



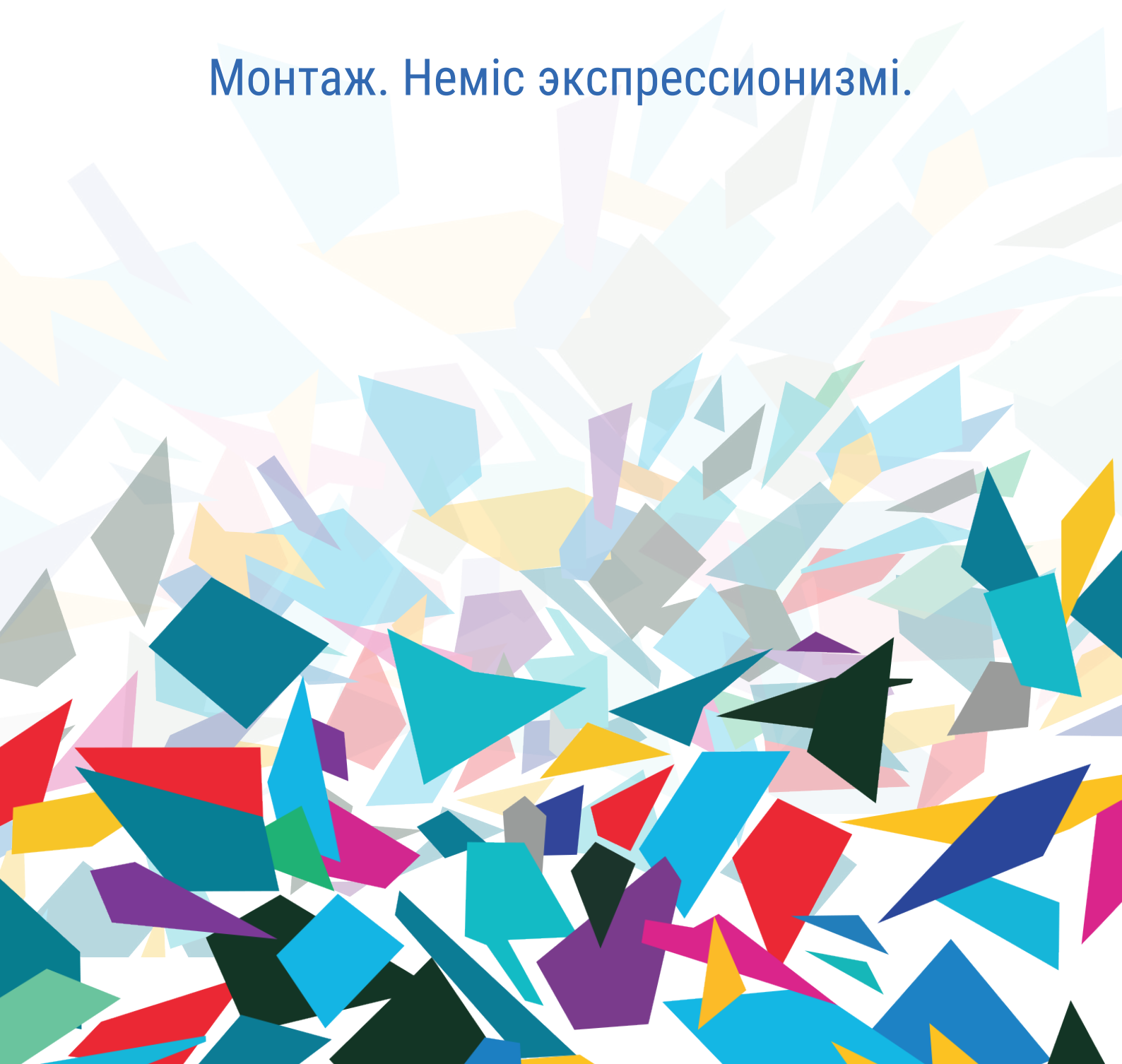
7-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Монтаж. Неміс экспрессионизмі.





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс  
Дәріс: Монтаж. Неміс экспрессионизмі.

### Фильмдер:

«Дәрігер Калигаридің кабинеті» Р. Вине  
«Метрополис» Ф. Ланг  
«Соңғы адам» Ф. Мурнау  
«Голем» Паул Вегенер, Карл Безе

### Негізгі түйіндер:

1. Түрлі күйдегі әрекет ортасының контрасты - монтаждаудың жетекші көркемдік тәсілдерінің бірі.
2. Қараңғылықпен қарым-қатынасты теріске шығару шын мәнінде жарыққа тән. - Неміс экспрессионизмінің ұлы режиссерлері жарық түсірудің түрлі тәсілдерін пайдаланды.
3. Экспрессионизм таза кинетиканы беруге тартылуы мүмкін - бұл қозғалыс сынған сызықтың шексіздігіне дейін беріледі.

Ең алдымен, жарықтың ұшан-теңіз күші өзі секілді шексіз күшке ие қараңғылыққа қарсы тұрады және қараңғылық болмаса жарық өзін-өзі көрсете алмас еді. Жарық өзін-өзі көрсету үшін қараңғылыққа қарсы шығады. Демек, бұл дуализм емес, сонымен қатар бұл диалектика да емес, өйткені біз барлық органикалық бірліктердің немесе жиынтықтың шегінен тыс орналасамыз. Бұл шексіз бітпейтін қарама-қайшылық осы түрінде Гете туындыларында және романтиктерде көрініс тапқан еді: жарық өзі қарсы тұратын және оны көзге көрінуге септігін тигізетін қараңғылықсыз түкке тұрғысыз нәрсе болып қалар еді. Сонымен, Валери атап айтқандай, жарықты «қараңғылықтың жартылай көмескілігін жіберетіндей» етіп көрсететін қиғаш немесе тісті сызыққа сәйкес көзге көрінетін бейне екіге бөлінеді. Бұл біз Рипперттің (Отто Рипперт – 1869–1940 жж., неміс кинорежиссері) «Гомункулус» туындысында кездестіретін және Лаңның (Фриц Лаң – 1890–1976 жж., неміс кинорежиссері) немесе Пабстың (Георг Уилгельм Пабс – 1885–1967 жж., австриялық кинорежиссер) еңбегінде табатын бейненің немесе панның бөлінуі ғана емес. Бұл - сонымен қатар, алакөлеңке көмескі бұзақылық ордасын жарығы мол әдемі қонақ үйге қарсы қойып салыстыратын Пиктің «Қасиетті Сильвестр түні» фильміндегі немесе күн нұрымен жарқыраған қала мен бұлдыр, қарауытқан батпақты салыстыратын Мурнауың «Таң шапағы» фильміндегі монтаж қалыптамасы. Бұған қоса, сарқылмас екі күш арасындағы айқас кез келген жарықтың аяқталған деңгейін білдіретін нөлдік нүктенің пайда болуына септігін тигізеді. Шындығында, жарыққа қараңғымен оны нөлге тең теріске шығарушы ретінде қатынас орнату тән және осыған байланысты жарықты қарқындылық, қарқынды мөлшер ретінде анықтауға болады. Бұл жерде қас қағым сәт қараңғыға қатысты ауқымдылық немесе жарықтылық дәрежесін қамтитын нәрсе ретінде көрінеді. Сондықтан қарқынды қозғалыс тіпті виртуалды болса да, құлаумен ажырағысыз байланыста болады және құлау тек қана жарық дәрежесінің нөлден ара қашықтығын білдіреді. Құлау идеясы ғана қарқынды мөлшердің өсу деңгейін өлшеуге мүмкіндік береді, тіпті өзінің әлемге әйгілі даңқына қарамастан, Табиғат жарығы да құлдырайды және құлауын тоқтатпайды. Сондықтан, құлау идеясы әрекетке айналуы тиіс және нақты тіршілік иелерінің шынайы немесе материалды құлауына айналуы керек. Жарық ешқандай мінсіз бір рет қана құлай алады, бірақ күндізгі жарықтың құлауы шынайы болады: қараңғы құрдымға құлап түсетін жеке жан осындай күтпеген жағдайға тап болады, экспрессионизм бізге бұл туралы бас айналдыратын мысалдар келтіреді. Мурнау «Фауст» фильміндегі Маргаританың құлауы, «Соңғы адамның» үлкен мейманханадағы дәретхананың қара ойығына құлап, жұтылып кетуі немесе Пабстың «Лулу» фильміндегі құлау.

Міне осылайша жарық жарықтылық дәрежесі ретінде (ақ) және нөл (қара) өзара нақты қарым-қатынасқа түседі, атап айтқанда олар бір-біріне кереғар болады немесе бірігіп араласады. Біз жоғарыда көргеніміздей, бұнда ақ және қара сызықтардың, жарық сәулелері мен қараңғылық жолақтарының тұтас бір кереғар топтамасы болады: бұл Виненің «Доктор Калигаридің жұмыс бөлмесі» фильміндегі боялған кенептерде пайда болған жолақты, теңбіл әлем, алайда ол өзінің барлық нұр шашатын жарық құндылығына тек Лангтың «Нибелунген» фильмінде ғана ие болды (мәселен, ормандағы аласа ағаштар тобындағы жарық немесе терезеден көрінетін шок сәулелер).

*«Дәрігер Калигаридің кабинеті» фильмінен фрагмент - 26 мин. 40 сек.*

Немесе бұл - жарық пен көлеңкенің араласқан топтамасы, «үздіксіз бірінен кейін бірі кезектесіп көрінетін сұйық тізбектер гаммасын» қалыптастыратын барлық жарық дәрежелерінің үздіксіз өзгерісі:



бұндай тәсілдің әйгілі шеберлері Вегенер және әсіресе Мурнау еді. Ұлы кинорежиссерлер екі тәсілді де жетілдіре алғандары ақиқат, осылайша Ланг жарықтар мен көлеңкелердің аса нәзік реңктеріне қол жеткізе білді, ал Мурнау бір-біріне қарама-қарсы сәулелермен із қалдырды: мысалы, «Таң шапағы» фильмінде суға кеткен әйелді іздеуге қатысты көрініс қараңғы түнгі суға прожекторден түскен жарық жолақтарымен басталады, содан соң бұл жарық жолақтары кенеттен жарық пен көлеңкенің түбегейлі өзгерісіне орын береді, жарық пен көлеңке реңктері бірте-бірте бәсеңдей бастайды.

Осы айтылған ерекшеліктерді ескеріп, экспрессионизм Гриффит ойлап тапқан және кеңес дәуірі диалектиктерінің басым көпшілігі қолданған органикалық құрылым ұстанымымен қатынасын үзді. Дегенмен, ол қатынасты үзуді француз мектебімен салыстырғанда басқа тәсілмен жүзеге асырды. Ол қатта немесе сұйық ортадағы қозғалыс санының таза анық механикасымен емес, керісінше бірде көлеңкенің әсерінен жұлма-жұлма жыртқы, бірде тұманға жасырынып көрінбейтін барлық заттар бататын өмірдің «қара батпағымен» байланысқа түседі. Органикалық емес заттар, даналық пен ағза шектерінен бейхабар қорқынышты өмір, міне экспрессионизмнің алғашқы ұстанымы осы және бұл ұстаным тұтас Табиғатқа да әсерін тигізеді, басқаша айтқанда қараңғы түнекте адасқан зердесіз рухқа, қарауытқан күңгірт жарыққа әсер етеді. Бұл көзқарас тұрғысынан табиғи заттар мен адам қолымен жасаған өнімдердің арасында, майшам қойғыштар мен ағаштардың, турбиналар мен күннің арасында ешқандай айырмашылық жоқ. Тірі қабырға секілді, ыдыс-аяқ та, жиһаздар да, үйлер де және шатырлар да қорқынышты заттарға айналады, олар еңкейеді, қысылады, адамдарды аңдиды немесе оларды тұзаққа түсіреді. Үйлердің көлеңкесі көшеде жүгіріп жүрген адамның құр соңынан қалмайды. Бұл жағдайлардың бәрінде де органикалық нәрсеге қарсы тұратын механика емес, керісінше жандыға да, жансызға да ортақ, өмір деңгейіне дейін көтерілетін материяға да және барлық материяға таралатын өмірге де ортақ органикалықтан бұрынғы қуатты «бұршіктер» секілді өмірлік маңызды нәрселер қарсылық білдіреді. Материя қаншалықты өмір сүруге қажетті күш жинаған сайын, жануар соншалықты өзінің органикалық қасиетінен айырыла бастады. Экспрессионизм таза кинетиканы беруге талпынуы мүмкін, яғни органикалық контурларды да, көлденеңнің және тіктің механикалық уағдаластықтар шеңберін де сақтамайтын қуатты қозғалысты беруге ұмтылуы ықтимал; бұл қозғалыстың өтер жолы үнемі үзік сызық түрінде беріледі және бұнда бағыттың әр өзгерісі бірден кедергінің қарсылық көрсету күшін және жаңа итермелеуші күштің қуатын, қысқаша айтқанда, кеңістікке таралудың қарқындылыққа бағыныштылығын білдіреді. Воррингер «экспрессионизм» терминін қолданысқа енгізген алғашқы ғалым және ол бұл жаңа ұғымды сахна безендірудің «готикалық немесе солтүстік» тәсіліне сүйеніп, яғни форма мен фон бір-бірінен ажырап, ерекше көрінуіне септігін тигізер ешқандай контур жасамайтын үзік сызыққа, бірақ заттар арасынан ирек-ирек болып өтетін, бірде оларды өзі де батып кететін түпсіз тұңғиыққа сүйрейтін, бірде олардың түрсіз, пішінсіз күйде айналуын туындататын және «ретсіз дірілдеп» қайтып оралатын үзік сызыққа сүйеніп, өмірге құштар ұмтылысты органикалық болмысқа қарсы қойып анықтайды. Демек, автоматтар, роботтар және қуыршақтар енді қозғалыс санын айқын көрсететін немесе қозғалысты асыра бағалайтын механизмдер емес, керісінше бұл органикалық емес өмірдің қарқындылығын білдіретін айкезбе ауруына шалдыққан адамдар, зомбилер немесе големдер. Бұл айтылған пікір Уегенердің (Паул Уегенер – 1874–1948 жж., неміс кинорежиссері, актер, киноэкспрессионизмнің негізін қалаушылардың бірі) «Голем» туындысына ғана қатысты емес, сонымен қатар 1930 жылға таман жарық көрген Уэйлдің «Франкенштейн» және «Франкенштейн қалыңдығы» готикалық қорқынышты фильмдеріне және Хэлприннің «Ақ Зомби» фильміне де қатысты.

Бұл - кеңістікті сипаттаудың орынына, керісінше оны жасайтын «готикалық» геометрия және ол енді метризация арқылы емес, керісінше ұзаққа созылу және жинақтау арқылы әрекет етеді. Сызықтар барлық өлшемдерден тыс, өздерінің қиылысу нүктелеріне дейін созылады, ал олардың үзілу нүктелерінде шоғырлану үдерісі жүзеге асады. Ұзаққа созылу көлеңкеден немесе жарықтан құралатыны секілді бұл шоғырлану да жарықтан немесе қараңғыдан құралуы мүмкін. Ланг бүтіндіктің қарқынды өзгерістерін білдіретін жарық, бірақ жалған монтаждық қосылыстарды ойлап тапқан. Бұл қиғаш сәулетті көріністермен бірге көрсетілімдер және көлеңкелі аумақтар арқылы жұмыс істейді. Қиғаш сызықтар және теріс қиғаш сызықтар көлденең және тік сызықтардың орындарын басса, конус шеңбер мен шардың орынын ауыстырады, ал қисық немесе тібұрышты сызықтарды сүйір бұрыштар мен үшкір үшбұрыштар ауыстырады. Мұны «Калигари» фильміндегі есіктер, «Голем» фильміндегі шошақ төбе шатырлары мен қалпақтар арқылы көруге болады.

*«Дәрігер Калигаридің кабинеті» фильмінен фрагмент - 1 час 00 мин. 50 сек.*



Л’Эрбье мен Ланг фильмдеріндегі алып сәулетті салыстыратын болсақ, Лангтың метрлік қарым-қатынастарға тек жанама түрде ғана түсетін сызықтардың созылуы және шоғырлану нүктелерін қалай қолданатындығын көре аламыз. Адам денесі бұл «геометриялық топтарға» тікелей кіретін болса және ол «бұл сәулеттің негізгі қозғаушы күші» болса, бұл француз мектебіне сәйкес келуі ықтимал формула, «стильді қалыптастырудың адамды механикалық қозғаушы күшке айналдыруының» әсерінен емес, керісінше механика мен адамға тән нәрсенің арасындағы барлық айырмашылықтар бұл жолы заттардың органикалық емес қуатты өмірінің пайдасына жойылғандығына байланысты.

*«Метрополис» фильмінен фрагмент - 29 мин. 15 сек.*

Ақ пен қараның кереғарлығына немесе жарық пен көлеңкенің өзгеру түрлеріне келетін болсақ, ақ күңгірттенеді, ал қара ағарады. Бұл Гете теориясы бойынша түстің туындауына сәйкес келетін жарықтылықтың «тозаққа түскен» екі дәрежесіне еске түсіреді: көк қара түстің ашық түске өзгеруін білдірсе, сары ақ түстің қарауытуын білдіреді. Гриффиттің және Эйзенштейннің бір түсті және тіптен көп түсті кино жасауға талпыныстарына қарамастан, кинематографияда нағыз түс үйлесімдіктеріне жол салушы – экспрессионизм екендігіне еш күмән жоқ. Гете, егер негізгі екі түсті, сары мен көкті жарықтылық дәрежесі ретінде алып қарастыратын болсақ, олар екі жағында қызғылт шұғыласы бар қарқындатушы қозғалыс та қабылданады деп жете түсіндірген еді. Жарықтың күшеюі екінші қуаттылыққа өтетін және осы шұғылада көрініс табатын секілді. Қызғылт немесе нұр шашқан шұғыла қарқындылығын арттырудың, түсін өзгертіп құбылудың, жарқыраудың, жалт-жұлт етудің, ұшқын шашудың, нұрлы сәуленің, сәулелендірудің және фосфоресценцияның барлық кезеңдерін басып өтеді. Бұл аспектілердің барлығы «Метрополис» фильміндегі роботты жасау кезеңдерін, сонымен қатар Франкенштейнді және оның қалыңдығын жасау кезеңдерін мәнерлі көрсетеді. Штрогейм олардан әдеттен тыс, ғажайып үйлесімдерді шығарып алады және оларға тірі адамдарды, жауыздарды немесе айыпсыз құрбандарды қатыстырады.

Бұл ақырғы қарқындылық өзінің басыбайлы қарқындығын арттыруының шегіне жеткен секілді көрінеді және біздің жөнелтілген жерімізден, яғни шексіздіктің жарқыраған сәулесін табады. Шексіздік шектіліктің шеңберінде жұмыс істеуін тоқтатпады және шектілік оны бұрынғысынша ауыз толтырып айтарлықтай елеулі пішінде қайтадан қалпына келтіреді. Рух Табиғатты тастап кеткен жоқ, ол барлық органикалық емес өмірді жандандырды, бірақ ол өзін онда тек Табиғатты тұтас өртеп жіберетін жауыздық рухы ретінде ғана көрсете алды. Бұл - Вегенердің «Голем» немесе Мурнауның «Фауст» фильмдерінде шайтанды шақыру көрінісіндегі кездесетін жалынды шеңбер. Бұл - Фауст жаққан от. Бұл – Вегенердегі «көздеріне қайғы ұялаған және көздері бос көрінетін шайтанның фосфор сияқты жарқыраған басы».

*«Голем» фильмінен фрагмент (1920) Вегенер - 1 час 11 мин 57 сек.*

Міне бұл шарықтау шегіне жету кезеңдері, жауыздық рухына айналған шексіздікпен қайта кездесу сәттері: әсіресе, Мурнауның «Носферату» фильмі жарық пен көлеңкенің, жарыққа қарама-қарсы орналасудың және көлеңкелердің органикалық емес өмірінің барлық реңктері арқылы өтіп қана қоймайды, ол қызғылт шұғыланың барлық сәттерін ғана туындатып қоймайды, сонымен қатар ол қуатты жарық бұл шұғыланы қараңғылықтан бөліп алған кезде, оны анық көрінетін түпсіз тұңғиықтан шығарған кезде және үйреншікті пішіннен басым, барлығы қолынан келетін құдіретке ұқсас қасиет беретін кезде ол шарықтау шегіне жетеді.

Асқақтықтың бұл жаңа түрі француз мектебі қолданылған асқақтықтан өзгеше. Кант асқақтықтың екі түрін ажыратып көрсетті: математикалық және динамикалық, ұшы-қиыры жоқ шексіз және құдіретті, шамадан тыс және пішінсіз. Олардың екеуіне де органикалық құрамды бұзу қабілеті тән, өйткені біреуі оның шегіне шығып кетеді, ал екіншісі оны тас талқан етіп сындырады. Математикалық асқақтықта өлшемнің ұлғаюшы бірліктерінің өзгеретіндігі соншалықты, қиял оны түгел қамтуға шамасы жетпей қалады және ол өзінің шегіне соқтығысып қалады да, жойылап кетеді, бірақ ол ойлау қабілетіне орын береді, осының арқасында біз өлшеусізді немесе шектен тысты бүтіндік ретінде түсінеміз. Динамикалық асқақтық жағдайында қарқындылық қуаттың өте жоғары деңгейіне жететіндігі соншалықты, біздің органикалық болмысымыз таңдандырады немесе тас талқанын шығарып жояды және тұла бойымызда қорқыныш сезімін тудырады, алайда біздің ойлау қабілетімізді оятады, ал біз ойлау қабілетіміздің арқасында бізді жоятын күштен өзімізді жоғары сезінеміз, содан соң өзіміздің бойымыздан заттардың бүкіл органикалық емес өміріне үстемдік ететін органикадан тыс рухты табамыз: сол кезде біздің



қорқынышымыз су сепкендей басылады, өйткені біз рухани «жаратылысымыздан» жеңілмейтін болып жаралғандығымызды ұғынамыз. Осы секілді, Гетенің пікірінше, жалынды қырмызы қызыл түс бізді өртеп жіберетін қауіпті түс қана емес, сонымен қатар, барлық басқа түстерді қамтитын ең асыл реңктер және ол біртұтас хроматикалық шеңбер секілді ең жоғары үндестікті тудырады. Дәл осы жүзеге асады немесе дәл осының бізге экспрессионизм ең жоғары динамика тұрғысынан баяндайтын тарихта жүзеге асу мүмкіндігі бар: заттардың органикалық емес өмірі жауыздық немесе қараңғылық рухы ретінде әрекет етіп бізді және барлық Табиғатты өртейтін отта шарықтау шегіне жетеді; бірақ бұл рух біздің бойымызда соңғы құрбан сезімін тудырып, біздің жанымызды рухтың психологиялық емес өмірі не тартады, ал бұл рух ең басынан-ақ табиғатқа да, біздегі Құдай берген тамаша бөлігіміз болып есептелетін және біз жарықпен секілді Құдаймен бірге бір жеке қалғанда рухани қарым-қатынасқа түсетін бөлігіміз болып табылатын біздің органикалық даралығымызға да тиесілі емес.

Бұл жерде экспрессионизм мен романтизм арасында маңызды айырмашылықты байқаймыз, өйткені романтизмдегі секілді бұл жерде Табиғат пен Рухтың татуласу туралы, Табиғаттан шеттетілген және қайтадан өзін өзі бойсұндыратын Рух туралы әңгіме болмайды: бұл тұжырымдама әлі де органикалық жиынтықтың диалектикалық дамуы іспетті әлдебір нәрсені қатыстырады. Экспрессионизм негізінде тәжірибеге сүйенетін көзқарасқа жалған болып көрінетін өзінің жеке абстракты пішіндерін, өзінің жарықты жаратылыстарын және өзара үйлесімдерді туындататын рухани Әлемді ғана ұғынады. Экспрессионизм адам өміріндегі және Табиғаттағы аласапыраннан өзін алыс ұстайды.

Экспрессионизм өкілінің өзі де жиі күмәнданатын рухани әлемге біз қосылмайтын болсақ, аласапыраннан басқа ештеңе жоқ және одан басқа ештеңе де болмайды деп айтады: көбінесе аласапыран от жеңіске жетеді және бізде оның әлі де ұзақ уақыт бойы жеңісті қолдан бермейтіндігінен хабардар етеді. Қысқасын айтқанда, экспрессионизм әлемді қызыл түспен қызылдың үстіне салуын тоқтатпайды, бірінші қызыл түс заттардың органикалық емес қауіпті өміріне сілтесе, екінші қызыл рухтың психологиялық емес асқақ өміріне білдіреді. Экспрессионизм айқайға, Маргаританың айқайына және ашықтығы бұлдыр елес болуы ықтимал рухани әлем секілді органикалық емес өмірдің қорқынышын да білдіретін Лулу айқайына ұласады. Эйзенштейн де айқайға дейін жетті, бірақ ол бұны диалектик ретінде жүзеге асырды, яғни бүтіндіктің дамуына септігін тигізетін сапалы кенет өзгеру арқылы іске асырды. Енді керісінше бүтіндік биік шыңға шығады және жоғары көтерілу барысында, өз іргетасынан бас тартуын тоқтатпайтын пирамиданың мінсіз шыңмен ұштасып араласады. Бүтіндік материалдықпен, органикалықпен және адаммен байланыстыратын сезім дәнекерлерімен қатынасты үзу үшін, өзінің барлық өткен жағдайларымен ат құйрығын кесісу және болашақтың рухани әрі абстракты Пішін ашу үшін ғана алаулаған оттан өткен барлық деңгейлерден арылған шексіз қырқындылыққа айналады.

Сонымен, біз монтаждың төрт түрін қарастырдық. Бейне – қозғалыстар әр жолы бір-біріне мүлдем ұқсас емес, алуан түрлі құрылымдар нысанына айналады: америка кинематографиясындағы органикалық белсенді монтаж, эмпирикалық немесе дұрысырақ айтқанда эмпирик монтаж; кеңес дәуірінің киносында диалектикалық, органикалық немесе материалдық монтаж; француз мектебінің органикалықпен ара қатынасын үзген квантитативті-психикалық монтаж; органикалық емес өмірді психологиялық емес өмірмен байланыстыратын неміс экспрессионизмінің қарқынды-рухани монтажы.

Біз тек қана бейне-қозғалыстар құрамының органикалық, диалектикалық, ұлғаюшы, қарқынды концептеріне сәйкес монтаждың тәжірибелік және теориялық түрлерін алуандығын көрсетуге тырыстық. Бұл - киноның техникасынан еш кем емес киноның дүниетанымы немесе философиясы. Бұл тәжірибелер мен теориялардың бірі екіншісінен артығырақ немесе өрлеуді білдіреді деп пайымдау қисынсыз болар еді. Монтаждың барлық түріне жалғыз ортақ қасиет – монтаждың кинематографиялық бейнені бүтіндікпен, яғни Ашық деп қабылданатын уақытпен қарым-қатынасқа түсіретіндігінде. Осылайша, монтаж бейне-қозғалыстың ерекше түрінде және бүтіндік ретінде фильм шеңберінде уақыттың жанама бейнесін бірден береді. Бір жағынан, бұл - құбылмалы осы шақ, екінші жағынан, бұл – келешек пен өткен шақтың шексіздігі. Бізге монтаждың әр түрлі формалары бұл екі аспектіні әрқалай анықтайтын секілді көрінген. Құбылмалы осы шақ межелемеге, сапалы кенет өзгеріске, сандық бірлікке, қарқындылық деңгейіне айналып кетуі мүмкін болса, бүтіндік, органикалық бүтіндік диалектикалық тұтастыққа, математикалық асқақтықтың шексіз жиынтығына немесе динамикалық асқақтықтың қарқынды жиынтығына айнала алады. Уақыттың жанама бейнесі және онымен салыстырғандағы тура бейне-уақыттың мүмкіндіктері қандай екендігін біз кейінірек қана біле аламыз. Әзірге анығы, егер бейне-қозғалыстың екі қыры бар екендігі, оның бірі жиынтыққа және оның бөліктеріне бағытталған, ал екіншісі бүтіндік пен оның өзгерістеріне бағытталғандығы рас болса, онда дәл бейне-қозғалыстың өзіне қатысты сұрақтар қою қажет:



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Монтаж. Неміс экспрессионизмі.

---

өзінің барлық түрлері мен өзінің екі қырымен бірге алып қарастырғандағы бейне-қозғалыс.