



19-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ТЕОРИЯСЫ. ЭЙЗЕНШТЕЙННЕН ТАРКОВСКИЙГЕ ДЕЙІН

Тарковский мен Шукшин





#### Фильмдер:

- «Былыр жазда Мариенбадта» А. Рене,
- «Жюль мен Джим», Ф. Трюффо
- «Клео: 17 - 19», А. Варда
- «Селин мен Жюли өтірікші», Ж. Риветт

**Мақсат:** Андре Базен қалыптастырған киноның өнер ретіндегі табиғатымен және француз «жаңа толқынының» негізгі шығармашылық ұстанымдарымен таныстыру.

#### Негізгі идеялар:

1. Кинодағы реализм үшін күрес – «боямасыз өмір».
2. Базен А.: «Осы тұрғыдан алғанда, кино уақыт өлшеміндегі фотографиялық объективтіліктің аяғы ретінде бой көрсетеді».
3. «Жаңа толқын» режиссерлері мен «жаңа роман» жазушыларының шығармашылық байланысын мысалға алып, кино мен әдебиеттің тығыз ара-қатынасын тану.
4. «Жаңа толқын» киносының антифашистік сипаты.
5. Француз «жаңа толқыны» еуропа киносындағы орасан құбылысқа айналды: алғашқы төрт жылда 97 дебют экранға жол тартты.
6. Кино тілінің дамуы, негізгі әдістер.
7. Француз «жаңа толқынының» негізгі режиссері мен фильмдері: А. Рене, К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер және басқалары.
8. А. Базеннің теориялық ізденістерінің фильмдердің жаңа стилистикасына қосқан үлесі.

Француз «жаңа толқынының» эстетикасы Андре Базеннің теориялық еңбектері мен ұстаздық қызметінің арқасында қалыптасты. Ол экспрессионистік және монтаждық әсерлерге күмәнмен қарап, киноны реалистік өнер ретінде есептеді. Сонымен бірге, «жаңа толқын» өкілдері америкалық жанрлық киноға әуес болатын. Париж синематекасынан ауыздықталған осы «хомосинематикустар» үшін кино өмірдің тәсілі, стилі мен философиясы ретінде қабылданып, өмірге деген көзқарастары киноға қатысты пікірталастардан қалыптасқан. Авторлық бастау осы құрылымның вертикалін қалыптастырса, синефилия — горизонталь еді.

Кино сыншы Андре Базен – француз кинотану іліміндегі зор тұлға. Кино сыншы ретінде ол «Ле Паризьен Либереде» еңбек жолын бастап, Жан-Поль Сартрдың ұйытқы болуымен философиялық журналдарға мақалаларын басқан. Кейін, кино туралы «Кайе дю Синема» журналының негізін қалаушылардың біріне айналды. Базен киноға жас Франсуа Трюффонны ертіп келді. «Жаңа толқын» өкілдерінің бәрі дерлік оны әкесіндей құрметтеген, әйтсе де, соған қарамастан, ара-тұра онымен қиян-кескі пікір-таласқа да барып тұрған. Дегенмен, жас әріптестерімен салыстырғанда, Базен пікір-таластан гөрі теория мен талдауға ынтық болатын.

Кино табиғатын талдаудағы жаңашылдығы Базеннің кино тұжырымдамасын қалыптастырған «Фотографиялық бейненің онтологиясы» атты мақаласында көрініс тапқан. «Онтология» терминін алғаш XVIII ғасырда неміс философы Х. Вольф, субъектке тәуелсіз өмір тұрмысын айқындау үшін қолданған. Базен болса, оны өзінше жіктеп, фототүсірілім табиғатына қатысты қолданады. Базеннің есептеуінше, фотографиялық бейненің автоматизмі көзге көрінер бейненің психологиясында аласапыран туғызған. Сөйтіп, Базен бірнеше маңызды зерттеулер жүргізіп, соңынан тұтас тұжырымдамасын алға тартқан.

Базен: «Фотографияның объективтілігі кескіндеме туындысына тән емес зор қуатқа ие. Біздің сыни ойымыз бұған қаншалықты қарсы тұрғанымен, ұсынылған заттың барына сенуге мәжбүрміз. Бұл жаңадан жасалған зат болғанымен, фотография арқасында ол уақыт пен кеңістікте тамыр жайған. Фотография шынайылықтың заттан оның репродукциясына ауысуын мәжбүрлейді. Мұқият жасалған сурет зат туралы мол мәлімет бергенімен, оның шынайылығына сендіретін фотографияның иррациональді күшіне ешқашан ие бола алмайды».

«Фотографияның иррациональді күші» - осы ойдың өзі жаңалық болатын.

Дегенмен, Базеннің фотография табиғаты жайлы ойларына оралайық. Осы ойлары кино өнерінің мәнін анықтауға жетелейді. «Тек объектив ғана, - деп жазады Базен, - бейсанамыздың түкпірінен затты көшірмемен де емес, заттың өзімен алмастырудың ығыстырылған қажеттілігін таныта отырып затты бейнелей алады және де оның жанама жағдайларға басыбайлығынан арылтады. Бейне көрініс бұлдыр,



бұрмаланған, түссіз, деректі құндылығынан айырылған болуы мүмкін, алайда, бейнеленген затпен онтологиясымен генетикалық байланысы тұрғысынан әсер етеді; сол заттың өзі осы».

Базен сөзін былай түйіндейді: «Осы тұрғыдан алғанда, кино уақыт өлшеміндегі фотографиялық объективтіліктің аяғы ретінде бой көрсетеді. Фильм затты осы шаққа енгізіп, кәріптастың тамшысында қатып қалған жәндіктердің сақталғанындай, оны сақтаумен ғана шектелмейді; ол барокко өнерін тырысып қалған қимылсыздығынан арылтады. Алғаш рет затты бейнелеу оның уақыт өлшеміндегі тіршілігін бейнелеуге айналып, оның бойындағы өзгерістерді көрсетеді».

Базеннің ұстанымын қарапайым тілге аударсақ, оның мәні – кадр мазмұнын монтажбен бұзбау – дегенге саяды; теоретик «қоршаған ортаға сенетін» режиссерлерге артықшылық берген. Себеб, олар бейнеленген заттың экрандағы уақыт пен кеңістік тұрғысынан шынайылығын сақтап отырған.

Базен кинематографиялық идея кино техникасы пайда болмай тұрып біздің бейсанамызда болғанын және өнердің өзге түрлері арқылы көрініс тапқанын алға тартып, бізді де осы ойға жетелейді.

Осыған байланысты екі мысал келтірейік. Бірі - кескіндеме өнеріменен, екіншісі - әдебиеттен. Людовик XIV (бұны Базен есімізге түсіреді) өзін мумификациялауды талап етпейді, Лебреннің портретін қанағат тұтады.

Әдебиеттен мысал: Гогольдің «Портрет» атты повестінде алып-сатар суретшіге сұрау салады: «Менің портретімді салшы. Бәлкім, көп ұзамай көз жұмармын, ал, балаларым жоқ; бірақ, мен өлгім келмейді, өмірге құштармын. Шынайы тірі секілді көрінетін портрет сала аласың ба?»! Суретші келісім бергенімен, жұмыс барысында натураға жеркениш сезімі туындағандықтан, сурет салудан бас тартады. Сонда әлгі шал оның аяғына жығылып, суретті аяқтауын сұрайды. Өйткені, «оның тағдыры мен бұл дүниедегі ғұмыры суретшіге тәуелді. Оның бет-пішінін қылқаламмен салғандықтан, және оны дәл суреттегендіктен, бейне бір тылсым күштің ықпалымен ол мүлдем қайтыс болмай, осы дүниеде тіршілік ете бермек» екенін айтады.

Гоголь жағымсыз кейіпкердің аузымен ғаламат ойды білдіреді. Яғни, өнер атаулы адам баласының «осы дүниеде тіршілік ете беруіне» септеседі екен. Портретке қарасты Людовик XIV ойы да осыған саяды емес пе; киноның онтологиялық болмысын айқындаған Базен де осы ойды алға тартып отырған жоқ па?

Әрине, бұл Эйзенштейнге емес, Кулешовқа антитеза еді, тіпті, Кулешов туындыларына да емес, оның монтажбен жасаған экспериментіне. Монтаж арқылы режиссер кадр ішіндегі материалдың мәнін монта; мәтіні арқылы құбылтуға болатынына көз жеткізген: киноактер Мозжухиннің бір ғана ірі планы, табытта жатқан жас қыздың, кеселегі ыстық сорпаның немесе ойнап отырған кішкентай қыздың бейнесімен салғастыра жалғанғанда түрліше қабылданады – көрермен актер бет-әлпетінен біресе мұңды, біресе терең ойды, біресе, нәзіктікті таныған (Вс. Пудовкиннің «Кинорежиссер мен киноматериал» кітабының сипаттамасы).

Андре Базен көзқарасының өзгешелігі сол, ол өз шығармашылығы мен қоғамдық қызметінде француз киносындағы драмалық қақтығыстарды көрсете отырып, өзі соның бір бөлшегі болып қала білді. Кинематографиялық зиялы қауымның демократиялық өзгерістерді қалаған көңіл-күйін, оның құбылуын, ізденістерінің алуандығын, сәтсіздіктері мен салтанатын көрсете алды.

1950-ші жылдардың соңы, 1960-шы жылдардың басында француз кинематографиясы кинематографиялық форма іздеуде батыл қадамдар жасаған. 1958-ші жылы ескі киноның қағидаларын теріске шығарып, оны «атам-заманғы» деп келемеждеп келген «жаңа толқын» бой көтерді. «Жаңа толқын» тіркесін француз басрасөзі шығарған. Олар 1958-1959 жж. өзінің алғашқы толықметражды фильмдерін түсірген жас кинематографистерге осындай айдар таққан.

Француз «жаңа толқыны» еуропа киносындағы орасан құбылысқа айналды: алғашқы төрт жылда 97 дебют экранға жол тартты. Әйтсе де, өзара ортақ көркемдік бағдарламаны ұстанбағанымен, олардың фильмдері бәрібір эстетикалық ұқсастыққа ие болған.

Оларды біріктірген дүние:

- экранда «боямасыз өмірді» бейнелеуге ұмтылу;
- тұлғаның жаңа тұжырымдамасы мен кейіпкердің жаңа түрі (адамның даралығын алға тарта отырып, «жаңа толқын» кейіпкер-аутсайдерді алып шықты. Ол жетілудің әлеуметтік нормаларын жоққа шығарады; экзистенциализмдегідей, кейіпкердің болмыс-бітімі қалыптасқан, толысқан тұлға);
- түсірілім барысындағы импровизация, яғни, натура, табиғи интерьер мен еркін тревеллинг арқылы камера алдындағы шындықтың жаңа болмысы бекітілді (поэтикалық реализм дәстүріне қарама-қайшы);
- түсіру камерасының қозғалу траекториясы кейіпкерге байланып тұрмайтын (кейде ол оны «көзден



Кітап: Кино теориясы. Эйзенштейннен Тарковскийге дейін

Дәріс: Тарковский мен Шукшин

таса етіп», кадр ішіндегі композицияның ассиметриясын айғақтады);

- көркемдік материалды «камера-калам» базалық тұжырымдамасының негізінде ұйымдастыру. Яғни, кинобаянның көркемдік құралдары өзінің нюанстарды көрсету мен көзге ұшырамас дүниелер байлығы тұрғысынан жазба әдебиетке жақындығы.

Бұл идеяны 1948 жылы Александр Астрюк жария еткен еді: «Кинематографияның жаңа ғасыры камер-калам ғасыры болмақ. Демек, фильм сауықшылдық тираниясынан, өзінің бейнесінен, бас-аяғы бар фабула мен нақты оқиғалардан босап, жазу тілі іспетті, баяндаудың субтильді және эластикалық құралына айналмақ».

Осы қасиеттердің бәрі режиссер қолтаңбасының болмашы ұқыпсыздығын алға шығарып, шығармашылық табыс ретінде қабылданып, көпшіліктің қызығушылығын оятты.

Француз «жаңа толқынының» ішінен үш негізгі топты бөліп қарауға болады. Алғашқысына кәсіпқой режиссерлер енді (А. Рене, П. Каст, А. Варда). Олар аз бюджетті деректі кинодан келген болатын. Олар «жаңа романа» өкілдерімен (М. Дюрас, Н. Саррот, А. Роб-Грийе) тығыз қарым-қатынас орнатып, осы әдеби эстетиканың негізгі элементтерін кинематография құралдарының күшімен игере бастайды: пунктир мен баяндаудың аяқсыз қалуы; шындықты «фотографиялық фиксациялау»; өмірдің өзін оқырман (көрермен) мен өзінің кейіпкерлерінен артық білуші ретіндегі автордың тәкәппарлығын жоққа шығарды.

А. Рененің (1922 ж.т.) «Хиросима, менің махаббатым» (1959 ж.) фильмі кино тілі саласындағы жаңашылдық. Автор Хиросима мен Невердегі екі трагедияны біріктіреді. Атом жарылысы үлкен қаланы қиратып, тұтас ұлттық генофондын бүлдірді. Неміс сарбазына деген махаббаты әйел кейіпкердің жанын жаралады. А. Рене салғастырып ғана қоймай, осы тақырыптарды шындық пен ирреалдылық, жеке және тарихи, сезім мен рационалдық, деректі және көркем-суретті тақырыптарды тығыз өрнектейді. Хронологияға, кейіпкерлер әрекетінің уәждемесіне мән бермей, режиссер бейненің естіліп, ал, дыбыстық бейненің көрінетін сәтіне жеткізетін көркемдік әсерге қол жеткізеді. Нәтижесінде адамның ойлау үрдісі фильм сюжетіне айналады. Тап осындай әсерге А. Рене өзінің екінші, «Былтыр жазда Мариенбадта» (1961) фильмінде де қол жеткізді. Ф. Трюффо да «Жюль мен Джим» (1962) туындысында наррацияның осындай әдісін қолданған. А. Варда «Клео: 17 - 19» фильмінде кейіпкерінің ізімен жүріп, оның іс-әрекетін бүге-шүгесіне дейін көрсететін психологиялық құжатты паш етті. Бұл туынды – көрерменнің шынайы уақыты (сеанс ұзақтығы) кейіпкер уақытына сай келетін кино өнерінің жарқын мысалы.

Осылайша, деректі кинематографтан келген режиссерлер хроникадан алшақтап, субъективті психологизм жағына көшіп, дәйек пен оқиғаны емес, сезім мен көңіл-күйдің құбылуын эстетика деңгейіне көтереді. Осы тенденцияның апофеозы кейіпкерсіз кино, М.Дюрастың «Кеме-түн» атты «ешнәрсе туралы фильмі».

Cinema-Verite (киношындық) өкілдері өзге тарапта тұрды. Оның өкілдері (Ж. Рох, Е.Морин, К. Маркер) фанатикалық объективизмді ұстанды. Өз фильмдерінде («Бір жаздың хроникасы», «Ғажайып мамыр») режиссерлер қоршаған ортаны оған еш араласпай зерттеуге ұмтылды. Өмірді «боямасыз» көрсетіп, адам тіршілігінің аутентизмін олар қолға ыңғайланған жасырын камера мен жасанды жарықты талап етпейтін сезімталдылығы жоғары таспа арқылы жеткізуге тырысты.

«Жаңа толқынның» үшінші тобына журналисттер мен киносыншылар (К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер) жатты, олар киноклассиканы жетік меңгерген және Ж.-Л. Годардың анықтамасы бойынша, Кино мұражайында өскен. Өз кинематографының өзегі ретінде олар жастардың анархизмін алады. Кейіпкерлері арқылы авторлар бүлікшілік һұқын қорғауға тырысты. Ол қатал, риясыз, абстрактылы еркіндіктің символы іспетті еді. «Маркс пен кока-коланың балалары» (Годар) әлденені реформалауға ұмтылмады. Олар нигилист, жауапкершіліктен қашатын және «уәждемелген акт» идеясын ұстанатын: қылмыстың уәждемелмеуі, қауіпті қадамның уәждемелмеуі, асылдықтың уәждемелмеуі.

Ф.Трюффонның «400 соққы» фильміндегі Антуан, Ж.-Л.Годардың «Соңғы тыныс» фильміндегі Мишель осындай. Жалғыз бүлікшілдің романтикалық апофеозы Годардың «Санасыз Пьерро» (1965) фильмі. Денесін динамит тізбегімен матаған кейіпкер терістеудің абсолютты – өзін терістеуге дейін барады.

Андре Базен теориясы нақ осы үшінші топқа мейлінше көп әсер етті. Оның үстіне, Трюффо өзінің «400 соққы» атты алғашқы фильмін Андре Базенге арнаған.

*Трюффонның «400 ударов» фильмінен үзінді*

Ф. Трюффо (1932-1984) өзінің алғашқы туындыларында («400 соққы», «Пианистті атыңыз», «Жюль



мен Джим») «жаңа толқынның» көркемдік ұстанымдарын айқын насихаттаған.

К. Шаброль (1930 ж.т.) діңкелетер, тағы әрі адам өмірінің девальвациясы көрініс тапқан француз өлкесінің бейнесінен («Сұлу Серж», «Жиендер», «Қасапшы») бара-бара қылмыстық драмаға қарай ауысады.

Ж.-Л. Годар (1930 ж.т.) француз «жаңа толқынының» ішіндегі жарқын тұлға болып қалды. Уақыт өте ол өзінің өткір стилін қалыптастырып, баяндау мен бейненің дискретті (үзік) тәсілін қолданады. Аяқталмаған эпизодтар импульсивті ырғақта монтаждалып, бейнелік қатар әдетте дыбыстық қатармен асинхрондалатын. Өз фильмдерінде («Ер-әйел» (1966), «Қытайлық әйел» (1967), «Құштарлық» (1981), «Есімі: Кармен» (1982), «Жаңа толқын» (1987)) режиссер ауызекі сөйлеу тілі мен әдеби цитаталар алмасып отыратын дәстүрлі емес драматургияны қолданады. Қысқасы, Годар реттелмеген бейнелер мен дыбыстарды экранға шығарып, оны – бірде шамдандыратын, бірде толғандыратын, кейде, тіпті, күлдіретін тұтас бір ағымға айналдырады. «Ж.-Л. Годар шығармашылығының қисындылығы – оның қисынсыздығында жатыр; оны болжап болмайсың, ол өзгелерге және өзіне-өзі қарсы келеді «.

*Годардың «На последнем дыхании» фильмінен үзінді*

Э. Ромер (1920 ж.т.) өзінің алғашқы - «Монсолық наубайшы» (1962) фильмінен бастап, кинодағы әйел тақырыбын дамытып, әйел жанын, оның психологиясын терең талдауға тырысады. Оның кейіпкерлері – кәдімгі өмірлік жағдайлардағы қарапайым адамдар – олар көп ойланып, аз әрекет етеді. Оқиға диалог ауанына, оны құрастыру әдісіне тоғыстырылған. Алайда, кейіпкерлердің әңгімесі «ақиқатты» ашпайды, өйткені, сөз ойды білдірмейді, ол ішкі күмәнді жеткізу құралы ғана. Ромер фильмдерінің көпшілігінің композициясы жеке күнделік формасына бағынған: кейіпкер күндерінің (диалогтарының) сомасы өз кезегінде, баяндаудың үзін ырғағын айқындайды.

«Жаңа толқынның» классикалық кезеңі алты жылды қамтиды. 1958-1959 жылдары осы ағымның көркемдік манифестіне айналған бірқатар фильм түсірілді, - К.Шаброльдің «Сұлу Серж» және «Жиендер», Ф.Трюффонның «400 соққы», А.Рененің «Хиросима, менің махаббатым», Ж.-Л. Годардың «Соңғы тыныс» фильмдері. Ал, 1964 жылы экранға «Париж ...көзімен» атты «жаңа толқын» көшбасшылары Годар, Шаброль, Ромер, Руштың ұжымдық туындысы шықты. Алты дербес новелланы бір атаумен шығарып, авторлар 1960-шы жылдардың ортасында жалпы кинематографиялық ағымның ішіне сіңіп кеткен француз «жаңа толқынының» соңғы, бөлек-бөлек тарауын «жазып» шықты. Осы ағым өкілдерінің кейбірі ұмыт қалса, кейбірі шығармашылығының биік шыңына жете алды.

## Дәріс тақырыбына байланысты қосымша әдебиет:

1. Базена А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 с.
2. Трюффо о Трюффо. - М.: Радуга, 1987. - 456 с.
3. Долматовская Г. Примечание к прошлому. Французское кино: отчет от военных лет. М., Искусство, 1983. – 287 с.
4. Тарасов А. Годар как Вольтер.
5. <https://media.ls.urfu.ru/495/1270/2794/2678/1370/>
6. Аронсон О. Кинематографическое событие. К теории глубинной мизансцены Андре Базена // Он же. Метакино. — М.: AdMarginem, 2003. — С. 13—26.

## Қосымша:

«Кино дегеніміз не?» атты кітабында Андре Базена өзінің негізгі ұстанымдарын жария еткен. Оның мәні қысқа қайырғанда мынадай:

1. Экранда шындықты мейлінше ашық әрі сол қалпында көрсете білу. Ол үшін коммерциялық кинематограф ұстанымдарынан алшақтап, өткен заманның кинематографиялық дәстүрлерін жаңғырту. Бұл тұрғыда кеңестік үнсіз киноның алар орны ерекше. Сонымен қатар, кино техникасындағы тың жетістіктерді де қолдану қажет (сезімталдығы жоғары таспа, портативті микрофон, қол камерасы және т.б.).
2. Фильмнің ішкі әлеуетін толық ашу үшін кино іргелес өнер түрлерімен және әдебиетпен тығыз байланыс орнатуы тиіс. Режиссерлер қоршаған ортасын көркемдік тұрғыдан игеруге, оны тануға ұмтылды.



Кітап: Кино теориясы. Эйзенштейннен Тарковскийге дейін

Дәріс: Тарковский мен Шукшин

3. Кино өнерінде фашистік идеологияға қарсы қадамдардың бәріне қолдау білдіру.
4. Кинотеатр аудиториясы фильмді едәуір қызыға отырып қабылдауына әсер ететін, суреткер мен көрерменді таңсық ететін адам мен оқиғаны бейнелеудің жаңа құралдарын кеңінен қолдану (кино мен театрдағы «қатынас әсері», өмірге мейлінше жақындату, экранның көркемдігін арттыру үшін күрделі мизансценалар қолдану және т.б.).
5. Киноны көрерменге белсенді түрде әсер ететін өнер ретінде танып, осыған сүйене отырып, суреткердің эстетикалық және шығармашылық талапшылдығы. Ол бейнелеудің нақтылығы («фотографиялығы») мен ерекше көркемдігінен туындап отыр.
6. Түрлі елдер кинематографиясындағы прогрессивті ізденістерді қолдау. Әсіресе, италия неореализмін, Чаплин шығармашылығын және т.б.