

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԻԼԻԹ ՍԱՖՐԱՍՏՅԱՆ

**ՊԱՏԿԵՐԻ ՊՈԵԶԻԱ.
ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ
ԿԻՆՈՅԻ ՊԱՏՄԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԻՄՆԱՀԱՐՅԵՐ**

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ**

2025

YEREVAN STATE UNIVERSITY

LILIT SAFRASTYAN

**THE POETRY OF THE IMAGE.
KEY ISSUES OF THE HISTORY AND
AESTHETICS OF IRANIAN AUTEUR
CINEMA**

**YEREVAN
YSU PRESS**

2025

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЛИЛИТ САФРАСТЯН

ПОЭЗИЯ ОБРАЗА
ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И
ЭСТЕТИКИ ИРАНСКОГО АВТОРСКОГО КИНО

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЕГУ
2025

ՀՏԴ 791.03(55)
ԳՄԴ 85.373(5Իրան)
Ս 305

*Հրատարակության է երաշխավորել
ԵՊՀ գիտական խորհուրդը:*

Գլխավոր խմբագիր՝
ՀՀ վաստակավոր մանկավարժ, Բ.Գ.Ք., պրոֆեսոր
Գ. Վ. Մելիքյան

Գրախոսներ՝
Բ.Գ.Ք., դոցենտ Գ. Թ. Գևորգյան
Բ.Գ.Ք., դոցենտ Ն. Հ. Պողոսյան

Սաֆրաստյան Լիլիթ
Ս 305 Պատկերի պոեզիա. իրանական հեղինակային կինոյի
պատմագեղագիտական հիմնահարցեր / Լ. Սաֆրաստյան.-
Եր: ԵՊՀ հրատ., 2025.- 192 էջ:

Մենագրության մեջ քննության են առնվում իրանական հեղինակային կինոյի մշակութաբանական, պատմագեղագիտական հիմնահարցերը, ներկայացվում է իրանական կինոարվեստն իր զարգացման տարբեր փուլերում, անդրադարձ է կատարվում անհատ կինոստեղծագործողներին, ինչպես նաև կինո-պոեզիա երկխոսության համատեքստում ծնված հեղինակային կինոյի գեղարվեստական առանձնահատկություններին:

«Պատկերի պոեզիա. իրանական հեղինակային կինոյի պատմագեղագիտական հիմնահարցեր» ուսումնասիրությունն իրականացվել է ԵՊՀ արևելագիտության ֆակուլտետի թյուրքագիտության ամբիոնի «Մերձավոր և Միջին Արևելքի կինոյի պատմություն» մագիստրոսական դասընթացի շրջանակում:

Գիրքը հասցեագրված է արևելագետներին, իրանագետներին, կինոգետներին, մշակութաբաններին ու ընթերցասեր լայն հանրությանը:

ՀՏԴ 791.03(55)
ԳՄԴ 85.373(5Իրան)

ISBN 978-5-8084-2735-8
<https://doi.org/10.46991/YSUPH/9785808427358>

© ԵՊՀ հրատ., 2025
© Սաֆրաստյան Լիլիթ, 2025

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	7
--------------------	---

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՆ ԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆ, ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵԶՍՈՒՄ	10
1.1. Պատմական հայացք	10
1.2. Իրանական «Նոր ալիքի» ստեղծումն ու կայացումը	18
1.3. Շիրին Նեշատ. երևակայական խոստովանություն	26
1.4. Հայացք իրանական վտարանդի կինոյին	30
1.5. Հայկական հետքը իրանական կինոյում	35

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԵՎ ԿԻՆՈՅԻ ԵՐԿԻՆՍՈՒԹՅԱՆ ԾԻՐՈՒՄ	43
2.1. Հեղինակային- գեղարվեստական կինո. դիմանկարի փորձ	43
2.2. Աբաս Բիառոստամին՝ ազգի առաջին պատկերաստեղծ բանաստեղծը	48
2.3. «24 շրջանակ». Բիառոստամինի երևակայական խորհրդածումները	62
2.4. Կինոպոեզիան Բիառոստամինի հայկությունում	67
2.5. Ֆորուզ Ֆարրուխզադ. «Տունը սև է». բանաստեղծական այլաբանության ծնունդը կինոյում	79
2.6. Մոհսեն Մախմադիաֆ. կինոյի պոետը	89
2.7. «Գաբբե». գույնի ու ծեսի տեսողական այլաբանություն	96
2.8. Մ. Մախմադիաֆի «Այգեպանը» հումանիզմի ու գեղագիտության ընկալման ծիրում	108

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԵՐԵՒԱՆԵՐԸ ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՅՈՒՄ	115
ԻՍԱՍՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՆՈՒԿ ՄԻՍԻՈՆԵՐՆԵՐԸ	115
3.1. Մանկության դասեր՝ ըստ Քիառուստամիի	115
3.2. Ամիր Նադերիի «Վագորդը»	139
3.3. Բահրամ Բեյգայի «Բաշուն՝ վոքրիկ օտարականը»	146
3.4. Մաջիդ Մաջիդի, Ջաֆար Փանահի. մանկան երազանքների պատկերման վիզիոներները	153
3.5. Սամիրա, Հանա Մախմալբաֆներ. կորսված մանկության երևակայական թարգմանություն	158
3.6. Բահման Դոբադի. պատերազմի երեխաները, անավարտ մանկություն	164
3.7. Մեիրդադ Օսկունեյի. Էկրան՝ ընդհատված մանկության ծիրում	168

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ՃԱՆԱՊԱՐՀԻ ՀՈԳԵՎՈՐ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԵՐ՝ ԸՍՏ ՔԻԱՌՈՍՏԱՄԻԻ	171
SUMMARY	177
PEՅՈՒՄԵ	179
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	181

ՆԵՐԱՃՈՒԹՅՈՒՆ

Մեկդարյա պատմություն ունեցող իրանական կինոն համաշխարհային հոգևոր, մշակութային ժառանգության ու կինոարվեստի անբաժանելի մասն է կազմում:

Իրանական կինոն ունի հարուստ կենսագրություն, որի ամենամշանակալից պատմափուլերից է 1960-ական թթ. իրանական «Նոր ալիքի» ձևավորումը: Որպես XX դարի մշակութային ֆենոմեն՝ «Նոր ալիքը» Իրանում հանդես է գալիս իր ուրույն կինոդպրոցով, որի բովանդակային նվաճումներից է ազգային կենսավորձին հավատարիմ մնալու, իրանական կենսազգացողության մեջ ազգայինը որպես խորություն պատկերելու ու արտահայտելու ձգտումը: Կինոգիտության ակադեմիական տիրույթում «Նոր ալիքը» իրանական կինոյի պատմության վերելքի, գեղարվեստական նոր նվաճումների դարաշրջան է:

1960-1970-ական թթ. կինոյի ու պոեզիայի գաղափարական և բովանդակային որոնումների հիմքում է ծնվում կինոգործիչ-պոետ ստեղծագործական համագործակցությունը: Շարունակելով իրանական դասական պոեզիայի (խոսքի ու պատկերի գաղափարական ու գեղագիտական պատկերման) ավանդույթները՝ ստեղծագործողներն իրենց բանաստեղծական մտածողությամբ մեծ ազդեցություն ունեցան հեղինակային կինոյի՝ «art house»-ի վրա:

Իրանական հեղինակային կինոն ձևավորվել է XX դարի կեսերին և իր գագաթնակետին հասել 1979 թ.՝ իսլամական հեղափոխությունից հետո: Իրանական կինոարվեստի զարգացմանը զուգընթաց հեղինակային կինոն հանդես է գալիս իր ինքնատիպ ու ինքնուրույն կինոաշխարհով: Հարկ է առանձնացնել հեղինակային կինոլեզվի գեղարվեստական համակարգը, որը քաղաքակրթական մի քանի փուլերի կենսագրություն ունի: Այն հագեցած է դարերով կողավորված կրոնական, միստիկ գրական գաղտնագրերով, սիմվոլներով ու ալլաբանությամբ:

Առանձնահատուկ պատկերաբովանդակային նշանակություն ունի երեխաների մասնակցությունը հեղինակային կինոյում: Իրանական կինոն երեխաների մասնակցությամբ կարողանում է ստեղծել բանաստեղծական ու միստիկական ներքին տարածություն, որտեղ մանկությունը դրսևորվում է իր ողջ արտահայտչականությամբ:

Վերջին տասնամյակներում նշանակալից դեր ունի վտարանդի կինոն, որի գաղափարական ու թեմատիկ հենքը խարսխված է հայրենաբաղձության ու վտարանդիության դառը կենսափորձի վրա:

Իրանական կինոարտադրության ստեղծման ու կայացման մեջ անգնահատելի է իրանահայ կինոգործիչների դերը: Հայ-իրանական գրական, պատմամշակութային բազմադարյան փոխառնությունների համատեքստում հարկ է դիտարկել հայկական հեղինակային կինոյի ազդեցությունը իրանական բանաստեղծական կինոմտածողության վրա: Կարևոր է հիշատակել մասնաձև փաստը, որ Հայաստանում անցկացվող ամենամյա «Ոսկե ծիրան» միջազգային կինոփառատոնի շնորհիվ հայ կինոսեր հասարակության տարբեր սերունդներ քաջածանոթ են իրանական կինոարվեստին:

Վերջին տասնամյակում «իրանական կինոարվեստը»՝ որպես դասընթաց, ընդլայնել է իր ուսումնակրթական տիրույթը: Այն դասավանդվում է ոչ միայն կինոգիտական հաստատություններում, այլ մասնաշխարհի առաջատար բուհերի Մերձավոր ու Միջին Արևելքի քաղաքակրթությունների ուսումնասիրման կենտրոններում:

Նշենք, որ իրանական կինոարվեստին լայնածավալ անդրադարձ է կատարվում Երևանի պետական համալսարանի արևելագիտության ֆակուլտետում դասավանդվող «Մերձավոր Արևելքի կինոյի պատմություն» մագիստրոսական դասընթացի շրջանակում:

«Պատկերի պոեզիա. իրանական հեղինակային կինոյի պատմության ու գեղագիտության հիմնահարցեր» խորագրով մենագրությունը ակադեմիական ու մշակութաբանական հարյուրավոր հրապարակումների ծիրում իրանական կինոյին նվիրված հայալեզու առաջին ուսումնասիրությունն է, որը քննության է ենթարկում իրանական հեղինակային կինոյի մշակութաբանական, պատմագեղագիտական հիմնահարցերը, ներկայացնում է իրանական կինոարվեստն իր զարգացման տարբեր փուլերում, ինչպես նաև անդրադարձ է կատարում կինո-պոեզիա երկխոսության համատեքստում ծնված հեղինակային կինոյի գեղարվեստական առանձնահատկություններին:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ
ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՆ ԳԱՂԱՓԱՐԱԿԱՆ,
ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

1.1. Պատմական հայացք

*Իրանական կինոն պատրուհան է՝
բացված աշխարհին իր իսկ սեփական այգուց՝¹*
Հ. Դաբաշի

Էկլեկտիկ մշակութային ճկունությունը իրանական ինքնուրույն կարևոր բնութագրիչներից է և պատմական երկարակեցության բանալին: Իրանն իր պատմական, աշխարհագրական, մշակութային կառուցվածքաբանությամբ, քաղաքակրթական համակեցության վիթխարի երկիր է: Եթե սահմանենք Իրանի մշակույթը, ապա կտեսնենք, որ այն նախապատմական ու իսլամական նորմերի համադրում է, ինչի շնորհիվ էլ նյութական ու ոչ նյութական, հոգևոր արժեքները դառնում են մի ամբողջություն: Իրանական մշակույթի բանաստեղծական արտահայտչականությունը հանդես է գալիս կինոարտադրության ոլորտում՝ ստեղծելով կինոյի գեղագիտական այլաբանության իրանական կերպը:

Համաշխարհային կինոյի համատեքստում իրանական կինոն առանձնանում է պոետիկ կինոյի տեսական համակարգի ձևավորման ինքնատիպությամբ, ազգային տիրույթին հավատարիմ դիպաշարով, կինոմտածողությամբ, գեղագիտական լուծումներով ու համամարդկային գաղափարական շեշտավորումներով: Իրանական կինոարտադրությունը հարկ է դիտարկել որպես սոցիալ-մշակութային իրողություն, որի ծնունդը նշանավորվեց XX դարասկզբին:

¹ Dabashi H., Masters & Masterpieces of Iranian Cinema, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 359.

Իրանական առաջին համր կինոնկարը՝ «Աբին և Ռաբին» (1930 թ.), նկարահանել է հայազգի Հովհաննես Օհանյանը: Կինոբեմադրիչ, բժշկության ու կինոգիտության ոլորտներում գիտական կոչումներ ստացած Հ. Օհանյանն առաջինն էր, որի ջանքերով 1930 թ. Իրանում հիմնադրվեց կինոդերասանի դպրոցը: Օհանյանը Իրանի կինոարտադրության հիմնադիրն է: Ռեժիսորը նաև գրական ստեղծագործությունների, սցենարների ու թատերական դրամաների հեղինակ է:

1930 թ. Օհանյանը հիմնել է «Փերսե» կինոստուդիան ու իր ուսանող կինոդերասանների հետ միասին գրել «Աբին ու Ռաբին» ֆիլմի սցենարը: Իրանական կինոյի պատմության մեջ այն առաջին համր ֆիլմն է: Ֆիլմում նկարահանվել են Օհանյանի ուսանողները՝ Մ. Ջարաբին ու Ղ. Սոհրաբիֆարդը: Ավա՞ղ, ցայսօր ֆիլմն ու կրկնօրինակը չեն պահպանվել²:

1931 թ. Օհանյանը նկարահանել է իր երկրորդ համր ֆիլմը՝ «Պարոն Հաջին՝ կինոաստղ»:³ Ֆիլմը հաջողություն չի ունեցել, և Հ. Օհանյանը մեկնել է Հնդկաստան՝ Կալկաթա:

Իրանագետ Հ. Նաֆիսիի բնորոշմամբ Հ. Օհանյանի «Պարոն Հաջին՝ կինոաստղ» ֆիլմը արդիապաշտական առաջին ֆիլմն է իրանական կինոարտադրության մեջ: Համիդ Ռեզա Սադրի դիտարկմամբ «սա ավանդական մարդու դիմադրության և նոր արվեստի մասին պատմող այլաբանական պատմություն է»³: Ի տարբերություն Չ. Վերտովի՝ 1929 թ. նկարահանված «Կինոխցիկով մարդը» ֆիլմի՝ Օհանյանը առաջնային չի դարձրել կինոխցիկը՝ որպես կինոկերպար, այլ կողավորել է կինոյի դերը XX դարասկզբին իրանյան արդիականի ու ավանդականի համատեքստում⁴:

² St'iu Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Artisanal Era, 1897-1941, Durham and London: Duke University Press, 2011, p. 210:

³ Նույն տեղում, էջ 17:

⁴ St'iu նույն տեղում, էջ 15:

1932 թ. ռեժիսոր Է. Մորադին ստեղծեց «Եղբոր վրեժը» ֆիլմը: Ֆիլմում նկարահանվել է Լիդա Մաթավուսյանը: 1934 թ. Արդեշիր Իրանիի ու Աբդոլիոսեյն Սեփանթայի համատեղ ջանքերով նկարահանվեց պարսկական առաջին հնչուն ֆիլմը՝ «Լուր աղջիկը»: Որպես գրող, կինոռեժիսոր, կինոպրոդյուսեր՝ Իրանին առանձնահատուկ տեղ ունի վաղ հնդկական կինոյի պատմության մեջ: 1931 թ. նկարահանվեց Իրանիի «Ալամ Արա» առաջին հնչուն ֆիլմը:

Պարսիկ կինոռեժիսոր Ա. Սեփանթան կրթություն է ստացել Թեհրանի ֆրանսիական, գրադաշտական, այնուհետև՝ միսիոներական դպրոցներում: Պարսկական հիմնավորոց գրադաշտական համայնքի պատմությունը ուսումնասիրելու նպատակով Սեփանթան մեկնել է Հնդկաստան, որտեղ հանդիպել է Ա. Իրանիին՝ հորդորելով նկարահանել պարսկական քենայով ֆիլմ: Ֆիլմի խորագիրն է «Լուր աղջիկը. երեկվա Իրանը և այսօրվա Իրանը»: Այն նկարահանվել է Բոմբեյի կայսերական կինոստուդիայում: Ֆիլմի ռեժիսորն Ա. Իրանին էր, սցենարի հեղինակը՝ Ա. Սեփանթան, որը հանդես է գալիս նաև որպես գլխավոր դերակատար: «Լուր աղջիկը» ֆիլմում կանացի դերը ստանձնել է Ռուհանգիզ Սամինեժադը: Հ. Սադրի դիտարկմամբ «դերասանուհին մեծ գրկանքներ է կրել ժամանակի պահպանողական բարքերի պատճառով»⁵: Պարսկալեզու առաջին հնչուն ֆիլմը՝ «Լուր աղջիկը», մեծ հաջողություն է ունեցել Իրանում: 1933 թ. ֆիլմը 30 օր ցուցադրվել է Թեհրանի «Մայակ սինեմայում», 120 օր՝ «Սեփահ սինեմայում»⁶:

Կինո-գրականություն առնչությունները մարդկության քաղաքակրթության պատմության մեջ երկու արվեստների համար մեծ հակասությունների մի շրջանակ են գծել: Պարսկական գրականության ու կինոյի փոխհարաբերությունները բարդ ու մտերմիկ

⁵ Sadr H. R., Iranian Cinema. A Political History, I.B., Tauris, 2005, p. 28.

⁶ St'u Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Artisanal Era, 1897-1941, Durham and London: Duke University Press, 2011, p. 237:

են: Գրականությունը մշտապես սնել է իրանական կինոն: «Մենք մի մշակույթի արտադրանք են, որը տվել է Ռուդաքի, Սաադի, Ռումի, Ֆիրդուսի, Հաֆեզ»⁷,– նշում է կինոռեժիսոր Բ. Բեյգային: Իսկ ահա Մ. Մաջիդիի դիտարկմամբ, «եթե Հաֆեզը ընտրեր իր ստեղծագործական ուղին, ապա նա այսօր հանդես կգար կինոռեժիսորի դերում»⁸:

Գերմանացի կինոռեժիսոր Վ. Հերցոգը, խոսելով Մախմալ-բաֆի մասին, նշում է. «Երեք հարյուր տարի անց իրանցի լրագրողները կհասկանան, որ արդի կինոստեղծագործողներդ նման եք ձեր ժամանակների Խայամին ու Ֆիրդուսուն»⁹:

Նիզամիի ու Ֆիրդուսու միֆական սիրո պատմությունները նույնպես իրենց տեղն են գտել կինոյում. նրանց թվում են «Լեյլա և Մեջնուն» (1937 թ., 1956 թ.), «Շիրին և Ֆարիադ» (1934 թ., 1970 թ.), «Յուսուֆ և Ջուլեյխա» (1956 թ.), «Ռուստամ և Ջոհրաբ» (1957 թ.), «Բիժան և Մանիգեհ» (1958 թ.): Հարկ է նշել, որ պատմական ու բանահյուսական հայտնի հերոսների մասին պատումները նույնպես կինոսցենարի հիմնական աղբյուր են, այդպիսի ֆիլմերից են «Մոլլա Նասրեդին» (1953 թ.), «Ամիր Արսալան» (1966 թ.), «ՔուրդԱվսես Հոսեյն» (1966 թ.), «Սրիկա Նասիմ» (1967 թ.), «Սամարղանդի ոսկե ճանապարհը (1968 թ.), «Աբասե և Ջաֆար Բարմաթի» (1971 թ.):

1950-1970-ական թթ. իրանական ֆիլմարտադրությունը ստանում է Film -Farsi¹⁰ կամ *Alter-cinema* անվանումը: Film-Farsi-ին գաղափարական ու բովանդակային առումով ներառում է քաղաքական ու սոցիալական հիմնախնդիրների, ինչպես նաև կինոարվեստին բնորոշ զվարճապատումային ու երգիծական արտա-

⁷ Rahbaran Sh., *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Filmmakers Since the Islamic Revolution*, London- New York: L. B. Tauris, 2016, p. 49.

⁸ Նույն տեղում, էջ 152:

⁹ Ridgeon L. V. J., *Makhmalbaf's Broken Mirror: A Socio-Political Signification of Modern Iranian Cinema*, Durham N.C., 2000, p. 3.

¹⁰ Film Farsi – պարսկական ֆիլմ:

հայտչամիջոցների կիրառում: Alter-cinema-ի հայտնի ռեժիսորներից են Հ. Դանեշվարն իր «Վերջին գիշերը» (1955 թ.), Ս. Յասինին իր «Ավագակը» (1955 թ.), ինչպես նաև Ս. Խաչիկյանն իր «Շիրազի աղջիկը» (1953 թ.) ֆիլմերով: Նշենք՝ Ս. Խաչիկյանի «Շիրազի աղջիկը» ֆիլմն առաջին երկու շաբաթվա ընթացքում հարյուրհազարավոր մայրաքաղաքաբնակների կողմից արժանացել է իրանական կինոյի լավագույն ֆիլմ տիտղոսին¹¹:

Հարկ է նշել, որ 1960-1970 թթ. Alter-cinema կինեմատոգրաֆիական շարժման գաղափարախոսությունը սոցիալական հիմնախնդիրներից ձևափոխվեց հեղափոխական խոսույթի¹²: Իրանական մամուլի բազմաթիվ հրապարակումներում Alter-cinema-ն ենթարկվում էր սուր քննադատության՝ ազգային կինոյի զարգացումը ստվերելու համար:

1960-1970 թթ. իրանական կինոյում սկիզբ դրվեց գրական ճանաչված ստեղծագործությունների կինոթարգմանություններին: Նույն սոցիալական կենսափոթձով ստեղծագործողները ձևավորեցին նոր կինոսերունդ, և գրող-ռեժիսոր համագործակցությունից ծնված ֆիլմերը հանդես չեկան միայն որպես էկրանավորումներ, այլ ստեղծեցին առանձին կինոնշակույթ:

1966 թ. Դ. Մոլափուրը Մ. Աֆղանիի համանուն վեպի հիման վրա նկարահանեց «Ահույի ամուսինը» ֆիլմը, իսկ 1968 թ.՝ «Բաբա բուհին» Մ. Հեջագիի համանուն վեպի հիման վրա: Ա. Նադեբին Ս. Չուբաքի համանուն վեպի հիման վրա 1973 թ. նկարահանեց «Թանգսիր» ֆիլմը, Մ. Քիմիային Մ. Դովլաթաբադիի «Բաբա Սոբհանի միֆը» պատմվածքի հիման վրա ստեղծեց «Հողը» (1973 թ.) կինոկտավը: Բ. Սադեղիի «Սուրբը» պատմվածքի հիման վրա Խ. Հարիթաշը 1976 թ. նկարահանեց համանուն խորագրով ֆիլմը: 1976 թ. Ն. Թադվային Ի. Փեգեշքադիի համանուն վե-

¹¹ St'u Rekabtalaei G., Cinematic Revolution: Cosmopolitan Ater-cinema in pre-revolutionary Iran, Iranian Studies, Vol. 48, No. 4, 2015, pp. 571-572:

¹² St'u Rekabtalaei G., Cinematic Revolution: Cosmopolitan Ater-cinema in pre-revolutionary Iran, Iranian Studies, Vol. 48, No. 4, 2015, pp. 586-587:

պի հիման վրա նկարահանեց 13 մասից բաղկացած «Քեռի Նապոլեոն» հեռուստասերիալը:

XX դարի 60-ական թթ. իրանական կինոյում սկսվեց գրողների ու կինոռեժիսորների սերտ համագործակցության դարափուլը: Գրող, կինովարպետ Է. Գոլեստանը 1965 թ. գրեց և նկարահանեց «Ցեխակոյտ և հայելի» ֆիլմը, Դ. Մեհրջուին 1968 թ. նկարահանեց «Կովը» կինոասքը, որի սցենարի հեղինակն էր արձակագիր Ղ. Սաեդին: Վերջինիս համանուն ստեղծագործությամբ էլ նկարահանվեց կինոասքը: Ղ. Սաեդիի ու Ն. Թադվայիի համագործակցությամբ ստեղծվեց «Հանգստություն այլոց ներկայությամբ» (1971 թ.) ֆիլմը: Բ. Ֆարմանարայի «Շահագադե Էհթեջար» (1974 թ.) ֆիլմի սցենարի հեղինակն էր Հ. Գոլշիրին իր համանուն վեպով: Դ. Մեհրջուիի «Շրջան» (1974 թ.) ֆիլմի սցենարը գրել են Մեհրջուին ու Սաեդին: Ֆիլմը հիմնված է Սաեդիի «Աղբանոց» պատմվածքի վրա: Ֆարմանարայի «Քամու բարձր ստվերները» (1978 թ.) ֆիլմի սցենարը ստեղծվեց Հ. Գոլշիրիի հետ միասին: Ֆիլմը հիմնված է վերջինիս «Առաջին անմեղը» պատմվածքի վրա:

Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Մ. Քիմիայի «Դաշ Աքոլ» կինոկտավը (1971 թ.), որը նկարահանվել է մեծանուն արձակագիր Ս. Հեղայաթի համանուն պատմվածքի հիման վրա: Այս ողբերգական կինոկտավը պատմում է լուրի Դաշ Աքոլի սիրո ու տխուր վախճանի մասին: Ֆիլմում Դաշ Աքոլի դերում իր փայլուն դերակատարմամբ հանդես է գալիս Բեհրուզ Վոստուլին: Նշենք, որ Վոստուլին իր առաջնախաղով հանդես է եկել հայագգի հայտնի կինոռեժիսոր Սամուել Խաչիկյանի (նրան անվանում են իրանական Հիչքոք)¹³, «Փոթորիկը մեր քաղաքում» (1958 թ.), ինչպես նաև «Մնաս բարով, Թեհրան» (1966 թ.) ֆիլմերում:

¹³ Սամուել և Սուրեն Խաչիկյանները մեծ դեր են խաղացել իրանական կինոարտադրության ոլորտում: Սուրեն Խաչիկյանի թոռը Արա Քեշիշյանը, հովիվության հայտնի կինոխմբագիր է:

«Դաշ Աքոլ» ֆիլմում Բահման Մոֆիդը ստանձնեց «կակա Ռոստամի» դերը, իսկ հայազգի տաղանդավոր դերասանուհի Մերի Ափիկը¹⁴ հանդես եկավ Մարջանի դերակատարմամբ: Մ. Ափիկը կինոյի ու թատրոնի իրանահայ դերասանուհի Ափիկ Յուսոֆյանի դուստրն է¹⁵: Մ. Ափիկը Մոսկվայի 10-րդ միջազգային կինոփառատոնի ընթացքում արժանացավ «Լավագույն կին դերակատարուհի» մրցանակին Փ. Սայադի «Փակուղի» (1977 թ.) ֆիլմում հերոսուհուն մարմնավորելու համար: Ափիկը նկարահանվել է նաև Գոլեստանի ու Քիմիայի ֆիլմերում:

1998 թ. Գոլի Թարաղիի համանուն վեպի վրա Դ. Մեհրջուին նկարահանեց «Տանձենի» ֆիլմը՝ իր փայլուն դերասանական կազմով (Գոլշիֆթե Ֆարահանի, Հոմայուն Էրշադի):

Հոմայուն Էրշադին հայտնի է Ա. Քիառոստամիի «Բալի համը» կինոասքում գլխավոր հերոսի մարմնավորմամբ, ինչպես նաև Խ. Հոսեյնի համանուն վեպի հիման վրա նկարահանված «Օղապարիկ թոցնողը» ֆիլմում գլխավոր հերոսի դերակատարմամբ:

Իրանական «Նոր ալիքի» կինոռեժիսորներից շատերը հանդես եկան որպես գրող, սցենարիստ կամ դրամատուրգ: Ա. Մեփանթան, որը ստեղծագործում էր Հնդկաստանում, 1933 թ. գրեց ու նկարահանեց իրանական առաջին հնչուն ֆիլմը՝ «Լոր աղջիկը»: Մեփանթան գրեց ու նկարահանեց նաև է մի շարք ֆիլմեր՝ հիմնված պարսկական բանահյուսության ու պատմության վրա: Է. Գոլեստանը գրեց ու նկարահանեց «Ջինի հովտի խորհրդավոր գանձը» (1971 թ.) ֆիլմը: Բ. Բեյգային գրեց ու նկարահանեց մի շարք հայտնի ֆիլմեր, ինչպիսիք են՝ «Հեղեղ» (1972 թ.), «Օտարա-

¹⁴ Իսլամական հեղափոխությունից հետո Մ. Ափիկը բնակվեց ԱՄՆ-ում, որտեղ հանդես եկավ մշակութային ստեղծագործական հարուստ գործունեությամբ (կինո, թատրոն, մյուզիքլներ, մանկական ուսուցողական ֆիլմեր), Մերին զբաղվում էր նաև կանանց իրավունքների պաշտպանության հարցերով:

¹⁵ Stéu Nafficy H., Iranian Writers and Iranian Cinema in the Case of “Dash Akol”, Iranian Studies, Vol. 18, No 2/4, 1985, pp. 231-251:

կանը և մառախուղը» (1974 թ.), «Բալադ Թարայի մասին» (1979 թ.), «Ազոավը» (1976 թ.) ու «Յագեգարդի մահը» (1982 թ.):

XX դարի 50-60-ական թվականները իրանական կինոարվեստում նշանավորվեցին որպես մեծ փոփոխությունների դարափուլ: 1957 թ. արձակագիր Է. Գոլեստանը հիմնեց իր «Գոլեստան» կինոարտադրությունը, որտեղ նկարահանվեցին Իրանի ազգային նավթային ընկերության պատվերով ստեղծված կարճամետրաժ փաստագրական կինոնկարներ: 1963 թ. նկարահանվեց «Ալյուս և հայելի» դրաման, նույն թվականին խտլացի հայտնի կինովարպետ Ֆ. Ֆելինինի նվիրվեց «Մարլիկի բարձունքները» փաստագրական ֆիլմը, իսկ 1974 թ.` «Ջիների հովտի ստվերների գաղտնիքը» կինոկտավը:

1958 թ. Գոլեստանի ու բանաստեղծուհի Ֆ. Ֆարրուխզադի հանդիպումը, ստեղծագործական համատեղ գործունեությունը նպաստեցին նոր կինոսերնդի (գրող-կինոռեժիսոր) ձևավորմանը: Թերևս այսպիսի խորը հոգեզգացողության ու կենսամտածողության մակարդակում ստեղծված փոխընկալումներն էլ որոշիչ դարձան զարգացող մի կինոարվեստի համար, ինչպիսին իրանականն էր: 2005 թ.` երկար լռությունից հետո, Գոլեստանը հարցազրույց տվեց Փ. Ջահեդին: Իրանում հողվածը լույս տեսավ «Տեսախցիկով գրված» խորագրով: Իսկ Ֆ. Ֆարրուխզադի մահից 50 տարի անց Սեյիդ Քամալի Դեհղանիի հետ հարցազրույցում Գոլեստանը անդրադարձավ Ֆորուդի հետ ունեցած կապին ու համատեղ ստեղծագործական աշխատանքին:

2022 թ. Բեռլինի կինոփառատոնում ներկայացվեց փարիզաբնակ պարսիկ կինոռեժիսոր Միքրա Ֆարահանիի «Կտեսնվենք ուրբաթ, Ռոբինզոն» փաստագրական ֆիլմը, որը պատմում է երկու դարակազմիկ լեզենդների` կինոռեժիսորներ Ժան Լուկ-Գոդարի ու Էրրահիմ Գոլեստանի ուրբաթօրյա նամա-

կագրության մասին¹⁶: Արվեստագետները յուրաքանչյուր ուրբաթ միմյանց էին փոխանակում կյանքի, մահվան, արվեստի, սիրո մասին պատմող սեփական խոհերը: «Կտեսնվենք ուրբաթ, Ռոբինզոն» խորագրի գաղափարը Գոդարինն էր: Այն նվիրված էր Գոլեստանին՝ *մարդ-մենությանը*, որն իր կյանքի վերջին տարիներին ապրում էր բոլորից մեկուսացած: Ֆիլմը ներշնչված էր Պ. Պազոլինիի «Ես ուժն եմ անցյալի» բանաստեղծության հետևյալ տողերից.

Ես ուժն եմ անցյալի,
Սիրո, իմ ավանդույթի մեջ.
Եվ ես ավելի նոր, քան արդի մարդը
Փնտրում եմ եղբայրներիս,
Որոնք այլևս կենդանի չեն¹⁷:

1.2. Իրանական «Նոր ալիքի» ստեղծումն ու կայացումը

1969 թ. Իրանում սկզբնավորվեց «սինեմայե մոթաֆավեթ» (թարգմանաբար՝ տարբեր, մեկ այլ կամ «Նոր ալիքը»): «Նոր ալիքի» ներկայությունն իր ժամանակներում ապրող մարդն էր: Իրանական «Նոր ալիքի» բովանդակային նվաճումներից էր ազգային կենսափորձին հավատարիմ մնալու, իրանական կենսագրության մեջ ազգայինը որպես խորություն պատկերելու ու արտահայտելու ձգտումը: Իրանական կինոն դարձավ հայելի, որի մեջ տեսանելի էր, թե ինչ վերաձևումներ էր ապրում հասարակությունը: «Նոր ալիքը» իրանական կինոյի պատմության վերելքի, գեղարվեստական նոր նվաճումների դարաշրջանն էր, որը շարունակում էր ֆրանսիական «Նոր ալիքի» (Ժ. Լուկ Գո-

¹⁶ Stéu Vivarelli N., Jean-Luc Godard Non-conventional Documentary “See You Friday Robinson” Set for Festival Circuit, Variety, August 5, 2021:

¹⁷ Նույն տեղում:

դար, Ֆ. Տրյուֆո, Է. Ռոմեր, Կ. Շաքրուլ, Ժ. Ռիվետ, Ա. Բագեն) ու իտալական նեոռեալիզմի (Ֆ. Ֆելինի, Մ. Անտոնիոնի, Լ. Վիսկոնտի, Վ. դե Սիկա, Ռ. Ռոսսելլինի, Ջ. դե Սանտիս, Պ. Պաոլո Պազոլինի) ավանդույթները՝ միաժամանակ հավատարիմ մնալով ազգային կինոյի իր տեսակին:

Իրանական «Նոր ավիզը» նշանավորվեց երիտասարդ ռեժիսոր Դ. Մեհրջուիի նկարահանած «Կովը» կինոկտավով¹⁸: Ֆիլմի գլխավոր հերոսի՝ Մաշ Հասանի կերպարում պարսիկ մեծանուն դերասան Է. Էնթեզամին էր: Դ. Մեհրջուիի «Կովը» կինոկտավի դիպաշարը հյուսվեց մեկ մարդու մասնավոր ճակատագրի շուրջ: Իր սիրելի կովին կորցնելուց հետո Մաշ Հասանը դարձավ վախի մարմնավորում: Ինչպես նշում է Մ. Լենդորֆը, «վերացական վախի մարմնավորումը Մաշտ Հասանին հանգեցնում է այլաբանական մետամորֆոզի. մարդը վերածվում է կովի»¹⁹:

«Կովը» կինոկտավի ալեգորիկ ընթերցումը թույլ է տալիս ավելի խորը տեսնելու երկրի սոցիալ-քաղաքական միջավայրը, որտեղ վառ ընդգծվում է ավանդույթի կորստի վախը: Դ. Մեհրջուիի «Կովը» նկարահանվեց Դ. Սաեդիի «Բայալի սգավորները» (1964 թ.) ժողովածուում ընդգրկված համանուն պատմվածքի հիման վրա: Սաեդին դարձավ Մեհրջուիի ակտեր էգոն: Բայալն ու իր բնակիչները իրենց ամենօրյա գոյության պարզ պատճառներով կազմեցին «Կովը» կինոասքի առանցքը: Բայալը սովորական գյուղ չէր. այն իրականության անիրական մոդելավորումն էր: Սաեդիի այս դրամայում ակնհայտ է հոգևոր վերամարմնավորման փիլիսոփայությունը: Այն արտառոց սիրո պատմություն է մարդու ու կենդանու միջև: Մաշտ Հասանն ու իր կովը մի հոգի էին երկու մարմնում (*յեք ռուհ դար դո քադան*): Իր սիրելի կենդանու մահից հետո Մաշտ Հասանը դարձավ երկու հոգի մեկ մարմնում՝

¹⁸ St'iu Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi, Iran Heritage Foundation 2005, p. 40:

¹⁹ Langford M., Allegory of Iranian Cinema. The Aesthetics of Poetry and Resistance, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 33.

իր մեջ կրելով նաև կենդանուն²⁰: 1971 թ.՝ ֆիլմի ավարտից երկու տարի անց, «Կովը» կինոկտավը ցուցադրվեց Վենետիկի կինոփառատոնում՝ արժանանալով «FIPRESCI» կինոմրցանակի:

Գաղտնագրված պատմողականությամբ ներկայացված իրանական ազգային ճակատագիրը վառ նշմարվեց Մ. Քիմիայի «Ղեյսար» (1969 թ.) ֆիլմում: Ֆիլմը ազգային այլաբանությանը բնորոշ ներկայացում է, որում դիպաշարին զուգահեռ ի հայտ է գալիս է գլխավոր հերոսի (Բեհրուզ Վոսուդիի վառ դերասանական խաղով) մարմնի դաջվածքների պատմողական վերակողավորումը: Վոսուդին, որն ի սկզբանե *գուրխանեհ*²¹ մարզիկ էր, ֆիլմում մարմնի վրա կրում էր «Շահնամեի» հերոսների խորհրդանշող դաջվածքները:

Այսպիսով՝ մարմին-տեքստ-ֆիլմ հաջորդականության մեջ առանցքային էր դառնում իրանական գուրխանեի գոյությունը՝ որպես ներքին գաղափարական ընթերցանություն: Հերոսի մարմինը վերածվում էր պատմական լանդշաֆտի, որի վրա կառուցվեց ազգային հերոսական դիմագիծը: Նշենք, որ գուրխանե պատկերող պաստառները հիմնականում կարելի է հանդիպել իրանական սրճարանների պատերին:

1970-ական թթ. մեծ կինոիրադարձություն էր Բ. Ֆարմանա-րայի «Արքայազն Էհթեջար» ֆիլմը, որը նկարահանվեց Հ. Գոլշիրիի համանուն վեպի հիման վրա: «Արքայազն Էհթեջարը իրանական կինոերևակայություն ներմուծեց դաժանության հոգեսեմիոտիկան, որը աննախադեպ էր մեր տեսողական հիշողության մեջ,– մտորում էր Հ. Դարաշին,– ֆիլմը ցույց է տալիս ուժի հիվանդածին ախտանիշներն ու մեր քաղաքական մշակույթի մեջ երկա-

²⁰ Stéu Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 125:

²¹ Փահլեվանի կամ Ջուրխանեյի ավանդույթն ի հայտ է գալիս դեռևս XIII դարից, որի միջոցով ներկայացնում է ըմբշամարտը՝ որպես մարզական ծես: Այն հանդես է գալիս որպես արական ուժի բացարձակ մեծարման դրսևորում: Մարզաձևը ընդգրկված է ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ցանկում որպես վարզեշ բասթանի՝ հինավուրց սպորտ, վարզեշ փահլեվանի՝ հերոսական սպորտ:

րատև ընթացող, բայց երբեք չախտորոշված թոքախտային դրսևորումը»²²:

Իրանական «Նոր ալիքի» նշանավոր կինոռեժիսոր Սոհրաբ Շահիդ Սալեսի «Նատյուրմորտ» (1974 թ.) ֆիլմը պոետիկ, հոգևոր ճամփորություն է վայրկյանում: Ակնթարթի իմաստասիրական, հոգևոր ու գեղագիտական ասքն է հյուսում Սալեսը՝ իր ակտեր էգոն դարձնելով Ջ. Ռումիին ու Ս. Սեփերիին: Սալեսը, ծեր ամուսինների կյանքի պարզ օրվա ընթացքը դնելով շրջանակի մեջ, ստեղծեց ակնթարթի երևակայական փիլիսոփայության պատկերապատում: Իրանի միջնադարյան հոգևոր հայրերը հավերժական ակնթարթը կոչում էին «ճամփորություն հորիզոնների ու հոգու միջով»²³: Այսպիսի արտաքին ու ներքին ճամփորություն կատարեցին Սալեսի հերոսները սահող, անդառնալի հավերժական պահի մեջ:

«Նատյուրմորտ» ֆիլմում ակնհայտ է գնացքի այլաբանական պատկերը, որին ամեն օր հետևում է երկաթուղային կայարանի ծեր դիտորդը: Գնացքը ուղենշում է մեր ամենօրյա ճամփորությունը հորիզոնների ու հոգու միջով: Սալեսը բացահայտում և պատկերագրում է ակնթարթի մասին Ջ. Ռումիի իմաստության հիմնարար ճշարտությունը. «Սուֆին ակնթարթի ստեղծագործություն է»²⁴:

«Նոր ալիքի» սկզբնավորմամբ 1972 թ. հիմնադրվեց նաև Թեհրանի կինոփառատոնը, որի առաջին մասնակիցներն էին Բ. Բեյգային իր «Հեղեղ», «Օտարականն ու մառախուղը», Ա. Նադերին իր «Թանգսիր», Փ. Զիմիավին իր «Մոնոլիներ», Սոհրաբ Շահիդ Սալեսն իր «Պարզ իրադարձություն» ֆիլմերով:

²² Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 173.

²³ Տե՛ս Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 213:

²⁴ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 213-214:

Իրանական «Նոր ալիքը» ձևավորվեց XX դարի գրականության տիրույթում: Կինոյի ու պոեզիայի գաղափարական ու բովանդակային որոնումների հիմքում կարևոր նշանակություն ձեռք բերեցին 1960-1970-ական թվականները: «Նոր ալիքի» ու նոր պոեզիայի բեղուն երկխոսության շուրջ ծնվեց կինոգործիչ-պոետ ստեղծագործական համագործակցությունը: Շարունակելով իրանական դասական պոեզիայի (խոսքի ու պատկերի գաղափարական ու գեղագիտական պատկերման) ավանդույթները՝ Նիմայի²⁵ գավակներն (Ֆ. Ֆարրոխզադ, Ա. Շամլու, Ա. Սալես, Ն. Նադերփուր, Ս. Սեփեհրի) իրենց բանաստեղծական մտածողությամբ մեծ ազդեցություն ունեցան 1960-1970 թթ. հեղինակային բանաստեղծական կինոյի «art house»-ի²⁶ վրա:

Հետհեղափոխական կինոարվեստը նույնպես յուրացրեց գեղարվեստական կինոյի ավանդույթը: Արդի կինոռեժիսորներից շատերն իրենց բանաստեղծական կինոպատումներում համակցում են գեղարվեստական հեղինակային կինոարտադրությանը բնորոշ տարրերը՝ գեղարվեստական կինոյի քնարականությունն ու նեոռեալիզմի ավանդույթը:

1990-ական թթ. Իրանի պոեզիան ու կինոն դուրս եկան հանգի վանդակից, քանի որ մարտահրավեր կար ազատ հանգի մեջ: Իրանական հեղինակային կինոյում ակնհայտ էր դառնում դասական ու ժամանակակից պոեզիայի կինոմտածողությունը: 1990-ական թթ. Ա. Բիառոստամիի, Մ. Մախմալբաֆի, Ջ. Փանահիի կինոընթերցումները հնարավորություն տվեցին տեսնելու այն պատմական համատեքստը, որի ծիրում նկարահանվել են վերջիններիս ֆիլմերը:

Իսլամական հեղափոխությունից հետո իրանական հեղինակային կինոն մեծ ճանաչում ձեռք բերեց Իրանի սահմաններից

²⁵ Խոսքը հեղափոխական բանաստեղծ, «շերե նոուի»՝ նոր պոեզիայի հիմնադիր Ն. Յուշիջի մասին է:

²⁶ «Հեղինակային կինո» հասկացությունը կապված է ֆրանսիական «Նոր ալիքի», հատկապես Տրյուֆյուի անվան հետ:

դուրս: Կաննի միջազգային կինոփառատոնում ներկայացվեցին Բ. Ֆարմանարայի «Քամու բարձր սովերները» (1978 թ.) ու Բ. Բեյզայի «Լեզենդ Թարայի մասին» (1979 թ.) կինոնկարները: Ավա՛ղ, գրեթե մեկ տասնամյակ Արևմուտքին անծանոթ էր մնում իրանական հեղինակային կինոն, քանի որ երկրում կինոարտադրությամբ զբաղվող կառույցը սահմանել էր կինոարտահանման արգելք:

Ի հակադրումն բռնաճնշումներին և արգելքներին՝ այդ նույն տարիներին Իրանում նկարահանվեցին մի շարք գլոխգործոցներ՝ Ա. Քիառոստամիի «Որտե՞ղ է ընկերոջ տունը», Մ. Մախմալբաֆի «Հեծանվորդը», Բ. Բեյզայի «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը» ֆիլմերը:

Շուրջ երեք տասնամյակ է՝ իրանական հեղինակային կինոն շարունակում է իր հաղթարշավը միջազգային կինոփառատոններում: Կինովարպետները շարունակում են դասական մշակույթի ավանդույթները՝ այն ցուցադրելով իրենց ֆիլմերում: Ահա հեղինակային կինոյի պոետիկ վիզիոներները, որոնց շարքում են Աբբաս Քիառոստամին, Ամիր Նադերին, Բահրամ Բեյզային, Բահման Դոբադին, Մոհսեն Մախմալբաֆը, Սամիրա Մախմալբաֆը, Հանա Մախմալբաֆը, Ջաֆար Փանահին, Մոհամադ Ռասուլֆը, Մաջիդ Մաջիդին, Դարիուշ Մեհրջուին, Ալի Հաթամին, Բանի Ռախշան Էհթեմադը, Թահմինե Միլանին, Բահման Ֆարմանարան, Էբրահիմ Հաթամիքիան, Աբուլֆազլ Ջալիլին, Մասուդ Քիմիային, Նասեր Թաղվային, Սոհրաբ Շահիդ Սալեսը, Մարգիյեհ Մեշքինին, Փարվիզ Քիմիային, Մոհամմադ Շիրվանին, Զամրան Շիրդելը, Փարվիզ Շահբազին, Զամրան Թաքրիզին, Ս. Էբրահիմ-նաֆարը, Արբի Հովհաննիսյանը, Քիյումարս Փուրահմադը, Ֆարոդ Դաֆարին, Ֆերեյդուն Ռահնեման, Ռեզա Միր-Զարինին, Ալի Հաթամին, Բաբակ Փայամին, Մարջանե Սատրապին, Ատլար Ֆարիադին և այլք:

Հ. Դաբաշիի բնորոշմամբ «իրանական հումանիզմ» եզրույթը խոցելի է այնքան, որ մենք չենք կարող այն բնորոշել որպես գեղագիտական հումանիզմ: Իրանական հումանիզմը ծնունդ է տանջանքների ու տառապանքների, որ մենք՝ իրանցիներս, համարժեք ենք դարերով»²⁷:

Իրանական կինոյի գեղարվեստական, բովանդակային որոնումների համատեքստում կարևորվում ու իմաստավորվում է կնոջ ներկայությունը: Իրանական կինոյի պատմությունը շարադրելիս հետազոտողները դերասանուհի Շահլա Ռիյահիին ներկայացնում են որպես առաջին կին կինոռեժիսոր:

1956 թ. Շ. Ռիյահին նկարահանեց «Մարջան» ֆիլմը: 1962 թ. Ֆ. Ֆարրոխզադը նկարահանեց «Տունը սև է» ֆիլմը, որին հաջորդեցին Մ. Նաբիլիի՝ 1977 թ. նկարահանված «Կնքված հող» ֆիլմը: Նաբիլին աշխատում էր նաև Ֆ. Ռահինմայի հետ «Սիավուշը Պերսեպոլիսում» ֆիլմի նկարահանման ընթացքում:

1979 թ. իսլամական հեղափոխությունից հետո սահմանվեցին նոր չափորոշիչներ, որոնք սահմանափակում էին կին ռեժիսորների գաղափարական մոտեցումները: Ինչպես նշում է Հ. Նաֆիսին, «իրանական կինոարտադրության մեջ հաստատելով բարոյականության իսլամական օրենքները՝ հիմնովին փոխվում են կանանց ներկայացման չափորոշիչները ֆիլմերում»²⁸:

1980-ական թթ. ձևավորվեց կին կինոռեժիսորների նոր սերունդ (Ռ. Բանի-էթեմադի «Սահմաններից անդին» (1987 թ.), «Կապույտ քող» (1995 թ.), «Նարգես» (1991 թ.), Մ. Բորումանդի «Սկան քաղաքը» (1986 թ.), Փ. Դերափաշանդեի «Երջանկության փոքրիկ թռչնակը» (1987 թ.), Թ. Արդաբանի «Գուրահարը» (1987 թ.), Ֆ. Բեհզադի «Կակոլի» (1990 թ.), Թ. Միլանիի «Ամուսնավորության երեխաները» (1989 թ.) ֆիլմերը):

²⁷ Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 22.

²⁸ Langford M., *Allegory of Iranian Cinema. The Aesthetics of Poetry and Resistance*, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, p. 111.

1997 թ.՝ Իրանի նախագահ Մ. Խաթամիի կառավարման տարիներին, հիմք դրվեց նոր պատմափուլի, որը խթանեց կին արվեստագետների ստեղծագործական ընթացքը: Այդ տարիներին էլ նկարահանվեցին կին ռեժիսորների լավագույն ֆիլմերը. Մ. Մախմաբաֆը ներկայացրեց իր «Խնձոր» (1998 թ.), «Գրատախտակ» (2000 թ.), «Երեկոյան, ժամը հինգին» (2003 թ.), «Երկուտանի ձին» (2008 թ.), Մ. Մեշքինին՝ «Այն օրը, երբ ես կին դարձա» (2000 թ.), Փ. Դերախշանդեն՝ «Սերն առանց սահմանների» (1998 թ.), Մ. Շահրիարը՝ «Արևի աղջիկները» (2000 թ.), Թ. Միլանին՝ «Թաքնված կես», «Երկու կին», Ռ. Բանի-Էթեմադը՝ «Քաղաքի մաշկի տակ» (2001 թ.), «Գիլանե» (2004 թ.), Մ. Հեքմաթը՝ «Կանանց բանտ» (2002 թ.), «Երեք կին» (2007 թ.), «Դարպասը» (2015 թ.), «Բանդար բենդ» (2020 թ.) ֆիլմերը:

2000 թ. նկարահանվեց Մ. Մեշքինիի «Այն օրը, երբ ես կին դարձա» ֆիլմը, որը մեծ հնչեղություն ձեռք բերեց: Ֆիլմը սկսվում է հեծանվորդ կանանց պատկերով, որոնք պայքարում էին հասարակության մեջ սոցիալական շարժունակություն ունենալու համար: Մեշքինին *կին դառնալու* այլաբանությունը օգտագործում է որպես ամուր հենք՝ տեսանելի դարձնելու համար կինովարպետի հնարավորությունները: Այն երեք տարբեր սերնդի կանանց մասնավոր ճակատագրի շուրջ հյուսված ֆիլմ-պատում է, որում տեսանելի է դառնում դեռատի Հավայի իգական հաստունության ծիսականացումը, որից էլ սկիզբ են առնում կնոջ հեծանիվ վարելու իրավունքն ու արգելքները: Հեծանիվ վարելը ֆիլմում դիտարկվում է որպես ազատության ու անկախության խորհրդանիշ:

1.3. Շիրին Նեշատ. երևակայական խոստովանություն

Խոսելով իրանական վտարանդի կինոյի ներկայացուցչի՝ Շիրին Նեշատի մասին՝ Դաբաշին նշում է. «Նեշատի աշխատանքները մարգարեական են ու գեղարվեստական, ծիսային են ու զգայական, և, ի վերջո, տուն ու վտարանդիություն՝ ճնշող գրկախառնության մեջ: Նա անկարելիության մտապատկերողն է»²⁹:

Նեշատն իր մասին գրել է. «Հենց դա է պատճառը, թե ինչու ես դարձա ստեղծագործող. իմ երևակայությունը դարձավ իմ սրբավայրը, մի վայր, որտեղ կարող եմ հորինված կամուրջ կառուցել իմ ու հայրենիքիս միջև՝ վերախմաստավորելով պատմական փաստերը, որոնց ականատես չեմ եղել, սակայն միայն պատկերացրել եմ: Յուրաքանչյուր իրանցի դերասան այսկերպ կամ այնկերպ քաղաքական է: Քաղաքականությունը ձևավորում է մեր կյանքը: Տունը դարձել է մեծ տառապանք: Ես Իրանի մի մասնիկն եմ և միաձուլված եմ նրա ապագային»³⁰:

Շ. Նեշատը ծնվել է 1957 թ., մինչև 1975 թվականը ապրել է Իրանում, ուսանել է Բեքքլիի համալսարանում: 1990-1996 թթ. պարբերաբար այցելել է հայրենիք, սակայն նրա աշխատանքների համաշխարհային ցուցահանդեսներն ու մեծ ճանաչումը արգելք են հանդիսացել իսլամական վարչակարգի օրոք Իրան մուտք գործելու համար: Նրան մեծ ճանաչում են բերել «Ալլահի կանայք» (1993-1997 թթ.), «Հողմապտույտ» (1998 թ.), «Խզում» (1999 թ.), «Ավյուն» (2000 թ.), «Թռչունների տրամաբանություն» (2002 թ.), «Թուրքա», «Մահդոխթ» (2004 թ.), «Զարին» (2005 թ.), «Ֆաիզե» (2008 թ.), «Մունիս» (2008 թ.), «Կանայք առանց տղամարդկանց» (2009 թ.), «Տիրապետում», «Արքաների գիրքն ու մեր

²⁹ Dabashi H., *Bordercrossings: Shirin Neshat's Body of Evident-* Verzotti G., *Castello di R., Rivoli, Italy: Charta, 2002, pp. 36-38.*

³⁰ Ho M., *A State of In-Between: Shirin Neshat's Iran* - Ho M., Afkhami M., Shirin Neshat: *Facing History*, Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2015, pp. 10-26.

տունը կրակի մեջ» (2012, 2013 թթ.) աշխատանքները՝ իրանական *Կանաչ հեղափոխությունն* ու *Արաբական գարունը* Միջին Արևելքում լուսաբանող լուսանկարների շարքը:

1997 թ. Իտալիայում լույս ընծայվեց Նեշատի լուսանկարների ժողովածուն՝ «Ալլահի կանայք», որն ընդգրկում էր 38 լուսանկարներ, ինչպես նաև էսսեներ ու բանաստեղծուհիներ Ֆ. Ֆարրուզադի ու Թ. Սաֆարզադեի թարգմանված պոեմները: Ժողովածուում ընդգրկված չորս աշխատանքները՝ «Ես եմ սրա գաղտնիքը. ընդվզող լուռություն», «Հավատարմություն սթափության հետ», «Դեմ առ դեմ Բարձրյալի հետ», «Փնտրելով մահատակություն», ունեն այլաբանական խորագրեր:

Ինչո՞վ են Նեշատի լուսանկարները տարբերվում ռեալիստական, վավերագրական նկարներից. դրանք նկարներ կամ ինքնանկարներ են, որոնցում նկարիչը զբաղվում է ինքնագզագրությամբ: Մինիմալիստական, կոմպոզիցիոն ձևական հնարքների մուրթ, հմուտ կիրառմամբ Նեշատը վերցնում է հեղափոխական վավերագրական, քարոզչական պատկերային կոդերը՝ կառուցելու կերպարներ նոր ընթերցումների համար³¹:

Մունիսը՝ վիպագիր Շահրնուշ Փարսիփուրիի հայտնի «Կանայք առանց տղամարդկանց» վեպի հերոսուհին, նեշատյան տեալականի ընդվզող ու պայքարող կանացի ոգու վերափոխումն է, ինչը բնորոշ է նրա բոլոր կին հերոսուհիներին: «Իմ ֆիլմում նա քաղաքական ակտիվիստ է, նա շատ այլաբանական կերպար է: Ես ու Շ. Ազարին կարևոր ենք համարում այս ֆիլմի պատմական համատեքստը, քանզի աշխարհը միայն թվացյալ է հիշում Իրանի պատմությունը իսլամական հեղափոխությունից հետո»:

«Կանայք առանց տղամարդկանց» ֆիլմը նկարահանվել է Մարոկկոյում, մասնավորապես Կասաբլանկայում: Վեներտիկի

³¹ Dadi I., Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories, Signs, Vol. 34, No. 1, Autumn 2008, pp. 141-142.

66–րդ կինոփառատոնում Շիրին Նեշատն ու Շոջա Ազարին արժանացան «Արծաթե առյուծ» մրցանակին:

Նեշատի «Ալլահի կանայք» շարքը հետաքննում է կնոջ մարմնի ու Իրանի քաղաքականության կապը, մարմին, որը ներկայանում է որպես հռետորություն: Տեքստը՝ դաջված կնոջ մարմնին, ստեղծում է երկակի իմաստային տարածություն: Պոեզիան՝ դաջված մարդկային մարմնի վրա, հաղորդակցության այլաբանական լեզու է, որը քաղված է Ֆորուդ Ֆարրոխզադի, Թահերե Սաֆարզադեի, Մեհդի Ախավան Սալեսի պոեզիայից:

«Ալլահի կանայք» շարքում քողարկված կանանց ձեռքին հրացաններ են, իսկ հեղափոխականամետ տեքստերը դաջված են նրանց մարմիններին: «Այս լուսանկարները նահատակության հայեցակարգի իմ ըմբռնումն ու զգայական ընկալումներն են: Սրանք տեսողական բացահայտումներ են, թե ինչ է նշանակում գաղափարապես, փիլիսոփայորեն և գեղագիտորեն լինել մուսուլման կին, զինվորական ու նահատակ»³²:

«Կիրքը» Սուրբ գրություններում «Ջոլեյխայի և Յուսուֆի» սիրո պատմության նեշատյան փոխաբերության վերընթերցումն է, որը տեղադրվում է ներկայիս Իրանում կին-տղամարդ հարաբերությունների տարածական ընկալման մեջ: Իսլամական ու պարսկական ավանդություն այգին գոյի սահմաններից անդին հոգևոր մի տարածք է, որտեղ մարդ փախուստ է փնտրում, և նրա կենտրոնում դրախտի սուրբ ծառը Թուրան է, որին Նեշատը հանդիպում է Շահրնուշ Փարսիփուրի «Թուրան և գիշերվա իմաստը» միստիկական վեպում: Վեպը պատմություն է հայտնի ծառի ու կնոջ, տան, երկրի մասին, որտեղ բոլորն ապրում, մեծանում ու տառապում են միասին հարյուր տարի շարունակ: Թուրա ծառի հիշատակումներ կան նաև միջնադարյան փիլիսոփա Սուիբա-

³² Zanganeh L. A., *My Sister Guard Your Veil; My Brother Guard Your Eyes: Uncensored Iranian Voices*, Boston, Massachusetts: Beacon Press, 2006, p. 45.

վարդիի «Կարմիր բանականություն» աշխատության մեջ³³: Սա մեծանուն կին վիպագրի ու ճանաչված արտիստի առաջին համադիպումն էր, որից հետո պետք է այդ ստեղծագործական երկխոսության միջոցով աշխարհին հայտնի դառնային արվեստի այլ աշխատանքներ:

Ինչպես մտորում է Նեշատը, «միշտ ցանկացել էի վերադառնալ տուն ու կինո նկարահանել հորս երբեմնի այգու մասին, որը մեռել էր նրա մահից հետո: Դրախտի ու այգու գաղափարն իմ մտքում էր: Թուրքան դրախտի ծառ է, սուրբ ծառ: Իրանական մշակույթի մեջ այն նաև կանացի միֆ է կին-ծառ: Այն դրախտի, սրբավայրի որոնում է, վտարանդիության մի վայր, փախուստի մի վայր համայնքի կամ մի ողջ աշխարհի: ...Ես չեմ կարող երբևէ փոխանցել ամբողջական «ճշգրիտ» ազդեցությունը կամ իրողությունը Իրանի մասին, քանզի ես այնտեղ չեմ, ես հեռու եմ ապրում: Դա է պատճառը, որ իմ պատկերներն ու պատմությունները գունագարդված են տարատեսակ ներշնչանքներով ու սեփական փորձառություններով, որ ունեմ»³⁴:

Շ. Նեշատին կարելի է համարել եզակի թարգմանիչ, որը ներկայացնում է իսլամական կանացիությունն իր ողջ գեղարվեստական ներկայացմամբ: Նեշատի լուսանկարները հարկ է հետազոտել հետմոդեռնիստական այլաբանության քննության համատեքստում: Նեշատի կինոինստալիացիաներում հստակորեն ընդգծվում է միֆի վիզուալացումը:

³³ Yavari H., Afterword Tuba: A Woman for All Seasons - Tuba and the Meaning of Night, Parsipur Sh., New York: The Feminist Press at City University of New York, 2008, p. 339.

³⁴ Նույն տեղում, էջ 49-51:

1.4. Հայացք իրանական վտարանդի կինոյին

Արդեն մի քանի տասնամյակ է, ինչ իրանական կինոն դուրս է եկել երկրի սահմաններից, և իրանական կինոխցիկի ճամփորդությունը մի այլ հայացքով սկսում է դիտել աշխարհը (Քիառուստամին՝ Աֆրիկայում, Մախմալբաֆը՝ Աֆղանստանում, Իզրայելում, Հաթամիքիան՝ Բոսնիայում, Ղոբադին՝ Իրաքում, Նադերին՝ Նյու Յորքում, Սալեսը՝ Գերմանիայում, Սայադը՝ Լոս Անջելեսում, Թասլիմին՝ Շվեդիայում, Նեշատը՝ Մարոկոյում ու Թուրքիայում)³⁵:

Մշակութաբան Հ. Նաֆիսին սվյուռքի ու վտարանդի կինոարվեստի մեջ նշմարվող «*accented cinema*» եզրույթի մասին գրում է. «Կան անցումային ու անդրազգային կարևոր վայրեր, տարածություններ, ինչպիսիք են սահմանները, թունելները, նավահանգիստները, օդանավակայաններն ու հյուրանոցները, տեղաշարժման միջոցները՝ գնացքները, ավտոբուսները, ճամպուրկները, որոնք հաճախ նշվում են շեշտադրված ֆիլմերում»³⁶:

Արդի իրանական կինոյի շուրջ սկադեմիական ու մշակութաբանական բազում հրապարակումների ծիրում առավել մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում մշակութաբան Հ. Դաբաշիի՝ 2013 թ. տպագրված «Իրանական կինոյի ողբերգական ավարտը» հոդվածը, որը բազմաշերտ քննության է ենթարկում արդի Իրանում ու նրա սահմաններից դուրս բնակվող իրանական մեծահամբավ կինոգործիչներին:

Ջաֆար Փանահին եզակի կինովարպետներից չէ, որը զոհ է դարձել իր քաղաքական համարձակ հայացքների համար: Արդի իրանական կինոյի մեկ այլ մեծանուն վարպետ՝ Մ. Մախմալբաֆը, նույնպես արժանացել է նրա ճակատագրին: Հայրենիքում

³⁵ St'u Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, pp. 422- 423.

³⁶ Naficy H., *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton Univ. Press, 2001, pp. 5-6.

հարուստ կինոկենսագրությունից տարիներ անց Մախմալբաֆը սկսեց կինոֆիլմեր նկարահանել շրջակա երկրներում՝ Թուրքիայում, Աֆղանստանում, Պակիստանում, Հնդկաստանում ու Տաջիկստանում: Ներկայումս հարկադրված վտարանդի պոետն ու իր կինոստեղծ ընտանիքը երկար դեգերումներից հետո բնակություն են հաստատել Եվրոպայում:

Մախմալբաֆի՝ արտերկրում ստեղծած ֆիլմերի շարքում են Մեծ Բրիտանիայում, Հարավային Կորեայում, Իսրայելում, Վրաստանում նկարահանված «Մարդը, որը եկավ ձյան հետ» (2009 թ.), «Այգեպան» (2012 թ.), «Ամվերջ ժպիտ» (2013 թ.), «Նախագահը» (2014 թ.), «Տնվորը» (2015 թ.) փաստագրական ու գեղարվեստական ֆիլմերը: «Տնվորը» ֆիլմը պատմում է Լոնդոնում փախստական երիտասարդ իրանցու դժբախտ ճակատագրի մասին, որը փորձում էր միջոցներ հայթայթել՝ վճարելու ծեր կնոջ վարձակալված բնակարանը:

2019 թ. Մախմալբաֆը Իտալիայում նկարահանեց «Մարգեն և իր մայրը» ֆիլմը, 2023 թ. ռեժիսորը կրկին իր հայացքը ուղղեց դեպի Աֆղանստան՝ նկարահանելով «Խոսելով գետերի հետ» ֆիլմը, որը բանաստեղծական երկխոսություն է երկու հարևան երկրների՝ Իրանի ու Աֆղանստանի միջև:

Վտարանդիության մեջ ապրող Մախմալբաֆի պոետիկ տեսախցիկն իր հայացքն ուղղեց պաղեստինա-իսրայելական հակամարտության գոտի: 2024 թ. Էկրան բարձրացավ «Այստեղ երեխաները չեն խաղում միասին» փաստագրական ֆիլմը: Ֆիլմը ցուցադրվեց Բուսանի միջազգային կինոփառատոնում: Պաղեստինի ու Իսրայելի միջև վատթարացող հարաբերությունները ուսումնասիրելու նպատակով ռեժիսորը քայլում էր Երուսաղեմի սրտում, քաղաքում, որը դարեր շարունակ եղել է սրբավայր հրեականության, իսլամի ու քրիստոնեության համար, որտեղ լարվածությունն ու ատելությունը դարձել են առօրյա իրականություն: Թեև հրեաներն ու մահմեդականները ապրում են մույն շենքում,

նրանք չեն շփվում միմյանց հետ: Այնուամենայնիվ, բնակիչները, իրենց դիրքերից ու տեսակետներից ելնելով, մտորում են մասնեղականների ու հրեաների համակեցության ու խաղաղության լուծումների շուրջ: Ֆիլմը պատկերում է քաղաքի գորշ իրականության ու նրա բնակիչների ձայները՝ միաժամանակ ցույց տալով, որ քաղաքի ապագան կապված է պայծառ աչքերով երեխաներից, որոնք ներկայումս չեն կարողանում խաղալ միասին: Սա հիանալի ստեղծագործություն է, որը հաստատում է տեսախցիկի ուժն ու դերը իրականությունն ու մարդկային ցավի զգացողությունները արտահայտելու գործում:

2023 թ. վտարանդիության մեջ ապրող «Մախմալբաֆ» կինոստուդիայի ջանքերով էկրան բարձրացավ Հանա Մախմալբաֆի «Ցուցակը» փաստագրական ֆիլմը: Այն պատմում է 2021 թվականից հետո Աֆղանստանում ապրող 800 դերասանների, կինոգործիչների, լրագրողների ու նրանց ընտանիքի անդամների մասին, որոնց կյանքը վտանգված է թալիբանների իշխանության օրոք:

Իրանական վտարանդիության խնդիրներն են բարձրաձայնվում Շվեդիայում բնակվող Ռեզա Ալլամեհզադեի «Մի քանի պարզ նախադասություններ» (1987 թ.) ու «Աստորիա հյուրանոցի հյուրերը» (1989 թ.) ֆիլմերում:

Իրանական ներգաղթյալների մասին է պատմում նաև մեկ այլ վտարանդի կինոգործիչ՝ Քասեմ Էբրահիմյանի «Երկրպագուները» (1989 թ.) ֆիլմը: Մախմալբաֆի վտարանդիության դառը փորձին արժանացավ նաև իրանական կինոյի մեկ այլ մեծ կինոփարպետ՝ Բահրամ Բեյզային, որը բնակություն հաստատեց Կալիֆոռնիայում՝ բեմադրելով իր հին գործերը, հիմնականում զբաղվելով գիտամանկավարժական ու թատերական աշխատանքով:

Մինչև Մախմալբաֆի ու Բեյզայիի վտարանդի դառնալը իրանական կինոյի մեկ այլ հզոր ուժ՝ Ամիր Նադերին, լքեց երկիրը՝ հաստատվելով Նյու Յորքում, որտեղ էլ նկարահանեց «Մա-

րաքոն» (1997 թ.), «Cut» (2012 թ.) ֆիլմերը, որոնք այսուհետ դժվար է համարել «Իրանական կինոյի» մի մաս: Իրանական կինոյի մեկ այլ մեծանուն վարպետ, նոր կինոյի հիմնադիր, «Կովը» (1969 թ.), «Տնվորներ» (1986 թ.) գլուխգործոցների հեղինակ Դարիուշ Մերիջուին, որը նախընտրեց մնալ հայրենիքում, տառապում էր իր գրական համագործակցի, ընկերոջ՝ Ղոլամ Հոսեյն Սաեդիի վտարանդիության ու ողբերգական վախճանի համար:

Իրանական կինոյի մեկ այլ հիշատակելի մեծ անուն՝ Սոհրաբ Շահիդ-Սալեար (1944-1998 թթ.), երկար տարիներ ապաստանել է Գերմանիայում և անժամանակ հեռացել կյանքից Չիկագոյում: Սալեար «գերմանական նոր կինոյի» մեջ մեծ ներդրում է ունեցել՝ իր լավագույն կինոստեղծագործություններն արարելով հյուրընկալ երկրում:

Մեկ այլ տաղանդավոր կինոգործիչ՝ Փարվիզ Սայադը, նույնպես արժանացել է իր գործընկերների վտարանդի ու թափառական ստեղծագործական ճակատագրին՝ հաստատվելով Լոս Անջելեսում: 1996 թ. Սայադը հրատարակել է «Կինոն վտարանդիության մեջ» էսսեների ժողովածուն: Իրանական կինոյի տաղանդաշատ ու խոստումնալից կինովարպետ, ազգությամբ քուրդ Բահման Ղոբադին նույնպես արժանացել է վտարանդիության դառը ճակատագրին, որի կինոկենսագրության մեջ անմահ են այնպիսի ֆիլմեր, ինչպիսիք են՝ «Կիսալուսին» (2006 թ.), «Կրիաները նույնպես կարող են թռչել» (2004 թ.), «Հարբած ձիերի ժամանակը» (2000 թ.), «Ոչ ոք չգիտի պարսկական կատուների մասին» (2009 թ.), «Իմ Մայր երկրի երգերը» (2002 թ.), որոնք արժանացել են համաշխարհային կինոարվեստի լավագույն մրցանակների: Իր գործընկերների նման Ղոբադիի վերջին աշխատանքներից մեկը՝ «Ռեգեդժյուրների եղանակը» (2012 թ.), նկարահանվել է Իրանի սահմաններից դուրս՝ Թուրքիայում:

Իրանական կինոյի մեկ այլ հայտնի ներկայացուցիչ է Ասդար Ֆարիադին, որի «Պարելով փոշու մեջ» (2003 թ.), «Հրշեջի չորեք-

շաբթին» (2006 թ.), «Էլիի մասին» (2009 թ.), «Նադեր և Սիմին. ամուսնալուծություն» (2011 թ.) ֆիլմերն արժանացել են հեղինակավոր կինոփառատոների ամենաբարձր մրցանակներին: Ֆարհադիի «Անցյալ» (2013 թ.) ֆիլմը նկարահանվել է Ֆրանսիայում պարսիկ հերոսի ներկայությամբ, սակայն ոչ Իրանի մասին: Ա. Ֆարհադին առաջին իրանական կինոռեժիսորն է, որին շնորհվել է երկակի «Օսկար» մրցանակ:

Համաշխարհային մեծ անուն վայելող կինոլարպետ Ա. Զիառոստամիի վերջին երկու ֆիլմերը՝ Տոսկանայում ու Ճապոնիայում նկարահանված «Վավերացված պատճեն» (2012 թ.), «Ինչ-որ մեկի նման սիրահարված» (2010 թ.), ըստ Դաբաշու՝ հազիվ կարող են կոչվել «իրանական ֆիլմ»³⁷:

Վտարանդիության մեջ է բնակվել նաև իրանական կինոյի մեկ այլ վիճահարույց ռեժիսոր Մ. Ռասուլոֆը, որի ֆիլմերի առանցքը մշտապես ուղղված էր Իրանում տիրող բռնատիրական ճնշումների խնդիրներին: Ռասուլոֆը բազմիս ենթարկվել է հետապնդումների ու ազատագրկման իր «Մնաս բարով», «Չեռագրերը չեն այրվում», «Չկա ոչ մի չար» ֆիլմերի համար: 2023 թ. նկարահանվել է Ռասուլոֆի «Սուրբ թգենու սերմը» քաղաքական թրեյլերը: Ֆիլմը ցուցադրվել է Կաննի միջազգային կինոփառատոնում, որից հետո ռեժիսորը մշտական ապաստան է գտել արտերկրում: Այդ հոգեմաշ ճանապարհի ողիսականը Ռասուլոֆը անցել է ծանր տառապանքների գնով:

³⁷ St'u Dabashi H., The tragic endings of Iranian cinema.-ALJAZEERA, 21 March, 2013, <https://www.aljazeera.com/opinions/2013/3/21/the-tragic-endings-of-iranian-cinema>:

1.5. Հայկական հետքը իրանական կինոյում

Մեծ է հայերի դերը իրանական կինոյի կայացման մեջ: Իրանական կինոարտադրության ստեղծման ակունքներում է կանգնած իրանահայ կինոռեժիսոր, գրաֆիկական դիզայներ Մուշեղ Սարվարյանը (Մուշեղ Սարվարիմ): Սարվարյանին են պատկանում այնպիսի հայտնի ֆիլմեր, ինչպիսիք են «Արյունոտ լուսնի շողը» (1956 թ.), «Հաջի Ջաբարը Փարիզում» (1961 թ.), «Տոնախմբություն դժոխքում» (1956 թ.), որը ներկայացվել է Կաննի 8-րդ միջազգային կինոփառատոնում:

Իրանահայ սցենարիստ, կինոռեժիսոր Արամայիս Աղամալյանը աշխատել է իրանահայ մի շարք թատերախմբերի հետ՝ բեմադրելով «Սառա», «Գևորգ Մարգարետունի», «Սամվել», «Պեպո», «Նամուս» պիեսները: Աղամալյանը հեղինակ է 12 ֆիլմերի, որոնցից կարելի է հիշատակել «Փեսա որոնողները» (1959 թ.), «Մեր թաղի տղաները» (1961 թ.), «Հրեշտակը իմ տանը» (1963 թ.), «Թափառաշրջիկ աղջիկը» (1964 թ.), «Մարդկային արարածներ» (1964 թ.), «Կատարողը» (1965 թ.), «Գոլադա» (1968 թ.) ֆիլմերը:

Հ. Դաբաշիի բնորոշմամբ «Զավեն Դուկասյանը ամենամտավորական կինոքննադատն է, որ երբևէ ունեցել է իրանական կինոն»³⁸: Իրանական կինոյի պատմության մեջ, մասնավորապես Սպահանի կինոմշակութային կյանքում մեծ վաստակ ունի կինոքննադատ, ռեժիսոր Զավեն Դուկասյանը: 2018 թ.՝ Մանուկների ու պատանիների միջազգային 31-րդ կինոփառատոնի ընթացքում, Ջուֆայում բացվեց Զ. Դուկասյանի կիսանդրին: Իսկ 2020 թ.՝ Մանուկների և դեռահասների միջազգային 33-րդ կինոփառատոնին, կազմակերպվեց հեռատեսային ծրագիր՝ նվիրված Զավեն Դուկասյանի հիշատակին՝ «Երեկոն Զավենի հետ» խորագրով:

Միջոցառման ընթացքում ելույթներով հանդես եկավ Հ. Էնթեխարին: Ըստ նրա՝ «Սպահանի մշակութային միջավայրը շատ

³⁸ Dabashi H., Masters & Masterpieces of Iranian Cinema, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p.140.

տխուր է առանց Չավենի, և նա Իսֆահանի արվեստի անբաժանելի մասն էր»:

Չ. Ղուկասյանին նվիրված իր կարճ խոսքում Բ. Ֆարմանարան նշեց. «Մենք Չավենի հետ հին ընկերներ ենք: Երկուսս էլ՝ Իսֆահանից: Երբ հնարավորություն եմ ունեցել ճանապարհորդելու Իսֆահան, վստահ եմ եղել, որ կհանդիպեմ Չավենին: Նա ամենաբարի քննադատն էր, որին ճանաչում եմ: Չավենը երբեք չլքեց Իսֆահանը և ջանաց զարգացնել կինոն այս քաղաքում»³⁹:

Ֆարմանարան ընդգծեց նաև հայ-քրիստոնեական համայնքի ակտիվ դերը Իրանում՝ շարունակելով. «Իրանական կինոն պարտական է հայկական համայնքին: Հայերը կինոյում մեծ տեխնիկական առաջընթաց են կատարել, ինչպես, օրինակ, Ս. Խաչիկյանն ու Վարուժ Քարին-Մասիհին»: Երիտասարդ կինոռեժիսոր Մ. Շեյխբան, որը Չավենի նախկին ուսանողներից էր, պատմում էր իր հեղինակած «Մի դասընթաց Չավենի հետ» գրքի մասին:

Միջոցառման ընթացքում հնչեցին նաև Ղուկասյանի խոսքերը. «Նյութոնը ասել է մի անգամ՝ ավելի հեռուն տեսնելու համար ես պետք է կանգնեմ իմ առջև կանգնած հսկաների ուսերին: Եվ այս ամբողջ տարիներին ես փորձել եմ ինձ կանգնեցնել իմ շրջապատի հրաշալի ու հարազատ հսկաների ուսերին՝ տեսնելու մի քայլ ինձանից առաջ: Նրանց շունչը ինձ պարզել է հույս ու կյանք»⁴⁰:

Չ. Ղուկասյանը կյանքից հեռացավ 2005 թ.՝ ծանր հիվանդությամբ հետո: Ղուկասյանը հայտնի է կինոգետ արվեստագետներից իր արժեքավոր, կինոքննադատական առանցքային հետազոտություններով, որոնք նվիրված են Բ. Բեյգալիի, Մ. Քիմիայի, Քիառոստամիի, Բ. Ֆարմանարայի, Խ. Սինայի, Գ. Աղինեի, Ռ. Բահրամ-Սադրի, Ֆ. Մոթամեդ-Արիայի կինոկենսագրություն-

³⁹ Isfahan Festival Pays Tribute to Critic Zaven Qukasian,- Tehran Times, October 21, 2020 <https://www.tehrantimes.com/news/453813/Isfahan-festival-pays-tribute-to-critic-Zaven-Qukasian>:

⁴⁰ Նույն տեղում:

ներին: Ջ. Ղուկասյանը ունի հարուստ կինոկենսագրություն: Ռեժիսորի առաջին գեղարվեստական կինոֆիլմը՝ «Իմ բոլոր երեխաների մասին», նկարահանվել է 1984 թ.: Ռեժիսորին են պատկանում «Հինավուրց հարսնացուն», «Մեկ ուրիշ եղանակ» կարճամետրաժ ֆիլմերը, Ղուկասյանը ստեղծել է մաս փաստագրական ֆիլմեր՝ «Ջուլֆա, իմ թանգարան», «Երևակայության կտավ» խորագրերով:

Իրանահայ տաղանդավոր կինոռեժիսոր, գրող, կինոսցենարիստ, թաթերական բեմադրիչ Սամուել Խաչիկյանը իրանական կինոարվեստում հայտնի է որպես «Իրանի Հիշքոք»⁴¹: Իր առաջին «Բանառը» բանաստեղծությունը Խաչիկյանը տպագրել է «Ալիք» թերթում դեռևս ինը տարեկան հասակում: 1951 թ. հիմնադրել է Թեհրանահայ երիտասարդաց թատերախումբը, բեմադրել երկու տասնյակից ավելի ներկայացումներ: Խաչիկյանը երեք տասնյակից ավելի ֆիլմերի հեղինակ է: Ս. Խաչիկյանի առաջին ֆիլմը («Վերադարձ») նկարահանվել է 1953 թ., նրան հաջորդել է «Աղջիկը Շիրազից» (1954 թ.), այնուհետև՝ «Կեզգիշերային ճիչ» (1961 թ.), «Մի քայլ դեպի մահ» (1961), «Լարվաձուրթյուն» (1962 թ.), «Մազանդարանի վագր» (1967 թ.), «Արծիվներ» (1984 թ.) ֆիլմերը:

Խաչիկյանի կինոկենսագրության մեջ առանձնակի տեղ ունի Ջ. Ղուկասյանի հետ համատեղ նկարահանած «Տոնախմբություն դժոխքում» (1956 թ.) ֆիլմը: Ինչպես Ջ. Աքրամին է նշում, «Խաչիկյանը իր 40 տարիների աշխատանքը կինոյում ըստ արժանվույն չի գնահատվել»⁴²:

Արքի Հովհաննիսյան. հայկական արմատներով իրանական կինոյի պոետը

«Կինոն, ի հակադրումն թարթոնի, շարժում է՝ գրված լույսով», – գրել է Ա. Հովհաննիսյանը:

⁴¹ Milani A., Eminent Persians: The Men and Women Who Made Modern Iran 1941-1979, Syracuse NY: Syracuse University Press, 2008, pp. 1002-1006.

⁴² Akrami J., Khachikian Samuel, Encyclopaedia Iranica ed. Yarshater Ehsan, October 1, 2010, <https://iranicaonline.org/articles/khachikian>:

Իրանական թատրոնի ու կինոյի մեծանուն վարպետ Ա Հովհաննիսյանի ստեղծագործական ժառանգությանը նվիրված հետազոտություններից մեկում Հ. Դաբաշին նշում է. «Արքի Հովհաննիսյանը մեր ժամանակների ամենաօժտված ու ճանաչված արվեստագետներից մեկն է: Արքիի հետ մեր առաջին հանդիպումը տեղի է ունեցել 2000 թ. Նյու Յորքում, այնուհետև՝ 2003 թ.՝ Նորվեգիայում՝ Իբսեն հետազոտական կենտրոնում, որտեղ Սուսան Թասլիմիի հետ միասին մասնակցում էինք գիտաժողովի: Տարիներ անց իմ հրավերով Հովհաննիսյանը ժամանեց Կոլումբիայի համալսարան, որտեղ դասավանդում էր «Հայկական կինոյի պատմություն»: Այս բոլոր առիթները հնարավորություն են ընձեռում ավելի լավ ճանաչելու Արքիին, որին համարում եմ իրանական կինոյի ու թատրոնի նշանավոր գործիչներից մեկը, ինչպես նաև բացառիկ կիրթ ու ուսյալ մտավորական»⁴³:

1968 թվականից սկսած՝ Հովհաննիսյանը առաջադեմ ռեժիսորների խմբի անդամ էր, որը հեղափոխականացրեց իրանական թատերաբեմը: Ստեղծագործական կյանքի սկզբնական շրջանում Ա. Հովհաննիսյանը աշխատում էր նշանավոր թատերական գործիչ Շահեն Սարգսյանի թատերախմբում, որին իրանցի քննադատները համարում էին Իրանի արդիական թատրոնի հիմնադիրներից մեկը⁴⁴:

Մեծ Բրիտանիայում ուսանելուց հետո սկսվեց Հովհաննիսյանի թատերական կյանքի մեծ ճանապարհը: Հովհաննիսյանի ջանքերով հիմնադրվեցին «Արմեն», «Թատրոնի աշխատանոց», «Չարսու» թատրոնները: 1973 թ. Հովհաննիսյանը բեմադրեց Թեհրանի նորակառույց Մեծ թատրոնի՝ «Թաթր-ե շահր» բացման ներկայացումը և երեք տարի նույն թատրոնի գեղարվեստական

⁴³ Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 138.

⁴⁴ Տե՛ս Շեխոյան Լ., Իրանական թատրոնի միջազգային փոխառնչությունների ուշագրավ մի էջ. Արքի Հովհաննիսյան. Արվեստագետի դիմանկարի փորձ), «Արևելագիտության հարցեր IX», 2015, էջ 396:

ղեկավարն էր: 1969 թ. Իրանի ազգային ռադիոյի և հեռուստաընկերության նորաստեղծ թատերական փորձարարական ստուդիայում Ա. Հովհաննիսյանը բեմադրեց Օ. Ստրիդերգի, Հ. Իբսենի, Ս. Բեկետի, Պ. Հանդքեյի, Լ. Պիրանդելլոյի, Ա. Ադամովի, Ա. Չեխովի, Լ. Շանթի դրամաները⁴⁵:

1970-1971 թթ. Հովհաննիսյանը ռեժիսոր, Փարիզի թատերական հետազոտությունների միջազգային կենտրոնի ղեկավար Պ. Բրուկի հետ միասին Շիրազի արվեստի փառատոնի համար բեմադրեց «Օրգաստ» երկմասանի ներկայացումը՝ գրված Թեդ Հյուգի բանաստեղծությունների հիման վրա: Ինչպես նշում է Ա. Միլանին, «Արբի Հովհաննիսյանի համար արվեստում, մասնավորապես թատրոնում ու կինոյում գոյություն ունի մեկ գլխավոր նպատակ՝ հնարավորինս լինել ստեղծարար ու նորարար: Բազմաթիվ բեմադրիչներ ցանկանում էին պահպանել բրեխտյան թատերարվեստի ավանդույթը, սակայն Արբին նպատակ ուներ արդիականացնելու թատրոնը «աբսուրդի թատրոնի» միջոցով և բեմադրեց Ս. Բեկետի յոթ պիեսները, մասնավորապես «Սպասելով Գոդոյին» պիեսը»⁴⁶:

1980 թ. հաստատվելով Փարիզում՝ Հովհաննիսյանը հիմնեց Փարիզի հայ թատրոնի ընկերակցությունը: Հովհաննիսյանի ջանքերով բեմադրվեց Վ. Շուշանյանի, Լ. Շանթի երկերի ու Ա. Գորկու նամակների հիման վրա գրված պիեսը, որի հիման վրա հետագայում նկարահանեց ֆիլմ՝ «Թե ինչպես մորս ասեղնագործ գոգնոցը կափովի կյանքիս մեջ» (1985 թ.) խորագրով, և ցուցադրվեց աշխարհի տարբեր կինոփառատոներում:

Իրանական, հայկական ու համաշխարհային մշակույթի մեջ Հովհաննիսյանի ունեցած վաստակը բարձր են գնահատում բազ-

⁴⁵ Տե՛ս Շեխոյան Լ., Իրանական թատրոնի միջազգային փոխառնչությունների ուշագրավ մի էջ. Արբի Հովհաննիսյան. Արվեստագետի դիմանկարի փորձ, «Արևելագիտության հարցեր IX», 2015, էջ 398:

⁴⁶ Տե՛ս Milani A., Eminent Persians: The Men and Women Who Made Modern Iran. 1941-1979, Volume One, Syracuse N. Y.: Syracuse University Press, 2008, pp. 1012-1013:

մաքիվ արվեստագետներ, հետազոտողներ, մտավորականներ, ինչպիսիք են Պ. Բրուկը, Հ. Դաբաշին, Մ. Լաշքարին, Է. Ֆոշգանը, Հ. Հեսամին, Ա. Թահերին, Հ. Ազադիվարը, Վ. Սուրենյանը, Ս. Թալիմին և այլք: «Արբին բացառիկ է. ես միայն լսում եմ նրա անունը, և ներազդեցությունների մի խճանկար է պատվում գլխիս մեջ»⁴⁷, – այսպես է սկսում արվեստագետի մասին իր մտորումները Պ. Բրուկը:

Կինոքննադատ Ա. Թահերին, անդրադառնալով Ա. Հովհաննիսյանի «Չեշմե» ֆիլմին, գրում է. «Ա. Հովհաննիսյանը պատկանում է հեղինակային կինոյի դպրոցին, նրա ֆիլմերն այնքան հեղինակային են, որքան Գողարի ու Բերգմանի ֆիլմերը»⁴⁸:

«Իրականությունից անդին անտեսանելի աշխարհն է «Չեշմեում», այն անտեսանելին, որ ներկայացվում է Տարևոփսկու, Փարաջանովի, Բերգմանի, Կ. Դրեյերի ֆիլմերում»⁴⁹, – ընդգծում է պրոֆեսոր Ռ. Ջահանբեղուն:

Թարգմանիչ, գրող Վ. Սուրենյանի բնորոշմամբ «Ա. Հովհաննիսյանի մեծ ջանքերի շնորհիվ է, որ ռուսական դեսպանատունը թույլ է տալիս Իրանում ցուցադրել Ս. Փարաջանովի «Նռան գույներ» ֆիլմը»⁵⁰:

Ա. Հովհաննիսյանի՝ իրանական ու հայկական մշակութային ինքնության ներդաշնակ ու խորաթափանց հարցադրումներն ի հայտ եկան ստեղծագործական կենսագրության ողջ ընթացքում: Ծնվելով Ջուլֆայում՝ Հովհաննիսյանը կրում էր հայ-իրանական պատամամշակութային աղերսների ողջ հարստությունը: Մինչ իր գլուխգործոցի՝ «Չեշմե» ֆիլմի նկարահանումը Հովհաննիսյանը նկարահանել է երեք կարճամետրաժ ֆիլմ:

⁴⁷ Lashkari M., The Theatre and Cinema of Arby Ovanessian. Through writings, interviews and images, trans from Persian by Afshar M., Yerevan: “Haratch” Educational and Social Foundation, 2021, pp. IX -X.

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 259:

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 264

⁵⁰ Նույն տեղում, էջ 274:

Լոնդոնի կինոդպրոցում ուսանելու տարիներին ռեժիսորը նկարահանել է «Փարվանա» անիմացիոն ֆիլմը Ռ. Ուիլիամսի ղեկավարությամբ: Իր հարցազրույցներից մեկում Հովհաննիսյանը ասում է. «Ես կինոյից եմ գնացել թատրոն, ես ուսանել եմ կինո և մինչ թատրոնը նկարահանել եմ երեք բազմաժանր կարճամետրաժ ֆիլմ՝ գեղարվեստական, փաստագրական ու անիմացիոն, մեկը՝ Իրանում, երկուսը՝ Անգլիայում»⁵¹:

«Ղեբեռսը, որի անունն էր Թադեոս» ֆիլմի նկարահանումներից հետո Հովհաննիսյանը ձեռնարկեց Մ. Ա. Աֆղանիի «Ահու խանումի ամուսինը» վեպի կինոթարգմանչական աշխատանքները, ֆիլմը ավարտին հասցրեց Դ. Մուլափուրը:

1972 թ. Հովհաննիսյանը նկարահանեց «Ակնադբյուր» (հանրությանը առավել հայտնի՝ «Չեշմե») խորագրով հայտնի գեղարվեստական ֆիլմը: «Չեշմե» ֆիլմը դասվում է իրանական հեղինակային ֆիլմարվեստի գլուխգործոցների շարքին: «Չեշմե» ֆիլմում ակներև ընդգծվում են երևակայական լուսությունը ու տարածաչափական իրապաշտությունը⁵²: Ֆիլմում նկարահանվել են Արմանը, Մաշայեխին ու Մ. Նոջումին: Ֆիլմը հիմնված է Մկրտիչ Արմենի «Հեղնար աղբյուր» (1948 թ.) վիպակի վրա:

Հարկ է նշել, որ 1970 թ. «Հեղնար աղբյուրի» հիման վրա Հայաստանում նկարահանվեց Ա. Մանարյանի համանուն կինոկտավը: Երկու տարի անց Իրանում նկարահանվեց Ա. Հովհաննիսյանի «Չեշմե» կինոկտավը: Եթե Մանարյանի հրաշալի ֆիլմը կրում է խորհրդային իրապաշտական ֆիլմարվեստի դպրոցը, ապա Հովհաննիսյանի «Չեշմե» կինոկտավը ստեղծագործական երկխոսություն է՝ ծնված տարածաչափական իրապաշտության տիրույթում:

Ահա այսպես է խորհում Հովհաննիսյանը իր ֆիլմի մասին. «Իմ ուշադրությունը գրավեցին գրքի խորությունն ու թեման:

⁵¹ Lashkari M., The Theatre and Cinema of Arby Ovanessian. Through writings, interviews and images, trans from Persian by Afshar M., Yerevan: "Haratch" Educational and Social Foundation, 2021, p. 291.

⁵² Dabashi H., Masters & Masterpieces of Iranian Cinema, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 143.

Մտածում եմ, որ իմ ֆիլմը գրքի մեջ է, սակայն գրքի բարոյական հատվածը իմ ֆիլմի մեջ չէ»⁵³:

Ըստ Հ. Դաբաշիի՝ «Չեշմե» ֆիլմում եկեղեցու զանգերի առաջին դողանջից ակներև դարձավ Ս. Փարաջանովի «Կորած նախնիների սովերները» (1964 թ.) ֆիլմի ազդեցությունը: Իր հնչյունային տեվողականությամբ ֆիլմը հարգանքի տուրք է մեծ վարպետի «Նռան գույնը» կինոկտավին»⁵⁴: Փարիզում իր բնակության տարիներին (1983-1985 թթ.) ստեղծվեց «Թե ինչպես մորս ասեղնագործ գոգնոցը, որ կսփռվի կյանքիս մեջ» ֆիլմը: Ֆիլմի պատկերային ու գեղարվեստական խճանկարը հյուսված է Վ. Շուշանյանի, Լ. Շանթի պոեզիայով, ինչպես նաև Ա. Գորկու նամակներով, որին հոգևոր, դրամատիկ իմաստ են հաղորդում հայկական շարականներն ու Կոմիտասի երաժշտությունը: «Վարդապետ Կոմիտասը XX դարի ամենակարևոր մշակութային կերպարն է, որը խորապես դիպավ հայկական ոգուն»⁵⁵, – մտորում է Հովհաննիսյանը:

«Արարատ» պարբերականի լրագրող Գ. Հարոյանը Հովհաննիսյանի հետ իր հարցազրույցում մեջբերում է Պ. Բրուկի խոսքերը «Թե ինչպես մորս ասեղնագործ գոգնոցը կսփռվի կյանքի մեջ» ֆիլմի մասին. «Արքի Հովհաննիսյանը ֆիլմ է նկարահանել բացառիկ գեղեցիկի մասին. այն նրբագեղ խճանկար է: Յուրաքանչյուր մասնիկ հղկված է սիրով...»⁵⁶: Ֆիլմը հայ ազգային մշակութային տարրերով ու չքնաղ բնապատկերով հյուսված լայնածավալ կտավ է, գրեթե, որի նպատակը, ինչպես կինովարպետն է ասում, «հայ ժողովրդին համախմբելն է»⁵⁷:

⁵³ Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 297.

⁵⁴ Տե՛ս Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, pp. 153-154:

⁵⁵ Lashkari M., *The Theatre and Cinema of Arby Ovanessian. Through writings, interviews and images*, trans from Persian by Afshar M., Yerevan: “Haratch” Educational and Social Foundation, 2021, p. 308.

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 303:

⁵⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 304-305:

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՆ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ԵՎ
ԿԻՆՈՅԻ ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԾԻՐՈՒՄ**

2.1. Հեղինակային-գեղարվեստական կինո. դիմանկարի փորձ

*Մարդը միայնակ էր,
Պարկեր էր գծում սենյակի պարիսն⁵⁸:*

Ինչպես նշում է կինոռեժիսոր, գրող Պիեռ Պաոլո Պազուլինին, «պատկերների բառարան գոյություն չունի: Չկան դասակարգված ու օգտագործման համար պատրաստ պատկերներ: Եթե պատահմամբ ցանկանայինք պատկերացնել պատկերների բառարան, ստիպված կլինեինք պատկերացնել անվերջ բառարան, ինչպես հնարավոր բառերի բառարանն է մնում անվերջ: Կինոյի հեղինակը բառարան չունի, այլ՝ անվերջ հնարավորություններ: Նա իր նշանները, «պատկերանշանները» վերցնում է ոչ թե որևէ դարակից կամ պարկից, այլ՝ քառսից, որտեղ ավտոմատ կամ երազային հաղորդակցությունը գոյություն ունի միայն որպես հնարավորություն, ստվեր»⁵⁹:

Ամերիկյան ավանգարդ կինոյի հիմնադիր, տեսաբան Մայա Դերենը առաջիններից էր, որը 1953 թ. հոկտեմբերի 28-ին՝ «Cinema 16 Symposium»-ի աշխատաժողովներից մեկի ընթացքում (որտեղ հավաքված էր Ամերիկայի գրականության և կինոյի վարպետների բույլը՝ Ժ. Թայլեր, Դ. Թոմաս, Ա. Միլլեր, Վ. Մասս), անդրադարձել է կինոյի ու պոեզիայի փոխհարաբերություններին՝ տալով « գեղարվեստական կինո» եզրույթի տեսական բնութագիրը⁶⁰:

⁵⁸ Մեփերի Ս., Կամաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 108:

⁵⁹ Pasolini P. P., The Cinema of Poetry, Nicolas B., ed. Movies and Methods, Vol. 1, University of California Press, 1976, p. 545.

⁶⁰ Mass W., Poetry and the Film: A Symposium, Film Culture, No. 29, 1963, pp. 55-63.

«Ահա ես գտա վերջապես ինձ հարմար ձեռնոցը: Երբ գրում եմ պոեզիա, մշտապես տառադարձում եմ իմ կենսական տեսողական պատկերները՝ տալով նրանց բանավոր ձև: Շարժական ֆիլմերում ես հարկադրված չեմ այլևս թարգմանելու: Բարեբախտաբար, այսպես է աշխատում իմ գիտակցությունը, և ես կարող եմ երևակայությունից միանգամից տեղափոխվել ֆիլմ»⁶¹:

Դերենի մոդեռնիստական պոետիկայի մասին էսսեում Ռենատա Ջեքսոնը վերանայեց Դերենի պոեզիայի հանդեպ հետաքրքրության ակունքները՝ հղում կատարելով ֆրանսիացի սիմվոլիստներին ու ամերիկյան երևակայական դպրոցին, ներառյալ Էզրա Փաունդի ու Թ. Ս. Էլիոթի այն դիտարկմանը, համաձայն որի՝ «հուզական բովանդակությունը պոեզիայի հետ համադրելու կարողությունը հարկ է ընդունել որպես հիմնական խնդիր»⁶²:

Իրանական հեղինակային կինոն ձևավորվեց XX դարի կեսերին և իր գագաթնակետին հասավ 1979 թ. իսլամական հեղափոխությունից հետո: Համաշխարհային կինոարտադրության ոլորտում Իրանը ձեռք բերեց նոր կինոհասցե: Իրանական հեղինակային բանաստեղծական կինոն ստեղծեց պատկերների ինքնատիպ հռետորաբանություն: Արևելյան բանաստեղծական փոխաբերությունը դարձավ կինոյի ներքին հյուսվածքը: Պ. Պազոլինիի մեկ այլ դիտարկմամբ «դասական ֆիլմերի բանաստեղծական բնույթը հատուկ գեղարվեստական լեզվի գոյության փաստը չէ: Դասական կինոն եղել է և մնում է որպես նարատիվ, նրա լեզուն արձակի լեզուն է: Կինոյի պոեզիան ներքին պոեզիա է, ինչպես, օրինակ, Չեխովի կամ Մելվիլի պատմվածքներում»⁶³:

Հեղինակային կինոյի տեսական հարցերը առաջինը լուսաբանեցին ֆրանսիացի կինոտեսաբաններ Ա. Աստրյուկն ու Ա. Բա-

⁶¹ Kappenberg C., Film as Poetry, The International Journal of Screendance, Vol. 3, 2013, p. 116.

⁶² Նույն տեղում, էջ 101-102:

⁶³ Pasolini P. P., The Cinema of Poetry, Nicolas B., ed. Movies and Methods, Vol. 1, University of California Press, 1976, pp. 552-53.

գենը: Ֆրանսիական «Նոր ալիքի» մեկ այլ ներկայացուցիչ Ֆ. Տրյուֆոն 1954 թ. «Cahiers Du Cinema» ամսագրում հրատարակեց հոդված-մանիֆեստ՝ հստակ ընդգծելով հեղինակային կինոյի սեփական ձևակերպումը, ըստ որի՝ ֆիլմում լիրավ ու իրական հեղինակը ռեժիսորն է⁶⁴:

Իրանական կինոարտադրության զարգացմանը զուգընթաց հեղինակային կինոն հանդես եկավ իր ինքնատիպ ու ինքնուրույն կինոաշխարհով: Իրանական հեղինակային կինոյի լեզուն քաղաքակրթական մի քանի փուլերի կենսագրություն ունի: Դարերով կողավորված կրոնական միստիկ գրական գաղտնագիրը, սիմվոլներն ու գեղարվեստական լեզուն մշտապես առկա են եղել իրանական գեղարվեստական մտածողության մեջ: Իրանական կինոյին նվիրված իր ծավալուն բազմահատորյա աշխատություններում Հ. Նաֆիսին գրել է. «Իմպրեսիոնիստական գեղագիտություն, պոեզիա, և քննադատական համազգացողություն՝ Synesthesia. ահա իրանական art-hause կինոռեժիսորների պատկերման ու արտահայտման սահմանումները»⁶⁵:

Իրենց իրապաշտական ու ոչ իրապաշտական ֆիլմերում ռեժիսորները զգայապատկերների ու բառային համապատասխան ձևակերպումների միջոցով ստեղծել ու արտացոլել են իրենց ժամանակների գեղագիտությունն ու համազգացողությունը: Ահա այդպիսի զգայապատկերների խճանկարի ենք հանդիպում Զիառոստամիի «Բալի համը», Էբրահիմիֆարի «Նուռ և եղեգ», Մեհրջուիի «Տանձենի», Մախմաբաֆի «Խնձորը» ֆիլմերում:

Մեհրջուիի «Տանձենի» (1998) կինոկտավը նկարահանվել է արձակագիր Գոլի Թարադիի համանուն պատմվածքի հիման վրա: Ֆիլմում իրենց դերասանական վարպետությամբ հանդես են

⁶⁴ St'ut Traffaut F. Une Certaine Tendance du Cinéma Français, Volue 6, Issue 31, 01 Jan. 1954:

⁶⁵ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, pp. 220-222.

գալիս Հոմայուն Էրշադին ու Գուլշիֆթե Ֆարահանին⁶⁶: Կինո-տեքստը կառուցված է միջին տարիքի միայնակ ու հուսահատ բանաստեղծի հուշերի գիտակցական հոսքի շարադրմամբ: Անպտուղ տանձենին մարմնավորում է մանկության այգում ծնված սերը, որի լռությունն իր համի, գույնի, լսողության զգայապատկերների շարանով մեզ տանում է Դամավանդի այգիներ: «Մ»-ի խորհրդապատկերը, որը դաջված էր այգու յուրաքանչյուր մասնիկում, վերաբրձնացնում է անցյալի հուշը՝ միաձուլելով այն ներկայի անպտուղ իրականության հետ: Այգին համազգացողության միջավայր է, իսկ տանձենին՝ ֆիլմի ամենախոսուն զգայապատկեր-առանցքը: Ֆիլմում այգին հանդես է գալիս որպես քրոնոտոպ: Այն ոչ միայն որոշակի ժամանակի տիրույթում ներփակված կենսական տարածք է, այլ ապրումների տեղանք: Ֆիլմում վառ ընդգծվում է *խոսուն լռության* հաղորդակցական լեզուն:

XX դարի Իրանում մշակութային հաղորդակցման լեզուն պոեզիան էր, և ռեժիսորի աչքը նկատում էր այն պոեզիան, որում կինոարվեստ կար: 1960-ական թթ. հեղինակային կինոն յուրովի բացահայտեցին բանաստեղծներ Ֆարրոխգադին ու Մեվեռիիին: Նրանց շնորհիվ իրանական *նոր բանաստեղծությունը* անթաքույց վերածվեց կինեմատոգրաֆիական կտավի՝ ներթափանցած **պատկերի պոեզիայի:**

Ինչպես նշում է Հ. Նաֆիսին, «Իրանում XXI դարի *art-house* կինոռեժիսորները ստանձնեցին նախկին բանաստեղծների ու գրողների դերը: Մշակութաբանն իր տեսակետը հիմնավորել է ֆրանսիացի հայտնի տեսաբան, կինոռեժիսոր Ա. Աստրյուկի՝

⁶⁶ Հ. Էրշադին հայտնի դերասան է, որն առաջին անգամ նկարահանվել է Քիառոստամիի «Բալի համը» ֆիլմում: Էրշադին նկարահանվել է ինչպես հայկական, այնպես նաև վրացական ֆիլմերում: Գ. Ֆարահանին իրանական ու ֆրանսիական կինոյի հայտնի դերասանուհի է: Նկարահանվել է ինչպես իրանական (Մեհրջուի, Ֆարիադի, Սաքրալի, Ղոբադի, Քիառոստամի, Հաթամիքա), այնպես էլ համաշխարհային (Ռ. Սքոթ, Լ. Գարել, Ա. Ռահիմի, Ջ. Ջարմուշ) ֆիլմերում: Իրանում Ֆարահանին հանդես է եկել որպես կանանց իրավունքների միջազգային խոսնակ:

1948 թ. «L'Écran Français»-ում տպագրված հոդվածում: Ըստ նրա՝ «կինոարտադրության հիմնական խնդիրը մտքերի արտահայտումն է, և տեսախցիկը դառնում է գրչի անալոգիան, կինոռեժիսորը գրում է տեսախցիկով այնպես, ինչպես գրողը գրիչով»⁶⁷:

Իրանական հեղինակային կինոյում հատակորեն ընդգծվում են ռեժիսորի միֆաստեղծ աշխարհագրացողությունն ու կյանքի միֆաբանաստեղծական ընկալումները: Պարսիկ կինովարպետների գեղարվեստական մտածողության մեջ առանձնակի դեր ունի մանրանկարչությունը: XIII-XIV դարերում իրանական մանրանկարչությունը առանձնանում է իր տարածական ներփակվածությամբ, պատկերված հերոսների հայացքները չեն խաչվում արտաքին աշխարհին: Հերոսները ապրում են իրենց ներքին աշխարհում՝ ամենօրյա աշխարհիկ կյանքից հեռու: Սիֆը մնում է «ներսում», այսպիսով՝ այն պահպանվում է որոշակի ընդգծված, սրբացված տարածության մեջ: Եվ սա է այն գաղտնագիրը, որը ներդրվում է հեղինակային կինոյում:

Իրանական հեղինակային կինոյի ընդհանրական պատկերը տալու համար մեր աշխատության մեջ անդրադարձ կկատարենք երեք վարպետների կինոկենսագրությանը, մշակութային ժառանգության ներսից պեղված երեք անվան, որոնց մուտքը կիտարվեստ տեղի է ունեցել մեծ փոփոխությունների դարափուլում:

Իրանի վաղամեռիկ բանաստեղծուհի Ֆ. Ֆարրոխզադը կինոաշխարհ է մուտք գործել XX դարի 60-ական թթ.: Ժամանակի անհնազանդ, հեղափոխական ոգին անվանի բանաստեղծուհու՝ Ֆարրոխզադի մեջ բացահայտել է Ֆորուդ կինոռեժիսորին: Ֆորուդի պոեզիան դարձավ այն հոգևոր առանցքը, որի շուրջ հյուսվեց իրանական հեղինակային կինոյի կենսաթաղանթը: XX-XXI դարերում Իրանի անցումային տարրերքը զուգադիպեց մշակու-

⁶⁷ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, pp. 83-84.

թային ինքնության վերահայտնաբերման նոր շարժմանը, որի ա-
կունքներում ծնունդ առավ նոր կինոսերունդ:

1979 թ. իսլամական հեղափոխությունից հետո ինչպես ողջ
մշակույթը, այդ թվում՝ նաև կինոմտածողությունը, դրվեց ճաղա-
վանդակում: Սակայն ի հակադրումն այս ամենի՝ Ա. Քիառոստա-
միի ու Մ. Մախմաբաֆի կինոն հայտնագործեց իր ժամանակնե-
րի պոեզիան, որը ընթերցվեց և թարգմանվեց որպես ուրույն ազ-
գային կենսահայեցողություն:

2.2. Աբաս Քիառոստամին՝ ազգի առաջին պատկերաստեղծ բանաստեղծը

*Կինոռեժիսորները բաժանվում են երկու խմբի. նրանք, ով-
քեր չգտնում են կրկնօրինակել աշխարհը, որտեղ նրանք ապրում
են, և նրանք, ովքեր չգտնում են սրտեղծել իրենց սեփական աշ-
խարհը, – գրել է Ա. Տարկովսկին:*

Ժամ Լուկ Գոդարն ասել է. «Կինոն սկսվում է Գրիֆիթից և
ավարտվում Քիառոստամիով»⁶⁸:

Ըստ գերմանացի կինոռեժիսոր Վ. Հերցոգի՝ «մենք ապրում
ենք Քիառոստամիի դարաշրջանում, սակայն տեղյակ չենք դրա
մասին»⁶⁹, իսկ ճապոնացի կինոռեժիսոր Ա. Կուրասավան, որն իր
43 տարիների կինոկենսագրության ընթացքում սակավ է խոսել
այլ կինոռեժիսորների մասին (անդրադառնալով միայն Ա. Տար-
կովսկու, Ջ. Կասավետեսի, Շ. Ռայի ու Ա. Քիառոստամիի կի-
նոարվեստին), նշում է. «Քիառոստամիի ֆիլմերը լուսավոր կոթող-
ներ են կինոյի պատմության մեջ, բառերն անգամ անկարող են
նկարագրել իմ զգացմունքները, պարզապես պետք է դիտել Քիա-

⁶⁸ Ժամ Լուկ Գոդարի հետևյալ խոսքը մեջբերված է Ա. Էլենայի գրքի շապիկից,
տե՛ս Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005:

⁶⁹ And Life Goes On: The Films Of Abbas Kiarostami<-Cinematheque, October 18-
December 4, 2019. <https://thecinematheque.ca/series/and-life-goes-on-the-films-of-abbas-kiarostami>.

ռոստամի: Երբ մեզանից հեռացավ Սաթյաշիլ Ռայը, ինձ համակեց դատարկությունը, սակայն տեսնելով Քիառոստամիի արվեստը՝ հասկացա, որ Տերը մեզ պարզև է ուղարկել»⁷⁰:

Իրանական հեղինակային կինոյի վերելքը աղերսվեց կինոպոետ, կինոգեղագետ, կինոարվեստի մեծանուն վարպետ Ա. Քիառոստամիի անվան հետ: Քիառոստամին կինոյում մնում է չգերազանցված ու եզակի. նա կատարյալ հեղափոխություն բերեց իրանական կինո՝ մտքի, հույզի գունային դրսևորման շարժումը դարձնելով առավել տեսանելի:

Քիառոստամին իր ֆիլմերում ժխտեց դիպաշարային կինոյի ավանդույթներն ու հաստատեց այլաբանական, բանաստեղծական կինոյի իր տարատեսակը: Նա պաշարեց աշխարհը մեկ էկրանի մեջ՝ դառնալով այդ տարածությունների հավերժական բնակիչը:

Հ. Դաբաշին այսպես է սկսել Ա. Քիառոստամիին նվիրված իր հետազոտությունը՝ մեջբերելով Ֆ. Դոստոևսկուն. «Օ՛, այդ պատմասացները: Նրանք չեն կարողանում հանգստանալ՝ ինչ-որ օգտակար, հաճելի բան գրելով. նրանք պետք է փորեն երկրագնդի նվիրական գաղտնիքները... Ես նրանց կարգելի գրել. դա այն է, ինչ ես կանեի»⁷¹:

Քիառոստամին իր առաջին քայլերը կինոյում կատարեց Երեխաների ու դեռահասների ինտելեկտուալ զարգացման կենտրոնում (Քանունում)⁷², որի աշխատանքներին 1969 թ. միացավ

⁷⁰ The Emperor & I: Abbas Kiarostami Meets Akira Kurosawa, Film International, Vol.1, No. 4, Autumn, 1993, pp. 1-2.

⁷¹ Dabashi H., Masters & Masterpieces of Iranian Cinema, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 277.

⁷² Քանունը՝ Երեխաների և դեռահասների ինտելեկտուալ զարգացման կենտրոնը, հիմնադրվել է 1965 թ. Իրանի վերջին շահ Մոհամմադ Ռեզա Փահլավիի տիկնոջ՝ Ֆահրա Դիրայի նախաձեռնությամբ: Քանունի ստեղծագործական խումբը զբաղվում էր մանկական գրականության հրատարակչությամբ, թարգմանություններով, մանկական ու պատանեկան կինոֆիլմերի և արվեստի այլ ճյուղերի զարգացման խնդիրներով:

տնօրեն Ֆիրուզ Շիրվանլուի հրավերով: Երբ որոշում կայացվեց Քանունում բացել կինոարտադրության բաժին, առաջին քայլերն էլ ստանձնեցին գրաֆիկայի վարպետներ Ֆ. Մաշդալին ու Արփիկ Բաղդասարյանը:

Քանունը ճանապարհի հարթեց այնպիսի հայտնի կինովարպետների համար, ինչպիսիք են Ա. Նադերին, Դ. Մեհրջուին ու Է. Ֆորուգեշը: Քիառոստամին Քանունում իր առաջին քայլերը կատարեց՝ նկարագարողելով Ահմադ Ռեզա Ահմադիի մանկական գրքերից մեկը: 1970 թ. Քանունում նկարահանված չորս կարճամետրաժ ֆիլմերից մեկը Քիառոստամիի «Հաց և պողոտա» ֆիլմն էր, որը Էկրանավորվեց կրտսեր եղբոր՝ մանկագիր Թադի Քիառոստամիի «Հերոսը» գրքի հիման վրա: Այնուհետև իրար հաջորդեցին «Դասամիջոց», «Փորձ» ֆիլմերը՝ նկարահանված Ա. Նադերիի համանուն պատմվածքի հիման վրա ֆիլմերը:

1974 թ. նկարահանվեց «Ճամփորդը» առաջին լիամետրաժ ֆիլմը: «Ճամփորդը» ֆիլմի սցենարը գրել է Քիառոստամիի ընկերը՝ Հասան Ռաֆին: Համադանում նկարահանված այս ֆիլմը պատմում է 12-ամյա ֆուտբոլասեր մի տղայի՝ Դասեմի մասին, որը երագում էր մեկնել Թեհրան ու Ամիադիյեի մարզադաշտում տեսնել ֆուտբոլային մի կարևոր խաղ: Ֆիլմի բոլոր դերասանները Մալայեր քաղաքի բնակիչներ են, իսկ պատանի Հասան Դարաբիի խաղը անգերազանցելի է: Ֆիլմը մասնակցել է մի քանի հեղինակավոր փառատոների:

Քիառոստամիի հաջորդ լիամետրաժ ֆիլմը՝ «Հարսանեկան զգեստ» վերնագրով, նկարահանվել է երկու տարի անց: 1980 թ. նկարահանվել են «Ատամնացավ» «Կանոնակարգված, թե՞ անկանոն» (1981 թ.) կարճամետրաժ ֆիլմերը, որոնք դասվեցին Քանունում Քիառոստամիի կրթական ֆիլմերի շարքին: Իսլամական հեղափոխությունից հետո Քանունի կողմից նկարահանվեց Քիառոստամիի «Համաքաղաքացին» (1983 թ.) լիամետրաժ վավե-

րագրական ֆիլմը, որը ոչ մի առնչություն չուներ երեխաների և նրանց դաստիարակության խնդիրներին:

Ինչպես նշում է Ա. Էլենան, «ցույց տալով Թեհրանի քառտիկ երթևեկությունն ու նոր ժամանակներում քաղաքացիների համակեցությունը՝ Քիառոստամին փոխաբերաբար կարծես վերարտադրում է Ֆ. Աբբասի «Ճնճողուկների կոնֆերանսը» հայտնի պոեմի թաքնված իմաստը: Քիառոստամին մինչ այդ նկարահանված կրթական վավերագրական «Գույներ» «Մեծարանք ուսուցչին», «Ատամնացավ» ու հետագայում նկարահանված ավելի մրցունակ «Առաջին դասարանցիներ», «Տնային առաջադրանք» ֆիլմերից զատ՝ «Համաքաղաքացի» ֆիլմը ակնհայտորեն տարբերվում է ժամանակի ոգու իրական պատկերմամբ»⁷³:

1987 թ. նկարահանվեց Քիառոստամինի «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» բանաստեղծական կինովիպակը: 1992 թ. Քիառոստամին հեռացավ Բանունից: 1990-ական թթ. ռեժիսորի կինոկենսագրության մեջ սկսվեց մի նոր էջ: Այդ շրջանում Քիառոստամինի կինոն սնվում էր նրա գրողական-հեղինակային ակունքներից: Պարսից միջնադարյան գրականությունն ու *նոր պոեզիան* 1990-ական թթ. ֆիլմերում դրսևորվեցին որպես գեղարվեստական հյուսվածք ու պատկեր: 1990 թ. էկրան բարձրացավ իրանական «Նոր ալիքի» ամենահայտնի ֆիլմերից մեկը՝ «Close-Up»-ը, որը մեծ ու պատմական հետք թողեց համաշխարհային կինոյի վրա:

Սյուժեի կենտրոնում 35-ամյա քրքախոս, կինոսեր Սաբզիհանն է, որը, ավտոբուսում ձեռքին ունենալով Մախմալբաֆի «Հեծանվորդը» ֆիլմի սցենարի պատճեն, ներկայանում է որպես ճանաչված կինոռեժիսոր Մոհսեն Մախմալբաֆ: Ֆիլմում դեպքերը ծավալվում են 1980 թ. Հյուսիսային Թեհրանում: Այսպես է սկսվում Ահանխահ ընտանիքի ու կեղծ Սաբզիհան-Մախմալբաֆի ողիսականը (վերջինս, բազմիցս չարաշահելով ընտանիքի վստահությունը, խոստացել էր իր կեղծ՝ «Սարդի տունը» ֆիլմի նկարա-

⁷³ St' u Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, p. 59:

հանումները իրականացնել ընտանիքի տանը), մինչև մեկ օր բացահայտվում է ճշմարտությունը:

1989 թ. «Սորուշ» ամսագրում լրագրող Հ. Ֆարազմանդի հրատարակված հոդվածը հիմք ծառայեց Քիառոստամիի ֆիլմի սցենարի համար: Ֆիլմը պատմում է դատական գործընթացի, ինչպես նաև Սաբզիանի հետ բանտում Քիառոստամիի հանդիպման մասին: Ամենադրամատիկ պահը թերևս Սաբզիանի ճառն է դատարանում, երբ նա, իրեն համեմատելով Քիառոստամիի «Ճամփորդը» ֆիլմի հերոս Ղասսեմի հետ, արդարացնում է իր երազանքին հասնելու ուղիները:

Կինոգեոմետրի կարծիքով «Սաբզիանը մեծացած Ղասեմն է, որն արտահայտում է չամոքված հիվանդությունը՝ երազանքին հասնելու իր անկառավարելի *raptus of desire*-ը»⁷⁴: Ֆիլմի ավարտը խիստ հումանիստական է. դատական վճռի ավարտին իրական Մախմաբաֆը հանդիպում է հերոսի հետ, և միասին այցելում են Ահանխահ ընտանիք՝ ներողամտություն հայցելու: Ավարտին հնչում են Մախմաբաֆի խոսքերը. «Հուսով եմ, որ նա կուղղվի և թույլ կտա հպարտանալ իրենով»:

Խոսելով Սաբզիանի մասին՝ Քիառոստամին նշում է. «Փաստ է, որ նա ավելի մեծ ճանաչում ուներ այդ օրերին Թեհրանում, քան ես: Մի փառատոնի ընթացքում, որտեղ Սերգեյ Փարաջանովի ֆիլմն էին ցուցադրում, ես չունեի ոչ մի տեղ, և նա, ճեղքելով ամբուխը, ինձ ուղեկցեց դեպի ներս»⁷⁵:

«Close-Up» ֆիլմում Քիառոստամին օգտագործել է «Ճամփորդը» ֆիլմի նույն մեղեդին, որը ստեղծել էր Քամբիզ Ռոշանրավանը: «Close-Up»-ն առավել մեծ հաջողությամբ ընդունվեց աշխարհում, քան Իրանում: Իտալացի կինոռեժիսոր Ն. Մորետին

⁷⁴ St' u Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, pp. 84-85:

⁷⁵ Andrew G., Abbas Kiarostami, -The Guardian, 28 April, 2005, <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival>.

որպես մեծարանք ֆիլմին ստեղծեց իր «Il Giorno Della Prima di «Close-Up» 1996» կարճամետրաժ ֆիլմը:

1992 ու 1994 թթ. էկրան բարձրացան կինովարպետի «Կյանքը և ուրիշ ոչինչ», «Ձիթենու ներքո» ֆիլմերը, որոնք կազմում են «Քոքերյան եռագրության» շարքը: 1994 թ. ստեղծվեց նաև կինովարպետի «Ճանապարհը» պոետիկ կինոէսսեն:

Ինչ նայեցի դիմացից.

Ինչ-որ խորշ լցվել էր մահով,

Եվ ես ճանաչեա ընկա իմ մահվան մեջ⁷⁶:

1997 թվականը բեկումնային տարի էր Քիառոստամիի կինոկենսագրության մեջ: Նկարահանվեց «Բալի համը» փիլիսոփայական-ալլաբանական կինոպատումը: 1997 թ. ֆիլմը արժանացավ Կաննի փառատոնի գլխավոր մրցանակի: Քիառոստամիին բանաստեղծ է, առասպելներ հյուսող, և այս ֆիլմի շնորհիվ կարծես աշխարհը ընթերցեց մեկ այլ Քիառոստամիի: Կինովարպետը մշակութային աշխարհի գիտակցության մեջ ստեղծեց Իրանի առեղծվածը: «Բալի համը» ֆիլմում կան նաև սուֆիական տարրեր՝ կյանքի ու մահվան, ճանապարհի ու Աստծո տեսանելի գոյության մասին: Երկար կադրը, ներքին հանդարտությունը, խոսուն լռությունը, վերաիմաստավորված սուֆիական առակի խորքայնությունը, ահա Քիառոստամիի ֆիլմի առանցքը:

Հարկ է նշել, որ իսլամական վարչակարգի կողմից քննադատության արժանացան այն ֆիլմերը, որոնք արժարժում էին ինքնապանության թեման, այդպիսի ֆիլմերից էր Մախմալբաֆի «Չայանդեռուդի գիշերները» (1990 թ.) ֆիլմը, որի ցուցադրումը արգելվեց Իրանում: Ինքնապանության թեման շոշափվում էր նաև «Բալի համը» ֆիլմում, որի դիպաշարի համար հիմք ծառայեցին ֆրանսիացի փիլիսոփա Է. Սյորանի խոսքերը. «Եթե ինքնապանություն գործելու ազատությունը չլիներ, ես վաղուց

⁷⁶ Մեփեիրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ., Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 112:

ինքնասպան կլինեի»⁷⁷: Նշենք, որ ֆիլմն ունի անձնական ու ինքնակենսագրական տարրեր, որի մասին անկեղծացել է Քիառոստամին հետևյալ խոսքով. «Այս ֆիլմը իմ ներքին կյանքի աշխարհագրությունն է»⁷⁸: Այլ կերպ ասած՝ ֆիլմը կարելի է համարել «աշխարհական ինքնակենսագրություն»:

«Բալի համը» ֆիլմի նախնական խորագիրը կոչվում է «Ճամփորդություն դեպի լուսաբաց»: Ֆիլմի ստեղծագործական ընթացքը հանդիպել է լուրջ խոչընդոտների դեռևս Իրանում: Ֆիլմի գլխավոր հերոսը՝ Բադին, որոշում է կայացրել վերջ տալ կյանքին՝ փնտրելով մեկին, ով կհամաձայներ ինքնասպանությունից հետո ավարտին հասցնել նրա հողին հանձնելու ծիսակարգը: Այսպես է սկսվել Բադիի ճանապարհը դեպի մահ: Բադին իր մահ-կյանք ողիսականի ճանապարհին հանդիպել է Իրանի էթնիկ կրոնական տարբեր խմբերի ներկայացուցիչներին՝ լուր, պարսիկ, քուրդ, աֆղան, քուրք, որոնց տված ու մահվանը հակասող կյանքի դասերը ֆիլմը դարձնում են խելամիտ աֆորիզմների ընթերցարան: Ֆիլմի ավարտին Քիառոստամին ընտրել է անապատը որպես taxidermist՝ իրական անմարդաբանական տարածություն, և բնապատկերը դարձել է ֆիլմի կառուցման հիմնային կերպար:

«Բալի համը» նկարահանելու ընթացքում Քիառոստամին իր որդու՝ Բահմանի հետ նկարահանել է կարճամետրաժ փորձարարական «Լույսի ծնունդը» ֆիլմը, որը ցուցադրվել է Լոկարնոյի կինոփառատոնում:

«Բալի համը» ֆիլմի կինեմատոգրաֆիական լեզուն թելադրել է Օ. Խայամը: Ինչպես նշում է Քիառոստամին իր հարցազրույցում, «ընթերցե՞լ եք Օմար Խայամի՝ պարսիկ այս պոետի ու մեծ գիտնականի քառյակները (գրված XI դարի վերջում ու XII դարի սկզբներին) մահվան ներկայությամբ կյանքի մշտական փառաբանումն են: Այդպես է նաև իմ ֆիլմում, երբ կարող եք խոսել մահ-

⁷⁷ Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, p. 123.

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 127:

վան մասին՝ հրաժարվելով ինքնասպանության գաղափարից: ...Նա մշտապես հիշեցնում է մեզ մահվան ներկայությունն ու ապրելու անհրաժեշտությունը այդ գաղափարի հետ մեկտեղ»⁷⁹:

«Խայամը հրավիրում է մեզ կյանքի խնջույքին և կոչ է անում երջանիկ լինել, «վայելչանք» բառը մնում է սեփական կոկորդում, քանզի այդ պահին հայտնվում է մահվան ուրվականը... Խայամի փիլիսոփայությունը մշտապես մեզ հրավիրում է հավերժ հաճույքի ու վայելքի, սակայն իրականում ծաղիկը, ցայգաթիթեռը, մի գավաթ գինին, կանաչ դաշտերը, գայթակղիչ երևակայությունն ու այս ամենը, թվում է, միայն շղարշ են. կարծես մեկը մեռնելուց առաջ զարդարում է իր շքեղ սենյակը: Խայամի վայելչանքը առավել նման է տխրության. եկեք ուրախանանք, ապրենք մեր կյանքը և մոռանանք՝ չտեսնելով մեր հազարավոր վերքերից հոսող արյունը», – այսպես է խորհում պարսիկ մեծանուն արձակագիր Ս. Հեդայաթն իր 1934 թ. հրատարակած «Թարանեհայե Խայամ» աշխատության մեջ:

Ըստ Իշադփուրի՝ «XX դարասկզբին Հեդայաթի ինքնասպանությունն իր հետքն է թողնում ապագա սերունդների վրա: Հեդայաթի «Քոռ բուի» գլխավոր հերոսի նման Բադին մրմնջում է. «Ունեմ մի կործանարար զգացողություն, որ իրականում ոչ ամբողջովին մեռած եմ և ոչ էլ կենդանի: Ապրում եմ դիակի նման՝ ողջերի աշխարհից հեռու...»⁸⁰:

Ֆիլմի հերոսներից մեկը՝ Բահերին, ցանկանում է Բադիի մեջ արթնացնել կյանքի համը գեղարվեստական հետևյալ մեջբերմամբ. «Կյանքը դատարկ չէ. կան սեր, խնձորներ ու հավատք: Այո՛, քանի դեռ ծաղկում են կակաչները, պետք է ապրել: Իմ հոգու մեջ կա ինչ-որ բան արևավառ ճառագայթների, վաղորդյան քնի նման: Ես այնքան անհամբեր եմ, որ կցանկանայի վազել մինչ

⁷⁹ Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, p. 130:

⁸⁰ Նույն տեղում, էջ 132.

անապատի սիրտը, լեռան գագաթը: Հեռվից լսվող ձայնն է ինձ կանչում»:

Ինչպես «Բալի համը», այնպես նաև «ABC Africa» ֆիլմերի վերջին կադրը մթությունն է, այն խավար ու խոստում տարածությունը, որտեղ հանդիսատեսը կկիսի իր զգացողությունները: Եվ ահա էկրանին նշմարվում է Քիառոստամի ստեղծագործողը իր ավարտական մթության ճառով՝ անավարտ թողնելով ասելիքը: «Մահը ամենուր է ֆիլմերում, և ես այն պատկերում եմ մթության մեջ՝ խորը երկրի հատակին»:

«Բալի համը» ֆիլմի վերջին կադրում Բադին գերեզմանավորի մեջ է. գիշեր, մթություն, էկրանը կես թույլ մնում է սև, և դա իմ ցանկությունն էր հանդիսատեսին մոտեցնելու ունայնությանը, դատարկությանը, որն իմ մեջ էր... Հանդիսատեսը պետք է նայեր էկրանին և այնտեղ տեսներ ոչինչ»⁸¹, – ասում է Քիառոստամին: Քիառոստամի այս խոսքերը վկայում են ֆիլմում նշմարվող ինքնակենսագրական այլաբանական տարրերի մասին:

Ֆիլմում բնապատկերը ստեղծում է իր գունային փոխաբերությունը՝ ավազագույն շակնակագույնից մինչև հյութեղ կանաչ: Կանաչը հոգու կենսունակության գույնն է: Ինչպես գրում է Սուիրավարդին իր «Վտարանդիության գրառումներ» գրքում, «կանաչը գերազանցում է բոլոր գույներին: Այս գույնից փայլատակում են ճառագայթներ: Կանաչը կարող է լինել բացարձակ մաքուր կամ խունացած: Նրա մաքրությունը ազդարարում է աստվածային լույսի գերակայությունը, իսկ խամրել նշանակում է վերադարձ բնության խավարին»⁸²:

Ֆիլմի ավարտին բնության ծաղկումը հատկանշում է դրախտը, որի դռները բացում է Բադին: Դրախտում հնչում է (Saint James Infirmary) «Սուրբ Հակոբոսի հիվանդանոցը» բլյուզը, և մե-

⁸¹ Saeed-Vafa M., Rosenbaum J., Abbas Kiarostami, Urban, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018, p. 113.

⁸² Corbin H., Man of Light In Iranian Sufism, New Lebanon New York, Omega Publications, 1994, p. 78.

դեղուն ուղեկցող շեփորի ձայնը համահունչ է դարձնում Ահեղ դատաստանի փող փչող Իզրաֆիլի պատկերը (18:99):

Ծառի երակները

*Լցվել էին կորած մի կյանքով*⁸³:

1999 թ. Քիառոստամին նկարահանեց «Քամին մեզ իր հետ կտանի» կինոպոեմը, այն նույնպես հեղինակային-բանաստեղծական կինո է, որին քնարականություն է հաղորդում Ֆ. Ֆարրոխզադի՝ ֆիլմի դիպաշարին միահյուսված համանուն պոեմը: Ֆարրոխզադն է թելադրել այդ ֆիլմի կինոմատոգրաֆիական լեզուն: Գեղարվեստական ֆիլմերի մասին խոսելիս Ա. Քիառոստամին ընդգծել է «բաց մետաֆորի» կարևորությունը⁸⁴: Իսկ ահա «Գոզարեշ» կինոամսագրում տված հարցազրույցի ժամանակ կինովարպետին ուղղված այն հարցին, թե արդյոք «Քամին մեզ իր հետ կտանի» ֆիլմի գխավոր հերոսի կերպարը ի՞նքն է, վերջինս պատասխանել է. «Այո՛, բայց դուք նկատում եք միայն գլխավոր հերոսին. ֆիլմում փոքրիկ տղան նույնպես ես եմ, «Close Up» ֆիլմում Սաբզիանի կերպարը նույնպես նույնացնում եմ ինձ հետ, ինչպես նաև «Քամին մեզ իր հետ կտանի» ֆիլմի սրճարանի կնոջը, չնայած նա կին է: Ֆիլմերում կերպարները նման են ռեժիսորին»⁸⁵:

Քիառոստամինի բնապատկերային գեղագիտությունը նշարվում է իրանական Քուրդիստանի Սիյահ Դարեհ գյուղի ամայացած ու չոր լեռնաշարի պատկերմամբ, բնապատկերը Քիառոստամին կերտում է խայամական հայացքով: Սիյահ Դարեհի հոգևոր ճարտարապետությունը ամենուր նշարվում է քիառոստամյան բնապատկերի փիլիսոփայության մեջ: Լեռների մեջ ծվա-

⁸³ Մեփերի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 108:

⁸⁴ Sté Holman R., “Caught Between Poetry and Censorship» The Influence of State Regulation and Sufi Poeticism on Contemporary Iranian Cinema, Senses of Cinema, Issue 41, November, 2006:

⁸⁵ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, p. 198.

րած քրդաբնակ գյուղակի անդորրը փլուզվում է այն օրից, երբ գյուղ է ժամանում ճարտարագետ Բեհզադն իր երկու օգնականների հետ՝ նկարահանելու ամենատարեց բնակչի՝ մահվան մահճում գտնվող տիկին Մալեքի հուղարկավորության ծիսակարգը։ Հիվանդին խնամելու ավանդույթն ու հուղարկավորության արարողությունը վերածվում են ժողովրդական ինքնատիպ ծեսի, որն ուներ ազգագրական մեծ արժեք։ Մինչ բոլորը, հատկապես օտարականները, անհամբեր սպասում էին տարեց կնոջ վախճանին, գլխավոր հերոսը՝ Բեհզադը, իր մանուկ ուղեկցի՝ Ֆարգադի օգնությամբ հայտնագործում է խաղաղ գյուղակի բազմաշերտ իրականությունը։

Ֆիլմում իրար են հաջորդում կյանքի ու մահվան հավերժական խորհուրդն ավետող պատկեր-դրվագների փիլիսոփայական կինոարտահայտումները։ Հողափոր Յուսուֆի ու նրա սիրեցյալ Ջեյնաբի անլույս աշխարհի գոյությունը, նրանց սիրային գաղտնի հանդիպումները, դեմքերի անտեսանելիությունը խորացնում են Քիառոստամիի գեղագիտական հայտնությունները։

«Բամին մեզ իր հետ կտանի» ֆիլմի ամենաբնարական դրվագներից մեկում տեսանելի ու լսելի է դառնում հերոսին կաթ հյուրասիրող երիտասարդ աղջնակի՝ Ջեյնաբի ձայնը, որը նկուղի անվերջ մթության միջից ավետում է անտեսանելի լույսի խորհուրդը։

«Թե գաս իմ տուն,

Ով սիրելի,

Ինձ ճրագ բեր

Եվ մի լուսամուտ՝

Փողոցի երջանիկ ժխորը տեսնելու համար»⁸⁶։

Գորշ նկուղը ֆիլմի դիպաշարից ու գյուղական գունեղ կոլորիտից պոկված կադր է, որում ապրում են սերը, գեղեցիկը, մաքուրը,

⁸⁶ Ֆարրուխադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 32։

կյանքի կենսատու ավյունը: Այստեղ է Ֆարրոխզադի անտեսանելի գոյությունը, որը հերոսի շուրթերով քնքշություն ու սեր է ավետում՝ լայնացնելով ֆիլմի իմաստային շառավիղը.

*Իմ փոքրիկ գիշերում,
Ավա՜դ,
Քամին հանդիպում ունի ծառի տերևների հետ:
Իմ փոքրիկ գիշերում ավերվելու սարսափն է:
Ականջ դիր, արդյո՞ք լսում ես սահքը խավարի:
Ես օտարորդի նայում եմ այս երջանկությանը:
Ես մոլեռանդորեն ընկերացել եմ իմ անհուսությանը:
Ականջ դիր, արդյո՞ք լսու՞մ ես սահքը խավարի...
Սգավորների ամբոխի պես
Ամպերն ասես սպասում են անջրեկու:
Մի պահ և դրանից հետո՝ Ոչինչ...
Այս լուսամտի երևում գիշերն է դողում...
Այս լուսամտի երևում ինչ-որ անհայտ
Անհանգիստ է ինչ ու քեզ համար:
Ով ամբողջովին կանաչ,
Չեռքերդ՝ որպես այրող մի հուշ, դիր իմ սիրահարված չեռքերի մեջ...*

*Քամին մեզ կրանի իր հետ,
Քամին մեզ կրանի իր հետ...⁸⁷:*

Քիառոստամիի ֆիլմերում իշխում է վերացական իրապատությունը, որում աներևույթ պայքար է մղվում կյանքի ու մահվան միջև: «Իմ նպատակն է մերժել իրապատության բոլոր համոզմունքները, այլ կերպ ասած՝ նստել իրականի երկու աթոռների վրա ու երազել՝ միաժամանակ մնալով կենդանի ու շարժուն»⁸⁸, – մտորում է հեղինակ կինոգործիչը:

⁸⁷ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 23-24:

⁸⁸ Saeed-Vafa M., Rosenbaum J., Abbas Kiarostami, Urban, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018, p. 113.

«Եվ քամին մեզ իր հետ կտանի» ֆիլմը սկսվում է պոեզիայով և ավարտվում պոեզիայով: Ֆիլմի սկզբում հնչում է ինժեներներից մեկի ձայնը, «ավելի կանաչ, քան ձայնը Աստծո»: Ֆիլմի ավարտին կանաչ դաշտավայրով սլացող մոտոցիկլն է, որի վրա նստած ինժեները զրուցում է բժշկի հետ. «Ծերությունը ծանր հիվանդություն է բժիշկ, այո՛, սակայն կան ավելի սարսափելի հիվանդություններ, օրինակ՝ մահը, մա՞հը... երբ հեռանում ես այս աշխարհից, այլևս վերադարձ չունես տեսնելու գեղեցիկը, հրաշքը բնության ու Տիրոջ բարեխնամությունը: Ասում են՝ այն աշխարհը ավելի գեղեցիկ է: Սակայն ո՞վ է վերադարձել այնտեղից՝ մեզ պատմելու դրա մասին»: Ֆիլմն ավարտվում է խայամական իմաստասիրությամբ. *«Ասում են, թե դրահարային հուրիների բույրն է անուշ, ես ասում եմ սաղոմ Կոված այս խաղողի ջուրն է անուշ...»*⁸⁹:

2002 թ. նկարահանվեց «Տասը» ֆիլմը, 2003 թ. Քիառոստամին ստեղծեց «Հինգ» 72-րոպեանոց ֆիլմ-էպիզոդը՝ հարգանքի տուրք մատուցելով մեծանուն ճապոնացի կինոռեժիսոր Յասուջիրո Օգուին, որի արվեստի հավերժության բանալին Քիառոստամին համարում էր մտավորական հանդիսատեսի իրավունքների հարգանքը: Ֆիլմը բաղկացած է հինգ 16-րոպեանոց էպիզոդից, որոնք նկարահանվել են 2002 թ. Կասայից ծովի ափին:

2008 թ. էկրանավորվեց Քիառոստամիի «Շիրին» կինոնկարը: Մ. Սայեդ Վաֆայի հետ հարցազրույցում Քիառոստամին պատմել է «Շիրին» ֆիլմի ավելի վաղ նկարահանելու ցանկության մասին, որով կհասկանար պարսիկ կանանց զգացականությունը: Շիրինը նման է լուսնի, անխոսք հարցազրույցի կանանց հետ: «Նրանք բոլորը լուռ մտածում են իրենց անձնական հարաբերությունների մասին, և մենք կարող ենք նշմարել զգացմունքը նրանց դեմքին: Ինչպես նշում է Հաֆեզը, «սիրո վիշտը մի

⁸⁹ Խայամ Օ., Քառյակներ, քարգմ.՝ Մաթյան Ա., Իրան-Սպահան, «Թաղիղաթե Նազարի» հրատ., 2007, էջ 113:

պատմություն է ու հրաշքն այն, որ ամեն մեկը պատմում է դրա մասին յուրովի»⁹⁰:

Ֆիլմի կադրերում Իրանի հայտնի կինոդերասանուհիների կողքին կարող ենք տեսնել ֆրանսիացի կինոդերասանուհի Ժ. Բինոշին, որը տարիներ անց հանդես եկավ վարպետի «Վավերականացված պատճեն» (2010 թ.) ֆիլմում: Այն նկարահանվել է Իտալիայում, դասվում է Քիառոստամիի կինոկենսագրության օտարերկրյա ֆիլմերի վուլին:

2012 թ. Ճապոնիայում կինովարպետը նկարահանեց «Ինչ-որ մեկի նման սիրահարված» ֆիլմը՝ Ռ. Տականաշիի գլխավոր դերակատարմամբ:

Քիառոստամիի ֆիլմերը դիտելիս հանդիսատեսը կարծես զբաղվում է պատկերորսով: 2008 թ. իսպանացի հայտնի ռեժիսոր Վ. Էրիսեն նկարահանեց «Վիկտոր Էրիսեն-Աբբաս Քիառոստամի նամակագրություն» ֆիլմը: Այն բաղկացած է տասը նամակ-կադրերից, որոնք պատմում են Փարիզի Պոմպիդուի կենտրոնում երկու կինվարպետների աշխատանքների համատեղ հետահայաց ցուցադրության մասին:

Քիառոստամին իր ստեղծագործության ընթացքում համագործակցել է Իրանի այլ ռեժիսորների հետ՝ գրելով սցենարներ վերջիններիս ֆիլմերի համար (Ա. Ռաիզիայի «Ամայացած կայարան», Ջ. Փանահիի «Բոսորագույն ոսկի», Մ. Հադիդիի «Աշխատավորները», Ա. Յարադիի «Հանդիպելով Լեյլային», «Վերջին քննությունը»):

⁹⁰ Saeed-Vafa M., Rosenbaum J., Abbas Kiarostami, Urban, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018, p. 149.

2.3. «24 շրջանակ». Քիառոստամիի երևակայական խորհրդածումները

«Ես նկատել եմ, որ մենք ի գորու չենք տեսնել այն, ինչը մեր դիմաց է, մինչ այն չվերցվի շրջանակի մեջ»⁹¹, – մտորում է Քիառոստամին:

2017 թ.՝ Կաննի միջազգային կինոփառատոնի 70-ամյա հոբելյանին, ցուցադրվեց Քիառոստամիի վերջին՝ «24 շրջանակ» փորձարարական ֆիլմը: Հետմահու ցուցադրված այս ֆիլմը ավարտին հասցրին որդին՝ Ահմադ Քիառոստամին, ու Չ. Ջիլբերտը: Այս ֆիլմը վիզուալ յուրովի մեղիտացիա է, և կինովարպետի հրաժեշտի նամակն է աշխարհին ու իր հանդիսատեսին: Մոտ երեք տարի համագործակցելով Ալի Քամալիի հետ՝ Քիառոստամին գեղանկրաչությունն ու լուսանկարչությունը համադրեց շարժման մեջ՝ ստեղծելով վիզուալ մեղիտացիայի ինքնատիպ միջավայր:

«24 շրջանակում» հանդիպում են Քիառոստամի կինոռեժիսորն ու Քիառոստամի լուսանկարիչը: Եթե առաջինը շարժման մեջ է դնում կերպարը, մյուսը շարժվող աշխարհը դնում է շրջանակում: Իր ստեղծագործական կենսագրության ընթացքում Քիառոստամին բազմաթիվ պատուհաններ է բացել դեպի Իրան՝ իր իսկ սեփական այգուց, որի հոգևոր տարածության մեջ նրա հոգին ու հայացքն էին ապրում: Վարպետը արարել է 24 կադր մեկ իմաստի՝ մեկ օրվա անցող 24 ժամերի ու վերջում մահվան անհերքելի գիտակցման շուրջ:

Լռությոն շարժման մեջ ու շարժում լռության մեջ. սրանք Քիառոստամիի անձնական մտասկեռումն են, խորհրդածությունների շարքը, որը վեր է հանում գոյի իմաստը՝ կյանք-մահ, լույս-ստվեր, սեր ու կորուստ: Շրջանակելով իրականությունը՝ Քիառոս-

⁹¹ Morgenstern H., International Cinephile Society, March 4, 2018, <https://icsfilm.org/reviews/24-frames-abbas-kiarostami/>:

տամին բացում է ներքին սահմանները, ու յուրաքանչյուր հանդիսատես ստեղծում է իր մտքի երևակայության շրջանակը:

«Կինոն կիսով չափ է էկրանին հայտնվում, մյուս կեսը հանդիսատեսի մտքում է ընթանում»,– ասում է Քիառոստամին: «Կախարդական լույսի ներքո ամպամած երկնքի ու ծառի հսկա բնի մասին մտածելը դժվար է, երբ մարդը մենակ է: Մեկ ուրիշի հետ չքնաղ բնապատկեր տեսնելու հաճույքը չզգալը խոշտանգումների ձև է: Այդ իսկ պատճառով սկսեցի լուսանկարել: Ես ուզում էի ինչ-որ կերպ հավերժացնել կրքի ու ցավի այդ պահերը»

«Երբ ենք մենք երագում, երբ դժբախտ ենք, աշխարհում ոչ մի բռնապետություն չի կարող վերահսկել ձեր երագները: Նրանք կարող են ձեզ բանտ նետել, սակայն դուք կարող եք կրել ձեր պատիժը բանտի պատերից անդին: Դուք ի գործ եք անցնել անհաղթահարելի պատերի վրայով ու չթողնել ձեզանից որևէ հետք և կարող եք հետ վերադառնալ»⁹²,– մտորում է Քիառոստամին:

«24 շրջանակ» ֆիլմը սկսվում է Պիտեր Բրեյգել Ավագի 1565 թ. «Որսորդները ձյան վրա» կտավով, որը հետզհետե սկսում է կենդանանալ: Կտավը սկսում է ապրել:

Ինչպես նշում է անվանի արվեստագետ Փ. Վոլկովան իր «Բոսխից մինչև Բրեյգել. Հիմարների նավը» հետազոտության մեջ, «հյուսիսային վերածննդի ամենահայտնի դեմքերից մեկն է Պիտեր Բրեյգել Ավագը, որի «Որսորդները ձյան վրա» կտավի համայնապատկերի կոմպոզիցիան վերցված է թռչնի բարձունքից: Այդ բարձունքը հնարավորություն է տալիս ստեղծելու աշխարհի լայնարձակ տարածակայնության պատկերը»⁹³:

«Հյուսիսային Վերածննդի աշխարհաստեղծման փիլիսոփայությունն ունի խոր ազգային հիմք, որի հիմնական հայեցակարգերից է. «Կա աշխարհ, և այդ աշխարհի մեջ կա մարդ: Եվ եթե

⁹² Marvally P., Abbas Kiarostami: 24 Frames, The Culturium, Oct. 13, 2019. <https://www.theculturium.com/abbas-kiarostami-24-frames>.

⁹³ Волкова П., От Босха до Брейгеля. корабль дураков, Москва: Изд. АСТ, 2019, с. 282.

իտալացիները պատկերում էին աշխարհը մարդու մեջ, ապա հյուսիսային վերածննդի նկարիչները պատկերում էին աշխարհի մեջ մարդուն»⁹⁴:

«Որսորդները ձյան վրա» կտավը Բրեյգելի «Տասներկու ամիսներ» շարքից պահպանված վեց նկարներից մեկն է, որը պահպանվում է Վիեննայի արվեստի պատմության թանգարանում: Կտավում նկարիչը պատկերում է Սուրբ Հուբերտին, որը որսորդների հովանավորն է: Բրեյգելը կերպարվեստում ստեղծում է ձմեռվա զգացողություն՝ ցուրտ ու թափած: «Այստեղ չկա սովեր, և կարծես չկա արև: Կտավում իշխում է երկու գույն՝ սպիտակը՝ ձյան գույնը, դալուկ կանաչը՝ երկնքի ու սառցի գույնը: Ողջ կենդանի հատվածը՝ մարդիկ, ծառերը, շները, թռչունները, պատկերված են գորշ երանգով, որը անջատում է կյանքի սովորական գունային պատկերացումներից իր վառ գունային երանգներով և ահագնացնում է սառնության անվոփոխ զգացողությունը»⁹⁵:

Նշենք, որ Փ. Բրեյգելի «Որսորդները ձյան վրա» կտավը հայտնի է կինոաշխարհին. այն պատկերված է Ա. Տարկովսկու «Սոլյարիս» (1972 թ.) և «Հայելի» (1975) ֆիլմերում, Լարս ֆոն Թրիերի «Մելանխոլիա» (2011 թ.), Ալան Թաների «Սպիտակ քաղաքում» (1983 թ.), Ռոյ Անդերսենի «Աղավնին նստած էր պարանին և խորհում էր կյանքի մասին» (2014 թ.) ֆիլմերում:

«24 շրջանակ» ֆիլմում 24 շրջանակում դրված լուսանկարներն ու կտավները կարծես արթնանում են՝ սահելով մեկօրյա երկրային սահմանման մեջ: Ձմեռը գերիշխում է որպես կերպար, խոսք, ուղերձ.

Հարկ է ունենալ ձմեռային սառը միտք,
Որպեսզի խորհես ցրտի մասին՝
Նայելով ձյունածածկ սոճիների ճյուղերին:

⁹⁴ Волкова П., От Босха до Брейгеля. корабль дураков, Москва: Изд. АСТ, 2019, с. 127.

⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 301:

Ամերիկացի բանաստեղծ Ու. Սթիվենսի «Չմեռային մարդ» բանաստեղծության տողերը հիմք դարձան Է. Սաիդի «Չմեռային միտք. վտարանդիության մեջ կյանքի արտացոլումներ» էսսեի համար: Սաիդը վտարանդի կյանքը անվանում է ձմեռային միտք, որում աշնան ու ամռան պաթոսը այնքան շատ են, որքան մոտ է ու անհասանելի գարնան ծաղկունքը»⁹⁶:

«Չմեռային տիեզերքը տան սահմանաներց անդին պարզեցված տիեզերք է,– գրում է Բաշլայրը,– ձմեռը ավագն է բոլոր եղանակներից: Այն պարզևում է հուշերին վաղեմություն, տանում է նրանց դեպի հեռավոր անցյալ: Չյան ներքո տունը թվում է ծեր, կարծես նրա կյանքը հետընթաց շարժվում է դեպի անցած դարեր»⁹⁷:

Չմեռը արդի իրանական պոեզիայում ունի խորհրդանշային նշանակություն: Մեհդի Ախավան Սալեսի «Չեմեսքան» պոեմը փոխաբերաբար հիշեցնում է իրանցի մտավորականների կյանքը բռնապետական Իրանում: Ստեղծելով ներքին ճանապարհների տեղանունների յուրովի բառարան՝ «Չեմեսքանը» ընթերցողին թողնում է փակուղու մեջ, որտեղ բանաստեղծը կարող է կանխատեսել իսկ ընթերցողը կարող է չունենալ ոչ մի փախուստ»⁹⁸:

...Եղևնուտի ետևում՝ ձյուն,

Չյուն, ագռավների երան,

Ճանապարհ, այսինքն՝ օտարություն:

Քամի, երգ, ճամփորդ և քնելու մի փոքր ցանկություն⁹⁹:

Քիառոստամիի «24 կադր» ֆիլմում ապրում է 24 պատում, որոնք ստեղծում են ընդհանուր պոլիտ բնության, կենդանիների թռչունների մասին: Ֆիլմում առանձնակի դրամատիկ տոնայնու-

⁹⁶ Said E., The Mind of Winter. Reflections on a Life in Exile”, Harper’s Magazine, 269, 1984, p. 55.

⁹⁷ Башляйр Г. Избранное: Поэтика пространства, М: РОССПЕН, 2004, с. 32.

⁹⁸ Karimi-Hakkak A., A Fire of Lilies: Utrecht: Leiden University Press, 2019, pp. 177-178.

⁹⁹ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծափալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 23:

թյուն է ստեղծում կինոլարպետի երաժշտական ընտրանին. հնչում են Շուբերտի «Ավե Մարիան», «Un bel di vedremo» արիան Պուչինիի «Մադամ Բաթերֆլայ» օպերայից, Ա. Լոյդ Վեբերի «Սերը երբեք չի մեռնում» հանրահայտ երգը «Օպերայի ուրվականը» մյուզիքլից:

24 շրջանակով Քիառոստամին բացահայտում է գեղեցիկն ու բռնությունը, ներկայությունն ու բացակայությունը, երազանքն ու իրականությունը: Շրջանակի հայեցակարգը նշմարվում է մասնաշաղկապով՝ «Վավերականացված պատճեն» ֆիլմում: Այս կոմպոզիցիան եզակի նշանակություն ունի գեղարվեստական գիտակցության մեջ, ինչպես դասական արևելյան արձակում, այնպես մասնաշաղկապով:

Շրջանակը լուսանկարչության վավերականացումն է, գեղարվեստական արտահայտման ձևը: Հավելենք, որ Քիառոստամինի լուսանկարչական շատ աշխատանքներ ունեն ձմեռային թեմատիկ շարքեր՝ «Ճերմակություն» (2002 թ.), «Ծառեր և ագռավներ» (2008 թ.), «Ծառեր ստվերները» (2012 թ.), «Չյուն» (1970 թ.):

Կինոն կապելով լուսանկարչության հետ՝ Քիառոստամին բնությունը պատկերում է կինոյում ոչ թե պատկեր, այլ որպես կերպար: Բոլոր լուսանկարները *memento mori են*: Լուսանկարները կեղծ ներկայություն են՝ վերցրած անցյալից: Լուսանկարները ավելի հիշելի են, քան շարժվող կերպարները, քանզի նրանք ժամանակի մաքուր հատվածներ են, ոչ հոսք¹⁰⁰: Մալարմենն ասում է. «Այս աշխարհում ամեն ինչ գոյություն է ունեցել՝ համաձայն գրքի ավարտի, այժմ ամեն ինչ գոյություն ունի լուսանկարում ամփոփված ավարտով»¹⁰¹:

¹⁰⁰ S. Sontag, On Photography, New York: Picador USA, 2001, pp. 11-13:

¹⁰¹ Նույն տեղում, էջ 19:

2.4. Կինոպոեզիան Քիառոստամիի հայկուներում

Քիառոստամիի պոլիֆոնիկ ստեղծագործական կյանքում առանձնակի տեղ ունեն ճապոնական հայկու ժանրով գրված «Քայլելով քամու հետ» ու «Գայլը, որը սպասում է» բանաստեղծությունների ժողովածուները: Նշենք, որ 1950-ական թթ. ֆրանսերենից ճապոնական հայկուների առաջին թարգմանությունը կատարեց բանաստեղծ Ս. Սեփեհրին, որը տպագրվեց «Սոխան» ամսագրում: 1980-ական թթ. առավել ծավալուն թարգմանություններ կատարեցին Ա. Շամլուն ու Ա. Փաշային: Չնայած վերոնշյալ թարգմանություններին՝ ճապոնական հայկուն ու թանկան՝ որպես ժանր, իրանական գրականության մեջ լայն կիրառություն ստացան 1990-ական թվականներից:

Քիառոստամիի «Գայլը, որը սպասում է պառկած» (1999 թ.) խորագրով հայկուների գրքում թարգմանիչ Մ. Բիրդը գրում է. «Մեր մեջ կան մարդիկ՝ թռչունների սիրահարներ, լուսանկարիչներ, բնասերներ, որոնք իրենց տանն են՝ մարդկային աշխարհից անդին, որոնք կարողանում են ներդաշնակ մնալ այն ռիթմերին, որտեղ բնությունն իր օրենքներով է շարժվում: Նրանց հետ քայլելիս կարող եք աստիճանաբար հասկանալ, որ նման մարդիկ նկատում են բոլորովին այլ պատկերներ՝ տեսնելով, թե որտեղ են նստած թռչունները, որոշելով, թե ինչ վայրի ծաղիկներ են ծաղկել ու երբ: Հասկանալի է, որ Աբաս Քիառոստամին այդպիսի անձնավորություն է»¹⁰²:

Քիառոստամիի պոեզիայում կա կինո, որը կառուցված է իրանական դասական ու նոր պոեզիայի ժանրային ու գեղագիտական ավանդույթների վրա: Ինչպես Ա. Քարիմի-Հակկն ու Մ. Բիրդն են նշում «Քայլելով քամու հետ» (2002 թ.) բանաստեղծությունների ժողովածուի առաջաբանում, նրա մտածելակերպը

¹⁰² Kiarostami A., *A Wolf Lying in Wait*, Tehran: Sokhan Publishers, 2005, p. 11.

գլոբալ է, մարդկային, համամարդկային¹⁰³: Մեջքերենք Քիառոստամիի հայկումներից կազմված ծաղկաքաղ՝ հեղինակային թարգմանությամբ.

«Քայլերով քամու հետ»

Գարնանային քամու մեջ
Դպրոցական տետրի թերթերը շրջվեցին,
Մանչուկը քնած է
Իր փոքրիկ ձեռքերի մեջ (էջ 31):

Մոխրագույն երկնքի ճաքից
Լույսի կաթիլները ընկան
Գարնանային առաջին բողբոջի վրա (էջ 36):

Երազանքը հազարավոր փոքրիկ թռչունների
Սպանվեց փափկափետուր բարձի վրա (էջ 39):

Կարմիր խնձորը հազարավոր պտույտ գործեց
Եվ ընկավ
Խաղացող մանչուկի ձեռքերի մեջ (էջ 40):

Ի՜նչ երանություն,
Քանզի կրիան չի կարող տեսնել
Փոքրիկ ճնճողուկների անօգուտ թռիչքը (էջ 44):

Ինչպես կարող է ծեր կրիան ապրել
Անտեղյակ երկնքից (էջ 49):

Աշմանային մի առավոտ
Սոսնու մի տերև
Նրբորեն ընկավ ու նստեց

¹⁰³ Տե՛ս Kiarostami A., Walking with the Wind (Voices and Visions in film 2), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Film Archive Bilingual Edition, 2002, pp. 9-10:

Իր սեփական ստվերի վրա (էջ 57):
Քամին բացում է
Հին դուռը
Եվ աղմուկով փակում այն
Տասը անգամ (էջ 63):

Աստղագուրկ երկինք.
Սև շունը հաչում է
Նորեկի վրա (էջ 72):

Չյունը իջնում է
Սև ամպերից
Չյան ճերմակությամբ (էջ 98):

Երկոռարյուրէջանոց տետր,
Մեկ սրածայր գրիչ,
Մի պայուսակ՝ լի խոհերով.
Մանչուկը ճանապարհին է (էջ 135):

Հիվանդ մանչուկը
Կարոտակեզ հայացքով
Պատուհանից
Նայում է ձնեմարդին (էջ 139):

Հարյուրավոր թարմ ընկույզներ
Բոլորվեցին մանչուկի շուրջ
Իրենց փոքրիկ, սև ձեռքերով (142):

Ածխահանքի պայթյունը,
Հարյուրավոր ճերմակ
Թիթեռների թռիչքը (էջ 148):

Գնացքը շաչում է
Եվ կանգ առնում.
Մի քիթեռնիկ քնած է
Երկաթե գծերի վրա (էջ 167):

Որքան մտածում եմ,
այնքան քիչ եմ հասկանում
ձյան ճերմակության պատճառը (էջ 150):

Երեխայի լացը,
Ճնճողուկի երգը ձայնակցում է նրան
Մինչ մայրիկի վերադարձը (էջ 168):

Քամին նետեց
խատուտիկե գնդակը
դեպի սոճու կատարը,
աղավնու բույնը քանդվեց քամուց (էջ 203):

Հազարավոր մերկ մանչուկներ
ձյան մեջ,
կեսձմեռային մղձավանջ (էջ 206):

Քամին ոռնում է,
Գայլը ոռնում է,
Լուսինը թաքնվում է
Գորշ ամպերի հետևում (էջ 210):

Տատիկի և թռռան
Խաղի միջև
Տատիկը
Կորած է (էջ 220):

Եկել եմ մենակ, քամու հետ,
Ամռան առաջին օրը
Քամին կտանի ինձ միայնակ
աշնան վերջին օրը (էջ 225):

Ժամանեցի միայնակ,
Խմեցի միայնակ,
Ծիծաղեցի միայնակ,
Գնում եմ միայնակ (էջ 226):

Մշտապես հանդիպում ունեմ
ինչ-որ մեկի հետ,
ով չի գալու.
չեմ հիշում անունը (էջ 230):

Ես դադարում եմ լացել,
Երբ սենյակ չկա
Այլևս լացելու (էջ 231):

Ների՛ր իմ մեղքերը,
Մոռացի՛ր դրանք,
Սակայն ոչ այնքան,
Որ մոռանամ նրանց լիովին ես (էջ 237):

Մշտապես անսովոր եմ
Ինձ համար
Իմ բառերը (էջ 236):

Թողեցի հեռվում
Մի ողջ կյանք
Մեկ պահի մեջ
Եվ ողբում եմ ինձ համար (էջ 236):

Ձյունը իջավ սև ամպերից
Ձյան ճերմակությամբ (էջ 98):

Ձյուն է իջնում,
Ձյուն է իջնում,
Օրն ավարտվեց,
Ձյուն է իջնում,
Գիշեր (էջ 18):

Շիրիմը ծածկված է ձյան շերտով,
Միայն երեկ հալել է երեք
Շիրմաքարերի ձյունը,
Երեքն էլ՝ երիտասարդ (էջ 20):

Սպիտակ աղավնին
Մոլորվեց սպիտակ երկնականարում
Ինչ-որ ձյունաշատ օր (էջ 22):

Մի ավիաչափ ձյուն,
Հուշ երկար ձմռանից՝
Վաղ գարնանը (էջ 25):

Ճերմակահեր մի կին
Նայում է ծաղկած բալենուն.
«Արդյո՞ք իմ ավարտի գարունը եկավ» (էջ 27):

Ձյունածածկ դաշտում
Մի սև ագռավ
Ապշած նայում է ինքն իրեն (էջ 105):

Որքան մտածում եմ,
Այնքան քիչ եմ հասկանում

Ջյան ճերմակության պատճառը (էջ 150):

Ոռնացող քամի,

Ոռնացող գալլ.

Լուսինը թաքնվում է

Մութ ամպերի հետևում (էջ 210)

«Գալլը, որը սպասում է պառկած»

Գիշեր,

Ծով,

Չմեռ (էջ 11):

Քաղցած գալլը ձյան մեջ,

Գառնուկը մսուրում,

Հովվաշունը հսկում է դուռը... (էջ 171)

Իմ միայնության ամայության մեջ

Միայնակ ծառերը վեր են խոյանում հալածանքներով (էջ 27):

Քո բացակայության մեջ արևը հենց արև է,

Օրը՝ օր,

Գիշերը՝ գիշեր,

Քո ներկայությունը լուսնաշողի միաձուլում է... (էջ 30):

Ես կորցրի ինչ-որ բան, որ գտել էի,

Ես գտա ինչ-որ բան, որ կորսված էր եղել (էջ 37):

Իմ շապիկը դրոշմ է ազատության՝

Թափված լվացքի պարանի վրա,

Լուսավոր ու ազատագրված

Մարմնի ստրկությունից (էջ 470):

Չի անձրևում այնքան
Անձրևոտ օրվա մեջ... (էջ 45):

Լուսաբացը ճերմակ է
Երկինքը՝ սև...
Գորշ թախիծը՝ մեջտեղում (էջ 49):

Ես հատեցի խելահեղության սահմանները.
Արահետը թվում է այնքան փափուկ (էջ 51):

Հարյուրավոր չոր գարուններ,
Հարյուրավոր գառներ՝ սատկած ծարավից,
Մի ծեր հովիվ (էջ 55):

Կիպարիսի կործանիչ քամու կերպարը
Ալիքների լագուրի մեջ (էջ 62):

Մի փայտի կտոր
Լողում է ալիքների վրա
Ո՞ր ջարդված նավակից,
Ո՞ր գետակից.
Դեպի ո՞ւր տանող ճանապարհ (էջ 66):

Հարյուրավոր ձկներ՝ մեծ ու փոքր,
Ամբոխվեցին անապատի
Պատրանքի մեջ (էջ 55):

Կանաչը դարձավ դեղին,
Եղանակները ցրտեցին,
Խոհերս շարժվեցին դեպի մահ (էջ 67):

Մառախլապատ օրվա մեջ
Քնած մի երեխա
Իր դպրոցի ճամփին է
Փիլեվար գլուղում (էջ 72):

Դեղին մանուշակներ,
Կապույտ մանուշակներ.
Հիմա երկուսն էլ
Գարնան ձյան տակ (էջ 76):

Մի ձյունոտ առավոտ
Ես դուրս վազեցի
Գլխաբաց և մերկ,
Երջանիկ, ինչպես մի մանչուկ (էջ 76):

Կոտրված հայելու մեջ
Երկինքը ցնցվեց (էջ 78):

Մի օտարական ճամփա հարցրեց
Նորեկ մեկ այլ օտարականից (էջ 79):

Երկինքը իմն է,
Երկիրը՝ նույնպես.
Ահա, որքան հարուստ եմ ես (էջ 91):

Ես ետ դարձա դեպի իմ ծննդավայր.
Չկարողացա գտնել
Հորս տունը,
Ոչ էլ մորս ձայնը (էջ 92):

Երբ վերադարձա տուն,
Թթենիները գլխատված էին
Մի քանիսի կողմից,
Ում ես գիտեի (էջ 99)

Մոխրից ես կուռք սարքեցի
Եվ նորից այն այրեցի կրակի մեջ (էջ 103):

Ջահել լուսին,
Հին գինի,
Նոր ընկեր (էջ 106):

Ազատ եմ զգում`
Ընտրելու իմ տառապանքը (էջ 108):

Գարնանային մի օր,
Ամառային մի օր,
Աշնանային մի օր,
Ձմեռային մի օր
Դարձի՛ր իմ հյուրը (էջ 109):

Բախտս գրեցի
Օրագրի մեջ`
Մի մութ սենյակում (էջ 113):

Գլխատված տիկնիկը
Լողում է գետի մեջ,
Որը հոսում է գետնի վայր`
Դեպի ծովը (էջ 123):

Շաքաթվա ո՞ր օրն է
Այսօրը,

Ո՞ր ամիսը,
Ո՞ր եղանակը,
Ո՞ր տարին (էջ 128):

Ճամայրուկս հավաքված է.
Ուզում եմ դնել այն հատակին,
Ավա՛ղ, հատակին էլ գորգ չկա (էջ 33):

Քամին ո՛չ հյուսիսից է,
Ո՛չ հարավից,
Ո՛չ արևմուտքից,
Ո՛չ արևելքից,
բայց, երկնքից (էջ 137):

Ես կարող եմ գուշակել
Բալի համը,
Որը կիսադեղին է,
Կիսակարմիր (էջ 137):

Իմ անձնագրի մեջ
Չկա լուսանկար,
Որը վկայում է
Ժամանակի անցողիկության մասին (էջ 138):

Մեկ այլ համոզմունքս այն է,
Որ անհնար է անջատել ինձ
իմ ստվերից (էջ 143):

Հազար անգամ
Ես հանդարտ ճամփորդեցի
Արևոտ օրից
Դեպի մութ գիշեր (էջ 154):

Ես ազատ ծառ եմ (էջ 155):

Իմ կյանքի բառարանում
Սիրո սահմանումը սկսեց փոխվել (էջ 158):

Մարմինները՝ հողի մեջ,
Ոտքերը՝ ճահճի մեջ,
Սրտերը՝ կրակի մեջ,
Գլուխները՝ քամուց քշված (էջ 160):

Ամեն գիշեր
Ես մեռնում եմ
Եվ ծնվում եմ երեկոյան (էջ 161):

Սիրտս առանձին
Թաղի՛ր.
Այն կոտրվող է (էջ 163):

2.5. Ֆորուլ Ֆարրոխգադ. «Տունը սև է». բանաստեղծական այլաբանության ծնունդը կինոյում

1962 թ. նկարահանվեց իրանական կինոյի գլուխգործոցներից մեկը՝ բանաստեղծուհի Ֆ. Ֆարրոխգադի «Տունը սև է» փաստավավերագրական ֆիլմը: Բանաստեղծուհին իր մարդկային աներևակայելի հարուստ ներաշխարհը, մտքերը շարադրելու անսահման ազատությունն ու գեղարվեստական նրբակիրթ մտածողությունը բերեց նաև կինոարվեստ: Մ. Մախմալբաֆի դիտարկմամբ «Ֆորուլի «Տունը գորշ է» կինոնկարը բոլոր ժամանակների ամենամեծ իրանական ֆիլմն է»¹⁰⁴:

Ֆիլմը պատմում է Իրանի հյուսիս-արևմուտքում՝ Թավրիզից 12 կմ հեռու գտնվող, աշխարհից մեկուսացած Բաբաբադի բուրոտների համայնքի մասին: 1963 թ. Օբերհաուզենի վավերագրական ֆիլմերի հեղինակավոր կինոփառատոնում ֆիլմը շահեց գլխավոր մրցանակ: Նշենք, որ Ֆարրոխգադն իր առաջին քայլերը կինոյում կատարել է «Գոլեստան» կինոստուդիայում՝ 1959 թ. նկարահանելով «Կրակը» վավերագրական ֆիլմը Է. Գոլեստանի եղբոր՝ Շահրոխի հետ միասին: 1961 թ. բանաստեղծուհին մասնակցել է Ս. Չուբաքի «Ինչո՞ւ է աղմկում ծովը» վեպի հիման վրա նկարահանվող Գոլեստանի «Ծովը» ֆիլմի աշխատանքներին:

Ֆիլմի կինոպատումը խեղված ու հիվանդածին մարմնի ուղեծրում ծնված հումանիստական ասք է՝ հոգևորի գեղեցկության մասին: 1962 թ.՝ «Տունը սև է» նկարահանման ընթացքում, *դադե նանգ* («ամոքի խարան») ասացվածքը մշակութային ու հասարակական առումով դաջվեց Ֆարրոխգադի մարմնի և բանականության վրա: «*Scarlet letter*» եզրույթի պարսկական տարբերակը՝ *դադե նանգ*, կնոջ դեմքի ու մարմնի վրա երկաթե ձողով դաջված դաժան խարան է, ըստ որի՝ վերջինս մեղադրվում է անա-

¹⁰⁴ Sk'u Dabashi H., Shi'ism: Religion of Protest, Boston, 2011, p. 55:

ռակության համար: Այս դաժան պատկերը ի հայտ եկավ մաս Բ. Ֆարմանարայի «Արքայազն Էփեջաբ» ֆիլմում¹⁰⁵:

Խոսելով «Տունը սև է» ֆիլմի մասին՝ Ֆարրոխզադը գրել է. «Ֆիլմը բորոտների կյանքի նկարագիրն է և ընդհանուր առմամբ բուն կյանքի նկարագիրը: Սա փակ ու դրոշմված հասարակության պատկեր է, անօգուտ, մեկուսացված կղզիացված ապարդյուն լինելու պատկեր: Նույնիսկ առողջ մարդիկ, ապրելով բորոտների համայնքից անդին՝ առողջ հասարակության մեջ, ակնհայտորեն կարող են ունենալ այս դրսևորումները՝ չառնչվելով անգամ բորոտությանը: Չկա ոչ մի տարբերություն փողոցներում անօգուտ թափառող երիտասարդի ու իմ ֆիլմում պատերի կողքից քայլող մի բորոտի միջև: Այս երիտասարդը մույնպես ունի ինչ-որ ցավ, որից մենք անտեղյակ ենք»¹⁰⁶:

Ֆարրոխզադը ժառանգել էր լիրիկական շնորհը՝ տեսնելու գեղեցկությունը: Ինչպես գրում է Հ. Դաբաշին, «ապարդյուն զգալու այս հոգեվիճակը քաղաքական փոխաբերություն չէ»: Այս հոգեվիճակը բնորոշ է բանաստեղծուհուն, որը բազմիցս Է. Գոլեստանին ուղղված իր նամակներում նշել է. «Ձգում եմ, որ վատնել եմ կյանքս...»¹⁰⁷:

«Տունը սև է» կինոկտավի տիրույթում սկզբնավորվեց կինոպոեզիա երկխոսությունը: Ահա սա է այն սահմանագիծը, որտեղ բանակցում են Ֆարրոխզադ կինոգործիչն ու բանաստեղծուհին: Պոետիկ իրապաշտական այս ֆիլմի ձեռագրում բանաստեղծական, քնարական շունչ կա, որտեղ շարունակաբար իրար հաջորդող Ավետարանի, Դուրանի ու բանաստեղծուհու պոեզիայի «Կանաչ պատրանք» ու «Մեկ այլ ծնունդ» բանաստեղծությունների պատառիկները միահյուսվում են ֆիլմի բանաստեղծական պատկերների ներքին կառուցվածքին՝ այն դարձնելով առավել տեսա-

¹⁰⁵ St'u Dabashi H, Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D.C., 2007, p. 56:

¹⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 64-65.

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 65:

նելի: Բորոտների համայնքի խեղված ճակատագրերի մասին պատմող փաստագրական նյութը կինեմատոգրաֆիկ տեքստ է, և նրանում հնչող պոեզիան ոչ թե վերարտադրում, այլ վերստեղծում է իրականությունը:

«Հիվանդությունը՝ որպես քաղաքական մետաֆոր իրանական ժամանակակից արվեստում» հետազոտության մեջ Կ. Նահիդին, խոսելով «Տունը սև է» ֆիլմի մասին, գրում է. «Ֆիլմը ազդեցիկ միջոց է օգտագործելու արվեստն ու ինքնակենսագրությունը՝ իրական գրաքննություն ունեցող հասարակության քաղաքական վերջաբանը ցուցադրելու համար»¹⁰⁸:

Ֆիլմում Ֆարրոխզադը ցույց է տալիս մարդկային կեցության ամենաբարդ խնդիրները ամենապարզ կերպարների օգնությամբ շարադրելու կարողությունը: Բորոտների քաղաքի իրական կերպարները ընկալվում են որպես փոխաբերություններ, որոնք այլաբանական իմաստ են ստանում: Կադրի հետևում հնչում է Ֆորուդի ձայնը. «Արդյո՞ք ով է դժոխքում փառաբանում քեզ, Տեր... Ես կճախրեի հեռու և անդորր կգտնեի, ես հեռուն կճախրեի և ապաստան կգտնեի անապատում: Ես կշտապեի թաքնվել փոթորիկից ու հողմից, չէ՞ որ երկրի վրա տեսել եմ արատ ու ցավ: Հոգուս տառապանքից խոսք եմ հղում, հոգուս տառապանքից խոսք եմ հղում: Երբ ես ամխոս էի, կյանքն իմ փտում էր. լուռ ճիչի մեջ է մի ողջ քաղաք»:

Խաղացող մանչուկների ու երկնքում սավառնող ճերմակ աղավնիների պատկերում կրկին նշմարվում է բանաստեղծուհու ձայնը: «Օ՛, Տեր իմ, մի՛ վստահիր աղավնու կյանքը վայրի գազանին: Օրը ավարտվում է, և երկարում են գիշերվա սովերները: Մեր գոյությունը նման է գերեվարվածների հեքերով լի թռչուններով լեցուն մի վանդակի: Եվ մեզանից ոչ ոք չգիտի՝ որքան երկար այն կձգվի: Ծիծեռնակների եղանակը անցավ, ամառը մոտեցավ վեր-

¹⁰⁸ Nahidi K., *Illness as Political Metaphor in Modernist Arts in Iran*, Artl@s Bulletin, Article 4, Vol. 9, Issue 1, Winter 2020, pp. 55-56.

ջին, իսկ մենք այդպես էլ չազատագրվեցինք: Ինչպես աղավնիներ, մենք ողբում ենք արդարության համար, սակայն այն չկա, մենք տենչում ենք լույսին, բայց տիրում է խավարը»:

Կադրի հետևում հնչում է կրկին Ֆարրոխզադի մեղմ ու տխուր ձայնը. «Տե՛ր, ես աղոթում եմ քեզ՝ ինձ ձեռքեր տալու համար, և աչքեր, որ աշխարհի գեղեցկությունը տեսնեմ»: Ֆիլմում հայելու առաջ նստած բորոտ կնոջ քողարկված դեմքն է, որի աչքերն են միայն տեսանելի.

Ամբողջ օրը իմ հայացքը
Սևեռված էր կյանքիս աչքերին,
Այն գույգ վախվորած, ահոտ աչքերին...,
Որոնք փախչում էին իմ հայացքից անշարժ:
Եվ ինչպես խաբեբաներ,
Ապաստան գտնում
Կռպերի անվտանգ մենության մեջ¹⁰⁹:

Հայելին իրականությունն արտապատկերող կերպար է, քողը՝ հասարակության մեջ ստեղծագործ կնոջ ընկալվածությունը: Հեղինակային կինոյին հատուկ են խոստովանական մոտիվները, ինքնակենսագրականությունը: Ողջ արվեստն է ինքնակենսագրական:

«Տունը սա է» ֆիլմում հեղինակը բնականի, իրականի մեջ հայտնագործում է փոխաբերական, խորհրդանշական շերտեր: Դրվագներից մեկում կյանքի ու համայնքի մեկուսացման ու նրան հակադրող երեխաների խաղի գեղարվեստական պատկերումն է.

Չէի կարող,
Այլևս չէի կարող...
Փողոցի ձայնը,
Թռչունների ձայնը,
Հեռացող թավշե գնդակների ձայնը

¹⁰⁹ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 35:

Եվ աղմուկ-աղաղակը փախչող երեխաների¹¹⁰:

Ֆիլմում առօրեական փաստը դառնում է ոգեղեն, հույսի, բարու, գալիքի սպասման լուսեղեն ուղերձ: Լսվում է Ֆարրոխզադի ձայնը՝ կյանքի ամենօրյա ընթերցումներով՝ երկուշաբթի, երեքշաբթի, չորեքշաբթի:

Կյանքը գուցե

Մի փողոց է երկար, որով ամեն օր

Մի կին է անցնում գամբյուղով,

Կյանքը գուցե այն մանուկն է՝ դպրոցից վերադարձող...¹¹¹:

Ինչպես նշում է Ժ. Էպշտեյնը, «կինոն անիրականի ամենաիրական փոխանցողն է և ամենահզոր վերարտադրողը պոեզիայի»¹¹²:

Ֆորուլը «Տունը սև է» ֆիլմում պատկերում է անիրականի իրական գոյությունը, քողագերծ է անում գոյի դառը ճշմարտությունը: Ավետարանից մեջբերված տողերի խորիմաստ ըմբռնմամբ նորից հնչում է բանաստեղծուհու թախծոտ ձայնը. «Մի՛ մոռացիր՝ իմ կյանքը քամի է: Ես վերածվել եմ անապատի հավալուսնի, բուի ավերակների վրա, և ինչպես ճնճուկ, նստել եմ մենակ տանիքին, ես հոսել եմ ջրի նման, նրանց նման, ովքեր վաղուց կենդանի չեն: Մահվան տեսիլն է իմ կոպերին: Թո՛ղ ինձ, թո՛ղ ինձ օրերի հետ, որոնց մեջ լոկ շունչ է: Պահի՛ր ինձ, պահի՛ր ինձ, քանի չեմ հեռացել այնտեղ, ուր վերադարձ չկա, դեպի անսահման մթության վայրեր»:

Ֆիլմում խստորեն ընդգծված է պատուհանի այլաբանական ներկայությունը. «Լուսամուտի և տեսնելու միջև միշտ անջրպետ կա»¹¹³,– ասում է Ֆորուլը: Լուսամուտը ֆորուլյան աշխարհա-

¹¹⁰ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 35:

¹¹¹ Նույն տեղում, էջ 35, էջ 11:

¹¹² Debrix J., Cinema and Poetry, Yale French Studies, N 17, Art of the Cinema, 1956, pp. 86-104.

¹¹³ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 13:

զգացողության մեջ խորհրդանշում է բանաստեղծուհու ու արտա-
քին աշխարհի սահմանագիծը՝ դարմանելով խեղված մարմիննե-
րով մաքուր ոգիներին.

Իմ հայացքը վազում է՝ մտքի մռայլ խորքերից ելած,
Լուսամուտի կողմը,
Սակայն
Լուսամուտը,
Իմ հայացքի բաղձանքին օտար,
Ինձ չի ասում ոչինչ...
...Լուսամո՛տ,
Ինչպես տխրամած ժպիտ դառնության,
Բացվի՛ր,
Որպեսզի
Ծլարձակի լույսի ճյուղը
Տառապանքիս չոր հողի ճեղքում...
Լուսամուտը
Արթուն գիշերվա,
Զգո՛ն գիշերվա
Արշալույսի սպասման մեջ
Չի ասում ոչինչ...¹¹⁴:

Լուսամուտների մաքուր հիշողության մեջ բորոտները տես-
նում էին աշխարհը և սգում սենյակում անվերջ ծվարած իրենց
միայնությունը:

Այն սենյակում, որ մի մենության տարողություն ունի,
Իմ սիրտը, որ մի սիրտ տարողությամբ է,
Նայում է իր երջանկության պարզ պատճառներին...¹¹⁵:

¹¹⁴ Ծամլու Ա., Թարմ օդ. բանաստեղծությունների ընտրանի, քարգ.՝ Է. Հախ-
վերդյան, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2008, էջ 249-250:

¹¹⁵ Ֆարրոխզադ Ֆ., Սի ալ ծնունդ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 11:

Ֆիլմի ավարտին հնչում է մանչուկի ձայնը. «Մթնշաղում կարելի է նշմարել պայծառ աստղ, Վեներան մեզ մոտ է, սակայն մեզ չի փայլատակում:

—...Ուսուցի՛չ, ասա՛ ամենագեղեցիկ բաները:

Մանչուկը պատասխանում է.

—...Երեխա, լուսին, արև, ծաղիկ, խաղ:

—...Ուսուցի՛չ, ասա՛մի բանի տգեղ բառ:

Երեխան շարունակում է՝ ոտք, ձեռք գլուխ:

—...Ուսուցի՛չ, «տուն» բառով նախադասություն կազմի՛ր»:

Բորոտների համայնքը փակում է տեղանքի դարպասները:

Սև գրատախտակին հայտնվում է «*Տունը սև է*» նախադասությունը, լսվում է Ֆորուլի ձայնը. «Օ՛ սիրառա՛տ գետ, որ դուրս ես գալիս ավերից, հոսի՛ր դեպի մեզ, հոսի՛ր դեպի մեզ»:

«Տունը սև է» ֆիլմը բորոտության գեղարվեստական դարմանումն է¹¹⁶: Այն մարդկային տառապանքի պոեզիա է, որը այնքան նրբորեն է մերկացնում խեղված մարմինների տառապյալ հոգին:

Ա՛խ

Այս է իմ բաժինը,

Իմ բաժինը մի երկինք է, որ խլում է ինձանից

Կախվող վարագույրն անգամ,

Իմ բաժինը

Հուշերի այգում տրտմորեն դեգերելն է

Եվ նվաղումս մի ձայնի տրտմության մեջ...¹¹⁷:

Ֆորուլյան կինոաշխարհը փխրում է, խորհրդավոր ու ըմբոստ: «Տունը սև է» կինոկտավում ստեղծագործողը լույս է որոնում մթության սրտում¹¹⁸: Եվ ինչպես մերկայացվում է Մ. Հաբի-

¹¹⁶ Տե՛ս Dabashi H., Close Up, Iranian Cinema: Past, Present and Future, London, New York, 2001, p. 26:

¹¹⁷ Ֆարրուխադ Ֆ., նշվ. աշխ., էջ 12:

¹¹⁸ Տե՛ս Dabashi H., Sh'ism: Religion of Protest, Boston, 2011, p. 55:

բյանի նկարահանած «Թեհրանի երիտասարդ, հեղափոխական բանաստեղծուհին» (2003 թ.) ֆիլմում, Ֆորուլի մահից տարիներ անց ֆիլմի իրական հերոսները վստահ էին, որ բանաստեղծուհին օրերից մի օր վերադառնալու է ինչպես փրկիչ՝ ամոքելու իրենց անդառնալի վերքերը.

Իմ ողջ էությունը խավարի պատգամն է,

Որ, քեզ իր մեջ կրկնելով անվերջ,

Հավերժ ծլարձակումների ու ծաղկումների արշալույսին կանաչնորդի¹¹⁹:

Ֆիլմում Ֆարրոխզադը մոտենում է հիվանդությանը և՛ սոցիալ-հոգեբանական, և՛ գիտական, և՛ մարդաբանական տեսանկյունից: Նա բորոտությունը օգտագործում է որպես քաղաքական փոխաբերություն, որը արտահայտում էր խեղվածություն, մեկուսացում ու կյանք:

«Տունը սև է» կինոպատումի մեջ գեղարվեստական տեքստը հանդես է գալիս որպես եզակի կերպար: Ֆարրոխզադը կերտում է մի փաստագրական ֆիլմ, որը ո՛չ գիտական է, ո՛չ նեոռեալիստական, ո՛չ էլ սոցիալական ռեալիզմի տարրեր է պարունակում, այն մաքուր պոեզիա է: Ֆիլմում ամբողջական մարմնի ու ձայնի առկայությունը պատկանում է կադրում երեխաներին, երեխաներ, որոնք հարկադրված էին ապրելու այդ հիվանդ միջավայրում:

Հ. Մահմուդին տված հարցազրույցում բանաստեղծուհին նշում է. «Որտեղ նայում եք, ամենուր մանուկներ են, շատ մանուկներ»: Հարցազրույցում Ֆորուլը փորձում է բորոտության գեղագիտական ու քաղաքական կողմին անդրադառնալ՝ շեշտելով, որ «բորոտության ամենավատ գրկանքը մարդկային դեմքի բացակայությունն է»: Ինչպես գրում է Դելեզը, «դեմքը քաղաքականու-

¹¹⁹ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 10:

թյուն է»¹²⁰։ Բորոտությունը ինքնին մարդկային խեղված դեմքին դաջված քաղաքական փոխաբերություն է։

Տասնամյակներ են անցել Ֆարրոխզադի մահից, իրանցիների գեղարվեստական գիտակցության մեջ մուտք գործած բանաստեղծուհին դարձել է ժողովրդի էության անբաժանելի մասը։ Բանաստեղծուհու վախճանից հետո նրա ազատատենչ ու նորարարական ոգու հետքերով են քայլել արդի պարսկական գրականության բազմաթիվ նվիրյալներ, որոնք, Ֆորուղ մարդուն ու ստեղծագործողին դուրս բերելով ժամանակի սահմաններից, դարձրել են իրենց ստեղծագործական ապրումների ու մտորումների հավերժական ներշնչանքն ու ուղեկիցը։ Ֆորուղին բանաստեղծություններ են ձոնել իր սերնդակից գրչակիցները՝ Ն. Նադերփուրը, Ա. Շամլուն, Ս. Սեփեհրին և այլք։ «Մեծ էր և բնակիչն էր այսօրվա։ Եվ բոլոր բաց հորիզոնների ազգակիցն էր։ Եվ ինչ լավ էր ըմբռնում հող ու ջրի տոնայնությունը... Մի խնձոր ուտելու համար, որքան միայնակ ենք մենք»¹²¹։

Հարկ է նշել, որ ժամանակի գեղագիտական, իմաստասիրական-էթիկական ըմբռնումների առումով կինովարպետ Մ. Մախմալբաֆը ինչպես իր «Բյուրեղյա այգին», այնպես նաև «Ինձ համբուրի՜ր» պատմվածքում խորապես կրում է ֆորուղյան լիցքեր։ Մախմալբաֆը Ֆարրոխզադին անմահացրել է նաև իր «Կյանքը գույն է» գրքում գետեղված «Ֆորուղը մեր քույրն էր» էսսեում։

1963 թ. ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն նկարահանեց 30-րոպեանոց ֆիլմ Ֆարրոխզադի մասին։ Դրան հաջորդեց իտալացի կինովարպետ Բ. Բերտոլուչիի՝ Ֆորուղի հետ հեռուստատեսային 15-րոպեանոց մի հարցազրույց, որը հետագայում տեղ է գտել Նասեր Սաֆարյանի «Ալիքի գագաթը» (2004 թ.) ֆիլմում։ Սաֆարյանը հեղինա-

¹²⁰ Varzi R., *Pictura Poesis: The Interplay of Poetry, Image and Ethnography in Forough Farrokhzad's "The House is Black"*, Off Screen, Vol. 18, Issue 9, 2014.

¹²¹ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 8-9։

կել է նաև «Կանաչ ցուրտ», «Հոգու հայելի Ֆ. Ֆարրոխզադ. եռապատում» վավերագրական ֆիլմերը:

2008 թ. գերմանացի կինոբեմադրիչ Կ. Շտրեգելը նկարահանել է «Լուսին, արև, ծաղիկ, խաղ. Ֆորուլը և տղան» ֆիլմը, որը բացահայտում էր Ֆարրոխզադի կյանքի թաքնված ամենամանուրք ու խոցելի էջերից մեկը՝ որդու՝ Հոսեյն Մանսուրիի հայտնությունը, որին Ֆորուլը որդեգրեց Բաբաբադի բորոտների ճամբարում «Տունը սև է» ֆիլմի նկարահանման ժամանակ:

Բորոտների միջավայրում ծնված առողջ այդ մանչուկը գերել էր բանաստեղծուհուն իր արտասանած «լուսին, արև, ծաղիկ, խաղ» բառերով: Ֆորուլի մահվանից շատ տարիներ անց գերմանաբնակ բանաստեղծ Հ. Մանսուրին խոսել է մոր՝ Ֆարրոխզադի, մանկական հուշերի ու անդառնալի կորստի մասին:

Իր երեսուներկու երկրային տարիների ստեղծագործական բուռն կյանքում Իրանի մեծանուն բանաստեղծուհին ու կինոբեմադրիչը ստեղծեց պոեմների հինգ ժողովածու, դրանց հետ մեկտեղ, ինչպես ինքն է բնորոշում, «ճերմակած վարսեր, հոնքերի միջև, ճակատին դրոշմված տառապանքի երկու խոր ակուսներ»¹²²:

Ցայսօր էլ Իրանում յուրաքանչյուր ստեղծագործող անհատի համար Ֆորուլը մնում է *քույր* և *քնկեր*: Վերջին բանաստեղծության մեջ նա հայտնում է իր մոտալուտ մավան ու հոգևոր վերածննդի մասին՝ թողնելով սերունդներին վերածնվող ժամանակի առասպելը.

Այն գիշեր, երբ ես ցավին հասա ու սաղմը ձևավորվեց,

Այն գիշեր ես ակացիաների ողկույզների հարսնացուն դարձա¹²³:

¹²² St'iu Milani F., Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers, New York: Syracous University Press, p.1 36:

¹²³ Ֆարրոխզադ Ֆ., Սի այլ ծնունդ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 139:

2.6. Մոհսեն Մախմալբաֆ. կինոյի պոետը

Գերմանացի կինոռեժիսոր Վերներ Հերցոգը, խոսելով Մախմալբաֆի մասին, գրում է. «Դո՛ւք, Մախմալբաֆ, ձեր ժամանակների պոետն եք: Ձեր կինոարվեստի լեզուն անչափ հետաքրքիր է ու անձնական: Դա ձեր անհատական կինոլեզուն է, որը ես առաջին անգամ եմ տեսնում: Դուք ստեղծել եք ձեր անձնական կինոն ու գեղարվեստական լեզուն: Պարտադիր չէ պարսկերենի իմացությունը կամ տողատակերի ընթերցումը: Կինոն ունի մեկ ընդհանուր լեզու»¹²⁴:

Արձակագիր, կինոռեժիսոր Մ. Մախմալբաֆը հետհեղափոխական շրջանի մեծամուն արվեստագետներից մեկն է, որն ունի հարուստ կինոկենսագրություն: Մախմալբաֆի ինքնատիպ, համարձակ կինոնտաժողությունը նոր շունչ բերեց արդի իրանական հեղինակային կինո: Իրանական հեղինակային կինոյի բազմաթիվ կինոռեժիսորների մյան Մախմալբաֆը բանաստեղծներ Ֆ. Ֆարրոխզադին ու Ս. Սեհիեհիբին նույնպես դարձրեց իր ստեղծագործությունների ներշնչանքն ու ուղեկիցը:

Իրանական կինոարտադրության պատմության մեջ եզակի երևույթ է Մախմալբաֆի կինոընտանիքը: Մ. Մախմալբաֆի կինը՝ Ս. Մեշքինին, զավակները՝ Սամիրա Մախմալբաֆը, Մեյզամ Մախմալբաֆն ու Հանա Մախմալբաֆը, կինոռեժիսորներ են: Այս կինոընտանիքը վերջին երեք տասնամյակների ընթացքում կերտել է ինքնատիպ կինոաշխարհ՝ դուրս բերելով իրանական կինոն համաշխարհային էկրան:

«Ես ութ տարի կինոյի տեսություն եմ դասավանդել իմ ընտանիքին, և այդ ժամանակահատվածում իմ տունը վերածվել էր դպրոցի ու կինոլաբորատորիայի մաս մի քանիսի համար: Այժմ ընտանիքիս բոլոր անդամները կինո են նկարահանում: Չնայած

¹²⁴ Ridgeon L. V. J., Makhmalbaf's Broken Mirror: A Socio-Political Signification of Modern Iranian Cinema, Durham N.C., 2000, p. 3.

բոլորս պատկանում ենք նույն ընտանիքին և աշխատում ենք նույն մեխանիզմով, այնուամենայնիվ մեր ֆիլմերը շատ տարբեր են: Իմ դասավանդման ընթացքում փորձել եմ օգնել բոլորին հետևել իրենց սեփական տաղանդին: Դա մնան է այն բանի, երբ այգեպանը ակնկալում է, որ կարմիր վարդը կլինի կարմիր վարդ, և սպասում է, որ սպիտակ շուշանը կծաղկի որպես սպիտակ շուշան»¹²⁵:

Մոհսեն Մախմալբաֆի ստեղծագործական կինոկենսագրության մեջ առանձնակի նշանակություն ունի XX դարավերջը: Նոր ժամանակների քաղաքական-հասարակական, մշակութային ընդվզումների անհանգիստ ոգուն խիստ բնութագրական է Ա. Մ. Գարմարուդիի «Կարճ կյանք» պոեմի իմաստասիրական ուղերձը.

Ժամանակը քիչ է.

Պետք է ճամփա ընկնել¹²⁶:

Արվեստագետի հեղափոխական սերնդակիցների համար Ֆորուդի պոեզիայի ոգու վարակիչ ազնվությունը վերածվեց տաքուլա ռասայի, որի վրա նորացվեց գոյի իմաստը: Կինոռեժիսորը խոստովանել է, թե որքան հաճախ էին այցելում Ֆորուդի շիրիմին՝ հայցելու նրա օրինանքը¹²⁷: Սեփեհրին մարգարե է, որի պոետիկ ձեռագիրը նշարվում է Մախմալբաֆի կինոմտածողության մեջ: «Մախմալբաֆի կինոն տանջահար է, որքան իր հայրենիքի ոգին, և նրա իրապաշտությունը այնքան թվացյալ է, որքան իր ժողովրդի երազանքները»¹²⁸, – մտորում է Դաբաշին:

¹²⁵ Mohsen Makhmalbaf note on his life, - Makhmalbaf Film House, 24, October, 2014, <https://www.makhmalbaf.com/?q=article/mohsen-makhmalbaf-note-on-his-life>.

¹²⁶ Մարգարեի արևածագը. Իրանական ժամանակակից պոեզիա, թարգ. Է. Հախվերդյան, Երևան, 2006, էջ 25:

¹²⁷ Shi Dabashi H., Shi'ism: Religion of Protest, Boston, 2011, pp. 54-55:

¹²⁸ Dabashi H., Masters & Masterpieces of Iranian Cinema, Washington D. C., Mage Publishers, 2007, p. 359.

1980-ական թթ. Մախմալբաֆը նկարահանեց «Բոյկոտ» (1986 թ.), «Հեծանվորդը» (1987 թ.), «Օրինված ամուսնություն» (1989 թ.) ֆիլմերը: 1990-ական թթ. մախմալբաֆյան կինոտարեր-քի առանցքում նոր վարչակարգի գաղափարական ճաղավան-դակներից դուրս գալու սկզբունքն էր: 1990-ական թթ. ստեղծվեցին կինոռեժիսորի հայտնի ֆիլմերը՝ «Չայանդեռուդի գիշերները» (1990 թ.), «Սիրո ժամանակը» (1991 թ.), «Մեկ անգամ կինոյում» (1992 թ.), «Կերպարներ Ղաջարական գահակալությունից» (1992 թ.), «Արտիստը» (1993 թ.), «Անմեղության պահը» (1996 թ.), «Գաբբեն» (1996 թ.), «Դպրոցը, որ քամին կործանեց», «Լռու-թյուն» (1998 թ.), «Քիշի պատմությունները» (1999 թ.):

Մախմալբաֆին մեծ ճանաչում բերեց «Սալամ սինեմա» (1995 թ.) ֆիլմը, որը նրան դարձրեց ազգային հերոս: 1990-ական թթ. նկարահանելով իր «Գաբբեն» ու «Անմեղության պահը» ֆիլ-մերը՝ Մախմալբաֆը անդրադարձավ երկրում տիրող տոտալի-տար վարչակարգին: «Կնոջ ոգին քողարկված է, ինչպես և մար-մինը: Ես անկեղծորեն մտածում եմ, որ արվեստի ձայնը կհնչեցնի մեր ազատագրման հաղթանակը»¹²⁹:

Մախմալբաֆը թե՛ իր պատմվածքներում, թե՛ ֆիլմերում մշտապես արծարծում է կնոջ թեման: «Բյուրեղյա ալյոս» պատմվածքը ռեժիսորը նվիրում է իր երկրի կանանց: Մեծ է Մախ-մալբաֆ ավագի ազդեցությունը նաև իր կնոջ ու դուստրերի կինո-մտածողության ու կինոգեղագիտության վրա: Դրա վառ վկայու-թյունն է Ս. Մախմալբաֆի նկարահանած «Խնձորը» ֆիլմը, որի սցենարի հեղինակն ու խմբագիրը Մոհսեն Մախմալբաֆն է:

Երբ 17-ամյա Սամիրա Մախմալբաֆը ներկայացրեց ֆիլմը Կաննի կինոփառատոնում, մշտապես հնչող այն հարցադրմանը, թե արդյոք դա Մոհսեն Մախմալբաֆի ֆիլմը չէ: Սամիրան անկեղ-ծանալով պատասխանեց, թե սկզբում, երբ Իրանում ֆիլմը վե-

¹²⁹ Ridgeon L. V. J., Makhmalbaf's Broken Mirror: A Socio-Political Signification of Modern Iranian Cinema, Durham N.C., 2000, p. 12.

րագրում էին հորը, նա հայարտ էր, որովհետև իրապես լավ ֆիլմ է ստացվել, «հետո ես հոգնեցի այս հարցադրումից, այո՛, ֆիլմում իրապես առկա է նրա ազդեցությունը. նա ֆիլմի խմբագիրն է, սցենարիստը և իմ հայրը. մի՞թե դա ազդեցություն չէ»¹³⁰:

2000 թթ. փոխվեց Մախմալբաֆ ընտանիքի կինոհասցեն: Դեռևս 1990-ական թթ. Թուրքիայում նկարահանվեց ռեժիսորի «Սիրո ժամանակը», իսկ 1998 թ.՝ Տաջիկստանում «Լուրջություն» ֆիլմերը: 2000 թ. Աֆղանստանում նկարահանվեց «Ղանդահար» ֆիլմը, իսկ 2005 թ.՝ Տաջիկստանում «Մեքս ու փիլիսոփայություն» ֆիլմը: 2006 թ. Հնդկաստանում ստեղծվեց «Մրջյունների ճիչը» ֆիլմը, 2009 թ. Մարգիյե Մեշքինիի հետ համատեղ նկարահանվեց «Մարդը, որը եկավ ձյան հետ» ֆիլմը: 2012 թ. Էկրան բարձրացավ վիճահարույց «Բաղբան» փաստագրական կինոպոեմը Իսրայելում, այնուհետև՝ «Անվերջ ժպիտ» (2013 թ.), «Նախագահ» (2014 թ.) ֆիլմերը Վրաստանում, «Տնվորը» (2015 թ.)՝ Մեծ Բրիտանիայում, «Մարգեն և իր մայրը» (2019 թ.)՝ Իտալիայում:

2001 թ. ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն Մախմալբաֆին շնորհեց Ֆ. Ֆելինիի մրցանակը «Ղանդահար» ֆիլմի համար: Մրցանակը Մախմալբաֆին համձնեց հայտնի դերասանուհի Մարիաa Բերենսոնը, որն այդ տարիներին խաղաղության բարի կամքի դեսպանն էր: Բերենսոնը ողբում էր հարազատ քրոջ մահը, որը ԱՄՆ-ում սեպտեմբերի 11-ի ահաբեկչական հարձակման տասնյակ հարյուրավոր զոհերից մեկն էր:

«Տիկին Բերենսոնի հետ հանդիպումը իմ կյանքի հիշարժան իրադարձություններից մեկն է,– անկեղծացել է Մախմալբաֆը,– նա հավատում է, որն իր քրոջ մահը աշխարհի ուշադրությունը կկենտրոնացնի ձայնագուրկ ու անդեմ աֆղանցի կանանց խնդիրների վրա»¹³¹:

¹³⁰ Ridgeon L. V. J., Makhmalbaf's Broken Mirror: A Socio-Political Signification of Modern Iranian Cinema, Durham N.C., 2000, pp. 28-29.

¹³¹ Dabashi H., Conversations with Mohsen Makhmalbaf, London, New York, Calcutta: Seagull, 2010, pp.147-148.

«Ղանդահար» ֆիլմը պատմում է Կանադայում բնակվող աֆղան լրագրող, դերասանուհի Նիլուֆար Փազիրայի կյանքի իրական պատմության մի դրվագ: Նիլուֆարը վերադարձել է Աֆղանստան՝ փրկելու թալիբանների բռնապետության ճիրաններում ապրող իր մանկության ընկերուհուն, որը որոշել էր ինքնասպան լինել:

Իրական փաստանյութի վրա հիմնված այս ֆիլմը նկարահանվել է իրան-աֆղանյան սահմանին տեղակայված Նիատակ փախստականների ճամբարում, ինչպես նաև մասամբ գաղտնի Աֆղանստանում: Ղանդահարը դառնում է նոր ազդակ, որն ուղղորդում է Մախմալբաֆին՝ նկարահանելու կարճամետրաժ վավերագրական ֆիլմ աֆղան մանուկների գրկանքների մասին: Մախմալբաֆը այցելում է իրան-աֆղանստանյան սահմանին գտնվող Ջահեդան փախստականների ճամբար: Թալիբանների իշխանության օրոք գոյատևման տարրական միջոցներ չունեցող կանայք ու երեխաները դարձան Մախմալբաֆի կինոսցենարի գլխավոր հերոսները: 2001 թ. ռեժիսորը նկարահանեց «Աֆղանական այբուբեն» ֆիլմը¹³²:

Տեղահանված 700000 երեխա գրկված էր Իրանում դպրոց հաճախելուց իր ոչ իրավական կեցության պատճառով: «Պատկերացրե՛ք՝ 350000 փախստական է գոյատևում անապատում, և ձմռան սառնամանիքին զանգվածային մահ է գրանցվում, որոնցից մեծ մասը մանուկներ են»¹³³, – նշում է Մախմալբաֆը:

Մտքերի բարոյական լինելն է գեղարվեստական ու մարդկային աշխարհի կարևոր բաղադրիչը, հենց բարոյականությունն է ստեղծում հոգևոր ու իմտելեկտուալ որոնումների տարածությունը: «Աֆղանական այբուբեն» ֆիլմում մանուկների գրկանքները

¹³² Stéu Dabashi H., Conversations with Mohsen Makhmalbaf, London, New York, Calcutta: Seagull, 2010, p. 127:

¹³³ M. Makhmalbaf, The Condemned, The Guardian, January 11, 2002, <https://www.theguardian.com/film/2002/jan/11/artsfeatures>.

իրավական ու քաղաքական օրակարգ են բերում տեղահանված երեխաներին կրթության իրավունք տալու իրավունքը:

2002 թ. Մախմալբաֆը տպագրեց «Բուդդան չքանդվեց Աֆղանստանում, այլ կործանվեց ամոթից» գիրքը, որի սցենարի հիման վրա նկարահանվեց համանուն ֆիլմը: «Ինչո՞ւ ոչ ոք չի ակնկալում ՄԱԿ-ի գլխավոր քարտուղար Օգաթոյից միլիոնավոր աֆղանցիների հանդեպ, որոնցից շատերը կանայք են, վիշտ ու ցավակցություն: Փոխարենը աշխարհը ողբում է Բուդդայի արձանի կործանման համար: Մի՞թե արդի աշխարհում արձանը կարևոր է մարդկային կյանքից»¹³⁴:

«Երբ 12-ամյա աղջնակը, որն իմ դստեր Հանայի տարեկիցն էր, հյուծվում էր քաղցից, մտածեցի. «Օ՛, Տե՛ր իմ, ինչո՞ւ եմ ես այսքան տկար, ինչպես Աֆղանստանը: Ես ինձ զգում էի այն հերքիցի պոետի նման՝ մոլորված ինչ-որ վայրում ու ավերված ամոթից, ինչպես Բամյանի Բուդդան»:

«Եկա ոտքով, կզնամ ոտքով,
Նույն օտարը, որ խնայատուփ չուներ, կզնա:
Եվ այն երեխան, որ տիկնիկներ չուներ, կզնա:
Այս գիշեր կկոտրվի աքսորիս կախարդանքը:
Եվ այն սեղանը, որ դատարկ էր, կծալվի:
Ցավի մեջ թափառեցի հորիզոններով:
Դա ես եմ, որին բոլորն են տեսել թափառելիս,
Ինչ չունեմ, կդնեմ ու կզնամ:
Եկա ոտքով, կզնամ ոտքով»¹³⁵:

¹³⁴ Makhmalbaf M., Buddha Was Not Demolished in Afghanistan, It Collapsed Out Of Shame, Tahr-e No, Tehran, 2001, <https://makhmalbaf.com/?q=article/text-book-buddha-was-not-demolished-afghanistan-it-collapsed-out-shame>:

¹³⁵ Պոետը պատկանում է հերթից փախստական մի պոետի: Makhmalbaf M., Buddha Was Not Demolished In Afghanistan, It Collapsed Out of Shame, Tahr-e No, Tehran, 2001 <https://makhmalbaf.com/?q=article/text-book-buddha-was-not-demolished-afghanistan-it-collapsed-out-shame>:

2001 թ. նամակ հղելով նախագահ Մ. Խաթամիին՝ Մախմալ-բաֆը բարձրաձայնեց երեխաներին կրթություն ապահովելու խնդրի մասին: Մախմալբաֆի ջանքերով հիմնադրվեց «Աֆղան երեխաների կրթության շարժումը»¹³⁶: Հերաթում բացվեց դպրոց փախստական երեխաների համար¹³⁷:

2001 թ. հիմնադրվեց Աֆղան երեխաների կրթության շարժումը, որը նպաստում էր գրագիտության ու մշակույթի տարածմանը Աֆղանստանում, ներառյալ կինոյի մասնագետների պատրաստումը՝ Ս. Բարմաքի գլխավորությամբ: 2003 թ. էկրան բարձրացավ «Օսամա» ֆիլմը: Աֆղանստանի առաջին հետթալիբանական այս գեղարվեստական ֆիլմը նկարահանեց Բարմաքին, իսկ ֆիլմի պրոդյուսերը Մոհսեն Մախմալբաֆն էր:

Մախմալբաֆի ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մասին լույս են տեսել բազմաթիվ մենագրություններ, ինչպես նաև հատընտիրներ, օրինակ՝ «Աստղային փոշով տարվածները» Էսսենների, սցենարների և պատմվածքների երեքհատորյա ժողովածուն, ինչպես նաև Ղ. Հայդարիի, Ա. Խորսաբադիի, Հ. Դաբաշիի աշխատությունները: Մասնավորապես, նշանակալից են Հ. Դաբաշիի՝ Մախմալբաֆին նվիրված հետազոտական աշխատանքներն ու կինովարպետի հետ վերջինիս երկխոսության շարքը: Հ. Դաբաշիի հետ հարցազրույցում Մ. Մախմալբաֆը անդրադարձել է Ս. Մեփեհրիից իր ազդեցությանն ու իր համար կյանքի կենսական կարևորություն ունեցող մարդասիրական խնդիրներին¹³⁸:

¹³⁶ «Աֆղան երեխաների գրագիտության ծրագիրը» հիմնադրվել է Հերաթի մոտ գտնվող Մալախ փախստականների ճամբարում:

¹³⁷ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, p. 242.

¹³⁸ Dabashi H., Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London- New York: Verso, 2001, pp. 211-212.

2.7. «Գաբբե». գույնի ու ծեսի տեսողական այլաբանություն

–Պարում էին փերիները,
Եվ կապույտը հագուստների
Միաձույլ էր գույներին հորիզոնի:
–Գեղուհի էր եկել գետափ.
Չապակահենք ջուրը,
Հմայքը կրկնապատկվել է¹³⁹:

1996 թ. ստեղծվեց «Գաբբե» կինոպոեմը, որը, հեղինակային գեղարվեստական կինոյի տիրույթներ թափանցելուց զատ, իրանական ամենագույնեղ, գեղագիտական ու քնարական կինոպոեմն է: Բազմաթիվ կինոգետներ Մախմալբաֆին անվանում են կինեմատոգրաֆի հեղափոխական, որը ստեղծեց նոր կինոլեզու¹⁴⁰:

Մախմալբաֆի հեղինակային կինոյի աշխարհը կրում է պարսկական պոեզիայի, մանրանկարչության ու բանահյուսության դարավոր մշակույթի դրսևորումները: Պատկերի ընդգծվածություն ու հագեցվածություն, բարդ սիմվոլիզմ ու գույնի արտահայտչականություն. ահա Մախմալբաֆ կինոռեժիսորի դիմագիծը: Գաբբեի գեղարվեստական լեզուն հանդես է գալիս գունային բարդ կառուցվածքով:

Իրանական բանահյուսական մշակույթի մեջ մեծ տեղ է գրավում գորգագործության ծեսը: Իրանական գորգը ֆիլմի հոգևոր ու իրեղեն առանցքներից մեկն է, որի վրա հյուսվում են իրանական Ղաշղայի ցեղի գորգագործության դարավոր ավանդույթները: Գորգը հանդես է գալիս որպես մանրանկարչական կտավ, որի վրա արտապատկերված է դեպի միջ ձգվող իրականությունը:

¹³⁹ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծափալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 31:

¹⁴⁰ Տե՛ս Mottahedeh N., Displaced Allegories Post-Revolutionary Iranian Cinema, Durham N.C., 2008, p. 165:

Գաբբեն կրոնապետական համակարգում վախին և մթությանը հակադարձող գույնի տոնախմբություն է:

Հայ մեծանուն կինոռեժիսոր Ս. Փարաջանովը մեծ ակնածանք ուներ անտիկ ու միջնադարյան իրանական մշակույթի հանդեպ: Մի առիթով նա ասել է. «Միգուցե ես Իրանում դառնամ նոր կինոյի հիմնադիրը»: Իսկ այն հարցին, թե ինչ կնկարահանեիք Իրանում, վարպետը պատասխանել է. «Կնկարահանեի «Լեյլա և Մեջնուն»¹⁴¹:

Փարաջանովյան կինոաշխարհի բանաստեղծածիսական արտահայտչականությունը, գեղագիտական այլաբանական լեզուն իր ձեռագիրն է նշմարում իրանական «Նոր ալիքի» հայտնի ռեժիսոր, սցենարիստ, արձակագիր Մոհսեն Մախամալբաֆի կինոկենսագրության մեջ: 1990-ական թթ. նկարահանված «Մեկ անգամ կինոյում» (1992 թ.), «Գաբբեն» (1996 թ.), «Ամենդրոյան պահը» (1996 թ.), «Լուրջություն» (1998 թ.) ֆիլմերը, որոնցից երկուսը Մախամալբաֆը ներառել է իր «Գույնի գեղարվեստական եռագրության» էսսեում, ակնհայտորեն կրում են փարաջանովյան լիցքեր:

2006 թ.՝ «Ոսկե ծիրան» միջազգային կինոփառատոնի ընթացքում, կազմակերպվեց Մախամալբաֆ կինոընտանիքի հինգ ֆիլմերի հետահայաց ցուցադրություն, որի ընթացքում Մոհսեն Մախամալբաֆին շնորհվեց «Փարաջանովյան թալեր» մրցանակը կինոյում ունեցած մեծ ավանդի համար: Այս սպասված մրցանակը կինոռեժիսորը նվիրեց անազատության մեջ գտնվող պարսիկ հայտնի լրագրող Ակբար Գյանջիին: Ի դեպ, նշենք, որ Մախամալբաֆ կինոընտանիքը երևույթ է ինչպես իրանական, այնպես նաև համաշխարհային կինոարվեստում: Մախամալբաֆ կինոընտանիքի բոլոր անդամները միջազգային հայտնի կինոփառատոներում Իրանը ներկայացնում են անհատական կինոարվեստով:

¹⁴¹ Геронян А., Параджанов: Место и Время, Ноев Ковчег, N.1 (136). Январь, 2009, <https://noev-kovcheg.ru/mag/2009-01/1491.html>:

Իր հարցազրույցներից մեկում գերմանացի կինոռեժիսոր Վ. Հերցոգը այսպես է բնորոշում Մ. Մախմալբաֆին. «Մախմալբաֆ, դուք իսկական կինոյի պոետ եք: Երեք հարյուր տարի անց պարսիկ լրագրողները կհասկանան, որ արդի կինոստեղծագործողները նման եք ձեր ժամանակների Խայամին ու Ֆիրդուսուն»¹⁴²:

Մոհսեն Մախմալբաֆի կինոկենսագրության մեջ առանձնակի տեղ ունի «Գաբբե» ֆիլմը, որը կինոէկրան բարձրացավ 1996 թ.: Գաբբեի ցուցադրումից հետո արվեստագետների ու կինոգետների ուշադրությունը գրավեց Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմի խորը ազդեցությունը¹⁴³: Համակարծիք լինելով հավելենք, որ կինոյում այսպիսի բացահայտ *այլուզիաներից* հետո շատ կինոքննադատներ ցայսօր փորձում են անտեսել վերոնշյալ փաստը:

«Նռան գույնը» հայկական պոեզիայի, մանրանկարչության բանահյուսության ու ազգագրության հազարամյա ավանդույթների մասին պատմող տեսողական հանրագիտարան է, որը մեծ հետք է թողել պարսիկ արվեստագետների ստեղծագործական կյանքում: Այստեղ հարկ է նշել Ս. Էբրահիմիֆարի «Նուռ և եղեգ» (1998 թ.) գեղարվեստական կինոպատումը, որն ունի փարաջանովյան գեղագիտական կինոլեզվի ազդեցությունը¹⁴⁴: Ֆիլմը գույների, բույրերի ու հոմայուն Փայիվարի խոսուն լուսանկար-պատկերների լեզվով ստեղծված գեղեցիկի փառաբանումն է: Ծեր ուսուցչի կյանքի օրագիրը դառնում է պատումի առանցքը, իսկ ահա Ահմադ Ռեզա Ահմադիի պոեզիան՝ կինոպատումի գեղարվեստական ներքին հյուսվածքը: Կինոգետ Հ. Նաֆիսիի բնորոշմամբ

¹⁴² Ridgeon L., Makhmalbaf's Broken Mirrors., Middle East Paper No 64, Durham: University of Durham, 2000, pp. 3-4.

¹⁴³ Տե՛ս Abrahmian L. Hm. Towards a poetics of Parajanov's cinema, Armenian Review, Vol. 47, Number 3-4, Vol. 48, Number, ed. J. Steffen, Watertown MA, Armenian Review Inc, 2001-2002, pp. 81-82:

¹⁴⁴ Steffen J., The Cinema of Sergei Parajanov, Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press, 2013, p. 250.

«Ծիսականացված գեղեցիկը պատկերելու համար հետհեղափոխական շրջանի պարսիկ կինոռեժիսորներից շատերը դիմում են Փարաջանովի ու Տարկովսկու կինոարվեստին»¹⁴⁵:

Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը» հանդես է գալիս որպես տեսողական մեղիում, որի հաղորդակցական միջոցներից են պատկերաբովանդակային սիմվոլները, գույնն ու պոեզիան: «Գաբբե» կինոկտավում տեսանելի են դառնում փարաջանովյան պատկերի ընդգծվածությունն ու հագեցվածությունը, ստվերները, բարդ սիմվոլիզմն ու գույնի արտահայտչականությունը: Գաբբեն գույների գեղարվեստական լեզվով ստեղծված երևակայական ազգագրություն է, որը պատմում է Իրանի ամենահայտնի գորգերից մեկի ստեղծման առասպելը: Գաբբեի առաջին իսկ կադրից ու շարունակաբար ակնհայտ է դառնում գորգի փոխաբերական պատկերման փարաջանովյան ձեռագիրը: Գաբբեն, ինչպես և «Նռան գույնը», մարդու նախահիմքերը պրպտող ծիսական կինո է: Ֆիլմը մի ամբողջ գեղարվեստական հյուսվածք է, որում պատկերը վերածվում է խոսքի, և խոսքը դրսևորվում է պատկերաշարով: «Ես կարող եմ ազգագրական, կրոնական նյութը վերածել սովորականի, առօրեականի, քանզի ի վերջո դրանց ակունքը նույնն է»¹⁴⁶, – նշում է Փարաջանովը:

Կինոգետ Ս. Գալստյանի բնորոշմամբ «Նռան գույնի ֆիզիկական ու հոգևոր տարածության կարևոր տարրերից է նաև գորգը: Գորգը արևելյան մտածողության դրսևորում ու ձև է, աշխարհայացք, փիլիսոփայություն»¹⁴⁷:

Գաբբեն Ջագրոսյան ցեղերի (քրդեր, լուրերեն խոսող էքնիկ խմբեր, դաշղախներ) մոտ տարածված իրանական ձեռագործ

¹⁴⁵ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, p. 219.

¹⁴⁶ Փարաջանով Ս., Պատմվածքներ և սցենարներ, թարգ.՝ Ֆերեշեքյան Վ., Երևան, «Ակտուալ արվեստ», 2003, էջ 61:

¹⁴⁷ Գալստյան Ս., Հայացք մեր կինոյին: Պատմությունը և ներկան, Երևան, «Փրնքինֆո», 2011, էջ 99:

գորգ է, որն առանձնանում է իր գունեղությամբ, արստրակտ էս-քիզներով ու երկրաչափական խաղերով: Ըստ XVI դարից մեզ հասած տեղեկությունների՝ Գաբբեի հայրենիքն է Լուրեստանը: Միջնադարում առավել տարածված է եղել «*Գաբբեյե շիրի*» գորգի տեսակը, որի վրա պատկերված է եղել առյուծ՝ որպես արքաների խորհրդանիշ: Նշենք, որ դաշդայիները Իրանում բնակվող թուրքական էթնիկ խմբերից են: Ղաշդայիները բաժանվում են հինգ ցեղախմբի: Ղերմեզիներ կոչվող ցեղախումբը ապրում է քոչվորական կյանքով. ձմեռը՝ Դաշտակի լեռնային հատվածում՝ Քազերում քաղաքի մոտ, իսկ ամառը՝ Հանալիշահում:

Գիտնականների կարծիքով դաշդայիները Իրան են թափանցել XIII դարում կենտրոնական Ասիայից¹⁴⁸: Ղաշդայիները տարբերվում են իրենց գունեղ հագուստով, որը անփոփոխ է մնացել մինչ այսօր¹⁴⁹: Հագուստի միջոցով նրանք պատմում են իրենց մշակույթի, կենսակերպի, աշխարհագրական տեղանքի մասին:

Գորգը էկրանն է, որի վրա պատկերվում են դաշդայիների կենսագրությունը, մտքերը պայքարը, ուղերձները, գորգը լեզու է, որի գաղտնագրված սիմվոլ-նախշապատկերների միջոցով գորգագործները հաղորդակցվում են աշխարհի հետ: Երբ Ռեզա շահը արգելում է դաշդայիներին հրազեն պահել, գորգերի վրա զենքի պատկերը արտացոլվում է որպես ուժի խորհրդանիշ: Իրանի իսլամական հեղափոխությունից հետո արգելվում են դաշդայիների երգն ու պարը, ուստի տոնածիսական արարողությունները տեղափոխվում են գորգի պատմողական տարածություն: Հետհեղափոխական տարիներին բազմաթիվ աղջնակներ սկսում են գործել սրբավայր կոչվող «խամզադե» կամ Իրանի քարտեզ կոչվող գորգեր՝ ասիմետրիկ նախշապատկերների հմտությունները ձեռք բերելու համար¹⁵⁰: Գաբբեի գորգագործության հայրենիքն է Շիրազ

¹⁴⁸ St'u Huang J., *Tribeswoman of Iran: Weaving Memories Among Qashqa'i Nomads*, London: I. B., Tauris, 2014, pp. 10-11:

¹⁴⁹ St'u մույն տեղում, էջ 15:

¹⁵⁰ St'u մույն տեղում, էջ 85-86:

քաղաքը, որտեղ գորգագործության ավանդույթը փոխանցվում է սերնդեսերունդ:

Իր ազգագրական հարուստ փաստանյութով Գաբբեն կարելի է համեմատել Քուփերի ու Շոդսաքի 1925 թ. նկարահանած «Խոտը» ֆիլմի հետ: Այն առաջին փաստագրական ֆիլմն է, որը պատմում է իրանական լուրերի Բաղտիար քոչվոր ցեղի դաշտավայր փնտրելու դժվարին տեղաշարժի մասին:

Գաբբեն սիրո պատմություն է՝ ներկայացված բանաստեղծական ընկալման ակունքներից ու այլաբանությունից: Ֆիլմում Մախմաբաֆը օգտագործում է հայելու երկփեղկ մոդելը՝ իր երկիմաստ ներկայությամբ: Հայելին արտացոլում է իրականությունը, ինչպես նաև սիրո երկու տարբեր բևեռները: Միևնույն դրվագում նկարահանված է երիտասարդ ու ծեր Գաբբեն, որոնք խորհրդանշում են գույների մեջ ապրող, կենսության սերն ու կյանքի մայրամուտում թռչնող սերը:

Ֆիլմում բացակայում է տեքստը, սակայն տպավորությունն այն է, թե հնչում է չափածո պոեմ՝ գունաշատ պատկերների հարստությամբ: Պարսիկ պոետ Սոհրաբ Սեփեհրիի պոեզիան ֆիլմում ապրում է որպես ներքին գեղարվեստական հյուսվածք, որպես պատկեր: «Սեփեհրին այն պոետն է, որին կցանկանայի արտահայտել, նա իր արմատներն ունի խայամական պոեզիայի ու մանկության մեջ: Սեփեհրին մարգարե է, որը սիրում է կյանքը»¹⁵¹, – մտորում է Մախմաբաֆը:

–Պարում էին փերիները
Եվ կապույտը հագուստների
Միաձույլ էր գույների հետ հորիզոնի:
–Գեղուհի էր եկել գետափ,
Չապակաճենք ջուրը.

¹⁵¹ Dabashi H., Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London-New York: Verso, 2001, pp. 199-200.

Հմայքը կրկնապատկվել է¹⁵²:

Մախմալբաֆը կյանք է տալիս կնոջը ֆիլմում: Ռեժիսորը «Գաբբեի» գունեղ իրականության մեջ փառաբանում է վերջինիս գեղեցկությունն ու սիրո բերկրանքը: Գորգի գունային նախշերի գաղտնագրված գեղարվեստական պատմողականությամբ է ծնվում կինը: Ծեր Գաբբեն երգեցիկ ձայնով դիմում է գորգին՝ նրբորեն սահեցնելով ձեռքը նրա մետաքսե մակերեսին, և խնդրում է պատմել իր պատմությունը: Հաջորդ կադրում դատարկ գորգի վրա հայտնվում է քնած աղջիկը: Ահա այսպես է սկսվում Գաբբեի պատմությունը: Կինոկադրը ներքին բնագոյով կապված է գորգի հյուսվածքին, կապույտով է քողարկված Գաբբեն-աղջիկը, կապույտն է երիզվում Գաբբե գորգի վրա: «Երկինքն առավել կապույտ է, ջուրը՝ առավել կապույտ»¹⁵³:

Ֆիլմի գլխավոր դերակատարուհին, որը մինչ այդ նկարահանվել է Մախմալբաֆի «Սալամ սինեմա» ֆիլմում, Շադայե Ջողաթն է, որի համար կինոն դառնում է Ֆրանսիայում բնակվող իր սիրելիի հետ հաղորդակցվելու յուրատիպ մեղիում: Ինչպես նշում է Մախմալբաֆը, «աղջիկը, որն օգտագործում է կինոն՝ իր սիրելիին հասնելու համար, բացահայտում է մեր հասարակության բոլոր երիտասարդ աղջիկներին, որոնք այլ ճանապարհ չունեն ինքնարտահայտվելու»¹⁵⁴:

Իրանական հեղինակային կինոյի աշխարհը կրում է պարսկական պոեզիայի, մանրանկարչության ու կերպարվեստի դարավոր մշակույթը: Իրանական պոեզիայի ու մանրանկարչության գեղարվեստական լեզուն հագեցած է գունային փոխաբերություններով:

¹⁵² Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Հախվերդյան Է., Երևան, 2000, «Նոր դար» հրատ., էջ 31, 86:

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 30:

¹⁵⁴ Ridgeon L., Makhmalbaf's Broken Mirrors., Middle East Paper No 64, Durham: University of Durham, 2000, p. 26.

«Գաբբեում», ինչպես և Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմում հստակ ընդգծում ունի գույնի փոխաբերությունը, որը ձեռք է բերում ազգային ինքնատիպ աշխարհատեսություն: Գունային խորհրդանշության բարելոնյան համակարգը, որը հետո մուտք է գործում Իրան, ներկայացնում է յուրաքանչյուր գույնի իմաստային նկարագիրը: Իրանական պոեզիան հագեցած է Հին Բաբելոնից Իրան ներթափանցած գունային խորհրդանշներով, որոնք, ըստ Հերոդոտոսի, ունեն հետևյալ նկարագիրը.

աշխարհի գույն, համաշխարհային ինտելեկտ – սպիտակ,
աշխարհի գույն, հոգի – դեղին,
աշխարհի գույն, ոգի – կանաչ,
աշխարհի գույն, համընդհանուր բնություն – կարմիր,
աշխարհի գույն, նյութի ձև չստացած – մոխրագույն,
կերպարների աշխարհի գույն – մուգ կանաչ,
«նյութական մարմնի» գույն – սև¹⁵⁵:

Գույները, որոնք թողնում են հանդիսատեսի վրա միայն գեղագիտական ու զգայական ազդեցություն, կազմում են ֆիլմի դրամատուրգիայի օրգանական հատվածը: Գույնի միջոցով են բնորոշվում նաև էկրանային տարբեր քրոնոտոպներ՝ իրականության գեղարվեստական տարածությունը, հիշողությունը, երևակայությունը:

Ֆիլմի լեզուն հանդես է գալիս իր գունային յուրաօրինակ կառուցվածքով: Ֆիլմում կյանքը գույն է, գունային-առարկայական մի կառուցվածք, կոլաժ, հետևաբար ամեն ինչ շարժվում է գույնի ու հույզի տրամաբանությամբ՝ պատկերներ երազներ, կրոնական սիմվոլիզմ: «Գաբբե» ֆիլմի գունային հյուսվածքը, ինչպես և գորգը, ունի ներքին տարածություն:

Գույները ոչ միայն տեսողական գեղեցկություն են հաղորդում գորգին, այլև ունեն գաղտնագրեր: Իրանական գորգերի գունային

¹⁵⁵ Стен Федорова К.А., Проблематика цвета в киноискусстве Ирана, - Гуманитарные научные исследования. № 10, 2012, <https://human.snauka.ru/2012/10/1744>:

այբուրենում յուրաքանչյուր երանգ ունի իր իմասն ու ուղերձը: Գույնը երաժշտության կարևոր տարրերից մեկն է: Պատմության ընթացքում երաժիշտները գույնի միջոցով փորձել են նոթագրել հնչյունները: Փարաջանովը ասում է. «Իմ ֆիլմը պատին ամրացված գորգ է, որի վրա ոսկեթել ասեղնագործված է մեղեդի»¹⁵⁶:

Իրանական գորգերի մեջ գույների ներդաշնակությունը կապված է աշխարհագրական որոշակի տարածքի կամ քոչվոր ցեղի հետ: Նոտագրելով Գաբբեի գույները Հույի սկզբունքով՝ կարմիր, կապույտ, սև ու մարնջագույն՝ կլսենք գորգի գունալին մեղեդին¹⁵⁷:

«Գաբբե» ֆիլմում ակներև է երկու ժամանակային տարածություն. ներկան, որտեղ գորգից անցյալի փոշու ծխական լվացումը մեզ տանում է դեպի ապագա: «Կանաչ խոտի վրա փռում են գորգը: Նրա մակերեսը ձգվում է մուգ, կեսգիշերային կապույտից դեպի մոխրագույն, բաց լազուր և գրեթե սպիտակ ձգվող երանգների խոտուն պատկերաշարով: Սպիտակի եզրին պատկերված են ձիավարող սիրահարների կերպարները: Տղան կարմիր հագուստով է, ինչը խորհրդանշում է ուժը, իսկ աղջիկը՝ կանաչով, ինչը, ըստ Սուիրեվարդիի, «խորհրդանշում է հոգու կենսունակությունը»¹⁵⁸:

«Կանաչը գերազանցում է բոլոր գույները: Այս գույնից փայլատակում են ճառագայթներ: Կանաչը կարող է լինել բացարձակ մաքուր կամ խունացած: Նրա մաքրությունը ազդարարում է աստվածային լույսի գերակայությունը, իսկ խամրելը նշանակում է վերադարձ բնության խավարին»¹⁵⁹:

Վերադառնալով «Գաբբե» ֆիլմի գունալին գործվածքին՝ առանձնացնենք մոխրագույն թելերի գունավորման ծեսը, որը

¹⁵⁶ Գալստյան Ս., Հայացք մեր կինոյին: Պատմությունը և ներկան, Երևան. «Փրնթինֆո», 2011, էջ 100:

¹⁵⁷ Javadi A. A., Fujieda M., A Study of Color in Persian Gabbeh Ruge and Music, - International Journal of Music Science, Technology and Art, 3 (2), 2021, p. 29.

¹⁵⁸ St'eu Corbin H., Man of Light In Iranian Sufism, New Lebanon New York: Omega Publication, Corbin H. 1994, p. 82:

¹⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 78:

ամենախոսուն պատկերներից մեկն է ֆիլմում: Հարկ է դիտարկել, որ ինչպես շատ կադրեր ֆիլմում, սա նույնպես Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմի բացահայտ ալյուզիան է:

«Գաբբե» ֆիլմի առանցքային դրվագը «դպրոցի» տեսարանն է: Սև գրատախտակի առաջ կանգնած է սպիտակ վերնաշապիկով ուսուցիչը, ճիշտ մեջտեղում, կարծես դիմանկարում: Երեխաներին, որոնց հետ նա խոսում է, մենք չենք տեսնում, սակայն լսում ենք նրանց ձայնը: Եվ քանի որ մենք՝ հանդիսատեսներս, գտնվում ենք էկրանի դիմաց, ուսուցիչը շրջված է դեմքով դեպի մեզ: Կարելի է ասել, որ դասը մեզ համար է: Ուսուցիչը մեզ պատմում է գույների մասն՝ կարմիր կակաչներ, դեղին ծաղիկներ, կանաչ խոտ, կյանք, արև, երկինք: Աջ ձեռքը ներկված է կապույտով, ձախը՝ ոսկեգույնով: Միացնելով ափերը՝ մենք ստանում ենք կանաչ: Լսվում է ուսուցչի ձայնը. «Կյանքը գույն է, սերը գույն է, տղամարդը գույն է, կինը գույն է, երեխան գույն է»: Ֆիլմում կարծես լսելի է դառնում ուսուցչի խորհրդավոր պատգամը. «Դարձիր գույն, որ հյուսվես քո Գաբբեի մեջ»: Սուֆիզմում ուսուցիչը իմաստունն է, մորշիղը: Դեպի բարձրյալ, կյանքի հոգևոր ճանապարհ անցնող յուրաքանչյուր աշակերտ՝ մյուրիդ, պետք է ունենա իր ուսուցիչը: Սուֆիները, գիտակցելով հոգևոր ճանապարհի բոլոր վտանգները, մեծ իշխանություն էին տալիս ուսուցչին՝ առաջնորդելու իրենց: «Այն մարդը, ով չունի շեյխ կամ ուսուցիչ, նրա ուսուցիչը կդառնա սատանան»¹⁶⁰:

Մեր դիտարկմամբ «Գաբբեում» գրատախտակի դիմաց, դեմքով դեպի մեզ և երեխաներին շրջված ուսուցիչը հենց ինքը կինովարպետ Փարաջանովն է, որն ապրում է ֆիլմի երևակայական տարածության մեջ: Ժամանակ առ ժամանակ դուրս գալով կինոյի սահմաններից՝ Փարաջանովը հավաքում և փոխկապակ-

¹⁶⁰ Шиммель А., Мир Исламского Мистицизма, пер. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт, Москва: ООО, Садра, 2012, с. 110-113.

ցում է գույներ, ժամանակներ ու կերպարներ՝ մեզ համար ընթերցելու գույնի սեփական կինոդասը:

Փարաջանովյան լիցքեր է կրում Մախմալբաֆի՝ 1992 թ. էկրան բարձրացած «Մեկ անգամ կինոյում» ֆիլմը, որը նվիրված է Ա. Լամորիսին, նշենք, որ Լամորիսը հեռացավ կյանքից 1978 թ.՝ «Սիրահարների քամին» վավերագրական ֆիլմը նկարահանելու ընթացքում, Իրանում:

Փարաջանովյան կինոճեռագիրն ենք նշմարում Մախմալբաֆի՝ Տաջիկստանում նկարահանված «Լռություն» ֆիլմում: Այս ֆիլմը նման է հոգևոր պատարագի, որի կինոլեզուն Խայամն է քելադել: «Լռությունը» ֆիլմ է երաժշտության ու ներքին ձայնի մասին և հյուսված է գեղանկարչական գունեղ կադրերից: Այն սկսում է նուան պատկերով, որտեղ նուր դառնում է կյանքը խորհրդանշող փարաջանովյան ուղերձ:

«Ինչո՞ւ եմ նուր սիրում,— խորհում էր Փարաջանովը,— երևի նրա համար, որովհետև այն բնության ստեղծած պտուղներից երբևէ ամենաներդաշնակն է. այն զուգակցում է միասնություն ու բազմազանություն, ճեղքելով նուրը՝ դուք տեսնում եք հատիկը հատիկին զուգորդելու նրբագեղությունը: Նուրը հասել է մեզ՝ պահպանելով իր անտիկ գեղեցկությունը»¹⁶¹:

Վերադառնալով Գաբբեին՝ նշենք, որ ֆիլմը իսլամական կրոնապետական համակարգում վախին ու մթությանը հակադարձող գույնի տոնախմբություն է: Մ. Մախմալբաֆը գրում է. «Իմ ֆիլմերի ջերմությունը ծնվում է ապրելու երջանկությունից՝ մարդկային տխրության համատեքստում: Մեկ մարդու կյանքն ինձ համար առավել արժեքավոր է, քան ամբողջ կինոն: Մենք՝ կինոռեժիսորներս, այստեղ ենք՝ միայն լուսավորելու ու կենսախնդրություն պարզևելու համար»¹⁶²:

¹⁶¹ Փարաջանով Մ., Պատմվածքներ և սցենարներ, թարգ.՝ Ֆերեշեքյան Վ., Երևան, «Ակտուալ արվեստ», 2003, էջ 43:

¹⁶² Dabashi H., Conversations with Mohsen Makhmalbaf, London, New York, Calcutta: Seagull, 2010, p. 120.

1996 թ.՝ Կաննի կինոփառատոնում ցուցադրվելուց հետո, «Գաբբեն» արգելվեց Իրանում: Ակնհայտ էր, որ Մախմաբաֆի համար Ղաշղայի ցեղի բազմագույն կյանքի վիզուալացումը մարտահրավեր էր այն բռնությանը, որն իրականացվում էր գեղեցիկի հանդեպ: Ինչպես Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմի, այնպես նաև Մախմաբաֆի «Գաբբենի» գունային հյուսվածքում ստեղծվեց սրբացված տարածություն, որտեղ ծնվեց հավերժական գեղեցիկը:

«Գեղեցկությունն իմ հիվանդությունն է,– խորհում է Փարաջանովը,– «ինձ միշտ մեղադրում են նրանում, որ ես գեղեցկություն եմ ստեղծում, որ իմ ամեն մի կադր կարելի է վերցնել շրջանակի մեջ, որ այդպես կինո չեն նկարահանում: Իմ ռեժիսուրան տարբալուծվում է գեղանկարչության մեջ. ես ընկալում եմ կադրը որպես գեղանկարչական կտավ»¹⁶³:

Որպես վերջաբան նշենք՝ ներկայումս էլ իրանական հեղինակային կինոյում Սերգեյ Փարաջանովի կինոարվեստը դիտարկվում է որպես ստեղծագործական խորը պրպտումների աղբյուր: Այն ներշնչանքի ու կինոարարման նորանոր մտահորիզոններ է բացում երիտասարդ սերնդի համար: Փաստի վառ վկայությունն է 2024 թ. ծագումով պարսիկ գերմանաբնակ երիտասարդ կինոռեժիսոր Ֆարազ Ֆեշարաֆիի՝ «Ոսկե ծիրան» կինոփառատոնում ցուցադրված «Ի՞նչ երազ ես տեսել անցած գիշեր, Փարաջանով» ֆիլմը: Ժամանակակից սոցիալական ցանցերից մեկում ծավալվող այս երկխոսություն կինոպատումը ընթանում է Սպահանում ապրող ծնողների ու Բեռլինում ուսանող որդու միջև: Փարաջանովը կենդանություն է առնում ֆիլմում՝ դառնալով երիտասարդի արքեսիպ հերոսը: Կինոտեքստում հնչող կարոտի, հայրենաբաղձության, գեղեցիկի ու բարու, ցավի և սիրո համամարդկային մտո-

¹⁶³ Փարաջանով Ս., Պատմվածքներ և սցենարներ, թարգ.՝ Ֆերեշեյան Վ., Երևան, «Ակտուալ արվեստ», 2003, էջ 61:

րումները կարծես գրվում են փարաջանովյան ձեռագրով՝ բացահայտելով մեզ համար անտեսանելիի տեսանելի գոյությունը:

2.8. Մ. Մախմալբաֆի «Այգեպանը» հումանիզմի ու գեղագիտության ընկալման ծիրում

«Ոչ որ չի ուզում հավատալ, Որ պարտեզի սիրտը այրուցվել է արևի ներքո, Որ կամաց-կամաց պարտեզի հիշողությունը Դադարկվում է կանաչ հուշերից»¹⁶⁴, – գրել է Մ. Մախմալբաֆը:

Տասը տարի վտարանդիության մեջ բնակվող Մոհսեն Մախմալբաֆը 2012 թ. նկարահանեց իր ամենավիճահարույց՝ «Այգեպան» վավերագրական ֆիլմը: Աշխարհի ավելի քան 24 հեղինակավոր կինոփառատոներում ցուցադրված այս ֆիլմը 2012 թ. Բեյրութի միջազգային կինոփառատոնում արժանացավ «Ոսկե մրցանակի»: Սա հայր ու որդի Մոհսեն և Մեյզամ Մախմալբաֆների ճանապարհորդությունն է դեպի Հայֆա ու Ակկա, որտեղ գտնվում են Բահայիզմի¹⁶⁵ կրոնական ամենահայտնի կոթողները, որոնք պատմական ու ֆիզիկական հիշողության փաստացի բացառիկ ապացույցներ են: Նշենք, որ մինչ օրս ֆիլմը ակադեմիական, քաղաքական, գաղափարական բազում բանավեճերի ու

¹⁶⁴ Ֆարրիսգալ Ֆ., Սիրտս ցավում է պարտեզի համար, Մի այլ ծնունդ, թարգմ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «ԱՅԲԲԵՆ» հրատ., 1996, էջ 79-80:

¹⁶⁵ Բաբիզմը կամ բաբիականությունը՝ որպես ուսմունք, մեծ տարածում է գտել Իրանում XIX դարում: Բաբի ուսմունքի հոգևոր ժառանգորդ դարձավ Հոսեյն Ալի Բեհա-Ուլլան (Աստծո փառք): 1868 թ.՝ Բեհա-Ուլլայի Պաղեստին աքսորվելուց հետո, բահայիների հոգևոր կենտրոն դարձավ հինավուրց Ակկա պատմական քաղաքն Իսրայելում, որն ընդլայնեց ուսմունքի աշխարհագրական սահմանները: 1899 թ. Բեհա-Ուլլան Բաբի մասունքներն Իրանից տեղափոխեց Իսրայել և Հայֆայում՝ Քարմել լեռան ստորոտում, կառուցեց Բաբի շիրիմը, որը հետագայում վերածվեց հոգևոր մեծ համալիրի՝ դասվելով ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի համաշխարհային մշակութային ժառանգության շարքին: Հարազատ Իրանից բերված ծառերն ու բույսերը Բեհա Ուլլայի կողմից վերատնկվեցին Ռիդվանի այգում: Բաբի շիրիմը շրջապատված է լայնարձակ այգիներով, որտեղ գտնվում են Կոթող այգիները, Բահայիների միջազգային արխիվը, Արդարության համամոլորակային տունն ու այլ կառույցներ:

քննարկումների առիթ է դառնում: Սա բանաստեղծական վավերագրական կինոպատում է, որտեղ Մախմալբաֆը մեծ կինովարպետին հատուկ մտածողությամբ վերստեղծեց Սուրբ երկրի բազմակրոն միջավայրի և դարեր ի վեր կողք կողքի կանգնած հոգևոր կոթողների լռելայն պատգամը: Սա ասք է բնության, մարդկության ու վտարանդիության ցավի մասին:

«Գաբբեից» հետո կինովարպետի տեսախցիկը նոր երկխոսություն սկսեց Հայֆայում ու Ակկայում գտնվող Բահայի գեղատեսիլ այգիների հոգեպարար, աստվածային լռության հետ: Այգու գաղափարը նոր հոգևոր ու տարածական իմաստ ձեռք բերեց: Մախմալբաֆի «Բաղբանում» Գյոթեի այն մտքի արտացոլումն է, ըստ որի՝ մարդը ինքնաճանաչման մակարդակին հասած բնությունն է.

—Թափառում էի այգու մեջ,
Թեթև, անգույն մի լույս սահում էր իմ վրայով
Արդյո՞ք ինքս էի եկել այս այգին,
Թե այգին էր լցվել իմ շուրջը¹⁶⁶:

Ֆիլմը սկսվում է սիմետրիկ ծառերով կառուցված այգու տեսարանով, որտեղ կարմիր ծաղիկների եզրագծերով տրոհված արահետի վրա քայլող կինովարպետի բանաստեղծական տեքստի նախաբանն է հնչում. «Ես քրիստոնյա չեմ, ես մուսուլման չեմ, ես բուդդայական չեմ, ես գրադաշտական չեմ, ես հրեա չեմ, ես ազնոստիկ կինոռեժիսոր եմ, որը ցանկանում է պատմել բահայիզմի մասին»: Հորը հակասող որդու տեսախցիկը կենտրոնանում է այգում թևածող երիտասարդ մի կնոջ վրա, որը տալիս է իր պատգամը հավաքված մանչուկներին. «Մենք բոլորս մի այգու ծաղիկներ ենք և մի ծառի տերևներ: ...Ծառի յուրաքանչյուր տերև յուրովի է թեքվում դեպի լույսը, սակայն բոլորս միասին ընդհանրացնում ենք այդ ծառի գեղեցկությունը»:

¹⁶⁶ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյանի, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 104:

Կինոտեքստի բանաստեղծական ներքին զգացողություններով պատկերվում են ուսուցչուհու հետ ծառի կերպարանք ստացած փոքրիկ մանչուկները, որոնք ուսանում են մրգատու ծառի բարության ու հավիտենության խորհուրդը. «Երբ մարդիկ քար են նետում մեզ վրա, մենք պետք է պատասխանենք նրանց բարությանը՝ տալով նրանց մեր պտուղները»։ Կարծես կենդանություն է ստանում Գաբրելի լեզուն՝ խնձորի ու կանաչ մարգագետնի գունային երկխոսությունը, ինչպես նաև կապույտ ջրավազանի մեջ լողացող նարինջը։

Ֆիլմի պոեզիայի արքետիպ հերոսը այգեպանն է, որը հոգ է տանում այգու մասին, զրուցում ու խոսում է յուրաքանչյուր ծառի ու ծաղկի հետ։ Աղոթքի ծես է այգեպանի համար այգու խնամքը, խոհեմության վարժանք։ Կապույտ մանուշակներն այգեպանի ձեռքում վերակենդանանում են։ Այգեպանի կոշտ ու ամուր ավերի մեջ լողացող արևի շողերն են, և անձրևի ուժգին կաթիլները՝ նրա դեմքին։ Այգեպանը լուռ աղոթում է՝ ջուր խնդրելով իր ծարավ բնության համար։ Եռագույն մանուշակների խնամքն ինքնատիպ ծիսակարգ է այգեպանի համար, որոնք նրա խոսքերով իրենց նուրբ ու գունեղ թերթիկների վրա արտացոլում են մարդկային հոգին։

Նորից այգեպանի սուֆիական պատգամն է հնչում։ Վերջինս մաքրում է այգու հայելապատ հատակի փոշին՝ ասելով. «Մարդկային հոգին նման է հայելու. այն պետք է միշտ մաքուր պահել, որ առկայծի իր ողջ գեղեցկությամբ»։ Այսպիսին են հայելու մեջ արտացոլված կարմիր վարդերի ու ալիքվող կապույտ ջրերի հոգիները։ Այնուհետև հավերժի կապույտում սլացող թռչունն է, որն իր թևածումով կյանքի ու հավերժության ասքն է հյուսում՝ ավետելով այգեպանի խորիմաստ պատգամը. «Ո՛վ մարդիկ, դուք ունեք տարբեր կրոններ ու տարբեր անուններ, սակայն բոլորդ մեկն եք, եթե կրոնը պատերազմ ազդարարելու առիթ է, այն դադարում է կրոն լինելուց»։

Ֆիլմի ավարտին ավագի մեջ ընկղմված կակտուսներին ափով ջուր կերակրող հայր Մախմալբաֆն է, որը, ի պատասխան որդու՝ «Բահայի»¹⁶⁷ ես դարձել արդյոք, հայրի՛կ» խոսքերի, լսում է պատասխանը. «Ո՛չ, ես քրիստոնյա եմ, ես մուսուլման եմ, ես բուդդայական եմ, ես հրեա եմ, ես գրադաշտական եմ, ես բահայի եմ, ես բոլորն եմ»: Այգու կենտրոնում վերակենդանանում է Թահերեի¹⁶⁷ տեսիլքը՝ մահապատժից առաջ իր վերջին պատգամով. «Դուք կարող եք ինձ սպանել այնքան շուտ, որքան ձեր իրավունքն է, սակայն կանանց ազատագրումը ո՛չ»:

Ճարտարապետական լեզվով են թարգմանված Բահայի ինքնատիպ արժեքները, հավատամքներն ու մշակութային ավանդույթները, որոնցից են ունիվերսալիզմը, գեղագիտությունն ու մարդկային հոգին, հավասարությունը, առաքինությունը, համեստությունը և սերը լույսի ու բնության գեղեցկության հանդեպ¹⁶⁸.

Եվ հայացքիս առջև ինչ-որ դուռ բացեց.

Ուժեղ մի լույս այգի ներխուժեց.

Այգին թափառում էր,

Եվ ես

Նետվում էի դռնից ներս¹⁶⁹:

Մախմալբաֆին ուղեկցում է Պապուա Նոր Գվինեայից ժամանած այգեպանը: Ըստ Գիրք ծննդոցի՝ Բարձրյալը ինքն է առաջին այգեպանը. «Եվ Տեր Աստուած արեւելեան կողմը՝ Եղեմի մէջ՝ պարտէզ տնկեց ու իր շինած մարդը հոն դրավ» (Ծննդոց, 1, 2): Բահայական այգիների կոթողների ճարտարապետական լեզուն մենձ ազդեցություն է գործել ուխտավորների փորձառության զգա-

¹⁶⁷ Ֆաթեմե Ֆարադանին կամ Թահերե Դուրաթ օլ Այնը բաքիական շարժման հայտնի կին ներկայացուցիչն է, որը 1848 թ.՝ քեդաշթյան հավաքից հետո, ձերբակալվեց և 1852 թ. մահապատժի ենթարկվեց Թեհրանի Բլխանի այգում:

¹⁶⁸ St'u Hammerman Y., Distinctive Design of the Baha'i Gardens - The Baha'i Gardens, <https://ganbahai.org.il/environmental-considerations/>:

¹⁶⁹ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 104:

յական տեսակետների վրա: Բահայական այգիները, որոնք ա-
ղոթքի, հոգևոր անդորրի ու փոխակերպման կարևոր մեղիում են,
նախագծված են պարսկական այգու նկարագրով, լույսի ու ստվե-
րի, ներքինի ու արտաքինի, ինչպես նաև երկրաչափական ձևերի՝
շրջանների ու ութանկյուն աստղերի ներդաշնակ երկխոսու-
թյամբ¹⁷⁰:

Ամեն մեկս մեր հոգու այգեպաններն ենք, որտեղ սիրո, լույսի
բարության սերմեր ենք ցանում և վայելում նրա բողբոջները: Այ-
գիների ու այգեգործության պատմությունն ամուր կապված է ազ-
գի պատմության, գիտության, մշակույթի, կերպարվեստի, ճար-
տարապետության, գորգագործության ու գրականության հետ:
Պարսկական այգու հայեցակարգը ներառում է անճնական, հա-
սարակական, ինչպես նաև արքայական ընկալումները: Այգին
արտահայտվում է ժամանակակից ու միջին պարսկերենում՝ *բադ*,
հին պարսկերենում՝ *փահրիդահգա*՝ պատերով պատված տա-
րածք (այստեղից՝ փարդեզ), ինչպես նաև *բուարան* ու *գոլեսարան*
անվանումներով:

Պարսկական այգու սիմվոլիկ նշանակությունն իր ճանա-
պարհն է գտնում նաև իսլամական մշակույթում: Ըստ Բ. Ջիամե-
թիի՝ «հոգեպարար հանգստի վայրն ու ներքին ներդաշնակությու-
նը մշտապես պատկերվում են որպես այգի..., երկրային դրախտ:
Ֆիզիկական կամ մտավոր տարածության մեջ այգիներ կառուցե-
լով՝ մարդն արտահայտում է ոչ միայն այդ բացարձակ վայրը
նվաճելու բաղձանքի գաղափարը, այլև իր ու բնության փոխհա-
րաբերության զգայական ընկալումը՝ «տիեզերքի կառուցվածքը և
իր տեղը վերջինիս մեջ»¹⁷¹:

¹⁷⁰ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար»
հրատ., 2000, էջ 104:

¹⁷¹ Stéu Meisami J. Scott, Allegorical Gardens in the Persian Poetic Tradition:
Nezami, Rumi, Hafez -International Journal of Middle East Studies, Vol. 17, No. 2
(May, 1985), pp. 229-230:

Իրանի ամենաճանաչված այգին Չհարբադն է, որը իրանական քաղաքակրթության ներդրումն է համաշխարհային այգեգործության մեջ¹⁷²: Պարսկական այգին նախագծված էր ոչ միայն դրախտի վերաիմաստավորմամբ, այլև տիեզերքի վերաստեղծմամբ, որը բաժանվում էր չորս հատվածի՝ չորս գետի, ինչպես գրում էր Քսենոֆոնը՝ նկարագրելով Կյուրոս Մեծի այգու նախագիծը¹⁷³: Այլաբանական այգիներով է ներհյուսված եղել համաշխարհային գրականությունը, հատկապես միջնադարյան իսլամական ու արևմտյան գրականությունը, որն արտացոլում է միջնադարյան մտածողության կարևոր ու բնութագրական տեսակետները:

Այգին միջնադարյան հայեցակարգում մի վայր էր, որտեղ հոգին պետք է ընթերցեր ամենախոր հոգևոր դասերը: Ինչպես նշում է Զ. Մեյգամին, «միջնադարյան իսլամական այգին *hortus conclusus* է՝ պատսպարված ու պաշտպանված արտաքին աշխարհից»¹⁷⁴: Այգեգործությունը խոհեմության մշակում է: Սիմվոլիզմն ամենուրեք է իսլամական այգեգործական արվեստում: «Տեսանելի աշխարհն իր արարչի նշանն է: Ամեն ինչ այս աշխարհում՝ մեծ թե փոքր, նշան է, նաև բառերը, այսօրերը Ղուրանում: Իսլամական այգի-գորգերը նույնպես ստեղծված են նույն սիմվոլիկ կանոնով որպես իրանական այգիներ, որտեղ նշմարվում է տեսանելիի անտեսանելի գոյությունը»¹⁷⁵:

Իրանական հեղինակային կինոյի վտարանդի կենսագրության խորահայաց ստեղծագործություններից է «Բադրամը», որտեղ պատկերված այգին ոչ միայն տեքստից ու բնապատկերից

¹⁷² Տե՛ս Рандхава М., Сады через века, Москва: Изд. «Знание», 1981, с. 11:

¹⁷³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 231:

¹⁷⁴ Meisami J. Scott, Allegorical Gardens in the Persian Poetic Tradition: Nezami, Rumi, Hafez -International Journal of Middle East Studies, Vol. 17, No. 2 (May, 1985), p. 231.

¹⁷⁵ Harrison R. P., Gardens: An Essay on the Human Condition, Chicago: The Chicago Univ. Press, 2008, p. 273.

քաղված բուսաբանական փաստանյութ է, այլև դրախտային մանրանկարչության պատմական սկիզբ:

Այգու ֆիզիկական ու հոգևոր գաղափարը իրանական կինոյում փայլուն կերպով պատկերել է Փարվիզ Քիմիավին իր 1976 թ. նկարահանած «Քարե այգին» գեղարվեստական փաստագրական ֆիլմում: «Քարե այգին» խորը խորհրդածություն է պատմության, փորձառության ու միստիկայի մասին: Ֆիլմի հիմքում իրական փաստն է: Քարե այգին հորինված տարածք կամ էլ երևակայական մտասկեռում չէ. այն գտնվում է Քերման նահանգի Սիրջան քաղաքի մոտ գտնվող Բավարդ գյուղում: 1000 քմ տարածք զբաղեցնող այս յուրօրինակ անապատ այգին բաղկացած է 200 ծառերից, որոնց չորացած ճյուղերին մետաղալարերով ամրացված են տասնյակ քար-կերպարներ:

Ֆիլմի իրական հերոսն է Դարվիշ խանը: Այս տարածքում հասակ առած Դարվիշ խանի երբեմնի ծաղկած այգին անջրդի է դառնում պետության քաղաքականության պատճառով: Եվ ահա խուլ ու համր Դարվիշ խանը իր անապատացած այգին ու կենսագուրկ ծառերը որոշում է վերածել քարե դրախտի, որտեղ կգտներ իր հավերժական երկրային անդորրը: Սա Դարվիշ խանի խլացած ձայնն է, բողոքի ու ցավի արտահայտումը՝ քարերի լեզվով: Ֆիլմի նկարահանումից տարիներ անց Փ. Քիմիավին որոշեց այցելել ծերունուն: Այսպիսով՝ 1994 թ. ծնվեց երկրորդ՝ «Ծերունին և իր քարերի այգին» փաստագրական ֆիլմը:

Ալեհեր, խորհրդավոր ծերունին աշխարհին պատմում է իր ցավը՝ ամայացած այգին վերածելով քարե անկենդան պատկերասրահի: Այն տառապանքի գորելեն է՝ հյուսված մոլորակի մի հողակտորի վրա «Քամին դեռ փչում է քարե այգում, օրը՝ քարե, գիշերը՝ քարե, շաբաթը՝ քարե, ամիսը՝ քարե, տարին՝ քարե: Հիմա այգին մենակ է, ծերունին նույնպես մենակ է, բայց դեռ ոչ ոք չգիտի ծերունու ու յուր «քարե այգու» գաղտնիքը»: Դա մարդկային հոգու անապատն է՝ ամայացած ու ցամաքած:

**ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ
ԵՐԵՎԱՆԵՐԸ ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ ԿԻՆՈՅՈՒՄ.
ԻՄԱՍՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՆՈՒԿ ՄԵՍԻՈՆԵՐՆԵՐԸ**

3.1. Մանկության դասեր՝ ըստ Քիառոստամիի

*Հապականենք ջուրը, չապականենք ջուրը:
Ներքևում ջուր է իսմում կարծես ինչ-որ աղավնի,
Կամ հեռավոր պուրակում
Ինչ-որ սարիկ թևիկն է իր լվանում,
Կամ կուժն է լցվում գյուղական:
...Նրանց ցանկապարի տակ, անշուշտ,
Ուրնահեղքն է Աստծո՝¹⁷⁶:*

«Ես ուզում եմ վերադառնալ արմատներին, տիրանալ անցյալին, կենդանացնել մոռացված նախնիների ստվերները, որոնք գրկվել են վերջին կացարանից և այցելում են ինձ: Անցյալի բեկորներից, կտորներից ու ծվեններից, իրերի ու դեմքերի ժպիտներից ես կփորձեմ ստանձել մանկության պատկերները, դրանք փրկել մոռացումից ու մահից: Ես պիտի վերադառնամ իմ մանկություն, որպեսզի այնտեղ մահանամ»¹⁷⁷, – ասում էր մեծանուն Ս. Փարաջանովն իր «Խոստովանանք» սցենարում:

Ա. Քիառոստամիի բնորոշմամբ «երեխաները շատ ուժեղ, անկախ կերպարներ են և կարող են կատարել շատ ավելին, քան Մարլոն Բրանդոն կինոյում և երբեմն շատ դժվար է նկարահանել կամ հրամայել նրանց անել ինչ-որ բան»¹⁷⁸: «Հավերժ մանկու-

¹⁷⁶ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 31:

¹⁷⁷ Փարաջանով Ս., Պատմվածքներ և սցենարներ, թարգ.՝ Ֆերեշեքյան Վ., Երևան, «Ակտուալ արվեստ», 2023, էջ 113:

¹⁷⁸ Andrew G., Abbas Kiarostami, The Guardian, 28 April, 2005, <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival>.

թյան միջոցով մենք մեր մեջ պահպանում ենք անցյալի պոեզիան»,– մտորում է Բաշլյարը:

Ըստ շվեյցարացի փիլիսոփա Մ. Պիկարի՝ «Երեխայի լեզուն բանաստեղծական է: Մանկան լեզուն երգեցիկ է: Լռությունից դուրս պոկված բառերը թաքնվում և պաշտպանում են իրենց մեղեդու մեջ: Երեխայի լեզվի մեջ ավելի շատ մեղեդի կա, քան բովանդակություն: Լռությունը կուտակվում է մանկան մեջ մեծ քանակությամբ՝ աղմուկի աշխարհում ապագայում ապրելու համար: Մեծահասակների մեջ կա մանկական լռություն: Երեխայի լեզուն ձայն դարձած լռությունն է, մեծահասակների մոտ ձայնն է, որը լռություն է փնտրում»¹⁷⁹:

Արքի Հովհաննիսյանը գրում է. «Մի օր, երբ աշխատում էի «Chaplin Film»-ում¹⁸⁰, կինոստուդիայի մի անկյունում ընկերոջս հինգ տարեկան աղջնակը խաղում էր թղթերով ու գրիչներով: Լռության մեջ հանկարծ նա վազեց դեպի ինձ և թաքցրեց սև թղթի մի կտոր: Չարմացած հարցրի, թե ինչ է սա, աղջնակը պատասխանեց. «Գիշերային արև»: Խնդիրը լուծվեց, և հենց այդ պահին իմ մեջ ընկղմված մի գաղտնի խորհրդավորություն պատասխան գտավ: Խորաթափանցության ու ներըմբռնման համար պետք է հասնել այս երեխայի անաղարտ տեսլականին»¹⁸¹,– խորհում է Հովհաննիսյանը:

Երեխաների մասնակցությամբ ֆիլմերը իրանական կինոյի փառքն են: Երեխաների մասնակցությամբ իրանական ֆիլմերում մշտապես *կա պարկերազրոդական ու արտահայրչական պայքար*: Առանց կինեմատոգրաֆիական բարդ հնարքների, իրենց պարզունակ դիպաշարով այս ֆիլմերը արժանացան համաշխար-

¹⁷⁹ Picard M., The World of Silence, Southlake, TX: Gateway Books, 1972, pp. 109-111.

¹⁸⁰ «Chaplin Film» կինոստուդիան հիմնադրել են Սինասյան եղբայրները «Գոլեստան» կինոընկերության փակվելուց հետո:

¹⁸¹ Lashkari M., The Theatre and Cinema of Arby Ovanessian. Through writings, interviews and images, trans from Persian by Afshar M., Yerevan: “Haratch” Educational and Social Foundation, 2021, p. 327.

հային կինոհանրության ամենաբարձր գնահատականին: Իրանական ֆիլմերում երեխաները մարդասիրության մունետիկներն են, որոնք մեզ են հասցնում Բարձրյալի ավետիսը, երեխաները *«գնացքներն են, որոնք լույս են տանում»*:

Իրանական կինոյի մեջ մանկությունը ապրում է իր ողջ բանաստեղծական առողջանությամբ: Երեխաների մասնակցությամբ իրանական կինոն կարողանում է ստեղծել բանաստեղծական ու միստիկական ներքին տարածություն, որտեղ մեծ դեր ունեն ճանապարհները: Կինոէկրանին հայտնված երեխան կատարյալ ճանփորդ է, որը մեզ համար գծում է իր հոգևոր ու ֆիզիկական աշխարհագրության քարտեզը:

Հոգեվերլուծողների ուշադրության կենտրոնում այն աշխարհագրությունն է, որտեղ երեխան ունի մասնակցություն: «Տունը, – ինչպես Ռ. Հարթն էր ասում, – երեխայի համար մտավոր աշխարհագրության սկզբնական կետն է»¹⁸²: Տունը այն վայրն է, որտեղից սկսվում է մեր ճանապարհը դեպի դուրս և վերադարձը՝ դեպի տուն: Խաղի ընթացքում երեխան օգտագործում է սեփական մարմինն իրական տարածության մեջ, այն նաև ներքին երևակայական, ֆանտաստիկ տարածություն է: Տունը կարևոր է երեխայի անջատման ու անհատականացման գործընթացում: Տունը շրջապատում է երեխային, այն միացնում ու անջատում է նրան մորից: Տան մեջ ու տան շրջապատող տարածությունը թույլ է տալիս երեխային զգալ ու մոտ լինել իրողությանը, իսկ բաց տարածությունը, որը երեխան գնում է պեղելու, այն անվտանգության զգացողությունն է, որում արտահայտում է մոր մոտ լինելու ցանկությունը: Ըստ հոգեվերլուծող Մ. Բլինթի՝ «ամենացնցողը երեխայի համար անվտանգությունը կորցնելու ու վերագտնելու ցանկությունն է»¹⁸³:

¹⁸² Khun A., Cinematic Experience, Film Space and the Child's World, Canadian Journal of Film Studies, Vol. 19, No.2, Fall, 2010, p. 87.

¹⁸³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 85-86:

«Որքան էլ անհեթեթ քվա, ռեժիսորը ծնվում է մանուկ հասակում»¹⁸⁴, – Ս. Փարաջանովը:

Ա. Կուրասավան սիրում էր կրկնել. «Երբ մեզանից հեռացավ Սաթյաջիթ Ռայը, ես տխրեցի, բայց երբ դիտեցի Քիառոստամիի ֆիլմերը, հասկացա, որ Աստված ճիշտ մարդու է ուղարկել ճիշտ տեղում»: 1993 թ. Կուրասավան, Տոկիոյի իր տանը հյուրընկալելով Ա. Քիառոստամիին ու Շ. Գոլփարյանին, հիացմունքն է արտահայտել Քիառոստամիի արվեստի հանդեպ: Այս պատմական հանդիպման դրվագը լույս է տեսել նույն տարում հրատարակված «Կայսրը և ես» հոդվածում: Ահա մի փոքրիկ հատված այդ հոդվածից.

«Իմ երեխաներն ու թոռները ամերիկյան ֆիլմեր չեն դիտում, – ասում է Կուրասավան, – նրանք ունեն փուլգարությանը ընդդիմանալու ներքին սեփական համակարգը: Ես ցանկանում եմ հումանիստական կինոյի հաղթանակը փուլգարության դեմ: Ես ու իմ թոռները Իրանը ճանաչել ենք ձեր ֆիլմերի շնորհիվ»¹⁸⁵:

Կուրասավային մասնավորապես հետաքրքրում էր Քիառոստամիի ֆիլմերում երեխաների դերակատարումը: Կուրասավայի «Ինչպե՞ս եք դուք կարողանում նկարահանել երեխաներին, նրանք իմ ֆիլմերում իրենց տանը չեն զգում» հարցին, Քիառոստամին պատասխանել է. «Երևի դա այն պատճառով է, որ դուք Կուրասավան եք: Նկարահանման պահին երեխաները դժվարությամբ են ճանաչում ինձ. Ես փորձում եմ ձևացնել, որ ես չեմ կառավարիչը»¹⁸⁶:

¹⁸⁴ Փարաջանով Ս., Պատմվածքներ և սցենարներ, թարգմ.՝ Ֆերեշեթյան Վ., Երևան, «Ակտուալ արվեստ», 2023, էջ 64:

¹⁸⁵ The Emperor & I: Abbas Kiarostami Meets Akira Kurosawa, Film International, Vol. 1, No. 4, Autumn, 1993,

<https://cinephiliabeyond.org/abbas-kiarostami-meets-akira-kurosawa/>:

¹⁸⁶ The Emperor & I: Abbas Kiarostami Meets Akira Kurosawa, Film International, Vol. 1, No. 4, Autumn, 1993,

<https://cinephiliabeyond.org/abbas-kiarostami-meets-akira-kurosawa/>:

Երեխաները մեծ դեր են խաղացել Ա. Քիառոստամիի կինո-կենսագրության մեջ: Երեխաների ու պատանիների մասնակցությամբ ֆիլմերը իրանական կինոարտադրության դասականների շարքում են: 1970 թ. Քիառոստամին միացավ Երեխաների ու դեռահասների ինտելեկտուալ զարգացման ինստիտուտին՝ Իրանում առավել հայտնի Քանունին: Քանունը հիմնականում ուղղորդված էր շահական Իրանում մանկագրության զարգացմանը: Քանունի շնորհիվ մանկագրության մշակույթը շատ արագ մեծ հաջողության հասավ: Քիառոստամին Քանունում իր ստեղծագործական գործունեությունը սկսեց որպես մանկական գրքերի նկարազարդող: Քանունի կողմից հրատարակված «Ման հարֆի դարամ քե ֆաղաթ շոմա բաչեհա բավար միքոնիդ» մանկական գիրքը պատկանում է գրող Ահմադ Ռեզա Ահմադիին, որի նկարազարդումների հեղինակն է Ա. Քիառոստամին:

Այս էսսեների ու պատմվածքների փոքրիկ գրքի խոր ու բազմաշերտ պատկերազարդումը վկայում է գրող-նկարիչ, բառի ու տեսողական պատկերի հոգևոր համադրման մասին: Ահմադ Ռեզա Ահմադիի առաջին սրտաշարժ պատմվածքները պատերազմի երեխաներին էին հասցեագրված: Պատումներից մեկում կրտսեր եղբոր նամակն է ավագին, որը մեկնել էր պատերազմ, ով, որը սիրում էր մարդկանց, ընկերներին ու այգիները: Եվ քանզի եղբայրը սիրում էր այգիները, կրտսեր եղբայրը նամակի տակ սեփական անվան փոխարեն ստորագրում է «Այգի»¹⁸⁷:

Քանունում գրականության ու կերպարվեստին զուգահեռ զարգանում էր կինոարվեստը: Մեծ ուշադրություն էր հատկացվում մանկական ֆիլմերի ստեղծմանն ու տարածմանը: Տարիներ շարունակ հենց Քանունում ստեղծագործող արվեստի ու մշակույթի գործիչներին էր վերապահված ստանձնել իրանական կինոարտադրության բարեփոխիչների դերը:

¹⁸⁷ St'u Ahmadi Ahmad Reza, Man Harfi Daram Ke Faghat Shoma Bacheha Bavar Miquonid, Tehran, 1348, pp. 2-3:

«Ես իմ ֆիլմերի լավ քննադատն եմ: Կարող եմ ասել, որ բոլոր իմ նախորդ ֆիլմերը ավելի շատ երեխաների մասին են, քան երեխաների համար: Երեխաները ամենուր սիրում են կատակերգություններ, մուլտֆիլմեր, ֆանտաստիկա: Իմ ֆիլմերը սկզբում դուրս էին այն ամենից, ինչ սիրում էին երեխաները: Ես համոզվել եմ, որ առավել իրական է նկարահանել ֆիլմեր երեխաների մասին, քան երեխաների համար, քանզի այն տալիս է յուրատիպ գիտակցություն, սթափեցնում է մեծահասակներին՝ ավելի մեծ ուշադրություն դարձնելու երեխաների աշխարհին»¹⁸⁸, – խորհում էր Քիառոստամին:

«Իմ ֆիլմերը բացարձակ իրանական են, նրանք խոսում են իրանցիների մասին, իրանցիներն են իմ տեսախցիկի առջևում, լեզուն պարսկերեն է, աշխարհագրությունը իրանական է, սոցիալական ու ամենօրյա խնդիրները նույնպես իրանական են»¹⁸⁹:

«Իմ ֆիլմերի կառուցվածքը նման է պոեզիայի կառուցվածքին: Դասագրքերում պոեմները չունեն բաց ավարտ: Իմ կարծիքով այն պոեմներն են մնայուն, որոնք ունեն բաց ավարտ, այն ավարտում է ընթերցողը իր ներքին բովանդակությամբ: Իմ՝ որպես կինոռեժիսորի գեղարվեստական սկզբունքն այն է, որ ֆիլմի կառուցվածքը պետք է բաց մնա, քանի որ այն հրավիրում է անընդհատ նորացվող երկխոսության «ստեղծագործության» ու անորոշ քվով «ստեղծողների» միջև:

Իմ ֆիլմերում պոեզիայի առկայությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ մեծացել եմ Իրանում, որտեղ ոչ միայն մտավորականները, բանաստեղծության սիրահարները, այլև պարզ, անուս մարդիկ իրենց առօրյա երկխոսությունների ընթացքում մեջբերում են պոեզիայից մի պատառիկ: Պոեզիան մեզ վրա

¹⁸⁸ My Brother the Taste of My Cinema: a Conversation with Abbas Kiarostami, L. A. Zanganeh, My Sister Guard Your veil, My Brother Guard Your Eyes, Uncensored Iranian Voices, Boston: Beacon Press, 2006, pp. 82-84.

¹⁸⁹ Տես՝ նույն տեղում, էջ 82-84:

է թափվում, ինչպես անձրև: Պոեզիան Իրանի մշակութային լեզուն է»¹⁹⁰:

Քիառոստամին իր կինոյով Սեփեհրի է, եթե ռեժիսորի կինոկադրերը վերածենք բառատեքստի, կստանանք պոեմ: Պոեզիան արվեստագետի գեղարվեստական աշխարհայացքի մեջ է: Սեփեհրին է թելադրում Քիառոստամինի ֆիլմի կինեմատոգրաֆիական լեզուն, և պարսից նոր պոեզիան ֆիլմում ապրում է որպես գեղարվեստական հյուսաշարք, որպես պատկեր: Ահա այսպիսի խորը հոգեգագողության ու կենսամտածողության մակարդակում ստեղծված փոխընկալումներն են բնորոշիչ դառնում իրանական կինոարվեստի համար:

Շուրջ քսան տարի՝ 1970-1991 թթ., Քիառոստամին աշխատեց ու ստեղծագործեց Քանունում՝ նկարահանելով կարճամետրաժ ու լիամետրաժ ֆիլմեր երեխաների մասին ու երեխաների համար: Վարպետի կինոկենսագրությունը սկսվում է կրտսեր եղբոր՝ Թ. Քիառոստամինի սցենարով գրված «Հաց ու նեղ նրբանցք» (1970 թ.) ու «Դասամիջոց» (1972 թ.) ֆիլմերով: Քիառոստամինի ֆիլմերում մեծ դեր էր խաղում երաժշտությունը, սակայն հետագայում նա հրաժարվում է կինոերաժշտությունից՝ կենդանի հնչյունները լցնելով երկխոսությունների, քաղաքի գյուղերի, փողոցների ու բնության կենդանի ձայներով:

Քանունի կինոկենսագրության մեջ առանձնակի տեղ ունեն Քիառոստամինի «Ճամփորդը» (1974 թ.), «Կյանքը շարունակվում է», «Գույներ» (1976 թ.), «Մեկ խնդրի երկու լուծում» (1975 թ.), «Ինչպես օգտագործել ազատ ժամանակը», «Ատամնացավ», «Ճշմարիտը և ոչ ճշմարիտը», «Երգչախումբ», «Կյանքի փորձ» (1973 թ.), «Ճամփորդը» (1974 թ.), «Հարսանյաց զգեստ» (1976 թ.), «Դասամիջոց», «Առաջին դիպված, երկրորդ դիպված» (1979 թ.) ֆիլմերը:

¹⁹⁰ My Brother the Taste of My Cinema: a Conversation with Abbas Kiarostami, L. A. Zanganeh, My Sister Guard Your veil, My Brother Guard Your Eyes, Uncensored Iranian Voices, Boston: Beacon Press, 2006, pp. 86-88.

«Դասամիջոց» ֆիլմը երեխայի ճամփորդությունն է դեպի երազանք: Կինոկադրում դասերից հետո երեխաների հետ ֆուտբոլ խաղացող, այնուհետև նեղ նրբանցքներով ու փողոցներով թափառող, հետո միայնության ու լռության մեջ հայտնված երեխան է: Սա ֆիլմ-ճամփորդություն է օրվա փոքրիկ կանգառի մեջ: Այն աղմուկից հեռու ծխի մեջ փայլատակող լույսի, ճշմարիտի փնտրտուքն է: Կանոններին անհնազանդ Թեհրանի ճանապարհային երթևեկությունը վառ կերպով է միախառնվում զգացմունքայնությանը, որտեղ մեխանիկական ու երկրաչափական կերպարները կարծես ստեղծում են «մեխանիկական սյուիտ»: «Երեխաները լռության փոքրիկ բլուրներ են՝ սփռված ամենուր բառերի աշխարհում, որոնք հուշում են մարդկային խոսքի ծագման մասին»¹⁹¹:

«Դասամիջոց» ֆիլմը Բիառոստամին բազմիցս համարել է իր լավագույն ֆիլմը, որը այդպես էլ մնում է չգնահատված: Կինովարպետն իր անձնական կյանքի դրամատիկ շրջանում նկարահանել է «Առաջին դասարանցիներ» (1984 թ.), «Տնային առաջադրանք» (1989 թ.) ֆիլմերը: Հարցազրույցներից մեկում վարպետը նշել է. «Ներքին հեղափոխությունը տեղի էր ունենում իմ տանը կնոջիցս բաժանվելուց հետո. հարկադրված էի միայնակ հոգ տանել երկու զավակներիս մասին»¹⁹²:

«Տնային առաջադրանք» ֆիլմի տեքստը շարադրված է ինքնակենսագրական փաստանյութի վրա: Ֆիլմը նկարահանվել է 1988 թ. Թեհրանի Շահիդ Մասումի դպրոցում: Բիառոստամին հարցազրույց է վերցրել ընտրված 30 աշակերտներից, որոնց հուզում էին տնային առաջադրանքին առնչվող բազմաթիվ խնդիրներ:

¹⁹¹ Picard M., *The World of Silence*, Southlake, TX: Gateway Books, 1972, pp. 109-114.

¹⁹² *My Brother the Taste of My Cinema: a Conversation with Abbas Kiarostami*, L. A. Zanganeh, *My Sister Guard Your veil, My Brother Guard Your Eyes, Uncensored Iranian Voices*, Boston: Beacon Press, 2006, p. 83.

«Իմ դպրոցական հուշերը տրավմատիկ են» զգացողությանը մենք հանդիպում ենք «Տնային առաջադրանք» ֆիլմում: Այս ֆիլմը արտացոլումն է երեխաների խոսքի ու լռության, նրանց ստերի ու նրանց անմեղ, հաճախ մատնող դիմախսողի մասին, որով նրանք կկարողանան պատմել տնային առաջադրանքներ կատարելու սեփական փորձառության պատմությունը: Հարցազրույց տված երեխաների մեծ մասը սուտը օգտագործում էր որպես ինքնապաշտպանական մեխանիզմ: Բայց այդ սուտը իրականում նրանց ճշմարտությունն էր¹⁹³: «Տնային առաջադրանք» ֆիլմում աշխատել են պատկերել դեռահասների աշխարհը: Դա երեխաների անկախ աշխարհն էր, որը ընդդիմանում էր մեծահասակների աշխարհին: Նրանք երկուսն էլ մեղավոր չէին, քանզի ապրում էին պատերազմից հետո սարսափելի պայմաններում՝ և՛ տնտեսապես և՛ սոցիալապես¹⁹⁴:

«Տնային առաջադրանքը» ֆիլմում աշակերտ-հերոսը մեծահասակների աշխարհի անհասկանալի բարքերի գոհն էր և չէր ընկալում դպրոցն առանց իր դասընկերոջ: Քիառոստամիի այն հարցին, թե ինչ բանաստեղծություն կարտասանի, երեխան ընտրում է Ալի Գարմարուդիի 1981 թ. գրված այն պոեմը, որն ընդգրկված էր դպրոցական դասագրքում¹⁹⁵:

Օ՛, հրաշագեղ աստղերի Արարիչ,
 Օ՛, գունեղ աշխարհի Արարիչ,
 Ով նվիրեց Վեներան
 Եվ լուսինն ու արևը...
 Լեռները, բլուրներն ու ծովերը,
 Այս գեղեցիկ պտղատու ծառերը,

¹⁹³ St'u Elena A., *The Cinema of Abbas Kiarostami*, London: Saqi Books, 2005, p. 64:

¹⁹⁴ St'u My Brother *The Taste of My Cinema: a Conversation with Abbas Kiarostami*, L. A Zanganeh, *My Sister Guard Your veil, My Brother Guard Your Eyes, Uncensored Iranian Voices*, Boston: Beacon Press, 2006, p. 83:

¹⁹⁵ St'u Elena A., *The Cinema of Abbas Kiarostami*, London: Saqi Books, 2005, pp. 210-211:

Թիթեռների չքնաղ թևերը,
Եվ թռչունների բույները,
Եվ ուրախություն, և՛ խաղ, և՛ ուժ,
Եվ աչքեր տեսնելու համար,
Եվ անձրև, և՛ ձյուն՝ տաք ու սառը,
Օ՛, Արարի՛չ, դու բերեցիր այս ամենը,
Դու պարզեցիր այն, ինչ ցանկանում էի,
Լիացրիր մեր սրտերը երջանկությամբ և խիճողով:
(հեղինակային թարգմանություն)

Ուշագրավ է, որ Ռումին իր «Մասնավիտ» կերտել է 26 երեխայի կերպար, որոնցից 12-ը պատմում են երեխաների մասին: Երեխաների կերպարներից 4-ը հանդես են գալիս ոչ մարդկային կերպարներով: Ուշագրավ է «Որդեկորույս մոր պատմությունը», որում մայրը փառաբանում է Տիրոջը, որը թույլ է տալիս նրան դրախտում հանդիպել իր վաղամեռիկ մանուկներին: Ռումիի եզակի պատմվածքներում է նշվում երեխայի սեռը: Երեխան հանդես է գալիս որպես խմբի մաս, որտեղ ի հայտ է գալիս նրա էթիկական ու մտավոր բնութագիրը¹⁹⁶:

Ռումիի պատմվածքներում երեխաները չեն հիշատակվում նաև անուններով, հետաքրքրական է պատմում ընտրված երեխայի միջավայրը: Անապատ, թռչնի բույն, արմավենու պուրակ, դպրոց, դաժան միջավայր, միայնություն, աշխարհ-դրախտ, վտանգավոր տեղանք տանիքին՝ ամուրու տանը: Ռումին, կերտելով երեխայի կերպար, չունի որևէ մղում կրթելու երեխաներին կամ բարձրացնելու մանկան կրթության խնդիրները, երեխաները միջոց են հաղորդակցվելու ընթերցողի հետ¹⁹⁷:

«Մենք մշտապես ներգրավված ենք մանկության մեջ. մանկությունը չընդհատվող երևույթ է, այն անընդմեջ շարունակվում է:

¹⁹⁶ St'u Jalali M., Children's Character in Rumi's "Masnavi", International Journal of Human Sciences, Vol. 6, Issue 2, 2009, p. 65:

¹⁹⁷ St'u նույն տեղում, էջ 71-73:

Կինոյում երեխայի մանկության կերպարը էկրանին որպես *Ուրիշ* պատկերելու ավանդույթը երկար պատմություն ունի, հաճախ երեխան ներկայացվում է անմեղության «tabula rasa»: Երեխայի դերը կինոյում պայմանավորված է նրանով, որ մեծահասակների աշխարհում երեխայի վրա ազդում է որոշակի շարժիչ անօգնականություն, բայց այնպիսին, որը նրան դարձնում է ավելի տեսանելի ու լսելի»¹⁹⁸:

1974 թ. էկրան բարձրացավ «Ճամփորդ» ֆիլմը: Ֆիլմը նման է ճամփորդական նոթատետրի: Ֆիլմում մասնավորապես ուշագրավ է 3-րդականոց այն կադրը, երբ Ղասեմը ավտոբուսով Մալայերից (Իրանի հարավում գտնվող փոքրիկ քաղաք) մեկնում է Թեհրան: Ավտոբուսի ապակիներից նշմարվում է ճանապարհը, որը սկսում է դեպի երեխայի երազանքը: Ճանապարհը կարևոր պատկեր-բովանդակություն է, որը նշմարվում է կինովարպետի «Կյանքը և ուրիշ ոչինչ», «Տասը», «Բալի համը» ֆիլմերում:

Ստադիոնի կադրում հնչում է Քամբիզ Ռոշանրավանի երաժշտությունը, որին Քիառոստամին անդրադարձել է նաև «Close-Up» ֆիլմում: Դեպքերը զարգանում են Ամջադիե մարգահաշտում: Երկար ու վտանգներով լի ճամփորդությունից հետո, երբ Ղասեմը մտնում է ստադիոն, այն դատարկ էր, չկար ոչ մի ֆուտբոլային խաղ: Մեծահասակների աշխարհում երեխայի վրա ազդում է որոշակի շարժում անօգնականություն, որը նրան դարձնում է ավելի տեսանելի ու լսելի: Օրինակ՝ այն կադրը, երբ տեսախցիկը սևեղծում է Ղասեմի վրա, որը Ամջադիե դատարկ մարգահաշտում սկսում է այլայլված վազել՝ ցուցադրելով իր անօգնականությունը¹⁹⁹:

Ֆուտբոլային դրաման բազմիցս ի հայտ է գալիս Քիառոստամիի ֆիլմերում: Օրինակ՝ «Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» ու Քիառոս-

¹⁹⁸ Javid S., Kiarostami's the Traveler: The Cinema of the Seer, The SOAS Journal of Postgraduate Research Vol. 10 (2016-17), p. 87.

¹⁹⁹ Տես Javid S., Kiarostami's the Traveler: The Cinema of the Seer, The SOAS Journal of Postgraduate Research Vol. 10, (2016-2017), p. 97:

տամիի սցենարով գրված և Մոհամադ Ալի Թալեբիի կողմից նկարահանված «Ուռենին և քամին» (1999 թ.) ֆիլմերում մանկության ու հասունության շրջանակը գծվում է ֆուտբոլային խաղի համատեքստում: Նշենք, որ Մ. Ալի Թալեբիի կինոկենսագրությունը նվիրված է մանուկների ու պատանիների սոցիալական, բարոյական ու հոգեբանական խնդիրների լուսաբանմանը: Ռեժիսորի ստեղծագործական վառ էջերից են «Սառը օր», «Քամին ու մառախուղը», «Պատը», «Դուք ազատ եք», «Մի պարկ բրինձ», «Երկարաճիտ կոշիկներ», «Սկների քաղաքը» ֆիլմերը:

Մանուկ հերոսների մերժման էթիկան ու ըմբոստացումը համուն ազատության Քիառոստամիի սցենարի առանցքային հատվածն է: Ընդդիմանալով ընտանիքի ու հասարակության մեջ կարծրացած նորմերին՝ մանուկ հերոսները սլանում են դեպի ազատություն: Ե՛վ «Ճամփորդը», և՛ «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» ֆիլմերի գլխավոր հերոսները՝ Ղասեմն ու Ահմադը, ստելով մայրերին, իրականացնում են իրենց երազանքը: Երեխաների խաղը ինքնին վտանգներով լի է, սակայն նպատակակետին հասնելու համար՝ մեծ մղում:

Աղքատ միջավայրում հասակ առնող երեխաների այս էպիկական ճամփորդությունը դեպի երազանք ինքնաճանաչման ու անհատականացման արարք է: «Երեխայի ստելը ինքնապաշտպանական մղում է բռնության դեմ»²⁰⁰: Քիառոստամին կոչ է անում սովորեցնել երեխային ազատ ճախրել, լսելի դարձնել նրա փափագը: Կինովարպետի ֆիլմերում բարձրաձայնվում են ազատության էթիկայի խնդիրները:

Ընդգծված պոետիկ հումանիզմի ու սուֆիական հոգևոր ուսմունքի ընթերցումները իրանական արդի կինոյում հաճախ հանդես են գալիս որպես բովանդակային քողարկված փոխաբերություններ: Ա. Ջահանգիրյանն ու Մ. Մեհրաբին իրենց մանկական ֆիլմերում առանձնացնում են չորս տարբերակ՝ երեխաների հա-

²⁰⁰ Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, p. 207.

մար ֆիլմեր, երեխաների մասին ֆիլմեր, ֆիլմեր, որտեղ երեխաները մեծահասակների փոխարինողներ են կամ մեծահասակների խնդիրների քննարկման առիթ են, ֆիլմեր, որտեղ երեխաները մասնակցում են որպես դերակատարներ²⁰¹:

Մարդաբան Էրիկա Ֆրիդելը, որը երկար տարիներ թե՛ շահական Իրանում, թե՛ իսլամական հեղափոխությունից հետո աշխատում էր երեխաների հետ, իր մտահոգությունն է հայտնել այն մասին, որ հետագոտող ազգագրագետների համար երեխաները հանդես են գալիս որպես սուրյեկտներ, վերջիններս խորամուխ չեն լինում մանկության ազգագրությանն առնչվող շատ խնդիրներին: «Հագիվ թե ինչ-որ մեկը ուշադրության է արժանացնում երեխաներին՝ որպես մշակույթի ստեղծողների, որպես հավատալիքներ ու փորձառություններ կիսողների, որպես իրենց միջավայրը գնահատողների: Միայն լավագույն ֆիլմերն են, որոնք պատկերում և անդրադառնում են երեխաներին՝ որպես մշակույթ ստեղծողների»²⁰²:

Ահա այն ֆիլմերը, որոնց շուրջ հյուսվում էր մանկության ազգագրությունը՝ Բահրամ Բեյգայիի «Բաշուն» փոքրիկ օտարականը», Ամիր Նադերիի «Վագորդն» ու «Ջուր, քամի, փոշի», Աբաս Քիարոստամիի «Որտե՞ղ է ընկերոջ տունը», Էբրահիմ Ֆորուգեշի «Բանալին» ու «Կուժը», Ջաֆար Փանահիի «Սպիտակ օդապարիկն» ու «Հայելի», Մոհամմադ Ալի Թալերիի «Կոշիկները», Փարսիզ Շահբազիի «Հարավից ժամանած ճանապարհորդը», Մաջիդ Մաջիդիի «Դրախտի երեխաներն» ու «Դրախտի գույնը», Բահման Դոբադիի «Հարբած ձիերի ժամանակը»: Երեխաները բժշկում են վերքերը, դասեր են տալիս մեծահասակներին կամ անվերջ առաջ են շարժվում դեպի փոքր, բայց բարոյապես կարևոր հաղթանակներ»²⁰³:

²⁰¹ Sté Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, p. 209:

²⁰² Տե՛ս նույն տեղում:

²⁰³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 213:

1992 թ. էկրան բարձրացավ «Ռքտե՞ղ է տունը ընկերոջ» Քիառոստամի-Սեփեհերի կինոպատումը: Ֆիլմը հեղինակային-բանաստեղծական կինո է՝ ընդգրկում բանաստեղծական քնարականությամբ, որին ոգեղենություն է հաղորդում պարսիկ մեծանուն բանաստեղծ Ս. Սեփեհերիի համանուն պոեմը: Կինոնկարը միահյուսված է պոեզիայով, այն կարծես կառուցված է բանաստեղծական կադրերից: Ըստ պոետ կինոռեժիսորի՝ «պոեզիան նման է հայելու, որի մեջ դու տեսնում ես ինքդ քեզ կյանքի տարբեր փուլերում»²⁰⁴:

Սեփեհերին հեղինակի արքետիպ հերոսն է, որի հետ նա քայլում է ողջ ֆիլմի ընթացքում: Քիառոստամիի կինոաշխարհում բնապատկերը ներկայանում է իբրև ինքնուրույն կերպար, և հեղինակը Սեփեհերիի ձայնով է գովերգում բնությունը՝ մեղմորեն սահմանելով վերջինիս հավերժության իմաստը.

Ես մուսուլման եմ,
Աղոթակոլմն՝ կարմիր վարդը,
Աղոթատեղս՝ աղբյուրը,
Աղոթակնիքս՝ լույսը...
Դաշտը՝ աղոթագորգս²⁰⁵:

Ֆիլմն ունի պարզ դիալաշար, գլխավոր դերակատարները Հյուսիսային Իրանի Քոքեր գյուղակի մանուկներն են, որոնք մեծերի բարդ, բիրտ ու անազնիվ աշխարհում ունեն իրականության իրենց պատկերացումը: Սա ֆիլմ է դեպի ընկերոջ տուն տանող հավերժական, հոգևոր ճանապարհի մասին, որով պետք է անցնեն փոքրիկ Ալին իր մոտ հայտնված դասընկերոջ դպրոցական տետրի հետ միասին: Ֆիլմը սկսվում է գյուղական անպաճույճ

²⁰⁴ Foundas S., Interview: Films without Borders. Abbas Kiarostami Talks About “ABC Africa” and Poetic Cinema, 7 May, 2002, <https://www.indiewire.com/features/general/interview-films-without-borders-abbas-kiarostami-talks-about-abc-africa-and-poetic-cinema-80407/>;

²⁰⁵ Սեփեհերի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ. Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 140:

դպրոցի մի դասաժամով ու ավարտվում մեկ օր անց նույն դասա-
ժամով:

Ուսուցիչը հանդիմանում է փոքրիկ Նեմաթգադեին՝ տնային
առաջադրանքը չկատարելու համար, տալիս է դասերից զրկելու
վերջին զգուշացումը: Ալին գտնում է իր պայուսակում պատահա-
բար հայտնված ընկերոջ տետրը ու սարսափահար հիշում է Նե-
մաթգադեի տխուր այլայլված աչքերը, ինչպես նաև ուսուցչի վեր-
ջին նախազգուշացումը: Այսպիսով՝ սկսվում է Ալիի ճամփորդու-
թյունը դեպի ընկերոջ տուն, հասցեն անհայտ է, այն կոչվում էր
ընկերոջ տուն:

Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ,
Ցայգալույսին հարցրեց հեծյալը,
Երկինքը հապաղեց....
Անցորդը շուրթերից վերցրեց ճյուղը լույսի,
Ավազների մթությանը նվիրեց
Ու ցույց տվեց բարդին արծաթափայլ:
Չհասած աստծո ծառին՝ այգին փողոց է՝
Աստծո բնից ավելի կանաչ,
Եվ այնտեղ ազնվության փետուրների չափ
Կապույտ է սերը:
Կզնաս մինչ խորքը փողոցի,
Որը հատվում է հասունության ետևում,
Հետո կքեքվես դեպի ծաղիկը մենության,
Երկու քայլ՝ մինչ ծաղկին հասնելը,
Կկանգնես հավերժական շատրվանի տակ՝
Հողի առասպելների,
Եվ քեզ կհամակի վախի պայծառ զգացում:
Կտեսնես մի մանկան.
Բարձր եղևնուց վեր է մազլցել,
Որ ճուտ վերցնի լույսի բնից:
Կհարցնես նրան.

Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ²⁰⁶:

Սեփեհրին է թելադրել այդ ֆիլմի կինեմատոգրաֆիական լեզուն: Սեփեհրիկանության ոգի կա կինոյում, երբ դիտում ես ֆիլմը, հասկանում ես, որ Քիառոստամին Սեփեհրիի հոգեզավակն է: Քիառոստամին մեծ վարպետությամբ է պատկերում իր մանուկ հերոսի՝ Ալիի անմիջական խաղը, Ռոստամաբադի միանվագ գյուղական կոլորիտն ու իրական բնակիչներին:

Մանչուկը հավերժի ճամփորդն է. անցնելով մի գյուղից մյուսը և անգամ չգիտակցելով, թե ինչպես է իջնում իրիկնամուտը՝ նա վազում էր՝ ցանկացած անցորդից հարցնելով իր ընկերոջ տան իրական ճանապարհը:

Պետք է ընթանալ

Եվ ուղեկիցը դառնալ հեռավոր հորիզոնների...

Ես ճամփորդ եմ, որը շարունակական քամիներ,

Ինձ տարե՛ք տերևների ձևավորման ընդարձակությանը,

Ինձ հասցրե՛ք աղի մանկությանը ջրերի,

Ինձ ցո՛լյց տվեք

ՈՉՆՉԻ մեղմ ներկայությունը²⁰⁷:

Կինոպոեմում վարպետությամբ են նշմարվում բանաստեղծական պատկերների ներքին թարգմանությունները, ակներև է դառնում այն փաստը, որ Սեփեհրիի համանուն պոեմը ոչ թե ֆիլմում օգտագործված պոեզիա է, այլ հենց ֆիլմի պոեզիան է:

Ֆիլմի ավարտը կինովարպետի գեղագիտական հայտնություններից է: Հաջորդ առավոտյան Նեմաթգադեն ստանում է իր տետրը՝ ավարտված տնային առաջադրանքով: Ֆիլմն ավարտվում է. տետրը բացված է, իսկ նրա էջին այն *ծաղիկը մեկնության*, այն պարզև ալեհեր ծերունուց, որը ընկերոջ տետրի էջին կմնար հավերժ որպես անցած երազից երկրային կյանքին մի հուշ.

²⁰⁶ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 13:

²⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 172:

«Քննեցինք: Ասում են՝ ինչ-որ ձեռք ծաղիկ էր քաղում երազում»²⁰⁸:

Ալիի ճանապարհը արարչաստեղծ, ազնիվ ոգու՝ ճշմարիտի փնտրտուքն է, և ալեհեր ծերունին, որը նրա ճանապարհի միակ ընկերը դարձավ, բազմախորհուրդ պատգամ էր հղում մանչուկին: Դա ճշմարտությունը փնտրելու սուֆիական ճանապարհն է²⁰⁹:

«Տունը, – ինչպես Ռ. Հարթն էր ասում, – երեխայի համար մտավոր աշխարհագրության սկզբնական կետն է»²¹⁰: Քոբերից մինչև Փոշթե մանուկի յուրաքանչյուր ճանապարհորդության աշխարհագրություն դառնում է արտասովոր: Մանկության տեղավորվածությունը հոգևոր ու ֆիզիկական տարածության մեջ ակնհայտորեն է ընդգծվում ֆիլմում: Ինչպես նշում է Ա. Էլենան, «Քիառոստամին շատ հնարքներ է կիրառում իր տարբեր ֆիլմերում, օրինակ՝ իր «Հաց և ծառուղի» ֆիլմում, նորից հանդիպում ենք երեխայի, ծառուղու, ծերունու ու շան կերպարների, ինչպես «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» ֆիլմում»²¹¹:

Ընկերոջ տուն. ահա այս բանաստեղծական տեղանքը, որտեղ ապրում է Ասոված, և հարկ չի փնտրել Արարչի տունը դրսում. այն մեր ներսում է: Ֆիլմի հիմնական գաղափարը աղերսներ ունի թոշունների՝ Աթթարի սիմորդին փնտրելու սուֆիական հոգեվարժանքի հետ: Քիառոստամին մանուկ հերոսների ըմբոստացումը հանուն ազատության. ահա կինովարպետի՝ երեխային պատկերելու փորձառության հոգեդինամիկան:

Ա. Կուրոսավայի այն հարցին՝ ո՞րն է ֆիլմերում երեխաներին նկարահանելու վարպետության գաղտնիքը, Քիառոստամին պատասխանել է. «Պատկերացնենք, թե մենք կայսր ենք և նստած

²⁰⁸ Սեփեհիի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 2000, էջ 117:

²⁰⁹ Sina Sheibani Kh., The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution, London, New York, 2011, p. 76:

²¹⁰ Khun AF., Cinematic Experience, Film Space and the Child's World, - Canadian Journal of Film Studies, Vol. 19, No.2, Fall, 2010, p. 87.

²¹¹ Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, p. 70.

ենք ձիու վրա, այդ պահին երեխան մեզ չի ընկալի: Երեխաների հետ համագործակցելու համար դուք պետք է իջնեք ձեր բարձունքից և հավասարվեք նրանց»²¹²:

Աղքատ միջավայրում հասակ առնող երեխաների այս էպիկական ճամփորդությունը ինքնաճանաչման ու անհատականացման արարք է դեպի երազանք: Երեխայի ստելը ինքնապաշտպանական արարք է բռնության դեմ: Քիառոստամին կոչ է անում սովորեցնել երեխային ազատ ճախրել, լսելի դարձնել նրա փափագը: Կինովարպետի ֆիլմերում բարձրաձայնվում են ազատության էթիկայի խնդիրները: Միմյանց սիրել ու օգնել ինքնագոհաբերման գնով, գնալ դեպի ազատությունը՝ մերժելով հասարակական ու ընտանեկան բոլոր բռնությունները, երազը փայփայել ու առաջ ընթանալ: Այսպիսի համամարդկային բարոյական արժեքների համայնապատկերն է Քիառոստամիի ֆիլմերում:

1999 թ. Ժան Լյուկ Նանսիին տված հարցազրույցում Քիռոստամին խոստովանել է, որ իր վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել Ղուրանի երկրաշարժի մասին սուրահն (99:1-8) իր խիստ պատկերավոր խորհրդով. «Եվ կյանքը շարունակվում է...: «Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» (1992 թ.) ֆիլմում վարպետը տալիս է փիլիսոփայական նույն հարցադրումները²¹³:

«Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» ֆիլմը քոքերյան եռապատման կարևոր առանցքն է: Ավերիչ աղետից հետո կինոռեժիսորը որդու հետ մեկնեց Քոքեր՝ փնտրելու իր մանուկ կինոհերոսներին: Մեքենան անձնական տարածք է Քիառոստամիի համար: Իր հարցազրույցներից մեկում նա ասում է. «Ես սիրում եմ վարել իմ մեքենան և սլանում եմ Թեհրանից դուրս՝ նայելով առջևի, հետևի ու կողքի

²¹² Andrew G., Abbas Kiarostami, The Guardian, 28 April, 2005.

<https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival>

²¹³ Stéu Nancy Jean-Luc, Conlay V. A., On Evidence «Life and Nothing More» by Abbas Kiarostami, - Middle Eastern Films Before Thy Gaze Returns to Thee, Vol. 21, No. 1 (Winter 1999), pp. 77-88.

պատուհաններից, որոնք դառնում են իմ շրջանակը»²¹⁴: Ռեժիսորի ու որդու ճամփորդությունը վերածվում է Բարձրյալի լույսը փնտրելու յուրատիպ հոգեվարժանքի: Այն փոքրիկ Փույայի յուրովի ճամփորդությունն էր դեպի «Բարդին հասունության, որ Աստծո բնից լույս քաղի...»: Կյանքը, վիշտը, քարակույտ գերեզմանափորներն ու տիեզերական անդորրի մեջ ծվարած բնությունը՝ լցված Աստծո լույսով, ավերակների փեշին արածող գառնուկները. ահա Քիառոստամի կյանքի ու մահվան երևակայական պատկերասրահը:

Առանցքային դրվագներից են փոքրիկ Փույայի երկխոսությունը վշտակեզ բնակիչների հետ ու ֆիլմում հնչող նրա կյանքի ավետման մանիֆեստը: Քիառոստամին առաջնային է դարձնում Փույայի կերպարը, որը Տիրոջ պատգամախոսն էր դարձել, մանչուկին հուզում էր կենդանի կյանքը, նա ավետում էր կյանքի շարունակության փիլիսոփայական ուղերձը՝ *լույս փնտրելու աղետի աչքերում*:

Քիառոստամին «Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» ֆիլմում պատկերում է բնաշխարհի փոքրի մի պատառիկ՝ պոկված աղետի սրտից, խաղաղ ու հավերժական՝ վերատեղծելով իրանական մանրանկարչության աշխարհայացքային ու պատկերային իմաստը: Իրանական մանրանկարչությունը չի կենտրոնանում անտրոպոմորֆիկ գեղագիտության վրա, այդ իսկ պատճառով պատկերված մարդիկ ավելի փոքր են, քան աշխարհը, որի մեջ նրանք կան:

Ֆիլմում բացակայում են երեխաների մահվան դրվագները: Աղետի հոգում ծվարած կանաչը վերաստեղծում է պարսկական դրախտային այգու ավանդական ընկալումը, այգի, որտեղ կյանքը հաղթելու է մահին, և աղետից գոյացած փոշու ավերիչ պատկերը անհետանում է՝ իր տեղը զիջելով կանաչ բնապատկերին:

²¹⁴ Saeed-Vafa M., Rosenbaum J., Abbas Kiarostami, Urban, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018, p. 110.

«Ես ինձ չեմ տեսնում որպես ռեժիսոր «Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» ֆիլմում. ես մարդկանց զննողն եմ, որոնք դատապարտված էին մահվան»²¹⁵,– մտորում է Քիառոստամին:

«Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» ֆիլմում ջուրն ունի այլաբանական նշանակություն. այն խորհրդանշում է կյանքը»,– նշում է ֆրանսիացի կինոգետ Ֆ. Ռագելը: Այն նշմարվում է Քոքերի ճանապարհին կինոռեժիսորի ու ջրի մոտ նստած փոքրիկ աղջնակների հանդիպումը: Կապույտ հոսող ջուրը կյանքի հարատևման խորհրդանշն է: Այն նշմարվում է նաև «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» ֆիլմի պոեզիայում²¹⁶:

Իր «Կինոյի դասեր» գրքում Քիառոստամին պատմում է «Եվ քամին մեզ իր հետ կտանի» ֆիլմում դաշտի մեջ գլորվող խնձորի գծած փոխաբերական զիգագների մասին. «Պարսկական պոեզիայի մեջ այս շարժումը համեմատվում է դաշտի մեջ հոսող առվի հետ: Ջուրը երբեք չի շարժվում ուղիղ գծով: Նրա առաջ մղող ուժը խոչընդոտներն են, որոնք ջրի հոսքի պտույտներին ու զիգագների պարզևում են այդքան հմայք: «Ջուրը նաև մայրության և մոր կյանքի խորհրդանշն է»²¹⁷,– գրել է Բաչելարն իր « Ջուրը և կյանքը» էսսեում:

«Կյանքը և ուրիշ ոչինչ» ֆիլմում նույնպես կա ֆուտբոլ: Աղետից փրկված երեխաները փորձում են ամեն կերպ դիտել ֆուտբոլի աշխարհի առաջնության Բրազիլիա-Արգենտինա խաղը, որը տեղի էր ունենում Իտալիայում: Դակատագրի հեգնանքով հենց աղետի պահին նրանք կրկին դիտում էին Բրազիլիա-Շոտլանդիա ֆուտբոլային խաղը:

²¹⁵ Andrew G. Abbas Kiarostami, The Guardian, 28 April, 2005,

<https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival>

²¹⁶ Stéu Ragel Ph., (dir.) Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel-côté cinéma, Université de Toulouse II Le Mirai [LARA], Publisher Yellow Now, 2008, p. 18:

²¹⁷ Stéu նույն տեղում, էջ 19-20:

Քիառոստամին իրանական կինո է նկարում: Քիառոստամին կինոն ինքնաբավ կինո է:

1994 թ. նկարահանված «Չիթենու ներքո» ֆիլմը փոխում է իրանական ամբողջ կինոարտադրության գեղագիտությունը: Իրականությունը վիզուալ կերպարանափոխության է ենթարկվում Քիառոստամինի կողմից: Դաբաշին, քննադատության ենթարկելով արևմտյան կինոգիտական միտքը, գրում է. «Ոչինչ Քիառոստամինի ֆիլմերում սիմվոլիկ չէ: Նա սովորեցնում է մեզ: Եվ ի՞նչ դաժան ուսուցիչ է նա, ավելի դաժան, քան այն անտանելի ուսուցիչը «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» ֆիլմից, Քիառոստամին սովորեցնում է այն ամենը, ինչը չենք բացահայտել մեր իրականության մեջ»²¹⁸:

«Չիթենու ներքո» ֆիլմի սկզբնական հատվածում երևում են տիկին Շեյվան իր աշակերտուհիների հետ միասին, այնուհետև կադրում հայտնվում են Ահմադ ու Բաբակ Ահմադփուր եղբայրները: Սարսափելի աղետից տասը տարի անց մեր էկրանին են հայտնվում «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» ֆիլմի հասակ առած, մեզ ծանոթ հերոսները:

«Չիթենու ներքո» ֆիլմի ստեղծման համար հիմք է հանդիսանում «Կանքը և այլևս ոչինչ» ֆիլմից մի դրվագ»²¹⁹, – ասում է Քիառոստամին: Մարդիկ կարծում են, որ սա սիրային պատմություն է, սակայն Հոսեյնը, գտնվելով փակուղու մեջ, իր խոհերը ուղղում է Արարիչին: Գյուղաբնակ վայրերում տիրող բարքերը Թահերեի վարքագծի անհասկանալի լեզուն էին դարձել: Տատիկին էր վերապահված խոսելու թոռնիկի փոխարեն: Հոսեյնի թախանձանքը՝ խոսել ու լսել Թահերեին, անպատասխան է մնում ողջ ֆիլմի ընթացքում: Թահերեն լուռ է. լռությունը պաշտպանիչ հանդերձանք է դարձել աղջնակի համար: Նրա լռությունը շղարշված ուղերձ ունի՝ անձայն շշուկի, սեղմված խոսքի տեսքով:

²¹⁸ Dabashi H., Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D.C., 2007, p. 284.

²¹⁹ Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, pp. 106-107.

– Արի՛ և բառի մման
Հալվիր՝ իմ լուսության տողում²²⁰:

Եվ ահա փշրվում է Թահերեի լուսությունը. անձայն խոսքը ներ-
քին բովանդակությունից սողում է դուրս. հաղթում է կյանքը: Կար
այդպիսի նախագիծ նկարահանելու «Չիթենու ներքո» ֆիլմի նոր
տարբերակ Թահերեի ու Հոսեյնի մասին՝ «Թահերեի երազանքը»
խորագրով: Հոսեյնի՝ Թահերեի ուշադրությանը արժանանալու
անթիվ ու ապարդյուն փորձերը, ինչպես նաև Թահերեի դրժման,
մերժումի լուռ ճիչը ֆիլմում հակազդումի ներքին երկխոսության
են վերածվում:

Ֆիլմի ավարտն ավելի խոր ու իմաստուն է, քան ողջ ֆիլմը.
այն նշմարվում է ձիթենիների եզրագծով, որտեղ ավարտվում է
Հոսեյնի անպատասխան ու կույր սերը Թահերեի հանդեպ:

Սովերը փռել եմ քո վրա, որ կուռքս դառնաս.....,

Դուռը բացվեց,

Եվ նա իր լապտերով ներս սահեց,

Գեղեցկություն էր լքված:

Գալիս եմ քեզ մոտ, զգում եմ բույրը դաշտի,

Հասնում եմ քեզ, դառնում միայնակ:

Ես քո կողքին միայնակ եմ ավելին,

Քեզանից մինչ բարձունքը քո

Իմ կյանքն է տարածված,

Ինձանից մինչև ես

Դու ես տարածված:

Քեզանից ճամփա ընկա, հասա շքեղությանը տանջանքի,

Եվ այս ամբողջ պայծառությանը

Ես չունեմ ոչ մի ուղի քեզանից դուրս²²¹:

²²⁰ Սեփեիրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար»
հրատ., 2000, էջ 10:

²²¹ Սեփեիրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար»
հրատ., 2000, էջ 129:

Վերջին դրվագում դաշտում հեռացող Թահերեի ու Հոսեյնի ստվերները նմանվում են երկու սպիտակ մարգագետնի ծաղիկներին: Քիառոստամին պատմել է. «Նկարահանման պահին մենք լույս էինք փնտրում: Քսան օր սպասելուց հետո լույսը երևաց, և թույլ տվեցին մեզ կերտել այն երազանքի արահետը, որը փախուստն էր իրականությունից»²²²:

«Չիթենու ներք» ֆիլմի ավարտին հնչում է Դ. Չիմարոզայի «*Concerto for Oboe and String*» մեղեդին, որը կանաչ տարածության մեջ ազդարարում է սիրո ներքին բովանդակությունը:

Չիթենին ունի հատուկ նշանակություն իսլամում: Ղուրանի Սուրահ 24-ի «Լույս» (XXIV:35) հատվածում ձիթենին «լույսի ծառ», «օրհնված ծառ» է խորհրդանշում: «Ալլահը լույսն է երկնքի և երկրի: Նրա լույսը նման է խորշի, որի մեջ լամպ կա: Լամպը բյուրեղի մեջ է, բյուրեղ, որը նման է առկայծող աստղի՝ վառված «օրհնյալ Չիթենու յուղով», որի յուղը միշտ առկայծում է՝ երբևիցե չղիպչելով կրակին»:

«Չիթենու ներք» ֆիլմում առանցքային է դռան, պատուհանի, շրջանակի այլաբանական ներկայությունը: Ավերակների մեջ բացվում է դռան մի շրջանակ, որը մուտք է դեպի հավերժություն, լույսի աշխարհ, բնության կանաչ զարթոնք: Ֆիլմում առանձնահատուկ է դռան, շենի այլաբանությունը. շենի վրա է բացահայտվում ողջ ճշմարիտը, որն ավելի է խորացնում տան շենի քրոնոտոպային խորհրդածությունները ֆիլմում: Ինչպես նշում է Ռազելը, «ուսանելով արվեստի պատմություն՝ Քիառոստամին քաջ գիտեր Վերածննդի կերպարվեստում առկա պատուհանի մասին, պատուհան, որից բացվում է ողջ բնաշխարհը: Ես տեսանելի կդարձնեմ այն, ինչը չեք ուզում տեսնել, և լսելի այն, ինչը չեք ուզում լսել»²²³: «Չիթենու ներք» ֆիլմը ավարտվում է ոչ թե սիրո, այլ հավատքի պահանջով:

²²² Ragel Ph. Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel-côté cinéma, Université de Toulouse II Le Mirai [LARA], Publisher Yellow Now, 2008, p. 44.

²²³ Ragel Ph. Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel-côté cinéma, Université de Toulouse II Le Mirai [LARA], Publisher Yellow Now, 2008, p. 24.

2001 թ. ՄԱԿ-ի UWESO (Uganda Women's Efforts to Save Orphans) հրավերով Ա. Զիառոստամին ու օպերատոր Ս. Սամա-դիանը մեկնեցին Ուգանդա՝ նկարահանելու ՄԻԱՎ-ի ճիրաններում ապրող կանանց ու երեխաների կյանքը: Ֆիլմը ստացավ «A B C Africa» անվանումը: Սա Իրանի սահմաններից դուրս Զիառոստամինի նկարահանված առաջին ֆիլմն էր: Ռեժիսորը գործի էր դնում երեխաների հետ աշխատելու տարիների իր ողջ փորձառությունը: Կինովարպետի տեսախցիկը որսում էր երեխայի ամենանվիրական ապրումները՝ ժպիտը, ցավը: Ֆիլմում հիվանդության ճիրաններում հասակ առնող երեխան է՝ իր անմիջական մանկական խաղով ու առօրյա խնդիրներով:

Ինչպես «Բալի համը», այնպես նաև «ABC Africa» ֆիլմերի վերջին կադրը, մթությունն է, այն խավար ու խոսուն տարածությունը, որտեղ հանդիսատեսը կիսում է իր զգացողությունները: Մթության մեջ նշմարվում է Զիառոստամին ստեղծագործողը իր ավարտական մթության ճառով. «Ինձ համար լույսն ու կերպարը կարող են իմաստալից լինել միայն մթության հետ հարաբերակցության մեջ: Ինձ թվում է՝ կերպարը, ինչպես և լույսը, վերագտնում է իր իմաստը, երբ առերեսվում է մթության հետ: Մթության մեջ մենք տեսանելի ենք դարձնում կերպարը ձայնի միջոցով: Յուրաքանչյուր հանդիսատես կերտում է իր սեփական կերպարը, ստեղծված սեփական երևակայության տիրույթում: Իմ ցանկությունն է, որ հանդիսատեսը մասնակից դառնա ֆիլմի ստեղծագործական միզանցեցներին: Մթության մտահղացումը իր ձևն է ստանում այն իրական կյանքից, որն ապրում են Աֆրիկայում»²²⁴:

Հայդին՝ ֆիլմում հնչող «Կապույտ Դանուբն» ու Ժ. Կոսմայի «Մեռած տերևներ» մեղեդիներն առավել զգացմունքային են դարձնում ֆիլմի դրամատուրգիան:

²²⁴ Saeed-Vafa M., Rosenbaum J., Abbas Kiarostami, Urban, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018, p. 119.

3.2. Ամիր Նադերիի «Վազորդը»

«Ես կմիացնեմ երազը մանկան մրմունջի հետ ծղրիդի»²²⁵

«Դուք տեսել եք այն փոքր տղային «Վազորդում»՝ հայացքը հառած ծովին ու չմերուկ ուրելով թեքված դեպի աշխարհը: Բարի, դա հենց Նադերին է, որը կինո է դիտում»²²⁶:

Իրանական «Նոր ալիքի» ճանաչված կինովարպետներից մեկի՝ Ամիր Նադերիի «Հարմոնիկան» (1974 թ.) ու «Վազորդը» (1985 թ.) իրանական ֆիլմարտադրության շրջադարձային ու առաջնային կինոստեղծագործություններն են²²⁷:

Նադերիի կինոն ինքնակենսագրական է, և հեղինակի խոստովանության նման այն ինքնաբավ կինո է: Ռեժիսորը կինոլեզվով է թարգմանում սեփական մանկության, մասնավորապես պատանեկության գոյաբանական զգացմունքայնությունը: Գրեթե բոլոր ֆիլմերում նշմարվում է *նադերիական միայնությունը*, որի խորը արմատները հարկ է փնտրել ռեժիսորի մանկության ակունքներում: Նադերիի ֆիլմերում ուրվագծվում է մի ոգու տարբեր կերպարների միահյուսումը. պատանին՝ «Հարմոնիկա», «Սպասելով», «Ջուր, քամի փոշի», «Չայնային սահման» ֆիլմերում, միայնակ մարդը՝ «Թանգսիր», «Փակուղի», «Ռեքվիեմ» ու «Մանհեթենը թվերով», «Մոնթե» ֆիլմերով: «Քաթ» ու «Միայնության 60 վայրկյանը գրոյական տարում» ֆիլմերում Նադերին բարձրաձայնում է «Մեծ կինոյի» վախճանը:

Նադերին ավելի քան երեք տասնամյակ ապրել և ստեղծագործել է Իրանից դուրս, և յուրաքանչյուր պարսիկ կինոգործիչ, որը ժամանում էր Նյու Յորք, այցելում էր Նադերիին որպես *կինոյի կնքահոր*՝ իր հարգանքի տուրքը մատուցելու մեծ արվեստա-

²²⁵ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ. Է. Հախվերդյանի, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 29:

²²⁶ Dabashi H, Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D.C., 2007, p. 250.

²²⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 18:

գետին: Կինոռեժիսոր Մանիգեհ Հեքմաթը, որը 2002 թ. Թրիբեկայի կինոփառատոնում ներկայացնում էր իր «Կանանց բանտը» ֆիլմը, նվիրեց Ա. Նադերին որպես հարգանքի տուրք: Նաև նշեմք, որ իրանական «Նոր ալիքի» շատ մեծեր, ինչպիսիք են՝ Մախմադաֆը, Քիառոստամին, Բեյգային, Փանհային, Մեհրջուն իրենց ֆիլմերով հարգանքի տուրք են մատուցել վարպետին²²⁸:

«Որտեղ էլ տեղադրեք ձեր տեսախցիկը՝ մի կադր նկարելու համար,– դիմում է Նադերին Նյու Յորք ժամանած իր երկրպագուների խմբին,– նայե՛ք ձեր շուրջը. իմ տեսախցիկը մինչ այդ եղել է այնտեղ»: Նադերին մեծ սեր ունի իր բույսերի հանդեպ. նա իր նեղիկ սենյակում ծխական կարգով է տեղավորում բույսերը, որոնց այնպես է փայփայում, կարծես իր սեփական երեխաներին, թռնիկներին, ընկերներին: Նադերին սակավ է ճանապարհորդում, օրինակ, երբ մեկնում էր Շապուրիա՝ մասնակցելու Յամագաթայի միջազգային կինոփառատոնին որպես ժյուրիի անդամ, վերատնկում է իր բույսերը մոտակա այգում՝ պնդելով, որ իր բացակայության ժամանակ բույսերը ընտանիքի կարիք ունեն»²²⁹:

Բազմաթիվ իրանագետների կարծիքով Ա. Նադերիի կինոկենսագրության մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի «Վազորդը» (1974 թ.) կինոպոեմը, որն իրանական կինոարտադրության գլուխգործոցներից մեկն է: Նա առաջին կինովարպետներից է, որն իր «Վազորդը» ֆիլմով աշխարհի ուշադրությունն ուղղեց դեպի Իրան: Ֆիլմը 1985 թ. ներկայացվել է Նանտի միջազգային կինոփառատոնում՝ արժանանալով գլխավոր մրցանակի: «Վազորդը» իրանական կինոյի առաջին մեծ հաղթանակն է միջազգային կինոհարթակում²³⁰:

²²⁸ Stéu Dabashi H, Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D.C., 2007, p. 23:

²²⁹ Նույն տեղում, էջ 223-225:

²³⁰ Stéu Elena A., The Cinema of Abbas Kiarostami, London: Saqi Books, 2005, pp. 55-56:

Այն շեղ մանկությունների ոլորանում,
Ամանորի գառիվայրում հանգստի
Բղավեցի.
«Օ՛հ, ի՛նչ օղ է հրաշալի»²³¹:

Ֆիլմը Նադերիի ինքնակենսագրությունն է, մանկության տարիներին Աբադանի ծովափնյա հատվածում նավերի ու անհայտ հեռուներ նավարկելու մեծ երազանքի մասին: «Ես միշտ երազել եմ նավարկել հեռու. որպես լուսանկարիչ սկզբում՝ Թեհրան, հետո՝ մեծ կինո»²³², – խոստովանել է ռեժիսորը:

Պատանի հասակում Նադերին այցելեց «Գոլեստան» կինոընկերություն՝ հանդիպելու Է. Գոլեստանի հետ: Այս հանդիպման ընթացքում ռեժիսորը ծանոթացավ երիտասարդ մի տիկնոջ՝ Ֆ. Ֆարրոխզադի: Իր «Վազորդում» կայացավ Նադերի-Գոլեստան-Ֆարրոխզադ եռյակի հանդիպումը:

Մանուկը եկավ՝
Գրպանները անհագ ցանկությամբ բղավելու:
Ով համարձակությունների գարուն,
Քո շարունակությունը մաքրվեց
Համբերանքի եղևնիների ստվերում²³³:

«Վազորդը» ֆիլմի գլխավոր հերոսը մի պատանի է՝ Ամիրու անունով, որին փայլուն կերպով մարմնավորում է Մաջիդ Նիրումանդը: Ամիրույի համար այդ դաժան աշխարհը լի է հրաշապատումներով: Ամիրուի կացարանը լքված նավն է: Ամիրուն տիրակալն էր ծովի մեջ մխրճված անուղևոր նավերի, ծովի ու ցամաքի:

Քարավան է եկել՝ ժպիտով բռնված:

²³¹ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 71:

²³² Dabashi H, Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D.C., 2007, p. 225.

²³³ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 71:

Ամպը կպատռեմ,

Ես կքարկապեմ աչքերը արևի հետ, սիրտը՝ սիրո հետ:

Եվ կմիացնեմ երազը մանկան մրմունջի հետ ծղրիդի²³⁴:

Իտալացի, մեծ կինովարպետ Ֆ. Ֆելլինին գրել է. «Խոսելով երազանքների մասին՝ նշանակում է խոսել ֆիլմերի մասին: Քանի դեռ կինոն օգտագործում է երազանքների լեզուն, տարիները անցնում են վայրկյանի պես, և դուք ճախրում եք մի վայրից մեկ այլ վայր: Դա կերպարի լեզուն է: Եվ իրական կինոյում յուրաքանչյուր օբյեկտ, յուրաքանչյուր լույս նշանակում են ինչ-որ բան, ինչ-պես երազում»²³⁵:

Ամիրուն սիրում էր երազել և աշխարհը ճանաչել իր նավասենյակի պատերին փակցված հին ու նոր ամսագրերի պատկերներով, հետո պատանու համար բացվում է տառերը, ճանաչելու մեկ այլ աշխարհ: Պատանին սովորում է այբուբենը բնության ծովի, քամու, ջրի ճայերի ձայներով: Պարսկերեն այբուբենի տառերը միահյուսվելով բնության ձայներին, ստեղծում են բանաստեղծական տոնայնություն, սիմֆոնիա: Ֆիլմում պատկերները, գործողությունները, ձայները, հնչյունները, աղմուկը, երաժշտությունը միասին խոսում են ավելի շատ, քան բառերը:

Նավում Ամիրուի սեխ ուտելու պահը ֆիլմի դրամատիկ դրվագներից է, որտեղ Նադերիի տեսախցիկը խոշոր պլանով պատկերում է ողջ պատկերի զգացմունքայնությունը: Կադրը հյուսում է ֆիլմի ներքին պոեզիան: «Լքված նավի մեջ սեխ ճաշակելու պահին ոչ մի արքա չունի այդքան գոհունակ հայացք, ինչպիսին ունի Ամիրուն»²³⁶, – նշում է Հ. Դաբաշին:

²³⁴ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 28:

²³⁵ Cot J., Fellini's Language of Dreams: Rolling Stown's Interview, Rolling Stown, No. 421, 1984.

²³⁶ Dabashi H, Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D.C., 2007, p. 222.

Վազքը Ամիրուի ու Նադերիի գրեթե բոլոր կինոհերոս պատանիների ապրելու ու զգալու իր կերպն է: Մենք Վազորդին հանդիպում ենք 1974 թ. էկրանավորված «Սպասում» կարճամետրաժ պոետիկ ֆիլմում, պատանին վազում է հայտնի ու անհայտ սպասումի ճամփաներով՝ տենչալով տեսնել գեղեցիկը՝ այդքան մոտ ու այդքան հեռու:

Ամիրուն վազում է անդադար՝ մեզ համար գծելով աշխարհի ճամփաների հոգևոր աշխարհագրությունը: «Վազորդը» ֆիլմում Նադերին պատկերում է սեփական կյանքի ճանապարհների ռիթմը: «Յուրաքանչյուրս պետք է թողնենք մեր կորած լանդշաֆտների վկայությունը: Ինչ կա ավելի չքնաղ, քան ճանապարհը, – մտորում է Ժ. Սանդը, – դա կերպ է և մեր բազմիմաստ ու ձգվող կյանքի խորհրդանիշ: Մենք պահում ենք մեր մեջ մեր գոյության գծագրությունների աշխարհը: Նրանցից հարկավոր չէ հստակություն. միայն այդ գծագրերը իրենց բնավորության տոնայնությամբ պետք է համընկնեն մեր ներքին տարածությանը»²³⁷:

1989 թ. Նադերին նկարահանեց «Ջուր, քամի, փոշի» ֆիլմը, որտեղ նորից տեսնում ենք Մաջիդ Նորումանդին: Պատանին անապատի անմարդաբնակ գյուղում էր, որի բնակիչները անհետացել են ջուր որոնելու ժամանակ: Պատանին վերադարձել է հայրական դատարկ տուն և մխրճվել անապատի անծայր լռության ու միայնության մեջ: Դա կինոռեժիսորի հայրենիքն է, որն իր ալտեր էգոյի հետ միասին այլաբանորեն ի հայտ է գալիս ֆիլմում: Սա մի ամբողջ սերնդի տեսլականն է, որոնք թողել էին հայրենիքը հեռվում:

Նադերին իրանական կինոյի վիզուալ իրապաշտության հիմնադիրն է: «Ջուր, քամի, փոշի» ֆիլմում բնության տարրերային ձայները նոտայագրված են Վազների երաժշտությամբ: Ֆիլմում անապատի ոռնացող քամին ու փոշին քառսի ստեղծարարներն

²³⁷ Башляяр Г., Избранное: Поэтика пространства, М: РОССПЕН, 2004, с. 21.

են: Քառս է անապատում, և հետո հոսում է ջուրը, այն անապատ-
կան մաքրությունը, որ պետք է գար ու լվանար մեր հոգու քառսը.

Ջրի պայծառ տղան նստեց լվացման տեղում ավազանի,
Իսկ արծիվը արևի նրան վերցրեց ու տարավ:
...Դու, եթե տրոփյունի մեջ այգու տեսնես Աստծուն,
Մեծահոգի եղիր, ասա՝ անջուր է ավազանը ձկների»²³⁸:

Ֆիլմում ջուր բերողը ինքնին Փրկիչն է, որին մարմնավորում է
մեզ ծանոթ Մաջիդ Նորումանդին «Վագորդը» ֆիլմից: Կրկին պա-
տանին է էկրանից, քաղցրահամ ձմերուկ ուտող հարազատ այն
պատանին, որի ձեռքերում ծխականացվում է ձմերուկը որպես
կյանքի կենսահյութ: Պատանին ուսուցիչն է: Նա գալիս է՝ մեզ
կյանքի դասեր տալու: Հայտնվում է պատանին ու փրկագործվում
է անապատը, ամայացած ու կործանված բնությունը, փոքրիկ
միայնակ աղջնակը, կենդանական աշխարհը: Նա աղբյուր է հայ-
թայթում ու լվանում է քառսը: Իր պատանեկական մաքուր բնագ-
րով նա պահպանում է լքված, մանկահասակ մանչուկի կյանքը:
Հայտնվում է փրկիչը ու մեզ փրկում է ծարավից, ոգու անտանելի
ծարավից: Ֆիլմի ավարտին երեխայի հուժկու ասիերով ճաքած,
մայր հողից հորդացող ջրի շիթերին է միահյուսվում ֆիլմի դրամա-
տուրգիական մեկ այլ լեզու՝ կինոերաժշտությունը:

Նադերիի կյանքը կինոն է, նրա տեսախցիկը որսում է միան-
գամից երկու իրականություն՝ դրսի ու ներսի. դրսի աշխարհ, որն
անհանդուրժելի ու սարսափելի է, և հետո՝ աշխարհն իր ներսում՝
արդեն ծնված ու դեռ ստեղծվելիք ֆիլմերով:

«Նամակ Ամիր Նադերիից՝ կինո նկարելու իր սիրո մասին»
հարցազրույցում Նադերին գրում է. «Հորս չեմ հիշում, մորս
կորցրի հինգ տարեկանում, այնպես, որ մեծացել եմ կինոյի շնոր-
հիվ: Մեծացել եմ փողոցում, և կինոդահլիճն է եղել իմ միակ տու-

²³⁸ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյանի, Երևան, «Նոր դար»
հրատ., 2000, էջ 37:

նը: Ես երբեք դպրոց չեմ հաճախել, և կինոթատրոնն է եղել իմ հիմնական դպրոցը, այնպես, ինչպես «Վագորդը» ֆիլմում: Հասակ առնելով Աբադան քաղաքում, որն ամենաշոգ վայրերից մեկն է աշխարհում՝ մոտ եմ եղել ջրին, և իմ առաջին գեղագիտական ըմբռնումները կապված են նավերի ու նրանց ուրվագծերի հետ:

Աբադան քաղաքը ամենաարևմտյանն է իմ երկրում: Նավեր, ինքնաթիռներ, վաճառականներ, նավաստիներ. ես մաքրում էի նրանց կոշիկները և այդ գումարով գնում էի կինոյի տոմսեր ու արտասահմանյան ամսագրեր, որոնցում պատկերված էին նավեր ու ինքնաթիռներ: Ես մանուկ հասակում հայտնագործեցի արևմուտքի մեկ այլ հզոր ազդեցություն, երաժշտությունը՝ ջազ, եվրոպական դասական երաժշտություն: Նույնիսկ փորձում էի նմանվել դիրիժոր Ա. Տոսկանինիին: Իմ մանկության ավագ ընկերներից մեկի՝ քանդակագործ Բ. Փարթովիի շնորհիվ ես հայտնաբերեցի ռուս դասական գրականությունը: Այսպիսով՝ կինոթատրոնը դարձավ իմ համալսարանը, և ես դարձա իմ սեփական ուսուցիչը: Ես գրեցի իմ սեփական դասագիրքը:

Ես սովորել եմ լուսանկարչական հմտություններ՝ աշխատելով լուսանկարչական խանութներում, գնեցի մի փոքրիկ լուսանկարչական ապարատ ու բացահայտեցի կերպարի էությունը: Լուսանկարչությունը Հ. Բրեստնի շնորհիվ բացեց ինձ համար կինեմատոգրաֆի տեսլականը: Ավա՛ղ, իմ մանկության ու պատանեկության տարիներին Իրանում կինոն չուներ մեծ ձեռքբերումներ, կային մի քանի տաղանդավոր ռեժիսորներ՝ Է. Գոլեստանը, Ֆ. Ֆարրոխզադը, Ֆ. Ղաֆարին, Ջ Մոդադամը: Իմ ընկերոջ՝ տաղանդավոր կինոավերագիր Քամրան Շրիդելի շնորհիվ ես բացահայտեցի եվրոպական կինոն, իտալական նեոռեալիզմը՝ ի դեմս Ռ. Ռոսսելլինիի, որը մեծ ազդեցություն է գործել իմ կինոաշխարհի վրա. Պազոլինի, Ռենուար, Ֆելլինի, Կառնե, Անտոնիոնի, Մ. Օֆյուլս. ահա այն անունները, որոնք նոր ուղի բացեցին ինձ համար կինոյում:

Չգալով, ինչպես այն փոքրիկ տղան «Վագորդում», որը ցանկանում էր ճախրել, ես նույնպես ճախրեցի՝ լքելով իմ սիրելի երկիրը, դեպի նոր փորձառություններ, նոր երկրներ: Այժմ Լոս Անջելեսում, քայլելով փողոցներում ու սուլելով, ինչը ես շատ եմ սիրում, մտածում եմ. «Տե՛ր, ես պատրաստվում եմ կրկին ֆիլմ նկարահանել. իմ ողջ կյանքի երազանքը ֆիլմ նկարահանելն էր իմ ձևով, և ես դա արեցի: Խոշոր պլան, Ամիր»»²³⁹:

Ներկայումս էլ Ամիր Նադերիի հոգում կենսության ու արթունեի իր «Ամիր, Ամիրու» կինոհերոսները, որոնք թույլ չեն տալիս մեծ կինովարպետին ծերանալ:

3.3. Բահրամ Բեյգայի «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը»

«Առանց երեխաների հնարավոր չէր լինի այդպես սիրել մարդկությանը», – գրել է Ֆ. Դոստոևսկին:

Բահրամ Բեյգային իր իմաստասիրական դիտարկումներից մեկում նշել է՝ կինոն ժամանակակից միֆաստեղծական ձև է: Իսկ ահա Հ. Դաբաշին այսպես է բնորոշել կինովարպետին, որը դարձավ միֆական իրապաշտության հիմնադիրը կինոարվեստում. «Եթե ապագայում գրվի իրանական արդի մշակույթի պատմության մասին, Բահրամ Բեյգայիի անունը կհիշվի որպես արդի ժամանակների Հաֆեզ»²⁴⁰:

Բահրամ Բեյգային Իրանի մշակութային ու գեղարվեստական ամենահայտնի գործիչներից մեկն է: Նա հայտնի է նաև իր

²³⁹ A Letter From Amir Naderi on His Love to Making Films, Cinema Without Borders, <https://cinemawithoutborders.com/a-letter-from-amir-naderi-on-his-love-for-making-films/>:

²⁴⁰ Dabashi H., Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London, New York: Verso, 2001, p. 89.

թատերագիտական լուրջ հետազոտություններով: Որպես դրամատուրգ ու սցենարիստ հեղինակել է բազմաթիվ գործեր, իսկ թատրոնի ու կինոյի ռեժիսորի իր պաշտոնում հաջողությամբ բեմադրել ու էկրանավորել է դրանցից մի քանիսը:

«Արևելյան թատրոնի ներածություն» աշխատության մեջ Բեյզալին խոհեմաբար բացատրում է արևելյան ու արևմտյան թատրոնների միջև եղած հիմնական տարբերությունները: Ռեժիսորի կարծիքով «մինչ արևմտյան թատրոնի առանցքում են մարդն ու նրա գոյաբանական խնդիրները, արևելյան թատրոնը, ինչպես «Նոյը» (Շապոնիա) կամ «Թագին» (իրանական կրոնական թատերախաղ), ձգտում է պատկերել տիեզերքը»²⁴¹:

Բ. Բեյզալին ունի հարուստ կինոկենսագրություն: Դրամատուրգիական ու թատերագիտության աշխատանքների հսկա ժառանգությանը զուգահեռ համաշխարհային կինոհասարակությանը հայտնի է նաև Բեյզալիի կինոարվեստը: Բեյզալին ներկայացնում է կինոարվեստը որպես վիզուալ մարդաբանություն: Ռեժիսորին մեծ ճանաչում բերեցին «Ռագբար» (1972 թ.), «Օտարականը և սառախուղը» (1974 թ.), «Բալլադ Թարայի մասին» (1979 թ.), «Յագգերդի մահը» (1982 թ.), «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը» (1986 թ.) «Ճանապարհորդները» (1992 թ.), «Սպանելով վայրի շներին» (2001 թ.) ֆիլմերը:

Բեյզալիի գրեթե բոլոր ֆիլմերում նշմարվում է ժամանակի ընկալման միֆաբանաստեղծական ավանդույթը: Կինովարպետի կենսահայեցողության հիմքում է այն հարցադրումը, թե հոգևոր ու բարոյական ի՞նչ պաշարներով է ժողովուրդը կառուցում իր վաղվա օրը:

Հարցազրույցներից մեկում Բեյզալին խոսում էր Հ. Օհանյանի՝ որպես իրանական կինոյի հիմնադիրներից մեկի կարևոր դերակատարման մասին՝ շեշտադրելով ռեժիսորի «լուսանկարչա-

²⁴¹ Siadat A. H., A Face in the Crowd. Ritual, Mythological and Political Context in Stranger and the Fog, Senses of Cinema, Issue 107, November, 2023:

կան հիշողությունը», որը բացառիկ էր վերջինիս կինոարվեստում: Ուշագրավ են հարցազրույցում Բեյզայիի կողմից հայ-իրանական գրական, լեզվամշակութային դարավոր առնչությունների, ինչպես նաև Հայաստանում միթրայականության մասին դիտարկումները²⁴²:

«Ռագբարը» իրանական մտավորականների մասին պատմող անկախ ֆիլմ է, որտեղ առաջին անգամ բացահայտորեն անդրադարձ է կատարվում ուսուցչին, որը օտարական է իր ժամանակներում: Ֆիլմի կին հերոսուհին նույնպես օտար է իրանական կինոյի համար: Առաջին անգամ էկրանին է հայտնվում անկախ ու ինքնահաստատված կնոջ կերպար: «Ես կանվանեի ֆիլմը պոետիկ. այն մեր ամենօրյա կյանքի պոեզիան է»²⁴³, – այսպես է բնորոշում Բեյզային իր աշխատանքը:

«Երբ մենք բոլորս քնած ենք (2009 թ.)» ֆիլմը վերջինն է, որը Բեյզային նկարահանել է Իրանում: 2010 թ. կինոփառատեր ընտանիքի հետ բնակվում էր ԱՄՆ-ում, որտեղ երկար տարիներ դասավանդում էր Ստենֆորդի համալսարանում: Օտարության մեջ բնակվող Բեյզայիի բազմաբեղուն կյանքի մասին է պատմում Բահման Մասուդլուի «Բահրամ Բեյզայի. այլաբանությունների խճանկար (2019 թ.) վավերագրական ֆիլմը:

«Ես գալիս եմ արևի հարցազրույցից»²⁴⁴

1986 թ. էկրան բարձրացավ Բեյզայիի «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը» ֆիլմը, որը բոլոր ժամանակների իրանական ամենամեծ ֆիլմն է: Այն նկարահանվեց Քանունի շնորհիվ: «Բաշուն»

²⁴² Stéu Dabashi H., Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London, New York: Verso, 2001, pp. 80-81:

²⁴³ Interview: Iranian filmmaker Bahram Beyzaie discusses “Downpour,” his newly-restored, pivotal classic of Iranian cinema, screening at the 56th San Francisco International Film Festival, Sunday, April 28, 2013, ART hound, <https://genevaanderson.wordpress.com/2013/04/27/interview-iranian-filmmaker-bahram-beyzaie-discusses-downpour-his-newly-restored-classic-of-iranian-cinema-screening-at-the-56th-san-francisco-international-film-festival-sunday/>:

²⁴⁴ Տե՛ս Մեփեհրի Ս., Կամաջ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյանի, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 165:

վոխեց իրանական ողջ կինոյի գեղարվեստական գիտակցությունը: Ֆիլմը բանահյուսական տարրերի ու կյանքի միֆաբանաստեղծական ընկալումների մի խճանկար է:

Իրան-իրաքյան պատերազմի պատմական փաստանյութի համատեքստը կադապարում է միայն ֆիլմի դիպաշարը: Կինոտեքստի ներքին զարգացումը տեղի է ունենում Իրանի աշխարհագրական տարրեր բևեռներում՝ հուշի ու իրականության ներհյուսմամբ: Բաշուն Իրանի Խուզեստան մահանգից ծնունդ առած երկնքի և երկրի զավակն էր, ինչպես նրան կանվաներ Նային, որը, պատերազմում կորցնելով ընտանիքին, պատահաբար հայտնվեց Իրանի հյուսիսային Գիլան մահանգում: Եվ ահա էկրանին գրվեց օտարության գեղագիտությունը, ցավի անատոմիան, որոնց շրջանակում ձևավորվեց Բաշունի ընտելացումը նոր աշխարհին, նոր մարդկանց: Ինչպես գրում է Հ. Նաֆիսին, «Հեղեղը» հաստատեց մի թեմա, որին Բեյգային կվերադառնար իր հետագա ֆիլմերում, այդ թվում՝ «Օտարը և մառախուղը» և «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը»: Ֆիլմերում կրկնվող թեման համայնքի վախն էր մի օտարականից (կամ օտարականների խմբից), որը հայտնվել է՝ խախտելով այդ համայնքի ավանդական ներդաշնակությունը: Միայն օտարականի հեռանալուց հետո կարող է համայնքը վերադառնալ ակնհայտ, բայց անհանգիստ ներդաշնակությանը²⁴⁵:

Ինձ հասցրե՛ք աղի ջրերի մանկությանը...

Ինձ ցո՛ւյց տվեք Ոչնչի մեղմ ներկայությունը²⁴⁶:

Բաշուն երկրի զավակն է, որին գտնում է գիլանցի մայրը՝ Նային: Նային մայրական աստվածատուր զգացողությամբ հաս-

²⁴⁵ Stéu Naficy H. (2020), ‘Downpour: Furtive Glances’, <https://www.criterion.com/current/posts/7121-downpour-furtive-glances>:

²⁴⁶ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 172:

կանում է Բաշուին, սիրում ու փրկում է նրան: Ֆիլմում երեխային գուգահեռ քայլում է նրա հանգուցյալ մոր ստվերը, որն ուղեկցում է իր զավակին դեպի Նային: Բեյզային օժտված է տեսողական մարգարեությամբ: Երկու մայրերի միաձուլումը «Բաշուն» վկայում է ռեժիսորի ծիսական իրապաշտություն տեսողական մեծ հմտությունների մասին:

Լսի՛ր մեկը վազում է թարթիչների վրա արկածի:

Ինչ-որ մանուկ գալիս է այս կողմ²⁴⁷:

Ֆիլմում հաղորդակցման լեզուն ոչ վերբալ լեզուն է: Բաշուի ու Նայիի միջև հաղորդակցման լեզուն է դառնում մարմնի ու ժեստերի լեզուն: «Իրանական գեղարվեստական լեզուն այլաբանական, փոխաբերական կամ պոետիկ է»²⁴⁸, – մտորում է Բեյզային:

Բանահյուսական ու ծիսական տարրերով ներհյուսված գունեղ կինոպատկեր է հիվանդ Նայիի անկողնու մոտ Բաշուի «հարավի դարմանող» երգը: Այս երգերն ու զուգորդվող ծեսը, որը հայտնի է *գար* անվամբ, մեծ կիրառություն ունեն Պարսից ծոցում, և միտված են չար ոգու դուրսբերմանը մարմնից: «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը» ֆիլմում Նայիի ու Բաշուի երկխոսությունը հատում է լեզվական, էթնիկական ու սոցիալական բոլոր սահմանները՝ պարսկերենը, արաբերենն ու գիլակին վերածելով համընդհանուր հաղորդակցման լեզվի:

Ծիսականորեն Բաշուն ծնվում է Նայիից՝ մայր Երկրագնդից, մայր հողից²⁴⁹: Նային մայր հողն է, մայրության խորհրդանիշը,

²⁴⁷ Սեփեհի Ս., Կանաչ ծավալ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 76:

²⁴⁸ Interview: Iranian filmmaker Bahram Beyzaie discusses “Downpour,” his newly-restored, pivotal classic of Iranian cinema, screening at the 56th San Francisco International Film Festival, Sunday, April 28, 2013, ART hound. <https://genevaanderson.wordpress.com/2013/04/27/interview-iranian-filmmaker-bahram-beyzaie-discusses-downpour-his-newly-restored-classic-of-iranian-cinema-screening-at-the-56th-san-francisco-international-film-festival-sunday/>:

²⁴⁹ Dabashi H., Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London- New York: Verso, 2001, pp. 101-102.

որը հոգ է տանում իր գավակների, հողի ու կենդանական աշխարհի մասին: Նալիի միֆական անատոմիան արտահայտվում է Սուսան Թափլիմիի փայլուն ու անկրկնելի դերակատարմամբ: Թափլիմիին մենք հանդիպում ենք Բեյգայիի «Լեգենդ Թարայի մասին» ու «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը» ֆիլմերում: Նրա ֆիլմերը՝ «Թարայի բալլադն» (1979 թ.) ու «Յագդգերդի մահը» (հիմնված իր հանրահայտ պիեսի վրա, 1982 թ.), երկար ժամանակ արգելված էին Իրանում, ենթադրաբար՝ մասամբ այն պատճառով, որ այնտեղ ներկայացվում էին քողագերծ կանայք²⁵⁰:

«Ինչպես «Բաշուն» և «Ճանապարհորդները», Բեյգայիի ֆիլմերի մեծ մասում կանայք հանդես են գալիս որպես գլխավոր հերոսներ: Սյուզան Թափլիմիի խոսքերով «Բեյգային առաջին իրանցի կինոռեժիսորներից էր, որը կնոջը տվեց առանցքային դերակատարում»²⁵¹:

Սխալ է Բեյգայիի կինոն բաժանել պատմականի ու միֆականի: Նա պատմականացնում է միֆն ու միֆականացնում է պատմությունը: Ռեժիսորը օժտված է միֆի վերածննդն կինեմատոգրաֆիական հայացքով: Ինչպես գրում է Հ. Նաֆիսին, «Բաշուն՝ փոքրիկ օտարականը» ֆիլմը խնդրահարույց է դարձնում լեզվական առնչությունները էթնիկական, աշխարհագրական, մշակութային ու ազգային ինքնությունների համատեքստում՝ այդպես հակադրվելով իրանական ազգայնականների միալեզու գաղափարախոսությանը²⁵²:

Ջանգվածային ծեսերն ու ավանդույթները՝ իրենց փոխաբերական խորը արմատներով, մեծ տեղ ունեն պարսիկների ամենօ-

²⁵⁰ Naficy H. (2020), 'Downpour: Furtive Glances', Martin Scorsese's World cinema Project No 3, October 1, 2020, <https://www.criterion.com/current/posts/7121-downpour-furtive-glances>.

²⁵¹ Moosavi A., A Tragic Icon of Iranian Cinema – Bahram Beyzaie: A Mosaic of Metaphors, FILMINT, <https://filmint.nu/bahram-beyzaie-a-mosaic-of-metaphors-review-ali-moosavi/>.

²⁵² Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, p. 36.

րյա կյանքում: Իրանական ծխական մշակույթում կարևոր նշանակություն ունի ողբասացության ծեսը՝ Թազիեն: Բեյզալիի ֆիլմերում վարպետորեն է պատկերված ողբասացության ծեսի կինոթարգմանությունը: Բեյզալիի կինոարվեստում առկա է երկխոսության ինքնատիպ լեզու, որով կարելի է հաղորդակցվել միջնադարյան փիլիսոփաների, մասնավորապես Շահար Ալ-դին Յահար Սուիրավարդիի հետ:

«Բաշուն, փոքրիկ օտարականը» մարդու նախահիմքը պրպտող ծխական ֆիլմ է, որը պատկերում է իր հողի քնքշանքն ու խստությունը, իր հողի, երազանքն ու համբերությունը, շռայլությունն ու տազնապը, արժանապատվությունն ու բարությունը:

Ֆիլմի կինոտեքստը մի ամբողջ գեղարվեստական հյուսաշար է, որում պատկերը վերածվում է խոսքի, և խոսքը լսվում է պատկերաշարով: Հայելին կարևոր ներկայություն ունի իրանական ֆիլմերում: Ֆ. Ֆարրոխզադի «Տունը սև է», Բ. Բեյզալիի «Ճամփորդները» ֆիլմերում հայելիի մետաֆորիկ գոյությունը նշմարում է անտեսանելի աշխարհի արտացոլումը, աշխարհ, որ մերկ աչքով տեսնել անկարելի է: Եթե Ա. Նադերին իր ապրած կյանքի նյութական իրականությունը վերածում է վիզուալ իրապաշտության, ապա Բեյզալին իր ապրածի իրականությունը դարձնում է միֆ ու միֆական իրապաշտություն:

Այսպիսով՝ փոքրիկ օտարականը՝ Բաշուն, ֆիլմի մեծ էկրանն է, որի շուրջ հավաքված է միֆաբանաստեղծական կինոտեքստը: Երեխան իր անկրկնելի խաղով բացահայտում է մեզ համար պատերազմի երեխաների ցավի անատոմիան:

Ասա՝ քանի՞ բաղ թռավ ծովի վրայով

Այն պահին, երբ զրահապատ հրասայլի անիվը

Անցնում էր մանկան երազի վրայով...

«Ուղեկիցների այգում»²⁵³:

²⁵³ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 12:

Բաշուն հեռուներից եկած օտարականն է՝ մանկության զմրուխտ այգուց եկած: Սեփեհրիի գեղարվեստական բնորոշմամբ Բաշուն գնացք էր, որը լույս էր տանում: Նա այն մանչուկն է, որը դեպի մեզ՝ հանդիսատեսին է ուղղում բարության գաղթարշավը:

*Մի բաց մթնոլորտ, Կրյումոքյան ավազներ,
Ընկերոջ ուրնահետքեր.....²⁵⁴:*

3.4. Մաջիդ Մաջիդի, Ջաֆար Փանահի. մանկան երազանքների պատկերման վիզիոներները

Մաջիդ Մաջիդին համաշխարհային հանդիսատեսին հայտնի դարձավ «Երկնքի երեխաները» (1997 թ.) ֆիլմով, որը 1998 թ. առաջադրվեց Օսկարի՝ «Օտարերկրյա լավագույն ֆիլմ» անվանակարգում: Չնայած ֆիլմը չարժանացավ Օսկարի՝ իր տեղը զիջելով Ռ. Բենինիի «Կյանքը հրաշալի է» իտալական ֆիլմին, սակայն կինոհանրությունը վայելեց եղբոր, քրոջ ու նրանց մի զույգ կոշիկի մասին պատմող մի գողտրիկ կինոտեքստ:

Մ. Մաջիդիի «Երկնքի երեխաները» ազգային այլաբանության վառ վկայությունն է: Մաջիդիի ֆիլմերը հյուսում են Աստծո ու արևի մանուկների անմեղության ասքը մեծերի ստեղծած բարդ ու անհասկանալի աշխարհում:

1999 թ. ստեղծվեց Մաջիդիի «Աստծո գույներ» ֆիլմը, որը ավելի հայտնի է «Դրախտի գույները» խորագրով:

–Բարձրանում եմ վեր՝ մինչ բարձունք,
Ես լի եմ փետուրներով ու թևերով,
Խավարի մեջ ուղի եմ տեսնում,
Ես լի եմ լապտերներով,

²⁵⁴ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 49:

Ես լի եմ ավագներով ու լույսերով,
Ես լի եմ ծառ ու ծաղիկով...
Ներսս ի՞նչ միայնակ է²⁵⁵:

Ֆիլմը սուֆիական պոեզիայի այլաբանական ընթերցումն է: Մոհսեն Ռամեզանին մարմնավորում է փոքրիկ Մոհամմադին, որը ցանկանում է աշխարհը բացահայտել ներքին տեսողությամբ, հոգու աչքերով: «Գիտե՞ք՝ ոչ ոք չի սիրում ինձ, նույնիսկ տատիկը: Նրանք բոլորը փախչում են ինձանից, որովհետև կույր եմ: Մեր ուսուցիչը ասում է, որ Բարձրյալը մեզ ավելի է սիրում, որովհետև չենք կարող տեսնել: Ես պատասխանում եմ, որ եթե դա այդպես է, ապա ինչո՞ւ է նա մեզ կույր ստեղծել, որ չտեսնե՞նք նրան: «Տերը տեսանելի չէ. նա ամենուրեք է, մենք զգում ենք նրան: Դու կարող ես տեսնել նրան քո մատնածայրերով»,– ասում է ուսուցիչը:

«Դրախտի գույները» ֆիլմում տղայի հայրը կույր չէր. նա կարող էր տեսնել բնությունը, միայն գորշ գույներով, քանզի հոգին չէր ընկալում գեղեցիկը, բարին, տղան, հակառակը, կույր էր, սա-կայն տեսնում էր բնությունը հոգու աչքերով:

«Այժմ ես ամենուր եմ ձգվում դեպի Աստված, մինչև այն օրը, երբ ձեռքերս դիպչեն նրան, Ես նրան կպատմեմ ամեն ինչ, նույնիսկ սրտիս գաղտնիքները»: Սա փոքրիկ Մոհամմադի կուրության փորձառությունն է, որի ենթատեքստում սուֆիական ասկետիկ հոգեվարժանքի բանաստեղծական կինոընթերցումն է:

Մեր գրպաններում ճռվողում էին առավոտները մանկու-թյան...:

...Եվ ընկերոջ ականջին ձայնն էր լսվում ընկերոջ²⁵⁶:

2020 թ. էկրան բարձրացավ Մ. Մաջիդիի «Արևի երեխաները» ֆիլմը, որի գլխավոր դերակատարը՝ Ռուհայլահ Ջամանին, իր հուզիչ դերակատարման համար Վենետիկի 77-րդ կինոփառատո-

²⁵⁵ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ. Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 27:

²⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 41:

նում արժանացավ Մ. Մաստրոյանիի անվան մրցանակին: Ֆիլմը 12 տարեկան Ալիի ու իր երեք ընկերների մասին պատում է՝ ծնված մանկության դաժան ու վտանգավոր հանցանքների սար-
դոստայնում: Երեխաները իրենց գոյությունը պահպանելու ու ըն-
տանիքին օգնելու համար հարկադրված են աշխատել: Նրանք
հանցագործ աշխարհի զոհերն են, որոնք իրենց հոգու խորքում
փայփայում են ուսանելու ու ազնիվ մարդ մնալու ձգտումը: Փողո-
ցում հայտնված այս երեխաների հույսի միակ հանգրվանը «Արև»
կոչվող բարեգործական ուսումնական հաստատությունն էր, իսկ
ուսուցիչը՝ այն եզակի մարդը, որն աջակցում, հասկանում և օգ-
նում էր Ալիին ու ընկերներին:

Ֆիլմն ունի խոհափիլիսոփայական ուղերձ ուսուցչի, վտան-
գավոր թակարդներ ունեցող մանկության անմեղ ճանապարհների
ու գրատախտակի մասին: «Արևը», որն ի հայտ է գալիս տղաների
կյանքում, վառ ընդգծված է այն կադրում, երբ ուսուցիչը հարց է
տալիս Ալիին: Գրատախտակի մոտ կանգնած տղան իրեն հա-
տուկ համարձակությամբ ու անմիջականությամբ փառաբանում է
արևը: «Գրատախտակի մոտ կանգնած երեխայի» կադրը հայտ-
նի ու հարազատ կինոուղերձ է իրանական ֆիլմերում: Գրատախ-
տակը կյանքի այն գորշ պատկերն է, որի վրա երեխան իր անմե-
ղությամբ գրում է նոր կյանքի ճերմակ տեքստը:

Ֆիլմի ավարտին ուժասպառ եղած Ալին է, որը հուսահատ-
ված մոտենում է դատարկ դպրոցում իր ուսուցչի տեղադրած ան-
սարք դպրոցական զանգին և նորոգելով այն՝ զրնգացնում է
դպրոցով մեկ: «Արևը» հաղթում է, և երեխան, ավետելով նոր
կյանքի գալուստը, վերադառնում է իրական պատանեկություն:

Ֆիլմում հստակորեն պատկերված է *երեխա-ուսուցիչ-գրա-
տախտակ-ճանապարհ* բանաստեղծափիլիսոփայական հյուս-
վածքը: Ֆիլմը աղերսներ ունի Ֆարրուխզադի «Տունը սև է», Զիա-
ռոստամիի «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ», Նադերիի «Վագորդը»,
Ս. Մախմաբաֆի «Գրատախտակ» ֆիլմեր ներքին կառուցվածքի
հետ:

«Հոգին ամոքվում է երեխաների կողքին», – գրում է Ֆ. Դուրոնսկին:

«Աշխարհում, որտեղ միլիոնավոր դուարներ են ծախսվում ֆիլմ նկարահանելու համար, մենք ցուցադրում ենք մի փոքրիկ աղջնակի, որը ցանկանում էր գնել մեկ դուար արժողությամբ ձկնիկ»²⁵⁷, – նշում է Ջաֆար Փանահին իր «Սպիտակ օդապարիկ» ֆիլմի մասին, որը էկրան է բարձրացավ 1995 թ.՝ միանգամից հայտնվելով միջազգային կինոփառատոներում:

Նշենք, որ կինոաշխարհն արդեն ուներ իր օդապարիկի հեքիաթը. 1956 թ. ֆրանսիացի կինոռեժիսոր, գրող Ա. Լամորիսի²⁵⁸ «Կարմիր օդապարիկը» պատմել էր աշխարհին մանչուկի ու իր երազանք օդապարիկի հեքիաթը՝ պատկերների բանատեղծական լեզվով:

Արդյո՞ք ծաղիկն այս,

Որ ծլարձակել էր ողջ հողմերում երազներիս,

Ճանաչում էր այն մանկանը վաղեմի,

Թե միայն ես էի ծորել նրա մեջ ու անէացել²⁵⁹:

«Սպիտակ օդապարիկը» ֆիլմի սցենարը ծնվեց Քիառոստամիի «Ջեյրունի ներքո» ֆիլմի նկարահանման ընթացքում, երբ Փանահին օգնում էր վարպետին: Քիառոստամին գրեց կինոսցենարը, նկարահանումները սկսվեց Քաշանում: Գլխավոր դերակատարուհին Աիդա Մոհամադխանին է, որը կերպավորում է Ռազիեին՝ այն ըմբոստ փոքրիկ աղջնակին, որը Նոր տարվա նախօրեին ցանկանում էր ունենալ ոսկե ձկնիկ:

–Դու, եթե տրոփյունի մեջ այգու տեսնես Աստծուն

Մեծահոգի՛ եղիր, ասա՜ անջուր է ավազանը ձկների²⁶⁰:

²⁵⁷ Teo S., The case of Jafar Panahi, An Interview with the Iranian Director of Circle, - Senses of Cinema, Issue 15, July 2001.

²⁵⁸ Նշենք, որ Ա. Լամորիսը զոհվել է Իրանում 1970 թ.՝ իր «Սիրահարների քամին» վավերագրական ֆիլմի նկարահանման ընթացքում:

²⁵⁹ Մեփերի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 92:

Ֆիլմը առանցքային է դարձնում Ռ-ազիեի մեկօրյա ճամփորությունը՝ տնից վերադարձ-դեպի տուն: Ռ-ազիեն մեզ պատմում է ոսկե ձկնիկ ունենալու բարդ ու արկածներով լի ճամփորության մասին: Աղջնակի վերջին հույսը սպիտակ օդապարիկն է՝ աֆղան-ցի փախստական պատանու ապրուստի վերջին հույսը: Օդապարիկը մանուկների անմեղության սիմվոլն է, որը նման էր Բարձրյալի ուղերձին:

—Բո լռության աչքեր ունեցող մանուկը

Ասես նայում է քեզ:

Իսկ դու հազարավոր դատարկ պատկերների միջից

Ասես ինձ ես նայում,

Մա՛րդ միգապատ²⁶¹:

1997 թ. էկրան է բարձրանում Ջ. Փանահիի «Հայելի» ֆիլմը, որը պատմում է փոքրիկ Մինայի ու նրա դեպի տուն ձգվող ճամփորության մասին: Ֆիլմում Մինայի դերը կատարում է Աիդա Մոհամադխանիի քույրը՝ Մինան:

Մայրիկի ուշանալու պատճառով աղջնակը որոշում է միայնակ գտնել տան ճանապարհը: Երեխան, որը խաղում է իր դերը, հոգնելով կինոխցիկի ներկայությունից՝ նկարահանման վայրում փոխում է իր շորերը և հրաժարվելով նկարահանվելուց՝ հեռանում է կինոտաղավարից: Այսպիսով՝ սկսվում է երկրորդ ֆիլմի ընթացքը՝ Մինայի իրական սցենարով:

Երեխային միացված միկրոֆոնը դառնում է միակ ձայնային պատկերը, որը հասանելի է դառնում է հանդիսատեսին: Երկրորդ հատվածում ի հայտ է գալիս իրական Մինան, որը դառնում է սեփական կինոկադրի ստեղծողը: Փոքրիկ Մինան գծում է Թեհրանի իր սեփական աշխարհագրությունը: Մինայի հայացքը դառնում է կինոկերպար՝ տեսանելի ու անտեսանելի, մաքրագործված: Առա-

²⁶⁰ Սեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 37:

²⁶¹ Նույն տեղում, էջ 99-100:

ջին հատվածում դերակատար Մինան փնտրում է Հեղափոխության հրապարակը: Երկրորդում հանդիպում է այնպիսի վայրերի, որոնք տալիս են Թեհրանի քաղաքային լանդշաֆտի քաղաքական բնորոշումները, օրինակ՝ Բահարեստան հրապարակը:

Ըստ Ալի Մանդանիփուրի՝ «Բահարեստանը երկու սերունդների համար մնում է Իրանի սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերի վայր՝ սկսած Սահմանադրական հեղափոխության տարիներից մինչև Իսլամական հեղափոխություն:

Ազգային այլաբանության մեկ այլ նշմարում է Շոադա հրապարակը: Նախկինում այն կրել է Ժալե անունը, Իսլամական հեղափոխությունից հետո վերանվանվել է Շոհադա՝ 1978 թ. սև ուրբաթին Շահրիվար 17-ում տեղի ունեցած պատմական դեպքերի զոհերի պատվին: Այն գտնվում է Շահրիվար, Մոջահեդին, Իսլամ ու Փիրուզի փողոցների խաչմերուկում²⁶²:

Ինչպես «Սպիտակ օդապարիկ», այնպես նաև «Հայելի» ֆիլմերում Փանահին ակնհայտ երևում են ժամանակի հիմնային փորձառության երկու դեմքերը: Փանահին շեշտը դնում է վերջին կադրի ժամանակային իմաստային ընկալման վրա, որը դրամատիկորեն է ներգործում:

3.5. Սամիրա, Հանա Մախմալբաֆներ. կորսված մանկության երևակայական թարգմանություն

Իրանական կինոյում բացառիկ է Մախմալբաֆ կինոընտանիքի դերը: Մոհզեն, Մարզիյե, Սամիրա, Հանա ու Մեյզամ Մախմալբաֆների մուտքը իրանական կինո պայմանավորած էր նոր կինոմիջավայրի ու կինոգեղագիտության ստեղծմամբ: Սամիրա Մախմալբաֆն իր սերնդի տաղանդավոր ներկայացուցիչներից է, որը ստեղծում է յուրատիպ վիզուալ կինոլեզու: Լինելով ամենաե-

²⁶² S'tu Langford M., *Allegory of Iranian Cinema. The Aesthetics of Poetry and Resistance*, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2019, pp. 99-100:

րիտասարդ կին կինոռեժիսորներից մեկը՝ Սամիրան հանդես է եկել աշխարհի հեղինակավոր փառատոների ժյուրիի կազմում: 1998 թ. Սամիրա Մախսաբաֆը նկարահանեց իր « Խնձորը» ֆիլմը:

Քմահաճ քամին
Օդապարուկը,
Մանկան ձեռքի օդապարուկը
Քշում էր քմահաճորեն
Մանկությունս
Բարակ թելով քամու ձեռքին²⁶³:

Բռնակալ հոր տիրապետության տակ գտնվող երկու մանկահասակ դուստրերը ծննդյան օրից գտնվում էին անվտանգ ու կարծեցյալ ապահով փականքի ներքո: Կինոն լի է խնձոր, ծաղիկ, ջուր արև... ազդարարող նոր կյանքի ու ազատության փոխաբերական պատկերներով: Մ. Մախսաբաֆը գրում է. «Սա մեր երկրի պատմությունն է: Մենք բոլորս գտնվում ենք մեր հայրերի քարանձավում: Մենք արևը տեսնելու ունակ չէինք»²⁶⁴:

Վերահսկում, բռնություն ու ազատագրում. ահա «Խնձորը» ֆիլմի առանցքային թեմաները: Երեխաների բռնության, շահագործման թեման շարունակաբար պատկերվում է Սամիրայի «Երկոտանի ձին» (2008 թ.), «Երեկոյան, ժամը հինգին» (2003 թ.) ֆիլմերում:

Սամիրա Մախսաբաֆի կինոկենսագրության մեջ առանձնակի տեղ ունի «Գրատախտակը» (2000 թ.) ֆիլմը: Պատմական փաստանյութի հիման վրա նկարահանված այս ֆիլմը պատմում է քուրդ փախստականների կյանքի դժոխային ճանապարհը 1988 թ. մարտին՝ իրան-իրաքյան պատերազմի ընթացքում: Այդ ժամա-

²⁶³ Մարգարեի արևածագը. Իրանական ժամանակակից պոեզիա, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2006, էջ 69:

²⁶⁴ Dabashi H., Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future, London, New York: Verso, 2001, p. 269.

նակ իրաքյան գորքերի կողմից քիմիական գեներ էր կիրառվում Հալաբջայի (քրդաբնակ քաղաք իրան-իրաքյան սահմանագծին) բնակչության վրա: «Գրատախտակ» ֆիլմի առանցքում գորշ լեռների դաժան ճանապարհներին դեգերող մարդկային քարավանների պատկերն է, որի խեղված իրականության մեջ նշմարվում է մանկության կորուսյալ պատկերը:

Ինչպես նշում է Սամիրա Մախմալբաֆը, «նկարահանման ընթացքը բավականին ծանր էր այդ լեռնոտ տարածքում: Երբ հորս հետ ճանապարհորդում էինք իրանական Քուրդիստանով, որոշեցի գրել իմ մտքում ծնված աշակերտ փնտրող ուսուցիչների ու նրանց գրատախտակների մասին: Կարծում եմ՝ դա շատ բաց թեմա է՝ սյուրռեալ ու միևնույն ժամանակ բնական, և ունի մարդասիրական ու սոցիալական բազում շերտեր»²⁶⁵:

Ֆիլմում նկարահանվում են քուրդ հայտնի կինոռեժիսոր Բ. Ղոբադին, Ս. Մոհամադին, հայտնի դերասանուհի Բեհնազ Ջաֆարին, որը հանդես է եկել նաև Բանի Ռախսան Էհթեմադի «Կապույտ քող» ֆիլմում: Ֆիլմում փոխաբերական նշանակությամբ ներկա է գրատախտակը՝ «թախթե սիյահ» (թարգմ.՝ սև վայր), որը որոշակիորեն նման է մաքուր տախտակին (tabula rasa) և արտահայտում է դեռևս գիտելիք չունեցող մարդու գիտակցությունը՝ պայմանավորված արտաքին զգայական փորձի բացակայությամբ: Այս հասկացությունը մեծ տարածում է գտել անտիկ ու միջնադարյան փիլիսոփայության, հոգեբանության, սոցիալական ու համակարգչային գիտությունների մեջ:

Ուսուցիչների մեջքին կապված գրատախտակները նման են խաչին: Ուսուցիչները հարկադրված են միայնակ տանելու գրատախտակները Գողգոթայի սեփական ճանապարհներին: Ֆիլմում այլաբանորեն է ընթերցվում սև տախտակների վրա դաջված

²⁶⁵ Wood D., Blackboards: Samira Makhmalbaf,- BBC Home, 28 October, 2014, https://www.bbc.co.uk/films/2000/12/19/samira_makhmalbaf_191200_interview.shtml:

կյանքի ու ռուներների դասագիրքը, որի դասերը այսուհետ խաբանվելու են պատերազմի երեխաների ճակատագրում:

Եվ մեր փողոցի երեխաները իրենց պայուսակները ցրել էին Փոքրիկ ռուներերով... Սիրտս ցավում է պարտեզի համար²⁶⁶:

Գրատախտակի այլաբանական նշանակությունը ակնհայտ է իրանական կինոարվեստում: Ֆ. Ֆարրոխզադի «Տունը սև է», Ա. Բիառոստամիի «Որտե՞ղ է տունը ընկերոջ» ֆիլմերի սկիզբը ազդարարվում է գրատախտակի այլաբանական պատկերով: Դա ժամանակային ու տարածական այն սև իրականությունն էր, որի վրա սպիտակ տառերով գծվում է պատերազմի մանուկների նոր կյանքի աշխարհագրությունը, և այդ կյանքի նոր ուղիների սկզբնակետին անհրաժեշտ է ուսուցչի, մորշիդի, շեյխի հոգևոր ու ֆիզիկական ներկայությունը: Սուֆիները, գիտակցելով հոգևոր ճանապարհի բոլոր վտանգները, մեծ իշխանություն էին տալիս ուսուցչին՝ առաջնորդելու իրենց. «Եթե մարդ չունի շեյխ կամ ուսուցիչ, նրա ուսուցիչը դառնում է սատանան»²⁶⁷:

Ընդունված է համարել, որ ուսուցիչը մնան է բժշկի. նա ամոքում և բուժում է մարդկային հոգին: Ուսուցչի կերպարը, որը՝ որպես բժիշկ, դարմանում է սիրող սիրտը, հարյուրամյա վաղեմություն ունի պարսկական պոեզիայում: Ինչպես նշում է Ա. Շիմելը, «որպեսզի հոգևոր ճանապարհորդությունը սկսվի, մյուրիդը՝ աշակերտը, կարիք ունի մորշիդի՝ ուսուցչի, որը կուղեկցի իրեն՝ տարբեր կանգառների և, ուղիների միջով հասնելու իր նպատակին»²⁶⁸:

«Հոգևոր ուսուցչի աշակերտը վերջինիս համար դառնում է «որդի», և ինչպես հաղիսում է ասված, «որդին հոր մի մասն է»:
Գիտակցելով հոգևոր ճանապարհի վտանգները՝ ուսուցչին տրվում է անսահման իշխանություն:

²⁶⁶ Ֆարրոխզադ Գ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 83:

²⁶⁷ Шиммель А., Мир Исламского Мистицизма, пер. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт, Москва: ООО, Садра, 2012, с. 110-113.

²⁶⁸ Նույն տեղում, էջ 109-110:

«Ոչինչ չարժի արցունքը այն փանջված երեխայի, որն իր փոքրիկ բռունցքով կտրծքն է ծեծում... Չարժի՛, որովհետև նրա արցունքները չհատուցված են մնում: Պետք է հատուցվեն դրանք, այլապես ներդաշնակությունն անկարելի է: Բայց ինչո՞ւ, ինչո՞ւ կհատուցես»²⁶⁹:

–Արևը մեռել էր,
Արևը մեռել էր, և վաղը
Մանուկների հիշողության մեջ
Անհասկանալի ու մութ
Մի իմաստ ուներ,
Նրանք այս հին բառի խորթությունը
Իրենց դպրոցական տետրերում
Պատկերում էին սև խոշոր գծով...²⁷⁰:

2007 թ. նկարահանվեց Մախմալբաֆ կինորեժիսորի կրտսեր աղջկա՝ Հանա Մախմալբաֆի «Բուդդան չկործանվեց ամոթից» ֆիլմը, որի սցենարի հեղինակն է Մ. Մեշքինին: Ֆիլմի գործողությունների աշխարհագրությունը կրկին Աֆղանստանն է: Ֆիլմի խորագիրը վերցված է Մ. Մախմալբաֆի «Բուդդան չկործանվեց Աֆղանստանում. այն կործանվեց ամոթից» գրքից:

Խոսքը Բուդդայի՝ Բամայական հովտի վանական համալիրում գտնվող, 55 ու 37 մ բարձրություն ունեցող արձանների մասին է, որոնք միասին կազմում են արձանախումբ և դասվում են հնդկական Գանդհարյան արվեստին (Ք.հ. VI դ.): 2001 թ. արձանները պայթեցվեցին թալիբանների կողմից:

Հնգամյա փոքրիկ Բախտայի կյանքը հյուսված էր աշխարհի անտարբերության ամոթից կործանված այդ արձանների քարանձավաբնակ հատվածին: Աղջնակը անհաղորդ էր հասուն երեխա-

²⁶⁹ Դոստոևսկի Ֆ., Կարամազով եղբայրներ, հ. 1, Երևան, 1970, էջ 386:

²⁷⁰ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախավերդյան, Երևան, 1996, էջ 65:

ների պատերազմ-պատերազմ խաղին. նա երազում էր տետր ունենալու ու դպրոցում սովորելու մասին:

Պատահական չէ, որ արտերկրում «Բուրդան չկործանվեց ամոթից» ֆիլմը ցուցադրվում է «Տետր» խորագրով.

Ես գալիս եմ տիկնիկների աշխարհից,
Նկարագարող մի գրքի այգու
Թղթյա ծառերի սովերների տակից,
...Այբուբենի խամրած տառերի աճման տարիներից,
Թռախտավոր դպրոցի սեղանների ետևից,
Այն պահից, որը երեխաները կարողացան
Գրատախտակին «քար» բառը գրել,
Եվ սարյակները հնամյա ծառից թռան վախվորած:
Եվ իմ հիշողությունը դեռ գեղուն է
Այն թիթեռնիկի սարսափահար ձայնից,
Որին խաչել էին մի տետրակի մեջ...²⁷¹

Սով, աղքատություն, վախ ու կենսախնդրություն. ահա պատերազմի ընթացքում պատերազմ խաղացող ու պատերազմը դրժող երեխաների առօրյա իրականությունը: Տետր ունենալու երազանքը Բախտայի համար տանջածեսի ճանապարհի է նմանվում: Տետրը կինոտեքստից պոկված մեկ այլ իրականություն է, գլխավոր դերակատար, պատկեր-այլաբանություն, տետր, որը Բախտայի հետ անցնում է մանկության մեկօրյա մոձավանջը: Ֆիլմում տետրը աֆղան մանուկների կյանքի Ավետարանն է, որում ամփոփված է կորսված մանկության տառապանքի ու հույսի ողջ տարեգրությունը:

Պայծառ ու մաքուր անկյուն,
Զգացումի մանուկներ. այստեղ է վայրը խաղի...²⁷²

²⁷¹ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 69:

²⁷² Սոհրաբ Սեփենրի, Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 34:

Խիստ դրամատիկ է «Բուդդան չկործանվեց ամոթից» ֆիլմի ավարտը. հողին ընկած է մանկան պատառոտված երազանքը, ու երկնքում պայթեցվեցին իրական ռումբերը: Այս հակազդող պատկերը կինոյի լեզվով պատմում և ավարտում է պատերազմի հազարավոր մանուկների կորցրած երազանքների ասքը:

3.6. Բահման Ղոբադի. պատերազմի երեխաները, անավարտ մանկություն

Այդ օրը

Կարճ կլինեն այգու և դպրոցի պատերը.

Միայն մտային մի ցանկապատ

Կցանկապատի եզրագիծը

Հեռու-հեռավոր այգու...

Արևի ծագման օրը

Դպրոցական երեխաների գրպանից...

Մի օր, երբ այբուբենի կանաչ այգին,

Մի օր, երբ ջրի արտագրությունը

Հանրային կլինի²⁷³

Հետհեղափոխական իրանական կինոյի ավանգարդ գեղագետը՝ Ղազալ Ռադփային՝ օրագրային կինոյի «Ինձ» պատկերապատումների շարքի հեղինակը, հարցազրույցներից մեկում ասում է. «Իրավունք չկա երեխաներին օգտագործելու պատերազմի ընթացքում»²⁷⁴:

Երկու մանկանը արդյոք, որ մի տան շենին են

Տաքացնում կրակի երազը,

Երեք մանկանը, որ մի սառը սալարկին,

²⁷³ Ամինփուր Ղ., Բանաստեղծությունների ընտրանի, քարգ.՝ Է Հախվերդյան, Երևան, «Ալ-Հոդա», 2008, էջ 16:

²⁷⁴ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, p. 486.

Հարյուր մանկանը, որ խոնավությունը թաղի,
 Այժմ երկու մանուկ քնել են ինչ-որ տան շեմին,
 Երեք մանուկ՝ սառը սալարկե բազմոցին,
 Եվ հարյուր մանուկ՝ մեռածի խոնավ հողին:
 Երկու մանուկ, որ մի տան շեմին են տաքացնում
 Մարմինն իրենց
 Կրակի պատրանքով,
 Երեք մանուկ, որ մի սառը սալարկին,
 Եվ հարյուր մանուկ, որ մի խոնավ թաղամասում...
 Գիշերվա ու արևի միջև թեև բարձրացել է պատը
 Այգալույսի մոխիրներից,
 Այժմ երկու մանուկ մահացել են ինչ-որ տան շեմին...
 Երեք մանուկ՝ սառը սալարկին,
 Եվ հարյուր երեխա՝ գերեզմանի խոնավ հողին...²⁷⁵

«Անկեղծորեն ես չեմ եկել պատերազմ կինոյից, սակայն կինոն հայրնաբերեցի՝ լինելով պատերազմում»²⁷⁶, – ասել է Է. Հաթանբիան:

Ծագումով քուրդ, պարսիկ կինոռեժիսոր, իրանական «Նոր ալիքի» հայտնի ներկայացուցիչ Բահման Ղոբադիի առաջին գեղարվեստական ֆիլմը «Հարբաժ ձիերի ժամանակը» էկրան բարձրացավ 2000 թ.: 2004 թ. Ղոբադին նկարահանեց «Կրիաները նույնպես կարող են թռչել» ֆիլմը, 2002 թ. էկրան բարձրացավ «Հայրենիքիս երգերը» ֆիլմը, 2006 թ. ստեղծեց «Կիալուսինը» ֆիլմը: «Ոչ ոք չգիտի պարսկական կատուների մասին» ֆիլմը էկրան է բարձրանում 2009 թ.: Այն պատմում է ընդհատակյա երաժիշտների ու նրանց իղձերի մասին:

²⁷⁵ Շամլու Ա., Թարմ օդ. բանաստեղծությունների ընտրանի, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2008, էջ 218-219:

²⁷⁶ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, pp. 26-27.

2012 թ. Ղոբադին կինոսեր հանրությանը ներկայացրեց «Ռեգեդջյուրների եղանակը» թուրք-իրանական համատեղ արտադրության փաստագրական պատումը՝ նվիրված թուրք հասարակական գործիչ, բանաստեղծ, ուսուցիչ Ֆարգադ Քամանգարին: Ֆիլմի գլխավոր դերակատարներն են Բ. Վոսուդին, Մ. Բելուշին, Յ. Երդողանը և այլք:

Մերձավոր Արևելքում բնակվում է 30 միլիոն թուրք, որոնք չունեն հայրենիք, այդ պատճառով Ղոբադիի ֆիլմերում նրանք պատկերվում են դեգերումների ճանապարհին: Կինոգետ Ջ. Աքրամին, որը հեղինակել է «Հանարեյի ցրված սերմերը. Ջրույց Բահման Ղոբադիի հետ» փաստագրական ֆիլմը, նշում է. «Ղոբադիի ֆիլմերը տոգորված են մի տեսակ հումանիստական կիրքով»²⁷⁷:

Մշակութաբան Հ. Նաֆիսիի բնորոշմամբ «հենց այսպիսի դժվարություններն ու անկոտրում հույսն է, որ նա փորձում է պատկերել իր ֆիլմերում՝ հաճախ բեմադրված ձյունածածկ ձմռանն ու լեռներում: Ըստ Ղոբադիի՝ «եթե այս լանդշաֆտները նկարահանվեին տարվա որևէ այլ եղանակին, դրանց շունչ կտրող գեղեցկությունը կխանգարեր այն ողբերգական զգացողությանը, որը ինքը՝ ռեժիսորը, կցանկանար փոխանցել»²⁷⁸:

Բառերի ետևից մանուկը վազեց

Մինչ ցանկությունների փափուկ խոտերը...

Ավազանի լվացքատեղում

Լցվեց մանկան արյունը

Թեփուկներով կյանքի մենության:

Հետո փուշը ծակեց ոտքը նրա.

²⁷⁷ Ramsey N., For a Kurdish Filmmaker Art and War Have Become Tightly Intertwined, - New York Times, March 22, 2003.

²⁷⁸ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, p. 236.

Մարմնի կսկիծը խոտերի վրա անէացավ...

Հեռանում էր մանուկը իր կենսության բաժինքից....

Հարցրեց մանուկը էությունից տրտմությամբ.

–Որքա՞ն ճանապարհ է մինչ մայրամուտը տիկնիկի:

Մի առավոտ, դիտումների այն օրերին,

Լսեցի հարավային տոսախների տակ

Չուն խաղալիքների...²⁷⁹:

«Կրիաները նույնպես կարող են թռչել» ֆիլմը Իրաքում Ս. Հոսեյնի իշխանության տապալումից հետո նկարահանված առաջին ֆիլմն է: Այն պատմում է թուրք-իրաքյան սահմանին գտնվող փախստականների ճամբարի մի խումբ երեխաների խեղված ճակատագրի մասին: Ագրիմը հաշմանդամ եղբոր ու փոքրիկ կույր Ռիզայի հետ Հալաբջայից եկած որբ աղջնակ է, որի կյանքը մղձավանջից մինչև ողբերգական ավարտ էկրանին մի ակնթարթ է թվում: Ռիզան՝ փոքրիկ անօգնական մանչուկը, Ագրիմի գավակն է, չսիրված գավակը: Վերջինս պատերազմի երեխաների հանդեպ կիրառվող բռնության ծնունդն է, ավելորդ մեկը, որից փորձում է ազատվել Ագրիմը: Դուրադին վարպետորեն է պատկերում խաղի ու տիկնիկի համար տենչացող հաշմանդամ երեխաներին, որոնք գերեվարված են պատերազմ-մղձավանջի ճիրաններում:

Ֆիլմը ավարտվում է Ագրիմի ու Ռիզայի մահվան տեսարանով: Ագրիմի մեջքին կապված Ռիզան կարծես կրեայի այլաբանական պատյան լինեք, որից ազատվում է աղջնակը՝ ինքնապանությունից առաջ նետելով նրան դեպի անդունդ: Երանելի մահը դառնում է իրողություն պատերազմի զոհ դարձած քուրդ երե-

²⁷⁹ Սեփեիրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 74:

խաների համար, աշխարհը ականատես է լինում թոշող կրեաների գահավիժմանը:

Նշենք, որ Բ. Ղոբադիի ֆիլմերում դրամատուրգիական առանձնահատուկ շեշտադրում ունի երաժշտությունը: Ինչպես «Հարբած ձիերի ժամանակը», այնպես նաև «Կրիաները նույնպես կարող են թռչել» ֆիլմերում հնչում են պարսիկ հայտնի երաժիշտ, կինոերաժշտության վարպետ Հոսեյն Ալիզադեյի ստեղծագործությունները:

3.7. Մեհրադ Օսկունեյի. Էկրան՝ ընդհատված մանկության ծիրում

Կինոռեժիսոր, վավերագրական կինոսցենարիստ, լուսանկարիչ Մեհրադ Օսկունեյիի ֆիլմերը ներկայացվել են աշխարհի տասնյակ կինոփառատոներում՝ արժանանալով մրցանակների: Մ. Օսկունեյին ակտիվորեն զբաղվում էր ինչպես մանկավարժական գործունեությամբ, այնպես նաև Իրանի կինոժառանգության պահպանման, հետազոտական աշխատանքներով:

Օսկունեյին հումանիստ է, որի դերը բացառիկ է իրանական կինոյում: Ռեժիսորի կինոխցիկի պրպտումների թեման ամենօրյա կյանքն ու փողոցում խաղացող երեխաները չեն: Ռեժիսորը համարձակորեն թակում է մղձավանջի դուռը, որի հետևում հասարակության անիրավ դաժանության ու անտարբերության զոհ դարձած երեխաներն են բնակվում:

Օսկունեյիի առաջնախաղը կինոյում կայացավ 2000 թ. «Իմ մոր տունը, Լագունան» ֆիլմով, որին հաջորդեցին «Բուրկայի այլ կողմում», «Քիթ, իրանական ոճով» ֆիլմերը: Ռեժիսորին միջազգային համբավ բերեց Իրանի ուղղիչ գաղութներում գտնվող դեռահաս տղաների ու աղջիկների մասին պատմող վավերագրական կինոշարքը:

Ա՛խ...

Այս է իմ բաժինը,

Այս է իմ բաժինը...

Մի երկինք է, որ խլում է ինձանից

Կախվող վարագույրն անգամ,

Իմ բաժինը մի լքված մի սանդուղքից վայր իջնելն է

Եվ միացումս՝ փտած ու օտար ինչ-որ բանի հետ²⁸⁰:

2007 թ. նկարահանվեց կինոռեժիսորի «Երբեք ուշ չի ազատության համար» ֆիլմը, որը պատմում է Իրանի ուղղիչ տանը գտնվող երեք անչափահաս տղաների մասին, որոնք հասարակության մեջ արատավորված բարքերի, աղքատության, ամուսնալուծության ու քնրամոլության զոհեր են: Այս ծանր ու հուզիչ թեման իր շարունակության գտավ 2011 թ. «Չմռան վերջին օրը» վավերագրական ֆիլմում, որում նկարահանման իրավունք ձեռք բերելու համար Օսկուեյին չորս տարի շարունակ գործադրում էր մեծ ջանքեր:

Այն օրերն անցան,

Այն լավ օրերը:

Այն առույգ, առողջ օրերը...²⁸¹

Փոքրիկ լամպարում

Դողացող գծով

Լույսը հորանջեց²⁸²,

Ես չեմ գիշում,

Ես խորհում եմ այս հպատակման,

Այս ցավազար հպատակման մասին:

Ես ճակատագրիս խաչը համբուրել եմ

Իմ գողգոթայի բարձունքներում²⁸³:

²⁸⁰ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 12-13:

²⁸¹ Նույն տեղում, էջ 26:

²⁸² Նույն տեղում, էջ 45:

2016 թ. Օսկունյին նկարահանեց իր «Աստղագուրկ երագներ» վավերագրական ֆիլմը, որը պատմում է Իրանի արվարձաններից մեկում գտնվող անչափահաս աղջիկների վերականգնողական ու ուղղիչ կենտրոնի մասին: Ֆիլմը անչափահաս երեխաների երազանքների մատենաշար է: Նոր տարվա նախաշեմին աղջնակները, կինոխցիկի առաջ նստած, անկեղծանում են՝ պատմելով իրենց երազների, երկյուղների ու ապագայի մասին:

Ռեժիսորի վերջին աշխատանքները է «Անարև ստվերներ» (2019 թ.) ֆիլմը, որը ուղղիչ կալանավայրում գտնվող անչափահաս աղջիկների մասին պատմող նախորդ ֆիլմերի ողբերգական դիպաշարի շարունակությունն է:

Մ. Օսկունյիի վավերագրական կինոպատումը առանձնակի կարևոր տեղ ունի իրանական կինոմշակույթում: Ռեժիսորի աշխատանքները մանկության ազգագրության ինքնատիպ արխիվային վավերագիրներ են, որոնք պատմում և բացահայտում են անչափահասների ոտնահարված իրավունքները:

Մանուկներին ու մանկությանն առնչվող շատ խնդիրներ ցայսօր շարունակում են մնալ իրանցի կինոռեժիսորների տեսախցիկի կենտրոնական դիտակետում: Կինոռեժիսորներ Ա. Ռաֆեյիի «Գրանագ» (2009 թ.), Ա. Ջալիլիի «Դոն» (1997 թ.), Մ. Ռայեյիի «Թիթեռնիկի ծնունդը» (1997 թ.) ֆիլմերը նույնպես վարպետորեն պատկերում են երեխաներին ու նրանց խնդիրները:

²⁸³ Ֆարրոխզադ Ֆ., Մի այլ ծնունդ, թարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, 1996, էջ 48:

**ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ
ՃԱՆԱՊԱՐՀԻ ՀՈԳԵՎՈՐ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԵՐ՝ ԸՍՏ
ՔԻԱՌՈՍՏԱՄԻ**

*Հարազար ճանապարհները
Վերադառնում էին
Դեպ կյանքի լուսաբացների աշուն՝
Մառախլապար ու ծեր,
Եվ մեր մանկության անմեղությունը
ասեղնագործված էր
Նրանց հագուստի վրա²⁸⁴:*

Քիառոստամիի կինոարվեստում ընդգծված գեղարվեստական հումանիզմի ու սուֆիական հոգևոր ուսմունքի ընթերցումները հաճախ հանդես են գալիս որպես քողարկված բովանդակային փոխաբերություններ: Քիառոստամին փիլիսոփայական ընդհանրացումների, մտորումների վարպետ է: Ըստ Հ. Նաֆիսիի՝ «Ա. Քիառոստամին ի կատար է ածում այն, ինչ կանխատեսել էր Աստրյուկը հիսուն տարի առաջ: Նա գրում է իր տեսախցիկ-գրչով և արտահայտում է կյանքի հումանիստական իր ինքնատիպ փիլիսոփայությունը»²⁸⁵:

2005 թ. էկրան է բարձրանում «Քիառոստամիի ճանապարհները» վավերագրական պատումը: Այն վարպետի կյանքի ու ստեղծագործական ճանապարհների մասին պատմող մի գորելեն է, որը հյուսված է իմաստուն խոհերով, պոեզիայով ու երաժշտությամբ: Մեքենայի պատուհանը նույնպես տեսախցիկ է, որի միջոցով կինովարպետը մեզ համար երկխոսում է՝ պատճենելով իր կյանքի ճանապարհները:

²⁸⁴ Ahmad Reza Ahmadi, Loving Roads, PoemHunter.com, <https://www.poemhunter.com/poem/loving-roads/>.

²⁸⁵ Naficy H., A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010, Durham and London: Duke University Press, 2012, pp. 173-184.

Իրանական կրոնական մշակույթի մեջ միստիկական ուղին հաճախ պատկերվում էր որպես երկինք ուղեկցող աստիճան, որով թափառականը դանդաղ ու համբերատար հասնում է փորձառության առավել բարձր աստիճանների: «Սուֆիները գիտեին, որ սրբի հոգին հավերժ է և մասնակից է երկրային գործերին», «Աստծո ընկերները չեն մահանում»: «Աստված միայնության վախը հեռու էր տանում իր ընկերոջից»²⁸⁶:

Ինչպես նշում է գերմանացի հայտնի արևելագետ Ա. Շիմելը, «Էկստազը կարևոր ու բարդ կանգառ էր միստիկական, հոգևոր ճանապարհին»: Այն հաճախ նույնացնում են բոցի հետ: Աթթարի խոսքերով՝ «Ինչ է վաջըը» ۱۰۰, երջանիկ դառնալն է իրական լուսաբացի շնորհիվ, բոց դառնալը, երբ արև չկա»²⁸⁷:

Սեծ սուֆի մտածող Իբն ալ-Ֆարիդի դիտարկմամբ «միստիկական արահետի նպատակն ու իմաստն այն են, որ հայտնաբերես քո մեջ անհասանելին»²⁸⁸: Կրոնական բոլոր ավանդույթների մեջ, միստիկները ներկայացնելով Աստծուն հասնելու տարբեր աստիճաններ, միահամուռ մոտենում են արահետ-ճանապարհ սահմանմանը: Միստիկական փորձառության քրիստոնեական եռաստիճան տարբերակումը՝ *via purgativa*, *via contemplativa*, *via illuminativa* (մաքրագործում, հասունացում ու լուսավորում), որոշակիորեն համընկնում է սուֆիզմի (շարիաթ, թարիղաթ ու հաղիղաթ) երրորդության սահմանմանը²⁸⁹:

طریقه նշանակում է «թարիղաթ» (ճանապարհ, արահետ), որով քայլում է միստիկը, այն ներկայանում է որպես գլխավոր ճանապարհից՝ շարիաթից դուրս եկած արահետ: Ճանապարհի համար անհրաժեշտ էր շրջմոլիկ, որը կթափառեր իր արահետի տարբեր կանգառներով՝ մինչև հասնելը միակ Աստծո բացարձակ

²⁸⁶ Шиммель А., Мир Исламского Мистицизма, пер. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт, Москва: ООО, Садра, 2012, с. 140.

²⁸⁷ Նույն տեղում, էջ 185:

²⁸⁸ Степанянц М. Т., Философские аспекты суфизма, Москва: Наука, 1987, с. 51.

²⁸⁹ Шиммель А., նշվ. աշխ., էջ 107:

էկզիստենցիալ ճանաչմանը²⁹⁰: Կանգառները տարբեր փուլերի էությունն են խորհրդանշում, որով անցնում է անցորդը իր ասկետիկ, բարոյահոգեբանական հայեցակարգում:

Ինչպես հնչում է Աբբարի «Թռչունների գրույց» միստիկական պոեմում, իրենց հոգևոր առաջնորդին փնտրող թռչունները պետք է հաղթահարեին յոթ արահետ, որոնք գլխավոր ճանապարհի՝ սիրո, ճանաչողության, ինքնահաստատման, միաստվածության, զարմանքի, և աղքատության միստիկական կանգառներն էին²⁹¹: Սուֆիզմի ուսմունքում առանցքային տեղ է զբաղեցնում երջանկության ու աղքատության (ոչինչ չունենալով՝ տեր են ամենին) գաղափարը (Nihil babentes omina possendetes)²⁹².

– Լսի՛ր,
Ճանապարհը կանչում է հեռվից,
Զայլերը քո...²⁹³

Պարսկական բանահյուսության մեջ կրոնական, գեղարվեստական արահետ-ճանապարհները բաժանվում են երեք խմբի.

1. ճանապարհ երկրի ֆիզիկական տարածության մեջ, ներառյալ ճանապարհորդության ժամանակային իմաստը,
2. կյանքի հոգևոր ճանապարհներ՝ որպես ընտրյալ կենսաոճ,
3. անդրշիրիմյան աշխարհ տանող էսխատալոգիական արահետ-ճանապարհներ: Հայեցակարգային առումով ճանապարհարահետ կերպարային պատկերացումները կինոյում կարելի է ներկայացնել ֆիզիկական, հոգևոր ու էսխատալոգիական իմաստով:

²⁹⁰ Տե՛ս Шиммель А., Мир Исламского Мистицизма, пер. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт, Москва: ООО, Садра, 2012, с. 108:

²⁹¹ Տե՛ս Рейснер М. Л., Персидская религиозно-мистическая поэзия XI-XV вв., Учебное пособие, Казань, Изд-во Казан. ун-та. 2015, с. 130:

²⁹² Տե՛ս Шиммель А., նշվ. աշխ., էջ 132:

²⁹³ Մեփեհրի Ս., Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000, էջ 44:

Ստորև ներկայացնում ենք «Քիառոստամիի ճանապարհները» կտավի կինոտեքստը:

«Յուրաքանչյուրի ճանապարհ ճանապարհ է սեփական կապարեկություն»,– գրել է Ռումին:

«Ճանապարհները իմ մանկության մեջ են, պարսկական դասական ու ժամանակակից պոեզիայի, ինչպես նաև ճապոնական հայկուի մեջ: Սոհրաբի համար ճանապարհը գաղթ էր, քամի, երգ, ճամփորդություն, անհանգստություն, կամ լուսնաշողը ճառագում է արահետին, նա չունի ոչ մի ուղեկից..., ես քայլում եմ ոչ մի տեղ չտանող ճանապարհով... կամ միակ ճանապարհով, որ գիտեմ, վերադարձի ճանապարհն է... Չկա ոչ ոք ինձ հետ այս ճանապարհին, ու ոչ ոք էլ չի գա...: Գիտեմ, որ մի օր ես կանցնեմ այս ճանապարհը և չգիտեի մինչ երեկ, որ այդ օրը կլինի այսօր...: Նրանք ասում են տունն այլևս չունի ապաստան այն մեկի համար, և նա պետք է ճամփորդի, լռի՛ր ու մտորի՛ր ճանապարհիդ մասին. ճանապարհն ինքը կլինի քո հազարավոր հարցերի պատասխանողը: Եվ նա գնաց փնտրելու իր ճանապարհը, որը ձգվում էր առանց ընդհատման, ոչ մի տեղ չուղեկցող քամոտ ճանապարհ էր՝ զիգզագաձև գծերով քամու էջին դաջված, մանկան խաղի գծերի նման խզրզված թղթին: Եվ, վերջապես, երբ նա նայեց ճանապարհին, նա լսեց մարդու պատմությունը, մարդը միայն մեկ ճամփա ունի իր կյանքում, որը ձգվում է վերջից մինչ սկիզբ, որտեղ նա անվերջ իմաստ է փնտրում: Եվ այս անսահման գոյության ընթացքում յուրաքանչյուրը փնտրում է իր ճանապարհը՝ երբեմն անվերջ, երբեմն քամոտ, երբեմն ոչ մի տեղ չուղեկցող:

Երբեմն ուղիղ գծով ճանապարհը մեզ ուղեկցում է դեպի այգի, քամու ստվեր, ժայռերից հոսող գետի մոտ: Մեր ուղիները նման են մեզ. երբեմն քարքարոտ են, երբեմն հարթ, երբեմն քամոտ, երբեմն ուղիղ: Հողը գծագրում է իր վրա մեր անցած ճամփաները, սակայն մենք ուրիշ ճամփաներ ունենք մեր ներսում, տխրության ու ուրախության ճամփաներ, սիրո, մտորումների ու փախուստի

ճամփաներ: Կան մեզ կործանող ճամփաներ, որոնք չունեն վերջաբան: Ճանապարհները նման են խոստովանության. այն վայրերի մասին են, որոնցից նա հեռացել էր: Ճանապարհը կյանքն է, ճանապարհը մարդն է»:

Կինոտեքստի ավարտին լուրջությունն են, այնուհետև էկրանին հայտնվում է շունը, և նրա անմեղ հայացքը կարծես մեր հոգում ծվարած անավարտ պատմությունն է: Թղթի նման այրվում է կաղրը, հետո՝ մթություն, քիառոստամյան մթություն: Մթության մեջ երիզվում են Ալի իբն Աբի Տալիբի «Նաջ-ալ բալադայի» հետևյալ տողերը. «Տե՛ր, մեզ անձրև տո՛ւր, հնազանդ ամպերից և ոչ քանձր, կրակոտ ամպերից, որոնք մահ են կանչում»:

Քիառոստամիի արվեստը ընդլայնում է իրանական կինոյի սահմանները՝ օգտագործելով կինոյի բանաստեղծական ուժը: «Քիառոստամիի ճանապարհները» ֆիլմը յուրովի է բացահայտում Մեփերհիին: Մեփերհիին է թելադրում այդ ֆիլմի կինեմատոգրաֆիական լեզուն, որն ապրում է որպես գեղարվեստական հյուսվածք, պատկեր: Մեփերհիի միջոցով իրանական նոր բանաստեղծությունը անթաքույց ներթափանցում է կինեմատոգրաֆիական կտավ՝ դառնալով պատկերի պոեզիա: «Քիառոստամիի ճանապարհները» ֆիլմի միջոցով կինոն ճանաչում է իր գաղտնագրված լեզուն, կինոպոեզիան կյանքի ինքնահայտնաբերումները տեղավորելում է էկրան: Ֆիլմի լուսավոր ավարտը կյանքի ավանդական վերջաբաններին հակադարձելու քիառոստոմյան մղումն է:

«Քիառոստամիի ճանապարհները» մտահոսք պատումի մեջ կինովարպետը արձանագրում է անվերջ կործանվող ու նորոգվող ճանապարհ՝ կյանքի հիմքում ընկած գոյաբանական սկզբունքը: Ֆիլմում ճանապարհը կրկնվող պատկերազգացողություն է, հոգևոր ինքագնման, ինքնաճանաչման, ծիսականացված տանջածեսի ու հոգեվարժանքի միջոցով ընթացող գեղարվեստական պատկեր: Քիառոստոմյան ճանապարհը ապրումի խոհազգացական հոսք է, հոգու ճամփորդության հանգրվան, հոգու փորձու-

թյան ու փորձառության գեղարվեստական միջավայր: Որպես վերջաբան կրկին հիշատակենք Հ. Դաբաշիի դիպուկ բնորոշումը, որն ուղղված է ոչ միայն Ա. Քիառոստամիի արվեստին, այլև իրանական հեղինակային կինոյին. «Քիառոստամին հրաշք է. նա ժամանեց, և բոլորս ազատագրվեցինք նրա հետ միասին»²⁹⁴:

²⁹⁴ Dabashi H, Master and Masterpieces of Iranian Cinema, Washington, D. C., 2007, p. 322.

SUMMARY

Poetry of Image: Key Issues of the History and Aesthetics of Iranian Auteur Cinema

Lilit Safrastyan

Introduction

Iranian cinema, with its 100-year history, is an integral part of the world's spiritual and cultural heritage and cinematographic art.

Iranian cinema has a rich and diverse history, one of the most significant points of which is the formation of the Iranian New Wave in the 1960s. As a cultural phenomenon of the 20th century, the New Wave appeared in Iran with its unique cinema school. One of its substantive achievements is the desire to remain loyal to the national life experience and to portray and express its peculiarities. In academic film studies, the New Wave is considered to be the period of the rise of Iranian cinema history, a time of new artistic achievements.

In the 1960s and 1970s, a creative collaboration emerged between filmmakers and poets, based on the ideological and content-driven searches in cinema and poetry. Continuing the traditions of Iranian classical poetry (in the sphere of ideological and aesthetic expression of speech and image), the poets exerted a great influence on the author's "art-house" cinema with their poetic thinking.

Iranian auteur cinema was founded in the middle of the 20th century and reached its peak in 1979, after the Islamic Revolution. Iranian auteur cinema developed its own unique and independent cinematographic world. It is essential to recall the special artistic language of auteur cinema, which encompasses several historical civilizational stages. It is imbued with centuries-old religious, mystical literary codes, symbols, and allegories.

Children's participation in auteur cinema is of particular visual significance. It gives the Iranian cinema the ability to create a poetic

and mystical inner space, where childhood is seen in all its poetic expressiveness.

In recent decades, emigrant cinema has played a significant role, with its ideological and thematic foundation based on nostalgia for the homeland and the bitter experience of exile.

The role of Iranian-Armenian filmmakers in the creation and establishment of Iranian cinema is invaluable. In the context of Armenian-Iranian literary, historical, and cultural bonds of many centuries, it is necessary to consider the influence of Armenian auteur cinema on Iranian poetic cinematographic thinking. It is also important to mention that owing to the Armenian annual “Golden Apricot” International Film Festival, multiple generations of the Armenian cinephile community are well acquainted with Iranian cinema.

In the last decade, the academic course “The Iranian Cinema” has expanded its educational scope. It is taught not only in film studies institutions, but also in centers for the study of “Civilizations of the Near and Middle East” at leading universities all around the world.

It should be noted that Iranian cinema is extensively covered within the master’s program “History of Middle Eastern Cinema,” which is taught at the Faculty of Oriental Studies of Yerevan State University.

The monograph entitled “Poetry of Image: Key Issues of the History and Aesthetics of Iranian Auteur Cinema” is the first Armenian-language theoretical study dedicated to Iranian cinema, among hundreds of academic and cultural publications. It examines the cultural, historical, and aesthetic foundations of Iranian auteur cinema, presents its development across different stages, and analyzes the artistic characteristics of auteur filmmaking that emerged in the context of the dialogue between cinema and poetry.

РЕЗЮМЕ

Поэзия образа: основные вопросы истории и эстетики иранского авторского кино

Лилит Сафрастьян

Введение

Иранское кино с его столетней историей является неотъемлемой частью мирового духовного, культурного наследия и кинематографического искусства.

Оно имеет богатую историю, одним из важнейших этапов которой является формирование иранской “Новой волны” в 1960-х годах. Будучи культурным феноменом XX века, “Новая волна” в Иране предстаёт со своей уникальной киношколой, одним из существенных достижений которой является стремление сохранить верность национальному жизненному опыту и выразить глубинные национальные особенности. В академическом киноведении “Новая волна” считается эпохой расцвета в истории иранского кино, временем новых художественных достижений.

В 1960–1970 годы на основе идейно-содержательных поисков в кино и поэзии зародилось творческое содружество кинематографистов и поэтов. Продолжая традиции иранской классической поэзии (в сфере идейно-эстетической выразительности речи и образа), сочинители своим поэтическим мышлением оказали большое влияние на авторское “артхаусное” кино.

Иранское авторское кино сформировалось в середине XX века и достигло своего расцвета в 1979 году, после Исламской революции. Вместе с развитием иранского кинематографа авторское кино сформировало свой уникальный и самостоятельный кинематографический мир. Необходимо вспомнить особый художественный язык авторского кино, охватывающий несколько исторических цивилизационных этапов. Он пропитан вековыми религиозными, мистическими литературными кодами, символами и аллегориями.

Съемки детей в авторском кино имеют особое содержательно-визуальное значение. Благодаря участию детей иранское кино создает поэтико-мистическое внутреннее пространство, где детство живёт во всей своей художественной выразительности.

В последние десятилетия значительную роль играет эмигрантское кино, идейно-тематическая основа которого основана на тоске по родине и горьком опыте изгнания.

Неоценима роль иранских армян-кинематографистов в создании и становлении иранского кино. В контексте многовековых армяно-иранских литературных, исторических и культурных связей считаем необходимым рассмотреть влияние армянского авторского кино на поэтическое мышление в иранском кинематографе. Важно также отметить, что благодаря ежегодному Международному кинофестивалю “Золотой абрикос”, проводимому в Армении, разные поколения армянских кинолюбителей хорошо знакомы с иранским кино.

В последнее десятилетие значительно расширился образовательный охват курса “Иранское кино”. Он преподаётся не только в киноведческих вузах, но и в центрах изучения “Цивилизаций Ближнего и Среднего Востока” ведущих университетов мира.

Отметим, что иранское кино широко освещается в рамках магистерской программы “История ближневосточного кино”, преподаваемой на факультете востоковедения Ереванского государственного университета.

Монография, озаглавленная “Поэзия образа: основные вопросы истории и эстетики иранского авторского кино”, среди сотен академических и культурологических изданий является первым актуальным армяноязычным исследованием, посвященным иранскому кино, в котором рассматриваются культурные, исторические и эстетические проблемы иранского авторского кино на разных этапах его развития. Автор также размышляет о художественных особенностях авторского кино, рожденного в контексте диалога кино и поэзии.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Գրքեր

1. Ամինփուր Ղ., Բանաստեղծությունների ընտրանի, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Ալ-Հոդա» հրատ., 2008:
2. Մարգարեի արևածագը. Իրանական ժամանակակից պոեզիա, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2006:
3. Շամլու Ա., Թարմ օդ. բանաստեղծությունների ընտրանի, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Էդիթ Պրինտ» հրատ., 2008:
4. Ոսկե գմբեթ (ժամանակակից իրանական պոեզիա), քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 2005:
5. Սոհրաբ Սեփեհիի, Կանաչ ծավալ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «Նոր դար» հրատ., 2000:
6. Փարաջանով Ս., Պատմվածքներ և սցենարներ, քարգ.՝ Ֆերեշեքյան Վ., Երևան, «Ակտուալ արվեստ» հրատ., 2023:
7. Ֆորուդ ֆարրոխզադ, Մի այլ ծնունդ, քարգ.՝ Է. Հախվերդյան, Երևան, «ԱՅԲ-ԲԵՆ» հրատ., 1996:
8. Abbot M., Abbas Kiarostami and Film Philosophy, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
9. Andrew G., Guardian Interviews at the BFI Film. Abbas Kiarostami, The Guardian, 28 April, 2005.
10. Bates B., The Visual Poetry of Shirin Neshat, Aloud, Library Foundation of Los Angeles, Decembre 11, 2013.
11. Cheshire G., How to read Kiarostami, CINESTASE, Vol. 25, No. 3, October, 2000, pp. 8-15.
12. Cheshire G., In A Time of Kiarostami. Writing on Iranian Cinema, New York: Film Desk Books, 2022.
13. Chiu M., Ho M., Shirin Neshat. Facing History, Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D. C: Smithsonian Books, 2015.
14. Copeland C., I Will Greet the Sun Again: A Conversation with Shirin Neshat, Glassier, Texas Visual Art, February 27, 2021.

15. Corbin H., *Man of Light In Iranian Sufism*, New Lebanon New York, Omega Publications, 1994.
16. Cott J., *Fellini's Language of Dreams*. Rolling Stone Interview , Rolling Stone, Issue 21, May 10, 1984.
17. Dabashi H., *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, London-New York: Verso, 2001.
18. Dabashi H., *Conversations with Mohsen Makhmalbaf*, London, New York, Calcutta: Seagull, 2010.
19. Dabashi H., *Makhmalbaf at Large. The Making of a Rebel Filmmaker*, London-New York: I.B. Tauris, 2008.
20. Dabashi H., *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Washington D. C., Mage Publishers, 2007.
21. Dabashi H., *Post-Orientalism: Knowledge and Power in Time of Terror*, New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2009
22. Dabashi H., *The Making of Rebel Filmmaker: Makhmalbaf at Large*, London, New York: I.B. Tauris, 2008.
23. Dabashi H., *The World of Persian Literary Humanism*, Cambridge, London: Harvard University Press, 2012.
24. Dabashi, Hamid, Rose Lee Goldberg, Giorgio Verzotti, and Shirin Neshat. "Shirin Neshat.", Milan: Charta, 2002.
25. Elena A., *The Cinema of Abbas Kiarostami*, London: Saqi, Iran Heritage Foundation 2005.
26. Erfani F., *Iranian Cinema and Philosophy: Shooting Truth*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
27. Foundas S., *Interview: Films without Borders. Abbas Kiarostami Talks About "ABC Africa" and Poetic Cinema*, 7 May, 2002,
28. Galstyan S., *Cinema of Armenia. An Overview*, Mazda Publishers: Costa Mesa , California, 2016.
29. Ghoukasian Z., *Majmooe Maghālāt Dar Nagh va Moarefi-ye Âsar-e Bahram Beyzaie (A collection of articles on the criticism and introduction of Bahram Beyzaei's works*, Tehran: Âgah, 1993.
30. Huang J., *Tribeswoman of Iran: Weaving Memories Among Qashqa'i Nomads*, I. B., Tauris, 2014

31. Ishaghpour Y., *The Persian Miniature. The colors of light: the mirror and the garden*, Tours: Farrago, 1999.
32. Kalami P., *Poetic: Trauma and Memory in Iranian Films*, University of California Davis, 2007.
33. Karimi-Hakkak A., *A Fire of Lilies*: Utrecht: Leiden University Press, 2019.
34. Kiarostami A., *A Wolf Lying in Wait*, Tehran: Sokhan Publishers, 2005.
35. Kiarostami A., *Walking with the Wind (Voices and Visions in film 2)*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Film Archive Bilingual Edition, 2002.
36. Langford M., *Allegory of Iranian Cinema. The Aesthetics of Poetry and Resistance*, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2019.
37. Lashkari M., *The Theatre and Cinema of Arby Ovanessian. Through writings, interviews and images*, trans. from Persian by Afshar M., Yerevan: "Haratch" Educational and Social Foundation, 2021.
38. Mahmoudi A. R., *25 years of Iranian Cinema: Camera Operators, Composers, Editors*. Tehran: Farabi Cinema Foundation Publications, 2003.
39. Makhmalbaf M., *Zendegi rang ast*, Tehran: Nashrani, 1377.
40. Makhmalbaf M., *Gong-e Khabideh*, 3 volumes, Tehran: Nashrani, 1375.
41. Milani A., *Eminent Persians: The Men and Women Who Made Modern Iran, 1941-1979*, Vol. 1, Syracuse N. Y.: Syracuse University Press, 2008.
42. Milani F., *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, New York: Syracous University Press, 1992.
43. Mottahedeh H., *Displaced Allegories: Post Revolutionary Iranian Cinema*, Durham and London: Duke University, 2008.
44. Mottahedeh N., *Displaced Allegories: Post Revolution Iranian Cinema*, Duke University Press, 2008.

45.Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema: The Artisanal Era, 1897-1941*, Durham and London: Duke University Press, 2011.

46.Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010*, Durham and London: Duke University Press, 2012.

47. Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema: The Industrializing Years, 1941-1978*, Durham and London: Duke University Press, 2011.

48.Naficy H., *A Social History of Iranian Cinema: The Islamicate Period, 1978-1984*, Durham and London: Duke University Press, 2012.

49.Rahbaran Sh., *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Filmmakers Since the Islamic Revolution*, London-New York: L. B. Tauris, 2016.

50.Ridgeon L. V. J., *Makhmalbaf's Broken Mirror: A Socio-Political Signification of Modern Iranian Cinema*, Durham N. C., 2000.

51.Ridgeon L., *Makhmalbaf's Broken Mirrors.*, Middle East Paper, No. 64, Durham: University of Durham, 2000.

52.Saeed-Vafa M., Rosenbaum J., Abbas Kiarostami, *Urban*, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2018.

53.Sheibani Kh., *The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution*, London, New York, 2011.

54.Sontag S., *On Photography*, New York: Picador USA, 2001.

55.Steffen J., *The Cinema of Sergei Parajanov*, Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press, 2013.

56. Talajooy S., *Iranian Culture in Bahram Beyzaei's Cinema and Theatre. Paradigms of Being and Belonging (1959-1979)*, London: I.B. Tauris, 2023.

57.Talattof K., *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, New York: Syracuse University Press, 2000.

58.Tapper R., *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, London, New York: I.B. Tauris, 2002.

59. The Emperor & I: Abbas Kiarostami Meets Akira Kurosawa, Film International, Vol. 1, No. 4, Autumn, 1993.

60. Varzi R., Pictura Poesis: The Interplay of Poetry, Image and Ethnography in Forough Farrokhzad's "The House is Black", Off Screen, Vol. 18, Issue 9, 2014.

61. Walter Eu., Federico Fellini: Wizard of Film, The Atlantic, December, 1965.

62. Zanganeh L. A., My Sister Guard Your veil, My Brother Guard Your Eyes, Uncensored Iranian Vocies, Boston: Beacon Press, 2006.

63. Zeydabadi-Nejad S., The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic. London: Routledge, 2009.

64. Аронсон А., Кино и Философия: От текста к Образу, М., ИФ РАН, 2018.

65. Бертельс А. Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX-XV веков, М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997.

66. Волкова П., От Босха до Брейгеля. корабль дураков, Москва: Изд. АСТ, 2019.

67. Казурова Н. В., Теория и История Кино. Иранский режиссер Аббас Киаростами: фальсификатор вымысла, Вестник Санкт-Петербургского университета, Сер. 15, Вып. 2, 2012.

68. Рейснер М. Л., Персидская религиозно-мистическая поэзия XI-XV вв., Учебное пособие, Казань, Изд-во Казан. ун-та, 2015.

69. Тарковский А. А., Мартиролог. Дневники, Международный Институт им. Андрея Тарковского, 2008.

70. Шиммель А., Мир Исламского Мистицизма, пер. Н. И. Пригариной, А. С. Рапопорт, Москва: ООО, Садр, 2012.

71. Эйхенбаум Б. М., Поэтика кино, 2-е издание, Санкт-Петербург, 2001.

Գիտական հոդվածներ

1. Շելտյան Լ., Իրանական թատրոնի միջազգային փոխառնությունների ուշագրավ մի էջ (Արքի Հովհաննիսյան. Արվեստագետի դիմանկարի փորձ), «Արևելագիտության հարցեր», IX, 2015, էջ 390-403:

2. Սաֆրաստյան Լ., Ակացիաների հարսնացուն. Ֆորուլ Ֆարրոխզադի առեղծվածը իրանական գրականության և կինոյի մեջ, ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, XXVII, Երևան, 2009, էջ 175-185:

3. Abecassis M., Iranian War Cinema: Between Reality and Fiction, Iranian Studies, Vol. 44, No. 3, 2011, pp. 387-394.

4. Abrahamyan L., 2001-2002, Towards a poetics of Parajanov's cinema, Armenian Review, Vol. 47, No. 3-4, Vol. 48, ed. J. Steffen, Watertown MA, Armenian Review, pp. 67-91.

5. Ben-Zur Y., Shahar G., The Roses' Joyful Kingdom: The Poetics of Garden in Goethe and Sa'adi, Shevtov V. K., Barletta V., Unusual Gardens: Towards a Poetics of Cultivated Earth, Dibur Literary Journal, Issue 11, Spring, 2022, pp. 29-46.

6. Cheshire G., Makhmalbaf: The Figure in the Carpet, Film Comment, Vol. 33, No. 4, Jul/August, 1997, pp. 62-70.

7. Dabashi H., Persian blues, Sight and Sound, Vol. 12, No. 1, January 2002, pp. 32-34.

8. Dadi I., Shirin Neshat's Photographs as Postcolonial Allegories, Signs, Vol. 34, No. 1, Autumn, 2008, pp.125-150.

9. Debix J., Cinema and Poetry, Yale French Studies, No. 17, Art of the Cinema, 1956, pp. 86-104.

10. Ditmars H., From the top to the hill, Sight and Sound, Vol. 6, No. 12, December, 1996, pp. 10-13.

11. Eastern mysticism versus Western discipline: a dialog on violence and tenderness, love and death, cinema and poetry between

Werner Herzog and Mohsen Makhmalbaf, *Film International*, Vol. 2, No. 2, Spring, 1994, pp. 4-11.

12. Golmakani H., *Beyond of the shadow of the doubt*, CINEMAYA, No. 22, Winter, 1993, pp. 52-56

13. Hamid R., *Films by and about Mohsen Makhmalbaf*, CINEASTE, Vol. 27, No. 1, Winter, 2001, pp. 40-41.

14. Huber M., *The Stone Garden: Meditations on History, Experience, and the nature of the Mystical*, Shevtov V. K., Barletta V., *Unusual Gardens: Towards a Poetics of Cultivated Earth*, Dibur Literary Journal, Issue 11, Spring, 2022, pp. 47-57.

15. *International Journal of Music Science, Technology and Art*, 3 (2), pp. 26-31.

16. *Iranian Women Filmmakers*, Bulletin of the National film Archive of Iran, No. 3, December 1990, pp. 12-23.

17. Jalali M., *Children's Character in Rumi's "Masnavi"*, *International Journal of Human Sciences*, Vol. 6, Issue 2, 2009, pp. 60-74.

18. Javadi A. A., Fujieda M., *A Study of Color in Persian Gabbeh Ruge and Music*, *International Journal of Music Science, Technology and Art*, 3 (2): 26-31, 2021.

19. Javid S., *Kiarostami's The Traveller: The Cinema of the Seer*, *The SOAS Journal of Postgraduate Research*, Vol. 10 (2016-2017), pp. 81-99:

20. Kappenberg C., *Film as Poetry*, *The International Journal of Screendance*, Vol. 3, 2013, pp. 101-111.

21. Khun A., *Cinematic Experience, Film Space and the Child's World*, *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 19, No. 2, Fall, 2010, pp. 82-98.

22. Makhmalbaf M., *Mirror Images*, CINEMAYA, No. 13, Autumn 1991, pp. 18-20.

23. Mass W., *Poetry and the Film: A Symposium*, *Film Culture*, No. 29, 1963, pp. 55-63.

24.Mehrabi M., The history of Iranian Cinema., FILM INTERNATIONAL, Vol. 4, No. 4, Summer 1997, pp. 46-55.

25.Mitha F., The Films of Abbas Kiarostami: Framing of the Burdens of Contemporary Muslim Identity, Arab Studies Quarterly, Vol. 31, No. 1, 2, Winter-Spring, 2009, pp. 141-148.

26.Mulvey L., Kiarostami's uncertainty principle, Sight and Sound, Vol. 8, No. 6, June, 1998, pp. 24-27.

27.Naficy H., Iranian Writers and Iranian Cinema in the Case of "Dash Akol", Iranian Studies, Vol. 18, No 2/4, 1985, pp. 231-351.

28.Naficy H., The aesthetics and politics of Iranian cinema in exile, CINEMAYA, No. 9, Autumn 1990, pp. 4-8.

29.Nancy Jean-Luc, Conlay V. A., On Evidence «Life and Nothing More» by Abbas Kiarostami, Middle Eastern Films Before Thy Gaze Returns to Thee, Vol. 21, No. 1 (Winter 1999), pp. 77-88.

30.Nojournian A. A and Nojournian A. H., Towards a poetics of Childhood Ethics in Abbas Kiarostami's Children' Films, Wilson B., Gabriel Sh. P., ed., Asian Children's Literature and Film in Global Age, Local, National and Transnational Trajectories, Singapore: Palgrave Macmillan, 2020, pp. 195-211.

31.Nooshin L., Windows onto Other Worlds: Music and the Negotiation of Otherness in Iranian Cinema. Music and the Moving Image, City, University of London Institutional Repository, 12(3), pp. 25-57.

32.Pasolini P. P., The Cinema of Poetry, Movie and Methods, ed. Bill Nichols, Berkely: University of California Press, 1976, pp. 542-558.

33.Rekabtalaei G., Cinematic Revolution: Cosmopolitan Alter-cinema in pre-revolutionary Iran, Iranian Studies, Vol. 48, No. 4, 2015, pp. 567-589.

34.Said E., The Mind of Winter. Reflections on a Life in Exile, Harper's Magazine, 269, 1984, pp. 49-55.

35. Sheibani Kh., Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry, *Iranian Studies*, Vol. 39, No. 4, December, 2006, pp. 509-537.

36. The Holy Quran, Surah XXIV, V. 35, translation by Maulawi Sher Ali, Tilford, Surrey, Islam International Publications, 2021. pp. 500-515.

37. The Taste of My Cinema: a Conversation with Abbas Kiarostami, L. A Zanganeh, My Sister Guard Your veil, My Brother Guard Your Eyes, *Uncensored Iranian Voices*, Boston: Beacon Press, 2006, pp. 81-96.

38. Zaedi H. S., In search of the lost horizon, *Film International*, Vol. 1, No. 3, Summer 1993, pp. 36-46.

39. Асатрян Г. С., Обряды детства и воспитание детей в традиционной культуре персов, -Этнография детства: традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Передней и Южн. Азии, М: «Наука», 1983, с. 68-88.

Համացանցային աղբյուրներ

1. Andrew G., Abbas Kiarostami, *The Guardian*, 28 April, 2005, <https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival>.

2. Danks A., The House that Mohsen built: The films of Samira Makhmalbaf and Marziah Meshkini, *SENSES Of CINEMA*, No. 22, Sep/Oct., 2002,

<http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/makhmalbaf.html>.

3. Dehghani S. K., Former lover of the poet known as Iran's Sylvia Plath breaks his silence, *The Guardian*, Sunday 12, February, 2017, <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/12/forough-farrokhzad-iranian-poet-ebrahim-golestan-sylvia-plath>.

4. Diba L., Shirin Neshat's Visual Poetics: Translations, Authorships, and the Creative Process,

https://www.academia.edu/35622696/Shirin_Neshat_s_Visual_Poetics_Translation_Authorship_and_the_Creative_Process.

5. Festival Pays Tribute to Critic Zaven Qukasian, Tehran Times, October 21, 2020,

<https://www.tehrantimes.com/news/453813/Isfahan-festival-pays-tribute-to-critic-Zaven-Qukasian>.

6. Foundas S., Interview: Films without Borders. Abbas Kiarostami Talks About “ABC Africa” and Poetic Cinema, 7 May, 2002, <https://www.indiewire.com/features/general/interview-films-without-borders-abbas-kiarostami-talks-about-abc-africa-and-poetic-cinema-80407/>.

7. Hillmann M. C., A Lonely Woman: Forugh Farrokhzad and Her Poetry, Three Continents, 1985,

<https://www.indiewire.com/features/general/interview-films-without-borders-abbas-kiarostami-talks-about-abc-africa-and-poetic-cinema-80407/>.

8. Interview: Iranian filmmaker Bahram Beyzaie discusses “Downpour,” his newly-restored, pivotal classic of Iranian cinema, screening at the 56th San Francisco International Film Festival, Sunday, April 28, 2013, ART hound,

<https://genevaanderson.wordpress.com/2013/04/27/interview-iranian-filmmaker-bahram-beyzaie-discusses-downpour-his-newly-restored-classic-of-iranian-cinema-screening-at-the-56th-san-francisco-international-film-festival-sunday/>.

9. Федорова К. А., Проблематика цвета в киноискусстве Ирана, Гуманитарные научные исследования, № 10, 2012. <https://human.snauka.ru/2012/10/1744>.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԻԼԻԹ ՄԵՐՈՒԺԱՆԻ ՍԱՅՐԱՍՏՅԱՆ

**ՊԱՏԿԵՐԻ ՊՈԵԶԻԱ.
ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿԱՅԻՆ
ԿԻՆՈՅԻ ՊԱՏՄԱԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԻՄՆԱՀԱՐՑԵՐ**

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Հեղինակը հաստատում է, որ ծանոթ է «ԵՊՀ գրահրատարակչական քաղաքականությանը», և գրքում առկա փաստերը, դիրքորոշումները, կարծիքները շարադրված են հեղինակային իրավունքի ու էթիկայի միջազգայնորեն ընդունված սկզբունքների պահպանմամբ:

Տպագրված է «ՄՌԱՎ ՊՐԻՆՏ» ՍՊԸ-ում:
Կոտայքի մարզ, Զրվեժ, գ. Չորաղբյուր, 99 քաղ, 41

Ստորագրված է տպագրության՝ 02.12.2025:
Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 12:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.y su.am