



2-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ТЕОРИЯСЫ. ЭЙЗЕНШТЕЙННЕН ТАРКОВСКИЙГЕ ДЕЙІН

Кинематограф түрлері. Деректі кино





**Фильмдер:**

- Ағайынды Люмьерлердің «Поездің келуі» фильмі
- Дзига Вертовтың «Киноаппараты бар адам» фильмі
- Дзига Вертовтың «Ленин туралы үш эн» фильмі
- Дзига Вертовтың «Саған, майдан!» фильмі

**Мақсат:** Деректі киноның тарихи тұрғыда қалыптасуының негізгі ұстанымдары.

**Негізгі ой:**

1. Кино пайда болғанда туындаған дамудың екі бағыты.
2. Деректі киноның қалыптасуы.
3. Дзига Вертов пен оның кинодағы эстетикалық ұстанымдары.
4. Деректі кадрларды салғастырғанда пайда болатын жаңа мағына.
5. Дзига Вертовтың «Кино көзі» мен «киноки».

Армысыздар, құрметті онлайн көрермен. Бүгін біз кино өнерінің түрлері жайлы әңгімелесетін боламыз. Дәрісіміз деректі киноға арналады. Өкінішке қарай, кинотанушылар арасында өнер түрлеріне қарасты белгілі бір иерархия қалыптасқан. Оны пирамида кейпінде елестетуге болар еді. Бас жағында көркем фильмдер орналасып, табанында ғылыми-көпшілік, анимациялық, мультипликациялық деп жазады Фрейлих, фильмдердің қатарында, деректі фильмдер де жайғасқан.

«Суретке түсірілген уақыт» атты мақаласында Андрей Тарковский «Ла Съота вокзалына пойыздың келуі» атты Люмьердің қысқаметрлі фильмінен деректі киноның пайда болғанын емес, кино өнерінің туғанын көреді.

Жалпы, былай деп айтуға болады: үнсіз кино кезеңінде кинематографтың екі бағытының негізі қаланды – ағайынды Люмьерлер өмірді мейлінше шынайы көрсететін реалистік киноны қалыптастырса, Жорж Мельес, «Айға саяхат» сынды таза қиял-ғажайып фильмдер түсіріп, киноны аттракцион ретінде, ойын-сауық есебінде қолдана білді.

*Енді, ағайынды Люмьерлердің «Пойыздың келуі» фильмінен үзінді көрсек.*

Киноның эстетикасын қалыптастыруда көркем-суретті кино режиссерлерімен қатар, деректі кино режиссерлері де ерекше маңызды орын алды. Дзига Вертов Сергей Эйзенштейнге дейін болған, сонымен бірге, кино өнерінде оның есімі Эйзенштейнмен қатар аталады. Америка киносында Роберт Флаэрти мен Дэвид Гриффитті де осылайша бір қатар қоюға болады. Қазақ киносында Ораз Әбішев пен Шәкен Аймановты да бір қатарға қоюға болады. Көптеген көркем-суретті кино режиссерлері өмірінің маңызды кезеңінде деректі кино түсіріп жатады. Белгілі украин режиссері Александр Довженкомен тап солай болған. Оның «Жер», «Звенигора», «Арсенал» сынды фильмдерін танимыз, ал, оның Алматыдағы ЦОКС ішінде түсірген - «Біздің Кеңестік Украина үшін шайқас» деген деректі фильмі жайлы көп айтыла бермейді. Немесе Михаил Роммды алайық – «Кәдімгі фашизм» фильмінің арқасында, «Пышка», «Арман», «Жылдың тоғыз күні» сынды көркем-суретті фильмдері көлеңкеде қалып қалды. Бірақ, ол деректі емес, көркемсуретті фильм режиссері болып есептеледі.

Сөз жоқ, деректі киноның әйгілі авторларының бірі **Дзига Вертов**. Ол осы кино өнерінің негізгі ұстанымдарын қалыптастырған болатын. өйткен дәрісімізде айтқанымыздай, ол кеңестік киноавангард өкілі.

**Вертов 1920-шы, 1930-шы жылдардағы кеңестік киноның жарқын өкілдерінің бірі.** Ол революцияны ұлықтаған болатын. «Киноаппарат ұстаған адам», «Әлемнің алтыншы бөлігі», «Қадам бас, Кеңес!», «Симфония Донбасс» сынды, ұзын-саны жиырмадан астам деректі фильм түсірген. Әйтсе де, «Ленин жайлы үш эн» атты 1934-ші жылы түсірілген фильмнен кейін, КСРО шеңберінде де, шет елдерде де атағы көмескілене бастады. Көз жұмғаннан кейінгі Вертовтың тағдыры да аян: кеңестік кино оны жылымық дәуірінде ғана еске алып, оның мұрасын — ең әуелі жасырын камера мен кенет алынатын сұхбат техникасын — сталиндік киностилистикаға «болымды» балама ретінде қабылдады, өкінішке орай. Батыста да Вертов жайлы сол тұста қайта айтыла бастайды: 1968 жылы атақты Жан-Люк Годар және Жан-Пьер Горең Groupe Dziga Vertov деген ұйым құрған болатын, ал, 1960-шы жылдардағы еуропа киносындағы тұтас ағымды cinema verite яғни, Вертовтың «киношындығының» аудармасы терминімен атап кеткен болатын. Вертовтың



Кітап: Кино теориясы. Эйзенштейннен Тарковскийге дейін

Дәріс: Кинематограф түрлері. Деректі кино

теориялық мұрасына деген ғылыми қызығушылық та 1960-шы жылдары өркен жайып, Ресей, АҚШ пен Ұлыбританияда жарық көретін басылымдарға қарасақ, бұл қызығушылық кеміген емес, керісінше, еселеп келеді. Дзига Вертов деректі киноның жарқын жұлдызы ғана емес, маңызды орын алатын кино теоретигі. Деректі кино теориясын құрған бірден-бір теоретик-ғалым десек болады.

Дзига Вертовтың «Киноаппарат ұстаған адам» атты фильміне назар аударсақ.

Көріп тұрғаныңыздай, осы монтаж тіркесі арқылы Вертов жарық болмаса, бейне де болмайтынын жалюзи арқылы түсіндіріп отырғандай. Ал, кинокөз – қоршаған әлемге қараудың тәсілі.

Вертовтың түсінігінде «кинокөз» кеңестік революциялық киноның алдыңғы қатарлы бағыты ғана емес еді: Вертов үшін шынайы кеңестік кино «кинокөзден» басталып, сонымен аяқталады. Яғни, «кинокөздің» өзі ол үшін киноның маңызы болып саналған. Режиссерлердің саяси емес, таза кинематографиялық ұстанымдары басым болғанын байқаймыз: кинематографта киноки жүзеге асырған «төңкеріс» ғана, Қазан революциясының әлеуметтік төңкерісіне сәйкес келеді. Өйткені, Қазан төңкерісі қандай өзгеріс әкелсе қоғамға, киноки – «кинокөз» Вертовтың теориясы жалпы, деректі киноға тура сондай өзгеріс әкелді. Екеуі пара-пар десек болады.

Вертов теориясында ойдың негізгі екі бағытын айшықтауға болады. Оның әрқайсысы өз бетінше дәйекті — оларды біріктіруге күш салғанда түйткілді мәселе туындайды. Мысалы, олардың нақ түйіскен тұсында вертов теориясының мәйегі — «кинозат», яғни, «кинокөз» ұстанымдарына сәйкес жасалған фильм пайда болады.

Вертов әу бастан-ақ кинозатты көркем кинодрамаға қарсы қоя отырып айқындайды. Ол үшін кино жалпы жаңа өнер. Ол театрға, драмаға тәуелді болмау керек еді. Алғашқысы дәйекке сүйенсе, екіншісі – қиялға бой алдырады, алғашқысы шындықты суреттесе, екіншісі — алдын-ала ойлап шығарылған сюжет күшімен оны «шығарады». Вертовтың ұғымында, осы екі қарама-қайшы ағымды біріктіру мүмкін емес — Эйзенштейнді дәл осы үшін сынайды да. Себебі, «кинокөздің» ресми элементтерін алып, оны иллюзияға қызмет еткізіп, мағынасын бұрмалайды. Көркем-суретті фильм режиссері иллюзия жасайды, ал, оның өзі тамырына балта шабылған буржуазиялық қоғам көрерменіне ғана қажет, деп санайтын Вертов. Ал, жұмысшылар мен шаруалар болса, экраннан тек шынайы өмірді көргісі келеді, - деп санайтын, Вертов.

Вертовтың пайымдауынша, кинозаттың деректілігі оның революциялық сипатынан-ақ аңғарылады. Егер көркем-суретті фильм прогрессивті не реакциялы бола алса, кинозат қоршаған өмірді шынайы көрсететіндіктен және осы шындық пролетариатқа жақ болғандықтан, әу бастан-ақ прогрессивті, деп санайтын Вертов.

Тағы бір эпизодқа назар аударсақ. Дзига Вертовтың «Киноаппарат ұстаған адам» фильмінен үзінді көрейік.

Өмірді «шынайы» көрсете алу үшін, «кинокөз» оған деген әсерін мейлінше кемітуі тиіс. Вертов бұл позицияны «алаңсыз өмірді» сырттай бақылаушы ретінде ғана суреттеу деп келіп, түсіру амалдарын да ұсынады. Мұнда жасырын камерамен түсіру әдісінен бастап, барынша зейін қойып істеуді талап ететін іспен айналысып отырған адамдарды түсіру әдісіне дейінгі амалдар қарастырылған. Қалай болғанда да жасырын камерамен түсіру 1920-шы жылдадағы үнсіз, яғни, дыбыссыз фильмдер кезінде де, 1930-шы жылдардағы дыбысты фильмдер тұсында да Вертовтың идеалына айналған, сөйтіп, Вертов өз кейіпкерлерімен әңгімесін білдіртпей түсіріп алған да болатын. Сол себепті болар, Вертов өз фильмдерінде қойылым кадрларының болуын жоққа шығарып келді. Яғни, театрдағыдай қойылымды жоққа шығарады. Мейлі, онсыз көркем дүние шығару мүмкін болмаған кезде де, Вертов осы қағидасынан айнымай, кей сәт дауға қалып отырды. Айталық, деректі ре конструкция кезінде ойдан шығарылған сюжетті пайдалану қажет болған кезде, мысалы. Осылайша, «кинокөздің» революциялық шынайы өмірді суреттеудегі дара қолтаңбасына күмәнмен қарауға итермелейді.

Енді, Дзига Вертовтың «Ленин жайлы үш ән» фильмінен үзінді көріп алайық.

Осылайша, «Ленин жайлы үш ән» (1934) фильмінде Дзига Вертов кеңес билігінің жетістігін, яғни, 1930-шы жылдардың басында-ақ, кеңестік Шығыстың әйелдері паранжасын шешіп тастағанын жетістік ретінде мадақтайды. Шын мәнінде, бұл жиырма жылдан кейін ғана жүзеге асқан болатын. Д. Вертов фильмінде «азат етілген Шығыс әйелінің» бейнесі монтаж арқылы, яки, өзара байланыспаған кадрларды жалғау арқылы жасалып, діттеген мақсатына жеткен екен. Мұнда, идеологиялық мақсатына жету үшін, режиссер деректі бейнелерді манипуляция жасап жалғағанын байқаймыз. Фильмнің алғашқы кадрларында көрермен архитектурасына қарасақ, Хиуа қаласының әйелін көреді – ол дәстүрлі, толық жабылған өзбек паранжасын киген. Бірнеше кинематографиялық планнан кейін, біз темір жол құрылысын көреміз. Мұнда, дәстүрге сәйкес, бетінің төменгі тұсын ғана жасыратын түркмен әйелі бейнеленген. Ал, осы эпизодтың



соңғы кадрында қазақ әйелі көрсетілген. Олар ешқашан паранжа киген емес. Дәстүрі әрқилы әр елдің әйелдерін бейнелей отырып, режиссер карапайым монтаж тәсілімен «паранжаны шешу» эффектіні көрсете білді.

Вертов елді «кинокизациялау» атты орасан бағдарламаны үнемі жақтап келді. Сонда, жұмкор немесе жұмысшы корреспонденті үлгісіндегі «кинкорлар» өте ыңғайлы, қолға ұстарлық кішігірім камераларымен қоршаған ортасындағы көңіл аударарлық кез-келген дүниені таспаға басып, түсірілген материалды Деректі фильмдердің орталық киностудиясына дереу жолдап отыруы тиіс-тұғын. Соған міндетті болатын. Ал, осы материалдарды құрастыра отырып монтаждалған киножурналдар күллі елге таралып отыруы керек еді. Өйткені, ол кезде теледидар жоқ болатын және бұл ақпарат таратудың бірден-бір құралы еді.

Дзига Вертов «Үшеудің кеңесі» резолюциясында былай мәлімдейді: «Мен — кинокөзбін. Жаратылған Адам атадан артық адамды жасап шығамын. Түрлі алдын-ала сызбалар мен кестелерге сай мыңдаған адам жасаймын. Мен — кинокөзбін. Мен біреудің өте күшті әрі епті қолын, біреудің жіптіктей әрі жүйрік аяғын, тағы біреудің әдемі әрі көркем басын алып, жаңа, кемел адамды жасай аламын» (4).

Ал, деректі кино теориясы мен практикасына аса қажет, Вертовтың тап осы, бағаланбаса-дағы, өте маңызды еңбектерінің диалектикасы да осында жатыр.

Нақты Вертов енгізген инновация – жасырын камера, жаппай әуесқой түсірілім, хроникалық кадрларды идеологиялық және поэтикалық тұрғыдан монтаждау, киноаппарат пен кино тілінің қасиеті жайлы фильм барысында ой-толғау – отандық және шет елдік деректі кино өндірісінде, осы Вертовтың ықпалымен бұрыннан бері кеңінен қолданылып, дамып та келе жатқан әдістердің бірегейі болып табылады.

Хаосты тәжірибе күйінше сипаттауға күш салған «Киноаппарат ұстаған адам» фильмі, Вертовтың монтаж эстетикасының түйінді категориялары – ырғақ, яғни, ритм және интервалды ашық көрсеткен. Дәстүрлі өнерді өз ішінде тұйықтылған белгі-нысандар жүйесі ретінде терістеп келген Вертов, монтаждың басты қағидасы ретінде қозғалысты алға шығарады. Кадрдегі негізгі сәт, тап осы қысқа ғана интервалда орын алатын өзгеріс Вертов үшін өте маңызды саналған. Күнделікті тіршілікті суреттеген мыңдаған кадрден құрастырылған шындықтың, кадрге қоса өрілген белгі-нысандардан гөрі, Вертовтың пайымдауынша, витальді күші басым келеді. Яғни, өмірлік күші. Осының өзі Вертовтың көркем құралдарын коллажға жақындатуға сеп болды.

Дзига Вертовтың «Саған, майдан!» атты 1942-ші жылы түсірілген фильмі қатты әсер қалдырады. Мәселе мынада: оны көргендер некен-саяк. Біріншіден, тапсырылған кезде оған үшінші дәреже беріліп, яғни, іс жүзінде, фильм сөреге салынған. Екіншіден, кеңес дәуірінде оны тек мұрағаттан көруге болушы еді, бір сөзбен айтқанда, оны нағыз мамандар ғана тамашалай алды. Енді, осыдан бір-екі жыл бұрын осы фильм Интернетке жүктеліп, баршаның тамашалай алар дүниесіне айналды.

Фильм басында, қолында домбырасы бар ақсақал алысқа көз тастап тұрады, ал, айналасын жарылған бомба мен оны тастаған ұшақтардың дыбысы алып кеткен. Ірі планда оның көзі алынып, титр салынған: «Бүгін, менің отаным Қазақстан, Кеңес Одағының өзге республикалары секілді, адамзат дұшпаны қанішер Гитлерді жоюға күш салып жатқанда, сылқым Сәуле жайлы неге сендерге ән айтпасқа?».

Бұл фильмді деректі деп атау қиын болар. Мұны – Дзига Вертов туындыларының салтымен құралған деректі кадрлерден қойылған фильм, деп айтуға болады. Егер режиссер «Ленин жайлы үш әнде» Ленин туралы «ән шырқаса», яғни, Ленинді ұлықтаса, «Әлемнің алтыншы бөлігінде» - Кеңес Одағы туралы, ал, «Саған, майдан!» фильмінде Қазақстанды жырлайды. Қорғасын өндіруші Сәуле бейнесі арқылы ол, күллі республика жұртшылығының майданның керек-жарағын жеткізу үшін жанқиярлық еңбек етіп жатқанын әнге қосқан. Өкінішке қарай, жоғарыда айтып өткенімдей, бұл фильм жайлы тек кәсіби мамандар хабардар. Қалың көпшілік үшін бұл фильм әзірше бейтаныс. Бұл фильмді қазір интернеттен көруге болады. Сіздерді осы фильмді көруге шақырамын.

Жалпы, Дзига Вертовтың кино теориясына қосқан үлесі өте зор. Оның «кинокөз» теориясы, кейін, телевизия пайда болған кезде, бейнебаян, музыкалық клиптерге, солардың эстетикасына қатты әсер етті. Өйткені ол өмірді, өмірдің тұрмыстық көріністерін, кездейсоқтық алынған әртүрлі ракурстармен және монтаж арқылы үйлестіре білген болатын. Дзига Вертовтың есімі деректі киномен етене байланыста жүреді және теориясы мен практикасында оның қосқан үлесі өте зор. Біз келесі дәрісімізде Михаил Роммның «Кәдімгі фашизм» фильмі туралы айтатын боламыз. Дәріс басында айтып өткеніміздей, осы бір деректі фильм арқылы оның көркемсуретті фильмдері көбінесе көлеңкеде қалып қалды. Сондықтан, бұл фильмді талдауға бөлек дәрісімізді арнаймыз. Келесі дәрісімізге дайын болу үшін, сіздерге Михаил Роммның «Кәдімгі фашизм» фильмін көруді тапсырамын. Сондай-ақ, Дзига Вертовтың «Саған, майдан» фильмін көріңіздер. Келесі дәрісімізде кездескенше, қош сау болыңыздар.