



9-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Кинодағы «айна» мотиві және ірі
план





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «айна» мотиві және ірі план

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Мақсаты:

Кинодағы «айна» мотиві және ірі планның рөлін, кино зерттеушілер, теоретиктер Бела Балаш пен Жиль Делездің еңбектеріндегі ірі план туралы идеяларды, киноның айна ретіндегі қызметін анықтау.

Негізгі идеялары:

1. Кинодағы «айна» мотиві және ірі план

Сәлеметсіздер ме, құрметті онлайн-көрермен. Біз бұған дейінгі дәрістерімізде кинодағы терезе және жиектеме, есік және табалдырық метафораларын қарастырдық. Томас Эльзессер мен Мальте Хагенердің «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» деп аталатын кітабының үшінші бөлімі «Кино айна ретінде: адамның бет-жүзі және ірі план» деп аталады. Бұл бөлімде авторлар ұсынған жеті концептуалдық метафораның тағы бірі – айна метафорасы қарастырылады. Біз бүгін осы айна метафорасына арналған дәрістерімізді бастағалы отырмыз.

«Кинодағы «айна» мотиві және ірі план» деп аталатын бүгінгі дәрісімізде кинодағы «айна» мотиві мен ірі планның рөліне, белгілі кино зерттеушілер, теоретиктер Бела Балаш пен Жиль Делездің еңбектеріндегі ірі план туралы идеяларға және киноның айна ретіндегі қызметіне назар аударатын боламыз. Сонымен, дәрісімізді кинодағы «айна» мотивін қалай анықтауға болады және фильмдегі ірі планның маңызы неде мәселелерді қарастырудан бастасақ деймін.

Кинодағы ірі план мәселесі және онымен байланысты «айна» (зеркало) мотиві теориялық зерттеулер аясында үнемі қарастырылып келеді. Нәтижесінде, кино теориясының тарихында бұл мәселелерге қатысты көптеген салмақты пікір-тұжырымдардың пайда болғаны белгілі. Әсіресе, ірі планға қатысты зерттеулер 1920 жылдардағы кино теориясының басты назарында болды. Ал кино өнерін «терезе» ретінде қарастыруда сыни идеологиялық талдаулар пайда бола бастағанда, алдыңғы қатарға «айна» мотиві шықты. Классикалық кинотеорияда бұған дейін тек «терезе» және «жиек» (рамка) қана экранның негізгі метафоралары ретінде қарастырылып келді. Алдыңғы дәрістерде айтып өткеніміздей, француз киносыншысы, кинотеоретик Андре Базен бастаған реалистер тобы экранды әлемге қараған «терезе» және экран сыртында шексіз кеңістік бар деп тұжырымдады. Ал Сергей Эйзенштейн, Рудольф Арнхейм бастаған формалистер үшін экрандағы бейнелерге форма беретін жиектеме (рамка) маңызды болды. «Жиектеме» мазмұн мен әсерді құрастырды, ал «терезе» шынайы мазмұннан алатын әсерге басым мән берді. Француз режиссері, кино зерттеушісі Жан Митридің пікірінше, киноның артықшылығы – бұл екі метафораның да маңыздылығы бірдей екендігінде. Кино бірауақытта терезе әрі жиек ретінде жұмыс істейді. Классикалық теория терезе мен жиек туралы осы үш пікірден әрі асып кете алмады. Алайда, заманауи теория уақыт өткен сайын дами келе, жаңа метафораны ұсынды. Енді экранды «айна» ретінде қабылдай бастады.

Кинотану саласы 1960 жылдардың басынан 1970 жылдардың ортасына дейін кинодағы айна мотивіне өте назар аударды. Айна мотиві көптеген еуропалық фильмдердің негізгі құрылымында жиі көрініс берді. Нәтижесінде, бұл құбылыс кино теориясында тереңірек зерттеле бастады. Алдыңғы дәрістерімізде қарастырғанымыздай, фильмнің диетикалық әлеміне «терезе» немесе «есік» арқылы кіру – көрермен мен фильм әлемінің арасы қаншалықты «жақын» болғанымен, бәрібір олардың арасында белгілі бір ара қашықтық бар немесе «табалдырықтан» аттап, кеңістікті кесіп өту болатын. Алайда, кино метафорасы айна секілді кез келген әлемге, яғни ішкі және сыртқы әлемге кіру мүмкіндіктерін шектейді, нәтижесінде экран мен көрермен ара қатынасын қиындата түседі.

Егер терезе және есік метафораларының ең бір маңызды ерекшеліктері деп олардың айқындығы мен бір кеңістіктен екінші кеңістікке «өту» мүмкіндіктерінің молдығында болса, «айна» ұғымына негізделген теория фильмнің бірауақытта айқындығы мен бір кеңістіктен екіншісіне «өту» мүмкіндігінің жоқтығына, ашықтығы мен жабықтығына назар аударды. Олай болса, айнаға көз салу – терезедегі өзіңнің бейнеңмен, яғни ішкі «меніңмен» кездесу. Сонымен бірге, айнадағы өз бейнеңе көз салу – бұл сырттан көз салу, яғни ол өзіңе тиесілі көзқарас емес. Ол көзқарас мүмкін сынау, айыптау немесе кешіру, т.б. болуы мүмкін. Бірақ, қайткен күнде де айнадағы көзқарас – өзге біреудің көзқарасы. Айнадағы кейіпкердің бейнесін көрермен жаңағы кейіпкердің егізі немесе оған ұқсас адамның бейнесі деп қабылдауы мүмкін. Соған сәйкес айнадағы бейне көрерменнің кейіпкерге деген белгілі бір сезімінің аллегориясына айналуы ғажап емес.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «айна» мотиві және ірі план

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

2. Ингмар Бергманның фильмдеріндегі «айна» мотиві

Әлем киносының классигі, кинорежиссер Ингмар Бергманның фильмдер тізіміне назар аударсақ, кейбір фильмдерінің атауы айна және адамның бет-жүзімен тікелей байланысты екенін көреміз. Мәселен, 1958 жылы түсірілген «Адам дидары» («Лицо»), 1961 жылы түсірілген «Күңгірт әйнек арқылы» («Сквозь тусклое стекло»), 1976 жылы түсірілген «Бетпе бет» («Лицом к лицу»), 1983 жылы түсірілген «Кариннің жүзі» («Лицо Карин») атты фильмдерін айтуымызға болады. «Айна» Ингмар Бергманның 1966 жылы түсірілген «Персона» деген фильмінің де негізгі мотиві ретінде өте маңызды рөл атқарады. Фильмнің басында жылт-жылт еткен шағын кинопроекторды, сонан соң бірінен соң бірі тізбектеліп берілген дыбыссыз фильм кадрларын, баланың қолдарын сойылып жатқан қозыны, сарышаян, екі қарияның мәйітін, төсекте қимылсыз жатқан баланы көреміз. Төсектен тұрған жаңағы бала бөлменің екінші қабырғасында үлкейтіп көрсетілген әйел адамның ірі пландағы жүзіне жақындап келіп, қолымен оны сипалағасы келеді. Ірі пландағы әйел жүзі біржағынан киноның архетиптік, яғни айна ретіндегі қызметіне назар аудартады. Қазір «Персона» фильмінің басындағы осы ірі пландағы әйел адамның жүзіне назар аударайық.

Жалпы, айна мотиві «Персона» фильмінің өн бойында бірнеше деңгейде көрініс береді. Кезекті қойылым кезінде жүйкесі сыр беріп, ауруханаға түскен театр актрисасы Элизабет Фоглер мен оның күтушісі, медбике Альма екеуі арасындағы қарым-қатынас біртіндеп шиеленісе түседі. Фильмнің бір көрінісінде айнаға қарап тұрған екеуінің бет-жүзі бір-біріне ұқсап кететіні соншалық, көрермен оларды тіпті ажырата алмай қалады. Алайда, айнадағы екі кейіпкердің бет-жүзі (бірігіп кеткен) көрерменге, яғни бізге қарап тұруы да мүмкін. Қазір фильмнің кейіпкерлері Элизабет Фоглер мен Альма екеуінің бізге немесе айнаға қарағандағы олардың жүздерінің өте ұқсап кететін кадрды көрейік.

Жаңа өздеріңіз көрген кадрдағы екі кейіпкердің бет-жүзінің бір біріне тым ұқсастығы фильмнің соңына қарай логикалық тұрғыдан аяқталады. Жалпы, екеуінің арасындағы кикілжің, келіспеушілік осы тұстан басталады. Бұл ақыр-соңы екі кейіпкердің өзара ренішімен ұласады. Фильмде Элизабет пен Альма екеуінің үстел басында біріне бірі қарама-қарсы отырып, бірін бірі айыптайтын диалог бар. Әдетте, мұндай диалогтарға қатысушы екі кейіпкердің де эмоциясы, бет-жүзі, ым-ишараты кезек-кезек көрінетін фильмдер өте көп. Бірақ Бергман сонысымен де Бергман. Ол бұл диалогты мүлдем басқаша көрсетеді. Сонымен, үстел басында екеудің отырғанын сеземіз. Бірақ, анық көретініміз – ірі пландағы біреуінің ғана жүзі. Алайда, бұл – екеуінің де бірігіп кеткен бет-жүзі. Егер назар аударып қарасаңыз, жаңағы ірі пландағы әйелдің жүзі екі жартыға бөлінгенін байқауға болады. Яғни біреуі сөйлеп отырғанымен, біздің көз алдымызда екі адамның бірігіп кеткен жүзі көрінеді. Режиссер осылайша екі кейіпкердің тәні бөлек-бөлек болғанымен, жаны, үні бір, екеуінің де бір адам екеніне меңзейді. Олай болса, бұл жерде екі кейіпкер де бір бірінің айнасы іспетті. Яғни режиссер «айна» мотивін енді кейіпкерлердің өздеріне, ішкі жан-дүниесіне қарай бұрады. Қазір фильмдегі осы сәтке назар аударайық.

3. Бела Балаштың кинодағы ірі план туралы зерттеулері

1980 жылдардың ортасына қарай «айна» метафорасы өзінің теориялық маңыздылығын жоғалта бастайды. Осы кезеңде ірі план, адамның бет-жүзі мен детальдарға деген қызығушылық қайта жанданады. Кино, ірі план мен кейіпкердің бет-жүзі арасындағы байланыс кинематографтың алғашқы кезеңінде-ақ басталды. Бұл Дэвид Гриффиттің шығармашылығын зерттеуде өте маңызды болды. Әсіресе Карл Теодор Дрейердің «Жанна Д Арк» фильмінен кейін кино, ірі план мен кейіпкердің бет-жүзі арасындағы байланыс туралы зерттеу аясы тым кеңейе бастайды. Дегенмен, кинодағы кейіпкердің бет-жүзі туралы алғашқы теориялық зерттеулердің авторы, сценарист, режиссер әрі сыншы Бела Балаш болды.

Бела Балаш өзінің 1924 жылы жарық көрген «Көрінетін адам» («Видимый человек») атты кітабында былай деп жазады: «Әрбір көркем фильмде драмалық шешімдер көбіне ірі пландардың мимикалық диалогтары арқылы беріледі».

Бела Балаш 1884 жылы Венгриядағы Сегед деген қалашықта дүниеге келген. Кеңес Одағында, кейін Венада жазушы, аудармашы, киносыншы, сценарист ретінде жұмыс істейді. «Көрінетін адам» атты кітабында ол былай деп жазады: «Кітап басып шығаратын станокты ойлап тапқанға дейін мәдениет алдымен визуалдық сипатта болды. Кітап, журнал және тағы басқа басылымдардың ықпалымен жаңағы визуалдық мәдениет жазу мәдениетіне айналды. Кинематограф оның алдындағы визуалдық мәдениетті қайта өмірге әкелді». Бела Балаштың пікірінше, кинематографтың дүниеге келуімен адамзат баласы ұмытылып қалған адамның бет-жүзі қимылдарының тілін қайта үйрене бастады. Яғни, адам қайтадан көріне бастады.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «айна» мотиві және ірі план

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Бела Балаштың теориялық зерттеулерінің негізгі нысаны – кейіпкердің қимыл-қозғалысы мен іс-әрекетінің ірі план арқылы берілуінде болды. Оның пікірінше, ірі план көрерменге әлем және оның детальдарын өзгеше кейіпте көруге ғана емес, сондай-ақ өзін айнадан көргендей (негізгі ірі план адамның бет-жүзін көрсетеді) немесе қалған әлемнің бізге көз салуына мүмкіндік береді. Ол былай деп жазады: «Киноактердің бет-жүзі мүмкіндігінше бізге жақын көрінуі тиіс. Себебі, егер біз оның бет-жүзін жақыннан көре алсақ, онда оның қандай адам екенін тереңірек тани аламыз... Өйткені, ірі план арқылы көрінетін кейіпкердің бет-жүзін оның мінез-құлқының ерекшеліктерінен, бет-жүзінің әрбір қимылы оның ішкі дүниесінен хабар береді». Бела Балаштың айтуынша, «Фильмнің психологиялық астары ашық айтылып, көрсетілмейтіндіктен, кейіпкердің жан-дүниесінің иірімдері оның бет-жүзінен білінуі тиіс. Кейіпкер жүзіндегі білінер-білінбес ым-ишарат әлдеқайда қызығырақ болуы мүмкін».

4. Бела Балаш зерттеулеріндегі физиогномика тәсілі

Бела Балаш кино туралы өзінің «Көрінетін адам» деп аталатын алғашқы еңбегін дайындап жатқан кезінде Сергей Эйзенштейн, Георг Вильгельм Пабст, Фридрих Мурнау, Фриц Лангтердің фильмдерімен таныс емес еді. Сондықтан, ол өзінің зерттеулерінде ұстанған теориялық көзқарастарының жарқын мысалы ретінде дыбыссыз киноның жұлдызы Аста Нильсеннің кейіпкерлеріне басым назар аударды. Осы ретте зерттеудің концептуалдық аппараты ретінде физиогномика алдыңғы қатарға шығады. Яғни, бет-жүзінің сыртқы белгілері мен әлпетіне қарай кейіпкердің жан дүниесін, тұлғалық қасиетін анықтау тәсілі басымдыққа ие болды. Сонымен бірге, Балаш бұл тәсілді тек адамдарды ғана емес, табиғат көріністерін зерттеуде де қолданды. Физиогномика негізінен адамдардың ым-ишараттарында анық көрінеді. Ол тек жеке адамның ым-ишаратында ғана емес, тіпті көпшілік көріністерінде де аңғарылуы мүмкін. Бұл ретте, мәселен, Эрнст Любичтің тарихи фильмдерін айтуға болады.

5. Бела Балаш және Жиль Делез. Бейне-аффект

Жоғарыда айтып өткеніміздей, Бела Балаштың теориясы, соның ішінде әсіресе ірі планға қатысты идеялары 1980 жылдары қайта жанданып, тағы да кино теориясының негізгі зерттеу нысанына айналды. Бұл, әсіресе, француз философы Жиль Делездің кино туралы зерттеулерінде көрініс берді. Оның киноға арналған екі томдық кітабының алғашқысы «Бейне-қозғалыс» деп аталады. Жиль Делез үшін бейне-қозғалысты бейне-перцепция (түсіну, ұғыну, қабылдау), бейне-қозғалыс және бейне-аффект (эмоция мен сезімдердің, ым-ишарат, сөйлеу мәнері, дауыс ырғағының сыртқы белгілері) атты үш негізгі форма анықтайды. Алғашқы екеуі оқиғалардың баяндалу тізбегімен байланысты. Перцепция, яғни оқиғаларды түсіну, ұғыну, қабылдау қозғалысқа әкеліп тірейді. Ал ол жаңа ситуациялардың пайда болуын қамтамасыз етеді. Бұл жаңа ситуацияларды қабылдау келесі іс-әрекеттерге итермелейді. Ал бейне-аффект, Жиль Делездің пікірінше, мүлдем басқа мағынаға ие болады. Ол «Бейне-аффект – бұл ірі план, ал ірі план – бұл адамның бет-жүзі» деп жазады.

Экрандағы кейіпкердің бет-жүзін бейне-аффектпен байланыстыруда Жиль Делез тікелей Бела Балаштың идеясына жүгінді. Ол былай деп жазады: «Балаш ірі план өзінің көрсетіп отырған нысанын қалғандарынан бөліп алмайды деп өте дәл байқаған... Ірі план дегеніміз нысанды үлкейтіп көрсету емес, яғни нысанның өлшеміне, көлеміне қатысы жоқ».

Жиль Делез өзінің «Бейне-қозғалыс» атты кітабында Бела Балашты адамның бет-жүзі мен ірі планды зерттеуде алғашқы теоретик деп атады. Делездің осы пікірі кинорежиссер Паскаль Бонитцер және киносыншылар Филипп Дюбуа мен Жак Омон арасындағы пікір-таластарымен ұласып кетеді. Бұл мәселеге тек Францияда ғана емес, сондай-ақ Америка (Джеймс Нэрмор) мен Германия (Вольфганг Бленхофф) кинематографистері де қызығушылық танытты.

Жиль Делездің пікірінше, ірі план мен адамның бет-жүзінің екеуіне де ортақ дүние – олар бір уақытта оқылады, сезіледі, нәтижесінде әлдебір мазмұн, мағына пайда болады. Мәселен, Кевин Ли «Спилбергтің бет-жүзі» атты видеоэссесінде Стивен Спилберг өзінің әрбір фильмінде әлдеқайда, яғни экрандағы кеңістіктен тыс жерге көзін айқара ашып, таңғала қараған ірі пландағы кейіпкердің бет-жүзіне қайта-қайта оралатынына назар аудартады. Осы көріністерді монтаждау арқылы, Кевин Ли Спилберг фильмдерінің негізгі кілті – әлдеқайда қараған кейіпкерлерінің (көрерменнің де) «балаға тән жұмсақтығы, көнгіштігінде», яғни нені, кімді көріп отыр, кейіпкердің соған бағынышты екеніне, олай болса көрерменнің де тура сол сезімді бастан кешіретініне назар аудартады. Кейіпкер сезімін көрерменнің де сезінуі киноның айна ретіндегі қызметін тағы бір дәлелдейді.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинодағы «айна» мотиві және ірі план

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

6. Киноның айна ретіндегі қызметі

Платон суреткер мен кәсіпқойдың (ремесленник) айырмашылығы туралы былай деген екен: алғашқысы, яғни суреткер өзі суреттеп отырған адамның кескін-келбетін өзінің ішкі жан дүниесінің елегінен өткізген бейне арқылы қалыптастырса, екіншісі материалдық прототип негізінде оның айнадағы бейнесін қайта жаңғыртады. Кинокамера да ешкімнің араласуынсыз объективтің алдындағы нысанды (объект) түсіреді, яғни оны қайта жаңғыртады. Сондықтан, кино өнер әлде кәсіп пе деген пікір-таластар туындайтыны анық. Осы тұста фотографияның айна секілді қызметі киноның өнер ретінде жеке өмір сүруіне кедергі жасауы мүмкін. Алайда, бұл тұста киноның айна ретіндегі қызметі көрермен назарының өзіне қарай кері бағытталатынымен ерекшелетінін қолдануға болады. Кино осылайша айнаның рөлін кеңейте түседі және оның көпмағыналы екенін айқындайды. Өйткені, ол біруақытта нысанды алыстатады және оны жалпыландырады. Сонымен бірге, жақындатады әрі шындықтың бетін ашады. Айна әрдайым екіұшты мағынаны береді және фантастикалық шығармалардағыдай тұлғаның екіге бөлінуін меңзейді. Мысалы, Эрнст Гофман, Эдгар По, Роберт Стивенсон, Оскар Уайльд секілді жазушылардың фантастикалық шығармалары кезінде неміс киноэкспрессионизмі мен голливудтық хоррор фильмдердің қайнаркөзі болды.

Америкалық тарихшы және әдебиет теоретигі Мейер Говард Абрамс өзінің «Айна және шам» атты еңбегінде санадағы бірін бірі толықтыратын екі метафораны өзара қарама қарсы қояды. Оның айтуынша, бұл метафоралардың бірі сананы сыртқы нысандар шағылысып көрінетін айнаға ұқсатады, екіншісі нысандардың сыртқы кейпін жаңғыртатын сәуле шашатын проекторға ұқсатады. Алғашқысы репрезентацияға негізделген, екіншісі қиялға басымдық береді. Бұл ұғымдарды осылайша қарама-қарсы қойып салыстыру кино теориясында да кездеседі.

7. Кинодағы айнамен байланысты үш негізгі парадигма

Енді кинодағы айнамен байланысты үш негізгі парадигманы қарастырайық. Кино теориясында айнаның семантикалық белгілері және оның метафоралық қызметімен байланысты үш негізгі парадигма бар. Оның алғашқысы классикалық кинода кеңінен қолданылады. Бұл парадигма бойынша айнаға қарау «мен» ұғымының басымдығымен ерекшеленеді. Екінші парадигма бойынша кинодағы айна метафорасы арқылы әлдебір зат немесе адамның бейнесі рефлексивті түрде екі есе үлкейтіліп көрінеді немесе көрсетіледі. Мұндай сәттер кино теориясында алшақтау, бөлектену ретінде қарастырылады. Айнаның екі есе үлкейтіп көрсетуі әдетте баяндау барысын тежейді. Мәселен, жоғарыда қарастырып өткен «Персона» фильмі осының айқын дәлелі. Бұл тәсіл 1960 жылдардағы авторлық кинода жиі қолданылды. Ал үшінші парадигма бойынша кинодағы айна Өзгенің айнасына «жөн сілтеуі» мүмкін. Бұл ретте адамның когнитивтік эволюциясын қарастыруда, соның ішінде адамның қандай да бір сезімдерінің қайнаркөзін, өзгелермен ара қатынасын түсінуде кинематографтың маңызы өте зор.

Негізгі терминдер: кино, кино теориясы, «айна» мотиві, ірі план, фильм, архетип, диететикалық әлем, метафора, кеңістік, «терезе» мотиві, «есік» мотиві, физиогномика, дыбыссыз кино, бейне-перцепция, бейне-қозғалыс, бейне-аффект, фотография, проектор, парадигма

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Балаш Б. Видимый человек: Очерки драматургии фильма. – М.: Всерос. пролеткульт, 1925
2. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
3. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964-1971
4. Балаш Б. Кино, становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
5. Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013
6. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003
7. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
8. Арон Р., Скуратов Б. Пристрастный зритель. – М.: Практика, 2006
9. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2018