



1-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ТЕОРИЯСЫ. ЭЙЗЕНШТЕЙННЕН ТАРКОВСКИЙГЕ ДЕЙІН

Кинематограф пен кино  
теориясының пайда болуы



#### Фильмдер:

- «Политый поливальщик» ағайынды Люмьерлер
- «Путешествие на Луну» Жорж Мельес
- «Нетерпимость» Д.У. Гриффит
- «Кабинет доктора Калигори» Р. Вине
- «Антракт» Рене Клер
- «Андалузский пес» Бунюэл мен Дали

**Мақсат:** Кинематографтың пайда болуы туралы, үнсіз кино тұсындағы ағымдар мен алғашқы кино теоретигі жайлы айтып беру.

#### Негізгі ой:

1. Ағайынды Люмьерлердің «Тірі фотографиясы» - қалың көрерменді қызықтыра отырып, айтарлықтай табыс әкелетін аттракцион.
2. Киноның пайда болуы – 1895 ж. 28-желтоқсанында Париждегі Капуциндер бульварындағы «Гран кафеде» алғашқы көпшілік көрсетілім болды.
3. Жорж Мельес мынадай қадам жасады: фотосуретке түсірілетін шындықты қалыптастырады, бұл үшін оған ойдан құрастырылған сюжет, актер мен декорация қажет болды.
4. ХХ ғасыр басындағы америка (жалпы, әлемдік) киносындағы айтулы тұлға Дэвид У. Гриффит.
5. Гриффиттің барлық реформаларының басты жемісі параллельді монтаж. Бірнеше сюжет тізбегін бір мезгілде дамытып отыру идеясын ол әдебиеттен алған.
6. «Неміс экспрессионизмі» - түсірілім павильонында жасалған фильмдердің көркемдік кеңістігі «қисайған» әлемнің ыдырауын суреттеген.
7. Луи Деллюктің «фотогениясы».
8. «Француз авангарды» - «таза кино» идеясын алға тартқан авангард-режиссерлер сюжетсіз, кейіпкерсіз, мағынасыз фильмдер түсіре бастайды.
9. Бунюэль мен Далидің сюрреализмі.
10. Монтажды кеңес киносы.

Армысыздар, онлайн көрермен! Біз бүгін кино теориясы видео дәрістерін бастаймыз. Біздің «Кино теориясы» атты бейне дәрістеріміздің негізі Семен Фрейлихтің «Кино теориясы: Эйзенштейннен Тарковскийге дейін» деп аталатын кітаптың негізінде құралған. Бұл кітап туралы да бірауыз ақпарат берейін. 1992 жылы алғаш жарық көрген бұл кітап, 2018 жылы тоғызыншы басылымы жарық көрген болатын. яғни, бұл кітаптың әлі өзектілігін жоғалтпағаны, кинотану, өнертану ғылымы үшін аса маңызы зор екенінің бірден бір көрсеткіші деп санаймын. Жалпы, бүгінгі бірінші дәрісімізді киноның тарихына арнаймыз. Оның бір себебін айтып кетейін, жалпы, теория мен тарих етене жақын жүреді. Оларды бөліп-жарып қарастыру мүмкін емес десе де болады. Сондықтан, теорияны түсіну үшін, ең алдымен киноның тарихын түсіну керек.

Ағайынды Люмьерлердің алғашында техникалық жаңалығы болған. Люмьерлер және олардың операторлары қимылды көрсетіп ғана қоймай, оны қозғалып отыратын адам мен затты түсіруге болатынын да көрсетті және ағайынды Люмьерлер 1895 ж. 28-желтоқсанда Париждегі Капуциндер бульварындағы «Гран кафеде» өзінің алғашқы қоғамдық көрсетілімін жасаған болатын. алайда, ең алғашқы көрсетіліп, осыдан тоғыз ай бұрын, наурыз айында өткен болатын. Бірақ, ол жабық көрсетілім болған. Осы орайда, біз киноның пайда болуы 1895 жылдың 28-желтоқсанынан қарастырамыз. Бұл көрсетілім 33 франк пайда әкелген. Осы сеанс әлемдік кино тарихының бастауы болып саналады. Бұл көрсетілімде бас-аяғын он өте қысқа фильм көрсетілген болатын. ең бастысы, ағайынды Люмьерлер өз өнертабысының болашағы зор болатынын ойламаған-тұғын. Өйткені, олар үшін бұл тек жай ғана техникалық жаңалық болатын. Олар оның өнер болып алыптасып және жалпы бұқаралық мәдениетке айналып кетеді деген сезім болған жоқ, оларда. Олар мұны «тірі фотография», яки, қалың көрерменді қызықтыра отырып, айтарлықтай табыс әкелетін аттракцион ретінде ғана қабылдаған болатын. Алайда, көп ұзамай, француздар жаңа өнерге жол ашқаны анық болды. Себебі, ағайынды Люмьерлер деректі киноның бастауында тұрды. Біз олардың күнделікті тұрмыстық көріністерге арналған қысқа ғана, 40-50 секундтан тұратын, репортаждық фильмдерін түсірген болатын. Мысалы: «Жұмысшылардың фабрикадан шығуы», «Сәбидің таңғы асы», «Покер ойыны», «Пойыздың келуі», «Қабырғаның бұзылуы» деген сияқты фильмдер болған. Бір маңызды



Кітап: Кино теориясы. Эйзенштейннен Тарковскийге дейін

Дәріс: Кинематограф пен кино теориясының пайда болуы

жәт бар, осы тұрғыда, осы фильмдердің атауларының өзінен олардың мазмұнын тануға болады. Яғни, «Пойыздың келуі» Ла-Сьота стансасына пойыздың келіп, тоқтауын көрсеткен болатын. Ол кезде көрермен қауым жалпы шошып, осы залдан қашып кетуге де ұмытлыстар жасағна. Өйткені, ең алғаш, осындай үлкен экранда қимылдайтын сурет оларды кішкене таң қалдырды.

Осы ұсынған алғашқы он фильмнің ішінде «Су болған суғарушы» деген фильм ерекше орын алады. Себебі, бұл туындыны алғашқы скетч немесе сәл комедиялық элементі бар көркемсуретті фильмге жатқызуға болады. Себебі, мұнда бір жеткіншек, жасөспірім бала бақташының ту сыртында тұрып, шлангты аяғымен басады да, ақыры оған су шашыратады. Сосын анау бала жүгіріп кетеді. Жалпы, **экран бейнесінің табиғилығы, таспаға жазылып отырған шынайы оқиғаға фильм жасаушылардың араласпауы, - Люмьерлер кинематографының ерекшелігі болып саналады.** Өйтсе де, көрермен қауымды экран сауығының ерекше табиғаты қызықтырды. Яғни, экран арқылы «қимылдайтын суреттерді» қарап отырып, аңғаруға болушы еді, қарапайым көрерменге. Театр спектаклінен басты айырмашылығы, бұл көріністердің көлемі өзгеріп отырды. Яғни, бір зат не адам толықтай, тұтас күйінше, немесе деталь түрінде көрсетілген. Тағы бір ерекшелігі Люмьерде мынадай перспективалық кадрлер болатын. Яғни, мизанкадр десек болады. Кейіпкерлер қимылдайтын. Яғни, кадр ішіндегі монтаж болған десе болады. Жалпы, Люмьерлер өз әдістерін тек бір минуттық деректі фильм түсіру үшін қолданып, бар болғаны сюжетті, кадр композициясы мен жарық түсіру жолдарына мән беріп келгендіктен, киноның көркемдік мүмкіндіктері жұмбақ күйінше қала берді. Люмьердің фильмдері көп ұзамай тасада қалды десе болады. Өйткені, француз кинотарихшысы Жорж Садуль жазғандай, «Люмьер реализмі белгілі бір дәрежеде механикалық болғандықтан» түптің түбінде «кинематографы тығырыққа тірелді!» (1). Өйткені, тағы бір қайталап өтейін, ағайынды Люмьерлер ең алдымен инженер болған. Олар техникалық мамандықтың иегерлері болған және әкесі құрған фотостудиясы болған. Фотофабрикасы. Олар пленка шығарған, фотомен айналысқан және «қимылдайтын суретке» олар техникалық жаңалық ретінде ғана қараған. Ең бастысы, оның потенциалды өнер екеніне мән бермеген.

Люмьерлерден кейін, дыбыссыз кино тарихында ерекше орын алатын режиссер және актер, жалпы, киногер – Жорж Мельес. **Ол Люмьерлерден асып тағы бір қадам жасайды. Ол шындықты көрсетіп гана қоймай, әңгімеу яғни баяндауды енгізеді. Соған ұмтылыс жасайды. Мельес фотосуретке түсірілетін шындықты қалыптастырады, бұл үшін оған ойдан құрастырылған сюжет, актер мен декорация қажет болды. Ол өзі театрдан келген, өзі фокус жасайтын сиқыршы және ол кинода жаңа мүмкіндіктерді көрді.**

Осы орайда, мен бір қызықты оқиғаны айтқым келіп отыр. Жорж Мельестің қазіргі тілмен айтқанда «стоп-кадрды» ойлап табу тәжірибесі. Ол кезде камералардың бәрі механикалық болатын. оператор камераны өзі айналдырып тұратын, тұтқасымен. Париждің көшесін түсіріп тұрған бір сәтінде, Мельес камерасының пленкасы тоқтап қалады да, ол оны жөндеймін дегенше он секундтай уақыт өтеді. Кейін қайтадан айналдыра бастайды. Кейін, пленканы айқындап, қараған кезде, ол арбаның келе жатып, кадрдың ортасында жоқ болып кеткенін байқайды. Орнына басқа адамдар келе жатқанын көреді. Осылайша, бұл оның монтажқа қосқан бір үлесіне айналады және оның феерия, ертегі сияқты фильмдерін жасаудың бірден бір әдісі болады. Енді, оның ең атақты фильмі «Айға саяхат». Мельес Жюль Верн мен Герберт Уэллс романдарының желісімен қойды. Фильмнің албырт фантазиясы әзілмен ұштасып, әрекет аттракциондарға сүйенген, кейде тіпті гротеск күйіне жеткен трюктердің күшімен дамиды. Мельес феериясы – нағыз ойын-сауық. Бұл фильмдер мюзик-холлдар мен жәрмеңкелік сауықтарда ерекше қабылданғаны да сондықтан болар. Әрине, қазіргі көрермен үшін Мельес фильмдері өте қарапайым көрінер. Бұл заңды құбылыс. Себебі, кино күллі өнер ішінде техникаға ең тәуелді өнер болып табылады. Техниканың дамуымен бірге кино да дамиды. Өйткені, басында дыбыссыз болды, кейін дыбыс пайда болды. Рең пайда болды. Пленкадан сандық технологияларға өттік, деген сияқты. Жалпы, кинопавильонда Мельес сахна орнатып, ал, түсіру камерасын, айталық, партердегі ең ыңғайлы орынға орналастырып, бір нүктеден түсіреді. Ал, енді, осы тұрғыда салыстырсаңыз, ол – фильм-спектакль секілді әсер қалдыратын. Өйткені, бір нүктеден түсіріп, қозғалыс сахнада орын алады. Люмьерлермен айырмашылығы осында жатыр. Люмьер кейіпкерлері кадрдың тереңінен бері қарай жақындаса, Мельесте көбіне көлденең жүреді. Жалпы, оның фильмдерін феерия, шартты-театралдық сипатқа ие деп айта аламыз. Осы бір кінәраты көптеген Мельес фильмдері кинематографиялық сипаттан ада деп зерттеушілердің кесіп айтуына түрткі болып, оның экран тілін байытуға қосқан үлесі кемітіліп келеді, кей жағдайда. Алайда, біздің айтарымыз екілік экспозиция, кадрдегі заттардың өзара алмасуы, стпо-кадрды енгізуі үлкен жаңалық болған, негізінде. Біз оны жоққа шығара алмаймыз. Нақ осы Мельес кинематографиялық бейненің маңызды құралы – монтажды ашқанын



мойындауымыз керек. Басталуы, әрекеттің дамуы, шарықтау шегі бар кең-құлаш сюжеттерді түсірген ол, ағайынды Люмьерлер секілді бір монтажды кадрге бәрін сыйдыра алмады. Өз баянын ол бірнеше эпизодты жинақтау арқылы жүзеге асырды. Сондықтан, Мельес дәйекті монтаж тәсілін қолданды. Айтпақшы, ол да өз фильмдерін бояушы еді. Яғни, көрерменді қызықтырып, әсер қалдыру үшін ол өзінің фильмдерін бояйтын, кәдімгідей, механикалық түрде. Енді, оның «Айға саяхат» фильмінің үзіндісін көрейік.

Көріп тұрған фильмнің екі нұсқасы бар: түрлі-түсті, яғни, боялған және ақ-қара нұсқасы. Тағы бір қызығы – бір факт айтып кетейін. Боялған нұсқасы жақында ғана көрермен назарына ұсынылған болатын. Ол 1990-шы жылдары, кездейсоқ жағдайда, Барселонада жеке коллекционердің жинағынан табылған болатын. кейін оны қалпына келтіріп, үлкен реставрациялық жұмыстардың арқасында 2011 жылы, Канн фестивалінде қалың көрермен назарына ұсынылған болатын.

Енді, Фрейлихтің Люмьерлер туралы айтқан сөздерін келтірсек:

**«Люмьер туындыларды түсіретін. Мельес тұңғыш рет оларды қоя бастады. Тап осы тұста, «көз» кинематографы «көзқарас» кинематографына қарай ойысты. Әйтсе де, бұл Дэвид Гриффиттің шығармашылығында ғана айқын көрінді. Ал, Мельес осының бастауында тұрды».**

Осы тұрғыда, Дэвид Уорк Гриффиттің Мельес жайында цитатасын келтірейік: «Мен оның алдында борыштармын», - деген еді Гриффит. Дэвид Уорк Гриффит Люмьердің «тура киносын» емес, Мельестің көркем, жанрлық киносын ту етіп ұстаған болатын.

1914 жылға дейін француз киносы әлемдік киноүрдістің көш басында тұрды. 1914 жылға дейін деуіміздің себебі, Бірінші дүниежүзілік соғыс басталып, еуропа киносын ойсыратып кетті десе де болады. Бірақ, киноүрдіс толығымен әрине тоқтаған жоқ, бірақ, бәсеңдей түсті. Оның қозғаушы күші тез арада әрі байқаусызда Америка құрылығына қарай ауып кетті.

1908 жылы пайда болған Голливуд, 1914 жылға қарай әлемдегі ең ірі кино өндірісінің орталығына айналды. Күн сайын дерлік негізінен екі бағыттағы кинотуындылар түсіріліп жатты: уақыт өте «вестерн» деген айтқа ие болған ковбойлар жайлы, XIX ғасырдағы азаматтық соғыс жайлы фильмдер және - comedy – деген бағыттағы туындылар. slapstick тікелей аударғанда, таяқшаның ұрылуы деген мағына береді. Экцентрикалық комедиялар, гэк-комедиялар деп те атайды оларды.

**XX ғасыр басындағы америка және күллі әлем киносының бас тұлғасы Дэвид У. Гриффит (1875-1948) еді.**

Гриффиттің кино өнерін дамытуға қосқан шығармашылық үлесі негізінен төрт тағанға сүйенген:

- кинодраматургиядағы баяндаушы;
- актерлік ойын жүйесінің реформасы;
- кинокамераны әрекеттік белсенді қатысушысына айналдыру;
- параллельді монтаж.

Параллель монтажды тікелей өзі ойлап тапқан жоқ. Алайда, оны жетілдірген, дамытқан болатын. Гриффит реформаларының жемісі ретінде көбінесе - параллельді монтаж айтылады. Бірнеше сюжеттік тармақты бір мезетте дамыту идеясын ол әдебиеттен алған болатын. Негізінен Чарльз Диккенстен шабыт алған. Ол бейнелер арқылы баяндауын жалғастырып, бір эпизодтан екіншісіне ауысып отыруды үйренді. Яғни, бір мезетте бірнеше оқиғаны көрсететін. Гриффит фильмдеріндегі сюжет құрағы көпқабатты сипатқа ие болды.

Түрлі жерде бір мезгілде орын алып отырған оқиғалар бірін-бірі алмастырып, финалда ғана түйісетін. Осы күні баяндаудың осы тәсілі хрестоматиялық сипат алды. Осы орайда, тағы бір айтарым Гриффиттің параллель монтажын продюсерлер бастапқыда құптамаған болатын. өйткені, қарапайым көрермен оны түсінбейді деп шешкен. Ол кезде әлі дыбыс жоқ. Оқиғаны қабылдау ауыр болады деп ойлаған. Оған тіпті ультиматум қойған болатын. алайда, ол продюсерлердің айтқанымен жүрмей, өзінің дербес жолымен жүрген бірден-бір режиссер. Арпалысты-тартысты, алайда, өз дегенінде тұра білді. Сол кездегі заңдылықтарды бұзып, киноның дамуына әсер еткен бірден-бір режиссер. 1913 жылға таман Д.У.Гриффит өзінің шығармашылық әдісі бар, ерекше тұлға, суреткер ретінде таныла бастады. Осылайша, ол әлемдегі тұңғыш монументальді экран туындыларын – «Ұлттың пайда болуы» (1914) және «Төзімсіздік» (1916) фильмдерін дүниеге әкелді.

**Гриффиттің «Төзімсіздік» фильмінен үзінді**

Ендігі кезекте біз, кино әлеміндегі алпауыт елдердің бірі – Германия киносына назар аударсақ. Олар XX ғасырдың 20-шы жылдары кино-экспрессионизм бағытымен елге танылған болатын. Жалпы, «неміс



Кітап: Кино теориясы. Эйзенштейннен Тарковскийге дейін

Дәріс: Кинематограф пен кино теориясының пайда болуы

экспрессионизмі» Бірінші дүниежүзілік соғыс аяқталғаннан кейін пайда болған. Бұл ең ірі және тұтас көркемдік бағыт. Экспрессионизмнің бір ерекшелігін айтар болсақ, ол Бірінші дүниежүзілік соғыстың салдарынан, қарапайым халықтың, жалпы, қоғам, әлеуметтік түңділуі. Соғыстың зарбаптары адамның психикасына, оның рухани өміріне күйзеліс әкелген. Осыны олар экран тілімен, тек экран тілімен ғана емес, экспрессионизм сурет өнерінде, театрда, әдебиетте орын алған болатын.

Жаңа бағытты кинода ашқан Роберт Вине есімді режиссердің «Доктор Калигаридің кабинеті» фильмі болатын. ол 1919 жылы жарық көрген. Бұл фильм экспрессионизм эстетикасының үлгісі саналады. Бұл ең алғашқы, манифест туынды десе де болады. Тақырыбы тұрғысынан ғана емес, формасы жағынан да. Осы жерде, режиссердің негізгі тең авторлары экспрессионист-суретшілер Герман Варм, Вальтер Рериг, Вальтер Рейман болғанын атап өту керек. Өйткені, декорация, костюмдер, актерлік грим жасауда экспрессионизмнің философиялық-эстетикалық тұжырымдамалары айқын көрсетілген. **Фильмнің көркем кеңістігі түсірілім павильонында жасалып, ыдырай бастаған «қисайған» әлемді суреттеген.** Экранда көрсетілген заттардың барлығы да геометриялық тұрғыдан алғанда дұрыс емес формада көрсетілген. Қисайған терезе, орындық, жиһаз. Сондай-ақ, көлеңкенің де бұл фильмдерде ерекше рөлі бар. Мысалы, қылмыстың көлеңке арқылы ғана көрсетілуі. Бас кейіпкер қылмысы көлеңке арқылы көрсетіледі. Осындай бір ерекшеліктер болған.

«Неміс экспрессионизмі» киноны жаңа тақырып пен тың көркемдік тәсілдермен байытты. Фильмдерін павильонда түсірген режиссерлер мен суретшілер кадрда романтикалық атмосфераны құрып ғана қоймай, тұтас символикалық кеңістік жасап, мұндағы шынайылықтан ада кейіпкерлердің өзі үрей туғызар нақты идеялардың аллегориясына айналды. Жалпы, кино-экспрессионизмнің киноөнеріне қосқан үлесі туралы бірауыз сөз айтып кеткен жөн. 1940-шы жылдары «фильм-нуар» деген атпен пайда болған көркемдік бағытқа экспрессионизмнің қосқан үлесі зор болған. Кино-экспрессионизм өкілдері 1933-шы жылы, Гитлер билікке келуін болжай білген деп айтылады. Өйткені, «Доктор Калигаридің кабинеті», «Доктор Мабузе», «Метрополис» сияқты фильмдерде тоталитарлық, авторитарлық, тиран-кейіпкер бейнесі жасалған болатын. осы авторитарлық биліктің қысым жасауы, адамның еркін басуы сияқты көріністер орын алған. Осы тұрғыда кино-экспрессионизмнің маңыздылығы ерекше зор.

Дыбыссыз кино тарихында кеңестік киноавангард ерекше орын алады. Ол туралы біз келесі дәрістерімізде айтатын боламыз. Ал, енді, келесі дәрістерімізде кездескенше қош сау болыңыздар.