

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՍԱՐԳՍՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ԼԵՎՈՆԻ

**ՉԱՅՆԸ ՖԻԼՄԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔՈՒՄ**

ԺԷ.00.01-«Թատերական արվեստ, կինոարվեստ, հեռուստատեսություն»  
մասնագիտությամբ արվեստագիտության թեկնածուի գիտական  
աստիճանի հայցման ատենախոսության

**ՍԵՂՄԱԳԻՐ**

ԵՐԵՎԱՆ-2013

---

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ՏԱՐԳՏՅԱՆ ՆԱԻՐԱ ԼԵՎՈՆՈՎՆԱ

**ՅՎՈՒԿ Բ ՏՐՈՒԿՏՈՒՐԵ ՓԻԼՄԱ**

**ԱՎՏՈՐԵՓԵՐԱՏ**

Диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01-  
“Театральное искусство, киноискусство, телевидение”

ԵՐԵՎԱՆ-2013

Ատենախոսության թեման հաստատվել է Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ  
Զարոյան Գ.Վ.

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

արվեստագիտության դոկտոր,  
պրոֆեսոր Օրդոյան Գ.Վ.  
արվեստագիտության թեկնածու  
Նալբանդյան Ս.Ա.

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2013թ. հունիսի 27-ին, ժամը 14:00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՀ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող., 24գ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Մեղմագիրն առաքված է 2013թ. մայիսի 24-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր՝

Սաստրյան Ա.Գ

---

Тема диссертации утверждена в Ереванском государственном институте театра и кино.

Научный руководитель-

кандидат искусствоведения, доцент

Закоян Г.В.

Официальные оппоненты-

доктор искусствоведения,

профессор Ордоян Г.В.

кандидат искусствоведения

Налбандян С.А.

Ведущая организация- Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна.

Защита диссертации состоится 27-го июня 2013 года, в 14:00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24в).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 24-го мая 2013г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А.Г.

## ԱՏԵՆԱՄԻՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

**Աշխատության արդիականությունը եվ նպատակը:** Հայ կինոգիտության մեջ ձայնի խնդիրը գրեթե ուսումնասիրված չէ: Այն չի դիտվել որպես բազմաշերտ երևույթ (լայն իմաստով): Կինոձայնի մյուս բաղադրիչների համեմատ բավականաչափ ուսումնասիրված է կինոերաժշտությունը, սակայն ոչ թե կինոգիտության, այլ երաժշտագիտության կողմից (Ն.Միկոյան, Մ.Ռուխլյան): Իսկ «աղմուկ(ներ)ն» ու հնչող խոսքը կարելի է ասել գրեթե դուրս են մնացել հայ կինոգետների ուշադրությունից: Հայալեզու կինոգրականության մեջ բացակայում են կինոկառուցվածքում աղմուկ(ներ)ի և դրանց ազդեցությանն ու նշանակությանն առնչվող ուսումնասիրություններն ու գիտական հոդվածները: Իսկ խոսքի կիրառումը ֆիլմի կառուցվածքում դեռևս մնում է խնդրահարույց ոլորտ: Մասկոտուալ խնդիր է հատկապես հայ կինոյում, որտեղ դեռևս գտնված չեն խոսքային նյութի կիրառման օրինաչափությունները, բացառությամբ առանձին դեպքերի:

Թեմայի արդիականությունը պայմանավորված է նաև նրանով, որ հատկապես վերջին տասնամյակներում նկարահանվում են բավականաչափ ֆիլմեր, որոնցում ձայնային ձևավորումն ակնհայտորեն խոչընդոտում է ֆիլմի ընկալմանը: Հետաքրքրական է և այն փաստը, որ կինեստոֆոնի գյուտից գրեթե մեկ դար անց, ձայնի վերաբերյալ պատկերացումները շարունակում են դեռևս պարզունակ մնալ: Ե՛վ անցյալի, և՛ ներկայի մեր ֆիլմերը կարող էին առավել հետաքրքիր լինել, եթե հեղինակները չթերագնահատեին ձայնի արտահայտչական հնարավորությունները:

**Ատենախոսության նպատակն է** մեկնել կինոձայնի արտահայտչական հնարավորությունները և դրանց անփոխարինելի դերը գեղարվեստական կերպարի ստեղծման մեջ: Հայ կինոյի (և ոչ միայն) ձայնային առումով հաջողված և անհաջող օրինակների ուսումնասիրության հիմքով փորձ է արվել պարզելու կինոձայնի խնդիրները և դրանց անտեսման հետևանքով գեղարվեստական կերպարի քայքայման պատճառները: Ուսումնասիրությունը նաև նպատակ է հետապնդում վերանայելու և վերաիմաստավորելու կինոարվեստում ընդունված սխալ տեսակետը, թե՛ կինոն զուտ պատկերային արվեստ է, իսկ ձայնը՝ դրան ստորադաս, օգնող արտահայտչամիջոց:

### **Աշխատության խնդիրները:**

1. Որոշել ձայնի գեղարվեստական հնարավորությունները, որպես պատկերին համագոր, այլ ոչ թե ստորադաս կամ լրացուցիչ արտահայտչամիջոց:
2. Տալ հնչող ձայնին փոխարինող այլընտրանքային տարրերի բացատրությունը համար կինոյի շրջանում:

3. Մատնանշել ֆիլմի կառուցվածքում ձայնային շերտերի արհեստածին և ինքնակամ դրսևորումներից բխող արատներն ու գեղարվեստական կերպարը քայքայող պատճառները:
4. Դիտարկել ձայնի ներքին կառուցվածքային միասնականությունը և տարրերի (աղմուկ, երաժշտություն, խոսք) փոխհարաբերությունը միմյանց հետ:
5. Ցույց տալ հայ կինոյում առկա, ձայնային հնարավորությունների թյուր ըմբռնման հետևանքով առաջացած խնդիրները:
6. Ամփոփել ձայնի գեղարվեստական ամենաեական և հիմնական հնարավորությունները, որոնցով պայմանավորված է ֆիլմի ամբողջական գեղարվեստական արդյունքը:

**Աշխատանքի գիտական նորույթը:** Հայ կինոգիտության մեջ ձայնը ֆիլմի կառուցվածքում թեմայով չկան ձայնի երեք բաղադրիչներն ընդգրկող ուսումնասիրություններ և գիտական հոդվածներ, ուստի ներկա հետազոտությունն այս բնագավառում առաջին գիտական փորձն է: Միայն երաժշտությունն է ինչ-որ չափով արժանացել ուսումնասիրողների ուշադրությանը, մինչդեռ այն կինոձայնի մեկ շերտն է: Առանձին, սակայն ոչ ծավալուն, գիտական ուսումնասիրություններ և հոդվածներ կան հնչող խոսքի վերաբերյալ, ինչը նույնպես բավարար չէ ֆիլմի կառուցվածքում ձայնի ուսումնասիրության առումով: Ատենախոսության շրջանակում փորձ է արվում հիմնավորել կինոձայնի երեք բաղադրիչների՝ երաժշտության, հնչող խոսքի և աղմուկների, միասնական դիտարկման, միաժամանակ և միասին ուսումնասիրելու անհրաժեշտությունն ու կարևորությունը՝ դրանց փոխկապակցվածության, միմյանց լրացնելու (իսկ սխալ կիրառության դեպքում՝ ակնհայտ ձախողումների) առումով: Տեսական գննումները փաստարկվել են կոնկրետ օրինակներով:

**Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ** ուսումնասիրվել են ձայնի այլընտրանքային տարրերը համր կինոյում: Համաշխարհային ամենահայտնի համր ֆիլմերի օրինակների ուսումնասիրությամբ և տեսաբաններ Յու. Տինյանովի և Ռ.Ղազարյանի տեսությունների հետազոտմամբ ու համեմատությամբ պարզվում է, որ համր կինոն ամենևին էլ համր չէր, այլ ուներ իրեն հատուկ արտաքին ձայնային ձևավորում: Ներկայացվում և մեկնվում է նաև հայ համր կինոյում ձայնի հանդեպ լուրջ վերաբերմունքը փաստող ու հավաստող կարևորագույն մի փաստատուղթ՝ Ա.Մարտիրոսյանի «Մեքսիկական դիպլոմատների» համար հեղինակի գրած երաժշտական լիբրետոն:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ ուսումնասիրվել է աղմուկ(ներ)ի դերը ֆիլմի կառուցվածքում՝ գեղարվեստական կերպարի ամբողջականացման առումով: Եթե կինոգիտության մեջ խոսքի և երաժշտության վերաբերյալ կարելի է հանդիպել գիտական ուսումնասիրությունների և հոդվածների, ապա աղմուկների վերաբերյալ

մինչ օրս որևէ ուսումնասիրություն արված չէ, ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային կինոգիտության մեջ:

Ուսումնասիրությունների արդյունքում, պարզելով, որ լայթմոտիվն իրականացվում է նաև ադմուկների միջոցով, առաջարկել ենք նոր բանաձև՝ «ադմկային լայթմոտիվ» եզրը:

Հետազոտության նախնական փուլում նկատի են առնվել այն կոմպոզիտորները, ովքեր աշխատել են հայ կինոյում՝ Ալ.Հարությունյան, Յու.Հարությունյան, Է.Միրզոյան, Մ.Վարդազարյան: Վերջիններս ներկայացրել են ռեժիսորի հետ աշխատանքի եղանակները, յուրահատկություններն ու այն տարբերությունները, որոնք առկա են կինոերաժշտություն և ազատ երաժշտություն ստեղծելու միջև:

**Աշխատանքի մեթոդաբանությունը:** Ատենախոսության մեթոդիկան տեսական-վերլուծական է: Միայն խնդրո առարկայի մասնակի ուսումնասիրությամբ, այսինքն ձայնը կազմող բաղադրիչ տարրերի առանձնացված քննությամբ, որոշակի օրինակների վերլուծությամբ և համադրության արդյունքում էր հնարավոր ստանալ այս բազմաշերտ նյութի ընդհանուր պատկերը: Հետազոտությունների ընթացքում, լինի դա ֆիլմերի, տեսական գրականության, հանդիպումների կամ փորձերի միջոցով, կառուցվում է խնդրո առարկայի ամբողջական, քննված պատկերը:

**Աշխատանքի գործնական նշանակությունը:** Կինոկառուցվածքի կարևորագույն տարրերից մեկի՝ ձայնի, ուսումնասիրությունն անհրաժեշտ է ոչ միայն ճանաչողական տեսակետից, այլև գործնական նշանակություն ունի: Մինչ այսօր նկարահանվող ֆիլմերում մտահոգիչ է ձայնի խնդիրը: Իսկ ձայնի նոր շերտերի և եզրերի բացահայտումը, նոր հնարավորություններ է բացում գործնական կիրառության համար:

**Ուսումնասիրության փորձաքննությունը:** Աշխատանքը կատարվել է Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի կինոյի և հեռուստատեսության ամբիոնում, նույն տեղում էլ քննարկվել ու երաշխավորվել է հրապարակային պաշտպանության: Աշխատանքի հիմնական դրույթները հրապարակվել են առանձին հոդվածների տեսքով, լույս են տեսել Երևանի Թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի «Հանդեսում»

**Աշխատանքի կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, չորս գլուխներից՝ «Ձայնը համր կինոյում», ««Ադմուկ(ներ)ը» որպես միասնական գեղարվեստական կերպարի բաղադրիչ տարր», «Երաժշտությունը ֆիլմի կառուցվածքում», «Հնչող խոսքի իմաստային և գեղագիտական արտահայտությունը ֆիլմի կառուցվածքում», եզրակացություններից և օգտագործված գրականության ցանկից: (124 էջ):

## ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

### Ներածություն

Կինոյի գյուտից սկսած, զուցե թե այն պատճառով, որ առաջին ֆիլմերը համր էին, կինոկառուցվածքում քիչ դեր ու նշանակություն է տրվել ձայնին՝ ինչպես դրանց հեղինակների, այնպես էլ տեսաբանների և հանդիսատեսի կողմից: Ե՛վ ռեժիսորների, և՛ տեսաբանների մեծ մասը որոշիչ են համարում զուտ պատկերը՝ մոռանալով ձայնի գեղարվեստական ազդեցությունը:

Կինոստեղծագործությունը մեզ ներկայանում է որպես ձայն ունեցող ներփակ իրականություն, ուստի ճիշտ կլինի կիրառել «ձայնային կինո», «կինոձայն», «ձայնաշար» եզրույթերը:

**Կինոկառուցվածքում բոլոր լսողական տարրերը միասին կազմում են կինոձայնը:** Կինոձայնն ունի եռմիասնությամբ կազմված ձայնաշար՝ աղմուկ(ներ), երաժշտություն և խոսք: Ձայնաշարի տարրանջատումը և դրանց առանձին քննությունը հնարավորություն կտա դրանցից յուրաքանչյուրն ավելի համակարգված ուսումնասիրելու: Դրանք առանձին դիտարկելով, այնուամենայնիվ, ելնում ենք այն իրողությունից, որ այդ բաղադրիչներից մեկն առանց մյուսի՝ մաքուր գործածությամբ, կիրառելի չէ կինոյում, և միայն շաղկապվածության մեջ կարող է «մասնակցել» գեղարվեստական կառույցի ստեղծմանը:

### Գլուխ առաջին

#### Ձայնը համր կինոյում

Միայնակ, լուռ ու մունջ պատկերը ստեղծում է արհեստական, անիրական միջավայր, որն էլ խորթության զգացում է առաջացնում: Իսկ կինոն, որպես շարժապատկեր, առաջին հերթին միտված է իրականության իմիտացիոն վերարտադրության: Սակայն, երբ իրական պատկերը չի զուգակցվում ձայնով, այն ընկալվում է որպես պատրանք, քանի որ իրականության մեջ պատկերներն ընկալվում են լսելի իրականության համատեքստում:

Առաջին ֆիլմերի ցուցադրությունը ցնցեց հանդիսատեսին. նրա առջև իրական պատկեր էր, սակայն դա զուգորդված էր իրականությունը ժխտող լռությամբ: Այդ իսկ պատճառով հեղինակները սկսեցին փնտրել լռությունը խզող միջոցներ: Այդ միջոցներից էր երաժշտությունը: Կինոյի և երաժշտության հանդիպումն ուներ մի քանի պատճառ, սակայն հիմքը նույնն էր՝ բավարարել լսողական պահանջը: Նշենք նաև, որ միայն երաժշտությամբ չէր, որ ձայնադրվում էին ֆիլմերը: Ցուցասրահի կուլիսներում դերասանների մի խումբ, ֆիլմերի ցուցադրմանը զուգահեռ (սինքրոն), ապահովում էր համապատասխան կադրին բնորոշ, բնական և անհրաժեշտ աղմուկը: Սակայն սա նույնպես դեռ ֆիլմի ձայն չէր, մնում էր մի շատ կարևոր բաց ևս՝ հնչող խոսքը: Սա շարունակական որոնումների ոլորտ էր, և այդ որոնումների արդյունքը եղավ այն, որ համր կինոյում մակագրերի (տիտրերի) «ձայնավորումը»

դարձավ շատ կարևոր արտահայտչամիջոց: Իսկ մակագրերը ձայնավորվում էին շեշտադրական նշանների հատուկ գործածությամբ՝ տառաչափի ու տառատեսակի ընտրությամբ, որը պետք է համապատասխան ու համահունչ լիներ ֆիլմի տրամադրությանն ու մթնոլորտին: Այսպիսով, տառատեսակների գծագրությունը նույնպես դարձավ բացակայող ձայնը լրացնելու միջոցներից մեկը:

Արտահայտչամիջոցների սակավությունն ու դրանց առաջացրած նեղ շրջանակները «համր կինոյի» հեղինակներին ստիպեցին կենտրոնանալ պատկերն ու դրա հնարավորությունները բացահայտելու վրա: Եթե ձայնը պատկերի հետ միաժամանակ մուտք գործեր կինո, գուցե և պատկերի հնարավորություններն ամբողջովին ու լիարժեք չբացահայտվեին: Չայնի պակասը ստիպեց, որպեսզի անհրաժեշտ լուծումներն իրականացվեն գլխավորապես պատկերի միջոցով, ինչն էլ նպաստեց, որ պատկերի հնարավորությունների կծիկն աստիճանաբար քանդվի ի հայտ գա իր բոլոր երանգներով, նրբություններով ու խորությամբ:

### **Գլուխ երկրորդ**

#### **«Աղմուկ(ներ)ը»՝ որպես միասնական գեղարվեստական կերպարի բաղադրիչ տարր**

Աղմուկը ֆիլմում կարող է գործածված լինել նատուրալիստական, ռեալիստական, ռոմանտիկական, գրոտեսկային, վերացական-պայմանական կամ էլ ֆանտաստիկ սկզբունքով: Մակայն աղմուկի գործածության սկզբունքը պետք է համահունչ լինի ֆիլմի գաղափարին և ընդհանուր ոճաբանությանը, այլապես այն կարող է կորցնել իր գեղարվեստականությունը, ինչն էլ կարող է փլուզել ֆիլմը՝ զրկելով ամբողջական հնչեղությունից: Ֆիլմում «աղմուկները» իմաստային արժեք ունեն: Դրանք ծառայում են դրամատուրգիական բովանդակությանը՝ օգնելով ստեղծել ամբողջական գեղարվեստական միջավայր: Աղմուկները ֆիլմի կառուցվածքում վերածվում են նշանների, կերպարների կամ խորհրդանիշերի, ստանում են հատուկ նշանակություն և լրացնում ձայնաշարը՝ ավելի շոշափելի դարձնելով պատկերվող միջավայրը:

#### **2.1 Աղմուկ(ներ)ի կիրառման մեթոդները**

Ինչպես երաժշտությունը, այնպես էլ աղմուկները կարելի է տեսակավորել, ինչը հեշտացնում է դրա և՛ կիրառությունը, և՛ ուսումնասիրությունը:

Այսպիսով, ֆիլմի աղմուկները կարելի է տեսակավորել.

- ինտերաղմուկ (*интершум*)
- ներկադրային (սինքրոն) աղմուկ
- արտակադրային (ասինքրոն) աղմուկ

Ֆիլմում ֆոնային դեր կրող աղմուկ(ներ)ն ընդունված է անվանել ինտերաղմուկ:

Ներկադրային աղմուկները կրում են պատկերին ուղեկցող բնույթ: Էկրանին տեղի ունեցող գործողությունը համընկնում է լսվող աղմուկների հետ, այսինքն՝ երևում է հնչողության աղբյուրը:

Արտակադրային են այն աղմուկները, որոնք անմիջականորեն կապված չեն կադրում տեղի ունեցող գործողության հետ: Մրանց աղբյուրը չի ցուցադրվում էկրանին:

Բացի ներկադրայինից ու արտակադրայինից՝ «աղմուկները» լինում են նաև բնական կամ նմանակային (իմիտացիոն):

Բնական աղմուկները պատկերին հաղորդում են լիակատար իրական (ռեալիստական) հնչողություն: Այս է պատճառը, որ վավերագրական կինոն ավելի հսկված է բնական աղմուկների կիրառմանը: Խաղարկային կինոն ավելի հաճախ է դիմում արհեստական «աղմուկներին», հատկապես, երբ իրական (ռեալիստական) հնչողության կարիք չի ունենում, քանի որ արհեստական աղմուկները համադրական են՝ հագեցած այն բոլոր հնչյուններով, որոնք անհրաժեշտ են տեսարանին:

Ձայնագրությունը, որքան էլ գրագետ ու անթերի լինի, եթե ֆիլմում բացի իյուստրատիվ ֆունկցիայից այլ դեր չի կատարում, չի կարող հետաքրքիր լինել: Պատկերաշարին զուգահեռ համապատասխանությամբ «աղմուկ(ներ)ի» տեղադրումը հերթականությամբ հեղինակից առանձնակի տաղանդ չի պահանջում: Աղմկաշարը պարզապես տեղադրելը մեխանիկական աշխատանք է, սակայն այն կարող է դառնալ բարդ ստեղծագործական աշխատանք, երբ դիտվի որպես մթնոլորտ ու տրամադրություն ստեղծող արտահայտչամիջոց:

«Աղմուկների» գրոտեսկային կառուցվածքը, եթե իհարկե, համապատասխանում է ֆիլմի ժանրին, կարող է ընդգծել դրամատուրգիան: Մա շատ կարևոր է հատկապես կատակերգական և մանկական անիմացիոն ֆիլմերի համար: Աղմուկների գրոտեսկային բնույթը զվարճալի իրադրությունն է՝ լավելի է ուժեղացնում:

Մեկ այլ հետաքրքիր մոտեցում է, երբ «աղմուկները» կիրառվում են կոնտրապունկտային եղանակով: «Աղմուկների» կոնտրապունկտը գործում է ասոցիատիվ սկզբունքով: Այսպես, որևէ տրամադրությամբ տեսարանում կարող են հնչել այնպիսի աղմուկներ, որոնք անմիջականորեն կապված չեն այդ տեսարանի մթնոլորտի կամ բովանդակության հետ, սակայն ուղղորդում են մեկ այլ տրամադրության կամ կտրուկ շրջադարձի:

## **2.2 Աղմկային լայթմոտիվ (կիրառությունը հայ կինոյում)**

Կինոյին վերաբերող գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում ձայնի մասին խոսելիս, սովորաբար, գործածվում է երաժշտական լայթմոտիվ հասկացությունը: Մենք այն տեղափոխում ենք «աղմուկ(ներ)ի» դաշտ: Դա ոչ պակաս կարևոր է, սակայն, աննկատ մնալով ուսումնասիրողների տեսադաշտից՝ տեղ չի գտել կինոգիտության մեջ: Որոշ ֆիլմերի հեղինակներ, դիմելով աղմկային լայթմոտիվին,



ստացել են ձայնային ինքնատիպ լուծում, ինչն այսօր էլ գեղեցիկ է ու ինքնատիպ, քանի որ դեռևս քիչ կիրառելի է և հատուկ է միայն լավագույն հեղինակների ձեռագրին: Աղմկային լայթմոտիվը երաժշտական լայթմոտիվի սկզբունքն է՝ իրականացված երաժշտությունից դուրս: Երաժշտական լայթմոտիվը կերպարային (բնավորություն) թեման է, որում առաջնայինն անձի կամ մի խումբ անձանց կերպարի ինչ-ինչ գծերը բնութագրող հատկանիշն է, զգացմունքները կամ որոշակի դրամատուրգիական իրադրությունը և հնչում է ստեղծագործության մեջ ոչ պակաս, քան երկու անգամ<sup>1</sup>:

Աղմկային լայթմոտիվը գործածված է հայ կինոյում ևս: «Ոսկե ցլիկ» և «Թթենի» կարճամետրաժ ֆիլմերում (ցլիկի բառաչը և ավտոմեքենայի ձայնային ազդանշանը) նաև որոշ լիամետրաժ ֆիլմերում. «Եռանկյունի», «Սահմանը» (մուրճերի հարվածների ձայնը, գոմեշի վզից կախված զանգուկակի ձայնը):

Աղմկային լայթմոտիվը և աղմուկներն ընդհանրապես ճիշտ և տեղին գործածության պարագայում, լուծում են շատ ավելի լուրջ խնդիրներ, դրամատուրգիական և տեմպառիթմային հարցեր, քան պարզապես տեսարանի հնչողությունն ապահովելը:

## **Գլուխ երրորդ**

### **Երաժշտությունը ֆիլմի կառուցվածքում**

Ատենախոսության շրջանակներում երաժշտությունը մեզ հետաքրքրում է միայն կինեմատոգրաֆիական ամբողջության մեջ: Ազատ երաժշտությունն ինքնին արժեք է և կինոարվեստի ոլորտից դուրս է:

Ֆիլմում անտեղի և ինքնանպատակ օգտագործված նույնիսկ լավ երաժշտությունը կարող է վնասել գործին: Հնարավոր է և հակառակը, երբ թույլ և միջակ երաժշտությունը պատկերի հետ ճիշտ համադրությամբ ֆիլմին հաղորդում է խորություն և հատուկ տրամադրություն: Այստեղ մեր մոտեցումը փոխվում է: Երաժշտությունը կինոյում գնահատում ենք ոչ թե երաժշտարվեստի, այլ կինեմատոգրաֆի չափանիշներով:

#### **3.1 Երաժշտության գործառույթների եվ նշանակության փոփոխությունը համր կինոյից ձայնայինի անցնելուց հետո**

Երբ պատկերը համր էր, «տապյորական» երաժշտությունը ծառայում էր որպես ֆոն: Այն լրացնում էր ձայնի պակասը, կոտրում անբնական լռությունը: Կինոնկարչության գյուտից հետո, երբ հնարավոր դարձավ ձայնը վերարտադրել պատկերին զուգընթաց (սինքրոնացված), բնության յուրաքանչյուր հնչյուն հանդես եկավ իր դերում, և երաժշտությունն էլ իրեն հատուկ դերով նպաստեց կինոէսթետիկայի ձևավորմանը:

---

<sup>1</sup> Корганов Т., Фролов И.: Кино и Музыка//изд-во Искусство, М., 1964, էջ 275:

Կապակցվելով պատկերի հետ՝ երաժշտությունը դադարում է ազատ լինելուց, վերածվում է կինոերաժշտության: Ազատ երաժշտությունը ֆիլմի հեղինակի ձեռքում դառնում է հեղինակային ինքնարտահայտման առանձին միջոց:

### **3.2 Կինոերաժշտության կիրառման հիմնական մեթոդները**

Մ. Թարիվերդիևն այն կարծիքին էր, որ գոյություն ունի կինոերաժշտություն ստեղծելու երեք հիմնական սկզբունք.

1. Ֆիլմի երաժշտությունը գրվում է համարակալումով՝ ինչպես ներկայացման համար, ապա տարբեր համարներն իրար են կապակցվում՝ ստեղծելով մեկ կոմպոզիցիա:

2. Ինքնատիպ ֆոնա-մթնոլորտային երաժշտություն՝ նախատեսված որոշակի ֆիլմի համար: Այս դեպքում երաժշտությունն այնքան է կապվում ֆիլմին, որ արժևորվում է նրանում և նրանում էլ մահանում է: Այսինքն՝ նման կինոերաժշտությունը ֆիլմից անկախ չի կարող ընկալվել որպես երաժշտություն: Այս սկզբունքի կիրառման ժամանակ շատ կարևոր է երաժշտության և ֆիլմի ընդհանուր ձայնաշարի փոխկապակցվածությունը:

3. Երրորդ սկզբունքը Թարիվերդիևը կապում էր Էյզենշտեյն-Պրոկոֆև համագործակցության ֆենոմենի հետ: Խոսելով «Իվան Ահեդ» ֆիլմի մասին՝ նա գրում է. «Այս գործն ապշեցուցիչ է իր մանրակրկիտությամբ, գծերի նրբին մշակմամբ, ռիթմիկ-մոնտաժային երաժշտականության և ռիթմիկ-մոնտաժային կինեմատոգրաֆիական առումներով»<sup>2</sup>: Կինեմատոգրաֆի պատմության մի քանի լավագույն ֆիլմերի («Մոյարիս» «Ստալկեր») կոմպոզիտոր Էդուարդ Արտյոմնն այն կարծիքին է, թե կինոերաժշտությունն անհրաժեշտ է զգացականության առումով պատկերին օգնելու համար:

Կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Հարությունյանը, անդրադառնալով կինոերաժշտությանը, նշում է. «Կինոյում երաժշտությունը չպետք է ուղեկցող լինի պատկերին, ոչ էլ իյուստրատիվ բնույթի կրի»<sup>3</sup>:

Իսկ կոմպոզիտոր Մարտին Վարդազարյանը համոզված է, որ երաժշտությունը պետք է կազմի ֆիլմի ընդհանուր ձայնաշարի մի շերտը՝ խառնված ֆոնային մթնոլորտ ստեղծող ձայներին: Երաժշտությունը չպետք է իր ուսերին վերցնի պատկերը, այլ պետք է լրացնի այն:

Թվարկված բոլոր սկզբունքներն էլ իրականացվում են մինչ օրս: Հնարավոր չէ որոշել, թե այս կամ այն սկզբունքով աշխատելիս հնարավոր է ստանալ երաժշտության ու պատկերի ճիշտ համադրություն: Բոլոր սկզբունքներն էլ կարող են

<sup>2</sup> Таривердиев М.:Композиторы советского кино // изд-во ВО Союзинформкино, М.,1983, стр.53:

<sup>3</sup> Հարությունյան Ալ.: Հարցազրույց կինոկոմպոզիտոր Ալ. Հարությունյանի հետ, անձնական արխիվ, 2010թ.

ընդունելի լինել, եթե տեղին են օգտագործված և բավարարում են ֆիլմի պահանջները:

«Բարև, ես եմ», «Մենք», «Նոան գույնը» ֆիլմերում իրականացված երաժշտական ձևավորումները կինոերաժշտության երեք սկզբունքորեն տարբեր մոտեցումներ են, որոնք իրենց մակարդակով կինոերաժշտություն հասկացության զագաթում են: Հետևաբար՝ կինոերաժշտության կիրառման մեթոդները դիտարկում ենք այս օրինակների հիման վրա: Նշված ֆիլմերի երաժշտությունը պատկերին միահյուսված, գեղարվեստական կերպարի անանջատելի տարրերն են: Երեք էապես տարբեր կինոերաժշտություն և երեք էապես տարբեր ճաշակ, որոնք յուրովի են մոտենում խնդրին:

«Բարև, ես եմ» ֆիլմում Մ.Վարդապարյանի ընտրած ոճական լուծումը՝ մենությունը, ընդգծվել է մեկ նոտայով, որ ֆիլմի երաժշտությունն ավելի նմանեցնում է հառաչի: Ֆիլմում երաժշտությունը ժամանակ առ ժամանակ աննկատ ու անտողակի միանում է պատկերին և նույն կերպ աննկատ հեռանում: Իսկ ֆիլմի համեմատաբար ավելի հուզական պահերին, երբ շատ ռեժիսորներ ու կոմպոզիտորներ դրամատիզմը սրելու և զգացականության դաշտն ամրացնելու համար կադրը կհագեցնեին երաժշտությամբ, այս ֆիլմի հեղինակը պատկերը թողնում է լուծության մեջ:

Այստեղ ռեժիսորն ու կոմպոզիտորը փոխհամաձայնությամբ ստացել են այնպիսի կինոերաժշտություն, որն իր ուսերին չի վերցնում պատկերի իմաստը, այլ մյուս արտահայտչամիջոցների հետ կերտում է ֆիլմի գեղարվեստական կերպարը:

### **3.3 Կինոերաժշտության կիրառման փելեշյանական ընկալումը**

«Ձայնը, ներառյալ երաժշտությունը, կարող է հանդես գալ և՛ որպես սյուժետային պատկերման մաս, և՛ որպես պատկերագրողում, նվագակցում, և՛ տրամադրություն ստեղծելու միջոց, և վերջապես՝ կոնտրապունկտի տարր, սակայն իմ անձնական փորձը ցույց է տալիս, որ ձայնի ներուժային հնարավորությունները շատ ավելին են»<sup>4</sup>, -գրում է Ա.Փելեշյանը:

Փելեշյանական կինոյում երաժշտությունը ոչ թե ֆիլմի պատկերին զուգահեռ կամ կոնտրապունկտով է գործում, կամ էլ ձուլված է պատկերին, այլ կառուցում է պատկերն իր իսկ հիմքի վրա՝ իր ռիթմի ու դինամիկայի համաձայն: Փելեշյանը կինոաշխարհի բերեց մի նոր կինոկառուցվածք, որի երաժշտական մասը կարելի է ֆիլմի «խմբավար» անվանել:

Փելեշյանի ցույց տված տեսալսողական միջավայրը կինոդիտողին կապում է ֆիլմի հերոսների հետ՝ նրան ևս դարձնելով բնության մի մասնիկը, նրա շարժիչ ուժն ու չափանիշը:

---

<sup>4</sup> Пелешян А.: Мое кино // Սոստական գրող, Եր., 1988, էջ 137:

### 3.4 Այլընտրանքային կինոերաժշտությունը

#### «Նռան գույնը» ֆիլմում

«Նռան գույնը» (1969թ.) 60-ականների այն երրորդ ֆիլմն է, որին անդրադառնալն ուղղակի անհրաժեշտություն է՝ որպես երաժշտության ու պատկերի համադրության ինքնատիպ ու չգերազանցված երևույթ: Այս ֆիլմը մոտենում է սյուրռեալիստական աշխարհընկալման: Գեղեցիկի ու գեղագիտականի ըմբռնումը Ս. Փարաջանովի ֆիլմերում և հատկապես «Նռան գույնում» ձևավորված է ձայնի ու պատկերի համարժեք միասնությամբ: Այս ֆիլմի երաժշտության սկզբունքային կիրառությունը չի պատկանում դրանից առաջ գոյություն ունեցած և ոչ մի տեսակի:

Ստատիկ պատկերների և երաժշտության գլխիվայր շրջելու միջոցով Փարաջանովի իրականությունը տեղափոխվում է անդրանցումային (տրանսցենդենտ) ժամանակային գոտի: Յու. Հարությունյանը հիշում է. «Վերցնելով իրական հնչողությամբ ձայնային ֆրազը՝ դնում էինք հակառակ շարժումով՝ վերջից սկիզբ, և ստացվում էր ֆիլմի հոսքին հակառակ ձայն»<sup>5</sup>: Փաստորեն, կիրառելով այս հնարը, Փարաջանովը ձայնաշարով ազդում էր տեսաշարի արագության վրա, կասեցնելով ֆիլմի ընթացքը:

#### Գուլյա չորրորդ

#### Հնչող խոսքի իմաստային եվ գեղագիտական արտահայտությունը ֆիլմի կառուցվածքում

Կինոյի կառուցվածքում հնչող խոսքը, թերևս ձայնաշարի առավել կարևորված և գնահատված բաղադրիչն է ձայնային կինոյի անցման առաջին իսկ շրջանից: Մինչ օրս էլ ձայնային կինոն առաջին հերթին ընկալվում է որպես «խոսող կինո»:

Ձայնային կինոյում խոսքը, ինչպես համար կինոյում, վերաձևվում է, և այս գործընթացն իրականանում է այսպես. ձայնագրված խոսքը մասնատվում է տարրերի և նորից հավաքվում, որպես կենդանի խոսք՝ հարստացած ձայնի այլ դրսևորումներով: Ռ.Ղազարյանը սահմանում է կինոձայնի իր բանաձևը. «Էկրանից հնչող խոսքը սուբյեկտիվ ընտրությամբ իրականացված կերպար է (կազմված ֆիլմի տարրեր ձայնային ոլորտներին պատկանող հնչյուններից), որը բազմափուլ կառուցվածքի արդյունք է...»<sup>6</sup>:

Խոսքի ներմուծմամբ կինոն վտանգված էր կառուցվածքի առումով: Ինչպես Կրակաուերն է նշում. «խոսքը ֆիլմի համար տարածք է բացում ավելորդ փիլիսոփայության համար, թույլ է տալիս փոխանցել մշակված, կերտված մտածողության բոլոր շրջադարձերն ու անկյունները, բոլոր բանաստեղծական ու բանական

<sup>5</sup> Հարությունյան Յու.: Հարցազրույց երաժշտությունը կինոյում թեմայով, Անձնական արխիվ, 2010:

<sup>6</sup> Казарян Р.: О мнимой самостоятельности изображения, Киноведческие записки №1//ВНИИ Киноискусства, М.,1988, стр. 75-76:

գաղափարները, որոնց ձգտումը և գնահատումը կախված չեն տեսողական արտահայտչամիջոցներից»: Ջ.Կրակաուերն անհանգստություն էր հայտնում, որ կինոձայնագրության հայտնագործման պատճառով կինոն պատկերային արվեստից կվերածվի խոսքի արվեստի: Տարածված պատկերացում է, որ կինոն պատկերային արվեստ է, սակայն արտահայտչաձևերի կիրառման հարցում չենք կարող կողմ չլինել հեղինակի լիակատար ազատությանը:

«Համրից» «խոսողին» անցման շրջանում շատ կինոգետներ միակարծիք էին այն հարցում, որ կինոն կգտնի իր խոսքի ձևը, երբ թուլացնի բովանդակային հզորությունը: Նա պետք է մենախոսություններից անցնի երկխոսությունների: Երբ թատերայնությունը (այն գերիշխում էր առաջին «խոսող ֆիլմերում») զիջի իր տեղը բնական զրույցներին, հիմք կդրվի հնչող խոսքի և պատկերի երկխոսությանը<sup>7</sup>:

Կինոյի անցումային փուլում, սա անհրաժեշտ մոտեցում էր, թեկուզ և այսօր դոգմատիկ է թվում: Այսօր կարելի է վիճարկել, արդյոք ճիշտ էր այն, թե թատերային մենախոսությունների փոխակերպումը երկխոսություննրի թույլ կտա պատկերի ու խոսքի հարմար համատեղման: Սա վիճելի է, քանի որ հարց է առաջանում, արդյոք ֆիլմի տեսակը կամ ժանրային պատկանելությունը ոչինչ չի որոշում: Կարծում ենք, որոշում է, որովհետև, երբ խոսքը վերաբերի շեքսպիրյան ստեղծագործություննրի էկրանավորումներին կամ այնպիսի պատմական իրադարձությունների, որոնց իրականացումը պահանջում է պաթետիզմ ու վեհականացում, հնչող խոսքը չի կարող իր հնչողությամբ չհամապատասխանել հերոսի «մտածող» (Համլետ, Օթելլո և այլն...) կամ հերոսական (Իվան Ահեղ, Դավիթ Բեկ...) նկարագրին: Ոչ ոք չի կարող պատկերացնել շեքսպիրյան հերոսներին զրկված իրենց փիլիսոփայական խոսքից:

#### **4.1 Հնչող խոսքի արտակադրային դրսևորումը Ֆիլմում**

Խոսքը, ինչպես երաժշտությունը և «ադմուկ(ներ)ը», ունի ներկադրային և արտակադրային դրսևորում: Ի դեպ, կինոձայնի բերած նոր ժանրերի (երաժշտական, ֆիլմ-օպերաներ, գիտահանրամատչելի ֆիլմեր և այլն...) կողքին առաջացավ ևս մի նոր, հետաքրքիր ժանր՝ պատմողական ժանրը, որը դրսևորվեց և՛ խաղարկային և՛ ոչ խաղարկային ֆիլմերում:

Հեղինակային արտակադրային ձայնով պատմվող ֆիլմերից առանձնահատուկ է Մ.Ռոմմի «Սովորական ֆաշիզմ» (1965թ.) ֆիլմը (ի դեպ արտակադրային տեքստը կարդում է հենց Ռոմմը): Այս ֆիլմում, հիմք հանդիսանալով, խոսքը սարկաստիկ հնչողությունը և ֆաշիզմի էությունը բացահայտող շեշտ է հաղորդում:

<sup>7</sup> Arnheim R.: film, London, 1933, p. 243:

Балаш Б.: Кино, Становление и сущность нового искусства // изд-во Прогресс, М., 1938, стр. 76-77:

Leech, Dialogue for the stage and screen. «The Penguin film review», 1948, Apr., №6, p. 99-101:

Խաղարկային կինոյում, որպես արտակադրային խոսքի լավագույն օրինակ, դարձյալ հարկ է հիշել «Եռանկյունի» ֆիլմը: Այստեղ ֆիլմը մեկնաբանում է փոքրիկ Հովիկը՝ Ուստա Մուկուչի որդին: Մակայն, եթե ոչ խաղարկային «Սովորական ֆաշիզմ» ֆիլմում խոսում ենք հեղինակային, անձնական վերաբերմունքով խոսքի մասին, պապ խաղարկային ֆիլմում արտակադրային խոսքը ոչ թե հեղինակային է, այլ պատկանում է հերոսներից մեկին: Ս. Հասմիկյանը Հովիկին համարում է «մեծ աշխարհի» և «եռանկյան» կապը: Նրա պատմողական ձայնը ընդունվում է որպես ոճաբանական յուրահատուկ մեթոդ և ամեննին ոչ հեղինակային ձայն<sup>8</sup>:

Էդմոնդ Քրոսայանի «Տղամարդիկ» ֆիլմի արտակադրային խոսքը, ինչպես և ֆիլմը, գրոտեսկային է: Տղամարդկանց գրոտեսկային գործողությունները մեկնաբանում է նույնքան գրոտեսկային խոսքը (արտակադրային տեքստը կարդում է Զինովի Գերդոյը): Ֆիլմի ինքնատիպ, ոչ դասական սցենարային կառուցվածքի ոճաբանությանը համապատասխան իրականացված է արտակադրային խոսքը: Այն հեղինակի խոսքն է, որը մեկնաբանում է գործողություններն ու կերպարները:

#### **4.2. Հնչող խոսքի կիրառման մեթոդները կինոյում**

Ռ.Օլթմանը գրում է. «Ձայնային մոնտաժն ամենից առաջ խոսքի մոնտաժ է»<sup>9</sup>: Կարծում ենք, որ խոսքի մոնտաժն ինքնուրույն և ձայնաշարի այլ ոլորտներից անկախ գործընթաց չէ, և այստեղ առաջնային կամ երկրորդական դասակարգում անելը վիճելի է: Դա նույնն է, ինչ ասենք՝ «պատկերի մոնտաժը, առաջին հերթին, կադրում դերասանի շարժման մոնտաժն է»: Իհարկե, եթե խոսքն ընդունենք որպես դրամատուրգիայի շարժիչ տարր, որի հիման վրա է կառուցվում ֆիլմի բնական ընթացքն ու գործողությունների զարգացումը, կարելի է մտածել, որ խոսքի մոնտաժի վրա է կառուցվում նաև պատկերային մոնտաժը:

Ռ.Ղազարյանը ձայնային մոնտաժը ներկայացնում է ըստ հնչող կադրի խոշորության՝ նկատի ունենալով հենց հնչող խոսքը, որը սակայն չի առանձնացնում ձայնի, մյուս ոլորտներից, դիտելով՝ որպես ձայնաշարային մեկ ամբողջական մոնտաժ: Այս մոտեցումը ենթադրում է ձայնային մոնտաժ՝ ըստ հնչող կադրի խոշորության, սակայն ամեննին ոչ առանձին խոսքի առումով, այլ միասնական՝ ադմուկների, լրության և երաժշտության հետ:

Հարություն Խաչատրյանն իր ֆիլմերով անում է ճիշտ հակառակը: Նրա ֆիլմերում խոսքի մոնտաժն առանձնացվում է ձայնային մոնտաժից և ներառվում պատկերի մոնտաժի մեջ: Նա երաժշտությունը մոնտաժում է ադմուկների հետ, իսկ խոսքը՝ մակագրերի տեսքով, համադրում է պատկերին («Վավերագրողը», 2003թ.): Այս-

<sup>8</sup> Асмирян С.: тесный кадр // изд-во «Анаит», Е., 1992, стр. 89:

<sup>9</sup> Олтман Р.: Движущиеся губы: кино как чревоуещание, Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства, информационный сборник, М.,1985, стр. 92:

պիսով, հեղինակը ձայնային մոնտաժում չի օգտագործում խոսքի մոնտաժը: Նա վերադառնում է «համր կինոյի» հին արտահայտչաձևին, որպեսզի չստիպի խոսել հերոսներին զուտ նրա համար, որ պարզեցնի գործողությունների ընթացքը:

Կինոն, ինչպես և ամեն արվեստ, չի ներում արտահայտչամիջոցների ինքնաբավ դրսևորում, երբ մի արտահայտչամիջոցը չի բխում կամ բխեցնում մյուսը: Կինոձայնի ցանկացած տարր, տվյալ դեպքում հնչող խոսքը, որպեսզի առավելագույնս խուսափի կեղծ լինելուց, պետք է համաձայնեցվի սցենարի, պատկերի և ընդհանրապես կինոկառուցվածքի բոլոր տարրերի հետ:

Կինետոֆոնի առաջացրած բարդություններից մեկն էլ այն էր, որ հնչող խոսքը կինոաշխարհը վերածեց բաբելոնյան աշտարակաշինության: Ռոռոշակի լեզվով արտահայտված ֆիլմը հասանելի էր միայն այն հանրությանը, որը տիրապետում էր այդ լեզվին: Այդ պատճառով ձայնային կինոյի վաղ շրջանից մինչ օրս որոնվում են ֆիլմի թարգմանության եղանակներ, որպեսզի չխախտվի ֆիլմի կառուցվածքային ամբողջականությունը: Ֆիլմի կրկնօրինակումը ինչ որ առումով դիտվում է որպես հակակինեմատոգրաֆիկ երևույթ:

Ինքնին հասկանալի է, որ թե շահի և թե ճանաչման առումով ֆիլմարտադրողներին ձեռնտու չէ արտադրված ֆիլմերի տարածման աշխարհագրությունը նեղացնելը: Եվ քանի դեռ գտնված չէ կրկնօրինակմանը փոխարինող այլընտրանքային միջոցը, ֆիլմերը կշարունակվեն թարգմանվել և կինոկերպարները կխոսեն այլ դերասանների ձայնով:

Այսպիսով, հնչող խոսքը ֆիլմի կառուցվածքում կատարում է ոչ միայն տեղեկատվական ֆունկցիա, այլև ձայնաշարի մյուս բաղադրիչների հետ հավասարապես կերտում ստեղծագործության գեղարվեստական ամբողջությունը: Սա ֆիլմի կերպարն ու նրա բնավորությունը կերտող տարր է: Երբ խոսքը գործածվում է ֆիլմում իր հնարավորությունների ողջ ծավալով, ծառայում է գեղարվեստականության օգտին և ստեղծագործությունն օժտում առանձնահատուկ խորությամբ: Այն ոչ միայն կերպարների արտահայտման գործիք է, այլև ֆիլմի ակուստիկ մթնոլորտը ձևավորող կարևոր տարր: Հետևաբար ֆիլմերի կրկնօրինակման դեպքում էլ, հարկ է որ հաշվի առնվի նրա բազմաֆունկցիոնալությունը, որպեսզի չխախտվի գեղարվեստական մթնոլորտն ու նախատեսվող տրամադրությունը:

### **ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

1. Կինոձայնը ֆիլմի կառուցվածքի անբաժանելի տարրն է՝ պատկերին համարված ու համախոս բաղադրիչ: Չայնի ու պատկերի համադրական ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ ձայնն իր դրսևորման բոլոր ձևերով (աղմուկ, երաժշտություն, խոսք) ֆիլմի գեղարվեստական ամբողջականությունն ապահովող տարր է, ոչ թե ստորադաս կամ լրացուցիչ միջոց:

2. Ֆիլմը, լինելով շարժապատկերային իրականություն, իր իսկ բնույթով ձայն է խնդրում, և ձայնի ու պատկերի օրգանական միահյուսման շնորհիվ է, որ ձեռք է բերում իրեն հատուկ գեղարվեստական արտահայտությունը: Կինոյի, որպես համադրական արվեստի, գեղարվեստական ճշմարտությունը պայմանավորված է երկու փոխկապակցված ու միմյանցով պայմանավորված գործոններով՝ տեսողական և լսողական:

3. Ֆիլմը, որպես ընթացք՝ պատկերաժամանակային հոսք, եթե անգամ համր է, կրում է ձայնի գաղափարը, որոշ դեպքերում՝ խոսքի (մակագրերով ակնարկվող) լիարժեք իրականացումը ենթադրում է ոչ միայն խոսք, այլև ձայն՝ որպես այդպիսին, որ պայմանաբար անվանում ենք «աղմուկ»: Իսկ երաժշտական տարրը հաճախ ձեռք է բերում գեղարվեստական պայմանականության արժեք: Ֆիլմն իրականանում է այս երեք տարարժեք գործոնների համադրմամբ, ավելի հաճախ՝ ներքին կառուցվածքային միասնությամբ, որը և գեղարվեստական ամբողջականության պայմանն է: Այնուամենայնիվ կարևորվում է կինոձայնի վերոհիշյալ երեք տարրերի քննությունն առանձին-առանձին, որպեսզի պարզ լինի նրանց և պատկերային հոսքի օրգանական առնչությունը:

4. Եթե ֆիլմն իրականությունն ամրակայում է (ֆիքսացիա) շարժման մեջ, որպես պատկերաժամանակային ընթացք, նշանակում է այդ ընթացքը չի կարող լուռ լինել: Այստեղ, եթե պարտադիր չէ խոսքն իր տեքստային մշակվածությամբ, ապա պարտադիր է ձայնը որպես իրականության նշան՝ «աղմուկ», որը կարող է իմաստավորվել իր համատեքստում, դառնալ պատկերի կամ կերպարի լայթմոտիվ, մոտեցնել խոսքային արժեքի և ուսումնասիրողին հանգեցնել կինոաղմուկի իմաստաբանության խնդրին: Այսպիսով, կինոպատկերը միշտ ենթադրում է իր ակուստիկ նկարագիրը: Այն, ինչ տեսանելի է, նաև լսելի է և այն, ինչ լսելի է՝ տեսանելիություն է խնդրում:

5. Կինոպատկերային հոսքի ձայնային շերտում առանձնահատուկ է երաժշտության դերը, որ նույնպես ենթակա է պատկերին իր երկակի դրսևորմամբ՝ որպես ամրագրվող իրականության տարր և, ի խորին տարբերություն «աղմուկի», պայմանական տարր: Ֆիլմում մի բան է երաժշտությունը որպես կերպարի դրսևորում, այլ բան՝ որպես մթնոլորտ ստեղծող տարր, և բոլորովին այլ՝ իր ինքնին արժեքով: Այս երեք դրսևորումները հավասարապես կենսունակ չեն թե՛ արդի, թե՛ անցյալի կինոնկարներում: Այսպես կոչված «երաժշտական ֆիլմերը» մոտավոր անցյալի ժառանգությունն են, որոշակիորեն շեղված կինոյի գեղարվեստական համակարգից: Այլ բան է երգը կամ երաժշտությունը որպես կերպարի դրսևորում կամ լայթմոտիվ: Ամենակենսունակն այստեղ մթնոլորտ ստեղծող երաժշտությունն է, առավելապես՝ պատկերաժամանակային ոլորտը կարգավորող երաժշտությունը, ինչպես ցույց է տալիս Արտավազդ Փելեշյանի «հեռահար» կապակցումը (մոնտաժ):



Երաժշտության դերն այստեղ պայմանական է և ըստ այդմ էլ գեղարվեստականորեն լավագույնս արդարացված:

6. Կինոն չի ընդունում արտահայտչամիջոցի ինքնաբավ դրսևորում: Երբ մի արտահայտչամիջոցը չի բխում կամ բխեցնում մյուսը, ստացվում է արհեստածին և ոչ ընդունելի պատկեր: Կինոձայնի ցանկացած տարր, տվյալ դեպքում հնչող խոսքը, որպեսզի առավելագույնս խուսափի կեղծ լինելուց, պետք է համաձայնեցվի կինոկառուցվածքի բոլոր տարրերի հետ:

7. Կինոյին վերաբերող գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում ձայնի մասին խոսելիս, սովորաբար, գործածվում է երաժշտական լայթմոտիվ հասկացությունը, սակայն պակաս կարևոր չէ աղմկային լայթմոտիվը, որը սակայն, աննկատ մնալով ուսումնասիրողների տեսադաշտից՝ տեղ չի գտել կինոգիտության մեջ: Աղմկային լայթմոտիվը երաժշտական լայթմոտիվի սկզբունքն է՝ իրականացված երաժշտությունից դուրս:

8. Կինոարվեստում բարդ է ու հակասական հնչող խոսքի դերը: Համր շրջանին հատուկ մակագրերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ օժանդակ միջոցներ գեղարվեստական կառույցից դուրս, իսկ հնչող կինոյի պատմական թիկունքում թատրոնն է իր դրամատուրգիական հենքով: Դրամատուրգիական խոսքի (երկխոսություններ և մենախոսություններ) և կինեմատոգրաֆի հարաբերությունները միշտ չէ, որ կարգավորվում են կինոարվեստի օգտին, եթե խոսքն իմաստային մեծ բեռներ է վերցնում: Խոսքի գրական մշակվածությունը երբեմն համախոս է կինոպատկերին և իրադրություններին, երբեմն՝ ոչ, բայց խոսքը տիրապետող ուժ է, եթե էկրանին մարդկային վարքագիծն է տիրապետում: Դրությունն ավելի հակասական է դառնում կրկնօրինակումների (դուբլյաժ) դեպքում: Լեզվական հանդերձի փոփոխությամբ փոխվում կամ խեղաթյուրվում է ենթադրվող իրականությունը: Մրանով պետք է բացատրել կրկնօրինակման մերժումը որոշ կինեմատոգրաֆիստների կողմից: Բնական են գեղեցիկ բացառությունները, բնական են նաև ծայրահեղ մերժումները: Լեզուն ունի իր միջավայրը և լեզվի թարգմանությամբ ստեղծագործությունը կարող է տարվել այլ միջավայր:

#### **ԱՏԵՆԱՌՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿԿԱՑ ՆՈՂԱԾՆԵՐ**

1. Մարգարյան Ն., Ձայնը համր կինոյում, «Հանդես» գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2010, էջ 98-103
2. Մարգարյան Ն., Աղմուկները, որպես գեղագիտական կերպար ստեղծող արտահայտչամիջոցների բաղադրիչ տարր, «Հանդես» գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2011, էջ 119-127
3. Մարգարյան Ն., Երաժշտական գործառույթները գեղագիտական կինոկերպարի կայացման մեջ, «Հանդես» գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2011, էջ 100-107

ЗВУК В СТРУКТУРЕ ФИЛЬМА  
РЕЗЮМЕ

Диссертация посвящена звуку, который наряду с изображением выполняет смыслообразующую функцию в построении фильма. На примере отдельных фильмов (от самых ранних, до созданных в наши дни) в работе прослеживается эволюция методов применения звука в кино. Работу предваряет рассмотрение причин и предпосылок использования звука в немом кино как природного свойства киноискусства и неотъемлемой части структуры фильма. Кроме того, начиная разговор о звуке с немого кино, мы получаем возможность более предметно, непосредственно и наглядно увидеть и оценить место звука в строении современного фильма, понять общность и различия между эстетикой немого и звукового кино.

Диссертация состоит из предисловия, заключения и следующих четырех глав: «Звук в немом кино», «Шум(ы)» как составная часть единого художественного образа», «Музыка в структуре фильма», «Смысловая и эстетическая функция звучащего слова в кино». Звук в кино не однослоен, он состоит из трех основных уровней. Исходя из этого, в работе вначале рассматривается каждый уровень отдельно и только после этого описывается собранный воедино целостный звуковой образ фильма.

В предисловии обосновывается выбор темы, характеризуется ее актуальность и ставятся задачи, решению которых и посвящена работа. Здесь же представлены основные тезисы и научная новизна диссертации.

В первой главе - «Звук в немом кино», прослеживаются формы и методы включения звука в структуру фильма уже на ранних этапах развития кино. Еще до изобретения технических средств записи и воспроизводства звука на киноплёнке, звук наличествовал в немом кино в виде таперской или даже оркестровой музыки, живых, заэкранных шумов, а также в виде особой графики титров и различных приемов монтажа имитирующих звук и компенсирующих его. Исходя из этого можно утверждать, что звук является сущностным компонентом киноязыка и относится к его природным свойствам.

Во второй главе - «Шум(ы)» как составная часть единого художественного образа - рассматриваются виды шумов и их художественные возможности, которые еще не до конца изучены и не вполне осознаны в нынешнем отечественном кинопроцессе. На примере как классических, так и современных фильмов рассматриваются различные формы и методы использования шума в кино.

Обращается внимание на практически еще не описанный киноведами, хотя и часто используемый в фильмах, прием шумового рефрена. В этой связи, мы предложили ввести в киноведческий обиход термин «шумовой лейтмотив». В той же главе анализируются и некоторые армянские фильмы, шумовое оформление которых несколько не уступает лучшим образцам мирового кино.

Третья и самая пространная глава диссертации - «Музыка в структуре фильма» посвящена киномузыке. В отличие от других форм проявления звука в кино, киномузыка всегда была в центре внимания и киноведов, и музыковедов. В этой главе рассматриваются такие вопросы как творческое взаимодействие режиссера и композитора в процессе создания фильма, методы, приемы, типы и формы использования музыки в кино, влияние музыки на формирование стиля и художественного облика фильма.

Именно в этой главе выявляются функциональные различия между музыкой в немом и в звуковом кино. Приводятся наиболее интересные примеры творческого сотрудничества режиссеров и композиторов из истории мирового кино. Подробно рассматривается музыка в армянском кино от первого звукового фильма до музыки в современных фильмах. Анализируются как достижения так и явные неудачи и промахи, в результате чего мы получаем ответы на многие поставленные нами вопросы.

Четвертая и последняя глава диссертации - «Смысловая и эстетическая функция звучащего слова в кино» посвящена звучащему слову в кино. Очень многие до сих пор под звуковым кино подразумевают именно «говорящее кино». Помимо своей семантической функции слово в кино имеет и другие, не менее важные функции. Подчас тембр голоса и интонация героя оказываются гораздо важнее, чем значение произнесенных им слов. В этой главе затрагиваются и проблемы, связанные с использованием звучащего слова в современном армянском кино.

Завершает диссертацию «Заключение», в котором обобщаются все положения и выводы диссертации.

Актуальность темы диссертации определяется тем, что возможности звука в кино до сих пор не используются в полной мере. В современной армянской действительности до сих пор снимаются фильмы, звуковую палитру которых можно сравнить лишь с худшими образцами столетней давности.

Кроме всего прочего, выбор темы диссертации был обусловлен также и тем, что в армянском киноведении нет специальных научных работ, посвященных звуку в кино.

SOUND IN FILM STRUCTURE  
SUMMARY

This thesis deals with the sound which, along with image, fulfills the sense-making function in film-construction.

Referring to a number of selected films in this work (starting from the earliest up to the modern productions) we can follow the evolution of methods of appliance of sound in cinema.

Our research starts by studying the reasons and prerequisites of sound appliance in silent films as a natural quality of cinema art and an integral part of film structure.

Also, by researching the sound in silent film, we are given the opportunity to see and appreciate the meaning of sound in the structure of a contemporary film more clearly and directly and also to understand the differences and similarities between the aesthetics of silent and sound cinema.

This dissertation consists of introduction, conclusion and the following four chapters: "The sound in silent cinema", "Noise(s) as a component of a single character", "Music in film-structure", "Semantic and aesthetic function of sound word in cinema".

Sound in cinema is not one-layered: it consists of three main levels. Therefore, this research initially deals with each level separately and then merge them together into a complete sound character of the film.

In the preface we substantiated the choice of the topic and tried to characterize its relevance and define the objectives to be solved in this work. It also introduces the main notions and the scientific novelty of this dissertation.

In the first chapter, "The sound in silent cinema," we consider forms and methods of incorporation of sound into the film structure in the early stages of cinema development. Before invention of technical means of recording and reproduction of sound on film footage the sound participated in silent films as film score or even orchestral music, a live and offscreen noise, as well as special graphics of titles and various editing skills simulating the sound and compensating it. Hence, we can state that sound is an essential component of film language to be viewed as its natural properties.

In the second chapter, "Noise (s) as a component of a single character ", we discuss types of noises and their artistic features which yet have not been fully examined and are not well understood in our current cinema process. In the same chapter as an example of both classical and contemporary films we consider different forms and methods of using noise in cinema.

Much attention is paid to the noise refrain technique often used in films, however very loosely researched by film critics. In this connection we propose to put the term “noise leitmotif” into common use in cinema criticism. In the same chapter we analyze certain Armenian films, in which the noise design is on the same level with the best examples from world cinema.

The third and most extensive chapter of this work, "Music in film structure" tackles the subject of film music. Unlike other forms of sound in cinema, film music has always been in the limelight of cinema critics and musicologists. This chapter addresses issues such as creative cooperation of film directors with composers in the process of making a film, methods, techniques, types and forms of applying music in cinema, the influence of music on the formation of style and artistic image of the film.

Also this chapter brings up the question of the functional differences between music in silent cinema and sound cinema. We present the most interesting examples of director-composer collaborations in the history of film. We also explore the music in Armenian cinema from the first “talkies” to modern day movies and by analyzing the achievements and the obvious failures, we get answers to many question we raised earlier.

The fourth and final chapter of the thesis, "Semantic and aesthetic function of sound word in cinema" refers to sound words in cinema. By saying “sound cinema” most people still imply “speaking cinema” particularly: In addition to its semantic function, words play other, equally important, functions in cinema. Sometimes the timber of the voice and the intonation of characters play a much more important role than the words they utter. This chapter touches upon the problems of use of the sound word in modern Armenian cinema.

The problem of dubbing is discussed as well. The practice of dubbing came about during the formation of sound cinema. This is an anti-cinematographic phenomenon. However even today cinema cannot avoid dubbing and the problem remains a chink in its armor.

The final part of the thesis, “The Conclusion”, summarizes all the statements and conclusions of our research.

The topic of this dissertation is determined by the relevance of the fact that the power of sound in cinema have still not been fully applied thoroughly. In nowadays Armenian they still make pictures with sound palette that can only be compared with the worst examples of a century ago.

Among other things, the choice of the topic of this dissertation topic was also due to the fact that the Armenian cinema studies lack specialized research works on the sound in cinema.

