

**ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ՊԱՏՄԱԿԱՆ
ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐ («ՄԵՆՔ ԵՆՔ ՄԵՐ ՍԱՐԵՐԸ» ՖԻԼՄԻ
ՕՐԻՆԱԿՈՎ)***

Նոր ինֆորմացիոն միջավայրը ձևավորում է նոր տեսակի անհատի՝ «դիտող մարդու», ով համապատասխանաբար ունի իր սեփական պահանջները տեղեկատվական արտադրանքի նկատմամբ: Այս պարագայում շատ կարևոր է հասկանալ, թե ինչ փոփոխություններ են տեղի ունենում պատմական գիտության ոլորտում, որի համար գրավոր տեսքերը եղել և շարունակում է մնալ տեղեկատվության կարևոր աղբյուր և պատմական գիտելիքի ներկայացման միջոց: Ընդհանուր առմամբ, պատմագիտության մեջ տեսողական շրջադարձը կատարվում է ավելի դանդաղ, քան սոցիոլոգիայում և մշակութաբանությունում¹: Այդ շրջադարձը տեղի է ունեցել տեսողական մարդաբանության զարգացման հետ մեկտեղ: Ընդհանուր առմամբ, տեսողական մարդաբանությունը նպատակ է դնում հետազոտել մարդկության պատմությունը, մշակույթների միջև ստեղծել յուրահատուկ երկխոսություն՝ օգտագործելով ֆոտո և վիդեո տեսախցիկներ²: Եվ երբ այն տե-

* Հետազոտությունը կատարվել է ՀՀ ԿԳՄՄՆ ԲԿԳԿ-ի տրամադրած ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-6A274 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

¹ Мазур Л., «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования, "Диалог со временем", 2014, Вып. 46, с. 102.

² Александров Е., Вместо рецензии. В поисках предмета визуальной антропологии, <https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnaya-antropologiya/viewer> (վերջին մուտք՝ 26.06.2023):

ղափոխվում է պատմական հետազոտության ոլորտ, պատմական տեքստի կողքին ի հայտ է գալիս կերպարը: Այն, իհարկե, կարող է ստեղծվել նաև գրավոր տեքստի միջոցով, սակայն ստեղծվում է նաև նկարչության, նկարների ու ֆիլմերի միջոցով³:

Անդրադառնալով ֆիլմերին, պետք է նշել, որ դրանք բաժանվում են երկու տիպի՝ փաստավավերագրական և գեղարվեստական, որոնք միմյանցից տարբերվում են իրականությունն արտացոլելու տեսանկյունից: Փաստավավերագրական ֆիլմերը սովորաբար համարվում են ավելի հավաստի, քանի որ ֆիքսում են օբյեկտիվ իրականությունը: Գեղարվեստական ֆիլմերը, չնայած այն հանգամանքին, որ պատկերում են ժամանակաշրջանի առօրյան, կենցաղը, այնուամենայնիվ հիմնական մասով արտացոլում են մտացածին իրականությունը և հենց այդ հիմքով էլ չեն համարվում հավաստի: Դրանց տրվում է երկրորդական, երբեմն էլ ոչ հավաստի դեր: Հետևաբար՝ պատմաբանը, գեղարվեստական ֆիլմերը հետազոտական նյութ դարձնելով և պատմական աղբյուր դիտարկելով, պետք է մեծ զգուշավորություն ցուցաբերի: Դրանք ուսումնասիրելով, հետազոտողը հնարավորություն է ստանում ընդլայնել իր հետազոտական շրջանակը, նոր գույն ու շունչ հաղորդել թեմաներին: Բայց չպետք է ոչ մի պարագայում այն պատմաբանի համար դառնա ինքնանպատակ, կամ «հետազոտական նորաձևությանը» հետևելու միտում: Պատմաբանը պետք է հիմք ընդունի հետազոտության խնդիրները և ըստ այդմ դիրքորոշում արտահայտի:

Օ.Գորբաչևն առանձնացրել է այն խնդիրները, որոնք հետազոտողը պետք է պարզաբանի ֆիլմը որպես աղբյուր դիտար-

³ Мазур Л., Горбачев О., Советские фильмы о деревне: Опыт исторической интерпретации художественного образа, Москва, 2022, с. 15.

կելուց առաջ.

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

2. Որքան՞ով է հեղինակը շահագրգռված իրականությունը ճշմարտացի արտացոլելու մեջ⁴:

Առաջին խնդրի առումով պետք է առանձնացնել մի քանի գործոններ.

✓ Ֆիլմը ստեղծող կինոռեժիսորի հեղինակային հայացքն է, նրա մասնագիտական միջամտությունը, երևակայությունն ու մտքի թռիչքը⁵: Այստեղ հետազոտողը պետք է ֆիլտրի ֆիլմի գեղարվեստական մասը, և հասկանա, թե որքանով է ֆիլմը «պետքական» ուսումնասիրության համար,

✓ Խորհրդային ժամանակաշրջանի հետազոտողները հատկապես պետք է ուշադրություն դարձնեն գաղափարական միջամտության հարցին⁶: Այս դեպքում պատմաբանին օգնության է հասնում գրավոր փաստական նյութը, քանի որ առանց դրանց ուսումնասիրության անհնար է հասկանալ ֆիլմում պատկերվածը որքանով է արտացոլում իրականությունը:

✓ Ֆիլմի թեմատիկայի պահանջարկը⁷: Այսինքն՝ պետք է հասկանալ, թե ինչ մատուցել մարդկանց:

Հաշվի առնելով վերը նշված փաստերը՝ կարելի է առանձնացնել, թե ինչ փուլերով պատմաբանը պետք է հետազոտի գեղարվեստական ֆիլմերը.

1. Կատարի ֆիլմի ընտրություն՝ համապատասխան ուսում-

⁴ 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> (վերջին մուտք՝ 29.06.2024).

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում:

նասիրվող թեմատիկայի ու իր առջև դրված խնդրի,

2. Կատարի աղբյուրագիտական վերլուծություն, ուսումնասիրի ժամանակաշրջանը, ֆիլմի ստեղծման պայմանները, տվյալ ժամանակահատվածի քաղաքական վիճակը, հասկանա կինոմատոգրաֆիայի զարգացման միտումները, ուսումնասիրի ֆիլմը ստեղծող կինոռեժիսորի կյանքն ու գործունեությունը, նրա մասնագիտական ունակություններն ու հայացքները:

Եվ հենց միայն այսպիսի հետազոտություն իրականացնելուց հետո պատմաբան ուսումնասիրողը կարող է գեղարվեստական ֆիլմերը դիտարկել որպես ուսումնասիրության աղբյուր և կատարել եզրահանգումներ:

Մեր պարագայում ուսումնասիրության առարկա ենք դարձրել 1969 թ. Հրանտ Մաթևոսյան սցենարով ռեժիսոր Հենրիկ Մալյանի կողմից «Հայֆիլմ» կինոստուդիայում նկարահանված «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմը⁸: Այն կարևորություն և հետաքրքրություն է ներկայացնում 1960-ական թվականների Խորհրդային Հայաստանի առօրեականության պատմության ուսումնասիրության տեսանկյունից:

Ֆիլմը կարևորվում է հետևյալ պատճառներով՝

1. Պատկերում է 1960-ական թվականների գյուղական առօրյան: Ներկայացնում է աշխատանքի կազմակերպումը, գյուղական միջավայրը, տների կահավորանքը:

2. Ֆիլմում արծարծվում են հարցեր և բարձրացվում խնդիրներ, որոնց պարզաբանումը թույլ կտա ավելի ճիշտ հասկանալ տվյալ ժամանահատվածը:

1960-ականները նշանակալի էին ինչպես համաշխարհա-

⁸ «Մենք ենք մեր սարերը» <https://www.youtube.com/watch?v=9CbMaPXC8SI> (վերջին մուտք՝ 27.06.2024):

յին⁹, այնպես էլ հայկական կինեմատոգրաֆիայի համար: Կինո-գետների մեծամասնությունն այդ ժամանակահատվածը համարում է «Մեծ թռիչքի» շրջան, որի բացումն, իհարկե, արվեց 1965 թ. Ֆրունզե Դովլաթյանի նկարահանած «Բարև ես եմ»¹⁰ ֆիլմով: Իսկ գազաթնակետը եղավ Հենրիկ Մայլանի կողմից նկարահանված «Մենք ենք մեր սարերը» ֆիլմը: Հ. Մաթևոսյանի վիպակի հիման վրա և իր իսկ սցենարով նկարահանված ֆիլմը մեծ առումով չի կրում գաղափարական ազդեցություն, չկա բարու և չարի, գեղեցիկի ու տգեղի համեմատություն: Այստեղ փորձ է արվում բացահայտել մարդկանց հոգեբանությունը: Քննարկվում են ոչ միայն խորհրդային մարդուն անհանգստացնող ու 1960-ականների խորհրդահայ հասարակությանն անհանգստացնող խնդիրներ, այլև համամարդկային կարևորություն ունեցող և հավերժ արդիական ու քննարկվող հարցեր: Եվ պատահական չէ, որ կինոգետ և կինոքննադատ Սուրեն Հասմիկյանը այն համարում է հայկական կինոմատոգրաֆիայում առաջին սուր սոցիալական խնդիրներ արծարծող ստեղծագործությունը¹¹:

Ֆիլմում շոշափվում է երկու կարևորագույն հարց՝

1. գյուղի և քաղաքի հակադրությունը,
2. քաղաքացի-պետություն, իշխանություն, օրենք հակադրություն:

Սրանք խնդիրներ էին, որոնց անդրադառնալը, այն էլ ֆիլ-

⁹ «The Sweet Life» (1960, ռեժ.՝ Ֆ.Ֆելինի), <https://www.youtube.com/watch?v=Rh3-PFjQ2kw> (վերջին մուտք՝ 25.06.2024), «Иваново детство» (1962, ռեժ.՝ Ա.Տարկովսկի), <https://www.youtube.com/watch?v=aRkPoF7iVGc> (վերջին մուտք՝ 24.06.2024):

¹⁰ «Բարև ես եմ» (1965, ռեժ.՝ Ֆ. Դովլաթյան), <https://www.youtube.com/watch?v=enccuq0Jeip4>

¹¹ Асмирян С., Тесный кадр, Ереван, 1992, с.139.

մի տեսքով, ոչ միայն համարձակություն էր պահանջում, այլև գերագույն պատասխանատվություն ենթադրում: Եվ պատահական չէ, որ ֆիլմը ստեղծեցին հենց ինքը՝ արդեն իսկ այդ խնդիրները հանրությանը վիպակի ձևով գեղարվեստորեն մատուցած Հրանտ Մաթևոսյանը և «5 մկրտիչների» գեղեցիկ ու բարի պատմությունը ստեղծած, ինչպես կինոգետներն են բնորոշում, «փափուկ և նրբանկատ» ռեժիսոր Հենրիկ Մայլանը:

Բնականաբար, ժամանակի իրական խնդիրները արծարծող ու հանրությանը ներկայացնող ֆիլմը մինչև էկրան բարձրանալը պետք է անցնէր սցենարական փոփոխությունների ու քննադատությունների միջով: Հատկապես սուր էր դրված գյուղի և քաղաքի հակադրությունը ներկայացնող խնդիրը: Ժամանակի կինոքննադատները երբեմն այդ խնդրի արծարծումը փորձում էին ներկայացնել որպես հետընթաց, արհեստական ստեղծված պրոբլեմ, իսկ որոշները նույնիսկ դա կապում էին Հրանտ Մաթևոսյանի անձնական ապրումների հետ: Այս առթիվ Հասմիկյանը հետևյալ ձևակերպումն է տալիս. «Մաթևոսյանը ոչ թե քաղաքն է հակադրում գյուղին, այլ մարդկանց, ովքեր կորցրել են կապը գյուղի հետ»¹²: Այսինքն՝ գյուղը վերանում է ոչ թե նրա համար որ փախչում են քաղաքի հարմարավետությունը և հաճույքները տեսնելով, այլ գյուղացու մոտ ճնշվում է իր հիմնական բնագործ՝ սերը հողի նկատմամբ և երբ նրա հոգեբանության մեջ խախտում է տեղի ունենում, երբ շրջակա միջավայրը դադարում է ընկալել հոգեհարազատ, և երբ «մենք ենք մեր սարերին գալիս է վերջը»: Այսինքն՝ դրանք մարդիկ են, ովքեր սիրում են հողը, սիրում են իրենց գյուղը, սիրում են իրենց աշխատանքը և, ամենակարևորը, սիրում են միմյանց:

¹² Асмирян С., նշվ. աշխ., էջ 137:

Մյուս և ամենակարևոր խնդիրը մարդ-պետություն, իշխանություն, օրենք առնչությունն է: Ֆիլմի սցենարիստն ու ռեժիսորը ասելիք ունեն մարդու իրավունքների պաշտպանության առումով, որը հանդիսանում է կոմունիստական բարոյականության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը: Ֆիլմում խոսվում է հավերժական հարցի՝ քո և ուրիշի վարքի, արարքների գնահատման, արդար գնահատելու կարողության մասին, որը նույնական է տվյալ ժամանակաշրջանի հետ: Եվ պատահական չէ, որ հենց այս հարցը ժամանակին դարձավ թեժ քննարկումների առարկա: Ճիշտ է հարաբերական ազատության պայմաններում հարցերի քննարկման ժամանակ որոշ դեպքերում գաղափարական կապանքները թուլացել էին, այնուամենայնիվ բարձրացվող թեման խրթին էր և պետք է հարցին տրվեր ճիշտ լուծումներ: 1968 թ. մայիսի 5-ին ԽՍՀՄ Մինիստրների խորհրդի Կինեմատոգրաֆիայի խորհրդի գլխավոր խմբագիր Ի. Կոկորևան և խմբագրական կոլեգիայի անդամ Ռ. Զուսևան «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի տնօրեն Լ. Վաղարշյանին գրած նամակում հստակ նշում են, որ ֆիլմում արծարծվող խնդրին՝ հովիների բախմանը օրենքին, պետք է տրվի շատ ճիշտ լուծում: Այն պետք է ներկայացվի շատ մեղմ և հատկապես մեծ հումորով¹³: Առանց այդ էլ հարցի առնչությամբ արդեն իսկ հայ ռեժիսորներից ու կինոգետներից շատերը կոշտ էին արտահայտվում: Ահա թե ինչ է ասում ռեժիսոր Արտաշես Հայ Արտյանը Գեղարվեստական խորհրդի 1968 թ. մարտի 19-ի նիստում սցենարի քննարկման ժամանակ. «Մարդիկ, ովքեր գողություն են արել, չպետք է արդարացվեն, ինչպես ասում են՝ ծու գողացողը, ձի էլ կգողանա: Այդ ձևով կարող ենք արդարացնել և՛ բանդիտներին, և՛ բռնաբարողներին, որոնք հե-

¹³ ՀԱՍ, ֆ. 1381, ց. 9, գ. 265, թ. 37-39:

տո են գիտակցում իրենց արածը»¹⁴: Եվ հենց այս ամենի արդյունքում էլ ծնվում է ֆիլմի կուլմինացիան հանդիսացող ինքնադատաստանի տեսարանը, որտեղ հերոսներից յուրաքանչյուրը պատրաստ է ընդունել իր մեղավորությունը: Այստեղ շատ կարևոր է այն միտքը՝ մարդը պետք է քաջություն ունենա սեփական արարքները գիտակցելու ոչ թե օրենքի առաջ պատժվելու հեռանկարով, այլև պետության առաջ իր արած արարքի նկատմամբ ունեցած պատասխանատվության ներքին պահանջով:

Ֆիլմում ցայտուն ձևով արտացոլվում է գյուղական կենցաղն ու առօրյան: Ֆիլմի հերոսները՝ գյուղացիները, իրենց գործը լավ իմացող, աշխատանքը վարպետորեն և սիրով կատարող մարդիկ են: Ապրում են բավականին համեստ՝ կենցաղավարման տարրական պայմանների բացակայությամբ, սակայն միմյանց և իրենք իրենց հետ ներդաշնակ: Նրանք այնքան են վստահում միմյանց որ նույնիսկ արոտավայր գնալուց տան դռները չեն փակում, որը, իհարկե, զարմանք է առաջացնում քաղաքից եկած ոստիկանի մոտ: Կողպված էր միայն գյուղխորհրդի նախագահի տան դուռը: Ռեժիսորը այս դրվագով ցույց է տալիս ներդաշնակության և վստահության միջավայրում ապրող գյուղացիներին¹⁵:

Հատկանշական է խորհրդային գյուղական տան կահավորանքը: Ֆիլմի դրվագներից մեկում գյուղացիների տանը տեսնում ենք Անդրանիկի նկարը: Սա արդեն խոսում է այն մասին, որ զարթոնքը իր արտացոլումն էր գտնում նաև ֆիլմերում: Եթե, 1940-1950-ական թթ. նկարահանված ֆիլմերի դրվագներում ակնհայտ և ցուցադրական կախված էր Ստալինի նկարը կամ պատատռներ, ապա «Մենք ենք մեր սարերի» պարագայում պատկերվում է հայ

¹⁴ Նույն տեղում, թ. 24-25:

¹⁵ «Մենք ենք մեր սարերը», <https://www.youtube.com/watch?v=9CbMaPXC-8SI&t=329s> (դրվագ՝ 32.15-35.51, 27.06.2024):

նշանավոր զորահրամանատար Անդրանիկը¹⁶:

Կարևոր էր նաև, թե ինչ է տեղի ունենում էկրանից այն կողմ: Այսինքն՝ ինչպես էր ֆիլմն ընկալում հեռուստադիտողը ու ինչ ազդեցություն էր այն թողնում ժամանակակիցների վրա: Ահա թե ինչպես էր տեսնում կապը էկրանից այս կողմ կատարվածի ու այն կողմ զգացածի միջև ռեժիսոր Հ. Մալյանը. «Ի վերջո ֆիլմն է, որ ժամանակակից մարդու մեջ ծնում է բազմաթիվ մտքեր, բազում հույսեր, որ ժամանակակից մարդու առաջ դնում է բազմաթիվ հարցեր, բազմաթիվ հարցականներ»¹⁷:

«Էկրան» ամենամյա հանդեսի 1970 թ. 5-րդ համարում¹⁸ տեղ է գտել մի հետաքրքրական հատված, երբ Հ. Բեկնազարյանի անվան «Հայֆիլմ» կինոստուդիայիաշխատակիցը «Ձեր կարծիքը ֆիլմի մասին» հարցով դիմում է կինոթատրոններից դուրս եկող մարդկանց: Եթե փորձենք ընդհանուր եզրահանգումներ անենք այդ փոքրիկ հարցախույզից, կարող ենք ասել, որ հատկապես երիտասարդներն ընկալում էին ֆիլմի ասելիքը, փորձում շեշտադրումներ անել որոշ հարցերի վրա: Սակայն կա մի պարզ ճշմարտություն. ֆիլմը հատկապես սիրվեց դերասանական փայլուն խաղի շնորհիվ: Եվ դա պատահական չէր, քանի որ այնտեղ ներգրավված էին այդ ժամանակահատվածում արդեն իսկ մեծ սեր ու ժողովրդականություն վայելող Ֆրունզիկ Մկրտչյան-Սոս Սարգսյան-Խորեն Աբրահամյան դերասանական եռյակը: Նրանց հուզել և տպավորել էր նաև ժամանակակից հայ կինոարվեստում իրենց առաջին քայլերն անողների՝ Ազատ Շերենցի և Արմեն Այվազյանի խաղը:

¹⁶ «Մենք ենք մեր սարերը», <https://www.youtube.com/watch?v=9Cb-MaPXC8SI&t=329s> (դրվագ՝ 32.15-35.51, 27.06.2024):

¹⁷ Մալյան Հ., Երկխոսություն երրորդի համար, Երևան, 2010, էջ 92:

¹⁸ «Էկրան», Երևան, 1970, N 5, էջ 1:

Այսպիսով, գեղարվեստական ֆիլմերը կարող են պատմա-բանի համար դառնալ ուսումնասիրության օբյեկտ և պատմական սկզբնաղբյուր: Բայց դրան զուգահեռ պետք է օգտագործել նաև համաժամանակյա փաստական գրավոր նյութը, որպեսզի ստացված պատկերը լիարժեք լինի: Ասվածն առավել քան վերաբերվում է առօրեական պատմությամբ և հատկապես խորհրդային ժամանակաշրջանի առօրյայով զբաղվող մասնագետներին: Վերը նշվածի առումով «Մենք ենք մեր սարեր» ֆիլմը բացառիկ աղբյուր է բարձրացված ժամանակի խնդիրները լիարժեք հասկանալու, գյուղական առօրյան պատկերացնելու և խորհրդային մտածելակերպն ու ձեռագիրն ընկալելու առումով:

Gayane Ghazaryan, *Institute of History of the NAS RA*, Fiction films as historical primary sources (on the example of the movie “We And our Mountains”)

The new informational environment also brought about changes in the field of historical science, when the specialist began to consider not only the written text, but also images, films and works of art as sources. It was scientifically formulated as a visual inversion.

In this case, we have turned feature films into study material, and how much they can become a source of study for a historian. The example of one of the best Soviet-Armenian feature films, “We and Our Mountains”, shows how much the reality of the period and the issues raised can be discussed in feature films, and how much the film is influenced by time and ideology.