



AMBASSADE
DE FRANCE
EN ARMÉNIE

*Liberté
Égalité
Fraternité*



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՆՀԱՅՆԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
NATIONAL
LIBRARY
OF ARMENIA



filmadaran

ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԿԻՆՈ 2

ՍԻՆԵ-ԱԿՈՒՄԲ 2023



Ֆիլմադարանի հրատարակչություն

Երևան
2025

ՀՏԴ 791(44)(03)

ԳՄԴ 85.373(4Ֆր)ց26

Ֆ 857

Խմբագիր և հոդվածների հեղինակ՝
Գարեգին Հաքոյան
Կազմող և Ժան-Պիեռ Մելվիլին նվիրված հոդվածի հեղինակ՝
Արթուր Վարդիկյան

Թարգմանիչներ՝
Աննա Մարության, Արթուր Վարդիկյան
Դիզայներներ՝
Գարեգին Հաքոյան, Սոնա Միքայելյան
Սրբագրիչներ՝
Աննա Մարության, Արթուր Վարդիկյան

Ֆ 857 **Ֆրանսիական կինո 2. Սինե-ակումբ 2023.**– Եր.: Ֆիլմադարան,
2025.– 176 էջ:

Տվյալ կատալոգը կոչված է փաստագրելու Սինե-ակումբի՝ 2023 թվականի աշխատանքը, ինչպես նաև տրամադրելու մեր պոտենցիալ հանդիսատեսին անհրաժեշտ տեղեկատվությունն արդեն ցուցադրված ֆիլմերի վերաբերյալ:

ՀՏԴ 791(44)(03)
ԳՄԴ 85.373(4Ֆր)ց26

ISBN 978-9939-9149-6-1



© «Ֆիլմադարան» ՀԿ, 2025

2021 թ. դեկտեմբերի 11-ից 17-ը Հենրիկ Մալյանի անվան թատրոնում կայացավ «Արդի ֆրանսիական կինոյի շաբաթը»: Վերջինս ֆրանսիայի դեսպանության աջակցությամբ՝ իրականացրեց «Ֆիլմադարան» կինոմշակույթի զարգացման հասարակական կազմակերպությունը: Միջոցառման հաջողությամբ ներշնչվեց Սինե-ակումբի ստեղծումը, որի հիմնադիրներն էին «Ֆիլմադարան» կինոմշակույթի զարգացման ՀԿ-ն, Հայաստանում ֆրանսիայի դեսպանությունը, ֆրանսիական ինստիտուտը և Հայաստանի ազգային գրադարանը:

Ակումբի բացումը տեղի ունեցավ 2022 թ. մարտի 15-ին՝ Ժակ Օդիարի «Ժանգ և ոսկոր» ֆիլմի ցուցադրությամբ:

Անցած ժամանակահատվածում (2022-2025 թթ.) հայաստանյան հասարակությունը (ընդհանուր՝ մոտ 3500 հանդիսական) հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու 64 ֆրանսիական ֆիլմի, որոնց ճնշող մեծամասնությունը երբևէ Հայաստանում չէր ցուցադրվել: Բոլոր 64 ֆիլմերը թարգմանվել և ենթագրվել են հայերեն: Յուրաքանչյուր ցուցադրությանը նախորդել է կարճ կինոգիտական ներածություն, ինչպես նաև հոլովակ՝ նվիրված գալիք ֆիլմին կամ թեմատիկ ցիկլին: Յուրաքանչյուր ծրագրի համար ստեղծվել և տպագրվել է օրիգինալ պաստառ: Մուտքն ազատ և անվճար էր բոլոր ցանկացողների համար:

Յուրաքանչյուր տարվա թեմատիկ ծրագրերն էին՝

2022 – Կաննի կինոփառատոնի դափնեկիրները

2023 – Ֆրանսիական կինոյի դասականներ

2024 – Ֆրանսիական «նոր ալիք» (1960-2010 թթ.)

2025 – Ռոբեր Բրետոնի հետահայաց ծրագիր և 5 դասական ֆիլմ

2026 – Համր կինո և դրա արձագանքներն արդի ֆրանսիական ֆիլմերում

2023-ին լույս է տեսել Սինե-ակումբ 2022-ի կատալոգը:

Սույն գրքույկն ամփոփում է ակումբի՝ 2023 թ. գործունեությունը: Այն ներառում է տարվա ընթացքում ցուցադրված բոլոր ֆիլմերի ամբողջական ֆիլմոգրաֆիական տեղեկագիրը, յուրաքանչյուր ֆիլմի կարճ գրախոսություն, ինչպես նաև տեքստերը պատկերազարդող հարուստ պատկերային նյութ:

10 դեկտեմբերի, 2025 թ.



Ցանկ

ԺԱՆ ՎԻԳՈ	6
ՌՈՔԵՐ ԲՐԵՍՈՆ	15
ԺԱՆ-ՊԻԵՐ ՄԵԼՎԻԼ	23
ԺԱՆ ՌՈԻՇ	28
ՄԻԱ ՀԱՆՍԵՆ-ԼՅՈՎԵ	33
ԼՈՒԻ ՄԱԼ	39
ԿԼԵՐ ԴԸՆԻ	46
ՔՐԻՍ ՄԱՐԿԵՐ	53
ԺԱՆ ՌԵՆՈԻԱՐ	59
ԱՆՐԻ-ԺՈՐժ ԿԼՈՒԶՈ	66
ԻՎ ՌՈՔԵՐ	73
ՄԱՐՍԵԼ ԿԱՐՆԵ	79
ՆԻԿՈԼԱ ՖԻԼԻԲԵՐ	85



ԺԱՆ ՎԻԳՈ

1905 թվականին լրագրող և անարխիստ Միգել Ալմերեյդայի ընտանիքում ծնված Ժան Վիգոն պոետական ռեալիզմ կինոռեժիսորության հայրն է համարվում և կինոյի պատմության ամենահամակրելի կերպարներից է: Ծնողների քաղաքական գործունեության պատճառով հաճախ դաստիարակվում էր բարեկամների մոտ կամ գիշերօթիկ դպրոցներում «Ժան Սալե» կեղծանվան տակ: Մանկուց առանձնանում էր վատառողջությամբ: 1928 թվականին եղել է կինոօպերատոր Լեոն-Անրի Բյուրելի օգնականը: Բարեկամներից ստանալով 100 հազար ֆրանկ ժառանգություն՝ կինոխցիկ է գնել և արդեն 1930 թվականին նկարահանել առաջին ֆիլմը՝ «Նիսի առթիվ» պոետական կարճամետրաժը: Հենվելով գիշերօթիկ դպրոցներում իր փորձառության վրա՝ 1933-ին նկարահանել է «Չրո՝ վարքի համար» կարճամետրաժ խաղարկային ֆիլմը, որն արգելվել է ֆրանսիական գրաքննիչների կողմից: Իր առաջին ու միակ լիամետրաժ խաղարկային ֆիլմի՝ «Ատալանտա»-ի նկարահանումների ընթացքում Վիգոն արդեն ծանր հիվանդ էր տուբերկուլոզով, և մահացավ ֆիլմն ավարտելուց կարճ ժամանակ անց՝ 1934 թվականին, 29 տարեկանում: Նրա բոլոր ֆիլմերի օպերատորը Բորիս Կաուֆմանն էր՝ խորհրդային ակնառու կինոռեժիսոր Ջիգա Վերտովի հարազատ եղբայրը: Ֆրանսիական «նոր ալիքի» հսկաները՝ Գոդարը, Տրյուֆոն և այլք, Վիգոյին իրենց հոգևոր հայրն էին համարում:

ՆԻՍԻ ԱՌԹԻՎ

Ֆրանսիա, 1930,

25 թույն

Ռեժիսոր՝

Ժան Վիգո

Օպերատոր՝

Բորիս Կաուֆման

Արտադրող

ընկերություն՝

Pathé-Natan



ՏԱՐԻՍ՝

ՋՐԻ ԱՐՔԱՆ

Ֆրանսիա, 1931, 9 թույն

Ռեժիսոր՝ Ժան Վիգո

Օպերատոր՝ Բորիս Կաուֆման

Ցուցադրվել է 15.06.2023





ՋՐԴ՝ ՎԱՐՔԻ ՀԱՄԱՐ

Ֆրանսիա, 1933, 44 րոպե

Ռեժիսոր և սցենարի հեղինակ՝
Ժան Վիգո

Դերերում՝ Ժան Դաստե,
Ռոբեր լը Ֆլոն,
Դու Վերոն, Դելֆեն, Լենո Լարիվ
և ուրիշները

Պրոդյուսերներ՝ Ժակ-Լուի Նունեզ,
Ժան Վիգո

Օպերատոր՝ Բորիս Կաուֆման

Կոմպոզիտոր՝ Մորիս Ժոբեր

Արտադրող ընկերություն՝

Argui-Film/Franfilmdis



Ցուցադրվել է 15.06.2023



L'ATALANTE



ԱՏԱԼԱՆՏԱ

Ֆրանսիա, 1934, 85 րոպե

Ռեժիսոր՝ ժան Վիգո
Սցենարի հեղինակներ՝ ժան Վիգո,
 Ալբեր Բիերա, ժան Գինե
Դերերում՝ Դիտա Պարլո, ժան Դաստե,
 Միշել Սիմոն, Ժիլ Մարգարիտիս
 և ուրիշները
Պրոդյուսեր՝ ժակ-Լուի Նունեզ
Օպերատոր՝ Բորիս Կաուֆման
Կոմպոզիտոր՝ Մորիս Ժոքեր
Արտադրող ընկերություն՝
 Argui-Film/G.F.F.A
 (Gaumont-Franco Film-Aubert)

Ցուցադրվել է 07.03.2023



au fil de l'eau point de serments,

ce n'est que sur terre qu'on ment !

MICHEL SIMON et DITA PARLO

DANS
LE

CHALAND QUI PASSE

avec JEAN DASTÉ — Réalisation de JEAN VIGO
Scénario de JEAN GUINÉE — Musique de MAURICE JAUBERT

Et au cours du film la célèbre mélodie de C. BIXIO "LE CHALAND QUI PASSE"

GFFA

Enregistrement
RADIO-CINEMA



Գրել Ժան Վիգոյի մասին նշանակում է փորձել բացահայտել կինոարվեստի ալգորիթմը:

Պատանի դիլետանտը, որ դեռ վաղ տարիքից ըմբռնել ու զգացել էր կինոյի բուն էությունը՝ որպես տեսողական մտածողության յուրահատուկ ձև, շտապում էր ինքնարտահայտվել, ամրագրել իր եզակի և անկրկնելի աշխարհընկալումը տեսողական կերպարների միջոցով: Շտապում էր: Ժամանակ չունեի սովորելու, վարպետությունը հղկելու, որովհետև հստակ գիտեր, որ իրեն քիչ ժամանակ է տրված:

Նրան անվանում են պոետ, իսկ նրա ֆիլմերը՝ «պոետիկ», նրան համեմատում են Նովալիսի և Ռեմբոյի հետ: Իհարկե, դրանք փոխաբերություններ են, որ ցայսօր շնորհում են նրանց, ովքեր հրաժարվելով գծային պատումից, պատմողականությունից ու նկարագրականությունից՝ մտածում և արտահայտվում են ոչ թե նշան-հասկացություններով, այլ տեսողական կերպարներով:

Մյուս կողմից, այդ փոխաբերությունը լիովին տեղին է, եթե մտաբերենք, որ պոեզիան ինքը (ինչպես և ողջ գեղարվեստական գրականությունը) ոչ այլ ինչ է, քան բառի մեջ հաղթահարված նշանի միանշանակություն և հասկացության վերացականություն, այսինքն՝ վերափոխում բառ-կերպարի: Այդպես են հասնում բառի կոնկրետ-զգայական ընկալմանը և դրանով իսկ՝ տեքստի տեղեկատվական անսպառնալիքային:

Ժան Վիգոն հասցրել է նկարահանել ընդամենը երեք կարճամետրաժ և մեկ լիամետրաժ ֆիլմ:

1930 թվականին, ստանալով համեստ ժառանգություն, Վիգոն գնում է կինո-լսցիկ և սկսում իր առաջին ֆիլմի նկարահանումները: Ֆիլմն այն քաղաքի մասին էր, որտեղ բնակություն էր հաստատել առողջական խնդիրների պատճառով, և կոչվում էր՝ «Նիսի առթիվ»: Այդ ֆիլմը հնարավոր չէ պատմել, նույնիսկ մոնտաժային թերթիկներն ի գործու չեն փոխանցելու դրա բովանդակությունը: Քաղաքը՝ ընդհանուր և խոշոր պլաններով, տարբեր խավերի մարդկանց խմբակային և անհատական դիմանկարները, մի խոսքով՝ քաղաքը, որին հանկարծակիի է բերել կինոաչքը:

Ձիգա Վերտով: Առաջին անունն է, որ գալիս է մտքիդ: Գիտենք, որ Վիգոյի բոլոր ֆիլմերի օպերատորը Բորիս Կաուֆմանն էր՝ Ձիգա Վերտովի հարազատ եղբայրը: Սակայն թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի պարագայում առաջ եկած հույզերի, զգացումների և մտքերի բնույթը միանգամայն տարբեր է: Վերտովի կինոաչքը որսորդի աչք է, որը փնտրում է, նայում, որսում: Վիգոյի լսցիկը հանդարտ է. այն չի վազվզում փողոցներով՝ խայծի որոնումներում: Այն դիտում է, տեսնում, տոգորվում տեսածով և դրոշմում: Առաջին դեպքում կադրը գործում է որպես նշան, երկրորդում՝ որպես պատկեր:

Վիգոյի չորս ֆիլմերն էլ տարբերվում են իրարից թե՛ ժանրով, թե՛ թեմատիկայով, թե՛ ոճով և թե՛ ֆակտուրայով: Եվ իսկապես, ինչ ընդհանրություն կա «Նիսի առթիվ» և «Ջրո՝ վարքի համար» ֆիլմերի միջև: Առաջինը նայելիս հիշում ես Վերտովին, իսկ երկրորդը նայելիս ակամայից մտքիդ են գալիս Ֆելիքսի «Ամարկորդ» և Տրյուֆոյի «400 հարված» ֆիլմերի կադրերը, որոնք ավելի ուշ են ստեղծվել:

Երկու ֆիլմում էլ շատ են «բացասական հերոսները»՝ խաբերա ստահակներ, անպիտան մարդիկ: «Նիսի առթիվ» ֆիլմում վխտում են տաղտկալից, իմաստագուրկ դեմքերով մարդիկ, որոնք թրև են գալիս Նիցցայի առափով: «Ջրո՝ վարքի համար» ֆիլմում պատկերն ավելի վատ է, այստեղ արդեն անուղղելի ստահակներ են՝ աճող սերնդի ուսուցիչների և դաստիարակների դերում:

Կարելի է, անշուշտ, այդպես դատել, եթե նայում ես ֆիլմն աչքերով, բայց տեսնում՝ բանականությամբ (որսում ես տեսողական կերպարը և վերածում բառի, այսինքն՝ նշանի, որը նախ՝ ընկալում, ապա վերահսկում



է բանականությունը): Այդ դեպքում՝ բնույթով բարի, մարդկանց հանդեպ կարեկցանքով լի այս ֆիլմը վերածվում է չարերի ու բարիների բաժանված, անտագոնիստական և անհաշտ հանրույթի: Վերածվում է ֆիլմի, որը կոչ է ընդվզման, գործող հասարակարգի տապալման: Հենց այդպես էլ այն ընկալեց ֆրանսիական գրաքննությունը՝ արգելելով ֆիլմը:

Սակայն եթե Վիգոյի ֆիլմերին տանք անկողմնակալ գնահատական՝ առաջնորդվելով նրանով, թե ինչ է պատկերել և ինչպես, ապա չենք կարող չհամաձայնել, որ նրա բոլոր «չար հերոսները» թույլ, անպաշտպան մարդիկ են, որոնք ավելի շուտ ծիծաղելի են, քան սարսափելի, և նրանց հասանելիքը ոչ թե պատիժն է, այլ կարեկցանքն ու գթասրտությունը: Նրանք մեր մի մասնիկն են, որովհետև բոլորս էլ այս կամ այն կերպ կրում ենք մեր մեջ նրանց բոլոր արատները: Այդպիսին է ֆիլմի տեսագգայական ընկալման արդյունքը՝ ի տարբերություն դատողականի:

Գուցե հենց դա է արվեստի դաստիարակչական առաքելությունը: Եթե մարդուն երբեմն դուր չի գալիս սեփական արտացոլանքը հայելու մեջ, ապա միայն այն պատճառով, որ իր մասին ավելի բարձր կարծիք ունի, քան հայելին է արտացոլում: Հայելին մեզ չի սովորեցնում: Իսկ արվեստի հայելում մենք միջնորդավորված մեզ ենք տեսնում:

Իրականում, առողջ դատողության տեսանկյունից՝ Վիգոյի ֆիլմերում ոչ մի դրական կերպար չկա: Բոլորը կան անուղղելի ստահակներ են, կան հիմարներ, կան անհատականությունից զուրկ պարզամիտներ: Այդուհանդերձ, համակրելի են մեր աչքին: Մենք նրանց չենք արհամարհում, մեծահոգաբար ներում ենք մեղքերը՝ իբրև անխուսափելի մասնկական չարանհիություններ: Հենց այդ պարադոքսի մեջ է ժան Վիգոյի ողջ հմայքը և հոգևորության բարձրագույն դրսևորումը:

Վիգոյի ֆիլմերից միայն մեկում է օբյեկտիվի կենտրոնում հայտնվում ոչ թե մարդկային անհատականություն, այլ՝ գաղափար: Այդ իսկ պատճառով «Տարիս» ջրի արքան» ֆիլմն իր ոճով զուգորդվում է կինոավանգարդի գեղագիտության, ինչպես նաև Լենի Ռիֆենշթալի «Օլիմպիա» ֆիլմի հետ: Այդ փոքրիկ, ինը թուպեանոց ժապավենով Վիգոն ստեղծում է մարդկային մարմնի ուժն ու գեղեցկությունը մարմնավորող շլացուցիչ կադապար:

«Ատալանտան» ժան Վիգոյի կարապի երգն է: Մոխրագույնի բոլոր երանգներով կատարված սև ու սպիտակ այդ ջրանկարն ասես շղարշով պարուրում է երիտասարդ ամուսինների պարզունակ պատմությունը՝ արժանի դարձնելով մեր ուշադրությանը, ըմբռնմանը և կարեկցանքին:

Սցենարը կարդալուց հետո Վիգոն դառնում է սցենարիստին և ասում. «Ո՞նց եմ էս հիմարությունը նկարելու»: Նա երկար պայքարում է առաջարկված սյուժեի դեմ: Մարդկայնացնելով իր կերպարներին, Աստծու պես նրանց շունչ տալով՝ նա ֆաբուլայի նշանները փոխակերպում է կերպարների, որոնք նոր պատմություն են հյուսում: Նրա հերոսները գնալով ավելի հարագատ ու գրավիչ են դառնում մեզ համար՝ հետին պլան մղելով նախնական սյուժեն: Արդյունքում՝ ֆիլմը դիտելիս մենք լիարժեք ապրումակցում ենք հերոսներին՝ առանց ուշադրություն դարձնելու նրանց արարքներին և մեր առջև ծավալվող պատմությանը: Նույնիսկ հորեղբայր ժյուլը՝ այդ թունդ սրիկան, վերածվում է համակրելի յուրաքանչյուր կերպարի:

Ո՞րն է ժան Վիգոյի գաղտնիքը:

Նա սիրում է իր բոլոր կերպարներին՝ չնայած ամենայն սթափությանը տեսնում է նրանց ուղն ու ծուծը:

Գարեգին Զարդյան

28.01.24



ՌՈՐԵՐ ԲՐԵՍՈՆ

Ռոբեր Բրեսոնը (1901-1999) բազմաթիվ կինոուղղությունների ժամանակակիցն է եղել, սակայն երբեք չի հարել դրանցից ոչ մեկին, այլ միշտ անշեղորեն որոնել է սեփական ոճն ու արտահայտչականությունը: Առաջին կարճամետրաժը՝ «Հանրային գործերը», նկարահանել է 1934 թվականին: Երկրորդ աշխարհամարտի տարիներին մոտ մեկ տարի ռազմագերի է եղել Գերմանիայում, ինչը խորապես ազդել է նրա կինոգործունեության և մասնավորապես 1956 թվականին թողարկված «Մահվան դատապարտվածը փախչում է կամ Ոգին շնչում է որտեղ կուզի» ֆիլմի վրա: Էկրանային ճշմարտացիության հասնելու համար վաղ 1950-ականներից սկսել է մշակել իր ուրույն ոճը, որի ամենաճանաչելի հատկանիշներից են դերասանների օտարված խաղն ու ավելորդ մանրուքներից հրաժարումը: Առայսօր Բրեսոնի ֆիլմերից շատերը՝ «Մահվան դատապարտվածը փախչում է», «Գյուղական քահանայի օրագիրը» (1951), «Գրպանահատը» (1959), «Պատահաբար Բալթագարը» (1966), «Մուշետը» (1967), «Լանսելոտ Լճեցին» (1974) և այլն, հայտնվում են բոլոր ժամանակների լավագույն կինոնկարների ցանկերում:



ՊԱՏԱՀԱՐԱՐ ԲԱԼԺԱԶԱՐ

Ֆրանսիա/Շվեդիա, 1966, 95 րոպե

Ռեժիսոր և սցենարի հեղինակ՝

Ռոբեր Բրենոն

Դերերում՝ Ան Կյազեմսկի,

Ուոլթեր Գրին,

Ֆրանսուա Լաֆարժ,

Ժան-Կլոդ ժիլբեր

և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝ Մագ Մոդար

Օպերատոր՝ Գիսլեն Կլոկե

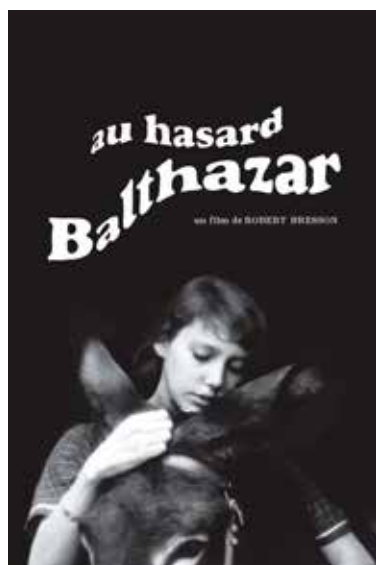
Կոմպոզիտոր՝ Ժան Վիներ

Արտադրող ընկերություն՝

Argos Film/Athos Films/Parc Film/

Svensk Filmindustri (SF)

AB/Svenska Filminstitutet (SFI)



Ցուցադրվել է 28.03.2023

ՀԱՆՍԵԼՈՏ
ԼՃԵՑԻ

Ֆրանսիա/
Իտալիա, 1974,
88 րոպե

**Ռեժիսոր և
սցենարի
հեղինակ՝**

Ռոբեր Բրեսոն

Դերերում՝

Լյուկ Սայմոն,
Լաուրա Դյուկ
Կոնդոմինաս,
Յոմբեր Բալսան,
Վլադիմիր
Անտուլեկ-Օրեսկ
և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝

Ալեն Կոիֆե,
Ժան-Պիեռ Ռասամ,
Ֆրանսուա Ռոչաս

Օպերատոր՝

Պասկուալինո
Դե Սանտիս

Կոմպոզիտոր՝

Ֆիլիպ Սարդ

Արտադրող

ընկերություն՝

Gerico Sound/
Laser Productions/
Mara Films/
Office de
Radiodiffusion
Télévision Française
(ORTF)

Ցուցադրվել է 18.07.2023

ALFREDO BINI presenta

LANCILOTO E GINEVRA

(lancelot du lac)



un film di ROBERT BRESSON

con LUC SIMON lancillotto • LAURA DUKE CONDOMINAS ginevra

direttore della fotografia PASQUALINO DE SANTIS

una coproduzione italo-francese realizzata da JEAN-PIERRE RASSAM e FRANÇOIS ROCHAS
per: MARA FILM, LASER PRODUCTION - O.R.T.F. - PARKIN - GERICO SOUND - ROMA
A COLORI

CONTRIBUZIONI



Prodotto in Italia - By SCOTTI TO GMA/ICA - Roma

ITALIA DISTRIBUZIONE ITALIANA 1974



ՊՍՏԱՀԱՐԱՐ ԲԱԼԹԱՀԱՐ

Եթե երիտասարդ ժան Վիգոն իր պոետիկ կինոն ստեղծում էր հանպատրաստից, ներշնչմամբ, և շտապում էր ինքնարտահայտվել «նկարահանված» տեսակերպարների միջոցով՝ չհասցնելով լիովին գիտակցել սեփական մեթոդը և արդեն իսկ գիտակցված կյանքի կոչել այն, ապա Բրեսոնը, ընդհակառակը, անշտապ և մանրակրկիտ կերտում էր կինոտեքստի կառուցման իր համակարգը՝ տեսականորեն հիմնավորելով և ձևակերպելով իր կինոլեզվի յուրահատկությունները:

Բրեսոնի համար կինեմատոգրաֆիան «գիր» է «նկարահանված իրականության» պատառիկներով՝ ի տարբերություն կինոյի (cinema), որը գերի է գրականությանը, թատրոնին, կերպարվեստին և երաժշտությանը (սինթետիկ արվեստ):

«Պատահաբար Բալթագարը» համարվում է համաշխարհային կինոյի ամենաերևելի գործերից մեկը: Այն նման չէ ուրիշ ոչնչին և ոչ մեկին՝ ճիշտ այնպես, ինչպես օրինակ՝ Չապլինի «Մեծ քաղաքի լույսերը»: Բայց ինչո՞ւ ֆիլմի վերնագիրը պարզապես «Բալթագար» չէ: Ինչո՞ւ «պատահաբար»: Այս ֆիլմի վերաբերյալ ես բազում գրախոսություններ եմ ընթերցել, որտեղ որոշակի համոզականությամբ նկարագրվում են ճակատագրի բերումով մի ձեռքից մյուսն անցնող Բալթագարի դեգերումները, քննության



և վերլուծության է ենթարկվում նրա կերպարը՝ որպես խորհրդանիշ և այլաբանություն, որոնք արտահայտում են ֆիլմի գաղափարը և կազմում բովանդակությունը:

Դա, անշուշտ, այդպես չէ: Ամենից առաջ այն պատճառով, որ նման մոտեցումը հակասում է հենց Բրեսոնի համակարգին:

Եթե ինձ հարցնեն, թե ինչի մասին է ֆիլմը, ինչ էլ պատասխանեմ, սխալ կլինի: Քանի որ հարցադրումն ինքնին բխում է «սինեմայի» գրաթատերական փորձառությունից և լիովին անտեսում է Բրեսոնի կինեմատոգրաֆիական «գրային» համակարգը: Եթե ֆիլմը դիտենք խոշորացույցով, ապա պարզ կդառնա, որ պատմողական տրամաբանության տեսանկյունից՝ ոչ մի մոնտաժային հատված պայմանավորված չէ նախորդով: Բայց միևնույն ժամանակ, հուզական ներգործության և ընկալման տեսանկյունից՝ դա ոչ մի խնդիր չի առաջացնում: Ֆիլմը դիտվում է նույն լարվածությամբ, ինչ դրամատուրգիայի տեսանկյունից ճիշտ կառուցված ցանկացած լավ ֆիլմ: Մեր առջև ռեալական տեսանկյունից կոռ և ամբողջական կինոտեքստ է՝ զերծ էկլեկտիկության որևէ նշույլից: Սակայն այդ ամբողջականությունն արդյունք է ոչ թե սյուժետա-պատումային միասնության, այլ կադրի ֆակտուրայի համասեռության, դրանում հերոսների և կերպարների գոյության



չափազանց յուրահատուկ եղանակի, տեսախցիկի հանգիստ, առանց ավելորդ վազվզուքի և հնարքների, ուշադիր և խորաթափանց հայացքի և ֆիլմն ամբողջությամբ համակող անկրկնելի ռիթմային պատկերի: Այդպիսով, մոնտաժային առանձին հատվածները, սյուժետային առումով փոխկապակցված չլինելով, միևնույն աշխարհի պատառիկներն են դառնում: Աշխարհ, որն ունի իր յուրահատուկ կյանքը՝ եզակի և անօրինակ: Եվ կյանքն այդ զբաղեցնում է իր արժանի տեղը կյանքերի անվերջ բազմազանությունից հյուսված մեր գիտակցության մեջ: Այն ունի իր գույնը, հոտը, թախիծն ու տառապանքը: Մենք խորապես կարեկցում և ապրումակցում ենք դրան: Անհնար է մոռանալ այն մարդկանց, որոնց հետ ծանոթացնում է Բրետտը: Նրանց ժուժկալ շարժումներն ու խոսքերը, հայացքն ու քայլվածքն այնքան տարբեր են այն ամենից, ինչ շրջապատում է մեզ իրական կյանքում և կինոյում, այնքան իրական են, իսկական և ճշմարիտ, որ մեկ անգամ նրանց հանդիպելուց հետո անհնար է կողքով անցնել և մոռանալ, նրանք շարունակում են ապրել և պատմել իրենց պատմությունները ֆիլմի սահմաններից անդին:

Այդ իսկ պատճառով բուն ֆիլմը ոչ մի բանի մասին է: Այն ամենը, ինչ մի որևէ բանի մասին է, ձևավորվում է էկրանից դուրս՝ մեր գիտակցության



ԼԱՆՍԵԼՈՏ ԼՃԵՑԻ

մեջ: Իսկ ֆիլմի մեջ մարդիկ քայլում են, ինչ-որ բան անում, խոսում, ապրում, բայց ամեն ինչում անավարտություն կա, խոսքը կիսատ է մնում, ճանապարհը՝ նույնպես, ոչ մի բան չի հասնում իր տրամաբանական եզրին: Ասես մի չար ճակատագիր է ծանրացել այդ աշխարհի վրա՝ իր լիակատար դժբախտ մարդկանցով:

Ֆիլմում ոչ մի դրական կերպար չկա, բոլորն ի սկզբանե անիծված են: Նույնիսկ Բալթագարի պես անմեղ արարածն է զոհ դառնում՝ ծառայելով ստոր ու անպատկառ հանցագործներին: Անելանելիության զգացումը, որով ներծծված է այն աշխարհը, ուր տանում է մեզ Բրեստը, ստիպում է հանդիսատեսին քայլեր ձեռնարկել, ինչ-որ բան անել՝ փլատակների տակից դուրս գալու, անեծքը հեռացնելու և լույսին հասնելու համար:

Համոզված եմ՝ անկողմնակալ հանդիսատեսը, որն ընդունել է Բրեստնի առաջարկած համակարգը, կգտնի դեպի լույսը տանող ճանապարհը: Եվ հենց դա է Բրեստնի կինոարվեստի բարոյական արժեքը:

Եթե «Բալթագարի» աշխարհի վրա կախված անեծքը հստակ նշագծված չէ, և հանդիսատեսն ինքը պետք է բացահայտի այն՝ փլատակի տակից դուրս գալու համար, ապա «Լանսելոտ Լճեցի» ֆիլմի աշխարհը պատած ճակատագրական անեծքի բանալին դրված է մակերևույթին: Իհարկե,

տուկ այն պարագայում, եթե տարվեք գրական ընթերցանության ճանապարհով գնալու գայթակղությամբ և անուշադրության մատնեք այն բովանդակությունը, որը, ինչպես և «Բալթագարուն», ընկած է բրետոնյան «գրի» հիմքում:

Թվում է, թե սա ֆիլմ է զգացմունքի և պարտականության միջև պայքարի մասին, որտեղ սիրո և ասպետական պատվի դաժան գոտեմարտում, երկաթե զենք ու զրահի անվերջ շառաչի (սովորական դարձած երաժշտության փոխարեն)՝ ներքո արյուն է հեղվում և գլուխներ են թռչում: Ֆիլմի հերոսը՝ Լանսելոտը, որն արտաքուստ ամուր է իր համոզմունքներում, վճռական և կամային՝ իր գործողություններում, վանդակված կապկի պես ներքուստ տարուբերվում է երկու բևեռների միջև:

Վերջում զոհվում է: Վեճը մնում է չլուծված: Մնում է հեղված արյան դառը համր: Եվ հենց այդ համր պետք է հուշի հանդիսատեսին, թե որտեղ է թաքնված ճակատագրական անեծքի բանալին:

– «Ա՛յ քեզ անհեթեթություն»,– լսում եմ ինչ–որ մեկի ձայնը: – «Ես կինո եմ գալիս՝ ինչ–որ բան իմանալու, սովորելու կամ պարզապես հանգստանալու, աշխատանքից և առօրյա հոգսերից կտրվելու համար, իսկ ինձ առաջարկում են հանելուկներ գուշակել և ինչ–որ բանալիներ փնտրել: Վճարել եմ, ուրեմն բարի եղիր՝ ձեռքս տո՛ւր բանալին»:

Հարցն էլ հենց դա է, այ միամիտ, որ «ձեռքդ տված բանալին» ոչ մի դուռ չի բացելու: Չէ՛ որ դռները, որոնց մասին խոսում ենք, կարող ես միայն քո կռած բանալիով բացել: Դու պետք է հենց քո միջով հասնես այդ բանալուն: Իսկ Բրետոնը պարզապես հուշում է, մտորումներիդ ճիշտ հունով է տանում: Դա է մեծ արվեստագետների ողջ էությունը և առաքելությունը: Իսկ բանալիներն անհրաժեշտ են, որպեսզի «գործերդ ու հոգսերդ», այսինքն՝ հենց կյանքդ, քեզ համար բեռ չդառնա, և կարիք չլինի դրանից, այսինքն՝ սեփական կյանքից փախչելու և հանգստանալու: Հանգստանալու ժամանակ դեռ կունենաս: Այդ հաճույքից դեռ ոչ ոք չի զրկվել: Իսկ առայժմ ապրիր կյանքիդ ամեն րոպեն, աշխատիր ու հոգ տար ոչ թե ծանրությամբ, այլ հաճույքով: Իսկ այդ հարցում քեզ կօգնի Բրետոնը: Դա է նրա գործը:

Գարեգին Զաքյան

05.02.2024



ԺԱՆ-ՊԻԵՐ ՄԵԼՎԻԼ

1917 թվականին ծնված Ժան-Պիեռ Մելվիլը (իսկական ազգանունը՝ Գրյում-բախ) քրեական ժանրի ֆիլմերի ռահվիրաներից է համարվում, ով մշտապես հաջողության էր հասնում թե՛ հանդիսատեսի, թե՛ իր գործընկերների շրջանում: 1940 թվականին նա ֆրանսիական բանակի զինվոր էր, որին Էվակուացրին Դյունկերկից: Մելվիլը դարձավ ֆրանսիական Դիմադրության մարտիկ, այնուհետ միացյալ ամերիկյան-բրիտանական զորախմբի կազմում մասնակցեց Իտալիայում Սոնտե Կասինոյի արյունալի ճակատամարտին: Առաջին ֆիլմը՝ «Ծովի լուռությունը», թողարկել է 1949 թվականին՝ սեփական միջոցներով՝ ի վերջո դառնալով կինոյի պատմության առաջին հաջողակ անկախ կինոգործիչներից: 1950-ականներին մեծ համբավ ձեռք բերեց Նուար ժանրի ոճային թրիլերների համար՝ դառնալով «նոր ալիքի» ռեժիսորների կողմից ամենահարգված ֆրանսիացի կինոգործիչներից: Ժան-Լյուկ Գոդարն իր ամենաառաջին՝ «Շնչահեղձ» (1960) ֆիլմի փոքրիկ դերերից մեկում հենց Մելվիլին է նկարահանել: Առավել հայտնի է այսօր 1960-ականների վերջում ստեղծված «Սամուրայ» (1967), «Ստվերների բանակը» (1969) և «Կարմիր օդակը» (1970) ֆիլմերի համար: Մահացել է 1973 թվականին:



ՄՏՎԵՐՆԵՐԻ ԲԱՆԱԿԸ

Ֆրանսիա/Իտալիա, 1969,
145 րոպե

Ռեժիսոր՝ Ժան-Պիեռ Մելվիլ
Սցենարի հեղինակներ՝
 Ժան-Պիեռ Մելվիլ,
 Ժոզեֆ Կեսել
Դերերում՝ Լինո Վենտուրա,
 Պոլ Մյորիս, Ժան-Պիեռ Կասել,
 Սիմոն Սիկյորե,
 Կլոդ Ման և ուրիշները
Պրոդյուսեր՝ Ժակ Դորֆման
Օպերատոր՝ Պիեռ Լոմ,
 Վալթեր Վոթից
Կոմպոզիտոր՝
 Էրիկ Ղեմարսան
Արտադրող
ընկերություններ՝
 Fono Roma/Les Films Corona

Ցուցադրվել է 11.04.2023





Ժան-Պիեռ Մելվիլի «Սովերների բանակն» ապտակ է հերոսության մասին մեր բոլոր պատկերացումներին. դառը պատում առ այն, թե ինչպես անգամ պայքարելով բարու համար՝ ականա չարի մի մասն ենք դառնում:

1969 թվականին թողարկված այս ֆիլմում 1940-ականների սկիզբն է, և Ֆրանսիան ջախջախված է: Ֆիլիպ Ժերբյեն ու նրա ընկերները գիտակցում են, որ բազում ֆրանսիացիների համար կյանքը շարունակվում է, սակայն իրենք լրիվ այլ ճակատագիր են ընտրել: Զարմանալի չէ, որ երկրորդ աշխարհամարտի տարիներին ֆրանսիական Դիմադրության մասին պատմող հենց այս ֆիլմն է դարձել Մելվիլի կարիերայի գագաթնակետը. ռեժիսորը սեփական մաշկի վրա է զգացել այն, ինչ վերապրում են գլխավոր հերոսը՝ Լիոն Վենտուրայի մարմնավորած Ժերբյեն, և նրա ղեկավարած դիմադրության բջջի անդամները, որոնք, ջանալով նպաստել Ֆրանսիայի ազատագրմանը, ամեն օր և ամեն ժամ վտանգում են կյանքն ու ծանր որոշումներ կայացնում՝ խոր թիկունքում իրականացնելով դիվերսիոն գործողություններ: Ինքը՝ Մելվիլը, ֆրանսիական բանակի զինվոր էր 1940 թվականին, երբ նացիստները գրավեցին Ֆրանսիան: Հենց Դիմադրության մարտիկ դառնալուց հետո է ապագա ռեժիսորը, որի իսկական ազգանունը Գրյումբալս էր, ընդունել «Մելվիլ» կեղծանունը՝ ի պատիվ իր սիրելի ամերիկացի գրողի:



Թեպետ ի հակառակ Մելվիլի՝ ֆիլմի հերոսներն ակտիվ մարտական գործողությունների չեն մասնակցում, Ժերբյեն ու Նրա ընկերները գոյատևում են մոտալուտ մահվան մշտառկա վախով: Ողջ ֆիլմն այնքան անշտապ է ծավալվում՝ հաճախ «ականջ ծակող» լռության մեջ, որ թվում է, թե շրջակա դժգոյն իրականությունը բառացիորեն բեռ է հերոսների ուսերին՝ ասես անգամ օդն է Նրանց գետնին գամում: Ի տարբերություն զինվորի, ով գոնե մարտերի արանքում կարող է գեթ մի պահ շունչ քաշել, իրենք հանգիստ թույլ չունեն. չէ՛ որ անգամ յուրայինը կարող է կոլաբորացիոնիստ լինել: Եվ այս պայմաններում՝ ինչպես դա լինում է ֆիլմում, երկու եղբայր կարող են պարբերաբար ընթրել, բայց այդպես էլ մինչև մահ չիմանալ, որ երկուսն էլ միևնույն բջջի մարտիկներ էին:

Այս ճնշող հոգեվիճակը հավաստիորեն արտահայտելու մղումն է պատճառը, որ սաբոտաժներին նախապատրաստումը շատ թռուցիկ է ցուցադրվում, իսկ ֆիլմի առանցքում է հայտնվում, օրինակ, այն, թե ոնց են հերոսները սառնասրտորեն քննարկում՝ ինչպես սպանել դավաճանին՝ վերջինիս ներկայությամբ, և չնայած երկմտանքին՝ հաստատական ի կատար են ածում վճիռը, կամ էլ այն հոգեցունց պահը, երբ կալանավորված Ժերբյեն, որի միտքն ուղղակի եռում է, դանդաղ անցնում է բանտի միջանքով դեպի փակ հրաձգարան, որտեղ արդեն նացիստները պիտի ի կատար ածեն իրենց սեփական վճիռը: Կոմպոզիտոր Էրիկ



Դեմարսանի երաժշտությունը նուրբ ողբերգական երանգ է հաղորդում այս ամենին:

Չկա պաթոս, չկա հերոսացում. կա մարդ, և կա գաղափար, որին նա, վախ՛ն ու համոզմունքը սրտում, ծառայում է: Եվ հանուն այդ գաղափարի՝ մարդը, երբեմն անգիտակցաբար, իսկ ֆիլմի վերջում՝ ավելի, քան գիտակցաբար, հատում է բարու և չարի եզերքը՝ թաթախելով հոգին նրա մեջ, ինչի դեմ պայքարում է, քանի որ պայքարը, ըստ նրա, այլընտրանք չի թողնում:

Երբ ֆիլմն էկրան բարձրացավ, 1968-ի մայիսի կրքերը Ֆրանսիայում դեռ չէին սառել, և Մելվիլին քննադատում էին Շառլ դը Գոլին ու նրա դեկավարած շարժումն անհարկի փառաբանելու համար: Այսօր էլ լրիվ հակառակ կարծիքը կա, այն է, թե՛ սրբապղծություն է Դիմադրության հերոսներին այսպես ներկայացնելը: Վերացարկվելով այդ երկու բևեռներից՝ թերևս սխալ չի լինի ասել, որ Մելվիլն ամենաանկեղծ ձևն է ընտրել իր ասելիքը տեղ հասցնելու համար. հնարավորություն տալով հանդիսատեսին վերապրել ու յուրացնել այն իրապես ահռելի զոհողությունը, որին գնում են հերոսները՝ հոգու պղտորումը հանուն գաղափարի, Մելվիլն ասես բարոյապես պարտավորեցնում է դիտողին անել ամեն բան, որպեսզի նման իրավիճակներ, որոնք նման զոհողություններ կպահանջեն, այլևս երբեք չստեղծվեն:

Արթուր Վարդիկյան

02.05.2024



ԺԱՆ ՌՈՒՇ

1917 թվականին ծնված Ժան Ռուշը ֆրանսիացի կինոռեժիսոր էր և մարդաբան, ով «սինեմա վերիտե»-ի («իրական կինոյի») և ազգագրական կինոյի հիմնադիրներից է համարվում: Անդրանիկ ֆիլմը թողարկելով 1947-ին՝ Ռուշն իր 60-ամյա գործունեության ընթացքում հասցրել է ստեղծել շուրջ 120 կինոնկար՝ հիմնականում կարճամետրաժ: Ստեղծագործական կյանքի մեկնարկին յուրահատուկ մտերմություն է զգացել իր և Աֆրիկայի միջև՝ ֆիլմերից շատերում պատկերելով և ուսումնասիրելով մայրցամաքի ավանդույթներն ու ծեսերը, հաճախ դեմ գնալով հետգաղութային քաղաքական կոռեկտուրյանը: Հենց Ռուշն է համարվում նաև Նիգերի կինոյի հիմնադիրը: Նրա առանցքային ֆիլմերից մեկը՝ «Ես՝ սևամորթ» (1958) առաջինն է կիրառել հետագայում Ժան-Լյուկ Գոդարի կողմից հանրայնացված «պատռված մոնտաժը»: Ֆրանսիական «Նոր ալիքի» ռեժիսորները Ռուշին յուրային էին համարում, իսկ Գոդարը մի առիթով նրա մասին գրել է. «Մարդու թանգարանի հետազոտական բաժնի ղեկավար. մի՞թե ավելի լավ սահմանում կա կինոռեժիսորի համար»: Ռուշը շարունակ ֆիլմեր էր նկարում թե՛ Աֆրիկայում, թե՛ Եվրոպայում ընդհուպ մինչև մահ 2004 թվականին Նիգերում ավտովթարի հետևանքով:



ԵՍ՝ ՍԵՎԱՄՈՐԹ

Ֆրանսիա, 1958, 73 րոպե

Ռեժիսոր և օպերատոր՝ Ժան Ռուշ
Դերերում՝ Ումարու Գանդա,
 Գամբի, Պետի Տուրե,
 Ալասան Մաիգա և ուրիշները
Պրոդյուսեր՝ Պիեռ Բոնսերժե
Մոնտաժող՝ Մարի-Ժոզեֆ Յոյոթ,
 Կատրին Դուրնոն
Կոմպոզիտոր՝ Յոզեֆ Յապի Դեգրե
Արտադրող ընկերություն՝
 Les Films de la Pléiade

Ցուցադրվել է 25.04.2023



Ժան Ռուշն իր ստեղծագործական ուղին սկսեց որպես ազգագրագետ: Ձգտելով հնարավորինս ճշգրիտ արձանագրել ուսումնասիրության օբյեկտը՝ նա հանգեց «վիզուալ մարդաբանությանը»: Թվում էր, թե կինեմատոգրաֆիան կատարյալ գործիք է իրականությունը վերարտադրելու համար: Սակայն գործնականում ճիշտ այնպես էր, ինչպես հորիզոնի պարագայում. որքան մոտենում ես կյանքի ճշմարտությանը, այնքան այն հեռանում է քեզնից:

Փիլիսոփայական քարի որոնումներում՝ ալքիմիկոսները ստեղծեցին քիմիան, դեպի Հնդկաստան ամենակարճ ճանապարհի որոնումներում՝ Կոլումբոսը հայտնագործեց Ամերիկան: Նույն կերպ, կինոճշմարտության որոնումներում՝ Ժան Ռուշը հանգեց կինոյի ճշմարտությանը, այն է՝ հեղինակային կինոյին: Այդ ուղին նա անցավ համառորեն ու երկար՝ լուծելով բազմաբնույթ խնդիրներ՝ տեխնիկական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, գեղագիտական, բարոյական: Նա յուրացրեց ու վերախմաստավորեց Ֆլաներտիի և Վերտովի ստեղծագործությունները, արմատապես վերանայեց «ճշմարիտի» նրանց պատկերացումները և հանգեց կինեմատոգրաֆիկ կերպարի ճշմարտությանը:

Լուսանկարչականությունը կինոյի սկզբնական մեղքն է: Այն մեզ խաբում է իր «ճշմարտացիությամբ», թեպետ բնավ այդպիսին չէ, թեկուզ այն պատ-



ճառով, որ, ըստ բնորոշման, միշտ «կադրավորում» է իրականությունը: Ուստի ճշմարտացի կարող է լինել ոչ թե այն, ինչ դուրս է հանում իրականության համատեքստից, այլ այն, թե ԻՆՉ է դուրս հանում: Այսինքն՝ հեղինակի տեսականը և իրականության լուսանկարչական կադապարի նրա գիտակցումը: «Ինձ համար ֆիլմ նկարահանել նշանակում է ստեղծել այն իմ աչքերով, ականջներով և մարմնով»:

Հենց այս որոնումների ճանապարհին է ժան Ռուշը ստեղծում կինոյի պատմության առանցքային ֆիլմերից մեկը: «Ես՝ սևամորթ» կինոնկարը կարելի է դիտարկել և վերլուծել տարբեր տեսանկյուններից՝ պատմական, քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական, մարդաբանական, ազգագրական, բարոյական: Կյանքի այդ բոլոր կողմերն իսկապես կան և բավականին ցցուն արտահայտված են ֆիլմում, բայց ոչ այն պատճառով, որ հեղինակը պատշաճ ուշադրություն է հատկացնում դրանցից յուրաքանչյուրին, այլ որովհետև նա ստեղծում է գեշտալտ՝ աշխարհի կինոպոետիկ պատկերը, որը, ինչպես և վայել է աշխարհին, կլանում է ամեն ինչ:

Ժան Ռուշի համար գոյություն չունեն սահմաններ գիտության և արվեստի, վավերագրական ու խաղարկային կինոյի, հեղինակի ու կատարողի միջև: Նա կինոճշմարտությունը գտնում է բարոյի և չարի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի սահմաններից անդին՝ պոետիկ կինոպատկերում:

«Ես՝ սևամորթ» ֆիլմում հերոսներն իրենք են որոշում՝ ինչպես և ում կերպարով ներկայանալ հանդիսատեսի առջև: Մենք չգիտենք՝ ճշմարտությունն է, թե՞ հորինվածք այն, ինչ տեսնում և լսում ենք էկրանից, բայց ճշմարիտ է այն, թե ինչպես և ինչ համատեքստում են հերոսները ներկայանում: Ինչպես երեխան է դրսևորում իրեն խաղի մեջ՝ ամբողջությամբ տրվելով դրան և նույնացնելով իրեն ստանձնած դերի հետ, այնպես էլ այս ֆիլմի հերոսներն են իրենց դրսևորում:

Այսպիսով, անցնելով կինոյի միջոցով կատարված ուսումնասիրություններից մինչև կինոհեղինակ դառնալու, իրականության՝ գաղափարանշանայինից մինչև պատկերավոր իմաստավորումը տալու երկար ուղին՝ ինչո՞վ է Ժան Ռուշը հարստացրել մեր գիտելիքն ու փորձը: Նրանով, որ կյանքի կոնկրետ ու մասնավոր իրողությունը վերածել է ընդհանրացված տիպարի: Ֆիլմում ցուցադրված նիգերիացի տղաները, իրենց կոնկրետության մեջ կոնկրետ լինելով հանդերձ, կենսակերպով, աշխարհայացքով ու բնավորությամբ խոշորանում են՝ հասնելով մոլորակային մասշտաբների: Պատանի թափթփուկների նույնական «ցեղախումբ» կարելի է հանդիպել ամենուր՝ Երևանում, Նյու Յորքում, Փարիզում կամ Դելիում:

Ժան-Լյուկ Գոդարը «Ես՝ սևամորթ» ֆիլմը «ֆրանսիական կինոճահճի մեջ նետված աղյուս» է անվանել:

«Նոր ալիքը» Ժան Ռուշին իր ավետարները հռչակեց:

1960 թվականին Ժան Ռուշն Էդգար Մորենի հետ նկարահանեց «Մի ամռան խրոնիկան»: Այդ ֆիլմի գեղագիտությունը, ոճը և արտադրության նոր մեթոդը (որոնց մասին ազդարարել էր Ռուշը դեռ «Ես՝ սևամորթ» ֆիլմում) նրանք անվանեցին «cinéma vérité»:

«Սինեմա վերիտե» ոճին բնորոշ հնարքներն են ուսից, առանց շտատիվի նկարահանումը, ազատ մոնտաժը, դիտարկման մեթոդների կիրառումը, բացօթյա նկարահանումները, իմպրովիզացիոն մեթոդը, իրականության ու հորինվածքի միջև սահմանի լողգումը: «Սինեմա վերիտեի» այդ բոլոր յուրահատկությունները դարձան «Նոր ալիքի» հիմքը, և դրանով իսկ՝ ժամանակակից կինոարվեստի անբաժանելի մասը:

Գարեգին Զարոյան

25.03.2024



ՄԻԱ ՀԱՆՍԵՆ-ԼՅՈՎԵ

1981 թվականին ծնված Միա Հանսեն-Լյովեն համալսարանում գերմաներեն և փիլիսոփայություն է ուսանել, սակայն շուտով հրապուրվել է արվեստով: 2000-ականների սկզբին հանդես է եկել որպես դերասանուհի Օլիվյե Ասայասի երկու ֆիլմում, այնուհետ՝ որպես կինոքննադատ 2003-2005 թթ. գրախոսություններ է հրապարակել հեղինակավոր «Կայե. դյու սինեմա» ամսագրում: Առաջին՝ «Ամեն ինչ ներված է» ֆիլմն Էկրաններ է բարձրացել 2007 թվականին և արժանացել լավագույն դեբյուտային կինոնկարներին տրվող Լուի Դեյուկի անվան մրցանակին: 2016-ին Բեռլինի միջազգային կինոփառատոնում Հանսեն-Լյովեն պարգևատրվել է լավագույն ռեժիսուրայի համար «Արծաթե արջ» մրցանակով «Գալիքը» ֆիլմի համար:

CHARLES CHALABERT PRÉSENTE

ISABELLE HUPPERT

L'AVE NIR

UN FILM DE

MIA HANSEN-LØVE

AVEC
ANDRÉ MARCON ROMAN KOLINKA EDITH SCOB



Silver Bear
66^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Best Director





ԳԱԼ ԻՔԸ

Ֆրանսիա/Գերմանիա, 2016, 102 րոպե

Ռեժիսոր և սցենարի հեղինակ՝

Միա Հանսեն-Լյովե

Դերերում՝ Իզաբել Յուպեր, Անդրե Մարկոն,

Ռոման Կոլինսկա,

Էդիթ Սքոբ և ուրիշները

Պրոդյուսերներ՝ Շառլ Ժիլիբեր, Ռեմի Բուրա,

Ֆաբիան Գասմիա,

Օլիվյե Պեր, Սելիա Սիմոնե

Օպերատոր՝ Դընի Լենուար

Արտադրող ընկերություններ՝

CG Cinéma, en association avec les

SOFICA Cinéma 10 et Cofinova 12

Ցուցադրվել է 02.05.2023



Միա Հանսեն-Լյովեի ստեղծագործությունները «կանանց կինո» են կոչում: Ինձ դուր է գալիս այդ սահմանումը՝ պայմանով, որ վերանանք բառի գենդերային բաղադրիչից և ընդունենք այն որպես կինեմատոգրաֆիական մտածողության յուրաքանչյուր մի ոճ սահմանող եզրույթ: Այդուամենայնիվ, եթե խոսում ենք կանանց կինոյի մասին, ապա կա նաև տղամարդկանց կինո: Իսկ ի՞նչ է դրանց հիմնական տարբերությունը: Եվս մեկ անգամ ընդգծենք, որ խոսքը վերաբերում է եզրույթների, որոնք սահմանում են մտածողության ձևն ու ոճը, այլ ոչ թե հեղինակի պատկանելությունը այս կամ այն սեռին:

Կյանքի իմաստը որոնելիս արական սկիզբը կառուցում է (կամ փնտրում է) աշխարհի իր սեփական մոդելը, որ դուրս է այն աշխարհի սահմաններից, որտեղ ապրում է, մինչդեռ իգական սկիզբն *խորասուզվում է* գոյություն ունեցող բնալ առօրյայի մեջ:

«Գալիքը» ֆիլմում Միա Հանսեն-Լյովեն իր պատմությունը պատմում է ոչ թե շարժվող պատկերների միջոցով, այլ այն ցույց է տալիս տեսանելիի մեջ առավելագույն ներգրավվածությամբ: Այդպիսով, ճղճիմ և դրանով իսկ անհետաքրքիր պատմությունը երկրորդ պլան է մղվում՝ իր տեղը զիջելով միանգամայն կենդանի, մեզ համար հասկանալի և ճանաչելի

կերպարներին: Հետաքրքիր է հետևել նրանց բոլոր դրվագներում՝ կյանքի տարբեր պահերին, տարբեր իրադրություններում, տարբեր վայրերում: Հետևելով ֆիլմի հեղինակին՝ մենք նույնպես ներքաշվում ենք հերոսների առօրյայի մեջ, որտեղ մեր աչքի առաջ ճղհմությունը վերածվում է կյանքի: Ցանկացած, թեկուզ ամենաչնչին իրողություն հետաքրքիր է, երբ համակվում ես դրանով, էլ ուր մնաց, երբ խոսքը մարդկային կյանքին է վերաբերում:

Ֆիլմում կան միանգամայն ինքնուրույն դրվագներ, որոնք հանդես չեն գալիս որպես սյուժետային գիծն ամբողջացնող հաջորդական հատվածներ, դրանց նպատակն է ցույց տալ, թե ինչպես են դրսևորում իրենց ֆիլմի հերոսները, ինչպես են ապրում իրենց կյանքը տարբեր հանգամանքներում:

Հերոսներն իրենց արտաքին դրսևորումներով միևնույն ժամանակ և՛ ճանաչելի են, և՛ խիստ անհատական: «Տիպական կերպարներ տիպական հանգամանքներում»: Միա Հանսեն-Լյովեի ֆիլմերում դերասաններն անբասիր են գործում: Նրանք ճշմարտացի են կենցաղային բոլոր մանրուքներում: Նրանց քայլերու, խոսելու, շարժվելու, լրագիր թերթելու կամ գիրք աչքի անցկացնելու ձևը, կրած հագուստը և այն կրելու եղանակը բնորոշում են նրանց անհատականությունը:

Սակայն այդ ամենը դեռ բավարար չէ, որպեսզի կերպարի կոնկրետ զգայական, նույնիսկ անվերապահորեն ճշմարտացի մարմնավորումը մեր կողմից ընկալվի որպես իմաստային բովանդակություն, որպես ֆիլմի գաղափար կամ կոնցեպցիա: Դրա համար ֆիլմի ողջ կոնկրետ զգայական բաղադրիչը պետք է ընդունի իր ձևը, ինչպես որ ընկալում ենք ձևը երաժշտության մեջ կամ պոեզիայում: Հենց այն ձևը, որն ապահովում է ստեղծագործության իմաստային բովանդակությունը:

Պատահում է, չէ՞, որ ֆիլմից հետո ավտոբալուր ու հիշվող երգը շարունակում է դեռ երկար ու ձիգ հնչել մեր ականջներում, հենց այդպես էլ Միա Հանսեն-Լյովեի «Գալիքն» է, որից հետո մեզ չի լքում Նատալիի (Իզաբել Յուպեր) քայլվածքը, որն ասես թովիչ պար լինի: Նրա արագ ու նպատակասլաց, ինչ-որ տեղ փութտապ քայլքը լեյտմոտիվի պես անցնում է ամբողջ ֆիլմի միջով: Հենց այդ պարի ռիթմն է մեծապես, բայց ոչ ամբողջապես կանխորոշում ֆիլմի բովանդակությունը: Ձևը կատարելության հասցնելու նպատակով՝ այդ լեյտմոտիվի մեջ տղամարդու երկու

պար է ներառված: Արքայական ծանր քայլքով ֆիլմի միջով անցնում է Հայնցը (Անդրե Մարկոն)՝ Նատալիի ամուսինը: Նրա յուրաքանչյուր քայլին հաջորդում է կարճատև դադարը, որ բնորոշ է սեփական արժեքը գիտակցող, լրջմիտ, ինքնավստահ մարդուն, որը պատրաստ է ցանկացած իրավիճակում պաշտպանելու իր անձը՝ առանց ավելորդ շարժումների: Եվ, վերջապես, Նատալիի երկրորդ գուգրնկերը՝ նրա չկայացած երիտասարդ սիրելեան Ֆարիենը՝ ընտրության առջև հայտնված այդ մարդը, որը վստահ է ոչ այնքան իր ուժերի, որքան ուրիշների սխալականության վրա: Նրա նպատակալաց ու վճռական քայլվածքի մեջ ինչ-որ կեղծ, անորոշ ու երկակի մի բան կա:

Շարժումների այդ արտառոց միահյուսման (անհպում միահյուսման) ռիթմն է ձևավորում ֆիլմի ամբողջական կադապարը, նրա իրական բովանդակությունը: «...Մարդկանց դիմանկարներ են, որոնք իրենց գոյության իմաստն են որոնում», – ասել է Միա Հանսեն-Լյովեն իր հարցազրույցներից մեկում:

Դերասանական այդ հրաշալի կազմի չորրորդ անդամը՝ Իվետը (Էդիթ Սքոբ), որ Նատալիի մայրն է, զուրկ է քայլքից, ամբողջ ֆիլմի ընթացքում նա ավելի շատ պառկած է և կարծես ասում է բոլոր այդ պարոդներին. «Որքան էլ պար գաք, մեկ է՝ վերջում բոլորդ պառկելու եք»:

Բայց ֆիլմի հերոսուհու՝ Նատալիի ժամը դեռ չի եկել: Նա եռանդուն է ու կենսալից: Փորձում է փոխել սեփական կյանքի ընթացքը, «ամեն ինչ սկսել զրոյից», բայց արագ նահանջում է, վերադառնում է իր «սիրելի ես-ին»:

Ֆիլմի վերջում ոչ թե երջանիկ ավարտ է, այլ «անառակ որդու վերադարձ»: Ահա թե ինչ է ասում ինքը՝ Միա Հանսեն-Լյովեն. «Կարծում եմ՝ ժամանակի ընթացքը վախեցնում է: Դրան չի կարելի դիմադրել, դրա դեմ անհնար է պայքարել: Ժամանակը նման է մեծ գետի, և այն պարզապես ուժեղ է մեզնից: Երբ ընդունեք այդ շարժումը և այն, որ չեք կարող հոսանքին հակառակ լողալ, կկարողանաք որոշակի բավականություն ստանալ: Դուք իսկապես կարող եք վերստին ազատություն ստանալ և բավարարություն գտնել այդ շարժման մեջ: Կարծում եմ՝ իմ ֆիլմերը հենց դրա մասին են»:

Գարեգին Զարոյան

28.02.2024



ԼՈՒԻ ՄԱԼ

1932 թվականին ծնված Լուի Մալը համաշխարհային համբավի է հասել թե՛ ֆրանսիական, թե՛ ամերիկյան կինոյում: 1958 թվականին թողարկված «Վերելակ դեպի կառափնարանը» 26-ամյա Մալի առաջին ինքնուրույն լիամետրաժ ֆիլմն էր, որը թեև «նոր ալիքի» մաս չի համարվում, բայց կարևորագույն հիմնասյուներից էր, որ բացեց ճանապարհը Նոր ալիքի համար: Մինչ այդ Մալը հանրահայտ օվկիանոսագետ Ժակ Իվ Կուստոյի հետ համահեղինակել էր «Լուռ աշխարհը» վավերագրությունը, որը 1956-ին թե՛ Կաննի կինոփառատոնի գլխավոր մրցանակին էր արժանացել, թե՛ Օսկարի: Մալը 1950-ականների վերջում և 1960-ականների սկզբում կազմավորված նոր ֆրանսիական կինոյի առաջատար դեմքերից էր, ով հետագայում ձեռքբերումներ է ունեցել նաև Ամերիկայում նկարահանելով հանրահայտ «Իմ ընթրիքն Անդրեյի հետ» և մի շարք այլ կինոնկարներ: Նա այն չորս եզակի ռեժիսորներից է, ով երկու անգամ արժանացել է Վենետիկի կինոփառատոնի «Ոսկե առյուծ» պարգևին: Մահացել է 1995 թվականին՝ Ամերիկայում:

Ascenseur pour l'échafaud

UN FILM DE
LOUIS MALLE

MUSIQUE DE
MILES DAVIS



Ցուցադրվել է 30.05.2023

ՎԵՐԵԼԱԿ ԴԵՊԻ ԿԱՌԱՓՆԱՐԱՆ

Ֆրանսիա, 1958, 88 րոպե

Ռեժիսոր՝ Լուի Մալ

Սցենարի հեղինակներ՝ Լուի Մալ, Ռոժե Նիմյե

(ըստ Նոել Բալեֆի համանուն վեպի)

Դերերում՝ Ժաննա Մորո, Մորիս Ռոնե, Լիևո Վենտուրա և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝ Ժան Թյուիլիե

Օպերատոր՝ Անրի Դեկատ

Կոմպոզիտոր՝ Մայլս Դևիս

Արտադրող ընկերություն՝ Nouvelles Éditions de Films



ՄԻԼՈՒՆ ՄԱՑԻՍԻՆ

Ֆրանսիա/Իտալիա, 1990, 107 րոպե

Ռեժիսոր՝ Լուի Մալ

Սցենարի հեղինակներ՝ Լուի Մալ, Ժան-Կլոդ Կարիեր
Դերերում՝ Միշել Պիկոլի, Միու-Միու, Միշել Ղյուշոսուա,
 Պոլետ Ղյուբո, Դոմինիկ Բլան և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝ Լուի Մալ, Վենսան Մալ

Օպերատոր՝ Ռենատո Բերտա

Կոմպոզիտոր՝ Ստեֆան Գրապելի

Արտադրող ընկերություններ՝ Ellepi Films/
 Nouvelles Éditions de Films/TF1 Films Production

Ցուցադրվել է 17.10.2023





ՎԵՐԵԼԱԿ ԴԵՊԻ ԿԱՌԱՓԱՐԱՆ

Լուի Մալը հնադարի, մինչարիստոտելյան հնադարի մարդ է, որ հայտնվել է 20-րդ դարակեսի կինեմատոգրաֆիական վերելքի կիզակետում: Մարդ, որի մտածողությունն անմիջական է և զերծ կանխակալությունից, թեպետ այն դարաշրջանը և մտավորական կյանքը, որում հայտնվել է և որտեղ զգում է իրեն ինչպես ձուկը ջրում, լի են ամենատարբեր «իզմերով», դպրոցներով և ուղղություններով: Նա ամենուր յուրային է, բայց երբեք չի դառնում այս կամ այն ուղղության հետևորդ: Ամենուր և ամեն ինչում նա պահպանում է իր անհատական, ոչնչով չաղարտված գիտակցությունը:

Ինչ-որ մեկը սրամտորեն նկատել է, որ երբ արվեստագետն ինչ-որ հնարք կամ արտահայտչամիջոց է բացահայտում և մի ստեղծագործությունից մյուսը՝ կրկնում (շահագործում), դա ոճ է կոչվում: Այդ իմաստով Լուի Մալը չունի իր ոճը, քանի որ բնությունն ու կյանքը մշտական շարժման մեջ են, և ամեն անգամ, երբ նա դիմում է դրանց, փորձում է կանգնեցնել (ավարտուն տեսք հաղորդել) դրանք արտացոլելու նոր եղանակ է բացահայտում: 1968 թվականին նա նկարահանում էր «Տոկլաստանի ուրվականը» վավերագրական ֆիլմը: Հայտնվել էր մի այնպիսի խուլ վայրում, որտեղ երբևէ կինոյի չէին տեսել: Մարդիկ պլշած նայում էին խցիկին, օբյեկտիվի մեջ խցկվում, ինչն անթույլատրելի է կինոյում, որտեղ մարդիկ պետք է ապրեն իրենց կյանքով, իսկ խցիկը պարզապես արձանագրի, օբյեկտիվ լինի, որ թվա, թե ոչ մի խցիկ էլ գոյություն չունի: Այդպիսին է կանոնը, այդպիսին են խաղի կանոնները: Բայց Լուի Մալն այդպիսին չէ: Մենք



ՎԵՐԵԼԱԿ ԴԵՊԻ ԿԱՌԱՓՆԱՐԱՆ

իրականությունն ենք փնտրում, ահա այն՝ մարդիկ օբյեկտիվի մեջ են խցկվում: Եվ այդ աչքերը, խոշոր պլանով երևացող այդ հետաքրքրասեր, կենդանի, քննախույզ մարդիկ դարձան ֆիլմի գլխավոր հերոսներն ու լեյտմոտիվը:

Այդպես էր աշխատում և դերասանների հետ: Ստիպում էր նրանց կամ թույլ տալիս հայտնվել համահեղինակի դերում: Դերասանն ասում էր. «Այսօր այս կամ այն բանն են խաղալու»: Իսկ նա պարզապես որսում էր դերասանի միտքն ու հասցնում կատարելության: Այդ կերպ ծնվեց «Վերելակ դեպի կառավնարան» ֆիլմի «ոճը», որի հիմքում ժաննա Մորոյի «գրոսանքն» էր գիշերային Փարիզով՝ հորդ անձրևի ներքո: Հանեք այդ դրվագը, սյուժեն բնավ չի տուժի, բայց ֆիլմը լրիվ այլ կլինի: Մի ուրիշ բան էլ կար: Լուի Մալը ջազ էր սիրում, ուստի Մայլս Դևիսին հրավիրեց ֆիլմը դիտելու: Վերջինս իր նվագախմբով եկավ, դիտեց ֆիլմը, ապա խնդրեց ժապավենը մի անգամ էլ պտտել և բարձրախոսները միացնել: Դևիսն ամբողջ գիշեր հանպատրաստից ստեղծագործեց՝ նայելով Էկրանին: Առավոտյան ֆիլմի սառնոթթերը պատրաստ էր: Համոզված եմ, որ մինչ այդ Լուի Մալը «պատմել էր» նրան, թե ինչ երաժշտություն է հնչում գլխում, իսկ հետո՝ մոնտաժի ժամանակ, Դևիսի իմպրովիզացիան, ժաննա Մորոյի տեսարանի պես, հասցրել էր անհրաժեշտ մակարդակին: Մի խոսքով՝ հանեք ֆիլմից այդ երկու բաղադրիչները և կսպանեք Լուի Մալին: Կանհետանա ֆիլմում տիրող անգուգական հուզական մթնոլորտը:

Դա Լուի Մալի առաջին լիամետրաժ խաղարկային ֆիլմն էր: Հեղինակն ընդամենը 26 տարեկան էր, բայց դա նրա առաջին մեծ հաջողությունը չէր: Երիտասարդն արդեն ուներ «Օսկար» և «Ոսկե արմավենու ճյուղ»՝ Ժակ Կուստոյի հետ համատեղ նկարահանած «Լուռ աշխարհը» (1956թ.) ֆիլմի համար: Զարմանալի մի բան էլ կա: Երիտասարդ օսկարակիրը գերի չդարձավ սեփական հաջողությանը, այլ դարձավ վարպետի՝ Ռոբեր Բրեսոնի աշակերտը և օգնականը «Մահվան դատապարտվածը փախչում է» ֆիլմում: Շատ կինոքննադատներ կարծում են, թե «Վերելակ դեպի կառափնարան» ֆիլմը նկարահանված է այդ կինոժապավենի ազդեցությամբ: Բայց այդպես չէ: Չկա որևէ ազդեցություն, առավել ևս՝ նմանակում: Վերելակում նկարահանված մի քանի դրվագում կա սոսկ մեջբերում, հիշեցում, թե կուզե՞ք՝ վարպետին ուղղված ընկերական փոքրիկ ակնարկ: Եվ առհասարակ սա ֆիլմ է սիրո մասին, սիրային ողբերգություն, որտեղ ճակատագիրն ակտիվ միջամտում է մարդու գործերին: Անտիկ ողբերգություն, որ ծավալվում է երկու թատերահարկի վրա. վերին հարկում Ժյուլիեն-Ֆլորանս գույգն է, իսկ ստորին հարկում, որն ասես վերին հարկի նմանակումը լինի ծուռ հայելու մեջ՝ Լուի-Վերոնիկ գույգը:

«Վերելակ դեպի կառափնարան» և «Միլուն մայիսին» ֆիլմերի միջև 32 տարվա բեղուն ստեղծագործական ուղի է ընկած: Ոճով, թեմատիկայով, ժանրով ու ձևով բացարձակապես իրարից տարբերվող քսան ֆիլմ: Միավորող միակ բանը լիարժեք անկողմնակալությունն է և մշակույթով չմիջնորդավորված լինելը: Մալի հերոսները, որոնք երբեմն կատարում են արարքներ, որոնք բացարձակապես անընդունելի են 20-րդ դարի եվրոպական հասարակության համար, նրա «գրչի» ներքո հնարավոր են դառնում: Բազենից, Տրյուֆոյից և Գոդարից հետո նկարահանել «Իմ ընթրիքն Անդրեի հետ» ֆիլմը (1981թ.) նշանակում էր ծաղրի ենթարկել կինոլեզվի կանոնակարգման ցանկացած փորձ: Այդ աստիճան մշակույթից անդին լինելու և այդուհանդերձ ջրի երեսին մնալու համար հարկավոր էր օժտված լինել հոգևոր հզոր էներգիայով, որն ունակ է հասկանալու և պաշտպանելու (այսինքն՝ արդարացնելու) այն ամենի գոյության իրավունքը, որն առանց այդ իրավունքի էլ գոյություն ունի:

Ի վերջո, ոչ թե Ոդիսևսն էր որոշում, թե որտեղ է հանգրվանելու նավը, այլ Օլիմպոսի աստվածները:

«Միլիոն մայիսին» ֆիլմը Լուի Մալի թերևս ամենից «ֆրանսիական» ֆիլմն է: Այն կատակերգություն է սուկ նրանով, որ Մալն իր խոր մտահոգությունների մասին «խոսում է» ժպիտով ու հեզնանքով, որպեսզի չվերածվի փնթփնթան ծերուկի և հանկարծ չփչացնի մեր տրամադրությունը: Գրեթե հովվերգական գյուղական բնապատկեր՝ խաղողի այգիով, գետակով և ընտանեկան՝ երբեմնի կյանքով լեցուն դաստակերտով: Բայց երեխաները մեծացել են, ցրվել են աշխարհով մեկ, իսկ առավոտյան կյանքից հեռացել է տանտիրուհին: Եվ ահա տունը կրկին լցվել է մարդկանցով, եկել են երեխաները, փեսաները, հարսերն ու թոռները: Եկել են՝ մայրիկին հուղարկավորելու: Ճիշտ այնպես, ինչպես Ազնավուրի «Մաման» երգում:

Հենց այդ նյութի հիման վրա է Լուի Մալը ստեղծում մարդկային կեցության հուզիչ մթնոլորտը: Փխրուն ու անկայուն մի մթնոլորտ, որի մեջ մտցնում է իր հերոսներին, որոնք չեն էլ կասկածում այդ փխրունության մասին, թեպետ իրար անցած՝ վազվզում են դեռևս անթաղ դիակի շուրջը: Ընտանիքի բոլոր անդամները հավաքվել են: Բոլորն ուրախ են հանդիպման համար, ինչ-որ բան կարծես միավորում է նրանց, բայց ողջույնի համբույրներից ու մի քանի ջերմ խոսքերից հետո ամեն մեկն իսկույն ամփոփվում է իր աշխարհում: Եվ թվում է՝ միակ բանը, որ կապում է նրանց, ժառանգությունն է: Բայց եկեք այդքան չգոհակացնենք Լուի Մալին: Հենց այդ բարոյախրատական քարոզից հրաժարումն է նրա փիլիսոփայության բուն էությունը: Ամբողջ ֆիլմի ընթացքում մենք տոգորվում ենք նրա հերոսներով՝ այդ պարզ ու դուրեկան մարդկանցով, որոնք իրենց հոգսերը, խնդիրներն ու ցավերն ունեն, որոնց մասին չեն կարողանում խոսել իրար հետ: Նրանք վաղուց են օտարացել, և միայն իրավական կարգավիճակն է հաստատում ընտանեկան կապն ու ժառանգության իրավունքը, ուստի և նրանց ողջ շփումն այդ հարցի շուրջն է ընթանում: Եվ նույնիսկ Միլիոն՝ Միշել Պիկոլիի փայլուն մարմնավորմամբ, հանգուցյալի զառամած որդին, որն անկեղծ սգում է մոր մահը, սիրով և ըմբռնումով է նայում այդ ողջ իրարանցմանը և նույնիսկ մասնակից դառնում դրան:

Գարեգին Զարոյան

22.03.2024



ԿԼԵՐ ԴՇՆԻ

1946 թվականին ծնված Կլեր Դընին, ով վերջին տասնամյակների ամենա-
յուրատիպ կինովարպետներից մեկն է, շուրջ 20 տարի այլ ռեժիսորների օգնա-
կան է եղել՝ նախքան սեփական ռեժիսորական գործունեության մեկնարկը:
Այդ երկու տասնամյակի ընթացքում նա աշխատել է ժակ Ռիվետի, Դյուշան
Մակովենի, Կոստա-Գավրասի և այլ հանրաճանաչ հեղինակների հետ, իսկ
80-ականներին մասնակցել է Վիմ Վենդերսի «Փարիզ, Թեքսաս» և «Բեռլինի
երկինքը» ֆիլմերի ստեղծմանը: Դեբյուտային «Շոկոլադ» ֆիլմն անմիջապես
ընդգրկվել է Կաննի կինոփառատոնի Գլխավոր ծրագրում: 1999-ի «Սիրուն
գործ» կինոնկարը 2022 թվականին ընդգրկվել է անգլիական հեղինակավոր
«Sight and Sound» ամսագրի բոլոր ժամանակների լավագույն ֆիլմերի ցան-
կում՝ զբաղեցնելով կինոգետների հարցման 7-րդ և կինոռեժիսորների հարց-
ման 14-րդ հորիզոնականները:



ՄԻՐՈՒՆ ԳՈՐԵ

Ֆրանսիա, 1999, 92 րոպե

Ռեժիսոր՝ Կլեր Դընի

Սցենարի հեղինակներ՝ Կլեր Դընի,

Ժան-Պոլ Ֆարժո

(ըստ Հերման Մելվիլի

«Բիլի Բար, նավաստի» վիպակի)

Դերերում՝ Դընի Լավան, Գրեգուար Կոլեն,

Միշել Սյուբոր, Ռիշար Կուրսե և ուրիշները

Պրոդյուսերներ՝ Պատրիկ Գրանսպերե,

Ժերոմ Միսե, Էրիկ Չաուալի

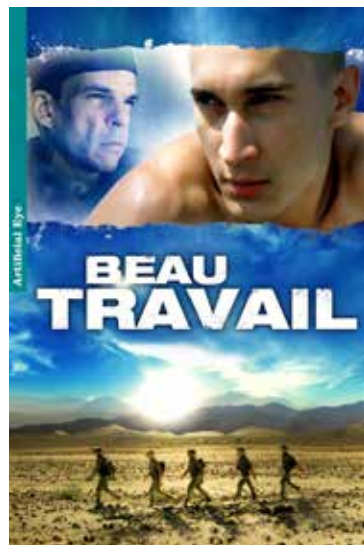
Օպերատոր՝ Անյես Գոդար

Կոմպոզիտոր՝ Շարլ Անրի դը Պիեռեֆյո

Արտադրող ընկերություններ՝

La Sept-Arte/Pathé Télévision/S.M. Films/

Tanais Productions



Ցուցադրվել է 06.06.2023



Աֆրիկյան կիզիչ արևի տակ
Մեր հպարտ դրոշն էր ծածանվում,
«Պատիվ և արիություն» կարգախոսով
Հաստատուն քայլերով առաջ էինք շարժվում:
Ֆրանսիայի դրոշն է մեր գլխավերևում,
Փառահեղ դրոշը մեր մարտական:

Զինվորական երգի այս միտումնավոր բոցաշունչ և պաթետիկ խոսքերը հնչում են՝ որպես «Սիրուն գործ» ֆիլմի նախաբան: Եվ նախաբանն այդ մտահոգիչ է: Չափազանց պաստառային է, խանդավառ ու քարոզչական, ուստի և՛ պարզունակ: Եվ իսկապես, շատ շուտով վերադառնում ենք իրականություն: Դիսկոտեկ՝ լի գունամորթ կանանցով ու լեզեռներներով, անապատով սողացող գնացքի՝ տեղացիներով լեցուն վագոն, որի պատուհանից այն կողմ բնապատկերն է, լեզեռներների ճամբար՝ ոչ մարտական տանկով, ասես կաթվածից ծռված թնդանդով ու նույն տեղում շաղ եկած դիզվառելիքի տակառներով: Հանկարծ հեռվից անսպասելի հնչում է ծիսական կամ անդրշիրիմյան, միանգամայն միստիկական երգեցողություն: Տեսախցիկը դանդաղ շարժվում է ավազի վրայով, հայտնվում են

տարօրինակ, նրբաշարժ ստվերներ, երաժշտությունը հետզհետե ուժգնանում է, տեսախցիկը սահում է երիտասարդ տղամարդկանց մարմինների, ապա՝ դեմքերի վրայով: Ինչ է սա: Հավաքական աղոթք, թե՛ մեղիտացիա: Այնուհետև անեզր անապատը սահում վերափոխվում է անծայրածիր օվկիանոսի, և կրկին՝ դեմքեր, դեմքեր, հայացքներ, որոնք ուղղված են հեռուն՝ չընդհատվող երգեցողության ներքո: Դրվագը մտահոգիչ է, ինչ-որ առեղծվածային խորհրդավորություն է պարունակում:

Այնուհետև ծանոթանում ենք ֆիլմի հերոսների հետ՝ հատվածաբար, մշտական թերասացություններով: Մեզ հասած կիսատ-պռատ տեղեկություններից փորձում ենք կռահել նրանց կենսագրությունը և արարքների շարժառիթները, վերակերտել բնավորություններն ու ճակատագրերը: Եվ երբ ականայից ականատես ենք դառնում նրանց զարշելի, երբեմն՝ հանցավոր գործողություններին, մոլորվում ենք պարզապես: Այստեղ ահա գործունեության լայն ասպարեզ է բացվում սոցիալական, հոգեբանական, արվեստաբանական, լեզվաբանական տարատեսակ վերլուծությունների սիրահարների համար: Նրանք արձանագրում են ամեն մի մանրուքը՝ քայլվածքը, խոսքերը, հայացքները, ժեստերը, դիմախաղը: Պահվածքի՝ արձանագրված յուրաքանչյուր տարրին տրվում է հստակ հասկացություն, ապա հասկացությունների համադրումից արվում է եզրակացություն, կայացվում է վճիռ, և անհասկանալին դառնում է հասկանալի:

Ֆիլմի երեք հիմնական գործող անձինք են լեզիոներների ճամբարի տարեց, փորձառու, զուսպ և հանդարտ հրամանատար մայոր Ֆորեստինեն, սերժանտ Գալուն՝ միջին տարիքի բռնկուն այդ տղամարդը, որն իր իսկ խոսքով՝ «մայորի պահակային շունն» է, և երիտասարդ, համեստ ու լռակյաց, բոլոր առումներով «ճիշտ» 22-ամյա շարքային Սանտենը:

Գալունին, չգիտես ինչու, դուր չի գալիս Սանտենը, իսկ Ֆորեստինեն, ընդհակառակը, համակրանքով է վերաբերվում նրան, բայց, այնուամենայնիվ, չգիտես ինչու, ոչինչ չի ձեռնարկում թույլ չտալու համար Գալունին «ոչնչացնել» Սանտենին:

Ահա այս բոլոր «ինչու»-ներին պետք է պատասխանի հանդիսատեսը՝ իր մտքում ֆիլմի հստակ և ամբողջական ֆաբուլան ձևավորելու համար:

Բայց դա ծուղակ է, տուրք՝ հանդիսատեսի այն սովորությանը, ըստ որի՝ նայում ես աչքերով, բայց տեսնում՝ մտքով: Գրավիչ խայծ ինտելեկտուալների համար, որոնց մադամ Կլեր Դըսին իր ցանցն է զգում՝ ծավալելով



Ֆիլմի գործողությունն ամօրյա գործերի ֆոնին՝ վարժանքներ, լվացք, արդուկ, ճաշ, արձակուրդ քաղաք՝ գունամորթ կանանց մոտ, և այդ ամենը՝ անապատի անկենդան լանդշաֆտի ֆոնին, որտեղ հազվադեպ հայտնվում են բնիկները՝ իրենց վառ հանդերձանքով, և հետաքրքրությամբ զննում լեզեռներներին:

«Սիրուն գործն» իսկապես Կլեր Դընիի «Beau travail»-ն է: Եվ այն ընկած է այդ խայծ-պատմությունից անդին: Այն տեսանելի է, մակերևույթին: Եթե փորձենք նայել՝ տեսնելով և ներթափանցելով տեսածի մեջ՝ առանց հայացքը «ուղեղով» մշուշելու, ապա մեզ ոչ փիլիսոփայություն պետք կգա, ոչ էլ առավել ևս՝ հոգեբանություն:

Ինչ ենք տեսնում Կլերի ֆիլմում: Ինչն է մեզ հմայում ու գրավում: Մարդկային մարմնի՝ միանգամայն յուրահատուկ, աննման «պարող» պլաստիկան: Ոչ, դա վերացական կամ ձևապաշտական «մաքուր» պար չէ, որն արտաքին գեղեցկությունից զատ՝ զուրկ է ցանկացած բովանդակությունից, ոչ էրոտիկա է, ոչ էլ՝ որոշակի զգացմունք կամ պատում, ինչպես ինչ-որ բանի մասին պատմող բալետում կամ ազգագրական պարում, որոնք նմանակում են աշխատանքային այս կամ այն գործընթացը:



Կլերը, իբրև իր գործի վարպետ, կտրուկ ու ճշգրիտ վրձնահարվածներով կերտում է Կամքի կաղապարը: Ստեղծում է Կամքի տեսանելի ու շոշափելի կերպարը:

Եթե Կամքն ինքնին, իր տարատեսակ դրսևորումներից անկախ, կարող է նյութականանալ, ունենալ իր ձևը, ապա անպայման պետք է արտահայտված լինի մարմնի ռիթմով ու պլաստիկայով: Եվ Կլեր Դրնին, Բենջամեն Բրիտտենի սրտառուչ երաժշտությամբ և խորեոգրաֆ Բեռնարդո Մոնտեի աջակցությամբ, փայլուն կատարում է իր առաջադրանքը՝ «Beau travail»-ը: Ձևը՝ ձև, բայց ինչ խնդիր է լուծում այդ ձևը ֆիլմում: Կլերը հեռու է դատարկ ձևապաշտությունից: Նրա ստեղծած Կամքի կաղապարը լցվում է հենց այն բովանդակությամբ, որի մասին, իբրև խայծ, խոսել ենք վերևում՝ այն անիմաստ, անօգուտ և աննպատակ եռուզեռով, որով մեծահասակ տղամարդիկ լցնում են իրենց կյանքն անեզր և անմարդաբնակ անապատում:

Կամքը գոյություն ունի միայն այն ժամանակ, երբ ունի նպատակադրում: Առանց նպատակի՝ ինչ ձև էլ ունենա, այլևս ոչ թե կամք է, այլ խաղալիք:

Լեզիոնի անիմաստ կյանքը՝ առանց գիտակցված, շոշափելի նպատակի,

դառնում է այն ձևի բովանդակությունը, որ ստեղծում է ֆիլմի հեղինակը: Այդպիսով, Կամքի ձևը, որ զուրկ է նպատակից, մարմնակադապար է առնում, որը նմանակում է շարժումը՝ դոփում տեղում, պտույտ փակ շրջանով: Անշարժացում, որ Կամքի ձևն է ընդունում:

Լեզեոներների վարժանքների բոլոր դրվագները, առանց բացառության, մենք որպես պար ենք ընկալում: Պար, որ ցուցադրում է Կամքը՝ առանց նպատակի: Սերժանտ Գալուի յուրաքանչյուր քայլում զգում ենք երկու ներքին հետքայլ: Իր ամբողջական տեսքով, կեցվածքով, քայլվածքով՝ նա ցուցադրում է առաջընթաց շարժում, մինչդեռ մենք զգում ենք դոփում տեղում: Ժխտման միջոցով Կամքի ցուցադրումն իր ողջ մերկությանը տեսնում ենք երկու պարում. մեկը լեզեոներների շուրջպարն է, որտեղ Գալուն է կենտրոնում, երկրորդը՝ Գալուի ու Սանտենի պարույրածն շարժումն է՝ միմյանց ընդառաջ: Կամային իմպուլսի սուրյեկտը դառնում է ինքն իր օբյեկտը: Տեղի է ունենում ինքնառջնացում: Ակամայից մտաբերում եմ ինձ հայտնի բոլոր մարտական պարերը՝ ազգագրական ու դասական, ինչպես Արամ Խաչատրյանի սուսերով պարը. բոլորը դուրս են ուղղված: Կլեր Դընիի պարերն ուղղված են ներս: Դադար են արտահայտում:

Կլեր Դընին ոչ թե Կամքի հաղթանակն է ցուցադրում, այլ ողբերգությունը: Այս ողբերգականությունը թե՛ հիացնում է, թե՛ սարսափեցնում: Այն զարմանալիորեն համահունչ է մեր ժամանակներին: Աշխարհի, յուրաքանչյուր մարդու տան վրա կախված է ոչնչացման սպառնալիքը...

Կարևորն այն է, որ անկողինդ կոկիկ հավաքես և վստահ քայլերով, զինվորական զվարթ երգի ռիթմով, շարքային քայլքով բարձրանաս բլրի կատարն այնպես, ասես դեպի նպատակդ ես քայլում:

Գարեգին Զարոյան

11.02.2024

ՔՐԻՍ ՄԱՐԿԵՐ

Քրիս Մարկերը (1921-2012, իսկական անունը՝ Քրիստիան Ֆրանսուա Բուշ-Վիլնյով) կինոյի պատմության ամենաբացառիկ երևույթներից է, ով կինոէսսեի ժանրի գլխավոր հիմնադիրներից է համարվում: Շատ քիչ տեղեկություն է հայտնի նրա վաղ կյանքի մասին՝ անգամ ծննդավայրը, որը Մարկերի պնդմամբ Մոնդոլիայի մայրաքաղաք Ուլան Բատորն էր, սակայն որոշ պատմաբանների խոսքով Փարիզն է: Երկրորդ աշխարհամարտի տարիներին եղել է Դիմադրության մարտիկ: Պատերազմից հետո որպես լրագրող՝ սկսել է ճամփորդել ողջ աշխարհով և ուսումնասիրել տարբեր մշակույթներ, ինչը շարունակել է անել մինչև կյանքի վերջ՝ արտացոլելով դա իր բազմաթիվ ֆիլմերում: Իր առաջին

16 մմ ֆիլմը՝ «Օլիմպիա 52»-ը, վավերագրական կարճամետրաժ էր՝ նվիրված 1952 թվականին Հելսինկիում կայացած Օլիմպիական խաղերին: Ակնառու ֆրանսիացի կինոռեժիսոր Ալեն Ռենեի հետ 1950-ականներին համահեղինակել է մի շարք վավերագրական ֆիլմեր, և եղել է վերջինիս օգնականը հանրահայտ «Գիշեր և մշուշ» (1955) վավերագրության ստեղծման ժամանակ: Համաշխարհային համբավի է հասել 1958-ին թողարկված «Նամակ Սիբիրից» վավերագրությունից և հատկապես «Դիտահարթակը» (1962) խաղարկային ֆոտոֆիլմից հետո: Առավել հայտնի նրա աշխատանքներից է «Առանց արև» (1983) կինոէսսեն: Մարկերը հազվադեպ էր հարցազրույցներ տալիս և հաճախ արգելում էր իրեն լուսանկարել:



ARGOS FILMS ET YAMASA PRÉSENTENT

LETTRÉ DE SIBÉRIE

UN FILM DE **CHRIS MARKER**



Ցուցադրվել է 25.07.2023

ՆԱՄԱԿ ՍԻԲԻՐԻՑ

Ֆրանսիա, 1958, 62 րոպե

Ռեժիսոր և սցենարի հեղինակ՝ Քրիս Մարկեր

Պրոդյուսեր՝ Անատոլ Դոման

Օպերատոր՝ Սաշա Վյերնի

Կոմպոզիտոր՝ Պիեռ Բարբո

Մոնտաժող՝ Էն Սարոտ

Արտադրող ընկերություններ՝ Argos Film/Procinex



ԱՌԱՆՑ ԱՐԵՎ

Ֆրանսիա, 1983, 104 րոպե

Ռեժիսոր և սցենարի հեղինակ՝ Քրիս Մարկեր

Դիկտոր՝ Ֆլորանս Դելե

Օպերատոր՝ Քրիս Մարկեր

Կոմպոզիտոր՝ Քրիս Մարկեր

Արտադրող ընկերություն՝ Argos Films

Ցուցադրվել է
14.11.2023





ՆԱՄԱԿ ՍԻՐԻՐԻՑ

Քրիս Մարկեր: Այս անունն իր ուրույն տեղն ունի ֆրանսիական կինոյի պատմության մեջ: Նա կինոէստեի ժանրի հիմնադիրն է համարվում: Թեպետ դա այնքան էլ ճիշտ չէ: Ֆիլմ-էստեները՝ որպես վավերագրական կինոյի ժանր, գոյություն են ունեցել թե՛ Մարկերից առաջ, թե՛ հետո: Սակայն նա այդ ժանրին լրիվ նոր շունչ հաղորդեց, ինչն արդյունքում հանգեցրեց «Հարժվող լուսանկարների» գոյության՝ նոր ձևի առաջացմանը, վիդեոարտի, թվային մեդիաարվեստի ծննդին:

«Առանց արև» ֆիլմը Քրիս Մարկերի ամենաէական և, թերևս, ամենանշանակալի ստեղծագործությունն է: Էական՝ բառի բուն իմաստով, քանի որ հնարավորություն է տալիս ներթափանցելու և հասկանալու Մարկերի ստեղծագործական մեթոդի էությունն ու յուրահատկությունը և ըստ արժանվույն գնահատելու նրա տեղն ու դերը վավերագրական կինոյի պատմության մեջ:

Ի տարբերություն պոետական կինոյի՝ կինոէստեի ժանրը չի կարող գոյություն ունենալ առանց բանավոր տեքստի: Հեղինակի (մեկնաբանի) խոսքը կամ լրացնում, կամ մեկնաբանում, կամ պարզաբանում է պատկերը՝ ողջ ֆիլմի ընթացքում ուղեկցելով դրան:

Մարկերի ֆիլմերում նույնպես խոսքն առատ է: Բայց հեղինակի (մեկնաբանի) խոսքն ուղղված չէ արտաքին՝ կադրում արձանագրված իրականությանը, այն ուղղված է ներս, սեփական ներաշխարհին, իսկ կադրում եղած պատկերը նրա համար ընդամենը առիթ է խորհրդածության:



Այդպես, խորհրդածության միջոցով արձանագրված իրականությունը վերափոխվում է կերպարի, որն անմիջապես տեղափոխվում է անցյալ և վերածվում հիշողության օբյեկտի: Իսկ ամեն հիշողություն կերտում է իր առասպելը. վերաշարադրվում է, ձևափոխվում՝ անխուսափելիորեն «աղճատելով» կադրում արձանագրված պատկերի փաստացի բովանդակությունը: Հիշողության պատկերները կորցնում են իրենց առաջնային իմաստը՝ վերածվելով նոր իրականության (առասպելի):

Այդ նոր իրականության իմաստային դոմինանտը դառնում է հեղինակի մտագործունեությունը, որը փոխարինում է հերոսներին, կերպարներին և առհասարակ այն ամենին, ինչ կատարվում է էկրանին, այդ թվում և՛ ինքն իրեն՝ թաքնվելով մտացածին կերպարի՝ ոմն կինոօպերատորի հետևում, որը «կերպարների և պատրանքների աշխարհից» նամակներ է ուղարկում մի անծանոթուհու, որն էլ կադրից դուրս ընթերցում է դրանք:

Իսկ հեղինակի մտքերը ծնունդ են առնում հենց իր գործունեության տեսակից՝ կերպարներ ստեղծող լուսանկարչի ու վավերագրողի մասնագիտությունից: Պահն արձանագրելու, կանգնեցնելու և արխիվացնելու անհրաժեշտությունից: Այսինքն՝ իրականությունը վերածվում է հիշողության, որը ենթակա է նոր «ընթերցման», կշռադատման և վերաիմաստավորման: Այդպես ծնվում է մի պարադոքս, որ Մարկերը փորձում է հասկանալ և բացատրել:

Պատկերի բովանդակային աղճատումը անխուսափելիորեն բերում է դրա ֆիզիկական աղճատմանը, այդտեղից էլ ուղիղ ճանապարհ է բացվում

դեպի վիդեոարտ, էկրանի վրա տեսաձայնային պատկերի հետ ամեն տեսակի մանիպուլյացիաներն ու ինստալյացիաները: Այս առումով դժվար է գերազնահատել Քրիս Մարկերի ազդեցությունը ողջ ժամանակակից էկրանային մշակույթի վրա:

Արձանագրված պահի, հիշողության ու պատմության հիմնախնդիրները՝ երազանքների և ապագան տեսնելու փորձերի հետ համադրությամբ, կազմում են փիլիսոփա-էսսեիստ և նորարար կինոռեժիսոր Մարկերի ստեղծագործության առանցքը:

«Առանց արև» ֆիլմում հիշողության, պատմության և այժմեականության պարադոքսների մասին մտքերը միահյուսված են պատկերների հետ, որտեղ ծեսեր են և արարողություններ, տեսախաղեր և գովազդ, փողոցային տեսարաններ, ինչ-որ տեղ աճապարող կամ արվարձանային գնացքներում քնած մարդկանց բազմություններ և շատ ուրիշ բաներ: Աչքի առաջ մշտապես բազմություն է: Մշտապես լիքը մարդիկ: Լիքը դեմքեր բազմության մեջ: Ժամանակ առ ժամանակ հեղինակը բազմության միջից առանձնացնում է մի դեմք, ապա՝ մեկ ուրիշը: Բայց ոչ մեկի վրա երկար կանգ չի առնում: Այս ֆիլմում ոչ մեկին վիճակված չէ հերոս դառնալ: Միայն մի դեմք կա, երիտասարդ կնոջ մի դեմք, որն ուղիղ խցիկին է նայում և մեր ուշադրությունը գրավում: Վերջապես հանդիսատեսը հանդիպում է ոչ թե անդեմ մի կերպարի, այլ կենդանի անհատականության, պատրաստ է շարունակելու ծանոթությունը նրա հետ, բայց իսկույն հայտնվում է հեղինակը, որ զգոնությունը չի կորցնում: Նա կրկին շեղում է մեզ հերթական խորհրդածությամբ՝ իր արդարացի և տեղին հարցադրմամբ. «Ինչու՞ են կինոդպրոցներում սովորեցնում չնայել տեսախցիկին»: Եվ իսկապես, ինչու՞: Չէ՞ որ հրաշալի էր, երբ այդ թխամաշկ գեղեցկուհին ուղիղ աչքերիդ նայեց: Եվ կրկին՝ դեմքեր, դեմքեր, դեմքեր: Եվ ոչ մի Դեմք: Քանի որ այս ֆիլմում ընդամենը մեկ անհատականություն կա, մեկ անձ: Հեղինակը, որն էլ իր հերթին թաքնվել է այն կնոջ թիկունքում, որն ընթերցում է օպերատորից ստացած նամակը, որն իրականում Քրիս Մարկերն է գրել:

Գարեգին Զարոյան

19.05.2025



ԺԱՆ ՌԵՆՈՒԱՐ

Ժան Ռենուարը (1894-1979) այն վարպետներից է, ով 1930-ականներին նպաստեց կինոյի վերջնական կայացմանը՝ օգնելով կինոարվեստին գտնել իր տեղն այլ արվեստների շարքում: Նա հանրահայտ իմպրեսիոնիստ գեղանկարիչ Պիեռ-Օգյուստ Ռենուարի որդին էր, դերասան Պիեռ Ռենուարի կրտսեր եղբայրը և կինոօպերատոր Կլոդ Ռենուարի հորեղբայրը: 1920-1960-ականներին ավելի քան 40 ֆիլմ է հեղինակել: Մեծ համբավի հասնելով 1930-ականներին Ֆրանսիայում Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին տեղափոխվել է ԱՄՆ: Թեպետ նրա հոլիվուդյան ֆիլմերի մեծ մասը սառը ընդունվեցին, նա այնուամենայնիվ Օսկարի առաջադրվեց «Հարավցին» (1945) ֆիլմի համար՝ որպես լավագույն ռեժիսոր: 1949 թվականին Հնդկաստանում նկարահանել է «Գետը» կինոնկարը, որը 1951-ին արժանացել է Վենետիկի կինոփառատոնի Միջազգային մրցանակին: Այնուհետ վերադարձել է Ֆրանսիա: 1960-70-ականներին հեղինակել է նաև մի քանի վեպ և իր հուշագրությունը: Ժան Ռենուարը մեծ հարգանք էր վայելում «նոր ալիքի» ռեժիսորների և տեսաբանների շրջանում, և հատկապես 1930-ականների նրա կինոնկարները՝ «Խաղի կանոնները» (1939), «Զրից փրկված Բուդյուն» (1932) և այլն, համաշխարհային կինոդարանի մարգարիտներ են համարվում, իսկ «Մեծ պատրանքը» 1958 թվականին Բրյուսելում կայացած Համաշխարհային տոնավաճառի շրջանակում անցկացված հարցման արդյունքում ընդգրկվել է բոլոր ժամանակների 12 լավագույն ֆիլմերի ցուցակում:



Յուզադովել է 24.10.2023

ՄԵԾ ՊԱՏՐԱՆՔԸ

Ֆրանսիա, 1937, 114 րոպե

Ռեժիսոր՝ Ժան Ռենուար

Սցենարի հեղինակներ՝ Շառլ Սպակ, Ժան Ռենուար

Դերերում՝ Ժան Գաբեն, Պիեռ Ֆրենե,

Էրիկ ֆոն Շտրոհայմ, Դիտա Պարլո,

Մարսել Դալիո և ուրիշները

Պրոդյուսերներ՝ Ալբերտ Պիսկովիչ, Ֆրանկ Ռոլմեր

Օպերատոր՝ Կրիստիան Մատրա

Կոմպոզիտոր՝ Ժոզեֆ Կոսմա

Արտադրող ընկերություն՝ R.A.C.

(Réalisation d'art cinématographique)

JEAN GABIN
ERIC VON STROHEIM
PIERRE FRESNAY



DANS

LA GRANDE ILLUSION

UN FILM DE JEAN RENOIR

Production et distribution : JEAN RENOIR et Georges SPAAK



Այս ֆիլմում ամենից տպավորիչը բարոն ֆոն Ռաուֆենշտայնի կերպարն է և նրան առնչվող ողջ պյուժետային գիծը՝ իր փիլիսոփայությամբ և հոգեբանաէթիկական բնութագրով:

Այդ կերպարին մարմնավորում է մեծն Էրիկս ֆոն Շտրոհայմը, որին արժանի կերպով խաղակցում է երևելի դերասան Պիեռ Ֆրենեն՝ կապիտան դը Բուալդիեի դերում: Ցավոք, մյուս բոլոր տեսարանները, որտեղ այս զույգը ներգրավված չէ (բացառությամբ վերջնամասի մի քանի հրաշալի դրվագների, որոնք տեղի են ունենում բավարացի գեղջկուհու տանը), իրենց բովանդակությամբ և կատարողական արվեստով զիջում են Շտրոհայմ-Ֆրենեն զույգի սահմանած նշաձողին:

Բարոն ֆոն Ռաուֆենշտայնը հենց սկզբից սահմանում է խաղի իր կա՛նոնները՝ հաճելիորեն զարմացնելով թե՛ հանդիսատեսին, թե՛ հերոսներին: Նա հրահանգում է սեղանի շուրջը հրավիրել թշնամու՝ նոր գերեվարված սպաներին:

Այսպիսով, ֆիլմի ողջ ընթացքում պատվի վարքականոնը (լինի սպայական, ազնվականական, թե ասպետական) պահպանվում է անվերա-



պահորեն՝ ի հեճուկս պատերազմի, որտեղ ցանկացած վեհանձն արարք դառնում է ծաղրի առարկա, իսկ կարգուկանոնի ցանկացած դրսևորում՝ համեղ պատամ՝ ամենակուլ քառսի համար:

Այստեղ՝ այս միկրոհանրություն, տիրում են վարքի ու էթիկայի կանոնները, կարգապահությունը և ազնվությունն ամեն ինչում: Ատելության ոչ մի նշույլ: Մարտի դաշտում ընկած թշնամուն ռազմիկին արժանի տուրք է մատուցվում՝ չանտեսելով, անշուշտ, ծառայությունը և պարտքը հայրենիքի հանդեպ: Կապիտան Բուալդիեն սեփական կյանքի գնով կազմակերպում է ընկերների փախուստը, բայց ինքը չի փախչում, քանի որ խոսք է տվել ֆոն Ռաուֆենշտայնին:

Անգուզական է Ռաուֆենշտայնի և Բուալդիեի՝ վերջինիս մահվանը նախորդող երկխոսությունը: Փոխադարձ ներողությունների շարան է՝ սեփական պարտքը ոչ այնքան լավ կամ լիարժեք կատարելու համար:

Դրանք ոչ թե բացատրություններ են զոհի և դահիճի, սպանողի և սպանվողի միջև, այլ յուրաքանչյուրը, առանց դահիճ կամ զոհ լինելու, բնականից կատարում է իր դերը՝ ինչպես թատրոնում:

Այդպիսին է հոգով ազնվականների «սոցիալական դերը»: Ոչ թե դիմակ է, որ կպած է դեմքիդ, այլ ազատություն, որ մշտապես քեզ մոտ է և քեզ հետ: Իր «Կինոյի պատմություն» ստեղծագործության մեջ անդրադառնալով «Մեծ պատրանքին»՝ լեհ հեղինակ Եժի Տեպլիցը գրում է, որ այս ֆիլմը քողակերծում է պատրանքների մի ամբողջ շարան: «Դրանցից մեկն այն համոզմունքն է, որ տարբեր ազգերի մարդիկ ատում են միմյանց, իսկ նույն լեզվով խոսողներին և նույն հողում մեծացածներին միավորում են սերնու վստահությունը: Ռենուարը ցույց է տալիս, որ դասակարգային կապերը ազգայինից շատ ավելի ուժեղ են: Ֆրանսիացի սպա Բուալդիեն և ռազմաճամբարի գերմանացի պարետ ֆոն Ռաուֆենշտայնը, որոնք ծագումով ազնվական են, շատ ընդհանրություններ ունեն՝ նույն դաստիարակությունը, բարեկրթությունը և նույնիսկ՝ լեզուն... Իսկ գործարանի մեխանիկ Մարեշալը՝ [.....], գերմաներեն չիմանալով հանդերձ, բավարացի գեղջկուհու համախոհը և ընկերն է դառնում»:

Երկու ազնվականների հոգևոր ընդհանրությունը և երկու չբավարարված էականների փոխադարձ սեռական ձգողությունը «հավասարեցնելու» այդ փորձը և դրա հիման վրա խոր փիլիսոփայական եզրակացություններ ու իդեոլոգեմաներ հյուսելը փոքր-ինչ զավեշտալի է և անփույթ: Էլզան և Մարեշալը՝ համախոհներ և ընկերներ, քան լիցի:

Այստեղ ակամայից բախվում ենք մի շատ արմատացած հիվանդության, որը կապված է արվեստի ընկալման և ըմբռնման խնդրին:

Ստեղծագործությունը չեն դատում յուր սահմանած օրենքներով: Գեղարվեստական իրականությունն ընկալում են որպես իրական կյանքի մի մաս և քննության առնում հասարակության սահմանած բարոյական և այլ չափանիշներով: Գործի է դրվում հասարակական ու քաղաքական հայացքների և նախապատվությունների ողջ ներկայակալը: Դա է պատճառը, որ Ժան Ռենուարն արժանացել է ձախակալական հայացքներ ունեցող ընկերների քննադատությանը, որոնք ֆոն Ռաուֆենշտայնի և կապիտան Բուալդիեի կերպարներում ֆիլմի հեղինակի քաղաքական որոշ համակրություններ էին նշմարել:

Դիտարկելով վերնագիրը որպես ֆիլմի հիմնական մտքի, դրա գաղափարական բովանդակության բացահայտման բանալի՝ կինոքննադատները հայտնաբերել են հազար ու մի պատրանք, որոնք իբրև թե մերկացված են ֆիլմում:



Մինչդեռ վերնագրում հիշատակվում է միայն մի պատրանք՝ Մեծ պատրանքը, որի վերաբերյալ ֆիլմում ոչ մի գաղտնիք չկա, ընդհակառակը, առկա է հստակ մատնանշում:

Ֆիլմի վերջում Մարեշալն ասում է Ռոզենթալին.

– Պետք է վերջ դնել այս գրողի տարած պատերազմին: Կարծում եմ՝ սա վերջինն է:

Ինչին ի պատասխան՝ Ռոզենթալը գործի գիտակի հմտությամբ վրա է րերում.

– Ջուր պատրանքներ են: Եկ իրականության գիրկը վերադառնանք:

Գարեգին Զարոյան

15.03.2024



ԱՆՐԻ-ԺՈՐԺ ԿԼՈՒԶՈ

1907 թվականին ծնված Անրի-Ժորժ Կլուզոն՝ Ալֆրեդ Հիչքոքին զուգահեռ, թրիլերների և քրեական կինոյի լավագույն վարպետներից էր։ Դեռ մանկուց Կլուզոն գրական փորձեր էր անում, իսկ հետագայում, երբ Փարիզում քաղաքագիտություն էր ուսանում, սկսեց գրել պիեսներ և սցենարներ։ 1930-ականների սկզբին մեկնեց Բեռլին, որտեղ դիպլոմներ էր գրում և սցենարներ էր թարգմանում «Բաբելսբերգ» ստուդիայի համար։ Այնուհետ սկսեց լիարժեք սցենարներ գրել թե՛ Գերմանիայում, թե՛ Ֆրանսիայում, որոնց մի մասն Էկրանավորվեց։ Առողջական խնդիրների պատճառով չի մասնակցել Երկրորդ աշխարհամարտի ռազմական գործողություններին։ Առաջին լիամետրաժ ֆիլմերը ստեղծել է Ֆրանսիայում նացիստական օկուպացիայի տարիներին, նացիստական կինոընկերության հետ համագործակցությամբ, ինչի համար 1945 թվականի ազատագրումից հետո ֆրանսիական դատարանն արգելել է նրան կինո նկարահանել։ Ժան Կոկտոյի, Ռենե Կլերի, Մարսել Կարնեի և Ժան-Պոլ Սարտրի աջակցությամբ՝ որոշումը կարճվել է։ 1950-ականներին նկարահանել է իր ամենահայտնի կինոնկարները՝ «Վախի գինը» (1952) և «Դիվուիները» (1955)։ 1960 թվականին կնոջ՝ դերասանուհի Վերա Կլուզոյի, անսպասելի մահից հետո ռեժիսորի առողջությունը վատթարացել է։ Հիվանդության և տեխնիկական խնդիրների պատճառով 1964-ին ձախողվել են նրա «Դժոխք» ֆիլմի նկարահանումները, որը, կինոգետների պնդմամբ, պիտի հեղափոխություն լիներ կինոաշխարհում։ Մահացել է 1977 թվականին՝ Փարիզում։





ՄԱՐԴԱՍՊԱՆՆ ԱՊՐՈՒՄ Է 21-ՐԴ ՇԵՆՔՈՒՄ

Ֆրանսիա, 1942, 84 րոպե

Ցուցադրվել է 28.11.2023

Ռեժիսոր՝ Անրի-ժորժ Կլուզո

Սցենարի հեղինակներ՝ Ստանիսլավ-Անդրե Ստեման,

Անրի-ժորժ Կլուզո

(ըստ Ստեմանի վեպի)

Դերերում՝ Պիեռ Ֆրենսե,

Սյուզի Դելեր, Ժան Տիսյե,

Պիեռ Լարկե, Նոել Ռոկվեր,

Ռենե Ժենես և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝ Ալֆրեդ Գրեյվեն

Օպերատոր՝ Արան Տիրար

Կոմպոզիտոր՝ Մորիս Իվեյն

Արտադրող ընկերություն՝ Continental Films/Liote



ՎԱԽԻ ԳԻՆԸ

Ֆրանսիա/Իտալիա, 1952, 152 րոպե

Ռեժիսոր՝ Անրի-ժորժ Կլուզո
Սցենարի հեղինակներ՝ Անրի-ժորժ Կլուզո,
 Ժերոմ Ժերոնիմի
 (ըստ Ժորժ Առնոյի վեպի)
Դերերում՝ Իվ Մոնտան, Շառլ Վանել,
 Ֆոլկո Լյուլի, Պետեր վան Էյկ, Վերա Կլուզո
 և ուրիշները
Պրոդյուսեր՝ Ռայմոն Բորդերի,
 Անրի-ժորժ Կլուզո
Օպերատոր՝ Արման Տիրար
Կոմպոզիտոր՝ Ժորժ Օրիկ
Արտադրող ընկերություն՝
 CICC/Filmsonor S.A./Fono Roma/Vera Films

Ցուցադրվել է 31.10.2023



«Քաղաքականությունը հնարավորի արվեստ է», այս ծեծված արտահայտությունը, որն այդքան սիրում են տեղի-անտեղի գործածել ամեն տեսակի դիվանագետներն ու քաղաքական գործիչները, ներքին հակասականություն ունի և օբսիմորոնի դասական օրինակ է, որը հունարենից թարգմանաբար նշանակում է «սուր հիմարություն»:

Հնարավորը ենթադրում է սահման, որից անդին անհնարինն է: Իսկ արվեստը, կամ ընդհանրապես ստեղծագործումը, այդ սահմանը հատելու կամ արդյունքն է (արվեստ), կամ՝ ընթացքը (ստեղծագործումը): Հնարավորը վերաբերում է մեզնից դուրս և մեզնից անկախ գոյություն ունեցող աշխարհին, այդ թվում և մեզ՝ որպես մասնիկ այդ «օբյեկտիվ» աշխարհի և աշխարհակարգի, որոնց օրենքներով (բնական և հասարակական) գոյություն է ունենում ամեն գոյ: Եվ դրսից նախասահմանված այդ գոյությունը գոյություն է անազատ պայմաններում, քանզի ցանկացած գոյի բոլոր գործողությունները սահմանափակված են թեպետ լայն, բայց և սահմանափակ տեսակակազմի ընտրության ազատությամբ: Եվ այն ամենը, ինչ տեղի է ունենում հնարավորի հարթակում, սոսկ կոմբինատորիկա է, ոչ թե ստեղծագործում կամ արվեստ:

Հշմարիտ ստեղծագործումը սկսվում է լոկ այն ժամանակ, երբ մենք հատում ենք հնարավորի սահմանը և մուտք գործում անհնարինի տարածք: Արտաքին աշխարհից լիարժեք ձերբազատվելով և մեր ներաշխարհն ընկղմվելով, ամբողջությամբ վստահելով սեփական ինտուիցիային, որը



ձևավորում է իր օրենքներն ու «խաղի կանոնները»՝ ստեղծում ենք մի նոր բան, որն առ այդ գոյություն չի ունեցել արտաքին աշխարհում՝ դրանով իսկ ընդլայնելով հնարավորի սահմանները:

Հետաքրքրասիրությանը միախառնված վախի վերածվող տագնապի ուժգին զգացում է համակում հնարավորի սահմանը հատող մարդուն: Մի ակնթարթում ի չիք են դառնում հնարավորի աշխարհում գործող օրենքներն ու կանոնները, և մարդն ինքն իր հետ մենակ է մնում՝ մերկ և անպաշտպան: Եվ այդ «սահմանային վիճակում» նա կան կործանվում է՝ ինչպես «Վախի գինը» ֆիլմի բոլոր հերոսները, կան, վստահելով իր «բարոյական երևակայությանը», հնարավորություն է ստանում հատելու «հնարավորի» սահմանը և հայտնվելու նոր, մինչ այդ գոյություն չունեցող, իր իսկ ստեղծած իրականության մեջ՝ ինչպես «Պիկասոյի գաղտնիքը» ֆիլմի հերոսը, կան լարախաղացի պես ճոճվում է կյանքի ու մահվան միջև այդ «սահմանային վիճակի» նեղ գոտու վրա, ինչն անհավատալի արտահայտչականությամբ ներկայացված է «Գերուհին» ֆիլմի՝ տանիքին նկարահանված նախավերջին տեսարանում, կան «մշակութային» կախվածությունից սեփական էության ազատագրման ճանապարհով՝ ինչպես յուրաքանչյուր «էկզերսիսի» (հնարավորից անհնարին անցումը) կենտրոնական դրվագում:

Անրի-ժորժ Կլուզոն, թերևս, կինոէկզիստենցիալիզմի միակ վառ ներկայացուցիչն է:

Նրա «տեղը» կինոյի պատմության մեջ փոփոխական է եղել՝ սկսած մաս-

նագիտական գործունեության արգելքից մինչև եվրոպական ամենահեղինակավոր կինոփառատոների մի քանի գլխավոր մրցանակ:

Մակերեսային դիտարկմամբ՝ Կուրգոյի ֆիլմերը կարելի է հեշտությամբ «թրիլլերի» կամ «դետեկտիվի» ստանդարտ կլիշեների շարքը դասել: Պատահական չէ, որ նրան «Ֆրանսիական Հիշքոք» էին անվանում: Մակայն Կուրգոն շատ ավելի բարդ է ու խոր:

Հայտնի է, որ հանդիսատեսին ծայրահեղ լարվածության մեջ պահելու գործում Կուրգոն հավասարը չունի: Մակայն այդ լարվածությունը թելադրված է ոչ թե խճճված դետեկտիվի աստիճանական բացահայտմամբ կամ սյուժեի հեքիաթայնությամբ կամ այս կամ այն պատմության ըմբռնմանը «արություն» հաղորդելու, կծվացնելու ցանկությամբ, այլ «փորձի» արդյունքների անկանխատեսելիությամբ, որոնք ի սկզբանե հայտնի չեն ոչ իրեն՝ Կուրգոյին, ոչ հանդիսատեսին: Նա իր հերոսներին դնում է «սահմանային վիճակում» և ուշադիր հետևում: Իսկ լարվածությունը ծնվում է յուրաքանչյուր նոր քայլի կամ գործողության անկանխատեսելիությունից: Մակայն «լարվածությունը» Կուրգոյի համար ինքնանպատակ չէ, այլ սոսկ գործիք՝ հանդիսատեսին ուղղված իմաստաստեղծ հույզեր արթնացնելու:

Սյուժեն՝ որպես պատմություն, Կուրգոյի համար ընդամենը խայծ է, արտաքին պաշտպանիչ թաղանթ, որը քողարկում է հեղինակի իրական նպատակը, այն է՝ հետևել նոր իրականության ծննդին: Կուրգոն չի հոչակում իր փիլիսոփայությունը, այլ ստիպում է հանդիսատեսին իրապես վերապրել այն: Իր՝ ամեն առումով բացառիկ «Պիկասոյի գաղտնիքը» ֆիլմում Կուրգոն ասես Պիկասոյի ձեռքերով մերկացնում է նաև սեփական ստեղծագործության գաղտնիքները՝ ակնառու կերպով լուսաբանելով իր անհատական մեթոդը:

Անրի-ժորժ Կուրգոյի ստեղծագործությունը, որն այնքան խորիմաստ է և խորաբովանդակ, և միաժամանակ դիտարժան՝ լայն հանդիսատեսին անտարբեր չթողնելու իր կարողությամբ, դուրս է այն բոլոր հաստատված հոսանքներից և դպրոցներից, որոնցով այնքան հարուստ է ֆրանսիական կինոն: Այն առանձնանում է իր ինքնատիպությամբ և իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում կինոյի պատմության մեջ:

Գարեգին Զարոյան

06.03.2024



ԻՎ ՌՈԲԵՐ

1920 թվականին ծնված Իվ Ռոբերը համարվում է ֆրանսիական կինոյի լավագույն կատակերգակներից մեկը: Իր գործունեությունն սկսել է 1940-ականների վերջում՝ որպես դերասան, սակայն արդեն վաղ 1950-ականներին սկսել է նկարահանել սեփական ֆիլմերը, որոնցից ամենահայտնիներն են «Կոճակների պատերազմը» (1962) և «Սև կոշիկով բարձրահասակ շիկահերը» (1972), որտեղ գլխավոր դերում փայլում է Պիեռ Ռիշարը և որն արժանացել է Բեռլինի կինոփառատոնի «Արծաթե արջ» մրցանակին: Կնոջ՝ դերասանուհի Դանիել Դելորմի հետ 1961 թվականին հիմնադրել է «La Guéville» կինոընկերությունը, որը, բացի իրենց սեփական ֆիլմերն արտադրելուց, նաև ֆրանսիայում թողարկել է հանրահայտ «Մոնթի Փայթոն» բրիտանական կատակերգական խմբակի կինոնկարները: Մահացել է 2002 թվականին:





ԿՈՃԱԿՆԵՐԻ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ

Ֆրանսիա, 1962, 90 րոպե

Ռեժիսոր՝ Իվ Ռոբեր

Սցենարի հեղինակներ՝ Ֆրանսուա Բոյեր, Իվ Ռոբեր (ըստ Լուի Պերգոյի վեպի)

Դերերում՝ Ժակ Դյուֆիլո, Իվետ Էսյական, Միշել Գալաբրյու, Միշել Մերից, Ժան Ռիշար և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝ Լեոն Կարե, Դանիել Դելորմ, Իվ Ռոբեր

Օպերատոր՝ Անդրե Բակ

Կոմպոզիտոր՝ Խոսե Բերգմանս

Արտադրող ընկերություն՝ Films de la Guéville

Ցուցադրվել է
08.11.2023



1962 թվականին Իվ Ռոբերը «Կոճակների պատերազմ» ֆիլմի համար արժանացավ Ժան Վիգոյի մրցանակին: Ի դեպ՝ հենց Ժան Վիգոն էր, որ «Զրո՝ վարքի համար» ֆիլմով նոր էջ բացեց ֆրանսիական կինոյի պատմության մեջ: Այդուհետ, մեծահասակների կողմից անհամարժեք ընկալվող և իրենց իսկ հայեցողությամբ ձևափոխվող երեխաների կյանքը՝ իր բոլոր առանձնահատկություններով, քմահաճույքներով ու ֆանտազիաներով հանդերձ, դարձավ լուրջ կինեմատոգրաֆիական ուսումնասիրության առարկա:

Ժան Վիգոյի ֆիլմը, որ նկարահանվել է 1933 թվականին, արգելվել է գրաքննության կողմից և կրկին ցուցադրվել միայն 1946 թվականին, ինչից հետո «Նոր ալիքի» ռեժիսորները Վիգոյին իրենց հիմնադիր հայրը հռչակեցին, իսկ Ֆրանսուա Տրյուֆոն, նրա ակնհայտ ազդեցությամբ, նկարահանեց իր գլուխգործոցը՝ «400 հարված» ֆիլմը: Հաջորդեցին Ռոբեր Բրեսոնի հանճարեղ «Մուշետը» (1967թ.) և Լուի Մալի լավագույն ֆիլմերից մեկը՝ «Ցտեսություն, երեխաները» (1987թ.): Սա ոչ ամբողջական ցանկն է այն ֆիլմերի, որոնց կնքահայրը կարող է իրավամբ համարվել Վիգոն:

Ահա թե ինչու «Կոճակների պատերազմի» համար Իվ Ռոբերին շնորհված մրցանակը ոչ միայն խորհրդանշական է, այլև նրան «Ժան Վիգոյի սանիկների ակումբի» անդամն է դարձնում:

Երկու ճամբարի բաժանված անթիվ-անհամար երեխաներ: Երկու բանակներ բախվում են ու կռվում անողորմ մարտում: Իսկական պատերազմ է: Հանդիսատեսն այն որպես խաղ է ընկալում, մինչդեռ երեխաների համար խաղն ինքնին կյանք է: Մեծավարի խաղ: Իսկ կինոն հիանալի միջոց է՝ մեծերին ցույց տալու, թե իրականում ինչ է իրենց կյանքը:

Բավականին տխուր պատկեր է ստացվում:

Առճակատում ու գրոհ, նահանջ ու հարձակում, ժամանակավոր հրադադար ու նոր ընդհարում, հակառակորդի գերեվարում ու հաշվեհարդար:

Ահա բռնել են գերուն, կապել են ծառին, բայց ինչպե՞ս վարվել: Տարբեր պատժատեսակներ են առաջարկում, բազմության միջից մեկը գոռում է անգամ. «Բանը կտրենք: Թո՛ղ առանց դրա տուն գնա»: Բայց ինչքան էլ երեխաները խորասուզվեն խաղի մեջ, նրանք, ի տարբերություն մեծերի, միշտ մի ոտքով իրականության մեջ են: Ամբոխը հռիճում է, բանավեճը շարունակվում է: Վերջապես, իմաստուն որոշում է կայացվում. առաջարկում են

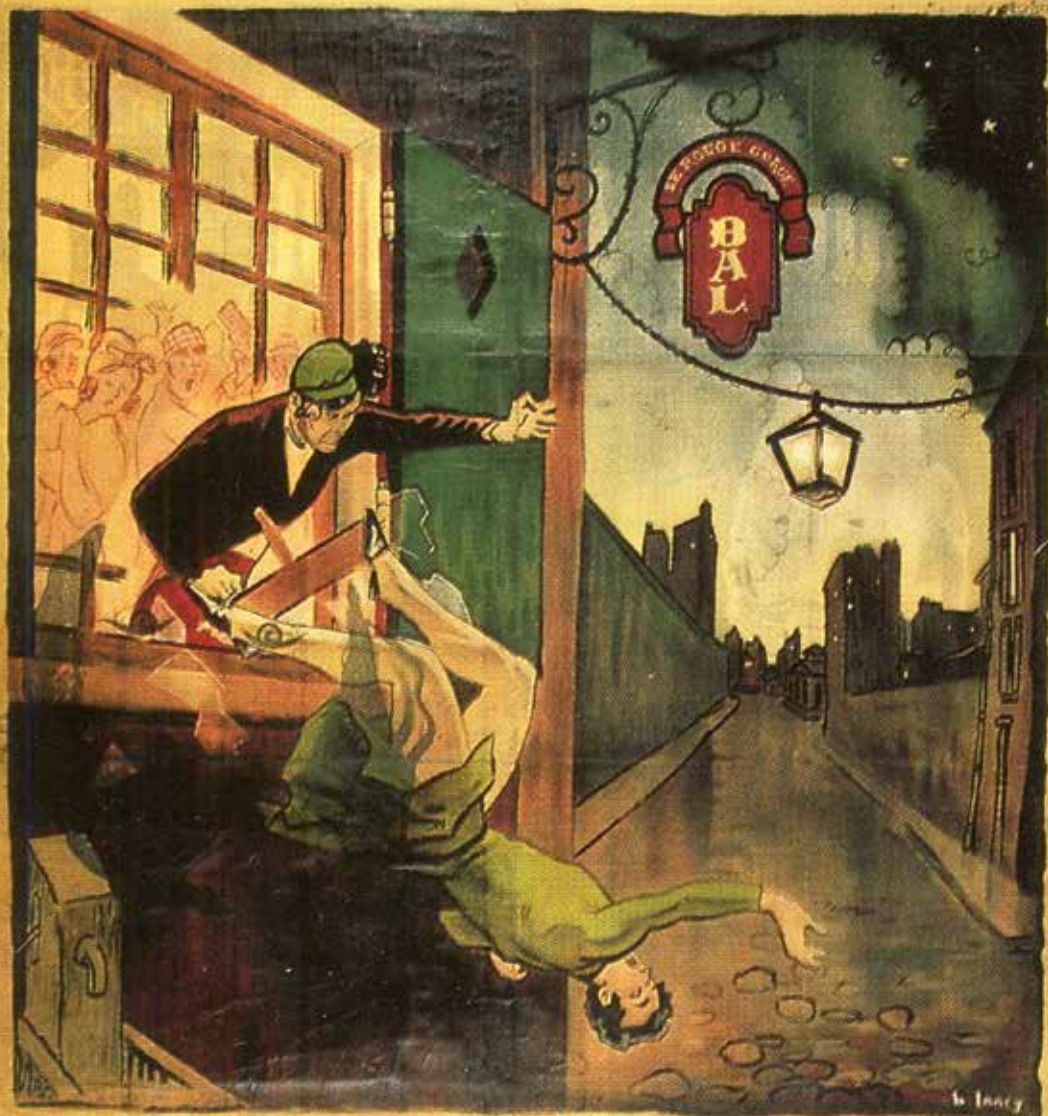


պոկել հակառակորդի բոլոր կոճակները: Որ բանակն ավելի շատ կոճակ հավաքի՝ նա էլ հաղթող կհռչակվի:

Այդպես են ծնունդ առնում Կոճակների պատերազմի իմաստը, նպատակն ու գաղափարը, այն է՝ հնարավորինս շատ կոճակ պոկել հակառակորդից: Եվ եթե երեխաների համար դա ընդամենը մեծավարի խաղ է, ապա մեծահասակ հանդիսատեսի համար դա կյանքն է՝ արտացոլված խաղի հայելու մեջ, որտեղ նրանք ամուր կանգնած են երկու ոտքի վրա՝ առանց կասկածի տակ դնելու Կոճակների պատերազմի կենսական անհրաժեշտությունը, լրջությունն ու կարևորությունը:

Գարեգին Զարոյան

30.03.2024



ARLETTY. JEAN-LOUIS BARRAULT. PIERRE BRASSEUR. PIERRE RENOIR
UN FILM DE
MARCEL CARNE

LES ENFANTS DU PARADIS

SCÉNARIO ET DIALOGUES DE JACQUES PRÉVERT

LOUIS SALOU. MARIA CASARÉS

MARCEL HERRAND

ÉPOQUE
LE BOULEVARD
DU CRIME



EXTRAIT DE L'ALBUM DES FILMS PATHE CINEMA



ՄԱՐՍԵԼ ԿԱՐՆԵ

Ռեժիսոր Մարսել Կարնեն (1906-1996) 1930-40-ականների համաշխարհային կինոյի կարևորագույն դեմքերից է և ֆրանսիական կինոյի առաջատար գործիչներից: Իր գործունեությունն սկսել է որպես կինոքննադատ, եղել է «Hédo-Films» շաբաթաթերթի խմբագիր: Նույն ժամանակ աշխատել է նաև համր կինոյում որպես ռեժիսորներ Ժակ Ֆեյդերի և Ռենե Կլերի օգնական: Առաջին կարճամետրաժ ֆիլմը նկարահանել է 1929 թվականին, իսկ առաջին լիամետրաժը՝ «Ժենիկ», 1936-ին: Պոետ, դրամատուրգ և կինոսցենարիստ Ժակ Պրևերի հետ համագործակցությամբ Կարնեն հեղինակել է այդ տարիների մեծագույն գլուխգործոցները, մասնավորապես՝ «Մշուշների առափնյակը» (1938), «Օրն սկսվում է» (1938) և «Դրախտի զավակները» (1945)՝ Ժան Վիգոյի և Ժան Ռե-նուարի հետ զուգահեռ հիմք դնելով կինոյում, այսպես կոչված, պոետական ռեալիզմին: «Դրախտի զավակները» ֆիլմը նկարահանվել է չափազանց ծանր պայմաններում՝ նացիստական օկուպացիայի և ֆրանսիայի ազատագրման օրերին, ի վերջո թողարկվելով 1945 թվականի մարտին և արժանանալով շլացուցիչ ընդունելության: Ընդհուպ մինչև 1970-ականների կեսերը շարունակել է նկարահանել ֆիլմեր, որոնք, սակայն, պակաս եռանդով են ընդունվել հանդիսականների և նոր սերնդի կինոգործիչների կողմից: Այդուհանդերձ, Կարնեի վաղ ֆիլմերն առայսօր մեծ հանրայնություն են վայելում:



Ցուցադրվել է 21.11.2023

ԴՐԱԽՏԻ ԶԱՎԱԿՆԵՐԸ

Ֆրանսիա, 1945, 190 րոպե

Ռեժիսոր՝ Մարսել Կարնե

Սցենարի հեղինակ՝ Ժակ Պրևեր

Դերերում՝ Ժան-Լուի Բարրո, Արլետի,

Պիեռ Բրասյոր, Պիեռ Ռենուար, Մարիա Կազարես և ուրիշները

Պրոդյուսեր՝ Ադրեն Ռեմոն, Ռայմոն Բորդերի

Օպերատոր՝ Ռոժե Յուբեր

Կոմպոզիտոր՝ Մորիս Տիրյե

Արտադրող ընկերություն՝

Société Nouvelle Pathé Cinéma

Մարսել Կարնեի «Դրախտի գավակները» հանճարեղ ֆիլմ է:

Այն չի տեղավորվում որևէ գեղագիտական կատեգորիայի կամ կանոնի մեջ: Փարիզի «Հանցանքների բուլվարը» 19-րդ դարի կեսերին. ֆիլմում տեղի ունեցող դեպքերի ժամանակն ու վայրն են, որոնք կորցնում են սահմանները՝ ձգտելով դեպի անվերջություն: Ֆիլմի բովանդակությունը, որն առաջին հայացքից սովորական սիրո պատմություն է՝ իր մշտական ուղեկիցներով՝ խանդով, դավաճանությամբ ու հավատարմությամբ, թափանցում է մարդու մտքի ամենաներհույս խորքերը:

Էպոսն ազգային հավաքական գիտակցության արտահայտությունն է կերպարների միջոցով: Եվ որպես այդպիսին՝ այն միայն բանավոր լեզվի առանձնաշնորհը չէ և կարող է դրսևորվել բոլոր արտահայտչաձևերով և միջոցներով՝ թե՛ առանձին վերցրած, թե՛ տարբեր համադրություններով՝ խոսքով, երաժշտությամբ, պարով, կերտարվեստով (պլաստիկա), հաջորդական պատկերաշարերով:

Քսաներորդ դարում էպոսը պետք է ի հայտ գար կինեմատոգրաֆիայի ձևով, և այդպես էլ եղավ:

«Դրախտի գավակներն» իսկական էպոս է:

Ֆիլմում շատ հերոսներ կան: Եվ նրանցից ամեն մեկը յուրովի որոնում կամ սպասում է իր երջանկությանը, փնտրում է իր տեղն արևի տակ: Բոլորը շատ տարբեր են՝ թե՛ բնավորությամբ, թե՛ խառնվածքով, թե՛ գործունեության բնույթով, թե՛ սոցիալական դիրքով: Սակայն ճակատագրերը նրանց միահյուսված են սերտորեն: Բոլորը կախված են միմյանցից, յուրաքանչյուրի արարքն ու գործողությունն անդրադառնում են մյուսների ճակատագրի վրա: Սիրո զգացումը, սիրո փափագը, սիրո կարիքն են կյանքի անվերջանալի հոսանքի մեջ առաջ մղում նրանց պես հազարավոր երջանկություն որոնողներին աշխարհի ընդհանրացված պատկերը դարձած «Հանցանքների բուլվարում»: Անսպաս են սիրո երանգները, ամեն մեկինն իր գույնն ունի՝ իր եսասիրության գույնը: Եվ արդյունքում՝ դժբախտ են բոլորը, կորսված՝ մեկմեկու համար:

Ֆիլմը լի է երկխոսություններով ու մենախոսություններով, բայց շատախոս չէ: Ցանկանում ես ունկնդրել ամեն մի նախադասությունը՝ առանց բառ բաց թողնելու: Մերթ խորաթափանց է և իմաստուն, մերթ սրամիտ և զվարճալի, մերթ կերպարը կամ իրադրությունը հստակ ու դիպուկ բնորոշող:



Սակայն ֆիլմի ողջ էությունը և գաղափարն ամփոփված են այնտեղ հնչող երկու նախադասության մեջ: Դրանք ասես արտահայտում են սիրո ողջ գունապնակի երկու ծայրահեղ բևեռները, որով հագեցած է ֆիլմը: Առաջինն արտաբերում է Բատիստը հենց այն պահին, երբ թվում է՝ իրականացել է երազանքը, և նրա շուրթերն ուր որ է՝ համրույրով կծուովեն Գարանսի շուրթերին: Բատիստը հանկարծ կանգ է առնում և աղաչում նրան. «Ուզում եմ, որ սիրեք ինձ այնպես, ինչպես ես եմ ձեզ սիրում»: Իրավիճակը, որում հնչում են այդ խոսքերը, ստիպում են հանդիսատեսին ցնցվել: Անշահախնդիր, աստվածային սերը դիմադրում է մարմնականի գայթակղությանը: Բատիստի արարքը հավասարազոր է էպոսի հերոսի՝ վիշապին սպանելու գործողությանը, բայց այդ վիշապն իր մեջ է, իր սեփական ես-ն է: Դա բարձր բարոյականության դրսևորման պատկերավոր օրինակ է հանդիսատեսի համար: Սակայն դրվագի այդօրինակ ընկալմանը հնարավոր է հասնել միայն բացառիկ ռեժիսորական տաղանդի շնորհիվ, այլապես, չարդարացված ակնկալիքի էֆեկտը կարող է այլ արձագանք առաջացնել դահլիճում և լիովին աղավաղել (գոեհկացնել) ֆիլմի կոնցեպցիան:

Երկրորդ նախադասությունը, որը բնորոշում է սիրո մյուս՝ եսասիրական բևեռը, երկու անգամ հնչում է Գարանսի շուրթերից. «Մերը... ավսր այնքան պարզ է»:



Ֆիլմը տևում է 3 ժամ 11 րոպե: Բայց հանդիսատեսը չի հոգնում: Հեղինակները նրան մշտական լարվածության մեջ են պահում: Չկա ոչ մի «միջանցիկ» կամ «դատարկ» կադր: Յուրաքանչյուր դրվագ ծառայում է ինչպես ամբողջական կառուցվածքի ձևավորմանը, այնպես էլ ինքնուրույն իմաստային միավոր է հանդիսանում:

Չնայած նրան, որ ֆիլմում կերպարները չափից շատ են, յուրաքանչյուր, անգամ երկրորդական հերոս ներկայանում է իր բնավորությամբ ու պատմությամբ, ինչպես օրինակ՝ հյուրանոցի տիրուհին: Այդ բուն կինեմատոգրաֆիական իրականության վրա ասես շերտանստում է ևս մեկը՝ թատերականը: Սովորաբար կինոն խուսափում է թատերականությունից, իսկ այստեղ՝ հենց թատրոնն է ներթափանցում ֆիլմի մեջ՝ ներկայացումներից ամբողջական հատվածների տեսքով, որ խաղում են թե՛ բեմում, թե՛ փողոցում, և չծպտվելով ֆիլմի քողի տակ՝ կինեմատոգրաֆիական իրականության մաս է դառնում: Չէ՞ որ ֆիլմի գլխավոր հերոսները հենց դերասաններ են: Բարձրակարգ դերասաններ: Բայց բոլորին գերազանցում է հանճարեղ Ժան-Լուի Բարրոն՝ մարմնավորելով ֆիլմի գաղափարն ու բուն էությունը:

Գարեգին Զարոյան

20.02.2024





ՆԻԿՈԼԱ ՖԻԼԻՔԵՐ

1951 թվականին ծնված Նիկոլա Ֆիլիքերն ուսանել է փիլիսոփայություն և կինոկարիերան սկսել 1970-ականներին որպես ռեժիսորներ Ռընե Ալիոյի, Ալեն Տաների և Կլոդ Գորետայի օգնական: 1985-87-ին հեռուստատեսության համար նկարահանել է լեռնագնացության և այլ մարզաձևերի մասին պատմող ֆիլմեր: Մի քանի կարճամետրաժից հետո 1990-ին նկարահանել է իր առաջին լիամետրաժ վավերագրական աշխատանքը՝ «Լուվր քաղաքը»: Օրանգուտանի դիմանկարը՝ «Նենետը», 2010-ին ցուցադրվել է Բեռլինի կինոփառատոնի «Ֆորում» ծրագրում: 2002-ից ի վեր նրա ֆիլմերն աշխարհով մեկ ներկայացվել են ավելի քան 100 հետաահայաց ցուցադրության և հարգանքի տուրքի միջոցառման շրջանակներում: 2023-ին «Ադամանի վրա» ֆիլմն արժանացել է Բեռլինի կինոփառատոնի «Ոսկե արջ» մրցանակին:



ԱԴԱՄԱՆԻ ՎՐԱ

Ֆրանսիա/Ճապոնիա, 2023, 109 րոպե

Ցուցադրվել է 06.12.2023

Ռեժիսոր՝ Նիկոլա Ֆիլիբեր

Սցենարի հեղինակներ՝

Լինդա Դե Ֆիտեր,

Նիկոլա Ֆիլիբեր

Պրոդյուսերներ՝ Սելին Լուասո,

Միլենա Պոյլո, Ժիլ Սակուտո

Օպերատոր՝ Նիկոլա Ֆիլիբեր

Մոնտաժող՝ Նիկոլա Ֆիլիբեր

Արտադրող ընկերություն՝

Centre National du Cinéma/France 3 Cinéma/

France Télévision/Les Films du Losange/

Longridge/Région Ile-de-France/TS Productions/

UniversCiné



Բեռլինի 73-րդ միջազգային կինոփառատոնի գլխավոր մրցանակը՝ «Ոսկե արջը», շնորհվել է ֆրանսիացի ռեժիսոր Նիկոլա Ֆիլիբերի՝ «Աղամանի վրա» վավերագրական ֆիլմին: Հազվադեպ է վավերագրական ֆիլմը լավագույնը ճանաչվում ոչ թե առանձին անվանակարգում, այլ ամբողջ փառատոնում: Ավելին, այդ մրցանակը վերացնում է այն անհավասարությունը, որ գոյություն ունի խաղարկային և «վավերագրական» ֆիլմերի միջև:

Բեռլինյան 73-րդ կինոփառատոնի այդ վճռական քայլը վավերագրական կինոյի հանդեպ լիովին համահունչ է Նիկոլա Ֆիլիբերի հայացքներին: Ահա այսպես է մեկնաբանում նա տեղի ունեցածն իր հարցազրույցներից մեկում. «Երկար ժամանակ վավերագրական կինոն երկրորդական ժանր էր կարծես՝ կապված տեղեկատվության և լրագրության հետ, և ռեպորտաժ էր համարվում: Կարծում եմ՝ այսօր այդ ընկալումը փոխվում է: Այստեղ՝ Ֆրանսիայում, և հուսով եմ՝ նաև այլ երկրներում, հանդիսատեսն սկսում է

տեսնել և հասկանալ, որ վավերագրական կինոն ընդարձակ տարածք է, որտեղ, ինչպես գեղարվեստական գրականության մեջ, գոյություն ունեն տարբեր մոտեցումներ ու ոճեր: Նկատի ունեմ, որ վավերագրական լավ ֆիլմի արժեքը պայմանավորված չէ սոսկ թեմայի կարևորությամբ: Ֆիլմում արծարծված գաղափարի արդարացիությունն ուղիղ համեմատական չէ ֆիլմի որակին»:

Նիկոլա Ֆիլիբերի ֆիլմի առանցքում հենց Փարիզի սրտում՝ Սենի ափին կառանաձ «Ադաման» է և այդ յուրահատուկ նավի վրա բնակվող տարբեր հոգեկան խանգարումներով մարդիկ ու փոքրաթիվ բուժանձնակազմը: Չկան նախնական բացատրություններ, կադրից դուրս հնչող հեղինակային մեկնաբանություններ կամ բուժաշխատողների կողմից կադրում արված պարզաբանումներ: Ֆիլիբերը պարզապես ցույց է տալիս, իսկ մենք դանդաղ ներթափանցում ենք մեզ համար նոր այդ աշխարհը, աստիճանաբար հարմարվում խորթ միջավայրին, վարժվում անսովոր մարդկանց, որոնցով լեցուն է այդ արտառոց վայրը, նրանց դեմքերին, խոսքին, շարժումներին, տոգորվում ենք նրանց ծանր ու դժվարին կյանքով, ինչպիսին մեզնից յուրաքանչյուրի կյանքն է՝ այն տարբերությամբ, որ նրանք չունեն այն պաշտպանիչ դիմակը, որ քողարկում է այն, ինչ կատարվում է գիտակցության խորքում: Նրանք մերկ են և անպաշտպան: Եվ միայն այնտեղ՝ «Ադամանի» վրա են իրենց ապահով զգում: Հավասար՝ հավասարների մեջ և մերկ՝ մերկերի:

Նիկոլա Ֆիլիբերի վարպետությունը մեզ՝ հանդիսատեսին դիտորդ դարձնելն է: Մենք սոսկ հանդիսատես չենք, որը նայում է այն, ինչ ցույց է տալիս հեղինակը, այլ ինքներս ենք, դիտելով ու խորամուխ լինելով, բացահայտում մեզ համար այդ նոր աշխարհը: Ասես անտեսանելի մարդիկ լինենք, որոնք շրջում են «Ադամանի» այցելուների շարքերով, աննկատ նայում ու լսում նրանց: Չկա ոչ մի հանդիսավոր տեսարան, դաստիարակչական ուղերձ կամ հավելյալ բացատրություն: Միայն դիտարկում է և ներթափանցում: Ֆիլիբերը հեռու է հուզական շահարկումներից, նա ոչ խոհանարություն է ներշնչում, ոչ կարեկցանք, ոչ էլ փորձում է արտասուք քամել: Ընդհակառակը, որքան մոտենում է ֆիլմի վերջնամասը, այնքան ավելի ենք ընտելանում «Ադամանի» աշխարհին և առավել հաճախ ենք մեր հայացքն ուղղում դեպի ներս:

Գարեգին Զարոյան

04.04.2024