



3-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

«Кадр» түсінігі





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: «Кадр» түсінігі

Фильмдер:

«Бен Гур» У. Уайлер 1.41.55-1.42.27
«Әскери-алаңды аурухана» Р. Олтман 1.00.42- 1.01.12
«Күдік» А. Хичкок 1.33.05-1.34.35
«Тұтылу» М. Антониони
«Төзімсіздік» Д.У. Гриффит

Негізгі түйіндер:

Кадр түсінігі ақпараттық жүйенің әртүрлілігі секілді. Қанығу кадры, сиректену кадры. Кадрдың әртүрлілігі:

- геометриялық немесе физикалық болды, осыған сәйкес ол таңдамалы координаттарға қатысты немесе іріктеп алынған құбылмалыларға қатысты жабық жүйені құрады;
- техникалық мүмкіндіктер - кең экран және кадр тереңдігі қанығуды жабық жүйеге енетін элементтер санының кеңею мүмкіндігін берді, қосалқы әрекеттер алдыңғы планда жүрді, негізгі оқиға артқы планда жүріп жатады немесе екі әрекеттің қайсысы маңызды екенін айырып алу мүмкін емес;
- сиректенген образдар, барлық назар жалғыз ғана объектіге түскенде ғана туындайды, орасан қанығу бос жиынтықта ғана туындайды, экран нақты ақ немесе қара болған сәтте.

Кейін оларды түзету қажет болса да, біз ең қарапайым анықтамаларды негізге аламыз. Кадрлеу дегеніміз бейнеде болатын барлық нәрсені, декорацияларды, кейіпкерлерді, аксессуарларды қамтитын жабық немесе салыстырмалы түрде жабық жүйені анықтау. Демек, кадр көптеген бөлшектерден құралған жиынтықты, басқаша айтқанда өздері ішкі жиынтықтың құрамына енетін бірнеше элементтерден тұратын жиынтықты құрайды. Оларды бастан-аяқ түгел есептеуге болады. Әлбетте, бұл бөлшектердің өздері де бейнеде болады. Бұл пікір Якобсонды (Роман Якобсон – (1896–1982 жж.) ресейлік және америкалық лингвист) оларды «нысандар-белгілер» деп, ал Пазолиниді (Пьер Паоло Пазолини (1922–1975 жж.) Италиялық кинорежиссер, сценарист, ақын, прозаик, кинотеоретик) оларды «синемалар» деп атауға жетелеген еді. Алайда бұндай терминология тілмен жақындықты тудырады (синемалар тілдегі фонемалар іспетті, ал план монемаға ұқсас), бірақ бұндай салыстырулардың қажеті жоқ секілді. Өйткені, егер кадрдың теңдесі болса, ол ақпарат жүйесінде, лингвистикада емес. Оның элементтері – деректер, кейде сансыз көп, кей кезде бірлі-жарым ғана болады. Сондықтан, кадр екі үрдістен ажырағысыз біртұтас болады: қанығу және сиректену. Дәлірек айтсақ, кең экран және кадр тереңдігі тәуелсіз деректер санын көбейтуге мүмкіндік берді, сол себептен екінші кезектегі көріністер алдыңғы планға шығады да, артқы планда, яғни кадр түбінде, негізгі әрекет жүзеге асып жатады (Уайлер),

У. Уайлердің «Бен Гур» фильмінен фрагмент 1.41.55-1.42.27

немесе басты әрекетті екінші кезектегі әрекеттен ажырату мүмкін емес (Олтмен).

Фрагмент фильма «Военно-полевой госпиталь» Р. Олтман 1.00.42- 1.01.12

Керісінше, сиретілген бейнелер жалғыз нысанға баса назар аударылған кезде пайда болады (Альфред Хичкоктың «Күдік»

А. Хичкоктың «Күдік» фильмінен фрагмент 1.33.05-1.34.35

туындысындағы ішкі жақтан жарықтандырылған бір стақан сүт, «Артқы терезе» атты фильміндегі суреттелген терезенің қара тік төртбұрышындағы шылымның ыстық шоғы) немесе жиынтық Антонионидың (Микеланджело Антониони – (1912–2007 жж.) Италиялық кинорежиссер, сценарист) шөлді пейзаждары, Озудың (Ясузиро Озу – (1903–1963 жж.) жапон кинорежиссері, сценарист) бос интерьерлері секілді кейбір қосалқы жиынтықтарынан айырылған кезде шыға келеді. Ең үлкен ыдыраңқылыққа бос жиынтықта қол жететін сияқты, яғни экран мүлде қара немесе мүлде аппақ болған кезде қол жететін секілді. Хичкок (Альфред Хичкок – (1899–1980 жж.) биртандық және америкалық кинорежиссер, сценарист, продюсер) «Доктор Эдвардстың үйі» туындысында бұл құбылысқа бір мысал келтіреді: басқа бір стақан сүтті бүкіл



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: «Кадр» түсінігі

экранға үлкейтіп көрсеткенде, экранда тек аппақ және бос бейне ғана қалады. Алайда, екі жақтан, яғни сирету немесе қанықтыру арқылы, кадр бізге бейне қызметі тек оны көруде ғана емес екендігін үйретеді. Бейнені көрумен қатар, оқуға болады. Кадрдың дыбысты ғана емес, сонымен бірге визуалды ақпараттарды жазатын жасырын қызметі де бар. Егер біз бейнеден тым аз нәрсе көретін болсақ, демек, біз бейнені дұрыс оқи алмаймыз және оның сиретілгендігі мен қанықтығын жеткіліксіз бағалаймыз деген сөз. Ақпаратты жазу қызметі тікелей ашық көрінетін бейне педагогикасы анығын айтқанда Годар еңбектерінде ғана жарық көрді; енді кадр ақпараттың күңгірт бетіне айналады, бірде қанықтықтан көмескіленген, бірде бос жиынтыққа, аппақ немесе қара экранға дейін жеткізілген күйге түседі.

Бұған қоса, әуелгіде кадр әрқашан геометриялық немесе физикалық болды, осыған сәйкес ол таңдамалы координаттарға қатысты немесе іріктеп алынған құбылмалыларға қатысты жабық жүйені құрады. Сондықтан, кейде кадр параллелдер мен диагоналдардан құралған кеңістік құрылысы, әлдебір сыйымды ыдыс құрамы ретінде қабылданады. Оның ішінен орын тепкен бейненің массалары мен сызықтары тепе-теңдік, ал олардың қозғалысы тұрақтылық табады. Көбінесе Дрейерде дәл осы жағдай жиі кездеседі; Антониони кадрға жазылатын нәрседен бұрын дүниеге келген кадрдың бұл геометриялық тұжырымдамасын түбіне дейін терең зерттеген секілді («Тұтылу»).

Фрагмент фильма «Затмение» 2.00.15-2.00.45

Кей уақытта кадр өзін толтыратын көріністермен, бейнелермен, кейіпкерлермен және нысандармен ажырағысыз берік байланысты, әрі тәуелді қозғалыстағы динамикалық құрылым ретінде қабылданады. Гриффит қолданған нұрлы қабықша әдісі алдымен бетті оқшаулайды, содан соң ашылады және сыртқы ортаны көрсетеді; жапон суреттерінен шабыт алған Эйзенштейн зерттеулері кадрды тақырыпқа бейімдейді; Ганстың құбылмалы экраны «көзбен көретін сырнай» тәрізді «драматургияның мұқтаждықтарына байланысты» бір ашылып, бір жабылады: бұның бәрі ең басынан бастап кадрдың динамикалық құбылу талпынысы еді. Кез келген жағдайда, кадрлеу дегеніміз шектеу. Бірақ, анықтама бойынша, шекаралардың өзін екі түрлі тұрғыдан түсінуге болады: математикалық және динамикалық: кейде денелердің болмысын бекітетін, олардың өмір сүруінен бұрын қалыптасқан деректер ретінде, кейде өмір сүретін дененің мүмкіндіктері жететін жерге дейін нақты созылатын құбылыс ретінде қабылданады. Көне заман философиясынан бері Платон мен Стоиктің философиялық мектептерінің арасындағы айырмашылықтың ең басты аспектілерінің бірі болып келеді.

Кадр өзі бір мезгілде бөлетін және қайтадан біріктіретін жүйенің бөлшектеріне қатысты тағы да геометриялық немесе физикалық тәсіл болып табылады. Бірінші жағдайда, кадр қатаң геометриялық айырмашылықтардан ажырамайды. Гриффиттің «Төзімсіздік» фильмінде өте әдемі бейне экранды Вавилон бекінісінің қабырғаларына сәйкес келетіндей тігінен кеседі, бұған қоса оң жақтан, жоғары көлденең бойынша келе жатқан королді және бекініс қоршауының жоғары жағындағы жол, сол жақта, көлденеңінен төменгі тұста, қала қоршауының қақпаларынан күйме арбалар кіріп-шығып жатыр.

Фрагмент фильма «Нетерпимость» 22.07-22.27

Эйзенштейн алтын қиманың кинематографиялық бейнеге әсерін зерттеді; Дрейер көлденең сызықтарды, тік сызықтарды, симметрияның әр алуан түрлерін, жоғары мен төменді, ақ пен қараның алмасуын зерттеді; экспрессионисттер денелер, көпшілік, әрекет орындары жиылатын диагоналдарды және контрдиагоналдарды, пирамида тәрізді және үшбұрышты пішіндерді дамытты, және бұл массаларды соқтығысқанда, кадр «төсеніші» пайда болады, «бұнда шахмат тақтасындағы қара және ақ тор көздер секілді әлдене ашық көрінеді» (Лангтың «Нибелунгтер» және «Метрополис» шығармалары). Экспрессионисттің үрдіс ізімен жарық қараңғылықпен бірге кадрды екіге бөліп, кадрдың біл бөлігінен орын алғанда немесе кезектес жолақтар түрінде ұйымдастырылғанда, жарықтың өзі де геометриялық оптиканың нысанына айналады (Вине, Ланг). Табиғаттың ұлы дүлей күштерін бір - бірінен бөліп тұратын сызықтар, Фордтың аспандарындағы секілді, маңызды қызмет атқарады: бұнда аспан мен жердің ара жігін ашып бөлу аса шеберлікпен жүзеге асқаны соншалықты, жер экранның ең төменгі жағын паналайды. Сонымен қатар, жерді судан бөлу де кездеседі, сондай-ақ су қашқынды түбінде жасырған кезде немесе зардап шеккен адамды су бетінде тұншықтырған кезде, су мен ауаның арасында өте жіңішке сызық пайда болады (Ле Руаның «Мен қашқынмын», Ньюменнің «Бітіспестер қауымы» туындылары). Жалпы ереже бойынша, Табиғаттың дүлей күштерді кадрлеу адамдар мен заттардың кадрлену тәсілімен жүзеге аспайды, жеке



тұлғалар көпшілік сияқты кадрленбейді, және екінші дәрежелі апаттар негізгілер секілді кадрленбейді. Демек, кадрдың өзінде бірнеше алуан-түрлі кадрлар болады. Есіктер, терезелер, кішкене терезелер және үй шатырындағы терезелер, мәшинелердегі терезелер және айналар – бұлардың бәрі кадрдағы кадрлар. Әдетте ұлы авторлар осындай екінші, үшінші және бұдан өзге де кадрларға ерекше құмарлық танытады. Кадрларды дәл осындай кіріктіру арқылы жиынтықтың немесе жабық жүйенің бөлшектері бір – бірінен бөлініп қана қоймайды, сонымен қатар «құпия сөз байласады» және бірігеді.

Басқа жағынан алып қарасақ, кадрдың физикалық немесе динамикалық тұжырымдамасы түсініксіз, бұлдыр жиынтықтарды енгізеді, олар өз кезегінде тек аймақтарға немесе телімдерге ғана бөлінеді. Бұған қоса, кадр геометриялық бөлудің нысаны емес, физикалық межелеудің нысанына айналады. Бұны былай баяндауға болады: кадрдың қарқынды бөліктері енді жиынтықтың бөлшектеріне тең келеді, сонымен бірге жиынтықтың өзі де көлегейленудің және жарықтандырудың барлық дәрежелерінен, жарық пен көлеңке үйлесімділігінің барлық сатыларынан өтетін және кадрдың барлық аймақтарында болатын қандай да бір қоспаны қалыптастырады (Вегенер, Мурнау). Экспрессионистік оптиканың басқа үрдісі міне осындай, дегенмен, кейбір авторлар екеуіне де қатысады, яғни экспрессионистерге де, экспрессионист еместерге де екеуі де тән. Ми батпақтың немесе дауылдың үлкен аласапыранында таңсәріні ымырттан, ауаны судан, суды жерден айыра тану мүмкін емес болатын уақыт келіп жетті. Бұл жерде мағыналардың үздіксіз өзгеру үдерісінде бөліктер, өздерінің араласу дәрежелеріне байланысты, бір – бірінен ажыратылады және бірігіп, араласып кетеді. Жиынтық әр жолы өзінің табиғи сипатын өзгертпейінше бөліктерге бөліне алмайды: бұл бөлінетін нәрсе емес, бөлінбейтін де зат емес, бұл «дивидуалды» нәрсе. Бұндай жағдай геометриялық тұжырымдамада да болғаны шындық: бұл кадр табиғатының өзгерістерін білдіретін кадрлардың кірігу процесі еді. Кинематографиялық бейне әрдайым «дивидуалды» болады. Бұндай пайымдауға шешуші негіз экран болады, себебі ол, кадрлардың жиектемесі қызметін атқара отырып, өзі құрамында жоқтарға ортақ өлшем береді: шалғайдағы пейзаж бейнеленген план және беттің ірі планы, астрономиялық жүйе және су тамшысы, яғни қашықтықтың, бедердің және жарықтың ортақ бөлгіші жоқ бөлшектер. Осының барлық мағынасында, кадр бейнені аймағынан айыруды қамтамасыз етеді.

Сонымен қатар, Кадр кадрлеу бұрышымен өзара қатынаста болады. Өйткені, жабық жиынтықтың өзі бөлшектердің жиынтығы туралы көзқарасқа бағыттайтын оптикалық жүйе болып табылады. Әлбетте, көзқарас әдеттегіден тыс, бірегей немес тіптен парадоксалды болуы немесе болып көрінуі ықтимал: кинода әдеттегіден тыс ерекше көріністер, жерден жоғарыға немесе жоғарыдан төменге, төменнен жоғарыға және т.б. бағыттағы көріністер кездеседі. Бірақ олар прагматикалық ережеге бағынатын сияқты, бұл ереже баяндаушы киноға ғана қатысты емес: мағынасыз эстетизмнен аулақ болу үшін олар толық түсінікті болуға тиіс, алғашқыны қамтитын кең ауқымды жиынтық тұрғысынан немесе алғашқы жиынтықтың, бастапқыда байқалмайтын, тікелей берілмеген элементі тұрғысынан, өздерінің бірқалыптылығын және тәртіптілігін көрсетуі қажет.

Жанама перспективамен де, парадоксалды бұрышпен де сәйкес келмейтін және бейненің басқа өлшеміне бағыттайтын осындай жалпы заңдылықтан ауытқыған көзқарастарды көрсету үшін Бонитцер «Декадрлеу» деген өте қызықты ұғымды қолданысқа енгізді. Бұндай «Декадрлеу» мысалдарын «Жанна д'Арктің құштарлығы» фильмінде экран шетімен кесілген беттерде, Дрейердің «қиғыш» кадрларынан табуға болады. Оның үстіне, келешекте біз өлі аймақты көмкеретін, Озу тәсіліне лайық бос кеңістіктердің бар екендігін немесе Брессон стиліндегі ажыратылған кеңістіктерді көреміз. Барлық осы кеңістіктердің бөліктері өзара сәйкес келмейді, ешқандай баяндау немесе, кеңірек мағынада, прагматикалық дәйектемелермен дәлелдеуге келмейді, және көзге көрінетін бейнеге, оның көру қызметінен бөлек, оқу қызметі де тән екендігін растау үшін қажет болуы ықтимал.

Кадр сыртындағы кеңістік.

Кадр сыртындағы кеңістік қалды. Бұл бір нәрсенің теріске шығару немесе бір нәрсенің жоқтығын білдіретін ұғым емес; сонымен қатар, оны тек екі кадрдың, біреуі көзге көрінетін, екіншісі дыбысты кадрлардың, тура келмеуі арқылы ғана анықтауға болмайды (мысалы, Брессонда дыбыс көрінбейтін нәрсе туралы хабар берген кезде, оны дубляждаудың орнына, көзге көрінетін қызмет «эстафетаны өзіне алады»). Кадрдан тыс кеңістік біз естімейтін және көрмейтін, бірақ шынымен бар нәрсеге сілтейді. Шындығында, бұл бар болу шешімін таппаған мәселе, және оның өзі кадрлеудің екі тұжырымдамасына жөн сілтейді. Егер біз Базеннің балама тандауына оралатын болсақ, яғни бүркеу немесе кадр, кейде кадр қозғалмалы бүркеу сияқты жұмыс істейді, және осыған сәйкес кадрдың барлық бөліктерінің жиынтығы өте кең ауқымды



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: «Кадр» түсінігі

біркелкі жиынтыққа жалғасады, онымен кадр өзара байланысқа түседі, ал кейде кадр көркем суреттің жиектемесі сияқты жұмыс істейді: өзіне қажетті жүйені окшаулайды және оның айналасындағыларды бейтараптандырады. Бұндай екіжақтылық қарама-қайшылыққа – Ренуар мен Хичкок арасындағы айырмашылықтан өте жақсы мысал болады: бірінші ғалым кеңістік және қимыл «кеңістіктен сынама алу» секілді ғана әрекет ететін кадр шекарасынан әрдайым шығып кетеді деген пікір білдірсе, екіншісі кадр «барлық құрамдас бөліктерге шектеу» қояды және сурет жиектемесі немесе театр сахнасы секілді емес, тұсқағаз шаршылары сияқты әрекет етеді.