



18-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қозғалыс: үлкен форма





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қозғалыс: үлкен форма

## Фильмдер:

«Жел» Шестрем  
«Солтүстік Нанук» Флаэрти  
«Дилижанс» Форд

## Негізгі түйіндер:

1. Детерминацияланған орта бастапқы әлем немесе «әлдебір кеңістік» рөлінде бола алады.
2. Мінез-құлықтың ортасы мен шабыттанушы әдет типтерінен реализм қалыптасады.
3. Көптеген құралдарда екі түрлі бағыттағы спиральға ұқсайтын бір нәрсе бар, олардың біреуі әрекетке қарай тарылады, ал екіншісі-жаңа жағдайға қарай кеңейеді: кеңістік те, уақыт жұмыртқа немесе құм сағаттарға арналған рюмканың формасын қабылдайды.
4. Осы органикалық және спираль тәрізді көріністің формуласы САСІ болады (жағдайдан әрекет арқылы қайта құрылған жағдайға). Бұл формула Берч «үлкен форма» деп атағанға сәйкес келеді.
5. Синсигнум көптеген қасиеттер бар-кейбір ортада, заттардың қандай да бір жағдайында немесе детерминацияланған кеңістікте-уақытта өзектендірілген мүмкіндіктер.
6. Екінші полюс-бином. Бином қандай да бір күштің күйі антагонистік күшке жібергеннен кейін пайда болады.

Біз неғұрлым жеңіл анықтама беретін аймаққа кіреміз: туынды орта тәуелсіздікті иеленіп және дербес мәнге ие бола бастайды. Сапалар мен мүмкіндіктер «әлдебір кеңістіктерде» пайда болмайды және бастапқы әлемдерді толтырмайды, бірақ детерминацияланған кеңістіктің әр түрлерінде-уақыт: географиялық, тарихи және әлеуметтік болып тікелей өзектіленеді. Аффектілер мен импульстер енді әртүрлі мінез-құлықта, оларды басқарушылар немесе олардың қирататын эмоциялары немесе құмарлықтары түрінде көрініс тапқан сияқты көрінеді. Бұл Реализм. Рас, әртүрлі өтпелі құбылыстар бар. Неміс экспрессионизмінің үрдісі белгілі физикалық және әлеуметтік кеңістіктерде көлеңке мен жарықты бөгеуілдеу болды.

Керісінше, детерминацияланған орта бастапқы әлем немесе «әлдебір кеңістік» рөлінде ойнай алатын мүмкіндіктерді өзектендіре алады: бұл құбылысты біз шведтік лирикалық мектепте көреміз. Және әлі де реализм өзіндік арнайы деңгеймен анықталады. Бұл деңгейде ол тіпті күнәларды да жоққа шығармайды; ол фантастикалық, ерекше, батырлық және әсіресе мелодраманы қамтуы мүмкін; ол артықшылық немесе шамадан тыс болуы мүмкін, бірақ оған қайшы келмейтін нәрсе ғана.

Реализм орта мен әдет түрлерінен – белсенді орта мен шабыттандырушы әдет түрлерінен жасалады. Бейне-қозғалыс олардың арасындағы қарым-қатынас, сондай-ақ осындай қарым-қатынастың барлық түрлері. Дәл осы модель американдық киноның дүниежүзілік триумфын қамтамасыз етті.

Орта әрқашан бірнеше қасиеттер мен мүмкіндіктерді өзектендіреді. Ол олардың жаһандық синтезін өндіреді және өзі қоршаған ортаны білдіреді, ал сапасы мен мүмкіндіктері осы ортада күшке айналады. Орта және оның күші қисық болады, кейіпкерге әсер етеді, оған белгі беріп жағдайды бейнелеп қайда баратынына бағыт береді. Кейіпкер, өз кезегінде, әсерленіп, жағдайларға жауап бере отырып, ортаны немесе ортамен қарым-қатынасын өзгертеді, жағдаймен, басқа кейіпкерлермен де. Ол өмір сүрудің жаңа әдісін жасау немесе өмір сүрудің жеке тәсілін орта талаптары немесе жағдай деңгейіне көтеру керек. Ол оны түрлендірілген немесе түзетілген жағдайға айналдырады, жаңа етеді. Барлық жеке: және орта белгілі бір кеңістік ретінде-уақыт, және жағдай шартты фактор ретінде, және ұжымдық сипат жеке дәрежедегідей болады. Пирс бейнелерін жіктеуде көргеніміздей, бұл «екібеттік» патшалығы, яғни екі-екіден бар.

Өйткені, біз ортада қасиеттерді-мүмкіндіктерді, сондай-ақ өзекті және заттардың жағдайын ажыратамыз. Жағдай және кейіпкер, немесе әрекет пропорцияның екі мүшесіне ұқсас, бірден және коррелятивті және антагонистік. Ис-шара күш арасындағы жекпе-жек, дуэльдер сериясы: ортамен дуэль, басқалармен, өзімен бірге. Ақырында, әрекеттен туындайтын жаңа жағдай жөнелтілетін жағдай жұбын құрайды. Көптеген бейнелер-әрекеттер, немесе ең болмағанда алғашқы бейне-әрекеттер. Оған органикалық репрезентация тән, және бұл репрезентация тыныс алған секілді. Өйткені ол орта жағына қарай кеңейіп, әрекетке қарай тарылады. Дәлірек айтқанда, ол кеңейіп немесе тарылып барлық жағынан – байланысты патологиялық жағдай мен талаптардың қолданылуы.

Дегенмен, көптеген құралдарда екі түрлі бағыттағы спираль секілді бір нәрсе бар, олардың біреуі әрекетке қарай тарылады, ал екіншісі - жаңа жағдайға қарай кеңейеді: кеңістік және уақыт жұмыртқа немесе құм сағаттарға арналған рюмка пішінін қабылдайды. Бұл органикалық және спираль тәрізді



көріністің формуласы САСІ болады. Бұл формула Берчтің «үлкен форма» деп атағанына сәйкес келеді. Бұл сурет-әрекет, немесе бұл органикалық репрезентация, екі полюсті немесе екі белгісі бар, олардың біреуі ең алдымен органикалық, ал екіншісі - белсенді немесе функционалды.

Біріншісін біз Синсигнум деп атаймыз, ішінара Пирспен келісе отырып: синсигнум кейбір ортада, қандай да бір жағдайда немесе детерминацияланған кеңістікте-уақытта өзектілендірілген көптеген қасиеттері бар. Екінші полюсті кез келген жекпе-жекті белгілеу үшін Бином деп атағымыз келеді. Бином қандай да бір күштің жай-күйі антагонистік күшке жібергеннен кейін және әсіресе бір (немесе екі) күш «әдейі» болғанда және өзінің көрінуіне тіпті өзге күштің әсерін болдырмау бойынша күш-жігерді енгізгенде пайда болады: әрекет субъектісі өзінің пікірі бойынша басқасын жасайтынына байланысты әрекет етеді. Биномдардың үлгілі мысалдары-шығармашылық іс-әрекеттер, көрсету трюктері, қоршаулар.

Вестернде жекпе-жек сәттері, көше бос болған кезде, ал кейіпкер үйден шығып, басқа жерде орналасқан және не істеу керек деп ойлауға күш салып, қақтығыс жүріп жатқандарды *par excellence* биномасы деп атауға болады. Шестремнің (Виктор Шестрем – 1879–1960 жж., шведтік кинорежиссер, актер) «Жел» фильмін алайық. Жазықта тоқтаусыз жел соғуда. Бұл бастапқы әлем натурализм рухында немесе тіпті экспрессионисттердің «әлдебір кеңістігі»: өйткені желмен үрлеп жатқан кеңістіктер аффектке ұқсайды. Бірақ бұл мүмкіндікті өзектендіреді және детерминиленген кеңістікте, Аризонда, заттардың мүлдем басқа жағдайында: шынайы орта. Оңтүстіктің тумасы қыз бейтаныс жерге келеді және жекпе-жек сериясына тартылған: қоршаған ортамен физикалық жекпе-жекке; оны қабылдайтын дұшпандық отбасымен психологиялық жекпе-жекке; оған ғашық болған дөрөкі ковбоймен жан-жақты жекпе-жекке; зорлағысы келетін мал сатушымен жекпе-жек. Саудагерді өлтіргеннен кейін, ол оны құммен көмуге тырысады, бірақ жел әр уақытта оған қарсы. Органың өзі оған ең қатал сын-қатерді тастағанда және ол жекпе-жек мәніне жеткен кезде пайда болады. Осы кезде татуласу басталады: ковбоймен, оны түсіне бастайды және оған көмектеседі; желмен, оның күшін де түсінеді, сонымен бірге, өмір сүрудің жаңа тәсілі пайда болады.

*«Жел» фильмінің фрагменті - 10.27. және одан әрі 30 сек.*

Бейне-қозғалыстың осы түрі кейбір негізгі кинематографиялық жанрларда қалай дамыды? Ең алдымен, деректі фильмді қарастырайық. Тойнби тарихтың прагматикалық философиясын әзірледі, оған сәйкес өркениеттер адамға қоршаған ортаның тастайтын сын-қатерлеріне жауап береді. Егер қалыпты немесе, ең алдымен, нормативтік жағдай деп өте маңызды сын-қатерлермен кездескен, бірақ адамды оның барлық қабілеттерінен айыра алмайтын қоғамдастықтарды санауға болады, онда өзін және басқа екі жағдайды елестетуге болады: орта жағынан шақырулар соншалықты күшті, адам оларға өзінің бүкіл энергиясын яғни, өмір сүру өркениеті пайдаланған кезде де жауап бере алмайды немесе оларды булай алмайды; және ортада адам кез келген сияқты өмір сүре алады. Фаурти деректі фильмдерінде екі жағдай қарастырылған және өркениеттің «шеткі» түрлерінің асылдығы анықталды. Сондай-ақ, режиссер оған қатысты айыптауды руссоизмде және оның алғашқы қауымдық қоғамдарда пайда болатын саяси мәселелерді елемейді, сондай-ақ осындай қоғамдарды пайдалануда ақ адамдардың рөлін жете бағаламайды. Егер ол «түзелсе», онда түсірілген Флаэрти жағдайларымен ештеңе жоқ үшінші, үшінші жағын енгізер еді: режиссер табиғатпен ортамен соқтығысуды қалайды. «Солтүстіктік Нанук» фильмі ортаның көрсетілімінен басталады, содан кейін жағаға өз отбасымен эскимос отырғызылады. Бұл жерде Нанук дұшпандық қоршаған ортада өз өмір сүруін қамтамасыз етеді; ине салу үшін мұзбен жекпе-жек, әсіресе итбалықпен танымал жекпе-жекке шығады.

*«Солтүстіктік Нанук» фильмінен фрагмент (1922) - 2 мин.40 сек – 15 сек. содан кейін 4 мин. 30 сек-15 сек.*

Біз мұнда САСІ немесе тіпті САС орасан зор құрылымын көреміз, өйткені Нанука әрекетінің ұлылығы жағдайдың өзгеруінен ғана емес, беймәлім ортада өмір сүруден де тұрады.

*«Солтүстіктік Нанук» фильмінен фрагмент - 25 мин.03 сек. және одан әрі 30 сек.*

Енді әлеуметтік-психологиялық фильмді алайық: Киң Видор (Киң Видор – 1894–1982, америкалық кинорежиссер, сценарист) өз шығармашылығының шынайы бөлігінде ортақтықтан индивидке және кері қарай қозғала отырып, орасан зор жаһандық синтездерді жүзеге асыра алды. «Этикалық» деп кез-келген



жағдайда барлық жанрда өзін тандайтын форманы атауға болады, өйткені «этнос» сөзі бірден орын немесе орта, ортада болу, әдет-ғұрып немесе габитус, яғни өмір сүру тәсілі болады. Бұл этикалық немесе реалистік нысан күнәні жоққа шығармайды және «американдық арманның» екі полюсін де қамтиды: бір жағынан, ортақ орта идеясы, немесе ұлт-орта, балқыту жолбарысы және барлық аз ұлттардың бірігуі; екінші жағынан, көсем идеясы, яғни сол немесе басқа ұлттың өкілі, сол немесе басқа ұлттың өкілі ортадағы жағдайдың қиындықтары сияқты. Қиын дағдарыстар кезеңінде де бұл жақсы басқарылатын бір ауызбіршілік тек бір саланы ғана жылжытады және басқасын қайта қалпына келтіру үшін ғана тастап кетеді: қаладан шығып, ол ауыл шаруашылығы қауымдастықтарына өтеді, содан кейін «бидайдан болатқа», ауыр өнеркәсіпке айналады. Дегенмен, үнсіздік жалған болуы мүмкін, ал жеке адам өзіне берілген еді.

Бұл қала адамдардың жасанды және немқұрайлы қоғамдастығы ретінде шығарылған «Тобырда» көрсетілген емес пе, ал адам тағдырға тасталған, ресурстар мен реакциялардан айырылған тіршілік ретінде ме? Индивид жағдайды өзгертетін САСІ фигурасында шын мәнінде қарама-қайшы, индивид не істеу керектігін білмейді және жақсы жағдайда бастапқы жағдайға түседі: «Тобыр» фильміндегі американдық қорқыныш осындай.

Қоғам өз қылмыстарының бейнесі мен ұқсастығы бойынша құрылғандай, оның барлық ортасы патологиялы, ал мінез-құлық түрлері-ақылсыз ба? Мұндай қорытынды Ланг немесе Пабст шығармашылығына жақын. Американдық кинода қорқынышпен сынауға қарамастан, өз армандарын құтқару құралдары бар. Ортада тығыз орналасқан вестернға тоқталайық. Инсадан бастап және САСІ формуласына сәйкес орта, Қоршаған орта немесе Қамту. Бейненің негізгі сапасы-тыныс алу болып есептеледі. Ол кейіпкерді шабыттандырып қана емес, сонымен қатар бір тұтас органикалық репрезентациядағы заттарды біріктіреді. Бұл әлем түсін игерген кезде, бұл оның диффузиясының хроматикалық гаммасына сәйкес келеді. Қоршаған ортаның осындай түстерін біз Фордтың (Жон Форд – 1894–1973 жж., америкалық кинорежиссер, сценарист, продюсер, жазушы) «Жасыл менің алқам сияқты» фильміндегі декорациялардан табамыз. «Үлкен аспан» кейіпкерлерінің бірінің аузына осындай сөздер салатын: бұл ұлы ел, одан да үлкен аспаны... Аспанмен қамтылған орта, өз кезегінде, қауымдастықты қамтиды. Қоғамның өкілі бола тұра, кейіпкер оны тең ортаға жасайтын әрекетке қабілетті болады және кездейсоқ немесе мезгіл-мезгіл тіркелетін тәртіпті қалпына келтіреді: осындай ұлы әрекетке қабілетті көсемге индивидті айналдыру үшін қауымдастық пен land делдалдығы қажет. Мұнда Форд әлемін оңай танимыз - оның шиеленісі ұжымдық сахналарымен, жердің үздіксіз қатысуымен және аспанның имманенттігімен байланысты. Осыған байланысты кейбір зерттеушілер Форд кеңістігі жабық және онда нақты қозғалыс жоқ, шынайы уақыт жоқ деген қорытындыға келеді.

*«Дилижанс» фильмінен фрагмент (1939) – 32.35 және одан әрі 30 сек фильмінен үзінді.*

Бізге Форд фильмдеріндегі қозғалыс нақты, алайда кадрдың бір бөлігінен екіншісіне немесе бір бүтінге қатысты болу орнына өзгерістер берілуі тиіс, қозғалыс қамту ішінде жүреді және оның тыныс алуын білдіреді. Сыртқы іштей қамтиды, олар өзара хабарланады, және біз алға жылжып, «Дилижанс» фильмінің бейнелерін көріп, екі бағытта бір-бірінен екінші бағытқа көшеміз. Белгілі нүктеден белгісіздікке, мысалы, «Фургон қожайыны» фильмінде жабылған жерге қарай қозғалуға болады, және әлі күнге дейін белгілі және белгісіз, - және ол біз үлкен еңбегімен алға жылжып, тоқтап, демалғанда тарылады. Фордтің ерекшелігі тек қана қозғалыс өлшемі немесе органикалық ырғақты көрсетеді. Сонымен қатар, ол әртүрлі азшылықтарға арналған жүзбелі жолбарыс, яғни олардың басын біріктіретін, олардың арасындағы сәйкестікті ашатын, олар бұған қарсылық білдірсе де; мұнда ұлттың тууына қажетті бірігу көрсетіледі: «Фургонның қожайынында» шығарылған үш топ, атап айтқанда мормондар, кезбе актерлер мен үндістер. Біз осы алғашқы жақындаудың шеңберінде қалқанша, біз ғарыш немесе эпикалық болған САС құрылымының шегінен шықпаймыз: шын мәнінде кейіпкер қоғамдастықтың делдалдығы арқылы ортаға тең болады және ол ортаны өзгертпейді, тек циклдік тәртіпті қалпына келтіреді.

*«Дилижанс» фильмінен фрагмент - 46 мин. 00 сек.*

Митридің айтуынша, вестерн басынан бастап барлық бағыттарда дамыды - эпикалық, трагикалық және романдық, және сол кезде оның кейіпкерлері ковбой болды: ностальгиялық және жалғыз, кәрі, тіпті жоғалған, сондай-ақ ақталған үндістер еді. Форд өзінің шығармашылығында жағдайдың эволюциясын сақтауға ұмтылды, нәтижесінде уақыт мүлдем шынайы болар еді. Фордта кейіпкер кездейсоқ бірдеңе қауіп





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қозғалыс: үлкен форма

төндіретін тәртіпті қалпына келтірумен риза емес. Фильмді ұйымдастыру, органикалық репрезентация циклдік емес, спираль бойынша жүреді және соңғы жағдай бастапқы жағдайдан ерекшеленеді: САСІ тізбегі. Бұл эпикалық емес, этикалық форма.

Егер Инжілде қоғамдық өмірдің негізін қаласа, онда ежелгі еврейлер, ал кейіннен христиандар американ арманының екі тән ерекшеліктерін көрсететін сау ұлттар - өркениеттердің пайда болуына ықпал етті: азшылық араласатын жүзбелі жолбарыс болу, сондай-ақ әртүрлі жағдайларға жауап бере алатын көсемдерді қалыптастыратын фермент болу. Және керісінше, Фордта Линкольн киелі тарихтың басшысын қайталайды, өйткені ол Соломон сияқты мүлдем айыптайды; Моисейге ұқсас көшпелі заңнан жазушыға, номостан логосқа көшуді қамтамасыз етеді; сондай-ақ, Осло қаласына Мәсіхтің мәнерінде келеді. Егер тарихи фильм американдық кинода маңызды орын алса, онда Америкада қалыптасқан жағдайда, олардың «көркемдік» дәрежесіне қарамастан, барлық басқа жанрлар тарихи: гангстеризмі бар криминалдық фильм және шытырмандық бар вестерн тарихи құрылымдар, патогенді немесе үлгілі мәртебеге ие болуы мүмкін. Голливудтық тарихи концепцияларға кедергі жасау оңай. Олар XIX ғасырда пайда болған тарихтың аса маңызды аспектілерін өзіне айналдырған.

Ницше үш аспектіні ажыратады: «монументалды тарих», «антикварлық тарих» және «сыни тарих» немесе этикалық. Монументтік аспект физикалық және адамдық қамтушы, табиғи және сәулет ортасына қатысты. Вавилон және оның гриффиттегі қирауы; ежелгі еврейлер, шөл және кең таралған теңіз, сондай-ақ филистимляндар, Дагон храмы және Сесилдегі Самсон, оның бұзылуы. Ницшенің талдауына сәйкес, тарихтың мұндай аспектісі әр түрлі өркениеттер арасындағы параллельдер мен ұқсастықтарға қолайлы: адамзат тарихының ұлы сәттері қандай алыс болса да, олар шындарға тиіп, «сол сияқты салдарының жиынтығын» құрайды деп есептеледі, олар соғұрлым салыстырылады және қазіргі көрерменнің санасына әсер етеді. Демек, монументалды тарих табиғи түрде әмбебап, ал оның жауһары «төзбеушілік», өйткені бұл фильмде әртүрлі тарихи кезеңдер бір-біріне ауысуға ғана емес, бірақ ерекше ырғақты монтажға сәйкес кезектеседі. Кезеңдерді салыстыру қандай тәсілмен жүзеге асырылса да, ол әрқашан, тіпті Эйзенштейннің өзі монументалды тарихи фильм туралы арманмен байланысты болды. Дегенмен, тарихтың осы тұжырымдамасында үлкен заң бар: ол тарихи құбылыстарды «тергеу өз-өзінен» және қандай да бір себептерден тыс «тергеу» ретінде қарастырады. Дәл осыны Ницше атап өткен, және мұны Эйзенштейн тарихи және әлеуметтік американдық кинода сынға алды...

Егер монументалды тарих тергеулерді сол сияқты қарастырса, себебі жеке тұлғалар қарсы тұратын қарапайым жекпе-жектерді ғана қалдырса, онда соңғылармен «антикварлық» тарих айналысу керек, олардың өмір формаларын қалпына келтіру, қандай да бір дәуір үшін қарапайым: соғыс және түйісу, гладиаторлық шайқас, дөңгелекті жарыс, рыцарлық турнирлер және т.б. «антикварлық» монументалды астар ретінде қызмет етеді. Мұнда тағы да голливудтық «қайта құру» және заттар жаңа болып көрінеді: инедегі «антикварлық» тарих үшін көрініс - дәуірдің өзектілігінің белгісі.

Режиссер Хоукстың «Фараондар жері» атты жалғыз тарихи фильмінде сәулетші инженер болып, фараон үшін құм мен тастарды өңдейтін жаңа және ерекше машина салған кезде ғана бір сәт қызықтырады; одан құм және тастар құлап, пирамида жерлеу залының ішінен мүлдем герметикалық тұйықталуын қамтамасыз етеді. Ақырында, тарихтың монументалды және «антикварлық» концепциялары олардың этикалық бейнесін өлшейтін және дистрибуциялайтынсыз сәтті үйлесе алмауы әділ. Сесил де Милл айтқандай, бәрі жақсылық пен зұлымдық туралы, барлық құмарландырулар мен зұлымдықтар. Көне немесе таяудағы өткенге сотталушылар орынына қалай шығу керек, сотқа беру керек, және тек сонда ғана оның пайда болуына не ықпал ететінін, не пайда болатынын, онда құлдырау ферменттері мен болашақ дәндері қандай екенін, онда оргия не екенін, не - крест белгісі, құдайлардың барлық мүлкі мен кедейлердің өміршеңдігі қалай сәйкес келетінін түсінуге болады. Қажет қатал этикалық үкім әділетсіздігі «заттар», жанашырлық пен возвестил туралы жаңа өркениет жолда, бір сөзбен айтқанда, ол жаңадан Америка ашуға, бұл ең басынан бастап біз қабылдамауға талдау қандай да болмасын себептер бар еді. Американдық кино белгілі бір өркениетке қоршаған ортаның тигізген кері әсерін көрсетумен қуанады, және де сатқындардың әрекет кедергілерімен де. Сондықтан да, осы шектеулерге қарамастан, ол дүниежүзілік тарихтың: монументалды, «антикварлық» және этикалық тұжырымдамаларын ұсына алды.



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қозғалыс: үлкен форма

---



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қозғалыс: үлкен форма

---