



11-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қабылдау (Соңы)





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау (Соңы)

Фильмдер:

- «Аспан сіздердікі» Ж. Гремийон
- «Аталанта» Ж. Виго
- «Ұйқыдағы Париж» Р. Клер
- «Кино көзі» Д. Вертова
- «Киноаппаратты адам» Д. Вертова

Негізгі түйіндер:

1. Бейне-қабылдау – «бейне-қабылдауды» «бейне-қозғалыстың» жолбасшы түрі ретінде «француз мектебі» фильмдерінде суды белсенді қолдану мысалдары ретінде.
2. Дзига Вертовтың суретті тоқтату концепциясы – бәрін көруге тырысу.

“Бейне-қабылдауды” жасауды авангардтық кинематографияда «француз мектебі» кинокартиналарын, Майкл Сноу (Майкл Сноу – Канадалық кинорежиссер, суретші, мүсінші, пианист, жазушы. 1929-жылы Торонто қаласында туған) мен Оуэн Лэндтің (Оуэн Лэнд – 1944–2011 жж., америкалық кинорежиссер, актер) фильмдері мен Дзига Вертовтың тәжірбиелерін мысал келтіре отырып түсіндіреміз.

Абстракты сұйықтық – құрлық адамдарынан мүлдем өзгеше өмір сүретін, олармен салыстырғанда бұл әлемді өзгеше қабылдайтын және өзгеше сезінетін адамдардың белгілі бір түрінің, белгілі бір нәсілінің нақты тіршілік ету ортасын білдіреді: Уэссан аралы, содан соң Сен аралы Эпштейнге тек сол аралдардың тұрғындары ғана өз рөлдерін ойнай алатын керемет деректі фильмдерін жасауға құнды ақпарат берді. Одан кейін, жер мен сулар арасындағы құрлықтың шекара, бір жағынан, құрлықтың байланыс дәнекерлері қақтығысатын, екінші жағынан, кемеңнің бекіту арқандары, тіркеуге алушылар, кемеңнің қозғалмалы және жеңіл жабдықтары қақтығысқа ұшырайтын қайғылы оқиға орынына айналады. Эпштейннің «Невернелік сұлу» фильмінде түбі жалпақ, сүйретпе жүк кемесінің бейнесінде жердің мызғымас беріктігі аспан мен судың тұрақсыздығына қарама-қарсы қойылып салыстырылған. Гремийонның «Малдоне» фильмінде тамырлардың, жердің және ошақтың ұйымдастырылуы мен «адам-кеме-жылқы» каналының құрылымын салыстырды. Бұл жерде драма жермен байланыстарды, әкесі ұлымен, күйеуі әйелімен және көңілдесімен, әйел көңілдесімен, бала ата-анасымен байланыстарын үзу қажеттігінде жатыр, демек, адамдар арасындағы ынтымақтастыққа, таптар арасындағы ынтымақтастыққа қол жеткізу үшін бар дүниеден безіп жалғыз қалу қажет. Және, бұл жерде соңында түпкілікті ымыраға келу мүмкіндігі жойылмайтындығына қарамастан, шамшырақ немесе тоған жердің естен айырылуы мен судың қалтқысыз әділдігі арасындағы қанқұйлы шайқасы өтетін орын болды: «Шамшырақты бақылаушы» фильміндегі аласұрған ұлдың есалаңдығы және «Жазғы жарық» фильміндегі қорғанның кәстөм киінген қожайынының қатты құлауы мысал бола алады. Әрине, барлық кәсіптің теңізге қатысы болмайды; бірақ Гремийонның айтайын деген ойы пролетарий немесе жұмысшылар барлық жерде, жерде де, «Аспан сіздердікі» фильміндегі әуе кеңістігінде де Маркстің айтқан тұжырымына сәйкес, «оны жермен байланыстыратын кіндікті кесіп тастаған» жағдайда ғана, қоғамда әрекет етуші экономикалық және сауда мүдделерінің табиғатын анықтауға және қайта жасауға қабілетті теңіз халқының, «жүзіп жүретін» тұрғындардың өмір жағдайларын жаңартып, тыңнан жасайды.

«Аспан сіздердікі» фильмінен фрагмент

Дәл осы мағынада теңізге қатысты кәсіптер ескінің қалдығы немесе арал фольклорының бөлігі емес; олар кез келген кәсіптің көкжиегі, тіптен «Әйел махаббаты» фильміндегі дәрігер әйелдің кәсібінің де көкжиегі. Оларға барлық мамандықта болатын Элементпен және Адаммен қарым-қатынас жасау тән; тіптен механика да, өнеркәсіп те, пролетарландыру да өз шындықтарын теңіздер империясынан ғана табады. Біз бұны Гремийонның «Тіркеп сүйреуші кемелер» фильмінен жақсы көреміз. Бұл фильмде құрлықта тұратын капитан қозғалмайтын орталықтарға қарай, атап айтқанда, өзімшілдік субъективтендірудің нүктелері деп атауға болатын жұбайының және көңілдесінің бейнесіне, теңізге қарама-қарсы орналасқан вилла бейнесіне қарай талпынады, ал теңіз оған объективтілікті әмбебап құбылмалылық секілді көрсетеді, өзінің барлық бөліктерінің ынтымақтастығы – адамдардан жоғары тұратын әділдік секілді көрсетеді. Бұнда тіркеп сүйреуші кемелердің жұмыссыз қозғалмай тұруы әрқашан күдік тудырады және екі қозғалыс арасындағы межелеме ретінде ғана мәнге ие болады. Алайда, бұндай қарама-қайшылық Вигоның «Аталанта» фильмінде ең биік шарықтау шегіне жетеді. Ж.П.Бамберже атап көрсеткендей, жер бетінде



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау (Соңы)

және су бетінде, су ішінде қозғалыстың режимдері әр түрлі болады, бұл бірдей «қозғалыс әсемдігі» емес: құрлықтағы қозғалыстың тепе-теңдігі үнемі бұзылады, себебі қозғалтушы күш әрқашанда ауырлық түсетін ортадан тыс болады; ал судағы қозғалыс, қарапайым объективті заң бойынша, ауырлық түсетін ортаның орын ауыстыруымен тікелей немесе эллипс бойынша сәйкес келеді. Және жерде, қозғалыс бір нүктеден екіншісіне қарай жүрсе және әрқашан екі нүктенің арасында жүзеге асса, судағы нүкте екі қозғалыстың арасында болады: осылайша ол біз тіптен камераның қозғалысынан табатын суға сүңгу мен су бетіне қалқып шығудың гидравликалық қарым-қатынасына сәйкес қозғалыстың түр өзгерісін немесе инверсиясын көрсетеді. Бұл енді құмарлықтың, әсерленудің сол бір деңгейі емес, әр алуан дәрежесі: бір жағдайда, тауар, табынатын киелі зат, киім, жарым-жартынысан және естелік нысан басым болса, екінші жағдайда, біз дененің «объективтілігі» деп атай алатын нәрсе, сонымен қатар әдемі киім астында жасырынған көріксіздікті және керісінше, кейіпсіз өрескел сырт келбеттің астынан әсемдікті таба аламыз. Егер жер мен судың арасында ымыраласу болса, бұл Жюль әкенің бейнесінде жүзеге асады, себебі ол өз бетінше жерді тіпті судың заңын сақтауға қалай мәжбүр етуді біледі: кемедегі жеке бөлмесінде ең ерекше табынатын киелі заттар, жарым-жарты нысандар, естелік кәдесыйлар және ескі-құсқы заттар сақталуы мүмкін, бірақ бұл заттар ол үшін өткеннен естелік емес, керісінше, қайтадан жұмыс істейтін ескі күйтабаққа дейін ол үшін қазіргі жағдайлардың мұнтаздай таза мозаикасын құрайды. Және ақыр соңында, суда жердің көзқарасына қарсы тұратын көріпкелдік қызметі дамиды:, қабылдау жерде таба алмаған көрегендікті, өзара әрекеттесуді, ақиқатты осында тапқан секілді із-түзсіз жоғалған сүйікті әйел дәл осы судан табылады.

«Аталанта» фильмінен фрагмент - 10 мин. 00 сек. – 10.30.

Ниццада да, судың бар болуының өзі буржуазияны жан түршігерлік органикалық дене секілді сипаттауға мүмкіндік береді. Енді су сүйікті дененің нәзіктігі мен күшін ашып көрсететіні секілді, сәнді киімнің астында жасырынған буржуазия өкілдерінің ұсқынсыз денелерін ашып көрсеткен де осы су еді. Буржуазия табынатын киелі зат – денесінің, ескі-құсқы-денесінің объективтілігіне дейін төмен түсірілген, бұған балалық шақ, махаббат және теңізде жүзу өздерінің ажырамас денелерін қарсы қояды. Құрлықта болмайтын «объективтілік», тепе-теңдік және әділдік, суға тән қасиеттер міне осылар.

Ақырында, француз мектебі судан сертті немесе қабылдаудың өзге хал-күйінің нышандарын тапты: адамның қабылдауынан асып түсетін қабылдау, енді қатты денелердің өлшемдерімен пішілмеген, қатты дене енді нысаны да, шарты да, ортасы да болмайтын қабылдау. Өте сезімтал және ауқымды қабылдау, «кино көзіне» тән молекулалық қабылдау. Бұл - қабылдаудың екі полюсының шынайы анықтамасына сүйене отырып, қол жеткізген нәтиже: бейне-қабылдау формалды санның әсеріне ұшырамайды, бірақ екі хал-күйге бөлінеді: бірі молекулалық, екіншісі молярлық, олардың біреуі сұйық, ал екіншісі қатты, сонымен бірге олардың бірі екіншісін өзіне еліктіреді және жояды. Әйтсе де, француз мектебі бұл өзге хал-күйді, бұл басқа қабылдауды және бұл көрегендік қызметті шала-шарпы ғана көрсетті, ол оны өзіне тән белгілер деп есептемеді: оның абстракты талпыныстарын қоспағанда, ол олардан жаңа бейне жасаған жоқ, бірақ бұл оларды әлі де міз бақпайтын берік оқиға шеңберінде орташа көрсеткіш бейнелердің, бейне-қозғалыстардың «қашып кету нүктесіне» немесе шекарасына айналдырды. Әрине, бұл жағдай олқылық емес, өйткені бұл оқиға ырғаққа толы болады.

Фрагмент из фильма «Аталанта» - 21.50.

«Кино көзі» туындысында Вертовтың алдына қойған мақсаты әмбебап өзгергіштіктің өзіндік жүйесіне қол жеткізу немесе қосылу еді. Барлық бейнелер бір-біріне тәуелді түрде өздерінің барлық қырларымен және өздерінің барлық бөліктерімен бірге өзгереді. Вертовтың өзі кино көзіне мынадай анықтама берген: «Кино көз төрткүл дүниенің кез келген бұрышын кез келген уақыт тәртібі бойынша бір-біріне байланыстырады». Баяу түсіру, жылдам түсіру, кадрларды бірінің үстіне бірін қою, үзінділерге бөлу, демультипликация, микро-түсірім, бұлардың барлығы өзгеріске және өзара іс-қимылға қызмет етеді. Дегенмен, бұл адамның көзі емес, тіпті кемелдендірілген көзі де емес. Себебі, адам көзі құрылғылар мен құралдардың көмегімен өзінің кейбір шектеулерін еңсере алады, дегенмен, ол жеңе алмайтын бір кедергі бар, өйткені ол - оның өзіне тән қызмет ету мүмкіндігінің шарты, яғни қабылдағыш орган ретінде көздің салыстырмалы қозғалмайтындығы, бұның арқасында барлық суреттер жалғыз бір бейне үшін, артықшылығы бар бір бейнеге байланысты өзгереді. Камераны түсірім аспабы деп есептейтін болсақ, онда



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау (Соңы)

ол да тура осындай шартты шектеуге бойұсынады. Алайда, кино тек камераның қарапайым жұмысы ғана емес, бұл, сонымен қатар, монтаждау. Ал монтаж адам көзі көзқарасы тұрғысынан, әрине, құрылым болып табылады, ол қандай да бір өзге көздің көзқарасы тұрғысынан құрылым болуын тоқтатады және адамға тән емес көздің таза көруіне, заттардың ішінде болатын көздің көруіне айналады. Жалпыға бірдей өзгерісті, жалпыға тән өзара әрекеттестікті Сезанн адам пайда болғанға дейінгі әлем, «біздің өзіміздің таң сәріміз», «кемпіркосақтай алуан түсті аласапыран», «әлемнің пәктігі» деп атады. Біз бұндай әлемді өзіміз жасауға тиіс екендігімізге таңданатын ештеңе жоқ, өйткені ол бізде жоқ көзге ғана берілген. Митри Вертовтағы қарама-қайшылықты әшкерелегендіктен, онда Вертовқа қатысты көп біржақты ағат пікірлер болды, бірақ оның суретшіні бұл қарама-қайшылық үшін кінәлауға батылы жетпеді: монтаж шығармашылығы мен тұтастығы арасындағы жалған қарама-қайшылық еді. Вертовтың айтуынша, монтаж кеңістіктің кез келген нүктесі әрекеттер мен жауап әрекеттер таралатын шеңберге дейін өзі әсер ететін немесе оның өзіне әсер етуші барлық нүктелерді қабылдайтындай етіп, заттарға қабылдауға апарады және қабылдауды материяға салады. Объективтіліктің анықтамасы міне осындай: «ешқандай шексіз және қашықтықсыз көру». Демек, осы айтылған көзқарас тұрғысынан қарастырғанда, түсірілімнің барлық тәсілдеріне рұқсат етілген, сонымен қатар енді кинода жасандылық болмайды. Материалист Вертовтың кино арқылы жүзеге асырғаны «Материя және жад» атты шығарманың бірінші тарауында қарастырылған материалистік бағдарламаға сәйкес келеді: бейненің өз ішіндегісі. Вертовтың кино көзі, адамға тән емес көзі шыбынның немесе қыранның көзі емес, басқа қандай да бір жануардың көзі емес. Сонымен қатар, бұл Эпштейн фильмдеріндегі секілді табиғатынан уақытша перспектива берілген және рух бүтіндігін қабылдайтын рухани көз де емес. Керісінше, бұл - уақытқа бағынбайтын, уақытты «жеңген», «уақыттың келеңсіздігіне» енетін және материалдық әлем мен оның кеңеюінен басқа бүтіндікті білмейтін материя көзі, материядағы көз. Вертов және Эпштейн осы тұста бірдей жиынтықтың, камера-монтаждың әр түрлі деңгейлерінің өкілі ретінде бір-бірінен ерекшеленеді.

Вертовтың «Кино көзі» фильмінен фрагмент – 56 мин. 18 сек – 56.48.

Бұл Вертовқа тән алғашқы орналасу тәртібі. Ең алдымен, бұл бейне-қозғалыстардың машиналық орналасу тәртібі. Біз жоғарыда көргеніміздей, екі қозғалыс арасындағы қашықтық, межелдеме қабылдауды иемденетін субъект - адамның келешектегі бейнесі болатын бос кеңістіктің суретін салады. Бірақ Вертов үшін ең маңыздысы материяға межелдемелерді қайтарып беру. Бұл - монтаждың және «межелдемелер теориясының» қозғалыс теориясынан да терең мәні. Межелдеме бұдан былай ықпалға ұшыраған әрекет пен жауап әрекеттің ара жігін ажырататын, өлшемсіздікті және кенеттілікті өлшейтін нәрсе емес, керісінше, төрткіл дүниенің қандай да бір бұрышында жүзеге асатын әрекет әлемнің басқа бір қиыр түкпіріндегі, олардың арасындағы қашықтыққа қарамастан, жауап әрекет кездестіреді. Вертовтың межелдеме теориясының сонылығы межелдеменің ендігері оларды бөліп тұратын қашықтықты, бірізді екі бейненің арасын алыстатуды білдірмейтіндігінде емес, керісінше, бір-бірінен шалғайда орналасқан екі бейнені байланыстыруында. Біздің адамға тән қабылдауымыз тұрғысынан салыстыруға болмайтын бейнелер. Екінші жағынан, егер кино қол астына барлық бөліктердің үндестігіне себепші бола алатын құралы болмаса, кино әлемнің бір шетінен екінші шетіне бұлайша жүгіре алмас еді: Вертов рухтан тартып алған нәрсе, яғни тоқтаусыз қалыптасатын бүтіндік құдіреті енді материяның, оның өзгерістерінің және өзара әрекеттестіктерінің коррелятына ауысады. Асылында, заттардың, өзіндік бейнелердің механикалық орналасу тәртібіне ұжымдық сөйлеу мәнеріне тән орналасу тәртібі сәйкес келеді. Дыбыссыз кинолардың өзінде Вертов сөз бейнелермен бірігіп бір тұтас топтама, бір идеограмма түрін құрауға септігін тигізген кадраралық түсіндірме жазуларды өте жақсы қолданды. Бұл орналастыру тәртібінің екі негізгі аспектісі: бейне шығаратын машина өзіне сәйкес келетін сөз түрінен, шын мәнінде кинематографиялық сөздерден бөлек болуы мүмкін емес. Вертовта революциялық кеңестік сана, «шындықтың мәнін коммунистік стильде ашып көрсету» туралы әңгіме болады. Ертеңгі күннің адамдарын адам пайда болғанға дейінгі әлеммен біріктіретін, коммунист адамды «қауымдастық» сияқты өзара әрекеттестіктердің материалдық әлеміне біріктірген дәл осы кинорежиссер еді. «Әлемнің алтыншы бөлігі» фильмінде КСРО құрамындағы әртүрлі халықтардың, адам топтарының, өнеркәсіптің алуан түрлі салаларының, әр түрлі мәдениеттердің, өзара алмасулардың алуан түрлерінің арасындағы қашықтықтан жүзеге асатын өзара әрекеттестіктерді көрсетеді, және бұлардың барлығы уақытты жеңуге бағытталады. Аннет Майклсон Вертов осы орналасу тәртібі толық тұжырымдамасын ойлап тапқан сияқты, «Киноаппаратты адам» фильмі Вертовтың эволюциясын білдіреді деп өте дұрыс айтқан.



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қабылдау (Соңы)

«Киноаппаратты адам» фильмінен фрагмент - 14.48. әрі қарай 30 сек.

Алдыңғы концепция бейне-қозғалыс шеңберінен, яғни фотограммалардан құрастырылған бейне, қозғалыспен қамтамсыз етілген орташа деңгейлі бейне аясынан тыс шықпайды. Демек, бұл үдеріс монтаж кезінде өңдеуге ұшырағанына қарамастан, адамның қабылдауына сәйкес келетін бейне қалпын әлі де болса сақтап қалған. Бірақ монтаж бейненің құрамдас бөлігіне дейін еніп, әсер етсе, не болар еді? Біз шаруа әйел бейнесінен осы бейненің фотограммалары топтамасына қарай бет аламыз немесе балалардың фотограммалары топтамасынан осы балалардың қозғалыстағы бейнелеріне қарай барамыз. Осы үдерісті кеңейте отырып, біз бар жылдамдықпен қозғалып келе жатқан велосипедшінің бейнесі мен қайта түсірілген, «бейнеленген», экранда көрсетілген сол бейнені салыстырамыз. Рене Клердің «Ұйқыдағы Париж» фильмі Вертовқа өте қатты ықпал еткен: өйткені ол адам әлемін адамы жоқ әлемге біріктіреді. Есі ауысқан ғалымның (кинорежиссердің) сәулесі қозғалысты тоқтатады және әрекетті «электр қуаты» түрінде қайтадан босату мақсатында, әрекетті бұғаттайды. Шөл-қала, өзі жоқ қала, жасырған бір құпиясы бар қала секілді кинематографияның ізінен бір елі қалмай, өкшелеуін тоқтатпады.

Р. Клердің «Ұйқыдағы Париж» фильмінен фрагмент

Бұл жердегі құпия – «межелдеме» ұғымының тағы да бір жаңа мағынаға ие болуында жатыр: бұл жаңа мағына енді қозғалыстың тоқтайтын нүктесін және тоқтаған кезде кері бағытқа бұрылуға, жылдамдығын арттыруға, баяулауға... мүмкіндік алатын нүктені білдіреді. Вертов өзара іс-қимылға қол жеткізу үшін өлі еттен тірі етке қарай қозғалған кезде осыны істеген сияқты, қозғалысты жай ғана кері бұру енді жеткіліксіз. Дағдылы тәртіпті кері өзгертуге немесе түбегейлі өзгеріске мүмкіндік беретін нүктеге жету қажет. Себебі Вертов үшін фотограмма жай ғана фотосуретке қайта оралу емес: фотограмма бейненің генетикалық элементі немесе қозғалыстың дифференциалды элементі болғандықтан ғана киноға тиесілі болады. Фотограмма өзі қозғалыстың үдеуі, баяулауы және өзгеруі қағидасына айналғаннан кейін ғана қозғалысты «тоқтатады». Фотограмма – кез келген уақытта қозғалыстары жаңадан қайта қалыптасатын қарапайым сұраныс және діріл, Эпикур материализміндегі ауытқушылық. Сонымен қатар, фотограмма өзінің дірілдеуін туындататын топтамадан, бұл дірілден туындайтын қозғалысқа байланысты ажырағысыз болады. Егер кино адамның қабылдау шеңберінен асып, басқа қабылдауға шығатын болса, бұл оның барлық ықтимал қабылдаудың генетикалық элементіне жеткендігін білдіреді, яғни өзгертін және қабылдаудың өзгеріске ұшырататын, қабылдаудың дифференциалын да өзгертетін нүктелерге жеткендігінің белгісі. Демек, Вертов бір шектен асып түсудің бір-бірінен ажырамайтын үш аспектісін жүзеге асырады: камерадан монтаждауға қарай, қозғалыстан межелдемеге, бейнеден фотограммаға.

Кеңестік кинорежиссер болғандықтан, Вертов монтажды диалектикалық концепцияға сәйкес жасады. Алайда, диалектикалық монтаж тек «байланыстырушы сызықша» ғана емес, сонымен қатар қарама-қайшылықтар мен қақтығыстарға себепкер де бола алады екен. Эйзенштейн Вертовтың «формалистік қуақылықтарын» әшкерелеген себебі екі режиссерде диалектиканың тұжырымдамалары әр түрлі және іс жүзінде әр түрлі жолмен жүзеге асады. Эйзенштейн үшін тек адам мен Табиғаттың диалектикасы, Табиғаттағы адам мен адамдағы Табиғат, «немқұрайлы емес Табиғат» және табиғаттан бөлінбеген Адам ғана бар.

Бұл - оның пайда болу үрдісінің белгісі. Аса қажет болғанда, сұйықты қабылдау емес, газ тәрізді заттарды қабылдау туралы айту қажет болады. Себебі, егер біз молекулалар еркін қозғала алмайтын қатты күйден бастасақ, содан кейін молекулалар бір жерден екінші жерге «қалқып орын ауыстыратын» және бір-бірінің арасына жылыстап, көзге ілінбей енетін сұйық күйге ауысамыз, бірақ соңында әрбір молекуланың еркін жүрісімен анықталатын газ тәрізді күйге жетеміз. Вертовтың айтуынша, бәлкім, материяның бұдырына дейін немесе газ тәрізді күйді қабылдауға дейін, яғни ағыннан да әрі қарай бару қажет болған болар. Қалай болғанда да, эксперименталды американ кинематографиясы осы межеге дейін барады және француз мектебінің суға қатысты лиризммен арақатынасын үзіп, Вертовтың ықпалын мойындайды. Эксперименталды американ киносының ең маңызды аспектісі молекулалардың өзара әрекеттестігі созылып жатқан ең алыс нүктесіне дейін, заттардың ішіндегі немесе материяның ішіндегі қабылдауға «еш мінсіз пәк» қалпында қол жеткізуі. Брэкхейдж адам пайда болғанға дейінгі әлемді, «біздің өзіміздің таң сәрімізді» зерттей отырып, көк шалғындағы баланың көзімен көрген барлық жасыл түстерді түсірді. Майкл Сноу камерада ортаға дәлдеудің барлық түрлерінен бас тартты және өздерінің барлық қырларымен және өздерінің барлық бөліктерімен бір-біріне қатысты өзгертін бейнелердің жалпы



өзара әрекетін түсірді. «Орталық аудан» фильмінде Сноу, ешқандай адамның қатысуынсыз, «адамға тән қасиеттерден жұрдай пейзажды» түсіреді және камераны оның қозғалыстары мен түсіру бұрыштарын үздіксіз өзгертетін автоматты құрылғының басқаруына бағындырады. Осылайша, ол көзді салыстырмалы қимылсыздық пен координаттарға тәуелділік күйінен босатады. Белсон мен Джейкобс түрлі-түсті пішіндер мен қозғалыстарды молекулалық немесе атом күштеріне көтереді. Дегенмен, эксперименталды американ киносында өзгермейтін тұрақты шама бар болса, бұл әр түрлі амал-тәсілдердің көмегімен қабылдаудың газ тәрізді күйін қалыптастыру. Жылт-жылт еткен жарық арқылы берілетін әсерлер бар монтаж: фотограмманы орташа бейненің шеңберінен және дірілді қозғалыс аясынан шығару. «Фотограмма-план» ұғымы осыдан туындаған, бұл ұғым кадрларды бірінің үстіне бірін қоюға мүмкіндік беретін ықтимал межелемелері бар бірнеше фотограмма топтамасы қайталанатын кезеңдік үдеріспен анықталады. Өте жылдам монтаж: дағдылы тәртіпті кері өзгерту немесе түбегейлі өзгеріс нүктесін анықтап көрсету.

Қайта түсіру немесе қайта жазу: материяның бұдырын бөліп көрсету. Жорж Сераның мәнерімен пуантилистік құрылымға ие болып, екі нүктенің өзара әрекеттесуін шалғай жерден аңғаруға мүмкіндік беретін кеңістіктің тегістенуіне септігін тигізетін қайта түсіру. Барлық осы қарым-қатынастардың бәрінде фотограмма - фотосуретке қайтып оралу емес, керісінше, Бергсонның формуласына сәйкес, «заттардың ішінде және кеңістіктің барлық нүктелері үшін түсірілген және басып шығарылған» бұл фотосуретті шығармашылық тұрғыда түсіну. Сондай-ақ, фотограммдан видеограммаға қарай бағытталған жұмыс барысында біз молекулалық параметрлердің көмегімен анықталатын бейненің біртіндеп қалыптасуына қатысамыз.

Бұл әдістердің барлығы материя – бейнелердің машиналық орналасу тәртібі ретінде кинематографияны қалыптастыру үшін бірігеді және өзгереді.

Сөйлесімнің сәйкес қызмет ету тәртібі қандай болады деген сұрақ туындайды, өйткені Вертовтың жауабы мағынасынан айырылған. Жауап: американ қоғамындағы секілді есірткі болуы мүмкін бе? Дегенмен, егер есірткі осы тұрғыда қандай да бір әсер етсе, бұл ол енгізетін қабылдаудың тәжірибелік өзгерістері арқылы ғана және мүлде басқа құралдармен жүзеге асырылуы мүмкін. Шындығында, дыбысты бейненің өзіне талдау жасауға мүмкіндігіміз жеткен кезде ғана біз сөйлесім туралы мәселе көтере аламыз. Егер біз Кастанеданың «салт жоралар» бағдарламасын сақтайтын болсақ, онда есірткі әлемді тоқтатады, қабылдауды «әрекеттен» бөледі, яғни сезімді-қозғаушы қабылдауларды таза көзбен көру және есту қабылдауларымен алмастырады деген болжам бар; дыбыстардағы, пішіндердегі және тіпті судағы саңылауларды, молекулалық межелемелерді анық көруге мүрсат береді; бірақ, сонымен бірге, осы тоқтаған әлемде және әлемдегі осы саңылаулар арқылы жылдамдық желілерін жүргізеді деп есептеледі. Бұл бейненің үшінші күйімен байланысты бағдарлама, қатты және сұйық күйден тыс газ күйіндегі бейнеге қатысты бағдарлама: әрбір қабылдаудың генетикалық элементі болып табылатын «басқа» қабылдауға қол жеткізу. Сана-камера бұл жолы формальды немесе материалдық емес, генетикалық және дифференциалды анықтама деңгейіне дейін көтеріледі. Біз қабылдаудың нақты анықтамасынан қабылдаудың генетикалық анықтамасына өттік.