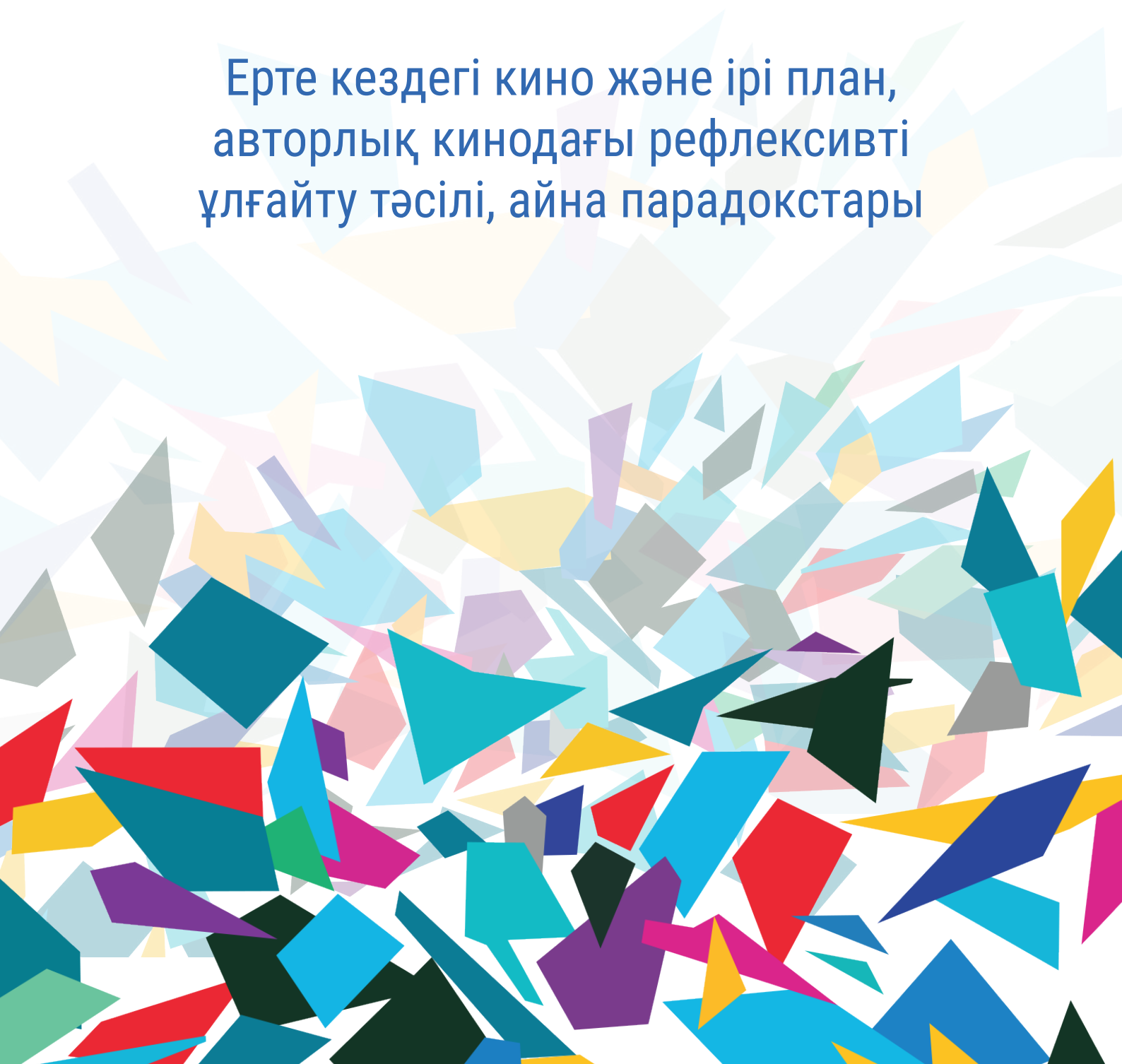




# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Ерте кездегі кино және ірі план,  
авторлық кинодағы рефлексивті  
ұлғайту тәсілі, айна парадокстары





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Ерте кездегі кино және ірі план, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілі, айна парадокстары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

«Аттракциондар киносы» теориясын, ерте кездегі кино мен классикалық кинодағы ірі планның қызметін, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілінің маңызын, айна метафорасының парадокстарын қарастыру.

## Негізгі идеялары:

### 1. Сергей Эйзенштейннің «Аттракциондар монтажы» және Том Ганнингтің «Аттракциондар киносы» теориясы

Бүгінгі дәрісіміз «Ерте кездегі кино және ірі план, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілі, айна парадокстары» деп аталады. Өткен дәрісімізде Жан-Луи Бодридің «кинематографиялық аппарат» теориясы туралы қарастырған болатынбыз. Алайда ерте кездегі кино тарихын зерттеушілер алғашқы көрермендердің өз орнында тапжылмай отырғаны, яғни бір орынға «байланғаны» туралы бұл идеяға күмәнмен қарады. Алғашқы кезеңдегі киноның табиғаты, әсіресе көрермен мен экран ара қатынасы туралы түрлі пікір-таластар ұзақ жылдарға созылды. 1980 жылдардың ортасында экран мен көрермен ара қатынасы туралы америкалық кинозерттеуші Том Ганнинг «аттракциондар киносы» деген тұжырым жасайды. Бұл тұжырым «кинематографиялық аппарат» теориясының маңызын әлсірете түседі.

«Аттракцион» термині тәжірибе жүзінде және зерттеу әдебиеттерінде Сергей Эйзенштейннің режиссерлік концепциялары, соның ішінде «Аттракциондар монтажы» атты мақаласынан кейін кеңінен қолданыла бастағаны белгілі. Сергей Эйзенштейннің пікірінше, аттракцион – белгілі бір деңгейде құрастырылған (монтаждалған) кадрлар арқылы көрерменге әсер ету. Яғни сана-сезіміне ықпал ету, тіпті салмақ салу арқылы көрерменді өзің қалаған жаққа бағыттау. Сергей Эйзенштейннің көзқарасынша, аттракцион алдымен көрерменнің санасында, сонан соң ғана экранда пайда болады. Көптеген фильмдердің сәтсіз шығуының негізгі себебін де осы аттракциондар схемасын дұрыс құра алмауында деп тұжырымдады Эйзенштейн.

Америкалық кинозерттеуші Том Ганнинг 1986 жылы жарияланған өзінің «Аттракциондар киносы: ерте кездегі фильмдер, олардың көрермені және авангард» атты мақаласында аттракцион терминіне тағы да назар аударады. Осы мақаласында ол «аттракцион – кез келген шығарманың базалық элементі» деп мәлімдейді. Бұл ретте фильмнің мазмұны, жанры немесе көркемдік деңгейінің қандай екені маңызды емес, яғни аттракционның оларға еш қатысы жоқ дейді ол. Том Ганнингтің айтуынша, кинематограф әуелден-ақ көрермен аудиториясын экрандағы оқиғалардың мазмұнымен емес, олардың өзіне баурап алатын көріністі екендігімен (зрелищность) қызықтырды. Яғни сюжеттік наррациядан (баяндау) гөрі, визуалдық көріністер көрермен назарын басымырақ өзіне аударады. Және ол көріністер ағайынды Люмьерлердің сюжеттеріндегідей шынайы өмірдің (жұмысшылардың фабрикадан шығуы, баланы тамақтандыру, пойыздың келуі) формасында әлде Жорж Мельестің фильмдеріндегі ойдан шығарылған оқиғалар формасында беріле ме, бұл жағы маңызды емес деді.

### 2. Том Ганнинг: Киноның ең алғашқы кезеңі, нарративті кино және аттракцион

Том Ганнинг кино өзінің ең алғашқы кезеңінен есею сатысына көшкенде баяндаушы немесе нарративті кинематографқа айналды дейді. Алайда, ең алғашқы фильмдердің аттракциондық табиғаты ешқайда жоғала қойған жоқ, тек киноның тым нарративті болуы оның әлсіреуіне әсер етті. Нарративті кино мағыналық коннотация, сюжет және өте танымал актерлерге басымдық берді. Біржағынан, әрбір белгілі актердің экранда пайда болуын көрерменді өзіне тартатын аттракцион ретінде қарастыруға болады. Сондай-ақ, кинозалда отырған көрерменге экранда ірі пландардың пайда болуы да өте қатты әсер етті.

Алайда, Том Ганнинг бұл ірі пландардың біздің түсінігіміздегі монтаждық фразаның элементі ретінде емес, аттракцион ретіндегі пайда болуын айтып отыр. Тіпті, көріністердің қимыл-қозғалыста болуының өзі бір орында тапжылмай отырған көрерменге аттракцион ретінде әсер етеді дейді ол. Том Ганнинг киноның көріністі (зрелищность) екендігінің өзін оның аттракциондық қасиеті деп таныды. Бұл ретте нарративті киноны ол «бақылаушы, сығалаушы» деп атады. Ал аттракциондардың, керісінше, көрерменге эмоциялық тұрғыдан қатты әсер ететін және оның назарын міндетті түрде бірден экранға аудартатын ерекшелігі бар деді.

Том Ганнинг өз зерттеулерінде аттракционды коммуникативтік әсерін алдын ала болжауға болатын



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Ерте кездегі кино және ірі план, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілі, айна парадокстары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

әрі дыбысты-көріністік, яғни аудиовизуалдық тілдің өте белсенді құралы ретінде қарастырды. Ол «киноаттракционды» жәрмеңке термині деп есептеді. Ганнингтің пікірінше, «Алғашқы фильмдердің көрермені ойдан құрастырылған әлемге және оның драматургиясына сіңіп кетпеді. Ол үшін экрандағы көріністерге куә болудың өзі, қызығушылығының оянуы және оның орындалғанына көзінің жетуі әлдеқайда маңыздырақ болды».

Ерте кездегі киноның көрермені үзіліссіз баяндалатын оқиғаның дамуын бақылап отыратын, кейіпкерлерінің тағдырын эмоциялық тұрғыдан қабылдайтын кәдуілгі классикалық фильмнің көрермені дей алмаймыз. Бұл туралы Том Ганнинг былай дейді: «Көптеген трюктік фильмдерді шын мәнінде сюжетсіз және бір бірімен аса байланысы жоқ, кейіпкерлерінің мінез-құлқы мен болмысының ерекшеліктері білінбейтін жекелеген сәттердің тізбегі ретінде қабылдауымыз керек. Тіпті, сюжетке құрылған, мысалы Жорж Мельестің «Айға саяхат жасау» (1902) секілді фильмдерді кәдуілгі баяндау формасына негізделген фильмдердің алғашқы нышаны деп қабылдау үлкен қателік болар еді. Бұл фильмдерде оқиғалар киноның ғажайып мүмкіндіктерін куәлендіретін жиекпен (рамка) ғана қамтамасыз етеді».

Алғашқы фильмдердегі кейіпкердің, персонаждың жоқтығы нарративті киноға тән үздіксіз диететикалық әлемнің жоқтығымен байланысты болды. Оларда тек қимыл-қозғалыстағы адамдардың тәні ғана бар. Бұл фильмдердің «персонаждары» жиі камераға қарап, оның алдында арнайы ойнайтыны анық көрініп тұрады. Нәтижесінде, көрермен тарапынан жағымды сезім немесе бір ғана сәттік шынайы күлкі тудыруы мүмкін. Бірақ, бұл оқиға шырғалаңына, өрбуіне ешқандай әсер етпейді. Ерте кездегі киноның біраз элементтері классикалық киномен ұқсас деген ойға жетелеуі мүмкін. Алайда, егер мұқият назар аударсақ, айырмашылықтары өте көп екенін байқауға болады. Бұл өте ерте пайда болған ірі планға да қатысты. Дегенмен, ол кезеңде ірі план көрерменді таңғалдыру, қорқыту немесе күлдіру үшін, яғни тек жеке аттракцион ретінде қолданылды. Мысалы, ағылшын киносының дыбыссыз кезеңінде түсірілген «Әжесінің үлкейткіш әйнегі» («Бабушкина лупа», реж. Джордж Альберт Смит, 1900) немесе «Жайын ауыз» («Большой глоток», реж. Джеймс Уильямсон, 1901) секілді 1-2 минуттық көріністерді айтуға болады. Қазір 1900 және 1901 жылдары түсірілген осы екі шағын фильмдерден үзінділер көрейік.

Жаңа өздеріңіз куә болғандай, алғашқы көріністерде үлкейткіш әйнектің (лупаның) көмегімен ірі пландағы сағат, газет мақаласын, әжесінің көзі, мысық, тордағы құсты көріп отырмыз. Ал екіншісінде кейіпкердің ірі пландағы ауызы суретке түсіріп тұрған адамды бейнебір фотоаппаратымен қоса жұтып қойғандай әсер қалдырады. Екі фильмде де ірі пландар жеке аттракциондар ретінде қолданылғанын көріп отырмыз.

### 3. Ерте кездегі кино және ірі план

Том Ганнингтің айтуынша, қорқыту немесе күлдіру, таңғалдыру мақсатымен қолданылатын ірі пландар, перспективалар мен масштабтар ерте кездегі кинода басқа мағынаға ие болды. Ірі пландар экрандағы оқиғаға көрерменді біртіндеп жақындата түсетін перформативтік өзгерістер, «монтаждық бөлулер» ретінде ғана қызмет атқарды. Мәселен, «Әжесінің үлкейткіш әйнегі» фильміндегі ірі пландар бар болғаны рудиментарлық (толық пісіп жетілмеген) нарративті жиек ретінде ғана қалады, иә болмаса, керісінше қарапайым әрі үрей туғызатын кадрлардың тізбегін көрсету үшін ғана қолданылды. Үйреншікті (шымшық, мысық) және әдеттен тыс (сағат, баланың әжесінің ашулы көздері) көріністердің мағынасын екіұдайы қабылдауға болады. Көрермен тікелей көрсетілген бұл көріністерді қалай қабылдарын білмей, оларға күмәнмен қарайды. Сондықтан, кадрдағы нысанның үлкейтілуі мен оған өзінің тым жақындай түсуін бағыттан жаңылуы және олардан арасы алшақтаған секілді қабылдайды. Бағыттан жаңылу әсері «Жайын ауыз» фильмінде нақтырақ сезіледі. Онда өзін камераға түсіруге мүлдем қарсы ер адам одан қашудың орнына, жақындай түседі. Осылайша, ол біртіндеп көрерменге тым жақын келеді. Соңында камераны операторымен қоса жұтып жібереді де, рахаттана ернін жалайды. Үрейлі әрі шын өмірде болуы мүмкін емес мұндай сәттер фильмнің комикалық әсерін айшықтай түседі. Бүкіл экранды қамтып тұрған үлкен ауыз камера алдындағы жәй көзге көрінбейтін «кеңістікті» толық өзіне бағындырады. Бұл, әрине, ерте кездің көрермені үшін үрей туғызуы әбден мүмкін еді.

### 4. 1960 жылдардағы еуропалық авторлық кинода қолданылған рефлексивті ұлғайту тәсілі

1901 жылы түсірілген «Жайын ауыз» фильмінің көрермені экран мен өзінің арасындағы қашықтықтың



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Ерте кездегі кино және ірі план, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілі, айна парадокстары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

қауіпсіз екенін сезінбейді. Бұл Жан Люк Годардың «Жек көру» («Презрение», 1963) атты фильмінің кіріспе бөліміндегі көріністермен өте ұқсас. «Жек көру» фильмінің ең басында фильмнің түсірілім жұмыстары көрсетіледі. Онда оператор камерасымен бірге біртіндеп көрерменге қарай жақындай бастайды. Ең соңында камераны көрерменге қарай бұрады, осы сәтте көрермен камера объективінің тұңғығына үніле қараған өзін көргендей болады. Қазір экраннан фильмнің осы көріністеріне назар аударайық.

Фильмнің ең алғашқы көріністерінен көріп отырғанымыздай, айна метафорасының тағы бір қырына, яғни көрерменнің өзін өзі көретін немесе танитын ерекшелігіне куә болдық. «Жек көру» фильмі рефлексивті ұлғаю немесе ұлғайту қызметіне акцент жасайды. Бұл 1960-1970 жылдардағы француздың «жаңа толқын» және «жаңа неміс» киносында өте жиі кездесетін негізгі тәсілдердің бірі болды. Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Микеланджело Антонионидің фильмдерімен қатар, Жан-Люк Годардың бұл фильмі де өз өзінен алшақтап, көрерменге жақындайды. Яғни автор фильмнің түсірілу процесін ашық көрсетеді, ал көрермен ол процесті еркін бақылай алады.

1960 жылдардағы еуропалық арт-киноның кейбір фильмдерінде жоғарыда айтылған тәсілдің қолданылғанына куә боламыз. Алдыңғы дәрістерде қарастырған алғашқы екі парадигма, яғни есік табалдырығы арқылы өту және терезе арқылы көру көрермен мен фильм ара қатынасының негізгі ережелерін анықтайтыны белгілі. Алайда, теледидар пайда болған жылдары кино өзінің аудиториясын жоғалта бастады. Осы кезде кинорежиссерлер өз өздеріне назар аудара бастайды, яғни көзқарас пен бет-жүздің айнадағы бейнесі арқылы өзгенің көзқарасын анықтауға талпынды. Сондықтан, 1960 жылдары түсірілген Жан Люк Годардың «Жек көру» («Презрение»), Ингмар Бергманның «Персона», Микеланджело Антонионидің «Фотоүлкейту» («Фотоувеличение») және Федерико Феллинидің «8 1/2» атты негізгі төрт фильмнің басты кейіпкерлері шығармашылық мамандықтардың иелері болуы кездейсоқ емес еді. Актер Мишель Пикколи «Жек көру» («Презрение») фильмінің басты кейіпкері – сценарист Поль Жавальды, Лив Ульман «Персонаның» басты кейіпкері актриса Элизавет Фольгерді, «Фотоүлкейтуде» актер Дэвид Хэммингс фотограф Томасты, «8 1/2» фильмінде Марчелло Мастрояни кинорежиссер Гвидо Ансельмоны ойнайды. Төрт кейіпкер де өнерге, өмірге қатысты шығармашылық тоқырауды бастарынан өткереді. Мысалы, «Жек көру» фильмінің басты кейіпкері Поль Жаваль ақшаға сатылғанын уайымдайды, «Персонадағы» басты кейіпкер Элизавет Фольгердің сахнада үні шықпай қалады, «Фотоүлкейту» фильмінің кейіпкері Томас өзі түсірген фотографиялардың бірінде қылмыстың ізі бар деп мазасынданады, ал «8 1/2» фильмінің кейіпкері Гвидо Ансельма өзі түсіріп жатқан фильмді еш аяқтай алмайды.

Жоғарыда аталған төрт фильмде қолданылған тәсілді екі есе ұлғайтып көрсету ретінде де түсінуге болады. Ал екінші жағынан көрермен өзін айнаның қай жағында екенін түсінбейді, яғни өзінің көрермен ретіндегі үйреншікті рөлін жоғалтады. Шын мәнінде, бұл фильмдерде тек шығармашылық процесіне назар аударумен ғана шектелмейді, сонымен бірге, кейіпкерлер үшін шынайы өмір мен қиялдағы әлем өзара араласып, шекарасы жиі бұзылады.

## 5. Кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілінің пайда болу себептері

Рефлексивті киноның өркендеуінің бірнеше себептері бар. Алдымен Италияның «неореализм» киносы шынайы өмірді тікелей көрсету үлгісін ұсынды. Алайда, сюжетсіз, кейіпкерлерінің белгілі бір іс-әрекетіне құрылмаған, яғни «өлі уақыт» тәсілі қолданылған фильмдер көріністердің фрагментарлық болуына және баяндау формасының айтар ойы, мақсаты анық классикалық үлгісінің ыдырауына әкеліп тіреді. Мысалы, Микеланджело Антонионидің алғашқы фильмдері, соның ішінде «Махаббат хроникасы» («Хроника одной любви», 1950) мен Роберто Росселинидің «Италияға саяхат» («Путешествие в Италию», 1954) фильмдерін айтуға болады.

Екіншіден, Бертольд Брехтің 1960 жылдардағы медиа-теориясы мен театрдағы тәжірибелерінің ықпалы зор болды. Бертольд Брехтің негізгі мақсаты – көрерменнің белсенділігін арттыру, яғни көрермен тарапынан сыни көзқарастың басым болуы, сыртқы белгілерге жүгінетін реализмге күмәнмен қарауы және психологиялық себептерді шындықтың өлшемі ретінде қабылдауы болды.

Үшіншіден, 1960 жылдардың соңына қарай киноның классикалық баяндау формасына, көркемдік құрылымына әділдік талап еткен түрлі шерулердің әсері болды.

Модернистік рефлексивтік эстетика Бертольд Брехтің көрермен және театр қойылымы арасындағы өзара сенімге құрылған қатынасты бұзуға талпынған теориясымен үндес болды. Ал рефлексивті ұлғайту тәсілдерінің кинематографтың алғашқы кезеңінде-ақ қолданылғанына жоғарыда куә болдық. Алайда, 1960 жылдары бұл тәсілдердің өзектілігі жаңа қырынан таныла бастайды. Ендігі жерде оқиғаны тек баяндау



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Ерте кездегі кино және ірі план, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілі, айна парадокстары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

ғана жеткіліксіз болды. Нарративке өзінің өмір сүруіне қақы бар екенін дәлелдеуі үшін оған әуелден-ақ себепші оқиғаның өзімен бірге бір уақытта пайда болғанын көрсетуі керек болды. Бұл модернистік эстетика дағдарыстағы кинематографтың тіліне айналды. Мұндай тілге фильм ішіндегі фильм, мизансценаның жасандылығын көрсету үшін кадрларға бөліп тастау (кадрирование) немесе дәстүрлі сюжеттік клишелер мен жанр шарттылықтарына әдейі назар аудару, стиль мен цитатаға басымдық беру тән болды. Бұл ретте көрерменнің фильм әлеміне енуі әдеттегідей қиялындағы терезе немесе табалдырық арқылы жүзеге аспайды.

Рефлексивті ұлғаю тәсілі 1960 жылдардағы еуропалық авторлық киноға шығармашылық, көркемдік жағынан аса танымалдылық алып келді. Айна мотиві Райнер Вернер Фассбиндер, Тодд Хейнс секілді режиссерлердің фильмдерінде қоғамның екі жүзділігін әшкерелейтін сыни құрал ретінде қолданылды.

## 6. 1980 жылдардағы кинода рефлексивті ұлғайту тәсілінің бәсеңдеуі

1980 жылдары киноға постмодернизмнің келуімен, оның рефлексивтік мүмкіндіктеріне деген сенім әлсірей бастады. Ирония мен пародияның жаңа формалары келіспеушілік пен қарсылықтан гөрі, мойындау эмблемасына айналды. Дегенмен, рефлексивтіліктің сыни мүмкіндіктерін түбегейлі жоққа шығаруға болмайды. Мәселен, «Қара аққу» («Черный лебедь», 2010, реж. Даррен Аронофски) атты интеллектуалдық триллердің басты кейіпкері – балерина өзі айналысатын кәсібінің ерекшелігіне сай, жан-жағын қоршаған көп айнаның ортасында өмір сүреді. Кейіпкер үнемі жан-жақтан жасалған қысымды сезінеді және көрермен үшін оның шынайы өмірі мен қиялындағы өмірдің ара жігін ажырату қиынға соғады. Сөйтіп, өзін өзі тану айнасы мен vanitas айнасы өзара теке тіреске түседі.

Кинода қолданылатын айна мотиві кейіпкердің психикалық жағдайының тұрақсыздығына жиі емеурін білдіреді. Көптеген белгілі фильмдердегі баяндаудың негізгі сәті айнадағы көзқараспен байланысты беріледі. Мысалы, Фриц Лангтың «М – қала қанішерді іздейді» фильміндегі қанішер Беккерт айна алдында бет-аузын тыжырайтып, полициядағы жағдайдың психологиялық портретін бейнелейді. Немесе Жан Коктоның «Орфей» фильмінде (1950) айна Орфейдің өлілер әлеміне кіруіне мүмкіндік береді; ал Микеланджело Антонионидің «Тұтылу» («Затмение», 1962) фильмнің кейіпкері (Моника Витти) айнадағы өзінің бейнесіне қарағысы келмейді; Роман Поланскидің «Жиіркену» («Отвращение», 1965) фильмнің кейіпкері (Катрин Денев) өзінің ең алғашқы галлюцинацияларын айнаның алдында тұрып көреді.

Сондай-ақ, көптеген мелодрамалар, әйелдерге арналған және нуар фильмдерде айна мотиві өте жиі қолданылады. Бұл фильмдерде айна арқылы кейіпкер тұлғасының ерекшеліктеріне терең үңілу арқылы кинематографиялық иллюзияның соншалықты нәзік екеніне емеурін жасайды. Айна, сонымен бірге, кейбір фильмдерде күлдіру немесе қорқыныш, үрей сезімін тудыру үшін де қолданылады.

## 7. Айналық нейрондар және кино теориясы

Ғалымдар 1990 жылдардың ортасында маймылдардың бас миының шеке тұсында айналық нейрондардың бар екенін дәлелдеді. Бұл нейробиология ғылымында ашылған айтулы жаңалықтардың бірі болды. Қазір мұндай нейрондардың адамда да бар екені туралы жиі айтылып жүр. Бұл кейбір психологиялық құбылыстардың осы күнге дейін беймәлім болып келген себептерін, мысалы: адам неліктен өзгелерге жаны ашиды, аяйды, уайымдайды немесе өзгелердің қимыл-қозғалысына имитация жасау арқылы үйрене алатын қабілеті бар екенін түсіндіруге көмегі болуы мүмкін. Айналық нейрондар – өзге біреудің қимыл-қозғалысын, іс-әрекетін бақылаған адамның ми жұмысының белсенділігін арттыра түсетін жүйке клеткалары. Айналық нейрондар осылайша белсенділік пен селқостық, ішкі және сыртқы әлем, «Мен» және Өзге ұғымдары арасындағы айырмашылықтарды жояды немесе біріктіреді. Айналық нейрондар тұрғысынан қарастырар болсақ, онда фильмдегі көрініс пен іс-әрекет арасында айырмашылық жоқ деп тұжырымдауға болады. Бұл, әрине, кино теориясы үшін тың зерттеулердің тақырыбы екені белгілі. Және симпатия, эмпатия теориясы аппараттық теория идеяларын зерттеуді әрі қарай жалғастыруға мүмкіндік беруі ғажап емес.

Бұл теория сезім мүшелері мен мидағы ақпаратты өңдеу арасында абсолютті байланыстың бар екенін болжап отыр. Алайда, кино теориясында аталмыш мәселеге қатысты арнайы әдебиет әлі күнге дейін пайда болған жоқ. Алғашқы зерттеулердің бірі деп Ингмар Бергманның «Персона» фильміне қатысты талдауларды айтуымыз керек. Дегенмен, бұл теориялық мәселеге кино зерттеушілері уақыт өткен сайын біртіндеп назар аударып келеді.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Ерте кездегі кино және ірі план, авторлық кинодағы рефлексивті ұлғайту тәсілі, айна парадокстары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## 8. Айна метафорасы: парадокстар

«Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының «Кино айна ретінде: адамның бет-жүзі және ірі план» атты үшінші бөлімін қорытындылай келе, айна метафорасының парадокстарына назар аударғанды жөн көрдік.

Сонымен, алғашқы парадокс: экстериоризация және интериоризация, яғни ішкі психикалық күйдің сыртқы белгілері мен керісінше – сыртқы жағдайлардың ішкі психикалық күйге әсер етуі. Ерте кездегі кинодан классикалық киноға көшуін экрандық кеңістік пен кинозал кеңістігі статусының өзгерісі, яғни фильмді ұжымдық қабылдаудан (музыкалық аккомпанементі, конференсье, перформативтік өзара әрекет) қиялдағы кеңістіктегі көріністерге енген жеке көрерменге көшуі ретінде қарастыруға болады. Ірі план қызметінің өзгеруі бұл трансформация барысын аяқтайды және жеке деректен визуалдық тұтас қабылдауға өту процесін бекітеді. Яғни визуалдық қабылдау дегеніміз – диететикалық кеңістіктің қисындылығы, көрерменнің фильм әлеміне енуі, оқиғаның бір бағытқа қарай линиялық уақыт бойынша өрбуі.

Егер адамның бет-жүзін бейне-аффект ретінде қарастырар болсақ, онда ірі план қозғалмалы болу және мәнерсіздік (яғни эмоцияның біруақытта біліну-білінбеуі) секілді тағы бір парадоксті ұсынады. Ерте кезде түсірілген фильмдерді көріп отырған заманауи көрермен актер ойынында театр стилінің басым екеніне және эмоцияның тым ашық, әдейі қоюлатып көрсетілетініне куә болатыны жасырын емес. Ал бүгінгі фильмдерде, керісінше, актер ойынында минимализм стилі басым. Яғни олардың бет-жүзінен эмоция ашық біліне бермейді. Мұндай актерлік ойынның классикалық үлгісі ретінде Серж Леонның «Бір күні Жабайы Батыста» фильміндегі (1968) Генри Фонда, Пол Ньюман және Клинт Иствудтың ойынын айтуға болады. Ірі пландағы білінер-білінбес, тіпті білінбейді деуге болатын олардың бет-жүзінің әрбір экспрессивті қимылының өзі көрерменге өте қатты әсер ететіні белгілі.

Үшінші парадокс – қатысу және белгі кодының ашық болуы. Бұл парадокс кино теориясындағы миметико-реалистік және символика-семиотикалық секілді екі негізгі теория арасындағы шиеленісті айқын көрсетеді. Бұл шиеленіс ірі пландағы кейіпкердің эмоциялық реакциясымен аяқталатын телесериалдарда жиі кездеседі.

Төртінші парадокс ауқым және көлеммен байланысты. Бұл парадокс кино үшін кеңістік пен көрерменнің экранға деген қатынасы маңызды екенін дәлелдейді. Ірі план көрермен үшін тым жақын әрі өте үлкен болып келеді. Бұл жағдайда көрермен өзін вакуумда қалғандай сезінеді, өйткені ірі планның тым жақындығы кері қадам жасауға, яғни кейін шегінуге мүмкіндік бермейді. Экран кеңістігі көрерменді толығымен өзіне бағындырады. Себебі, көрермен өзі мен экран арасындағы қашықтықты анықтау және оны қайта қалпына келтіру мүмкіндігін жоғалтады. Келесі дәрістерімізде классикалық киноның жоғарыда қарастырылған парадокстарды бақылау және толық игерудегі механизмдерін қарастыратын боламыз.

**Негізгі терминдер:** «аттракциондар монтажи», «аттракциондар киносы», кино теориясы, «кинематографиялық аппарат», психоаналитика, сюжеттік наррация, коннотация, нарративті кино, рудиментарлық нарратив, кинокамера, ірі план, «айна» метафорасы, авторлық кино, рефлексивті ұлғау, айналық нейрондар, айна парадокстары, экстериоризация, интериоризация

### Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Бодри Ж.-Л. «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата». Интернет журнал об авторском кино: <http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html>
2. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2018
3. Самутина Н. Введение в проблематику раннего кино. Антропологический перевод. <http://h.120-bal.ru/istoriya/3421/index.html>
4. Кино, двойник психоанализа // Журнал «Сеанс», 29 декабрь, 2015
5. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
6. Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013
7. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003
8. Арон Р., Скуратов Б. Пристрастный зритель. – М.: Праксис, 2006
9. Бакина Т. Кинематограф аттракционов: кругосветные путешествия Джорджа Хейла. 30.04.2015 <http://rhzm.hse.ru/posts/186>