



5-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Монтаж





Негізгі түйіндер:

1. Монтаж фильмнің көркемдік бүтіндігінің негізі.
2. Монтаж бейне-қозғалыстарға бағытталған әрекет. Бұл әрекет олардан бүтіндікті, идеяны, яғни уақыт бейнесін бөліп шығаруды көздейді
3. Монтаж саласында төрт үлкен үрдісті ажыратып көрсетуге болады:
 - (1) Америка мектебінің органикалық үрдісі;
 - (2) Кеңес мектебінің диалектикалық үрдісі;
 - (3) Соғысқа дейінгі кезеңдегі француз мектебінің сандық үрдісі;
 - (4) Неміс экспрессионизмі мектебінің қарқынды үрдісі.
4. Монтаж – бұл уақыттың жанама бейнесін құрайтын бейне-қозғалыстар әрекетінің тәртібі, құрылымы.

Монтаж біріктірулер, қысқартулар және жалған қосындылар арқылы жүзеге асады және жалпы Бүтіндікті анықтайды (Бергсонның көрсеткен үшінші деңгейі). Эйзенштейн монтаж – фильмнің бүтіндігі, оның Идеясы деп тынбай еске салып отырады. Дегенмен, неліктен монтаж нысаны - бүтіндік дәл өзі болуы тиіс? Фильмнің басынан соңына дейін бірнәрсе өзгереді, бір нәрсе әлдеқашан өзгеріп кеткен. Алайда, өзгеріске түсетін бұл бүтіндікті, бұл уақытты немесе ұзақтықты, оны білдіретін бейне-қозғалыстар арқылы жанама түрде ғана байқауға болатын сияқты. Монтаж бейне-қозғалыстарға бағытталған әрекет. Бұл әрекет олардан бүтіндікті, идеяны, яғни уақыт бейнесін бөліп шығаруды көздейді. Бұл бейне міндетті түрде жанама жолмен пайда болады, себебі ол бейне-қозғалыстар мен олардың өзара қарым-қатынастарынан туындайды. Алайда монтаждың кезегі соңында келеді деуге болмайды. Бүтіндік өзінен өзі түсінікті болуы үшін ол әрқашан бірінші орында тұруы қажет. Сонымен қатар, біз бұған дейін көргеніміздей, бейне-қозғалыс өздігінен қозғалмалы камераның әсерінен сирек туындайды (Гриффит дәуірінде және одан кейін де), көбінесе ол монтаж жобалайтын тұрақты пландардың бірізділігінен туындайды. Егер біз үш деңгейді, яғни жабық жүйелердің анықтылығын, бір жүйе бөліктерінің арасында болатын қозғалыстың анықтылығын және қозғалыста көрініс табатын өзгермелі бүтіндіктің анықтығын қарастыратын болсақ, бұл деңгейлердің арасында айналмалы қозғалыс бар және олардың әрқайсысы басқаларын қамтуы мүмкін немесе басқаларының белгілерін ертерек білдіруі ықтимал екендігіне көзіміз жетеді. Демек, кейбір кинорежиссерлер монтажды планға немесе тіпті кадрға жатқыза алады және осылайша, монтаждың өзіне онша мән бермеуі мүмкін. Дегенмен, бұл үш әрекеттің ерекшелігі олардың өзара ішкі қарым-қатынастарына дейін таралады. Өз түрінде немесе басқа зат түрінде көрініс табатын монтаж үлесіне уақыттың, ұзақтықтың жанама бейнесі тиеді. Бір айта кететіні, бұл жерде Бергсон әшкере еткен біртекті уақыт немесе кеңістік ұзақтығы секілді емес, Бергсонның бұрынғы мәтіндеріне сәйкес бейне-қозғалыстарды бөлуден туындайтын нағыз шынайы уақыт пен ұзақтық. Мынадай сұрақтардың жауабын табу қажет: бұдан басқа, бейне-уақыттар деп атауға болатын тікелей бейнелер бар ма, олар бейне-қозғалыстардан қандай деңгейде ажыратылады және керісінше, олар бұл бейнелердің кейбір беймәлім аспектілеріне қаншалықты сүйенеді, бірақ бұл сұрақтарды әзірге қарастыра алмаймыз.

Монтаж – бұл уақыттың жанама бейнесін құрайтын бейне-қозғалыстар әрекетінің тәртібі, құрылымы. Алайда, ежелгі заман философиясы дәуірінен бері уақытты қозғалысқа байланысты және әр түрлі құрылымға сәйкес қозғалыспен салыстырмалы тұрғыда түсінудің алуан түрлі тәсілдері бар. Біз бұл алуан түрлілікті монтаж жасаудың әртүрлі «мектептерінен» табуымыз ықтимал. Біз Гриффитке (Дэвид Уорк Гриффит – (1875–1948 жж.) америкалық кинорежиссер, сценарист, актер, продюсер) монтажды ойлап тапқаны үшін емес, керісінше ол монтаж ерекше өлшем деңгейіне дейін дамытып, көтергені үшін зор құрмет көрсетеміз. Монтаж саласында төрт үлкен үрдісті ажыратып көрсетуге болатын сияқты: америка мектебінің органикалық үрдісі, кеңес мектебінің диалектикалық үрдісі, соғысқа дейінгі кезеңдегі француз мектебінің сандық үрдісі және неміс экспрессионизмі мектебінің қарқынды үрдісі. Бұл топтардың әрқайсысында авторлардың бір-бірінен айтарлықтай көп айырмашылықтары болады, дегенмен олардың ортақ тақырыптары, мәселелері, мүдделері бар, бір сөзбен айтқанда, кинода және басқа да салаларда мектептер мен үрдістер ұғымдарын қалыптастыру үшін қажетті идеялық бірлік оларды бірлестіреді. Біз монтаждың осы төрт бағытының әрқайсысын қысқаша сипаттайық.

Гриффит бейне-қозғалыстардың құрылымын ұйымдастық, организм, елеулі органикалық бірлік ретінде түсінді. Оның ашқан жаңалығы міне осында еді. Организм дегеніміз, ең алдымен, әртүрліліктегі бірлік, басқаша айтқанда, алуан түрлі бөліктерден құралған жиынтық: осылайша, ер адамдар мен әйел адамдар, байлар мен кедейлер, қала мен ауыл, солтүстік пен оңтүстік, тұрғын үйдің ішкі көріністері мен сыртқы



келбеттері және т.б. бар. Бұл бөліктер кезекпен кезек келетін параллель монтажды құрайтын қосарлы қарым-қатынастарда алынады және әлдебір ырғаққа сәйкес бір бөліктің бейнесі екінші бөліктің бейнесінен кейін беріледі. Бірақ, бөлік пен жиынтық та өзара қарым-қатынасқа түсуі қажет, олар өзара бір –бірінің өлшемдеріне ауысуы қажет: бұл мағынада алғанда, ірі планды енгізу кішкентай бөлшектерді үлкейтіп көрсетуге ғана септігін тигізбейді, сонымен қатар, жиынтықты шағындауға, көріністі кішірейтуге (көрініс баланың бойына, дене-бітіміне дейін ықшамдауға, мысалы, «Қанды қырғын» атты туындыда ірі планмен көрсетілген драмалық оқиғаларға қатысушы нәресте секілді) әкеледі. Сонымен қатар, кейіпкерлердің өздері қатысатын көріністі бастан өткізу әдісін көрсете отырып, ірі план объективті жиынтыққа оның осы объективтілігіне тең немесе тіпті одан басым түсетін субъективтілік береді (майдан даласы планымен алма-кезек көрсетілетін шайқасып жатқан сарбаздардың ірі пландары ғана немесе «Ұлттың дүниеге келуі» атты туындыдағы Қара нәсілді адам ізіне түскен қыздың қорқынышын көрсететін ірі пландар ғана бұндай емес, сонымен қатар «Арден дәуірі» фильміндегі жас әйелдің ойындағы бейнелермен байланысты көрсетілген ірі план да осындай). Сонымен бірге, бөліктер бір-бірімен қақтығысқа қалай түсетіндіктерін және органикалық жиынтықтың тұтастығына қалайша қауіп төндіретіндіктерін, сонымен қатар, олар қақтығыстан қалай шығатындықтарын немесе бірлікті қалай қалпына келтіретіндіктерін көрсету үшін бір-біріне ықпал етуі және бір-бірінің ықпалына жауап беруі қажет. Кейбір бөліктерден жақсылық пен жауыздықты бір-біріне қарама-қарсы қоятын әрекеттер туындайды, дегенмен, басқа бөліктерден жақсылықты құтқаруға көмектесетін конвергентті әрекеттер туындайды: бұл – барлық әрекеттер арқылы дамитын және әр түрлі сатыларды басып өтетін өз алдына бір жекпе-жек. Задында, органикалық жиынтыққа әрқашанда қауіпте болу тән; «Ұлттың дүниеге келуі» атты туындыда Қара нәсілділерге Оңтүстіктің жеңілісін пайдаланып, Америка Құрама Штаттарының енді ғана қол жеткізген бірлігін бұзғылары келеді деген айып тағылады...

«Ұлттың дүниеге келуі» фильмінен фрагмент

Конвергентті әрекеттер бір мақсатқа ұмтылады, сондықтан олар жекпе-жек нәтижесін түбегейлі өзгерту, кінәсізді құтқару немесе үзілген бірлікті қалпына келтіру мақсатында жекпе-жек орнына қайтадан оралады; осылайша атты әскерлер құйындай ұйытқып, қоршауда қалғандарға көмекке жетіп келеді немесе құтқарушы сең кезінде жарылып жатқан мұздың үстімен жүріп жас қызды құтқарып алады («Дауылдағы жетімдер»). Бұл жерде монтаждың үшінші түрі - үйлесімді немесе конвергентті монтаж ды қолданылады. Монтаждың бұл түрі екі әрекеттің мезеттерін кезектестіреді, кейін бұл мезеттер бір – біріне қосылады. Әрекеттер бір-біріне неғұрлым көп сәйкес келсе, соғұрлым олардың бір-біріне қосылуы үдерісі жақын болады, және олар соғұрлым жылдам кезектесе әрекет етеді (жеделдетілген монтаж). Гриффитте әрекеттердің қосылуы үнемі жүзеге аса бермейтіндігі шындық, сондықтан жазықсыз жас қызға көбінесе жаза кесіледі, оның үстіне қатты азапқа түсіріледі, өйткені ол тек жалпы заңдылықтан ауытқыған және «бейорганикалық» қоғамда ғана өзіне орын табады және азаптан құтылады: «Сынған лалагүл» фильмінде нашақор қытайлық уақытынан кеш келеді. Бұл жолы монтаждың шамадан тыс үдеу үдерісі әрекеттердің қосылуынан басып озады.

Монтаждың немесе ырғақты кезектесудің үш формасы міне осындай: сараланған бөліктердің кезектесуі, салыстырмалы өлшемдердің кезектесуі, үйлесімді әрекеттердің кезектесуі. Бұл - жиынтықты және оның бөліктерін толық қамтитын қуатты органикалық қойылым. Міне америка кинематографиясы өзінің ең тұрақты формасын дәл осыдан алады: кейіпкерлер жиынтығын қамтитын жағдаяттан жекпе-жектің және әрекеттердің сәйкестігінің көмегімен қалпына келген немесе қайта құрылған жағдаятқа өту. Америка монтажі органикалық белсенді болады. Оны баяндау тәсіліне бағынады деп жазғыру қате болар еді, керісінше, баяндаушылық осы монтаж концепциясынан туындайды. «Төзімсіздік» фильмінде Гриффит органикалық репрезентация шексіз және отбасыларын және бір қоғамды ғана қамтып қоймайтындығын, сонымен қатар бірнеше мыңжылдықты және әр алуан өркениеттерді қамтитындығын алғаш рет анықтап көрсетті. Бұл өнер туындысында параллель монтаждың көмегімен араласқан бөліктер осы өркениеттерді білдіреді. Өзара қарым-қатынаста болатын өлшемдер ауқымы король қалашығынан капиталистің кеңсесіне дейін созылып жатады. Үйлесімді әрекеттер әр өркениетке тән сайыстарға атап айтқанда Вавилон эпизодындағы екі дөңгелекті күйме арбалар жарысы және қазіргі заман эпизодындағы мәшиненің пойызбен жарысы ғана емес, сонымен қатар, бұл екі жарыс Вавилон мен Американы бірінің үстіне бірін қабаттастырып қоятын жеделдетілген монтажда бірнеше жүз жылдықты басып өтіп, өзара бірігеді. Бұндай органикалық бірлікке әр түрлі құрамдас бөліктер және бір – бірінен өте алшақ оқиғалар ырғағы арқылы ешқашан қол жетпес еді.



Гриффитке қаншалықты қарыздар екенін мойындай келе, Эйзенштейн оған екі қарсы пікір айтады. Ә дегенде, жиынтықтың алуан түрлі бөліктерінің өздері тәуелсіз құбылыстар секілді беріледі деп айтуға болар еді. Бұл кезекпен кезек келетін ет пен май қабаттарынан тұратын шошқаның тұздалып сүрленген еті секілді: өмірде байлар мен кедейлер бар, қайырымды жандар мен залымдар, ақ және қара нәсілділер бар және т.б. Демек, бұл бөліктердің өкілдері бір-біріне қарсы шыққан кезде, бұл текетірес жекелеген жекпе-жектер түрінде жүзеге асады, бұл жекпе-жектерде ұжымдық мотивациялар жеке адамның уәждерін қамтиды (мәселен, махаббат тарихы, мелодрамалық элемент). Бұл бір-бірінен қалмайтын және әлбетте шексіздікте ғана табысатын параллель сызықтарға ұқсайды, бірақ олар бұл дүниеде бір-бірімен тек қима сызық әлдебір сызықтың ерекше нүктесі мен екінші бір сызықтың нақты бір нүктесінің жақындасуына септігін тигізген жағдайда ғана кездеседі. Гриффит байлар мен кедейлер дербес құбылыстар ретінде берілмегендігін, керісінше, екеуі де жалпыға ортақ себепке, атап айтқанда әлеуметтік қанауға тәуелді екендігін ескермеген... Гриффиттің «буржуазиялық» тұжырымдамасын әшкерелейтін бұл қарсы пікірлер тек оның тарихты баяндау немесе Тарихты түсіну тәсіліне ғана бағытталмаған. Тұжырымдама параллель, сонымен қатар, тоғыспалы монтажда тікелей көрініс табады. Эйзенштейн Гриффитті организмнен бүтіндей эмпирикалық тұжырымдама жасағаны және онда генезистің де, өсімнің де заңы ескерілмегендігі үшін жазғырады. Гриффит бірлікті өндіріс бірлігі, бөлу және саралау арқылы өзіне меншікті бөліктерді жасайтын ұяшық ретінде емес, керісінше бірлікті сыртқы жағынан ғана, қатар орналасқан бөліктердің топтануы, оларды құрастыру бірлігі ретінде түсінеді. Гриффит қарама-қайшылықты бөлінген бірліктің басқа деңгейдегі жаңа бірлік құрауына септігін тигізетін ішкі қозғалтқыш күш ретінде емес, кездейсоқтық ретінде қабылдайды. Эйзенштейн Гриффиттің бейне-қозғалыстардың органикалық құрылымы немесе органикалық сызбанұсқасы туралы идеясын сақтағандығын байқаймыз: жиынтықты қамтитын жағдаяттан қарама – қайшылықтардың дамуы және шектен шығуы арқылы өзгерген жағдаятқа өту. Алайда, Гриффит дәл осы организмнің және оның құрамдас бөліктерінің диалектикалық табиғатын қарастырмаған еді. Органикалық нәрсе – алып спираль, бірақ спиральді эмпирикалық жолмен емес, «ғылыми» тұрғыда және генезис, өсім және даму заңдылықтарына байланысты түсіну қажет. Эйзенштейн «Потемкин бронды кемесі» фильмінде өз әдісін шебер қолдануды меңгердім деп есептейді және дәл осы фильмнің түсіндірмесінде ол органикалық туралы жаңа тұжырымдаманы таныстырады.

Біз нақты бейнелерді жан-жақты зерттеген Эйзенштейннің түсіндірмелерінің теориялық негізіне ғана тоқталамыз (мәселен, Одесса баспалдағы). Және бұл диалектикалық құрылымды біз «Иван Грозный» фильмінен қайтадан кездестіреміз, атап айтқанда, біз Иванда күмән туған екі сәтке сәйкес келетін екі кідірмені байқаймыз: алғаш рет ол әйелінің табытының жанында ойға шомған кезде, екінші рет ол монахтан жалынып өтінген кезде көреміз. Алғашқысы бірінші орамның ақырын, боярларға қарсы күрестің алғашқы сатысын білдірсе, екіншісі келесі сатының басталуын білдіреді және екеуінің арасында Мәскеуден қашып кету бар. Кеңес дәуірінің ресми сыншылары екінші сатыны Иванның өзінің нағашы әпкесімен жекпе-жегі ретінде түсінгендігі үшін Эйзенштейнді жазғырды: шындығында Эйзенштейн халықпен бірлесетін патшаның бейнесі ретінде бұндай Иванның анахронизмінен бас тартады.

Эйзенштейн ғылымға, математика мен жаратылыстану ғылымдарына сүйене алады. Өнер бұдан ештеңе жоғалтпайды, өйткені сурет өнері секілді, кино да тақырыпқа сәйкес келетін спиральді ойлап табуға және кідірме нүктелерін дұрыс таңдауға тиіс. Бұны біз, егер Эйзенштейн кейде табиғи өлшемдеріне қосымша ретінде таныстыратын, кейде оларды аяғына дейін жеткізіп аяқтайтын өлшем ретінде таныстыратын жаңа өлшемді қарастырар болсақ, әлде де анығырақ түсінеміз. Композиция, диалектикалық өзара әрекет тек табиғилықты ғана емес, яғни генезис пен өсуді ғана қамтып қоймайды, сонымен қатар пафос ты немесе «дамуды» қамтиды. Пафосты табиғилықпен шатастыруға болмайды. Спиральдің бойымен бір нүктеден екінші нүктеге дейін доға хордасы немесе спираль орамы секілді дәнекершілерді орнатуға болады. Енді әңгіме орамдар бойымен қарсы әрекеттердің қалыптасуы және алға жылжуы туралы болмайды, керісінше, доға хордаларының бойымен бір қарама-қайшылықтан екіншісіне өту немесе дұрысы екіншісінің ішіне ену туралы әңгіме болады: қарама-қарсы бетке секіріс. Жер мен судың, жалғыз бен көптің арасында қарама-қайшылық қана болмайды, сонымен қатар олардың арасында бір біріне өту және бірінің екіншіден күтпеген жерден пайда болуы да жүзеге асып тұрады. Қарама –қайшылықтардың органикалық бірлігі ғана болып қоймайды, сонымен қатар бір қарама-қайшылықтың өзінің қарама-қарсы сыңарына шабыттана өту де болады. Екі қас қағым сәт арасында табиғи байланыс қана болмайды, сонымен қатар жалынды секіріс те болады, осы кезде екінші қас қағым сәт жаңа күш-қуатқа ие болады, өйткені бірінші қас қағым сәт оның құрамына енеді. Қайғыдан ашуға, күдіктен сенімділікке, бой ұсынып бағынудан көтеріліске... Тебіреністің өзі екі аспектіден құралады: бұл қарама-қарсылықтың бір элементінің екіншісіне, бір сападан басқа



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Монтаж

сапаға өту және өту үдерісі толық аяқталғанда туындайтын жаңа сапаның кенеттен пайда болуы. Бұл бір мезетте «сығу» да және «жарылыс» та болады. «Басты желі» фильмінде спирал бір-біріне қарама-қарсы екі бөлікке бөлінеді, «Көне» және «Жаңа», сонымен қатар бұл бөліністі, өзінің қарама-қайшылықтарын екі жаққа да тепе-тең таратып, жүзеге асырады: міне осы табиғилық. Сүт сепараторы қатысатын әйгілі көріністе біз бір мезеттен екіншісіне, сенімсіздік пен үміттен зор жеңіске, бос құбырдан алғашқы тамшыға өту процесінің куәгері боламыз, және жеңіске жеткен тамшы, яғни жаңа сапа жақындаған сайын осы өту процесі жылдамдай түседі. Бұл тамшы-тебіреніс, сапалы секіріс немесе кенет өзгеріс. Табиғилық доғаға ұқсас, ол доғалардың жиынтығы, ал тебіреніс әрі хорда, әрі жебе, ескі сапаның өзгерісі және кенеттен жаңа сапаның пайда болуы, ескі сапаның шаршыға көтерілуі, күш-қуаты жағынан екінші дәрежеге өтуі.

Бұған қоса, жалынды көңіл толқынысы бейне мазмұнына өзгеріс енгізіп қана қоймайды, сонымен қатар оның пішініне де өзгеріс енгізеді. Бейне іс жүзінде өз күш-қуатын өзгертіп, қуаттылықтың жоғары сатысына өтуге тиіс. Міне дәл осыны Эйзенштейн «өлшемдердің абсолютті өзгерісі» деп атайды және оны Гриффиттің салыстырмалы өзгерістеріне ғана қарама-қарсы қойды. Абсолютті өзгеріс деп сапаның кенет өзгеруі материалдықтан кем емес формалды екендігін түсінген жөн. Эйзенштейннің ірі планды қолдануы дәл осындай формалды кенет өзгеруді, абсолютті өзгерісті, яғни бейненің шаршыға көтерілуін білдіреді: Гриффитпен салыстырғанда бұл ірі планның толығымен жаңа қызметі. Сананың өзі жаңа өлшемге өту, екінші қуаттылыққа көтерілу мағынасында ірі план әлдебір субъективтілікті қамтиды (жаңа өлшемге, басқа қуаттылыққа өту процесі «ұлғаймалы ірі пландар топтамасының» көмегімен жүзеге асады, сонымен қатар басқа да әдістерді пайдалана алады). Кез келген жағдайда, сана – көңіл толқынысы, Табиғаттың адамға өтуі және осы ауысу үдерісі аяқталғанда туындайтын сапа. Бұл – әрі таным, әрі бұзылған сана, кем дегенде белгілі бір деңгейге дейін қысым көрген төңкерісшіл сана бола алады. Бұл деңгей - Иван Грозныйдағы сананың өте шектеулі деңгейі болуы ықтимал немесе Потемкинде тек алғашқы хабаршы деңгейі немесе «Қазан» туындысындағы шарықтау шегі бола алады. Тебіреніс дамуды білдіреді, себебі ол - сананың дамуы: ол Табиғаттан және оның дамуынан тыс сыртқы сананы туындататын органикалық жаратылыстың кенет өзгеруі, бірақ, бұған қоса ол – қоғамды және оның тарихын, әлеуметтік организм ішіндегі бір мезеттен екіншісіне өту кезеңдерін қамтитын ішкі сана.

Гриффиттің параллель монтажын Эйзенштейн «қарама-қайшылықтар монтажымен» алмастырады; үйлестіруші немесе қиылыстырушы монтажды сапалардың кенет өзгерістерінің монтажымен, яғни, «секірмелі монтаж» алмастырады. Практикалық әрекеттердің ғана емес, сонымен қатар теориялық ұғымдардың жасалуы барысында монтаждың алуан түрлі жаңа аспектілері осыған қосылады немесе осыдан туындайды: ірі планның жаңа тұжырымдамасы, жеделдетілген монтаждың жаңа тұжырымдамасы, вертикалды монтаж, аттракциондар монтажы, интеллектуалды монтаж немесе сана монтажы... Біз бұл органикалық және тебіреніс жиынтығының біртұтастығына сенеміз. Және бұл Эйзенштейн енгізген түбегейлі өзгерістің түп төркіні: ол диалектикаға таза кинематографиялық мән-мағына береді, ол ритмді өзінің эмпирикалық немесе эстетикалық бағалауынан ғана (Гриффитке тән бағалаудан) бөліп алады, организмнен ерекше диалектикалық тұжырымдама жасайды. Уақыт бейне-қозғалыстардың органикалық құрылымынан туындайтын жанама бейне күйін сақтап қалады, алайда межелеме де, бүтіндік те жаңа мазмұнға ие болады. Аттракциондар оларға қосылудан және сыртқы оқиғалармен өздерін салыстырудан аулақ болады, керісінше, аттракциондар осы мерзімді ұзартудың өзін қалыптастырады немесе бүтіндік шеңберінде өмір сүруге септігін тигізеді. Эйзенштейнде организм мен монтаждың диалектикалық тұжырымдамасы әрқашанда ашық спиральді үнемі өзгермелі сәттермен ұштастырады.

Монтаж саласындағы кеңес мектебі өкілдері бір – біріне ұқсамайды, бірақ олардың бәріне диалектикалық тұжырымдама тән болғанымен, олардың әрқайсысы өзінің шабыты жаңадан қалыптастыратын қандай да бір заңды артық көргендіктен олардың арасында айырмашылық пайда болады. Пудовкин (Всеволод Илларионович Пудовкин – (1893–1953 жж.) Кеңестік кинорежиссер, актер, сценарист, кино-суретші, педагог, теоретик) ең әуелі сананың дамуына, жете түсінуден туындайтын сапаның кенет өзгерістеріне көңіл бөлгендігі айдан анық: міне дәл осы көзқарас тұрғысынан «Ана», «Петербургтің күйреуі» және «Азиядағы дауыл» фильмдері ұлы трилогияны құрайды. Бұл фильмдерде Табиғат өзінің барлық әсемдігі мен драматизмінде көрініс тапқан: су бетінде қалқыған мұздарды ағынымен бірге алып бара жатқан Нева, Монғолия жазықтары, алайда бұнда желілік итермелеуші күш ретінде жете түсіну сәттері, яғни ананың, шаруаның және моңғолдың дүниетанымы берілген. Пудовкиннің ең үлкен шеберлігі жиынтықтың күрделі жағдаятын кейіпкердің оны жете ұғынуы арқылы ашып көрсетеді және ол бұл жағдаятты сана толық ұғынып және әрекет етуге көшкенге дейін созады (мұнара сағатының ұзынша гірлерін ұрлауға ыңғайланған әкені бақылап отырған ана немесе «Петербургтің күйреуі» фильмінде әйел бір қарағаннан-



ақ жағдаят элементтерін: полиция қызметкерін, үстел үстіндегі бір стакан шәйді, түтіндеген майшамды, қайтып оралған күйеуінің етіктерін аңғарып үлгереді). Довженко (Александр Петрович Довженко – (1894–1956 жж.) кеңестік-украиналық кинорежиссер, сценарист, жазушы) диалектиканы басқа қырынан көрсеткен. Бөліктер, жиынтық және бүтіндік үш тағанының қарым-қатынасы оның ойынан шықпай қойған. Жиынтық пен бөліктер өздеріне тән шектерде ортақ өлшемдері болмаса да, олар өздеріне тереңге бойлауға және ұзаққа созылуға мүмкіндік беретін бүтіндікке бататындай ету қолынан келген режиссер болса, онда ол - Эйзенштейннен гөрі, Довженко деген дұрыс. Бұл - Довженко шығармаларындағы қиял - ғажайып пен ертегідей таңғажайыптың қайнар көзі. Кейде көріністердің өздері статикалық бөліктер немесе шашыраңқы, бөлек-бөлек фрагменттер бола алады, мәселен «Арсенал» фильмінің басындағы жоқшылық бейнелері: қалжыраған әйел, мелшиіп қатып қалған ана, мұжық, тұқым сепкіш, газдан уланған мәйіттер (немесе керісінше, «Жер» фильміндегі бақытты өмір бейнелері: қимылдамайтын, отырған, тұрған немесе жатқан ерлі-зайыптылар). Кей кезде динамикалық және үздіксіз жиынтық белгілі орында және белгілі уақытта қалыптасады, мысалы «Аэроград» фильміндегі тайгада. Әрине, бүтіндікке терең бойлау әр жолы бізге бірнеше мың жыл бұрын болған бейнелерді жеткізеді, мәселен, бізге «Звенигора» фильмінде Украина тауларының және скифтердің асыл қазыналарының өткен тарихын баяндайды, сонымен қатар әлем болашағының бейнелерін көрсетеді, мәселен, «Аэроград» фильміндегі болашақ бейнесі: ұшақтар жаңа қаланың құрылысшыларын төрткіл дүниенің төрт бұрышынан әкеледі. Пудовкин мен Довженкоға қатысты алғанда Эйзенштейн кең мағынада өзін мектеп басшысы ретінде есептей алар еді, өйткені оның шығармаларында диалектиканың үшінші заңының ізі бар, бұл үшінші заң қалғандарын қамтиды деген болжал бар: Жалғыз екеуге айналып, органикалық бүтіндікті және тебіреністі межелдемені біріктіріп, жаңа бірлікті туындатады. Іс жүзінде, бұл диалектикалық монтажды түсінудің үш түрлі тәсілі болып саналады және олардың ешқайсысы сталиндік сынын көтере алмады. Алайда, бұл үшеуінің ортақ идеясы – материализм ең алдымен тарихи, ал Табиғат әрқашанда қандай да бір адамдар қауымдастығына біріктірілген болғандықтан ғана диалектикалық болып саналады. Міне Эйзенштейн Табиғатқа берген «құштар» деген атау қайдан шыққаны белгілі болды. Вертовтың сонылығы материя диалектикасын керісінше оның өзі арқылы радикалды пайымдауында жатыр. Бұл алдыңғы үш заңмен еш байланысы жоқ, өз алдына бөлек төртінші заң сияқты. Әрине, Вертов (Дзига Вертов – (1895–1954 жж.) кеңестік кинорежиссер, сценарист. Деректі кино өнерінің негізін қалаушылардың бірі және теоретигі) Табиғаттағы адамды, оның әрекеттерін, оның құштарлықтарын және оның өмірін көрсеткен. Дегенмен, ол деректі және хроникалы фильмдер жарыққа шығарды және Табиғатты бейнелейтін көріністерден үзілді-кесілді бас тартты, сонымен қатар әрекет сценарийі терең себепке байланысты туындады. Мәшинелер, табиғат көріністері, ғимараттар немесе адамдар, не болса да бәрібір: әрқайсысы, тіпті ең сүйкімді шаруа әйел де немесе ең көңіл жібітетін әсерлі бала да өзара мәңгілік қарым-қатынаста болатын материалдық жүйелер ретінде көрініс табатын. Бұл -катализаторлар, түрлендіргіштер, трансформаторлар еді. Олар қозғалыстарды қабылдайды және оларға кері жауап қайтарады, сөйтіп олар қозғалыстардың жылдамдығын, бағытын және тәртібін өзгертіп, материяның «ықтималдығы» аздау жай-күйлерге қарай ауысуына себепкер болады және олардың өздеріне тән өлшемдермен ешқандай сәйкес келмейтін көлемді өзгерістерді жүзеге асырады. Бұл жерде ең бастысы Вертовтың адамдарды мәшинелерге теңегені емес, керісінше мәшинелерде «жүрек» болды және олар «зымырап жүреді, дірілдейді, секіреді және күндей күркіреп, найзағайдай шартылдайды», бұл әрекетті адам да істей алады, бірақ, ол, расында, өзге қозғалыстармен және басқа жағдайларда, дегенмен, бір-бірімен әрқашанда өзара қарым-қатынасты сақтай отырып, жүзеге асыра алады «Материя – көз» (matière-oeil) жұбын Вертов «Табиғат – адам» «Табиғат – жұдырық» «Табиғат – жұдырықпен соғу» (органикалық – тебіреніс) (organique-pathétique) жұптарымен қарсы қойып салыстырады.



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс
Дәріс: Монтаж
