



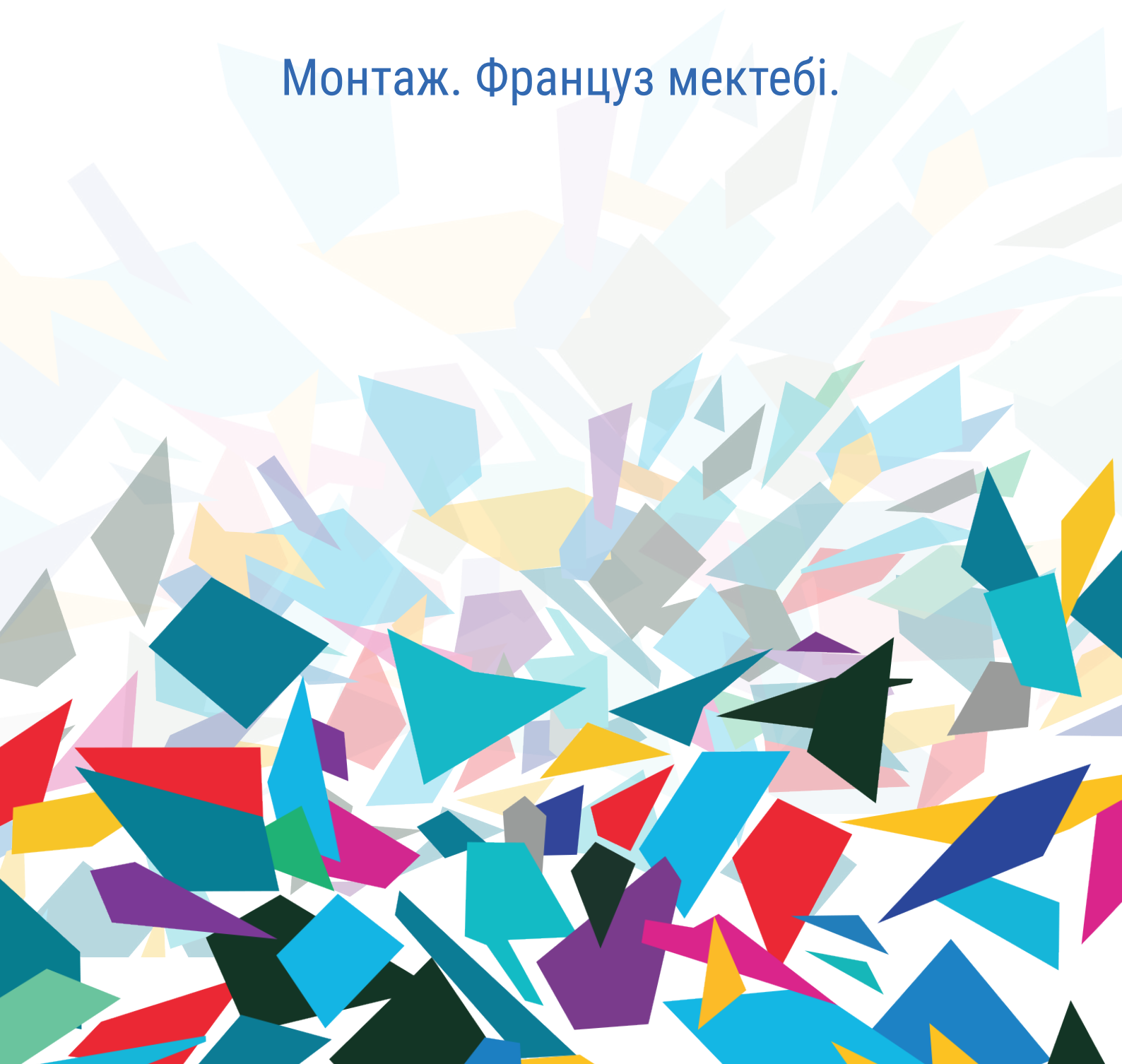
6-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Монтаж. Француз мектебі.





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс  
Дәріс: Монтаж. Француз мектебі.

### Фильмдер:

«Үзіліс» Рене Клер  
«Механикалық балет» Фернан Леже  
«Ұйқыдағы Париж» Рене Клер  
«Наполеон» Абел Ганс

### Негізгі түйіндер:

1. Француздық монтаж мектебі импрессионистік ретінде.
2. Бейне-қозғалыстың механикалық концепциясын әр қырынан биді негіз ете отырып жасау.
3. Әлемді субъективистикалық қабылдауды жасау.

Соғысқа дейінгі француз мектебінен де біз органикалық композиция ұстанымымен қатынасты үзуді байқаймыз. Әйтсе де, бұл жерде әңгіме вертовизм, тіпті орташа вертовизм туралы да емес. Оны неміс экспрессионизмімен дәлірек салыстыру үшін француз мектебін импрессионизм бағытын ұстанған деп айту қажет пе? Француз мектебін дұрысы қандай да бір деңгейде картезиандық анықтайды: бұл - бәрінен бұрын қозғалыстар санына және оны анықтауға септігін тигізетін метрлік қатынастарға баса назар аударатын кинорежиссерлер. Олар да кеңестік кинорежиссерлер сияқты Гриффит алдында көп қарыздар және Гриффитте адамның тәжірибесіне ғана негізделген деңгейде қалғанды еңсеріп, ғылыми концепт жасауды көздейді, бұл концепт фильм жасаушыларға шабыт беретін және тіптен өнерлер бірлігіне қызмет ететін болуы тиіс. Дегенмен, француздар органикалық композициядан бас тартады, бірақ диалектикалық композиция жолын да ұстанбайды, алайда бейне-қозғалыстардың жан-жақты механикалық құрылымын жасайды. Әйтсе де, бұл екі ұшты термин. Француз киносы антологиясына кірген бірнеше көріністерді мысалға алайық: Эпштейннің «Адал жүрек» фильміндегі жәрмеңкесі, Л'Эрбьенің (Марсел Л'Эрбье – 1888–1979 жж., француз кинорежиссері) «Эл Дорадо» фильміндегі балы, Гремийонның (Жан Гремийон – 1902–1959 жж., француз кинорежиссері) «Мальдона» фильмінен бастап қолданған фарандолдары. Әрине, ұжымдық биде бишілердің органикалық композициясы бар және олардың жай және тез қозғалыстарының ғана емес, сонымен қатар тура, айналма және т.б. қозғалыстарының да диалектикалық композициялары бар. Алайда, бұл қозғалыстарды мойындай отырып, біз олардан «белгілі бір» биші, осы барлық бишілерге ортақ жалғыз дене бола алатын жалғыз бір денені шығара аламыз немесе абстрактандыра аламыз және Л'Эрбьенің «белгілі бір» фандангосын, барлық ықтимал фанданголдарды шығарып алғанда көзге көрінетін қозғалыс бола алатын жалғыз бір қозғалысты айырып шығарамыз. Берілген кеңістіктегі қозғалысты барынша көп шығарып алу үшін кинорежиссерлер қозғалмалы денелерден «асып түседі». Гремийон өзінің барынша көп қозғалыстар туындататын алғаш фарандолын міне дәл осылай тұйық кеңістікте киноға түсірді; оның келесі фильмдеріндегі өзге фарандолдарға келетін болсақ, оларды «бөтендер» деп айтуға болмайды, дұрысы олар әлі де «тап сол» фарандол, Гремийон одан құпия сыр, яғни бірнеше қозғалыстар шығарып алуын тоқтатпайды. Бұл әрекетімен ол үнемі ақ тұңғиықтың суретін салған Монеге (Клод Моне – 1840–1926 жж., француз суретшісі, импрессионизмнің негізін қалаушылардың бірі) ұқсайды.

Ең болмағанда, би мәшине болса, оның бөлшектері – бишілер. Шын мәнінде, француз киносы мәшинені екі түрлі әдіспен қолданып, одан бейне-қозғалыстардың механикалық құрылымын шығарып алады. Мәшиненің бірінші түрі – автомат, қарапайым мәшине немесе сағат механизмі, өзара бірігіп үйлесетін, бір-бірінің үстіне қабат-қабат қойылатын немесе өздерінің арасында орнайтын қарым-қатынастарға сәйкес біркелкі кеңістікте қозғалыстарды түрлендіретін бөлшектердің геометриялық пішім үйлесімі. Неміс экспрессионизмінен айырмашылығы, автомат қараңғы түнекке терең бойлайтын «қаһарлы» өмірді дәлелдемейді, керісінше заттарды және тірі жәндіктерді, жандылар мен жансыздарды біркелкі етіп біріктіретін бейнелер жиынтығына арналған максимум заңы ретінде айқын механикалық қозғалысты көрсетеді. Қуыршақтар, жүргіншілер, қуыршақтардың бейнеленуі және жүргіншілердің көлеңкелері екі есе үлкеюдің, кезектесудің, ауық-ауық қайта оралудың және ұласпалы реакцияның өте нәзік қарым-қатынастарына түседі және бұлардың бәрі механикалық қозғалыс тән етілуі қажет жиынтықты құрайды. Вигонның «Аталанта» фильміндегі жас әйелдің албырттығы, сонымен қатар Ренуардың «Сіріңке сатушы қыз» туындысындағы бас кейіпкердің арманынан «Ойын ережелері» фильміндегі үлкен композицияға дейін дәл осы құбылыс орын алған. Әрине, бұл тәсілге ең үлкен поэтикалық жалпы сипат берген Рене Клер екендігі даусыз және ол біркелкі, жарқыраған сұр таяз кеңістікте геометриялық дерексіздіктерді жандандырды. Нақты нысан, қалаулы зат уақытта әрекет ете отырып қозғалтушы күш немесе серіппе ретінде,



алғашқы қозғалтқыш ретінде пайда болады және ол өсуші механикалық жиынтықтың бөлшектері ретінде кеңістікте кезек-кезекпен пайда болып, үздіксіз көбейіп отыратын кейіпкерлер үлес қосатын механикалық қозғалысты туындатады. Индивидуализм барлық жерде маңызды рөл атқарады: индивидтің өзі заттардың артында тұрады немесе серпін беруші немесе қозғаушы күш қызметін атқарады және оның ықпалдары уақытта көрініс табады: яғни бұлар – индивид анықтайтын қозғалыс өз шегіне, яғни максимумға жеткен кезде немесе одан асып кеткенде жойылатын фантомдар, сиқыршылар, жын-шайтандар немесе есі ауысқан ғалымдар. Сонда барлық жерде тәртіп орнайды. Қысқаша айтқанда, Бұл – қозғалтқышының өзі қозғалыс арқылы жүретін автоматты балет. Мәшиненің басқа түрі – бу мәшинесі, жанармай пайдаланатын мәшине, күшті энергетикалық мәшине. Бұл мәшине басқа нәрседен қозғалыс туындатады және ішкі жаңғырық немесе күшейіп келе жатқан қарым-қатынас үдерісінде бір-біріне қарама-қайшы әрекеттерді: механикалық мен жандыны, ішкі мен сыртқыны, механик пен күшті гетерогендікпен ұштастыра отырып, оны бекітуді тоқтатпайды. Комедиялық және драмалық элементтер эпостық немесе трагедиялық элементтің орынын басады. Бәлкім, бұл жолы француз мектебі энергия шығаратын алып мәшинелерді үнемі бейнелеген кеңес дәуірінің кинорежиссерлерінен ерекшеленген секілді. Мұнда Эйзенштейн және Вертов қана емес, сонымен қатар Туринің (Виктор Александрович Турин – 1895–1945 жж., кеңестік кинорежиссер) «Түрксіб» атты өнердегі үздік туындысын атап өтуге болады. Кеңес дәуірінің кинорежиссерлері үшін адам мен мәшине механикалық жұмыс пен еңбек етуші адам арасындағы қарама-қайшылықты еңсеретін диалектикалық бірлікті құрады. Ал француздарға келетін болсақ, олар мәшинедегі қозғалыс санының кинетикалық бірлігінің тұжырымдамасын жасады және бұл бірлікті өлген кезде ғана жоғалатын Құштарлық ретінде қарастырып, оның жандағы қозғалысының бағытын жасады. Жаңа қозғалтқыш және механикалық қозғалыс басып өтетін жай-күйлер ғарыштық ауқымға дейін үлкейтіліп көрсетіледі, сол сияқты адамдар қоғамы да адам мен мәшиненің басқа одағында, яғни кеңес дәуірінің кинорежиссерлары бейнелеген одақтан өзгеше, одақта әлемдік жан деңгейіне дейін үлкейтіліп көрсетіледі. Сондықтан Абел Ганстың (Абел Ганс – 1889–1981 жж., француз кинорежиссері, актер) «Доңғалақ» фильмінен екі түрлі бейне іздеп табуға тырысу бос әурешілік: механикалық қозғалыстың өз әсемдіктерін сақтаған бейнелері және трагедияның дарақы және ұшқары деп бағаланған бейнелері. Пойыз, оның жылдамдығы, екпіні және апатқа ұшырауы механиктің жай-күйімен бөлінбейтін біртұтастықты құрайды, будағы Сизиф пен оттағы Прометейден бастап қардағы Эдипке дейін. Адам мен мәшиненің кинетикалық одағы жанды қуыршақтан мүлде өзгеше Адам-Жануарды анықтайды және Ганстен қалған мұраны қайта қарастырып, оның жана өлшемдерін Ренуар (Пьер Огюст Ренуар – 1894–1979 жж., француз кинорежиссері, актер, продюсер, сценарист) да зерттеген еді.

Қорыта келгенде, одан абстракты өнер шықты, бұнда таза қозғалыс кейде абстракцияның күшеюі арқылы формасы өзгерген нысандардан, кейде әлсін-әлсін түбегейлі өзгеріске ұшырайтын геометриялық элементтерден, бір кеңістік жиынтығын қамтитын өзгеруші топтан туындады. Бұл кинетизмді визуал өнер ретінде қарастыру еді және кинетизм дыбыссыз кинодан бастап бейне-қозғалыстың түс пен музыка арасындағы қарым-қатынас мәселесін көтерді. Суретші Фернанд Леженің (Фернанд Леже – 1881–1955 жж., француз суретшісі, мүсінші) «Механикалық балет» туындысы қарапайым мәшинелерден бастау алса, Эпштейннің «Фотогения» туындысы, Гремийонның «Механикалық фотогениясы» - өндірістік мәшинелерден алынған шабыттың туындысы. Бұндай француз киносын өте терең екпін қамтығанын, атап айтқанда суға, теңізге және өзендерге деген жалпыға бірдей махаббат қамтығанын көреміз. Бұл механикадан мүлде бас тарту емес, керісінше қатты денелер механикасынан сұйық денелер механикасына өту үдерісі; нақты көзқарас бойынша, бір әлем екінші әлемге қарсы қойылып салыстырылды, ал абстракты көзқарас тұрғысынан, сұйық бейнеден өз жиынтығында қозғалыс мөлшерінің жаңа таралым түрі табылды: нақтыдан абстрактыға өтуге ең қолайлы жағдайлар, қозғалыстарға олардың бейнелі сипатына тәуелсіз түрде қайталанбас ұзақтық беру мүмкіндігі мол, қозғалмалы заттан қозғалысты шығарып алуға өте сенімді күш. Америка фильмдерінде және кеңес дәуірі фильмдерінде су өте анық қатысты, алайда, су әрі жанға жағымды бейнеде көрінсе, әрі қиратып талқандағыш бейнесінде де көрініс тапты; әйтсе де, су қандай жағдайға, жақсы немесе ең жаман жағдайға душар етсе де, ол органикалық мақсаттарда қолданылды және соларға қатысты болды. Суға еркіндік берген және оған өзіне тән мақсаттар мен құрамында органикалық нәрсе жоқ өзіндік пішін берген дәл осы француз мектебі болатын.

Деллюк, Жермен Дюлак (Жермен Дюлак – 1882–1942 жж., француз кинорежиссері, сценарист, кино теоретик) және Эпштейн (Жан Эпштейн – 1897–1953 жж., француз кинорежиссері, теоретик, сыншы) «фотогения» туралы айтқанда, әрине, әңгіме фотосуреттің сапасы туралы емес, керісінше кинематографиялық бейненің фотосуреттен айырмашылығын көрсетіп, анықтау туралы болады.



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс  
Дәріс: Монтаж. Француз мектебі.

Фотогения - қозғалыс арқылы «үлкейтілген» бейне. Енді мәселе осы үлкейтуші элементті толық әрі дәл анықтауда болып тұр. Ең алдымен, бұл жерде өзгермелі осы шақ ретінде уақыт межелемесі қатысады. Өзінің алғашқы «Ұйқыдағы Париж» атты фильмінде-ақ Рене Клер (Рене Клер – 1898–1981 жж., француз кинорежиссері, актер, жазушы) қозғалыс тоқтайтын, қайтадан жанданатын, кері бағытқа бет бұратын, жылдамдығын арттыра түсетін немесе баяулайтын нүктелер секілді межелеме аралықтарды, басқаша айтқанда, өз алдына қозғалыстың дифференциалын айқын көрсетуі арқылы Вертовқа әсер еткен.

*«Ұйқыдағы Париж» фильмінен фрагмент - 5 мин. 40 сек. – 6 мин. 10 сек.*

Алайда, бұл мағынасында межелеме бейнеде анықталатын басқа факторларға қатысты қозғалыстың ең көп санын шығаратын ырғақты бірлік ретінде жүзеге асады және осы факторлардың өздерінің өзгерісіне байланысты бір бейнеден екінші бейнеге өзгереді. Бұл факторлар алуан түрлі: кадрленген кеңістіктің сипаты және көлемі, қозғалмалы және қозғалмайтын денелерді бөлу, кадрлеу бұрышы, объектив, планның хронометриялық ұзақтығы, жарық пен оның реңктері, оның үндестіліктері, сонымен қатар бейнелі және аффективтік реңктері, түс пен сөйлеушінің және музыканың дыбысын есепке алмағанның өзінде. Межелеме немесе сандық бірлік және бұл факторлардың арасында метрлік қатынастар жиынтығы болады, және бұл қатынас «үлестерді», ырғақты құрайды, сонымен қатар осындай қарым-қатынасқа түсетін қозғалыстардың ең үлкен мөлшерінің «өлшемін» береді. Әлбетте, монтажда, бір жағынан, эмпирикалық немесе интуитивті есептеулер әрқашанда қатыстырылса, екінші жағынан, монтаж белгілі бір дәрежеде ғылымилыққа да бет бұрды. Әйтсе де, француз мектебіне тиесілі әрі оның ерекше қасиеті болып есептелетін картезиандық, бір жағынан, монтажды есептеуді эмпирикалық шарттар деңгейінен жоғары көтерсе, екінші жағынан, Ганстың енгізіп қалыптастырған сөзіне сәйкес, оны өз алдына «алгебраға» айналдырады және одан әрдайым алуан түрлі құбылмалылар қызметі ретінде қозғалыстардың мүмкіндігінше ең көбін шығарады немесе органикалықтың аясынан шығатындарды қалыптастырады. Леже немесе Барсақты безендірудегі Л'Эрбьенің «Адамгершіліксіз», «Ақша» туындыларындағы алып ішкі көріністері метрлік қатынастарға бағынатын кеңістіктің ең тамаша мысалы бола алады және бұл кеңістікте метрлік қатынастарға сәйкес күштер немесе факторлар әрекет етеді де, ең көп қозғалыстарды анықтайды.

Неміс экспрессионизмінен айырмашылығы, бұл жерде барлығы, тіптен жарықтың өзі де қозғалыс үшін қолданылады. Әрине, жарық қозғалыс үшін маңызды жалғыз фактор ғана емес және жарық оны сүйемелдейді, қозғалыстың әсерінен кейде өзгеріске ұшырайды немесе кейде тіпті оған себепші болады. Оның үстіне Перинал секілді ұлы операторлар қалыптастырған француз луминизмі бар, көркемөнердің бұл бағытында жарықтың өзі ерекше маңызды орын алады. Алайда, жарық - өз бетінше қозғалыс, сұр түсті фонда, «барлық сұр реңктермен әрекет ететін сұрбейнеде» жүзеге асатын кең таралудың таза қозғалысы. Француз мектебінің сонылығы диалектикалық қарама-қайшылықты немесе экспрессионистік қақтығысты кезек-кезекпен алмасу үдерісімен алмастыруында екендігіне ешқандай шүбә жоқ. Гремийон еңбектерінен біз бұл құбылысты ең жоғарғы деңгейдегі қолданысын табамыз: «Шамшырақты бақылаушы» фильмінде шамшырақтың көмегімен қозғалысқа енетін жарық пен көлеңке белгілі бір тәртіппен кезекпен – кезек алмасады, сонымен қатар, «Әпенді Виктор мырза» фильмінде күндізгі қала мен түнгі қала алма кезек ауысып отырады. Бұл алма кезек ауысу ұзын кеңістікте орын алады, бұл қақтығыс емес, себебі екі жағдайда да жарық, күн сәулесі және ай жарығы, күндізгі және айлы түнгі табиғат көрінісі, олар сұр түсте өзара байланысқа түседі және сұр түстің барлық реңктерін кесіп өтеді. Түс туралы бұндай тұжырымдама, сыртқы кейбір өзгешеліктерге қарамастан, Делонейдің колоризміне көп қарыздар.

Қазіргі мезеттің өзгерістеріне байланысты немесе межелеменің қысқаруына және ұзаруына сәйкес өте баяу қозғалыс ықтимал қозғалыстардың ең көп мөлшерін, яғни жылдам қозғалыс кезіндегі мөлшеріне тең қозғалыстар санын жүзеге асырады деп айтуға болады: Ганстың «Доңғалақ» фильмінде үдетілген монтаждағы жылдам қозғалыстың үлгісі берілген болса, Эпштейннің «Үшер отбасының үйінің құлауы» атты фильмі - баяулатылған түсірімнің өзінде ұшы-қиырсыз созылған пішіндегі қозғалыстың ең көп мөлшеріне қол жеткізуді көрсеткен өнердегі үздік туынды. Енді осы жерде бізге қозғалыс санының басқа аспектісіне, басқаша айтқанда, қозғалыстың абсолютті санына, яғни абсолютті ең көп мөлшерге өту мезгілі жетті. Бұл екі аспекті бірі-біріне қарама-қайшы келуден аулақ, керісінше олар бір-бірімен ажырағысыз, тығыз байланысты, ең басынан бастап-ақ бірге қатысады және бір-бірінің болуын талап етеді. Әлдеқашан Декарттың еңбектерінде-ақ өзгермелі жиынтықтардағы қозғалыстар санын салыстырмалы тұрғыда анықтау, сонымен қатар, бүкіл әлемдегі қозғалыстың абсолютті саны да айқын көрініс тапты. Кинематографияда бұл қажетті арақатынас оның өмір сүруінің шарттарының ең





терең тұңғиығында қайтадан пайда болады: бір жағынан, 1) план кадрленген жиынтықтарға бет бұрған және олардың элементтерінің арасында орын алатын салыстырмалы қозғалыстардың абсолютті ең көп мөлшерін енгізеді; екінші жағынан, 2) ол құбылмалы бүтіндікке бағынталған, бұл бүтіндіктің өзгеруі қозғалыстың абсолютті ең көп мөлшерінде көрініс табады. Бұл жерде айырмашылық тек әр бейне өзімен өзі жеке алынатындығында және бейнелер арасындағы қарым-қатынастарда ғана емес. Камераның қозғалысының өзі бір бейненің шеңберінде, қайтадан кадрлеуді жүзеге асыра отырып, бірнеше бейнені енгізеді, сонымен қатар, жалғыз бір бейне түгел бір бүтінді білдіретіндей мүмкіндікке жеткізуге септігін тигізеді. Бұл құбылыс әсіресе Абел Ганс туындыларынан ерекше байқалады, ол «Наполеон» фильмін түсіру барысында камераны тек жерде жатқан рельестерден ғана емес, сонымен қатар, тіпті оны көтеріп жүрген адаммен қарым-қатынасынан да босатқандығын өзінің ерен еңбегі деп санауға толық құқылы: камераны атқа орнатуға, оны қару секілді лақтыруға, оны доп секілді домалатуға, ұшақтың бұрандалы қалағынан теңізге лақтыруға болады.

Кант өлшем бірлігі біртекті болған кезде, ешқандай қиындықсыз шексіздікке дейін баруға болады, бірақ, әрине, абстракты түрде деп жазған еді. Өлшем бірлігі құбылмалы болған кезде, қиял, керісінше, тез арада шектеуге тап болады: қысқа секанстан тыс ол өзі кезекпен-кезек ұстайтын көлемдер немесе қозғалыстар жиынтығын толық қамти алмайды. Әйтсе де, Ой, Жан, өздеріне қойылатын талапқа сәйкес Табиғаттағы немесе Бүкіл Әлемдегі қозғалыстар жиынтығын жалғыз бір бүтіндік деп түсінуге тиіс. Атап айтатын болсақ, дәл осыны Кант математиканың ең жоғарғы көрінісі деп атады: қиял салыстырмалы қозғалыстарды ұстап алуға бар күшін жұмсайды, өлшем бірліктерді өзге түрге ауыстырып, күш-қуатын тез жоғалтады, алайда ой кез келген қиялдан асып түсетін дәрежеге жетуі тиіс, яғни бүтіндік ретіндегі қозғалыстар жиынтығына дейін, қозғалыстардың абсолютті ең көп мөлшеріне, өлшеусізбен немесе шамадан тыспен, алыппен, шексізбен, аспан күмбезімен немесе шексіз теңізбен өздігінен қосылатын абсолютті қозғалысқа дейін жетуі тиіс. Л'Эрбьенің «Ақша» фильмінде Ноэль Бөрч мұқтаждықтан шамадан тыс өлшеусіз құбылысқа айналған уақыт бүтіндігінің бұл құрылымынан ерекше қызықты жағдайды анықтап көрсетті. Салыстырмалы қозғалыстың үдеуі немесе баяулауы болсын, қалай болғанда да өлшем бірліктің елеулі салыстырмалылығы және сахнаны безендіру өлшемдері аса маңызды рөл ойнайды; алайда олар қозғалыстың екінші аспектісіне қосақталып ілесіп жүреді немесе оған себепші болады, бірақ олар бірінші аспектіден екіншісіне өту үдерісін өздері қамтамасыз етпейді. Бұл жерде француз дуализмі рухани мен материалдықтың өзара бірін-бірі толықтыру қабілетін үнемі көрсете отырып, бұл екеуінің арасындағы айырмашылықты сақтайтындығын атап өту қажет: бұл құбылыс тек Ганста ғана емес, сонымен қатар Л'Эрбьеде, тіпті Эпштейнде де кездеседі. Француз мектебінің субъективті бейнеге неміс экспрессионизмімен бірдей деңгейде мән бергендігі және оны дамытуға көңіл бөлгендігі, бірақ бұл әрекет басқаша жолмен жүзеге асқандығы жиі байқалды. Шын мәнінде, ол дуализмді және екі жағдайдың өзара толықтыру қабілетін керемет жинақтап түйіндейді: бір жағынан, ол көзге көрінген денелер қозғалысын көруші дене қозғалысымен біріктіріп, ықтимал қозғалыстар санын салыстырмалы максимумға дейін еселеп көбейтеді; екінші жағынан, бұндай жағдайларда ол денелерді «қамтитын» және олардан «бұрын болатын» дербес Жанға қатысты қозғалыстардың абсолютті максимум қалыптастырады. «Эл Дорадо» фильмінде көрсетілетін бидегі көмескілікке қатысты әйгілі оқиға осындай жағдай.

Бұл спиритуализмді және бұл дуализмді француз киносына енгізген Абел Ганс еді. Бұны біз монтажда қолданылатын екі аспектіні қарастырғанда анық байқаймыз. Біріншісі Ганстың ойлап тапқаны болмағанмен, таспаны айналдыруда басты рөл атқарады, және осы бірінші аспектіге сәйкес салыстырмалы қозғалыс өзіне тән заңды «бірзді вертикалды монтаждан» табады: бұған ең көрнекті мысал - «Доңғалақ» фильмінде, сонан соң «Наполеон» фильмінде көрініс табатын жеделдетілген монтаж.

*«Наполеон» фильмінен фрагмент - 7 мин. 04 сек.*

Алайда, абсолютті қозғалысты Ганс «горизонталды бірмезгілді монтаж» деп атаған мүлде өзге тәсіл анықтайды және ол «Наполеон» фильмінде өзіне тән екі басты пішінді табады: бір жағынан, кадрларды бірінің үстіне бірін қоюды жақсы қолдану, екінші жағынан, үш қабатты экранды және «көпжақты шолуды» ойлап табу Үш қабатты экранды ойлап тауып, Ганс жалғыз бір көріністің үш түрлі аспектісін бір мезгілде көрсету немесе әр түрлі үш көріністі бір уақытта көрсету мүмкіндігіне қол жеткізді және «қайтымсыз» деп аталатын ырғақтарды жасады, бұл ырғақтардың бірінің бастапқы нүктесі екіншісінің ақырғы нүктесі болады, бірақ негізгі мән-мағына екеуіне де ортақ болады. Кадрлардың бірінің үстіне бірін қойып біріктірудің бір мезгілділігі мен кадрларды теріс қоюдың бір мезгілділігін біріктіре отырып,



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс  
Дәріс: Монтаж. Француз мектебі.

Ганс өзгермелі бүтіндіктің абсолютті қозғалысы ретінде бейнені шын мәнінде қалыптастырды. Бұдан былай бұл -құбылмалы межелдеме, материядағы кинетикалық үдеу немесе баяулау секілді салыстырмалы құбылыстар аясы емес, керісінше нұр шашатын бізмезгілділік, кеңістікке созылып жатқан жарық, Рухты қамтитын өзгермелі бүтіндік секілді абсолютті құбылыстар аясы. Бұл кинорежиссерлердің Делоней симуланеизмімен тоғысу нүктесі міне осы.

Қысқасын айтқанда, бұл - француз мектебі Ганспен бірге ойлап тапқан өресі биік кинематография. Бейне – қозғалыстар құрамы әрқашан уақыт бейнесін екі түрлі аспектіде көрсетеді: уақыт межелдеме ретінде және уақыт бүтіндік ретінде, уақыт өзгермелі осы шақ ретінде және өткен мен болашақтың ауқымдылығы ретінде көрініс табады. Мәселен, Ганстың «Наполеон» фильмінде халық адамына, Наполеон гвардиясының сарбазына және маркитанткаға тұрақты түрде сүйену ойластырылған келешек пен өткеннің эпостық ауқымдылықтағы аңқылдақ және тікелей куәгердің «созылмалы осы шағын» енгізеді. Керісінше, Рене Клер туындыларынан біз осы шақтың әр алуан түрлерімен салыстыруға болатын дәл осы уақыт бүтіндігін таңғажайып және ертегідегідей пішінде табамыз. Сонымен, француз мектебі уақыттың екі түрлі белгісін түсінудің жаңа тәсілінің пайда болуына септігін тигізді: межелдеме, әр жағдайда материяда берілген және қиялға арналған қозғалыстардың ең көп салыстырмалы санын анықтай отырып, өзге факторлармен метрлік қарым-қатынастарға түсетін өзгермелі және жүйелі сандық бірлікке айналады; бүтіндік Бізмезгілдікке, шектен асушыға, ұшы-қиыры жоқ шексізге айналады, қиялды дәрменсіз етеді және оны өзіне тән шектеріне қарсы қояды, осылайша рухта оның бүкіл тарихын немесе өзгерістерін, оның бүкіл әлемін білдіретін абсолютті қозғалыс саны туралы таза ойды туындатады. Міне дәл осы Канттың өресі биік математикасы. Монтаждың осы түрін және монтаждың осы концептің математикалық-рухани, экстенсивті-психикалық, санды-поэтикалық деп атауға болады.