

ԳԱՅԱՆԵ Խ. ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԳԱԱ պարմության ինստիտուտ

ԱՌՕՐՅԱ ԿՅԱՆՔԸ 1946–1954 ԹԹ. ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

*Բանալի բառեր*¹ առօրեականություն, ֆիլմեր, հետպատերազմյան շրջան, գաղափարական զենք, իրականության արտացոլում:

Ֆիլմի, որպես առօրեականության և սոցիալական պատմության ուսումնասիրության աղբյուր լինելու խնդիրների, 1990-ական թվականներից լայնորեն անդրադարձել են օտարերկրացի, հատկապես, ռուս հետազոտողները: Այս խնդիրները լավագույնս ամբողջացրել է Ուրալի դաշնային համալսարանի պրոֆեսոր Օ. Գորբաչևը՝ իր մեծածավալ հոդվածում¹: Վերջինս ուսումնասիրողին տալիս է հիմնարար գիտելիքներ՝ ֆիլմերի բովանդակության հավաստիությունը ստուգելու համար: Այսպես, ուսումնասիրողը ֆիլմը որպես աղբյուր դիտելուց առաջ պետք է պարզի հետևյալը.

1. Ֆիլմի ստեղծման պահին ինչպիսի՞ գործոններ էին նպաստում իրականության աղավաղմանը,

¹ Sh'u Горбачев О., Советский художественный кинематограф как исторический документ: Особенности анализа и интерпретации, <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/32956/1/dais-2015-15-11.pdf> (20.05.2021)

2. Որքանով է հեղինակը շահագրգռված իրականությունը ճշմարտացի արտացոլելու մեջ,

3. Ինչպիսի՞ գործոններ էին ամենաշատը ազդում մտքի խեղաթյուրման վրա²:

Ահա, այս կետերի պարզամբանումը թույլ կտա մեզ մի շարք դեպքեր և իրադարձություններ դիտել ֆիլմերի պրիզմայով: Այն հատկապես օգտակար է խորհրդային ժամանակաշրջանն ուսումնասիրելու տեսանկյունից:

Ընդհանրապես, գեղարվեստական ֆիլմերի նկարահանման դեպքում, իրականությունն արտացոլելու պահանջն առաջնային չէ, և բեմադրող ռեժիսորը կարող է տուրք տալ իր երևակայությանը: Սակայն, խորհրդային համակարգը սահմանել էր իր պահանջները, որին հետևելը բեմադրող ռեժիսորի համար դարձել էր օրինաչափ:

Խորհրդային իշխանությունները և «աղափարական կառույցները կինեմատոգրաֆիայի խոսքի մեծ հույսեր էին կապում: Այն պետք է օգներ, ռապսոդի նոր մտածողությունը ամրապնդվեր բնակչության մեջ և դառնար նոր սերունդ դաստիարակող կարևորագույն զենք: Ասվածին գալիս է փաստելու 1923 թ. «Պրավդա» թերթում լույս տեսած խորհրդային ազդեցիկ ղեկավարներից Լ. Տրոցկու՝ «Օղի, եկեղեցի և կինեմատոգրաֆ» ընդարձակ հոդվածը³: Տրոցկու կարծիքով, կի-

² Նույն տեղում:

³ Лев Троцкий, «Водка, церковь, кинематограф» (1923), «Правда», 1923, 12 июля. Ֆիլմերի կարևորությունը շեշտում էր նաև Վ.Ի. Լենինը, ով ամբողջացրել էր ասելիքը իր հայտնի արտահայտության մեջ՝ «Դուք պետք է հստակ հիշեք, որ ֆիլմը մեզ համար բոլոր արվեստներից ամենակարևորն է» (տե՛ս Болтянский Г., Ленин и кино, Москва, 1925, էջ 19):

նեմատոգրաֆիան կարևորագույն հակաակոհուլային և հակաեկեղեցական զենք է, որը պետք է առավելագույն կերպով օգտագործել. «Կինեմատոգրաֆիան կզվարճացնի, կլուսավորի, կզարգացնի երևակայությունը: Այն մեծ մրցակից է ոչ միայն գարեջրատան, այլև եկեղեցու համար: Ահա մի զենք, որին պետք է ամեն գնով տիրապետել»⁴: Այդ «զենքը» առավել նպատակային և կիրառելի դարձավ հատկապես հետպատերազմյան տարիներին, երբ խնդիր դրվեց ֆիլմերում արտացոլել վերականգնվող «նոր կյանքը»: Ասվածը հիմնավորում գտավ 1946 թ. սեպտեմբերի 4-ի ՀամԿ(Բ)Կ Կենտկոմի «Մեծ կյանք» կինոնկարի մասին հատուկ որոշման մեջ: Դրանում կարմիր թելով անցնում էր այն միտքը, որ այդուհետ նկարահանվող ֆիլմերը պետք է ցույց տան հետպատերազմյան վերականգնվող արդյունաբերության և գյուղատնտեսության զարգացման հեռանկարները: Պետք է պատկերեն լուսավոր ապագայի նկատմամբ անվերապահ հավատ ունեցող, աշխատող, նպատակասլաց և առաջադեմ խորհրդային մարդուն⁵: Ահա այս ցուցումներն էլ ուղենիշ դարձան ԽՍՀՄ ողջ կինոարվեստի աշխատողներին՝ ստեղծագործական ծրագրեր կազմելու համար: Ուշագրավ է, որ հայ իրականության

⁴ Այդպիսի «զենքեր» կամ «գործիքներ» էին համարվում նաև տոները, որոնց միջոցով քաղաքացուն տրվում էր «նոր և ճիշտ աշխարհընկալում» (տե՛ս **Ղազարյան Գ.**, Խորհրդային տոները Հայկական ԽՍՀ բնակչության առօրյա կյանքի համատեքստում, «Խորհրդային Հայաստանի առօրյա կյանքի «սպիտակ էջերը» (1940–1960-ական թվականներ) (հոդված. ժող., խմբ. Կ. Խաչատրյան)», Երևան, 2020, էջ 175):

⁵ Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б), О кинофильме «Большая жизнь» 4 сентября 1946 г., «Литературная газета», 1946, N 38 (2301), 14 сентября:

մեջ նման գաղափարաբանությամբ ֆիլմ նկարվեց միայն 1949 թ.:

«Երևան» կինոստուդիայի կողմից հետպատերազմյան շրջանում նկարահանված առաջին գեղարվեստական ֆիլմը դարձավ Ղազարոս Աղայանի համանուն հեքիաթի հիման վրա նկարահանված «Անահիտը»: Այն, սակայն, նկարահանվեց ոչ թե որպես հեքիաթ, այլ պատմական ֆիլմ, որը չարժանացավ ժամանակի կինոքննադատների հավանությանը:

Խորհրդային հայտնի կինոգետ և կինոքննադատ Սաբիր Ռիզաևը⁶ սույն ֆիլմի անհաջողությունը հիմնականում կապում էր սցենարի հեղինակ Վլադիմիր Շվեյցերի հետ, ով ծանոթ չլինելով հայ գրականությանն ու մշակույթին⁷, չկարողացավ փոխանցել հեքիաթի ողջ «իմաստը»⁸: Ֆիլմի մասին «Խորհրդային Հայաստան» թերթում լույս տեսած իր քննադատական հոդվածում⁹ խոսում է նաև Հրաչյա Քոչարը՝ մեղքի առյուծի բաժինը գցելով կինոստուդիայի գեղարվեստական ղեկավար Համո Բեկնազարյանի վրա: Նա կրկին շեշտում էր այն հանգամանքը, որ կինոստուդիայի ծրագիրը պետք է լինի ներկան և հերոսական մարդուն՝ Հայրենական պատերազմը հաղթած զինվորին, սպային, գեներալին, բանվորին, ինժեներին, շինականին և գիտնականին պատկերելը:

⁶ Խորհրդային թատերագետ, կինոգետ, ազգությամբ՝ ադրբեջանցի: 1954 թ. եղել է «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի սցենարական բաժնի վարիչը:

⁷ Խորհրդային սցենարիստ, ազգությամբ ադրբեջանցի: Ադրբեջանական ԽՍՀ վաստակավոր գործիչ:

⁸ Տե՛ս Րիզաև Ս., Армянская художественная кинематография, Ереван, 1963, էջ 279:

⁹ Ինչպես է իրագործում Երևանի կինոստուդիան ՀԱՄԿ(Բ)Պ Կենտրոնի պատմական որոշումը, Սովետական Հայաստան, 1947, N 207, 4 սեպտեմբերի:

Այն, որ ֆիլմը չստացված է, խոստովանում էր հենց ռեժիսորը՝ Համո Բեկնազարյանը, ով այն պատկերացնում էր որպես հեքիաթ, սակայն բեմադրողները պատկերացնում էին որպես լեգենդ: Ահա, թե ինչ է գրում կինոռեժիսորը իր հուշերում. «...Իմ բողոքները ոչ մի արդյունք չտվին: ...Այնուամենայնիվ, ֆիլմը էկրան բարձրացավ և պետությանը որոշակի օգուտ բերեց: Բայց նման մի ֆիլմ ինձ ոչ բավարարություն կարող էր պատճառել, ոչ ուրախություն»¹⁰:

Ճիշտ է, ֆիլմը ակնահաճո է իր դեկորացիաներով և գեղարվեստական լուծումներով, սակայն իրականացված համադրությունը՝ հեքիաթի, պատմական ֆիլմի և ժամանակի գաղափարական ոգու, այն դարձնում է ոչ այդքան ընկալելի: Դրան միանում են նաև ֆիլմի ստեղծման ընթացքում կինոստուդիայում առկա դժվարություններն ու ներքին անհամաձայնությունները¹¹, և պատկերն ակնհայտ է դառնում:

Իհարկե, կինոստուդիայում այդ տարիներին գոյություն ունեին բազմաթիվ սցենարներ, որոնք հաստատման էին սպասում, սակայն, մերժվում էին: Դրանք համարվում էին գաղափարապես թույլ, քանի որ արձարժում էին ոչ թե ընդհանրական թեմաներ, որոնք «հոգեհարազատ էին Միության ժողովուրդներին, այլև ազգային ինքնությունը արտահայտելու միտումներ ունեին»¹²:

¹⁰ Բեկնազարյան Հ., Հուշեր դերասանի և կինոռեժիսորի, Երևան, 1968, էջ 287–288:

¹¹ Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 1381, ց. 3, գ. 227, թ. 2–10:

¹² ՀԱԱ, ֆ. 1381, ց. 3, գ. 76, թ. 1 շրջ.:

Այլ էր պատկերը «Արարատյան դաշտի աղջիկը» ֆիլմի դեպքում: Ֆիլմը որոշակի առումով լուծում է այն խնդիրները, որոնք դրված էին Ստալինյան կինեմատոգրաֆիայի առջև. ցույց տալ հետպատերազմյան նորը, ստեղծել դրական հերոսի նոր կերպար: Ֆիլմի յուրաքանչյուր հերոս կրում է գաղափարական պատասխանատվություն նոր մարդու դաստիարակման գործում: Գլխավոր հերոսուհի Անուշի կերպարը իրենից ներկայացնում է պատերազմական օրերի ծանր պայմաններում կուփված, իր ուժերի վրա վստահ, խելացի, աշխատասեր կոմերիտուհու կերպար, որն իր ողջ ուժերը ներդնում է ավելի լավ դարձնելու համար հաղթանակած երկրի վաղվա օրը: Անուշի հակապատկերն իր փեսացու Տիգրանն է, ով Վարդանիկ գյուղի կոլտնտեսության նախագահն է: Նա ինքնավստահ և հույսը ուրիշների օգնության վրա դնող երիտասարդ է, ով կոլտնտեսության ամենամյա առաջընթացը ապահովում է հարևան կոլտնտեսությունների հաշվին: Նրանց միջև հարաբերությունները ծավալվում են այս խնդիրների շուրջ: Ֆիլմում առաջ են քաշվում կարևոր, այսպես կոչված, «պաստառային» ճշմարտություններ: Առօրյա մի քանի դրվագներով ցույց է տրվում չաշխատող, այսպես ասած, «լոդր» զանգվածի բացասական ազդեցությունը գյուղի վաղվա օրվա վրա¹³: Ֆիլմում շեշտվում է նաև այն միտքը, որ ոչ թե կուսակցությունը՝ ի դեմս նոր կոլտնտեսության նախագահ դարձած Անուշի, չի ցանկանում օգնել իր անդամներին, այլ

¹³ Տե՛ս «Արարատյան դաշտի աղջիկը» (1949, ռեժ.: Հ. Բեկնազարյան), <https://www.youtube.com/watch?v=d7I8TgDsGkY> (դրվագ՝ 6.15–8.20), (24.12.2021):

այդ քայլով նա դաստիարակում է չաշխատողներին՝ նրանց դարձնելով ինքնուրույն¹⁴:

Տիգրանի և իր մոր հացի սեղանի շուրջ ծավալվող խոսակցության մեջ առաջ է քաշվում «Ես»-ի և «Մենք»-ի, այսինքն, կոլեկտիվի գաղափարը: Այս դրվագում ամրապնդվում է այն միտքը, որ «Մենքի» հետևից գնալով անձը կարող է խուսափել այնպիսի խնդիրներից, որը կարող է անել «Ես»-ը առաջ տանելու դեպքում: Ու այդ ամենը երիտասարդին ասվում է հասակն առած կնոջ շուրթերից:

Ֆիլմում, ԱՄՆ-ից եկած հայրենադարձի կերպարով, ցույց է տրվում նրա նկատմամբ պետության վերաբերմունքը, մասնակցությունը գյուղում ծավալվող աշխատանքներին, նրա խոսքը հարգելը, ժողովներին մասնակից դարձնելու իրավունքը: Հայրենադարձին զարմացնում է այն հանգամանքը, թե ինչպես ժողովներին մարդիկ կարող են ազատորեն վիճել և արտահայտել իրենց միտքը¹⁵: Այս դրվագի ներառումը ցույց է տալիս, թե ինչպիսի լայն քարոզչական գործունեություն էին ծավալում խորհրդային իշխանությունները հայրենադարձե-

¹⁴ Տե՛ս նույն տեղում (դրվագ՝ 33.03–35.08):

¹⁵ Տե՛ս նույն տեղում (դրվագ՝ 42.28–44.25):

րի հետ տարվող աշխատանքների առումով¹⁶։ Սա այն դեպքում, երբ իրականությունը հաճախ դրա հակառակն էր¹⁷։

Ֆիլմում դրվագային ցոցց են տրվում նաև իրենց գործը սիրող, այն հաճույքով և ժպիտով կատարող կոմերիտուհին, շինականը, տրակտորիստը, դարբինը, նրանք անտրտունջ կատարում են աշխատանքը՝ ապահովելով նաև սեփական ուրախ հանգիստը¹⁸։ Այդ դրվագները յուրատեսակ ուղերձներ էին քաղաքացիներին՝ հետպատերազմյան թուլացած երկիրը ոտքի կանգնեցնելու և այն ավելի լավը դարձնելու առումով։

Չէր կարող շրջանցվել նաև անհատի պաշտամունքը։ Գյուղում իրականացվող ամեն նորը կապվում էր Ի. Ստալինի անվան հետ։ «Ընկեր Ստալին»-ն էր իրենց տարիներ շարունակ երջանիկ կյանք ապահովող անձը։ Ստալինի մեծադիր նկարն առկա էր յուրաքանչյուր տանը։ Նրա կիսանդրին դրվում էր կոլտնտեսության նախագահի սենյակում, նրան փառաբանող պաստառներն առկա էին յուրաքանչյուր շինության վրա։

Այս ամենով հանդերձ՝ հատկանշական է, որ ֆիլմում չկան հետպատերազմյան գյուղի իրական խնդիրներն արտացոլող դրվագներ։ Ճիշտ է, ֆիլմն ունի ասելիք, ուղերձներ,

¹⁶ Այս առումով շատ կարևոր էր լինելու նաև Կ. Միմոնովի և Չ. Ագրանենկոյի սցենարով գրված, Համո Բեկնազարյանի կողմից նկարված «Երկրորդ Քարավան» ֆիլմը, որը, սակայն, էկրան չարձրացավ։ Սցենարը պահվում է Հայաստանի ազգային արխիվում, կինոստուդիայի ֆոնդում (տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 1381, ց. 1, գ. 53)։

¹⁷ Տե՛ս մանրամասն Ղազարյան Գ., Խորհրդային Հայաստանում հայրենադարձների առօրյայի պատմությունից (1946-1948 թթ.), «Պատմաբանասիրական հանդես», N 3 (212), 2019, 120-127։

¹⁸ Տե՛ս նույն տեղում (դրվագներ՝ 1.50-2.07, 19.45-20.03)։

խրատական ենթատեքստեր, որը համապատասխանում էր գաղափարական պահանջներին՝ պատկերել հերոսական մարդուն և հետպատերազմյան նորը, բայց չունի հետպատերազմյան գյուղի ծանր վիճակը, իրական խնդիրները ներկայացնող և իրականությունը արտացոլող դրվագներ: Այն իր «Ժանրային առանձնահատկություններով չէր համապատասխանում» նաև գեղարվեստական ղեկավար Համո Բեկնազարյանի «ստեղծագործական հակումներին»¹⁹: Հենց այստեղից էլ բխում է ֆիլմի ստեղծման պահին իրականության աղավաղմանը նպաստող գործոնների և հեղինակի՝ իրականությունը ճշմարտացիորեն արտացոլելու շահագրգռվածության միջև գոյություն ունեցող հակասությունը:

Ի. Ստալինի մահից հետո, երբ սկսվեց անձի պաշտամունքի քննադատումը և որոշակի թուլացան վերահսկողությունն ու ճնշումները կառույցների նկատմամբ, «Երևան» կինոստուդիայի աշխատանքներում նկատվում են մեծ փոփոխություններ: Դա ակնհայտ երևում է 1954 թ. նկարահանված երկու կարճամետրաժ ֆիլմերում: Դրանցից առաջինը երիտասարդ, նորավարտ ռեժիսոր Լաերտ Վաղարշյանի նկարահանած «Փեսատես» ֆիլմն է: Ֆիլմը նվիրված է խոտանի թողարկման դեմ պայքարին: Երևանի ժամացույցի գործարաններից մեկում ստուգումներից պարզվում է, որ արտադրված ժամացույցներն, անսարքության պատճառով, «հետ են մնում»: Այդ մասին հայտնում են ավագ վերահսկիչ Արտոյին, որը կարգադրում է դուրս գրել ժամացույցը վաճառքի՝ պատ-

¹⁹ Տե՛ս Բեկնազարյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 228:

ճառաբանելով, որ գործարանի վրա դրված «պլանը» պետք է կատարել: «Պլանը» ամեն ինչից վեր էր: Բացի այդ, ժամացույցները մեծ պահանջարկ ունեին: Դա պայմանավորված էր նրանով, որ ժամացույցի վրա պատկերված էր սիրելի քաղաքի՝ Երևանի համայնապատկերը:

Հետաքրքիրն այստեղ այն էր, որ կինոստուդիայի սցենարական բաժնում տեղի ունեցող քննարկման ժամանակ շեշտը դրվում էր հենց գործարանի տեսարանի վրա: Մեծամասնության կարծիքով նման դեպքերը չպետք է «ռեկլամորեն» իցույց դնել, մանավանդ կարճամետրաժ ֆիլմերի պարագայում, երբ հետագա իրադարձությունները այդ տեսարանի հետ սերտորեն կապված են: Բոլորը, սակայն, համաձայնում են այն հարցում, որ ժամացույցի տեսարանը վերցված է իրական կյանքից և պետք է վեր հանել առկա թերությունները²⁰: Այդուհանդերձ, խնդիր դրվեց, որ չպետք է այդ թերությունը վերագրել ամբողջ գործարանին և աշխատակիցներին: Այն հենց հերոսի սխալն էր, ով վերջում իր արարքը խոստովանում է: Դա նաև ակնհայտ երևում է ֆիլմում, երբ աշխատակիցը զգուշացնում է Արտոյին իր արարքի ամբողջ վտանգի մասին²¹: Շատ կարևոր է այստեղ նաև հերոսի կերպարի հակասությունը, որի մասին քննարկմանը չի խոսվում: Հերոսը Ա. Պապայանի սցենարում²² ներկայացվում է որպես վախ-

²⁰ Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 1381, ց. 1, գ. 228, թ. 22–25:

²¹ Տե՛ս «Փեսառես» (1954 թ.), (ռեժ.՝ Լ. Վարդաշյան), <https://armfilm.co/hy/haykakan-hin-filmer/17173-pesates-film-1954.html> (դրվագ՝ 2.50–4.00), (24.12.2021):

²² Սցենարը պահվում է Հայաստանի ազգային արխիվում, կինոստուդիայի ֆոնդում (տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 1381, ց. 1, գ. 75): Այն սկզբից վերնագրվել է «Փեսառես կամ հազար ու մի արկած», հետագայում միայն «Փեսառես»:

կրտ մի անձնավորություն, ով շատ դժվար է խոստովանում իր մեղավորությունը բաց թողնված խոտան ժամացույցի համար և, նույնիսկ, ցանկանում է «փեսատեսության» ժամանակ փախչել:

Սցենարական բաժնի քննարկումներից, ինչպես նաև սցենարում և նկարահանված ֆիլմում առկա որոշ տեսարանների և գլխավոր հերոսի կերպարի միջև գոյություն ունեցող հակասություններից ակնհայտ է, որ թեև կինոստուդիան որոշակի ազատություն էր ձեռք բերել իրական կյանքի թերությունները և խնդիրները ֆիլմի միջոցով վեր հանելու առումով, այդուհանդերձ, դրանք ներկայացվում էին շատ զգույշ՝ պահելով գաղափարական գիծը: Ֆիլմում շեշտվում է, որ կան թերություններ, բայց դա ոչ թե ընդհանուր համակարգի խնդիրն է, այլ պայմանավորված է անձերով և հեշտ լուծելի է:

Ավելի սուր հարցերի էր անդրադառնում «Մանրուք» ֆիլմը: Ֆիլմում վեր էին հանվում և քննադատվում շինարարական կազմակերպության թերությունները, այն «մանրուքները», որոնց պատճառով տուժում էր խորհրդային քաղաքացին:

Ֆիլմում խոսվում է այն մասին, թե ինչպես ինժեներ Միսակ Սողոմոնյանը, «պլանը» գերակատարելու համար, ժանկետից շուտ շահագործման է հանձնում բազմաթիվ թերություններով, դեռևս շինարարական շատ աշխատանքներ ավարտին չհասցրած շենք: Շենքի ընդունող հանձնաժողովի նախագահին, առանց բնակելի տները տեսնելու, ինժեների տանը ճոխ հյուրասիրությունից հետո ստորագրում է ընդուն-

ման ակտը²³: Ընդ որում, շնորհավորելը, այսպես կոչված, «մաղարիչ անելը» հանդիսանում էր խորհրդահայ քաղաքացու առօրյա կյանքի կարևորագույն բնութագրիչ-և, նույնիսկ, կարծես, օրենքի ուժ էր ստացել²⁴:

Ֆիլմում շատ սուր ներկայացված է քծնող պաշտոնյայի կերպարը, ով ցանկացած պահի կարող է երես թեքել իր վերադասից՝ խուսափելով պատասխանատվությունից:

Այս ֆիլմը, ընդհանուր առումով, ցույց է տալիս, թե ինչպես էր համակարգը կոծկում թերությունները, այսպես կոչված, «մանրուքները», որոնք գնալով ավելանում էին:

Այսպիսով, ամփոփելով կարող ենք փաստել, որ գեղարվեստական ֆիլմերը ոչ միայն կարող են դառնալ, այլ նաև հանդիսանում են խորհրդային առօրեականության պատմության ուսումնասիրման անգնահատելի աղբյուրներ: Սակայն, շատ կարևոր է ուսումնասիրության ժամանակ զուգահեռներ անցկացնել հեղինակի ստեղծագործերնակայության և իրականության միջև, միևնույն ժամանակ, չանտեսելով ամենակարևոր գործոններից մեկը՝ ժամանակի գաղափարական պահանջը:

²³ Տե՛ս «Մանրուք» (1954 թ.), (ռեժ.՝ Գ. Մելիք-Ավագյան), <https://www.facebook.com/hinfilmer/videos/%D5%AF%D5%A1%D6%80%D5%B3%D5%A1%D5%B4%D5%A5%D5%BF%D6%80%D5%A1%D5%AA%D5%AF%D5%AB%D5%B6%D5%B8%D5%B5%D5%AB%D5%AA%D5%A1%D5%B4%D5%B4%D5%A1%D5%B6%D6%80%D5%B8%D6%82%D6%841954/1003692466435912/> (դրվագ՝ 3.00–5.00), (24.12.2021):

²⁴ Տե՛ս Жамгарян Г., «Несуны» в Советской Армении 1960-ых годов: Анализ исторической памяти по устным источникам, "Norwegian Journal of development of the International Science", N 34, 2019, էջ 13:

Гаяне Х. Казарян, Институт истории НАН РА, Повседневность в контексте советских армянских художественных фильмов 1946–1954 годов.

В статье описывается повседневная жизнь в фильмах 1946–1954 гг. В основном акцент ставится на художественных фильмах, снятых в киностудии «Ереван» в тяжелые послевоенные годы. Анализ фильмов, архивов и мемуаров позволяет утверждать, что художественные фильмы являются бесценным источником для изучения истории советской повседневности.

Gayane Kh. Ghazaryan, Institute of History of the NAS RA, Everyday life in the context of Soviet-Armenian feature films of 1946–1954.

The article describes the daily life of films in 1946–1954. The main focus is on feature films shot by “Yervan Film Studio” in the difficult post-war years. An analysis of films, archives and memories allows us to conclude that feature films are an invaluable source for studying the history of Soviet everyday life.