунист» 28. I. 40 г.
- 573 Кинообслуживание колхозников. «Коммунист» 30. I. 40 г.
- 574 Школа и кино. «Коммунист» 4. II. 40 г.
- 575 К 20-летию советской кинематографии. «Коммунист» 9. II. 40 г.
- 576 *ՐԱՇԱՍԱՆԱԼ Գ.—Կինո-արդյունաբերության զարգացման նոր հրաշխիժները. շարք. Հայ. 10.2.40 թ.*
- 577 ГОРБУНОВ А.—20-летие сов. кинематографии. «Коммунист» 11. II. 40 г.
- 578 АТАМАНЯН Л.—Мультипликационный фильм. «Коммунист» 12. II. 40 г.
- 579 *Քանի տարի քննադրում է շարք. Հայ. 14.2.40 թ.*
- 580 «Советская Армения». «Коммунист» 14. II. 40 г.
- 581 КЕВОРКОВ С.—Рационализатор-инструктор. «Коммунист» 14. II. 40 г.
- 582 *ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Ե.—Ծրանքի կինո-ստուդիան վերելքի եանապահներն են շարք. Հայ. 15.2.40 թ.*
- 583 *ՀԱՎՈՐՑԱՆ Ա., ԵՈՂՈՐՑԱՆ Ա.—Ֆիլմերի լավագույն ցուցադրման համար են շարք. Հայ. 15.2.40 թ.*
- 584 *Հանուն կինոնախադարձի Նարեկո հաղորթյունների են շարք. Հայ. 15.2.40 թ.*
- 585 ГЕВОРГЕЗОВ Г., ГОРОДКОВ М., ГРИГОРЯН А., ПИРУМЯН С.—Оправдать высокое доверие. «Коммунист» 14. II. 40 г.
- 586 *ՂՈՒՇԱՆԱՆ Գ.—Կինո-հրեկանքների դառնաբանությունը խոշոր լծակ են շարք. Հայ. 15.2.40 թ.*
- 587 *Հորեկանական արերին են շարք. Հայ. 15.2.40 թ.*
- 588 *Կինո-խրեկանքն են շարք. Հայ. 15.2.40 թ.*
- 589 20 лет советской кинематографии. «Коммунист» 15. II. 40 г.
- 590 АВЕТИСЯН А.—Победный юбилей. «Коммунист» 15. II. 40 г.
- 591 БЕК-НАЗАРОВ А.—Путь к реализму. «Кино» 15. II. 40 г.
- 592 АКОПЯН Ас.—Славное 20-летие. «Коммунист» 15. II. 40 г.
- 593 БЕКНАЗАРОВ Г.—Техническая база Ереванской киностудии. «Коммунист» 15. II. 40 г.
- 594 НАЗАРЯН — Кино-хроника Ереванской студии. «Коммунист» 15. II. 40 г.
- 595 КЕВОРКОВ С.—3а новые фильмы—за новые успехи. «Коммунист» 15. II. 40 г.

- 596 Արվեստներից կարեւորագույնը: [«Գրավզա» 14.2.40 թ.]: «Խորհ. Հայ.» 16.2.40 թ.
- 597 ՀամԿ(Բ)Գ Կենտկոմի և ԽՍՀՄ Ժողկոմխորհի ողջույնը խորհրդային կինեմատոգրաֆիայի աշխատողներին: «Խորհ. Հայ.» 16.2.40 թ.
- 598 ՀԱՄԿԵ-ը խորհրդային կինեմատոգրաֆիայի աշխատողներին: «Խորհ. Հայ.» 16.2.40 թ.
- 599 Խորհրդային կինեմատոգրաֆիայի տանը: «Խորհ. Հայ.» 17.2.40 թ.
- 600 Խորհրդային կինոն: «Ավանգարդ» 18.2.40 թ.
- 601 Кино-артисты. Подпись А. Г.-ов. «Коммунист» 18. II. 40 г.
- 602 Торжественное заседание, посвященное 20-летию Советской кинематографии. «Коммунист» 18. II. 40 г.
- 603 ШОГЕРЯН А.—За образцовое обслуживание кино-зрителя. «Коммунист» 18. II. 40 г.
- 604 Հանգիստավոր երես «Մուկվա» կինո-ֆաբրիկում: «Գր. թերթ» 20.2.40 թ.
- 605 ՀամԿ(Բ)Գ Կենտկոմի և ԽՍՀՄ Ժողկոմխորհի ողջույնը խորհ. կինեմ. աշխատողներին: «Գր. թերթ» 20.2.40 թ.
606. ԵԱՀՅԱՆ Հ.— Խորհրդային կինեմատոգրաֆիայի 20 տարին: «Գր. թերթ» 20.2.40 թ.
- 607 Կինոֆաբրիկայ: «Գր. թերթ» 20.2.40 թ.
- 608 Кино-театр в Сталинском районе. «Коммунист» 1. III. 40 г.
- 609 СЕРГЕЕВ Б.—«Горный поток». «Коммунист». 3. III. 40 г.
- 610 «Եռանկյունի հեղեղ»: Ստորագր. Գուրգեն Ս.: «Խորհ. Հայ.» 6.3.40 թ.
- 611 «Մեր կոլխոզի մարդիկ»: Ստորագր. Գուրգեն Ս.: «Խորհ. Հայ.» 18.3.40 թ.
- 612 ДЖАНИЯН Г.—«Люди нашего колхоза». «Коммунист» 4. IV. 40 г.
- 613 Непорядки в кинотеатре «Накри». Подпись Замба. «Коммунист» 5. IV. 40 г.
- 614 Մեծ կինոֆիլմեր հայերեն լեզվով: «Խորհ. Հայ.» 15.4.40 թ.
- 615 Летний кино-театр. «Коммунист» 17. IV. 40 г.
- 616 Фильм «Член правительства» на армянском языке. «Коммунист» 8. IV. 40 г.
- 617 За новый подъем кинематографии Армении. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 618 ОВАНЕСЯН Г.—Дадим идейно-насыщенные художественные фильмы. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 619 ШАЙВОН А.—Новая тема. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 620 АТАМАНЯН Л.—«Волшебный ковер». «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 621 МАРТИРОСЯН А.—«Кадж Назар» на экране. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 622 АРУТЧЬЯН С.—Воплотить фантазию народа. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 623 САТЯН А.—Музыка в кино. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 624 КЕВОРКОВ С., КАРАМЯН Э.—Фильм о Красной Армии. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 625 ГАБРИЕЛЯН Г.—За содружество актера и режиссера. «Коммунист» 8. VI. 40 г.
- 626 ИСААКЯН Л.—Фильм о стране радости. «Коммунист» 8. VI. 40 г.

- 627 КРЯЖЕВ И.—В селах Армении. «Кино» 11. VI. 40 г.
- 628 «Կառավարության տեղամ» ֆիլմը հայերեն լեզվով: «Երբ» Հայ. 12.6.40 թ.:
- 629 Детский кинофестиваль. «Коммунист» 13. VII. 40 г.
- 630 Դեղաբույսերի մասին ֆիլմեր: «Երբ» Հայ. 11.8.40 թ.:
- 631 ՊԱՅԱԶԱՍ Ս.—«Փաշ Նազար» ֆիլմի մասին: «Երբ» 20.8.40 թ.:
- 632 Կենսական «Սիրտը»: «Սոց. Հայ.» 25.9.40 թ.:
- 633 Կենսական Արդյանի մասին: «Երբ» 30.9.40 թ.:
- 634 «Կոմիտաս» սցենարը: «Երբ» 30.9.40 թ.:
- 635 Кино-театр «Давид Сасунский». «Коммунист» 5. X. 40 г.
- 636 БЕК-НАЗАРОВ А.—«Приходите в павильон, товарищи критики!» «Кино» 18. X. 40 г.
- 637 Новые кино-театры. «Коммунист» 3. XI. 40 г.
- 638 Новые кинотеатры (Кировакан). «Коммунист» 3. XI. 40 г.
- 639 «Կենսական երկր» Ստեփան. Դուրդ. Ս.: «Սոց. Հայ.» 24.11.40 թ.:
- 640 ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Գ., ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ Գ.—Հայկական արվեստի բարգավաճումը: «Սոց. Հայ.» 24.11.40 թ.:
- 641 «Սասնափղի Դավիթ» կին-թատրոնը: «Սոց. Հայ.» 24.11.40 թ.:
- 642 СЕРГЕЕВ Б.—«Страна радости». «Коммунист» 29. XI. 40 г.
- 643 АЗИЗЯН А.—«Страна радости». «Правда» 1. XII. 40 г.
- 644 ДЕБАБОВ—«Страна радости». «Комс. правда» 1. XII. 40 г.
- 645 САМОЙЛОВ Н.—«Страна радости». «Кино» 5. XII. 40 г.
- 646 ЛИДИН Я.—«Страна радости». «Кино» 7. XII. 40 г.
- 647 Фильм «Страна радости» на экраны Союза. «Коммунист» 7. XII. 40 г.
- 648 АЗИЗЯН А.—«Страна радости» [«Правда» 1. XII. 40 г.] «Коммунист» 7. XII. 40 г.
- 649 ЛИДИН Я.—«Страна радости». «Коммунист» 7. XII. 40 г.
- 650 Նոր բարձրության հասնելու Հայաստանի կենսաբանությունը: «Սոց. արդ.» 1940 թ., № 4, էջ 7—8:
- 651 АРШАРУНИ А.—Грация Нерсисян. М. Госкиноиздат, 1940 г.
- 652 Репертуарный указатель действующего фонда кинокартин. М. Госкиноиздат, 1940 г.
- 653 АТАШЕВА А., АХУШКОВ Ш.—Советское киноискусство. М. Госкиноиздат, 1940 г.
- 654 Еще раз о работе кинопроката. «Коммунист» 11. I. 41 г.
- 655 СИНАНЯН Г.—Еревану нужен театр кинохроники. «Коммунист» 30. I. 41 г.
- 656 Երևանի կինոատոմոգրաֆիա: «Սոց. Հայ.» 4.2.41 թ.:
- 657 Над чем работает Ереванская киностудия. «Коммунист» 6. II. 41 г.
- 658 ՍՍՐՄ Ժողովրդավարական արտումը «Հանգեղուր» ֆիլմի համար 2. Բեկնազարյանին, Ա. Ավետիսյանին, 2. Ներսիսյանին Ստալինյան ժրջանակի շնորհուն: «Սոց. Հայ.» 18.3.41 թ.:
- 659 ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Ա.—Մեծ պարտավորություն է դրվում ինձ վրա: «Սոց. Հայ.» 18.3.41 թ.:

- 660 ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Հ.— Ագելի լազ Ժառանգի մեր երգանիկ ժողովրդին: «Սոց. Հայ.» 18.3.41 թ.:
- 661 ОВАНЕСЯН К.—Высокая культура. «Кино» 28. III. 41 г.
- 662 «Սիրարտու»: կինոնկարը: «Սոց. Հայ.» 16.4.41 թ.:
- 663 АРШАРУНИ А.—Сценаристы Армении. «Кино» 16. V. 41 г.
- 664 Творческий отчет кино-режиссеров. «Коммунист» 21. V. 41 г.
- 665 «Կինո-Համերգ» երաժշտական ֆիլմի նկարահանումը: «Սոց. Հայ.» 27.5.41 թ.:
- 666 «Волшебный ковер» «Коммунист» 24. VI. 41 г.
- 667 Новые оборонные фильмы. «Коммунист» 13. VII. 41 г.
- 668 Կինո-ֆիլմեր ԶՕԲԳ-ի մասին: «Սոց. Հայ.» 25.7.41 թ.:
- 669 Учебно-оборонные фильмы. «Коммунист» 30. VII. 41 г.
- 670 Киноплакат. «Коммунист» 14. VIII. 41 г.
- 671 «Մարտական կինո-ժողովածու. № 1»: «Սոց. Հայ.» 29.8.41 թ.:
- 672 «Մարտական կինո-ժողովածու. № 2»: «Սոց. Հայ.» 5.9.41 թ.:
- 673 Новые фильмы. «Коммунист» 7. IX. 41 г.
- 674 ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Ա.— «Մարտական կինո-ժողովածու. № 3»: «Սոց. Հայ.» 16.9.41 թ.:
- 675 СЕРГЕЕВ Б.—«Боевой киносборник». «Коммунист» 17. IX. 41 г.
- 676 АДАМЯН Н.—Новые фильмы. «Коммунист». 21. IX. 41 г.
- 677 ՔԱՐՇՄԱՆ Մ., ՔԱՐՍԵՂՅԱՆ Խ.— «Հայրենասիրենիքի բնաները» և «Հրգեհնապետություն»: «Սոց. Հայ.» 24.9.41 թ.:
- 678 Боевые киножурналы. «Коммунист» 1. X. 41 г.
- 679 Новые фильмы Ереванской киностудии. «Коммунист» 4. X. 41 г.
- 680 «Մարտական կինո-ժողովածու. № 4»: Ստորագր. ի. «Սոց. Հայ.» 12.10.41 թ.:
- 681 СЕРГЕЕВ Б.—Оборонные кино-новеллы. «Коммунист» 19. X. 41 г.
- 682 ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Ա.— «Արյան դիմաց արյուն», «Սովետական լեզվի դասը»: «Սոց. Հայ.» 21.10.41 թ.:
- 683 ЧАХИРЬЯН Г.—Работать еще лучше. «Кино» 1. XI. 41 г.
- 684 СЕРГЕЕВ В.—Фильм об искусстве Советской Армении. «Коммунист» 11. XI. 41 г.
- 685 СИНАНЯН Г.—В Ереване открывается кинотеатр хроники. «Коммунист» 22. XI. 41 г.
- 686 ՍՆԱՆՅԱՆ Գ.— Խրոնիկայի կինո-թատրոնի Երևանում: «Սոց. Հայ.» 25.11.41 թ.:
- 687 ՋԱՐՅԱՆ Ն., ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ Վ.— «Կոմիտաս» (Գրական սրահը): «Սոց. արգ.» 1941 թ., № 2—3, էջ 71—83:
- 688 ՋԱՐՅԱՆ Ն., ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ Վ.— «Կոմիտաս» (Գրական սրահը): «Սոց. արգ.» 1941 թ., № 4, էջ 44—62:
- 689 ՄԵԼԻՔՍԵՅԱՆ Ս.— Ստալինյան մրցանակի լավագույններ: «Սոց. արգ.» 1941 թ., № 5, էջ 10—15:
- 690 «Давид-Бек». «Коммунист» 6. I. 42 г.
- 691 Кинофестиваль в колхозе (Камарлу). «Коммунист». 23. I. 42 г.
- 692 БЕК-НАЗАРОВ А.—За художественные патриотические фильмы. «Коммунист» 29. I. 42 г.
- 693 Журнал «Медь Армении фронту». «Коммунист» 11. II. 42 г.

- 694 ОВАНЕСЯН Г.—Советская кинематография в дни Отечественной войны. «Коммунист» 3. III. 42 г.
- 695 Новые киножурналы. «Коммунист» 5. III. 42 г.
- 696 Новые киножурналы. «Коммунист» 4. IV. 42 г.
- 697 Летние кинотеатры. «Коммунист» 12. VI. 42 г.
- 698 День Отечественной войны. «Коммунист» 4. VII. 42 г.
- 699 Съемки фильма «Закавказье сегодня». «Коммунист» 16. X. 42 г.
- 700 «Ազդեր» [«Трумпет»] նոր կրկն-ֆիլմի նկարահանմը: «Սոց. Հայ.» 17.10.42 թ.:
- 701 Новые краткометражные фильмы. «Коммунист» 10. XII. 42 г.
- 702 Съемки фильма «Давид-Бек». «Коммунист» 13. XII. 42 г.
- 703 На съемках фильма «Давид-Бек». «Коммунист» 21. I. 43 г.
- 704 Декада военно-оборонных фильмов. «Коммунист» 16. II. 43 г.
- 705 Армянской конторе Главкинопроката присуждена вторая премия. «Коммунист» 11. V. 43 г.
- 706 Армянская контора Главкинопроката завоевала первенство. «Коммунист» 11. VII. 43 г.
- 707 Передвижное кино в колхозах. «Коммунист» 1. X. 43 г.
- 708 Фильм «Давид-Бек» принят с высокой оценкой. «Коммунист» 2. II. 44 г.
- 709 О звуке в кино-театрах. «Коммунист» 8. II. 44 г.
- 710 ЛЕОНИДОВ О.—«Давид-Бек». «Моск. больш.», 17. II. 44 г.
- 711 ЭЛЬ-РЕГИСТАН.—«Давид-Бек». «Правда» 18. II. 44 г.
- 712 АСТАХОВ И.—«Давид-Бек». «Веч. Москва» 19. II. 44 г.
- 713 ЖДАНОВ Н.—«Давид-Бек» «Труд» 19. II. 44 г.
- 714 САРЬЯН М.—Страницы истории [«Давид-Бек»]. «Лит. и иск.», 19. II. 44 г.
- 715 ЧИАУРЕЛИ М.—«Давид-Бек». «Лит. и иск.» 19. II. 44 г.
- 716 Фильм «Давид-Бек» на экранах Москвы. «Коммунист» 26. II. 44 г.
- 717 ЭЛЬ-РЕГИСТАН.—«Давид-Бек» [«Правда» 18. II. 44 г.] «Коммунист» 26. II. 44 г.
- 718 Производственное совещание Ереванской киностудии. «Коммунист» 26. II. 44 г.
- 719 ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՏԱՆ Գ.—Ստեղծագործական նոր նվաճումների համար: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:
- 720 ՆՈՐԱԻՍՏԱՆ Զ.—Բոլոր նկարը շուտ հասնի էտիպա [«Դավիթ Բեկ»]: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:
- 721 ԻՍՍՀԱՆՎՏԱՆ Ա.—«Դավիթ Բեկ»: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:
- 722 ԱՎԵՏԻՍՏԱՆ Ա.—Իմ ժառանգորդությունը ֆիլմում [«Դավիթ Բեկ»]: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:
- 723 ԴԵՄԻՐՃՏԱՆ Դ.—Նշանավոր ֆիլմ [«Դավիթ Բեկ»]: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:
- 724 ՍԱԴԴՏԱՆ Ա.—Հայրենասիրական նկար [«Դավիթ Բեկ»]: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:
- 725 ՄԱՍՏԱՆ Դ.—Թե՛ կամ ես ցանկացել [«Դավիթ Բեկ»]: «Սոց. Հայ.» 27.2.44 թ.:

- 726 Հովհաննես Երվանդ — «Դավիթ Բեկ»: «Սով. Հայ.» 27.2.44 թ.
- 727 ՌԱԳՆՈ — Գեղեցիկ, հուշիչ ֆիլմ [«Դավիթ Բեկ»]: «Սով. Հայ.» 27.2.44 թ.
- 728 Кино на селе. «Правда» 24. III. 44 г.
- 729 ՉԻԱՐԵԼԻ Մ.—«Դավիթ-Բեկ» [«Литература и искусство», 19.II. 44 г.] «Коммунист» 25. III. 44 г.
- 730 ЛЕОНИДОВ О.—«Давид-Бек» [«Московский большевик» 17 II. 44 г.] «Коммунист» 25. III. 44 г.
- 731 Кино на селе. [«Правда» 24. III. 44 г.]. «Коммунист» 25. III. 44 г.
- 732 Огромный успех фильма «Давид-Бек». «Коммунист» 15. IV. 44 г.
- 733 ПЕТРОСЯН М.—Чаще показывать новые фильмы. «Коммунист» 21. IV. 44 г.
- 734 Республиканское совещание работников кинофикации. «Коммунист» 21. IV. 44 г.
- 735 ГЕВАРГЕЗОВ Г.—Лучше использовать кино-передвижки. «Коммунист». 21. IV. 44 г.
- 736 Награждение работников кинематографии. «Коммунист» 25. IV. 44 г.
- 737 90.000 зрителей смотрели фильм «Давид-Бек». «Коммунист» 5. V. 44 г.
- 738 БОЛЬШАКОВ И.—Задачи художественной кинематографии. «Лит. и иск.» 3. VI. 44 г.
- 739 Кино в колхозах. «Коммунист» 4. X. 44 г.
- 740 ՍԱԲՅԱՆ Գ. — «Դավիթ Բեկ»: «Սով. գր. և արվ.» 1944 թ., № 2—3, էջ 107—110.
- 741 Закончились съемки фильма «Невеста» [«Однажды ночью»]. «Коммунист» 7. I. 45 г.
- 742 ОГАНЕЗОВА Е.—Кино в Дилижане работает плохо. «Коммунист» 16. I. 45 г.
- 743 ВЕСНИН С.—Новый киножурнал. «Коммунист» 11. III. 45 г.
- 744 Երևանի կինոստուդիայի նոր ֆիլմը [«Մի անգամ գիշերով»]: «Գր. թերթ» 20.4.45 թ.
- 745 ГРИГОРЯН А.— Кино и радио в Степанаванском районе. «Коммунист» 21. IV. 45 г.
- 746 Новый фильм Ереванской киностудии («Однажды ночью»). «Коммунист» 21. IV. 45 г.
- 747 Երևանի կինոստուդիայի նոր ֆիլմը [«Մի անգամ գիշերով»]: «Սով. Հայ.» 22.4.45 թ.
- 748 ЛОПУХИН—Улучшить работу кинотеатра. «Коммунист» 30. V. 45 г.
- 749 Կին-աֆորդ Ավ. Իսահակյանի ծանուց. «Գր. թերթ» 10.6.45 թ.
- 750 Кинотеатр «Москва». «Коммунист» 15. VI. 45 г.
- 751 СИНАНЯН Г.—О качестве показа кинофильмов. «Коммунист» 24. VII. 45 г.
- 752 Кинофильм, посвященный 25-летию Советской Армении. [«Страна родная»] «Коммунист» 24. VII. 45 г.
- 753 «Второй армянский киноконцерт». «Коммунист» 19. VIII. 45 г.

- 754 НОРЯН С.—«Однажды ночью». «Коммунист» 26. VIII. 45 г.
- 755 Возрожденная из пепла. «Коммунист» 2. IX. 45 г.
- 756 Соревнование киноработников. «Коммунист» 8. IX. 45 г.
- 757 Фильм «Радуга» на армянском языке. «Коммунист» 27. IX. 45 г.
- 758 Лучшая кинопередвижка. «Коммунист» 28. IX. 45 г.
- 759 «Երեւան» ֆիլմը հայերեն լեզվով: «Սոփ. Հայ.» 4.10.45 թ.:
- 760 Кино в колхозе. «Коммунист» 4. X. 45 г.
- 761 Երեւանի կինո-ստուդիայի աշխատողների պարտավորությունները: «Սոփ. Հայ.» 13.10.45 թ.:
- 762 Республиканская конференция профсоюза кино-фото-работников «Коммунист» 26. X. 45 г.
- 763 Կինո-ֆուտա աշխատողների պրոֆսիոնիսիական սեպագրիկական կոնֆերանսը: «Սոփ. Հայ.» 27.10.45 թ.:
- 764 ПУСИКОВ Л.—Порядки в кино. «Коммунист» 1. XI. 45 г.
- 765 2426 киносеансов для колхозников. «Коммунист» 14. XI. 45 г.
- 766 Фильм об Армении. «Коммунист» 20. XII. 45 г.
- 767 Կինոֆիլմեր քննարկների համար: «Ազատագրող» 27.12.45 թ.:
- 768 БОЛЬШАКОВ И.—Наши ближайшие задачи. «Иск. кино» 1945 г. № 1, стр. 2—5.
- 769 Կինոմուսիկա նվիրված ՍՍՏՄ Գերագույն Սովետի քննարկումներին: «Ազատագրող» 24.2.46 թ.:
- 770 ГУЛАКЯН А.—Большая творческая удача. [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 771 РТИЩЕВ М.—Патриотическая картина [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 772 ГЕВОРКЯН М.—Волнующий фильм. [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 773 АВ. ИСАКЯН.—Поэма об Армении. [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 774 НОРЯН С.—Большой успех. [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 775 ГРИГОРЯН Н.—Спасибо товарищу Сталину [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 776 МЕЛИК-АДАМЯН А.—Правдивый документ [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 777 АКОПЯН Е.—Увлекательный фильм [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 778 БОРЯН Г.—Радость жизни [«Страна родная»]. «Коммунист» 1. III. 46 г.
- 779 Новая киноаппаратура на автопередвижках. «Коммунист» 24. IV. 46 г.
- 780 ГАВРИЛОВ В.—В кинотеатре «Октябрь». «Коммунист» 16. V. 46 г.
- 781 Летние кинотеатры. «Коммунист» 28. V. 46 г.
- 782 БОЛЬШАКОВ И.—Новые задачи советской кинематографии. «Сов. иск.». 31. V. 46 г.

- 783 Համ է կազմակերպված կինոպատարկումը: «Սոս. Հայ.» 21.6.46 թ.
- 784 ГРИГОРЯН В.—Когда же будет действовать кино. «Коммунист» 24. VII. 46 г.
- 785 Նոր շրջիկ կինո: «Սոս. Հայ.» 22.5.46 թ.
- 786 Մասնաշաղկան կինոգիտականը: «Սոս. Հայ.» 29.5.46 թ.
- 787 «Երզում» կինո-նկարի ցուցադրումը [Հեղինակ]: «Սոս. Հայ.» 30.5.46 թ.
- 788 Նոր շրջիկ-կինո [Իշխան]: «Սոս. Հայ.» 11.9.46 թ.
- 789 «Երզում» կինոֆիլմը: [Հափան]: «Սոս. Հայ.» 11.9.46 թ.
- 790 Շրջիկ կինոն գյուղում [Բաարգեշար]: «Սոս. Հայ.» 17.9.46 թ.
- 791 Շրջիկ կինո [Հոսիայան]: «Սոս. Հայ.» 26.9.46 թ.
- 792 Улучшить кинообслуживание (Нафан). «Коммунист» 4. X. 46 г.
- 793 Армянский вариант фильма «Страна родная». «Коммунист» 5. X. 46 г.
- 794 Կինո գյուղերում [Կիրովական]: «Սոս. Հայ.» 6.10.46 թ.
- 795 АГРАНОВСКИЙ И.—«Сказки» Ереванской киностудии «Коме. правда» 29. X. 46 г.
- 796 Вывести Ереванскую киностудию на широкий творческий путь. «Коммунист» 16. XI. 46 г.
- 797 Կինո-արվեստի աշխատողների ժողովում: «Սոս. Հայ.» 3.1.47 թ.
- 798 Կինո-փառաքաղթի ընթացիկների նախապատրաստման ծախս: «Սոս. Հայ.» 28.1.47 թ.
- 799 Կինո-դրամատուրգների սեկցիա: «Եր. թերթ» 7.3.47 թ.
- 800 Ֆիլմը՝ «Առաջին» (Կոնֆերանս գիտ-մանկավարժական կինեմատոգրաֆիայի դեմ): «Սոս. Հայ.» 20.2.47 թ.
- 801 Կինո-ցուցադրումներ կոլտոգների կամար [Եմեջաղին]: «Սոս. Հայ.» 6.3.47 թ.
- 802 МЕТЕЛКИН И.—Кинопередвижка—редкая гостья в колхозе. «Коммунист» 6. III. 47 г.
- 803 Նոր կարճամետրաժ ֆիլմեր: «Սոս. Հայ.» 7.3.47 թ.
- 804 «Ժողովուրդների դատը» կինոնկարի ցուցադրումը [Հափան]: «Սոս. Հայ.» 8.3.47 թ.
- 805 Республиканское совещание работников кинематографии. «Коммунист» 12. III. 47 г.
- 806 ШАХБАЗЯН С.—Будет ли порядок в кинотеатре? «Коммунист» 12. III. 47 г.
- 807 Կինո-աֆիսայի նվիրված արտասահմանյան հայերի վերադարձին [«Վերադարձ»] «Ավանգարդ» 15.3.47 թ.
- 808 Դպրոցների կինոֆիլմացիան: «Ավանգարդ» 19.3.47 թ.
- 809 Фильм «Клитва» на армянском языке. «Коммунист» 21. III. 47 г.
- 810 Новые киноочерки. «Коммунист» 26. III. 47 г.
- 811 На родину. «Коммунист» 27. III. 47 г.
- 812 Кино в дни сева. «Коммунист» 6. IV. 47 г.
- 813 «Ազիդիալ Նախիժով» ֆիլմի հայերեն թարգմանության մշակումը. «Սոս. Հայ.» 10.4.47 թ.
- 814 ВОЛГИНА М., СИНАНИАН Г.—Почему дети допускаются на вечерние сеансы? «Коммунист» 12. IV. 47 г.

- 815 Соревнование работников кинематографии. «Коммунист» 18. IV. 47 г.
- 816 Просмотр фильма «Анаид» в Москве. «Коммунист» 20. IV. 47 г.
- 817 Պատահում է նաև այսպես (Երևանի կինոստուդիայի օրագրից): «Գր. Բերբ» 16.6.47 թ.
- 818 НЕРСЕСЯН Г.—О кинообслуживании в Гукасяне. «Коммунист» 10. VI. 47 г.
- 819 Նոր ֆիլմեր Մոսկվայի 800-ամյակի առթիվ: «Սով. Հայ.» 28.8.47 թ.
- 820 Ереванская киностудия—юбилею Москвы. «Коммунист» 6. IX. 47 г.
- 821 ՀԱՆՆԵՐԴԱՆ Լ., ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ Ս.—«Անահիտ»: «Գր. Բերբ» 16.9.47 թ.
- 822 Новый кино-фильм «Советская Армения». «Коммунист» 27. IX. 47 г.
- 823 Երևանի կինոստուդիան ձեռնարկում նախարարին: «Ավանգարդ» 29.10.47 թ.
- 824 Юбилейный кино-сборник. «Коммунист» 16. XI. 47 г.
- 825 Հայկ. ՍՍՐ Գերագույն Սովետի որոշումը կինոֆիկացիայի աշխատողներին պատվոգրով պարգևատրելու մասին: «Սով. Հայ.» 22.11.47 թ.
- 826 ՄԵԴՆԵՐԵՎԻՍԻ ԶՈՒ.—«Զիթհանրովի կույտակները»: «Սով. Հայ.» 27.11.47 թ.
- 827 Կինոֆեաթիվայ գործադիրների համար: «Սով. Հայ.» 28.12.47 թ.
- 828 Конкурсы на лучшие современные киносценарии. «Коммунист» 31. XII. 47 г.
- 829 Հայկ. ՍՍՐ Գերագույն Սովետի որոշումը կինոֆիկացիայի աշխատողներին պատվոգրով պարգևատրելու մասին: «Սով. գր. և արվ.» 1947 թ., № 11, էջ 120:
- 830 Կինոստանդ. նվիրված ցուրդ ժողովրդին: «Սով. Հայ.» 6.1.48 թ.
- 831 БАРСЕГЯН С.—Улучшить идейное воспитание работников Ереванской киностудии. «Коммунист» 11. I. 48 г.
- 832 Պատվական Բարիկադային [նկրույթ] «Սով. Հայ.» 19.1.48 թ.
- 833 Կինոֆեաթիվայ: «Սով. Հայ.» 21.1.48 թ.
- 834 Ներկայացումներ և կինոցուցադրումներ: «Սով. Հայ.» 6.2.48 թ.
- 835 Ստացիոնար կինո [Մեղրի]: «Սով. Հայ.» 14.2.48 թ.
- 836 САВАЯН Б.—Киноочерк «За медь, молибден, алюминий». «Коммунист» 21. II. 48 г.
- 837 Երբի կինո [Սպիտակ]: «Սով. Հայ.» 25.2.48 թ.
- 838 Հայկական ՍՍՐ կինեմատոգրաֆիայի մեխանիզմային: «Սով. Հայ.» 5.3.48 թ.
- 839 Երբի կինոյի գյուղերում [Կրասնոսելսկ]: «Սով. Հայ.» 13.3.48 թ.
- 840 «Գյուղական ասուցուցիկ» ֆիլմը հայերեն: «Ավանգարդ» 21.3.48 թ.
- 841 «Девушка Араратской долины». «Коммунист» 15. IV. 48 г.
- 842 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 20. IV. 48 г.
- 843 ЧАМАНОВ М.—«Девушка Араратской долины». «Коммунист» 20. V. 48 г.
- 844 Կինոցուցադրման ժամանակ [Աշտարակ]: «Սով. Հայ.» 3.6.48 թ.
- 845 Կինոցուցադրումներ [Հաֆան]: «Սով. Հայ.» 6.6.48 թ.
- 846 ПАРСАДАНЯН К.—Улучшить кинообслуживание населения—важное государственное дело. «Коммунист» 14. VII. 48 г.
- 847 Киноочерк о Х. Абовяне. «Коммунист» 8. VIII. 48 г.

- 848 АСТАБАЦЯН Г.—Улучшить кинообслуживание. «Коммунист» 8. VIII. 48 г.
- 849 Կին-տեղեր [«Երևան»]։ «Սով. Հայ.» 11.5.48 թ.։
- 850 Կինոգրամատուց Ե. Պոմեշչիկովը Երևանում։ «Սով. Հայ.» 19.5.48 թ.։
- 851 Киночерк о Хачатуре Абовяне. Подпись А. Кам. «Коммунист» 7. IX. 48 г.
- 852 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 9. IX. 48 г.
- 853 Из зала кинотеатра «Москва». «Коммунист» 12. IX. 48 г.
- 854 Новые киночерки. «Коммунист» 14. XI. 48 г.
- 855 ЧАХИРЯН Г. «Волшебный ковер» «Коммунист» 25. XI. 48 г.
- 856 «Կարադղական գորգ»։ Ստորագր. Գուրգեն Ս.։ «Սով. Հայ.» 27.11.48 թ.։
- 857 «Պատմվածք իսկական մարդու մասին» կինոկարի հսկայական հաջողությունը։ «Սով. Հայ.» 2.12.48 թ.։
- 858 Կինոսցենարիստներ դպրոցական արձակուրդների օրերին։ «Սով. Հայ.» 18.12.48 թ.։
- 859 ЧАХИРЯН Г.—П. А. Бархударян (Памяти кинорежиссера). «Иск. кино» 1948 г. № 1, стр. 32.
- 860 ՔԱՐԱՎՅԱՆ Է., ՕՎՉԻՆՆԻՎՈՎ Մ. — Հոյհովդի կինո-ապրեսիան։ «Գր. թերթ» 10.2.49 թ.։
- 861 «Վ. Ի. Լենին» կինոֆիլմը գիտել են 30 հազար մարդ։ «Սով. Հայ.» 25.2.49 թ.։
- 862 Կինոմատոգրաֆիայի աշխատողների ակտիվի մոզոլը։ «Գր. թերթ» 28.2.49 թ.։
- 863 Сoвещание киномехаников. «Коммунист» 23. III. 49 г.
- 864 «Հանդիպում էլլայի վրա» կինոֆիլմը գիտել է 60 հազար մարդ։ «Սով. Հայ.» 1.4.49 թ.։
- 865 Նոր շրջիկ կինոներ։ «Սով. Հայ.» 2.4.49 թ.։
- 866 ՄԱՏՆՆՑԱՆ Գ. — Կինոնպագների վրա։ «Ավանդարդ» 2.4.49 թ.։
- 867 Популярныe агротехнические фильмы. «Коммунист» 2. IV. 49 г.
- 868 Дублирование фильмов. «Коммунист» 7. IV. 49 г.
- 869 Կինո սպասարկումը զարնաշաշնի օրերին։ «Սով. Հայ.» 17.4.49 թ.։
- 870 Киножурналы «Советская Армения». «Коммунист» 24. IV. 49 г.
- 871 Երևանի կինոտուգիայում [Կրկնօրինակումներ]։ «Սով. Հայ.» 29.4.49 թ.։
- 872 Կինոթատրոնի նոր շենք [Դիլիշան]։ «Սով. Հայ.» 1.5.49 թ.։
- 873 ՀԱՅԲՅԱՆ Ա. — Դիպուտատ սովետական կինոֆիլմերի մասին։ «Ավանդարդ» 8.5.49 թ.։
- 874 Քարելավել գյուղական բնակչության կինոսպասարկումը։ «Սով. Հայ.» 26.5.49 թ.։
- 875 ՄԱՄԻՐՅԱՆ Բ. — Կինոպոլիտեխնիկ (սկստիպանի գաշտի ազդիկը) ֆիլմի եկտրահանումները)։ «Ավանդարդ» 8.6.49 թ.։
- 876 Больше заботы о зрителях. «Коммунист» 25. VI. 49 г.
- 877 Кинообслуживание колхозников [Снятак]. «Коммунист» 1. VII. 49 г.
- 878 Կինոյի և թատրոնի նոր շենք [Մահումյան]։ «Սով. Հայ.» 5.7.49 թ.։
- 879 Кино—на службу политическому образованию. «Коммунист» 8. VII. 49 г.
- 880 Решительно улучшить кинообслуживание населения. «Коммунист» 8. VII. 49 г.

- 881 ԱՆԵՐՍԱՆՅԱՆ Յ. — Կրկնյի լավագույն աշխատանքը [Կերպական]: «Ազան-
գարգ» 22.7.49 թ.:
- 882 Хорошая инициатива [Дилижан]. «Коммунист» 27. VII. 49 г.
- 883 Կենսալուսավորում անալիզների փորձի մասին [Գիշերան]: «Սոց. Հայ.»
7.8.49 թ.:
- 884 Կրկն բերրացման արերին [Աշտարակ]: «Սոց. Հայ.» 10.8.49 թ.:
- 885 Кинообслуживание колхозников [Кировакан]. «Коммунист»
7. IX. 49 г.
- 886 Кинофильм «Академик Иван Павлов» на армянском языке. «Ком-
мунист» 24. IX. 49 г.
- 887 «Ազգայնական Իման Պալատ» ֆիլմի կրկնարկականություն: «Սոց. Հայ.»
28.9.49 թ.:
- 888 Праздничный кинофестиваль. «Коммунист» 26. X. 49 г.
- 889 Կրկնֆուտբոլ: «Սոց. Հայ.» 4.11.49 թ.:
- 890 Культурное обслуживание трудящихся [Ноемберян]. «Комму-
нист» 20. XI. 49.
- 891 30 лет советского кино. «Коммунист» 23. XI. 49 г.
- 892 Աշխատավորների կրկնապատկերումը [Նոյեմբերյան]: «Սոց. Հայ.»
27.11.49 թ.:
- 893 Ընտանիքի ֆիլմերի հայերեն կրկնարկականներ: «Սոց. Հայ.» 2.12.49 թ.:
- 894 ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Մ. — Բարեկամել կրկնապատկերման զորքեր: «Սոց. Հայ.»
3.12.49 թ.:
- 895 ԵԱՀԻՆՅԱՆ Ա. — Կրկնգրամատուցողի զարգացման խնդիրները: «Զր-
բերթ» 10.12.49 թ.:
- 896 ВОЛГИНА М.—«Наука служит народу». «Коммунист» 18. XII.
49 г.
- 897 Новый художественный фильм «Девушка Араратской долины»
«Коммунист» 21. XII. 49 г.
- 898 Киносеансы в селах. [Алаверди]. «Коммунист» 23. XII. 49 г.
- 899 Республиканское совещание работников кинофикации. «Комму-
нист» 25. XII. 49 г.
- 900 Նոր կրկնակերպ («Սովորող Սովետական Հայաստանում»): «Ազանգարգ»
31.12.49 թ.:
- 901 ԶԱՄԱՆՅԱՆ Մ. — «Արարատյան դաշտի աղբիկը» (կրկն-սցենար): «Սոց.
զր. և արվ.» 1949 թ., № 3, էջ 116—122:
- 902 Կրկնֆուտբոլներ: «Սոց. Հայ.» 5.1.50 թ.:
- 903 Дублирование фильма «Счастливого плавания». «Коммунист»
14. I. 50 г.
- 904 «Ստալինգրադյան ճակատամարտը» ֆիլմի մեծ հաշվառվածներ: «Սոց. Հայ.»
15.1.50 թ.:
- 905 МАРТИРОСЯН А.—«Девушка Араратской долины». «Коммунист»
25. I. 50 г.
- 906 ԵԱՀԻՆՅԱՆ Ա. — Արժանատի և բարեկամել բնակչության կրկնապատկերու-
մը: «Սոց. Հայ.» 2.2.50 թ.:
- 907 Կրկնների կրկնապատկերում: «Սոց. Հայ.» 3.2.50 թ.:

- 908 «Բեռլինի անկումը» կրեոֆիլմի հակառակ հաշվարկներ: «Սոց. Հայ.» 4.2.50 թ.: -
- 909 Большой успех фильма «Падение Берлина». «Коммунист» 4. II. 50 г.
- 910 БЕК-НАЗАРОВ А.—30 лет советской кинематографии. «Коммунист» 12. II. 50 г.
- 911 ՍԵՄՏՈՆՈՎ Ե. — Սովետական կինոյի 30 տարին: «Սոց. Հայ.» 18.2.50 թ.: -
- 912 Большой успех второй серии кинофильма «Падение Берлина» «Коммунист» 21. II. 50 г.
- 913 Театр кинохроники [Ереван]. «Коммунист» 23. II. 50 г.
- 914 «Բեռլինի անկումը» կրեոֆիլմի 2-րդ սերիայի հաշվարկներ: «Սոց. Հայ.» 24.2.50 թ.: -
- 915 ՍԱԴՄՍՅԱՆ Վ. — Միջուկային արտաձայնների և Մեզլու կինոարտադրի աշխատանքի մասին: «Սոց. Հայ.» 2.3.50 թ.: -
- 916 Կրեո-խրոնիկայի Բատրան: «Սոց. Հայ.» 5.3.50 թ.: -
- 917 Կրեոֆիլմերի կրկնորինակներ: «Սոց. Հայ.» 7.4.50 թ.: -
- 918 Летние кинотеатры. «Коммунист» 18. V. 50 г.
- 919 Կրեո-Բատրանի շենք [Կրանտիսիկ]: «Սոց. Հայ.» 23.5.50 թ.: -
- 920 Против чего возражает заместитель министра кинематографии? «Коммунист», 11. VI. 50 г.
- 921 Киноустановки в рабочих клубах. «Коммунист» 24. VI. 50 г.
- 922 ՇԱՀԻՆՅԱՆ Ա. — Բարձրորակ կրեոֆիլմերի համար: «Գր. Թերթ» 30.6.50 թ.: -
- 923 Գլուխակն կրեոֆիլմերի արժեք գործը: «Ազատագրող» 11.7.50 թ.: -
- 924 ХАЗАНОВ Л.—Советская Армения. «Коммунист» 16. VIII. 50 г.
- 925 Дублирование кинофильмов. «Коммунист» 20. VIII. 50 г.
- 926 Առաջին աշխատանքային աշխատողների կրեոֆիլմերի արժեքներ: «Սոց. Հայ.» 22.8.50 թ.: -
- 927 Կրեոյի գլուխակ: «Սոց. Հայ.» 23.8.50 թ.: -
- 928 СИМОНОВ К., АГРАНЕНКО З.—«Второй караван» (Отрывок из сценария) «Коммунист» 24. VIII. 50 г.
- 929 ՇԱՀԻՆՅԱՆ Ա. — Ստեղծված բարձրարժեք կրեոֆիլմեր: «Սոց. Հայ.» 5.9.50 թ.: -
- 930 Благородный долг работников кино. [«Правда» 4. IX. 50 г.] «Коммунист» 5. IX. 50 г.
- 931 ПАГИНЯН А.—Создадим кинопроизведения достойные великой сталинской эпохи. «Коммунист» 5. IX. 50 г.
- 932 Кинообслуживание колхозников [Васаргечар]. «Коммунист» 28. IX. 50 г.
- 933 Кинообслуживание жителей отдаленных сел [Алаверди]. «Коммунист» 4. X. 50 г.
- 934 ПАГИНЯН А.—Некоторые вопросы развития национального киноискусства. «Сов. иск.» 10. X. 50 г.
- 935 Творческий вечер кинорежиссера А. А. Ованесовой. «Коммунист», 14. X. 50 г.
- 936 Дублирование кинофильмов. «Коммунист» 18. X. 50 г.

- 937 Кинообслуживание избирателей. «Коммунист» 29. X. 50 г.
- 938 Օ՛ՒՆԵՆՍԻՈՒ Ա. — Սոցիալական կրեմատորաֆիայի ազանգը: «Ազանգարգ» 2.12.50 թ.:
- 939 Երևանի կրեմատորաֆայում: «Սոց. Հայ.» 3.12.50 թ.:
- 940 ԵԱՀԵՆՅԱՆ Ա. — Սոցիալական Հայաստանի կրեմատորաֆայում: «Գր. Քերթ» 7.12.50 թ.:
- 941 АКИЛЬБЕКОВ А.—Добиться образцовой работы кино-театра [Дилижан]. «Коммунист» 15. XII. 50 г.
- 942 Կրեմ-Քատրերի նոր շենք [Կրեմատորաֆայ]: «Սոց. Հայ.» 26.12.50 թ.:
- 943 ԲԵԿԵԱՋԱՐՅԱՆ Է., ՓԱՐՄԱՅԱՆ Է. — «Երկրորդ քարազանք» (Համազանգի քանդակ): «Սոց. գր. և արվ.» 1950 թ., № 12, էջ 130—136:
- 944 Большая Советская энциклопедия, т. III стр. 102. «Армянская Советская Социалистическая республика». М. изд. БЭС 1950 г.
- 945 ՄՈՒՔԱՅԱՆ Կ. — Աշխատողների լավագույն կրեմատորաֆայի համար: «Սոց. Հայ.» 12.1.51 թ.:
- 946 Кинокартины в избирательной кампании. «Коммунист» 12. I. 51 г.
- 947 Армянский вариант фильмов «Мусоргский» и «Далеко от Москвы». «Коммунист» 12. I. 51 г.
- 948 ПОЛЯКОВ В. Дублирование фильма. «Сталинец» 12. I. 51 г.
- 949 Կրեմֆիլմերի կրկնօրինակներ: «Սոց. Հայ.» 13.1.51 թ.:
- 950 ПАГИНЯН А.—Улучшить кинообслуживание. «Коммунист» 17. I. 51 г.
- 951 Կրեմատորաֆայների աշխատչի սեկտորի լավագույն խորհրդակցություն: «Սոց. Հայ.» 25.1.51 թ.:
- 952 АКОПЯН А., ПОГОСЯН Р.—Организовать киносеансы в клубе. «Коммунист» 2. II. 51 г.
- 953 Учебные пособия и кинофильмы для массового обучения. «Коммунист» 4. III. 51 г.
- 954 Սոցիալական Հայաստան նոր գովազդի ֆիլմի հաջողություններ: «Սոց. Հայ.» 13.3.51 թ.:
- 955 Общественный просмотр фильма «Советская Армения». «Коммунист» 18. III. 51 г.
- 956 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 20. III. 51 г.
- 957 ПАТИРЯН М.—«Советская Армения». «Коммунист» 23. III. 51 г.
- 958 ԱՐԱՔՍԻԱՆ Ա. — Սոցիալական Հայաստան: «Սոց. Հայ.» 27.3.51 թ.:
- 959 ՍԱՐՅԱՆ Գ. — Սոցիալական Հայաստան: «Ազանգարգ» 29.3.51 թ.:
- 960 ЧИРЧИРЯН М.—«Цветущая Армения» [«Советская Армения»]. «Сталинец» 30. III. 51 г.
- 961 АКОПЯН Ж.—Счастливая радостная жизнь [«Советская Армения»]. «Коммунист» 31. III. 51 г.
- 962 КАЗАРЯН Г. «Чувство гордости» («Советская Армения»). «Коммунист» 31. III. 51 г.
- 963 СИМОНЯН Г. Созидательный труд народа. [«Советская Армения»] «Коммунист» 31. III. 51 г.
- 964 АКОПЯН Г.—Цвети, родная Армения [«Советская Армения»]. «Коммунист» 31. III. 51 г.

- 965 ГРИГОРЯН М.—Творческая победа. [«Советская Армения»]. «Коммунист» 31. III. 51 г.
- 966 ՎԱՐԳԵՏՅԱՆ Վ. — Յիւմ ծագող սեպտեմբրիկի ծառն [«Սովետական Հայաստան»]։ «Բանգոր» 4.4.51 թ.։
- 967 СЕРГЕЕВ В.—«Советская Армения». «Совхоз. газ.» 14. IV. 51 г.
- 968 Передовой кино-механик [Севан]. «Коммунист» 19. IV. 51 г.
- 969 КОГАН Н. «Советская Армения» «Труд» 25. IV. 51 г.
- 970 Կիւն զարեանացանի օրերն [Բալին]։ «Սով. Հայ.» 28.4.51 թ.։
- 971 ШАГИНЯН М. «Советская Армения» «Лит. газ.» 28. IV. 51 г.
- 972 Армянский вариант фильма «В мирные дни». «Коммунист» 10. V. 51 г.
- 973 За высокую культуру кинообслуживания сельского населения. «Коммунист» 16. V. 51 г.
- 974 СОКОЛОВ В. «Советская Армения». «Сов. Молдавия» 23. V. 51 г.
- 975 ХАЗАНОВ Л.—Кинопередовица на село. «Коммунист» 25. V. 51 г.
- 976 ВАСОВ П.—Фильмы о братских республиках Закавказья. «Заря Востока» 30. V. 51 г.
- 977 Պոներական եւժարներն կինոպատարումը։ «Սով. Հայ.» 7.6.51 թ.։
- 978 Կատարում է կինոթատրոնի շնոր [Ապարան]։ «Սով. Հայ.» 10.6.51 թ.։
- 979 ԱՎԹԱՆԴԻՆՈՎ Ս. — Բարեկամի գյուղական բնակչության կինոպատարումը։ «Ավանգարդ» 10.6.51 թ.։
- 980 Всесоюзные премии лучшим кинотеатрам республики. «Коммунист» 13. VI. 51 г.
- 981 ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ Ա. — Դոկումենտալ կինոֆիլմի զարգացը [Ա. Օվանյանովի ծառն]։ «Սով. Հայ.» 30.6.51 թ.։
- 982 Հանրագում կինոտեխնիկա Արշա Օվանյանովի հետ։ «Սով. Հայ.» 3.7.51. թ.։
- 983 Աշխատավորների կինոպատարումը [Ալաներգի]։ «Սով. Հայ.» 10.7.51 թ.։
- 984 Կիւն բերդահամարի զարգացում [Ազիզբեկով]։ «Սով. Հայ.» 29.7.51 թ.։
- 985 АРЗУМАНЯН А.—Поднять качество киножурналов. «Коммунист» 2. VIII. 51 г.
- 986 Կիւն բերդահամարի օրերն [Րուսրգելար]։ «Սով. Հայ.» 3.8.51 թ.։
- 987 САТЯН А.—Новый успех советской культуры. «Коммунист» 7. VIII. 51 г.
- 988 Աշխատավորների «Սով. Հայ.» 10.8.51 թ.։
- 989 ЕСАЯН Г., САРКИСЯН А.—Улучшить кинообслуживание сельского населения. «Коммунист» 30. VIII. 51 г.
- 990 Демонстрация учебно-технических кинофильмов [Ленинյան] «Коммунист» 1. IX. 51 г.
- 991 ԻՍԱՀԱՆՅԱՆ Լ. — Սովետական կինոպատարաֆիլմի անհատաշարուն է աշխարհում։ «Սով. Հայ.» 4.9.51 թ.։
- 992 ШАГИНЯН А.—К новому подъему советской кинематографии. «Коммунист» 4. IX. 51 г.
- 993 Երևանի կինոպատարում։ «Սով. Հայ.» 9.9.51 թ.։
- 994 ՔԱՐԱՄՅԱՆ Է. — Սովետական կինոպատարի բարձր զարգացումը համար։ «Գր. Բեք» 11.9.51 թ.։

- 995 МАРТИРОСЯН А.—«Армения—великим стройкам коммунизма». «Коммунист» 29. IX. 51 г.
- 996 Вечер в Доме работников искусств. (Обсуждение очерка «Армения—великим стройкам коммунизма»). «Коммунист» 29. IX. 51 г.
- 997 ԵԱՀԻՆՅԱՆ Ա. — Ստեղծել քաղաքացի կենսականները: «Դր. թերթ» 30.9.51 թ.:
- 998 ՂԱՀՐԱՍՅԱՆ Ն. — Կոմունիզմի կառուցմանը: «Ավանգարդ» 6.10.51 թ.:
- 999 ԱՐԶՄԱՆՅԱՆ Ա.—Киноочерк «Борьба за хлеб». «Коммунист» 13. X. 51 г.
- 1000 ԱՂՁՈՒՄՅԱՆ Ա. — «Հայաստանը կոմունիզմի յեռ կառուցմանը»: «Սոց. Հայ.» 19.10.51 թ.:
- 1001 Кинообслуживание колхозников [Степанаван]. «Коммунист» 27. X. 51 г.
- 1002 Զինված կրկնադրամի հաղթանակը Երևանում: «Սոց. Հայ.» 28.10.51 թ.:
- 1003 ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Մ. — Բարեկամել կրկնադրամի զորքը Արհրկիզմի շրջանում: «Սոց. Հայ.» 28.10.51 թ.:
- 1004 25 հազար հանգրիտներ: «Սոց. Հայ.» 1.11.51 թ.:
- 1005 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 1. XI. 51 г.
- 1006 Երևանի կրկնադրամի: «Սոց. Հայ.» 2.11.51 թ.:
- 1007 Фестиваль китайских кинофильмов [Октемберян]. «Коммунист» 2. XI. 51 г.
- 1008 Республиканский слет сельских киномехаников. «Коммунист» 23. XI. 51 г.
- 1009 КАМЕНОГОРСКИЙ Н.—Научно-популярные фильмы довести до широких масс. «Коммунист» 20. XII. 51 г.
- 1010 ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Ա. — Իմ պեղելու աղյուսը: «Սոց. դր. և արվ.» 1951 թ. № 6, էջ 134—138:
- 1011 Երևանի կրկնադրամի: «Սոց. Հայ.» 3.1.52 թ.:
- 1012 Բարեկամել ստեղծագործական աշխատանքի մեղադրանքը: «Սոց. Հայ.» 3.1.52 թ.:
- 1013 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 4. I. 52 г.
- 1014 ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ Լ. — Կերանդատ ժողովրդի կրկնադրամի: [Գերմանական ֆիլմերի ֆետիվալ]: «Սոց. Հայ.» 15.1.52 թ.:
- 1015 Фестиваль фильмов Германской Демократической Республики. «Коммунист» 18. I. 52 г.
- 1016 Обсуждение кинофильмов на заводе. «Коммунист» 22. I. 52 г.
- 1017 АСАТЯН П., САРКИСЯН З.—Улучшить кинообслуживание населения. «Коммунист» 31. I. 52 г.
- 1018 ՂՈՆՅԱՆ Ա. — Գուլգուկան կրկնադրամի: «Սոց. Հայ.» 6.2.52 թ.:
- 1019 Կրկնադրամի ջնարկումը զործարանում: «Սոց. Հայ.» 7.2.52 թ.:
- 1020 ԵԱՀԻՆՅԱՆ Ա. — Սոցիալական կրկն երկնադրամի կոմունիստական դատարարվելու հար միջոց է: «Ավանգարդ» 12.2.52 թ.:
- 1021 Обсуждение киножурнала «Советская Азия». «Коммунист» 19. II. 52 г.
- 1022 Կրկնադրամի հաղթանակի դրամ: «Սոց. Հայ.» 27.2.52 թ.:

- 1023 Երևանի կինոֆառերենների պարզեցումը: «Սով. Հայ.» 13.3.52 թ.
- 1024 ՂԱՆՈՒՄՅԱՆ Ս.— Լուրջ աշխատություն աշխատավորության կինոապագայի-
ման գործին: «Սով. Հայ.» 1.4.52 թ.
- 1025 МЕЛИНЬЯН Л.—Об использовании научно-популярных фильмов в
лекционной пропаганде. «Коммунист» 2. IV. 52 г.
- 1026 Кинолекция о строении вселенной [Октемберян]. «Коммунист»
2. IV. 52 г.
- 1027 ՂԵՂՈՆՅԱՆ Զ.— Աշխատության: «Սով. Հայ.» 13.4.52 թ.
- 1028 В Ереванской киностудии. «Коммунист» 13. IV. 52 г.
- 1029 КАЛАНТАР К.—О работе Котайкского отдела кинофикации.
«Коммунист» 24. IV. 52 г.
- 1030 ГЛЕБОВ Г.—О кино-театре «Ереван». «Коммунист» 9. V. 52 г.
- 1031 Երևանի կինոապագայի համար: «Բանվոր» 4.6.52 թ. Լեւոնյան:
- 1032 ГРИГОРЯН Х.—Что показал за день кинотеатр «Ереван».
«Коммунист» 11. VI. 52 г.
- 1033 ՌԱՆԿՅԱՆ Լ.— Ավարտվեց լեւոնյան ֆիլմերի ֆեաթիվը: «Սով. Հայ.»
12.6.52 թ.
- 1034 Սցենարը մեծ գրականության է [«Լեւոնյան»-ի զապետ» 12.6.52 թ. Ի.
Գր. թերթ» 17.6.52 թ.]
- 1035 Արժանապես բարելավել գյուղական աշխատավորության կինոապագա-
կույնը: «Սով. Հայ.» 17.6.52 թ.
- 1036 ПАГИНЯН А.—Улучшить кинообслуживание сельского населе-
ния. «Коммунист» 1. VII. 52 г.
- 1037 ЭЛЛАРИЯ И.—Из опыта работы Иджеванского отдела кинофика-
ции. «Коммунист» 4. VII. 52 г.
- 1038 МЕЛКУМЯН Л.—Полнее и ярче отображать жизнь. «Коммунист»
10. VII. 52 г.
- 1039 Կինո-ֆառերի շինք [Ախուրյան] «Սով. Հայ.» 17.7.52 թ.
- 1040 Կինո-ֆառերի շինքներում [Մարտունի] «Սով. Հայ.» 18.7.52 թ.
- 1041 ՂՈՒՎԱՍՅԱՆ Վ.— «Երևան» կինոֆառերում: «Սով. Հայ.» 8.8.52 թ.
- 1042 Сопевщение по вопросам кино. «Коммунист» 9. VIII. 52 г.
- 1043 Хроникально-документальные фильмы. «Коммунист» 15. VIII. 52 г.
- 1044 ԵԱՀՆՅԱՆ Ա.— Բարելավել Կիրովականի «կրուգի» աշխատավորության
կինոապագայի: «Կայք» 23.8.52 թ. Կիրովական:
- 1045 Կինո բերքահավաքի օրերին [Թալին] «Սով. Հայ.» 29.8.52 թ.
- 1046 Սովետահայ կինոարվեստի հետագա զարգացման համար: «Սով. Հայ.»
4.9.52 թ.
- 1047 К новым успехам киноискусства «Правда» 4. IX. 52 г.
- 1048 К новым успехам киноискусства [«Правда» 4. IX. 52 г.] «Ком-
мунист» 5. IX. 52 г.
- 1049 Սցենարը կինոկարի հիմքն է: «Գր. թերթ.» 9.9.52 թ.
- 1050 ԵԱՀՆՅԱՆ Ա.— Հիմնկարգ հեղափոխել և աշխատավորների կինոապագա-
յան խնդիրները: «Սով. Հայ.» 30.9.52 թ.
- 1051 АРАКСМАНЯН А.—«Воды Севана». «Коммунист» 30. IX. 52 г.
- 1052 ՂԱՆՈՅԱՆ Ա.— Բարելավել աշխատավորների կինոապագայի: [Ալավեր-
դի] «Սով. Հայ.» 28.10.52 թ.

- 1053 Новые кино-театры. «Коммунист» 29. X. 52 г.
- 1054 ՇԱՀԻՆՅԱՆ Ա.—Քարկազի կոլեկտիվի գյուղի կինոպատկարները: «Քանգար» 19.11.52 թ.: Հենիական:
- 1055 Կինոկարի հայրենի ձայնագրում: «Սով. Հայ.» 23.11.52 թ.:
- 1056 ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ Ա.—Քարկազի կինոպատկարների քրակը: «Սով. Հայ.» 13.12.52 թ.:
- 1057 Кинофестиваль для школьников. «Коммунист» 25. XII. 52 г.
- 1058 ШАХАЗИЗЯН С.—Переделка немого кинопроектора УП—2 на звуковой кинопроектор без изменения его габаритов. Е. «Сб. студ. трудов» 1952 г. № 6, стр. 33—43.
- 1059 Կինոֆետիվների: «Սով. Հայ.» 4.1.53 թ.:
- 1060 Քարկազի կինոպատկարների քրակը: «Սով. Հայ.» 14.1.53 թ.:
- 1061 КАЛАНТАР К.—Большой успех документальных фильмов. «Коммунист» 5. II. 53 г.
- 1062 Կինոթրոսիկայի աշխատողների խորհրդակցություն: «Սով. Հայ.» 10.2.53 թ.:
- 1063 Դպրամեկուս կինեմատոգրաֆիայի աշխատողների խորհրդակցություն Երվանում: «Գր. թերթ» 12.2.53 թ.:
- 1064 ԿԱՐԱԳՏՈՋՅԱՆ Լ.—Դրական սցենարը կինոֆիլմի հիմքն է: «Գր. թերթ» 19.2.53 թ.:
- 1065 Կինոֆիկացիայի աշխատողների սեպտեմբրիական ակադի խորհրդակցություն: «Սով. Հայ.» 26.2.53 թ.:
- 1066 Киносеть оснащается новым оборудованием. «Коммунист» 22. III. 53 г.
- 1067 Կինոցանցի տեխնիկական հագեցումը: «Սով. Հայ.» 29.3.53 թ.:
- 1068 ՇԱՀՅԱՆ Գ.—Համառոտագրական սղի օրերը սեպտեմբրիայում: «Սով. Հայ.» 5.4.53 թ.:
- 1069 Армянские варианты художественных фильмов. «Коммунист» 11. IV. 53 г.
- 1070 ԽԱՀԱԿՅԱՆ Լ.—Ազատ ժողովրդի կինոարվեստը: «Սով. Հայ.» 18.4.53 թ.:
- 1071 Фестиваль кинофильмов Чехословацкой республики. «Коммунист» 22. IV. 53 г.
- 1072 ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Գ.—Կինոֆիկացիայի բաժնի տեսադաշտից դուրս [Գորիս]: «Սով. Հայ.» 24.4.53 թ.:
- 1073 ՇԱՀՈՒՄՅԱՆ Բ.—Կինոթրոսիկան և դիկտորական տեքստը: «Գր. թերթ» 26.4.53 թ.:
- 1074 АРШАКЯН А.—Кино-театр «Пионер». «Коммунист» 16. V. 53 г.
- 1075 ԱՐՋՈՒՄԱՆՅԱՆ Ա.—Հետաքրքիր կինոպատկար: «Գր. թերթ» 20.5.53 թ.:
- 1076 ՇԱՀՅԱՆ Գ.—Ազատ ժողովրդի կինոարվեստը: [Հունգարական ֆիլմերի ֆետիվալ]: «Սով. Հայ.» 26.5.53 թ.:
- 1077 Дублирование художественных фильмов. «Коммунист» 5. VI. 53 г.
- 1078 МЕЛИКОВА Е.—О новых номерах киножурнала «Советская Армения» «Коммунист» 19. VI. 53 г.
- 1079 Передовой киномеханик [Степанаван]: «Коммунист» 19. VIII. 53 г.
- 1080 Առավելագույն ուշադրություն աշխատողների կինոպատկարման դարձին: «Սով. Հայ.» 22.8.53 թ.:
- 1081 Կինոպատկարները գյուղում [Կիրովական]: «Սով. Հայ.» 23.8.53 թ.:

- 1082 Կինոմեխանիկների ուսուցումը: «Սոց. Հայ.» 26.8.53 թ.:
- 1083 ԵԱՀՆԵՑԱՆ Ա. — Բարձրորակ կինոժուռնալի համար: «Գր. թերթ» 31.8.53 թ.:
- 1084 Съемки научно-популярного журнала «Государство Урарту». «Коммунист» 4. IX. 53 г.
- 1085 ԵԱՀՆԵՑԱՆ Ա. — Ստեղծենք բարձրորակ կինոֆիլմեր: «Սոց. Հայ.» 5.9.53 թ.:
- 1086 Երևանի կինոստուդիայում: «Սոց. Հայ.» 10.9.53 թ.:
- 1087 Лучшие профсоюзные киноустановки. «Коммунист» 18. IX. 53 г.
- 1088 Պրոֆեսիոնալան լավագույն կինոֆատրոնները: «Սոց. Հայ.» 2.10.53 թ.:
- 1089 ԿԱՐԱՊԵՏՏԱՆ Է., ՄԿՐՏՉՑԱՆ Ա., ՓՈԹՐԻՑԱՆ Գ. — Նոր Բայազետի շրջանում տեղադրվող է աշխատավորների կինոստանդարտի գործը: «Սոց. Հայ.» 16.10.53 թ.:
- 1090 Դյուզապետեանական կինոնկարներ: «Սոց. Հայ.» 22.10.53 թ.:
- 1091 Клубы и кино-театры. «Коммунист» 23. X. 53 г.
- 1092 ПАГИНЯН А.—Больше сельскохозяйственных фильмов сельскому зрителю. «Коммунист» 29. X. 53 г.
- 1093 ГЕРАСИМОВА Т.—Кино и сельский зритель. [Степанян]. «Коммунист» 4. XI. 53 г.
- 1094 ЕСАЯН Г. «Животноводы Лори». «Коммунист» 11. XI. 53 г.
- 1095 Ազրոտեխնիկական կինոնկարների ցուցադրում: «Սոց. Հայ.» 28.11.53 թ.:
- 1096 Կուլտուրալի միջոցառման կոլեկտիվում (ֆիլմերի կրկնօրինակման գործի ղրկաժը Երևանի կինոստուդիայում): «Սոց. Հայ.» 15.12.53 թ.:
- 1097 Կինոնկարների ցուցադրում [Նոր Բայազետ]: «Սոց. Հայ.» 23.12.53 թ.:
- 1098 Երևանի կինոստուդիայում: «Սոց. Հայ.» 30.12.53 թ.:
- 1099 ПАГИНЯН А.—За развитие армянского киноискусства. «Иск. кино» 1953 г. № 3, стр. 106—108.
- 1100 ХАЧАТУРЯН А.—Претензии композитора. «Иск. кино» 1953 г. № 8, стр. 43—46.
- 1101 Կինո-ֆատրոնների նոր շենքեր: «Սոց. Հայ.» 3.1.54 թ.:
- 1102 Բարեկազմի աշխատավորների կինոստանդարտի մասին: «Սոց. Հայ.» 13.1.54 թ.:
- 1103 МЕЛИК-АВАКЯН Г.—За дальнейший расцвет нашего киноискусства. «Сталинец» 24. I. 54 г.
- 1104 Դյուզապետեանական կինոնկարների ֆեստիվալ: [Կիրովական]: «Սոց. Հայ.» 6.2.54 թ.:
- 1105 СТЕПАНЯН Е.—Больше внимания фестивалю сельскохозяйственных кинофильмов. «Коммунист» 7. II. 54 г.
- 1106 Երևանի կինոստուդիայում: «Սոց. Հայ.» 13.2.54 թ.:
- 1107 Կինոնկարների ցուցադրում: «Սոց. Հայ.» 27.2.54 թ.:
- 1108 Կինոնկարների ցուցադրում: «Սոց. Հայ.» 2.3.54 թ.:
- 1109 ПАНЧУЛАЗЯН А.—Сельская кинопередвижка в рейсе. «Коммунист» 3. III. 54 г.
- 1110 Сельские киномеханики. [Ахурянский район]. «Коммунист» 3. III. 54 г.
- 1111 ТАЛЫАН Л.—Обсуждение нового кинофильма. «Коммунист» 17. III. 54 г.

- 1112 АРУТЮНОВ Н.—Фильм для юношества [«Тайна горного озера»]
«Коммунист» 20. III 54 г.
- 1113 ԱՇՈՏ ԵԱՅՐԱՆ — «Հեռակային լճի գաղտնիքը»։ «Մով. Հայ.» 25.3.54 թ.
- 1114 ТАЛЫАН Л.—Кинообслуживание сельского населения. «Коммунист» 30. III. 54 г.
- 1115 ԿԱՐԱԳՅՈՂՅԱՆ Լ. — «Հեռակային լճի գաղտնիքը»։ «Գր. թերթ» 31.3.54 թ.
- 1116 Сельскохозяйственные фильмы для колхозников [Степанаван].
«Коммунист» 2. IV. 54 г.
- 1117 Субтитровые надписи на киноплёнках. «Коммунист» 11. IV. 54 г.
- 1118 Кинообслуживание населения. «Коммунист» 16. IV. 54 г.
- 1119 Կինոփառերի կրկնօրինակումը։ «Մով. Հայ.» 18.4.54 թ.
- 1120 ПАКОВ Н.—Сельский кинемеханик [Артик]. «Сталинец» 18. IV. 54 г.
- 1121 ДЖАНЫЯН Г.—«По туристическим маршрутам Армении» «Коммунист» 30. IV. 54 г.
- 1122 ЦАГИКЯН В.—Сельско-хозяйственные фильмы—труженикам села. «Коммунист» 5. V. 54 г.
- 1123 ՆԱԸՐԱՆԴՅԱՆ Թ. — Պարտիայի շրջանը հեռու է կանգնած բնակչության կենսապայտերից։ [Մարտունի]։ «Մով. Հայ.» 20.5.54 թ.
- 1124 Հեռակային լճի թափափվելի գոյությունը բնակչության կենսապայտերից։ «Մով. Հայ.» 27.5.54 թ.
- 1125 ГРИГОРЯН Х.—Перестроить работу Ереванской киностудии.
«Коммунист» 20. VI. 54 г.
- 1126 Նոր կինոթատրոններ։ «Մով. Հայ.» 2.7.54 թ.
- 1127 Новые кино-театры. «Коммунист» 8. VII. 54 г.
- 1128 ԿԱՐԱԳՅՈՂՅԱՆ Լ. — Կինոգրամատուցիչի վերելքի համար։ «Գր. թերթ» 9.7.54 թ.
- 1129 ЕРЗНЯН Ю.—Кинодраматургия — большая литература. «Сталинец» 21. VII. 54 г.
- 1130 Կինո ամառային տրոտափայտում [Ապարան]։ «Մով. Հայ.» 5.8.54 թ.
- 1131 ՆԱԸՐԱՆԴՅԱՆ Թ. — Բարեկամել աշխատավորության կենսապայտերումը Բա-
սարգեղաբան։ «Մով. Հայ.» 8.8.54 թ.
- 1132 ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Ա., ԴԱՆՅԱՆ Գ. — Գյուղի տանը կինոմեխանիկները բարձր-
րակ կազմեր։ «Մով. Հայ.» 13.8.54 թ.
- 1133 Հուրը ուղտաբանության գյուղի աշխատավորների կենսապայտերից գործին։
«Մով. Հայ.» 18.8.54 թ.
- 1134 Ստալինար կինո գյուղում։ [Նզդարգ]։ «Մով. Հայ.» 21.8.54 թ.
- 1135 Республиканский смотр сельских кино-передвижек. «Коммунист»
25. VIII. 54 г.
- 1136 Дублирование кинофильма. «Коммунист» 29. VIII. 54 г.
- 1137 Новая фильмобаза. [Кировакан] «Коммунист» 1. IX. 54 г.
- 1138 Կինոպրակտիկա թափանցումը [Կիրովական]։ «Մով. Հայ.» 5.9.54 թ.
- 1139 ՑԱՂՅՅԱՆ Գ. — «Փետտեն»։ «Գր. թերթ» 12.9.54 թ.
- 1140 Կինո կոլտնեխային գյուղում։ «Մով. Հայ.» 17.9.54 թ.
- 1141 Հանգիստը գերատնտեսի Ա. Գ. Հարկենովայի հետ։ «Մով. Հայ.» 17.9.54 թ.

- 1142 Հովհաննես Ստեփանյանի «Պարսկական թագավորության կենսագրությունը» [Ազիյն] Ստեփ. Հայ. 24.9.54 թ.
- 1143 Կենսականների կրկնօրինակում: «Ստեփ. Հայ.» 26.9.54 թ.
- 1144 ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Ա.—Հնդկական կենսագրության ֆեոդալիզմը: «Ազիյն» 28.9.54 թ.
- 1145 БОНДАРЕНКО С.—Кинематографическое искусство Республики Индии. «Коммунист» 28. IX. 54 г.
- 1146 ՇԱՀԱՅԱՆ Գ.—Խաղաղության և բարեկամության ֆեոդալիզմը: (Հնդկական կենսագրության առթիվ): «Ստեփ. Հայ.» 30.9.54 թ.
- 1147 ПОПОВ Г.—Кинемеханика [Энциклопедия]. «Коммунист» 30. IX. 54 г.
- 1148 Կենսականների գյուղական: [Վաֆան] Ստեփ. Հայ. 6.10.54 թ.
- 1149 ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ Ս.—Կենսական գյուղական: «Ստեփ. Հայ.» 7.10.54 թ.
- 1150 АВАКЯН В.—Добиться четкой работы кинопроектора. «Коммунист» 8. X. 54 г.
- 1151 Լյուդմիլա Օրլովայի համերգները [Կենսական] Ստեփ. Հայ. 15.10.54 թ.
- 1152 Կենսականների զինվորական ծրագրության կրկնօրինակում: «Ստեփ. Հայ.» 17.10.54 թ.
- 1153 Բժշկական կենսականների ֆեոդալիզմը: «Ստեփ. Հայ.» 30.10.54 թ.
- 1154 Научно-популярные кинофильмы для сельских зрителей. «Коммунист» 30. X. 54 г.
- 1155 Պարսկական գյուղական թագավորության կենսագրությունը: «Ստեփ. Հայ.» 2.11.54 թ.
- 1156 МАРДОЯН А.—На дальних полках кинопроектора. «Сталинец» 3. XI. 54 г.
- 1157 Կենսականների նոր դասեր [Եամշագին] Ստեփ. Հայ. 4.11.54 թ.
- 1158 Ազատագրական շրջիկ կենսականներ: «Ստեփ. Հայ.» 14.11.54 թ.
- 1159 Фестиваль медицинских фильмов. «Коммунист» 16. XI. 54 г.
- 1160 Новые киножурналы. «Коммунист» 21. XI. 54 г.
- 1161 Больше внимания кинообслуживанию населения. «Коммунист» 24. XI. 54 г.
- 1162 ПАНЧУЛАЗЯН А.—В школе кинемехаников. «Коммунист» 1. XII. 54 г.
- 1163 Улучшить кинообслуживание колхозников. «Коммунист» 9. XII. 54 г.
- 1164 Новый кино-театр. [Ереван]. «Коммунист» 9. XII. 54 г.
- 1165 Сопровождение работников кинофикации. «Коммунист» 16. XII. 54 г.
- 1166 Երևանի կենսականներ: «Ստեփ. Հայ.» 18.12.54 թ.
- 1167 Զինված կենսականների ֆեոդալիզմը: «Ստեփ. Հայ.» 19.12.54 թ.
- 1168 Կենսականների ծրագրում [Եամշագին] Ստեփ. Հայ. 24.12.54 թ.
- 1169 ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Ս.—Վաղարշ Վաղարշյան: Ե. Գեորգի 1954 թ.
- 1170 Կենսական գյուղական [Բամակաշատ] Ստեփ. Հայ. 7.1.55 թ.
- 1171 Գյուղական կենսականների Ստեփ. Ստեփ. Ա., «Ստեփ. Հայ.» 7.1.55 թ.
- 1172 БЕЛИКОВ В.—«Тайна горного озера» «Моск. комс.» 11. I. 55 г.
- 1173 Кино-уроки в школах. «Коммунист» 14. I. 55 г.
- 1174 Կենսականների օգնագրությունը զարգացնելու: «Ստեփ. Հայ.» 20.1.55 թ.
- 1175 Дуближи кинофильмов. «Коммунист» 16. II. 55 г.

- 1176 Фильмы с субтитрами. «Коммунист» 25. II. 55 г.
- 1177 ՀԱԿՈՐՑԱՆ Ս. — Կրեմլեյաներից [Սիրիան], «Ազանգարգ» 13.3.55 թ.
- 1178 АРАКСМАНЯН А.—Киноочерк о Микаэле Налбандяне. «Коммунист» 17. III. 55 г.
- 1179 Выпуск киномехаников. «Коммунист» 19. III. 55 г.
- 1180 Հեռագիտ բարելավել գյուղական բնակչության կինոպատկարումը, «Սով. Հայ.» 23.3.55 թ.
- 1181 КАРЕНЯН К.—На Ереванской киностудии. «Коммунист» 27. III. 55 г.
- 1182 ԿԱՐԿՅՈՂՑԱՆ Լ. — Հայ արգելաբեր էկրանի վրա («Հայկական կինոհամագորգ»), «Զր. թերթ» 8.4.55 թ.
- 1183 ПАНЧУЛАЗЯН А.—Почему в селах не демонстрируются сельскохозяйственные фильмы. «Коммунист» 13. IV. 55 г.
- 1184 Երջիկ կինոն գյուղում, «Սով. Հայ.» 6.5.55 թ.
- 1185 Բարելավել գյուղի աշխատողների կինոպատկարումը [Կիրթական], «Կիրթ. կուտեռ.» 19.5.55 թ.
- 1186 ՀԱԿՈՐՑԱՆՑԱՆ Վ. — «Ուրվականները հեռանում են լեռներից», «Ազանգարգ» 21.5.55 թ.
- 1187 КАМЕНОГОРСКИЙ Н.—«Призраки покидают вершины». «Коммунист» 22. V. 55 г.
- 1188 ՍԱՐՑԱՆ Գ. — «Ուրվականները հեռանում են լեռներից», «Սով. Հայ.» 25.5.55 թ.
- 1189 ԳՐԻԳՈՐՑԱՆ Խ. — Երևանի կինոատոլիայի հաշտությանը («Ուրվականները հեռանում են լեռներից»), «Զր. թերթ» 27.5.55 թ.
- 1190 КАНАНОВА Э.—«Призраки покидают вершины». «Сталинец» 28. V. 55 г.
- 1191 «Հեռագիտորոշ որոնումներ», «Սով. Հայ.» 29.5.55 թ.
- 1192 РИЗАЕВ С.—За художественность документальной хроники. «Коммунист» 29. V. 55 г.
- 1193 Новости кино (В Ереванской киностудии). «Коммунист» 2. VI. 55 г.
- 1194 СТЕПАНЯН Е.—Важное средство научной пропаганды. «Коммунист» 2. VI. 55 г.
- 1195 Երբ կրեմլեյաները, «Սով. Հայ.» 5.6.55 թ.
- 1196 Ուրվականները հեռանում են լեռներից կրեմլեյան էկրանների վրա, «Սով. Հայ.» 9.6.55 թ.
- 1197 Կրեմլեյաներից երբ կադրերը, «Սով. Հայ.» 17.6.55 թ.
- 1198 ԳՐԻԳՈՐՑԱՆ Փ. — «Ուրվականները հեռանում են լեռներից», «Բանվոր» 18.6.55 թ. (կենտրոնական)
- 1199 Գյուղատնտեսական կինոէկրանները էկրանի վրա, «Սով. Հայ.» 23.6.55 թ.
- 1200 Կրեմ-Քաղաքի շենք գյուղում [Ստեփանավան], «Սով. Հայ.» 29.6.55 թ.
- 1201 Գեղարվեստական կինոատոլիայի աշխատողների ժողովը, «Սով. Հայ.» 30.6.55 թ.
- 1202 ВАСИЛЬЕВ К.—«Призраки покидают вершины». «Сов. Молдавия», 13. VII. 55 г. Кишинев.

- 1203 АРУТЮНОВ Н.—Фильм о спорте смелых («Призраки покидают вершины») «Сов. спорт», 30. VII. 55 г.
- 1204 ВЕЛИКОВ В.—«Призраки покидают вершины». «Моск. комс». 30. VII. 55 г.
- 1205 ЮРЬЕВ Р.—Вольные хороших сценариев. «Правда» 7. VIII. 55 г.
- 1206 «Призраки покидают вершины» «Вышка» 7. VIII. 55 г. Баку.
- 1207 РОУ А.—Поблиздуют отважные («Призраки покидают вершины») «Сов. культ.» 9. VIII. 55 г.
- 1208 АЛИМАМЕДОВ Л.—«Призраки покидают вершины». «Бакнинский рабочий» 11. VIII. 55 г.
- 1209 ПОЛЯКОВ В.—Фильм о покорителях природы («Призраки покидают вершины»). «Ленинская смелая» 11. VIII. 55 г. Алма-Ата.
- 1210 ВЕСУЛАС А.—«Призраки покидают вершины». «Комс. правда» 11. VIII. 55 г. Вильнюс.
- 1211 Կրկն լայնահորում: «Սով. Հայ.» 13.8.55 թ.
- 1212 ЛАВУН Ю.—«Призраки покидают вершины». «Сталинская молодость» 14. VIII. 55 г. Минск.
- 1213 ЗАРГАРЯН В.—«Призраки покидают вершины». «Молодой сталинец» 16. VIII. 55 г. Тбилиси.
- 1214 ЕГОРОВ А.—Романтика трудностей. («Призраки покидают вершины») «Комс. Узбекистана» 18. VIII. 55 г. Ташкент.
- 1215 ԳՅՈՒԼՐԵՍԱՆ Մ. — Լուսին, Եկարեանում է կատարում: «Ազնկար» 20.8.55 թ.
- 1216 Երկնորում կրկնորում: «Սով. Հայ.» 25.8.55 թ.
- 1217 Երկնորում կրկնորում: «Եր. թերթ» 28.8.55 թ.
- 1218 Новый кино-театр [Ереван]. «Коммунист» 17. IX. 55 г.
- 1219 Улучшить кинообслуживание населения. «Коммунист» 17. IX. 55 г.
- 1220 Եր կրկնորում. Արմյանի մասին: «Սով. Հայ.» 30.9.55 թ.
- 1221 Կրկնորումի լայնահորում: «Սով. Հայ.» 1.10.55 թ.
- 1222 Կրկնորումի լայնահորում [Երթեր]: «Սով. Հայ.» 6.10.55 թ.
- 1223 Дублирование кинофильмов на армянский язык. «Коммунист» 12. X. 55 г.
- 1224 1500 կրկնորում [Մարտի]: «Սով. Հայ.» 17.10.55 թ.
- 1225 КАНАНОВА Э.—«В поисках адресата». «Сталинец». 23. XI. 55 г.
- 1226 ХАЧАТУРОВ Г.—В детском кино-театре «Пионер» работают плохо. «Коммунист» 24. XI. 55 г.
- 1227 КАЛАНТАР К.—«В поисках адресата». «Коммунист» 3. XII. 55 г.
- 1228 Երկնորում կրկնորում: «Սով. Հայ.» 9.12.55 թ.
- 1229 Кружок любителей-кинооператоров. «Коммунист» 9. XII. 55 г.
- 1230 ՌԻԶԱԵՎ Ս. — Հայկական կրկնորում: «Սով. արվ.» 1955 թ., № 1, էջ 31—34.
- 1231 Երկնորում կրկնորում: «Սով. արվ.» 1955 թ., № 1, էջ 51.
- 1232 ԳՐԻԳՐԵԱՆ Լ. — Դիտարկումներ «Սովետական Հայաստան» կրկնորումի մասին: «Սով. գր. և արվ.» 1955 թ., № 1, էջ 151—154.

- 1223 ՀԱՅՐՅԱՆ Գ. — Բարեկամել գյուղական քնակչության կինոպատարվածան գործը: «Հայաստանի կուլտուրական» 1955 թ., № 4, էջ 14—16.
- 1234 ՇԱԹԻՐՅԱՆ Մ. — Լաթի Հանապարհ Հայկական կինոմատոգրաֆիային: «Սով. տրդ.» 1955 թ., № 5, էջ 18—23.
- 1235 ԲԱՆԱՍՅԱՆ Գ. — Նոր կինոյի ճանաչումը: «Սով. տրդ.» 1955 թ., № 5, էջ 55.
- 1236 ԴԱՎԹՅԱՆ Մ. — Սովետական Հայաստանի կինոարվեստը: «Սով. Հայ.» (ամս.) 1955 թ., № 5, էջ 24—25.
- 1237 ՀԱՆՈՐՅԱՆ Ժ. — Ուրվագծաները Հանանում են լեռներին: «Սով. Հայ.» (ամս.) 1955 թ., № 7, էջ 36—37.
- 1238 АЛЕКСАНДРОВ В.—Воспитание характера [«Тайна горного озера»]. «Искусство кино» 1955 г. № 3, стр. 9—20.
- 1239 ХАЧАТУРЯН А.—Музыка фильма. «Искусство кино» 1955 г. № 11, стр. 30—38.
- 1240 Երևանի կինոստուդիայում: «Սով. Հայ.» 7.1.56 թ.
- 1241 Քանի՞նք տարի կինոպատարի մաս: «Սով. Հայ.» 11.1.56 թ.
- 1242 На Ереванской киностудии. «Коммунист» 13. I. 56 г.
- 1243 К конкурсу на лучший киносценарий о М. Налбандиане. «Коммунист» 18. I. 56 г.
- 1244 ԴԱՎԹՅԱՆ Մ. — Հայկական կինոարվեստի զարգացման մի քանի խնդիրների մասին: «Սով. Հայ.» 10.2.56 թ.
- 1245 ГАВРИЕЛЯН Л., МОВСЕСЯН М.—Улучшить кинообслуживание трудящихся. «Коммунист» 11. II. 56 г.
- 1246 ШАТИРЯН М.—Больше фильмов, хороших и нужных. «Коммунист» 2. III. 56 г.
- 1247 КАРАПЕТАН К.—О работе киносети в новой пятилетке. «Коммунист» 6. III. 56 г.
- 1248 Բարձրացնել սովետական կինոարվեստի զարգացումը: «Սով. Հայ.» 1.4.56 թ.
- 1249 Повышать идейность и мастерство советского киноискусства. [«Правда» 1. IV. 56 г.]. «Коммунист» 3. IV. 56 г.
- 1250 ԶԱՐԵՅԱՆ Գ. — Ամպրոպի արահետով: «Սով. Հայ.» 8.5.56 թ.
- 1251 ՓԵՇԵՆՅԱՆ Գ. — Կինոնկար արթնացող մարզիկանց մասին: [«Ամպրոպի արահետով»] «Ավանդարդ» 8.5.56 թ.
- 1252 РИЗАЕВ С.—«Тропой грома». «Коммунист» 8. V. 56 г.
- 1253 КАЛАНТАР К.—Творческая зрелость [«Тропой грома»]. «Сталинец» 11. V. 56 г.
- 1254 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Խ. — Ամպրոպի արահետով: «Գր. Ինք» 16.5.56 թ.
- 1255 АРАМЯН П.—В павильонах киностудии. «Коммунист» 30. V. 56 г.
- 1256 ՍԱՐՅԱՆ Գ., ՂՈՒԿԱՍՅԱՆ Վ. — Հարավարևելյան կինոֆիլմերի ֆեալտիվալ Երևանում: «Սով. Հայ.» 3.6.56 թ.
- 1257 ՊԵՏՅԱՆ Վ. — Հուլիսի կինոնկար [«Ավանդարդ Իսահանյան»]: «Քանոն» 5.6.56 թ. լեռնական:
- 1258 ГРИГОРЯН Х.—Киноискусство народной Югославии. «Коммунист» 5. VI. 56 г.
- 1259 ХОРЕВА Г.—«Тропой грома». «Гудок» 5. VI. 56 г.

- 1260 СЕНЧАКОВА Г.—«Тропою грома». «Комс. правда» 8. VI. 56 г.
- 1261 КОЛЕСНИКОВА Н.—«Тропою грома». «Сов. культура» 9. VI. 56 г.
- 1262 В Московском Доме Кино. «Комсомолец» 13. VI. 56 г.
- 1263 *Բարեկամի քննչութիւն կենսատարման գործը: «Բանվոր» 20.6.56 թ. Ներկայումս:*
- 1264 МКРТЧЯН С.—Фильмы надо беречь. «Коммунист» 10. VII. 56 г.
- 1265 СКОПОРОВ И.—Фильм, изображающий колонизаторов («Тропою грома»). «Сов. Белоруссия». 27. VII. 56 г. Минск.
- 1266 МИНАСОВ Р.—«Тропою грома». «Бакинский рабочий». 27. VIII. 56 г.
- 1267 МАРЬЯНОВА И.—«Тропою грома». «Сталинское племя» 29. VII. 56 г. Киев.
- 1268 МЕЛИКСЕТИЯН Э.—«Тропою грома». «Правда востока» 4. VIII. 56 г. Ташкент.
- 1269 ВАГАНОВА Ф.—По кинозалам района [Иджеван]. «Коммунист» 18. VIII. 56 г.
- 1270 КАГРАМАНОВ Н.—«Из-за чести». «Коммунист» 26. VIII. 56 г.
- 1271 *ՊԵՏՏԱՆ Վ. «Պատմի համար»: «Բանվոր» 29.8.56 թ. Ներկայումս:*
- 1272 *ՂՈՒԿԱՍՏԱՆ Վ. — «Պատմի համար»: «Առվ. Հայ.» 30.8.56 թ.:*
- 1273 *ՈՒՂՈՒՆՏԱՆ Մ. — «Պատմի համար»: «Առվ. Հայ.» 30.8.56 թ.:*
- 1274 КАНАНОВА Э.—«Из-за чести» на экране. «Комсомолец» 31. VIII. 56 г.
- 1275 *ԻՇԽԱՆՏԱՆ Մ. — «Պատմի համար»: «Կայծ» 2.9.56 թ. Կիրովական:*
- 1276 *ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Խ. — «Պատմի համար»: «Գր. թերթ» 8.9.56 թ.:*
- 1277 *ՍՈՒՐԿՈՎ Ա. — Տաղանդավոր սցենարներ. սովետական կինեմատոգրաֆիային: «Գր. թերթ» 23.9.56 թ.:*
- 1278 *ԻՍԱՀԱԿՏԱՆ Լ. — Մեծ ժողովրդի կենտրոնաբ. (Զինական ֆիլմերի ֆեա-տիվալը): «Առվ. Հայ.» 7.10.56 թ.:*
- 1279 *Բորերորակ սցենարներ կինեմատոգրաֆիային: «Գր. թերթ» 17.10.56 թ.:*
- 1280 *Եւր սցենարներ, Եւր ֆիլմեր: «Գր. թերթ» 24.10.56 թ.:*
- 1281 МИКАЕЛЯН С.—Научные фильмы—широкому зрителю. «Коммунист» 30. X. 56 г.
- 1282 *ԶԱՐԾԱՆ Գ. — Գրքեր և տարիներ: «Առվ. Հայ.» 14.11.56 թ.:*
- 1283 БАРСЕГЯН С.—«Вена и годы». «Коммунист» 20. XI. 56 г.
- 1284 *Ազնի րատ և ավելի լավ կինոֆիլմեր: «Առվ. Հայ.» 24.11.56 թ.:*
- 1285 *ՍԱՐՏԱՆ Գ. — «Սիրտը երգում է»: «Առվ. Հայ.» 30.11.56 թ.:*
- 1286 КАЛАНТАР К.—«Сердце поет». «Коммунист» 2. XII. 56 г.
- 1287 *ՔՈՉԱՐՏԱՆ Հ. — Մի քանի խոսք «Սիրտը երգում է» կինոնկարի ստեղծման ծախմ: «Ազնվագար» 4.12.56 թ.:*
- 1288 КИРАКОСЯН Л.—Правдивый, волнующий фильм. [«Сердце поет»]. «Комсомолец». 9. XII. 56 г.
- 1289 *ՀԱՎՈՐՏԱՆ Մ. — Կենսաբաններ և մարդիկ: «Ազնվագար» 27.12.56 թ.:*
- 1290 *ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Ք. — «Սիրտը երգում է»: «Գր. թերթ» 31.12.56 թ.:*
- 1291 *ԴԱՐՐԵՆԻ Ա. — Հայաստանի կենտրոնաբ. «Առվ. Հայ.» (ամս.) 1956 թ., № 6, էջ 12—13:*
- 1292 *Մոսկվայի Կինոյի տանը: «Առվ. արվ.» 1956 թ., № 7—8, էջ 73—75:*

- 1293 Հանդիպում գրողի հետ: Վնդ. արվ. 1956 թ., № 9, էջ 55:
- 1294 ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հ. — Որոշումների հանապարհին: Վնդ. արվ. 1956 թ., № 10, էջ 3—10:
- 1295 ՀԱՆՆԵՐԴՅԱՆ Լ. — Էջմարիտ արվեստի հասկանիչն ինքնատիպությունն է: Վնդ. արվ. 1956 թ., № 11, էջ 3—13:
- 1296 ՍԱՐԳՍՅԱՆ Գ. — «Պատվի համար»: Վնդ. Հայ. (ամս.) 1956 թ., № 11, էջ 31:
- 1297 ՌԻԶԱԵՎ Ս. — Առանց լավ սցենարի չկա կինոարվեստ: Վնդ. արվ. 1956 թ., № 12, էջ 3—10:
- 1298 ЧАХИРЯН Г. — Семьдесят лет жизни в искусстве [И. Н. Перестигали]. «Искусство кино» 1956 г. № 8, стр. 95—99.
- 1299 ՀՐԱԶԻԱ ՆՐՄԻՍՅԱՆ — Մենդյան 60-ամյակը: Ե. «Բաներ, Երևան»-ի թղթակում, 1956 թ.:
- 1300 ОЧЕРКИ по истории Советского кино. т. I. М. «Искусство», 1956 г.
- 1301 СТЕПАНИАН Е.—О рекламировании кинофильмов. «Коммунист» 5. I. 57 г.
- 1302 ՄԱՏԻՆՅԱՆ Ա. — «Սիրտը երգում է»: «Կայծ» 6.1.57 թ.: Կիրովական:
- 1303 Հով կազմակերպել գյուղական բնակչության կինոպատարկումը: Վնդ. Հայ. 13.1.57 թ.:
- 1304 Բարեկամել բնակչության կինոպատարկման գործը [Գորիս]: «Որոշան» 10.2.57 թ.: Գորիս:
- 1305 ГРИГОРЯН А.—Степанавану нужен новый кино-театр. «Коммунист» 14. III. 57 г.
- 1306 Ավելի շատ բարձրորակ գեղարվեստական ֆիլմեր: «Գր. Թերթ» 15.3.57 թ.:
- 1307 Սովետահայ կինոարվեստի հետագա զարգացման համար: Վնդ. Հայ. 22.3.57 թ.:
- 1308 КАНАНОВА Э. — Как снимался фильм «Пленники Барсова ущелья». «Комсомолец» 17. IV. 57 г.
- 1309 АРУТЮНОВ Н.—Вопреки жизненной правде [«Пленники Барсова ущелья»]. «Коммунист» 12. V. 57 г.
- 1310 ՍԱԲՐՈՍՅԱՆ Մ., ՄՈՎՍՍՅԱՆ Ս. — Բարեկամել գյուղական բնակչության կինոպատարկումը: Վնդ. Հայ. 19.6.57 թ.:
- 1311 ԳՐԻԳՐՅԱՆ Ք. — Եզրայրական ժողովրդի կինոարվեստը [Վրացական ֆիլմերի ֆեստիվալ]: Վնդ. Հայ. 28.6.57 թ.:
- 1312 ՐԱՀՄԱՆ Վ. — Վրացական ժողովրդի կինոարվեստը: «Ավանգարդ» 29.6.57 թ.:
- 1313 ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ Վ. — Հայնեկրան կինո (սՄակվա): «Ավանգարդ» 4.7.57 թ.:
- 1314 ДАЛЯН С.—Сельский кинемеханик [Мегри]. «Коммунист» 11. VII. 57 г.
- 1315 КАРАМЯН Э., КЕВОРКОВ С.—Фильм о легендарном Камо. «Коммунист» 12. VII. 57 г.
- 1316 ЕСАЯН М.—В кино-театре «Москва». «Коммунист» 24. VII. 57 г.
- 1317 ԱՉԱՆԱԼՅԱՆ Մ. — Երկու տարի հետո «Կամո»-ն էկրան կրթարանում: «Ավանգարդ» 6.8.57 թ.:
- 1318 ГРИГОРЯН А.—Так сбывается мечта... [О кино-актере Г. Тонунце]. «Коммунист» 31. VIII. 57 г.
- 1319 Բարձր հիմքերի վրա դենի կինոպատարկման գործը: «Բանվոր» 11.9.57 թ.: Հեթկական:

- 1320 **КАНАНОВА Э.**—Мы увидим это на экране. «Комсомолец» 29. IX. 57 г.
- 1321 «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում [նոթեր]: «Առվ. Հայ.» 6.10.57 թ.
- 1322 **АРАМЯН К.**—Фильм о Египте Чаренце. «Коммунист» 8. X. 57 г.
- 1323 **АРАМЯН П.**—Каким будет фильм. [«Камо»]. «Коммунист» 2. XI. 57 г.
- 1324 **ՄԱՂՈՑԱՆ Ռ.**—Մեծ բանաստեղծի կյանքը [«Եղիշե Չարենց»]: «Բանվոր» 13.11.57 թ. (ենթակառուցում)
- 1325 **Լուսի ուղարկություն** գլխավոր աշխատավորների կինոստուդիաներ: «Առվ. Հայ.» 22.11.57 թ.
- 1326 **СТЕПАНИАН Е.**—Фестиваль сельско-хозяйственных кинофильмов. «Комсомолец» 22. XI. 57 г.
- 1327 **КАЗАРЯН Н., ВОРИСОВА И.**—«Армении сегодня». «Коммунист» 3. XII. 57 г.
- 1328 **ԵԱԹԻՐՑԱՆ Մ.**—Մի քանի հետազոտություններ և երանց պատճառների մասին: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 2, էջ 3—8:
- 1329 **ԴՋԵՆՈՒՆԻ Դ.**—Մեր կենտոն էլ տրագիկական ունի: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 2, էջ 9—11:
- 1330 **ՄԵԼԻՍՍԵՐՑԱՆ Վ.**—Արժանիքներ և թերություններ: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 2, էջ 11—13:
- 1331 **Երևանի կինոստուդիայում:** «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 2, էջ 14—15:
- 1332 **Կինոարվեստի զարգացման հարցերին նվիրված խորհրդակցություն:** «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 4, էջ 62:
- 1333 **ՀԱՆՎԵՐԴՅԱՆ Լ.**—Քվիթ, որոնց հետ չի կարելի հաշվի չենաել: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 5, էջ 47—49:
- 1334 **Անգրիկական կինեմատոգրաֆիստների առաջին կոնֆերանսը:** «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 6, էջ 41—45:
- 1335 **ՄԱՐՑԱՆ ՏՈՒ.**—Մի օր Երևանի կինոստուդիայում: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 6, էջ 46—51:
- 1336 **ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Գ.**—Ազգային կինեմատոգրաֆիայի ուղին: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 9, էջ 31—40:
- 1337 **ԴԱՎԹՅԱՆ Մ.**—Երեք օր Փարիզում: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 9, էջ 54—59:
- 1338 «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 9, էջ 63:
- 1339 **ԶԱԽԻՐՅԱՆ Դ.**—Ռեալիզմի թեման Հայաստանի կինոարվեստում: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 10, էջ 17—22:
- 1340 **ԿՑՈՒԶԱԶՅԱՆ Լ.**—Թեման և երա մարմնավորումը (եմբր քեզ հետ են ընկերներդ): «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 10, էջ 35—39:
- 1341 **ՄԱՔՍԻՄՈՎ Մ.**—«Անկեղծ հայտնի է» (հատված սցենարից): «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 11, էջ 7—8:
- 1342 **ԶԱԽԻՐՅԱՆ Դ.**—Ռեալիզմի թեման Հայաստանի կինոարվեստում: «Առվ. արվ.» 1957 թ., № 11, էջ 44—51:
- 1343 **ԴԱՎԹՅԱՆ Մ.**—Ստեղծագործական վերելքի ուղիով: «Անկեղծ ուղիով» 1957 թ., № 5, էջ 80—87:
- 1344 **ԵԱԶՈՒՄՅԱՆ Բ.**—Հայկական կինոարվեստի հասունության համար: «Անկեղծ ուղիով», 1957 թ., № 9, էջ 83—94:

- 1345 ՇԱՀԻՆՅԱՆ Ա.— Սովետական կինոարվեստի զարգացման մի քանի խնդիրներ: «Սով. գրուկ» 1957 թ., № 6, էջ 122—130:
- 1346 ԱՐԱՔՍՄԱՆՅԱՆ Ա.— Դավիթ Մալյանի Ծ. Հայ. Բան. ցեղ. հրատ., 1957 թ.:
- 1347 В студии «Арменфильм». «Комсомолец» 8. I. 58 г.
- 1348 Դրոնցիկ «Անձամբ հանաչում եմ» ֆիլմը: «Ավանգարդ» 9.1.58 թ.:
- 1349 ՄԻՔԱՅԵՆՅԱՆ Ս.— «Ում է ժպտում կյանքը»: «Ավանգարդ» 16.1.58 թ.:
- 1350 ԱՎԱԴՅԱՆ Խ.— Կյանքի ժպտում է խղիվարներին [«Ում է ժպտում կյանքը»]: «Սով. Հայ.» 16.1.58 թ.:
- 1351 ՓՈԶԱՐՅԱՆ Ա.— Հերոսները պետք է լիարյուն լինեն [«Ում է ժպտում կյանքը»]: «Ավանգարդ» 16.1.58 թ.:
- 1352 АВАКЯН Л., МАЛХАСЯН Э.—Фильм о наших современниках [«Кому улыбается жизнь»]. «Коммунист». 16. I. 58 г.
- 1353 КАНАНОВА Э.—В плену ложных ситуаций. [«Кому улыбается жизнь»] «Комсомолец» 17. I. 58 г.
- 1354 ԳԵՎՈՐԾԱՆ Լ.— Այգուկդից են սկսում հանապարհարգել կյանքի արժեքները: «Սով. Հայ.» 21.1.58 թ.:
- 1355 ՄԵԼԻՍԵՅԱՆ Վ.— Կյանքի էշտրադայան ուժով [«Մեր սիրտը»]: «Սով. Հայ.» 9.2.58 թ.:
- 1356 СТЕПАНИАН Е.—Фильмы 1958 года. «Комсомолец» 12. II. 58 г.
- 1357 КАЛАНТАР К.—«Сердце матери». «Коммунист» 12. II. 58 г.
- 1358 ГУЛАКЯН С., МКРТЧЯН А.—Жизнь—подвиг. Фильм о Камо. «Коммунист» 15. II. 58 г.
- 1359 ՍԱՐԳՍՆ Գ.— «Մեր սիրտը»: «Երևան» 16.2.58 թ.:
- 1360 ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ Տ.— «Հանաչում եմ սեռամբ»: «Սով. Հայ.» 19.2.58 թ.:
- 1361 ՀԱՎՈՐՋԱՆՅԱՆ Վ.— Կյանք, որ եման է լեզվեղի [«Անձամբ հանաչում եմ»]: «Ավանգարդ» 20.2.58 թ.:
- 1362 ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ Ե.— 1958 թվականի ֆիլմերը: «Երևան» 22.2.58 թ.:
- 1363 МАРКАРЯН М.—Правдиво и просто. [«Лично известен»]. «Комсомолец» 23. II. 58 г.
- 1364 ДАНИЕЛЯН Э.—Волжущий фильм [«Лично известен»]. «Комсомолец» 23. II. 58 г.
- 1365 Жизнь, зовущая на подвиг. [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1366 ШАУМЯН Л.—Бессменный часовой пролетарской революции. [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1367 КЕВОРКОВ С., КАРАМЯН Э.—Каким был наш замысел [«Лично известен»] «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1368 ТОНУНЦ Г.—Самая радостная страница... [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1369 РОММ М.—Картина, полная революционной романтики [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1370 МЕДВЕДЕВА-ПЕТРОСЯН С.— Мои замечания [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1371 ДИЛДАРЯН И.—Коллективный труд [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.

- 1372 СМЕРНОВ С.—Удача советской кинематографии. [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1373 РАЗИН-АКСЕНОВ Р., АРУТЮНЯН Г., ПАШЬЯН А.—Воспитывать молодежь на революционных традициях [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1374 ОГАНЯН Э.—Незабываемый образ [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1375 СТОЛЯРОВ С.—За новые встречи. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1376 СВОБОДА Б.—В трудной роли [«Лично известен»]. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1377 ОВАКИМЯН Б.—Фестиваль армянских фильмов в Баку. «Коммунист» 9. III. 58 г.
- 1378 Կիթեմկար բացառու ռեժիսորների մասին [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 14.3.58 թ.։
- 1379 Լեզեմկար ռեժիսորների կյանքը էկրանի վրա [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Գր. թերթ» 15.3.58 թ.։
- 1380 ՂԱԶԱՐՅԱՆ Մ.—Ուսանելի է Կամոյի կերպարը [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Գր. թերթ» 16.3.58 թ.։
- 1381 ՂԱՐՍԵՑՅԱՆ Գ.—Ստեղծագործական լուրջ նվաճում [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Գր. թերթ» 16.3.58 թ.։
- 1382 ԲԱՍՏՈՒՐՄԱՆՅԱՆ Գ.—Հուզիչ կիթեմկար [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Գր. թերթ» 16.3.58 թ.։
- 1383 ՏԵՐ-ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ—ԽՈՒՏԱԼԱՆՎԻԻ Զ.—Անմոռաց անուն, անմոռաց տարիներ [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1384 ՄԱՔՍՄԱՆՈՎ Մ.—Իմ աշխատանքը սցենարի վրա [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1385 ՎԱՂԱՐՇՅԱՆ Վ.—«Հայֆիլմ»-ի հաշտություններ [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1386 ՍԵՆԻ-ԶԱՅԵ Գ.—Ստեղծագործական նվաճում [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1387 ԿԵՆՈՐԿՈՎ Ս., ՔԱՐԱՄՅԱՆ Է.—Երկու խոսք «Կամո»-ի մասին [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1388 ՀԱՐՈՅԱՆ Լ.—Կլիենել Վամոյի նման [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1389 ՄԵԼԻՔ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Գ.—Կամոն մեզ հետ է [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1390 ՄԻՐՄԱՆՅԱՆ Ս., ՊԱՊՅԱՆ Պ., ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ ՅՈՒ.—«Մեր ցանկություններ» [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1391 ՄԱՐԿԱՐՅԱՆ Ե., ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ Զ., ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Բ.—Հուզիչ կիթեմկար [«Անհամար հանաչում հմ»]։ «Սոս. Հայ.» 23.3.58 թ.։
- 1392 БРОДСКАЯ Т.—«Лично известен». «Труд» 15. IV. 58 г.
- 1393 ДЗИГАН Е.—Страницы революционной жизни (Кинофильм «Лично известен») «Известия» 20. IV. 58 г.
- 1394 ՇԱՀՆՈՒՄՅԱՆ Բ.—«Անաչիս սիրտ երգը»։ «Սոս. Հայ.» 27.4.58 թ.։
- 1395 ОВАННИСЯН Р.—«Настоящее счастье» [«Песня первой любви»]. «Коммунист» 27. IV. 58 г.

- 1396 ԱՐԱՅՈՒՄԱՆՅԱՆ Ա. — Առաջին սիրո հաղթանակը [«Առաջին սիրո երգը»] : «Գր. թերթ» 1.5.58 թ.:
- 1397 ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Է. — Հնրոսները խոսում են մեզ հետ [«Առաջին սիրո երգը»] : «Ավանգարդ» 1.5.58 թ.:
- 1398 Կինոակադեմիկ թննարկում: «Գր. թերթ» 14.5.58 թ.:
- 1399 ՄՏԵՓԱՆՅԱՆ Ն. — Սովետական երիտասարդության կյանքն ու զորքերը կինոյում: «Ավանգարդ» 22.5.58 թ.:
- 1400 Կինոակադեմիկ թննարկում: «Գր. թերթ» 30.5.58 թ.:
- 1401 Развивать национальное киноискусство. «Коммунист» 20. VI. 58 г.
- 1402 Հայկական կինոկարների ֆետիփայ: «Սով. Հայ.» 26.6.58 թ.:
- 1403 «Մոր սիրտը» Եկարի թննարկումը: «Սով. Հայ.» 28.6.58 թ.:
- 1404 МАКСАКОВА М.—От всего сердца [«Сердце поет»]. «Сов. культ.» 28. VI. 58 г.
- 1405 Կինոն կուլտուրային մատանոցներում: «Սով. Հայ.» 29.6.58 թ.:
- 1406 Միջազգային կինոֆետիփային մասնակցելու համար: «Սով. Հայ.» 16.8.58 թ.:
- 1407 ԴԱՍՊԱՐՅԱՆ Ա. — «Առաջին սիրո երգը» Մոսկվայի էկրաններում: «Սով. Հայ.» 15.8.58 թ.:
- 1408 ЛУКОВ Л.—Судьба молодого певца. [«Песня первой любви»] «Сов. культ.» 26. VIII. 58 г.
- 1409 СТЕПАНИН Е.—Документальные кинофильмы о комсомоле. [«Поколение отважных»]. «Комсомолец» 10. X. 58 г.
- 1410 Կառուցվելու է խոշոր կինո-թատրոն [Երևան]: «Երևան» 4.11.58 թ.:
- 1411 Дублирование кинофильма. «Коммунист» 12. XI. 58 г.
- 1412 ԴԶՆՈՒՆԻ Դ. — Երբզորգադեն և հայկական կինոարվեստը: «Գր. թերթ» 14.11.58 թ.:
- 1413 Բայց համակ Հայկ. ՍՍԻ Կուլտուրայի միևիպր ղեկ. Ա. Եահիյանին և Վալ-ֆիլմ» կինոստուդիայի գրեկտոր ղեկ. Մ. Դավթյանին: «Երևան» 22.11.58 թ.:
- 1414 Պանորամային կինոթատրոն Երևանում: «Սով. Հայ.» 23.11.58 թ.:
- 1415 ԿԱՂԱՍՏՅԱՆ Է. — Կինոստուդիայի մեկ օրը: «Երևան» 27.11.58 թ.:
- 1416 ԴԱՇՏԱՄԻՐՅԱՆ Ա. — Խրոնիկալ և գովումներալ ֆիլմերի թննարկումը: «Երե-վան» 2.12.58 թ.:
- 1417 Чествование оператора. «Коммунист» 9. XII. 58 г.
- 1418 ԱԶԱՏՅԱՆ Ն. — Արվեստի աշխատողների տանը (Ի. Դիզարյանի 50-ամյա-կին նվիրված երեկո): «Գր. թերթ» 16.12.58 թ.:
- 1419 ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Լ. — Վերջին ամիսների ընթացքում: Երևան» 21.12.58 թ.:
- 1420 ԴՈՒՅԱՆՈՎԱ Լ. — Կինոսրբողների խմբակ ինստիտուտում: «Երևան» 21.12.58 թ.:
- 1421 ՍԱՐԳՍՅԱՆ Է. — «Դեպք փողոցում»: «Երևան» 23.12.58 թ.:
- 1422 ԱԶԻԶՅԱՆ Ի. — Կինոթատրոնի մուտքը և ելքը: «Երևան» 23.12.58 թ.:
- 1423 Ա. Եահիյանի և Մ. Դավթյանի պատասխանը թերթի 1958 թ. 22/XI-ի հա-մարում տպագրված բաց համակի կապակցությամբ: «Երևան» 28.12.58 թ.:
- 1424 ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հ. — Փսան տարի ապահելուց հետո [«Անձամբ նանալում եմ»] : «Սով. արվ.» 1958 թ., № 3, էջ 10—19:
- 1425 ՄԱՐԴ ՄԱՐԴԱՐՅԱՆ — Ստեղծագործական լուրջ կարողությունների մի երբ վկայություն («Մոր սիրտը» գրանելուց հետո): «Սով. արվ.» 1958 թ., № 3, էջ 20—24:

- 1426 ՍԱՐՑԱՆ Գ. — «Անձամբ ճանաչում եմ»: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 3, էջ 25—26:
- 1427 Բաց նամակ Ֆրանսիայի գրողներին և կինեմատոգրաֆիստներին: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 3, էջ 29—30:
- 1428 ՀԱԿՈՐԱՆՑԱՆ Վ. — Մի ֆիլմի լավն ու վատը [«Ում է ժպտում կյանքը»]: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 3, էջ 24—29:
- 1429 ՄԵԼԻՔՍԵՅԱՆ Վ. — Անցյալ հաշտություններն ու այսօրվա պահանջները: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 5, էջ 3—16:
- 1430 ԴՋԵՆՏԻ Դ. — «Պետական կինոյից» մինչև «Հայֆիլմ» (Հայկական կինոարվեստի տարեգրությունից հրավազներ): «Սով. արվ.» 1958 թ., № 5, էջ 10—28:
- 1431 ՀԱԿՎԵՐԴՅԱՆ Լ. — Տրագիկոմ, որ պիտի շարունակվի: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 5, էջ 17—26:
- 1432 ԳՐԻԴՈՐՅԱՆ Ա. — Դիտողություններ մի ֆիլմի մասին [«Առաջին սիրուհի»]: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 5, էջ 25—35:
- 1433 ԱՎԿԵՐՅԱՆ Խ. — Սովետահայ կինոն և ժամանակակից կյանքը: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 7, էջ 27—34:
- 1434 ԿՏՈՒՋԱՋՅԱՆ Լ. — Ռեժիսյորներ (Նոր մարդիկ կինոյում): «Սով. արվ.» 1958 թ., № 8, էջ 33—36:
- 1435 ԴԱՆԻՆԻՅԱՆ Վ. — Եկարիչներ (Նոր մարդիկ կինոյում): «Սով. արվ.» 1958 թ., № 8, էջ 36—38:
- 1436 Կյանքի բեղմնավոր ուղին (Արամ Մելիք-Ստեփանյան): «Սով. արվ.» 1958 թ., № 9, էջ 80:
- 1437 ՌԻՋԱԽՎ Ս. — Հայ կինոյի առաջին քայլերը: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 10, էջ 62:
- 1438 ԴՋԵՆՏԻ Դ. — Նրանք ապրեցին արվեստի համար: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 10, էջ 65:
- 1439 Երկու խոսք Հայաստանի կինոաշխատողներին և գրողներին: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 10, էջ 70:
- 1440 ԶԱԽԻՐՅԱՆ Գ. — Երկանգաղեն «Նամուս» կինոկարի մասին: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 11, էջ 35:
- 1441 Անկեղծ զրույց կինոարվեստի շուրջ: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 11, էջ 79:
- 1442 Կինեմատոգրաֆիստների միությունում: «Սով. արվ.» 1958 թ., № 12, էջ 70:
- 1443 ՂՈՒԿԱՍՅԱՆ Վ. — «Ում է ժպտում կյանքը»: «Սով. Հայ.» (ամս.) 1958 թ., № 2, էջ 21—22:
- 1444 ՍԱՐՑԱՆ Գ. — «Անձամբ ճանաչում եմ»: «Սով. Հայ.» (ամս.) 1958 թ., № 3, էջ 25—26:
- 1445 КОЛОДЯЖНАЯ В.—Дорогу приключенческому фильму. «Смена» № 11, 1958 г.
- 1446 ՀԱԿՈՐԱՆՑ Ժ. — Ավետ Ավետիսյան: Ծ. Հայկ. Բառ. Հեկ. Հրատ. 1958 թ.:
- 1447 ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Ս. — Հրաշյա ներքիսյան: Ծ. Հայկ. Բառ. Հեկ. Հրատ., 1958 թ.:
- 1448 ԶԱԽԻՐՅԱՆ Գ. — Հայկական կինեմատոգրաֆիայի սկզբնավորումը և նրա զարգացման համար շրջանը [«Հայկական կինոարվեստը» էջ 7—51] Ծ. Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Հրատ. 1958 թ.:
- 1449 ՀԱԿՎԵՐԴՅԱՆ Լ. — Հայ գրականությունը և կինոարվեստը [«Հայկական կինոարվեստը», էջ 52—91] Ծ. Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1958 թ.:

- 1450 ՌԻՋԱԵՎ Ս. — Հայ թատրոնը և կինոն [«Հայկական կինոարվեստը», էջ 92—141] Ե. Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1958 թ.:
- 1451 ՄԻԿՈՑԱՆ Ն. — Հայկական ֆիլմերի երաժշտությունը [«Հայկական կինոարվեստը», էջ 142—169] Ե. Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1958 թ.:
- 1452 ՄԵԼԻՔՍԵՅԱՆ Վ. — Հայ գեղամեհնարային կինոարվեստի մասին [«Հայկական կինոարվեստը», էջ 170—199] Ե. Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1958 թ.:
- 1453 ԴՋՆՈՒՆԻ Դ. — Հայկինոյի-Հայֆիլմի նկարների ֆիլմագրությունը [«Հայկական կինոարվեստը», էջ 201—228] Ե. Ե., Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Հրատ., 1958 թ.:
- 1454 Статистические данные о работе киностудий СССР. М. «Искусство», 1958 г.
- 1455 НЕРСИСЯН Г.—Арам Хачатурян, М. «Сов. композ.», 1958 г.
- 1456 Малая советская энциклопедия т. I, стр. 536. «Армянская Советская Социалистическая республика». М. Изд. ВСЭ, 1958 г.

Կազմեց՝ Դ. ԴՋՆՈՒՆԻ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Բնատիպության կազմից 5

Հայկական ժամանակակից կինոարվեստի ճարգերից

Յ. ա. Խաչիկյան — Արվեստների սինթեզի մի քանի հարցերը և կինոն	5
Ժ. Սահակյան — Կինոգրամատուրգիայի մի քանի վիճելի հարցերի շարքը	35
Է. Հախվերդյան — Դիալոգը կինոնկարում	53
Է. Կյուրաչյան — Ռեժիսորի դերի մասին	68
Ս. Ռիզակ — Դրական սցենարի ռեժիսորական հարապաշման մասին	83
Վ. Մելիքյան — Ֆիլմի գրամատուրգիան և կինոռեժիսորը	100
Ա. Բ. Գրիգորյան — Կինեմատոգրաֆիական գրվածքը և ֆիլմի կոնցեպ- ցիան	125
Է. Ներսիսյան — Կինոկադրի մասին	146

Հայկական կինոյի պատմությունից

Գ. Դանսին — Հայկական կինոարվեստի արշալույսին	163
Գ. Չախիրյան — «Պեպո» ֆիլմը	182
Լ. Քեյկազարյան — Առաջին հեղուկային ֆիլմը	193
Գ. Չախիրյան — Ա. Երվանդյանի «Նամուս» վեպի առաջին էկրանա- վորումը 1918 թվականին	203
Ի. Ն. Պերեսատյան — «Ներդրումը կապվածները»	204
Մ. Ռիզակ — Առաջին հայկական կինոփրեստոն	206

Փրիլոգրաֆիա

Գ. Դանսին — Հայկական կինեմատոգրաֆիայի փրիլոգրաֆիան (1922—1958 թթ.)	273
---	-----



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿՆՆՈՒՐՎԵՍՏ
(Հաղվածների ժողովածու)

Պատ. խմբագիր՝ Ժ. Գ. ՀԱԿՈՐՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը՝ Հ. ՄԵԱՑԱԿԱՆՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր՝ Գ. Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ
Վերատուգող սրբագրիչ՝ Ս. Ա. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

ՎՅ 02390, ԽՀԽ 591, Պատվեր 443, Հրատ. 1776, Տիրամ 1266:

Հանձնված է արտադրության 26/1 1960 թ.: Ստորագրված է տպագրության
25/VII 1960 թ.:

Թուղթ՝ 60X92, Հրատ. 15,6 մամ., տպ. 20,37 մամ.:
Գինը կազմում է 11 ռ. 40 կ.:

ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների և պոլիգրաֆարգիտ-
նաբերության Գլխավոր վարչության № 1 տպարան, Երևան, Ալավերդյան
փողոց № 65:

ՇՈՒՏՈՎ ԼՈՒՅՍ ԿՏԵՄՆԵՆ

*Թուրքիե Դրամբյան, Մաշտիսոս
Մարյան:*

*Ստեփան Մնացականյան, Հայ-
կական հարաւարապետարյան
Սյունիքի զպրոցը:*

*Բարիկէն Հարսիթյան, Սովե-
տական բաւրոնի տարեգրութեան,
Գիրք տաւրին (1917—1940 թթ.):*

*Սարգիս Մեյիթեթյան, Ուրվա-
դիւ սովետական բաւրոնի պա-
մարյան:*

*Վահան Հարսիթյան, Վարդ-
գէս Սուրենյանց:*

ՀԱՅ Գրականութեան Գիտ. Գրադ.



FI 0025566

1000 31 00 00 00
1000 31 00 00 00

4098