

Научная статья

УДК 82-2; 791.43.01; 791.43(4/9); 778.5(4/9)
DOI 10.25205/2307-1753-2024-1-64-89

**«Дистанционный монтаж» Артавазда Пелешяна
в семиотической перспективе
(на основе теоретических работ режиссера)**

Тигран Сержикович Сиян

Ереванский государственный университет
Ереван, Армения

tsimyan@ysu.am, <https://orcid.org/0000-0001-9534-3505>

Аннотация

Статья посвящена, наряду с Сергеем Параджановым, всемирно известному режиссеру армянского документального кино Артавазду Пелешяну (род. 1938). Его слава приходится на 1988 г., конец советской эпохи, когда многие деятели армянской культуры стали выездными. С семиотической перспективы и мета-языка в статье анализируются основные аспекты «дистанционного монтажа», соотношение изображения и звука / музыки, генеративный потенциал киноязыка режиссера. Основной акцент ставится на специфический язык монтажа, основанный не на сцеплении, стыковке и склеивании кинокадров (Вертов, Эйзенштейн), а на деколлаже (принцип Марселя Мериена). Армянский режиссер с помощью дистанционного монтажа демонтирует монтаж, тем самым кодируя эмоциональный пласт документальных фильмов. «Дистанционный монтаж» Пелешяна типологически близок к теории Т. С. Элиота (персонифицированная поэзия / эмоция). «Дистанционный монтаж» становится катализатором для интеллектуальной работы зрителя, поскольку в визуальном ряде убирается всё «лишнее», «шум» (в семиотическом смысле слова). Авторский посыл рассеивается по всему кинотексту и на структурно-прагматическом уровне собирается в «рамочную» конструкцию.

© Сиян Т. С., 2024

Ключевые слова

дистанционный монтаж, семиотика кино, Артавазд Пелешиан, советское документальное кино, поэтическое кино

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 21AG-6C041

Для цитирования

Симян Т. С. «Дистанционный монтаж» Артавазда Пелешиана в семиотической перспективе (на основе теоретических работ режиссера) // Критика и семиотика. 2024. № 1. С. 64–89. DOI 10.25205/2307-1753-2024-1-64-89

**Artavazd Pelechian’s “Montage-at-a-Distance”
in Semiotic Perspective
(By the Example Director’s Theoretical Essays)**

Tigran S. Simyan

Yerevan State University
Yerevan, Armenia

tsimyan@ysu.am, <https://orcid.org/0000-0001-9534-3505>

Abstract

The article explores the renowned Armenian documentary filmmaker Artavazd Pelechian (born 1938), whose acclaim surged in 1988, marking the end of the Soviet era, when many figures of Armenian culture became peripatetic. Through a semiotic lens and metalanguage, the article delves into the core elements of “Montage-at-a-Distance,” examining the interplay between image and sound/music, and the generative potential inherent in the director’s cinematic language. It particularly emphasizes a distinct montage language, founded not on coupling, docking, and splicing film frames (akin to Dziga Vertov and Sergei Eisenstein), but on decollage, influenced by Marcel Merien’s principle. Pelechian employs a theory of distance to deconstruct the narrative, thus embedding the emotional depth of documentaries. His “Montage-at-a-Distance” aligns typologically with T.S. Eliot’s theory of personalized poetry and emotion. A theory of distance catalyzes for the viewer’s intellectual engagement, as it eliminates everything deemed “superfluous” and “noise” (in a semiotic context) from the visual series. The author’s message is dispersed throughout the film text and, at the structural and pragmatic level, is crafted into a “frame” structure, assembling a cinematic “picture” within a frame.

Keywords

montage-at-a-distance, theory of distance, semiotics of cinema, Artavazd Pelechian, Soviet documentary cinema, poetic cinema

Acknowledgements

The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project no. 21AG-6C041

For citation

Simyan T. S. Artavazd Pelechian's "Montage-at-a-Distance" in Semiotic Perspective (By the Example Director's Theoretical Essays). *Critique and Semiotics*, 2024, no. 1, pp. 64–89. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2024-1-64-89

Введение

В конце советской эпохи многие деятели армянской культуры стали выездными (Параджанов, Пелешян и др.). Всемирная слава Артавазда (Артура) Пелешяна (род. 1938) приходится на 1988 г., когда его фильмы начали показывать за рубежом. Профессор Сурен Асмикян в эссе «Триумфальное шествие Пелешяна продолжается» (1994) отмечает, что на кинофестивале «Окно в Европу» после просмотра фильмов Пелешяна благодарили феерическими овациями [Галстян, 2021, с. 175]. По меткому замечанию норвежского журналиста Яна Корнума Ларсена, Пелешян был «настоящим советским аутсайдером», который из культурной советской «периферии» попадает в «центр», где принимают «неизвестных или непризнанных гениев» [Там же, с. 164]¹. Но сам Пелешян в 1988 г. выразился о цензуре в СССР довольно осторожно, заявив: «Мои фильмы никогда не были запрещены. Их просто забывали показывать» [Вентро, 2016, с. 51]. Макс Ариан в статье «Артавазд Пелешян – сенсация на фестивале фильмов в Роттердаме» (1988) указывает, что в Европе он стал известен «благодаря Горбачеву и его гласности» [Ариан, 2016, с. 45]. Высоко оценили Пелешяна представители французского артхаузного кино. Главный редактор журнала «Traffic» Серж Даней опубликовал его теоретические статьи и в пре-

¹ Следует заметить, что в советское время, в 1960-е гг., А. Пелешян имел и своих эпигонов: Ара Вагуни («Голос Америки», «Ода работе») и Сарибек Пошотян («Сирена», «Сумашедшие»). Данная тема не является объектом нашего исследования, но она может быть продуктивна в контексте оппозиции «(кино)язык – микро-(кино)язык», Пелешян vs Вагуни, Пошотян (см. подробнее: [Дуличенко, 2014, с. 582–585; Henzelmann, 2016]).

дисловии отметил, что Пелешян стал «недостающим звеном в цепи подлинной истории кино» [Фродон, 2006] ².

Артавазд Пелешян высоко оценен в Армении, и его имя маркировано в городском пространстве Еревана (рис. 1, 2) ³.

На первой иллюстрации на табличке указано, что его дорога в кино началась с этого перекрестка (Туманян-Парпеци). О его жизни и творчестве можно узнать через размещенный на табличке QR-код ⁴. Напротив таблички на этом же перекрестке перед входом в чайно-кофейный магазин находится его «звездная табличка» (рис. 2) ⁵.

Очевидно, что прохожие наступают на «звездную табличку» живой легенды. Этот акт имеет семиотический смысл: живая легенда «высокого» кино находится под ногами народа. На прагматическом уровне эта знаковая ситуация отсылает к тому, что ныне живущие и также представители будущего поколения должны знать Пелешяна и на основе его творчества создавать, генерировать нечто новое.

Творчество армянского режиссера советского времени Артавазда Пелешяна вписывается в контекст поэтического документального кино ⁶. Основоположником такого разделения можно считать теоретика русской «формальной школы» Виктора Шкловского, который в статье «Поэзия и проза в кинематографии» (1919) о разграничении кинематографии заметил: «...существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть “стихотворное” кино» [Шкловский, 2001, с. 92].

² Цит. по: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/855/> (дата обращения 03.03.2024).

³ Артавазд Пелешян – это третий пример, после Шарля Азнавура (площадь Шарля Азнавура) и Дживана Гаспаряна (памятник «Запоздалое фото» («Ուշցիվի ֆոտո», 2015)) памятник ему и его друзьям), когда армянский народ при жизни маркировал его в городском пространстве.

⁴ Fondation Cartier, *Encounter with Artavazd Pelechian* – <https://www.fondationcartier.com/en/online-projects/artavazd-pelechian/>.

⁵ Автор статьи благодарен режиссеру Гранту Варданяну.

⁶ Автор статьи фразу «поэтическое документальное кино» понимает так, что оно не имеет никакого отношения к поэзии и говорит на своем собственном, «чистом» языке кино.



Рис. 1 (фото). Грант Варданян (реж.). Отсутствующий образ, 2024, 01:00:28 мин.

Fig. 1 (photo). Hrant Vardanyan (Dir.). Absent Image, 2024, 01:00:28 min.



Рис. 2 (фото). Грант Варданыан (реж.). Отсутствующий образ, 2024, 01:05:34 мин.

Fig. 2 (photo). Hrant Vardanyan (Dir.). Absent Image, 2024, 01:05:34 min.

Если для документального кино фабула, причинно-следственная связь являются основой развития синтагматического ряда, то в «поэтическом документальном кино» наоборот. Киноязык, виды монтажа, тон, ритм становятся основой для поэтического документального кино. Иными словами, поэтическое документальное кино предполагает усложненный киноязык, интеллектуальную работу зрителя для раскрытия кода – соотношение означающего и означаемого.

В критической литературе творчество А. Пелешяна также воспринималось как «кинопоэзия» [Галстян, 2021, с. 127], «поэтикоассоциативное» [Муратов, 2021, с. 201], хотя последняя оценка не совсем верна для поздних фильмов, таких как «Мы», «Обитатели» (1970), «Наш век» и др. Самому А. Пелешяну его творчество хотелось бы видеть в ином ключе. Во время беседы с В. Соколовым Пелешян отмечает, что ему хотелось бы, чтобы его творчество воспринималось как «художественное», «подлинно художественное кино» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 22]. Заметим, что художественность пелешяновских фильмов достигается за счет *конструирования* его видения (не мимесиса или экранизации словесного текста) и технической инновативности – «дистанционного монтажа».

Цель статьи – проанализировать семиотические аспекты «дистанционного монтажа» и генеративные особенности пелешяновского киноязыка.

Главный тезис статьи: «дистанционный монтаж» становится (1) ядром для создания нового вида киноязыка, заменяя коллаж на деколлаж, (2) монтажным метаязыком для демонтажа монтажа, (3) генератором порождения аналитического кино.

Пелешяновские «киты» кино: пространство, время и реальное движение

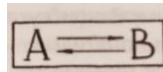
А. Пелешян не раз обращался к первоосновам кино. Он утверждал, что кино опирается на три фактора: пространство, время и реальное движение: «Эти три элемента существуют в природе, но из всех искусств только кино их охватывает» [Пелешян, 2000]. Основная мысль Пелешяна заключается в том, что «кинокамера фиксирует снимаемый объект, вырывая его “из рук времени”». В пользу своего аргумента он обращается к «этимологии» армянского слова снимать (նկար(ա)հանել): «На армянском языке слово “киносъемка” дословно означает “снимать картину” или “снимать рисунки”» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 1, с. 446]. Для Пелешяна концептуально, чтобы

разграничивали «запечатленное время» (Тарковский)⁷ и «запечатленную память о времени» [Артавазд Пелешян 2016, ч. 1, с. 446]. Режиссер акцентирует, что нельзя ставить знак равенства между физическим временем и запечатленным временем в кино, т. е. для него «запечатленная память о времени» – вторичный материал для нового конструирования культурной и общественной памяти («Начало», «Мы»).

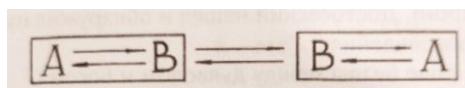
Логика монтажа: Эйзенштейн / Вертов vs Пелешян

Будучи еще студентом ВГИКА, в 1971 г. Артавазд Пелешян написал теоретическую работу «Дистанционный монтаж, или Теория дистанции» как метатекст для понимания его дипломной работы, фильма «Мы».

Главный тезис работы молодого режиссера заключается в том, что он противопоставляет свой принцип эйзенштейновскому и вертовскому монтажу. Если последние склеивали «рядом стоящие соседние кадры», то Пелешян свои киносинтагмы моделировал по другому принципу – «на далеко расставленных друг от друга кадры» [Пелешян, 2017, с. 9]. Эйзенштейновско-вертовский принцип монтажа армянский режиссер логически представил в следующей форме:



т. е. кадры перетекают от одного к другому. Пелешян применил другой принцип:



А. Пелешян по поводу своего принципа монтажа: «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 фор-

⁷ См. об этом подробно: [Tarkowski, 2021; Иванов, 2007].

мы их совокупного движения. <...> Скажу главное: эти схемы универсальны и одинаково применимы как в области кино, так и в области науки» [Пелешян, 2017, с. 9–10].

Пелешян через годы снова обратился к своему генеративному праязыку – дистанционному монтажу, с помощью которого он смоделировал новый язык построения синтагматических единиц. По словам Пелешяна, Эйзенштейн на основе взаимодействия (столкновения) рядом стоящих кадров, назвал это взаимодействие стыком, а Вертов – интервалом. Пелешян «не стыковал, не склеивал кадр с кадром», а «“расстыковывал”, расклеивал, перебрасывал на расстояния» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 19], т. е. его монтаж кардинально отличается от классического, который приводит в связь два элемента, порождающие ассоциации, символы, метафоры [Пелешян, 2000]. Следует к сказанному добавить еще метонимию. По сути, Пелешян говорит о двух старых киноязыках, которые основаны либо на метонимии, либо на метафоре.

Об этом было написано в статье Романа Якобсона «Упадок фильма» (1933): «Кино имеет дело с многочисленными фрагментами объектов, различающихся по величине, а также с фрагментами времени и пространства, различающимися подобным же образом. Кино изменяет их пропорции и противопоставляет их на основании смежности, сходства или контраста; т. е. кино выбирает либо метонимию, либо метафору (два основных вида кинематографической структуры)» [Якобсон, 1996, с. 172]. Иными словами, работой кинокамеры, «точки зрения» (Б. Успенский) выводился язык кино, основанный на кадровом уровне смежности или контраста⁸.

Но заметим, что пелешяновский монтаж генерирует совершенно другую синтагматическую структуру. Пелешян объясняет свой монтаж следующим образом: «Я монтажом уничтожаю монтаж, это демонтаж классического монтажа монтажными же средствами» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 19]. Для наглядности сказанного приведем пример пелешяновского **дистанционного монтажа**. Например, в фильме «Конец» (1992) сцепляются разные повторяющиеся кадры на уровне презентации человеческих рук: рука с обручальным кольцом, руки, делающие армянский классический бутерброд с лавашом, ручка ребенка (Пелешян, 1992, 3:34–3:44 мин.). Ю. Лотман, анализируя синтагматические особенности пелешяновских киносинтагм, отмечает, что повторяющиеся кадры «расщеплены», и они в семантическом плане не равны самим себе, различны и контрастны [Ар-

⁸ См. детальный разбор этих киноязыков [Иванов, 2007, с. 531–537].

тавазд Пелешян, 2016, с. 68–69]. Иными словами, повторяющиеся кадры отдалены, но функционируют как отдаленные метафоры, основанные на параллелизме. В английском переводе его «программной» статьи намного яснее становится мысль, что его «дистанционный монтаж» больше не коллаж, а скорее деколлаж⁹; не «соединение», а дизъюнкция, «демонтаж, с помощью монтажа»¹⁰.

По сути, Пелешян, основываясь на повторяемость элементов, отодвигает друг от друга повторяющиеся мотивы, детали, образы, тем самым разрушая логичность (ожидаемость) киноповествования. Но в то же время сохраняется внутренняя ритмичность. Например, среднестатистическая монтажно-ритмическая повторяемость кадров-рифм в фильме «Обитатели» основана на трехкратной повторяемости [Беркова, 2017, с. 80]. Н. Беркова объясняет рифмовку с апелляцией к числовому архетипу и мифологической семантики числа три [Там же, с. 79–80]. Но повторяемость пелешяновских кадров-рифм соотносима с сопутствующими музыкальными ритмами, которые выбирает автор фильма.

Франсуа Ниней в эссе «Пелешян, или Демонтированная реальность» (1989) замечает, что в язык дистанционного монтажа входят два приема субъязыка: 1) инволюция (скрученность), когда визуальный ряд сгибается, удваивается, разматывается или снова наматывается; 2) вспышка (взрывы, бомбы, обстрелы, солнечные извержения, землетрясения) [Ниней, 2016, с. 101]. Фр. Ниней под понятием «инволюция» понимает тематические блоки, такие как жест людей в фильме «Мы», сено – «Времена года» [Там же]. Добавим со своей стороны: стук колес в фильме «Конец», представление предродовой боли в фильме «Жизнь» (1993), вспышка / взрыв при входе в тоннель («Конец») и рождение ребенка в фильме «Жизнь».

По сути, зрелые фильмы Пелешяна («Мы», «Обитатели», «Времена года» (1975), «Наш век») основаны на «накопляющей синтагме». Юрий Цивьян в статье «К метасемиотическому описанию повествования в кине-

⁹ По сути, Пелешян пользуется творческим языком сюрреалистов (*Étrécissement*). Марсель Мериен (1920–1993) использовал эту технику для написания поэм. Он стирал в газетных статьях ненужные фразы и искусственно соединял, получая поэтические тексты.

¹⁰ «<...> the principal and essential accent of the work of montage is not collage, but rather decollage (*décollage*); not “junction,” but “disjunction.” <...> I call this montage *a montage at a distance*. At base this is a dismantling (*démontage*), or a montage that demolishes montage, in the strict sense of the term» [Peleshian, 2000, p. 92].

матографе» отмечает, что накапливающие синтагмы могут основываться и на метафоричности, и на метонимичности межкадровых отношений [Цивьян, 1984, с. 118].

Сделаем промежуточное заключение: «базис» построения пелешяновских киносинтагм зиждется на приеме деколлажа, а «надстройкой» киносинтагм можно считать синтез звука / музыки и изображения.

О соотношении звука, изображения и «дистанционного монтажа»

Следует подчеркнуть, что в истории анимации / мультипликации «предтечей» Пелешяна является канадский аниматор Норман МакЛарен (1914–1987), соединивший мультипликацию с музыкой, рисование / живопись с музыкой, с джазовой импровизацией (McLaren, 1940; 1952)¹¹. В анимации «Точки» Н. МакЛарен соединяет звук и ритмичное движение пятен. Звук был рисован, т. е. МакЛарен наносил пятна разных величин на чистую пленку и с помощью фотографической фонограммы сама пленка начинала «петь». В истории документального кино первенство диалектического соединения изображения и звука принадлежит А. Пелешяну. В его фильмах почти нет словесных «подсказок», как, например, у Сергея Параджанова («Акоп Овнатаян» (1967), «Цвет граната» (1968) и т. д.). Он не нуждается в словесных знаках («словесные комментарии, интервью»), поскольку полагается на «автономный кинематографический язык, на звук и образ» [Пелешян, 2000].

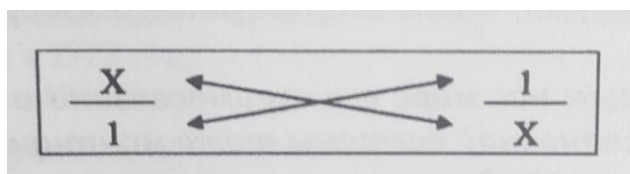
Польский исследователь Ежи Гожондек отмечает, что Пелешян «звук и образ объединяет таким образом, чтобы создать необыкновенно впечатляющие, целостные композиции» [Гожондек, 2016, с. 7]. Соотношение музыки и изображения акцентировал и сам режиссер. В эссе «Дистанционный монтаж, или Теория дистанции» он отмечает, что не представляет фильм без музыки, «музыка не дополнение к изображению, <...> прежде всего музыка идеи, выражающая в единстве с изображением смысл образа» [Пелешян, 1988, с. 136]. По сути, музыка и изображение функционируют как одно целое.

Ю. Лотман, обращая внимание на ритмичность / аритмичность удаленных кадров и «единства в монтаже звучащих и зримых элементов ленты»,

¹¹ См. об этом подробнее в историческом и семиотическом планах: (Пронькин, 2013, передачи 12–14); а также: [Leeuwen, Djonov, 2015; Pinson, 2017].

отмечает, что фильмы Пелешяна сближаются «со структурой музыкального текста» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 69]. Но Ю. Лотман одновременно отмечает, что «речь идет не о перенесении музыкальной структуры в кино (и тем более не о пресловутой синтетичности, против которой Пелешян справедливо восстает), речь идет о новом шаге в выработке самостоятельного языка кинематографа. Но этот язык проявляет черты сложного полифонизма, многослойности и смысловой переплетенности» [Там же]. Из сказанного следует, что при детальном анализе пелешяновских фильмов можно вывести преднамеренные и непреднамеренные¹² кодирования памяти музыкальных жанров¹³ (ср. «память жанра» М. Бахтина [2002, с. 137]).

Изображение и звук А. Пелешян обсуждает и в диалоге с Ж.-Л. Годаром: зритель его фильмов должен «слышать изображения и видеть звук» [Пелешян, Годар, 2006]. Графически А. Пелешян свою концепцию представил в работе «Монтаж, уничтожающий монтаж. Монтаж с отсутствующим изображением» (1972 г. и январь 1994 г.):



Источник: [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 1, с. 447].

Как видно, режиссер выражается о диалектической связи изображения и звука через оксюморон, подчеркивая сложность соотношения. В том же месте А. Пелешян продолжает последнюю цитату: «В моих фильмах изображение находится на стороне звука, а звук – на стороне изображения» [Пелешян, Годар, 2006]. Но более конкретно он выражается в одной из встреч с «братьями по цеху» во ВГИКе: «Я делаю изображение уже в состоянии звука. Я уже слышу изображение и вижу звук» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 14].

¹² О преднамеренности и непреднамеренности в искусстве см. [Мукаржовски, 1994, с. 198–244].

¹³ О ритмичности пелешяновских фильмов см.: [Ямпольский, 2016].

Возможность и эффект сращивания звука и изображения Пелешян объясняет в беседе с Гансом-Йоахимом Шлегелем концепцией «дистанционного монтажа»: «Вы здесь не только видите изображение и слышите звук, но и слышите изображение и видите звук, ибо оба эти компонента, изображение и звук, меняют здесь свое значение и территории: звук покидает свою территорию и переходит на территорию изображения, точно то же делает изображение» [Пелешян, 2000]. По сути, режиссер создает визуальный палимпсест, генерирующий новые смыслы, семантически отличающиеся от первичного материала. Именно этот прием и можем считать одним из ключевых приемов создания «целостных композиций» [Гожондек, 2016, с. 7] и киноязыка. Именно в этом ключе понял А. Пелешяна В. Шкловский¹⁴, соединив в один контекст принцип дистанционного монтажа со звуком и изображением: «Монтажные куски, как я понял работу, дистанционно удалены. Они повторяют друг друга, может быть, и звуком, и изображением, но, переосмысленно возвращая старую монтажную фразу, вливают в нее новое смысловое сюжетно-обобщающее содержание» [Шкловский, 1988, с. 229].

«Расстыковкой» визуальных синтагм и их сцеплением с помощью расстыковки находящихся далеко друг от друга повторяющихся кадров с предыдущими и последующими кадрами Пелешян порождает новые смыслы, выходя на новый уровень семиозиса. Повторяющиеся кадры являются новыми вариантами инварианта-мотива, инварианта-образа. Пелешян четко понимал, что в язык кино он вводит новую логику, новый принцип построения киноповествования, киносинтагматики.

Джеймс Нортон в эссе «И на Земле как на небе» (2005), ссылаясь на самого Пелешяна, отмечает, что работа Пелешяна – это «как бегство от привычного языка и создание собственного языка звука и изображения» [Нортон, 2016, с. 15]. Ключевая идея в цитате в том, что предпосылкой создания нового языка является отказ, отрицание предшествующих киноязыков. Но следует заметить, что новый киноязык основывается на языке монтажа. Без нового языка монтажа не может быть создан новый киноязык.

Монтаж для Пелешяна не прием, а метаязык, поскольку он монтажом убирает монтаж [Харитоновна, 2016, с. 36]. Эту идею Пелешян раскрывает

¹⁴ Во время одной из встреч с А. Пелешяном на вопрос, кто из критиков, киноведов понял вас правильно, он ответил: «Меня правильно поняли Шкловский, Лотман, Вейсфельд, Вейцман» [Харитоновна, 2016, с. 35].

еще во время своего «Мастер-класса во ВГИКе»: «Я монтажом уничтожаю монтаж. Если подойти к этому серьезно, то можно понять, что речь идет о демонтаже классического монтажа монтажными средствами» [Пелешян, 2006]. Конечно, Пелешян был немногословен, но на основе его выступлений можно реконструировать его творческую лабораторию. Во время пребывания в Саратове в качестве председателя жюри Третьего Международного телекинофестиваля документальной мелодрамы Пелешян в интервью рассказал о процессе монтажа. Монтажом Пелешян убирает все лишние кадры, которые ему мешают в моделировании основного посыла. Но парадокс заключается в том, что, «убирая кадр, он его сохраняет» [Харитоновна, 2016, с. 36].

По сути, Пелешян избавляется от избыточности информации, избегает энтропии, повышает семантическую значимость синтагм, придает своему киноповествованию интеллектуальность, абстрактность. Типологически его монтажный подход близок к П. Пазолини в том контексте, что монтаж в обращении с материалом поступает так, как смерть с жизнью, придавая ей смысл (цит. по: [Иванов, 2007, с. 549]). Именно так обращается Пелешян со своим «готовым» материалом: «убивает» лишние кадры, придавая им новый смысл, новую жизнь, включая в первичный материал новый семиозис. По сути, тем самым происходит переход от денотативного (первичный материал) к коннотативному смыслу.

Монтаж для Пелешяна становится инструментом «чистки» лишнего, но эта чистка цикличная: «от начала к концу и от конца к началу» [Харитоновна, 2016, с. 36], т. е. его монтаж не прямолинейный, а реверсивный¹⁵. По Пелешяну, «чистка» кадров и становится дорогой, ведущей к языку «до вавилонского проклятия» [Пелешян, Годар, 2006], т. е. не к синтезированному подходу в кино (литература и кино, опера и кино и т. д.).

Автономность кино и киноязыка

И действительно, Пелешян приближается своим языком киноискусства к первоосновам кино – «чистой визуальности». Кино не синтетическое искусство, а автономное. Пелешяновское кино, как сам режиссер отмечает, «не рождается из музыки, литературы, поэзии» [Пелешян, 2000]. Для автономности нужен «ресурс», независимый от других искусств язык. Слож-

¹⁵ Именно в этом ключе и попытаемся понять дилогию А. Пелешяна «Конец» и «Начало».

ность его кинематографического языка создавала проблемы при прохождении по советским «киношным» инстанциям. В беседе со Г.-Й. Шлегелем А. Пелешян вспоминает, что он создавал проблемы советским чиновникам, поскольку были трудности при написании сценария для бессловесного фильма [Пелешян, 2000], т. е. нужен был семиотический перевод от символов-знаков к синтезированным иконическим знакам с инкорпорированным музыкальным сопровождением.

Конечно, передать на бумаге весь эффект кино невозможно, как он сам выражается, «дать на бумаге всю емкость, все перепады чувства, все решения музыкального, монтажного, изобразительного строя – невозможно» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 8]. Но Пелешян начинает работать только после того, как окончательно видит, что́ будет снимать. Но до этого он графически рисует «какие-то кардиограммы фильма». Потом все эти «кардиограммы» переводит в слово [Там же]. По сути, «кардиограммы» – это визуальные (иконические) конспекты, которые превращаются в символы-знаки, в сценарий. Семиотически выражаясь, пока он не видит целостное означаемое, не переходит к работе. Таким образом, до-фильмовский творческий процесс Пелешяна проходит от конспектированных иконических знаков, диаграмм / кардиограмм к целостному текстовому знаку (сценарий), что соответствует его видению общего посыла. Иными словами, к означаемому, а сам фильм становится уже интерпретантой визуальных «кардиограмм» и сценария.

Дистанционный монтаж и чувства

Армянский режиссер приходит к истокам кино еще и благодаря синтезу звука и изображения. «Цементом» для синтеза звука и изображения являются *чувства*. А. Пелешян в последней теоретической работе «Монтаж, уничтожающий монтаж. Монтаж с отсутствующим изображением» (1972 г. и январь 1994 г.) отмечает: «Я не монтирую звук с изображением. Я монтирую чувство, выраженное звуком, с чувством, выраженным изображением» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 1, с. 447]. Следует заметить, что Пелешян кодирует эмоцию. Она – деперсонифицированная эмоция в элиотовском понимании слова¹⁶. А. Пелешян, продолжая свою мысль об эмо-

¹⁶ Ср. сказанное с концепцией Т. С. Элиота: «Рассудок поэта в данном случае – это платина. Он может частично или полностью воздействовать на переживания самого поэта, но, чем совершеннее художник, тем независимее от чувств существ-

циональности, замечает: «**я не кипяtilьник демонстрирую, а то тепло воздуха**, которое вокруг него возникает. Тепловое поле. В данном случае я нахожу более удобным слово “смысловое поле”. Я стремлюсь к монтажу, который создавал бы вокруг себя **эмоциональное магнитное поле**» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 1, с. 447]. И это поле «движется и вертится благодаря дистанционному монтажу» [Пелешян, 2000], т. е. эмоциональность зарождается из языка монтажа.

Оперируя метафорами физики, Пелешян пытается передать через материал «рациональную эмоциональность», которая держит зрителя в прагматическом плане в напряжении. Неспроста Пелешян в фильме «Земля людей» (1966) в рамочную конструкцию берет роденовского думающего человека (Пелешян, *Земля людей*, 0:06–0:26 мин.; 9:19–9:36 мин.). М. Вартанов, анализируя функцию показа этой скульптуры в фильме, замечает, что Пелешян хочет сделать героем своего фильма думающего человека [Вартанов, 1971, с. 35]. Сказанное можно расширить: для декодировки посылов и порождающих опор дистанционного монтажа требуется активная интеллектуальная работа зрителя. Подобная модель адресата связана и с тем, что Пелешян своим «дистанционным монтажом» достигает монтажа с «отсутствующими изображениями» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 1, с. 447].

Отсюда возникает вопрос: эти «отсутствующие изображения» объективно существуют или являются пелешяновской мистификацией? В разговоре с киноведом Г.-Й. Шлегелем Пелешян заявляет: «Моя следующая теоретическая работа будет посвящена монтажу, и в особенности отсутствующему, несуществующему элементу, то есть несуществующему образу, что, впрочем, также может быть субъективным. Я понял, что автономный фильм, именно благодаря природе звука и субъективному видению автора, может сотворить элементы, которые хотя физически и не появляются

вует его созидательный разум, тем совершеннее последний систематизирует и преобразует в произведение искусства чувства и страсти, которые являются его материалом. <...> поэт не является выразителем собственного “я”, он своего рода медиум, лишь медиум, а не личность, в ком впечатления и опыт соединяются особым и неожиданным образом. Впечатления и опыт, имеющие значение для поэта как человека, могут отсутствовать в его поэзии, а те, которые становятся значимыми в поэзии, могут играть совершенно несущественную роль для него как личности. <...> Поэзия – это не поток различных эмоций и не выражение собственного “я”, а бегство от них. Но, безусловно, лишь те, у кого они есть, знают, что такое желание избежать их в поэзии» [Элиот, 1986, с. 480, 481, 483].

на экране, тем не менее реальны. Благодаря дистанционному монтажу, они присутствуют хотя и не физически, но эмоционально, и для такого присутствия им не требуется никакого места на конкретном киноэкране. Согласно идее дистанционного монтажа, некий элемент на расстоянии вступит во взаимосвязь с неким несуществующим элементом. Я точно не знаю, как его назвать – может быть “субъективным”?» [Пелешян, 2000].

Из цитаты можно понять, что «отсутствующие образы» должны функционировать в сознании зрителя. В этом смысле генерирующим механизмом становятся субъективные лексикоды зрителя – «семантические или ассоциативные поля», «спектры ассоциаций» [Эко, 2004, с. 70–72]. В таком случае восприятие пелешяновских фильмов ведет к открытой интерпретации, без возможности *реконструкции* кода, смысла. Если на прагматическом уровне во время просмотра фильма визуальный текст должен генерировать у зрителя ассоциативные ряды, то возникает вопрос: а какие ассоциации вызывает просмотр фильма у автора-отправителя?

Видит ли сам автор инвариантные смыслы на основе «отсутствующих образов»? Во время обсуждения этой проблемы на вопрос В. Соколова Пелешян отвечает, что для него это «не внутренняя... речь. Это не речь. Я и сказал: “неустойчивый сигнал” или “переменный сигнал”, <...> если хотите, в плазменном состоянии» [Артавазд Пелешян, 2016, ч. 2, с. 19, 20]. Но можно рассмотреть эту проблему и с другой точки зрения, а именно с точки зрения кодирующего. В таком случае «отсутствующие образы» станут означаемыми «непреднамеренного», или, выражаясь метаязыком Лакана, продуктом «символического» как манифестация подсознательного режиссера, как дискурса Другого [Лакан, 1995]. Анализ последнего даст возможность для реконструкции исторической, культурной памяти в пелешяновском преломлении («Начало», «Мы», «Наш век» и др.).

Заключение

Таким образом, пелешяновское творчество является симбиозом работы левого и правого полушарий. Сам процесс порождения, «уничтожение монтажом монтаж» является левополушарной работой, поскольку при кропотливой работе убирается всё «лишнее», «шум» (в семиотическом смысле слова), тем самым сжимая закодированные смыслы. Воспользовавшись метаязыком Сола Уорта, можно сказать, что единицы («дистан-

ционного») монтажа (эдемы) моделируют единицы восприятия фильма – видемы¹⁷.

Сам автор может быть скептичен, но «несуществующие образы» как «неустойчивые сигналы» или «переменные сигналы» и являются основой для *реконструкции* закодированных смыслов (означаемых), хотя «переменность знаков» отсылает больше к постструктуралистическому подходу, а именно к деконструкции знаков. Сам режиссер ни разу не упоминал о деконструкции знака, но его «дистанционный монтаж», деколлаж и приводят к семантической децентрализации. Все части в киносинтагме важны, но «середина» обрамляется в структурообразующую рамку как, например, в фильмах «Обитатели», «Мы» и др. Следует заметить, что визуальные синтагмы в симбиозе с музыкой действуют и на правое полушарие мозга зрителя. Эмоции глубоко «закодированы» под маской деколлажного (дистанционного) монтажа. Понимание сообщения, визуального текста возможно при работе левого (аналитического) полушария. Без аналитического кода невозможно раскодировать эмоциональные коды, тематические блоки, историческую и культурную память.

Список литературы

Ариан М. Артавазд Пелешян – сенсация на фестивале фильмов в Роттердаме // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. Ереван: Тигран Мец, 2016. Ч. 1. С. 45–47.

Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. М.: Тигран Мец, 2016. Ч. 1. 458 с.; Ч. 2. 417 с.

Бахтин М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари; ЯСК, 2002. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского (1963), Работы 1960–1970-х гг. 799 с.

Беркова Н. Н. Критерии подхода к композиции документальных фильмов о природе // Вестник ВГИК. 2017. Т. 9, № 4 (34). С. 71–82. DOI 10.17816/VGIK9471-82

Вартанов М. Артавазд Пелешян // Гарун. 1971. № 5–6. С. 34–36. (на арм. яз.)

¹⁷ См. об идеях Уорфа: [Worth, 1969; Иванов, 2007, с. 523].

Вентро Э. Параджанов и Пелешян – возвращение армянских режиссеров / Пер. В. Карапец // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. Ереван: Тигран Мец, 2016. Ч. 1. С. 50–51.

Галстян С. Пелешян. Легенда нашего времени. Ереван, 2021. 232 с.

Гожондек Э. Просто чистое кино // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. Ереван: Тигран Мец, 2016. Ч. 2. С. 7–8.

Дуличенко А. Д. Введение в славянскую филологию: Учеб. пособие. 2-е изд., стереотип. М.: ФЛИНТА, 2014. 720 с.

Иванов Вяч. Вс. Время и вещи // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М.: ЯСК, 2007. С. 545–552.

Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Пер. с фр. А. К. Черноглазова. М.: Гнозис, 1995. 192 с.

Мукаржовски Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.

Муратов С. Земноводные выходят на сушу // Галстян С. Пелешян. Легенда нашего времени. Ереван, 2021. С. 201–202.

Ниней Фр. Пелешян, или Демонтированная реальность // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. М.: Тигран Мец, 2016. Ч. 1. С. 100–103.

Нортон Дж. «И на Земле как на небе» // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. М.: Тигран Мец, 2016. Ч. 1. С. 12–17.

Пелешян А. Мое кино. Ереван: Советакан грох, 1988. 256 с.

Пелешян А. «Возможно, вы... одна из букв киноалфавита». Артавазд Пелешян в беседе с Александром Сокуровым и Гансом-Йоахимом Шлегелем. Штутгарт, 1995 / Пер. С. Е. Шлапоберской // Киноведческие записки. 2000. № 49. С. 180–184.

Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж...» Мастер-класс во ВГИКе, октябрь 2005 г. (публ. Ануш Хачатрян, Ольга Баженова) // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 96–106.

Пелешян А. Моя вселенная и единая теория поля. Ереван: Тигран Мец, 2017. 220 с.

Пелешян А., Годар Ж.-Л. Довавилонский язык. Беседа А. Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 г. / Пер. Вера Румянцева, публ. Жан-Мишель Фродон // Киноведческие записки. 2006. № 78, С. 96–101. URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/> (дата обращения 06.03.2024).

Фродон Ж.-М. Изобретение Пелешяна // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 106–108.

Харитоновна О. Саратов посетил гений // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. М.: Тигран Мец, 2016. Ч. 2. С. 35–36.

Цивьян Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе // Труды по знаковым системам. 1984. Вып. 17. С. 109–121.

Шкловский В. 5 апреля 1972 г., Москва // Пелешян А. Мое кино. Ереван: Советакан грох, 1988. С. 229.

Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино / Под ред. Б. М. Эйхенбаума; с предисл. К. Шутко. СПб., 2001. С. 90–92.

Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. 544 с.

Якобсон Р. Упадок фильма // Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; сост., вступ. К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. М.: Гнозис, 1996. 248 с.

Ямполький М. Схема? Свободная стихия! О кинематографе Артура Пелешяна // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. Ереван: Тигран Мец, 2016. Ч. 2. С. 52–65.

Henzelmann M. Der Ausbau des Bunjewatzischen zu einer südslavischen Mikroliteratursprache // Zeitschrift für Slawistik. 2016. Nu. 61 (2). S. 353–368.

Peleshian A. Time Against Me, My Cinema Against Time // Discourse. 2000. Vol. 22, no. 1. P. 92–93.

Pinson H. A Synthesis of Animation and Jazz in Begone Dull Care // Intersections. 2017. No. 37/2, pp. 100–122.

Tarkowski A. Die versiedelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Kritik und Poetik des Films. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2021. 320 S.

Leeuwen Theo van, Djonov Emilia. Notes Towards a semiotics of kinetic Typography // *Social Semiotics*. 2015. Vol. 25, no. 2. P. 244–253. DOI 10.1080/10350330.2015.1010324

Worth S. The Development of a Semiotic of Film // *Semiotica*. 1969. Vol. 1, no. 3. P. 282–321.

Список источников

Пелешян А. Земля людей. 1966. Ереванская студия документальных фильмов совместно с учебной киностудией ВГИК. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7HqUWtgyuVg> (дата обращения 06.03.2024).

Пелешян А. Обитатели. 1970. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i7S1a5h4W1g> (дата обращения 06.03.2024).

Пелешян А. Времена года. 1975. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=itHUgSGYW-o> (дата обращения 06.03.2024).

Пелешян А. Конец. Студия «Айк». 1992. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AuFNbVdjRhI> (дата обращения 06.03.2024).

Пелешян А. Жизнь. Арменфильм. 1993. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ne9whSSbMd4> (дата обращения 06.03.2024).

Пелешян А. Конец (сценарий) // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. М.: Тигран Мец, 2016. Ч. 2. С. 325–326.

Пелешян А. Начало (сценарий) // Артавазд Пелешян. Время запечатления: статьи, очерки, пресс-конференции, мастер-классы, творческие встречи, теория кино, нереализованные проекты: Сб. материалов: В 2 ч. М.: Тигран Мец, 2016. Ч. 2. С. 327.

Пронькин А. История мультипликации // Черные дыры, белые пятна. 2013, передача 12. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NuKo_Gs_Db4&list=PLRiE3f7A1KZfmLmE7T_AB6W4uVvn79ML0&index=12 (дата обращения 06.03.2024)

Пронькин А. История мультипликации // Черные дыры, белые пятна. 2013, передача 13. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qUqRxoTUcEA&list=PLRiE3f7A1KZfmLmE7T_AB6W4uVvn79ML0&index=13 (дата обращения 06.03.2024)

Пронькин А. История мультипликации // Черные дыры, белые пятна. 2013, передача 14. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SbuZKAUf-gU&list=PLRiE3f7A1KZfmLmE7T_AB6W4uVvn79ML0&index=14 (дата обращения 06.03.2024)

McLaren N. Dots, 1940. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E3-vsKwQ0Cg> (дата обращения 06.03.2024).

McLaren N. A Phantasy, 1952. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fT6mB5O0t8I&list=PLHerjFWGX0CUzNtp0Ex5sl2jsGUj_7fyz&index=40 (дата обращения 06.03.2024).

References

Ariane M. Artavazd Peleshian – sensatsiya na festivale fil'mov v Rotterdame [Artavazd Peleshian is a sensation at the Rotterdam Film Festival]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 1, pp. 45–47. (in Russ.)

Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 1, 458 p.; pt. 2, 417 p. (in Russ.)

Bakhtin M. Collected works. In 7 vols. Moscow, Russian dictionaries; Languages of Slavic culture, 2002, vol. 6, 799 p. (in Russ.)

Berkova N. N. Kriterii podkhoda k kompozitsii dokumental'nykh fil'mov o prirode [Criteria of Composition of Documentaries about Nature]. *Vestnik VGIK. Journal of Film Arts and Film Studies*, 2017, vol. 9, no. 4, pp. 71–82. (in Russ.) DOI 10.17816/VGIK9471-82

Dulichenko A. D. Vvedenie v slavyanskuyu filologiyu [Introduction to Slavic philology]. The manual. 2nd ed. Moscow, FLINTA Publ., 2014, 720 p. (in Russ.)

Eco U. The Absent Structure. Introduction to Semiology. Transl. from Italian by V. G. Reznik and A. G. Pogonyaylo. St. Petersburg, Symposium Publ., 2004, 544 p.

Eliot T. S. Traditsiya i individual'nyy talant [Tradition and the Individual Talent]. In: Andreev L. G. (ed.). To call a spade a spade: Program performances by masters of the West European literature 20th century. Moscow, Progress Publ., 1986, 640 p. (in Russ.)

Frodon J.-M. Izobretenie Peleshiana [The Peleshian Invention]. *Film Studies Note*, 2006, no. 78, pp. 106–108. (in Russ.)

Galstyan S. Peleshian. Legenda nashego vremeni [Peleshian. A legend of our time]. Yerevan, 2021, 232 p. (in Russ.)

Gojondek E. Prosto chistoe kino [Just pure cinema]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 2, pp. 7–8. (in Russ.)

Henzelmann M. Der Ausbau des Bunjewatzischen zu einer südslavischen Mikroliteratursprache. *Zeitschrift für Slawistik*, 2016, Nu. 61 (2), S. 353–368.

Jakobson R. Is the Film in Decline? In: Jakobson R. Yazyk i bessoznatel'noe [Language and the Unconscious]. Transl. from English, French by K. Golubovich, D. Epifanova, D. Krotova, K. Chukhrukidze, V. Shevoroshkina; comp. and intr. by K. Golubovich, K. Chukhrukidze; ed. of transl. by F. Uspensky. Moscow, Gnosis, 1996, 248 p. (in Russ.)

Ivanov Vyach. Vs. Vremya i veshchi [Time and things]. In: Ivanov Vyach. Vs. Selected Works on Semiotics and Cultural History. Moscow, Languages of Slavic Cultures, 2007, pp. 545–552. (in Russ.)

Kharitonova O. Saratov posetil geniy [Saratov was visited by a genius]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 1, pp. 35–36. (in Russ.)

Lacan J. Funktsiya i pole rechi i yazyka v psikhoanalize [The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis]. Transl. by A. K. Chernoglazov. Moscow, Gnosis Publ., 1995, 192 p. (in Russ.)

Mukarzewski Ya. Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva [Research on Aesthetics and Theory of Art]. Moscow, Iskusstvo, 1994, 606 p. (in Russ.)

Muratov S. Zemnovodnye vykhodyat na sushu [Amphibians come to land]. In: Galstyan S. Peleshian. Legenda nashego vremeni [Peleshian. A legend of our time]. Yerevan, 2021, pp. 201–202. (in Russ.)

Niney Fr. Peleshian, ili Demontirovannaya real'nost' [Peleshian, or the dismantled reality]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 1, pp. 100–103. (in Russ.)

Norton J. “I na Zemle kak na nebe” [“And on Earth as in heaven”]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master

classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 1, pp. 12–17. (in Russ.)

Peleshian A. Moe kino [My movie]. Yerevan, Sovetakan grokh, 1988, 256 p. (in Russ.)

Peleshian A. Time Against Me, My Cinema Against Time. *Discourse*, 2000, vol. 22, no. 1, pp. 92–93.

Peleshian A. “Vozmozhno, vy... odna iz bukv kinoalfavita”. Artavazd Peleshian v besede s Aleksandrom Sokurovym i Gansom-Yoakhimom Shlegelem, Shtutgart [“Perhaps you are... one of the letters of the cinema ABC”. Artavazd Peleshian speaking with Alexandre Sokurov and Hans-Joachim Schlegel, Stuttgart]. Transl. by S. E. Shlapoberskaya. *Kinovedcheskie zapiski*, 2000, no. 49, pp. 180–184. (in Russ.)

Peleshian A. “Ya montazhom unichtozhayu montazh” Master-klass vo VGIKe, oktyabr' 2005 g. (publ. Anush Khachatryan, Olga Bazhenova) [“I destroy editing with editing...” Master class at VGIK, October 2005 (publ. by Anush Khachatryan, Olga Bazhenova)]. *Kinovedcheskie zapiski*, 2006, no. 78, pp. 96–106.

Peleshian A. Moya vseleynaya i edinaya teoriya polya [My universe and the unified field theory]. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2017, 220 p. (in Russ.)

Peleshian A., Godard J.-L. The Pre-Babylon language. Conversation of A. Peleshian and Jean-Luc Godard, 1992. Transl. by Vera Rummyantseva, publ. by Jean-Michel Frodon. *Kinovedcheskie zapiski*, 2006, no. 78, pp. 96–101. (in Russ.) URL: <https://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/> (accessed 03.06.2024).

Pinson H. A Synthesis of Animation and Jazz in Begone Dull Car. *Intersections*, 2017, no. 37/2, pp. 100–122.

Shklovsky V. Poeziya i proza v kinematografii [Poetry and Prose in the Cinema]. In: Poetics of Cinema. Ed. by B. M. Eikhenbaum; with a preface by K. Shutko. St. Petersburg, 2001, pp. 90–92. (in Russ.)

Shklovsky V. 5 aprelya 1972 g., Moskva [April 5, 1972, Moscow]. In: Peleshian A. Moe kino [My movie]. Yerevan, Sovetakan grokh, 1988, p. 229. (in Russ.)

Tarkowski A. Die versiedelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Kritik und Poetik des Films. Mit einem Vorwort von Dominik Graf. Berlin, Alexander Verlag, 2021, 320 S.

Leeuwen Theo van, Djonov Emilia. Notes Towards a semiotics of kinetic Typography. *Social Semiotics*, 2015, vol. 25, no. 2, pp. 244–253. DOI 10.1080/10350330.2015.1010324

Tsivyan Yu. G. K metasemioticheskomu opisaniyu povestvovaniya v kinematografe [On Metasemiotic Description of Narration in Motion Pictures]. *Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis*, 1984. vol. 17, pp. 109–121. (in Russ.)

Vartanov M. Artavazd Peleshian. *Garun*, 1971, no. 5–6, pp. 34–36. (in Arm.)

Ventro E. Paradzhanov i Peleshian – vozvrashchenie armyanskikh rezhissov [Parajanov and Peleshian – the Return of Armenian directors]. Transl. by V. Karapets. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 1, pp. 50–51. (in Russ.)

Worth S. The Development of a Semiotic of Film. *Semiotica*, 1969, vol 1, no. 3, pp. 282–321.

Yampolsky M. Scheme? Free element! On the Cinematography of Artur Peleshian. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 2, 417 p. (in Russ.)

List of Sources

Peleshian A. Zemlyz lyudei [The land of people]. 1966. The Yerevan Documentary Film Studio together with the VGIK Educational Film Studio. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7HqUWtgyuVg> (accessed 06.03.2024).

Peleshian A. Obitateli [Inhabitants]. 1970. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=i7SIa5h4Wlg> (accessed 06.03.2024).

Peleshian A. Vremena goda [The seasons]. 1975. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=itHUgSGYW-o> (accessed 06.03.2024).

Peleshian A. Konets [The end]. Ike Studio. 1992. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AuFNbVdjRhI> (accessed 06.03.2024).

Peleshian A. Zhizn' [Life]. Armenfilm. 1993. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ne9whSSbMd4> (accessed 06.03.2024).

Peleshian A. Konets (stsenarii) [The end (scenario)]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 2, pp. 325–326.

Peleshian A. Nachalo (stsenarii) [The beginning (scenario)]. In: Artavazd Peleshian. Time of capture: articles, essays, press conferences, master classes, creative meetings, film theory, unrealized projects. Collection of materials. In 2 pts. Yerevan, Tigran Metz Publ., 2016, pt. 2, p. 327.

Pronkin A. Istoriya mul'tplikatsii [The history of animation]. In: Chernye dyry, belye pyatna [Black holes, white spots], 2013, 12th Broadcast. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NuKo_Gs_Db4&list=PLRiE3f7A1KZfmLmE7T_AB6W4uVvn79ML0&index=12 (accessed 03.03.2024).

Pronkin A. Istoriya mul'tplikatsii [The history of animation]. In: Chernye dyry, belye pyatna [Black holes, white spots], 2013, 13th Broadcast. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qUqRxoTUcEA&list=PLRiE3f7A1KZfmLmE7T_AB6W4uVvn79ML0&index=13 (accessed 03.03.2024).

Pronkin A. Istoriya mul'tplikatsii [The history of animation]. In: Chernye dyry, belye pyatna [Black holes, white spots], 2013, 14th Broadcast. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SbuZKAUf-gU&list=PLRiE3f7A1KZfmLmE7T_AB6W4uVvn79ML0&index=14 (accessed 03.03.2024).

McLaren N. Dots. 1940. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E3-vsKwQ0Cg> (accessed 06.03.2024).

McLaren N. A Phantasy. 1952. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fT6mB5O0t8I&list=PLHerjfwGX0CUzNtp0Ex5sl2jsGUj_7fyz&index=40 (accessed 06.03.2024).

Информация об авторе

Тигран Серджикович Симян, доктор филологических наук, профессор
Scopus Author ID 57202389615
WoS Researcher ID AAV-9516-2020
SPIN 1313-4922

Information about the Author

Tigran S. Simyan, Doctor of Sciences (Philology), Professor
Scopus Author ID 57202389615
WoS Researcher ID AAV-9516-2020
SPIN 1313-4922

*Статья поступила в редакцию 11.03.2024;
одобрена после рецензирования 20.03.2024; принята к публикации 20.03.2024
The article was submitted on 11.03.2024;
approved after reviewing on 20.03.2024; accepted for publication on 20.03.2024*