

АРТАВАЗД ПЕЛЕШАН — армянский кинорежиссер. Родился в 1938 г. в Ленинакане, вырос в Кировакане. Учился в Москве, во Всесоюзном государственном институте кинематографии, в мастерской Л. Кристи. Автор фильмов «Ночной патруль» (1964), «Земля людей» (1966), «Начало» (1967), «Мы» (1969), «Обитатели» (1970), «Времена года» (1975), «Наш век» (1984). Удостоен премий на всесоюзных и международных кинофестивалях. Кинокритики считают его истинным поэтом монтажного кино, учеником Вертова, последователем Эйзенштейна.

Пелешян А. П 246 — Мое кино: Сб. сценариев.— Ер.: Совет, грох, 1988, 256 с.

В сборник видного кинорежиссера вошли его сценарии и теоретическое исследование о монтаже, представляющие огромный интерес для нашего киноведения.

Отдельно даны оценки известных советских и зарубежных кинодеятелей и киноведов о творчестве режиссера.

Книга богато иллюстрирована. Предназначена для специалистов и кинолюбителей.

4910000000
П■----- М. 87
705 (01) 88

ББК 85.374

© Издательство «Советакан грох», 1988

Артавазд Пелешян доверил Книге свое Кино. Неожиданный жест художника, в своем творчестве никогда не вызывающего к слову — оно отторгнуто от сферы восторгов его души и ума сознательно, принципиально, по самой сути своего «Я». Смысловая множественность слова, его игровая оборотистость чужды пелешяновской киноязы, где все элементы обязаны быть точными и неподдельными в своей достоверности. В подобном отношении художника к Слову, с одной стороны, признание его мирообъемлющей изобразительной способности, с другой стороны, сознательное отмежевание от силы воздействия его выразительных возможностей. Если звучащее Слово, предстающее в интонации, акценте, тоне голоса, по самой своей сути субъективно и несет в себе самотворящую стихию, значит ему заказан путь к пелешяновскому киномиру, где монополия субъективности и свобода творения предоставлены лишь ему — режиссеру. Стремление художника достичь в материале чистой документальности не есть, однако, готовность подчинения ему, а лишь условие и источник веры и энергии — той силы, которая диктует материалу свою волю, переворачивает, перекраивает его, проникает в его нутро. Эта воля

художника к «разрушению» становится, в конечном счете, созидательной, обнаруживающей в правде документа то духовное начало, которое превращает правду в истину.

И все же Пелешян доверился Слову.

Это непонятно, неожиданно для художника, не ведающего компромиссов. Но это столь же поразительно и необычно, как и его фильмы, следовательно, здесь есть причина, глубокий смысл, и остается лишь проникнуться ими, иначе не постичь прекрасной простоты его фильмов, где нет места противоречиям.

Примеров использования Слова в его фильмах до странности мало. Это прежде всего НАЧАЛО и МЫ — слова, которыми озаглавлены два его фильма. Эти заглавия воспринимаются как смысловые обобщения и как сигналы к напряжению внимания. Но режиссеру этого недостаточно. Такую способность заглавия, обычно функционирующего вне художественного текста, Пелешян вводит в фильм «Начало» как фактическую реальность. Слово НАЧАЛО погружается в немоту своего письменного облика, замыкается в кадр, осмысляясь как зримая объективация, графическое изображение невидимого понятия. Выведенное из какого-либо словесного и звукового контекста, НАЧАЛО превращается в однозначное и абстрактное изображение собственного смысла, одновременно указывая на ту идею, которая пульсирует во всех, независимо от их конкретного содержания, кадрах фильма как единое видение и переживание художника. Покидая свое словесное бытие, НАЧАЛО, как таковое, проникает в иную предметную и эмоциональную сферу. Слово НАЧАЛО предопределяет собой зарождающееся и стремящееся к завершению некое действие, в то время как сюжет фильма предотвращает его. Материал произведения — бурное стремление революционных, говоря словами Чаренца, «неистовых толп к солнцу» — не ограничивается определенной конкретной ситуацией, а становится способным в каждый данный миг стать всеохватывающим, всепоглощающим пафосом мира. Заложенное в понятии «начало» движение становится для режиссера основой художественного обобщения. И невидимая энергия, заключенная в устойчивой стабильности этого слова, транспонируется в ритм во всей неповторимости

своеобразия пелешяновских перекрещений изображения и звука. Этот ритм утверждает идею вечности и непрерывности движения, представляющего в данном случае как человеческая устремленность к свету, солнцу.

В этом смысле слово-заглавие несет в себе отрицание своей однозначности, что, фактически, удостоверяется возвратом титра НАЧАЛО к концу фильма, где слово вбирает в себя всю созданную художником многозначность и своеобразие формы и содержания со всей неповторимостью представлений, мыслей и чувств, конкретизированных в кадрах фильма. Прием и идейный замысел неожиданно и безошибочно находят друг друга, служа осуществлению того содержания, которое реально и истинно лишь в уникальной киноформе этого произведения.

Иной тип существования обнаруживает слово МЫ в одноименном фильме, который, фактически, не озаглавлен. МЫ появляется лишь в финале фильма как постскрипtum-обобщение к нему. Здесь Пелешян отказывается от словесного обозначения художественной идеи, каковым явилось прямо указующее на нее слово НАЧАЛО в фильме под тем же названием. Он как бы начинает фильм с конца, превращая идею МЫ в зримое переживание всех от начала до конца кадров, оставляя ее всегда осязаемой, но и искомой, узнаваемой, но и неуловимой. Она — эта идея движется, дробится, множится в кадрах-изображениях маленькой девочки, старой женщины, разноликих людей, величественных гор, застывших в своей безмятежности или низвергающихся, рук, вознесенных вверх, несущих гроб или переворачивающих камни, а в эпизодах похорон и репатриации та же идея перевоплощается в единый, охвативший всех пафос. Режиссерский монтаж превращает каждый из этих кадров в синтез факта и видения, заставляя конкретное и идеальное в их собственной несовместимости вступить в противоборство с их же постоянной устремленностью друг к другу. Так и кадры, в свою очередь, подобно слову-сигналу НАЧАЛО, освобождаются от материальности и, визуальнo сохраняя реальную форму существования, создают накаленную и заражающую атмосферу всеобщей взаимоотраженности. Взор художника проникает, казалось бы, в случайные предметы, состояния людей, обращая идею МЫ в сущность последних. А в финале фильма

сама идея вселяется во внешне чуждые ей и неслиянные с ней изображения, как бы самоосознавая себя.

В этом смысле мгновенное возникновение титра МЫ лишь в финале фильма становится фиксацией «восторженно мечтательного экстатического жеста», указующего на суть и смысл произведения. Так реализуется присутствие созидательной воли художника, пребывающей в своем свободном самовыражении вне сферы зримого. Это тот дух, красота и истинность которого позволяют каждому единичному «Я», приобщившемуся к фильму, слиться со всеобщим МЫ. Именно поэтому финальное МЫ не воспринимается как формальный прием занавеса, опускающегося над миром фильма, а приобретает значение вопроса, направленного с огромной эмоциональной силой к уму и чувствам людей и открытого для вечно новых толкований и переживаний.

Содержание и художественная атмосфера другого фильма Пелешяна «Времена года» как бы провоцируют появление Слова на экране в виде субтитров. Если в вышеуказанных случаях режиссер, извлекая идею из глубин слова и растворяя ее в звуке и изображении, «уничтожал» внешний облик слова, то здесь он восстанавливает его. Способность Слова зримо представлять идею становится фактом, чему всегда отдает предпочтение режиссер.

Тема этого фильма — противоборство человека и природы. При этом диктует и властвует природа, принуждающая человека к напряженному сопротивлению и действию в борьбе за существование. Она закаляет волю человека, творит и фактически сотворяет его сущность по собственному образу и подобию. В человеке, как в зеркале, светится природа, в природе — человек. И через это взаимоотражение осуществляется восприятие и сопереживание друг друга — обоюдоострое и монументальное. И этот сверхнапряженный диалог с природой режиссер превращает в насущно необходимый страстный монолог-размышление самоутверждающегося человека, неотвратимо жаждущего возвращения нарушенной гармонии — но не между собой и природой, а в себе самом — той самой гармонии, с обретением которой восстановится примирение человека с природой, что равнозначно возрождению природы

человека. Таким образом, «Времена года» осмысляется как извечный ход жизни, непрерывная круговерть бытия в большом времени года — века, человеческой жизни.

Эта смысловая и эмоциональная действительность и рождает субтитры: УСТАЛ, ДУМАЕШЬ, В ДРУГОМ МЕСТЕ ЛУЧШЕ? ЭТО ТВОЯ ЗЕМЛЯ, попеременно появляющиеся в фильме. Ни одно из этих выражений не является дубликатом или обобщением образного и звукового ряда предшествующих им отрезков фильма. В них, напротив, как бы объективизируются выхваченные из зримого потока мгновенные и определенные состояния и переживания. Если в случаях с МЫ и НАЧАЛО режиссер обыгрывает и превращает в киноматериал абстрагирующую силу Слова, то здесь пускается в ход магическое умение Слова обращать все незримое, неосязаемое в физическую твердь.

Слово становится образом, самотворящей стихией, заставляющей зрителя мысленно переосмыслить и заново пережить прошедшие эпизоды, кадры. При этом предрешенные Словом новые смысловые и эмоциональные слои при всей их открытости для восприятия, воображения и чувств сохраняются режиссером в таком состоянии, что снимается любая возможность для зрителя предугадать, каков будет следующий эпизод. Внезапность появления и непродолженность Слова-изображения не дают ключа к его подлинному смыслу, который слит, разлит по всей структуре фильма.

Вне фильма выражение УСТАЛ не имеет художественной ценности, в нем нет глубины и многозначности. В своей конкретности и информационной однозначности оно ничто. Но в контексте фильма, где во взаимной и обоюдоострой схватке отстаивают себя человек и природа, прямая противоположность Слова этой охватившей их безудержной и неустанной страсти обнаруживает другой ее лик. Благодаря неадекватности Слова, порожденному им же самим смыслу в киноленте и лаконичности его формы, оно понимается как афористическое изречение, реальное лишь для этого фильма. Изречение, которое, благодаря тому, что не фиксирует ни одно из описанных в картине состояний или переживаний, остается абстрактной мыслью. Оно не конкретизируется режиссером применительно к какому-либо

персонажу, не вкладывается в его уста. И неизреченное выражение, не ставшее высказыванием, теряет свой индивидуализированный и субъективный характер. Оно не соотносимо ни с кем, не принадлежит никому. Это — незримая, духовная идея, творящая фильм. Она всевластна, способна вобрать в себя все местоимения, преобразоваться в воображаемого собеседника, которому и адресуется вопрос-размышление: *ДУМАЕШЬ, В ДРУГОМ МЕСТЕ ЛУЧШЕ ?* И на миг Слово-изображение становится видением: «я» и «ты» связываются неразрывной нитью, а с ними и весь разноликий человеческий мир. И выражение *ЭТО ТВОЯ ЗЕМЛЯ* порождается ритмом этой идеи. Таково то исключительное и восхитительное видение, с которым сращено пелешяновское *МЫ*, то всеохватывающее око, которое вправе в своем времени узреть *НАШ ВЕК*.

Внутрикадровая статика субтитров с их общим содержанием делает обратный ход. Невысказанное в кадре безмолвное слово — фактический момент покоя в динамичном звуковом эпизоде—неожиданно транспонируется в статус сопротивления инерции звука, движения, что заставляет по-новому осмыслить и пережить вызванные до этого мысли и чувства. Таким образом, слово для прошедших кадров приобретает ретроспективную, а для будущих — перспективную динамику. Оно действительно и зримо функционирует как след идеи фильмотворения. Сама же идея, узнавшая себя в движении, изображении, звуке, а в данном случае в слове остается всегда выше них, не равняется им, хотя и обретает реальность, истинность лишь в них и через них. Это и есть, быть может, один из тех, по выражению Пелешяна, «несуществующих кадров», которые «присутствуют» в его фильмах.

Следовательно, Пелешян доверился Кино. Но на сей раз без кино. Если искусство, материализуясь, живет в «кажимости», то киноискусство — тем более. Его бытие подобно магическому сеансу, и общение с ним реально лишь при условии погружения в темноту, когда взор вперен в луч света, тот самый, благодаря которому и вызываются на белое полотно призраки, призванные сообщить с твоим умом и сердцем. А они приобретают способность говорить языком прекрасного лишь при

наличии таких обязательных средств, как движение, звук, изображение. Без всего этого нет той особой атмосферы иллюзорности, того особого характера правдоподобия, благодаря которому кинопроизведение и получает свое особенное содержание, пульсирующий ритм которого животворит неповторимый, чувственный образ, способный вызвать эстетическое переживание и наслаждение у своего зрителя.

Книга, в которой представлены сценарии фильмов Пелешяна, лишена магического воздействия его кино. О нем свидетельствуют отклики, высокие оценки, данные критиками пелешяновским фильмам: поэтический, музыкально-пластический, чисто кинематографический и т. д.

Как автор книги Пелешян и не пытается возместить эту потерю посредством обращения к законам и формам искусства Слова, не пробует перекладывать в литературу то, что истинно и правдиво лишь в киноформе. Нет и следа претензии на литературу — и не только в эпиграфически сжатом и строгом изложении сценариев «Начало», «Мы», «Наш век», но и в полном эпитетами и образными выражениями слоге «Времен года», «Обитателей», особенно «*Homo sapiens*». Пелешян сохраняет неукоснительную верность Кино даже вне кино, ибо Кино для него более чем стихия творческого вдохновения. Кино — его органика и суть, сфера его ума и чувств, неотделимых от его сущности, тайна и таинство его бытия.

В ситуации, когда отказ от кино вынужденный, а от литературы сознательный, эта верность художника самому себе — его единственный выход. Книга становится хранилищем идеи его кинематографа, который выступает то в простом в своей безыскусности, то в ореоле художественности слове. В последнем случае режиссер неизменно ограничивает произвольную автономность образности слова, обращая ее в средство, еще раз подчеркивающее достоверную конкретность предмета, явления. Ему надо, чтобы слово лишилось литературной формы и окружения, оказалось в чужеродной для него атмосфере с тем, чтобы читательский глаз воспринял и почувствовал эту аномалию, это явное отклонение. Подобным образом он достигает иллюзии, которая, словно тень, неотделима от его изложения, где слово при всей своей определенности становится тайнописью

кинозамысла, и, лишь узрев эту тень, можно расшифровать кинотекст, заложенный в этих словесных знаках.

Книга переносит киноискусство в мир наших представлений. Являя нам свое Кино в инобытии Книги, Пелесян надеется пробудить и пробуждает воображение читателя, внутреннее зрение, которое способно будет ощутить в идеографии кино его дух и сущность. И чтение его сценариев становится моментом сосредоточенности мысли и чувств, силящихся достичь почти невозможного — умственным взором постичь красоту фильма, возродить и пережить то, что живет лишь на экране, узреть определенный смысл и форму словесно представленных кинематографических образов пелесяновских подлинников.

Сценарии в этом смысле — не простые описания фильмов. Они содержат намек на истинное содержание пелесяновских киноподлинников, хотя в них высвечиваются лишь основные опорные точки этого содержания, уточняются тема и предметный состав изображений, что свидетельствует об исключительном владении режиссером своим материалом. Когда Пелесян при этом сопрягает никогда не пересекающиеся в действительности инородные и разнотипные предметы и явления, создается впечатление такой безграничной свободы и безмерного произвола в выборе и охвате материала, что кажется и здесь нет никакого «избирательного сродства», а лишь одна открытость любому случайному явлению, любой натуре, особенно при использовании столь излюбленного режиссером документального материала. Между тем пелесяновский объектив столь строг и безошибочен в просеивании материала, что все изображения, оказавшиеся в поле его зрения, при всей их отторгнутости и изолированности от реальных связей, приобретают в кинобытии качество неруководимой первоизданности и подлинности.

Как холодное «безразличие» изложения сценариев «Начало», «Мы», «Наш век», так и эмоциональность слога «Времен года» и «Ното sapiens» содержат в себе некую затаенную прелесть. В них читателю предоставлена привилегия приобщения к процессу овладения материалом, что, обычно, сокрыто от «постороннего» взгляда в любом из искусств.

Фактически, сценарии вовлекают читателя в тайну творчества. Проникая через слово в едва уловимые в изложении ха-

ракти и содержание пелесяновского киновидения, читатель в меру своего воображения и интуиции становится очевидцем и участником создания кино. Это сотворчество как бы явно провоцировано применением единого творческого принципа и метода во всех сценариях, создающих для читателя иллюзию реализации пелесяновского кино. Однако, как это ни соблазнительно, опорой тому не могут послужить даже помещенный в книгу монтажный лист фильма «Мы» со всей четкой обозначенностью в нем последовательности и длительности всех до единого кадров, как и толкование, предложенное самим режиссером в его исследовании «Дистанционный монтаж». Своей прозрачной ясностью они, с одной стороны, способствуют пониманию пелесяновского кино, с другой,—исключают возможность адекватного воссоздания его выразительности. Причина в том, что киносценарий является переложением одной лишь идеи киноформы и киносодержания, только строй этой идеи, сокрытый в складках покрова мысленных образов, и может объективизироваться в словесной ткани.

Замысел художника, неведомыми путями завладевший им, бурлит в нем, будоражит его, переходя в такое состояние, которое стремится выйти наружу, найти свое внешнее проявление. Киносценарий является только замыканием этого замысла в твердую и устойчивую словесную оболочку, укрощением этого порыва. А кино, более чем какое-либо из искусств, требует и понимания, и осознания этого процесса, ибо в нем освоение материала и его художественное формирование осуществляются не синхронно — между ними огромная дистанция, опосредованная множеством требований технического и нетехнического характера.

Киносценарий рождается в момент этой временной и вынужденной отдышки, между вспышкой вдохновения и творческим актом, становясь фактическим свидетельством нереализованного озарения. В этот момент режиссер-сценарист травестируется в зрителя, замысел отстраняется от него, преобразуясь в сказ, побуждающий к размышлению. Так, сам режиссер становится единственным свидетелем и первым сказителем того, что существует лишь в нем самом. В этом смысле под всеми сценариями, автором которых является Пелесян-режиссер,

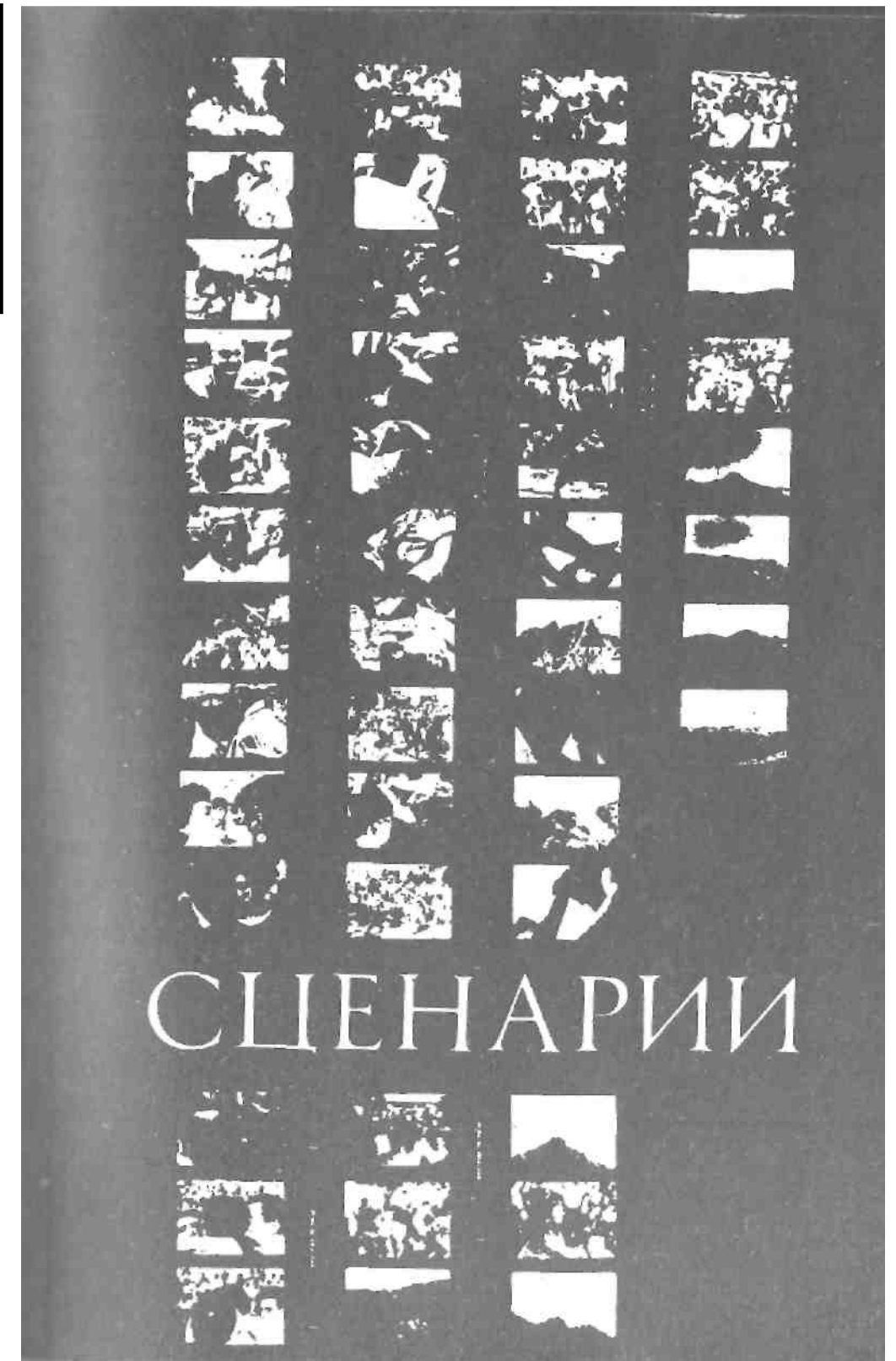
может быть написано: «с подлинным верно». Сравнивая и сопоставляя заснятые им фильмы с их же сценариями, становится очевидной безошибочная направленность режиссера на сохранение верности своему замыслу, его сила и умение сопротивляться материалу, подчинять материал себе.

Однако в этом процессе киносценарий выступает то как отождествление-отчуждение кинообраза, то как концентрация-сокрытие чувств, то как эхо духовного содержания, заключенное в слове.

Пелешяновское кино пребывает в сценарии в беспокойном от собственной неполноты состоянии, когда осознанное содержание при всей своей конкретности и точности остается абстрактным и односторонним. И это содержание, при крайне чуждой ему литературности, становится опровержением собственного бытия в слове, стремится вернуться к своему истоку, жаждет влиться в него, обрести свою целостность и полноту. Однако в этом стремлении форма и содержание фильма, при всей очевидной их предрешенности, остаются непредсказуемыми, пока пребывают вне сферы кинозвука, движения, изображения. Так что режиссер в этом смысле стоит перед созданным им же материалом — киносценарием, как некий импровизатор, который уповает не на многообразие вариантов, а на точность и правдивость уникального подлинника, адекватного вспыху его души и мысли.

Только в этом плане, преступаемая в сценариях разъединенная сущность пелешяновского кино соединяется с собственным бытием, находит свой неповторимый, уточненный художественным чутьем образ. Так художник преднаходит в себе самом форму для реализации овладевшего им содержания, и сосредоточенный в сценариях материал воскресает в большом и прекрасном кино Артавазда Пелешяна.

АНЕЛКА ГРИГОРЯН



*Если бы не дыло Горы
Арарат, То и голуби Ноя
Могли стать воронами.*

Начало



*50-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ
ПОСВЯЩАЕТСЯ*

Раздаются глухие, тревожные удары колоколов.
Старая, дореволюционная Россия. Голод... разруха...
нищета... гнет...

Встречаются представители иностранного и местного капитала и дворянства. Интервенция... Застывшая масса людей. Трехглавый орел — символ царской России. Пулеметная очередь... Руки, высвеченные огнем. Вновь — застывшая масса людей. Опускается крест. Пулеметная очередь... Руки, высвеченные огнем.

Звучит энергичная ритмичная музыка.
Оживает и приходит в движение застывшая масса людей.
«НАЧАЛО»

Раздувая ноздри, быстро летит русская тройка.
По заснеженному полю мчатся олени упряжки.
Спускаются с гор люди на телегах и быках.
По волнистому песку пустыни скачет человек на верблюде.

Группа крестьян несется по деревенским улицам.
Разбрасывая листовки, мчатся трамваи и машины.

Люди живой рекой струятся из проходных заводов, из переулков и улиц и толпой вливаются в единый бурный поток.

Несколько раз мелькает образ великого вождя — Ленина.

Взмахом руки он как бы указывает направление движения революционных масс.

Открываются ворота Зимнего дворца.

Гудят заводские гудки...

Гудят пароходы...

Гудят паровозы, оставляя за собой расплзающиеся по небу громадные полосы черного дыма.

Похороны 26-и бакинских комиссаров.

Плачет мать...

Мчится тачанка...

Скачут всадники...

Вихрем проносятся красные конники...



5-ый кинофестиваль во ВГИКе «Гран-при» фильму «Начало», 1967 г.

Быстро кружится карусель-Один за другим с нее
выбрасываются люди.
На поле боя падают солдаты...
Раздаются выстрелы...
Печальное лицо смотрит в упор.
Темп звучащей музыки постепенно замедляется...
Слышатся траурные заводские гудки.
Все останавливается.
Похороны Ленина.
Люди в скорбном молчании. Здесь — Сталин, Крупская, Дзержинский,
Клара Цеткин.
Вновь все приходит в движение.
Снова звучит оборванная знакомая нам ритмичная музыка.
Мчится первый автомобиль «АМО»... За ним несутся люди.
Мчится первый трактор...
Мчится паровоз...
Мчится самолет...
Рядом с ними несутся люди, стараясь не отстать от них.
Бешено крутится колесо...
Мелькают камни... краны... вагонетки... конвейеры... суда...
Ликует народ.
Сквозь падающие листовки люди встречают своих героев: Чкалова,
Байдукова, Белякова.
Вытягиваясь во весь рост, появляются молотобойцы. Они высоко
поднимают руки и застывают в этой позе.
Дефилируя жезлами, марширует фашистская армия.
Взрываются дома... здания... города...
Звучат одинаковые аккорды музыки.
Наносят удары молотобойцы.
От каждого удара падают фашистские знамена.
Снова бегут люди.
Строятся дома.
Выпускается миллионный трактор.
Народ встречает своих новых героев—космонавтов.
Растет движение...
Все быстрее и быстрее несутся люди.
И тут, как гром, раздается мощный взрыв.
Люди застывают в движении.
Слышатся тревожные глухие удары.
Сжигают крест куклуксклановцы.
Бесчинствуют реваншисты.
Маршируют неофашисты.
Люди молятся о мире.
Взрывается атомная бомба.

Поднимается в небо военная ракета.
Бегут негры... арабы... кубинцы... вьетнамцы...
Вновь из единиц, десятков, сотен людей собираются многотысячные
массы.
Сталкиваются две противоборствующие силы.
Звучат одинаковые музыкальные аккорды.
Ломаются полицейские преграды.
Открываются заградительные ворота.
Все яростнее и быстрее бегут люди.
Они живой рекой струятся из разных концов, из разных переулков и
улиц и толпой вливаются в единый бурный поток.
Вновь раздаются выстрелы...
Руки, высвеченные пулеметным огнем.
Вытягиваясь во весь рост, снова появляются молотобойцы.
Последний музыкальный аккорд.
И вновь —
«НАЧАЛО».

В актовом зале ВГИКа. После присуждения "Гранпри" на 5-ом кино-
фестивале ВГИКа. 1967г.



Мы



Темно...

Под тревожные звуки оркестровой музыки появляется из темноты застывшее лицо маленькой девочки с растрепанными волосами. Она скорбным взглядом смотрит перед собой и вновь медленно растворяется в темноте.

Раздаются прерывистые вздохи — тихие, напряженные.

Из темноты, то появляясь, то исчезая, наплывают черные силуэты больших гор.

Вздохи, постепенно нарастая, переходят в крик.

Один за другим надвигаются могучие величественные горы, высокие хребты, крупные вулканические массивы с выступающими острыми вершинами.

Звучит мягкое хоровое пение.

Многочисленные руки, поднятые над головами, несут гроб.

Неистово ревущие морские волны, высоко вздымаясь, обрушиваются на утесы.

Сменяя друг друга, люди несут гроб.

С сильным грохотом низвергаются большие горы.

По улице города движется похоронная процессия.

Пронести на своих руках гроб с телом, видимо, всем очень близкого и уважаемого человека, каждый считает своим почетным долгом. Поэтому сотни новых рук тянутся к гробу. Руки эти трудно различить, все новые и новые тянутся к драгоценной ноше.

Город провожает в последний путь человека, имя которого дорого каждому в этой многотысячной толпе.

Двигается бесконечный людской поток.

Вдоль тротуаров длинной стеной стоят люди с обнаженными головами и в траурном молчании провожают процессию.

Машины с трудом прокладывают себе путь, а люди медленно расступаются перед ними.

Со всех сторон все больше и больше людей вливается в ряды идущей процессии.

Она колышется, как морские волны, заполнив до отказа все улицы и площади.

Величаво и плавно поворачивается скульптура надгробного «Ангела».

Медленно спадает траурный тюль.

Город в утренней дымке.

Один за другим мозолистые руки вырывают каменные глыбы из земли.

Рабочий, в пыли и в поту, налегает на большой гаечный ключ. С тяжелым скрежетом приходят в движение колеса элек_тропоезда, стуча на стыках рельсов.

Рука рабочего поворачивает рычаг.

По бетонной дорожке катятся самолеты, вырuling в сторону взлетной полосы.

Вращаются электрические генераторы.

Большие механические ножницы с тяжелым скрежетом режут толстые листы металла.

Группа каменщиков обрабатывает гигантский кусок гранита.

Повиснув в воздухе, красят высокую мачту маляры.

Люди тянут за веревки большой бетонный шпиль—для установки на крыше высокого здания.

Как грандиозные насекомые, с грохотом ползут строительные краны. Мощные железные ковши захватывают грунт и высыпают в подъезжающие грузовики.

По канатной дороге ползет воздушный трамвай.

Через множество мостов мчатся потоки автомашин.

На перекрестках подмигивающие светофоры огромной порцией пропускают то пешеходов, то транспорт.

Люди стараются сесть в переполненные до отказа автобусы, подгоняют друг друга и суетятся около входа. Опаздывающие и торопящиеся люди стараются догнать уже тронувшийся с места автобус, цепляясь за поручни и чьи-то пиджаки: досадно, но сесть удастся не всем. Автобус отходит от остановки.

Перекрывает дорогу шлагбаум.

Останавливается транспорт.

От резких тормозов напружинились на месте автомашины, оставляя на асфальте черной полосой отпечатки своих протекторов.

Прямо в центре города, пересекая улицу, маневрирует паровоз.

Люди в ожидании смотрят из окон автобуса.

Водитель легковой машины в ожидании сидит за баранкой, ест виноград.

Таксист читает газету, полуоткрыв дверцу своей машины.

Мотоциклист в ожидании стоит за автобусом.

На холостых оборотах работает открытый мотор.

Кипит вода в радиаторе.

Стоит агитационная машина «ГАИ» с репродукторами.

Громкоговоритель только шипит и трещит.

В кузове грузовика с громким рычанием трется о решетки большой лев.

На фоне стоящих машин, стуча по рельсам, проезжают нескончаемые вагоны.

Стоит мотороллер за грузовиком.

Открывается шлагбаум.

Водитель автобуса готовится отъезжать.

Огромная порция дыма, вырвавшаяся из выхлопной трубы грузовика, превратившись в густое черное облако, обволакивает мотороллер и водителя.

Звучит трогательная народная музыка.

По городу скачут лошади.

Мягко улыбаясь, едет незнакомая старушка, плавно покачиваясь в такт движению старинного фэтона.

Проезжает колонна легковых автомобилей иностранных марок.

С дымом и грохотом проносится маленькая старая автомашина с шаткими колесами.

В фэтоне едут двое лысых мужчин с неподвижными взглядами.

Грохоча и покачиваясь на стыках, несется по рельсам старинный трамвай, наполненный молодыми любителями сенсаций. Со всех сторон трамвай обвешан старыми афишами, привлекая к себе внимание прохожих. Беспрерывная трель назойливого колокольчика заставила очередь в магазине ринуться к окну, выбежать на балкон жильцов огромного жилого дома, шоферов высунуться из машин.

По городу мчится старинный трамвай, оставляя за собой перезвон колокольчика.

Почетный эскорт едет по улице, провожая очень важного гостя.

Едут в машине солдаты.

Люди группами спасаются в тени больших деревьев от дневной жары.

Из проезжающей по улице поливальной машины бьет сильная струя воды по прохожим.

Интеллигентный человек, не очень молодой, чинно вышагивавший по тротуару, забыв о своем достоинстве, стал раздраженно размахивать руками, выкрикивая какие-то угрозы. Неловко за этого гражданина, непомерно расшумевшегося — но велика важность, если тебя случайно облили водой. Он еще долго отряхивается, шумит, а поливальная машина не спеша продвигается по улице, раздавая деревьям и зелени живительную влагу.

Сиреной разрывая воздух, проносится колонна пожарных автомашин.

Люди толкают разбитую машину.

У места катастрофы образовывается толпа. Подъемные кроны вытаскивают из свалки обломков разбитые автомашины.

Событие немаловажное в городе. И значительность этого события вполне осознают не только милиционеры, пытающиеся навести порядок и оградить местность от толпы зевак, но и вездесущие любознательные люди, в задачу которых входит как можно ближе протиснуться сквозь все преграды к месту, происшествия.

У разбитых автомашин толпятся люди.

Раздается ритмичная барабанная дробь.

Руки с палочками бьют в барабан.

Люди тащат жертвенного барана, они несут для жертвоприношения голубей, куриц, гусей и козу.

Вдоль стены Эчмиадзинского собора проходит священник.

Вслед за ним идет милиционер.

Идут женщины в черном, мужчины на костылях, старики в папах из овечьей шкуры, девушки в соломенных шляпах, чем-то похожие друг на друга.

Руки зажигают свечи и ставят их на подсвечник перед образом Божьей Матери.

Потрескивая, горят множество свечей. Их блики отражаются в темных очках людей.

Под далекий звон колоколов, сквозь огромную толпу торжественно шествует к Эчмиадзинскому собору духовенство армянской апостольской церкви.

В центре — католикос всех армян Вазген I.

За ним, облаченные в пышные священные одеяния, следуют гости — представители разных христианских церквей.

Закрывают процессию священнослужители в черных сутанах.

Люди с интересом наблюдают за ними из разных мест, приподнимаясь, тянутся, чтобы лучше разглядеть происходящее.

Некоторые плачут, вытирая слезы.

Пышная процессия входит в храм. За ней следуют верующие.

Поднимаются в гору люди. Они тащат за собой плащ-палатку, в которой сидят дети.

Многотысячное шествие — люди взбираются в гору, к памятнику жертвам геноцида.

Длинной чередой, по извилистым дорогам, поднимаются люди к древней крепости Эребуни.

Медленно хлопая крыльями, тянутся ввысь бесчисленные птицы.

Вспыхивают мощные искры.

Спустив со лба на глаза защитные очки, работают сталевары в доменной печи.

Люди ловко перебрасывают друг другу строительные камни.

Крупные мускулистые руки работают с перфоратором.

Раздаются зовущие мужские голоса...

Появляются острые вершины больших гор.

Прерывая работу, один за другим оборачиваются люди.

Они молчаливо и задумчиво смотрят перед собой.

Под тревожные звуки оркестровой музыки вновь появляется скорбное лицо маленькой девочки с растрепанными волосами.

Раздаются взрывы.

В небо взлетают дома, железные дороги, мосты.

Бегут демонстранты в разных странах мира. Людские толпы вихрем устремляются на вооруженных до зубов полицейских и сталкиваются с ними.

Полицейские разгоняют демонстрантов. Бьют их резино-выми дубинками, пускают в ход мощные водометы, бросают в них слезоточивые гранаты.

Один за другим, закрывая весь горизонт, вздымаются гигантские взрывы и растворяются в темноте.

Вновь слышатся прерывистые вздохи — тихие, напряженные.

Из темноты, то появляясь, то исчезая, медленно наплывают развалины старинных памятников и сооружений, хранящих следы погромов и разрушений.

Резко обрушивается мощная звуковая лавина хора.

С рыданием обнимаются женщины. Рыдание, разрывающее душу, и скупая мужская слеза.

Морщинистые руки, скрывающие скорбное лицо от людского взора.

В глубокой печали — лица людей.

Горе свое каждый переносит по-своему.

Плачет девушка, спрятав лицо в платок.

Печально наклонил голову мужчина.

Люди застыли в объятиях.

Волнующая встреча возвратившихся на родину людей.

Плачут люди. Но это слезы радости, слезы счастья.

Погром и избиение целого народа в годы первой мировой войны.

Плачут люди, встречая возвратившихся на родину соотечественников.

Официальные встречи в кайзеровской Германии.

На перроне мать обнимает сына.

На улице, жестоко избивая, разгоняют людей. Обнимаются и целуются люди, ищут своих родственников среди приезжих, среди встречающих.

Из рук матерей вырывают младенцев.

В аэропорту народ встречает вновь прибывших. Встречаются родные и близкие. Много женщин, детей и стариков.

Всюду слезы, радость, объятия.

Бесчисленные руки тянутся, чтобы обнять родных и близких.

В хоровое пение врываются барабанная дробь и зовущие мужские голоса.

Вновь множество рук тянутся, чтобы обнять родных и близких.

Неистово ревущие морские волны обрушиваются на утесы.

Обнимаются люди. Мелькают лица.

С грохотом вздымаются вверх могучие горы.

Бежит толпа людей.

Мускулистые руки поднимают камни.

Встречают люди своих близких, раскинув руки для объятий.

Один за другим отступают величественные горы.

Постепенно все уходит в темноту.

Наступает тишина...

Еще раз звучат тревожные звуки оркестровой музыки.

В раскрытых настежь окнах, на балконах и в дверях многоэтажного дома стоит народ и смотрит вдаль.

Впереди, медленно надвигаясь, сверкает белоснежный шатер Арарата.

«МЫ».

Обитатели



Звучит задумчивая лирическая музыка.
Один за другим, неспешно хлопая крыльями, появляются белые лебеди.

Красиво двигаются длинноногие аисты.

Поднимаются в воздух птицы...

Тянутся ввысь чайки...

Они движутся плавно, и каждое их движение выражает страстный и светлый порыв звучащей мелодии.

Танцуют птицы...

Танцуют звери...

Танцует весь животный мир...

Вдруг раздается громкий пронзительный крик. Шарахаются в сторону встревоженные птицы. Выплюнув целый фонтан воды, с рычанием открывают огромные пасти бегемоты и морские моржи.

Помахивая длинными хоботами, тяжело бегут слоны. С ветки на ветку прыгают ловкие обезьяны. Проносятся тигры... волки... олени... бизоны..., Мелькают в воздухе тела животных. Все вокруг наполняется шумом и рычанием зверей. И над всем этим хаосом звуков раздаются выстрелы... Один..., Второй... Третий...
Падают звери...

«Обитатели», 1970 г.

Из темноты появляются какие-то странные, белые, вытянутые тени.
Они сжимаются, светлеют, и, расплываясь в контурах, постепенно принимают форму человеческих фигур.

Бегут птицы...

Бегут звери...

Бежит весь животный мир...

Снова звучит знакомая нам задумчивая лирическая музыка.

Безудержно льются слезы из глаз маленькой зверюшки.

Один за другим, нежно хлопая крыльями, вновь появляются белые лебеди.

Сквозь решетку печально смотрят заключенные львы... олени... жирафы... мартышки...

Красиво поднимаются в воздух свободные птицы.

Тянутся ввысь чайки...

Они движутся плавно, и каждое их движение выражает страстный и светлый порыв звучащей мелодии.

Танцуют птицы...

Танцуют звери...

Танцует весь животный мир...



Времена года



Волшебное царство белых облаков.

Белоснежные шапки горных вершин скрывают они.

Гонимые ветром, громоздятся друг на друга и тают в бесконечной дали. Меняются причудливые очертания их и опять рассеиваются вдали, как дым.

Налетел ветер и нагнал черные тучи. Мрачная пелена закрыла солнце, и ни один луч его не может пробиться сквозь клубящиеся черные облака.

Над землей нависла тьма, мрак сгустился в ущельях.

Черные силуэты гор погрузились в сон.

Ослепительная молния озарила небо.

Раскаты грома последовали за ней.

Поднялся вихрь.

Потоки воды обрушились на землю.

На вершине горы неподвижно стоял чабан.

Стоял он, подобно застывшему каменному великану, вознесенный утесами до небес.

С диким грохотом устремлялись вниз бурлящие потоки мутных вод.

Три лохматые собаки чабана, настороженно прислушиваясь, всматривались в темноту.

Неистово бурлящие волны продолжали свой разрушительный бег.

Над обрывом стоял козерог.

Сквозь шум и грохот горных потоков различался вой и рев зверей.

В испуге метались животные, и крики их разносило ущелье.

Поднялся оглушительный лай собак.

Заржали кони, испуганно заблеяли овцы.

Ущелье ужасало.

Срываясь с горы, в мутных потоках горной речки тонули бараны.

Вода вздымалась, бурлила, выходя из берегов.

В свои стремнины она увлекала глыбы камней, коряги, вывороченные с корнями деревья.

Люди бросались в воду, чтобы спасти животных.

В поединке с бурлящими потоками воды они вылавливали баранов, но опять срывались вниз, соскальзывая с камней.

Грохотала и пенилась в ущельях вода, унося в мутных потоках беспомощно тонущих животных.

Испуганно блеяли ягнята, и головы их то исчезали, то появлялись над водой.

По берегу речки с камня на камень перепрыгивали матки стада, жалобно подзывая ягнят.

33

3 А. Пелешян



«Времена года». 1975 г.

Визжа и завывая, метались в разные стороны чабанские собаки.

Пастухи в обнимку с баранами погружались в воду, выныривали из нее, вертелись и кружились в водовороте, исчезали и вновь появлялись на гребнях волн.

Постепенно хаос звуков стих.

Растворенные в мареве утра, вдали виднелись маленькие деревеньки.

Теснились бесформенные, беспорядочно разбросанные домишки, причудливо взгромоздившиеся друг на друга.

На белом фоне неба четко вырисовывались силуэты одиноких полуразрушенных монастырей и пережившие века древние стены каменных крепостей.

Каждая деревня со своими обычаями, своими традициями.

Обычаи, отнюдь не похожие, традиции, порой контрастно противоположные.

Можно только иронически относиться к неожиданным сочетаниям древних обычаев с новыми приметами времени.

Как отличны по облику все деревни.

В одних люди равнодушны к своему жилью и живут в черных, мрачных, покосившихся от времени каменных домах, но заботливо и затейливо украшают кладбища, где покоятся их предки.

Другие деревни пестрят разноцветно украшенными жестяными крышами заботливо оберегаемого дома, а кладбища их мрачны, и черные, покосившиеся кресты пугают своей заброшенностью.

Если одни деревни не скрывают своих невест и разрешают им ходить по улице уже в мини-юбках, то другие оберегают их от случайных и злых глаз, веник на крыше — это значит в доме есть невеста.

Так что, если у одних это будет так, то у других — всегда по-другому.

Каждая деревня — вроде бы сама по себе и единственное общее у них — Земля и Горы.

И поэтому, как только приходит весна, все вместе направляются в, эти горы.

Один за другим выходят крестьяне из своих домов. Тащат они за собой свернутые ковры, огромные медные кастрюли,

"Времена года". 1975 г.



железные печки, кувшины, сепараторы, прутья, бочки, ведра и плащ-палатки.

Со всех сторон собираются в центре деревни телеги, машины и тракторы.

Люди грузят вещи на телеги и машины, взваливают на спины коней, тщательно перевязывают их веревкой.

Председатель подгоняет, торопит. Он энергично помогает, переходя от одного к другому: то подтягивает ремни, то, заглядывая в мотор машины, дает советы. Он улыбается, потом вдруг начинает нервничать и, безнадежно махнув рукой, отходит в сторону.

Работы много.

На телеги усаживаются дети, старики, прикрываются одеялами, брезентом.

Заводятся моторы машин и тракторов, выбрасывая в воздух кольца дыма.

Под общий шум и грохот колес караван людей, машин и телег медленно трогается с места.

То там, то здесь появляются всадники в черных бурках. Бараны шарахаются от коней в сторону, а всадники на скаку ловко подхватывают их и ставят на прежнее место.

Путаясь под ногами коней, бегут чабанские собаки.

Смешно подпрыгивая на тоненьких ножках, ищут своих матерей жеребцы.

Мычат буйволы, покусывают узду кони, звонко ударяя подковами о камни.

Из хурджина высунул голову заплаканный ребенок.

Стадо втягивалось в тоннель.

Навстречу, подмигивая зажженными фарами, двигались автомашины.

От необычайной обстановки становясь на дыбы, ржут кони, мычат коровы, блеют овцы, прижимаясь к стенам тоннеля.

Со всех сторон в суматохе орут всадники, вытаскивая овец и ягнят из-под колес медленно движущихся автомашин.

Сигналы и шум двигателей, блеяние животных, толкотня и переполох сотрясали весь тоннель и превратили его в сущий ад.

УСТАЛ...

Постепенно вокруг светлеет. Стадо медленно выходит из тоннеля.

Люди, то группами, то в одиночку, растянулись на тропах, издали сливаясь в одну общую массу.

Тихо звучит мелодия.

Порой теряясь в общем шуме, она снова слышится и разливается над всем этим людским потоком.

Задумчивый мотив этой музыки перекрывает и топот коней, и свист плети.

Мужчины затягиваются чубуками, мягко покачиваясь в седлах.

Все поднимаются в гору.

По отвесной вертикали горы скатываются люди.

Они катятся вниз просто и естественно, как оторвавшийся от скалы камень.

Обхватив охапку сена", летит человек по круче вниз.

Катится по инерции, окутанный соломой.

Сильными руками сжаты канаты. Рядом с чьими-то ногами другой канат, и третий, и четвертый.

Веревки эти удерживают гигантские охапки сена.

Неприступными кажутся горы, отвесны их стены.

Но не страшат они человека: ведь так просто можно скатиться вниз.

И так бесконечным потоком катятся, катятся, катятся люди.

Так начиналась жизнь маленькой долины.

Отзывается пастушьей свирелью первое горное эхо.

Недалеко от пастбищ рядами уселись женщины.

Чабаны пересчитывают овец, пропуская их по одной между рядами женщин-доярок. Вожак стада начал громко блеять, тут же блеяние его подхватывают остальные.

По шершавым пальцам течет первая струя молока.

Наполняется кружка, и по обычаю преподносят ее седому старику, сидящему рядом на деревянном корыте.

Старик, дрожащими руками взяв кружку, снимает первую пробу и, одобрительно кивая головой, отдает чабану.

Чабан поднимает кружку высоко над запрокинутой головой и широко раскрытым ртом ловит тоненькую струйку Молока. Потом наполняет тарелку молоком и, чмокая губами, подзывает свою собаку.

Женщины из ведер разливают молоко в бидоны, мужчины ставят их рядами.

Работают сепараторы.

Скрипят подвешенные бочки-пахталки, наполненные моло-

ком.

Ставят на дымящийся костер большую кастрюлю. Рядом высокая сухопарая старуха месит тесто, погружая руки в корыто.

Принимая причудливые формы, вытягивается длинной лен-



«Времена года», 1975 г.



«Времена года», 1975 г.

той готовый сыр. Быстро мелькают руки в работе, непрерывно вращая, отщипывая и вытягивая жидкую массу.

Струи молока и сметаны бьют из сепаратора.

Кто-то бреется перед зеркалом, а кто-то из высушенной шкуры барана шьет себе папаху.

Обнажив костлявые спины, пашут землю старики.

Мужчины роют отводные канавы. Бросая бревно поперек реки, укладывая камни, делают в реке запруды, щели которой забиваются водорослями и травой.

Застучал топор.

Пошатнулось высокое дерево и, описав в воздухе дугу, с треском повалилось на землю.

На пастбище, схватив животных за рога, валили их на землю. Силой сворачивали им шею и вливали в рот растворы лекарств.

Занятые своей работой, люди в белых халатах были серьезны, лица их—озабочены. В глаза людей капали лекарство, проверяли давление и легкие,— все-таки тяжелый климат в горах.

Растянулись на траве косари. Ко сну их клонит. Отдохнуть надо, жару переждать.

Под таким солнцем не заснуть, если не натянуть на глаза мокрое полотенце. Пропотевшую майку надо выжать и высушить на солнце. В жару и есть не очень хочется. Ничего нет приятней прохладной воды ручья.

Лежат косари в тени.

А если покой этот нарушит звук реактивного самолета, ни один косарь не пропустит возможности рассмотреть его.

И мокрое полотенце сдвигается с глаз. И долгим взглядом, не подымая головы, провожают они самолет, прикрываясь от солнца рукой.

Потом заснут как ни в чем ни бывало, закинув руки за голову.

Но, бывает, не все засыпают: уставится кто-то из них в небо широко раскрытыми глазами и долго слышится ему звук пролетевшего самолета.

Точить косу — искусство.

Нравится косарю, когда коса его, как бритва, остра. И нравится ему то, что он умеет это делать. И глаз прищурит, и лишний раз проверит пальцем, остра ли?—Нет, подточить надо.

Стоит одному начать, за ним уже остальные пойдут, как будто у всех разом косы притупились.

Красиво это, когда косу точат.

Плавны и задумчивы движения.
Поет металл. Голос его над долиной плывет.
В едином ритме скользят бруски по косам, искры испуская.
Косят они, как будто солнца нет над головой.
А жарко, и спины мокрые, и струйки пота так и катятся по лицу, и майки прилипли к телу.

Легко идет косарь, плавно раскачивая тело. Лопатками играет спина косаря, стройная как у танцора. Взлетают косы, как птицы, сверкнув на солнце металлом да еще загудят, запоют, засвистят, и лучшей музыки косарь не знает!

Настоящий косарь всегда вперед смотрит, назад оглянется, когда работу кончит.

Идут косари ровным строем.

Легкой волной взметнется подрезанная трава и мягко на землю ляжет.

Куст малины встретится — запрокинет голову косарь, и с широкой ладони душистая ягода в рот скатится.

Свистит коса в воздухе.

Сверкнет на солнце, по земле пройдет, а то и замрет на мгновенье в воздухе, и в нерешительности стоит косарь на месте, а над ним встревоженная птица мечется. Не улетает, значит гнездо в траве. Тянут длинные тощие шейки птенцы, и сумасшедшим писком разрывают тишину их голоса.

Надолго задумается старик, оперевшись на ручку косы.

И другие косари стали. Разные они — молодые, пожилые, но красивые все, мускулистые, стройные.

По булыжным дорогам спускалась с гор вереница подвод.

Медленно двигались тяжелые телеги, груженные полными бидонами молока.

Тарахтел мотор молотилки. Со скрипом вращались на ремнях ее железные колеса. Прикрывая лицо платком от удушающей пыли, работали на ней люди.

К стенам тондира лепили сырое тесто лаваша.

И готовые лаваша, как белые скатерти, развешивались во дворах.

А в долине поднялась суматоха.

Собаки залаяли, заржали кони, заблеяли овцы.

Перепуганное стадо метнулось к лесной просеке. Пастухи со всех ног бросились за ним. Только на коне можно остановить стадо, обогнав его в беге.

Станный и непонятный шум надвигался на долину.

На горизонте появились мощные бульдозеры, тяжелые машины, тракторы, подняв над землей облака пыли.

Буксуя гусеницами, они врезались в огромные камни, подминая их под себя.

Глыбы сметались с места, очищалось поле.

Появились люди в рабочих спецовках.

Они выгружали большие трубы, доски, рельсы.

Взбирались к самой вершине, измеряли местность, устанавливали приборы в разных точках и, оставив свои отметки, ушли.

Через бурлящую горную реку переправлялось стадо овец.

Ниже по течению своими телами люди образовали запруды: они стояли, тесно прижавшись друг к другу, стараясь удержаться против стремительного течения реки.

Руки подхватывали тонущих овец, передавали их друг другу, выбрасывали на берег, снова ловили их, не давая утонуть.

На руках, на голове, на спине овец уносили от настигшей их беды.

Мокрые и грязные, люди выбирались из потока.

Выкручивались рубашки, разбухшие от воды трети.

Все развешивалось, просушивалось.

Люди приводили себя в порядок.

По отвесной вертикали горы вновь скатываются люди.

Они катятся вниз просто и естественно, как оторвавшийся от скалы камень.

Обхватив охапку сена, летит человек по круче вниз.

Катится по инерции, окутанный соломой.

Сильными руками зажаты канаты. Рядом с чьими-то ногами — другой канат, и третий, и четвертый.

Веревки эти удерживают гигантские охапки сена.

Неприступными кажутся горы, отвесны их склоны.

Но не страшат они человека: ведь так просто можно скатиться вниз.

И так бесконечным потоком катятся, катятся, катятся люди.

А у подножия горы взваливают охапки сена на телегу, их туго стягивают веревками, толстым железным крюком цепляют за колесо.

Дальше по крутому склону телега пойдет сама.

Люди, вцепившись в канаты, тормозят, сдерживая немислимую скорость этой тяжести.

Где-то накренилась груженная сеном телега. Люди изо всех сил толкали ее, увязая по колено в луже. Измученные животные топтались на месте. Ноги разъезжались по грязи и, быки, толкая друг друга, падали с ног, но,



«Времена года». 1975 г.

подгоняемые плетью, вздрагивали резко, чтобы новым толчком попытаться сдвинуть телегу. Телега раскачивалась, но не двигалась с места. От каждого нового толчка колеса все глубже засасывались в мутную грязь.

ДУМАЕШЬ, В ДРУГОМ МЕСТЕ ЛУЧШЕ... Здесь без

трактора не обойтись.

Вдоль стены безмолвно стоят старики. Рядом — женщины, скрестившие на груди руки.

Все молчат.

Волнуется председатель, слов не хватает, прибегает к жесту.

Его мы знаем,— помните, когда запруду делали и когда по склону катились вниз,— он там был. А потом, в тоннеле перебежал от телег к быкам, от колес к людям... И случись, не дай бог, пожар во время жары — он первый бросится в огонь и других за собой поведет.

Да, трудна должность председателя в этих местах. Пора горячая, как можно отпустить односельчанина, хоть на целину, хоть на ударную стройку.

«Что сказать—«Подумаешь, без тебя проживем!»? Но нет, это не поможет!

Хочет человек уехать, и он это сердцем понимает. Но какие слова подобрать для него: «на 200 рублей больше, на 200 меньше — что это решает? А это твоя земля, отца твоего и прадеда».

Да, нелегкий вопрос.

Много забот у председателя в эту пору. Есть о чем задуматься: каждый человек дорог.

Красный диск солнца постепенно клонится к закату.

Последние его лучи падают на вершины гор, отбрасывая полосатые тени на долину.

Пастух возвращается со стадом.

В тарелки уже разлит суп, и каждый молча приступает к обеду.

Недалеко от дремлющего стада полыхает костер.

Время от времени в костер подбрасывают сухие ветки, и он разгорается все ярче.

Трепещет пламя, потрескивают ветки.

Тени ложатся на лицо чабана, и в вечерних сумерках растворяется его фигура.

«Времена года». 1975 г.



Натянув бурку на глаза, спит один чабан, а другой обстругивает ветку от листьев, рассекает ею воздух и отбрасывает в сторону.

Закипел подвешенный над костром чайник. Неподвижен чабан, и струйки кипятка уже давно шипят, попадая в огонь.

Двигаются тени бесшумно проходящих людей. Фейерверк искр рассыпается в темноту из трубок.

Тишина и покой. Методично работая челюстями, лениво жуют животные.

Слабый свет может вспыхнуть и исчезнуть вдали.

Тоскливый, заунывный лай собак, непонятно откуда доносящийся.

Только энергичный стук копыт нарушит тишину—и то ненадолго.

И где-то за холмами раздается: «У-у-у».

Это завывают волки.

Горы постепенно просыпаются.

Солнечные лучи ласково коснулись их гребней, просвечивая сквозь утренний туман.

По ровной зеленой равнине метался необъезженный белый конь.

Издали казалось, что он летит.

Пытаясь заарканить коня, носились за ним всадники.

Но взбешенный конь, фыркая и раздувая ноздри, в свирепом прыжке вырывался из-под извивающегося змеей аркана.

Развевалась грива на ветру, и мчался он по равнине от преследователей.

Красиво летел он...

Страшен бой сцепившихся быков. Напряжены их мышцы, теснят они друг друга, воинственно наступая.

Вот они медленно подтянули задние ноги, готовясь к решительному удару.

Напрягалось все тело и, словно отпущенная пружина, бросились они друг на друга.

Сцепились рогами. И тут, чуть отступая, молодой бык наносит удар.

Глухие звуки ответных ударов слышны из долины.

Большой бык теснил своего противника.

Громко фыркая, отступал соперник.

В большом корыте люди ногами мяли виноград. Смолой замазали все щели бочек.

Где-то взвизгнул поросенок, потом резали коз, баранов, кур, украшенных разноцветными лентами.

Был заколот и большой бык.

Начались сельские праздники, и каждый на земле стелил свой «стол».

Молодежь веселилась. Кто-то носился с переполненным ведром воды, стараясь на бегу облить других.

И, конечно, появились тут же бродячие музыканты. На праздники они появляются обязательно.

За их игрой люди следят с интересом.

Ценят здесь искусство, требующее такого мастерства, каким владеют эти музыканты.

Под звуки праздничной музыки становится в круг молодежь.

Потом и старики присоединяются к общему хороводу, забывая про свой возраст.

Между домами движется пышная свадьба.

По старинному обычаю путь ей преграждают дети, натягивая на пути веревку. Дорогу открывали только после того, как получали положенные подарки.

Высоко поднятые над головами, плыли подносы с фруктами и напитками.

В центре — жених и невеста.

В этот день одним венком на крыше будет меньше.

В свадебном доме уже шумно.

И какая же свадьба без тамады?!

Тамадой здесь будет самый почетный гость.

А это опять он — председатель.

Устал он очень после долгого трудового дня. Но отказаться не сможет, не положено.

Скажет он первый тост в торжественной обстановке, выпьет со всеми рюмку и выйдет танцевать.

Да, он такой, этот маленький, хрупкий, прекрасный человек!

И начнет он так блистательно плясать — заразит всех.

Еще долго здесь будут плясать хороводами, и только вконец уставшие прислонятся к стенке, чтобы уступить место невесте.

Все ждут этого момента.

Звонко зальются дудуки сельских музыкантов. Раздуты их щеки, покраснели лица.

Вышла невеста, смущенная, опустила глаза — в центре хоровода ее танец.

Со всех сторон к ней летят «шабашные» деньги.

Это у них порядок такой.

Под шум зурны и возгласы долго кружилась она, потом

вырвалась из круга и разрыдалась на груди матери, целуя голову ее, руки и плечи.

За столом уже тихо-тихо началась песня. Потом ее подхватят другие голоса, и польется она то задушевно, то звонко, то уступая место солисту, то подхваченная хором...

И плакала невеста.

Вот опять один собрался уезжать из деревни.

«Ну, что, может быть, не уедешь?»

Трудно говорить. Сидит председатель, молчит, хоть бы слово сказал, выругался, легче было бы.

Обхватил голову руками—и молчит.

Уговаривать не будет. А тот и сам понимает. Наверное, останется.

ДА! И Я ВЕРНУСЬ.

Сладко лилась песня из свадебного дома.

Раскачиваясь, держали друг друга за руки люди. Большой хоровод всех объединил—и старых, и молодых, и даже детей.

Сегодня им многое прощалось, и никто не делал замечаний, никто не обращал внимания на шалости.

Все односельчане здесь. Мы и раньше их видели. И сейчас не забылось, как бросались они в поток бурлящей воды, как на конях мчались за разгоряченным стадом, как косили на склоне...

Смеются они, смеются до слез, кто голову запрокинув, кто беззвучно шевеля беззубым ртом, кто голову опустив...

Постепенно удаляется шум веселья, стихает его звучание, уступая место знакомой мелодии.

На высоком скалистом обрыве неподвижно стоял чабан.

Морщины изрезали его лоб, лицо его задумчиво. Упрямая прядь волос упала на помрачневшее лицо.

Застыло в неподвижности стадо овец.

Пенилась и бурлила в ущельях вода.

Лохматые собаки чабана, настороженно прислушиваясь, всматривались в темноту.

С диким грохотом устремлялись вниз бурлящие потоки мутных вод.

Над обрывом стоял козерог.

Срываясь с горы, в потоках реки тонули бараны.

В поединке с бурлящей водой люди вылавливали баранов, но опять срывались вниз, соскальзывая с камней.

Они в обнимку с баранами погружались в воду, выныривали из нее, вертелись и кружились в водовороте, исчезали и вновь появлялись на гребнях волн.

Шел сильный дождь.

Озарило небо ослепительная молния.

Раскаты грома последовали за ней.

Сурова здесь природа: и зима, и осень, и знойное лето.

ЭТО ТВОЯ ЗЕМЛЯ...

По отвесной вертикали горы скатываются люди.

Катятся они вниз просто и естественно, как оторвавшиеся от скалы камни.

Один за другим летят они по круче вниз, держа в объятиях барашек и ягнят.

Срываясь с горных вершин, вслед за ними идут лавины.

С крыш домов рушатся глыбы снега.

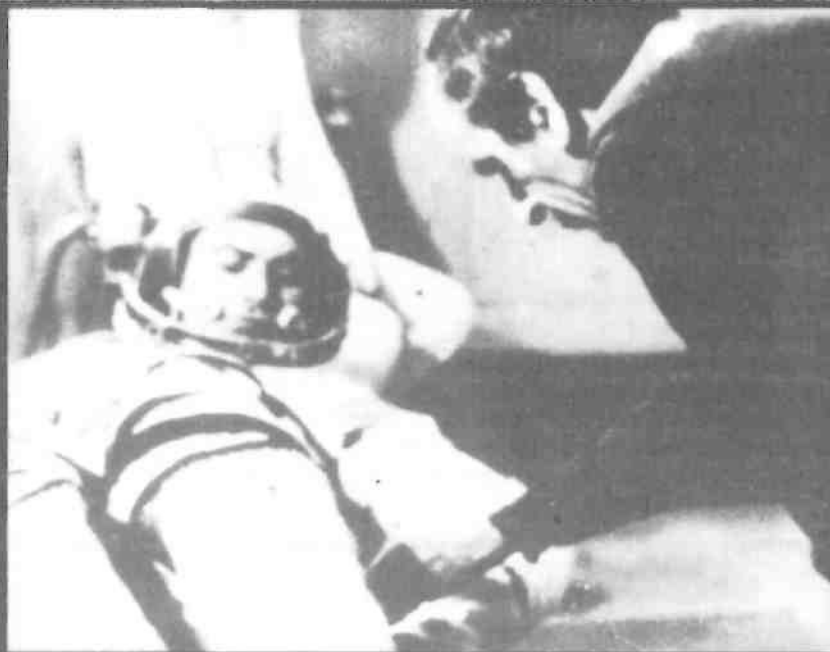
Последние снежные островки исчезают под лучами солнца.

Зазвенели первые ручьи. Блестят сосульки.

Поднимается теплый весенний пар.

Робкие зеленые ростки из земли пробивают себе дорогу наверх.

Наш век



Гул и грохот тяжелых машин заполнили площадь.
По сборочному цеху завода двигаются части космических кораблей.
Конструкторы, инженеры и техники работают над завершающей стадией сборки орбитальной станции «Союз».
Соединяются последние блоки будущих кораблей.
Люди в костюмах со специальными надписями на спинах приступают к сборке корабля. Это служба НАСА в США.
Идет параллельная работа над программой «Союз—Аполлон».
Сквозь ворота ангара тяжело вывозится гигантский корабль «Союз».
Плавно плывет по рельсам серебристая ракета.
Грандиозная гусеничная платформа медленно доставляет корабль «Аполлон» к месту старта.
Электропоезд тянет ракетоплан с кораблем к «столу» взлета.
На космодромах устанавливаются ракеты «Союз» и «Аполлон».
Смыкаются железные фермы обслуживания.
В центре наземного управления полета люди занимают свои места у приборов.
Все в напряжении.

Звучит хор в сопровождении оркестра струнных инструментов.
Торжественный кортеж в день встречи первого космонавта.
Человечество чествует Юрия Гагарина.
Встречающие забрасывают его цветами.
Под сильным тропическим ливнем встречают его толпы ликующих людей.
Один за другим мелькают в буре оваций разные континенты.
Народ встречает его в карнавальной шествии. Люди обнимают и целуют его, даря букеты цветов. Медленно затихает хор.

Вновь напряженные лица людей за работой.
Они сидят у приборов в центре наземного управления.
Люди, готовящие полет, одевают и облачают в скафандр космонавтов.
Они идут по длинным коридорам и садятся в автобус, который везет их к стартовой площадке.

В неистовом ажиотаже прыгают вокруг них репортеры со своими фотоаппаратами.

Лифт возносит космонавтов на самый верх гигантского корабля.

Они машут руками с палубы ферм обслуживания.

Механики помогают космонавтам занять свои места в кабине корабля и усаживают их в специальные кресла. Герметизируют входной люк кабины и наглухо закрывают ее аэродинамическим колпаком.

Вновь звучит хор в сопровождении оркестра струнных инструментов.

Готовятся к полету американские космонавты Армстронг, Олдрин, Стаффорд и Коллинс.

Ликует народ, торжественно встречая новых советских космонавтов: Титова, Терешкову, Быковского и других.

Со всех сторон встречающие забрасывают их цветами.

Вновь штаб полета в напряженной работе.

В предрассветных сумерках устремлено к небу стройное тело ракеты.

Корабль готов к полету.

Люди покинули стартовую площадку. Руководители полета заняли свои места в специальных кабинах, откуда они наблюдают за стартом корабля.

Еще не отведены фермы обслуживания. Ракета слегка серебрится в лучах прожекторов.

Двигатели еще не включены.

На пульте управления приступают к циклу подготовки.

Устанавливается двухсторонняя радиосвязь между космонавтами и руководителями полета. По радио передаются команды на двух языках: русском и английском.

Идет информация о ходе подготовки.

Космонавты докладывают о готовности к полету.

На табло включаются электронные часы.

Разворачиваются грандиозные чаши параболических антенн центра космической связи.

Светятся экраны.

Трепещут стрелы измерительных приборов. Мигают контрольные лампочки. Поблескивают окуляры телемониторов. На ленте кардиограммы вычерчивается пульс биения сердца космонавта.

Каждое их движение в кабине фиксируется наблюдающими операторами.

Космонавты на своих местах. Они застегиваются ремнями

50

Слышны разговоры в наушниках.

Электронные часы отстукивают с точностью до миллисекунд...

Одна за другой следуют предстартовые команды:

«КЛЮЧ НА СТАРТ!..» «ПРОТЯЖКА!..» «ПРОДУВКА!..» «ЗАЖИГАНИЕ!..»

В недрах ракеты происходит скрытая от глаз работа.

В строгой последовательности вступают в действие различные системы и агрегаты носителя.

«ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ!..» Это начинают работать двигатели первой ступени. Они из подготовительных выходят на рабочий режим.

Слышится глухой гул.

Гул постепенно усиливается, переходя в грохот. Тяга растет, достигая требуемого уровня.

«ПРОМЕЖУТОЧНАЯ!..»—доносится сквозь грохот голос руководителя полета.

Вибрация корабля усиливается. Грохот нарастает.

«ГЛАВНАЯ!..»

Грохот становится нестерпимым.

Какая-то неведомая сила все глубже и глубже вдавливают космонавтов в кресла.

Электронные часы отсчитывают последние мгновения перед стартом.

На расчетном табло времени идут последние цифры. ...9 ...8 ...7

...6 ...5 ...4 ...3 ...2 ...1 ...0 ...

Теперь все звуки вытесняет громкий голос: «ЕСТЬ

ПЛАМЯ!..» «ПОДЪЕМ!..»

Над хаосом звуков, как гром, раздаются неистовые аккорды симфонической музыки.

Происходят мощные взрывы на солнце...

Из недр его выбрасываются раскаленные потоки собственного газа и рассеиваются в окосолнечном пространстве.

Пульсирует солнце.

Бьется сердце...

Космос!

Величественно разворачиваются сверкающие миллионами огней звездные дали. Искрятся и мерцают в глубоком черном пространстве бесчисленные звезды.

Вечно повторяющаяся и вечно меняющаяся игра света.

Изобилие цветов и красок.

Целая цветовая гамма тончайших полутонов с едва уловимыми на глаз переходами.

51

Красивое зрелище царственно разворачивается перед нами, пленяя и покоряя душу.

Что за чудо? Что за сказка этот Космос?

Где начало и где конец его? И чем пахнет он?

Светло или темно, холодно или тепло тут?

Вот и вечный наш спутник Луна со своими мертвыми морями и диловинными кратерами.

За Луной медленно проплывает голубой Земной шар.

Планета Земля!

Планета, впервые увиденная из глубины Вселенной.

Планета загадочная, окутанная густым слоем белых непроницаемых облаков.

Размеренно разворачиваются изумительные, неповторимые по своей красоте пейзажи нашей планеты.

Они то уходят, то выходят из-под тени.

Под тихую музыку открываются разноцветные купола парашютов.

Над облаками медленно плывет спускаемый аппарат.

На земле поисковая группа встречает космонавтов. Врачи тут же окружают их. Они помогают космонавтам выйти из аппарата и усаживают в кресла.

Космонавты с открытыми скафандрами радостно улыбаются и посылают руками воздушные поцелуи встречающим.

Все становится тихо.

Лежа на земле, отдыхают космонавты.

Звучит старинная музыка.

Начало века.

Стоят аэропланы различных конструкций.

Авиаторы готовятся к полету. Окруженные людьми, они забавно позируют кинооператору.

Одни стоят около винта, другие садятся в самолет, а третьи одевают очки и шлем.

Одному пилоту пожимает руку дама. Она из любопытства садится за руль биплана.

Кто-то снимает пальто, одежду, шляпу для того, чтобы не перегружать машину.

Группа людей держит моноплан. Он разбегается по специальным рельсам и, легко взлетев, уверенно парит в небе.

Стартует с натянутого троса другой аэроплан. Он делает мертвую петлю.

Над землей с трудом совершают короткие скачки примитивные самолеты — этажерки.

Взлетают в воздух различного типа летательные аппараты.

Это один из первых полетов Дюмо, братьев Райт, Пегу, Луи Блерио, Уточкина и Нестерова.

На эти полеты собиралась избранная публика.

Люди впервые увидели человека, парящего в воздухе.

День всеобщего ликования.

Ликующая толпа на руках несет летчика.

На улицах Парижа торжественно встречаются Блерио. Его самолет везут по шоссе в сопровождении публики. Женщины бегут за самолетом.

Происходит церемония новой встречи. В Королевском дворце встречают новых авиаторов.

Знатные дамы совершают воздушные прогулки. Они на аэростатах взлетают в небо и бросают цветы в провожающую толпу.

На Эйфелевой башне развлекаются люди.

Играют гармоники. Мимо проносятся карусели.

Человек с крыльями пытается взлететь со скалы. Он падает, и его накрывают крылья.

Над старой Красной площадью поднимается аэростат в честь II конгресса Коминтерна.

Люди смотрят вверх, наблюдая за воздушным шаром.

Происходит чествование участников агитпролета.

Из ангаров красноармейцы вывозят большой дирижабль.

На мониторе — адское вращение гигантской центрифуги.

На нем — человек в шлеме, переносящий большие перегрузки. От сильного вращения центрифуги он теряет сознание.

Раздаются радиокоманды: «ОСТАНОВИТЬ ЦЕНТРИФУГУ!..»
«ПОВЕРНУТЬ КРЕСЛО!..»

Испытатель облегченно поднимает голову.

Вновь звучит старинная музыка.

Плавно планируют в воздухе аэропланы.

Скользят по воде самолеты-амфибии.

Приземляются монопланы. Совершают посадки бипланы.

Разбегаются по полю трехкрылые самолеты, качаясь в разные стороны. Механики пытаются удержать их.

Из них выскакивают радостные пилоты.

Сбегаются публика, преподносит им цветы.

Из походных ангаров-палаток люди выкатывают первые самолеты, снабженные моторами.

Ноги, качая воздух из насоса, надувают резиновые планеры.

Женщины шьют, клеят и обтягивают каркас аэростата.

На старт готовятся планеры на резиновой тяге.
Из люка батискафа появляется Огюст Пикар. Он сердито отгоняет кинорепортеров.

Взрывается аэростат.

Горит, охваченное пламенем, исполинское тело дирижабля «Граф Цепелин».

Бегут люди.

Торжественная встреча первого океанского летчика.

Из Японии в Южную Америку летит знаменитый американский летчик Шарль Линдберг. Ликующая толпа встречает его на аэродроме Ле Бурже. В рупор громкоговорителя он приветствует народ.

По улице Нью-Йорка сквозь море листовок движется почетный эскорт автомашин.

Вновь — адское вращение центрифуги.

Испытатель, перенося огромные перегрузки, еле отвечает на радиокоманды.

Космонавт, поправляя шлем, садится в тренажер.

Другие проводят испытание стыковочного узла космического корабля.

Выезжает из гаража странный шагающий автомобиль.

Демонстрируется двухфюзеляжный самолет со складывающимися крыльями.

Едет человек на роликовых коньках, держа под мышкой примитивный газовыбрасывающий прибор.

Идет неудачное испытание ранцевого реактивного двигателя.

Стоит испытатель с реактивным движком на спине. Ракета горит. Он падает.

Вот он, первый открыватель эпохи ракетоплавания К. Э. Циолковский. Он увлеченно разговаривает и руками показывает свою модель космического летательного аппарата.

Группа молодых энтузиастов по изучению реактивного движения (ГИРД) под руководством С. П. Королева запускает первую сооруженную ими маленькую ракету на жидком топливе.

Происходит испытание реактивного автомобиля «Опель» инженера Балиера.

Один за другим идут неудачные запуски ракет и планеров фирмы «Опель».

Разбиваются реактивные сани и дрезины.

Вращается пропеллер. От сильного потока воздуха люди еле держатся на ногах.

От четырехвинтового аппарата отбегают механики.

Аппарат не управляется. Он переворачивается на бок и трясет винтами.

Люди стараются удержать рвущийся аэростат. Он болтается, отбрасывая их в стороны.

Авиатор пытается взлететь на самолете с велосипедными педалями.

Многоярусное летательное устройство ломается во время разбега.

Звучит веселая шуточная музыка.

По крутому склону бегут люди. Они тянут за веревки, пытаясь поднять в воздух планеры.

Летит планер, за ним бежит человек.

Женщина, лавируя между пароходами, мчится на водных лыжах и падает.

Спортсмен пытается с водных лыж взобраться на легкий спортивный самолет.

Как высшее достижение в спорте появляется воздушная акробатика.

Трое акробатов срываются с дирижабля.

Самолет причаливает к летающему дирижаблю. Стыкуется с ним, потом, отцепляясь, стартует обратно.

Гимнаст на веревочной лестнице, подвешенной к биплану, делает трюки.

Воздушный акробат на ходу с самолета пересаживается в мчащийся автомобиль.

Встречный поток воздуха наполняет парашют и отрывает человека, стоящего на крыле самолета.

Посадка и взлет самолета прямо на улице города.

Спортсмен бежит за самолетом, хватается за шасси и взлетает с машиной.

Летит самолет в перевернутом положении.

Парашютисты выбрасываются из самолета в креслах. Один зацепился. Не срабатывает автомат. Он долго болтается в воздухе.

На летающем биплане играет джаз-банд.

Реклама кино.

Женщина, держась зубами за крюк, летит по канату между небоскребами.

У щита стоит женщина. Мужчина с завязанными глазами бросает ножи, обрисовывая контур ее тела.

Человек с вышки прыгает в огонь, на поверхность горячей воды.

Велосипедист прыгает через автомашину.
 Автомобиль врзается в дом. Из кабины вылетает шофер. На реке катер, разгоняя гидропланер, поднимает его в воздух.
 Производится осмотр и ремонт самолета во время полета.
 Самолет делает мертвую петлю. На крыле его стоит человек.
 Люди проделывают снoгшибательные трюки в воздухе.
 Кто-то из мчащегося поезда хватается за крыло мимо летящего самолета и поднимается с ним в воздух.
 Пилот выбрасывается из планера.
 Неуправляемый гоночный автомобиль врзается в толпу болельщиков.
 Машина на огромной скорости вылетает с трассы.
 На крутом склоне мотоцикл выскакивает из-под гонщика.
 Переворачивается в воде гидропланер.
 С ревом и скрежетом ударяются несущиеся навстречу друг другу автомашины.
 Автобус врзается в грузовик.
 Сталкиваются паровозы.
 Один за другим, падая на землю, разбиваются самолеты, превращаясь в груды обломков.

Тренируются космонавты. Они с ног до головы обвешаны всевозможными датчиками.
 Один медленно крутится в кресле. Другой быстро вращается на тренажере. Третий, шатаясь, уходит, обхватив голову руками.
 Космонавты в скафандре прыгают из капсулы в воду.
 Они с сигнальными факелами в руках садятся в надувную лодку.
 Вертолет поднимает их из воды.
 Массовый полет аэростатов в присутствии зрителей. Стоят на старте воздушные шары. Солдаты доставляют водород к дирижаблю. Заканчивается сборка гондолы стратостата.
 Наполняется газом воздушный шар.
 Человек в небе, на маленьком шаре, обследует стратостат. Люди загружают батискаф мешками с балластом. Задраивают люк.
 Аэронавты садятся в гондолу.
 На трех шарах взлетают в небо Щукин и Полосухин. Они прыгают затыжным прыжком.
 Находятся в свободном полете девять аэростатов с радио-установками.

Надпись: «Аэростат ОДР и газета «Комсомольская правда».
 Летит субстратостат с одноместным планером на буксире.
 На большой высоте планер отцепляется от стратостата.
 В открытой гондоле находятся аэронавты в противогазах.
 Бросаются гейндробы.
 Совершают посадку аэростаты.
 В сложных зимних условиях готовятся к новому полету стратонавты Федосеенко, Васенко, Усыскин.
 Идет подготовка.
 Федосеенко рапортует о готовности.
 Дают команду: «ДЕРЖАТЬ!..» «ДАТЬ СВОБОДУ!..» «СТАРТ!..».
 Взлетают в небо стратонавты.
 На аэродроме снаряжаются самолеты для полета в Арктику.
 Солдаты несут дирижабль «Осовиахим СССР».
 Под тихую траурную музыку Москва провожает в последний путь отважных стратонавтов Федосеенко, Васенко и Усыс-кина.
 Стоят люди в траурном молчании.
 По улицам движется новая похоронная процессия. Хоронят К. Э. Циолковского.
 Катят громадный самолет «Максим Горький».
 Колеса самолета отрываются от земли и замирают в воздухе.
 В небо поднимаются прославленные воздушные гиганты «АНТы», открывая серию агитационных рейсов. В них принимают участие известные летчики, представители Военно-Воздуш-ных сил и гражданской авиации, комсомольцы, работники Осо-виахима, сотрудники прессы.
 Один из этих воздушных кораблей с именем популярного всесоюзного журнала «Крокодил» на борту, другой представ-ляет газету «Правда».
 Парашютисты выходят из самолетов, садятся на крыло и прыгают.
 В трудных погодных условиях совершают посадку самолеты Слепнева и Ушакова.
 После арктического перелета в Москву возвращается самолет Фариха.
 Приземляются самолеты агитэскадрильи.
 Садятся на землю дирижабли.
 Сильно вращаясь в небе, приближается к земле двухкры-лый самолет.
 Бегут толпы людей.

И снова звучит хор в сопровождении оркестра струнных инструментов.

Москва торжественно встречает Каманина, Водопьянова, Молокова, Леваневского, Слепнева, Доронина, которые спасли экипаж затонувшего во льдах парохода «Челюскин».

На улицах толпы ликующих людей.

Под снежным вихрем приветственных листовок едут на открытой автомашине к Кремлю летчики Чкалов, Байдуков и Беляков, совершившие беспосадочный перелет Москва—Северный полюс — Америка на знаменитом «АНТ-25».

На автомашинах проезжают прославленные женщины—летчицы Гризодубова, Осипенко, Раскова, установившие международный рекорд Москва—Дальний Восток на самолете Сухова «Родина».

Всюду их встречают цветами, овацциями, многочисленными митингами.

Люди обнимают и целуют их.

Один за другим входят в скафандры космонавты.

Воздушные лайнеры создают невесомость параболическими полетами.

В искусственном бассейне невесомости будущие космонавты в гермошлемах переходят через отсек космического корабля.

Они учатся ориентировке в пространстве, координации движений в обстановке, максимально приближенной к космической.

Для балансировки они раскидывают руки и ноги как можно шире и начинают медленно вращаться в воздухе.

Тренируются космонавты в гидробассейне.

Они под водой учатся владеть собственным телом в условиях свободного падения и выхода в открытое космическое пространство.

Прыгают аквалангисты в океан.

Отрабатывается подъем космонавтов из моря.

Поднимают на вертолет двух американских космонавтов из лодки.

Летают самолеты над городами и над горами, лавируя между небоскребами и скалами.

Группа самолетов летит над песками. Их тени преломляются в барханах.

Самолеты сбрасывают бомбы на землю.

Один за другим надевают шлемофоны и застегиваются ремнями летчики.

Под брюхом самолетов техники подвешивают бомбы.

Отрываясь от земли, взлетают в небо бомбардировщики и истребители.

Начинается грандиозная битва в небе.

Под резкий пронзительный вой сирен идут массированные налеты советских минометных ракет «Катюша».

Поднимается в воздух первый реактивный самолет (летчик-испытатель Бахчиванджи).

Из гигантской трубы вонзается в небо грохочущий столб дыма и пламени.

В воздухе с известными немецкими мессершмиттай («ME-109») успешно сражаются одномоторные истребители Поликарпова «И-15», «И-16» совместно с фронтовыми бомбардировщиками Туполева серии «СБ».

Дерутся самолеты на встречных курсах, на крутых виражах, на молниеносных коротких атаках.

На глазах "разваливаются они.

В воздухе — крылья и половина их фюзеляжей.

То тут, то там стремительно проносятся вниз охваченные пламенем самолеты.

Небо превращается в гигантскую мясорубку.

Воздушный ад.

Горит небо.

После очередного сражения ложатся на авианосцы обстрелянные самолеты.

Освобождаясь от лямок парашютов и ремней, с трудом выходят раненые пилоты из кабин, заволоченных густым едким дымом.

На Тихом океане взрываются пароходы.

Один за другим падают в воду самолеты, встреченные смерчем траассирующих пуль.

Огромный линкор переворачивается вверх дном.

На немецком полигоне Пенемюнде идут неудачные испытания управляемых ракет «ФАУ».

Они, еле отрываясь от земли, взрываются одна за другой.

Выходят из бункера создатели ракет: Вернер фон Браун, Герман Оберт и Рудольф Небель.

На фотографии — встревоженные лица Эйнштейна и Опен-геймера.

Раздается сильный взрыв, и, ослепляя все вокруг, поднимается гигантский гриб атомной бомбы.

Звучат тревожные и неистовые аккорды симфонической музыки.

Через аэродинамическую трубу мощный поток воздуха бьет в лицо испытателя.

Предельно искажаются черты его лица и, задыхаясь, он с трудом опускает голову вниз.

Ракета взрывается на старте. Вновь искаженное лицо испытателя. Горит ракета.

На большой высоте катапультируются летчики. Они выбрасываются из самолетов с быстротой снаряда.

Бьется сердце.

Пульсирует солнце.

Открываются люки. Появляются боевые ракеты класса «Земля—Воздух». Они по рельсам движутся на огневую позицию.

Стартуют ракеты подводных, подземных и наземных установок.

Испытываются новые виды реактивных самолетов «ЯК-15» и «МИГ-9».

Пилоты закрывают колпаки самолетов.

Яростно взывают турбины.

Трясущиеся машины трогаются с места и быстро набирают скорость.

Одна за другой пробегают они по бетонной дорожке и поднимаются в воздух.

Начинаются головокружительные фигуры высшего пилотажа.

На чудовищном вираже деформируются лица летчиков.

В небе, над истребителями, появляются новые самолеты.

Из самолета в самолет тянутся длинные шланги.

Производится заправка горючим в воздухе.

Пилот в кислородной маске показывает большой палец.

Все отлично!

Долго вращается в воздухе истребитель «МИГ-15». Он садится «козлом» на заснеженный аэродром.

Под лучами прожекторов поднимаются в воздух новые реактивные истребители.

Идут военные маневры.

Локационные установки сигнализируют о захвате цели.

Из самолетов отделяются управляемые ракеты и ложатся на заданный курс.

Взрываются намеченные объекты.

Выбрасывается военная техника на парашютах с реактивными тормозами.

Производится экспериментальный выброс головки космического корабля.

Работают двигатели мягкой посадки.

Вновь на мониторе — адское вращение центрифуги.

На ней — гранат.

Он лопається от давления, и из него, как кровь, брызжет красный сок.

Люди надевают скафандр на собаку и сажают ее на центрифугу.

В барокамере кипит вода.

Взрывается резиновый шарик.

Задыхается птица.

В лабораторных условиях производятся опыты с вестибулярными аппаратами животных.

Голубь, кошка, рыба и группа морских свинок в искусственном бассейне невесомости.

Они не умеют координировать движения в таком непривычном состоянии и не могут разобрать где «верх», где «низ». Плавают они в невесомости, тщетно пытаясь обрести какую-то опору.

Идет испытание и учеба маневрирования космонавтов на специальных тренажерах, в барокамерах и сурдокамерах.

Некоторые из них пытаются пить воду в невесомости, но вода, превращаясь в маленькие капли, выскальзывает и разлетается в разные стороны.

Кружится на центрифуге Юрий Гагарин.

Вращается безопорный стул.

Герман Титов, сидя на нем, старается сохранить равновесие.

Николаев входит в тренажер особо острого ощущения.

Он вращается одновременно в разных плоскостях.

Попович в тепловой камере. Там жарко. Капли пота стекают с его лица.

Включаются звуковые и световые раздражители.

Попеременно вспыхивают те или иные лампы, создавая самые различные комбинации световых сигналов.

Испытатель переступает порог сурдокамеры. За ним захлопывается тяжелая дверь.

Через всевидящее телеоко ведется наблюдение за поведением космонавта в одиночестве и тишине. День и ночь фиксируется динамика его психофизиологического состояния.

Рука нажимает кнопку.

Не переставая, завывает сирена тревоги.

Авария в камере. Космонавт теряет сознание в результате обрыва кислородного шланга. Его спасают.

Производится удар!

Человек падает из виброкресла.

Испытывается скафандр в воде и в газовой камере. Один за другим, космонавты в скафандрах прыгают из самолета.

Вновь звучит веселая шуточная музыка.

В ритме ее мчатся навстречу друг другу сверхзвуковые самолеты.

Идут индивидуальные и групповые показательные полеты истребителей.

На минимальной высоте самолеты перестраиваются.

Участники авиапарада, переворачиваясь в воздухе, вычерчивают в небе головоломные фигуры высшего пилотажа.

Один из самолетов входит в штопор и разбивается.

Публика бросается к месту происшествия.

В затяжном прыжке летят над землей люди, не раскрывая парашютов. Летят они в свободном парении, исполняя фигуры фантастического танца.

Демонстрируются самолеты, предназначенные для взлета с неровной поверхности.

Спортсмен на серфинге делает вираж на волне.

Огромная волна сбрасывает спортсмена с серфинга.

Разлетаются вдребезги лобовые стекла машин, в которых сидят пластмассовые муляжи.

Мотоциклисты прыгают через кольцо.

Дельтапланерист разбегается и поднимается в воздух.

Человек с ракетой на поясе отрывается от земли.

Испытывается истребитель вертикального взлета с изменяющейся геометрией крыльев.

Едет автомобиль с человеком на крыше, балансируя на двух колесах.

Гоночная машина врежется в стоящий поперек дороги автомобиль и, перевернувшись, становится на колеса.

Автомобиль преодолевает огневую преграду. На капоте его лежит человек.

Происходит клоунада, прыжки, сальто и намеренное столкновение автомобилей.

Они пробиваются сквозь огонь, прыгают с трамплина, переворачиваются и сталкиваются друг с другом.

Разбивается пассажирский самолет «Боинг».

Продолжает вращаться центрифуга.

В закрытом помещении происходит пробное разделение блоков корабля с помощью отстрела.

На стендах проверяются принципы действия аппаратуры, испытываются солнечные батареи и антенны станции.

Соединяются разные части корабля.

На носовую часть ракеты одевается предохранительный колпак.

Космонавты Джанибеков, Климук, Романенко и Коваленок готовятся к полету.

Под гул и грохот тяжелых машин сквозь ворота ангара вывозится гигантский корабль «Союз».

Плавно плывет по рельсам серебристая ракета.

Грандиозная гусеничная платформа медленно доставляет корабль «Аполлон» к месту старта.

Электровоз тянет ракетоноситель с кораблем к «столу» взлета.

На космодромах устанавливаются ракеты «Союз» и «Аполлон».

Смыкаются железные фермы, обнимая корпус ракеты.

В центре наземного управления полета люди занимают свои места у приборов.

К стартовой площадке вырывает автобус и останавливается.

У подножия гигантского корабля появляется фигура Юрия Гагарина. Он в скафандре с еще неопущенным забралом.

Со всех сторон его обступают люди.

Среди них мы узнаем главного конструктора С. П. Королева.

Лифт возносит Гагарина на самый верх корабля.

Стоя на металлической площадке, он машет рукой.

Титов в скафандре садится в автобус.

По трапу поднимается в космический корабль Попович.

Едут в автобусе на старт Николаев и Быковский.

Терешкова, поправляя шлемофон, смотрит в зеркало.

Привязываются ремнями к креслу Комаров, Береговой, Леонов и Беляев.

Механики помогают космонавтам занять свои места в кабине корабля, усаживают их в специальные кресла. Герметизируют входной люк кабины и наглухо закрывают ее аэродинамическим колпаком.

Люди покидают стартовую площадку.

Руководители полета занимают свои места в специальных кабинах, откуда они наблюдают за стартом корабля.

Все в напряжении.

Звучит хор в сопровождении оркестра струнных инструментов.
На мысе Кеннеди, едва оторвавшись от земли, неожиданно взрывается первый корабль из серии «Аполлон».
Пламя вспыхнувшего пожара охватывает все отсеки.
За какой-то десяток секунд ракета превращается в воздухе в пылающий костер.
Медленно затихает хор.

Вновь напряженные лица людей за работой.
Они сидят у приборов в центре наземного управления.
Люди, готовившие полет, одевают и облачают в скафандр новых космонавтов.
Они идут по длинным коридорам и садятся в автобус, который везет их к стартовой площадке.
В предрассветных сумерках устремлено к небу стройное тело ракеты.
Корабль готов к полету. Он слегка серебрится в лучах прожекторов.
Еще не отведены фермы обслуживания.
Не включены двигатели.
На пульте управления люди приступают к циклу подготовки.
Устанавливается двусторонняя радиосвязь между космонавтами и руководителями полета.
По радио передаются команды на двух языках: русском и английском.
Идет информация о ходе подготовки.
Космонавты докладывают о готовности к полету.
На табло включаются электронные часы.
Светятся экраны.
Трепещут стрелы измерительных приборов. Мигают контрольные лампочки. Поблескивают окуляры телемониторов...
На ленте кардиограммы четко вычерчивается пульс биения сердца космонавта.
Каждое их движение в кабине фиксируется наблюдающими операторами.
Они лежат в корабле и застегиваются ремнями.
В неистовом ажиотаже прыгают репортеры со своими фотоаппаратами.

Снова звучит хор в сопровождении оркестра струнных инструментов.

64

Ликует народ, торжественно встречая новых героев.
Люди забрасывают их цветами.
Родные и близкие обнимают и целуют их.

Снова штаб полета в напряженной работе.
С точностью до микросекунд продолжают отстукивать электронные часы.

Одна за другой следуют предстартовые команды:
«КЛЮЧ НА СТАРТ!..» «ПРОТЯЖКА!..» «ПРОДУВКА!..» «ЗАЖИГАНИЕ!..».

В недрах ракеты происходит скрытая от глаз работа.
В строгой последовательности вступают в действие различные системы и агрегаты носителя.

«ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ!..»
Начинают работать двигатели первой ступени. Они из подготовительных выходят на рабочий режим.

Обороты двигателя возрастают. Клубы густого дыма заволакивают площадку.

Гул постепенно усиливается, переходя в грохот.

Тяга растет, достигая требуемого уровня.

«ПРОМЕЖУТОЧНАЯ!..»—доносится сквозь грохот голос руководителя полета.

Вибрация корабля усиливается.

«ГЛАВНАЯ!..». Грохот становится нестерпимым. Пламя бушует под ракетой.

Двигатели вышли на главную ступень тяги, развивая мощность в миллионы лошадиных сил.

Какая-то неведомая сила все глубже и глубже вдавливают космонавтов в кресло.

Мы видим взволнованные и напряженные лица людей. Их взгляд скользит по приборной доске.

Стрелки приборов двигаются в своем привычном танце.

Электронные часы отсчитывают последние мгновения перед стартом.

На расчетном табло времени идут последние цифры. ...7 ...6
...5 ...4 ...3 ...2 ...1 ...0...

Медленно расходятся железные фермы, удерживающие корабль.

Все звуки вытесняет грохот.

«ЕСТЬ ПЛАМЯ!..» «ПОДЪЕМ!..».

Слышатся последние напутственные слова провожающих.

Вновь раздаются мощные аккорды симфонической музыки.

65

5 А. Пелешян

Дрожат суровые вершушки больших гор.
 Разбиваются гигантские айсберги.
 С обшивки ракеты пластами осыпается иней.
 Струей стекает пена.
 Потoki раскаленного воздуха бегут по всем направлениям.
 В ярких лучах солнца поднимается над космодромом огромный корабль «В6сток-1».
 На градуированном экране видно крупное лицо Гагарина.
 Яркий свет внезапно заливаeт его кабину.
 Аэродинамический колпак, ставший ненужным, отброшен в пространство.
 На фоне звучащей музыки слышится голос:
 — ЗЕМЛЯ!.. Я КОСМОНАВТ... КОЛПАК СБРОШЕН!... САМОЧУВСТВИЕ ОТЛИЧНОЕ... ПРОДОЛЖАЮ ПОЛЕТ...
 Один за другим, освобождаясь из стальных объятий ферм, взлетают в небо корабли: «Востоки», «Восходы», «Джемини», «Союзы» и «Аполлоны».
 Снимаясь со стартового устройства, стремительно несутся ввысь все новые и новые корабли.
 Медленно стихает грохот их двигателей.
 Море пламени сменяется факелом, напоминающим хвост кометы.
 Постепенно исчезают и эти крохотные пятнышки слабого света — последние зримые следы космических кораблей, выходящих на заданную орбиту.
 Вот пропали и они. Ракеты легли на курс.
 Космос!
 Вокруг необозримые просторы.
 Как он примет людей?
 Бесшумно несутся в просторах космоса корабли.
 Идет сближение кораблей в пределах прямой видимости.
 Через некоторое время они теряют друг друга из виду и продолжают двигаться по своим собственным орбитам.
 Земля молчит.
 Корабли еще не вышли в очередную зону радиовидимости.
 Вот и встретились они и несутся бок о бок.
 На фоне бликов солнца Леонов выходит из корабля в космическое пространство.
 Впервые сбросив земное тяготение, он самозабвенно парит в невесомости.
 Слышны разговоры в наушниках:
 «ЧЕЛОВЕК ВЫШЕЛ В КОСМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО-ЧЕЛОВЕК ВЫШЕЛ В КОСМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО...».

Готовятся к выходу в открытый космос еще трое советских космонавтов.

Происходит первая стыковка двух пилотируемых кораблей — «Союз-4» и «Союз-5».

В открытом космосе Елисеев переходит из корабля в корабль.
 Из космоса Николаев поздравляет свою дочь с днем рождения.
 Слышится голос Добровольского, кричащего кому-то из родных:

«Я ВЕРНУСЬ... ВСЕ БУДЕТ В ПОРЯДКЕ...».

Космонавты обросли бородами. Освободившись от ремней, они свободно прячут в кабине.

Проплывает над землей корабль «Джемини».

Космонавт Олдрин работает в открытом космосе.

Стыкуется лунный отсек на окололунной орбите на минимальном расстоянии от поверхности Луны.

Сквозь иллюминатор виден голубой шар Земли.

Размерно разворачиваются изумительные, неповторимые по своей красоте пейзажи нашей планеты.

Целая цветовая гамма царственно разворачивается перед нами.

Горизонт—ярко-оранжевый, затем — синий и фиолетовый.

Момент образования циклонов на Земле.

Вновь раздаются знакомые нам мощные аккорды симфонической музыки.

На фоне голубого земного шара отделяется от корабля отгоревший отсек. Он, стремительно уменьшаясь в размерах, исчезает в глубоком черном пространстве.

Один за другим, готовясь к полету, закрывают гермошлемы космонавты.

Меняется тональность музыки.

Похороны американских летчиков-космонавтов Гриссома, Уайта и Чаффи.

Люди в скорбном молчании стоят над их гробами.

Мы видим лица матерей, залитых слезами, и жен в черной одежде, прижавшихся к крышкам гробов.

На траурной церемонии находятся президент страны и конгрессмены.

Урны с прахом Комарова, Гагарина, Добровольского, Волкова и Пацаева на траурных лафетах въезжают на Красную площадь.

За бронетранспортером идут родные и близкие погибших. Среди них члены партии и правительства, деятели науки и искусства.
Все в слезах.

Вновь один за другим, готовясь к полету, закрывают гермошлемы космонавты.

На центрифуге от давления лопается гранат. Из него, как кровь, брызжет сок.

Голубь падает в бассейн невесомости, тщетно пытаясь обрести какую-то опору.

На чудовищном вираже, в момент нарастающей перегрузки, искажаются черты лица человека.

Взрывы на солнце.

Из недр его выбрасывается раскаленный поток собственного газа и рассеивается в околосолнечном пространстве...

Пульсирует солнце.

Бьется сердце...

Homo sapiens



Сценарий Пелешияна «Человек разумный», (Гомо сапиенс), на мой взгляд, представляет основу очень интересной работы,, по-своему продолжающей и развивающей принцип, на котором ранее Пелешиян сделал «Начало», «Мы», «Времена года», «Обитатели».

Сейчас, когда обострился интерес к эстетическому воспитанию современника, такая работа может стать опорой для школьного и внешкольного воспитания нового поколения.

Видя такую перспективу замысла Пелешияна, я полагаю эту его работу, важной и очень своевременной.

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ
28/IV 79 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данную работу можно определить как музыкально-хореографическую поэму, посвященную жизни Человека, его становлению.

Фильм будет обращен к герою мужественному и сильному духом, борцу за свободу, воспевающему красоту и величие подвига, зовущему к торжеству высоких идеалов.

Главный герой — образ собирательный. Он должен быть один во многих лицах, но и множествен в одном лице. Иногда его обликом будут наделяться разные персонажи.

Его судьба и жизненный путь от рождения до старости будут показаны на фоне исторических событий, среди движений и столкновений человеческих масс, где он сначала будет выступать как зритель, затем как участник и, наконец, как герой этих событий.

В основном все события будут построены на красочных играх и танцах, начиная от обрядовых и культовых сцен древности, кончая веселыми жизнерадостными картинами народных празднеств наших дней.

Эти сцены не будут являться прямым отражением конкретно-исторических фактов во всех их приметах и хронологической последовательности. Но подлинные черты и приметы реальных событий истории должны присутствовать в обобщен-

70

ном изображении и будут переданы прежде всего через цвет, костюмы, условные знаки и вещественный антураж.

Круг действующих лиц будет предельно ограничен с привлечением минимального количества актеров.

Изобразительный ряд картины должен стать близок к стилю и эстетике известных нам классических произведений живописи.

В фильме не должно быть звучащего словесного диалога, и тем более важная роль должна принадлежать музыке, симфонической и вокальной, которая будет комментировать действие, подобно античному хору.

Первая тема — это юность, мечтающая и светлая, еще не омраченная драматическими коллизиями жизни. Она полна возвышенного покоя и лирической сосредоточенности. Здесь особое место занимает обобщенный образ матери как символ и источник непрекращающейся жизни человека на земле.

Здесь много радости, красоты, добра, света и чистоты.

Несколько более подвижно, в ритме медленного танца, постепенно в мир возвышенной поэзии вторгается жизнь со своими трудностями и препятствиями.

Одна за другой следуют разные темы. Неторопливо разворачивается длинная цепь вариаций; каждая вносит новый оттенок, разнообразит красоту и величие образов людей. Происходит динамическое развитие основных образов. Включается много неожиданностей, внезапных поворотов и побочных действий. Возникают новые человеческие образы и характеры. Против любви и свободы встают темные, мрачные силы.

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.

Атмосфера тревожной напряженности долго не рассеивается, однако сопротивление зла оказывается сломленным, образы минувшего решительно отбрасываются.

Обретают силу разум, добро и свет.

И как краеугольный камень всего произведения и предвестник великого торжества появляется вновь тема рождения, тема радости, прекрасная своей чистотой и возвышенностью.

Фильм завершается величественным апофеозом—победой героического начала.

И вновь (как и в начале фильма) на экране вечный образ Великой Матери, возносящей своего ребенка к свету, к людям,

71

Светало...

Из тьмы призрачно возникал величественный мир девственной природы.

Никем не тронутая прекрасная земля. Земля первозданная.

Громады гор окружали долину.

Причудливые прорезы ущелий морщинами темнели среди скал, но утренняя дымка смягчала резкость граней.

Вершины гор в таинственном свечении.

Здесь все давно... Здесь вечность... Здесь исток...

Недвижимы закованные в вечность горы и земля.

Царила глубокая тишина.

Ни звука, ни движения. Лишь иногда порывы ветра на краткий миг нарушали покой... и вновь — тишина.

Но она обманчива. Что-то происходило в этот миг.

Издалека, медленно разрастаясь, надвигался глухой **гул**, рожденный тысячью человеческих голосов.

Где-то вдали, среди этих мрачных скал, неожиданно вспыхнул свет. Вспыхнув, он блеснул в воздухе и тут же исчез в темноте.

Немного спустя, тускло мерца в сумрачной дали, появился еще один луч света. Но он не успел исчезнуть, как рядом с ним вспыхнули новые огоньки, один за другим.

Постепенно вся местность заполнилась яркими вспышками все новых и новых огней.

Они, то появляясь, то исчезая, выходили из разных углов, из разных щелей и, как живые существа, медленно двигались по земле.

Стекаясь со всех сторон, к ним присоединялись другие, создавая бесконечный поток движущихся огней.

Скоро вдали отчетливо стали видны полуосвещенные человеческие фигуры. Они несли в руках пылающие огни.

Люди, как привидения, двигались длинной цепочкой то над обрывами скал, то ныряли в ущелья, то, разветвляясь на несколько рядов, обходили утесы и в отдалении соединялись вновь.

Поднявшись на высоту, они остановились и, в торжественном обряде, безмолвно опустили на колени.

Люди, застыв на своих местах, в ожидании смотрели куда-то вдалеку

Все громче и громче звучал хор.

Перед ними на фоне размытого горизонта появилась одинокая фигура женщины с младенцем на руках.

Она была в белом одеянии, достигающем до земли.

Ее силуэт четко вырисовывался в утренних лучах солнца, пронизывающих долину.

Мягко и волнисто развевалась за ней белая накидка из тонкого полотна.

Будто скользя по земле, медленно шла она им навстречу, прижав голову младенца к своей груди.

Приблизившись к ним, она остановилась.

Светлое, доброе лицо.

Золотистые извивы локон красиво вились по ее щекам.

Ребенок, крепко держась за нее, неподвижно смотрел в одну точку.

Постояв немного, женщина расслабила свои объятия и спокойно протянула ребенка людям.

Не заглушая основной мелодии, звучал торжественный звон колоколов.

Сотни человеческих рук тянулись к ребенку. Они, поднимая его над головами, бережно передавали из рук в руки.

С новой силой зазвучал хор, и снова раздался золотой звон колоколов.

Поток движущихся человеческих рук передавал вознесенного над толпой ребенка.

Звон колоколов...

Бесчисленные руки тянулись к ребенку.

Звон колоколов...

Сменяя друг друга, руки передавали его.

Звон колоколов...

Руки тянулись к нему.

Опять звон...

Уже по земле бежал ребенок, а руки людей продолжали тянуться за ним.

Перед ним неторопливо и осторожно расступались все.

Одни ласково дотрагивались до него, другие, нежно улыбаясь, всячески старались привлечь его внимание.

И ребенок, двигаясь среди многочисленного людского потока, наткнулся на что-то и упал на землю.

Тут же потянулись руки и подняли его.

Встав, он повернул голову назад и, широко раскрыв рот, беззвучно заплакал.

Обильные слезы текли по его лицу.

Он хотел продолжить свой бег, но, едва шагнув, споткнулся и снова упал.

Опять руки подняли его.

Так, падая и вставая, он с трудом бежал вперед.

Бежал он замедленно, как во сне, словно не касаясь земли.

Звуки мелодии сопровождали его на всем пути.

Бежал он по ярким цветущим полям.

Бежал и с каждым шагом взрослел на глазах.

Вдруг неожиданно оборвались все звуки, и он остановился.

Впервые окружающий мир открылся ему.

Перед ним, подобно северному сиянию, переливаясь фантастическими красками, мерцала прекрасная синь небосвода. Мощные облака, причудливо меняясь в разных тонах, постепенно переходили в красный цвет и, беспокойно клубясь, горели как огонь.

Мальчик восторженно посмотрел на небосвод и продолжил свой бег.

Но и этот бег длился недолго, и он остановился вновь.

Теперь перед ним было огромное море без конца и края. Кругом сверкала гладкая поверхность воды.

Она, легко касаясь берега, плескалась с тихим шумом и, мерно отступая назад, оставляла на песке морскую пену.

Вновь бежал он, и вновь радужные звуки мелодии вторили его бегу.

И вот ребенок остановился на распутье.

Все лежащие перед ним дороги брали начало от одной, и, в свою очередь, разветвляясь на множество других, уходили в разные стороны к горизонту.

Как смерч, на всех этих дорогах крутилась пыль, столбом поднимаясь вверх.

Он, не раздумывая, бежал по этим запутанным дорогам, переходя с одной на другую.

Ветер развеивал его светлые волосы.

Хлынул проливной дождь, резкими струями хлеща его по лицу.

Осенние желтые листья неслись на него со всех сторон.

Снежные бури, кружась в воздухе, создавали перед ним непроходимый заслон.

Бежал он то по снежному полю, то по пустыне, то через горы, то под дождем, то на ветру.

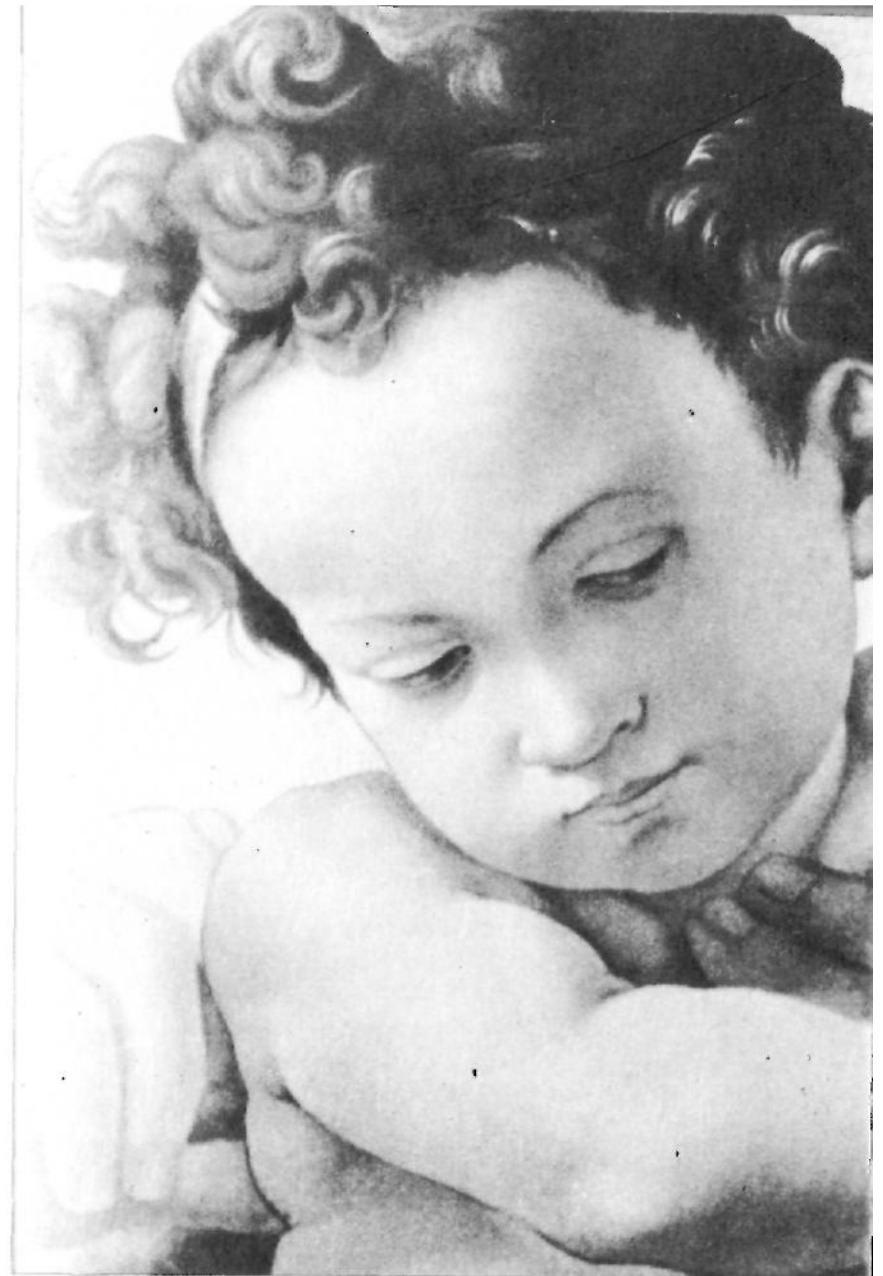
Вскоре фигура его замелькала вдалеке и пропала в видневшемся на горизонте лесу.

Оказавшись в лесу, он замедлил свой бег и, внимательно осмотревшись, медленно двинулся вперед.

Здесь, как в диковинном саду, со всех сторон надвинулись на него удивительные цветущие деревья.

Выющиеся растения, оплетая стройные высокие стволы, ползли ввех и образовывали над головой непроницаемую крону.

Солнечный свет едва пробивался сквозь густую сень листьев.



Всюду пели райские птицы, поднимая неимоверный шум. Они, рассевшись поверху, причудливо переливались перьями, красиво расправляли свои хвосты, шумно отряхивались и махали длинными крыльями.

Он шел осторожно меж цветущих деревьев, удивляясь и оглядываясь на причуды окружающей природы.

Шел он все дальше и дальше в глубь леса, чутко прислушиваясь к дивным звукам обитателей его.

Вскоре огромный водопад открылся ему.

Он брал свое начало на самой вершине скалы, с гулом и грохотом обрушивался вниз, разбиваясь о камни.

Здесь, на фоне низзергающих пенистых потоков воды, люди в ярких нарядах вершили обрядовые танцы и игры.

Везде было веселье, смех, песни. Вся местность была оглашена криками и пением толпы. Одни развлекались, плетя венки из цветов, другие играли с детьми, третьи, веселясь, бегали и обрызгивали друг друга водой.

Под тенью больших деревьев шумно и весело пировали люди.

С разных концов торжественной чередой шли прекрасные женщины, неся в руках гроздья винограда и разные плоды земли,

То там, то здесь, меж цветов и свежих трав, появлялись полуобнаженные девы с распущенными волосами, предаваясь пляскам.

Вокруг них, как белокурые ангелы, в неистовом водовороте неслись маленькие дети и с небольшой высоты скользили вниз в чистый водоем.

За ними, принимая причудливые позы, с места на место перебегали белые козлята и ягнята.

Как нимфы, в большом хороводе плавно и грациозно кружились женщины, мягко прихлопывая ладонями.

Это был танец ласки и нежной любви.

Танцевали везде: кто в лесной тиши, кто на лугу, кто у источников.

И вот, кружась вместе со всеми, мальчик увидел в отдалении среди танцующих людей прекрасное лицо девочки.

Она была вся в белом, как снег, и роскошный венок украшал ее голову.

Ее маленькое круглое лицо с нежной ямочкой на щеке обвивал красивый белокурый локон.

Он, пораженный красотой девочки, остановился на месте, и, изумленный, смотрел на нее.

Медленно раскрылись и оживились ее глаза.

Взгляд юной девушки ответил на его взгляд.





Чуть прикрывая лицо руками, она застенчиво смотрела на него. Краска смущения залила ее лицо.

Опустив голову, она хотела отвести глаза от мальчика, но они ее не слушались и вновь искали его.

Она тоже была потрясена его красотой.

Так их пылкие взоры встретились несколько раз.

Каждый взгляд был смелым, нежным и влюбленным.

Потом, мелькая в танцующей толпе, они с противоположных концов стали двигаться так, как будто она убегала, а он преследовал ее.

Вскоре Он остановился.

Тень улыбки медленно спадала с его лица.

Толпа заслонила ее, и он потерял девушку из вида.

Он ходил растерянно в толпе и не заметил, как попал в другой людской круг.

Здесь, собравшись в одну большую кучу, люди давили и теснили друг друга.

Он меж их ног и тел, с усилием прокладывая себе дорогу, пробрался к центру этой толпы.

Пораженный, он зажмурил глаза и вновь открыл их: в толпе он увидел маленького загнанного зверя.

Вокруг него в немом молчании стояли мрачные люди и рогатинами прижимали его к земле.

Прекрасный зверь, испуганный насмерть, со слезами на глазах, выбивался из сил под тяжелыми дубовыми рогатинами.

Юноша, не понимая, что происходит вокруг, грустно смотрел на зверя, и слезы текли по его лицу...

Долго смотрел он на него и вновь бросился бежать.

Знакомые звуки мелодии вторили его бегу.

Но и этот бег длился недолго, и он опять остановился.

На этот раз перед ним предстало страшное зрелище.

Навстречу с криком бежал человек, весь в крови.

За ним гналась яростная толпа, осыпая его камнями.

Тот пытался вырваться от них, но толпа и град сыпавшихся камней сбили его с ног, и он, обеими руками обхватив голову, рухнул на землю.

От ужаса увиденного юноша хотел вновь бежать, но едва успел сдвинуться с места, как тут же замер.

Теперь его внимание привлекло другое видение.

Оглушительно колотя в барабаны, плясали какие-то дикие существа.

Их лица были в пепле, они были одеты в короткие юбочки из вяжущихся растений и листвы.

В этом наряде они, как стадо животных, с диким гиканием приплясывали, делая всевозможные замысловатые движения.

Так, приплясывая, они шли в клубах рассеявшейся пыли, торжественно и высоко держа над головами огромный горящий костер.

Ярко полыхал огонь, разбрасывая по ветру фейерверк искр.

Люди, сменяя друг друга, со всех сторон тянули руки к огню, желая прикоснуться к нему.

Одни, еле дотронувшись, обжигались и тут же с воплями отдергивали руки, другие, чувствуя тепло, старались обогреться, а третьи, не рискуя коснуться огня, следили за ним фанатичными взглядами.

Так, поклоняясь огню, они тесными рядами поднялись в гору и в торжественном обряде опустили горящий костер на землю. Вокруг из-под земли торчали грубо обработанные каменные идолы.

Под звуки барабана люди, взявшись за руки, танцевали и время от времени низко склонялись перед ними.

Прося милости у богов, они, как полагается в языческом обряде, привели сюда для жертвоприношения юную девушку.

Губы идолов обмазывали кровью, чтобы боги приняли жертву.

Бедная девушка пыталась вырваться, а они, ритуально рукоплеща и подпрыгивая, ходили вокруг и совершали магический обряд погребения.

Исполняя эту печальную церемонию, которую обычно совершали над телами усопших, они подняли жертву и, танцуя, понесли к костру.

Но не успели они бросить ее в огонь, как сами были окружены.

С ужасным шумом и криками бросились на огнепоклонников новые толпы.

Они, разбрасывая и растаптывая костер, гнали их к морю.

Преследовавшие были в темно-зеленых одеждах, и на груди у них висел особый Знак. Такой же Знак был начертан на их пбах.

Они жестоко избивали огнепоклонников и сбрасывали их с высоких скал в бурлящие потоки воды.

Внизу пенились и грохотали морские волны.

Неистовствуя, они стремительно неслись вперед и разбивались о прибрежные камни.

Люди, как перышки, неслись на гребнях волн, ударяясь то об одну, то о другую скалу.

Лил дождь.

Ослепительные молнии, сопровождаемые мощными раскатами грома, сверкали кругом.

Завывание штормового ветра, грохот воды, стоны и крики людей смешивались в один общий рев.

Люди в зеленом бросались на свои жертвы, вцеплялись им в волосы, трясли их, рвали на них одежду, насильно чертили свой Знак на их лбах, и, облачая в свои одежды, выталкивали на берег.

Следя за всем этим, по берегу бегала вооруженная стража, готовая в любой момент уничтожить тех, кто посмел бы без начертанного Знака выйти на берег.

Чтобы не попасть в руки мучителей, некоторые оставались под водой. Выбрав удобный момент, время от времени они появлялись над водой, стараясь хлебнуть глоток воздуха.

Многих настигали и держали под водой, пока те не задыхались.

Кое-кому все же удавалось вырваться, но на берегу они тут же оказывались в ловушке.

Преграждая им путь, накидывали на этих беглецов сети и, беспощадно избивая, тащили обратно в воду.

Для устрашения вытаскивали на берег тех, кто оказывал большее сопротивление.

Под градом ударов, толчков и пинков бросали их на землю и замазывали грязью лица.

И в назидание со смехом сгоняли народ, чтобы показать привязанных к столбам этих непокорных с уже начертанными Знаками на лбах.

Вокруг образовалась огромная толпа, злорадно хохотавшая над ними.

Смеялись даже те, которым еще так недавно оказывали помощь привязанные к столбам несчастные.

Они, пораженные, с тоской во взоре смотрели на эту толпу.

Медленно текли слезы по измазанным лицам. Еле шевеля окровавленными губами, они пытались что-то сказать, но, лишаясь чувств, безжизненно опускали головы на грудь.

Постепенно успокаивались неистовствующие волны.

Под тихие звуки песнопений на берегу моря собралась огромная толпа.

Над головами людей вознесся столб с большим изображением Знака, какой был начертан на их лбах.

Они тронулись с места и, толкая друг друга, понесли его вперед.

То тут, то там появлялись свирепые стражники, которые



ударами плетей поднимали с земли обессиленных людей и гнали их в толпу, заставляя идти вместе со всеми.

По берегу моря медленно двигалась чреда уже одинаково одетых покорных людей.

Все были в одеждах темно-зеленого цвета, и у всех на лбах блистал одинаково начертанный Знак.

Двигались хромые, слепые, всевозможные калеки, жалко волоча по земле свои тела.

Пополняя их ряды, к ним присоединялись все новые и новые люди.

Они пытались протиснуться как можно ближе к Знаку, желая коснуться его.

Впереди шли женщины и старики, воздев руки к небу.

Блюстителю порядка, взявшись за руки, оттесняли толпу.

Скоро эта длинная вереница людей, двигаясь вдоль скалистых берегов, вступила в пространство сплошных песков.

Там, где шли они теперь, дул горячий ветер, неся с собой сыпучий песок.

Люди изнемогали от духоты, слепли от ветра, пыли и жары.

Они продолжали идти вперед, торжественно неся над головами свой большой покачивающийся Знак.

Их фигуры, постепенно удаляясь, становились все мельче и мельче, принимая вытянутую расплывчатую форму.

Но они еще не кончили свой путь, как внезапно их песнопения были прерваны звуками других песен.

Все, дружно повернув головы, в недоумении остановились.

Перед ними, на вершине огромного бархана, преграждая им путь, стояла другая толпа.

Люди в этой толпе имели другой цвет одежды и свой собственный отличительный Знак, который также развевался над ними, как флаг.

Они были в длинных одеждах цвета бронзы, с белыми повязками на головах.

Эти две вереницы людей, неожиданно встретившись, долго и молча, как бы изучая, смотрели друг на друга.

Потом, возобновив свои песнопения, они тронулись вперед, шаг за шагом приближаясь все ближе и ближе.

Одна толпа по склону бархана поднималась вверх, другая спускалась навстречу.

Поровнявшись, они настороженно всматривались в лица проходивших мимо людей, опасаясь и избегая столкновения.

Вдруг над толпой, идущей в гору, со свистом пролетел аркан.

Человек, попавший в петлю, отчаянно закричал и попытался выпутаться, но его моментально вытащили из его толпы и сразу же переодели в чужие одежды.

Чуть лозже так же заарканили и с силой переволокли еще одного из противоположной толпы.

То тут, то там над головами людей, как извивающиеся змеи, со свистом летели черные арканы.

Люди издевались над своими жертвами, облачали их в свои одежды, чертили Знаки на их лбах, повязывали им головы белыми платками.

Были и перебежчики.

Но их настигала другая кара.

Как стая хищных зверей, на этих изменников набрасывались люди из обеих толп.

Беглецы, опутанные множеством арканов, пытались как-то освободиться, но разгневанные арканщики тащили их в разные стороны, избивали, топтали и живыми закапывали в горячий песок, оставляя на поверхности лишь головы.

Люди в безумной ярости кричали, отталкивали друг друга, чтобы, получить право ударить первыми.

Каждый бил и сам получал удары от других.

Так, по бескрайним просторам пустыни, беспрерывно сталкиваясь между собой, двигались две враждующие группы людей, оставляя на поверхности песка бесчисленные человеческие головы.

Под прекрасные звуки музыки люди вновь в долине вершили обрядовые танцы и игры.

Везде были веселье, смех, песни.

Вся местность была оглашена криками и пением толпы.

Пели флейты, звенели бубенцы.

Затевая глупые и злые игры, от стола к столу ходили шуты.

Они таскали с собой предметы, производящие как можно больше шума: пустой бочонок, железки или просто дощечки.

Подпрыгивая, они издевались над кем-то и, кулаками колотя себя в грудь, рвали на себе одежды.

Дети наблюдали за ними и возгласами подзадоривали их. Взрослые следили за поведением детей, запрещали подражать шутам.

Смеялись все.

Одни смеялись тихо, стараясь не привлекать внимания к себе, другие, запрокинув головы назад, громко, от души хохотали, а третьи, смеясь до слез, застенчиво прятались за чужой спиной.

С разных сторон в ярких и пышных нарядах шли люди, неся кувшины с винами и блюда с разнообразными плодами земли.

Женщины с благородными лицами одевали невест роскошные свадебные уборы.

Они причесывали их, венчая сверкающими диадемами, украшенными драгоценными камнями.

Невесты беззвучно плакали, еле заметно шевеля губами. Почтенные старцы в торжественной церемонии венчали женихов лавровыми венками.

Вокруг них, покачиваясь и добродушно улыбаясь, прыгали охмелевшие от вина неуклюжие сатиры, держа в руках палочки, обвитые плющом и виноградными гроздьями.

В большом хороводе, как нимфы, мягко трепеща, плавно и грациозно кружились женщины, нежно прихлопывая ладонями.

Танцевали везде: кто в лесной тиши, кто на лугу, а кто у источников.

Танцевал и Он...

Но Он уже не был ни хрупким мальчиком, ни юношей.

Это был мужчина, на лице которого пройденные годы оставили свой заметный след.

Он, кружась вместе со всеми, переходил из одного круга танцующих дев в другой, внимательно приглядываясь к ним.

Каждая девушка обаятельной улыбкой и нежным телодвижением старалась привлечь его внимание.

Двигаясь меж ними, Он вдруг обратил внимание на одну из прекрасных дев.

Пораженный ее красотой, Он остановился, не спуская с нее глаз.

Она была в светло-голубом наряде, и роскошный сапфировый венец украшал ее голову.

Жемчужное ожерелье в несколько рядов обвивало ее длинную белую шею.

Он, очарованный, хотел подойти к ней, но тут же его взгляд остановился на еще более красивой девушке.

Теперь Он был поражен ею.

Она была одета в прозрачное платье светло-зеленого цвета, сквозь складки которого виднелась ее стройная фигура.

Светлые волосы пышными прядями спадали на плечи.

Улыбаясь, Он сделал ей навстречу шаг, но опять остановился.

Тень улыбки медленно сползала с его лица.

Толпа разделила их, и Он потерял ее из вида.

Он растерянно ходил в толпе и не заметил, как попал в другой людской круг.

ев



Потрясенный новым видением, Он зажмурил глаза и вновь открыл их. В центре круга вместо девушки в зеленом Он увидел другую, еще более прекрасную.

В отличие от всех, она была чернокожей, на ней было длинное платье красного цвета.

В медленном танце она извивалась перед ним.

Вдруг, заслонив эту девушку, перед ним неожиданно предстала другая—обнаженная—дева.

Лукаво улыбаясь и убегая, она страстным взглядом старалась увлечь его за собой.

Женщины, окружавшие их, стыдливо зашептались меж собой и убежали прочь.

Исчезла и та, которая была в красном одеянии.

Он, загипнотизированный взглядом обнаженной девы, пытался следовать за ней, но чьи-то руки остановили его.

Раздались тревожные удары литавр.

Люди, прервав свои игры и танцы, растерянно поворачивались на эти звуки.

Разрезая пирующую толпу по центру зеленой поляны, медленно двигалась похоронная процессия.

Люди, понурих головы, в скорби и печали несли на руках мертвое тело, завернутое в белый саван.

Все погружены в траурное молчание.

Только мать покойного, потрясенная горем, рыдала и рвала на себе волосы. Чтобы она не упала на землю, шли рядом с ней женщины, утешая и бережно поддерживая ее под руки.

Но не успела траурная процессия покинуть поляну, как возобновились прерванное веселье и пляски.

В ликующей толпе, устремив к небу взор, запела прекрасная дева.

Она пела самозабвенно и нежно, привлекая внимание всех.

Зачарованные пением, собирались люди и, затаив дыхание, слушали ее.

С разных сторон появились женщины в белом, держа в руках горящие факелы.

Они, величественно шествуя, сходились и расходились, создавая причудливый узор мерцающих огней. Потом разделились на две части и в торжественном обряде опустились на колени.

Как видение, отделилась от них и пошла между двух рядов огней юная женщина в развевающихся белых одеждах.

Он, зачарованный, смотрел на нее.

Все, что окружало женщину, постепенно ушло в дымку и стало незначительным для него.







Оживились его глаза.
Взгляд женщины ответил на его взгляд.
Прикрывая лицо белом накидкой, она застенчиво смотрела на него.
И вспомнился ему взгляд той девочки, которую Он встретил в райском саду.
Он вновь увидел себя с ней в детстве, когда они кружились в толпе, не сводя друг с друга глаз.
Но в тот момент, когда должны были встретиться Он и Она, это видение опять исчезло.
Вокруг раздавались возгласы, и вновь ликовала огромная толпа.
Шумно плясал хоровод жен с факелами в руках.
Сквозь них шли навстречу Он и Она.
Взгляды их были нежные и влюбленные.
Народ, ликуя, рассыпал лепестки роз и букеты цветов на их пути.
Приблизившись, они остановились в центре толпы и протянули друг другу руки.
Все громче и громче звучал хор.
И вот они, будто освобождаясь от притяжения земли, отделились от толпы и стали медленно подниматься в небо.
Нежно обнявшись, они плавно парили в воздухе и в фантастическом танце кружились в невесомости.
Неожиданно все завертелось.
На фоне ослепительных солнечных лучей бежал Он.
Пестрый поток женщин различных рас, взявшись за руки, вихрем пронесился мимо него.
Число их росло, сжимая его тесным кольцом.
Они толкали его: кто спереди, кто сбоку, кто в спину.
Каждая из этих женщин старалась задержать его.
Вырвавшись из их рук, Он немного пробежал и, остановившись, замер в неподвижности.
Снова раздалась тревожные удары литавр. Перед ним неожиданно возникла одинокая фигура мужчины.
Его морщинистое и задумчивое лицо было обрамлено длинными, спадающими на плечи черными волосами.
Мужчина молча посмотрел на него и, как призрак, медленно скрывшись в тумане, исчез из виду.
Тут же, под резкий барабанный бой, открылось перед ним огромное поле с бесчисленными колоннами людей.
Каждая колонна отличалась от другой своим особым Знаком и цветом одежды.
Они, окаймляя все пространство, стояли и в тревожном ожидании смотрели друг на друга.

Люди готовили оружие и опускали забрала шлемов.
Все были готовы к бою.
Наконец, одна из толп, по знаку своего вождя подняв дикий крик, тронулась с места и плотными рядами двинулась вперед, гордо неся над головами свой отличительный Знак.
Тут же с противоположной стороны, под оглушительный шум, широким потоком ринулась в бой другая толпа, вооруженная стрелами и луками.
Вслед за ними, выставив вперед щиты и копья, двинулись новые войска.
Под сильный гул и грохот копыт с бешеной скоростью неслись конники, грозно потрясая в воздухе сверкающими мечами.
Чуть позже на грохочущих колесницах выехали полководцы в развевающихся на ветру плащах.
Под воинственные выкрики один за другим устремлялись в бой все новые и новые легионы, истребляя и уничтожая все на своем пути.
Они, как лавины, широким потоком стекаясь с разных сторон, столкнулись в центре поля и вступили в ожесточенную кровопролитную борьбу.
Кругом завихрилась пыль, густой мглой закрывая горизонт.
Шла великая битва разных народов.
С громким ржанием падали на ходу кони, подминая под себя людей.
Искрились и гремели щиты под ударами мечей.
Сыпался град черных стрел.
Воины, прикрывшись щитами, в смертельной схватке дрались между собой, повергая друг друга на землю.
Окровавленных раненых людей в пыль и грязь затаптывали кони.
В хаосе боя сбились стройные ряды и превратились в одну сплошную беспорядочно дерущуюся массу.
То там, то здесь взваливали на лошадей похищенных девушек и детей.
Женщины в ужасе кричали и разбегались, но всадники настигали их, вновь швыряли на лошадей, невзирая на их вопли и рыдания.
Одни, охваченные страхом, телом прикрывали детей, Другие, воздев руки к небесам, проклинали бога и людей.
Всюду были новые жертвы, новые пытки.
Людей пригвождали к доскам, жгли раскаленным железом и, привязав к хвостам необузданных лошадей, волокли по полю.
В ужасе от увиденного, сквозь воющую толпу, мимо не-



сущихся коней, в неудержимом беге рвался вперед (Он) одинокий человек.

Но вслед ему кто-то, с мрачным лицом, став на одно колено, натянул упругую тетиву и нацелил стрелу в спину.

Со свистом вонзилась в бегущего стрела, и Он, корчась от ужасной боли, медленно упал на землю.

Постепенно стихал бой.

Долина, в которой раньше веселились и пировали люди, теперь стала долиной смерти и слез.

Вновь издали звучал хор, рожденный множеством человеческих голосов.

Под жалобный лязг и скрип железа медленно шли по полю боя пленные, закованные в цепи.

Все были в глубокой скорби и печали.

Горе не пожалело ни молодости, ни красоты, и, не сдерживая слез, плакали дети, женщины и старики.

Одни шли молча, низко опустив головы, другие, вытирая руками скупые слезы, плелись со стонами и воплями. Кое-где в этой печальной толпе люди, лишившись рассудка от горя и страданий, с бессмысленными лицами ходили взад и вперед, покачиваясь из стороны в сторону. Они, не соображая ничего, то глупо улыбались каждому встречному, то, напевая про себя, приплясывали, то, жестикулируя, резко останавливались и вновь с веселыми и жизнерадостными лицами продолжали идти дальше, не обращая внимания на слезы и плач окружающих.

На это людское горе задумчиво взирал старик с прядями седых волос.

Он был слеп. Глаза его без зрачков казались сплошным одноцветным пятном.

Он стоял на месте и, ничего не видя перед собой, закрывал уши обеими руками, чтобы не слышать отчаянных воплей и рыданий, потом исчез в движущейся толпе.

Под звуки прекрасного хора люди, еле преодолевая густую зелень и заросли, брели по болотам, увязая в грязи.

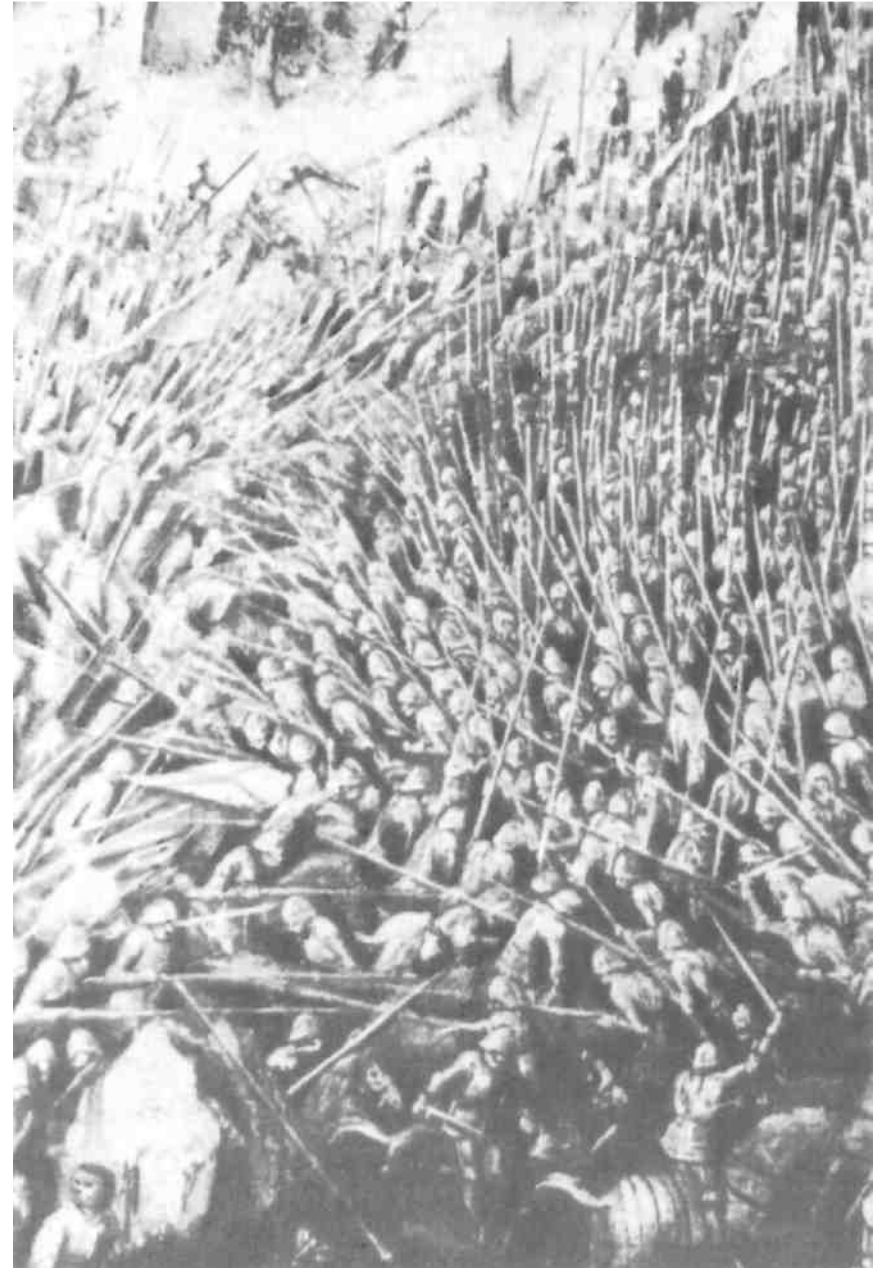
Многие из них валялись с ног.

Падающих не поднимали. Их просто обходили и, смыкая свои ряды, шли дальше, осторожно нащупывая ногами твердые островки почвы.

Между ногами С трудом продвигающейся толпы, человек тонул в грязи.

Лишь голова его неподвижно торчала на поверхности мутной воды.

Его мокрое лицо с потухшими глазами было облеплено листьями и мокрой травой.







Время от времени он хватался за выступающие кругом кочки, пытаясь выбраться из болота, но они не выдерживали тяжести и вместе с ним все глубже и глубже уходили в засасывающую его трясину.

Мимо него, как призрачная процессия, шли человеческие ноги, шлепая по грязи.

Никто не обращал на него внимания и никто не протянул ему руку помощи.

Окаменев от ужаса, он смотрел на них и вместо лиц вдруг увидел молчаливые, задумчивые взоры разных зверей.

Они окружили утопающего и безучастно смотрели на него.

Точно такими же безразличными глазами взирая на зверька, люди в райском саду под то же пение детского хора прижимали его рогатинами к земле.

И сейчас звери, как бы с возмездием, усевшись вокруг, смотрели на негр до тех пор, пока он не скрылся под мутной водой.

Медленно, то пучась, то оседая на поверхности болота, булькали пузырьки.

Под все усиливающееся пение хора люди в торжественном шествии несли, высоко подняв над головами, пышно украшенный трон, как тот Знак или Горящий Костер.

На нем в позолоченном наряде восседал Великий Властелин. Правой рукой он держал лавровую ветвь, левой—жезл из слоновой кости, увенчанный орлом.

Идя за ним, знатные особы держали над его головой тяжелую корону в форме дубовых листьев, украшенную причудливыми перьями заморских птиц.

С двух сторон шли рабы, покачивая огромными опахалами.

Люди, безумно толкая друг друга, теснились вокруг, желая ближе увидеть его.

Женщины, фанатично молясь, тянулись поцеловать его одежды. Кое-кому удавалось коснуться его рук.

Некоторые вытягивались во весь рост, помогаясь его взглядом, осыпали его бесстыдной лестью.

На всем пути народ, ликуя, склонялся в низком поклоне, оказывая ему всяческие почести. Они униженно падали на колени и, склонив головы, стояли так, пока он небрежным движением руки не поднимал их.

Вознесенный на трон, он сверху вниз властно смотрел на всех и, время от времени холодно улыбаясь, принимал свой триумф как нечто должное и обыденное.

На небольшом расстоянии от него люди, также подняв над головами, несли железную клетку с человеком, закованным в цепи.

Он, как зверь, неистовствуя, бился о прутья решетки и в упор завистливо смотрел на Властелина из своей клетки.

На миг он представил себя в прекрасных одеждах на троне Властелина, а самого Властелина — в клетке, закованного в цепи.

Так они, не отрывая друг от друга глаз, двигались над тол* пой, где один был горд и самодоволен, а другой — угрюм и зол.

Но это длилось недолго, так как эти толпы под несмолкаемые крики людей постепенно отдалялись и уносили их в разные стороны.

На огромной площади, окруженной статуями и колоннадой, шумел красочный карнавал.

С разных сторон, в праздничном шествии, шли люди в причудливых масках с изображениями львов, рогатых сфинксов, грифов и разных зверей.

Они, пританцовывая, шли сквозь толпы, вовлекая других в свою веселую игру.

То тут, то там, сопровождаемые сильными залпами, вспыхивали яркие фейерверки.

Огни, окутанные дымом, вращались в воздухе и, освещая местность, расщеплялись и рассыпались мелкими искрами.

Чуть поодаль, на фоне разноцветной иллюминации, виднелись мрачные силуэты виселиц со множеством петель.

Вокруг них, оцепив площадь, стояли фигуры в черном.

Несметная толпа народа, сдерживаемая охраной, сгрудилась за их спиной.

Люди, заполнив все проходы, цеплялись за колонны, за статуи, стараясь подняться выше, чтобы лучше видеть происходящее.

По узкому, длинному коридору, образовавшемуся в толпе, с жалобным скрипом двигались повозки, запряженные волами.

На них везли на казнь людей, связанных по рукам и ногам.

Стража впереди расталкивала народ и визгливо орала, пытаясь навести порядок и отгородить приговоренных от толпы зевак, но люди в страшной давке прорвали все заслоны.

С трудом подогнав повозки к виселицам, стражники стащили заключенных с телег и подняли их на эшафот.

Тут же палачи в черных масках окружили их.

Одних привязали к столбам, других приблизили к плахам, а третьим на головы надели черные мешки и сверху накинули петли.

Кто-то, жестикулируя руками, произнес приговор.

Толпа в ужасе зашевелилась и загудела.

Хладнокровно наблюдали за казнью только какие-то важные вельможи.



Запели фанфары, загремели барабаны. Подрагивали палочки в руках барабанщиков.

Один за другим опускали на плаху головы заключенные.

Поднимались к небу сверкающие топоры.

Из-под ног висельников выталкивались опоры.

Заживо предавали людей огню.

Под визгливые звуки бочонков, железок и зурны шуты вновь затеяли глупую и злую игру.

Покрывшись козьими шкурами, они, подпрыгивая, ходили кругом, опять издевались над кем-то и, кулаками колотя себя в грудь, рвали на себе одежды.

Высоко над их головами, как крепостная стена, возвышалась громадная скалистая гора.

По всей отвесной стене ее на разной высоте было выбито множество круглых нор.

В них, как на птичьем базаре, то кучками, то отдельно гнездились люди, и стоял многоголосый галдеж.

К каждой норе тянулись длинные веревки и сплетенные лестницы.

Было их так много, что издалика казалось, будто вся гора покрыта огромной сетью паутины.

По всей поверхности стены, люди, как скалолазы, хватаясь за веревки, поднимались вверх.

Одни пытались лезть скачкообразными рывками, другие медленно, как бы ползли по веревкам, стараясь помочь еще кому-то, а третьи, как воздушные акробаты, с помощью этих же веревок, прыгали с утеса на утес.

Но обитатели этих нор, высовываясь из своих полутемных логовищ, не пускали никого забраться выше себя.

Они, как летучие мыши, прилепившись к скале, визгливо орали, дрались и обрезали веревки с висящими на них людьми.

Один за другим люди, отчаянно крича, падали вниз.

В этой людской суете Он, минуя опасные норы и стараясь быть незамеченным, осторожно поднимался вверх по глубокой вертикальной трещине.

На его пути из-под камней торчали головы, ноги, руки людей.

Каждый из этих несчастных, по всей вероятности, сорвавшись со скалы, настолько прочно застревал между камнями, что никакими силами не мог выбраться оттуда.

Все были мертвы.

Он осторожно, шаг за шагом, нащупывая руками и ногами опоры покрепче, двигался вверх между этих непогребенных тел, внимательно смотря перед собой.



Вдруг неожиданно из темной щели, как из могилы, высунулась чья-то бледная рука и ухватила его за ногу.

От испуга Он чуть не потерял равновесия. Услышав жалкие стоны, которые раздавались из щели, он торопливо начал отодвигать камни, которые придавили человека.

С трудом удерживая равновесие, Он осторожно высвободил полумертвого человека из глубокой щели.

Страдалец был страшен. У него было много кровоточащих ран. Бедный человек еле приоткрыл веки, посмотрел невидящими глазами на своего спасителя, что-то невнятно пробормотал и, издав последний стон, умер на его руках.

Он мягко опустил голову незнакомца на камни, еще раз посмотрел на страшную стену перед собой и, вынув скрученную веревку, начал делать на ней узлы и петли.

Потом накинул ее на один из камней и медленно стал подниматься по ней в гору.

Но когда он, хватаясь за веревку, вылезал из своей щели, люди из крайних нор заметили его.

Они выскочили из своих тайников, злобно и презрительно глядя на него, цепляясь за выступы скалы, поспешили преградить ему путь.

Но неожиданно сами, сорвавшись со стены, с криком поле, тели вниз.

По крутой стене Он продолжал свой трудный путь.

Крепко цепляясь за веревку, Он осторожно и медленно продвигался вверх.

Поднимаясь, Он оглядывался по сторонам, опасаясь неожиданного нападения.

Скоро Он стал недосыгаем.

Вдруг недалеко от вершины Он остановился.

Его веревка попала в узкую щель.

Упираясь ногами в стену, Он попытался освободить веревку, но из-под ног его посыпались камни, и он повис над пропастью.

Снизу люди испуганно наблюдали за ним.

Как маленькая игрушка, крутился Он, качаясь на веревке из стороны в сторону.

С трудом удерживаясь на весу, Он посмотрел вниз, но тут же отвел взгляд, устранившись этой невероятной высоты.

Страшно бушевал ветер.

Со всех сторон, каркая, слетались и кружились над ним хищные птицы.

Крупные капли пота стекали по его лицу.

Израненные и ослабевшие руки скользили вниз по веревке.

Он, тяжело дыша и напрягая силы, сделал последний рывок и под общий облегченный вздох людей чудом оказался на верху горы.

Добравшись туда, Он, обессиленный, долго лежал ничком на земле.

Вдруг раздался насмешливый хохот толпы.

Приподняв голову, Он медленно открыл глаза и в ужасе замер.

Перед ним, за этой высокой горой, возвышалась новая, еще более высокая неприступная гора.

Мрачные черные облака тревожно клубились над ней.

Со всех сторон к этой горе протянулось множество дорог.

Если внизу они, разветвляясь от одной на множество других, уходили в разные стороны, то сейчас стекались с разных сто-

рон и, соединяясь в одну, уходили в огромную пещеру на этой горе.

По всем этим дорогам длинными рядами шли бесчисленные толпы людей.

Все пространство, как море, переливалось разными красками, колыхалось от бесконечных разноцветных людских потоков.

Будто происходило новое переселение народов. Стенания и крики людей, резкий свист плетей, лязг и скрежет цепей, смешиваясь в единый гул, сотрясали воздух.

Люди медленно шли вперед, неся с собой бесчисленное количество камней.

Камни были разной тяжести, разной величины, и кто нес их, взвалив на спину, кто — просто в руках, а кто — держа на голове.

Они отдельными группами подходили к горе и скапливались у подножия в одну огромную толпу.

Тут люди, один за другим, бросали на землю свою ношу и, вытирая пот, теснились в стороне, давая возможность подойти следующим.

На склоне, ведущем к горе, стояли другие люди, которые, передавая из рук в руки принесенные камни, строили из них что-то вроде больших уступов.

Чудовищное скопище народа — измученные люди, молча, изо всех сил вцепившись в веревки, тянули за собой тяжелые каменные глыбы.

Толкая друг друга и скользя по земле, они почти ползком, толчок за толчком, еле сдвигали с места неимоверно тяжелый груз.

Надсмотрщики беспощадными ударами плетей подгоняли изможденных людей.

Под их ударами люди топтались на месте, вздрагивали, почти ложились на землю.

Некоторые, совершенно обессилив, валялись с ног, но тут же на них набрасывались надсмотрщики и колотили до тех пор, пока те не поднимались и не присоединялись к остальным.

Но когда этим несчастным удавалось втащить глыбы немного вверх, камни срывались и по крутому откосу с грохотом катились вниз, увлекая на своем пути людей.

В панике и смятении, опрокидывая друг друга, люди пытались бежать вниз, но непрерывно стекающие сюда новые толпы мешали им, создавая невероятное столпотворение.

Внизу через огромную толпу, под тихие звуки песнопений медленно двигалась похоронная процессия.

Люди, понурив головы, в скорбной печали, несли на руках мертвое тело, завернутое в белый саван.

Все были погружены в траурное молчание.

Только мать покойного, потрясенная горем, рыдала и рвала на себе волосы.

Утешая ее, шли рядом с ней несколько женщин, бережно поддерживая ее под руки.

Народ, почтительно обнажив головы, медленно расступался перед ними.

Они прошли между длинными рядами низко склонивших головы людей и остановились перед пещерой у подножия горы.

Тут люди в торжественном обряде опустили тело на землю у вырытой ямы, вокруг которой были навалены камни.

Родные и близкие со стонами и воплями расселись рядом. Чуть позже, распустив волосы, подошла мать и в немом рыдании бросилась на труп.

Она нежно прижимала к себе безжизненное тело и без конца гладила и целовала холодный лоб.

Над ними печально стояли люди и пели надгробные песни.

Женщины с опухшими от слез лицами еще крепче обнимали своих детей и с несказанной любовью ласкали и целовали их.

Несколько мужчин, немного раздвинув окружающих, приподняли убитую горем мать, отвели, раздвигая толпу людей, в сторонку и под плач и крики людей опустили тело в могилу.

Каждый из присутствующих, проходя мимо могилы, брал в руки горсть земли и бросал в яму.

Скоро над могилой образовался холм.

Люди положили на холм надгробный камень, засыпали его цветами и в молчании разошлись.

Вновь раздались тревожные удары литавр.

Перед горой, у входа в пещеру, весь в морщинах, задумавшись, стоял Он. Его лицо было обрамлено спадающими на плечи черными волосами.

Он уже был очень похож на того Мужчину, черная фигура которого впервые перед Великой битвой загрозила ему путь.

За его спиной виднелось множество столбов, на которых медленной и мучительной смертью умирали распятые люди.

Дальше, над входом в пещеру, опутанный с головы до ног цепями был прикован к скале тот, который нес огонь.

Перед ним, образовав полукруг, отдельными колоннами стояли новые народы из разных времен.

Он настороженно глядел на них, и словно в мираже видел, что перед каждой из этих толп, незримо для остальных,



стоит Он сам в разном возрасте, с детства до старости. И все эти ОНИ, немного отделяясь от толпы, шли с протянутыми вперед руками, как бы зова его к себе.

Он, пораженный, смотрел на каждого из них и, будто желая вернуться к своему детству, рванулся в ту сторону, где Он был в юном возрасте.

Прекрасные звуки мелодии детства сопровождали его порыв.

Но Он вдруг наткнулся на незримую стену, возникшую перед ним, и, больно ударившись, упал на землю.

Встав, удивленно осмотрелся, хотел опять бежать, но тут кто-то подставил ему подножку, и Он снова упал.

Со всех сторон раздавался хохот толпы.

Люди злорадно смеялись, приближались, сужая постепен-но кольцо вокруг него.

Он, раздраженный явной насмешкой толпы, хотел вновь бежать, но едва успел сдвинуться с места, как его тут же сбили с ног.

Вновь раздался громкий хохот.

На этот раз Он, подняв голову, но еще не совсем придя в себя, в ужасе отшатнулся.

Над ним угрюмо наклонился двойник, точная копия его.

Увидев себя со стороны, Он попробовал было бежать, но двойник, моментально настигнув, преградил ему путь.

Его детство и юность, остановившись в стороне с протянутыми руками, продолжали манить к себе.

Он вновь пытался бежать к ним, но двойник, сошедшись с ним лицом к лицу, в безумной ярости нанес ему удар.

Он отшатнулся и в гневе еще сильнее ударил своего двойника.

Люди в давке теснились вокруг и с большим любопытством смотрели на них.

Они топотом ног и выкриками подзадоривали дерущихся.

Некоторые вытягивали шеи, чтобы лучше видеть их.

Стоящие поодаль наблюдали за ними с безразличными лицами.

Только один из толпы, с рассеченной бровью, кинулся вперед, чтобы разнять их, но тут же его схватили и оттащили.

Драка с самим собой становилась все более ожесточенной.

Вцепившись друг в друга, они катались по земле.

Их тела, сплетаясь в один комок, покрылись потом и пылью.

Наконец двойник, одержав победу, как разъяренный зверь, с диким криком, поднял его над головой и грохнул об землю.

Избитый, с рассеченной губой, Он, обессиленный, неподвижно лежал в пыли.

Лицо побледнело, глаза его теряли свой блеск.

Приоткрыв их, Он посмотрел вокруг, и показалось ему, что перед ним встала та юная девушка с роскошным венком, которую он увидел впервые в райском саду.

Сопровождаемая чудесным хором детских голосов, она медленно шла к нему.

Он, потянувшись к ней навстречу, хотел крикнуть, но двойник, наклонившись над ним, зажал ему рот.

Постепенно рассеялось это видение и погрузилось в туман.

Мощной звуковой лавиной обрушился хор, сопровождаемый грохотом литавр.

Как призрак, между ними встал еще один двойник.

Он, появившись, разнял их, приподнял его с земли и медленно, под звуки напряженной мелодии, завязал ему глаза черным платком.

Потом оба двойника, успокаивающе похлопывая его по спине, взяли его с двух сторон под руки и властно повели вперед.

Из-под черного платка, закрывающего глаза, медленно текли крупные слезы.

Собравшаяся впереди толпа неторопливо расступилась, открывая ему дорогу прямо в пещеру.

Люди, один за другим обернувшись в его сторону, неестественно замерли в самых разнообразных позах.

Каждый, стоя на месте, будто превратился в неподвижную каменную статую.

Одни, не двигаясь, продолжали идти, другие застыли на месте с замахнувшимися руками, третьи стояли с раскрытыми ртами, замерев на полуслове.

Все, как один, постарели на глазах.

Волосы их становились, как снег, белыми, все лица покрывались морщинами.

Их взгляды одновременно выражали ужас, гнев, восторг и жалость.

По узкому проходу, образовавшемуся между этой застывшей толпой, шел Он послушно и печально, сопровождаемый своими двойниками.

Нечеткие фигуры его двойников, по пути постепенно сливаясь с ним в одно целое, вели его вперед и бросили в пещеру.

В полной темноте раздался удар падающего тела, и тут же наступила настороженная гнетущая тишина.

Вновь ни звука, ни движения...

Лишь изредка слышны были одинокие падающие капли воды.



Во мраке уходили в разные стороны темные бесформенные туннели, бесконечные длинные лестницы, сырые скалистые катакомбы и узкие подземные коридоры, со сводов которых стекали струйки воды.

Каменистые лестницы подземелья гулко отсчитывали тяжелые шаги.

Он, неся в одной руке горящую свечу, другой, как слепой, обшаривал темноту, медленно двигался в глубь пещеры.

От слабого мерцающего огня на стенах скалы трепетно скользили во все стороны бесформенные большие тени.

Длинные темные коридоры на его пути в некоторых местах от обвалившихся камней сужались и становились еле проходимыми узкими расщелинами.

Он осторожно, шаг за шагом, продвигался вперед, то полусогнувшись, то ползком на коленях, то выпрямившись во весь рост.

Внимательно осматриваясь, шел Он все дальше и дальше в глубь пещеры.

Вдруг рядом, подобно глухому вздоху, раздался едва уловимый скорбный голос и тут же замер.

Чуть позже с другой стороны, будто откликаясь на призыв первого, раздался еще один тоскливый стон и, постепенно удаляясь, исчез в темноте.

Он, в испуге остановившись, стал внимательно прислушиваться к ним, но не понимая откуда раздаются эти таинственные голоса, вновь продолжил свой путь.

Но едва он успел свернуть за угол, как на него снова обрушились летящие звуки.

Они, как рой пчел, пронеслись мимо и жужжали над ним множеством человеческих голосов.

Это были ужасные вопли, плач, мольба, стенания, исступленные крики о помощи, обрывки ругательств, в которых были и боль, и гнев, и страх.

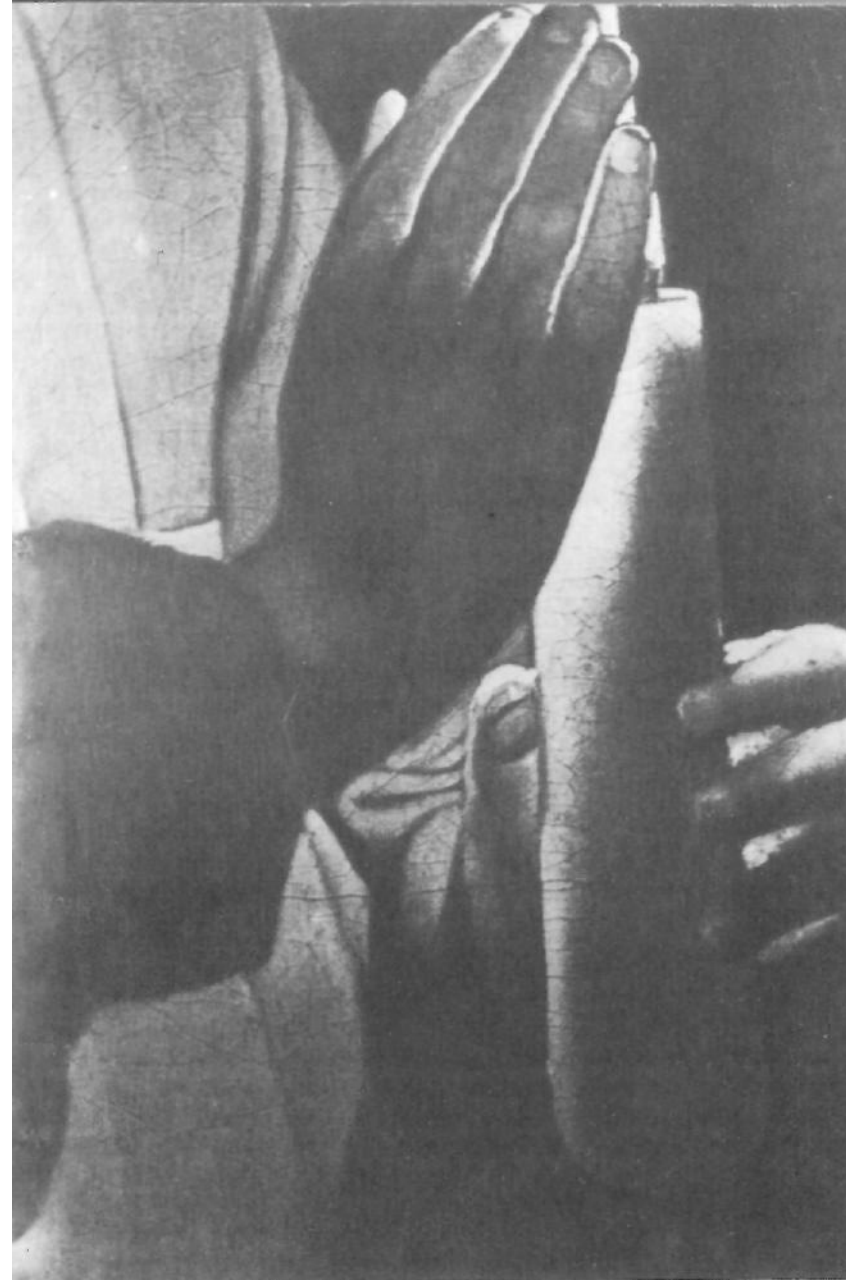
Все они старались погасить горящую свечку в его руках.

Тонкий язычок пламени трепетно дрожал, словно вот-вот погаснет, клонился в разные стороны, но снова выпрямлялся и разгорался.

Он, бережно защищая свою свечу ладонью, шел во тьме, населенной незримыми тенями, внимательно оглядываясь и прислушиваясь к раздающимся со всех сторон голосам.

Шел Он осторожно сквозь царство мертвых душ, не видя вокруг себя ничего.

Вскоре его фигура промелькнула вдалеке и исчезла в глубине пещеры.



Тут, пробираясь в темноте, Он неожиданно наткнулся на глухую стену.

Резко оборвался хаос голосов.

Он остановился в недоумении, внимательно осмотрел всю стену и, растерянно повернувшись, пошел в другую сторону.

Прерванные голоса, вновь соединившись в единый гул, продолжали следовать за ним.

Он шел вперед все быстрее и быстрее, не различая уже дороги перед собой и не обращая внимания на несущиеся ему вслед жалобы, плач и крики людей.

Шел Он по запутанным коридорам и лестницам подземелья, все время переходя с одной на другую.

Но скоро глухая стена снова преградила ему путь.

Он, не зная куда идти, остановился в тупике и настороженно оглядывался вокруг.

Внезапно в лицо ему ударил яркий ослепительный свет.

От неожиданной вспышки он зажмурил глаза, шарахнулся в сторону и, в страхе затаив дыхание, прижался спиной к мокрой скале.

Раздались новые неразборчивые голоса: взрывы смеха, перешептывание, злорадное хихиканье, свист, гул, топот и безобразные визги.

От ужаса Он хотел бежать, но едва успел сделать несколько шагов, как вновь в испуге отшатнулся назад.

Под насмешливые выкрики ослепительный луч света снова ударил ему в лицо.

Он, как зверь, попавший в западню, кидался из стороны в сторону в темноте, но отовсюду, преграждая ему путь, ударили в него новые мощные вспышки яркого света.

Вся пещера гудела от злорадного хохота.

От зрительно-слуховой галлюцинации Он в страхе закрыл глаза руками и, как вкопанный, замер на месте.

Ослепительные лучи хаотично играли на его бледном испуганном лице.

Вновь под сильный грохот литавр зазвучал тревожный хор.

Смешиваясь со всеми звуками, раздавались оглушительные подземные удары.

От мощных, все усиливающихся толчков задрожали стены скалы.

Его тело, окруженное яркими лучами света, сотрясало вместе с пещерой.

Происходило сильное землетрясение.

Со всех сторон с ревом и гулом двинулись на него стены пещеры.

Оказавшись в окружении надвигающихся стен, Он в пани-

ке и смятении, ища выхода из этого ада, то крутился на месте, то, ударяясь о скалы, пытался вскарабкаться наверх, но под натиском беспрерывно сыпавшихся камней, беспомощно катился вниз.

Мрачные стены неотвратимо продолжали сужаться вокруг него.

От сильного натиска лавы, изливающейся из недр земли, с треском ломались раскаленные, дымящиеся скалы.

Он, весь в поту и пыли, изнемогая от чудовищного напряжения, торопливо копал себе яму, пытаясь хоть как-то укрыться, но неумолимо надвигающиеся стены медленно теснили его и, наконец, прижали к земле.

Постепенно затихали грохот и гул.

Резко оборвалось громкое звучание хора и сменилось затухающей трепетной мольбой человеческих голосов.

Он без сил неподвижно лежал на земле.

В полной тишине слышны были учащенные удары его сердца.

От тяжелого дыхания быстро поднималась и опускалась его грудь.

Скорбная мелодия, постепенно усиливаясь, вовлекала в общий хор все большее и большее количество голосов.

Он, жадно захватывая пересохшими губами раскаленный воздух, медленно начал подниматься с земли.

Как раненый лев, Он с невероятным трудом встал на ноги и выпрямился во весь рост, будто подняв на себя всю тяжесть пещеры.

Придавившие его каменные стены—спереди, сбоку, сверху, сзади — давали трещины.

Вновь в величественное звучание хора стремительно вторглись сокрушительные удары литавр.

Торжественно звучали фанфары.

Под мощные звуки хора взрывались и рушились мрачные суровые скалы.

С гулом и ревом извергались широкие потоки раскаленной лавы.

Вся огромная гора под грохот яростного вулкана разваливалась на части.

На фоне этой обваливающейся горы Он в плавном полете медленно падал с высоты.

Он, как безумный, бежал вперед.

Бежал Он замедленно, как во сне, словно не касаясь земли. Знакомые звуки мелодии вновь сопровождали его на всем пути.

Пестрый поток мужчин и женщин различных рас, взявшихся за руки, стремительно гнался за ним.

Мелькали знакомые лица, в причудливых масках, в железных шлемах, в коротких юбочках, в туниках, со Знаками, начертанными на лбах, и повязками на головах.

Эта разноцветная толпа, собравшись из разных мест, из разных времен, создавала одну единую массу и вихрем пронеслась мимо него.

Число людей росло, сжимая его тесным кольцом.

Каждый старался задержать его.

Кто хватал за руки, кто подставлял ногу, кто хотел заарканить, кто толкал, а кто просто старался свалить его на землю.

Он, попав в их руки, пытался как-то высвободиться, но толпа, в неистовстве вцепившись в свою жертву, рвала на нем одежду, волокла по земле, осыпала целым градом пинков, пощечин и не давала ему возможности бежать.

Не заглушая основной мелодии, вновь зазвучал торжественный звон колоколов.

Он, падая и вставая, с трудом прокладывал себе путь сквозь хватающие его со всех сторон человеческие руки.

С новой силой звучал хор, и вновь повторялся звон колоколов.

Сотни человеческих рук ласково потянулись к младенцу. Они, поднимая его над головами, бережно передавали из одних рук в другие.

Звон колоколов...

Он с трудом двигался сквозь тянущиеся к нему яростные человеческие руки.

Звон колоколов...

Вознесенный над толпой ребенок передавался сквозь пестрый поток ласковых человеческих рук.

Звон колоколов...

Бесчисленные руки в неистовстве толкали, дергали, задерживали его.

Звон колоколов...

Сменяя друг друга, руки нежно передавали ребенка.

Звон колоколов...

Те же руки хватали, царапали, терзали его.

Звон...

С огромным трудом вырвавшись из этих рук, Он помчался вперед.

Вслед ему бросали бесчисленные камни.

Словно извивающиеся змеи, со свистом летели черные арканы.

Сыпался град сверкающих стрел.

Беззвучно летели разноцветные огоньки трассирующих пуль.

Грозно надвигались на него темные силуэты больших гор.

Из щелей изрезанной морщинами спаленной земли подымались красные языки пламени.

Преграждая путь, вертикально вздымались широкой стеной ревущие волны.

За его спиной раздавались гневные голоса отставшей толпы.

Он, не оборачиваясь, стремительно бежал сквозь дым, огонь и воду, не обращая внимания на летящие за ним крики, камни, арканы и пули.

Бежал Он по разным местам, по разным полям, словно вступив в неравный поединок с мрачными силами природы.

Бежал он то по снежному полю, то по пустыне, то через горы, то под дождем, то на ветру.

В лицо ему хлестали дождь, град, снег и раскаленный песок.

Под ногами его ломался лед, и разлетались в разные стороны сверкающие брызги воды.

Сильные, мощные вихри безжалостно терзали его.

Он, упорно сопротивляясь встречным потокам бури, терял равновесие, падал, катился назад, но, с трудом вставая, вновь продолжал бежать.

Почти оставаясь на месте, Он медленно рвался сквозь свирепый ураган с протянутыми вперед руками, как бы прося о помощи.

Силы медленно покидали его.

Ветер яростно развевал падающие ему на глаза длинные волосы.

Тело его было изранено и едва прикрыто лохмотьями.

Страшно исказились черты его лица.

Вновь впереди под прекрасные звуки хора появилась одинокая фигура женщины с младенцем на руках.

Она — в белом одеянии, доходящем до земли.

Ее силуэт четко вырисовывался на фоне горизонта, озаренного разноцветными лучами восходящего солнца.

Задумчивое доброе лицо.

Золотистые извивы локонов красиво вились по ее щекам.

Ребенок, цепко держась за нее, неподвижно смотрел в одну точку.

Постояв немного, она, мягко улыбаясь, расслабила объятия и, спокойно протянув ребенка людям, застыла в этой позе.

Все громче и громче звучал торжественный хор, рожденный тысячей человеческих голосов.

Мираж



Пустыня...
Огромная, бесконечная...
Без конца, без края...
Все покрыто вековым слоем песков...
Голо и сухо...
Неподвижность.
Больше — ничего!
Желтый, жгучий песок ослепляет...
Марево пугает, угнетает.
Будто жизнь замерла тут.
И среди этого Безмолвия —
След Человека!
Звучит тихий женский хор...
След блуждает среди неподвижных мертвых барханов, тянется
дальше и дальше.
Солнечные лучи, падая на следы, искажают их, уродуют, придавая
им непомерно громоздкие и мрачные очертания-Следы ведут к
подножию огромного холма.
Но в этот миг раздаются умоляющие голоса:
— Куда ты?.. Зачем?.. Остановись!.. Не ходи!.. Вернись!..
Следы дрогнули...
Замерли...
И повернулись вспять!
Светлое женское песнопение тут же сменилось звучанием
гневных мужских голосов.
Следы остановились.

Мощным звуковым обвалом грянул торжественный смешанный
хор.

И на вершине холма засиял свет.
Его сияние было ярким, но не слепило.
Лучи его пульсировали, становясь то длиннее, то короче.
Вновь зазвучали нежные женские голоса.
И следы человека устремились к Свету.
Теперь они стали ярче и, четче.
Они то петляли вокруг барханов, то тянулись длинной бес-
конечной цепочкой к горизонту.
На их пути попадались колючие ветки кустарников.
Подул горячий встречный ветер.
Он легко и мягко скользнул по барханам, меняя узоры.
Пески, перекатываясь волнами, медленно заливали морщины
пустыни.

У обрывистого склона огромного холма следы были засы-
панными и совсем оплывшими.

Чувствовалось, что Человек двигался с трудом, а в некоторых местах карабкался и на четвереньках. Слышался каждый его вздох. Тяжелый... Хриплый... Он боролся с песком! Но песок был бесконечен. Вновь раздался голоса:

— Вернись!.. Вернись!.. Опомнись!..

Но следы продолжали свое восхождение.

Они доходили почти до самой вершины.

Но пески осыпались и стирали все его усилия.

Следы восходили с другой стороны холма.

И вновь коварно осыпался песок.

Дыхание стало прерывистым.

И опять следы вели к вершине.

И опять песок неотвратно сползал вниз и стирал их.

От тяжелого дыхания качались, вздымались барханы.

Усилился ветер. Над барханами закрутилась пыль...

Потемнел горизонт...

И опять зашептали голоса:

— Вернись!.. Вернись!..

Они начинались шепотом и переходили в крик.

И тут, как мираж, под волшебные звуки органа, из-под раскаленных песков пустыни, один за другим с ревом взметнулись в небо чистые струи воды.

Они возникали сплошной водяной стеной и, вздымаясь шатром, медленно ниспадали вниз, разбиваясь на мириады брызг.

В кристально чистых струях мерцали и сверкали бесчисленные звезды.

И разом все погасло.

Кончилось видение.

И налетел свирепый смерч.

Потоки песка создавали сумасшедшие фигуры. Они закручивались столбом и так, вращаясь, с воем уносились вдаль.

Мощные вихри сметали и путали все узоры пустыни.

Одна за другой отрывались от барханов песчаные лавины и с гулом обрушивались вниз.

Все смешалось!

Ветер завыл..., загудел..., засвистел...

Не было ни неба, ни земли!

Один ураган!

И больше — ничего!

Со всех сторон заклинали голоса:

— Вернись!.. Вернись!.. Вернись!..

Завывание ветра и крики смешивались в один общий гул.

Хаос звуков усиливался.

И вдруг наступила тишина...

Но безмолвно буря продолжалась.

Следы медленно отступали!

Их тут же заносило песком.

Тихо звучали мужские гневные голоса и грянул вновь торжественный смешанный хор.

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.

А где-то далеко, уже отзвуками, уже безнадежно, уже отчаявшись, затихая, раздавались голоса:

— Вернись!.. Вернись!.. Вернись!..

Тайная вечеря



На экране — знаменитое полотно Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» с Иисусом Христом и двенадцатью апостолами.

Звучит реквием.

Камера медленно наезжает на полотно. Постепенно в кадре уменьшается количество изображенных фигур. Сначала мы видим всех, потом десятерых, восьмерых, шестерых, четверых, двоих, Иисуса Христа и, наконец, камера, на ходу корректируя свое движение, находит Иуду Искарота и останавливается на его крупном лице.

Он сидит в тени и смотрит в сторону Иисуса Христа.

Вдруг резко обрывается музыка.

Неожиданно на полотне оживает изображенная фигура Иуды Искарота. Он испуганно оглядывается и, как будто заметив, что камера смотрит только на него, резким движением поднимает руку и закрывает лицо от объектива.

Со всех сторон фиксируя его в такой позе, раздаются яркие вспышки и щелчки фотоаппаратов.

Вновь начинает звучать реквием.

Камера медленно отъезжает от него. А на экране постепенно появляется знаменитое полотно Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» с Иисусом Христом и всеми его учениками.

Теория кино



Рождение без родителей. Представьте себе чудовище, которое пожирает то, от чего само рождается. Или процесс, где одни, умирая, не знают, кого рождают, другие, рождаясь, не знают, кого убивают.

ДИСТАНЦИОННЫЙ МОНТАЖ, ИЛИ ТЕОРИЯ ДИСТАНЦИИ

Не знаю, точно ли я обозначаю суть этой методики или теории, но данное определение кажется мне сегодня наиболее точным.

Явление, о котором я хочу говорить, требует изменения не только привычных представлений, но и способов описания. Здесь задача осложняется именно тем, что для определения его нам придется пользоваться уже известными способами описания, соответствующими привычным представлениям.

Как известно, давным давно, когда человек пожелал быстрее двигаться, он изобрел колесо. Прошли тысячелетия, и человеку захотелось двигаться еще быстрее. И тогда выяснилось, что еще и еще быстрее двигаться ему мешает, как ни странно, не что иное, как именно то же самое колесо. К чему я все это говорю?

Дело в том, что многие товарищи, видевшие мои фильмы «Начало» и «Мы», считают, что * этих фильмах я воскрешаю или повторяю монтажные принципы 20-х годов, принципы Эйзенштейна и Вертова. Подобные мысли отразились и в некоторых отзывах советской и зарубежной прессы.

На это я могу ответить так. Все то, что может помочь мне выразить на экране мои чувства и мысли, я всегда стремился взять из того лучшего, что создали не только Эйзенштейн и Вертов, но и все мои прямые и косвенные педагоги: Герасимов, Ромм, Юткевич, Кристи, Параджанов, Чухрай, Бергман, Рене, Куросава, Пазолини, Кубрик и другие.

Я не столько исходил из Вертова и Эйзенштейна, сколько приходил к ним в результате. Но внутренне я чувствовал, что не повторяю их принципы и не подражаю им, а стремлюсь сделать что-то свое.

И лишь постепенно я осознал, чем отличается мой подход к монтажной работе от того подхода, который определен *и* монтажных теориях 20-х годов.

129

9 А. Пелешян

Здесь я не хотел бы вещать 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, разворачиваются во времени (литература, музыка). По этой причине их целое по_ степенно 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.

Но не следует ни в теории, ни в практике путать это сочетание возможностей с механическим суммированием элементов разных искусств.

Еще в начале 20-х годов Вертов писал: «Мы не возражаем против подкопа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино как побочные, как отходящие от него ответвления. Основное и самое главное: киноощущение мира»¹. Он призывал кинематографистов в «чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3+время), в поиски своего материала, своего метра и ритма»².

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

¹ Дзига Вертов, Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, стр. 53.

² Там же, стр. 46.

организации видимого мира»¹, его значение как «основного нерва чисто кинематографической стихии»². «Кинематография,— писал Эйзенштейн,— это прежде всего монтаж»³.

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**»⁴. 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... Рождается третье произведение, которого нет ни в звуке, ни в изображении, которое существует только в непрерывном **взаимодействии фонограммы и изображения**»⁵. (Я специально подчеркиваю эти слова).

Вертов считал, что подлинно кинематографическое осмысление действительности может быть достигнуто только на основе документальной фиксации реальных фактов. Игровое кино он называл «реставрированным театром». Эйзенштейн оставлял за кинематографом право обращаться к любому материалу, переводя его «по ту сторону игровой и неигровой»⁶.

Фильм «Мы»⁷ задумывался и ставился мною как художественная картина. К сожалению, «художественными» принято называть такие фильмы, в которых показаны индивидуальные герои, изображаемые актерами. Однако понятие художественного фильма гораздо шире и богаче, чем понятие игрового фильма. Еще Чернышевский указывал, что «прекрасно нарисовать лицо» и «нарисовать прекрасное лицо»—две совершенно различные вещи. Так что в оценку художественности изображаемого объекта входят не только «кто», «что» и «кого», но и «как».

В моей картине не видно никакой актерской работы, и в ней не показаны индивидуальные судьбы людей. Все это — результат сознательной драматургической и режиссерской установки. Фильм решался на определенном принципе композиционного

¹ Дзига Вертов, Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, стр. 97.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, том 2, стр. 296.

³ Там же, стр. 283.

⁴ Там же, стр. 235.

⁵ Дзига Вертов, стр. 242.

⁶ С. М. Эйзенштейн, том 5, стр. 32.

⁷ Производство кинообъединения «Ереван» Армянского телевидения,

построения, на звукозрительном монтаже, свободном от каких-либо словесных комментариев.

Пересказать словами содержание таких фильмов почти невозможно. Они — на экране, и их надо смотреть. Но поскольку форма любого произведения выражает содержание, и единство между ними всегда обуславливается последовательностью мировоззрения автора, я здесь попытаюсь изложить те идеи и "замыслы, которыми руководствовался при постановке этой картины.

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.

Здесь, конечно, есть определенные черты сходства с моими предыдущими работами—фильмами «Земля людей» и «Начало», где я также стремился объединить изображаемых людей в социальном и политическом обобщении, сначала на материале одного трудового дня, затем — на материале революционной истории. Но наряду с этим сходством есть и различия.

Приступая к работе над фильмом «Мы», я поставил перед собой ряд новых задач, определяющих отличительные качества этого фильма.

Если в «Начале» драматургия строилась на движениях человеческих потоков и народных масс, то в этой работе я попытался более укрупненно дать и отдельных людей, приблизиться к их душам. Но в данном случае я не ставил своей задачей показывать неповторимые индивидуальности. Моя задача опять состояла в том, чтобы показать через отдельных людей не только частное, но и общее, чтобы характеристика изображаемых людей была подчинена познанию типического, чтобы в сознании зрителя складывался не образ отдельного человека, а образ народа. Я стремился дать некую кардиограмму народного духа и национального характера.

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 восхвале-

нию всего родного, не к мыслям о национальной исключительности, но к истинному патриотическому чувству и высокому гражданскому звучанию. Я ставил своей задачей раскрыть в национальных страстях и чаяниях интернациональные, общечеловеческие ценности, чтобы эти качества изображаемых людей возбуждали в зрителе представление о неистребимой созидательной воле, заставляли бы переживать силу и красоту человеческой любви.

Таковы были основные задачи.

В какой мере удалось их выполнить? Удовлетворен ли я результатами своей работы? На эти вопросы трудно дать одно, значный ответ. Во-первых, с момента завершения постановки прошло уже немало времени. Если бы я делал этот фильм сейчас, я многое делал бы совсем по-другому. Во-вторых, фильм неоднократно сокращался и подвергался изменениям. Могу сказать, что в первом варианте мне в основном удалось решить задачи, которые ставил. Выяснилось, что звукозрительный монтаж, лишенный словесных комментариев, может с успехом применяться и в фильме большого объема.

В теперешнем варианте фильма сохранен основной идейный замысел, сохранено общечеловеческое выражение национальной темы. Однако фильм утратил многогранность и много-ликость образного воплощения и стал менее целостным. Уменьшилось образное значение даже тех моментов, которые лучше всего воспринимаются в нынешнем варианте. Таким образом, сокращения нанесли ущерб не только форме картины, но и ее содержанию.

Несколько слов о характере сокращений. Как я уже сказал, фильм должен был решаться на сочетании укрупненного показа отдельных людей с обобщенным изображением чувств и состояний массы. Нам удалось снять несколько реальных фактов, в которых ярко и драматично проявилась созидательная воля массы. Этот материал занял в фильме очень важное, почти главное место. К сожалению, этот материал пришлось исключить по серьезным причинам, которые, однако, не имели отношения к идейно-художественной оценке. Взамен исключенных эпизодов *мы* должны были искать другой материал, выражающий идеи созидания. В фильм были включены, например, кадры людей, ломающих и обрабатывающих камень. Решение темы получилось только символическим, а это гораздо слабее, чем было в материале первого варианта.

В процессе сокращений я столкнулся с безжалостным законом—любое изменение нарушает равновесие фильма и влечет за собой ряд других изменений. Перестроив часть, приходится перестраивать целое.

Когда был закончен полнометражный вариант, мне пришлось выслушать ряд критических замечаний и претензий. О некоторых из них я должен сказать, чтобы объяснить свою позицию. Эта позиция осталась неизменной во всех вариантах фильма.

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.

Мне был задан вопрос: почему в фильме не показаны пограничники? На это я отвечаю: в моем фильме нет пограничников, нет водопроводчиков, нет людей многих других важных профессий. Для меня важно показать **человека-созидателя**, а не перечислять его профессии.

Меня упрекали также в том, что я чрезмерно акцентирую напоминание о резне армян турками. Что на это ответить? Недавно я узнал, что один из членов жюри фестиваля в Обер-хаузене спросил у советских коллег: что за эпизод истории показан в архивных кадрах фильма «Мы». Ему объяснили, что в 1915 году, когда вся Европа была охвачена войной, в Армении произошла резня, унесшая полтора-два миллиона человеческих жизней. Он не знал об этом факте и был поражен цифрой: «Вы не ошиблись? Может быть, двадцать тысяч? Два миллиона? Но ведь это же половина Освенцима!» Именно так! Когда я напоминаю об этом, я не стремлюсь направить чувства зрителя на сам факт. Я здесь стремлюсь подчеркнуть ужас империалистических войн, заставляющих один народ убивать другой. Архивный материал, вошедший в фильм, включает в себя и французскую, и немецкую, и английскую хронику войны. Тем самым я и хочу выразить мысль о недопустимости любой национальной вражды, любого геноцида. Честь нации — не в избиении других наций. Это относится ко всем народам. И когда фильм показывает возвращение армян на родину, то эти кадры говорят о недопустимости мировых войн, отрывающих людей от их земли, от их сограждан. Эти кадры говорят об обновлении нации, о становлении современных свойств национального духа, развившихся в ходе социальных катаклизмов и революционных процессов двадцатого века.

При отборе материала для этого фильма главным было не фактическое содержание кадра, а его образное звучание. Съемки реальных фактов дополнялись постановочными съемками, так что во все ответственные эпизоды включены кадры срежиссированной массовки. Это относится и к эпизоду «Великие похороны», и к финальным эпизодам репатриации.

Для того, чтобы не нарушить единство фактуры, постановочные кадры печатались с контратипа. Что касается использования архивных кадров, то их в фильме не много.

Я уже сказал, что при отборе материала главным условием было его образное звучание, его выразительность, способность передавать обобщение. Когда монтаж был закончен, то оказалось, что в фильме почти отсутствуют средние планы, и весь фильм держится только на общих и крупных планах. Это не случайно. Я не отрицаю роль среднего плана и допускаю, что он может быть очень ценным. Однако в моем фильме, ради точного выражения идеи я выбирал другое, последовательно отказываясь от средних планов. Крупный план объекта, как правило, был более выразителен, чем средний план, где объект окружен бытовыми деталями.

Многие считают, что крупный план нельзя непосредственно монтировать с общим, что их можно склеивать только через средний план. Я считаю, что это миф, выдуманный норматив. Возможности монтажа, по моему убеждению, бесконечны. Кто может отрицать, что вполне возможно смонтировать сверхкрупный план человеческого глаза с общим планом Галактики!

Мне кажется ошибочным и тот взгляд, что крупный план будто бы предназначен для ближайшего рассмотрения той или иной детали. Функции крупного плана шире, он способен нести в себе смысловой акцент, он способен передавать обобщающий образ, который может в итоге вырасти до бесконечной символики. Эйзенштейн говорил о большой разнице между понятиями «близко» и «крупно». Словом «близко» определяются физические условия видения. Словом «крупно» определяется оценка видимого объекта. «При этом сличении сразу же рельефно выступает главнейшая функция крупного плана в нашей кинематографии — не только и не столько **показывать и представлять**, сколько **значить, означать, обозначать**»¹.

Одной из главных проблем в моей работе над фильмом был монтаж изображения и звука. Я стремился найти их орга-

¹ С. М. Эйзенштейн, том 5, стр. 166.

ническое единство, чтобы изображение и звук одновременно выражали единый образ, единую мысль, единое эмоциональное ощущение. Чтобы звук был неотрывен от изображения, а изображение неотрывно от звука! Я исходил и исхожу из того, что единственным оправданием звука в моих фильмах должна быть его идейная, образная функция. Даже в элементарных шумах надо находить максимальную выразительность и для этого, если потребуется, трансформировать их звучание. По этой же причине в моих фильмах пока отсутствуют синхронный звук и дикторский комментарий.

Главная функция выражения мысли тем самым возлагается на монтаж. К сожалению, многие определяют фильмы такого типа как «монтажные», при этом автоматически подозревая их в какой-то неполноценности—художественной, а, может быть, даже и идейной. Но это все равно, что обвинить музыку в музыкальности, дерево в деревянности, а шутку в несерьезности.

Если же синхронный звук, соединяясь с изображением, будет способен выполнять образную функцию, то в этом случае его можно и нужно использовать. То же самое относится и к диалогу, и к дикторскому тексту — пусть они будут необходимыми элементами образа.

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. На этом вопросе хочу остановиться подробнее.

Когда я исключал тот или иной кусок материала, мне приходилось его заменять. Этого требовали не только тематические соображения. Есть единый закон, которому подчиняется длительность всего фильма и длительность каждого его куска. В этом отношении фильм почти подобен музыкальному произведению. Я заменял исключенный материал другим материалом не потому, что мне нужно было показать в этом месте определенный факт. Мне было гораздо важнее не потерять тему, которая должна звучать в данном месте, в данной протяженности. При исключении куска нарушались пропорции фильма, нарушалось композиционное время. Чтобы спасти компо-

зиционное время, мне иногда приходилось вставлять в картину нейтральный материал, хотя в образном отношении он был малоценным. (В качестве примера могу назвать кадры поломанной автомашины, дымов и некоторые другие).

Все это относится и к работе с фонограммой. Здесь законы композиционного времени действуют так же строго. Для каждого звукового элемента нужно находить точную «дозу» длительности и силы звучания, устанавливать точный баланс движения звука.

С того времени, когда кинематограф стал звуковым, было найдено много различных определений роли звука в фильме. Звук (включая музыку) может выступать и как часть сюжетного изображения, и как иллюстрация, и как аккомпанемент, и как средство создать настроение, и, наконец, как элемент контрапункта. В своей практике я постепенно стал понимать, что меня не удовлетворяет ни одно из этих определений, что потенциальные возможности звука значительно шире и богаче. Я стремился к тому, чтобы звукозрительное сочетание уподоблялось не физической смеси элементов, а их химическому соединению. И вдруг я обнаруживаю, что, стремясь повысить значение и выразительность звука, я монтирую не только фонограмму, но и изображение, так что нарушаю те каноны и методы монтажа, которым стремился следовать раньше.

Этому «нарушению» я хотел бы посвятить главное внимание в своей теоретической работе.

Давно известно одно из принципиальных положений, которые высказывал Эйзенштейн: один кадр, сталкиваясь в монтаже с другим кадром, рождает мысль, оценку, вывод. При этом монтажные теории 20-х годов обращают главное внимание на отношение между соседними кадрами. Эйзенштейн: называл это «монтажным стыком»¹, Вертов— «интервалом»².

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.

¹ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, том 3, стр. 322—323, 384.

² Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, стр. 48.

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.

Например, в моей первой картине «Горный патруль»¹, рассказывающей о самоотверженных людях, повседневно обеспечивающих «зеленую улицу» поездам в горных ущельях Армении, тоже использован прием повтора кадров. Фильм начинается и кончается одинаковыми кадрами, изображающими рабочих-скалолазов, идущих с фонариками на темном фоне неба. Здесь между этими кадрами также есть расстояние. Но это расстояние (как и одинаковость кадров) в данном фильме не вызывает «дистанционное» воздействие, а приводит именно к повтору, к возвращению первоначального настроения, помогая лирическому завершению фильма.

Такой же прием был применен и в фильме «Земля людей»², в целом построенном на принципиально ином методе

Производство Ереванской студии, документально-хроникальных фильмов, 1964 г.

² Производство учебной киностудии ВГИКа, Москва, 1966 г.

монтажа—на ассоциативном столкновении кадров, связанных единой темой. Это тема постоянного открытия красоты мира, совершаемого человеком в его жизни и труде; она развернута на материале большого города, показанного в ходе рабочего дня.

Этот фильм начинается и кончается изображением поворачивающейся скульптуры Родена «Мыслитель»—скульптуры, знакомой всем и давно ставшей символом вечной экспрессии человеческой мысли.

Кроме функции повтора, придающего фильму поэтическую завершенность, здесь можно — в потенции — обнаружить и функцию дистанционного воздействия. В конце фильма роде-новский образ приобретает качественно иной смысл, чем в начале; финальным кадром как бы открывается новый цикл мысли, ждущий своего продолжения уже за пределами фильма.

Что же касается фильма «Мы», то повторяющиеся монтажные элементы решительно выходят за рамки тех функций, в которых они выступали в картинах «Горный патруль» и «Земля людей». В фильме «Мы» они целиком выполняют задачу поддержки общей конструкции дистанционного воздействия.

Кадр, показанный в данном месте, дает свое полное смысловое следствие только через некоторое время, после чего в сознании зрителя устанавливается монтажная связь не только между самими повторяющимися элементами, но и между тем, что их окружает в каждом случае.

Таким образом, основные опорные элементы дают лишь самое конденсированное выражение темы, но при этом, связываясь на расстояниях, помогают смысловому развитию и эволюционированию даже тех кадров и эпизодов, с которыми они не имели прямой связи.

Каждый раз эти элементы появляются в разном контексте, в различной смысловой конкретности. И самое главное — это монтаж **контекстов**.

Сменяя контексты, мы достигаем углубления и развития темы. И когда в финале картины «Мы» снова звучит симфонический аккорд, нам становится ясным смысл изображения девочки в начале фильма.

В этом тройном повторе (девочка в начале — девочка в середине — люди на балконе в финале) мы видим основную опору дистанционного монтажа. Но в фильме «Мы» есть и другие опорные элементы, данные в изображении и в звуке. Они появляются один за другим в первой половине фильма. Перечислю их: это вздохи, звучание хора, крупные планы рук, изображение гор. Потом эти элементы как бы ответвляются, некоторые части изображения и фонограммы смещаются на другие

доли, размеры, длительности действия. Частью они перебрасываются в другие эпизоды, сталкиваясь с другими элементами и ситуациями. Но как только кадр девочки возникает вторично, все эти разъединенные элементы вновь перегруппировываются и, как бы получив новое задание, проходят в другой последовательности, в измененной форме, для выполнения новых функций.

Сначала включается хор, затем вздохи (превратившиеся в крик), после этого — руки и, наконец, опять горы.

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.

Легко заметить, что в фильме «*Мы*» наиболее удачны первая и третья части. Они удачны именно потому, что в них в наибольшей степени сохранено воздействие дистанционного монтажа. Во второй части, в результате сокращений и замен, принципы дистанционного монтажа не «срабатывают». Отсюда слабость второй части, которая становится и слабостью всего фильма.

На мой взгляд, это и стало причиной упомянутых замечаний, которые делались не по тем недостаткам, которые в этом фильме на самом деле есть, а по тем, которых в нем нет.

Так что, когда система дистанционного монтажа найдена, то в нее уже невозможно вносить частные изменения, произвольно исключать тот или иной элемент. Эту систему нужно или принимать в целом, или отвергать в целом.

Взаимодействию элементов на расстоянии, о котором я говорю, могут быть найдены некоторые аналогии в композиционных формах поэзии и музыки. Но эти аналогии носят внешний, а главное — описательный характер. Функциональность здесь настолько принципиально различна, что анализ таких аналогий требует специального внимания и развернутого, конкретного разговора.

Остановлюсь еще на одном существенном свойстве дистанционного монтажа. В системе дистанционных связей не только модулируется смысловое значение тех или иных кадров, но и как бы изменяется и требует поправок привычное обозначение планов («общий», «средний», «крупный»). Например, финальный «общий» план картины «*Мы*» — люди, стоящие на балконах большого дома — в силу дистанционных связей приобретает функцию и звучание одного из самых «крупных» планов фильма.

То же самое относится к эпизодам «Великие похороны» и «Репатриация», которые берут на себя одиночное значение «крупноплановых», хотя оба эпизода почти целиком состоят из сумм «общих» планов. Как в-идим, дистанционное воздействие здесь заменило значение «крупного» плана «общим», а «общего» плана «крупным». Таким образом, традиционное обозначение планов — «крупный», «средний», «общий» — приобретает характер условности и неустойчивости. Каждый раз действительный «тител крупности» может получить любой из трех, в зависимости от того задания и той нагрузки, которую возложит на него дистанционный метод. В результате, меняя место своего воздействия, дистанционный монтаж может привести как к преобладанию одного, так и к общему их уравновешению.

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.

В фильме «*Мы*» начальный эпизод «Великие похороны», который построен разными методами монтажа, в том числе и дистанционным, в своем целом выполняет новую функцию нового дистанционного воздействия.

Эту «блочную» функцию мы замечаем после того, как в последнюю часть фильма включается эпизод «Репатриация».

Вступая в дистанционное взаимодействие, эти эпизоды — блоки, с одной стороны, выявляют конкретность темы, а с другой, придают этой теме характер незавершенности, когда каждый эпизод заканчивается «в своих местах» с вопросительным знаком.

Так, видя на экране эпизод похорон, мы прочитываем в нем автономный смысл конкретных похорон и воспринимаем образ народа в определенной жизненной ситуации.

Свой автономный смысл имеет и финальный эпизод репатриации, где мы видим конкретный факт возвращения людей на родину, а одновременно воспринимаем образ единения людей с природой.

Но в силу того, что эти два «блока», разделенные известным сюжетным расстоянием, образовались при помощи одних и тех же тематических элементов (в одном — крупные планы рук, несущих гроб, и изображение низвергающихся гор; в другом — руки, сплетающиеся в объятии, и горы, которые здесь не

низвергаются, а вздымаются вверх), то взаимодействие на расстоянии происходит уже не только между этими элементами, но и — при помощи их — между целыми блоками-эпизодами.

В итоге мы видим, как эти эпизоды «вырываются» за пределы автономных фактических тем и, в силу такого воздействия блочного монтажа, изменяют свою индивидуальность и образуют новую мысль, одновременно придавая каждому отдельному эпизоду новую окраску, новое осмысление, новое звучание:

в первом случае — «**потеря, смерть**», во втором — «**обретение, жизнь**».

Такой метод блочного монтажа применен также в фильме «Обитатели»¹, а еще раньше в фильме «Начало»².

В основу фильма «Обитатели» положена идея гуманного отношения к природе и животному миру: «Остановись и оглянись, человек, к чему ты пришел?». Речь идет о наступлении человека на природу и возникающей угрозе нарушения природной гармонии.

Фильм «Начало» посвящен великим революционным процессам социального преобразования мира. Этот фильм основан на сцеплении многих архивно-исторических кинодокументов. Здесь блочный метод воздействия использован по иным комбинациям элементов.

Первый опорный участок монтажа — это группа кадров: взмах руки Ленина, появление титра «НАЧАЛО» и изображение бегущих людей времен Октябрьской революции. Второй опорный участок — это финальный эпизод, где вновь появляется титр «НАЧАЛО», но теперь на фоне множества бегущих людей, изображение которых взято из современной хроники социальной борьбы в разных странах мира.

Я не останавливаюсь специально на других опорных элементах монтажа, как звуковых, так и изобразительных (музыка, звуки выстрелов, изображение рук, кадры молотобойцев и т. д.).

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, придавая емкость и много-, плановость движению основной мысли о диалектической непрерывности и бесконечности общественного развития.

¹ Производство «Беларусьфильм», Минск, 1970 г.

² Производство учебной киностудии ВГИКа, Москва, 1967 г.

Таким образом, разные темы, переброшенные на «разные концы» этих фильмов, благодаря блочному взаимодействию, становятся противоположными гранями одного и того же процесса.

Если в фильме «Начало» я показываю постепенное развитие жизненного процесса от причин к следствиям, то в фильме «Мы» обнаруживается обратный путь: от следствий к причинам. Сначала я показываю явление, а затем нахожу истоки этого явления, его историческое объяснение.

Как мы видим, в фильме «Начало» историческое становится современным, а в фильме «Мы» современное становится историческим.

Здесь выясняется еще одна принципиальная возможность, которую дает нам метод дистанционного монтажа.

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» — то есть, **киносистему или кинометод для измерения системы авторского миропонимания**.

Для того, чтобы еще нагляднее выразить специфическое отличие принципа дистанционного монтажа, приведу следующие схемы.

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 различные «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, захваты-ваясь друг в друга и как бы «крошатся», подобно зубцам плохо расположенных шестерен.

Каждый раз, в любом месте, в любом отрезке экранного времени они постоянно меняют свое положение и свое очертание, что и придает воздействию фильма своеобразный эффект **пульсации** или **дыхания**.

При дистанционном методе взаимодействие между всеми монтажными элементами происходит настолько быстро, мгновенно, практически одновременно, что **величина скорости находится вне зависимости от величины расстояния** между ними.

Если методика, основанная на стыке рядом стоящих кадров, по существу, создавала межкадровые расстояния, «интервалы», то дистанционный монтаж, «стыкуя» кадры через расстояние, настолько, крепко сцепляет их, что, по существу, упраздняет это расстояние.

Дистанционный монтаж — это не фонд готовых автономных приемов, которые можно применять как угодно.

Это метод выражения авторской и режиссерской мысли, и применять его можно только так, как требует каждый раз данная мысль, данный замысел.

Нужно заранее — исходя из конкретной идейной задачи — определить и знать, какие элементы могут и должны вступать во взаимодействие на расстоянии, знать их тематический состав. Нужно заранее программировать все пути их следования, способы развития, формы и траектории сложного движения, смену всевозможных углов и координат, которые они создают на каждом отрезке времени, начиная от точки отправления и кончая точкой прибытия.

Одним словом, нужно выяснить все с самого начала для того, чтобы полностью контролировать все процессы и точно обеспечить ход восприятия фильма.

Свойства и особенности дистанционного монтажа, которые здесь обнаружили, уходят своими корнями настолько глубоко, что дают основу для нового объяснения природы кинематографа и законов киноискусства.

Например: метод дистанционного монтажа основывается не на том «непрерывном взаимодействии между фонограммой и изображением», как это описывали Вертов и Эйзенштейн, а на непрерывном взаимодействии между «диффузионными» процессами, где, с одной стороны, изображение **разлагается фонограммой, а с другой стороны — фонограмма разлагается изображением.**

Отражение этих процессов по некоторым признакам можно найти и на экране, хотя там их трудно уловить.

Но если внимательно разобраться, то обнаружим, что изображение, идущее на экране, в силу того, что оно разворачивается деталь за деталью, не охватывается в целом раньше деталей (как это свойственно пространственным видам искусства), а наоборот, воспринимаясь именно посредством **зрения**, приобретает очертания целого постепенно, из частных, следующих одна за другой, и связываемых воедино в нашем сознании

145

Ю. А. Пелешян

при обязательном участии **памяти**. А это, как мы знаем, свойственно **временным** видам искусства.

Получается как бы видение общих очертаний архитектуры не целиком, а деталь за деталью, следующими одна за другой и складывающимися в целое не при помощи зрения только, но главное — при помощи памяти: не в пространстве, а во времени.

Протекание во времени придает неустойчивость пространственным формам, а с другой стороны, пространственная динамика придает неустойчивость временным формам.

И отсюда на экране оказывается, что «слышу»—это неустойчивое состояние видения, а «вижу»—это неустойчивое состояние слушания.

Таким образом, подобное состояние разных компонентов фильма, которые, взятые порознь, находятся не на своих «территориях» и лишены своей устойчивости, дает дополнительное подтверждение тому, что на экране происходит не прямое взаимодействие между разными пространственными и временными компонентами, а именно взаимодействие между противоположными и неустойчивыми процессами, где, с одной стороны, функционирует изображение в состоянии превращаемой фонограммы, а с другой,— функционирует обращенность этого процесса: фонограмма в состоянии превращаемого изображения.

Поскольку при дистанционном монтаже элементы пространственных и временных искусств, хотя и находятся в неустойчивом процессе разложения, но никогда не сливаются, а держатся неизменно на расстоянии, то можно заметить, что произведение киноискусства при этом уже не образуется за счет синтеза пространственных и временных искусств как таковых, а образуется за счет тех баз, на которых порознь образуются сами эти искусства, пространственные и временные.

Иными словами, кинематограф, основанный на методе дистанционного воздействия, **уже не может быть назван синтетическим искусством**, так как он уже не «пьет воды» из литературы, музыки, живописи, а «пьет» из той среды, откуда «пьют свои воды» литература, музыка, живопись.

Отсюда вытекает, что рождение киноискусства не следует рассматривать как синтетическое, механическое или немеханическое слияние разных видов искусств.

Не оно рождается от них, а наоборот, они в принципе должны были бы родиться от него — несмотря на то, что известный нам объективный исторический процесс привел к тому, что мы имели, видели и знали «рожденных» раньше, чем «рождающего».

Вернемся теперь к образу чудовища, которое пожирает то, от чего само рождается. Пусть этот образ уже не кажется странным или абсурдным: это есть один из самых чудовищных выводов, вытекающих из теории дистанции.

Метод и система дистанционного монтажа не отрицают и не зачеркивают монтажные методы Эйзенштейна и Вертова, а только «радиус действия» их методов при дистанционном воздействии сокращается и выполняет ограниченную, предельную функцию.

Я убежден, что кинематограф, основанный на методе дистанционного монтажа, способен раскрывать и объяснять такие связи между известными и неизвестными явлениями окружающего нас мира, которые не могли бы быть раскрыты кинематографом, исходящим из теории «интервала» и «стыка» рядом стоящих элементов.

Кино дистанционного монтажа способно и раскрывать любые формы движения: от низших и элементарных, до высших и сложнейших. Оно способно говорить одновременно языком искусства, философии и науки.

Здесь уместно вспомнить происхождение понятия **КИНЕМАТОГРАФ** от греческих слов, обозначающих: «записывающий движение».

Свой фильм «Мы» и свои предыдущие работы я рассматриваю как поисковые. Метод создания образа, который я обнаружил, еще не получил в этих фильмах полного и законченного выражения. Именно поэтому сделанные мною фильмы представляют собой не итог поиска, а только этап, хотя и очень важный для меня этап.

До сих пор мне приходилось работать только с документальным материалом. В игровом кинематографе этот опыт поможет добиться убедительности и достоверности в создании среды и атмосферы, достичь драматического напряжения. Я верю, что в игровом кино могут и должны найти применение принципы дистанционного монтажа. Включая в себя актерскую игру и цвет, игровой кинематограф поможет развернуть все возможности этого метода, которые уже не будут ограничиваться документальной средой.

Для этого я считаю необходимым использовать все те возможности кинематографа, которые были открыты нашими учителями. Но развитие кино требует находить и новые возможности художественного выражения.

В этом смысле я и приводил старую историю об изобретении колеса.

Заканчивая, в заключение хочу сказать: если Вертов, опираясь на свой метод монтажа, рассматривающий взаимодействие рядом стоящих элементов, приглашал кинематографистов в «чистое поле», к относительности пространства и времени (к теории относительности Альберта Эйнштейна), то дистанционный метод монтажа, опираясь на сложные формы взаимодействия разных процессов на расстоянии, переходит предел, за которым наши представления и наши законы пространства и времени не применимы, предел, за которым одни, рождаясь, не знают, кого убивают, другие, умирая, не знают, кого рожают.

1971, март—январь, 1972.

МОНТАЖНЫЙ ЛИСТ ФИЛЬМА «МЫ»

(с раскадровками)

Начало музыки. (Симфония.
Фрагмент.)

1. 18 м 42 к Кр.
В глубокой печали застыло скорбное
лицо маленькой девочки. В ЗТМ
Конец музыки.
Тишина.

2. 20 м 45 к НДП
Автор сценария и режиссер
АРТАВАЗД ПЕЛЕСЯН
(Наплыв)

Операторы: ЛАЭРТ
ПОГОСЯН ЭЛИСБАР
КАРАВАЕВ КАРЕН
МЕСЯН (Наплыв)

4.
Монтаж Л. ВОЛКОВА
Звукорежиссер Ф. АМИРХАНИЯ
Редактор Ш. ТАТИКЯН
(Наплыв)

5.
Ассистенты: Л.
ДАВТЯН Р.
ОГАНЕСЯН А.
ОВСЕПЯН
(Наплыв)

149





6. 15 м 35 к
Темный экран. Без изображения.
(Вздохи)

7. 1 м 40 к Общ.
Из ЗТМ В ЗТМ Горы. Наезд.
(Вздохи)

8. 1 м 45 к
Темный экран. Без изображения.
(Тишина)

9. 2 м 00 к Общ. Из
ЗТМ В ЗТМ Горы. Наезд.
(Вздохи)

150

10. 0 м 45 к Темный
экран. Без
изображения.
(Тишина)

11. 2 м 00 к
Общ. Из ЗТМ Наезд. Горы.
(Крик: Э-ге-гей)

12. 2 м 05 к Общ. Наезд.
Горы.
(Крик: Э-ге-гей)

13. 2 м 07 к Общ. Наезд.
Горы. (Крик: Э-ге-гей)

151





14. 2 м 15 к Общ.
Наезд. Горы. (Крик: Э-
ге-гей)

15. 2 м 01 к Общ.
Наезд. Горы.
(Крик: Э-ге-гей)

16. 8 м 32 к Кр. Черное
солнце, (Взрыв)

Начало музыки. (Хор с
оркестром)

17. 1 м 27 к
Кр. Многочисленные руки несут
гроб.

152

18. 1 м 10 к
Ср. Неистово ревущие волны.
(Шум ревущих волн)

19. 1 м 25 к
Кр. Многочисленные руки несут
гроб.

20. 1 м 10 к
Ср. Неистово ревущие волны.
(Шум ревущих волн)

21. 1 м 27 к
Кр. Многочисленные руки несут
гроб.

153





22. 1 м 10 к Ср. Неистово
ревушие (Шум ревущих волны.
волн)

23. 1 м 28 к
Кр. Многочисленные руки несут
гроб.

24. 1 м 16 к
Общ. Низвергаются горы.
(Взрыв)

25. 1 м 29 к
Кр. Многочисленные руки несут гроб.

154

26. 1 м 16 к
Общ. Низвергаются горы.
(Взрыв)

27. 12 м 23 к
Кр. Многочисленные руки несут
гроб.

28. 2 м 00 к
Общ. Бесконечный людской поток,
заполнивший до отказа улицы.

29. 6 м 00 к
Общ. По улице города движется
похоронная процессия.

155





30. 2 м 36 к
Общ. Движется похоронная процессия.

31. 4 м 03 к
Общ. Автомшины прокладывают себе путь среди бесчисленного людского потока.

32. 3 м 12 к
Общ. Со всех сторон все больше и больше людей вливается в ряды идущей процессии.

33. 1 м 45 к
Общ. Люди торопливо расступаются, давая дорогу идущей процессии.

156

34. 3 м 24 к
Общ. Бесконечный людской поток. Площадь.

35. 3 м 07 к
Общ. Бесконечный людской поток. Площадь.

36. 26 м 18 к
Общ. Масса народа колышется, как море.

37. 5 м 18 к Ср. ПНР Плавно поворачивается скульптура надгробного «Ангела»,

157





Продолжение кадра № 37

38. 2 м 42 к
Общ. Спадает с города траурный
тюль.
Конец музыки. (Хор с
оркестром)

39. 4 м 06 к Наезд.
Общ. Утренний город.
(Глухие удары пресса)

40. 4 м 43 к
Общ. Утренний город. Наезд.
(Глухие удары мощного пресса)

158

41. 0 м 16 к
Кр. Мозолистые руки вырывают
камни из земли.
(Удары пресса)

42. 0 м 33 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

43. 0 м 34 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

44. 0 м 26 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

159





45. О м 38 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

46. О м 27 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

47. О м 44 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

48. О м 15 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

160

49. О м 36 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

50. О м 19 к
Кр. Руки вырывают камни.
(Удары пресса)

51. О м 25 к
Кр. Руки поворачивают гаечный
ключ.
(Естественные шумы)

52. О м 50 к
Кр. Тронулись колеса состава.
(Шумы)

161

И А. Пелешян





53. 1 м 15 к
Кр. Руки поворачивают гаечный
ключ.
(Шумы)

54. 2 м 08 к Кр.
Закрывая жетя весь экран, дви-
колесо (Шумы) самолета.

55. 0 м 44 к
Кр, Руки поворачивают гаечный
ключ.
(Шумы)

56. 1 м 00 к
Кр. Колесо поезда в движении.
(Шумы)

162

57. 0 м 35 к
Кр. Руки поворачивают гаечный
ключ.
(Шумы)

58. 2 м 10 к
Кр. Колеса самолета в движении.
(Шумы)

59. 0 м 32 к
Кр. Руки поворачивают гаечный
ключ.
(Шумы)

60. 1 м 04 к
Кр. Колеса поездов в движении.
(Шумы)

163





61. 6 м 32 к
Кр. Колеса самолета в движении.
(Шумы)

62. 2 м 50 к
Кр. Потное лицо рабочего.
(Шумы)

63. 0 м 51 к
Кр. Руки рабочего в мазуте.
(Шумы)

64. 2 м 23 к
Ср. ПНР. Группа каменщиков за
работой.
(Шумы)

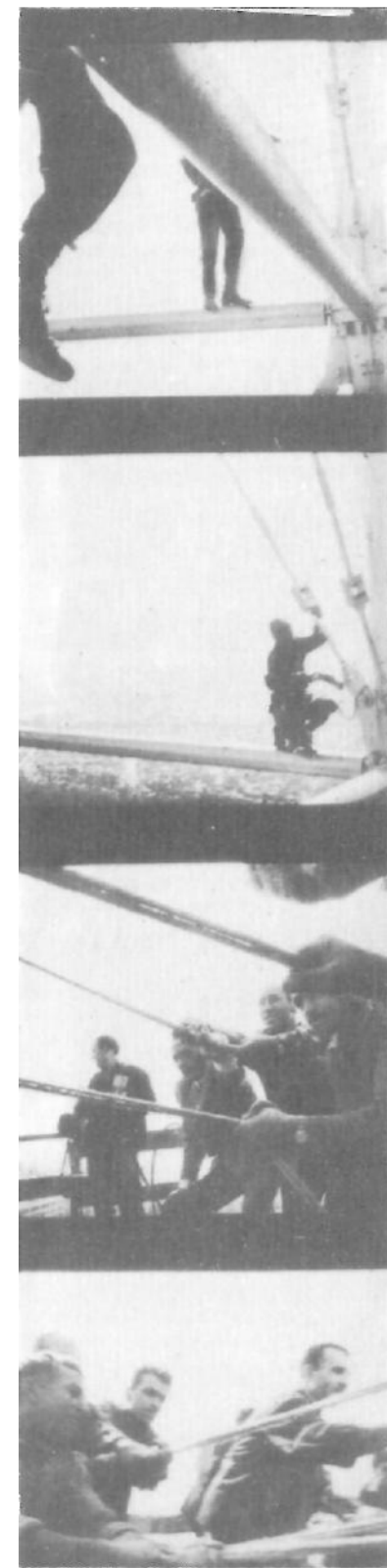
164

65. Юм 30 к Общ.
ПНР. Люди работают на
высокой мачте.
(Шумы)

Продолжение кадра № 65

66. 3 м 04 к
Общ. ПНР. Группа рабочих тянет
веревку.
(Шумы)

Продолжение кадра № 66 165





67. 1 м 12 к
Кр. Две женщины в ожидании
смотрят в окно автобуса.
(Шумы)

68. 0 м 49 к
Кр. Двое мужчин в ожидании
смотрят в окно автобуса.
(Шумы)

69. 1 м 00 к
Ср. Мотоциклист в ожидании
стоит за автобусом.
(Шумы)

70. 1 м 31 к
Ср. Водитель другой автомашины
читает газету. (Шумы)

166

71. 2 м 37 к
Кр. Водитель такси сидит за баранкой
и в ожидании ест виноград. (Шумы)

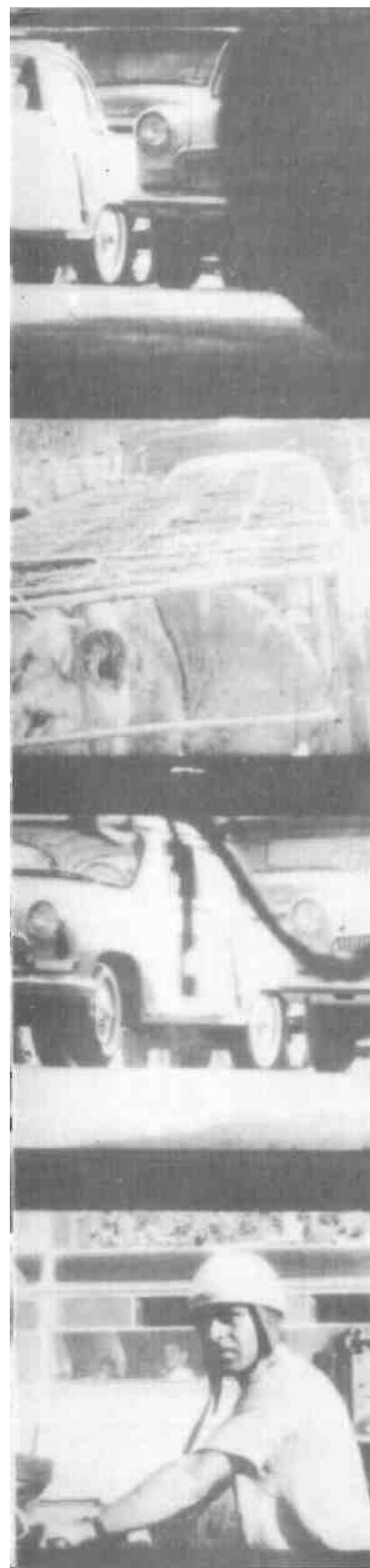
72. 1 м 26 к
Кр. Стоит агитационная машина
«ГАИ» с репродукторами.
(Шумы)

73. 4 м 00 к
Кр. На грузовике с рычанием
трется о решетки лев.

74. 4 м 00 к
Общ. На фоне стоящих машин,
пересекая улицу, маневрирует
паровоз.

167





75.2 м 10 к
Ср. На фоне стоящих машин
со стуком проносятся колеса
паровоза.

76.2 м 10 к
Кр. На грузовике трется о ре-
шетки лев.

77.3 м 35 к
Ср. На фоне стоящих машин со
стуком проносятся колеса па-
ровоза.

78.2 м 35 к
Ср. Стоит мотороллер на фоне
автобуса.

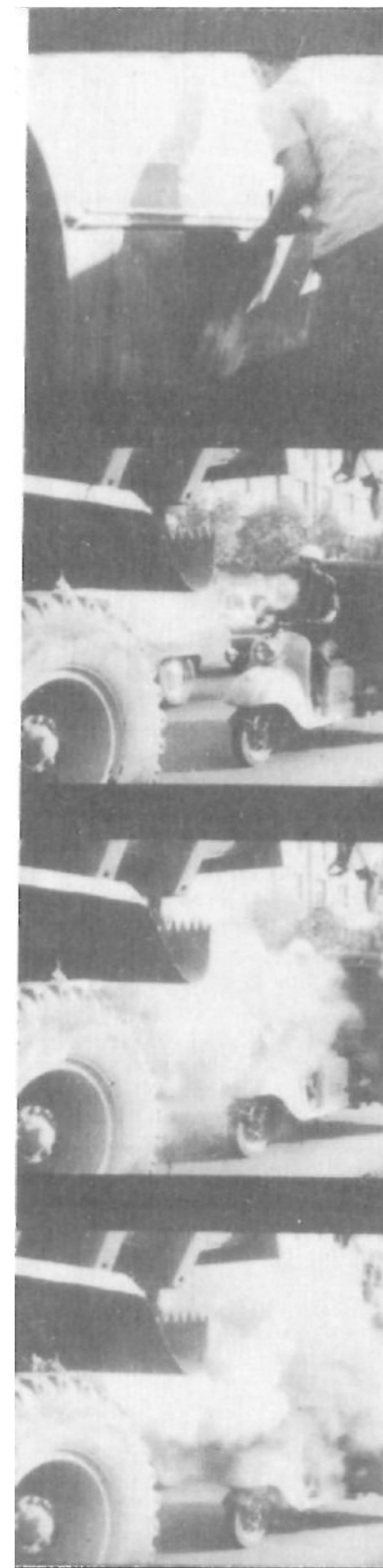
168

79.5 м 10 к
Ср. Водитель автобуса готовится
к отходу.

80.8 м 20 к
Ср. Огромная порция дыма из
выхлопной трубы грузовика
облакивает мотороллер и
водителя.

Продолжение кадра № 80

Продолжение кадра № 80 169





Продолжение кадра № 80

Начало музыки (Народная,
на дудуке)

81. 2 м 25 к
Кр. Скачут лошади по городу.

82. 4 м 16 к
Кр. Скачут лошади.
(С движения)

83. 8 м 25 к
Кр. Задумчиво улыбаясь, едет
старушка, плавно покачиваясь
в такт движению старинного
фаэтона.
(С движения)

170

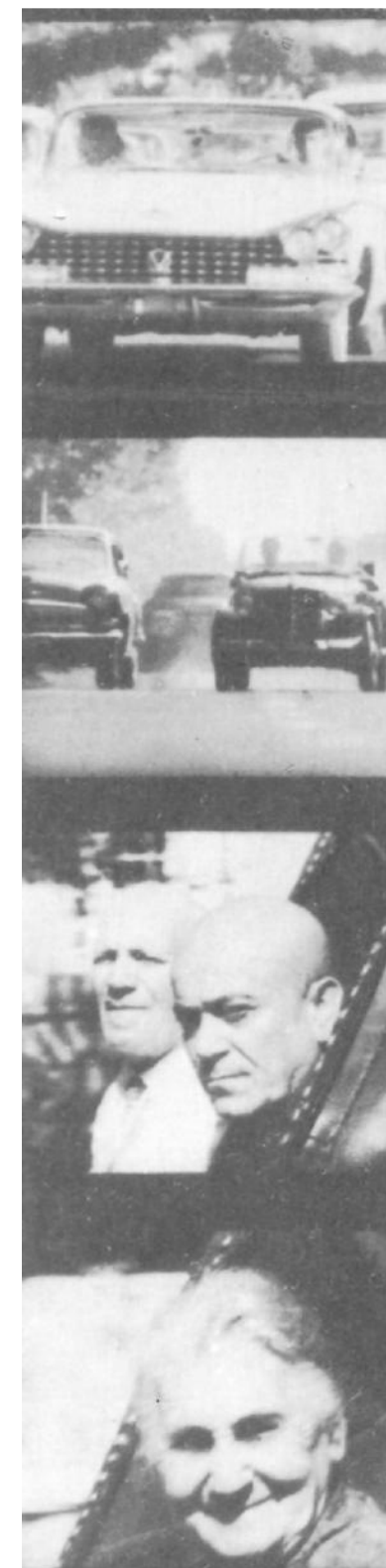
84. 2 м 36 к
Ср. По городу проезжает колонна
легковых автомашин иностранных
марок.

85. 3 м 36 к
Общ. С дымом и грохотом проносится
маленькая старая автомашина с
шаткими колесами.

86. 3 м 00 к
Кр. В фаэтоне с неподвижными
взглядами едут двое лысых
мужчин.
(С движения)

87. 5 м 10 к
Кр. Мягко улыбаясь, проезжает
старушка в старинном фаэтоне. (С
движения)

171





88. 2 м 30 к
Общ. С грохотом покачиваясь на стыках, несется по рельсам старинный трамвай с пассажирами.

89. 2 м 20 к
Ср. Проносится старый трамвай, наполненный молодыми пассажирами, любителями сенсаций.

90. 2 м 24 к
Ср. Проносится трамвай, привлекая к себе внимание прохожих.

91. 6 м 15 к
Ср. Проносится трамвай.
(Другой ракурс)

172

92. 3 м 42 к
Ср. С непрерывной трелью назойливого колокольчика мчится трамвай.

93. 1 м 35 к
Ср. Почетный эскорт едет по улице, провожая важного гостя.

94. 2 м 00 к
Кр. Едут в машине солдаты.

95. 2 м 27 к
Кр. Из окна проезжающей машины видна группа людей, спасающихся от дневной жары в тени деревьев.

173





96. 4 м 25 к
Ср. Из поливочной машины бьет струя
воды по прохожим. (Конец музыки)

97. 3 м 25 к
Ср. Проносится колонна пожарных
автомашин. (Сирена автомашин)

98. 6 м 25 к
Начало музыки.
(Народная, на дудуке)
Общ. Люди толкают разбитую
автомашину марки «Волга-M21».

*

99. 3 м 10 к
Ср. Подъемные краны из ямы
достаю разбитую машину.

174

100. 1 м 20 к
Ср. У разбитых автомашин толпятся
люди.
(Конец музыки)

101. 1 м 10 к
Ср. У автомашин толпятся люди.
(Удары барабанов)

102. 6 м 26 к
Ср. У автомашин толпятся люди.
(Удары барабанов)

103. 3 м 00 к
Кр. Рука бьет по барабану.

175

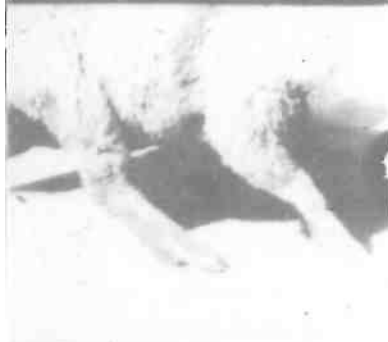




104. 1 м 30 к
Кр. Люди тащат барана.



105. 1 м 30 к
Кр. Руки бьют по барабану.



106. 1 м 00 к
Кр. Люди тащат барана.



107. 1 м 00 к
Кр. Руки бьют по барабану.



108. 0 м 22 к
Кр. Люди тащат барана.



109. 0 м 40 к
Кр. Руки бьют по барабану.



110. 1 м 20 к
Кр. Руки несут две курицы.



111. 1 м 37 к
Кр. В корзине несут двух гусей.
Начало музыки.
(Женский голос с хором)



112. 1м 25 к
Ср. В машине везут козу.

113. 1м 20 к
Ср. У Эчмиадзинского
двое тащат барана.

храма

114. 1 м 15 к
Ср. Вдоль стены храма идут двое
с баранами.

115. 1 м 27 к
Ср. Под стеной Эчмиадзинского
храма идет священник.

178

116. 1м 36 к
Ср. Под стеной Эчмиадзинского
храма идет милиционер.

117. 1 м 00 к
Ср. Под стеной идут две девушки.

118. 1м 22 к
Ср. Идет пожилая женщина в
черном.

119. 1 м 30 к
Ср. Идут двое на костылях.

179





120. 1 м 38 к
Кр. Идут двое в папах.

121. 2 м 27 к
Ср. Парень на плечах поднимает
барана в гору.

122. 1 м 15 к
Ср. Парень на плечах поднимает
барана в гору.

123. 1 м 35 к
Кр. В Эчмиадзинском храме горят
свечи.

180

124. 1 м 33 к
Кр. Руки зажигают и ставят свечи.

125. 0 м 16 к
Кр. Руки зажигают свечи.

126. 1 м 18 к
Кр. Руки зажигают свечи.

127. 0 м 37 к
Кр. Руки зажигают свечи.

181





128. 1 м 47 к
Кр. Девушка в темных очках, в
которых отражаются блики горящих
свечей.



129. 4 м 20 к
Кр. В храме стоит пожилая женщина в
очках.



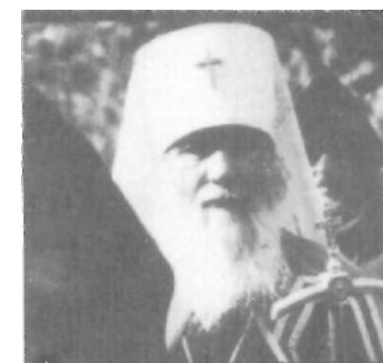
130. 5 м 00 к Кр. Сквозь
толпу Вазген I. к храму идет



131. 0 м 38 к
Кр. Идут епископы.
(Гости РПЦ)

182

132. 1 м 15 к
Ср. Идут митрополиты.
(Гости РПЦ)



133. 1 м 10 к
Ср. Идут архиепископы.
(Гости ГПЦ)



134. 2 м 20 к
Ср. Идут священники.



135. 2 м 25 к
Общ. Идут священники.



183



136. 5 м 00 к
Ср. Идут кардиналы.
(Гости РКЦ)

Продолжение кадра № 136

Продолжение кадра № 136

137. 1 м 21 к
Ср. Протянутые руки в храме.

184

138. 4 м 28 к
Ср. Люди поднимаются в гору,
таща за собой палатку, в которой
сидят дети.

139. 6 м 00 к
Ср. Люди длинными рядами под-
нимаются в гору.

140. 4 м 50 к
Кр. Люди поднимаются в гору.

141. 4 м 45 к
Общ. Многотысячная толпа под-
нимается в гору.
(Вид сверху)

185





142. 2 м 45 к Общ. Все больше и больше людей вливается в ряды идущих. (Отъезд)

143. 8 м 22 к
Общ. Многотысячная толпа поднимается в гору. Крепость «Эребуни». (Отъезд)

144. 5 м 23 к
Общ. Медленно хлопая крыльями, поднимаются в воздух птицы. (Конец музыки)

145. 1 м 02 к
Кр. Вспыхивают мощные искры. Работает сталевар у доменной печи. (Взрывы)

186

146. 1 м 01 к Кр. Сталевар у печи. Мощные искры. (Взрывы)

147. 0 м 25 к
Кр. Руки бросают камень.

148. 0 м 25 к Кр.
Мощные искры. Сталевар у печи. (Взрывы)

149. 0 м 17 к
Ср. Руки бросают камень.

187





150. 0 м 33 к Кр. Мощные
искры. Сталевар у печи.
(Взрывы)

151. 0 м 17 к
Ср. Руки бросают камень.

152. 0 м 29 к Кр. Мощные
искры. Сталевар у печи.
(Взрывы)

153. 0 м 17 к
Ср. Руки бросают камень.

154. 0 м 35 к
Кр. Мощные искры.
Сталевар у печи.
(Взрывы)

155. 0 м. 24 к
Ср. Руки бросают камень.

156. 0 м 33 к Кр.
Мощные искры.
Сталевар у печи.
(Взрывы)

157. 2 м 06 к
Кр. Крепкие мускулистые руки
работают с перфоратором.

Начало музыки. (Современная.
Ритмичная)

189





158. 4 м 45 к
Кр. Мускулистые руки с перфоратором.
(Другой ракурс). Крики с эхом. Э-ге-гей.
(Наложение на музыку)

159. 0 м 40 к
Кр. Горы. Вертикальная ПНР

160. 1 м 45 к
Кр. Мускулистые руки с перфоратором.
(Другой ракурс). Крики с эхом. Э-ге-гей.

161. 1 м 25 к
Кр. Горы. Вертикальная ПНР
(Конец музыки)

190

162. 0 м 18 к
Кр. Мужчина резко оборачивается
в сторону объектива.

163. 0 м 17 к
Кр. Девушка резко оборачивается в
сторону объектива. (Тишина)

164. 0 м 16 к
Кр. Резко оборачивается другая
девушка.
(Тишина)

165. 0 м 20 к
Кр. Оборачивается пожилой человек.
(Тишина)

191





166. 2 м 00 к
Общ. Горы. Вертикальная ПНР.
(Тишина)

167. 11 м 45 к
Кр. Вновь на экране скорбное
лицо маленькой девочки.
Начало музыки.
(Симфония. Фрагмент. Повтор.)

168. 1 м 36 к
Общ. Взрывается мост.
(Современная хроника).
(Взрыв. Наложение на музыку)

169. 1 м 20 к
Общ. Разбегается толпа.
(Современная хроника)

192

170. 1 м 00 к
Общ. Взрывается здание.
(Хроника)

171. 1 м 05 к
Общ. Бегут по улице демонстранты.
(Хроника)

172. 1 м 05 к
Общ. Бегут демонстранты.
(Хроника)

173. 2 м 05 к
Общ. Бегут люди. (Хроника).

193
13 А. Пелешян





174. 2 м 00 к
Общ. Мощный взрыв.

175. 1 м 33 к
Общ. Мощный взрыв.
(Повтор)

176. 3 м 44 к
Общ. Мощный взрыв.
(Повтор)
В ЗТМ
Конец музыки.

177. 4 м 00 к Темный
экран. Без
изображения.

178. 10 м 29 к
Темный экран. Без изображения.
(Тишина. Редкие вздохи)

179. 1 м 23 к
Общ. Из ЗТМ исторические развалины
ЗТМ (Вздохи)

180. 1 м 25 к
Темный экран. Без изображения.
(Тишина)

181. 2 м 00 к Общ. Из ЗТМ ис-
торические развалины. ЗТМ (Вздохи)

195





182. 0 м 47 к
Темный экран. Без изображения.
(Тишина)

183. 2 м 15 к
Общ. Из ЗТМ исторические раз-
валины. Наезд. ЗТМ (Вздохи)

184. 7 м 33 к
Кр. С рыданием обнимаются
женщины.
Начало музыки.
(Хор с оркестром)

*

185. 5 м 48 к
Кр. Плачет девушка, руками за-
крывая лицо.

196

186. 1 м 28 к
Кр. Плачет женщина, платком
закрывая лицо.

187. 1 м 47 к
Кр. Плачет девушка.

188. 2 м 30 к
Кр. Плачет мужчина.

189. 1 м 15 к
Кр. Лицо мужчины в глубокой
печали.

197





190. 4 м 08 к
Кр. Скорбное лицо мужчины.

191. 5 м 04 к
Кр. В глубокой печали застыли
в объятиях женщины.

Продолжение кадра № 191

192. 1 м 23 к
Кр. Обнимаются люди.

198

193. 4 м 05 к
Кр. Печально наклонил голову
мужчина.

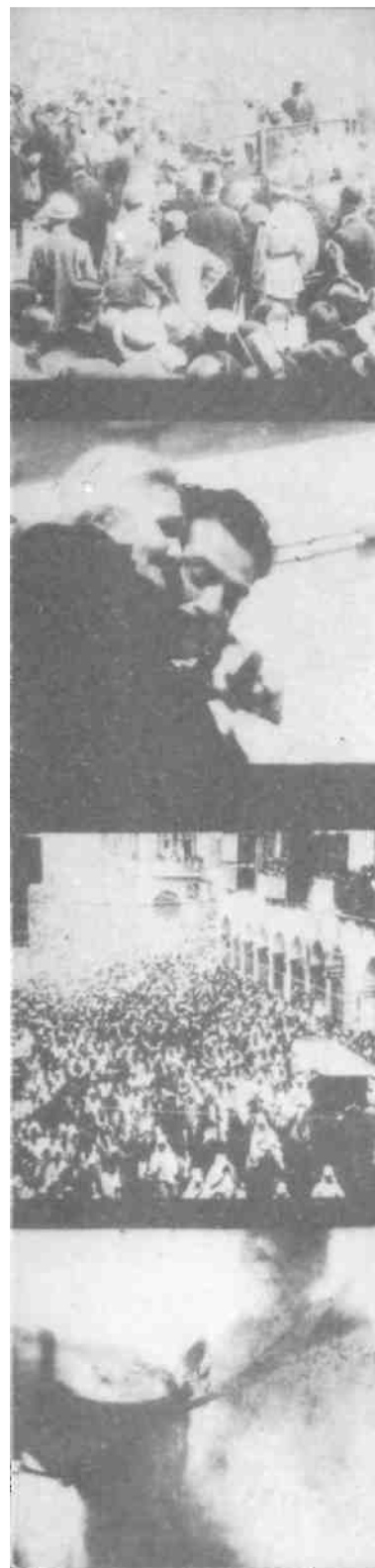
194. 7 м 36 к
Ср. Один ищет своих родствен-
ников среди приезжих, среди
встречающих.

Продолжение кадра № 194

195. 2 м 51 к
Общ. Гонение целых районов.
(Старая хроника)

199





196. 4 м 24 к
Общ. Официальные встречи
Кайзеровской Германии. (Старая
хроника)

197. 3 м 13 к
Ср. Мать обнимает сына, возвра-
тившегося на Родину.

198. 1 м 11 к
Общ. Разгоняются люди.
(Старая хроника)

199. 0 м 16 к
Общ. Разгоняются (Старая хроника)

200

200. 0 м 44 к
Общ. Гонение целых районов.
(Старая хроника)

201. 1 м 28 к
Общ. На улице, избивая, разгоняют
людей. (Старая хроника)

202. 1 м 01 к
Ср. Объятия женщин после ре-
патриации.

203. 1 м 49 к
Общ. Из рук матери вырывают
младенца.
(Старая хроника)

201





204. 1 м 12 к
Общ. Разгоняются люди.
(Старая хроника)



205. 1 м 37 к
Ср. Встреча людей. Возвращение
на Родину.



206. 1 м 19 к
Общ. Гонение новых районов.
(Старая хроника)



207. 1 м 45 к
Ср. Встреча возвратившихся на
Родину людей.

202

208. 1 м 37 к
Общ. Гонение людей.
(Старая хроника)



209. 1 м 10 к
Общ. Гонение людей.
(Старая хроника)



210. 1 м 31 к
Ср. Встреча людей, возвратив-
шихся на Родину.



211. 1 м 10 к
Общ. Гонение людей.
(Старая хроника)

203





212. 0 м 35 к
Ср. Встреча репатриантов.

213. 0 м 29 к
Общ. Мчится конница.
(Старая хроника)

214. 1 м 11 к
Ср. Лица плачущих людей.

215. 1 м 00 к
Кр. Обнимаются люди.

204

216. 3 м 18 к
Кр. Целуются люди.

217. 8 м 12 к
Кр. Целуются люди.

218. 2 м 09 к
Ср. Лица плачущих людей.

219. 3 м 25 к
Ср. Лица плачущих людей.

205





220. 2 м 11 к
Кр. Лица плачущих людей.

221. 3 м 44 к
Кр. Лица плачущих людей.
Целуются люди.

Продолжение кадра № 221

Продолжение кадра № 221

222. 24 м 26 к
Кр. Волнующая встреча людей,
волею судьбы оказавшихся
разбросанными по чужим стра нам
во всем мире. Люди плачут. Но это
слезы радости, слезы счастья.

Продолжение кадра № 222

Продолжение кадра № 222

Продолжение кадра № 222 207





223. 5 м 35 к Кр. Обнимаются люди.
Наложение на музыку барабанного
боя и крики: Э-ге-гей.

224. 1 м 30 к
Кр. Неистово ревущие волны.

225. 1 м 30 к
Кр. Встреча людей.

226. 1 м 00 к
Кр. Неистово ревущие волны.
(Взрывы)

208

227. 1 м 30 к
Кр. Волнующая встреча людей.

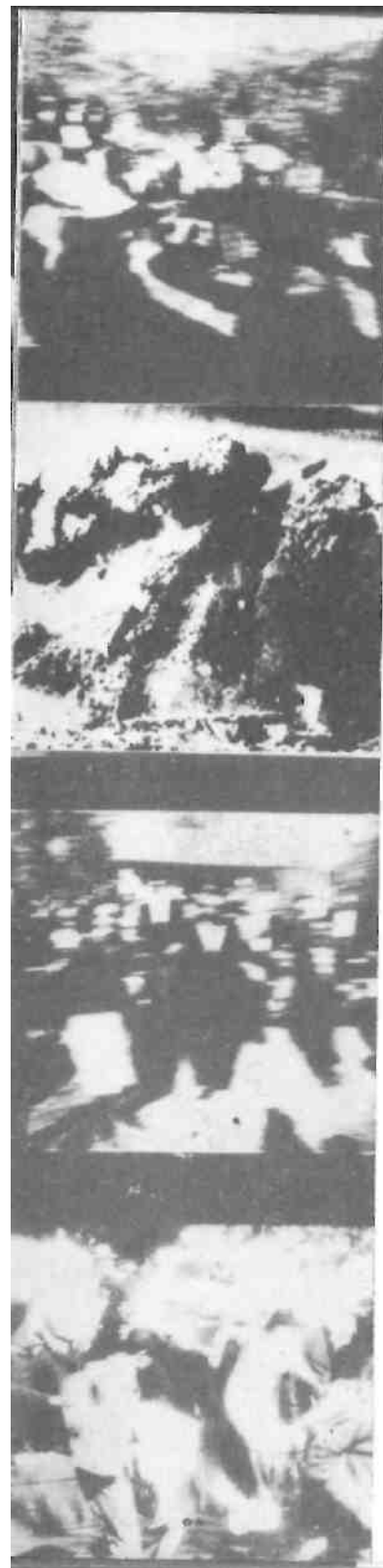
228. 0 м 43 к
Кр. Вздываются вверх горы.
(Взрывы)

229. 1 м 30 к
Кр. Волнующая встреча людей.

230. 0 м 43 к
Кр. Вздываются вверх горы.
(Взрывы)

209
14 А. Пелешян





231. 1 м 30 к
Кр. ПНР. Встреча людей.

232. 0 м 43 к Кр.
Вздымаются вверх горы.
(Взрывы)

233. 1 м 30 к
Кр. ПНР. Встреча людей.

234. 0 м 48 к
Ср. Бежит масса народа.
(Взрывы)

210

235. 1 м 35 к
Ср. ПНР. Мелькают лица людей.

236. 1 м 21 к
Ср. Бежит масса народа.
(Взрывы)

237. 1 м 13 к
Ср. Бежит масса народа.
(Взрывы)

238. 1 м 17 к
Ср. Мелькают лица людей.

211





239. 1 м 27 к Ср.
Бежит масса
(Взрывы)

народа.

240. 0 м 28 к
Руки поднимают камень,
(Взрывы)

241. 0 м 26 к
Кр. Руки поднимают камень.
(Взрывы)

242. 1 м 19 к
Кр. Гора. ПНР. Вертикальная.
(Взрывы)

212

243. 0 м 26 к
Кр. Руки поднимают камень.

244. 1 м 15 к
Ср. Гора. ПНР. Вертикальная.
(Взрывы)

245. 0 м 19 к
Кр. Руки поднимают камень.

246. 1 м 32 к
Ср. Гора. ПНР. Вертикальная.
(Взрывы)

213





247. 0 м 20 к
Кр. Руки поднимают камень.

248. 1 м 30 к
Ср. Гора. ПНР. Вертикальная.
(Взрывы)

249. 0 м 45 к
Общ. Протянутые руки людей.
Прощание.

250. 2 м 46 к
Общ. Отступают горы.
(Взрывы)

214

251. 3 м 04 к
Общ. Протянутые руки людей.

Продолжение кадра № 251

252. 3 м 08 к
Общ. Отступают горы.
(Взрывы)

253. 2 м 36 к
Общ. Протянутые руки людей.
215





254. 2 м 23 к
Общ. Отступают горы.
(Взрывы)

255. 2 м 22 к
Общ. Отступают горы.
(Взрывы)

256. 8 м 01 к
Общ. Отступают горы.
(Взрывы)

257. 6 м 00 к
Общ. Отступают горы. В 3ТМ
(Взрывы)
Конец музыки.
(Хор с оркестром)

216

258. 5 м 31 к
Темный экран. Без изображения.
(Тишина)

Продолжение кадра № 258

259. 5 м 14 к
Общ. Люди стоят на балконе и
смотрят вдаль. Отъезд.
Начало музыки.
(Симфония. Фрагмент. Повтор.)

260. 8 м 04 к
Общ. Гора Арарат. Отъезд.

217





261. 4 м 47 к Кр.
Титр: «Мы».
(Конец музыки)

Наезд. В ЗТМ

Кино Пелешяна



На юбилейном фестивале ВГИКа лучшей из 30 художественных, документальных, научно-популярных, хроникальных и телевизионных кинолент признана документальная картина А. Пелешяна «Начало», посвященная великому революционному преобразованию мира.

«Правда», 2 декабря 1967 г., Москва.

Лучшим фильмом года признана лента А. Пелешяна «Начало». На прошлом фестивале была отмечена его картина «Земля людей». Нынешний принес ему большой успех: главный приз фестиваля, приз журнала «Искусство кино», «За талантливый дебют» и награду от делегации Польской киношколы г. Лодзи.

«Советская культура», 7 декабря 1967 г., Москва.

«Начало» — отличный фильм. Эмоциональная и впечатляющая, эта короткая лента смотрится и воспринимается буквально на одном дыхании. Режиссер Пелешян выбивает в нашем сознании образ времени, образ прошедших 50 лет как единого исторического мгновения, как начало новой эры человечества.

«Московский комсомолец», 7 декабря 1967 г., Москва.

Картина «Начало» точна и лаконична по мысли, эмоциональна, зажигательна. В ней поэтически осмысливается понятие «октябрьское движение масс», начало которому было положено Лениным. В фильме интересен неоднократно возникающий образ — символ рабочего — кузнеца: удар молота — и идут в наступление наши войска, удар молота — и падают фашистские знамена к подножию Мавзолея... Взрыв бомб над Хиросимой и Нагасаки. Люди молятся о мире. Чем кончится этот бег истории? Лента о многом заставляет задуматься.

«Советский экран», № 5, 1968 г., Москва.

Пелешян привлек внимание чувствительной и очень поэтической поэмой к 50-летию Октября, названной просто — «Начало». Это кинематографический монтаж, составленный удивительно об истории революции этого века, революции, которая потрясла мир с 1917 г. до наших дней. Революция — перманент-

на, она не кончается — как об этом подсказывает титр конца фильма, соответствующий титру начала фильма.

«Синема-театр», № 3, 1968 г., Прага.

На Втором международном кинофестивале студенческих фильмов в Чехословакии фильм «Начало» воспринялся публикой единогласно с безоговорочным одобрением. Так что советская школа по-прежнему занимает ведущую позицию.

Марненбад (ЧССР), май, 1968 г.

Единодушно было отмечено изящество формы пелешянов_ского фильма «Начало» высшей немецкой школой и Берлинской студией телевидения.

«Путь к экрану», ВГИК, 11 декабря 1969 г., Москва.

На кинофакультете Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, около пятисот студентов и большая группа преподавателей просмотрели фильм «Начало». Успех был шумным, а импровизационная пресс-конференция — еще более длительной.

«Путь к экрану», ВГИК, 19 февраля 1970 г., Москва.

«Начало» Пелешяна и картина «Твой современник» Райзмана необыкновенно близки, они родственны. И та и другая картины пронизаны необыкновенно яростным и очень личным отношением к революции как вечно длящемуся процессу. Если Пелешян для того, чтобы выразиться по этому поводу, взял музыку Свиридова, написанную для картины «Время, вперед», то, с другой стороны, он сделал целое открытие, потому что по-новому открыл кинематограф, начал от музыки. Он сделал то, что я хотел всегда сделать, найти какие-то имажы в музыке Половецких плясок — сделать бешеное радение этих половецких воинов, с лошадьми, пылью, зорями. Он услышал всю революцию в этом небольшом музыкальном сочинении и сделал свой музыкальный строй и создал произведение необыкновен-

ной силы. Я меньше всего склонен оценивать явления по признакам аккредитованности, размерами имени, опыта, художественных и гражданских заслуг... Искусство нужно судить по заслугам, причем по результату, а не по намерениям. По результатам работы Пелешяна — он сделал мастерское произведение первого класса. Если бы это было выставлено на мировом фестивале, я бы со всей страстью души голосовал за крупную премию, потому что в этом маленьком произведении бешеная взрывчатая сила души. А разве есть выше, чем это свойство в искусстве?..

Сергей Герасимов, «Жизнь, фильмы, споры», Москва, 1971 г. и стенограмма ВГИКа от 20 февраля 1968 г.

Фильм «Начало», несомненно,—произведение, наполненное культурой советского кино, верное лучшим традициям Вертова, Пудовкина, Эйзенштейна. Это очень хороший монтажный фильм.

Нани Лой, Джулиано Монтальдо, Жан Мария Волонте, «Экран», № 6, 1974 г., Ереван.

День Армении на фестивале Прометей-69 дал нам возможность встретиться с таким художником, как А. Пелешян (автор сценария и режиссер фильма «Мы»). О чем картина? Об Армении, народе, о том, кто «мы» такие сегодня, что «мы» взяли от прошлого и к чему идем. Перед нами произведение— размышление человека горячего сердца, влюбленного в свою землю, в свою отчизну — социалистическую Армению. Любой пересказ не в силах передать содержание фильма так, как он того заслуживает. Необыкновенно умело пользуется режиссер монтажом, возвышенному настроению автора соответствует система точных приемов. Дикторского текста в фильме нет. Принимая во внимание особенности и возможности телеэкрана, режиссер убедительно разговаривает с нами только с помощью зрительного ряда. Чудесным было это знакомство. Картина А. Пелешяна содержит и другое — как бы призыв к творцам украинских телефильмов: создать такую или какую-то другую обобщающую картину о нашей республике.

«Радянська Україна», 1 ноября 1969 г., Киев.

Фильм «Мы» свой интересный документальный материал использует с целью создания определенного кинематографического национального гимна, который своим языком напоминает о советском немом кино, в частности, о работе Дзиги Вертова «Ленинская киноправда». В фильме «Мы» отразилась глубокая связь народа с Родиной. Это страстное признание национального самосознания. Армяне признательны принадлежности Союзу. Сцены встреч свидетельствуют о большой политике репатриации в этой республике.

Е. Гоффман. «Путь к друзьям», 1970 г., Карл-Мария Лауфен, ФРГ.

Каждый народ видит для всех бытие («инвариант») в особом повороте, варианте, который определяется его природой, языком, этносом, культурой (материальной и духовной), историей... И это не просто национальные «особенности», «специфика», характерная раскрасочка, деталька, но — целостность существования и мировидения, особый Космо-Психо-Логос, т. е. единство природы («тела» народа), характера («души») и склада ума («духа»). Национальный образ мира проглядывает во всем: от типа жилища и пищи до философской системы и физической теории. Только уловить его крайне трудно в точных терминах: ускользает из их силков — как из тисков. Зато поддается, приручается на ласку образа — вроде бы приблизительного, необязательного утверждения... Очертить национальный образ мира лучше сравнительным путем, вникая в образность нескольких, уже ставших классическими, кинофильмов. Кино — одной природы с телескопом и микроскопом. Как первый обращает подзорную трубу в дали и выси чистых пространств, а вто_рой — надзорную трубу в низы вещества и всякой слизи, их высветляя, так кино есть взорная в мир людской труба, рентгеноскопия человеческой психеи среди тел и предметов природы и цивилизации. И как будто, чтоб подтвердить это мое себячувствие небожителем, взирающим сквозь сон пространств на страну людей чрез окно экрана, там то вспыхнет вид горной земли, то потухнет — и опять невидаль: воистину как сквозь прорези облаков возникает видение и настраивается антенна на лицезрение Земли. Но вот отстоялась взболтанная муть — и возникла и застыла голова: лик людской. Дитяти. Девочки. Но как будто седой — с такими же клочковатыми растрепанными прядями, как у старухи-сивиллы в прорицании страдания, когда на себя и свой наружный вид не обращается внимания, ибо где там! Нутро надрывается, душа клубится — как же тут

со стороны на свой взгляд на чужой взгляд можно задуматься? И она все смотрит, девочка, а пряди волос развеваются соборные нити душ—линии жизней народа своего, как шлем на голове носит—вещая девочка, парка. И внедряется в душу, как архетип, праматерь армянства, и залегает там как субстанция и вечный фон всех последующих раскатов кадров, что имеют прокатиться по очам души твоей на протяжении сеанса-транса йогического созерцания, когда, отсекая все наружное, сосредоточиваются и видят только средоточие вещей. Истину сущности. И кино обладает этим даром символизации: превратить каждую вещь—в вещь, бесконечно много говорящую предметную идею. Кино может быть похотью глаз, но и школой медитации, духовного созерцания, йогическим трансом. И все кадры в фильме «Мы» выдержаны на этом патетическом уровне вещей созерцаний, когда все, что ни попадает в кадр: пот на щеке, мышца, искры, камень, шурф, колесо—заражается от него всевидением и всеведением и начинает излучать из себя сущностную энергию и видится как образ-праобраз, вещь-архетип. Так что миропостижение и философствование посредством зрелищ-видений, идей, где кадр = понятие,— вот что совершается в фильме «Мы». Но одновременно — и симфония.

В Армении горы суть не проходы неба в землю, а напротив—плацдармы и форпосты завоевания неба землей, поход вздыбившейся матери(и) земли, отелеснение воздуха и оплотнение неба. Поразило меня в фильме «Мы» именно отсутствие неба, его безыдейность, никакая несказуемость, даже когда над горами появляется. Патетика земли, вздыбленной в небо, задается сразу как лейтмотив армянского фильма. Долго выдерживается кадр: белые руки в черных рукавах, поднятые над головами женщин. Руки воздеты вверх, но головы не открыты к небу, как если бы то была молитва, но наклонены вниз и отделены от неба платками: не опростоволосены в смирении пред небом, но по-бычьему упрямо рогами в небо. А рукава, взметенные, плещутся — на каком ветру, под каким ливнем? Кажется, держат над головой черный покров от Божьего гнева. Это не обычный ливень и ветер, но *Dies irae*. И точно: вон волны из земли океан бушует—нет, то земля в извержении на небо клубится взрывами, стреляет в небо—то шторм земли. О, это не взрывы от падающих с неба бомб—не военные, при которых земля покойна внизу и лишь, насильственно продырявленная в воронках, провороненная, стонет и отмахивается камнями вверх и в стороны. Нет, тут земля изнутри, целеустремленно в одну сторону, рону вкось, а не вразброс,— вперед и вверх тайфуном пошла. И опять руки, взметенные ввысь,— понятно теперь: они не простерты в небо с мольбой, а отталкивают небо. И точно: когда

224

меняется ракурс и на это же смотрят с неба на землю, то видно, что по волнам людских колыбаний плывет барка — гроб черный, красивый, изящный, легкий, щегольской даже. Так это его поддерживают над головами белые руки в черном! Это гроб положили как рубеж и посредник меж собой и небом, и небо отталкивают днищем и крышкой гроба. Но гроб есть низ, могила, лоно земли — так что, выходит, приподняли лоно (как в кадрах потом мышц камень земли) и покров земли над собой распростирали вместо неба и воздуха, перерезав их воздействие на себя, окутались землей, как платьем и платком, со всех сторон и ушли в нее, как в кожу граната, самым же быть гранатинами, косточкой — костью и красным мясом—соком—кровью своей земли. Да, какое торжество похорон! Как одеты, все выпали на улицы, ибо в похоронах наиболее мощно ощущают свою причастность недру земли, свою могильность, и могут заявить об этом гордо и во всеуслышанье небу и воздуху, взметнув гроб на руках над головой и осенившись им как знаменем. Гроб—как знамя, катафалк—как флаг. И то, что похороны — торжество, обнаруживается в радостном легком ритме шествий — быстрой походкой, почти танцуя, идут щегольски одетые современные и молодые люди в черном и белом. Совсем не тяжелая, натужная поступь траурной процессии. И когда черное море вдруг сменяется в кадре белым (прилив белых рубашек на ярком солнце — волной белой пены нахлынул на храм, откуда задумчивый ангел с крылами, тоже изувеченный — с приплюснутым носом), тогда опять ликующая патетика похорон звенит. Затем волна свертывается сверху черной сетью наискось, как ковер — рулон скатывается, и виден становится город. В чем тут жизнь? С той же выси, что и ангел, взирают люди: из кабин кранов — храмов новых алтарей, с выси бетонных конструкций, искры — брызги сварки посылая. Но и тут плоть людская — плоть земная — крупным планом: пот по небритой щеке в морщинах растрескавшейся земли, губы, жующие виноград на высоте над городом, и пучности выпуклых черных глаз. Или берется земля снизу: и тут округлое, влажное, потное туловище во весь экран — не поймешь, что сначала: потом прорисовывается бицепс и все тело, пружинно согбась, выколупливающее камень. Потом он же ухает с выси в шурф вниз, и стая голубей взлетает над городом — нет то брызги искр литейных — опять взлет магмы в небо. Или что это за ноги волосатые, платья, сгибы,— обнимая и поддерживая друг друга, люди лезут вверх? На некий холм на поклонение: открытие старинного памятника (потом узнал). Но ведь и памятника не видно, да и холм лишь раз показан на фоне неба, а долго музыка телесных натуг, безобразные хороводы взбирающихся

225

15 А. Пелешян

тел—не красивых граций, а корявых, узловатых, старческих тел. Да то ведь опять восшествие земли на небо — Вавилон! Столпотворение, где тела—кирпичи. Думаешь, что здесь бы, в Армении, из пластических искусств скульптуре подобало развиваться. Иль город дается, машины. Но и они из-под низу, под юбку им, в пузо заглядывают, где мышцы — сочленения колес, передач, тормозов, валов карданных. И они стоят — долго, а если движутся, то совсем не скоростно, а словно пританцовывая, да и то гружены живностью — баранами иль петухами. Нет, не дает земля, вертикаль глуби, шурф оторваться от себя и устремиться вдаль, в путь-дорогу, но магнитно тянет, парализует центробежные усилия вразброс, опять стягивая в себя — как вот репатриантов со всех стран света, что есть узел и свод фильма: как они длительно вгрызаются зубами и губами, и шатунами и кривошипам рук в толщу своих тел в объятиях, поцелуях. Это та же усиленная и метафизически священная работа, что и бурение камня в земле: родственные объятия—это труд. Нет того, что обычно в русских картинах: даль, движение вдаль—«птица-тройка»... Нет, всё статуарно, и усилия уходят не вдаль-вширь, а вниз-вверх, на распорах атлантовых небосвод держа. Народ—домкрат. Потому и время совсем не играет роли: словно довременно и навечно установилось в этом атлантовом напряжении земли, вздыбившейся вверх. И когда являются кадры исторической кинохроники — недаром вдруг они врываются посередь хоральной замедленной звучности ритмами опереточно прыгающими, дерганными, птичьими-поверхностными, пролетными мимо. (И ритмика старого кино совершенно музыкально использована режиссером и в идейно-духовном контрасте). Так называемые «приметы современности»: город, асфальт, дома, одежды, машины — в фильме проходны. Важно, что из-под них в их оболочке то же древнее сивиллино тело, как вон старуха, улыбающаяся в пролетке, долго покачивается и улыбается весной, солнечно и молодо озарена: она — как ра-коходное обращение темы-образа девочки вначале, как ей контрапункт и *pendant*. А из окон машин — головы петухов и баранов—в день жертвоприношения: все равно оно блюдет, а тащат ли их руками иль на колесах — это факультативно, исторический налет. И в музыкальной коде фильма, в последних аккордах — современный дом, но на нем, как на старинных семейных фотографиях, недвижно стоят на балконах и смотрят вперед люди — «Мы», и за нас — Арарат Богу-небу молится. Он весь белый, но ведь под пеленой снега и он — черная грудь, вулкан (нарыв, прыщ, бородавка земли)—остывший. Вообще фильм есть кино-симфония из кадров-мотивов и организован музыкально. Тут темы: главная и побочная, разработка, лейт-

мотивы, контрапункт, превращение тем друг в друга (как голуби— в искры-брызги, т. е. небо — в камень), вплоть до зеркальной репризы: в конце обратным порядком уплывают виды-горы, как они наплывали вначале. И опять колыхается голова девочки.

Нет в армянской поэзии (предполагаю) претензий к внешности: врагам, насилиям, угнетению — и списыванию на их счет горестей и бедствий. Но должно быть мощно чувство перво-родности и самости печали как собственной беды и греха. И глаза девочки, налитые, черные, хоть дышат грозным страданием, но без обращенности вовне: мол, «что вы (или они) надо мной сделали?»—но стоически несет, порождает и терпит печаль, как Прометей на горах Кавказа, казнимый во печень — не_красивую (в эллинском восприятии) часть тела, внутреннюю, что здесь вдруг постыдно обнажена. И природа Армении есть некое монофизитство: монолит Армянского плоскогорья, плато, которое есть выпуклость Земли, вспучившейся из вулканических недр в небо. Равнина плоскогорья—совсем не то, что равнина низменности-кротости, смирения русской равнины. Плато есть живот Земли, утроба, вспучившаяся в небо, тело Великой Матери. А Арарат стоит—как белое диво: как несбыточная мечта о белизне и чистоте, но спарен с народом именно как мечта и ориентир, по контрасту. Но и он стоит, силуэт его—как белая грудь, точнее черная грудь Великой Матери, которая вернула себе Млечный путь, брызнувший некогда из ее сосцов, стянула его с неба и самооросилась, покрылась его пухом — саваном. Недаром и в фильме «Мы» он, Арарат, не в начале, как субстанция, в роли которой девочка-старуха-сивилла, но в конце, как цель и небо. Монофизитство, монолит Армянской плиты-плато — и верно фильм наименован «Мы». Армяне, разбросанные по свету, сильно чувствуют родину, стремятся туда, едино «Мы» народа. У армян — земля ими владеет, как суть и нутро.

Георгий Гачев. Гроздь и гранат, «Литературная Грузия», № 7, 1979 г., Тбилиси.

Это шедевр армянского киноискусства—прекрасный фильм международного звучания, названный одним емким словом «Мы».

И. Х. Баграмян, маршал Советского Союза, 23 марта 1982 г., Москва.

Пелешян сделал в Армении замечательные фильмы «Начало» и «Мы». Это фильмы о революции и о новой социалисти-

ческой Армении. Они образны, эмоциональны. Недавно уже на Минской студии, режиссер закончил интересную работу о защите природы — «Обитатели».

Роман Кармен, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, «Правда», 23 апреля 1972 г.

«Обитатели» — символический фильм. Я почувствовал таинственный смысл (власти) за фильмом. Это меня потрясло так, что я не могу выразиться точно. Недостаточно увидеть один раз.

Малкольм Гордон, (США), 27 апреля 1971 г., Хельсинки.

Фильм («Обитатели») является полной удачей не только с точки зрения монтажа, который замечательный, но я заметил также качество изображения и музыки. Я думаю, что это — показ сильной поэзии.

Ив. Свенен, (Бельгия), 27 апреля 1971 г., Хельсинки.

Я считаю этот фильм («Обитатели») очень интересным, как поэзия. Это очень просто и прекрасно сделано! Я хочу увидеть в будущем много таких фильмов, потому что существует много романов об экране, много историй об экране, но нет прекрасных стихов об экране. Мне очень нравится этот фильм, его птицы, его музыка.

И. Моисеску, (Румыния), 27 апреля 1971 г., Хельсинки.

Пожалуй, это прекрасный (божественный) респектабельный фильм. Мы оцениваем его особенно потому, что этот фильм социалистической страны для нас внутренне близкий фильм. Форма выражения позволила увидеть фильм («Обитатели»), который для нашей политической работы будет иметь значение.

Рене Фердан, (Западный Берлин), 27 апреля 1971 г., Хельсинки.

Работа Пелешяна «Дистанционный монтаж» представляет интерес как попытка осмыслить сложные и многообразные процессы, формирующие развитие кинематографического языка.

Сергей Герасимов, народный артист СССР, 21 февраля 1972 г., Москва.

Пелешян в своей интересной работе говорит, главным образом, о взаимоотношении далеко расставленных монтажных кусков. Монтажные куски, как я понял работу, дистанционно удалены. Они повторяют друг друга, может быть, и звуком и изображением, но, переосмысление возвращая старую монтажную фразу, вливают в нее новое смысловое сюжетно-обобщающее содержание. Переходя на литературное подобие, дистанционный монтаж отличается от монтажа кусков так, как повторение сюжетного положения отличается от рифмы, напоминающей только о смысловом значении слова или фразы строки взорванной рифмы (см. статью Маяковского «Как делать стихи»). Работа интересна, но мне кажется, что она еще в пути. Я читал статью, не видя лент. Но мне кажется, что этого принципа кино еще не знало и им не пользовалось. Надо обобщить этот опыт.

Виктор Шкловский, 5 апреля 1972 г., Москва.

Работа режиссера А. Пелешяна — весьма интересный опыт теоретического исследования. Автор предлагает концепцию монтажа, основанную, как он пишет, не на «склейке», соединении кусков, а на их «расклейке», на определенной системе разъединений, в конечном итоге образующих новую целостность. Одновременно А. Пелешян предлагает по-новому рассмотреть функцию звуковой партитуры фильма (звук как «химическое соединение»), содержание и соотношение «крупного» и «общего» планов, понятие «синтетическая природа кино» и т. д. Все, о чем пишет автор, заслуживает серьезного внимания. Это — не абстрактные домыслы, а попытка осмыслить свой творческий опыт, его сильные стороны, его нерешенные задачи. Важно, что молодой режиссер хорошо знает творчество своих учителей, классиков советского кино (Эйзенштейна, Вертова и других), учится у них постижению основ новаторства. Ценно в работе Пелешяна и то, что он видит в монтаже не только сред-

ство информации, повествования, но и разновидность мышления, возможность передать на экране ход мыслей автора. Пелешян постоянно думает о том, как будет воспринят фильм: творчество и восприятие сливаются в единый процесс. В размышлениях автора о дистанционном монтаже много свежего и верного. Но возникли они, мне кажется, как продолжение — пусть и самостоятельное — того, что Эйзенштейн назвал «обертонным монтажом» (см. его статью «Вертикальный монтаж»). Напоминаю об этом потому, что и для «обертонного монтажа», и для «дистанционного» существует одна, если не преграда, то трудность: достичь эмоциональности и одновременно ясности формы, избегая как упрощенчества, так и зашифрованности языка. Думаю, что в фильме «Начало» Пелешян добился слияния мысли с монтажной формой. Труднее этот процесс протекал в фильме "Мы", отдельные элементы которого, по моему, и значительны и интересны. Ряд положений работы Пелешяна не до конца проверены самим автором, он как бы предлагает нам дискуссию (о синтезе, например). Это не умаляет достоинств опыта Пелешяна, а лишь подчеркивает его творческий характер и заинтересованность автора в коллективном размышлении по актуальным вопросам современного кино.

Илья Вайсфельд, доктор искусствоведения, 15 апреля 1972 г., Москва.

Пелешян не только теоретик кинематографа, но и художник, художник яркого и самостоятельного почерка в искусстве. Его теоретические искания и практический путь в кинематографе как художника органически связаны. Не случайно он для иллюстрации своих теоретических положений постоянно обращается к сделанным им лентам. Это дает мне право говорить о его теории «дистанционного монтажа» и о его фильмах одновременно. Одно проясняет другое. При просмотре фильмов А. Пелешяна остается — чисто непосредственное, зрительское — впечатление новаторства киноязыка и его драматической контрастности. Не нужно быть специалистом, чтобы заметить, что в фильмах Пелешяна нет «случайных» кадров и деталей, что весь поток изображений вяжется в сложную ткань смысловых со-отнесенностей, сопоставлений и противопоставлений. А. Пелешян совсем не повторяет эксперименты Вертова или Эйзенштейна (равно как и какого-либо другого мастера монтажного кинотеатра)— и в фильмах, и в теоретических рассуждениях он остается новатором. Это, конечно, не означает, что новаторство его строится на пустом месте—опыт мирового кинематогра-

фа, конечно, включен и в мысль, и в глаз, и в руку мастера. Итак, первое впечатление, которое я вынес из просмотра лент Пелешяна, было впечатление мира, который объяснен тем, что пропущен сквозь призму контрастного видения. Противопоставление кадров, идущих убыстренным темпом, и замедленных и неподвижных в фильме «Начало», противопоставление очень далеких планов в фильме "Мы" демонстративный отказ от нейтральных планов и скоростей (вернее, втягивание и их в поляризованную систему значений) составляют бросающуюся в глаза систему контрастных **значений** (ибо в фильмах Пелешяна **всё значит**). Более длительное размышление над лентами—а теперь следует добавить — и чтение теоретического трактата Пелешяна, знакомство с его концепцией «дистанционного монтажа»—заставляет увидеть более глубинную и сложную систему организации текста его лент. В теории «дистанционного монтажа» следует выделить два момента:

Первый. А. Пелешян противопоставляет эйзенштейновскому монтажу как системе «стыковок», то есть смысловых (изобразительных, кадровых) соседств, склеек, принцип разделения (разрезания единого куска ленты и разнесения на сравнительно отдаленную дистанцию). При этом он отмечает, что включенный в различные контексты кадр получает различное значение. Само это наблюдение сродни известному эффекту Кулешова. Однако применение и теоретическое истолкование даются совершенно иные. Получается нечто глубоко отличное от эйзенштейновского монтажа. Там, у Эйзенштейна, два смысла интегрируются в третий—неразделимый. Здесь, у Пелешяна,— один смысл (то есть один кадр) оказывается не равен сам себе, расщепляется. В одном и том же раскрываются различные, порой контрастные значения.

Второй. Повторение одного и того же кадра (как в форме заметных для зрителя — длинных, так и в мелькающих, почти неощутимых, но отлагающихся в подсознании кратких и сверхкратких врезок) создает определенное ожидание, то есть смысловой ритм (это, кстати, определяет и предельную величину «разнесения» кадров — она не может превышать длительности «следа» кадра в памяти зрителей. Здесь режиссеру необходима интуиция, а исследователю — психологические измерения. Очевидно, что резкость контрастного контекста повышает предельную величину расстояния. Такое ожидание делает значимым не только повторы, которые его удовлетворяют, но и отклонения, дразнящие ритмическое чувство зрителя. Резко повышается смысловая насыщенность ленты. Рядом с простым автоматическим повтором и на его фоне (на фоне его ожидания) появляется система модулирования сходных образов и смыс-

лов. Тут не случайно появляется музыкальный термин: теория и практика А. Пелешяна сближают организацию кинематографической ленты со структурой музыкального текста. Это особенно заметно в той части, где автор развивает интересную концепцию смыслового единства в монтаже звучащих и зримых элементов ленты. Я не хотел бы быть понят плоско: 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. Значение возникает не из элементарной отсылки изображения на экране к его жизненному оригиналу, а из сложной — всегда построенной — соотносительности всех элементов между собой. Режиссер-новатор написал новаторскую теоретическую работу. Думаю, что ей предстоит большое будущее в теории кино.

Юрий Лотман, доктор филологических наук,
14 мая 1972 г., Тарту.

Фильмы А. Пелешяна «Мы» и «Времена года» сделаны на армянском телевидении. Это очень крупно, неожиданно. Он восходит на горы, но он еще трудно понятен. Это пройдет. Он умеет связывать в одном переживании далеко отстоящие, т. е. далеко поставленные вещи.

Виктор Шкловский, 28 августа 1976 г., Москва.

Артавазд Пелешян—новая крупная фигура в советском кино. Изобретатель «дистанционного монтажа». Он с успехом экспериментирует в области оригинального киноязыка. Большой интерес в культурном мире СССР.

Мы открываем для себя то, что некоторые специалисты и исследователи уже заметили, рассмотрели внимательно и отметили, что Пелешян — это «теоретик» нового художественного течения, которое он сам называет «дистанционным монтажом» или, более точно, «теорией дистанции». Вот что говорит Роман Кармен, известный кинодокументалист, уже видевший фильмы армянского режиссера: «Пелешян сделал блестящие фильмы: выразительные и волнующие». А Сергей Герасимов, также известный советский режиссер, добавляет: «Здесь *мы* видим попытку понять сложные и многосторонние процессы, которые

определяют развитие языка кинематографа». Эти высказывания известных кинематографистов следует дополнить мнением писателя Виктора Шкловского: «Принципы, зафиксированные Пелешяном с помощью кинокамеры, пока в кинематографе не известны и никогда ранее не использовались». Основное, что поражает зрителя в его фильмах,— это новизна кинематографического языка. На экране фильм «Времена года»—черно-белый документальный рассказ о трудной работе армянских чабанов. Стадо медленно движется от одного пастбища к другому, спускается с горы в долину, с одного берега быстрой горной речки на другой. «Сюжет» очень прост, но сами кадры — прекрасные и захватывающие — передают внутреннюю сложность движения. Потом следует фильм «Мы». Он посвящен 2750-летию со дня основания армянской столицы Еревана и представляет собой, если можно так сказать, краткую историю населения этого города. Идут по улицам самые разные люди: рабочие, крестьяне, военные, священники, кто в машине, кто в автобусе, кто пешком. Обычная смешанная и разнородная толпа в конце обычного рабочего дня. Но Пелешян вводит отрывки прошлого: документальные кадры геноцида турок против армян и сцены возвращения армян на Родину после десятилетий эмиграции. Практически в фильме «Мы» режиссер ведет разговор о национальных проблемах, показывает крупным планом чувства отдельных людей, за которыми видны и ощутимы чувства целого народа. И, наконец, «Обитатели», очень впечатляющий документальный фильм о жизни животных, о проблемах, связанных с животным миром. Сначала мы видим тишину и спокойствие. Потом эту тишину взрывает звук выстрела, и мы видим бегство животных, страх и ужас. Именно этот страх показывает Пелешян: на экране лес, в котором нарушен порядок, течение жизни, где, кажется, даже деревья превращаются в решетки взбунтовавшейся тюрьмы. Зрители, пришедшие посмотреть эти документальные фильмы, видят нечто иное, сталкиваются с совершенно новым методом монтажа, что напоминает, с разных сторон, произведения Эйзенштейна, Вертова, Шуб. «Но,— как говорит Шкловский,— здесь еще много неисследованных вопросов, ждущих своего освещения, проверки и, самое главное, развития». Работы Пелешяна получили высокую оценку на кинофестивалях и обратили на себя внимание критики своим экспериментаторством. Но качественный скачок произошел в фильме «Мы», когда сам режиссер начал понимать, что находится на новом пути значительного эксперимента. Постепенно складывалась теория, которую сам режиссер называет теорией «дистанционного монтажа», отличающаяся, как уточняет он сам, от систем монтажа и работы, ко-

торами пользовались великие режиссеры советского кино в двадцатые годы. Пелешян уверен в том, что работа должна продолжаться. Он развивает свои идеи и реализует их в конкретных произведениях, которые начинают вызывать все больший интерес. Шкловский назвал их заслуживающими всяческого внимания, поскольку они «направлены на то, чтобы открыть для кино те пути, которые уже прошла поэзия». Поиски продолжаются. Пелешян готовится снимать фильм «Гомо Сапиенс» и фильм о покорении космоса. Нам будет интересно увидеть эти новые работы.

Карло Бенедетти, «Унита», 15 декабря 1976 г., Италия.

Я думаю, что фильм «Времена года»—явление в нашей советской документальной кинематографии. Явление большое и принципиальное. Когда я смотрю фильм Пелешяна, мне приходят на память поэтические строки Экклезиаста, в которых говорится, что есть время собирать плоды, время жить и время умирать. Такой поэтический смысл имеют в картине «Времена года» размышления о приближении, связях человека с природой и удалении от нее, размышления о времени, которое течет в трудах и праздниках, в заботах и радостях. Начинается картина с того, как мы видим, что в бурной реке с порогами и камнями, отнюдь не безопасной даже для смельчаков, плывет человек—в одежде, в сапогах—он спасает барашка. Эпизод длится долго, и, пожалуй, он может вызвать даже нетерпение у суетного зрителя. Но автор не случайно так длит эпизод. Он показывает человека, который борется со стихией. Это борьба тяжелая, неравная. И это его простой ежедневный человеческий труд. Его нелегкая, но обычная, в общем, жизнь. Поэтому даже после того, как *мы* уже достаточно насмотрелись, автор заставляет нас посмотреть на это еще раз, но уже без естественных шумов, под музыку Вивальди, которая и называется «Времена года», в несколько замедленном темпе съемок. Теперь эпизод лишается повседневности, воспринимается как лирическое отступление, которое выводит частную историю на пространство поэзии как таковой. А затем *мы* снова видим этих же людей в их повседневной жизни. Они работают, трудятся, что-то создают. Варят сыр, лечат глаза, зашивают сбрую. Они живут. И снова — аттракцион: свое богатство — своих овец, коров — пастухи гонят на пастбище. Коров и овец множество. Их целое море. Их гонят через туннель, и в картине это бытовое зрелище превращается в аттракцион. Не для того, чтобы развлечь нас, а что-

бы потрясти этим грандиозным и, действительно, впечатляющим зрелищем. Сотни коров, овец забивают туннель, они блеют под сводами туннеля, звуки эти множатся, они звучат фантастически, ослепляют фары автомобилей, которые гудят — им нужно проехать. Зрелище грандиозно, и в этой кутерьме — мужественные и делающие свое обыденное дело люди — пастухи, спокойные, красивые. Мы видим далее, как с гор крестьяне спускают копны сена. Делают они это необычно. Для крестьянина, живущего, скажем, в степях Украины, это тоже аттракцион — в нем есть что-то забавное. Но в действительности это труд, связанный с опасностями, требующий ловкости, напряженности всех человеческих сил,—и это прекрасно. Потому что события, связанные с человеческим трудом, превращаются для нас в волнующий аттракцион не просто для развлечения, а для восхищения человеком. В картине есть свои будни и свои праздники. На экране — трогательная свадьба, выстроенная по ритуалу народных традиций. Мы видим неискusstвенную торжественность явления. И это явление показано с большой любовью. Поэтому вся свадьба — и слезы невесты, и то, как действуют вокруг люди, и танцы, восхитительные танцы, в которых есть и достоинство, и пластика, и характер каждого человека,— волнует. Мы вглядываемся в лицо жениха и чувствуем, что он нам кого-то напоминает. Ну да, конечно, это тот самый парень, который спасал овцу в потоке реки, рискуя жизнью. И почему-то это узнавание меня, зрителя, до слез радует. Я подумал о том, какой спокойный и хороший, какой мужественный парень, какой настоящий мужчина, какой прекрасный муж — вот у этой невесты. А ведь это великое дело, потому что мужчина должен быть мужчиной. И этот человек вызывает к себе уважение тем, что он настоящий мужчина, тот, который не придает особого значения своим подвигам, а делает их обыденно, как живет. Но почему все-таки эта картина так волнует? В чем секрет этого волнения? А секрет, наверное, в том, что мы видим, как она создает образ народа, что народ этот — труженик, что вся его жизнь — это повседневный подвиг, подвиг, которым не хвастаются, который—сама жизнь. Картина как будто говорит: вот так *мы* живем и ничего тут особенного нет. Но *мы* понимаем, что это и есть особенное. Недавно я был членом делегации международного фестиваля документальных фильмов в Лейпциге. Я посмотрел очень много документальных картин. Среди них были и хорошие, и средние, и плохие. Но картины такого уровня не было. И я совершенно уверен, что, если бы на любом фестивале был показан этот фильм, он стал бы праздником фестиваля и завоевал самые высокие премии. Ибо автор этого фильма — талантливый человек, настоящий поэт свое.

го народа, который глубоко и самобытно выражает свое отношение к этому народу, к народу — герою, труженику, мудрецу, А это самое важное для нас в искусстве — талант и его позиция.

Григорий Чухрай, лауреат Ленинской премии.
«Коммунист», 27 февраля 1977 г., Ереван.

Фильмы А. Пелешяна — и в особенности «Мы» и «Времена года» — суть напряженные, зрительно-звуковые (текста здесь попросту нет) кинопоэмы, бесконечно емкие при всей своей краткости, полные внутренних рифм и богатейших изобразительных метафор. Они текут стремительно и обжигающе, как густая горячая лава, они славят родную землю и народ, они проклинают его врагов с мощью древних пророков. Пелешян работает крупно, ворочает тяжелыми, как камень, образными блоками, он строит свою монтажную фразу плотно, неразрушимо, словно кладку древнего армянского храма. И в то же время в его суровых фильмах все гудит от напряжения ритмов, от гулкой переклички эха гор, истории, судеб человеческих, которые он тоже берет крупно, в самые высокие моменты горя, радости. Пелешян рассчитывает (впрочем, уместно ли такое холодное слово для художника?) на ответную волну зрительского восприятия: при всей наступательности своего искусства он доверчив, потому что убежден, что боли и восторги его сердца не могут не быть разделенными. Фильмы Пелешяна при всем их изобразительном и звучащем богатстве очень просты, потому что говорят они о вечном: о любви к земле, к родителям, к детям: о камнях тысячелетних армянских твердынь, о творящем сопряжении рабочей руки с металлом, с косой, рулем машины. Фильмы этого режиссера есть фильмы художника, остроличностные, лирико-полемические и абсолютно узнаваемые.

Вера Шитова, «Советский экран», № 20, 1977 г.,
Москва.

О его фильмах, очевидно, еще будут написаны исследования. А пока ими восхищаются или отвергают, для одних они — откровение, для других — сплошной сумбур... Их мало кто знает, а они получают международные награды... Он сам вынужден порою давать пояснения к своим фильмам, защищать свой метод работы. И не от кого-нибудь, а от... профессионалов-ки-

нематографистов. В своих работах А. Пелешян сугубо серьезен, в разговоре — ироничен, то запальчив, то задумчив. Фильмы Пелешяна удивили обнаженностью сильного темперамента, глубиной мысли, обилием крупных планов. Все это, вместе взятое, взволновало даже выдавших виды кинематографистов и не одного заставило внутренне пересмотреть собственный подход к темам, проблемам, их осмыслению и изложению на экране. Содержание фильмов А. Пелешяна пересказать нельзя. Ничего не получится. Но как говорить о них, не сказав, хоть пунктирно, о чем они? «Начало» — фильм, сделанный к 50-летию Октября, идея революции и оценка ее глазами и разумом современника. ...Хроника дней революции. Бегущие люди. В. И. Ленин. Красные конники. Штурм Зимнего. Рабочий взмахивает молотом, и на мостовую падают... фашистские знамена. Похороны Ленина. Лица Н. Крупской, Ф. Дзержинского. И... лицо нашего современника — космонавта. Демонстрация или «крестный ход»? Это Китай. Взрыв атомной бомбы. Япония, Человек, гибнущий от напалма. Вьетнам. История и наши дни. Бегущие демонстранты в разных странах мира. Толпы людей, лавиной обрушивающиеся на вооруженных полицейских. Пока, как видите, вроде ничего оригинального. Оригинальность в том, как все это подано на экране. Никакого текста. Только монтаж. Музыка, звуки выстрелов, изображения рук. Драматургия строится на движении человеческих масс. Обнаруживаются глубинные связи прошлого и настоящего. Каждый кадр выразителен. Изображение и звук органичны. Темпераменту художника мгновенно подчиняются наши чувства, вызревающие затем в мысль-обобщение. Это было только «начало». Если в первом фильме режиссер шел от истории к современности, то в «Мы» — через современность мы окунулись в историю. «Мы» — это Армения и армянский народ. Его жизнь, его дух, история и традиции. ...«Обитатели». Птицы и звери, требующие защиты. Воистину, человек живет на том дереве, которое сам же и рубит. Как красив этот мир крыльев, полощущих небо, занимающих весь экран. Мир живой, мир дышащий, исцеляющий душу. Но в каком страхе бежит животный мир от людей... от человека... Бегут гиганты-слоны, спасаются косули, вприпрыжку скачут и спотыкаются большие птицы. Да птицы ли это? Или люди? Шелковые спины косуль, полосатые зебры. Какие-то тени, блики, то черные на белом, то белые на черном. Это же полчища завоевателей, это люди. Чья еще поступь так безжалостна, так тяжела, так громоподобна? Во весь экран бегут звери. От нас бегут. И тут я словно слышу печальный голос автора: «Может, я рассказал вам все это слишком быстро, бессвязно? Простите, я был взволнован. Вглядитесь, вчувствуйтесь, подумайте еще

раз... Как хороши эти формы...» На весь экран — снова крылья. Режиссер ни на миг не сомневается, что мы готовы любоваться этими формами еще и еще раз. Любоваться и думать. Думать и брать на себя хоть часть вины. И снова беззащитно прекрасный трепет крыльев. К нам взывают: спасите нас, спасите свою душу, люди! ...«Времена года»—гимн человеческому труду, изнурительному и благословенному. Тяжелее нет, наверно, жизни и работы пастуха в горах. Устал пастух, устал его конь, устал баран... Усталость мертвая. Но и она проходит. Как жизнерадостны, жизнелюбивы эти бегущие с горы люди. Передышка и снова работа. Волоком, на веревках, тянут огромную копну сена. Сено вот-вот раздавит человека... Пошел дождь. Ливень. Под ним и сено, и овцы, и люди. Нет просвета. Но и дождь проходит. Свадьба в горах. Сменяются настроения, сменяют друг друга времена года, неизменным остается созидательный труд человека. Сказанное выше лишь отчасти передает круг тем художника, его человеческих привязанностей. Своеобычность и непохожесть А. Пелешяна не в них, а в параллелях, складе кинематографического мышления, в его методе передачи чувств и мыслей. В фильмах А. Пелешяна какой-то особый, упругий ритм, порою чувствуешь чуть ли не стиховые размеры, рефрены. Автор говорит о том, что протяженность отдельных кусков-эпизодов строго пропорциональна длительности всего фильма. Мы привыкли говорить, что кино «питается» более древними видами искусства—литературой, музыкой, живописью. А. Пелешян убежден и убеждает, что кинематограф, основанный на дистанционном монтаже, «пьет воду» из той же среды, откуда «пьют свои воды» литература, музыка, живопись. Он абсолютно самостоятелен или способен быть таковым. Не столь важно, получит или не получит в кинематографе «прописку» метод А. Пелешяна. Несомненно то, что поиски глубокого, честного, талантливого художника открывают какие-то новые возможности воздействия на чувства и умы зрителей. Этот метод выражения авторской и режиссерской мысли интересен. Но применять его надо умело, гибко, в зависимости от данного замысла. Творчество А. Пелешяна, наверно, понятно в любом уголке планеты. Оно интернационально. И рассказать средствами своего искусства он может о разном. Мне он дорог тем, что может рассказать об Армении. Рассказать как никто другой. Как Лакснесс — о своей маленькой Исландии. Раскрывая в малом целый мир.

С. Рудник, «Кино», № 11, 1977 г., Вильнюс.

Трудно писать и говорить о Пелешяне, как всегда бывает трудно, когда прикасаешься к настоящему искусству, которое потрясает, трогает. Это так же трудно, как описать и рассказать пламя, настоящую поэзию, музыку и картину, которые, кроме того—что или о чем, являются также волшебством слова, звука и голоса. Эпичен кинематограф Пелешяна, который призван рассказать о массах, о великих событиях, о революции, о трагедиях, о подвигах. Таков его фильм «Начало», который очень много говорит об истории нашей страны и революции. Много и сильно, и это по той причине, что Пелешян — режиссер, обобщающий историю и жизнь, выражающий их смысл: режиссер великого и целого. Скупыми средствами он создал фильм «Обитатели», направленный против всех видов фашизма и насилия, против всех черных сил, стремящихся уничтожить человечество и природу. Уникальный режиссер Пелешян и, что очень важно, сугубо национальный, хотя в большинстве случаев его фильмы обращены к большим общечеловеческим темам. Такой истинно национальный характер несут непревзойденные "Мы" и «Времена года», в которых есть даже какое-то библейское дыхание. Пелешян обладает подчеркнутым киномышлением; он создает «чистое» кино, не прибегая к помощи других искусств ни в сюжете, ни в слове. Да, без вспомогательных подпорок, но исключая музыку, которая для Пелешяна не просто дополнение, а суть его искусства, душа и содержание, причем в такой степени, что трудно даже решить — не из музыки ли рождается кино Пелешяна или киноискусство звучит в его лентах, как музыка. Музыку «видишь» или «слышишь» киноленту?... (Тем более, что изобразительный ряд этих лент построен по законам музыкального произведения). В его фильмах все движется, все звучит: при этом движение рождается из звука, а звук — из движения. Его немые, статичные фильмы не могут быть ни немymi, ни статичными, так как все в них воспринимается сквозь музыку и звук (будь то дыхание, крик, ритм, барабанный бой, вокализ или целая симфония), и это в такой степени, что порой кажется, что, благодаря иллюзии, возникающей в результате этого напряжения, звучит даже тишина и движется... пустота (в данном случае лишенный изображения, тускло освещенный кадр). И кстати, если такая необыкновенная короткометражная лента, как «Начало», сумела сказать больше, чем иные многосерийные картины, посвященные революции и истории нашей страны, то одна из причин в том, что в этой маленькой ленте зритель слышит музыку революции и видит движение революционных масс, иначе говоря — «видит» музыку революции и «слышит» ход, движение революционных масс. Один из секретов успеха фильма «Начало»,

посвященного революции, заключается в том, что революционные творческая натура, метод и сущность режиссера Пелешяна, постоянно движущаяся, неукротимая, упорно и узнаваемо повторяющаяся, постоянно развивающаяся и обогащающаяся как сама революция, как буря и поток. Фильмы Пелешяна — не копии жизни. Он не повествует и не иллюстрирует жизнь, а выявляет суть жизни, осмысливает ее. Сколько новых тем, достойных его бурного, творческого темперамента, ждет впереди? От покорения космоса до Нарекаци, наш могучий и грозный XX век, чьими сыновьями и певцами являемся мы. Кто будет делать это, если не мы! И когда, если не сейчас, именно сегодня, с горячим дыханием и пульсацией нашего века,

Геворг Эмин, «Советакан Айастан», 21 января, 1978 г., Ереван.

Мы — основная идея и главная тема всех произведений Пелешяна. Мы — это проекция «я» на некую общность. У Пелешяна — на всеобщность. Это переживания «я» как объективно-целостного бытия с одновременной выделенностью своей субъективной исключительности. Таков образ армянского народа в фильме «Мы»; такова судьба всей страны как судьба века, судьба планеты в «Начале»; таковы пастухи во «Временах года», где силой художественного обобщения они как бы исключаются из конкретности пространства и времени, приобретая емкость и глубину символа, превращаясь в «пастырей»; таковы обитатели в «Обитателях», символизирующие все живое. В то же время, опираясь на конкретный жизненный материал, чаще всего просто документальный, режиссер вызывает в нас переживания, соответствующие переживаниям, вызываемым самой жизнью. Таким образом, он приближает к нам мир своих глобальных обобщений, провоцирует нас на присвоение этого мира, на его сопереживание. И его Мы становится нашим. Овеянная теплом близости даль и собственное «я», отодвинутое на должную дистанцию, дающую возможность разглядеть его, постоянная взаимоотражаемость «я» и «не я» делает понятие Мы в творчестве А. Пелешяна реальным единством частного и общего в их конкретно-чувственном восприятии. Наперекор историческим судьбам своего народа, армянская культура неизменно вскрывала те национальные архетипы в основе которых лежит оптимизм созидания и всемирная отзывчивость. К тем же архетипам обращается и А. Пелешян. Такие эпизоды из его фильмов, как «Великие похороны», «Репатриация» («Мы»), многочисленные сцены, изображающие пе-

редвижения огромных народных масс («Начало»), выход стада из туннеля («Времена года»), вспорхнувшая от взрыва стая птиц («Обитатели»), неизменно перерастают свою конкретность, становятся символами, указывающими на глобальные, общечеловеческие процессы. Специфический характер символа в творчестве А. Пелешяна определяется его «документальностью», фотографическим совпадением символизирующего с символизируемым. Он одновременно заземлен в своей наглядной конкретности и возвышен в идейной обобщенности. Мироощущению и мировоззрению А. Пелешяна присуща наиболее характерная и наиболее общая для всего армянского искусства в целом особенность. Это единство крайнего аскетизма, однотонности и простоты с усложненной виртуозностью, доходящей до барочной яркости. Вспомним ли мы наиболее яркий образец армянской художественной культуры — хачкар — или христианский храм, стихи Нарекаци или музыку Комитаса — везде перед нами одна и та же уникальная структура текста, сводимая к предельной простоте и аскетизму, вырастающим в своей структурной целесообразности и рациональности до ювелирной виртуозности. ...Стилистическая модальность мировоззрения Пелешяна в своей жанровой воплощенности может быть охарактеризована как гимн. Поэтические жанры гимна и плача тут могут сомкнуться. А. Пелешян и С. Параджанов — наиболее яркие индивидуальности во всей истории армянского кино. На всех уровнях киноречи трудно даже представить себе две столь несхожие, диаметрально противоположные друг другу формы выражения, какие обнаруживаются при первом же, самом беглом и поверхностном сопоставлении творчества А. Пелешяна и С. Параджанова. Для Пелешяна характерна документально-графическая стихия, а для Параджанова — живописно-игровая. Оба крайне радикальны в своих устремлениях. Оба балансируют на самой грани, что придает их творчеству особую прелесть. Они выкристаллизовали армянское национальное киноискусство, актуализировав в современных формах киноязыка национальные архетипы образного мышления. Созданные ими произведения — яркий пример наиболее полного и глубокого проявления национального языка звукозрительных образов, пример глубоко творческого созидания самого этого языка, что само по себе уже является огромным вкладом в процесс развития всего киноискусства в целом.

Г. Закоян, Национальная функция кино, «Проблемы кино и телевидения», № 2, АН Арм. ССР, 1984 г., Ереван.

Пелешян — молодой, ничем не прославленный создатель фильмов (весьма уединенная личность, как нам сказали). Он — гений чистого кино. Эйзенштейн изобрел все понятия, которые необходимы для создания «хорошего фильма» — т. е. монтаж, ритмичность построения, частота кадров, концовка, контраст с выдержкой кадра, цветовая символика, зрелищность и т. д. Мировая киноиндустрия не имела с тех пор такого режиссера-новатора, т. е. пока не встречаешься с работой Пелешяна. Он, вероятно, тот следующий, который увеличит возможности фильмотворчества в дальнейшем. Его фильмы (черно-белые) обладают красотой и силой, находящимися вне рационального объяснения, которые поэтому могут быть охарактеризованы как мистические.

«Э. сор бук», «Каутер пойнт пабликейшнз».
Лондон, 1981 г.

Медленно, осторожно, словно наощупь, ползет к старту ракета. Миллионы проводов, нитей, тяжей, рычагов, тумблеров, каналов, счетчиков, волосков держат ее, и на ней держатся миллионы мельчайших операций, в результате которых смотрит в небо эта машина: миллионы надежд, повисших на этих волосках. Лучше всяких слов говорит об этой работе измученное лицо Елисеева в Центре управления. Лицо Королева, который поднимается в каком-то странном лифте и не видит ничего из того, что он создал, — смотрит в себя... Лицо космонавта в центрифуге... Вавилоны расчетов собраны в этой башне, которая сейчас полетит к звездам, — все учтено, проверено, «протянуто» и сдублировано, и однако, когда утекает последняя секунда отсчета — «Пуск!», — все-таки сжимается душа, и эту взлетающую башню с двумя бьющимися сердцами там, в конусе, вверяешь судьбе: господи, помоги им! — потому что всякий такой полет — полет между жизнью и смертью. То, что делает Пелешян, не назовешь ни гимном, ни одой, хотя ощущение триумфа словно бы впечатано в эти кадры полетов. Тема Пелешяна — иная. Его тема — смертельный риск человечества, бросающего вызов природе. Пелешян недаром строит свои симфонии без единого слова — на одной музыке и шумах: словами трудно передать мучающее его состояние, слова слишком плоско объясняют тревогу духа: есть что-то необъяснимое, неизреченное и неизрекаемое в том, почему человечество, чуя степень опасности, все-таки идет — и не может не идти — на смертельный риск Познания. «Наш век» — так называется новая лента Пелешяна. Век, который поставил понятие мировой ядерной катастрофы на одну доску с понятиями мировой ис-

тории и мировой науки. Кадры катастроф, использованные Пелешяном, подчас знакомы нам по другим хроникальным сводам. Впрочем, пожар на мысе Кеннеди, кажется, показан впервые. Дело не в этом. Дело в трагическом прочтении старых и новых хроник. Трагедия — сродни игре! — вот мироощущение Пелешяна. Есть что-то отчаянно веселое — да, да! — в этих кувырках вылетающих из кабины пилотов, в танцующем хорово-дикие парящих парашютистов, в кульбитах воднолыжников, в смертельных «номерах» мотоциклистов, прыгающих с трамплина, в последних переворотах горящих гоночных автомобилей. Весело... страшно. Пылает воздушный шар, праздничным фейерверком рассыпается пламя. Вспоминаешь строки Фета: «И чем ближе к вершине лесной, чем страшнее стоять и держаться, тем отрадней взлетать над землей и одним к небесам приближаться. Правда, это игра и притом может выйти игра роковая...» Играет разум человеческий, гуляет на просторе, рискует, дразнит опасность. Выше... Выше. Пульсирует разум, пульсирует земля, пульсирует мирозданье. Тревожно на душе художника. Этой философской тревогой и вошел Пелешян в нашу кинодокументалистику. А точнее сказать: в наше поэтическое кино, создаваемое на материале хроник. Тяжек путь познания. Тяжек, крут, опасен. Оплачивается — жизнью. Важный штрих добавляет Пелешян к картине триумфального шествия человека, разгоняющего тьму на своем пути.

Лев Аннинский, «Экран», № 4 — 1983 г., Рига.

Фильмы Пелешяна «Мы», «Времена года», «Наш век» лишний раз подтвердили, что мы имеем дело с явлением в искусстве поистине уникальным.

А. Дубровин, НИИ истории и теории Госкино СССР, 19 января 1983 г., Москва.

Я лично приветствую все то, что видел, вне своих вкусовых оценок. Этот кинематограф должен существовать, несмотря на то, что он имеет очень длинную родословную. Вспомним Вертова, авангардистское кино Франции, потом подпольное кино американское. «Люди из Арана» Флаэрти, выше которого для меня ничего нет, потому что там совершенно поразительное соединение чувства пластики, мира, природы выражено через доступное мне человеческое чувство. Поэтому там, где в картинах Пелешяна, соединяется необычайная острота его зрения, которая ему свойственна, с человеческой эмоцией, это

мне близко. Как вся история о пастухах в картине «Времена года». Вот это удивительное умение по-настоящему удивиться, поблагодарить, если хотите, этих людей, которым приходится везти этот совершенно поразительный труд, отношения человека и природы, животного и человека, единство их, мировоззрение, которое здесь возникает, уважение к человеческой личности, к человеческому труду, мне это очень понравилось и глубоко меня взволновало. Мне так же очень близок в картине «Наш век» совершенно другой подход к вопросу о космонавтике. Вот, действительно, показ труда в космосе как труда. И это, мне кажется, благороднейшая задача.

Сергей Юткевич, народный артист СССР, 19 января 1983 г., Москва.

Я думаю, что в современном документальном кино — и в советском, и в зарубежном — не было более яркого художника, чем А. Пелешян. Это не умаляет других, но таких ярких, таких самобытных не было.

Л. Кристи, лауреат Ленинской премии, 31 мая 1983 г., Москва.

Фильмы Пелешяна дали самое сильное кинематографическое ощущение с момента «Броненосца «Потемкин». Это новая грань. Это явление — новаторское.

М. Гонга, 31 мая 1983 г., Москва.

Артур Пелешян из Советской Армении — герой такой легенды, весть о которой дошла и до нас. «Со времени Эйзенштейна никто не сказал нового о монтаже, кроме Пелешяна», — можно услышать из уст известных советских теоретиков кино. Этот реформатор киноязыка демонстрирует возможности такого рода кино: принцип музыкальной драматургии, «фильм по ту сторону действия», «монтаж, уничтоженный монтажом».

Карой Чала, «Филмвилаг» № 5—1983 г., Венгрия.

О нем я впервые услышал в 1966 году, когда поступил во ВГИК. Во ВГИКе говорили: «Что ты здесь стоишь? Беги скорее в 319-ю аудиторию, там Пелешяна показывают». Я, не видевший

ни одного фильма этой вгиковской знаменитости, бежал, но дверь в переполненную аудиторию уже закрыли — фильм начался. Так все пять своих вгиковских лет я пробегал, тщетно пытаясь поймать за хвост институтскую легенду, имя которой — **Артур Пелешян**, Наконец, чуть ли не перед самым дипломом услышал: «В 318-й фильм Пелешяна будут показывать». Я поспешил туда, дверь — о, чудо! — оказалась открытой, погас свет и... Ленин взмахнул рукой, ответом ему возник крупный титр: «Начало», и под грохочущие синкопы свиридовской музыки начала твориться на экране революционная история. Именно так: не кто-то о ней рассказывал, искусно складывая из фиксированных мгновений иллюстративный ряд, а она сама себя творила, воссоединяясь в беге времени, в бурлении людских толп на разных концах планеты. Как много вместила и как много мыслей вызвал этот маленький фильм. Не берусь подробно пересказать этот маленький шедевр Пелешяна — слишком много времени прошло с той поры. Впрочем, фильмы его, как я теперь понимаю, невозможно пересказать, даже если только что их посмотрел. Как нельзя пересказать музыку, нельзя пересказать стихи — нужно самому их услышать. В данном случае — видеть. Потому что пелешяновские ленты — это музыка для экрана, ее материал — запечатленная на пленке физическая реальность. Когда и кем запечатленная — не важно. Отчасти — самим Пелешяном, операторами, которые с ним работают. Другая часть (если не все, как в «Начале») — поколениями добросовестных хроникеров, чьи свидетельские показания на пленке хранятся теперь в киноархивах. Пелешян их привлекает, однако не для «свидетельства». Они, дробясь, превращаясь, как говорит сам Пелешян, не в осколки от кувшина, а в глину, вступают в новые и неожиданные связи, от первоначальной информации доходит сюда только «гул», но он-то и важен. «Гул» одного значения смешивается с другим, эхом отзывается на третий — рождается емкий образ, возникает вокруг него эмоциональное поле. «Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, сместились и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии», — писал полвека назад русский поэт Осип Мандельштам в «Разговоре о Данте». Схожее ощущение возникает, когда смотришь фильмы Пелешяна. «Сорвавшиеся с гвоздей», забывшие о своем происхождении кинофакты вошли друг в друга, смешались, и выделить, разглядеть в отдельности эти «атомы воздуха» уже нельзя, да и не нужно. Система определений, которой располагает молодое киноведение, слаба перед

кино, рождающимся на монтажном столе Пелешяна, поэтому сам он, когда пробует формулировать свои принципы, вынужден прибегать к парадоксам. «Мои фильмы — безмонтажные фильмы»,—говорит Пелешян.—Я стремлюсь с помощью монтажа... уничтожить монтаж». Другими словами, он создает непрерывность нового порядка, в которой значим не отдельный монтажный элемент, не отдельная монтажная фраза, а целое. «Я не кипятильник демонстрирую, а тепловое поле вокруг него»,— скажет в другой раз Пелешян. Попав в это тепловое поле, вы его соавтор, и любая ваша интерпретация образных сигналов, которые посылает вам экран, будет истиной. Не так ли с музыкой? Однажды фильмы Пелешяна увидел Виктор Шкловский и, меткий в определениях, выразил сходное убеждение в формуле-вопросе: «А куда тебя деть?» Шкловский помнил, как в 20-е годы яростно спорили его современники Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов об «игровой» и «неигровой», и как создатель бессмертного «Броненосца «Потемкин» вывел тогда новую формулу: «по ту сторону игровой и неигровой». Может быть, именно эта формула подошла бы сегодня кинематографу Пелешяна? Поистине магическая власть у него в тридцатиминутном фильме «Мы», созданном в 1968 году. «Мы»—это род, нация, глядящая в лицо Времени, в лицо пройденной Истории. «Мы»—это люди и горы, разрушаемые и неразрушенные. Пелешян не рассказывает тут никаких конкретных человеческих судеб. Собственно, он даже не изображает никаких событий. Тут целые пласты человеческих чувств и размышлений: скорбь, единение, боль, испытания судьбы, разлука, воссоединение, непобедимость красоты жизни. Особую роль — эмоциональную и смысловую — играет в фильмах Пелешяна музыка. Она тут равноправный партнер в диалоге с экраном. Она может умолкнуть, и будет говорить только изображение. Может погаснуть экран, дав договорить важную мысль музыке. Наконец, могут умолкнуть оба, и тогда будет «говорить» тишина. Но дело не только в музыке, которую столь же тщательно подбирает режиссер. Дело еще и в той музыке, которая звучит у него внутри, определяет ритм и интонационный строй всей экранной композиции. В 1970 году Пелешян снимает одночастевой фильм «Обитатели»—о связи человека с природой, о долге его перед ней. Спустя несколько лет эту тему он развернет, покажет в иных ракурсах в фильме «Времена года». Картина эта о чабанах, их жизни, заботах, нелегком труде и праздниках. Картина—о человеке, о его связи с землей, на которой он родился и в которую уйдет, а пока жив, платит ей долг. Картина — о природе. Горная река, закрутившаяся в водопаде овца и чабан, спасающий ее... Эти кадры, открывающие «Времена года»,

повторяются не раз, и не два, теряют свою информационность, наращивают образное содержание, работают, как музыкальный рефрен, постоянно меняя нашу эмоцию. Таких повторов, рефренов, монтажных рифм в этой картине немало. То, что мы видим на экране — перевод овец через горы, единоборство с горной рекой, сенокосы, стаскивание стогов с гор в солнце и непогоду, свадьба чабана,— одновременно предстает перед нам'и и во всей своей жизненной непосредственности и как размышление об увиденном, как обобщение его. До этого кинематограф Пелешяна обходился без слов: сам экран и музыка, не иллюстрирующая, а как равный голос в полифонической структуре — сполна выражали глубокое духовное содержание его предыдущих картин. Но вот во «Времена года» Пелешян впервые обращается к слову, к титрам, используя их с редкой экономностью. Всего три надписи вписываются контрапунктами в разные звенья этого фильма: «Устал», «Думаешь, в другом месте лучше?» и «Это твоя земля». Возникая неожиданно, они не несут никакой информации—только переводят образную «мелодию» в иной смысловой регистр. «Наш век»—новый фильм Пелешяна. Он — об извечной тоске человека по крыльям и скорости, о дерзновениях его вырваться в космическое пространство. Тема эта с помощью «дистанционного монтажа» получила тут сложное полифоническое развитие. Монументальная мощь и глобальность образных обобщений, последовательность в развитии основных пластических мотивов (последние минуты перед стартом, выход в космос, просторы Вселенной, риск, азарт, сверхчеловеческие усилия, неудачи, слезы и радость побед, ликующие земляне, встречающие своих посланцев в космос и т. д.), соединение различного по времени, по географии, по стилистике материала (вплоть до «аттракционных» фрагментов из лент начала звуковой эры), его динамичное существование в общей образной композиции, драматургия эмоций, зрительных впечатлений, масштаб сопоставлений, переключек, драматическая динамика ведущей образной «мелодии»— все это захватывает зрителя, рождает ощущение гипнотического сеанса или «соборного действия». Этот фильм нужно смотреть на большом, на очень большом экране, в большой аудитории. Всякое «домашнее» восприятие погасит, смикширует ошеломительное ощущение космического простора, ощущение «соборного» восторга. К слову сказать, и предыдущим фильмам Пелешяна, как воздух, необходим большой формат экрана, необходима грандиозная аудитория зрителей, ибо фильмы эти по самому существу своему эпичны, «соборны», космичны. Говорящие о людских множествах, они и обращены ко множествам. «Наш век» только начал свою

жизнь. Убеден, судьба этого фильма сложится счастливой. Как счастлива она у всех остальных фильмов этого уникального кинематографиста. Счастлива не только потому, что они удостоены многих международных и всесоюзных наград. Счастлива потому, что фильмам этим не заказано старение. Как не стареют музыка и стихи.

А. Трошин, «Филмвилаг» № 5, 1983 г., Венгрия.

Артур Пелешян, армянский кинематографист, живущий в Москве, работает над документами, над Арменией, космосом и теорией монтажа. В студиях Еревана снимают в год 4 фильма и 3 телефильма. Это скромно. «Мы надеемся, что вы полюбите нашу землю, наш народ, кто знает, может, и наши фильмы»,— говорят армянские кинематографисты. Быть может, они подозревают, что их фильмы не так уж хороши. А Пелешян?— осведомляюсь я. Легкое стеснение. «Мы, армяне, очень странный и щедрый народ, мы дали Мамуляна в США, Верноя — во Франции и Пелешяна — в советском кинематографе. Кстати, он живет в Москве, и мы увидим его фильмы, обещаем вам». Итак, три фильма: «Мы» (1969 г.), «Времена года» (1975 г.) и «Космос», или «Наш век» (1982 г.) убеждают меня в том, что речь идет о настоящем кинематографисте. Не поддающийся классификации, разве что в категории все делать «с документальным материалом». Бедная категория! Речь идет, впрочем, о работе над монтажом, что не делалось в СССР со времен Дзиги Вертова. Над монтажом, с монтажом и против монтажа. Я вдруг испытал приятное чувство, оказавшись лицом к звену, которое отсутствует в настоящей истории кино. Как описать его фильмы? С образа, который пульсирует подобно неровной электрокардиограмме? Или же со звука, настоящего шума в пространстве? Как забыть начало «Времен года»? Пастухи и их скот в потоке, где они тонут вверх ногами. Крестьяне, которые скатываются за стогом сена, спускаясь по склону, покрытому то снегом, то галечником. И этот короткий интертитр, упавший с неба: «Это твоя земля». Но это земля без полюса, снятая по метеориту, который не знает, куда падет? А в фильме «Мы»? Армянский народ в слезах в архивных кадрах репатриации, возвращение на родину, объятия, нахождение друг друга... Монтаж, который находится внутри этих кадров, поднимается спиралью, подобно вихрю — головокружение, обморок. И в «Космосе»—в долгом размышлении о завоевании пространства—огнестрельные кадры, которые никуда не идут, мечта Икара, претворенная советскими и американцами, деформированное от невесомости лицо космонавта, катастрофа, которая

нескончаема. Какова бы ни была тема фильма, Пелешян прибегает к кадру какого-то дезориентированного человеческого тела на орбите, взятого в шумливом движении материи, там ничего нет человеческого, ничего только человеческого, и где элементы (земля, вода, огонь, воздух) возвращаются, не человек в космосе, а космос в человеке. «Кино, которое я люблю, не любит случайностей». По возвращении в Москву я не унялся, пока не встретил Пелешяна. Он был похож на свои фильмы. Один вопрос его неотступно преследует: «Нуждается ли кино во мне? Ибо я нуждаюсь в нем». Речь идет, конечно, о классиках— Вертове, Эйзенштейне и т. д. Пелешян говорит о них как равный с равными, как будто он сердится на них, зная при этом, что надо взяться за кино там, где они его оставили, или, быть может, сразили. «Вертов и Эйзенштейн изобрели новую машину, но поставили ее на рельсы железной дороги. Эта машина нуждается в подушке со сжатым воздухом. Это был тупик». Но среди тех, которые их приговорили, есть те (редкие), которые увидели тупик, и еще другие (все остальные), которые не увидели ни машины, ни дороги. Эти «другие» очень многочисленны в советских кинематографических кругах. У них нет слов довольно жестких для этих мастеров-колдунов, этих «формалистов» (слово, которое приговаривает и делает зло). После них проблема монтажа (теоретическая и практическая) прибегла к другим, средним, невыделяющимся жанрам. Здесь Пелешян сегодня оперирует. Его цель: «Уловить эмоциональную и социальную кардиографию своего времени». Научный словарь, медицинские метафоры в стиле Годаре. «Весь фильм находится в каждом из его фрагментов и каждый кадр сравним с генетически закодированной клеткой». Остается найти место в целом с целью построить «реальность, которая могла быть реальной», как этого требует генетика. Пелешян верит в это, ибо для него жизнь человека воспроизводит в некотором смысле историю всего человечества.

Серж Даней, "Либерасион", 11 августа 1983 г., Париж.

Артур Пелешян—кинодеятель, которого все сравнивают с великим документалистом. «Тайный» ученик Дзиги Вертова. Посещая различные клубы и дома культуры, которых в Москве хватает с избытком, можно натолкнуться на неожиданности. Вот и нам (это случилось в Доме ученых) довелось открыть для себя гения советского и мирового кино, о чьем существовании многие, в том числе и в Советском Союзе, даже не до-

гадываются. Представляя его собравшейся в зале аудитории, (около 400 человек) профессор Леонид Кристи—в свою очередь, один из виднейших советских мастеров документального кино и его бывший преподаватель во ВГИКе—без обиняков заявил, что «после Дзиги Вертова у нас не было документалиста более самобытного, чем Артур Пелешян». Посмотрев работы Пелешяна, трудно не согласиться с таким мнением. Четыре короткометражных и единственная полнометражная картина— вот практически все, что сделал до сих пор Пелешян. Все эти фильмы полностью лишены слов, но звуковое оформление создает поразительный эффект, так что кажется, будто звук выплывает из изображения, настолько искусно и действенно он вплетен в канву фильма. Описать кинематограф Пелешяна невозможно. Он и сам говорит об этом, отказываясь комментировать самого себя: «Луна в кино — это не Луна на словах, а формула хлора не пахнет хлором». Один из зрителей так отозвался о нем: «Прекрасное исключение нашего кино, которое любит больше описывать вещи, а не заглядывать в их суть», а другой взволнованный зритель поблагодарил его: «Мы должны видеть счастье и боль и не быть при этом спокойными». Однако называть произведения Пелешяна короткометражными фильмами—значит давать о них неверное представление: попробуем, быть может, определить их как «симфонии между кино и музыкой». Пелешян часто использует отснятый другими материал, различного рода хронику и вновь монтирует его, изменяя ритм, перенося боковое изображение в центр, что-то добавляя и перекраивая («из тряпок может получиться чистый лист бумаги»). Он говорит о «дистанционном монтаже» с ритмично или вразброс повторяющимися изображениями, одинаковыми, но каждый раз несущими в себе новый смысл. Он говорит о «монтаже с несуществующими кадрами», которые возникают у зрителя в уме как явление остаточной задержки изображения на сетчатке. Содержание является при этом «движением в виде средства и первейшего принципа кино». Это масса людей, которая движется «с тем, чтобы найти в себе чув_ство отдельного человека». Если кому-то посчастливится увидеть «Наш век», он сразу поймет, что не космос — истинный субъект фильма. Там показаны страдания и мужество тех, кто выходит за пределы среды нашего обитания, дабы проникнуть туда, куда «нельзя добраться». И смятение ощущаешь не потому, что видишь искаженные гримасой от тяжелейших трени ровок лица американских и советских космонавтов или слы-шишь биение их сердец в тишине, или видишь боль (кстати, со-вершенно уникальные кадры) за погибших космонавтов, а пото-му, что Пелешяну удастся передать свою и нашу общую неспо-

собность общения с тем, что лежит вне нашей природы. В космос нельзя полететь по-настоящему. Мы все равно защищены покрывающей нас оболочкой природы. Там нет запахов и нет ничего от человека... Той человечности, которая, наоборот, переполняет снятые в Армении кадры фильма «Мы»: похороны и встречи эмигрантов, трагедия, радость и запахи, и краски, которые ощущаешь, несмотря на строго выдержанное черно-белое изображение. Почему вы не прибегаете к слову? «Я ничего не имею против, лишь бы оно приходилось к месту и не дублировало изображение». Пока же он не испытывал в нем нужды, и, по всей видимости, рассчитывает и впредь обходиться без него. Он мечтает снять фильм с актерами, но без диалога, который бы рассказывал о рождении человека: «Го-мо сапиенс». Один известный советский режиссер, посмотрев «Начало», спросил: «Но куда они все бегут?». И Пелешян ответил ему: «Так это ты должен мне сказать!». Потому что его способ создания изображения—это «семантическое поле», где каждый размещается по-своему, а затем устремляется вперед, подобно влекомой течением лодке. «Начало»—это поразительное чередование изображений и звуков, движущихся масс, боев времен гражданской войны, отрывков из «вестернов», бросающихся на полицейские кордоны участников демонстраций японских студентов. Но все это холодные впечатления, оставшиеся от фильмов по прошествии времени. В самой картине они смотрятся совсем по-другому, предстают чем-то совершенно новым. Пелешян впервые снимает в цвете фильм о русской православной церкви по заказу независимого продюсера из ФРГ. Название будет, наверное, «Бог в России». Кто знает, что бы ему удалось сделать со своими вулканическими теориями монтажа, если бы в его распоряжении находились технические средства, какими обладает Стивен Спилберг. Пелешян не видел «Звездные войны». Жаль. Обидно и то, что Спилберг не видел ничего из работ Артура Пелешяна.

Джульетто Кьеза, «Унита», 30 августа 1983 г.,
Италия.

Армянский кузен Вертова. О нем говорили, не просмотрев его фильмы, еще с прошлого лета. Благодаря аудиовизуальной армянской ассоциации и Французской кинематеке мы узнали его. Нам остается лишь пожелать необходимого и быстрого распространения этих фильмов на экраны. Ибо Артавазд-Артур Пелешян в настоящее время режиссер пяти короткометражных

и среднетражных фильмов и проявивший себя на сегодняшний день — большой кинематографист. Прямой потомок Эйзенштейна... или, скорее, Вертова, оставаясь при этом глубоко армянским режиссером. Пелешян снимает свою страну, народ, его историю. Доминанты, определяющие пелешяновское кино в целом, как и его предпочтение снимать фильм черно-белый и избегать диалогов в пользу звуковой ленты и монтажа. «Мы» предлагает нам сразу чистый образ пелешяновского взгляда. «Мы» — это армяне, их лица, традиция, история и отношение Пелешяна к этим существам, к этой земле. Однако невозможно описать даже приблизительное содержание фильма. Он принадлежит полностью визуальному способу. Фильм «Обитатели», не показывая ни одного человеческого существа, рассказывает о всем человечестве: джунгли, насилие, борьба за жизнь, безумный бег. Запись в эмоциональной символической определяет все творчество Пелешяна, этого эпического космолога. Так, в фильме «Начало» с помощью монтажа коротких заснятых исторических документов, резких остановок на кадре показывается человеческое насилие — то конструктивное (революция), то губительное (фашизм, бомба). До этой точки монтаж Пелешяна может показаться скорее эйзенштейновским. «Начало» остается под доминирующим знаком истории, поэтому тоже близко к Эйзенштейну, для которого «природа была лишь диалектической, потому что всегда была включена в человеческую совокупность» (Жиль Делез, «Образ-движение»). Доводится до предела зрительное восприятие, добиваясь цели в повторении, приближая два эпизода посредством их чистой формы: такова манифестация белых, одетых в черное, черных, одетых в белое, таково движение влево и вправо. Не было бы совсем точно, говоря о диалектическом монтаже, подразумевать монтаж Эйзенштейна. Пелешян, как Вертов, скорее «отвергает сценарий действия» и делает так, чтобы все смешивалось с бесконечным целым материи, а интервал — с глазом материи. «Времена года» — самое значительное произведение — свидетельствует о таком ходе. Этот фильм является, конечно, символическим и эмоциональным. Пелешян любит свой народ, его землю, чистоту и первозданность (здесь есть истоки).

Космический поэт, снимающий всегда Армению, его народ, страну, является глубоким изобличителем. Три титра этого немного, но столь музыкального фильма говорят сами за себя: «Я устал», «Думаешь, в другом месте лучше?», «Это твоя земля». Пелешян говорит о всегдашнем, о каждодневности, о здесь и сейчас. В «Космосе» не утомляет сопоставление советских и американцев во взгляде на безумную гонку завоевания Вселенной. Так что же: здесь все скорость, потрясение, чистое дви-

жение. Мы всегда находимся ближе, даже в глубине смысловой воли, идущей от монтажа (органик-патетик) и от глаза в материю человека с камерой. Будучи всегда эпическим, Космос — это мир, обдуманный от скорости, от мощи, это неармянский мир. Пелешян проявляет здесь свою вертовскую концепцию, проникая во внутреннюю природу самих вещей. Подобно советским мастерам диалектического монтажа, он хочет сохранить свою работу в целях собственного внимания. Оставаясь больше, чем когда-либо армянином, Пелешян на стороне невинных, непричастных. Остается лишь пожелать знакомства с его фильмами на экранах и с его теоретическими трудами о монтаже.

«Ле Кайе дю Синема» № 357, март 1984 г., Париж.

Большим открытием вчерашнего армянского вечера стал Артур Пелешян. Исключительный, сверкающего таланта режиссер. Венгерское телевидение показало три его работы, и то, что их жанр обозначен как короткометражный фильм (их также определили документальными фильмами), было принято как условность — за отсутствием более точных определений. Ибо фильмы Пелешяна нельзя втиснуть в шкатулку привычных жанров. Да, действительно, их основной материал — документ и оригинальные съемки. Однако с этим исходным материалом Пелешян обращается так, как поэт с находящимися в его распоряжении явлениями действительности. В его руках каждое отдельное изображение будет больше самого себя, получит более богатый смысл, поэтому в силу особенностей зрелища и благодаря музыке и монтажу и обогащенному таким образом эмоционально-смысловому содержанию возникает в целом исключительное впечатление. «Начало», «Наш век» и «Времена года» — это гимны кинопоэта о жизни, об ужасающей и величественной силе человеческого разума, об отчаянных и возвышающих этапах продолжающейся человеческой борьбы с самим собой и с природой, с судьбой и с возможностями. Нужно запомнить это имя — Артур Пелешян, потому что это такой чудесный художник кино, который в этом мире, склонном разменивать свои мечты на пятаки, выражает надежду, что все-таки да, пожалуй, все-таки мы можем верить в самих себя...

Баршонь, «Эшти Хирлап», 18 мая 1984 г., Будапешт.

Мы смогли увидеть один короткометражный фильм и два полнометражных документальных фильма кинематографического поэта Пелешяна, автора талантливого, с индивидуальным, оригинальным способом видения. Документальный фильм «Времена года», разыгранный профессиональными актерами и воссоздающий будни пастухов, смог, пожалуй, самым убедительным образом раскрыть «секрет» армянского телевидения. Этот секрет заключается не в чем ином, как в том, что Пелешян осмеливается растрогаться, глядя на действительность. Он осмеливается сделать поэтический фильм о том, что любит: о его родине и времени. В то время, как модой стали на киноэкране и на телевидении вещественность и изображение суровой действительности, этот человек глядит на мир с таким романтическим чувством, как европейский странник Байрон, сказали бы мы. Конечно, как всякое сравнение, и это сравнение хромает. Потому что Байрон мог по-настоящему, всем сердцем восторгаться миром, ибо сам жил в нем, король жизни и князь поэзии. Пелешян же потому может восхищаться этим миром, что люди, о которых он рассказывает, космонавты и пастухи, живут в нем самом, их труд и борьбу он может увековечить в своих фильмах.

Габриелла **Лечен**, «Мадьяр немзет», 23 мая 1984 г., Будапешт.

Артавазд Пелешян ...снимает фильмы как никто после Дзи-ги Вертова. Сегодня он автор четырех короткометражных («Начало», «Обитатели», «Мы», «Времена года») и одного полнометражного («Наш век») фильмов. Все черно-белые, все немые, но какое звучание! Все они близки его народу, его земле. Это как бы глубокая эпическая, космическая песнь, где человеческое безумие (труд, борьба, могучая воля) не что иное, как отражение щедрости природы: хаос изображений и звуков неба, камней, животных. Природа в человеке и камера Пелешяна—это «глаз в природу»,—как говорил Эйзенштейн о своей камере. Пелешян — больше чем откровение.

Фабрис Рено д'Алон, «Синема», 17 октября 1985 г., Париж.

Поразительным качеством произведения Пелешяна является бесконечная красота кадров. Черно-белые, очень темные, так же мощные, как литографии Мунка и Руо. Стадо баранов, забредших в темный, нескончаемый туннель, пастухи верхом

на лошади, бросающие баранов в воду, крестьяне, скатывающиеся по склону горы с огромными стогами сена, или же застрявшая ночью в грязи машина—кинокамера Пелешяна сотворила из всего этого поэтически трогательную ленту (сразу приходит на память Вергилий). Но всемирную известность Пелешяну придает нечто другое, это, скорее, его наука о монтаже. Пелешян остается сегодня самой значительной фигурой армянского кино своим пристрастием к жесткому монтажу.

Мишел Курно, «Монд», 17 октября 1985 г., Париж.

Его называют документалистом. Это неверно. Документальное кино имеет дело с фактом, оно фиксирует факт, как бы удостоверяя его подлинность. Для Пелешяна факт не есть цель, а всего лишь материал. Более того, если документальное кино повествует об уже имевшем место, завершившемся факте, то Пелешян нам показывает совершающееся, вечно повторяющееся, момент творения. Фильмы Пелешяна воздействуют, как музыка — прежде всего на подсознание. То, что делает он,— это кино и возможно только в кино. Эпическое мироощущение, космическая мощь. Это космологическое мироощущение можно заметить во всех его картинах — от самых ранних и до самых последних — во «Временах года» и «Нашем веке». Бесконечность человеческой мысли, духа, стремления и оковы тела, конечность жизни; бесконечность мирового круговорота и безвозвратно уходящее время—вот темы Пелешяна, вот вопросы, придающие его искусству трагическую напряженность. Просто диву даешься, откуда в этой спокойной, безмятежной, не выходящей из своих берегов жизни объявился этот человек с чаренцевским с-паляющим солнцем в душе и с космической болью в глазах.

М. Стамболцян, «Фильм», 30 ноября 1985 г., Ереван.

Литературно-художественное издание

Артавазд Ашотович Пелешян

Мое кино

Сборник сценариев

(на русском языке)

Заведующий редакцией С. А. Хачатрян

Редактор М. В. Саакян

Художник А. М. Цатурян

Худ. редактор Дж. Е. Гаспарян

Макет и тех. редактирование Э. О. Чанчапанян

Контрольный корректор И. Г. Егиазарова

ИБ № 5912

Сдано в набор 03. 11. 87. Подписано к печати 09. 03. 88. ВФ 09241. Формат 60X90

1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «рублинная». Печать офсетная. 16,0 усл. печ. л.

Уч.-изд. 16,4 л. Тираж 7 000. Заказ 2787. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

Полиграфкомбинат им. Акопа Мегапарта Госкомитета Арм. ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ереван-9, ул. Теряна, 91.

