



КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қозғалыс: үлкен форма (соңы)





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қозғалыс: үлкен форма (соңы)

Фильмдер:

«М»(1931) Фриц Ланг
«Портуға» (1959) Элиа Казан

Негізгі түйіндер:

1. Бейне-қозғалыстың бірінші заңы жиынтық органикалық репрезентация ретінде бейне-қозғалысқа қатысы бар.
2. Екінші заң - шешуші әрекет немесе жекпе-жек, егер әр түрлі нүктелерден осы жолы ұқсас әрекет сызығына сүйенетін болса, соның арқасында индивидтердің соңғы соқтығысуы және жағдайды өзгертетін реакция мүмкін болатын жағдайда ғана орын алуы мүмкін.
3. Үшінші заң екінші заң секілді көрінеді. Шын мәнінде, егер кезектесіп монтаждау жағдайынан әрекетке өту үшін қажет болса, онда осылайша жекпе-жек негізінде жазылған әрекет кез келген монтаждауға қарсы нәрсесі бар. Бұл үшінші заңды Базен заңы немесе «тыйым салынған монтаждау» заңы деп атауға болады.
4. Төртінші заң - жағдайдан әрекетке өту бір жекпе-жектің басқаларына салынуымен қатар жүреді. Бином полиномға айналады.
5. Бесінші заң: қамтушы мен қаһарман арасында, орта мен оның түрін өзгертетін мінез-құлықтың арасында, жағдай мен қажеттілік пен іс-әрекеттің арасында үлкен айырмашылық бар, ол фильмнің әрекет етуіне қарай біртіндеп ғана еңсерілуі мүмкін.
6. Алтыншы заң: жағдай мен алдағы іс-әрекет арасында алшақтық болуы қажет, бірақ бұл алшақтық регресс пен прогресстің сәттері ретінде цезуралармен белгіленген процесс арқылы толтырылған болу үшін ғана бар.

Бейне-әрекеттің барлық мінез жағынан сәйкес жанрлардағы заңдары қандай?

Бірінші заң жиынтық органикалық репрезентация ретінде бейне-қозғалысқа қатысы бар. Ол құрылымды, өйткені орындар мен сәттер олардың қарама-қарсы тұруында және олардың өзара толықтыруында айқын анықталған. Жағдай тұрғысынан, кеңістік, кадр және жоспар тұрғысынан, бұл заң өзінің көптеген потенциалын орта іске асыру тәсілін ұйымдастырады; әрбір потенциалдың бөліктері; әлеуеттер арасындағы жанжал немесе келісім; бірден және басқа потенциал сияқты потенциал болатын жердің ерекше рөлі, және барлық потенциалдардың соқтығысуы немесе татуласу орны. Бірақ бұл заң топтың, кейіпкердің немесе белгілі бір фокустың айналасында қандай да бір қисаюды ұйымдастырады және жолын қамтиды, оған дұшпандық немесе қолайлы күш бөлінеді: төбенің жоғарғы жағында, аспан мен жер арасындағы шекарада үндістер бейнеленеді... Ал уақыт немесе жоспарлардың реттілігі тұрғысынан бұл заң С-дан СІ-ге кең тыныс алуды, қысу және кеңейту сәттерін кезектестіруді, сыртқы және ішкі ауысуды, негізгі жағдайды екінші деңгейге бөлуді ұйымдастырады, бұл жаһандық ішіндегі ұсақ істерге сәйкес келеді. Барлық осы қарым-қатынаста органикалық репрезентация кеңістіктік және уақытша цезуралары бар спираль. Бұл концепцияны біз Эйзенштейннен де табамыз, бірақ спиральдағы векторлардың үлестірілуі мен реттілігі жайлы мүлдем басқаша ойлады. Гриффит және американдық кино тұрғысынан, параллельді монтаждау векторлардың өзара байланысының эмпирикалық ұйымымен толық орындалады.

Тарихи кинематографиядағы кез келген маңызды ағым үшін сұрақ қою керек: Онда тарихтың қандай концепциясы түсіндіріледі? Алайда, қойылған мәселе біз оны белгілегеннен әлдеқайда іргелі және бір жағынан, пікір мен тарихи пікірлер арасындағы қарым-қатынастарға, екінші жағынан, пікір мен кинематографиялық бейнелер арасындағы қарым-қатынастарға қатысты. Біздің мәселе соңғы бөлігі ғана. Кезектесетін монтаждау параллель емес, ағатын немесе конвергентті басқа фигуралар да кіреді. Оның себебі, СІ-ден С-ға көшу А көмегімен жүзеге асырылады, көбінесе СІ-ге тікелей жақын орналасқан шешуші әрекет. Синсигнуммен өзектілендірілген мүмкіндіктер жаңа түрде қайта бөлініп, өзара татуласу немесе өз қатарларының бірінің жеңісін мойындау үшін синсигнумға бинмен «қысылу» немесе жекпе-жек қажет.

Екінші заң, демек, С-дан А-ге көшуді басқарады және шешуші әрекет немесе жекпе-жек, егер қамтитын әр түрлі нүктелерден осы жолы ұқсас әрекет сызығына сүйенетін болса, соның арқасында индивидтердің соңғы соқтығысуы және жағдайды өзгертетін реакция мүмкін болатын болса ғана орын алуы мүмкін. Дәл осы іс-әрекет желісі конвергенттік ауыспалы монтаждау, екінші гриффиттік монтаждау түрі нысанын құрайды.



Мүмкін, бұл жерде табысқа «М» фильмінде Ланг жетті. Бұл фильмде конвергенттік монтажды талдай отырып, алдыңғы Ланг фильмдерімен салыстырғанда Ноэль Берч «үлкен формалар» ұғымын ұсынды. Шын мәнінде жалпы жағдай, ең алдымен, детерминацияланған және жеке кеңістік-уақытта: қалалық үйдің ауласы, кіреберістегі баспалдақ алаңы және пәтердегі ас үй, пәтерден мектепке дейінгі жол, қабырғалардағы афишалар, адамдардың қозғалуы...

«М» фильмінен фрагмент (1931) Фрица Ланга – 22 мин.00 сек. – 30 сек

Фильм не туралы? Маньяк-өлтіруші қала тұрғындары үшін қорқыныш туғызады. Кішкентай қыздар үйге түскі асқа үлгермейді, мүлдем оралмайды. Полиция қылмыскерді іздеп аяқтары талды, алайда барлығы мұқият қаралуда. Полицейлердің белсенділігіне алаңдаған қаланың қылмыстық тобы қылмыскерді табуға кірісті.

Бірақ өте жақын арада бұл ортада екі нүкте бөлінеді, ал кейіннен-екі әрекет желісі, олар бір үнемі екіншісінен «рифмаланады» және қылмыскерді ұстап алу үшін қысқыштарды құрайды: полиция сызығы және ұры таңқурай сызығы. Органикалық репрезентацияның құрылымдық сипатының жоғары дәрежесіне байланысты, оң немесе теріс кейіпкер үшін орын алдын ала дайындалған, және де ол оны алғанша бұрын: өлтірушіні бірте-бірте бұзу орын алады. Бірақ шынайы іс-әрекетпен біз өлтіруші адамды қылмыскерлер ұстағанда ғана шын мәнісінде танимыз. Бұл бандит соты мен қайыршы М жекпе-жегі туралы. Сонымен, цезуралар мен рифмдермен қос сызық бізді жағдайынан жекпе-жекке, синсигнумнан биінге алып келді.

«М» фильмінен үзінді – 1 сағат 37 мин 00 сек-әрі қарай 30 сек

Рас, органикалық репрезентация ақырына дейін екілік сақтайды; өйткені полиция қылмыскерлердің әрекеттерін қайталайды және оның табанынан өлтірушіні алып тастағанда, оны нағыз сотқа беру үшін, біз жағдайдың өзгеретінін, әділдік қалпына келтірілетіндігін, қылмыстан тазартылатынын — болмайтынын білмейміз, - немесе барлығы бұрынғыдай жалғастырылатын болады, ал қылмыс-үнемі жаңартылуға тиіс: С немесе СИ?

Үшінші заң екіншісіне кері оралғандай көрінеді. Шын мәнінде, егер кезектесіп монтаждау жағдайынан әрекетке өту үшін қажет болса, онда осылайша жекпе-жек негізінде жазылған әрекет кез келген монтаждау қарсы нәрсе секілді. Бұл үшінші заңды Базен заңы немесе «тыйым салынған монтаж» заңы деп атауға болады. Андре Базен (Андре Базен – 1918–1958 жж., киносыншы, теоретик) егер бір нәтиже алуға қатысы бар екі өз бетінше әрекет монтаждауға рұқсат етілсе, онда алынған нәтижеде олар «маңдайға» тап болатын сәт бар және оларды жиі кездесетін бір мезгілде қабылдау керек, өйткені онсыз монтаждау да, тіпті қарама - қарсы нүктелерден түсіруге де бару мүмкін емес. Базен Чаплиннің «циркімен» мысал келтірді: кез-келген аралас түсірілімдердің рұқсат етілгеніне қарамастан, Чарли шын мәнінде арыстанмен торға кіріп, онымен бірге жалпы планда болуы тиіс. Ал Нануку да бірдей жоспарда итбалықпен күресу керек. Бұл заң бинома ССІ және СА қатысты емес, сондай-ақ А-ге қалайша қатысты. Дегенмен, жекпе-жек бейненің бірегей және жергілікті сәті емес. Жекпе-жек іс-қимыл сызықтарында кезеңдерді қояды және міндетті түрде қажетті бір мезгілді білдіреді.

«М» фильмінен фрагмент-1 сағат 48 мин. 58 сек.

Осылайша, жағдайдан әрекетке өту бір жекпе-жектің басқаларына салынуымен қоса жүреді. Бином полиномға айналады. (Төртінші заң -жекпе-жекке толы). Тіпті жекпе-жек ең аралас түрінде ұсынылған вестернде де, «соңғы сатыда» оны көру қиын. Ковбойдың жекпе-жегі кіммен болады-бандитпен немесе үнділермен? Мүмкін, әйелімен, досымен, немесе оны ауыстыратын жаңа келгенмен! Ал «М» фильмінде М мен полиция мен қоғам арасында немесе М мен «таңқурай» арасында нағыз жекпе-жек бар ма? Дегенмен, Нақты жекпе-жек әлі де жоқ па? Ақырында, ол фильмнен тыс болуы мүмкін, бірақ киноның ішінде екені анық. Сот сахнасында «таңқурай» қарақшылар мен қайыршылар қылмысты мінез-құлық түрі немесе тәсілі ретінде жасаған деп құқығын қорғайды және ол құмарлықтың әсерінен әрекет еткенін дәлелдемек болады. М өзінің құмарлығы жазықсыз деп жауап береді: әйтпесе ол өзін ұстай алмайды, ол тек жан күйзелісі немесе импульстерінің ықпалымен әрекет жасайды және осы сәтте және тек осы сәтте актер экспрессионистік мәнерде ойнайды.



«М» фильмінен үзінді-1 сағат 37 мин. 40 сек. және одан әрі 30 сек.

Сайып келгенде, «М» фильмінен жекпе-жек Ланг пен экспрессионизм арасындағы дуэль болмады ма? Бұл фильм Лангтың экспрессионизммен қоштасу және кейіннен «Доктор Мабузенің өсиетінде» расталған реализмге көшуді білдіреді.

Бірақ егер біз жекпе-жектердің нақты өзара үйлесімділігімен айналысатын болсақ, онда дәл сол себептен бесінші заң тұжырымдалады: қамтушы мен кейіпкердің арасында, орта мен оның мінез-құлқының арасында, жағдай мен іс-әрекеттің арасында фильмнің іс-қимылына қарай біртіндеп еңсерілуі мүмкін үлкен айырмашылық бар. Бірақ ол «бурлеск» еді: қысқа шедевр Филдс тұрақты уақыт аралығында алыс солтүстікте өз хижинасының есігін ашады, «мұндай ауа райында жақсы қожайын итін шығармайды» және бірден екі қарды бетіне беймәлім біреу ұрады. Бірақ, әдетте ортадан соңғы жекпе-жек жолы ұзақ. Өйткені, кейіпкер іс-әрекетке дейін бірден Гамлет секілді кіріспейді - әрекет өте маңызды болатыны секілді. Оны әлсіз деп атауға болмайды: керісінше, ол қамтуға тең, бірақ әлеуетті. Оның ұлы және потенциалдары өзекті болуы керек. Гамлетке өзінің қайғыруынан және жан тыныштығынан бас тарту, немесе ол жағдайды жойған күш-жігерді табу, немесе ол қандай да бір қауымдастықтан немесе қандай да бір топтан қажетті қолдау алған кезде қолайлы сәтті күту қажет.

Іс жүзінде кейіпкерге халық пен негізгі топ қажет, сондай-ақ гетерогенді және тар қарсы көмек тобы да қажет. Ол бір жағынан әлсіздік пен сатқыншылыққа, басқалардың сенімі сияқты дайын болуы керек. Бұл вестернде және тарихи фильмде табылған айнымалылар. Кеңес кинотанушылары Эйзенштейннің Иван Грозныйдың гамлеттік сипатын байқамады: ол арқылы фильмнің екі цезур, сондай-ақ патшаның ақсүйектік табиғаты, соның салдарынан халық оған негізгі топ бола алмайды, тек қолдау тобы және құралы болуы мүмкін. Кейіпкер ішкі немесе сыртқы күшсіздікті бастан кешіруі керек.

Форд тағы да бимен білдіретін дуалистік құрылымды сүйеді: «Ашу себептері» — топтың ыдырауына қарай «көрегендікке» қабілетін жоғалтатын диқаншылар тобының матриархалдық анасы – ал оның ұлы айқын көрегендікке деген қабілетін жаңа шайқастың мәні мен мәнін түсінуіне қарай алады. Барлық осы көзқараспен органикалық репрезентация бейне-әрекеттің соңғы даму заңымен басқарылады: жағдай мен алдағы әрекет арасында алшақтық болуы қажет, бірақ бұл алшақтық регресс пен прогресс сәттері ретінде цезуралармен белгіленген процесс арқылы толтырылған болу үшін ғана болады.

Бейне-қозғалыс мінез-құлқына негізделген фильмдерді шабыттандырады, өйткені мінез-құлқтың нақты түрі бір жағдайдан екіншісіне апаратын немесе оның түрін өзгертуге немесе басқасын орнатуға тырысу үшін бір жағдайға әрекет болады. Мерло-Понти мінез-құлқының бұл биіктігінде қазіргі роман, қазіргі психология және кинематограф рухына ортақ белгі көрді. Бірақ мұндай перспективада өте күшті сенсомоторлы байланыс қажет, мінез-құлқың шын мәнінде құрылымдалған болуы керек. Үлкен органикалық репрезентация, САСІ, тіпті қалыптаспауы тиіс, атап айтқанда: бір жағынан, жағдай кейіпкерге терең әсер етуі қажет; екінші жағынан, ол еніп тұрған кейіпкер жарылған аралық арқылы әрекет жасай отырып, «жарылған». Бұл натуралистік зорлықтан түбегейлі ерекшеленетін шынайы зорлық-зомбылық формуласы. Оның құрылымы жұмыртқаға ұқсайды: онда өсімдік полюсі немесе вегетативті, сондай-ақ жануар полюсі бар.

Бейненің бұл жағы-әрекеттер Actors Studio және Казанның фильмдерінде жүйелендірілгендігі белгілі. Генетикалық элементтің бөліну үрдісі бар сенсомоторлы схемаларды дәл осы жерде меңгереді. Ең басынан бастап Actors Studio ережесі тек қана актерлік ойынға ғана емес, сонымен қатар фильмнің тұжырымдамасына да қатысты болды. Мұнда бір элемент бойынша Дос туралы қорытынды жасауға болады: реалистік актерлік ойын бойынша фильмнің шынайы сипаты туралы, және керісінше. Бұл жерде актер ешқашан немқұрайды және ол тоқтаусыз ойнайды. Егер ол жарылмаған болса, ол жағдаймен сінеді, бірақ тыныш қалады. Актер үшін, кейіпкер сияқты, негізгі невроз-истерия. Вегетативтік полюске жануардың полюсі сияқты жерде топтастыру тән. Кеуекті сіңіру үшін acting-out сияқты кернеу-күрт разряд. Сондықтан бейненің осындай құрылымдық-генетикалық көрінісінен-іс-әрекеттер шын мәнінде шекарасы білмейтін формула шығарылады. Қазан жанжал кейіпкерлерінің өзара жанжалдануға кеңес берді: олардың барлығы бір-бірін өлтіргенде, жекпе-жек әлдеқайда айқын және айқын болады.

«Портта» (1954) фильмінде Элиа Казан осындай теология егжей-тегжейлі әзірленуде: Егер мені басқаларды сатпаса, мен өз-өзімді сатамын және тағы да әділдікті ұсынамын. Көптеген қатып қалған жағдайлар арқылы өтіп, оларды сіңіру қажет, көптеген ұят жарылыстарды бастан өткізу керек, тек сонда ғана бізді құтқарушының немесе бізді кешіретін жарылыстың жаңғырығын естуге болады.



«Портта» фильмінен үзінді (1954) - 1 мин.50 сек. - ары қарай 30 сек.

Сюжеттің ортасында қарапайым докер — Терри Мэллоу Марлон Брандоның сомдауында, күмәні жоғалып және әділдікті қалпына келтіру жолына жүруді шешеді, осыдан кейін анықтағандай ол расымен гангстерде жұмыс істейді екен.

Элиа Казанның (Элиа Казан – 1909–2003 жж., америкалық кино және театр режиссері) фильмдерінде американдық арман мен бейне-қозғалысты бірлесіп «қатайтатын» әдіс қызықты. Американдық арман қиял, қиял және тек фактілер оған қайшы келеді; алайда ол пируэтті жасайды, оның нәтижесінде оның күші тек артады, өйткені енді ол сатқындық пен донос сияқты әрекеттерді қамтиды. Фордқа сәйкес, арманның функциясы соңғылардың ерекшелігі болып табылады. Және, біз көріп отырғанымыздай, соғыстан кейін, американдық арман бұзылып, бейне-әрекет шешуші дағдарысқа ұшырайды, қиял өзінің ең мазмұнды формасын алады, ал әрекет - ең қарқынды және жарылғыш схема. Бұл режиссерлер ұзақ уақыт бойы осындай фильмдерді түсіруді жалғастырса да, кинематографтың агониясы. Бұл «мінез-құлқы» киносы қарапайым рефлекторлық доғаның қарапайым сенсомоторлы схемасына қанағаттанбайды, тіпті шартты рефлекс та болсын. Мұнда негізінен ішкі факторларды есепке алатын күрделі бихевиоризм бар.

Ұлы реалистік актерлер оны жақсы сезінеді және Actors Studio оларға өз әдісін ұсынады. Бір жағынан, нақты жағдайға қатысы бар заттармен сезімтал байланыс орнату қажет: ең болмағанда материалмен, мысалы, стаканмен, белгілі бір стек-ла түрімен немесе қандай да бір матамен, костюммен, құралмен, шайнайтын резеңкемен жанасатын байланыс қажет. Екінші жағынан, бұл зат аффективті жадты оятып, міндетті түрде бірдей емес, бірақ рөл үшін талап етілетініне ұқсас эмоцияны рекуализациялау қажет. «Қолға түскен» затпен қарым-қатынас жасай білу және тиісті жағдайға сәйкес эмоцияны ояту: нақ осы зат пен эмоция арасындағы ішкі байланыс арқылы ойластырылған жағдай мен жалған әрекетті сыртқы байланыстыру жүзеге асырылады. Басқа әдістерге қарағанда, Actors Studio әдісі актерді рөлмен теңестіруге итермелейді; ол үшін тіпті кері операция тән: реалистік актер өзі бар және өзі сұрыптайтын белгілі бір ішкі элементтермен рөлді теңестіруі керек деп саналады. Бірақ уайымдау элементі тек актердің қалыптасуына ғана емес, ол бейнеде де бар. Актерге тән ішкі элемент оның мінез-құлқы мен сенсомоторлы қалыптасуының тікелей элементі болып табылады. Ол сіңіру мен жарылысты бір-біріне сай реттейді. Демек, «зат - уайымдау» жұбы оның генетикалық белгісі ретінде әрекет түрінде болады.

Бейне-әрекетте заттың эмоциялық түсініктемесі және пәнге қатысты эмоциялық әсері ірі планға қарағанда көрерменге үлкен әсер етуі мүмкін. «Портта» фильмінің бір жағдайында әйелдің мінез-құлқы амбивалентті болып, ал ер адам кінәсін және ыңғайсыздық сезсе, ол әйелдің ұрған қолғабын таңдайды, оны сақтайды және онымен ойнайды, ақыр соңында өз қолына киеді.

Бұл іс-әрекет түрінің генетикалық және эмбрионалды белгісін еске салады, оны уайымдалған нысан деп атауға болады және ол мінез-құлқы саласында «символ» ретінде жұмыс істейді. Ол актердің бейсанасын, режиссердің жеке кінәлілігін, бейненің сырқатын бірден және өте ерекше біріктіреді.

«Портта» фильмінен үзінді-40 мин. 10 сек. - әрі қарай 30 сек.

Жалпыланған анықтамаға сәйкес, басып шығару ішкі, бірақ сіңірілетін жағдай мен жарылыс әсерінің арасындағы көрінетін байланыс болады.