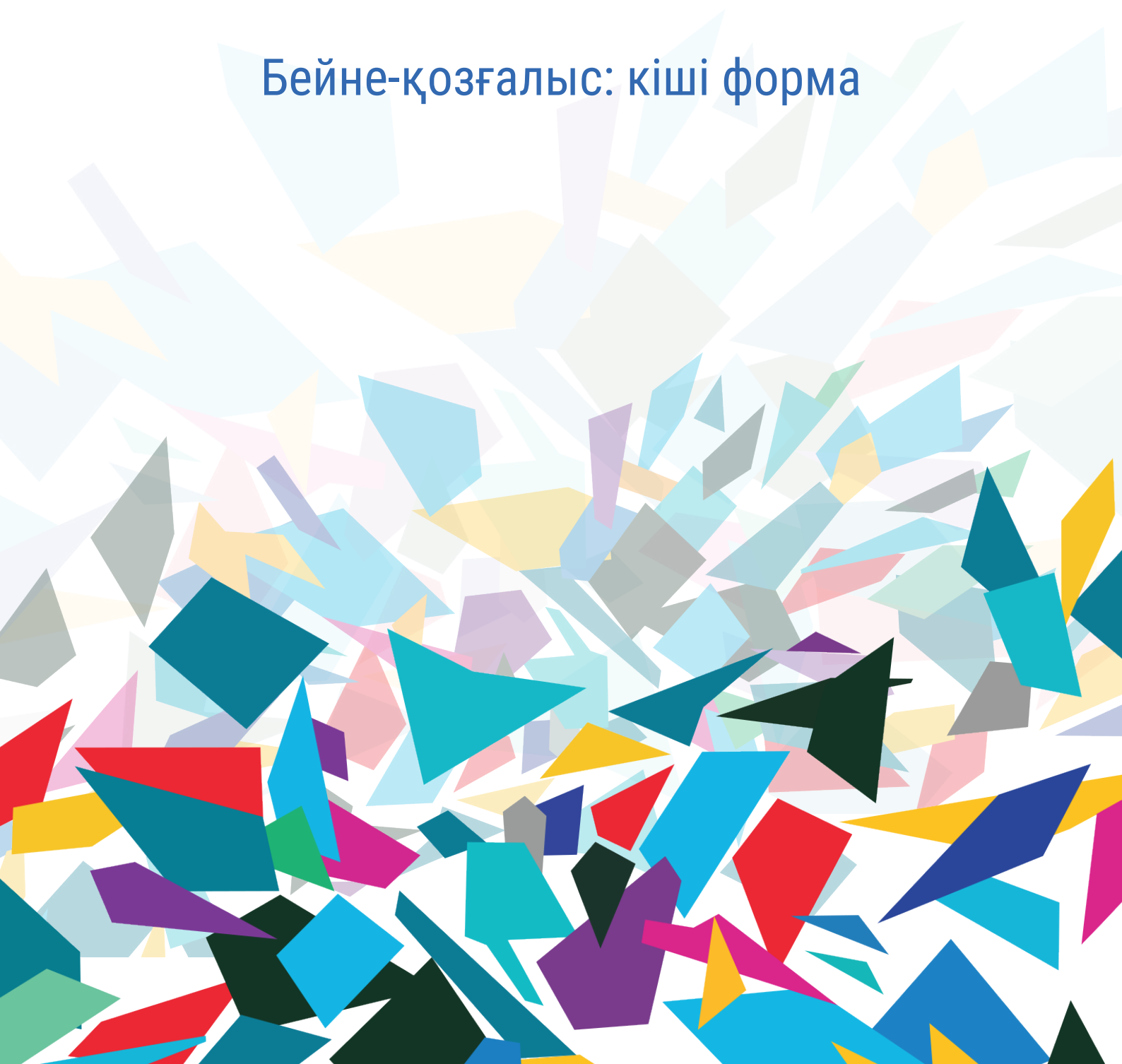




КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қозғалыс: кіші форма





Фильмдер:

«Париждік әйел» Ч. Чаплин
«Үлкен кішкентай адам» А. Пенна

Негізгі түйіндер:

1. Үлкен форма деп біз жағдайдан, яғни Бағындырушы (синсигнум) әрекетке, яғни күреске (бином) жүретін бейне-қозғалысты атаймыз.
2. Ыңғайлы болу үшін біз кіші форманы әрекеттен, белгілі бір тәртіп түрінен немесе бейнесінен біртіндеп шешілген бейне-қозғалыс деп атаймыз.
3. Индекстің екінші түрінің заңдылығы: бір әрекеттің шеңберінде немесе сол әрекеттің өзі мен екі әрекеттің арасындағы өте аз айырмашылықтан екі жағдайдың арасындағы үлкен қашықтықты индукция жасайды.
4. Делөз бейне-қозғалыстың екі формуласын қарама-қарсы қояды: SACI және ACASI яғни, үлкен бір мағыналы ағза, өзінде мүшелер мен функциялар, әрекет пен мүшелер керісінше жайлап екі мағыналы бірлестікке өтетін.

Делөздің айтуынша: «Енді бейне-қозғалыстың өзге аспектісін қарастыруымызға тура келеді. Егер бейне-әрекет үнемі әрі барлық дәрежеде екі элементті біріктіретін болса, өзі де екі түрлі аспектімен көмкерілгені шынайы болмақ.

Үлкен форма, SACI, жағдайдан әрекетке, өзгермелі жағдай түріне қарай қозғалады. Бірақ, өзге форма да өмір сүреді, яғни, әрекеттен жағдайға, сосын жаңа әрекетке апарады: ACASI. Бұл жолы әрекет жағдайды бағындырып, жаңа әрекет тудыратын жағдайдың сол бөлігі мен аспектісін шешеді. Әрекет соқыр сеніммен жүреді, жағдай болса тамырланады немесе екі түрде оқылады. Әрекеттен әрекетке көшкен сайын жағдай суреттеліп, түрін өзгертеді немесе құпиясын сақтап қалады.

Үлкен форма деп біз жағдайдан, яғни Бағындырушы әрекетке, яғни күреске жүретін бейне-қозғалысты атаймыз. Ыңғайлы болу үшін біз кіші форманы әрекеттен, белгілі бір тәртіп түрінен немесе бейнесінен біртіндеп шешілген бейне-қозғалыс деп атаймыз. Бұл тізбек кері жүретін сенсомторлы. Мұндай репрезентациялар ғаламдық емес, желілі; спиральды емес эллиптирлі; құрылымды емес оқиғалы; этикалық емес комедиялық. Бұл типтегі бейне-қозғалыстың композициялық белгісі ретінде индекс қызмет етеді. Байқағанымыздай, мұндай бейне-қозғалыстар кеңірек саналы түрде Чаплиннің өзі ойнамаған «Париждік әйел» фильмінде және Любичтің бүкіл шығармашылығында кездеседі. Жоғары беттік анализдерге қанағаттанғанның өзінде біздер индекстердің екі түрі мен екі полюсі болатынын көреміз. Алғашқы жағдайда әрекет немесе жай ғана ишарат алғытапсырмалы жағдайды әшкерелемейді. Керісінше, жағдай әрекеттен себепсіз енгізу жолымен немесе қиын ақылдық келісімнің қатынасы арқылы туындайды. Жағдай өзінен өзі тумады, индекс индекстің жетіспеушілігіне қызмет етеді, баяндаудағы «орды» ойға салып және «эллипсис» сөзінің алғашқы мағынасына сай келеді. Мысалға, «Париждік әйелде» Чаплин жылға созылған, ештеңе толтыра алмайтын дүниені көрсетеді, бірақ біз өз түйінімізді жаңа әдеттері мен кейіпкердің киіну стилі және байдың көңілдесі ретінде етіп жасаймыз. Тіпті, жүзінің өзі көркемдік әрі аффектілі өздікті көрсете алмайды, және кадрлік шеңбердің сыртында не болғанынан ешқандай белгі де бермейді: ақиқатында, олар ғаламдық оқиғаның индексі ретінде қызмет етеді.

«Париждік әйел» (1923) фильмінен фрагмент – 15 мин. 50 сек.

Осылайша, мысал үшін, танымал пойыз бейнесін алсақ, кімнің келгенін әйелдің бетінде жанған жалыннан байқаймыз; осындай эротикалық образдар арқылы, біздер қосымша түйіндерді ғана жасай аламыз. Қандай ұмтылыс болмасын, индексте ой қорытындалы болған кезде мысалдар өткір бола түседі: «үй қызметшісі комодты ашады, кездейсоқ ер киімінің жағасы түседі, бұл Эднының махаббат сезімін ашады».

Любичтен (Эрнст Любич – 1892–1944 жж., неміс және америкалық кинорежиссер, актер, сценарист, продюсер) үнемі осындай ұмтылысқа толы ой қорытындыларын байқаймыз, олар бейнеге еніп, бұл жағдайда индекс ретінде функциялана бастайды. Осылайша, «Өмір жобасы» бір көңілдесі таң азанымен екіншісін ортақ сүйіктілерінің қасында смокиңмен көреді, осы индекс бойынша ол (және көрермен) оның досы жас келіншекпен түнін өткізген деп қабылдайды. Бұл индекс бойынша, кейіпкерлердің бірі «өте»



сымбатты киінгені, көрсетілмеген толықтай интимді жағдайда өткен түннен хабар беретін болар. Бұл бейне-ой қорытындысы. Екінші индекс түрі өмір сүреді, аздап қиындау – бұл екімағыналы индекстер, «эллипс» сөзінің геометриялық мағынасына тән. Яғни, «Париждік әйел» фильміндегі көптеген индекстің бірінші түрі кейіпкердің сүйіктілеріне қатты берілмегендігін ойға жетелейді. Ал, бай көңілдесімен екі мағынадағы қатынас орнаған, сондықтан көрермен үнемі өзіне сұрақ қояды: ол байлығына, жағдайына, қамтамасыз етуіне байланысты ма, немесе расымен жүрепке әрі терең махаббат па?

«Париждік әйел» фильмінен фрагмент -42.10. және әрі қарай 30 сек.

Кейбір осындай жағдайлар түгелдей және жақын кез келген фильмде қолданылады: мысал үшін, кінәсізді кінәлі ету. адам өліктің қасында пышақ ұстап тұр, бірақ ол істеді ме әлде жай ғана пышақты көтерді ме, түсініксіз. Біз қазір ғана байланысқан қиын жағдайлар үлкен қызығушылықты тудырады. Олар индекстің екінші түріне әкеледі: бір әрекеттің шеңберінде немесе сол әрекеттің өзі мен екі әрекеттің арасындағы өте аз айырмашылықтан екі жағдайдың арасындағы үлкен қашықтықты индукция жасайды. Геометриядағы эллипс термині секілді, алыстағы жағдайлар әрекеттің екі назарын еске түсіреді. Бұл индекстер жетіспеушіліктер емес, екімағыналылық немесе ара-қашықтық. Жағдайлардың біреуі тоқтатылып немесе қабылданбай, жеке функцияларын жойып, екімағыналылық индекске толық қолайлы дәрежеде ешқашан болмастан, орын алған жағдайлардың ара-қатынасын бағындыруы маңызды емес.

Любичтің «Өлсем бе, қалсам ба» деген фильмінде ешқандай күмәнсіз өте қиын индекстерді керемет бағындырған. Шындығында бұл бейнелер шешілуі мүмкін емес: мысалға, актер монологын енді оқып бастағанда көрермендердің бірі залдан шығып кетеді, себебі ол тыңдап жалыққан немесе актердің әйелімен кездесуі бар ма? Бұл барлық интриганы қозғап әрі жіті монтаждауды талап етеді: ишараларының айырмашылығы айтарлықтай емес, бірақ екі жағдайдың ара-қатынасы айтарлықтай, алғаш актерлер труппасы қойылымның көрермендеріне неміс рөлін ойнап отырса, екіншісінде – керісінше немістер немістердің алдында ойнайды, екіншісі өздерін өздері сомдап жатқан секілді. Өмір мен өлім сауалы: жағдай бір-бірін өшірген сайын, кейіпкерлер әрекеттерінде аздаған өзгерістерге бар екенін жақсы біле түседі. Қандай болмаса да, кіші формада әрекет арқылы жағдайды немесе жағдайларды туындатамыз.

Алғашқы кезде бастапқыдан бұл форма өте арзан әрі экономды болып көрінуі мүмкін: осылайша Чаплин жарқыл мен пойыз көлеңкесін жүзде жарқыл арқылы көрсеткенін түсіндіргенде, нағыз француз пойызын көрсете алмағаннан дейді... Бұл ирониялық белгі тастау бар немесе жалпы мәселені қояды: кинодағы бейнелерді туындату Б сериясындағы немесе азбюджетті фильмдерді қозғайды. Экономикалық қысылу найзағай секілді шабытты қоздырып және қиын экономикалық сәтте жасалған бейнелер бүкіл әлемде назар аудартаатыны анық. Көптеген мысалдар неореализмде, «жаңа толқында» болды, бірақ, бұлар кез келген уақытта әділ және Б сериясын құқық бойынша туындату мен тәжірбиенің белсенді орталығы ретінде қарайды. Дегенмен, «кіші форма» міндетті түрде аз бюджетті фильмдерде ғана туындамайды және бар қасиетін көрсетпейді. Кең экранды кинода, жарық, бай мизансценалар мен декорацияларда үлкен форма секілді көркемдігін табады. Егер біз ол сәтте кіші форма деп атасақ ақылға қонымсыз және бейне-қозғалыстың екі формуласына қарсылық ретінде қызмет етеді: САСІ және АСАІ, яғни, мүшелер мен функцияларды, әрекеттер мен мүшелерді екімағыналы бірлестікке жинаған үлкен бір мағыналы ағза. Сондықтан, біздер қиналмастан бейне-қозғалыстың екі формуласына шабыт беретін жанр мен белгілі жанрдың күйін таба аламыз.

Қазір ғана біз АСА-дің кіші формасына мінездес, САС-тың әлеуметтік-психологиялық фильмдерінің үлкен формасының түрінен айырмашылығы бар комедияның қасиеттерін қарастырдық. Бірақ, аналогты айырмашылық пен қарсылық өзге, әртүрлі бейнелік салаларда әрекет етеді. Алғашында үлкен тарихи САС фильмдеріне, монументальды тарих немесе «антикварға» оралайық. Оған тарихы аздау фильмдер түрі қарсы қойылады, расымен әділ түрде атайтын «костюмді» фильмдер. Бұл жағдайда костюм, киіну, тіпті жіптің өзі нақты әдет пен келбеттің түрі болып, ашылған жағдайдың индексіне айналады. Тарихи фильмдерде іс мүлде бөлек, ол жердегі мата мен костюм үлкен мағынаға ие болғанымен де олар монументальды немесе «антикварды» концепцияға көмкерілгеніне байланысты. Бұл жерде концепцияны модистік немесе модельерлік деп атаймыз, әйтпесе, кутюрелер мен декораторлы архитектор мен антиквардың орнында қалай болатын еді.

«Париждік әйел» фильмінен фрагмент – 27 мин. 44 сек.



Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс
Дәріс: Бейне-қозғалыс: кіші форма

Әйтеуір, вестерн де дәл осы мәселені ерекше әр түрлі жағдайда қояды. Біз көргендей деммен көмкерілген үлкен форма, күмәнсіз эпикамен қанағаттанбайды, бірақ барлық әртүрлілігімен қамтыған аумағын сақтап, ғаламдық оқиғаны, әрекет шақыртушысын, өз кезегінде жағдайды іштей модификация жасауға қауқарлы. Осындай үлкен органикалық репрезентациялар Фордтың фильмдерінің мысалдарында мінездері нақты сызылған: Онда жалғыз негізгі топты қосқан немесе бірнеше топтар түрі, әрқайсысы анық көрсетіліп, гомогенді түрде жеке мекендері, интерьерлері мен дәстүрлері бар. мысалға, «Фургон қожайыны» фильміндегі бес топ; бірақ, органды репрезентация қарсы топты немесе гетерогенді және әртүрлітерілі, бірақ функционалды «жағдайға байланысты» топтарды қосады. Яғни, жағдай мен әрекет арасында айтарлықтай бөлініс пайда болып, бұл бөліністі қолға алып, бағындырылуы үшін өмір сүреді: шындығында, кейіпкер үшін жағдайды бағындыру үшін жеке қалауын белсендіру қажет; ол әрекетке қабілетті болуы міндетті, және біртіндеп солай болады, немесе «жағымды» іргетасты топты көрсетеді, тіпті қарсы топтан керекті сүйеуге ие болады (маскүнем-дәрігер, өте мейірбан жеңіл жүрісті бикеш және т.б әбден жарайды).

Хоукс осындай органикалық репрезентация шеңберіне сай келеді, бірақ оны өңдеуге қарсы, нәтижесінде ол терең деформацияға және бұрмалану секілдігі ұшырайды. Егер мұндай деформацияланған органикалық репрезентация «Қызыл өзеннің» басында қалай болса, аспан аясында көрсетілген жұп бүкіл табиғатқа тең болса, — сурет тым күшті болып көрінеді және сондықтан созылуы мүмкін емес. Пайда болған кезде, ол басқа режимге ауысады: ол сұйық болады, көкжиек өзенмен қосылады. Хоукста жердің органикалық репрезентациясы таусылу үрдісі бар деп айтуға болады және одан алдыңғы жоспарға ауысатын ағымдылық дерексіз функциялары қалады. «Рио-Браво» түрмесі таза функционалды болып, оған тіпті өз тұтқынын көрсетудің қажеті жоқ;» Эльдorado «шіркеуі өз функцияларын ұмытып қалғанын ғана қуәландырады;» Рио-Лобо «қаласы» диаграммаға «жетеді, онда тек кейбір функциялар ғана оқылатын» Рио-Лобо» - дан тұрады; бұл өткеннің үстінен кесілген жансыз қала». Сонымен қатар, іргелі топ өте шашыраңқы болады және жалғыз анық қауым болып әлі де әртүрлі қарсы топ: бұл органикаға негізделмеген функционалды топ; ол қарызды қайтаруда, кінәні өтеуде, тозуды жеңуде, ал өз күштері мен құралдарын, әлдебірдің репрезентациясынан гөрі қу машинасын ойлап тапқанда өз уәждемелерін анықтайды.

Дегенмен, неовестерн көп жағдайда Хоуксқа қарыздар болғанымен де өзге бағытпен жүреді: ол «кіші форманы» ешқандай себепсіз кең экранда да пайдаланады. Бұл жерде эллипс басқарады, спираль мен оның проекциясын тудырады. Бұл ендігі әрі СА ғаламдық немесе үлкен ара-қашықтық, бағындырылу үшін ғана өмір сүретін интегралды заңдылықтар емес, АС дифференциальды заңдылығы: бос айырмашылығы, өмірден бөлінген және қарама-қарсы жағдайларды шақырып алып жоғалуы үшін ғана өмір сүреді. Ең алғашқы тізімде үндістер аспаннан бөлініп шыңнан пайда болмайды, биік шөптерден байқатпай секіріп шығады. Үндіс қарсыласын күтіп отырған шыңнан түседі, ал ковбойда пейзажбен бірігетін минералдар бар. Зорлық негізгі импульсқа айналып, интенсивтілігі кенеттілік секілді көбейеді.

Годар Энтони Маннның (Энтони Манн – 1906–1967 жж., америкалық кинорежиссер) көркемдік формасына анализ жасағанда АСАІ формуласын шығарып үлкен формалы САСІ ға қарсы қояды, бұлай қоюдың негізі «байқау мен анықтау дәл бір уақытта болып, классикалық вестерндер де алғашында байқау, сосын ғана – анықтау орын алған».

Бірақ жағдайдың өзі әрекетке байланысты болып шықса, өз кезегінде әрекеттің импульсіне қызмет ететін әрекеттің пайда болу сәтін, бірінші және екінші сәттерді, мүмкіндікке қарай кіші интервалдарды біріктіру қажет. Қосымша ұл кіші айырмашылықтар заңдылығы бөлек оқиғаларды логикалық түрде біте-қайнастыруға әрекет етеді. Осылайша, «Үлкен кішкентай адам» фильмінде жағдай кейіпкерді үндістер немесе ақ адам аңдып жүруіне байланысты түбегейлі өзгереді. Егер сәттер дифференциалды әрекеттерді қамтыса, онда әрбір сәттерде әрекет «шайқалады», өзгерген немесе қарама-қарсы жағдайларға әкеледі.

«Үлкен кішкентай адам» фильмінен фрагмент – 17 мин.03 сек.- әрі қарай 30 сек.

Артур Пенннің (Артур Хиллер Пенн – 1922–2010 жж., америкалық кинорежиссер және продюсер) режиссерлік еткен фильмі, басты рөлді Дастин Хоффман (Дастин Хоффман – 1937 жылы туған, америкалық кино және театр актері, кинорежиссер, продюсер) ойнайды. Бұл Жабайы Батыс туралы эпикалық оқиға үндістер асырап алып, өзге үндіс болған бас кейіпкерге бағындырылады.

Мұнда ештеңені жеңіп шығу мүмкін емес. Болғандай, әлсіз рух, күмән мен қорқыныш өзгеше мағынаға ие болып, органикалық репрезентациядан бөлінеді: бұл ендігі әрі кезеңдер емес – кейіпкер жететін ғаламдық оқиғаның кезеңіне көмек ретінде өте ауыр толтырылған бөлік, жеке мүмкіндіктерді белсендіріп



және ұлы істерге қабілетті етеді. Кейіпкер ерекше «техникалық» қасиеттерін сақтағанның өзінде ұлы істер болмауы мүмкін. Тіпті болмаған жағдайда Пекинптің жазған «Ұтылғандарының» ортасында болады: «Оларда ендігі әрі жүз жоқ, ешқандай сиқыр қалмаған, яғни оларды ғажайыптар қызықтырмайды, олар ұмтылған сатыларды мүлде аттамайды, тек қана тағы да өмір сүргілері келгеннен басқа». Америкалық арманды олар сақтамады, тек қана өмірлерін сақтады, бірақ әрекеттерінің негізінде туындайтын жағдай әрбір сәтті қауіпті етіп, өздерінде қалған жалғыз дүниені құртуға қарсы тұруы мүмкін.

«Кішкентай үлкен адам» фильмінен фрагмент – 1 сағат 05 мин. 19 сек және әрі қарай 30 сек.

Бейне-қозғалыстардың белгілері мен сөздері индекстер болып табылады, өздерімен бірге индекс жетіспеушілігі мен баяндау эллипсистерінің лезде анықтамалығы мен ара-қашықтық пен екімағыналы индекстерді қамтып, жағдайдың кенет өзгеру мүмкіндіктерін хабарлайды. Өңгіме бөлек және қарсы қойылған әрекеттің арасындағы таңдаудағы шешім шығара алмауда ғана емес, бір уақыттағы жағдайлар туралы. Жағдайлар реттілікпен, әрқайсысы өзінше екі мағыналы, өз кезегінде бір-бірімен байланысып, сынған сызбаның критикалық сәттерімен шақырылған, қайсібірінің жолын анықтау мүмкін емес, дегенмен ол міндетті және қатаң анықталған. Бұл кек секілді, оқиғалар да сондай. Мысалға, Пекинпта Батыс мекені жоқ, тек қана бірнеше Батыс бар, яғни, түйелері бар Батыс пен қытайлары бар Батыс, сондықтан мекендер байланысы, адамдар мен дәстүрлер бір ғана фильмнің жалғасында «өзгеріп және бір-бірін анықтайды».

Манға Дейвз секілді «барынша қысқа жол», тікелей емес, бірақ әрекет пен фильм бөліктерін байланыстыратын жол жақын, А және АІ әрқайсысы гетерогенді критикалық сәттің рөліне еніп өзіндік келбетін сақтайды, «нақ осы шақтағы, өзінің түбегейлі құрылғанына».

Бұл шашыраңқы арқанды еске түсіреді, егер қол жеткізбесеңіз әрбір әрекет пен оқиғада байланып қалады. Осылайша, кеңстік-демінің органикалық формасына қарама-қарсы, мүлдем өзгеше кеңістік, кеңістік-қаңқа пайда болады, жетіспейтін ара-қашықтықтары мен әр түрлі элементтері бар, әр орыннан ауысып немесе жалпыға жақындап жүрген. Бұл енді қоршаған емес векторлы кеңістік, уақыттық ара-қашықтықты киген кеңістік-вектор. Бұл енді үлкен контурдың құрсауындағы сызық емес, әлемдік сызықтың жыртықтан өткен сынған тізбегі. Вектор осындай тізбектің белгісі болып есептеледі. Ол бейне-қозғалыстың жаңа түрінің генетикалық белгісі ретінде қызмет етеді, индекс бейне-қозғалыстың белгісінің құрамы ретінде ғана.