



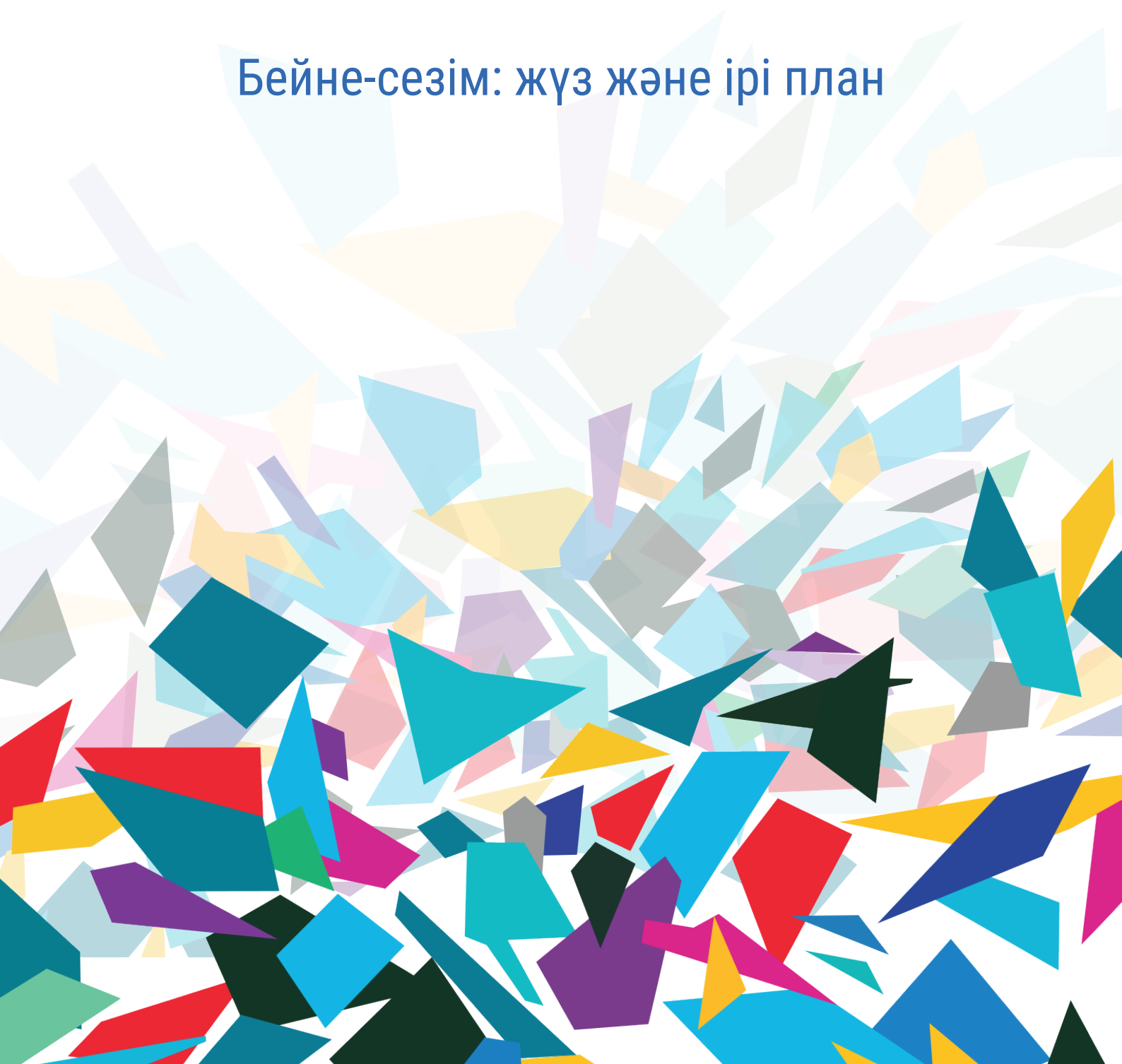
13-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-сезім: жүз және ірі план





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім: жүз және ірі план

Фильмдер:

- «Негізгі желі» С.М. Эйзенштейн
- «Алиса қалада» В. Вендерс
- «Америкалық дос» В. Вендерс
- «Ұят» И. Бергман
- «Жылан жұмыртқасы» И. Бергман
- «Қорқыныш» И. Бергман

Негізгі түйіндер:

1. Жүздің ірі планы жағдай мен мінездің мәнін беретін «сезімдік-зат».
2. Ірі ланның көркемдік жетістігі.
3. Әдеттегі адам жүзі үш функцияға ие: ол жеке, әлеуметтанушы, реляциялық немесе коммунистік.
4. Ірі план адам жүзін индивидуацияның жұмыс істеуі тоқтайтын салаға алып келді. Ол жүздер қарым-қатынасынан айырылғандықтан мәжбүр болды. Ірі план осыны жасайды.

Алдыңғы дәрісте біз аффекттің екі полюсін қарастырдық: мүмкіндігі мен сапасы, сондай-ақ қажеттілігі бар тұлға, нақты жағдайға байланысты, осы полюстердің бірінен екіншісіне ауысады.

Шындығында, ірі ланның, жүз-ірі ланның жарты нысанға ешқандай қатысы жоқ. Тек қана бір жағдайда ғана қатысы болады, бұл жағдайды біз кейінірек қарастырамыз. Балазс (Бела Балазс – 1884–1949 жж., кинотеоретик, сыншы) өте дәл атап көрсеткеніндей, ірі план өз нысанын осы нысан құрамына кіретін және құрамдас бөлігі болатын жиынтықтан мүлде ажыратып алмайды, бірақ бұл жердегі мүлдем өзге нәрсе: ол бұл нысанды барлық кеңістік және уақыт координаттарынан дерексіздендіреді, яғни ол оны Болмыс дәрежесіне дейін көтереді. Ірі план ұлғаю емес, ал егер ол көлемді өзгертетін болса, онда бұл абсолютті өзгеріс болады. Бұл - ілгері жылжытушы әрекетін тоқтатып, мәнерліге айналатын қозғалыстың өзгерісі. «Бөлектенген жүз көрінісі өздігінен түсінікті бүтіндік, бізге ойдың көмегімен оған да, ондағы кеңістік пен уақытқа да ештеңе қосудың қажеті жоқ. Біз қазір ғана адамдар тобы арасынан көрген жүз өз айналасындағылардан алшақтап, бөлектенеді және біз оны енді ғана аяқ астынан кездестірген секілді әсер қалдырады. Немесе, егер біз оны үлкен бөлмеде бұрын көрген болсақ, біз ол туралы ойламаған да болар едік, себебі біз ірі планмен көрсетілген жүзді мұқият қараймыз. Өйткені жүз көрінісі және бұндай көріністің мағынасы кеңістікпен ешқандай қатынаста немесе ешқандай байланыста болмайды. Бөлектенген жүзге қарап, біз кеңістікті қабылдамаймыз. Кеңістікке қатысты біздің сезіміміз жойылады. Біздің алдымыздан басқа деңгейдегі көлем ашылады». Эпштейн міне дәл осыны меңзеп, мынандай пікір айтқан еді: ірі планда біз қашып бара жатқан қорқақтың жүзін көрген кезде, біз қорқақтықтың өзін, «сезім-затты», болмысты көреміз. Эйзенштейн басқа кинорежиссерларды сынға алды, мысалы, Гриффитті немесе Довженконы сынады, ол бұл екі режиссердың ірі пландары кейде сәтсіз шығады деп мін тақты, өйткені олар ірі планды белгілі бір орынның, сәттің кеңістік және уақыт координаттарымен байланысқа түсуге мүмкіндік берді, бірақ шаттық билеген немесе аффект кезінде адам бойын билейтін «жалынды» элемент деп атаған құбылысқа қол жеткізе алмады.

Бір қызығы, Балазс қазір ғана жүздің ірі планына келіскенімен, басқа ірі пландардан бас тартады: оның ойынша, қол, дененің басқа бір мүшесі немесе қандай да бір зат біржолата кеңістікте қалады, сондықтан жарты нысандар ретінде ғана ірі пландар құрай алады. Бұл өзінің алуан түрлі өзгерістеріне тәуелсіз ірі ланның тұрақтылығын және кез келген нысанның күшін көрініс табу тұрғысынан толық түсінбеді білдіреді. Ең алдымен, жүздердің ірі пландары алуан түрлі болады: кейде, олар сұлба түрінде, кейде жіңішке сызықтар түрінде болады; кейде жалғыз жүз, кей кезде бірнеше жүз болуы мүмкін; кейде бірінен соң бірі кезекпен кезек келсе, кейде бір мезгілде көрініс табуы ықтимал. Кадрдың терең құрылымында оларда фон болуы мүмкін. Бірақ кез келген жағдайда ірі план өзіне тән қасиетті сақтап қалады, яғни таза аффектіні таңбаланушы ретінде туындату үшін кеңістік пен уақыт координаттарынан бейнені ажыратып алу қабілетін сақтайды. Тіпті фонда әлі де бар орынның өзі де өзінің координаттарын жоғалтады және «қандай болса да, әйтеуір бір кеңістікке» айналады. Эйзенштейннің наразылығын шектейтін міне осы. Жүзге айналатын кез келген келбет толық жүздің өзінен кем түспейтін дәрежеде толық ірі план бола алады. Бұл - жүздің өзге полюсі ғана және тұтас бір жүз сапаны білдіретіндей дәрежеде кез келген келбет қарқындылықты білдіреді. Ендеше, ірі пландарды және өте ірі пландарды немесе жүздің бір бөлігін ғана көрсететін «монтаждық үстемені» ерекше бөліп көрсетудің қажеті жоқ. Көптеген жағдайларда амеркан



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім: жүз және ірі план

фильмдеріндегі жақындатылған план пен ірі планның ара жігін ашып көрсетудің де қажеті жоқ. Неліктен дене мүшелерінің бірін, айталық, иекті, асқазанды немесе қарынды абыржыған жүз келбеттеріне немесе толық ойлы жүзге қарағанда жарым-жарты, кеңістік пен уақытта көбірек және айқын емес деп есептеу қажет? Бұған Эйзенштейннің «Басты желі» фильміндегі семіз кулақтарды мысалға келтіруге болады. Неге заттар мәнерлі бола алмайды? Заттарда да аффектер болады. Қарын жарғыш Жектің пышағының «кесуі», «тілуі» және «шаншып тесуі» оның жүзінің келбетін бұзатын қорқыныш пен оның жүзінен толық көрінетін тағдырдың жазғанына көнудің белгісінен кем түспейтін дәрежеде аффект бола алады. Стоиктер заттардың өздері олардың қасиеттерімен, әрекеттерімен және жауап әрекеттерімен онша сәйкес келе бермейтін ешқандай мінсіз оқиғалардың таратушысы екендігін дәлелдеген, мәселен пышақпен кесу...

«Негізгі желі» фильмінен фрагмент

Аффект – болмыс, яғни Күш-қуат немесе Сапа. Аффект – таңбаланушы нәрсе: аффект өзін бейнелейтін затқа тәуелсіз, өз алдына өмір сүрмейді, бірақ ол одан мүлде өзгеше болады. Оны бейнелейтін нәрсені жүз немесе жүздің баламасы, яғни жүзге айналдырылған нысаны болуы мүмкін немесе тіпті біз кейінірек қарастыратын сөйлем де болуы ықтимал. Таңбаланушыны және таңбалаушыны, аффекті және жүзді қамтитын жиынтық «Икон» деп аталады. Ендеше, жүздің жекелеген келбеттерінен құралған икондар және сұлбалардың икондары болады немесе дұрысырақ айтқанда, кез келген иконда осы екі полюс болады: бұл – бейне-сезімнің қос полярлы құрамының белгісі. Бейне-сезім өздері үшін де және таңбаланушы ретінде де қарастырылатын күш-қуат немесе сапа. Күш-қуаттар мен сапалар мүлде өзгеше тәсілмен, атап айтқанда заттардың нақты жай-күйлерінде жандандырылғандар, жүзеге асырылғандар ретінде де өмір сүре алатындығына еш күмән жоқ. Заттардың жай-күйлері белгілі кеңістік-уақытты, кеңістік пен уақыт координаттарын, нысандарды және адамдарды, осы барлық аталғандардың арасындағы шынайы байланыстарды қамтиды. Оларды жандандыратын заттардың жай-күйінде сапа нысанның «сапалық белгісіне» айналады, күш-қуат әрекетке немесе құштарлыққа айналады, аффект әсерленуге, сезімге, жан толғанысына немесе тіпті қандай да бір жеке тұлғадағы түрткі күшке айналса, жүз адамның мінез-құлқына немесе бетпердесіне айналады. Адам жүзінің алдамшы бет әлпеттері міне дәл осы көзқарас тұрғысынан ғана жүзеге аса алады. Дегенмен, біз бейне-сезімнің шеңберінен шықтық және бейне-әрекет аясына ендік. Бейне – сезім өзін заттардың нақты жай-күйі мен ара қатынасын белгілейтін кеңістік пен уақыт координаттарынан бөліп алынады және заттардың бұндай жай-күйінде өзі тиесілі болатын адамның жүзін дерексіздендіреді.

Бейнелер мен белгілердің кез келген классификациясы үшін Чарльз Сандерс Пирстың (Чарльз Сандерс Пирс – 1839–1914 жж., америкалық философ, логик, математик) идеялары аса маңызды екендігін біз бұған дейін атап өткенбіз, Пирс бейненің екі түрін ажыратып көрсетті, оларды «Даралық» және «Жұптық» деп атады. Жұптық екі жұп болған жерде кездеседі: екінші нәрсемен салыстырғанда өзіндік ерекшелігі бар нәрсе. Ендеше, салыстыру арқылы және бәсекеде, жекпе-жек айқаста ғана өмір сүретіннің барлығы жұптық категориясына жатады: күш салу – қарсылық көрсету, әрекет - жауап әрекет, қоздыру – жауап, жағдай – мінез-құлық, жеке тұлға – орта... Бұл - Шындықтың, өзектінің, жаратылыстың, дараландырылғанның категориясы. Жұптықтың алғашқы үлгісі сапалар мен күш-қуаттар «күштерге айналатын», яғни олар заттардың нақты жай-күйлерінде, анықталған кеңістіктер-уақыттарда, географиялық және тарихи орталарда, ұжымдық агенттерде немесе жеке тұлғаларда өзектіге айналады. Міне дәл осы жерде бейне-әрекет пайда болады және дамиды. Алайда, бейненің бұл екі ұғымның нақты қосындылары бір-біріне тым жақын болғанымен, даралық өзге белгілердің көмегімен көрініс табатын бейненің басқа түрімен байланысты мүлде басқа категория болып табылады. Пирс даралықты анықтау қиын екендігін жасырмайды, өйткені даралықты түсінгеннен гөрі сезінген жөн: ол тәжірибедегі жаңаға, балғынға, өткіншіге, бірақ мәңгілікке қатысты болады. Қазір өзіміз көретіндей, Пирс ақылға қонбайтын оғаш, бірақ мына тұжырымға оралатын мысалдар келтіреді: даралық – бұл өз бетінше жеке алынған, ешқандай басқа нәрсеге сүйенбей-ақ, оларды өзектілендіру мәселесіне еш қатыссыз алынған сапалар немесе күш-қуаттар. Бұл - өз болмысынан және өзі үшін осындай болатын нәрсе. Мысалы, «қызыл» сөзі «бұл – қызыл емес» деген сөйлемде де, «бұл – қызыл» деген сөйлемде де бар.

Егер қаласақ, бұл – ешқашан тікелей де, лездік те бола алмайтын кез келген шынайы сананың көмегімен қатыстырылатын тікелей және лездік сана. Бұл түйсік емес, сезім де емес, идеяда емес, бірақ бұл – ықтимал түйсіктің, сезімнің немесе идеяның сапасы. Сондықтан, даралық - Ықтималдың категориясы: ол ықтималға тұрақтылық қасиетін береді, ол ықтималды, оның өзектілігін арттырмай-ақ, білдіреді және



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім: жүз және ірі план

бұны толығымен жүзеге асырады. Алайда, бейне-сезім басқа еш нәрсе емес: бұл - сапа немесе күш-қуат, өзі үшін таңбаланушы ретінде алынған әлеует. Демек, сәйкес белгі - өзекті ету емес, көрініс табу тәсілі. Мен де Биран (Мен де Биран – 1766–1824 жж., француз философы) шектеуге болмайтын, таза сезімдер туралы айтқан болатын, өйткені олар белгілі бір кеңістікке қатысты болмайды, сонымен қатар тек «...бар болу» түрінде ғана көрініс табады, себебі олар жеке тұлғаның «мен»-імен байланыста болмайды. Мысалға, сал ауруына ұшыраған науқастың шегетін азаптары, ұйықтаған кезде бұлдырлап көрінетін бейнелер, есі ауысқанға көрінетін елестер. Аффект жақсыз және заттардың дараландырылған кез келген жай-күйінен ершеленетін нәрсе: дегенмен, ол теңі жоқ жалғыз емес және ол өзге аффектермен ерекше байланыстарға немесе үйлесімдіктерге түсе алады. Аффект бөлінбейді және оның бөліктері болмайды; бірақ ол өзге аффектермен орнататын ерекше байланыстар өз кезектерінде бөлінбейтін сапа туындатады, бұл сапа тек өз табиғатын өзгертіп қана бөліне алады. Аффект кез келген анықталған кеңістік пен уақытқа тәуелсіз болады, бірақ ол тарихта туындайды, тарих оны кеңістіктің немесе уақыттың, дәуірдің немесе ортаның бейнелейтін таңбалаушы және оларда өзі де көрініс табатын таңбаланушы ретінде жасайды. Сондықтан аффект «жаңа»-ны білдіреді және жаңа аффектер үздіксіз туындайды, атап айтқанда өнер туындыларында үнемі жарыққа шығады.

Қысқасын айтқанда, аффекттер, сапалар мен күш-қуаттар екі тәсілмен байқалады: заттардың жай-күйінде өзектендірілу немесе адам жүзінде, жүздің баламасында немесе «сөйлемде» көрініс табу тәсілімен. Бұл Пирс енгізген жұптық және даралық. Бейнелердің кез келген жиынтығы даралықтан, жұптықтан және басқа да заттардан құралады. Бірақ бейне-сезімдер қатаң түрде тек даралыққа ғана меңзейді. Бұл құрамында қауіп-қатерлер бар аффектің «елесті» тұжырымдамасы: «ол көпірдің екінші жағына өткен кезде оған қарсы алдынан елестер шықты...». Әдетте, жүзде үш түрлі қызметіне қарап танымыз: олараландырушы (ол әрқайсымызды ерекше етеді немесе сипаттайды), ол - әлеуметтендіруші (ол қандай да бір әлеуметтік қызмет атқарады), ол адамдарды қарым-қатынасқа түсіруші немесе байланыстырушы (ол екі адам арасындағы қарым-қатынасты қамтамасыз етіп қана қоймайды, сонымен қатар бір адам бойындағы оның мінез-құлқы мен атқаратын рөлі арасындағы ішкі үйлесімділікті қамтамасыз етеді). Барлық жердегі секілді кинематографияда да өзінің барлық аспектілерін көрсететін жүз ірі план пайда болғанда бірден олардың барлығын жоғалтады. Бергман киноны, жүзді және ірі планда біріктіруші маңызды байланыс болатындығын басқаларға қарағанда тапжылмай, үнемі айтқан режиссер екендігіне күмән жоқ: «Біздің жұмысымыз адамның жүзінен басталады. Адам жүзіне жақындау мүмкіндігі – кинематографияның аса маңызды өзіндік ерекшелігі және айрықша сипаты. ». Бір кейіпкер өз кәсібін тастап кетті, ол өзінің әлеуметтік рөлінен бас тартты делік; ол енді ешкіммен араласа алмайды немесе араласқысы келмейді, және ол сөйлеу қабілетінен айрылып, мылқау болды; ол тіпті өзінің жеке тұлғалық даралығын жоғалтқаны соншалықты, ол басқаға оғаш ұқсас болады: жетіспеушілік немесе жоқтық арқылы ұқсастық. Іс жүзінде, жүздің бұл аталған қызметтері адамдар әрекет ететін және оқиғаларды қабылдайтын заттардың жай-күйінің өзектілігін топшылайды. Бейне – сезім оларды ерітіп және жойып жібереді. Біз бұдан Бергман (Ингмар Бергман – 1918–2007 жж., Швед кино және театр режиссері, сценарист, жазушы және кинотеоретик) сценарийлерінің бірін танымыз.

Жүздің ірі пландары болмайды. Ірі планның өзі – жүз, бірақ, дәлірек айтсақ, өзінің үш қызметін жоғалтқан жүз. Жүздің жалаңаштығы дененің жалаңаштығынан да үлкен, жүздің қатыгездігі жануарлардың қатыгездігінен да асып түседі. Сүйістің өзі жүздің толық жалаңаштығын дәлелдейді және жүзде дененің басқа мүшелері жасыруға тырысатын микро-қозғалыстар туындатады. Бұған қоса, ірі план жүзді елеске айналдырады және оны елестердің азапқа салуына береді. Жүз қансорғышқа айналады, ал хаттар - оның жарқанаттары, оның көрініс табу тәсілдері. «Іске қатысушылар» фильмінде «пастор хат оқып отырғанда, алдыңғы пландағы әйел оның ішіндегі сөйлемдерді, жазбай-ақ, айтады» және «Күзгі соната» фильмінде «хат мәтіні оны жазып отырған адамның, бұл туралы білген оның күйеуі және хатты әлі алмаған адресаттың арасында бөлінеді». Жүздер бір-біріне ұқсайды, өздерінің есте қалған естеліктерімен бір-біріне әсер етеді және бір-бірімен қосылуға ынтық болады. «Персона» фильмінде бір-біріне бұрыннан бері ұқсайтын адамдарды көрсете ме әлде бір-біріне енді ұқсай бастаған екі адамды көрсете ме, немесе, керісінше, екіге бөлінетін бір адамды көрсете ме деп өзімізден өзіміз сұраудың пайдасы жоқ. Шындығында, бұл мүлде басқа нәрсе. Ірі план жүзді тек дараландыру қағидасы үстемдік етуін тоқтататын аймақтарға дейін ғана әкеледі. Бұл жүздер бір-біріне ұқсас болғандықтан бір-бірімен қосылмайды, керісінше өздерінің даралықтарын, сонымен қатар, әлеуметтену және қарым-қатынас жасау қабілеттерін жоғалтқандықтан бір-бірімен бірігеді. Бұл - ірі планның ісі. Ірі план жеке тұлғаны екіге бөлмейді, сонымен қатар екі жеке тұлғаны біреуіне біріктірмейді: ол жеке тұлғаның даралануы үдерісін кідіртеді. Бұл жағдайда әбден



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім: жүз және ірі план

қалжыраған жалғыз жүз бір жүздің бір бөлігін екінші жүздің бір бөлігімен біріктіреді. Енді ол ештеңені бейнелеймейді, ештеңе сезбейді, бірақ тек қатты қорқынышты сезінеді. Ол екі тіршілік иесін қатыстырады және оларды ештеңе жоқ бос қуысқа жұтып қояды. Бос қуыста оның өзі жалғыз аффект – Қорқынышпен бірге жалынды фотограммаға айналады: ірі план – жүз бір мезгілде жүздің және оның жойылуы болады. Бергман жүздің көзқамандығын ең ақырғы шектеріне дейін жеткізді, яғни оның қорқыныштағы бос қуыспен немесе жоқ болумен қарым-қатынасын, өз болмысының жоқтығын көрген жүздің қорқынышын шегіне дейін жеткізді. Өзінің кейбір туындыларында Бергман бейне-сезімнің ең ақырғы шектеріне дейін жетті, Беккет секілді түбегейлі түрді иконды жақты, жүзді қалжыратты және өшірді.

Болмыс ретінде ірі план бізді салған жол міндетті ме, одан қашып құтыла алмаймыз ба? Бізге елестер сес көрсетеді және олар өткен өмірден келеді. Кафка заманауи технологиялар тобының екі түрін атап көрсеткен: бір жағынан, бізге кеңістік пен уақытқа енуімізді және жеңіске жетуімізді қамтамасыз ететін қарым-қатынас - қозғалыс құралдары, мысалға, кеме, мәшине, пойыз, ұшақ...; екінші жағынан, біздің жолымызда елестерді туындататын және бізді үйлестірілмеген аффектерге қарай, координаттардан тыс аффекттерге қарай бұратын қарым-қатынас-көрініс табу құралдары атап айтқанда, хаттар, телефон, радио, алуан түрлі «дауыс зорайтқыштар» және қиялдағы кинематографтар... Бұл - теория емес, керісінше Кафканың (Франц Кафка – 1883–1924 жж., жазушы, философ) күнделікті тәжірибесі: әр жолы ол хат жазған кезде, бір елес хат жеткенше, мүмкін бұл хатты жібергенше, ондағы ынтық өбістерді өзі жұтып алатын, міне сондықтан жаңа хат жазуға тура келеді. Өзара байланысты екі топтама ең нашар нәтижеге әкелмес үшін не істеуге болады? Оның бірі біртіндеп әскери және полициялық сипатқа ие болатын және кейіпкерлер-манекендерді мінез-құлықтары өзгермейтін, тұрақты әлеуметтік рөлдерді ойнауға мәжбүр ететін қозғалыстың ырқына көнсе, екінші топтамада бостық үздіксіз өркен жаяды, тірі қалған жүздерге сол қорқынышпен әсер етеді. Міне дәл осы жағдай Бергманның туындыларында, тіпті оның саяси аспектілерінде де, сонымен қатар осындай қорқыныш кинематографиясы жобасын жалғастырған және қайтадан жаңғыртқан неміс мектебінен де кездестіреміз. Осы тұрғыдан алғанда Вендерс жоғарыда атап өткен екі топты ауыстырып салуға және оларды ымыраластыруға әрекет жасап көрді: «мен қорқамын ба деп қорқамын». Оның фильмдерінде көбінесе көлік қозғалыстары, яғни пойыз, автомобиль, метро, ұшақ, кеме және т.б. бір-біріне айнала отырып, бір-бірімен ауысатын тиімді жиынтық жиі кездеседі...; бұған қоса, олар кейіпкерлер мәнерді елестерді іздеп, табатын және оларды басып шығарумен, фотосуретпен және кинематографиямен оятатын кездегі аффективті топтамамен үздіксіз араласады және алмасады. «Заман ағымында» атты фильмдегі ағарту саяхаты ескі баспахананың елестер шығарушы машиналары мен жылжымалы киноқондырғы арқылы жүзеге асады. «Қалалардағы Алиса» фильміндегі саяхат кезеңдері «rolaoid»-тармен мәнерлі түсірілген суреттермен ерекше белгіленгені соншалықты, фильм бейнелері, кішкентай қыз: «сен енді суретке түсірмейсің бе?» -деп сұрағанша, бірдей ырғақпен өшеді, әйтсе де елестер енді басқа пішінге ие болады.

«Қалалардағы Алиса» фильмінен фрагмент

Кафка әр текті қондырғыларды даярлауды, тасымалдаушы құралдардың үстіне елестерді өндіруші машиналарды орнатуды ұсынды: сол дәуір үшін бұның бәрі өте тың жаңалық еді, пойыздағы телефон, кемедегі пошта жәшіктері, ұшақтағы кино. Рельстегі, велосипедтегі, әуе көлігіндегі және т. б. камера, бұл кинематографияның барлық тарихының көрінісі емес пе? Және Вендерс (Вим Вендерс – 1945 жылы туған, неміс кинорежиссері, сценарист, фотограф, продюсер) екі топтаманы өзінің алғашқы фильмдеріне ендірген кезде істегісі келгені де осы еді. Басқаша айтқанда, бейне-сезім және бейне-әрекет әрең дегенде құтқарылды, бірі екіншісінің арқасында құтқарылды ... Бірақ бейне – сезім өзін өзі құтқаратын және ол өз шегін кеңейтетін басқа жол бар емес пе? Бұл жол Уим Вендерстің «Американдық дос» атты фильмінде көрініс тапқан. Аффектер, бір-бірімен қарым-қатынасқа түсетін жүздер «еріп кетпеу» және өзара бірін бірі өшіріп тастамас үшін бір-бірінен сырт айналатындай етіп, айрықша, көп мәнді, үздіксіз жаңадан жасалатын амалдар жасауы тиіс. Бұған қоса, қозғалыс өз кезегінде кеңістікте осы аффектердің үйлесімдеріне қолайлы жағдай туындататын басқа өлшемдерге жол ашуға жеткілікті болатындай етіп бытырап қашу сызықтарын салуы және заттардың жай-күйі шеңберінен шығуы тиіс. Бейне-сезім міне осындай: оның шегі- қорқыныштың қарапайым аффекті және жүздердің өшіріліп ғайып болуы. Алайда, оның түп негізі - оған өмір сыйлайтын тілек пен таңданудан құралған күрделі аффект және жүздердің ашыққа, тіріге қарай бұрылуы.