

Արթուր Տ. Վարդիկյան

ԱՐՏԱՎԱԶԴՒ ՓԵԼԵՇՅԱՆԸ ՀԱՅ ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԻՆՈՅԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ*

Բանալի բառեր – Արտավազդ Փելեշյան, Համո Բեկնազարյան, Արա Վահունի, Հարություն Խաչատրյան, Գարեգին Զաքոյան, ավանդական վավերագրություն, պոետական կինո, Ղարաբաղյան շարժում, կինոխորհրդանշան:

Մուտք

Արտավազդ Փելեշյանի անդրանիկ ֆիլմերի հանդիսատեսը հավանաբար շատ զարմացած էր, քանի որ «վավերագրական կինո» եզրույթով այդ ժամանակ լրիվ այլ տեսակի կինո էին պատկերացնում: Ընդհանրապես «վավերագրող» բառը պատահաբար է ստացացվել Փելեշյանի հետ, քանի որ նա ոչինչ չի վավերագրում կամ փաստագրում: Թերևս պատճառն այն է, որ Փելեշյանն իր ֆիլմերը կառուցելիս նույն նյութն է օգտագործում, ինչ վավերագրող կինոռեժիսորները՝ չբեմադրված իրականությունը (չնայած դա ոչ միշտ է այդպես): դրա համար էլ թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին բնորոշելիս ընկալման դյուրության համար պայմանականորեն նույն բառն է կիրառվում:

Սակայն ինչպես Փելեշյանի դիպլոմային՝ «Սկիզբ» ֆիլմի կապակցությամբ նշում է կինոգետ Սառա Նալբանդյանը՝ «ՎԳԻԿ-ի արխիվներում պահվող կինոժապավեններից կտրված կադրերը դեռևս շարունակում էին «Սկիզբ» ֆիլմի հիմքը հանդիսանալ, սակայն դրանք զգալիորեն կորցրել էին իրենց փաստագրայնությունը՝ իրենց վավերագրական արժեքը, ծառայելով արարմանը մի իրականության, որը ոչ մի ընդհանրություն չունեի ժապավենների վրա զետեղված պատմական իրադարձությունների ո՛չ տրամաբանության, ո՛չ ժամանակագրության հետ»¹: Այնուամենայնիվ, հենց հայ կինոյի այլ անվանի վավերագրողների հետ համեմատության մեջ կարելի է պարզել, թե որն էր Փելեշյանի նորարարությունը, ինչով էր նա առանձնանում իր նախորդներից և ժամանակակիցներից և թե ինչպես է ազդել հայ կինովավերագրության հետագա զարգացման վրա:

*Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 20. 10. 2018:

¹ **Налбандян С.**, Обработка документальных материалов в фильмах Артавазда Пелешяна: Дистанционный монтаж, «Русский язык в Армении», N 7 (76), Ереван, 2012, с. 49.

1. Նախափելեշյանական հայ կինովավերագրությունը

Նախափելեշյանական հայ վավերագրական կինոյում երեք հնչեղ անուններ կային. հայ կինոյի հայր՝ Համո Բեկնազարյանը, ով թե՛ խաղարկային, թե՛ վավերագրական կինոյում է իր հետքը թողել, Լևոն Իսահակյանը և Գուրգեն Բալասանյանը: Մեր օրերում այս երեք հեղինակների ոչ խաղարկային ստեղծագործություններն ավելի շատ պատմական արժեք են ներկայացնում, քան գեղարվեստական: Ընդհանրապես ավանդական վավերագրական կինոն բավականին դժվար է (ու ըստ էության՝ չի կարելի) գնահատել միայն գեղարվեստական չափանիշներով, քանի որ վավերագրական կինոն՝ կախված հեղինակից, նաև այլ նպատակներ է հետապնդում, օրինակ՝ տեղի, մարդու կամ երևույթի վավերագրումը, փաստագրումը գալիք սերունդների համար: Այս առիթով հունգարացի պոետ ու կինոտեսաբան Բելա Բալաշը գրում է. «Կարելի է արդյոք վավերագրական ֆիլմերն արվեստի ստեղծագործություններ համարել: Եթե դրանց նպատակն իրականության անկեղծ ցուցադրումն է, ապա գեղարվեստականությունը չպետք է իրենց հիմնական մտադրությունը լինի»²: Այսինքն՝ ծայրահեղ դեպքում վավերագրական ֆիլմը կարող է գեղարվեստական առումով աննշան լինել, իսկ պատմական տեսանկյունից՝ չափազանց թանկարժեք: Այդպիսին են, օրինակ, 1890-ականներին Լյումիեր եղբայրների օպերատորների կողմից նկարահանված կադրերը, որոնք չափազանց հետաքրքիր են հենց այն պատճառով, որ ժապավենի վրա անմահացրել են աշխարհի ամենատարբեր քաղաքների շուրջ մեկ դար առաջվա փողոցային անցուդարձը: Խրոնիկան երբեք չի հնանում:

Համո Բեկնազարյանի «Երկրաշարժ Լենինականում» թերի պահպանված կարճամետրաժ ֆիլմը արժեքավոր է նախևառաջ նրանով, որ հենց դեպքի վայրից մեկ կամ մի քանի օր անց վավերագրում է 1926 թվականի այդ աղետալի իրադարձության հետևանքները, իսկ «Կաշի» և «Բամբակ» կարճամետրաժները (երկուսն էլ՝ 1930 թ.) փաստագրում են Խորհրդային Հայաստանում համապատասխան հումքի արտադրությունը: Լևոն Իսահակյանի «Երկիր հայրենի» լիամետրաժ կինոնկարը (1945 թ.) տպավորում է պատմական խրոնիկալ նյութի առատությամբ, և սա հայկական առաջին ֆիլմն է, որտեղ Հայոց ցեղասպանության իրական, ոչ խաղարկային կադրեր են ցուցադրվում: Հայրենական պատերազմի ժամանակ դաշտային օպերատոր Գուրգեն Բալասանյանն իր երկարամյա գործունեությամբ անչափ հարստացրել է հայկական ոչ խաղարկային պատկերային ժառանգությունը. բավական է նշել նրա ֆիլմերից մի քանիսի վերնագրերը՝ «Ժողովրդական արտիստը» («Հրաչյա Ներսիսյան», 1961 թ.), «Նելսոն Ստեփանյան» (1965 թ.), «Երևան 2750» (1968 թ.), «Ծովակալ Իսակով» (1969 թ.) և այլն:

Հարկ է, սակայն, մեջբերել նաև Բելա Բալաշի վերոհիշյալ մտքի անմիջական շարունակությունը. «Պարզվում է, որ նույնիսկ խիստ գիտական ֆիլմն անհնարին է ստեղծել՝ առանց գեղարվեստական նկատառումների ու գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների գիտակցական կիրառման: Որպեսզի «իրականության աղոտ էմպիրիայում» սկսի երևալ ճշմարտութ-

2 Балаш Б., Кино. Становление и сущность нового искусства, М., «Прогресс», 1968, с. 171.

յունը՝ իրականության օրենքն ու իմաստը (որը նրան հաղորդում է ապրում վերապրած ու փաստերն ընդգծած հեղինակը), հարկ է կիրառել կինոարվեստի բոլոր միջոցները»³:

Բելա Բալաշն անշուշտ իրավացի է ու այս պարբերությամբ արծարծում է մեզ հետաքրքրող ևս մի կարևոր թեմա՝ կինովավերագրության թվացյալ օբյեկտիվության խնդիրը: Լայն հանրության մոտ թյուր պատկերացում կա, թե վավերագրական ֆիլմն ավելի օբյեկտիվ է, քան խաղարկայինը, քանի որ այն «վավերագրված իրականություն» է: Եվ սա հասկանալի է. կրկին պատճառն այդ նույն արտաքին խաբկանքն է, որի արդյունքում Արտավազդ Փելեշյանին երբեմն վավերագրողների շարքին են դասում: Մի կողմ դնենք այն փաստը, որ բազում վավերագրական ֆիլմերում բեմադրված տեսարաններ ու դրվագներ կան: Էականն այն է, որ թե՛ խաղարկային, թե՛ ոչ խաղարկային ֆիլմի դեպքում առկա է հեղինակի կամ հեղինակների (ռեժիսոր, սցենարիստ, օպերատոր, պրոդյուսեր...) որոշիչ գործոնը: Բնականաբար, ողջ իրականությունը չի տեղավորվի կինոխցիկի 4:3 կամ 16:9 կողմերի հարաբերակցությամբ նկարահանող օբյեկտիվի մեջ, դրա համար յուրաքանչյուր հեղինակ՝ կախված նրանից, թե ինչպես է ընկալում իրականությունը, որոշում է՝ ինչը ներառել կադրի մեջ, և ինչը՝ ոչ, ու այնուհետև՝ ինչ մոտաժով, արտակադրային խոսքի կամ երաժշտության ներքո այդ ամենը ներկայացնել դիտողին: Այսինքն՝ շատ հնարավոր է, որ եթե կինոխցիկը մեկ սանտիմետր աջ կամ ձախ նայեր, ապա կիոխվեին ողջ ֆիլմի իմաստն ու հանդիսատեսի ընկալումը: Ըստ էության՝ յուրաքանչյուր ֆիլմի հեղինակ իր աշխատանքով ցուցաբերում է իրականության հանդեպ միմիայն իր վերաբերմունքը⁴:

Այդ դեպքում էապես մին է Փելեշյանի ու վերոնշյալ երեք հայ հեղինակների կամ ընդհանրապես ավելի ավանդական կանոններով վավերագրական ֆիլմեր նկարահանող ռեժիսորների տարբերությունը: Չէ՞ որ թե՛ մեկը, թե՛ մյուսները իրենց վերաբերմունքն են ցույց տալիս իրենց յուրահատուկ ոճերով: Առաջարկվող տեսակետն ամենևին կոչված չէ նսեմացնելու ու որևէ հեղինակի ստեղծագործական ձեռքբերումները: Բայց գուցե տարբերությունը հենց այն է, որ «նախափելելշյանական» երեք հայ կինովավերագրողները, ամրագրելով փաստը, իրականության հանդեպ իրենց տեսակետն են արտահայտում կինոխցիկի միջոցով, իսկ Փելեշյանն իր ֆիլմերով լրիվ նոր իրականություն է ստեղծում:

«Աշխարհները փաստերով չեն ստեղծվում: Աշխարհը պետք է բեղմնավորված լինի գաղափարով, իմաստով, ճանաչելի լինելու ունակությամբ»⁵: Այստեղ գլխավոր գործոնը Փելեշյանի՝ իր էությամբ պոետական տեսալստ-

3 Նույն տեղում:

4 Սա թույլ է տալիս որոշակի կասկած հայտնել նաև ընդհանրապես «վավերագրական» կամ «դոկումենտալ» եզրույթների ճշգրտության վերաբերյալ: Փաստաթուղթը՝ դոկումենտը, օբյեկտիվ ու «հուս» տեղեկատվություն պարունակող առարկա է, որը կարող է վերծանվել և ներկայացվել որոշակի տեսքով՝ որոշակի մեկնությամբ, այնինչ դոկումենտալ ֆիլմն ինքնին արդեն «վերծանված» տեղեկատվությամբ կինոստեղծագործություն է: Ավելի ընդունելի են խաղարկային և ոչ խաղարկային եզրույթները, սակայն դրանց մեջ ևս որոշակի անձշտություն կա, քանի որ ինչպես արդեն վերը նշվեց՝ բազում հանրահայտ վավերագրողների, այդ թվում՝ և Ռոբերտ Ֆլաերթիի, Ժան Ռուշի, Քրիս Մարկերի, Փելեշյանի և այլոց ֆիլմերում խաղարկային տարրեր կան: Փաստորեն ավելի ճիշտ է ֆիլմերը տարբերակել ըստ իրենց նյութի՝ բեմադրված իրականության: Սակայն սա արդեն առանձին ուսումնասիրության թեմա է:

5 **Զաքոյան Գ.**, Փելեշյան, «Գարուն», 1988, N 6, էջ 93:

ղական մտածողությունն է, որի շնորհիվ ռեժիսորի կինոլսցիկի առաջ հայտնված ցանկացած մարդ ու առարկա զրկվում են իրենց ինքնությունից և որոշակիությունից, նախնական իմաստից ու նշանակությունից՝ դառնալով նրա կերտած նոր աշխարհի, նրա ֆիլմերի բարդ պոետական գործվածքի տարրերը:

Ի հակառակ նրան՝ «Երկրաշարժ Լենինականում» ֆիլմում Բեկնագարյանը ավերված Լենինականի պատկերը չի վերածում ու նպատակ էլ չունի վերածելու համամարդկային գեղարվեստական կերպարի, այլ ցուցադրում է հենց այն, ինչ խոստացված է վերնագրում, այսինքն՝ փաստը: «Վավերագրական կինոն գործ ունի փաստի հետ, այն ֆիքսում է փաստն՝ ասես հավաստիացնելով նրա իսկությունը: Փելեշյանի համար փաստը ոչ թե նպատակ է, այլ ընդամենը նյութ: Ավելին, եթե վավերագրական կինոն պատմում է արդեն տեղի ունեցած փաստի մասին, ապա Փելեշյանը մեզ ցույց է տալիս կատարվող, հավերժ կրկնվող արարման պահը»⁶:

Այս առումով Փելեշյանին կարելի է համեմատել Մարտիրոս Սարյանի հետ: Այսօր սարյանական գեղանկարչությանը ազդված բազմաթիվ գրքեր են պատկերագրավում: Նրա կտավներում պատկերված հայերն ու հայկական բնությունը արդեն անբաժանելի են հայ ժողովրդի ինքնագիտակցությունից: Սակայն Սարյանից առաջ ոչ ոք չէր տեսել այդպիսի Հայաստան, ոչ ոք չէր պատկերել Հայաստանն այդպիսի գույներով, այդպիսի ֆորմաներով ու վրձնահարվածներով: Իհարկե այդ գույների ու ֆորմաների մեջ հայկական բնությունն ու հայկական աշխարհընկալումը, անշուշտ, ճանաչելի են՝ դրանք իրականությունից կտրված չեն, բայց մինևույն է՝ սա մի հայացք էր, որն այդ ձևով մինչ այդ երբևէ չէր արտահայտվել:

Փելեշյանի կերտած հայ ժողովրդի կերպարը, օրինակ, «Մենք» ֆիլմում նույնպես միանգամայն ճանաչելի է ու 1960-ականների ազգային զարթոնքի տարիներից ի վեր դարձել է հայի ենթագիտակցության անբաժանելի մասը: Չի կարելի ասել, թե հայ ժողովրդի միասնականության, տոկոսության և աշխատասիրության մասին այս ֆիլմում արտացոլված մտքերը նորարական էին իր ժամանակի համար. բավական է հիշել հայ մեծ պոետ Եղիշե Չարենցի՝ «Ով հայ ժողովուրդ, քո միակ փրկությունը քո հավաքական ուժի մեջ է» կարգախոսը: Փելեշյանը, կարելի է ասել, ստեղծել է այդ կարգախոսի ամբողջական տեսալսողական կերպարը և թույլ տվել հանդիսատեսին յուրացնել այն՝ դարձնել իրենը⁷:

2. Փելեշյանը և նրա ժամանակակիցները

Հայ կինոյում Փելեշյանին հոգեպես ամենամոտ հեղինակը Սերգեյ Փարաջանովն է, ով նույնպես իր էությանը կինոպոետ է՝ բառի բուն, այլ ոչ մետաֆորիկ իմաստով: Բայց եթե խոսում ենք հայ կինովավերագրության մասին, ապա Փելեշյանն, անշուշտ, ավելի շատ շփման եզրեր ունի իր ժա-

6 Բերված է ըստ՝ **Գալստյան Ս.**, Հայացք մեր կինոյին. պատմությունը և ներկան, Եր., Հեղինակային հրատարակություն, 2011, էջ 126:

7 Էկրանին բոլորովին նոր, մինչ այդ չտեսնված աշխարհ է կերտել նաև Հանո Բեկնագարյան իր առաջին խաղարկային ֆիլմերով՝ դառնալով Արևելքի կինոյի առաջին ռեալիստը: Իսկ Սերգեյ Փարաջանովը կինոյի լեզվով կարողացել է բոլորովին նոր կողմից վերաբացահայտել ոչ միայն հայ, այլև վրաց և ուկրաինական մշակույթները:

մանակակիցների՝ Արա Վահունու, Ռուբեն Գևորգյանցի, Հարություն Խաչատրյանի, Գրիգոր Հարությունյանի և Գարեգին Զաքոյանի, քան իր նախորդների հետ:

Փելեշյանը որոշ իմաստով խորապես ազդել է հայ վավերագրության հետագա զարգացման վրա, հայ կինոգործիչների ու ընդհանրապես հայ ժողովրդի ինքնագիտակցության վրա: Կինոգետ Սուրեն Հասմիկյանն անտիպ «Էպիկենտրոնում» հողվածում, որը շարադրվել է 1989 թվականին՝ Սպիտակի աղետալի երկրաշարժից հետո և Ղարաբաղյան շարժման կիզակետում, գրում էր, որ Թատերական հրապարակի միացյալ հայության կերպարը ծնվել էր դեռևս 1960-ական թվականներին՝ հայ կինոյի վերածննդի տարիներին, և մասնավորապես Արտավազ ֓ելեշյանի «Մենք» ֆիլմում: «Փրկության կղզի» փիլիսոփայական գրքում Հասմիկյանը հավելում է այս միտքը՝ «իրական ժողովուրդն արժանի դարձավ այն Կերպարին, որը ծնվել էր 1969 թվականին Արտավազ ֓ելեշյանի գլուխգործոց «Մենք» ֆիլմում»⁸: Պատահական չէ, որ փելեշյանական «Մենք»-ի մոտիվները և ոճային լուծումները կրկին տեսնում ենք, օրինակ, Գրիգոր Հարությունյանի և Գարեգին Զաքոյանի՝ Ղարաբաղյան շարժումով ոգեշնչված «Թատերական հրապարակ» (1989 թ.) ֆիլմում, որտեղ կրկին որպես խորհրդանիշ է օգտագործվում հայ շինարարի աշխատանքը (հիշենք «Մենք» ֆիլմում շինարարների՝ խոշոր պլանով ներկայացված ձեռքերի կադրերը), իսկ միասնական ամբոխը դիտարկվում է որպես Հայոց պատմության շարժիչ ուժ: «Թատերական հրապարակն» սկսվում և վերջանում է մուրճերի ուժգնացող ձայնի ներքո՝ Օպերայի շենքի ռեկիեֆները քանդակող վարպետների կադրերով, այսինքն՝ ֆիլմն ասես ծնվում է մի պատկերից և ի վերջո հանգում նրան: Ավելի ուշ Գ. Հարությունյանը, այս անգամ սցենարիստ Վալերի Գասպարյանի հետ, կրկին դիմում է փելեշյանական մոտիվներին «Կայացում» (2009 թ.) վավերագրության մեջ, որը մի պահ նույնիսկ յուրատեսակ էկրանային հղում է կատարում Փելեշյանին՝ վերարտադրելով «Մենք»-ի հանրահայտ կադրը, երբ բազում այրվող եկեղեցական մոմերի լույսն արտացոլվում է աղոթող կնոջ արևային ակնոցների մեջ:

Վահունին ու Գևորգյանը Փելեշյանի հետ գրեթե զուգահեռ են սկսել ստեղծագործել՝ 1960-ականների վերջերին և 1970-ականների սկզբներին: Երկուսն էլ (հատկապես Վահունին) այս կամ այն կերպ ազդվել են Փելեշյանի գործերից: Չնայած երկուսն էլ իրենց ուրույն ձեռագիրն ունեին՝ նրանք մեկ ընդհանուր նպատակ էին հետապնդում, որն, ըստ երևույթին, Փելեշյանի համար ամենևին առաջնային չէր...

Ինչպես արդեն պարզեցինք՝ Արտավազ ֓ելեշյանին վավերագրական նյութի հենց վավերագրական գործառույթը շատ քիչ է հետաքրքրում: Իսկ Վահունին ու Գևորգյանը՝ հայ ու խորհրդային մի շարք այլ ռեժիսորների հետ, Խորհրդային Միության այն առաջին կինովավերագրողներից էին, ովքեր իրենց կինոխցիկներն ուղղեցին սովորական մարդուն⁹: Կոպիտ ասած, մինչև 1960-ականների երկրորդ կեսը խորհրդային էկրանի հերոս կարող էին դառնալ ականավոր գործիչները, կամ խորհրդային գաղափար-

8 Асмикян С., Остров спасения: эстетические параметры киноискусства. Ереван, ЕГИТИК, 2003, с. 22.

9 Տե՛ս Գալստյան Ս., Հայացք մեր կինոյին. պատմությունը և ներկան. Եր., 2011, գլուխ 8:

րախոսական իդեալին համապատասխանող անձինք՝ հարգարժան բանվորները, պատերազմի խիզախ մարտիկները: Սակայն Վահունին, Գևորգյանցն ու որոշ այլ հայ վավերագրողներ սկսեցին հետաքրքրվել Միության շարքային քաղաքացու կյանքով ու ֆիլմեր նկարել այնպիսի մարդկանց մասին, ովքեր մինչ այդ կամ ընդհանրապես չէին հայտնվի մեծ էկրանին, կամ կհայտնվեին, բայց ֆոնային գործառույթով: Այդպես Վահունու գուցե լավագույն՝ «Կանչ» կարճամետրաժ ֆիլմը (1977 թ.) գյուղում ապրող հայ գուռնաչիների մասին է, իսկ Գևորգյանցի կարևորագույն ձեռքբերումներից մեկը՝ «Բարի հետքը» (1980 թ.), երևանյան բակերի անգույն ավտոտնակները «ծաղկեցնող» ալեհեր նկարչի դիմանկար է:

Սա իսկապես մեծ թեմատիկ հեղաշրջում էր խորհրդային վավերագրական կինոյում: Ի հակառակ նրանց՝ Փելեշյանն իր ուղին պաշտոնապես սկսել է «համակարգի մեջ»: «Սկիզբը»՝ չնայած առաջին իսկ կադրերից հաղթահարում ու գերազանցում է իր թեման, նվիրված է Հոկտեմբերյան հեղափոխությանը, իսկ «Մենքը»՝ չնայած անդրադառնում է խորհրդային գաղափարախոսությանը տիպիկ ազգայինին, իր մոնումենտալությամբ ու մեծ պաթոսով որոշ առումով կարող էր ընկալվել խորհրդային կինոյի համատեքստում: Ի վերջո էյզենշտեյնի ու Վերտովի հետ համեմատությունները, որոնք հաճախ էին հնչում Փելեշյանի կինոկարիերայի մեկնարկին, թեկուզ թյուր, բայց պատահական չէին. չէ՞ որ խոսքը միայն արտաքին՝ «մոնտաժային» նմանության մասին չէր: Փելեշյան ռեժիսորի պարադոքսն այն է, որ գործունեության նախնական շրջանում թվացյալ մնալով հնի ու ծանոթի մեջ՝ նա ստեղծեց բոլորովին նորն ու մինչ այդ չտեսնվածը: Ու փոխելով ձևը՝ կերպափոխեց նաև թեման:

Հետաքրքիրն է, որ վերոհիշյալ կարևոր թեմատիկ շրջադարձն իրականացրած հեղինակների մեծ մասը թեմայի մատուցման առումով շարունակում էր աշխատել հին ձևի մեջ, այսինքն՝ հետևում էր վավերագրական նյութի կազմակերպման խորհրդային դպրոցի կանոններին: 1960-ականներից առաջ նկարահանված խորհրդային վավերագրական կինոյում ևս շատ էին քննարական պատումները, հուզական ազդեցության ուժեղացման համար բեմադրված կամ չափազանցված տեսարաններն ու մոնտաժային համադրումները: Նույնկերպ Վահունին ու Գևորգյանցը խորհրդային վավերագրության նոր հերոսներին տեղադրում էին այնպիսի համատեքստերում, որոնք կոչված էին շատ որոշակի զգացմունքներ առաջացնել հանդիսատեսի մոտ: Սա ամենևին չի նշանակում, որ վերոհիշյալ երկու հայ վավերագրողները կրկնում էին իրենց նախորդների արածը՝ պարզապես նոր հերոսներով (թեև դա ինքնին արտագեղարվեստական էական նորարարություն կլիներ): Նույնիսկ եթե ռեժիսորը հետևում է գեղարվեստական գործ ստեղծելու արդեն ձևավորված կանոններին, նա, միևնույն է, իր անձնական ու անկրկնելի հայացքով է դրանք ընկալում ու մեկնաբանում:

Փելեշյանական կինոն 1970-ականների հայ վավերագրողների շրջանում ամենամեծ ազդեցությունն է ունեցել թերևս Արա Վահունու վրա: Վերջինս իր ֆիլմերում ևս հաճախ դիմում է փելեշյանական մոդելով պոետական ռեֆրենին՝ տարածության մեջ կադրերի կրկնողությամբ: Առանցքային տարբերությունն այն է, որ այստեղ ռեֆրենը ոչ թե բարդ պոետական կառուց-

վածքի հիմնարար տարր է, այլ ֆիլմին պոետիկ՝ քնարական ամփոփվածություն և այժմեական հուզականություն հաղորդելու միջոց:

Վահունու ամենահայտնի՝ «Կանչ» և «Էլեգիա» (1978 թ.) ֆիլմերում սկիզբն ու վերջը ասես հայելային լինեն՝ ճշտությամբ կրկնում են իրար՝ ամփոփելով դրանք սրտաճմլիկ պոետիկ շրջանակի մեջ: Նման լուծում է կիրառել Արտավազդ Փելեշյանն իր առաջին ուսանողական ֆիլմերում՝ «Լեռնային պարեկ» (1964 թ.) և «Մարդկանց Երկիրը» (1966 թ.): Այս մասին խոսում է ինքը՝ Փելեշյանը. «Ֆիլմը («Լեռնային պարեկը» – Ա. Վ.) սկսվում և վերջանում է միևնույն կադրերով, որտեղ աշխատավոր–լեռնագնացները լապտերներով քայլում են երկնքի մութ ֆոնին: Այստեղ՝ այս կադրերի միջև ևս տարածություն կա: Բայց այդ տարածությունը (ինչպես և կադրերի նույնականությունը) «դիստանցիոն» ազդեցություն չեն առաջացնում. սա հենց կրկնողություն է, որը վերադարձնում է նախնական տրամադրությանը՝ նպաստելով ֆիլմի քնարական եզրափակմանը»¹⁰: «Կանչ» ֆիլմում այդ միևնույն կադրը լայն ճանապարհի պատկերն է, որով քայլում են գունահիների երեք սերունդները, իսկ «Էլեգիա» ֆիլմում՝ քանդակագործ Երվանդ Քոչարի մանկական լուսանկարն ընտանիքի հետ:

Ինչո՞ւ «Մենք»-ի ու «Տարվա եղանակներ»-ի դեպքում սա պոետական կառուցվածքի բաղադրյալ է, իսկ «Լեռնային պարեկի», «Կանչի» և «Էլեգիայի» դեպքում՝ պոետիկ տարր: Որովհետև առաջին դեպքում կադրում պատկերված առարկան, փոխազդելով մնացյալ ֆիլմի հետ, կորցնում է իր որոշակիությունն ու բնական համատեքստը՝ դառնալով մի նոր՝ պոետական իրականության շինանյութ, իսկ երկրորդ դեպքում տեսնում ենք մեզ ծանոթ իրականությունը, որին քնարական երանգ է տրվել: Այսինքն՝ կարելի է ասել, որ այդ ֆիլմերը պայմանականորեն երկու շերտ ունեն՝ վավերագրական ու պոետիկ: Այնինչ Փելեշյանի ֆիլմերում, ինչպես արդեն պարզեցինք, վավերագրական տարր՝ որպես այդպիսին, չկա, քանի որ նյութի վավերագրական լինել կամ չլինելը կախված է այն համատեքստից ու այն իմաստից, որը նրան հաղորդում է հեղինակը:

Այս առումով Փելեշյանի գործերում միակ բացառությունը «Տարվա եղանակները» ֆիլմի գյուղական հարսանիքի տեսարանն է: Ի տարբերություն նախորդ և հաջորդ դրվագների պոետական անորոշությանն ու բազմաշերտությանը՝ հարսանիքը շատ որոշակի է թվում իր խոշոր պլաններով, ազգագրական դետալներով՝ ազգային տարազը, գոմեշի ու ոչխարի կոտոշներին ժապավեն փաթաթելը և այլն: Բացի այդ՝ հանկարծ լուծում է Վիվալդիի երաժշտությունը, որը յուրահատուկ մոնտաժից բացի նյութին պոետական համատեքստ հաղորդելու հիմնական միջոցներից է: Բնական հարսանյաց աղմուկից հետո հնչում է շատ տեղին թվացող հայկական գունայի հարսանյաց մեղեդին: Փելեշյանն ասես մի քանի ըրպեով ստանձնում է ավանդական կինովավերագրողի դերը՝ կինոժապավենի վրա անմահացնելով հայկական հարսանեկան բարքերը:

Մակայն տեսարանի ավարտին զվարթ զուռնան իր տեղը կրկին զիջում է Վիվալդիի կլարնետին, պատկերները կրկին դանդաղում են՝ վերադարձնելով հանդիսատեսին փելեշյանական պոետական աշխարհ, իսկ երիտա-

¹⁰ Пелешян А., Мое кино, Ереван, «Советакан Грох», 1988, с. 138.

սարդ ամուսնական զույգի խոշոր պլանները խաչվում են մի հովվի պատկերների հետ: Ու հանկարծ հասկանում ենք՝ փեսան է: Ինչպես ֆիլմի առաջին կադրերում՝ նա սրընթաց իջնում է կատաղի գետի հոսանքով՝ փորձելով փրկել ոչխարներին՝ ինչպես այլ հովիվներն են անում՝ կենդանիների հետևից գլխիվայր նետվելով լեռան ձյունածածկ լանջերով վար:

Սա եզակի դեպք է, երբ Փելեշյանը թույլ է տալիս, որ «իրական աշխարհը» ներխուժի իր պոետական իրականության մեջ¹¹: Թե որքանով է սա արդարացված՝ բարդ հարց է. թերևս դրվագը չափից երկար է տևում՝ այնքան, որ հանդիսատեսը կարող է ընտելանալ այս իրականությանն ու ավելի մեծ դժվարությամբ կրկին ներքաշվել փելեշյանական աշխարհի մեջ:

Սակայն այն, որ «ազգագրական» փեսայի ու «պոետական» հովվի մեջ նույն մարդուն ենք տեսնում, անշուշտ մեծ ազդեցություն է թողնում դիտողի վրա: Երկու բոլորովին տարբեր աշխարհները՝ պոետականն ու «իրականը», հանկարծ միանում են, թափանցում իրար մեջ՝ կոտրելով պայմանականության վերջին նշույլները: Ստեղծվում է «անպայմանական պայմանականություն» ցնցող զգացողություն, երբ հանդիսատեսը, ընկալելով, որ իր առջև պայմանական գեղարվեստական ստեղծագործություն է, ասես ենթագիտակցորեն այլևս սահմաններ չի դնում իր ու էկրանի միջև՝ յուրացնելով փելեշյանական տեսալսողական տիեզերքը: Հենց սա է ֆիլմում այդ տարօրինակ դրվագի ընդգրկման նպատակը:

Ընդհանրապես պայմանականորեն՝ «հետփելեշյանական» վավերագրական ֆիլմերում համընդհանուր հատկանիշն այն է, որ հեղինակները ջանում են երեք տարբեր տարբեր համադրել՝ պոետականություն, խորհրդային վավերագրական կինոյի նախընտրելի կառուցվածք և պատկերվող առարկայի որոշակիություն: Այսինքն՝ «Կանչի» զուռնաչիները՝ չնայած բեմադրված տեսարանների առատությանն ու Վահուսու կիրառած բազմաթիվ պոետիկ հնարքներին, պահպանում են իրենց անհատականությունը ճիշտ այնպես, ինչպես «Բարի հետք» ֆիլմի նկարիչ ծերունին, որովհետև տվյալ ֆիլմերի համատեքստում մեզ արդեն ծանոթ իմաստից բացի նոր իմաստ չեն ստանում:

3. «Հետփելեշյանական եռյակը»

Այս առումով հետաքրքիր բացառություն ու յուրահատուկ եռյակ են կազմում Գրիգոր Հարությունյանի «Թատերական հրապարակը», Հարություն Խաչատրյանի «Կոնդր» (1987 թ.) ու Գարեգին Զաքոյանի «Քաջարան. քարի մետամորֆոզը» (2001 թ.) ֆիլմերը...

Ինչպես արդեն ասացինք՝ «Թատերական հրապարակը» իր ոգով ու արտահայտչամիջոցներով ամենամոտն է փելեշյանական արվեստին:

¹¹ Եվս մի օրինակ կարող է ծառայել 1984 թվականին Գերմանիայի Դաշնային Հանրապետության հեռուստատեսության պատվերով նկարահանված «Աստված Ռուսաստանում» լիամետրաժը, որտեղ պատկերված են Ռուս ուղղափառ եկեղեցու տոներն ու ավանդույթները: Սա վավերագրական ֆիլմ է՝ առանց նյութի պոետական վերաիմաստավորման որևէ նկրտման: Սակայն այս ֆիլմը միշտ «փելեշյանական կանոնից» դուրս է դիտարկվում, քանի որ նա որպես համառեժիսոր ուներ Ռ. Յուրցումիային, և ի վերջո սա պատվեր էր՝ ֆիլմի գաղափարն իրենք չէր: Իր տեսակի մեջ սա դետալներով բավականին հարուստ և հետաքրքիր աշխատանք է: Գոյություն ունեն ֆիլմի մի քանի տարբերակներ՝ գերմաներեն արտակադրային բացատրական խոսքով և առանց:

Ֆիլմում պատկերված են 1988 թվականի զանգվածային հանրահավաքները: Ֆիլմում ներառված կադրերն այսօր մեծ պատմական և հուզական նշանակություն ունեն մեզ՝ հայերիս համար, սակայն հենց ֆիլմի համատեքստում իրենք վավերագրական գործառույթ չեն կատարում: Տեղի ու ժամանակի որոշակիությունը կհասկանան միայն հայերն ու նրանք, ովքեր ծանոթ են Ղարաբաղյան շարժման պատմությանը. հեղինակները ոչ մի տեղ չեն նշում տարեթիվն ու ոչ մի կերպ չեն բացատրում՝ ինչ ցույց է սա, հանուն ինչի: Փոխարենը, հետաքրքիր ու երբեմն չափազանց անսպասելի մոտաժային համադրություններով «մտորելով» այդ կոնկրետ իրադարձության մասին ու պատմական խրոնիկայի բազմաթիվ կադրեր մոտաժելով ֆիլմի առանցք հանդիսացող 1988-ի կադրերի հետ, նրանք փորձում են որսալ համընդհանուրը: Նպատակը տեսալսողական լեզվով պատմության այդ պահին հայ ժողովրդին համակած ոգևորությունը կամ հայ ժողովրդի համար այդ պահի նշանակությունն ու կարևորությունը փոխանցելը չէ: Հեղինակներն ասես ջանում են ժպավենի վրա բռնացնել պատմական ակնթարթ կոչեցյալն ընդհանրապես՝ պատմության որոշիչ ու ճակատագրական ժամի ոգին, կերտել ոգևորված ու համախմբված ազգի լիարժեք տեսալսողական կերպարը, որի մեջ կարտացոլվի թե՛ հայ ժողովրդի ճակատագիրը, թե՛ մարդ էակի միասնության ձգտումը:

Խաչատրյանի դեբյուտային կարճամետրաժը՝ «Կոնդը», Երևանի համանուն հին թաղամասն է պատկերում: Այս ֆիլմում ևս դիկտորական խոսք չկա, նույնիսկ ներկադրային գրույցները սակավ են ու ըստ էության՝ անկարևոր: Սակայն ի հակառակ «Թատերական հրապարակի»՝ Կոնդ թաղամասն այստեղ շատ կոնկրետ վայր է. ֆիլմում մի քանի անգամ նշվում է անունն ու գտնվելու վայրը, մի դրվագում էլ Կոնդի 1910-1926 թվականների խրոնիկալ կադրեր ենք տեսնում՝ համապատասխան գրվածքով: Տեսնում ենք ինչպես կինոխցիկը մարդկանց տներ է մտնում, վերջիններս էլ հաճախ լռում են, բայց երբեմն գանգատվում ծանր սոցիալական կացությունից: Բնակիչները ևս շատ որոշակի են:

Ըստ էության՝ ֆիլմի առանձին վերցված շատ դրվագներ բավականին գրագետ արված կինոդիտարկումներ են կոնդեցիների ամենօրյա կյանքից: Սակայն Խաչատրյանն այս ֆիլմում ասես պայքար է մղում սեփական նյութի դեմ: Նա զանազան կոնտրաստային դրվագներ է կերտում: Օրինակ՝ շատ դեպքերում կինոխցիկը հեռվից ու վերևից ներքև է նայում կոնդեցիներին՝ ասես նրանք մրջյուններ լինեն միջատաբանի մանրադիտակի տակ. շուտով հասկանում ենք, որ այդ կադրերը բարձունքի վրա գտնվող «Դվին» հյուրանոցի արտասահմանյան բնակիչների դիտանկյունից են նկարված: Մեկ ուրիշ դրվագում գվարթ ռաբիգ արտակադրային երգի նվագակցությամբ Կոնդ է մտնում պաղպաղակ վաճառողն իր սառնարան-սայլակով ու դանդաղ մի քանի բուլե անցնում է թաղամասի փողոցներով՝ մինչ ռեժիսորը ցուցադրում է մեզ կոնդեցիների կիսաքանդ տներն ու անմխիթար վիճակը: Վավերագրական նյութն ասես հրաժարվում է ազատվել իր փաստագրական հատկանիշներից, իսկ ռեժիսորն անդադար ձգտում է երաժշտությամբ ու մոտաժային համադրություններով պոետական՝ այլաբանական հնչեղություն տալ նրան:

Խաչատրյանի մեկ այլ՝ «Պոետի վերադարձը» (2006 թ.) ֆիլմի մասին Անելկա Գրիգորյանն այսպես է գրում. «[Խաչատրյանն] իր և հավաստի նյութի միջև սահմանում է անմերձենալի մի հեռավորություն՝ վերջինիս տալով անկաշկանդ, ինքնուրույն և երկարատև ծավալվելու արտոնություն: Նյութի հանդեպ երբեմն դառնալով այնքան ինքնամոռաց՝ կարծես ոչինչ չի ընտրում: Ի տարբերություն փելեշյանական հուժկու ներկայության՝ իր նյութի բոլոր բջիջներում և ամեն վայրկյանին այստեղ առկա է ռեժիսորի՝ նյութի մեջ տարրալուծվելու, անհետանալու, չքանալու երանությունն ու կամքը»¹²: Խաչատրյանը ժամանակի ընթացքում է հասել նյութի հանդեպ նման վերաբերմունքի, քանի որ ինչպես տեսնում ենք՝ «Կոնդում» նյութի հետ կոիվը բավական ուժգին է՝ չնայած մերթ ընդ մերթ կնքվող զինադադարներին:

Անելկա Գրիգորյանի նշած հատկանիշները գտնում ենք Գարեգին Զաքոյանի «Քաջարան. քարի մետամորֆոզը» ֆիլմում: Ինչպես հուշում է վերնագիրը՝ ֆիլմը Քաջարանի քարի հանքն է պատկերում: Մի կողմից՝ թվում է, թե սա իսկապես վավերագրություն է քարի մշակման մասին, քանի որ ռեժիսորն ամենայն մանրամասնությամբ երկար ու դանդաղ կադրերով ցուցադրում է այս երկար ու անշտապ, մեխանիկացված գործընթացը: Սակայն մյուս կողմից թեման այնպիսի շրջանակով է ամփոփված, որ ստեղծված համատեքստն ակամայից պոետական հնչեղություն է տալիս ողջ նյութին՝ զուգահեռ չգրկելով այն իր բնական համատեքստից: Ֆիլմը սկսվում է հանքի պայթյուններից. ահեղ ցնցումից վիթխարի բեկորներ են պոկվում, ընկնում ցած: Եվ ըստ էության՝ ողջ ֆիլմի ընթացքում մենք հետևում ենք՝ ինչպես են այս հսկա լեռան մեծ բեկորները հետզհետե մանրանում ու մանրանում՝ անցնելով ամենատարբեր մեխանիզմների միջով՝ ասես դժոխքի յոթ շրջաններով, մինչև ի վերջո հեղուկի ու փոշու են վերածվում: Երբեմն մինևույն գործողության մեխանիկական կրկնողություններով լի կադրերն այնքան երկար են տևում, որ կինոխցիկն ասես մերվում է այդ մեխանիզմին: Իսկ ազատ ու աշխույժ թովուացող քարերը՝ Յուրի Հարությունյանի սակավահնչյուն, բայց հնչեղ փողային երաժշտության ու այդ ողջ նախապես ծրագրված մեխանիկական շարժման համատեքստում մեզ պես կենդանի ու շնչող էակների տպավորություն են թողնում: Առաջ է գալիս ընդհանրապես մարդու ու բնության փոխհարաբերության հարցը՝ չնայած սա ամեննին բնապահպանական ֆիլմ չէ, քանի որ միանշանակ «մեսիջ» այստեղ չկա:

Ի հակառակ «Կոնդի», որտեղ նյութն անընդհատ միջնորդավորված է թվում կամ յուրօրինակ ռակուրսի, կամ մոնտաժային համադրության արդյունքում՝ «Քաջարան. քարի մետամորֆոզը» ֆիլմի նյութն ավելի չեզոք՝ «օբյեկտիվ» է. ստատիկ կինոխցիկը պարզապես հետևում է գործընթացին: Պոետական շերտն ու նոր իմաստները ծնվում են ռեժիսորի երկար ու համադրող դիտարկումների շնորհիվ: Արտավազդ Փելեշյանը նույնպես չի բռնանում հանդիսատեսի կամքին՝ թույլ տալով վերապրել ֆիլմն ու սեփական եզրակացություններն անել, սակայն նրա ընտրած կամ նկարած կադրերն

¹² Գրիգորյան Ա., Պոետի վերադարձը, «Անվերջ վերադարձ. կինոռեժիսոր Հարություն Խաչատրյան», կազմող՝ Ս. Հարությունյան, 30 դեկտեմբերի, 2005 թ., «Անվերջ վերադարձ» DVD ժողովածու, էջ 94:

ու համատեքստերը «չեզոք» չեն, քանի որ խոշոր ու միջին պլանները, որոնցով հարուստ է փելեշյանական աշխարհը, որպես կանոն ավելի արտահայտիչ ու խոսուն են իրենց էությանը, քան ընդհանուր պլանները:

Ամփոփելով այս եռյակի թեման՝ հավելենք, որ փաստորեն մի դեպքում գործ ունենք փելեշյանական պոետական սկզբունքների յուրօրինակ մեկնության հետ («Թատերական հրապարակ»), մյուս դեպքում փորձ է արվում իր փաստագրական հատկանիշները պահպանող նյութին կոնտրաստային մոտաժի ու երաժշտության օգնությամբ պոետական իմաստ հաղորդել («Կոնդ»), իսկ երրորդ դեպքում նյութը կրկին պահպանում է վավերագրայնությունը, բայց միևնույն ժամանակ, թեմայի համատեքստի, երկար ու անշտապ կադրերի ու տրամադրող երաժշտության շնորհիվ պոետական շերտ է ձեռքբերում («Քաջարան. քարի մետամորֆոզը»):

Եզրակացություններ. Փելեշյանը, չլինելով կինովավերագրող և ըստ էության՝ ոչինչ չփաստագրելով ժապավենի վրա, բոլորովին նոր արտահայտչականություն է բացահայտել, որը խորապես ազդել է իր ժամանակակից և հետագա սերունդների վավերագրողների վրա: Պատահական չէ, որ հենց Փելեշյանի և արտահայտչականությամբ իրեն հոգեհարազատ հայ ռեժիսոր Սերգեյ Փարաջանովի գործունեության շրջանում հայ ոչ խաղարկային և նույնիսկ խաղարկային կինոն բոլորովին նոր ուղի թևակոխեց՝ հետզհետե իր ուժերը փորձելով պոետական և պոետիկ կինոյի գրեթե բոլոր ժանրերում և ձգտելով գոնե որոշ չափով ազատել կադրերն իրենց փաստագրայնությունից և վավերագրական արժեքից ու զանազան միջոցներով բազմիմաստություն հաղորդելով նրանց: Մասնավորապես՝ մեր վավերագրողներն իրենց լավագույն գործերն ստեղծել են գիտակցաբար, թե անգիտակցաբար հենվելով Փելեշյանի բացահայտած արտահայտչականության վրա: Սա թույլ է տալիս եզրակացնել, որ հայ կինոյի ֆենոմենը թերևս պետք է փնտրել հենց պոետականության ձգտման մեջ, և հայ կինոգործիչների այս ներուժը բացահայտել են Սերգեյ Փարաջանովն ու հատկապես Արտավազդ Փելեշյանը:

Արթուր Տ. Վարդիկյան – կինոգետ, ունի 4 տպագրված գիտական հոդվածներ, զբաղվում է պոետական կինոյի հարցերով: Հետաքրքրությունների շրջանակում է նաև կինոփառատոների կազմակերպման ասպարեզը. «Ոսկե ծիրան» ՄԿՓ-ի օրաթերթի խմբագիրն է և «Ծիրանի ծառ» ՄԿՓ-ի ծրագրերի տնօրենը:

Էլ. հասցե: arturvardikyan992@gmail.com

Summary

ARTAVAZD PELESHYAN IN THE CONTEXT OF ARMENIAN DOCUMENTARY CINEMA

Artur T. Vardikyan

Key words – Artavazd Peleshyan, Hamo Beknazaryan, Ara Vahuni, Harutyun Khachatryan, traditional documentary cinema, poetic cinema, concreteness of film, Karabakh movement, film reels, poetical and poetic elements.

Filmmaker Artavazd Peleshyan is often associated with documentary cinema. However a documentary director's main goal is to capture the fact of reality on camera. For Peleshyan, however, the fact is merely a means of creating his own poetic reality, where all in-frame objects lose their concreteness and strive to generalizations. The reason for this false association is simply that, just like documentarists, Peleshyan uses unstaged reality as the “building material” for his films. Nonetheless, it has to be said that Peleshyan's work has greatly influenced the generations of Armenian filmmakers that followed. While keeping the attributes of Soviet documentary film, directors Ara Vahuni and Ruben Gevorgyants added new poetic elements to their films. Directors of later generation, such as Grigor Harutyunyan, Harutyun Khachatryan and Garegin Zakoyan, who were influenced by Peleshyan in one way or an other, did not just use poetic elements, but made structurally poetic films. Thus after Peleshyan started his work Armenian cinematography discovered its new course and realized itself in basically all genres of poetic film.

Резюме

АРТАВАЗД ПЕЛЕШЯН В КОНТЕКСТЕ АРМЯНСКОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Артур Т. Вардикян

Ключевые слова – Артавазд Пелешян, Амо Бекназарян, Ара Вауни, Арутюн Хачатрян, традиционная документалистика, поэтическое кино, конкретика киноматериала, Карабахское движение, кинохроника, поэтические и поэтичные элементы.

Кинорежиссера Артавазда Пелешяна часто ассоциируют с кинодокументалистами. Однако главная цель документалиста – запечатление факта действительности на пленке. А для Пелешяна факт – всего лишь средство для создания своей собственной поэтической реальности, где внутрикадровое содержание лишается своей конкретики и идет на обобщение. Причина такой ошибочной

ассоциации именно в том, что и документалисты, и Пелешян пользуются одним и тем же «строительным материалом» – неигровой действительностью. Тем не менее, нельзя отрицать, что творчество Пелешяна имело огромное влияние на армянское кино и армянских документалистов следующих поколений. Сохраняя атрибуты советской школы кинодокументалистики, режиссеры Ара Вауни и Рубен Геворгянц привнесли в свои фильмы новые поэтичные элементы. Режиссеры более позднего поколения, как, например, Григор Арутюнян, Арутюн Хачатрян и Гарегин Закоян, в той или иной мере вдохновленные Пелешяном, не просто прибегали к поэтическим приемам, но уже делали структурно-поэтические фильмы. То есть после того, как Пелешян начал свою деятельность, армянский кинематограф нашел новое русло и реализовал себя практически во всех жанрах поэтического кино.

REFERENCES

1. **Asmikjan S.**, Ostrov spaseniya: esteticheskie parametry kinoiskusstva. Jerevan, JEGITIK, 2003 **(In Russian)**
2. **Balash B.**, Kino. Stanovlenie i sush'nost 'novogo iskusstva. M., "Progress", 1968 **(In Russian)**
3. **Galstyan S.**, Hayacq mer kinoyin. patmutyunə yev'nerkan, Ye'rev'an, Heghinakayin hratarakutyun, 2011 **(In Armenian)**
4. **Grigoryan A., Poeti veradardz'ə**, "Anverj veradardz'. kinorejisor Harutyun Xachatryan", 30 dektemberi 2005 t'. "Endless Return" DVD Boxset **(In Armenian)**
5. **Nalbandjan S.**, Obrabotka dokumentalnyx materialov v filmax Artavazda Peleshjana: Distancionnyj montaj, "Russkij jaziyk v Armenii", 7 (76), Jerevan, 2012 **(In Russian)**
6. **Peleshjan A.**, Mojo kino. Jerevan, "Sovetakan grox", 1988 **(In Russian)**
7. **Zakoyan G.**, P'eleshyan // Garun, N 6, 1988 **(In Armenian)**