



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:

- «Ауылдың дін қызметшісінің күнделігі» Р. Брессон
- «Апокалипсистиң төрт атты әскері» В. Минелли
- «Бақыт» А. Варда
- «Пуэнт Курт» А. Варда
- «Көлеңкелер» Дж. Кассаветис
- «Бал негодяев» Дж. Кассаветис
- «Глория» Дж. Кассаветис
- «Толқынның ұзындығы» М. Сноу

Негізгі идеялар:

1. «Бейне-түс» фильмнің «түстік (энергетикалық) құрылымының негізі.
2. Фильм құрылуындағы «қараңғы және күрес рухы», «жарқыл, рухани альтернатива ретінде» тақырыптары сияқты «қараңғы-жарық» өзара іс-қимылды құру кеңістікті «қандай да бір нәрсеге» айналдыруға ықпал етеді және жарықтық рухани потенциал деңгейіне дейін жоғарылайды.
3. Лирикалық дерексіздік жарық пен ақтың ара қатынасы арқылы анықталатындығын, бірақ бұнда көлеңке маңызды рөлін сақтап қалатындығын біз көрдік, алайда бұл жердегі көлеңкенің рөлі экспрессионизмдегі рөлінен өте өзгеше болады.
4. «Фрагментация» принципі: біз фрагменттейтін тұйық жиыннан ашық рухани тұтастыққа көшеміз.

Негізгі тақырып «Әлдебір» кеңістіктің құрылуы жайлы болмақшы. «Әлдебір кеңістікті» студияда немесе сыртта қалай құруға болады? «Әлдебір кеңістікті» нақты кеңістіктен, берілген заттардың жағдайынан қалай шығаруға болады? Мұны жүзеге асырудың бірінші тәсілі - көлеңке немесе көлеңкелер: көлеңкелермен толған немесе көлеңкелер жабқан кеңістік «әлдебір кеңістікке» айналады. Біз экспрессионизмнің қараңғылықпен және жарықпен, бұлыңғыр қара фонмен және жарық принципімен қалай жұмыс істейтінін көрдік: екі күш-қуат бір-бірімен жұптасады және күрескерлер секілді бір-бірімен құшақтасады және кеңістікке айтарлықтай айқын тереңдік және ерекше айқын әрі пішіні өзгертілген перспектива береді. Бұл тереңдік пен перспектива жарық пен көлеңкенің барлық дәрежелері көрініс тапқан түріндегі немесе кезекпен-кезек келетін және қарама-қайшы жолақтар түріндегі көлеңкелермен толтырылады. «Готикалық» әлем сұлбаларды батырады немесе сындырады, заттарды өз даралықтарын жоғалтатын органикалық емес өмірмен қамтамасыз етеді және кеңістікті шексіз нәрсеге айналдырып, оны әлеуетті етеді. Тереңдік – кеңістікті кейде түбсіз қара түнекке жетелейтін, кейде кеңістікті жарыққа алып шығатын күрес орны. Әрине, керісінше кейіпкер жарық шеңбердің фонында түсініксіз және қорқынышты түрде жалпақ болады немесе оның көлеңкесі жарыққа қарсы орналасқанда және ақ фонда барлық қоюлығын жоғалтады; бірақ бұл «жарық және қараңғы мәндердің орын тәртібін ауыстыруы» арқасында, тереңдікті алдыңғы планға қоятын перспективаны инверсиялау арқылы жүзеге асады. Бұндай жағдайда көлеңке өзінің алдын алу қызметін толығымен орындайды және Сес көрсету аффектісін ең таза күйінде бейнелейді, «Тартюф», «Носферату» фильмдеріндегі көлеңкелер немесе «Табу» фильміндегі ұйықтап жатқан ғашықтардың үстіне түсетін дін қызметшісінің көлеңкесі міне осындай. Көлеңке шексіз ұзарады. Осылайша, ол заттардың жай-күйімен немесе өзін туындататын кейіпкерлердің тұру қалпына сәйкес келмейтін виртуалды байланыстарды анықтайды: Артур Робисонның (Артур Робисон – 1883–1935 жж., кинорежиссер, сценарист) «Көлеңкелерді көрсетуші» атты фильмінде екі алақан өздерінің көлеңкелерінің ұзаруы арқылы ғана бір-бірімен шырмалады, ал әйелді оның денесінің көлеңкесіндегі оған ғашықтардың қолдарының көлеңкелерімен аймалайды. Бұл фильм рөлдер, мінез-құлықтар және заттардың жай-күйі қызғаныш аффектісінің ақырғы жандануына бой тасалаған жағдайда жүзеге асуы ықтимал нәрсені анық көрсете келе, виртуалды байланыстарды еркін түрде дамытады: ол аффектіні заттардың жай-күйінен тәуелсіз етеді. Қорқынышты фильмдердің неоготикалық кеңістіктерінде Теренс Фишер (Теренс Фишер – 1904–1980 жж., ағылшын кинорежиссері) Дракуланы жерге қозғалмастай етіп шегелеп, өлтірген кезде бейне-сезімнің бұл дербестігін шарықтау шегіне дейін жеткізді, алайда бұл қаза азаптау орынына крестің көлеңкесін дәл түсіретін жалынды диірменнің қанаттарымен виртуалды байланыста болады.

Лирикалық дерексіздік дегеніміз мүлде басқа тәсіл. Ол жарық мен ақтың ара қатынасы арқылы анықталатындығын, бірақ бұнда көлеңке маңызды рөлін сақтап қалатындығын біз көрдік, алайда бұл жердегі көлеңкенің рөлі экспрессионизмдегі рөлінен өте өзгеше болады. Себебі экспрессионизм қарама-



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

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

қайшылық, қақтығыс немесе күрес қағидасын дамытады: рухтың қараңғылықпен күресі. Лирикалық дерексіздікті жақтаушылар үшін рухтың әрекеті күрес емес, бірақ оның баламасы, әлдебір іргелі «немесе... немесе» болып табылады. Енді көлеңке шексіз созылмайды немесе ең соңғы шегіне дейін дағдылы тәртібін өзгертпейді. Ол енді заттардың жай-күйін шексіз созбайды, бірақ ол заттардың жай-күйі мен оны еңсеретін мүмкіндік, виртуалдық арасындағы баламаны білдіреді.

Сонымен, өзінің ақпен басты қарым-қатынасының ішінен лирикалық дерексіздік өзінің экспрессионизммен айырмашылығын күшейте түсетін екі нәтижені шығарады: қарым-қатынасқа қатысушылардың бір-біріне қарама-қарсылық көрсетуінің орнына бір-бірімен кезектесуі; қақтығыстың немесе шайқастың орнына балама, рухани таңдау. Бір жағынан, бұл ақ пен қараның алма кезек келуі: жарықты қамтитын ақтық, жарық аяқталатын жерден басталатын қараңғылық, кей кезде жартылай үн, сұр түс қарым-қатынастың үшінші құрамдас бөлігін құрайтын ажырамастық секілді. Кезектесулер бір бейнеден екіншісіне бара жатқан жолда немесе тіпті бір бейненің шеңберінде жүзеге асады. Брессонда бұлар - «Ауыл молдасының күнделігі» фильміндегі сияқты ырғақты кезектесулер немесе «Көл Ланселоты»-ндағы секілді күн мен түннің алмасуы. Дрейерде кезектесулер «үндестік құрылымды» және кеңістікке қыштакта төсенішті қалыптастырып, геометриялық құрылымның ең жоғары сатысына жетеді. Екінші жағынан, рух баламасы қарым - қатынастардың құрамдас бөліктеріне, яғни жақсылық пен жамандыққа, сенімсіздікке немесе немқұрайлыққа сәйкес келетін секілді, бірақ бұл өте жұмбақ түрде жүзеге асады. Шындығында, ақ түсті таңдап алу «қажет» пе деген сұрақ туындайды.

Фрагмент из «Дневник сельского священника»

Дрейер мен Брессонда түрменің бір кісілік камерасына және ауруханаға қатысты ақ түс Штернбергтегі мұзды ақ түс секілді қорқынышты әрі ұсқынсыз сипатта болады. «Қызыл патшайым» таңдап алған ақ түс сырластық қатынастардың құндылықтарынан қатаң түрде бас тартуды білдірсе, «Аққұба жүзді Венера» керісінше ақ түстен бас тарту арқылы сырластық қатынастарға қол жеткізеді. Дәл осы сырластық қатынастар құндылықтарын «Қиямет күні» фильміндегі бас кейіпкер көмескі көлеңкеден табады. Жарықты «тұтқынға алатын» ақ түс жарыққа жат болып қала беретін қара түстен ешқандай артықшылығы жоқ. Бұған қоса, рухтың баламасы өзіне түп негіз болып табылатын қарым-қатынастардың кезектесуіне ешқашан тікелей әкелмейді. Паскалдан Кьеркегорға (Серен Кьеркегор – 1813–1855 жж., Дат философы, психолог, жазушы) дейін өте қызықты идея дамытылды: балама қарым-қатынасқа қатысушыларды таңдауға бағытталмайды, керісінше, таңдаушының тіршілік тәсілдеріне бағытталады. Таңдау жоқ екендігіне көзінді жеткізіп қана, кейде моральдық қажеттілікке байланысты, кейде физикалық қажеттілік негізінде, кейде физиологиялық қажеттіліктерге байланысты жасауға болатын таңдаудың түрлері бар. Рухани таңдау таңдаушының тіршілік тәсілі және таңдау туралы білетіннің тіршілік тәсілі арасында жүзеге асады. Бұл таңдаудың немесе таңдау жоқтықтың таңдауы секілді көрінеді. Егер мен таңдауды саналы түрде жете түсінсем, демек мен енді жасай алмайтын таңдаулар бар және мен қолдана алмайтын тіршілік ету тәсілдері бар, мен өзімді «таңдау жоқ» деп сендіргенде ғана мен тіршілік етудің барлық тәсілдерін пайдаланамын. Паскалдың өйгілі бәсінде де басқаша емес, дәл осылай тұжырымдайды: қарым-қатынастардың кезектесуі Құдайдың бар болуының куәсі, оны мойындамау және оның «екі ұдай жағдайы»; бірақ рух баламасы басқа жақта, яғни ол Құдай бар деп «бәстесетін» адамның тіршілік ету тәсілі мен Құдай жоқ деп «бәстесетіннің» немесе бәстесуді қаламайтынның тіршілік ету тәсілінің арасында орналасады. Паскалдың айтуы бойынша, тек бірінші ғана таңдау қажеттігін жете түсінеді, ал одан кейінгілері әңгіме не туралы екендігін білмегенде ғана өз таңдауларын жасай алады. Қысқасы, рухани шешімділік секілді таңдауда да өзінен басқа нысаны болмайды: мен таңдауды таңдаймын және осылайша мен «таңдау жоқ» жұмыс тәртібінде жасалған барлық таңдауларды жоямын. Кьеркегор «балама», ал Сартр (Жан-Поль Сартр 1905–1980 жж., француз философы, атеистік экзистенциализмнің негізін қалаушы, жазушы, драматург) бұл теорияның атеистік нұсқасында «таңдау» деп атағанның басты мәні міне дәл осында жатыр.

Бұл - ақылға қонбайтын оғаш ой, өнегелілікке қарсы тұратын шамадан тыс морализм, дінге қарсылық көрсететін сенім. Ницшемен (Фридрих Ницше – 1844–1900 жж., неміс ойшылы, философ, филолог, композитор, ақын) ешқандай ортақ нәрсесі жоқ, бірақ Паскалмен және Кьеркегормен, янсенизммен және реформизммен ортақ тұстары көп. Ол философия мен киноның арасында өте құнды қарым-қатынас орнатады. Ромерде де тіршілік ету тәсілдерінің, таңдаудың, жалған таңдаудың және таңдауды жете ұғынудың тұтас бір тарихы «Гибратты әңгімелер» туындысының топтамасы үшін негізгі анықтаушы болады. Әсіресе «Модта өткізген түнім» туындысы және таяудағы «Сәтті тұрмыс құру» фильмінде күйеуге



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

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

шығуды таңдап алған және бұл туралы айқайлап жария еткен жас қыз туралы айтылады. Бұл жас қыздың бұлай айқайлап жар салуының себебі ол басқа дәуірде тұрмысқа шығудан бас тартуды қандай әдіспен таңдап алған болса, тура сондай әдіспен осы дәуірде күйеуге шығуды таңдап алды, тура сол Паскалдық санамен немесе дәл сондай мәңгілікке және шексіздікке қарай ұмтылыстың көмегімен таңдап алды. Не себептен бұл тақырыптар философия мен кинематография үшін өте маңызды болып есептеледі? Неліктен бұл мәселелердің бәріне ерекше көңіл аударылады? Философияда да, кинематографияда да, Паскалдың және Брессонның, Кьеркегордың және Дрейердің шығармаларында да таңдауды таңдаудан тұратын шынайы таңдау бізге бәрін қайтарып беруге жағдайы жетеді деген пікір білдірілген. Ол бізге барлық жоғалтқанымызды құрбандық шалу сәтінде немесе тіпті құрбандық шалуды жүзеге асырар алдында құрбандыққа шалынатын рухтан қайта табуға көмектеседі. Кьеркегор мынандай пікір айтқан: егер біз қалыңдықтан бас тартып, шынайы таңдау жасасақ, осылайша оған біздің қолымыз жетеді; Авраам, құранша айтқанда Ибраһим өз ұлын құрбандыққа шалмақ болған ниеті арқылы ол онымен қайтадан табысады. Агамемном өз қызын құрбандыққа шалады, бірақ ол бұл істі тек өз борышын өтеу үшін ғана жүзеге асырады, ол таңдаудың жоқ болуын таңдайды. Авраам, керісінше, жақсылық пен жамандықтан тыс Құдаймен байланыстыратын таңдауды жете ұғынып және таңдауға сай ғана өзінен де жақсы көретін ұлын құрбандыққа шалмақ болды: сондықтан да ұлы оған қайтарып берілді. Бұл – лирикалық дерексіздік тарихы.

Біз таңдайтын нәрсенің таңдаудың өзінен айырмашылығы болмайтын рухани кеңістікке біз жеттік. Сонымен, лирикалық дерексіздік жарық пен ақ түстің авантюрасы арқылы анықталады. Бірақ, бұл авантюраның эпизодтары ең алдымен, жарықты «тұтқынға алатын» ақ түстің жарық тоқтайтын қара түспен кезектесуіне септігін тигізеді, содан соң, бізге ақ түсті және қара түсті қайтарып беретін баламада жарықтың босатылуына мүмкіндік береді. Орнымыздан қозғалмай-ақ, біз бір кеңістіктен екіншісіне, бізге физиканы (немесе метафизиканы) қайтарып беретін физикалық кеңістіктен рухани кеңістікке өттік. Бірінші кеңістік жалғыз адамдық жеке бөлме және тұйық, бірақ екіншісі сыртынан қарағанда біріншіден ешқандай айырмашылығы жоқ, тура сол секілді көрінеді, бірақ ол рухани ашықтыққа ие болады және осының арқасында ол өзінің барлық формалды міндеттемелерінен және өзінің барлық материалдық тәуелділіктерінен іс жүзінде немесе заң жүзінде бас тарту арқылы оларды жеңеді. Өзінің «фрагменттеу» қағидасы арқылы Брессон дәл осыны ұсынды: біз бөлшектерге бөлетін тұйық жиынтықтан өзіміз жасайтын немесе қайтадан жасайтын ашық рухани бүтіндікке өтеміз. Немесе Дрейерде осыған ұқсас құбылыс бар: Ықтимал кеңістікті рух өлшемі етіп ашты. Кеңістік өзінің анықтылық қасиетін жоғалтты, ол рухтың күш-қуатына ұқсас, үздіксіз жаңғыртылатын рухани шешімге ұқсас «әлдебір кеңістікке» айналды. : осы рухани шешім аффектті немесе «өзіндік күйзелісті» қалыптастырады және кеңістік бөліктерін біріктіруді өз міндетіне алады.

Кей жағынан алып қарастырғанда, экспрессионистердің қараңғылықтары және лирикалық ақ түстердің рөлдерін ойнайды. Дегенмен, шынайы бейне-түс «әлдебір кеңістіктің» үшінші түрін құрайды. Бұндай бейненің басты формалары мыналар: жайпақ үлкен кескіндердің бет жағындағы түс, қалған басқа түстердің барлығын өз бойына сіңіретін атмосфералық түс, бір реңктен екіншісіне өтетін түс-қозғалыс. Бейненің бұл түрлері мюзиклдан және оның заттардың шартты жай-күйінен шексіз мүмкіндіктердің виртуалды әлемін бөліп шығару қабілетінен бастау алған болуы ықтимал. Бұл үш форманың ішінен тек түс-қозғалыс қана кинематографияға жатады, ал қалғандары толығымен сурет өнерінің мүмкіндіктері ретінде танылған. Әйтсе де, бейне-түс, біздің ойымызша, басқа ерекше сипатпен анықталатын секілді, алайда бұл ерекше сипат сурет өнеріне де тән болғанымен, кинематограф оған өзгеше мән және өзге қызмет береді. Бұл - бейне-түстің бойына сіңіргіш сипаты. Годардың (Жан-Люк Годар – 1930 жылы туған, кинорежиссер, сценарист, киносыншы, актер, монтажер, продюсер) «бұл қан емес, бұл қызыл бір нәрсе» деген формуласы - колоризмнің формуласы. Қарапайым боялған нысаннан айырмашылығы, бейне – түс қандай да бір нысанға қатысты болмайды, бірақ, ол мүмкіндігінше барлығын бойына сіңіреді: бұл - оның қол жетерлік жерде тұрғанның барлығын иемденетін қабілеті немесе бір-біріне мүлдем ұқсамайтын нысандарға ортақ сапа. Түстің әлдебір символизмі бар, бірақ бұл белгілі түс пен аффект арасында байланыс орнату емес. мәселен, жасыл түс пен үміттің арасында байланыс орнату емес... Керісінше, түстің өзі – аффект, яғни ол қамтитын барлық нысандардың виртуалды үйлесімділігі. Аньес Варданың (Аньес Варда – 1928–2019 жж., француз кинорежиссері, сценарист, продюсер, фотограф) фильмдерінде, әсіресе «Бақыт» атты фильмі көрермендерді ғана емес, сонымен қатар бірін-бірі толықтырушы түстер әсер еткен күрделі қозғалыстарға сәйкес тіпті кейіпкерлерді де және жағдайларды да «жұтады» деп Оллье атап өткен еді. Бұған дейін бұл құбылыс «Пуэнт Курт» фильмінде шынымен орын алды, бұл фильмде



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

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

ақ пен қара қосымша түстер ретінде түсіндірілде, және ақ түс әйелді жақтады, «ақ» жұмыс, махаббат және ақ өлім; ал қара ер адам жағына шықты, «абстрактылы ерлі-зайыптылар жұбының» екі басты кейіпкері өзара әңгімелерімен баламалық немесе бірін-бірі толықтырушылықтың ақ және қара кеңістігін жасады. Дәл осы композиция «Бақыт» атты фильмде ақшыл көк - күлгін түс пен алтын секілді қызғылт сары түстердің бірін - бірі толықтыруы және осы түстерге сәйкес келетін құпия кеңістікте кейіпкерлердің біртіндеп «жұтылуы» арқылы түстер жағынан кемеліне жетеді. Егер біз бұл жағдайда әлдебір тұжырымдаманың ықтимал ақиқаттылығын жақсы анықтау үшін алуан түрлі кинорежиссерлерге сілтіме жасауда жалғастырсақ, толық түрлі-түсті киноның ең басынан бастап, Миннелли «сіңіруді» бейненің осы жаңа өлшемін таза кинематографиялық мүмкіндігі етті. Осы себептен оның фильмдерінде арман үлкен рөл атқарады: арман тек түсті сіңіргіш форма ғана. Оның шығармаларында, мюзикл жанрындағы, сонымен қатар басқа да жанрлардағы туындыларында өз армандарымен жұтылған, әсіресе басқалардың арманымен және өзгелердің өткен өмірімен, Өзгенің құдіреті туралы арманмен жұтылған кейіпкерлер тақырыбы үздіксіз жалғасын тапқан. Кейіпкерлер сұрапыл соғыстың сұмдық ауыртпалықтарына тап болатын «Апокалипсисің төрт атты әскері» фильмінде Минелли ең биік шыңдарға жетті. Оның барлық фильмдерінде арман өрмекшінің торына ұқсайтын кеңістікке айналады. Бұл кеңістікте орындар тек арманшылдың өзіне ғана емес, сонымен қатар ол еліктіретін тірі олжалар үшін де орын дайындалған. Егер заттардың жай-күйлері әлем қозғалысына айналса, егер кейіпкерлер би тұлғаларына айналса, онда бұл түстердің әсемдігінен және оның ет қоректі жұртқыш, тойымсыз, қиратқыш деп атауға болатын жұтқыш қызметінен ажырағысыз бұртұтас болады. Миннелли бұл қайтарымызсыз авантюраны ең жақсы тәсілмен бейнелеуге қабілетті сюжетке тап болғаны дұрыс болды: Ван Гог түске, өзінің ашқан жаңалығына және өз туындысының әсемдігіне, шығармашылықта жұтылуына, өз болмысының және өз санасының сарылыққа жұтылуына жалтақтықпен, үрейлене және құрметпен жақындайды.

Бұдан қоса, бұл жерде «әлдебір кеңістік» жаңа сипатқа ие болатын секілді. Алдыңғылардан айырмашылығы, бұл - енді алдын ала анықталған және алуан түрлі тәсілдермен жүзеге асырылатын үйлесімдер мен бағыттары бар бөліктермен анықталатын кеңістік емес. Бұл - енді өзінде істелген және оған әсер еткен нәрсені жоятын аморфты жиынтық. Бұл - сөну немесе жойылу, бірақ ол генетикалық элементке қарсылық көрсетпейді. Бұл екі аспекті бірін –бірі толықтыратын қосымша аспектілер екендігі түсінікті: шын мәнінде, аморфты жиынтық – бұл жиынтықтың бір бөлігінен екіншісіне қарай қозғалатын уақыт тәртібіне тәуелсіз, сонымен қатар жойылған кейіпкерлер мен жағдайлар беретін үйлесімдер мен бағыттарға тәуелсіз бірге өмір сүретін мекендердің немесе орындардың топтамасы. Демек, «әлдебір кеңістіктің» екі жай-күйі бар немесе «квалисигнумын» екі түрі: ажырату квалисигнумы және бостық квалисигнумы бар. Дегенмен, әрқашан бір-біріне қатысы болатын бұл екі жай-күй туралы тек олардың біреуі «дейін» және екіншісі «кейін» деп айтуға ғана болады. «Әлдебір кеңістік» жалғыз бір табиғатын сақтайды: оның енді координаттары болмайды, бұл таза әлеует, бұл әлеует оларды жандандыратын заттардың немесе орталарға тәуелсіз таза Күш-қуаттарды және Сапаларды ғана көрсетеді.

Демек, бұлар - «әлдебір кеңістікті», еш байланыссыз немесе босатылған кеңістіктерді туындатуға және құрауға қабілетті көлеңкелер, бос жерлер, түстер. Бірақ, соғыстан кейін осы көрсетілген барлық және басқа да тәсілдердің көмегімен қалыптасқан осындай кеңістіктерді сахнаның ішкі безендіруінде де, сыртында да өте көп кездестіре аламыз, және олар алуан түрлі ықпалдарға ұшырайды. Бұндай кеңістіктердің алғашқысы, киноға тәуелсіз, соғыстан кейінгі жылдардағы жағдай еді, яғни қиратылған немесе қайтадан қалпына келтіріліп жатқан қалалар, бос қалған жерлер, қаланың шалғай кедей аудандары, тіпті соғыс болмаған аймақтардың өздерінде де «өзіне тән ерекшеліктерін» жоғалтқан қала нысандары, ұланғайыр, қараусыз қалған аумақтар, кеме жөндейтік порттағы құрылыстар, жүк қоймалары, темір бетоннан жасалған арқалықтар және темір сынықтары кездеседі. Кейінірек өзіміз көретіндей, бұндай кеңістіктердің басқа түрі, бейне-әрекеттің дағдарысынан туындайтын, негізінен кинематографиялық үдеріске тән: кейіпкерлер «ынталандыратын» сезім-қимылдық жағдайларда біртіндеп аз болады, бірақ олар таза оптикалық және дыбыстық жағдайларды анықтайтын серуендеулерге, бостан-бос сенделістерге немесе адасуларға көшеді. Сол кезде бейне - әрекет жарылып, бөлшектенуге талпынады, сол мезгілде анықталған орындар өз пішіндерін жоғалтады да, қорқыныштың, бас тартудың заманауи аффектілері, сонымен қатар балғындықтың, өте жоғары жылдамдықтың және шексіз үміттің аффектілері дамиды «әлдебір кеңістіктердің» көрінуіне мүмкіндік береді.

Италиялық неореализм өзін реализмге қарама-қарсы қою себебі, ол, ең алдымен, кеңістік координаттарымен, орындардың бұрынғы реализмімен қатынасын үзді және қозғалтушы бағдарларды шатыстырып жіберді немесе айдың белгісіз кеңістіктерінде көзге көрінетін «абстрактар» жасады. Сонымен



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

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

бірге француздардың жаңа толқыны да пландарды бұзды және жалпы қамтымайтын кеңістіктің пайдасына, пландарды анықтайтын кеңістіктік ерекшеліктерді жойды: мәселен, Годардағы салынып бітпеген пәтерлер жұқа жақтау тақтайы жетіспейтін есіктен өтудің әр түрлі мәнері секілді және музыкалық дерлік мәнге ие болатын әрі аффектіге үн қосушы қызметін атқаратын алуан түрлі келіспеушіліктер мен өзгерістердің туындауына мүмкіндік береді. Штрауб таңғаларлық аморфты пландар, геологиялық шөлді, бұлдыр немесе іші қуыс кеңістіктерді, ішінде әрекеттер жүзеге асатын адамсыз құлазыған театрларды құрастырды. Неміс «қорқыныш» мектебі, әсіресе Фассбиндер және Даниэль Шмид өздерінің сырттағы көріністерді шөл-қалаларды түсірумен жүзеге асырса, ішкі көріністерді бағдарлардың ең аз мөлшерін және бір-бірімен байланыссыз түсірім нүктелерін көбейту арқылы айнарларда екі есеге арттырды. Нью-Йорк мектебі қаланы көлденең, жердің деңгейіндегі көрінісін түсіруді талап етті, мәселен Люметтің фильмдерінде оқиғалар жаяу жолда туындайды және оқиғалардың жүзеге асатын орындары тек өзіне тән ерекшеліктерін жойған кеңістік қана болады. Кассаветестің шығармалары бұдан да жақсырақ, айқын мысал бола алады, бұл кинорежиссер адам жүзі мен ірі план басым болған фильмдерден бастап, үлкен эмоциялық мазмұны бар, бірақ бір-бірімен байланыссыз кеңістіктерді құрастырды. Осылайша ол бір бейне-сезімнен екіншісіне өтті. Бұл оның кеңістік пен уақыт координаттарынан алшақтайтын жүз бен өзінің баяулығына және ыдырауына немесе, керісінше, тым жылдам кенеттен пайда болуына байланысты өзінің өзектендірілуі шеңберінен бәрібір шығатын оқиғаға қатысты кеңістікті бөлшектеуге талпынғанымен түсіндіріледі. «Глория» фильмінде бас кейіпкер әйелге ұзақ күтуге тура келеді, бұған қоса, өзінің істеген іс-әрекеттерін қайтадан ой елегінен өткізіп отыруға уақыты да жоқ, себебі оны қуалаушылар әрқашан бұл жерлерде тұрғандай немесе әлдебір кеңістіктің сол жерінде орналасқанмен, орын өз координаттарын аяқ астынан ауыстырып, өзгеріске түсетін тәрізді оның барған жеріне тез жетіп келеді. Бұл жолы бос кеңістік кенеттен тола бастайтынын көреміз...