

# ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

«Дистанционный монтаж» Артавазда  
Пелешяна





**Фильмы:**

- «Начало» А. Пелешяна
- «Мы» А. Пелешяна
- «Времена года» А. Пелешяна
- «Коянисгатци» Г. Реджио

**Цель:** Познакомить зрителей с теорией дистанционного монтажа режиссера документального кино Артавазда Пелешяна.

**Основные идеи:**

1. Биография и этапы творчества Артавазда (Артура) Пелешяна.
2. А. Пелешян: «Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию. Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев. Это я называю дистанционным монтажом».
3. Опорные кадры или участки, являясь наиболее «заряженными очагами» дистанционного монтажа, не только взаимодействуют с другими элементами по прямой линии, но и выполняют как бы ядерную функцию», поддерживая векторными линиями двустороннюю связь с любой точкой, с любым участком фильма.
4. Анализ фильмов «Мы», «Времена года» А. Пелешяна.
5. Самая главная отличительная особенность дистанционного монтажа состоит в том, что монтажная связь на расстоянии устанавливается не только между отдельными элементами, как таковыми (точка с точкой), но, что самое важное, — между целыми совокупностями элементов (точка с группой, группа с группой, кадр с эпизодом, эпизод с эпизодом).
6. Пелешян: «Как известно, Эйзенштейн в творческой полемике с Вертовым противопоставлял вертовскому «киноглазу» свой лозунг «кинокулака», вертовскому «вижу» — свое «понимаю».

Сегодня мы поговорим о теории дистанционного монтажа, автором которой является армянский режиссер-документалист Артавазд (Артур) Пелешян. Он придумал свою теорию монтажа в шестидесятые годы, и конечно же, она известна всем специалистам кино.

Каждый год 1 сентября в большой актовом зале показываются дипломные работы выпускников ВГИК за разные годы и среди них обязательно фильм «Начало» Пелешяна 1967 г.

Многим может показаться, что эта картина эпохи 20-х годов кисти Дзиги Вертова. Нет. Это Артур Пелешян. Прежде всего потому, что он следовал законам звукозрительного монтажа Эйзенштейна, т.е. для него было важным сочетание изображения и звука. Вы сейчас увидите, что он монтирует под музыку. Сегодня мы этот ритм назвали бы клиповым монтажом. Ну, тогда можно сказать, что Артур Пелешян был основоположником и клипового монтажа.

Прежде чем поговорить о его методе дистанционного монтажа, давайте немного расскажем о нем как о художнике. «Один из немногих гениев» — так отзывался о нем Сергей Параджанов.

«Дистанционный монтаж Пелешяна способен открыть тайны движения всего сущего в Космосе, — утверждают французские кинокритики. — Предельная сила воздействия каждой секунды экранного времени, когда полет птицы, проход по тоннелю на высокогорном шоссе, переправа через горную реку превращаются в симфонию шума и ярости».

Артавазд Пелешян прямо продолжает традиции русского немого киноавангарда 20-х годов. В его немых фильмах «Начало» (1967), «Мы» (1969), «Обитатели» (1970), «Времена года» (1975), «Наш век» (1982), созданных практически исключительно из чужого материала, основное внимание уделено выдержанным в жестком ритме монтажным сопоставлениям, выявляющим глубинную связь монтируемых элементов; при этом результирующий и, как правило, обобщающий смысл возникает не столько из двух смонтированных между собой кадров, сколько в результате соположения нескольких подряд идущих кусков и «дистанционного» взаимодействия сходных или даже идентичных разнесенных по времени кадров.

Чтобы точнее понять его принципы дистанционного монтажа, давайте обратимся к авторскому тексту Пелешяна.

**А. Пелешян:** «Я не хотел бы вешать банальности, но некоторые общие места потребуются, поскольку



эти отличия, о которых я говорю, уходят настолько глубоко, что обязательно требуют рассмотрения тех коренных принципов, что легли в основу монтажных теорий Вертова и Эйзенштейна.

Как известно, произведение любого вида искусства имеет свою форму. Но законы строения этой формы и отсюда законы ее восприятия для разных искусств неодинаковы.

Так, произведения искусств пространственных (графика, живопись, скульптура, архитектура) воспринимаются посредством зрения, и их форма может быть в любое мгновение воспринимаемой целиком. Общие очертания пространственной формы охватываются, как правило, раньше деталей.

Произведения других искусств, наоборот, развертываются во времени (литература, музыка). По этой причине их целое постепенно возникает в нашем сознании из частных, следующих одна за другой и связываемых воедино при обязательном участии памяти. Здесь, как мы знаем, общие очертания, как правило, охватываются после деталей.

Что касается кино, то оно одновременно пользуется возможностями как пространственных, так и временных искусств»

Незабываемые кадры Пелешяна во «Временах года», которые он снимал в горах Армении. Этот визуальный танец – обычная практик крестьян спускать с горы стога сена, но сколько здесь в сочетании с музыкой Вивальди поэтики, экспрессии, красоты.



Однако вернемся к тексту статьи: «Важнейшим и специфическим для кино орудием пространственно-временной организации материала стал монтаж. Если для режиссеров и теоретиков раннего кинематографа монтаж был средством простого изложения событий на экране, то Эйзенштейн и Вертов раскрыли его возможности как метода организации видимого мира», его значение как «основного нерва чисто кинематографической стихии».

«Кинематография, — писал Эйзенштейн, — это прежде всего монтаж».

Развивая монтажные принципы в звуковом кино, Эйзенштейн считал главным контрапунктическое взаимодействие изображения и звука. В своих теоретических трудах он стремился «найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения». Ту же проблему ставил Вертов: «Фильм звуковой, а не озвученный немой вариант. Фильм синтетический, а не звук плюс изображение. Не может быть показан односторонне — только в изображении или только в звуке. Изображение здесь — лишь одна из граней многогранного произведения... Родается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном взаимодействии фонограммы и изображения».

В фильмах Пелешяна практически нет слов, но в картине «Времена года» есть три титра:

... Устал...

... Думаешь, в другом месте лучше...

... Это твоя земля...

И невольно возникает вопрос: кто это говорит? Кому принадлежат эти слова?

Я смотрела телепередачу с участием режиссера, где критик Лев Карахан высказал предположение, что эти слова принадлежат Богу. На что Пелешян не стал возражать, он только добавил, что у него должна была быть еще и четвертая фраза в фильме – «Я еще вернусь», которую он позже убрал.

Пожалуй, самая известная картина Пелешяна «Мы» (1969). Она посвящена армянскому геноциду. А. Пелешян: «Уже в самом названии фильма «Мы» выражается сознание человека, чувствующего себя частицей своей нации, своего народа, всего человечества. Я говорю не только о своем авторском сознании, но и о сознании тех людей, которым посвящен данный фильм. Эти люди — мои современники и соотечественники. Я стремился дать обобщенный монтажный образ их бытия на своей земле.

Приступая к работе над фильмом «Мы», я поставил перед собой ряд новых задач, определяющих отличительные качества этого фильма. Историю народа я решил раскрыть не через показ памятников прошлого, а наблюдая современность, современных людей. Я стремился опираться на такие события и ситуации реальной жизни, где наиболее ярко проявляются и улавливаются исторические традиции, характерные черты облика и поведения моего народа. Конечно, вся эта национальная конкретность, переданная в монтажном обобщении, должна была приводить идейное содержание фильма не к льстивому восхвалению всего родного, не к мыслям о национальной исключительности, но к истинному патриотическому чувству и высокому гражданскому звучанию».



«Мне, например, говорили, что для передачи национальной специфики было бы хорошо дать побольше красочных бытовых деталей. По-видимому, имелись в виду такие детали, как своеобразное приготовление шашлыка, игра в нарды и т. д. и т. п. Но при трезвом рассмотрении легко обнаружить, что подобные экзотические детали не отвечают моей задаче, ибо представляют собой поверхностное, несущественное проявление национального своеобразия. Эти экзотические частности не могут быть возведены в ранг подлинной национальной традиции, которая определяется внутренним разумом».

«Я не представляю себе своих фильмов без музыки. Когда я пишу сценарий, то с самого начала должен предугадать музыкальный строй фильма, музыкальные акценты, эмоциональный и ритмический характер той музыки, которая нужна для каждого куска. Для меня музыка – не дополнение к изображению. Для меня она прежде всего музыка идеи, выражающая в единстве с изображением смысл образа. Для меня она также музыка формы. Я хочу сказать, что форма музыкального звучания в каждый момент зависит от формы целого, от его композиции, от его длительности. Я уже говорил о том, что изменение или сокращение какого-либо куска фильма приводило меня к задаче делать другие изменения, перестраивать целое».

Так в чем же состоит принцип дистанционного монтажа? А. Пелешян говорит: «На опыте своей работы над картиной «Мы» я убедился, что меня интересует другое, что главная суть и главный акцент монтажной работы состоит для меня не в склеивании кадров, а в их расклеивании, не в их «стыковке», а в их «расстыковке». Оказалось, что самое интересное для меня начинается не тогда, когда я соединяю два монтажных куска, а когда я их разъединяю и ставлю между ними третий, пятый, десятый кусок».

Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию. Идейный смысл, который я хочу выразить, достигается лучше всего не в стыке двух кадров, а в их взаимодействии через множество звеньев. При этом достигается гораздо более сильное и глубокое выражение смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон выразительности, и в колоссальной степени вырастает емкость той информации, которую способен нести фильм. Такой монтаж я и называю дистанционным».

Здесь я должен пояснить «механику» дистанционного монтажа на материале моих фильмов. «Механика» эта целиком и полностью определялась одной задачей: выразить те мысли, которые меня волновали, донести до зрителя ту философскую позицию, которой я придерживаюсь».



В фильме «Мы» первый опорный элемент дистанционного монтажа появляется в самом начале. Фильм начинается с паузы, за которой следует кадр: лицо девочки. Образное значение этого кадра еще не ясно для зрителя, ему передается только чувство задумчивости и тревоги. Здесь же включается музыка, а затем возникает пауза на затемнении. Второй раз лицо девочки появляется через 500 метров пленки, соединенное с тем же симфоническим аккордом. В конце фильма, в эпизоде репатриации, третий раз включается этот опорный элемент монтажа, но только в звуке: симфонический аккорд повторяется на кадре людей, вышедших на балкон».

В таком построении легче всего увидеть элементарный повтор. Но функция этих монтажных элементов не сводится к повтору.

Если монтажные связи, рассмотренные с точки зрения «стыка» или «интервала» между «соседними» кадрами, можно обозначить так:



То с точки зрения дистанционного монтажа связи между кадрами (или блоками) выглядят совсем по-другому:



Эта схема очень сильно упрощает действительную картину, поскольку дистанционное взаимодействие между кадрами и блоками происходит на разных расстояниях, через множество промежуточных звеньев, настолько сложными и извилистыми путями, что невозможно сразу дать проекцию общей формы их совокупного движения. Да здесь и нет надобности в этом.

Скажу главное: дистанционный монтаж придает структуре фильма не форму привычной монтажной «цепи» и даже не форму совокупности различных «цепей», но создает в итоге круговую или, точнее говоря, шарообразную вращающуюся конфигурацию.

Опорные кадры или участки, являясь наиболее «заряженными очагами» дистанционного монтажа, не только взаимодействуют с другими элементами по прямой линии, но и выполняют как бы «ядерную функцию», поддерживая векторными линиями двустороннюю связь с любой точкой, с любым участком фильма. Тем самым они вызывают между всеми соподчиненными звеньями двустороннюю «цепную реакцию», с одной стороны — нисходящую, с другой — восходящую. Опорные участки, связываясь такими линиями, образуют с двух сторон большие круги, одновременно увлекая за собой в соответствующее вращение все остальные элементы. Они вращаются встречными центробежными направлениями, захватываясь друг в друга, и как бы «крошатся», подобно зубцам плохо расположенных шестерен.

«Еще раз подчеркиваю: дистанционный монтаж может строиться и на изобразительных элементах, и на звуковых, и на любых соединениях изображения и звука. Организуя свои фильмы именно на таких соединениях элементов, я стремился к тому, чтобы эти фильмы стали подобиями живого организма, обладающими системой сложных внутренних связей и взаимодействий», - говорит Пелешян.

Самая главная отличительная особенность дистанционного монтажа состоит в том, что монтажная связь на расстоянии устанавливается не только между отдельными элементами как таковыми (точка с точкой), но, что самое важное, — между целыми совокупностями элементов (точка с группой, группа с группой, кадр с эпизодом, эпизод с эпизодом). При этом происходит взаимодействие между одним процессом и другим, противоположным ему. Это я условно обозначаю как блочный принцип дистанционного монтажа.

Заканчивая свою статью, Пелешян пишет: «Как известно, Эйзенштейн в творческой полемике с Вертовым противопоставлял вертовскому «киноглазу» свой лозунг «кинокулака», вертовскому «вижу» — свое «понимаю». Это были два разных подхода, два разных отношения к идейной и монтажной трактовке исходного киноматериала. «Мысля на пленке», Вертов не отрывался от непосредственного наблюдения действительности; формируя снятое в поэтический образ, он сохранял фактическую первичность жизненного материала. Эйзенштейн сам создавал и формировал первичный материал своих фильмов, уже на этой стадии мысля его как «вторую реальность», что и давало ему возможность претворять историческое в современное, истолковывать современное как историческое.

Сейчас уже можно говорить о том, что принципы Вертова и Эйзенштейна не только противостояли друг другу, но и согласовывались друг с другом. В обоих случаях речь шла, хотя и по-разному, о системе авторского миропонимания для измерения и оценки снятого материала.

А опыт дистанционного монтажа в фильмах «Начало» и «Мы» показывает, в свою очередь, что задача идейной и смысловой организации и трактовки исходного материала (первичного или вторичного) требует не только «КИНОГЛАЗ» и «КИНОКУЛАК» — системы авторского миропонимания для измерения и оценки снятого материала, но и «КИНОМОГУ», т.е. киносистему или кинометод для измерения системы авторского миропонимания».

Автор знаменитого фильма «Коянисгатци», американский режиссер Годфри Реджио (автор великой трилогии «Каци») не скрывает своего преклонения перед творчеством заокеанского коллеги: «Мой идол в кино – Артавазд Пелешян, армянский документалист, гений. Если я произвожу искры, то он — шаровые молнии». Самого Реджио продюсировали режиссеры традиционного западного кино, такие как Фрэнсис Форд Coppolla, Джордж Лукас, Стивен Содеберг. И тем не менее: «Мой единственный учитель — армянский гений Артавазд Пелешян», – говорит Реджио.

### Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Пелешян А. Дистанционный монтаж или теория дистанции // Моё кино. — Ереван: Советакангрох,



- 1988.
2. Ямпольский М. Схема и стихия. О фильмах Артура Пелешяна // Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004.
3. Донец Л. Артур Пелешян и другие // Искусство кино. — 1995, № 3.
4. Каминский А. Приемы монтажа.
5. [http://www.videoton.ru/Articles/priemy\\_montazha3.html](http://www.videoton.ru/Articles/priemy_montazha3.html)