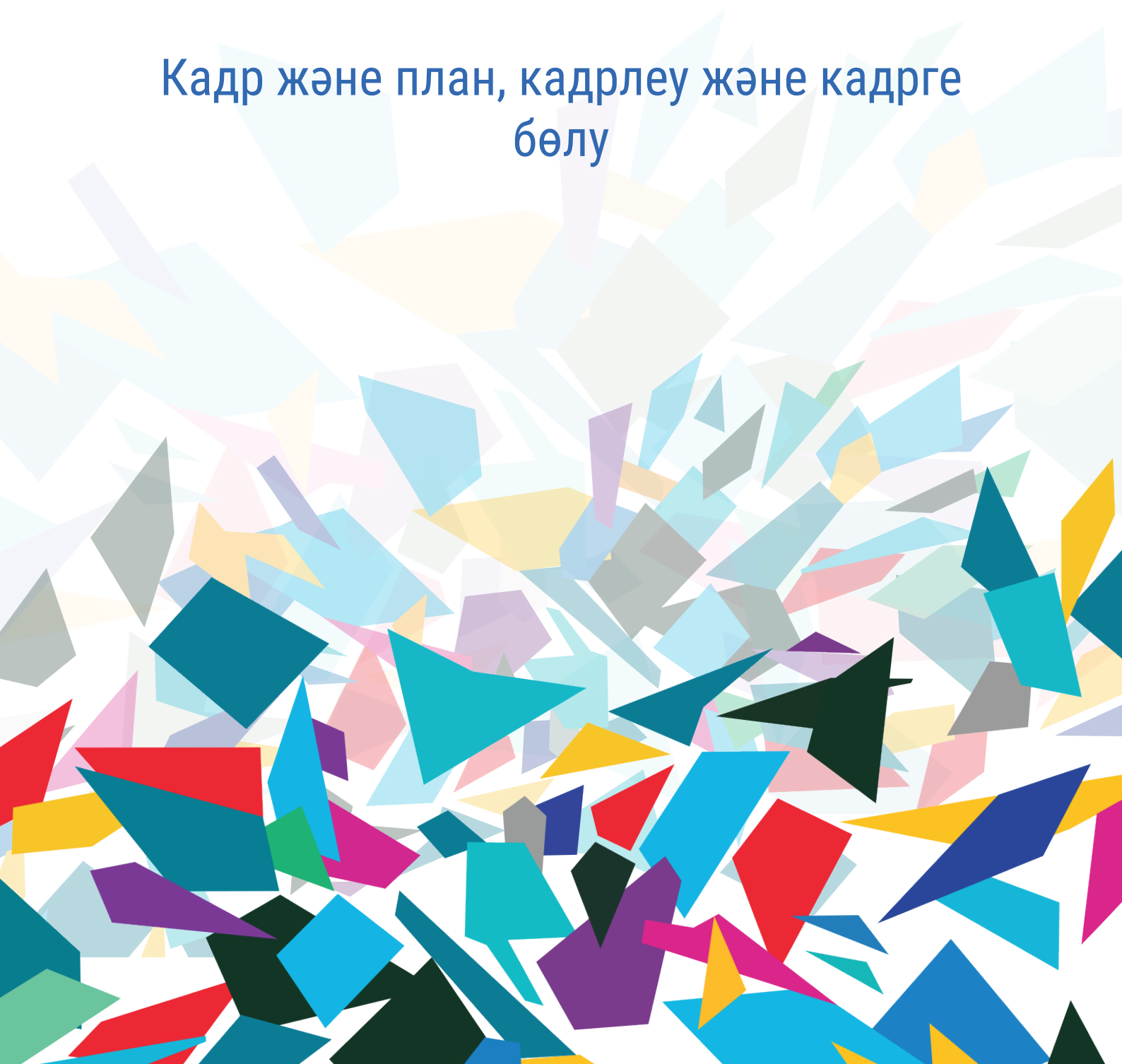




# КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Кадр және план, кадрлеу және кадрге бөлу





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Кадр және план, кадрлеу және кадрге бөлу

### Фильмдер:

- «Тобыр» К. Видор
- «Азамат Кейн» О. Уэллс 1.25.16-1.25.34
- «Гертруда» К. Дрейер
- «Метрополис» Ф. Ланг

### Негізгі түйіндер:

- кадр ашық емес ақпараттық бет болуы мүмкін, онда бос жиынға қаныққан, ақ немесе қара экранға жинақталған.
- кадр параллельдер мен диагональдардан жасалған кеңістіктік композиция ретінде ойлана алады, масса мен оның бейнесін алатын сызықтар тепе-теңдікке ие болады;
- кадр толтырылған сценарийлермен, суреттермен, кейіпкерлермен және объектілермен тығыз байланысқан әрекеттегі динамикалық құрылым ретінде ойлана алады.

Кадрға бөлу - планды анықтау, ал план – жабық жүйеде элементтер немесе жиынтық бөліктері арасында болатын қозғалысты анықтау

Кадрға бөлу – планды анықтау, ал план – жабық жүйеде элементтер немесе жиынтық бөліктері арасында орын алатын қозғалысты анықтау. Бірақ, біз әлдеқашан көргеніміздей, қозғалыстың жиынтықтан табиғи қасиеттері бойынша ерекшеленетін бүтіндікке де қатысы бар. Бүтіндік – бұл өзгертін нәрсе, бұл ашықтық немесе ұзақтық. Сондықтан, қозғалыс бүтіндіктің өзгерісін немесе бұл өзгерістің бір кезеңін немесе аспекті, қандай да бір ұзақтықты немесе ұзақтықтың жеке бөліктерін білдіреді. Осылайша, қозғалыстың екі қыры бар; бұл екеуі көзге түсетін жағы және жасырын жағы, парақтың бет жағы мен сырт жағы секілді бір-бірінен ажырамайды: Бұл бөліктер арасындағы қарым-қатынас және бүтіндіктің жақын тұтуы. Бір жағынан қарағанда, ол әлдебір жиынтық бөліктерінің өздеріне тән орныққан орындарын өзгертеді, бұл оның кесінділер сияқты болады, және олардың әрқайсысы жаратылысынан қозғалмайды; екінші жағынан қарағанда, оның өзі бүтіндіктің қозғалмалы кесіндісі және ол сол бүтіндіктің өзгерісін білдіреді. Бір көзқарас бойынша, ол салыстырмалы деп атайды, екінші көзқарасқа сүйенсек, ол абсолютті деп аталады.

Кейіпкерлер қозғалатын, бірақ өзі тұрақты планды алайық: олар өздеріне тән орындарын кадрленген жиынтықта өзгертеді, алайда, бұл өзгеріс орындалып жатқан тағы бір құбылысты және осы жиынтық арқылы өтетін, бүтіндікте жүзеге асатын, сапалы, тіпті болмашы түрленімді білдірмесе, бұл өзгеріс толығымен өз бетімен істелген, қисынсыз құбылыс болар еді.

Енді камера қозғалатын планды қарастырайық: камера бір жиынтықтан екіншісіне орын ауыстыра және жиынтықтардың өздеріне тән орындарын өзгерте алады, алайда бұның бәрі салыстырмалы түрлендіру осы жиынтықтар арқылы өтетін бүтіндіктің абсолютті өзгерісін білдірген жағдайда ғана қажетті. Мәселен, камера ер адам мен әйел адамның соңынан еріп келеді делік: ер адам мен әйел адам сатымен көтеріліп, бір есікке жетеді, ер адам есікті ашады. Содан соң камера оларды тастап, кейін шегініп, жалғыз-ақ планды көрсетеді. Ары қарай камера пәтердің сыртқы қабырғасының бойымен жүріп отырып, қайтадан сатыға шығады и сатыдан артқа шегініп түседі де, жаяужолға шығады және үйдің сыртқы қабырғасы бойымен пәтердің көмескі терезесіне дейін көтеріледі, оны сыртынан көрсетеді. Қозғалмайтын жиынтықтардың бір – біріне қатысты орындарын өзгертетін бұл қозғалысқа, егер ол болып жатқан оқиғаны, өзі де түрленімдер арқылы өтетін бүтіндіктегі өзгерісті білдірмесе, қажеттік туындамас еді: әйелді өлтіргелі жатыр, ол өз еркімен ішке кірген еді, енді міне ешқандай көмекті күте алмайды, өлтірушіден қашып құтыла алмайды. Бізге бұл мысал баяндаудағы эллипсис жағдайы дейді. Бұған Хичкоктың “Долдану” ‘Frenzy’ фильмін атауға болады.

*Фрагмент из фильма «Исступление» - 1 час 05 минут 05 секунд – 30 секунд*

Алайда, Дәл осы жағдайда эллипсисің болуы не болмауы, тіпті баяндаудың болуы немесе болмауы маңызды емес. Бұл мысалдардағы маңыздысы - план қандай болса да, оның екі полюсі бар: біріншісі кеңістіктегі жиынтықтарға қатысты; ол кеңістіктегі элементтер немесе қосалқы жиынтықтар арасындағы қарым-қатынастарға өзгерістер енгізеді. Екіншісі бүтіндікке қатысты; ол бүтіндіктің ұзақтықтағы абсолютті өзгерісін білдіреді. Бұл бүтіндік ешқашан эллипсстікпен және баяндаумен ғана шектелмейді, әйтсе де ол бұндай қасиеттерге ие бола алады. Алайда, план қандай болса да, оның әрдайым мынандай екі аспекті



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Кадр және план, кадрлеу және кадрге бөлу

болады: ол жиынтықтағы немесе жиынтықтардағы салыстырмалы орныққан орындардың өзгерістерін көрсетеді және әлдебір бүтіндіктегі немесе белгілі бүтіндіктегі абсолютті өзгерістерді білдіреді. Жалпы алғанда, панның бір жағы жиынтыққа қарап тұрады және ол оның бөліктері арасындағы түрленулерді білдіреді, екінші жағы бүтіндікке қарап тұрады және ол оның өзгерісін немесе қандай да бір түрленуін білдіреді. Осы себептен, панның тұру қалпын жиынтықты кадрлеу мен бүтіндікті монтаждау арасындағы аралық дәнекерші ретінде абстракты түрде анықтауға болады. План бірде кадрлеу полюсіне бет бұрса, бірде монтаж полюсіне қарайды. План дегеніміз өзінің екі жақты аспектісінде қарастырылатын қозғалыс: бұл – кеңістікке созылатын жиынтық бөліктерінің орын ауыстыруы, сонымен қатар ол – ұзақтықта кейпін өзгертетін бүтіндіктің өзгерісі.

Бұл планды абстракты түрде анықтай ғана емес. Өйткені план бір аспектіден екінші аспектіге өту процесін, қос аспектінің бөлісуін немесе таратылуын және олардың шексіз өзара түрленуін үнемі қамтамасыз еткенде ғана өзінің нақты анықтамасына ие болады. Бергсонның атап айтқан үш деңгейіне қайтып оралайық: жиынтықтар және оның бөліктері; Ашықпен немесе ұзақтықтағы өзгеріспен сәйкес келетін бүтіндік; бөліктер немесе жиынтықтар арасында болатын қозғалыс, сонымен қатар, бұл қозғалыс ұзақтықты да, басқаша айтқанда, бүтіндіктегі өзгерісті де білдіреді. План өзара түрленуді, айналымды үздіксіз қамтамасыз ететін қозғалыс тәрізді. Ол ұзақтықты жиынтықты құраушы нысандарға сәйкес бөледі және ұсақтап бөледі, сонымен қоса, ол нысандар мен жиынтықтарды жалғыз бір ұзақтыққа біріктіреді. Ол ұзақтықты әртекті «ұзақтық бөліктеріне» үнемі бөледі және «ұзақтық бөліктерін» бүкіл әлем бүтіндігінің жаратылысына тән ұзақтықта біріктіреді. Бұл бөліністер мен қосылуларды сана жүзеге асыратындығын ескерсек, онда план сана секілді әрекет етеді деп айтуға болады. Алайда жалғыз «кинематографиялық сананың» бізге, көрермендерге және кейіпкерлерге қатысы жоқ, бұл камера, біресе ол адамға ұқсас, біресі оған ұқсамайды, енді бірде адам қабілетінен тыс күш тәрізді болады. Судың қозғалысын, алыстағы құстың қозғалысын және қайықтағы кейіпкердік қозғалысын қарастырайық: олар «адам санатына қосылған» Табиғаттың бейбіт бүтіндігінде біртұтас қабылданып, бір-біріне қосылады. Бірақ, күтпеген жерден құс, қарапайым шағала екпіндей шабуылдап, адамды жарақаттайды: үш ағын бөлініп, бір – біріне жат болып шыға келеді. Бүтіндік қайтадан қалыптасады, бірақ ол өзгереді: ол құстардың әлдебір бүтіндігінің бірыңғай санасына немесе түйсігіне айналады және сарылып күтуде адамнан теріс айналған және толығымен «құсқа тән» Табиғатты көрсетеді. Құстар қайтадан шабуыл жасаған кезде, шабуыл тәсілдеріне, шабуыл жасалған жерлерге және шабуыл құрбандарына байланысты бүтіндік қайтадан бөлінеді. Адамға тән және тән емес құбылыстар өзара белгісіз қарым-қатынасқа түскен кезде, ол бітім жасап, қайтадан қалпына келеді (Хичкоктың «Құстар» туындысы). Бөлініс екі бүтіндіктің арасында жүзеге асады немесе бүтіндік екі бөліністің арасында болады деп айтуға да болады. План, яғни сана қозғалысты көрсетеді, ал қозғалыс өзі арасында жүзеге асатын заттардың әлдебір бүтіндікке дамылсыз бірігуіне, ал бұл бүтіндіктің заттар арасында үнемі бөлінуіне септігін тигізеді.

#### *Фрагмент из фильма «Птицы»*

План дегеніміз бейне-қозғалыс. Ол қозғалысты өзгеруші бүтіндікпен байланысқа түсіреді, сондықтан ол - әлдебір ұзақтықтың қозғалмалы кесіндісі. Бұқаралық шеру бейнесін суреттей келе, Пудовкин мынандай пікір айтады: бұл бұқаралық шеруді көру үшін біз шатырға көтерілетініміз сияқты, содан соң, жазулары бар плакаттарды оқу мақсатында бірінші қабаттың терезесіне дейін түсіп, сосын шерушілер тобына қосылатынымыз тәрізді... Дегенмен, бұл жерде тек «сияқты, тәрізді» ғана: өйткені табиғи қабылдау аялдамалар, зәкірге қоюлар, тұрақты нүктелер немесе әр алуан көзқарастар, қозғалмалы денелер немесе тіпті қозғалысты нақты таратушылар іске араласады, ал кинематографиялық түсіну толассыз бірыңғай қозғалыспен жұмыс істейді, бұл жағдайда тіпті оның тоқтауларының өзі қозғалыстың ажырамас бөлігі болады және олар тек тербеліс қана. Киң Видордың (Видор Киң – (1894–1982 жж.), америкалық кинорежиссер, сценарист) «Тобыр» туындысындағы әйгілі планды мысалға алайық. Митри бұл планды «барлық дыбыссыз кинодағы ең тамаша қозғалыстардың бірі» деп атаған: камера тобырға қарама-қарсы қозғалады, сонан соң көк тіреген көп қабатты ғимаратқа қарай бет алады, жиырмасыншы қабатқа өрмелеп шығады, терезелердің бірін кадрға алады, жұмыс үстелдеріне толы залды табады да, оның ішіне кіреді, алға жылжып, кейіпкер отырған жұмыс үстеліне жетеді.

#### *Фрагмент фильма «Толпа» Кинга Видора – 6.37-7.57*



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Кадр және план, кадрлеу және кадрге бөлу

Немесе Мурнауның «Соңғы адам» фильміндегі әйгілі планды да мысалға алайық: камера велосипед үстінде, алдымен ол жеделсатыға кіреді, онымен төмен түседі, үздіксіз қозғалыстарды бірде ыдыратып, бірде қайтадан бір-біріне қосып, терезе әйнектерінен үлкен қонақ үй залын түсіреді, содан соң «вестибюльді кесіп өтіп, өздігінен ашылып-жабылатын өте үлкен есіктер арқылы ішке енеді, және бұл әрекеттің бәрі бір кемел қозғалыспен жүзеге асады». Мұнда камера іс жүзінде екі қозғалысты, екі қозғалмалы затты немесе екі қозғалыс құралын қатыстырады: жеделсаты және велосипед. Камера бейненің құрамына енетін біреуін көрсетіп, екіншісін жасыруы мүмкін (кейбір жағдайларда ол камераның өзін де бейнеде көрсете алады). Алайда маңыздысы бұл емес. Бұл жерде, шындығында маңыздысы – қозғалмалы камераның өзі көрсететін немесе өзі қолданатын барлық қозғалыс құралдарының (ұшақ, мәшине, қайық, велосипед, жаяу жүріс, метро...) жинақталған баламасы ретінде қызмет атқаруы. Бұндай баламалықты Вендерс (Вим Вендерс – 1945 жылы туған неміс кинорежиссері, сценарист, фотограф, продюсер) өзінің екі фильмінің, атап айтқанда «Уақыт ағынымен» және «Қалалардағы Алиса» фильмдерінің басты өзегіне айналдырған, осылайша ол кинематографияға ерекше нақты кино туралы ойлануды енгізді. Басқаша айтқанда, кинематографиялық бейне-қозғалысқа тән ерекшелік – қозғалыс құралдарынан немесе қозғалмалы денелерден олардың бәріне ортақ түп негізі болатын қозғалысты немесе қозғалыстардан олардың болмысын құрайтын қозғалғыштықты бөліп шығару.

*Фрагмент фильма Ф. Мурнау «Последний человек» 0.00.30-0.01.14*

Бергсонның қалағаны да осы еді: біздің табиғи түйсігіміз оны таратушы ретінде қозғалысты байланыстыратын денені немесе қозғалмалы нысанды басшылыққа ала отырып, қарапайым түрлі-түсті «дақты», «өз бетімен бірнеше өте жылдам ауытқуларға әкелетін» және «іс жүзінде қозғалыстардың қозғалысы болатын» бейне-қозғалысты анықтап, бөліп алу. Алайда, Бергсон кино жүзеге асыруға мүлде қабілетсіз деп есептеген нәрсесі аппараттың ең қабілетті қыры, оның керемет қабілеті болып шықты, себебі Бергсон аппараттың ішінде болып жатқан әрекетке ғана (бейнелер тізбегінің біртекті және абстракты қозғалысына) баса назар аударған еді: бейне-қозғалыс, басқаша айтқанда денелерден немесе қозғалушылардан бөлініп алынған таза қозғалысты жасау қабілеті. Бұл абстракциялау емес, керісінше «азат ету». Бұл - әрқашан кинодағы маңызды кезең, Ренуардағы секілді, камера кейіпкерді тастап кетеді, тіптен оған арқасымен бұрылып тұрады, өз бетімен қозғалады және осы қозғалыстың соңында ол кейіпкерге қайта оралады.

Осылайша, план қозғалыстардың қозғалмалы кесінділерін әрекетке келтіреді және өзгермелі бүтіндіктің ұзақтығын білдірумен ғана шектелмейді, сонымен қатар денелерді, бөліктерді, аспектілерді, көлемдерді, арақашықтықтарды, бейнеде бір тұтас жиынтық құрайтын денелердің өздеріне тән орындарын үнемі өзгертеді. Осы көрсетілген құрамдас бөліктердің әрқайсысы бірін-бірінің көмегімен жасалады. Бұл жерде әңгіме мынада: таза қозғалыс әр түрлі бөлгіштері бар жиынтық элементтерін ұсақтау арқылы оларды өзгеріске түсіреді, сонымен қатар таза қозғалыс жиынтықты ыдыратады және қайтадан біріктіреді, оның үстіне ол негізінен ашық бүтіндікпен ара қатынаста болады. Бұның ерекше қасиеті – үздіксіз «өзін – өзі жасау», басқаша айтқанда, үнемі өзгеріп отыру және ұзаққа созылу. Және керісінше. Планның бұл табиғи қасиетін таза қозғалыс ретінде оны кубизм және симульанизм сурет өнері ағымдарымен салыстырып, ең терең әрі поэтикалық тұрғыдан зерттеп айқындаған Эпштейн былай деген: «Барлық жазықтық бөлшектерге бөлінеді, кесіліп қысқарады, ыдыратылады, сынады, бұның бәрі біздің ойымызша көз алдымызға елестетуімізге сәйкес жәндіктің мыңдаған бөліктерден құралған күрделі көздерінде өтіп жатқан секілді. Сызу геометриясының кенебі – қандай да бір үзіндінің планы. Перспективаның ықпалын сезінудің орынына, бұл суретші оны кесіп, ішіне енеді».

## **Эпштейн**

Осылайша ол сыртқы перспективаны ішкі перспективамен, қылды гигрометр тәрізді әр қилы, әр түрлі түстерге боялған, тербелгіш, тарылатын перспективамен ауыстырады. Ол әр қырынан әр түрлі болады, оң жақта сол жақтағы секілді емес, жоғарыда төмендегіден өзгеше болады. Басқа сөзбен айтқанда, суретші көрсететін шынайы өмір бөліктердің арақашықтық бойынша да, айқындық бойынша да, жарық тасқыны бойынша да ортақ белгілері жоқ». Кино сурет өнеріне қарағанда уақыттағы айқындықты және перспективаны тікелей береді: ол уақыттың өзін перспектива немесе айқындық ретінде көрсетеді. Міне сондықтан уақыт шын мәнінде қысқаруға немесе ұзаруға қабілетті, ал қозғалыстың баяулауға немесе



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Кадр және план, кадрлеу және кадрге бөлу

жылдамдауға мүмкіндігі бар. Эпштейн план ұғымын өте нақты, дәл сипаттаған: бұл қозғалмалы кесінді, басқаша айтқанда, уақыт перспективасы немесе модуляция. Осыдан кинематографиялық бейне мен фотосуреттік бейне арасындағы айырмашылық шығады. Фотосурет «қалыпқа құядан» шыққан өнім: қалып заттың ішкі күштерін белгілі бір мезетті олар тепе-теңдік жағдайға келетіндей етіп ұйымдастырады (қозғалмайтын кесінді). Алайда тепе-теңдікке жеткен кездің өзінде, модуляция тоқтамайды, ол қалыпты үнемі өзгертіп отырады, одан құбылмалы, үздіксіз, уақытша қалып жасайды. Осы көзқарас тұрғысынан Базен фотосуретке қарама-қарсы қойып салыстырған бейне-қозғалыс дәл осындай: «Суретке түсіруші объективтің көмегімен шынайы жарық ізтаңбаларды суретке түсіреді, яғни қалыпқа салады. Алайда кино бұған қарама-қайшы әрекет етеді: ол нысан уақытын қалыппен көшіреді және оған қоса оның әрекет ету ұзақтығын түсіріп алады».

## Базен

Қозғалмайтын камера дәуірінде не болды? Бұл жағдай туралы жиі айтылды. Біріншіден, кадр жалғыз және «тура» қарау нүктесімен, яғни көрерменнің өзгермейтін жиынтыққа қарау бұрышымен анықталады, демек, өзгермелі жиынтықтар өзара байланыста болмайды және бір-біріне сілтемейді. Екіншіден, план – тек камерадан қандай да бір қашықтықта орналасқан «кеңістік бөлігін», ірі планнан алыстағы планға дейін (қозғалмайтын үзінділер) көрсететін кеңістікті анықтаушы ғана: сондықтан, қозғалыс өз алдына жеке бөлінбеген және ол өзін қозғалтушы нысан немесе тасымалдаушы қызметін атқаратын элементтермен, кейіпкерлермен және заттармен ажырағысыз берік байланыста болады. Ақырында, бүтіндік жиынтықтармен тереңде қосылады және қозғалмалы дене бір кеңістік планынан екіншісіне, бір параллель үзіндіден басқасына өту барысында оны басып өтеді, олардың әрқайсысының дербестігі немесе өзгеге тәуелсіз «өңдеу» процесі бар: сондықтан, сөздің тура мағынасында алатын болсақ, өзгерістер де, ұзақтық та жоқ, себебі ұзақтық тереңдіктің мүлде басқа тұжырымдамасына негіз болады. Бұл тұжырымдамаға сәйкес жай ғана бір-бірінің жүктелудің орынына, параллель аймақтар бір-бірімен араласып кетеді және орындарын ауыстырады. Осылайша, бейне-қозғалыс емес, қозғалыстағы бейне қолданылған кинематография дамуының алғашқы қарапайым кезеңін анықтауға болады; Міне осы байырғы кино жағдайын Бергсон сынға алған.

«План» сөзін камераға қатысты қозғалмайтын кеңістіктерге, кеңістіктің кесінділеріне немесе арақашықтықтарға бекітуге болады: Жан Митридің пікірі осындай. Ол «план-эпизод» тіркесін қисынсыз деп әшкерелегенде ғана емес, сонымен қатар ол қозғалыстан жалғыз планы ғана емес, пландардың бірізділігін көргенде де осындай пікір білдірген. Ендеше, пландардың бірізділігі қозғалысқа және ұзақтыққа ие болады. Алайда, бұл ұғым жеткілікті түрде анықталмағандықтан, қозғалыс пен ұзақтық бірліктерін айырып алу үшін нақты ұғымдарды жасау қажет болды: біз бұны Кристиан Метцтің «синтагма ларынан» және Реймонд Беллурдың «сегмент терінен» көреміз.

Бұл жерде бірнеше жағдайлар анықталады. Бірінші жағдайда, көру бұрышының және есепсіз көп түсірілім нүктелерінің өзгерістеріне (мысалы, орын ауыстыру кезінде) қарамастан камераның үздіксіз қозғалыс планы анықтайды. Екінші жағдайда, монтаж кезінде біріктірілген қосындылардың үздіксіздігі план тұтастығын құрайды, тұрақты болуы ықтимал екі немесе бірнеше бірізді пландар бұл тұтастықтың «шикізаты» ретінде болуы мүмкін. Сонымен қатар, қозғалмалы пландар тек материалдық талаптардың көмегімен ғана бөлініп шыға алады және олардың қосындыларының сипатына байланысты мінсіз тұтастық құрайды: мәселен Орсон Уэллстың «Азамат Кейне» фильмінде камера терезе әйнегін, сөздің дәл мағынасында айтқанда, тесіп өтіп, үлкен бөлменің ішіне енеді, бұл әрекет терезе әйнегін сабалап, оны бұлдырлатып тұрған жауын тамшыларының астында немесе найзағай ойнап, күн күркіреп, терезе әйнегін сындырған кезде жүзеге асады.

### *Фрагмент фильма «Гражданин Кейне» О. Уэллса*

Үшінші жағдайда, біз ұзақ уақытқа созылатын тұрақты немесе қозғалмалы планы, терең құрылымды кадры бар «план-секансты» кездестіреміз: бұндай план өзі бірден барлық кеңістік үзінділерін, ірі планнан бастап алыстағы планы түгел қамтиды, әйтсе де, оны план ретінде нақты анықтауға мүмкіндік беретін әлдебір тұтастық бар. Бұл жерде ең бастысы – тереңдік енді «байырғы» кинематография тұрғысынан, бір қозғалушы дене кесіп өткен бойда олардың әрқайсысында жүзеге асатын дербес әрекеті бар параллель кесінділерді бір-бірінің үстіне қою ретінде қарастырылмайды. Төртінші жағдайда, план-эпизодта (оның



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Кадр және план, кадрлеу және кадрге бөлу

түрлері көп) ешқандай тереңдік те, бір-бірінің үстіне қою да, артқы план да болмайды: керісінше, ол барлық кеңістік пландарын жалғыз бір алдыңғы планға «жалпайтып енгізеді». Бұл алдыңғы план әр түрлі кадрлар арқылы план тұтастығында жазық бейнелер қалыптасатындай етіп өтеді және олар қайта кадрлеумен өзара қатынаста болады.

Дрейер (Карл Теодор Дрейер – (1889–1968 жж.) Дат кинорежиссері-новатор) дәл осылай жұмыс істеді, оның план-эпизодтары жайпақ бейнелерге ұқсас және әр түрлі кеңістік пландарының арасындағы айырмашылықтарды теріске шығарады, өйткені қозғалысты план өзгерісін алмастыратын қайтадан кадрлеу қатарынан өткізеді. Терең мағыналы емес немесе таяз бейнелер тұрақсыз немесе құбылмалы планды құрайды, бұндай план терең мағыналы бейнелер көлеміне қарсылық көрсетеді.

*Фрагмент фильма К. Дрейера «Гертруда» 0.52.51 – 0.53.20*

Осы қарастырылған барлық мән-мағыналары жағынан планға әлдебір тұтастық тән. Бұл қозғалыс бірлігі және осы себептен ол өзіне қарама-қайшы келмейтін, өзара байланысты жиынтықтарды қамтиды. Бұл бірлік туралы біз ол екі талапқа сәйкес болуы қажет, бүтіндікпен өзара байланыста болады және бүкіл фильм барысында өзгерісті көрсетеді, сонымен қатар ол бөліктермен де өзара қатынасын сақтай отырып, олардың әр жиынтық шеңберіндегі және бір жиынтықтан екіншісіне өтудегі қозғалыстарын анықтайды деп айта аламыз. Пазолини бұл екі талапты өте анық түсіндірді. Бір жағынан, кинематографиялық бүтіндік құқығы шектелмеген және теориялық тұрғыдан тоқтаусыз сол жалғыз аналитикалық план-эпизод; екінші жағынан, фильм бөліктері - шын мәнінде, үзік-үзік, шашыраңқы, кең таралған және өзара байланыс орнату мүмкін емес пландар. Ендеше, бүтіндік өзінің мінсіздігінен бас тартуы және бөліктерді монтаждауда жүзеге асатын, фильмінің синтетикалық бүтіндігіне айналуы қажет; керісінше, бөліктерді іріктеу, үйлестіру және монтаж көмегімен виртуалды план-эпизодты немесе фильмінің аналитикалық бүтіндігін қайта қалпына келтіретін қосындылар мен байланыстарға енгізу қажет.

Жалған қосынды бір жиынтық шеңберінде (Эйзенштейн) немесе бір жиынтықтан екіншісіне өту барысында екі план-эпизодтың арасында (Дрейер) көрінуі мүмкін. Міне сондықтан план-эпизод монтажды фильм түсірілімінің ішіне енгізеді деп айту жеткіліксіз; керісінше, план-сеқанс монтажда ерекше мәселелер тудырады. Монтаж туралы бір әңгімеде Нарбони, Сильви Пьер және Риветт мынандай сұрақтар қояды: Гертруд қайда жоғалып кетті, Дрейер оны қайда жасырып қойды? Және бұл сұраққа олар былай жауап береді: ол монтажда желімдеп жапсыруға кетті. Жалған қосынды үздіксіздіктегі байланыстырушы да, үзілу де немесе жалғанғанның ажырауы да емес. Жалған қосынды - өз алдына жиынтықтар мен олардың бөліктерінен сытылып шығып кететін Ашық өлшемдерінің бірі. Ол кадрдан тыс құбылыстың өзге мүмкіндігін, басқа орынды немесе бос аймақты, «фильмге түсіріп алу мүмкін емес ақтағы ақты» жүзеге асырады. Гертруд Дрейер төртінші немесе бесінші деп атаған өлшемге өтті. Жалған қосындылар бүтіндікті мүлде бұзбайды, керісінше олар бүтіндіктің әрекеті және жиынтықтар мен олардың бөліктеріне қағылған сына болып табылады; шынайы қосындыларға келетін болсақ, олар қарама-қарсы үрдісті, яғни жиынтықтар мен олардың бөліктерінің өз уыстарынан сытылып шығатын бүтіндікпен қайта бірігуге беталысын білдіреді.