



КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-сезім (image - affection):
сапалар, күш-қуаттар, «әлдебір
кеңістіктер» (соңы)



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім (image - affection): сапалар, күш-қуаттар, «әлдебір кеңістіктер» (соңы)

Фильмдер:

- «Бетпе бет» И. Бергман
- «Айқайлар мен сыбырлар» И. Бергман
- «Персона» И. Бергман
- «Фанни және Александр» И. Бергман
- «Жанна д'Арктің құштарлықтары» К. Дрейер
- «Жанна д'Арктің сот ісі» Р. Брессон
- «Қалтаға түскіш ұры» Р. Брессон
- «Көпір» Йорис Ивенса
- «Жаңбыр» Йорис Ивенса

Негізгі түйіндер:

1. «Әлдебір кеңістік» жасалуымен ірі пландардың байланысы.
2. Алғашқы өлшем бейне-әрекет пен орта планның мәнін құрайды; екінші өлшем бейне-сезімдерді немесе ірі пландарды құрады.
3. Ірі план белгілі бір кеңістік-уақытты - ол абстрагацияланатын координаттардан бөле отырып, терең немесе беттік уақыт қамтуы мүмкін.

Сонымен, Лулу, шам, нан турайтын пышақ, Қарын жарғыш Жек бар: жеке тұлғаға тән мінез-құлықтары және әлеуметтік рөлдері бар болжалды шынайы адамдар, белгілі бір тәсілдермен қолданылатын нысандар, осы нысандар мен осы адамдар арасындағы нақты шынайы байланыстар, қысқаша айтқанда, заттардың ағымдағы толық жағдайы. Бірақ, бұған қоса пышаққа жарықтың шағылысып жарқылдауы, жарық астындағы пышақ жүзінің жарқырауы, Жактың қорқынышы мен көнгіштігі, Лулудың көңілінің елжіреуі бар. Бұл - таза қасиеттер немесе ерекше әлеуеттер, таза «мүмкіндіктер». Әрине, сапалар-күш-қуаттар адамдарға және нысандарға, заттардың жай-күйіне және олардың себептеріне де байланысты болады. Алайда, бұлар өте ерекше әсерлер болып табылады: олардың барлығы бірге өздеріне ғана сілтейді және олар заттардың жай-күйін таңбалаушыны құрайды, ал себептер, өз кезектерінде, тек заттардың жай-күйін жасап, өздеріне ғана сілтейді. Балазс атап айтқандай, шыңырауды бас айналудың себепкері деп есептеу бекер, өйткені оның көмегімен нақты жүздің келбетіндегі көріністерді түсіндіре алмаймыз. Немесе, егер қажет болса, ол оны түсіндіреді, бірақ оны ұғындыра алмайды: «Үстінен біреу төмен қарай еңкейіп қарайтын шыңырау оның жүзіндегі қорқыныш белгісін түсіндіруі мүмкін, бірақ оны бейнелейтін ол емес. Өйткені таңбалаушы тіпті ешқандай негізсіз-ақ пайда болуы мүмкін, ол жүз келбеттерін таңбалаушыға айналмайды, өйткені оған ой арқылы бір жағдай қосылады». Сонымен қатар, сапалар-күш-қуаттар алдын ала болжаушы рөл атқара алады, себебі олар заттардың жай-күйлерінде жандандыратын және оны өзгертетін оқиғаны дайындайды. Бірақ, олар өздері немесе бейнеленген нәрселер ретінде, олар өздерінің мәңгілік аспектілерінде, Бланшот айтқан «оның орындалуы жүзеге асыра алмайтын оқиғаның бір бөлігіндегі» оқиға болып табылады.

Аффекттер кейіпкерлер мен заттардың даралануына септігін тигізбейді, бірақ бостықтың бейтараптылығында олар бір-бірімен араласып бірікпейді. Оларға виртуалды қарым-қатынастарға түсетін және әр жолы күрделі болмысты құрайтын бірегей қасиеттер тән. Бұл - балку шегі, қайнау шегі, қоюландыру шегі, үю шегі және т.б. Сондықтан әр түрлі аффектерді немесе бір аффектінің әр алуан деңгейлерін білдіретін жүздер табиғатынан дара қорқынышпен араласпайды, себебі бұл қорқыныш олардың жеке тұлғаға тән ерекше қасиеттерін жояр еді. Жеке қасиеттерден айырушы қорқыныш - тек шекті білдіретін жағдай ғана. Ірі план даралануды тоқтатады және Роже Линхардт (Рожер Линхард – 1903–1985 жж., француз кинорежиссері, жазушы) ірі планды жек көреді және ол ірі план адамдардың барлық жүздерін бір-біріне ұқсас етеді деп әділ айтқан: опа-далап жағылмаған барлық жүздер Фалконеттиге ұқсайлы, ал опа-далап жағылған жүздердің барлығы Гарбоға ұқсайды. Дегенмен, актердің өзі ірі планмен түсірілген кадрларда өзін-өзі танымай қалатындығын есте сақтаған дұрыс. Бұл жүз-ірі план рөлдің немесе мінез-құлықтың жеке тұлғаға тән даралығы арқылы да, тіпті актердің жеке тұлғасы арқылы да тікелей әрекет етпейді деген тұжырымды білдіреді. Дегенмен, бұл құрамдас бөліктердің барлығы бірдей емес, өзара бірін-бірі ауыстыра алмайды. Егер жүзге, басқаларына қарағанда, табиғатынан белгілі бір даралықтарды білдіру тән болса, бұл олардың жеке материалдық бөліктерін саралаумен және олардың арасындағы қатынастарды әртіраптандыру мүмкіндігімен байланысты: қатты бөліктер және жұмсақ



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім (image - affection): сапалар, күш-қуаттар, «әлдебір кеңістіктер» (соңы)

бөліктер, қараңғы және жарық, көмескі және жайнаған, тегіс және бұдырлы, сынған және майысқан бөліктер және т. б. Адам жүзі аффектілердің немесе болмыстардың белгілі бір түрін жасауға, басқаларына қарағанда, бейімдірек болатындығы енді түсінікті. Ірі план жүзді аффектінің таза материалына, яғни оның материясына айналдырады. Міне, осыдан кинематографиялық оғаш «некелесулер» жүзеге асады, бұнда актер әйел өз жүзін және өз дене мүшелерінің материалдық қабілетін ұсынады, ал кинорежиссер аффекті немесе таңбаланушының пішінін ойлап табады, ол оларды қолданады және өңдейді.

Демек, ірі планның ішкі құрылымы болады, яғни таза аффектілік кадрлеу, кадрға бөлу және монтаж. Ірі планның басқа пландармен, бейнелердің басқа түрлерімен қарым-қатынасын сыртқы құрылым деп атауға болады. Бірақ ішкі құрылым дегеніміз ірі планның басқа ірі пландармен немесе өзімен, өзіне тиесілі элементтермен және өлшемдермен қарым-қатынасы. Дегенмен, бұл екі жағдайдың арасындағы айырмашылық айтарлықтай үлкен емес: бұнда ірі пландардың ықшам немесе межелемелері бар бірізділігі болады; бірақ, сонымен қатар, жалғыз ірі план алма-кезек бір жүзге, немесе оның келбеттеріне немесе жүздің бөліктеріне үлкен мән-мағына бере алады және бізге олардың қарым-қатынастарының өзгеруін көруімізге мүмкіндік береді. Бұған қоса, жалғыз бір ірі план бір мезгілде бірнеше жүзді немесе әр түрлі жүздердің бөліктерін біріктіре алады. Ақырында, ірі план терең немесе үстірт кеңістік-уақытты қамти алады, ол өзі дерексізденетін координаттардан кеңістік-уақытты бөліп алады: ірі план аспан, пейзаж немесе пәтер бөлігін, бір жапырақ көріністі өзімен бірге алып кетеді, бұның көмегімен жүздің күш-қуаты немесе сапасы құралады. Бұл жақын мен алыстың қысқа тұйықталуын еске түсіреді. Эйзенштейннің ірі планы міне: Айбарлы Иванның алып пішіні, сонымен бірге кішірейтілген жағымпазданып бас июшілер тобы патша жүзіндегі жалаң ирелең сызықтармен, оның мұрнының үшкір бұрышымен, сақал-мұртымен және бас сүйегімен қарсылық көрсетеді.

«Иван Грозный» фильмінен фрагмент

Бұл аспектілердің барлығы бір-бірімен өзара байланысты. Ең алдымен, бір-бірінен теріс айналу (жүзін аудару) «бұрылу» етісігінің антонимі емес. Бұл екеуі бір-бірінен ажыратылмайтын үдеріс: олардың біреуі ықыластың қозғаушы қозғалысы болса, екіншісі - танданудың бейнелеуші қозғалысы. Куртиал атап көрсеткендей, екі қозғалыс та адам жүзіне қатысты, бірақ олар бір-біріне қарсылық көрсетпейді, олардың екеуі де барлық жүздерді жоятын және оларды ғайыптыққа алып келетін жансыз және қозғалмайтын, сараланбаған жүздің идеясына қарсы тұрады. Адам жүздері бар болғандықтан, олар қозғалмайтын тұрақты аспан шырағын айналып қозғалатын ғаламшарлар сияқты айналады және олар айналғанда, бір-бірінен теріс бұрылуын ешқашан тоқтатпайды. Жүз бағытының болмашы ғана өзгерісі оның қатаң және жұмсақ бөліктері арасындағы қарым-қатынастың өзгеруіне әкеледі және осылайша аффекті өзгертеді. Тіпті жалғыз жүздің өзіне де теріс қарау және бұрылу коэффициенті тән. Бір-біріне қарай бұрылу және бір-біріне теріс қарау арқылы жүз аффектіні, және оның өсуін және құлдырауын білдіреді, жүздің әр түрлі өзгерістерін жою аффектінің бәсеңсу шегінен асып түседі де, аффектіні мағынасыздыққа терең бойлатып, жүзге өзінің барлық қырларын жоғалттырады. Пабстың (Георг Уилгельм Пабс – 1885–1967 жж., австриялық кинорежиссер) «Лулу» атты фильмінде Жак өз жүзін әйел жүзінен басқа жаққа аударады, осылайша аффектінің өзгертеді және ғайыптыққа кенеттен күрт құлағанша оны басқа бағытта өсуіне мүмкіндік береді. Бергман кинематографиясының түпкі мақсаты жүздерді өшіруден көрініс таба алады: кинорежиссер оларға өмір сүруге мүмкіндік береді, оларға өздерінің біртүрлі, тіпті ұят немесе жиіркенішті оғаш революцияларын іске асыруға уақыт береді. Бадырақ көз кемпір «Бетпе бет» фильміндегі кейіпкер әйел, жүзін одан басқа жаққа аударып, айналатын қара күнге ұқсайды. «Айқайлар мен сыбырлар» фильміндегі даяшы қыз өзінің жалпақ, болбырақ және «үнсіз» жүзін ұсынады, бірақ екі әпкесі оның төңірегінде айналу және бір-біріне теріс бұрылу немесе сырт айналу арқылы ғана тірі қалады, дәл осы бір – бірінен теріс айналу «Тыныштық» фильмінде әпкелі-сінділі қыздардың аман қалуына септігін тигізеді және «Персона» фильміндегі екі бас кейіпкердің сенімсіз, солқылдақ жағдайын себептес болады.

«Айқайлар мен сыбырлар» фильмінен фрагмент

Бір-бірінен теріс айналған жүздер болмыстың жоқтығы арқылы өтіп және мумияны айналып, өзінің барлық күшін қалпына келтіреді де, виртуалды бірігуге кіріседі. Бұл виртуалды бірігу кеңістікті қиып өтетін қару сияқты күшті аффекті қалыптастырады және кейіпкерлердің өздерін өртеудің орынына заттардың әділетсіз жай-күйін өртейді және тұңғыш жаратылысты қос жыныстының жүзі және жас нәрестенің жүзі



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім (image - affection): сапалар, күш-қуаттар, «әлдебір кеңістіктер» (соңы)

түрінде қайтадан жандандырады.

Дрейердің «Жанна д'Арктің құштарлығы» атты тамаша эмоционалды фильмінде заттардың тұтас бір тарихи жай-күйі әлеуметтік рөлдерді және жеке тұлғалық немесе ұжымдық мінез-құлықтарды, олардың арасындағы шынайы байланыстарды, Жаннаны, епископты, Ағылшынды, соттарды, корольдікті, халықты, қысқасын айтқанда, үдерісті түгел қамтиды. Дегенмен, мәңгілікке немесе тарихиға ешқандай қатысы жоқ тағы бір нәрсе бар: бұны Пеги «internet» деп атайды. (Шарль Пеги – 1873–1914 жж., ақын, драматург, эссеист) Бұл бір-бірімен қиылысуын ешқашан тоқтатпайтын және бірі өз әрекетін аяқтап үлгермей –ақ екіншісі басталатын екі осы шақ секілді. Пеги біз тарихи оқиғаның сарынымен алға жылжып келе жатсақта, басқа оқиғаның ішіне кері қайта ораламыз деген пікір айтқан: біріншісі әлдеқашан іске асырылған, бірақ екіншісі ол өзін-өзі көрсетуді жалғастыруда, тіпті әлі де бейнелеушіні іздеу үстінде. Бұл сол жалғыз бір оқиға, бірақ оның бір бөлігі заттардың жай-күйінде толығымен жүзеге асқан, ал екінші бөлігі жүзеге асыру тәсілдерінің ешқайсысымен бітіспес болып қалады. Пегидегі немесе Бланшодағы, сонымен қатар Дрейердегі және Брессондағы (Робер Брессон – 1901–1999 жж., француз кинорежиссері, сценарист) осы шақтың бұл құпиясы бір-бірінен ажырамайтын үдеріс пен Құштарлық арасындағы айырмашылық. Белсенді себептер заттардың жай-күйінде анықталады; бірақ оқиғаның өзі, яғни аффективтік, әсер, өзінің жеке себептерінің шеңберінен шығып кетеді және өзге әсерлерге сүйенеді, дегенмен себептер өз кезегінде қайта кері оралады. Бұл епископтың ашуы және Жаннаның азап шегуі; бірақ рөлдер мен жағдайлардың арасынан тек аффекті туындатуға және ол өзіне тән үйлесімдермен, мәселен, ашудың немесе зұлымдықтың «күш-қуаты» немесе азап тартушы құрбан мен азаптың «сапасы» секілді тіркесімдермен әрекет етуге қажеттісі ғана сақталады. Бұл жерде үдерістен Құштарлықты алып тастау, оқиғадан өзіне тән өзектілік шеңберінен асып түсетін, сарқылмас және жалынды бөлігін, «өзі ешқашан аяқталмаған аяқталуды» шығарып тастау туралы әңгіме болып отыр. Сонымен, аффект заттардың жай-күйінен көрініс табатын нәрсе секілді, бірақ бұл көрініс табушы заттардың жай-күйіне сілтеме жасамайды, ол тек өзін білдіретін және бірлесіп немесе бөлініп, оны өзіндік қозғалатын материямен қамтамасыз ететін жүздерге сүйенеді. Қысқа ірі пландардан құрылған фильм белгілі бір ортада жанданып, жүзеге аса алмайтын оқиғаның осы бөлігін «өз мойнына алады».

«Жанна Д Арктің құштарлықтары» фильмінен фрагмент

Осы мақсатқа техникалық құралдардың да толық сәйкес келуі өте маңызды екендігін назарда ұстау қажет. Аффективтік кадрлар кесілген ірі пландармен жұмыс істеу арқылы жүзеге асырылады. Кейде бақырауық еріндер немесе тіссіз күлімсіреу адам жүзінің жалпы көрінісінен кесіледі. Кей кезде кадр жүзді көлденеңінен, тігінен немесе қиғаштап, көлбеу кеседі. Және тым шынайы немесе тым қисынды байланыстарды бұзу қажет болғаны секілді, қозғалыстар өздерінің жүзеге асу барысында үзіледі, монтажды қосындылар жүйелі түрде жалған болады. Сонымен қатар, Жаннаның жүзі көбінесе бейненің төменгі бөлігіне түсіріледі, сондықтан ірі план ақ декордың үзіндісін, бос аймақты және өзі шабыт алатын аспан кеңістігін қамтиды. Міне адам жүздерінің бір-біріне теріс айналуы және бір-біріне бұрылуы туралы ерекше көрнекті құжат. Бұл кескіш кадрлар әрекеттің немесе қабылдаудың талаптарымен толық дәлелдеу мүмкін емес әдеттен тыс ерекше бұрыштарды білдіру үшін Бонитцер ұсынған «декадрлеу» (décadrage) ұғымының талаптарына сай келеді. Дрейер әрбір адам жүзі үшін басқа жүзбен шынайы байланысты сақтайтын және бейне-әрекетке қатысатын «бұрыш - қарама-қарсы бұрыш» әдісінен аулақ жүреді; ол әрбір жүзді тек ішінара ғана толтырылған ірі планда оқшаулауды қалайды, оң жақ немесе сол жақ позиция адамдар арасындағы нақты шынайы байланыстар арқылы жүзеге асыруды қажет етпейтін виртуалды бірігуге тікелей әкеледі.

Аффективтік кадрлерге бөлу, өз кезегінде, Дрейердің өзі «ақпа ірі пландар» деп атаған әдіспен жүзеге асады. Бұл, әрине, камераның ірі планнан орташа планға немесе жалпы планға өтуіне септігін тигізетін үздіксіз қозғалыс екендігіне еш күмән жоқ, бірақ бұл - әсіресе, тереңдіктің болмауы немесе перспективаның жойылуы арқылы қол жеткізілетін орташа план мен жалпы планды ірі план секілді қарастыру тәсілі. Бұл - енді жақындатылған план емес, ірі планның дәрежесін иемденуге лайық кез келген план: олардан мирасқа қалған кеңістіктің ерекшеліктері жойылуға бет алады. «Атмосфералық» перспективаны жою арқылы, Дрейер уақытша немесе тіпті рухани перспективаның салтанат құруына мүмкіндік берді: үшінші өлшемді басып жаншып, ол екі өлшемді кеңістік пен аффектің, төртінші және бесінші өлшемдер, яғни Уақыт және Рух арасында тікелей қарым-қатынас орнатты. Әрине, ірі план, негізінде, кадрдың терең құрылымын қалыптастыра отырып, артқы планды бағындыруына немесе өзіне



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім (image - affection): сапалар, күш-қуаттар, «әлдебір кеңістіктер» (соңы)

қосып алуына мүмкіндігі жетеді. Бірақ, бұл құбылыс Дрейерде мүлде басқаша: бұл режиссерда тереңдіктің қалыптасуы кейіпкердің біртіндеп жойылуын білдіреді. Дрейерде, керісінше, тереңдік пен перспективаны мойындамау, бейненің мінсіз жазықтығы орташа немесе жалпы планды ірі планға теңдестіруге, ақ кеңістікті немесе ақ фонды ірі планмен теңдес етуге мүмкіндік береді. Бұл құбылыс тек ірі пландары басым «Жанна д'Арк» сияқты фильмде ғана емес, сондай-ақ тіпті және әсіресе ірі пландар басым емес, тіпті олардың басымдылығына мұқтаждық жоқ, олар «тұрақсыз өтпелі» пландар екендігі соншалықты, ірі пландар қалған басқа пландардың барлығын алдын ала бойына сіңіріп алатын фильмдерге де қатысты. Осылайша, аффективті монтаж жасауға бәрі дайын, яғни шексіз құқықтарға ие болатын жалғыз бір план-секанстың кеңістігіне барлық пландарды шоғырландыратын немесе біріктіретін және барлық пландарды ірі пландардың жекелеген ерекше жағдайларына айналдыратын киюшы және ағынды пландар арасындағы қарым-қатынастарға бәрі дайын.

Ірі план жүзді немесе оның баламасын барлық кеңістік пен уақыттық координаттардан айырғанына қарамастан, ол өзіне тән кеңістік-уақытты, «қырық құрақ» секілді әр алуан көзқарасты, аспанды, пейзажды немесе фонды өзімен бірге алып келе алады. Кейде кадрлар құрылымының тереңдігі ірі планды артқы фонмен қамтамасыз етеді, кейде, керісінше, перспектива мен тереңдікті мойындамау орта планды ірі планмен теңдестіреді. Бірақ аффект осылайша өзіне орын жасайтын болса, неге ол тура осы әрекетті жүзсіз және ірі планға қарамастан, барлық ірі планға сілтемеге қарамастан жасай алмай ма?

Мысалға Брессонның «Жанна д'Арк сот ісі» фильмін алып қарастырайық. Жан Семолноэ және Мишель Эстев бұл фильмді Дрейердің «Құштарлық» фильмімен салыстыра талдау жасап, айырмашылықтары мен ұқсастықтарын анықтаған. Ең үлкен ұқсастық - екі фильмде де әңгіме күрделі әрі рухани болмыс ретіндегі аффект туралы болады: бұл қосылулар, бірігулер және бөлінулердің бос кеңістігі, заттардың жай-күйімен ғана шектелмейтін оқиғаның бөлігі, қайта жанданатын осы шақтың құпиясы. Дегенмен, фильм әсіресе орташа пландардан, тура бұрыштан және қарама-қарсы бұрыштан түсірілген кадрлардан құралған; ал Жанна фильмде өз Құштарлықтарынан гөрі өз үдерісінде, құрбан немесе азап шегушіден гөрі қарсылық көрсетуші тұтқын ретінде көрсетілген. Әлбетте, бұл бейнеленген үдеріс тарихи үдеріспен сәйкес келмейтіндігі рас, оның өзі Брессонда да, сондай-ақ Дрейерде де Құштарлық болып табылады және Христостың Құштарлығымен виртуалды байланысқа түседі. Бірақ Дрейерде Құштарлық «қуанышты күй» түрінде көрініс табады және адам жүзін, оның шаршағандығын, басқа жаққа бұрылуын, ең ақырғы қақтығысын қамтиды. Ал Брессонда Құштарлықтың өзі «үдеріске» айналады, яғни аялдамаға, алғы жылжуға және жүретін жолға айналады. Бұл - сипап сезу түйсіктерімен толтырылған кеңістіктің бөлшектелген құрылымы, және бұндай кеңістікте «Қалта ұрысы» фильміндегі секілді жүзді «тағынан түсіріп», қол басқару қызметтерін өз мойнына алады. Бұндай кеңістіктің заңы - «фрагменттеу». Үстелдер және есіктер тұтас күйінде көрсетілмейді. Жаннаның бөлмесі және сот залы, өлім жазасына кесілген тұтқынның камерасы жиынтық пландарда көрсетілмеген, бірақ бұлар осының бәрін әр жолы жабық шындыққа айналдыратын және бұны шексіз жалғастыра беретін монтаждаудан туындайтын қосылыстарға сәйкес бірізділікпен қабылданады. Міне осыдан кадрларға бөлудің маңызды рөлі туындайды.

Кеңістік - бұдан былай баршаға белгілі, анықталған кеңістік емес, ол Паскаль Оже қолданысқа енгізген терминге сәйкес, «әлдебір кеңістік»-ке айналады. Әрине, Брессон «әлдебір кеңістікті» ойлап таппады, бірақ ол өз бетінше және өз мәнерімен кеңістіктерді жасады. Оже бұндай кеңістіктердің қайнаркөзін эксперименталды кинематографиядан іздеуді дұрысырақ көрді. Бірақ кеңістіктер де киноның өзі секілді ескі деп айтуға болады. «Әлдебір кеңістік» кез келген уақытты және кез келген орынды сипаттайтын әмбебап дерексіздік емес. Бұл тек өзінің біртектілігін ғана, яғни өзінің өлшемдік қатынастарының қағидасын немесе өзінің жеке бөліктерінің байланысын жоғалтқан ерекше дара кеңістік, дегенмен, монтаж арқылы байланыстыру барлық мүмкін тәсілдермен жүзеге асуы мүмкін. Енді біз бейне-сезім белгілерінің екі түрі бар немесе даралықтың екі пішіні бар деп айтамыз: Бір жағынан, жүзде немесе оның баламасында бейнеленген сапа мен күш-қуат; алайда, екінші жағынан, сапа мен күш-қуат «әлдебір кеңістікте» көрсетіледі. Сонымен қатар, екінші түрі біріншісіне қарағанда жұқарақ және аффектінің пайда болуын, қозғалысын және таралуын көрсетуге бейімірек болуы мүмкін. Бұның себебі - Декарт атап көрсеткендей, адам жүзі қозғалысы күрделі және аралас сезімдерді білдіретін үлкен бірлік болып қалуында. Кулешовтың (Лев Владимирович Кулешов – 1899–1970 жж., кеңес дыбыссыз киносының актері, кинорежиссер, сценарист, кинотеоретик) әйгілі әсері жүздің құбылмалы нысанмен байланысымен ғана емес, сонымен қатар үнемі әртүрлі аффектілерді білдіретін оның көріністерінің көп мағыналылығымен сипатталады. Керісінше, біз жүзді және ірі планды қарастыруды тоқтатып, ірі планның, орташа планның және жиынтықтар планының арасындағы айырмашылықтың тым қарапайым жүйесі шеңберінен шығатын күрделі пландарды қарастыра



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-сезім (image - affection): сапалар, күш-қуаттар, «әлдебір кеңістіктер» (соңы)

бастаған сәттен бастап, біз әлдеқайда нәзік және сараланған, анықтауға қиын және адамға тән емес аффектілерді туындатуға қабілетті «сезімдер жүйесіне» кірген тәрізді боламыз. Осылайша, бейне-сезім де бейне-қабылдаумен болған жағдайға ұшырайды: оның екі белгісі болады, олардың біреуі қос полярлы құрамды белгі ғана болса, екіншісі-генетикалық немесе дифференциалды көрсеткіш болып табылады. «Әлдебір кеңістікті» бейне-сезімнің генетикалық элементі деп есептеуге болады.