



Лейтмотивное повествование и теория дистанции: анализ фильма «Времена года»

С.В. Федоткин

В статье на примере анализа короткометражного неигрового фильма «Времена года» Артавазда Пелешяна рассматривается использование лейтмотивного повествования в кинематографе, понимаемое как повествование, основанное на переходах от одного лейтмотива к другому. Особенность творческого метода Пелешяна заключается в том, что он основывается не на связях, существующих между смежными кинообразами, но оперирует образами, разделенными во времени, что обеспечивает их повторяемость. На переходах от одного лейтмотива к другому выстраивается и драматургия фильма «Времена года», где основными лейтмотивами, как и в других фильмах режиссера, являются темы космоса и хаоса.

УДК 778.5.03.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

лейтмотив,
дистанционный
монтаж,
повторение,
хаос, космос,
цикличность

Наиболее удачно воплотить принципы лейтмотивного повествования в кино удалось, пожалуй, Артавазду Пелешяну. Лейтмотивное повествование — такой тип нарратива, когда действие в фильме развивается не в соответствии с фабульными связями, а плавно перетекает от одной темы к другой за счет повторяемости образов. Именно лейтмотивы, а не сюжетные события, являются связующими звеньями повествования. Эту модель можно обнаружить практически во всех картинах Пелешяна. Режиссер часто использует повторы одних и тех же кадров, возвращается к одним и тем же образам¹. Ранние фильмы режиссера «Горный патруль» (1964) и «Земля людей» (1966) начинаются и заканчиваются одним и тем же кадром, как и в фильме «Времена года» (1975), где образ тонущего человека с овцой в руках повторяется в начале и в конце картины. Сценарий фильма “Homo sapiens”, который так и не удалось снять режиссеру, тоже начинается и заканчивается образом Богоматери с младенцем. Повторяемость образов

¹ «Повторы мотивов у Пелешяна — это аналоги поэтических параллелизмов, с помощью которых в его фильмах возникает объемная “поэтическая картина мира” // Ямпольский М. Язык — тело — слушай. Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 102.

и закольцованная композиция многих фильмов Пелешяна говорит о том, что ему близка концепция вечного возвращения (Фридрих Ницше).

Теория дистанции

В программной статье «Дистанционный монтаж, или теория дистанции» режиссер описывает принципы лейтмотивного повествования в кино, хотя и не употребляет терминов «мотив» и «лейтмотив». Свой метод композиционного построения фильмов он называет «дистанционным монтажом». Пелешян уточняет: суть монтажной работы состоит «не в склеивании кадров, а в их расклеивании, не в их “стыковке”, а в их “расстыковке”»². В отличие от монтажного метода Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова, он делает акцент не на склейках или интервалах между смежными кадрами, но на связях между удаленными друг от друга кадрами. Если для советских режиссеров 1920-х годов были важны склейки между двумя кадрами, стоящими рядом, то есть горизонтальные или синтагматические связи, то для Пелешяна на первый план выходят вертикальные или парадигматические связи между удаленными изображениями.

Пелешян объяснял этот принцип следующим образом: «...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»³.

Подобная композиция нужна Пелешяну для того, чтобы установить связь любого отдельно взятого элемента с любым другим. В своих фильмах режиссер создает картину мира, где все образы неразрывно связаны и зеркально отражаются в разных частях повествования. Повторяющиеся детали, которые режиссер называет «опорными элементами» дистанционного монтажа, представляют собой мотивы, поскольку именно они соединяют между собой разные фрагменты текста. Это могут быть как идентичные кадры, так и схожие по формальному или тематическому признаку образы. Теория дистанционного монтажа есть почти готовая теория лейтмотивного повествования, так как лейтмотив в своей основе дистанционен, он проявляет себя только на расстоянии, скрепляя разные фрагменты текста.

² Пелешян А. Мое кино. Ереван: Советаган грох, 1988. С. 137.

³ Там же. С. 144.

Использование подобной зеркальной композиции, насквозь пронизанной отражениями и соответствиями, особенно характерно для фильма «Времена года», в котором обнаруживается циклическая картина мира, о чем свидетельствует и название ленты. Фильм состоит из повторений одних и тех же действий, имеет закольцованную композицию. В этой работе показано несколько событий: выгул стада овец и коров, косьба, переправа овец через реку, приготовление лаваша, попытка сдвинуть автомобиль, свадьба. Между эпизодами вставлены кадры с крестьянами, бегущими со стогами сена; есть также скатывающиеся с холма пастухи с овцами в руках, падение мужчины с водопада — кадр, которым начинается и заканчивается фильм. В фильме нет сюжета как такового, нет и индивидуальных героев — показаны лишь отрывки из жизни армянского села, его жители за работой, их отдых.

Картина состоит из нескольких сменяющих друг друга сцен, которые можно назвать эпизодами-блоками. Эти эпизоды объединены одной темой, одним настроением и пространственно-временным единством. О блочном принципе дистанционного монтажа режиссер пишет: «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»⁴. Повторяющиеся мотивы соединяют не только образы из разных пространственно-временных точек, но и целые эпизоды с тем, чтобы свести все темы или лейтмотивы фильма: «Благодаря взаимодействию на расстоянии этих двух опорных блоков, все отдельные темы, отдаленные друг от друга, находятся в композиционном соподчинении разного рода и в то же время слагаются в законченное целое, несущее не только ощущение глубинных связей прошлого и настоящего, но и идею связи настоящего и будущего»⁵.

Композиция «Времен года»

Фильм можно разделить на 23 блочных эпизода:

1. Мужчина с овцой скатывается вниз по воде.
2. Облака, горы и общие планы сельской местности.
3. Овец и коров готовят к выгулу.
4. Прогон овец и коров через туннель.
5. Выход из туннеля.
6. Крестьяне косят траву.
7. Крестьяне скатывают с горы

⁴ Пелешян А.
Мое кино. Ереван:
Советгаган грох, 1988.
С. 141.

⁵ Там же. С. 142.

стога сена. 8. Приготовление лаваша, осмотр окулистом больных. 9. Переправа овец через реку. 10. Крестьяне скатывают сено с горы. 11. Люди пытаются сдвинуть машину, застрявшую в грязи. 12. Пастухи сидят у костра. 13. Животные отдыхают у подножья горы. 14. Подготовка к свадьбе. 15. Свадьба. 16. Жених, которого уносит течение реки. 17. Свадьба. 18. Жених, которого уносит течение. 19. Свадьба. 20. Мужчина скатывается по снежному холму с овцой в руках. 21. Свадьба. 22. Пастухи скатываются по снежным холмам и горным склонам. 23. Мужчина с овцой скатывается вниз по воде.

Некоторые блоки состоят из одного кадра, как, например, эпизоды 16 и 18 (повторяющиеся кадры), где жених сопротивляется течению воды. Эпизоды свадьбы (15, 17, 19) чередуются с кадрами, где видны отрывки из другого эпизода: дважды это жених, показанный в момент борьбы с течением, кудастроен и кадр с мужчиной, скатывающимся вдоль снежного склона с овцой. Эпизод свадьбы также перебивается чужеродными кадрами, но в нем не соблюдается единство времени — внутри содержатся кадры, снятые и днем, и вечером. В 22-м эпизоде совмещаются сразу два сезона — зима и, вероятно, весна.

Внутри этих блоков кадры не противопоставляются друг другу, вместо этого образы группируются по определенному признаку. Объединяющими признаками могут быть работа, отдых, свадьба, идентичные кадры, изображение похожих действий. В первом блоке мы видим повторяющиеся кадры человека, падающего с овцой в руках вниз по воде. Почти две минуты в этом эпизоде, состоящем из пятнадцати кадров, показывается одно и то же действие. В 7-м и 10-м эпизодах представлены кадры скатывающихся с горы крестьян со стогами сена, в 22-м фрагменте — похожие кадры, где крестьяне скатываются с холма с овцами. Кадры из 8-го эпизода показывают бытовые занятия жителей села — врачевание, приготовление лаваша... Однако по настроению, ритму и тематическим признакам все эти эпизоды отличаются друг от друга.

Космос и хаос

В фильме можно выделить два основных лейтмотива — жизнь и смерть, или космос и хаос. На протяжении всего фильма происходит смена и борьба этих двух начал. В первом эпизоде доминирует лейтмотив смерти и хаоса — мы видим крестьянина, сопротивляющегося водной стихии, ему грозит смертельная опасность. Кадр сменяется эпизодом, где показаны горы и облака. Если в первом эпизоде доминирует движение, то во втором

оно сменяется покоем. Эпизоды противопоставлены и по пространственному признаку: в первом показана вода и земля, во втором, наоборот, небо и горы. Одно состояние мира сменяется другим. Следующий переход от хаоса к космосу осуществляется в 4-м и 5-м эпизодах. Мы видим, как пастухи прогоняют стадо



Кадры из фильма
«Времена года»

⁶ Мелетинский Е.
Поэтика мифа.
М.: Наука, 1976. С. 206.

овец и коров через длинный туннель. Постепенно кадры становятся все более темными, слышен шум машин, мычание коров, свист пастухов, звуки сливаются в единый недифференцированный поток. Изображение становится более нечетким, в темноте образы сливаются друг с другом. Но затем быстро чередующиеся крупные планы сменяются общими планами гор и природы. Пастухи выводят стадо на воздух, из закрытого и темного пространства — в открытое и светлое. Эти переходы из одного состояния в другое соответствуют в мифологии переходам от хаоса к космосу. Как утверждает Елеазар Мелетинский, в космогонических мифах переход от хаоса к космосу осуществляется через переход от тьмы к свету, от воды к суше, от пустоты к веществу, от бесформенного к оформленному, от разрушения к созиданию⁶. Переход сопровождается повторным сотворением мира, поскольку все сущее в природе нуждается в обновлении. В фильме Пелешяна происходит нечто похожее: показана смена хаоса и космоса, тьмы и света, и само это противостояние не может закончиться победой стихии — одно неизбежно следует за другим, поэтому и композиционно фильм закольцован. В нем присутствует множество переходов от одного состояния к другому — от старой жизни к новой (свадьба), от одного сезона к другому, от беспредметного к предметному, от тьмы к

свету. Есть также эпизод, где показан этот переход: крестьяне пытаются сдвинуть машину, застрявшую в грязи. Когда им удается это сделать, эпизод заканчивается у костра, после чего наступает рассвет. Таким образом, мы снова видим движение от тьмы к свету, от движения к покою, от шума к тишине. Моменты перехода являются кульминационными в структуре фильма, после чего происходит разрешение конфликта и выход в новое состояние. Наступающий просвет, выход из темного пространства в светлое в картине часто сопровождается показом гор. Если в темные моменты доминируют крупные планы, то в моменты разрешения конфликта — сверхдальние планы гор.

В картине «Обитатели» (1970) хаос также преодолевается космосом: в фильме есть эпизод, где изображение темнеет, и фигуры становятся почти неразличимы. В это время звучит тревожная музыка, выражающая первородный хаос. Постепенно изображение полностью чернеет, затем наступает внезапный выход в иное состояние, и за кадром звучит иная мелодия, а на смену абстрактным хаотическим образам приходят панорамы природы. В фильме «Конец» (1992), действие которого происходит в поезде, тоже есть подобные моменты. В одном из эпизодов темные кадры с поездом, сопровождающиеся монотонным стуком колес, сменяются резкой вспышкой света, а вместо шумов звучит хор «*Herr, unser Herrscher*» из «Страстей по Иоанну» Баха. В последнем кадре фильма показан туннель, в конце которого виден свет. Поезд медленно движется вдоль длинного темного туннеля и в итоге выезжает навстречу свету, заполняющему весь экран.

В фильмах Пелешяна смерть всегда преодолевается жизнью. Образ туннеля, возникающий в картинах «Времена года» и «Конец», выполняет одинаковую функцию — препятствие, которое преодолевается, переход от одного состояния к другому. Переходом от тьмы к свету разрешается и последняя сцена неснятого фильма «Мираж», описанная в сценарии: «И сквозь песчаную бурю блеснул свет. Буря неистовствовала, но не могла закрыть сияние. И сквозь песок проступали человеческие следы — устремленные прямо и только — к Свету»⁷.

Темы хаоса и космоса, жизни и смерти — ключевые для режиссера. В сценарии «*Homo Sapiens*» действие переходит от сцен радости и жизни к сценам печали и смерти. В предисловии к сценарию указано: «...в условно-обобщенной форме начинается борьба между противоборствующими силами (добра и зла, крушения и созидания, тьмы и света, войны и мира). Драматургия всего фильма строится на контрасте этих тем»⁸. Крушение и

⁷ Пелешян А.
Мое кино. Ереван:
Советаган грох,
1988. С. 125.

⁸ Там же. С. 71



Кадры из фильма
«Времена года»

⁹ Пелешян А.
Мое кино. Ереван:
Советгаган грох,
1988. С. 37.

созидание, тьма и свет — основополагающие темы в творчестве режиссера.

Часто повторяющийся визуальный лейтмотив «Времен года» — спуск вниз или падение. В начале фильма это падение человека с водопада, затем два эпизода спускающихся вниз крестьян со стогами сена, далее следуют эпизоды с тонущими пастухами, скатывающимися с холма людьми, и в последнем фрагменте — повторение кадров из первого эпизода. Повторяющиеся действия выполняют функцию опорных кадров, связывающих эпизоды друг с другом. Но повторяющиеся мотивы не означают, что они наделены одинаковым значением, их смысл изменяется в зависимости от контекста. Спуск с горы с сеном в убыстренном темпе и тонущий пастух с овцой — разные темы. Кад-

ры скатывания с гор с сеном (7-й и 10-й эпизоды) и с овцами (22-й) связаны, но противопоставлены друг другу. В первом случае съемка ускорена, кажется, будто они скатываются легко, многие улыбаются, в сценарии этот эпизод описан так: «Они катятся вниз просто и естественно, как оторвавшийся от скалы камень. <...> Непрístupными кажутся горы, отвесны их стены. Но не страшат они человека: ведь так просто можно скатиться вниз»⁹. Спуск вниз в других эпизодах, особенно в первом и последнем, носит иной характер. Пасторальные образы перебиваются кадрами, где видна тяжелая и опасная работа. Эпизоды разнятся и сезонами — теплый противопоставлен холодному. В одном случае падение соотносится с лейтмотивом жизни и космоса, в другом — с темой смерти и хаоса.

Опорные кадры, как отмечал Пелешян, выполняют разную функцию в зависимости от контекста. В картине «Мы» (1969)

¹⁰ Пелешян А.
Мое кино. Ереван:
Советаган грох,
1988. С. 141–142.

есть повторяющиеся кадры рук, но в разных частях фильма этот образ восходит к разным лейтмотивам. Крупные планы рук присутствуют в двух эпизодах: это траурная процессия, где руки держат гроб, и это руки, обнимающие людей, вернувших-

ся на родину. С точки зрения режиссера, в первом случае руки соотносятся с темой потери и смерти, во втором — отсылают к теме обретения и жизни¹⁰, и в обоих вариантах один и тот же образ соотносится с противоположными лейтмотивами. Во «Временах года» спуск вниз в одном случае символизирует смерть и хаос, в другом — жизнь и космос. В фильме повторяется и мотив собаки: в 5-м эпизоде она бежит на поводке, в 9-м — пытается выбраться из воды на сушу. В итоге один образ восходит к разным лейтмотивам — жизни и смерти, при этом действует оппозиция верха (фон гор) и низа (в воде), поскольку горы связаны с верхним миром, они ассоциируются с жизнью и космосом, а вода — с нижним миром, то есть со смертью и хаосом.



Кадры из фильма
«Времена года»

Ритмическая картина выглядит как переход от покоя к движению. Действие «Времен года» начинается с повторяющихся кадров пастуха в водопаде. Затем появляется панорама облаков, гор, деревни. Если в первом фрагменте доминирует движение, то во втором — действие замедлено. Постепенно напряжение нарастает. Если в начале преобладают неподвижные планы, то затем появляются подвижные, а скорость смены кадров увеличивается. Кульминация в туннеле разрешается выходом на свет — в открытое пространство, и действие опять замедляется. Затем вновь происходит ускорение, нарастание напряжения — после кадров с крестьянами, скатывающимися по склону, теперь движение замедляется в эпизоде

деревенского быта. Напряжение вновь нарастает, когда овец переносят через воду, и достигает кульминации в сцене с машиной, а затем опять сменяется состоянием покоя и умиротворения: крестьяне отдыхают, и действие снова приостанавливается. Статичные планы преобладают и в эпизоде подготовки к свадьбе, при переходе к свадьбе с гулянием, где снова возникает движение, которое будет продолжаться до конца фильма.

Эпизоды делятся на те, где доминирует движение (1, 4, 7, 9–11, 15–23), и те, где главенствует покой (2, 3, 6, 8, 12–14). Те кадры, где доминирует покой, образуют повествовательные паузы. В фильме всего четыре таких паузы, где действие либо замедлено, либо показаны детали быта, в основном это описательные эпизоды. Первая пауза возникает сразу после пролога, в котором мужчина с овцой скатываются по воде. На фоне облаков, гор, местности — крупные планы жителей села, их приготовление к выпасу овец (2 и 3 эпизоды). Деятельность поварих, женщины-окулиста, портного та же работа, что и косьба или выпас овец, но она не связана с движением, и этот эпизод следует рассматривать как паузу. Всюду, кроме кадров с облаками и горами, музыка, звучащая в предыдущих фрагментах, замолкает. Именно так в фильме сменяются движение и покой, работа и отдых. Представим это в виде таблицы:

Таблица

Эпизоды	Лейтмотивы
1. Мужчина с овцой скатывается вниз по воде	Хаос, движение
2. Облака, горы и общие планы сельской местности	Космос, покой
3. Овец и коров готовят к выгулу	Космос, покой
4. Прогон овец и коров через тоннель	Хаос, движение
5. Выход из тоннеля	Космос, движение
6. Крестьяне косят траву	Космос, покой
7. Крестьяне скатывают с горы стога сена	Космос, движение
8. Приготовление лаваша, осмотр окулистом больных	Космос, покой
9. Переправа овец через реку	Хаос, движение
10. Крестьяне скатывают сено с горы	Космос, движение
11. Люди пытаются сдвинуть машину, застрявшую в грязи	Хаос, движение
12. Пастухи сидят у костра	Космос, покой
13. Животные отдыхают у подножья горы	Космос, покой

Окончание табл.

14. Подготовка к свадьбе	Космос, покой
15. Свадьба	Космос, движение
16. Жених, которого уносит течение воды	Хаос, движение
17. Свадьба	Космос, движение
18. Жених, которого уносит течение	Хаос, движение
19. Свадьба	Космос, движение
20. Мужчина скатывается по снежному холму с овцой в руках	Хаос, движение
21. Свадьба	Космос, движение
22. Пастухи скатываются по снежным холмам и горным склонам	Хаос, движение
23. Мужчина с овцой скатывается вниз по воде	Хаос, движение

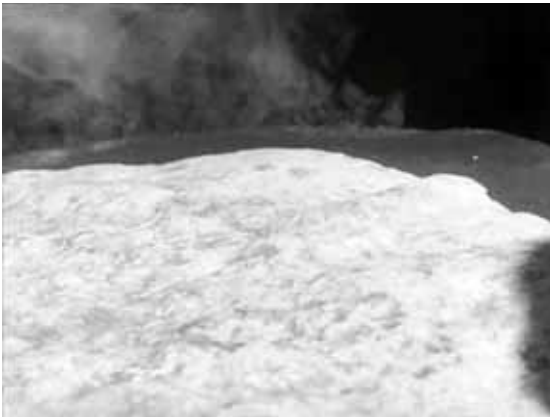
Из таблицы следует, что покой всегда ассоциируется с космосом, тогда как движение может выражать обе темы. В фильме представлено четыре типа движения, выражающие разные лейтмотивы: *опасность* (1, 9, 16, 18, 20, 22, 23), *препятствие* (4, 11), *преодоление препятствия* (5, 11), *радость жизни* (7, 10, 15, 17, 19, 21).

Цикличность

В фильме можно выделить визуальный лейтмотив круга, выраженный через серию эквивалентных образов: кольца, круглые тазы, ведра, бидоны, туннель, фары автомобиля, круглые стога сена, корыто, крышка, круглый лаваш; узел, завязываемый портным, пуговицы, ремень, круглый амулет на цепочке, корона на голове невесты, серьги, браслеты, барабан, танец, хоровод, тарелки, круглая чаша в руках невесты. Эта тема выражает закольцованность композиции и цикличность картины мира «Времен года».

В фильме есть множество повторяющихся кадров, но не все они идентичны. Пелешян использует прием инверсионных кадров, переворачивая изо-

Кадр из фильма
«Времена года»





Кадры из фильма
«Времена года»

¹¹ Пелешян А.
Мое кино. Ереван:
Советаган грох, 1988.
С. 44–45.

¹² Ван Геннеп А.
Обряды перехода.
Систематическое
изучение обрядов.
М.: Восточная литера-
тура РАН, 1999.
С. 108–133.

бражение на пленке справа налево и наоборот. То есть, он показывает несколько раз один и тот же кадр, сначала оригинальное изображение, а затем перевернутое. В результате возникают кадры-фракталы, симметрично отражающие друг друга. Уже в первом эпизоде есть такие перевернутые кадры. Изображение облаков, когда жениха уносит течение, пастухи, скатывающиеся с холма... Кадры с женихом и невестой, перебивающиеся показом мужчины в воде, также симметричны. Между этими кадрами нет конфликта, они как бы отражают друг друга. Данный прием создает зеркальный эффект, важный для понимания композиции фильма.

При этом Пелешян показывает не бытовые занятия жителей села, но ритуальные, поскольку приготовление ла-

ваша традиционно сопровождает свадьбы в Армении. Сама же свадьба в картине близка к языческому ритуалу с горящими факелами и куклами. В сценарии, в частности, описан эпизод с закалыванием животных, не вошедший в фильм¹¹. Арнольд ван Геннеп считал свадьбу одним из основных переходных обрядов¹². Свадебный ритуал представляет собой переход от одного состояния к другому, от молодости к взрослой жизни; свадьба соотносится и с началом новой жизни, обновлением космических циклов. Эпизоды свадьбы чередуются с эпизодами опасной работы крестьян: сцена праздника перебивается кадрами, когда жениха уносит течение. Это соединение разных пространств и времен, но также и борьба основных лейтмотивов — жизни и смерти.

Циклическая картина мира отрицает линейное время. Пелешян утверждал, что «только кино в силах по-настоящему сра-

¹³ Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 // Киноведческие записки, 2006, № 78. С. 106. В интервью режиссер сказал, что кино способно сжечь и разрушить время: Pelechian A. Le temps contre moi, moi contre le temps // *Positif*, 1997, № 431. P. 46.

жаться со временем, благодаря монтажу. С этим микробом — временем — кино может покончить»¹³. Во «Временах года» линейное время упраздняется и сменяется временем вечного возвращения.

В картине Пелешяна полностью реализованы принципы лейтмотивного повествования. В качестве основных его принципов необходимо выделить повторяемость мотивов и их синонимизацию, а также ослабление фабульных связей и постоянные переходы от одного лейтмотива к другому. Пелешян выстраивает картину мира, основанную не на поступательном движении, но на циклическом. Это связано как с тематическими, так и с формально-композиционными элементами его фильмов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Геннеп А. *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов.* — М.: Восточная литература РАН, 1999. — 198 с.
2. «Возможно, вы... одна из букв киноалфавита». Артавазд Пелешян в беседе с Александром Сокуровым и Хансом-Йоахимом Шлегелем, Штуттгарт, 1995 // Киноведческие записки, 2000, № 49. — С. 185–191.
3. Довавилонский язык. Беседа Артавазда Пелешяна и Жана-Люка Годара, 1992 // Киноведческие записки, 2006, № 78. — С. 102–106.
4. Мелетинский Е. *Поэтика мифа.* — М.: Наука, 1976. — 408 с.
5. Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж». Мастер-класс во ВГИКе, октябрь 2005 г. // Киноведческие записки, 2006, № 78. — С. 96–101.
6. Пелешян А. *Мое кино.* — Ереван: Советаган грох, 1988. — 256 с.
7. Ямпольский М. *Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла.* — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с.

REFERENCES

1. Van Gennep A. *Obriady perehoda. Sistematischeskoe izuchenie obriadov* [The Rites of Passage. Systematic Study of the Rites]. — M.: Vostochnaya literatura RAS, 1999. — 198 p.
2. «Vosmojno, vy... odna is bukv kinoalfavita». Artavazd Peleshian v besede s Aleksandrom Sokurovom i Hans-Joachim Schlegel, Stuttgart, 1995 [Perhaps, you are ... one of the Letters of Cine-alphabet. Artavazd Peleshian in Conversation with Alexander Sokurov and Hans-Joachim Schlegel. Stuttgart, 1995] // *Kinovedcheskie zapiski*, 2000, № 49. — P. 185–191.
3. Dovavilonski iazyk. Beseda Artavazda Peleshiana i Jeana-Luca Godara, 1992 [Pre-Babylon Language. Artavazd Peleshian's Conversation with Jean-Luc Godard, 1992] // *Kinovedcheskie zapiski*, 2006, № 78. — P. 102–106.
4. Meletinsky E. *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. — M.: Nauka, 1976. — 408 p.
5. Peleshian A. «Ja montajem unichtojau montaj». Master-class vo VGiKe, oktjabr 2005 g. [«I Destroy Montage by Montage». Master Class at VGiK, October 2005] // *Kinovedcheskie zapiski*, 2006, № 78. — P. 96–101.
6. Peleshian A. *Moe kino* [My cinema]. — Erevan: Sovetagan groh, 1988. — 256 p.
7. Iampolsky M. *Iazyk — telo — sluchai. Kinematograf i poiski smysla* [Language — body — case. Cinema and the search of sense]. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. — 376 p.

Keynote Narration and Theory of Distance: Analysis of the Seasons

Stepan V. Fedotkin

Post-Graduate student

UDC 778.5.03.01

ABSTRACT: The author analyzes the key-note structure of *The Seasons* by Armenian documentary filmmaker Artavazd Peleshian. One of the essential characteristics of his creation is the cyclic composition of films as well as recurrence of the images and even the same shots. Peleshian designated his method «distance montage», the distinguishing trait of which is the separation of two or more equal shots and arrangement of them in different sequences of the film. Due to this method of juxtaposing the shots it is possible to establish the connection between different parts of a film. The author assumes, that these recurrent shots which Peleshian used to call «supporting shots», may be considered as motifs which are united in thematic chains. In *The Seasons* it's evident how the key-note structure functions, where the narration advances not as it does in traditional way but follows the movement of the thematic lines replacing each other during the film. In this short two major leitmotifs may be disclosed, namely cosmos and chaos, which would be essential not only for *The Seasons* but for all his films. These leitmotifs also determine the rhythmical organization of the film, namely alternation of movement and repose. Peleshian uses such compositional structure in order not only to influence the viewer but also to express his own attitude to the world the key concept of which is the eternal recurrence.

KEY WORDS: leitmotif, theory of distance, repetition, chaos, cosmos, cyclic recurrence