



КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қозғалыс: кіші форма (соңы)





Фильмдер:

«Жаңа заман» Чаплин
«Ұлы диктатор» Чаплин

Негізгі идеялар:

1. Кіші формаға жапсарласқан жанр – ізгілік комедиясы: бұл бурлеск.
2. Бурлескті процесстің мәні мынадан тұрады: әрекет өзге әрекеттерден аздаған айырмашылығы ғана бар ракурстен түсіріледі.
3. Индекс жанры, барлық бурлеск жанрында әрқашан бар секілді, екі жағдайдың шексі ара-қатынасын көрсететін, бір ғана әрекет шеңберіндегі аздаған айырмашылық.
4. Чаплин бір-біріне жақын ишаралар мен ұқсас бөлінген жағдайларды ақылды таңдай білді, сондықтан бұл қатынастан ерекше қысымдағы сезімдер туындап, әрі сол сәтте күлкі туады: ол күлкіні осындай сезімдермен күшейткен.
5. Китонның парадоксы бурлескті тікелей үлкен формаға енгізді.

Біз классикалық киножанрлардың бейне-қозғалыстың екі формасына бөлінетінін білдік – үлкен және кіші.

Алайда, бір қарағанда, тек қана кіші формаға бекітілген жанр бар, ол оны жасаған сияқты дәрежеге дейін, сондай-ақ адамгершілік комедиясы үшін міндетті шарт болды: бұл бурлеск. Дәл осы жерде АС нысаны өзінің формуласын барынша толық өрістетуге ие болады: бір іс-әрекет шеңберінде немесе екі іс-әрекет арасында өте аз айырмашылық екі жағдай арасындағы шексіз қашықтықты атап көрсетеді және тек осы қашықтықты атап өту үшін өмір сүреді.

Чаплин фильмдерінен танымал мысалдар келтіреміз: әйелі кетіп қалып, арқасынан көрсетіліп тұрған Чарли өкініштен жылап жатқандай, бірақ ол бұрылғанда өзіне коктейль дайындау үшін шейкерді араластырып тұрғанын көреміз. Дәл осылай соғыста: әрбір оқ атқан сайын Чарли өзіне есеп жазып қояды; бірақ қарсыласының оғы жауап бергендіктен ол есебін өшіреді. Бурлесктік процесстің мәні келесідей: әрекет өзге әрекеттерден аздаған айырмашылығы ғана бар ракурстен түсіріледі, сонымен қатар екі жағдайдың құрдым айырмашылығын байқаймыз. Чарли шұжық дүңгіршегіндегі шұжықтарға жабысқанда, шұжық дүңгіршегін трамвайдан бөліп тұрған барлық қашықтықты көрсететін аналогияны жасайды. Біз Чарли қолданатын заттардың көпшілігінде «окольді» қолдануын анықтаймыз: затты қолданудағы өте аз айырмашылық қарама-қарсы функциялар мен қарсы қойылған жағдайларды енгізеді. Бұл еңбек құралдарының потенциалы; және тіпті Чарли машиналармен жұмыс істеп тұрған кезде, ол қарама-қарсы жағдайда автоматты түрде «өзгеретін» алып құралдар туралы түсінігін сақтайды. Осы жерден Чаплиннің гуманизмі қандай да бір «қуыс» адамға қарсы машинаны аудару үшін жеткілікті, одан тұтқырлық, қозғалу, фрустрация және тіпті азаптау зеңбірегін жасау — және осының барлығы қарапайым қажеттіліктерді қанағаттандыру деңгейінде («Жаңа заман» фильмінен екі үлкен машиналар (1936) адамның әдеттегі тамақтануымен салыстырылады және шешілмейтін қиындықтар жасай отырып, мұндай тамақтануға кедергі келтіреді).

«Жаңа заман» фильмінен фрагмент – 10.00 – 10.30

Чаплиннің фильмдерінде біз кіші формадағы заңдарды ғана емес, сонымен қатар олардың бастауларында оларды ұстап аламыз: мысалы, кейіпкердің ортамен араласуы және ұқсастығы (құмдағы Чарли, Чарли-мүсін, Чарли-ағаш — «Макбеттен» деген болжам); аз ғана айырмашылық жағдайды аударды — «Алтын безгегі» және «Үлкен қаланың оттары» барлық байланысты кейіпкердің жеке басын біріктіру; қарама-қарсы қойылған жағдайлардың сыни сәті ретінде.

Осылайша, индекстер мен векторлардың жан-жақты өзара әрекеттесуі бурлескілік бейненің белгісін қалыптастырады: бұл эллипсис және эллипс. Бірақ индекстің Заңы, бір іс-әрекет аясындағы шағын айырмашылық, екі жағдай арасындағы шексіз қашықтықты көрсететін, бурлесктің барлық жанрында барлық жерде болған секілді. Атап айтқанда, Гарольд Ллойд (Гарольд Ллойд - 1893–1971 жж., америкалық актер, кинорежиссер) бейне-қозғалысты таза бейне-қабылдауға бағыт бойынша жылжытатын оның нұсқасын әзірледі. Бізге бірінші қабылдау берілді — мысалы, Гарольд Ллойдтың автотұрағында тұрған сәнді автокөлікте көреміз; содан кейін-екінші қабылдау, машина қозғала бастайды және Біз Гарольдты



велосипедінде көреміз. Кейіпкер тек қана автомобиль әйнегі арқылы кадрланады және екі қабылдау арасындағы шексіз аз айырмашылық бізге «байлық – кедейшілік» жағдайлары арасындағы қашықтықтың шексіздігін сезінуге мүмкіндік береді. Сол сияқты «Ақыры қауіпсіздіктеміз» фильміндегі тамаша сахнада бірінші қабылдау бізге өте сенімді ер адамды, қандай да бір торды, жылжымалы ілгекті, жылап тұрған әйелді және оның пасторын ұрлап әкететін адамды көрсетеді, ал екінші қабылдау әрбір элемент орнында көрсетілетін вокзал перронында қоштасу туралы ғана әңгіме болып жатқанын ашады. Егер біз Чаплиннің түпнұсқалығы мен оған Бурлеск жанрындағы басқа да теңдесі жоқ жағдайды қамтамасыз еткенге анықтама беруге тырысатын болсақ, онда басқа жерден іздеу керек. Чаплин бір-біріне жақын қимылдарды және оларға сәйкес алыс жағдайларды таңдай алады, сондықтан олардың қарым-қатынастарынан ерекше шиеленісті эмоциялар пайда болды және сол уақытта күлкі туды: ол осындай сезімдермен күлкіні күшейтті.

«Жаңа заман» фильмінен фрагмент -10.38 – 11.08.

Егер бір әрекет шеңберінде шағын айырмашылық өте алыс немесе қарсы қойылған жағдайларды индукциялайтын және алмастыратын болса, онда екі жағдайдың бірі «шын мәнінде» әсерлі, қорқынышты және қайғылы болады.

Чаплин екі жақсы таңдалған әрекеттердің арасындағы ең аз айырмашылықты ойлап табатын нақ сол себепті, ол сондай — ақ тиісті жағдайлар арасындағы ең көп қашықтықты құра алды, олардың бірі уайымдауға дейін жетеді, ал екіншісі-таза сайқымазақтықпен келіседі. Бұл «күлкі-уайымдау» тұйық шеңбері, біріншісі шағын айырмашылыққа, ал екіншісі — үлкен қашықтыққа жібергенде, және де олар бір-бірін өшірмейді және өлмейді, ал эстафетаны бір-біріне беріп, бір-бірін белсендіреді. Чаплинді таза трагик деп атауға болмайды, сондай-ақ, біз оның фильмдерінде жылауымыз керек болғанда күледі деген қате болар еді. Чаплиннің таланты, барлық нәрселерді бірге жасауға мәжбүр етеді: Біздің жанымыз күйзелсе де көп күлеміз.

Чаплиннің соңғы фильмдері бірден және оның шығармашылығында дыбыстық кино дәуірін ашады және Чарлидің өлімін береді (Верду өлімге келгенде, ол қайтадан Чарли болады, - бірақ трибунаға көтерілетін диктатор да эшафотқа көтерілетін Чарлимен байланысты). Сол принцип жаңа мүмкіндіктерге ие болады. Базен «Ұлы диктатор» шын мәнінде Гитлер Чарлидің мұртын ұрламаса, болмас еді деп айтады. Кішкентай еврей-шаштараз және диктатор арасындағы айырмашылық олардың мұрттары айырмашылығы секілді көп емес. Бірақ, дегенмен, осыдан екі шексіз алыс жағдай пайда болады, жендет және оның құрбаны секілді.

«Ұлы диктатор» фильмінен фрагмент - 54.10. – 54.40.

Чаплин әрбірімізде виртуалды Гитлердің бір нәрсесі бар деп ойлай ма? Және тек қана жағдайлар ғана бізді мейірімді және жаман, құрбандар мен палачтар, махаббатқа, қирауға қабілетті ете ме? Мұндай идеялардың тереңдігіне немесе ұятсыздығына қарамастан, біздің ойымызша, Чаплин осындай көзқарасты екіталай бөліскен жоқ. Жақсы немесе жаман адаммен қарама-қарсы екі жағдайға қарағанда, осы фильмдердің соңында толық көрсетілген тиісті пікір-таластар үлкен маңызға ие. Сол себепті Чаплин фильмдері үшін диктатор және әйелдерді өлтіруші туралы кинода дыбысты біртіндеп игеру және Чарли біртіндеп жойылуы тән. «Ұлы диктаторға» және «Мсье Вердуге» тән пікірталастар қоғамның өзін — өзі адамның кез келген билігін - қанды диктаторға, ал кез келген іскери адамды-сөз мағынасында өлтірушіге айналдыра алатын жағдайға айналдыра алатынын көрсетеді, өйткені ол біздің мүдделерімізді біздің мүдделеріміз бен адамгершілік біздің өміріміздің мәнімен сәйкес келетін жағдайларды тудыру үшін жаман іс-әрекеттермен тым байланыстырады.

«Ұлы диктатор» фильмінен фрагмент – 57.06 – 57.36.

Сонымен, біз Чаплиннің соңғы екі фильмінде өзгергенін көреміз. Дискурс оларға мүлдем жаңа өлшем алып, «дискурсивті» бейнелерді қалыптастырды. Әңгіме тек қана қарама-қарсы қойылған әрекеттер арасындағы кішкентай айырмашылықтардан туындайтын, адамдар арасында немесе сол бір адамның төңірегінде туындаған екі жағдай туралы ғана емес. Әңгіме қоғамның екі жай — күйі туралы, екі қарама-қарсы қойылған қоғам туралы болып отыр, олардың бірі адамдар арасындағы шағын айырмашылықты жағдай арасындағы шексіз қашықтықты жасайтын құралға айналдырады, ал екіншісі адамдар арасындағы шағын айырмашылықты ұлы жалпы және қоғамдық жағдайға қатысы бар айнымалы ретінде түсіндіреді.



Чаплин туралы дыбысты киноға ең аз сенген режиссерлерге жатқызуға болады, және де ол осы жаңалықты түбегейлі және түпнұсқалық қолданғанын айтуға болады: Чаплин оны кинематографқа дискурс фигурасын енгізу үшін және сол арқылы бейненің бастапқы мәселелерін-іс-қимылдарды өзгерту үшін қолданады. Осы жерден – «Ұлы диктатордың» ерекше маңыздылығы, онда қорытынды сөз кез келген адам тілімен теңеседі, адам айта алатын нәрсенің барлығын білдіреді және бұл абсурд пен террордың жалған тілімен, Шу мен жарықтық, Чаплиннің данышпандығымен ойлап табылып, тиран аузына салынған.

«Ұлы диктатор» фильмінен фрагмент – 1 сағ 59 мин. 10 сек. – әрі қарай 30 сек.

Кіші бурлескті формада ешқандай жетіспеушілік болмады; алайда, өзінің кейінгі фильмдерінде Чаплин оны үлкен пішін жасайтын шегіне дейін жеткізіп, және бурлеск қажет емес болып қалды, және де өзінің мүмкіндіктері мен белгілерін сақтайды. Шын мәнінде, шағын айырмашылық әрқашан екі өлшемсіз немесе қарсы қойылған жағдайды зерттеуге ықпал етеді.

Бастер Китонда бәрі басқаша. Китонның парадоксы бурлескіні тікелей үлкен пішінге жатады. Егер бурлеск шын мәнінде аз формаға жататын болса, онда Китонды, тіпті Чаплинмен салыстыруға болмайды, ол дискурс фигурасы арқылы ғана үлкен формаға ие болады және бурлескілік кейіпкердің салыстырмалы жоғалуына әкеледі. Бастер Китонның терең ерекшелігі, ол бурлеск мазмұнының үлкен нысанын толтырды, ол, әдетте, «бұруды береді», — сондай-ақ, үлкен формамен бурлесканың кез келген айқындығына қарсы. Китонның кейіпкері өлшеусіз және Апатты ортамен қоршалған және өзгермелі кеңістікте орналасқан көзге көрінетін нүктені еске салады: кең және үздіксіз өзгертін кеңістіктер, Деформацияланатын геометриялық құрылымдар, өзен табалдырықтары, сарқырамалар; теңіздегі үлкен пароход; циклонмен сметаланған қала; жанасатын параллелограммаларға ұқсас білінетін көпір...

«Генерал» фильмінен фрагмент (1927) Китон – 1 мин. 05 сек. – 1.35.

Китонның көзқарасы, оның Бенайюн сипаттағанындай, анфас көрсететін тұлғадан бейінге кетіп, перископ позициясында тұрып барлығын көреді, ал алысты алға қараушы позициясында тұрып көреді. Бұл ішкі және сыртқы кеңістіктерді қамту үшін жасалған көзқарас секілді. Сонымен қатар, біздің көз алдымызда күтпеген бурлескті бейнелер түрі пайда болады.

Осылайша, «Біздің қонақжайлылығымыздың» түнгі бау, дауыл, найзағай, екі кісі өлтіру және қорқытқан әйел таза гриффиттікіндей көрінеді. Мұнда «Пароходты кіші-Билл» фильмінен циклон және «Навигатордан» теңіз түбіндегі сүңгуірдің тұншықтыруы, «генералдан» поездың күйреуі және су тасқыны және «Шайқасқан Батлерден» қорқынышты бокс жекпе-жегі жатады. Кейде қандай да бір бейненің элементі күтпеген жерден көрінеді: «Генерал» фильміндегі жаудың арқасына батқан қылыш немесе «Кинооператор» фильмінің кейіпкері Қытай демонстрантының қолына түсіретін пышақ.

Енді әңгіме қарама-қарсы қойылған жағдайларды көрсететін аз ғана айырмашылық емес, берілген жағдай мен күтілетін сайқымазақтық әрекет арасындағы елеулі алшақтық туралы болып отыр, яғни үлкен формадағы заң. Бұл алшақтықты қалай жеңу керек? — күлкілі әсер «барлығына қарамастан» жүргізілмейтіндей емес, бірақ ол тұтастай алғанда бүкіл жағдайды жабады және оған сәйкес келуі үшін?

Китонды Чаплин секілді қайғылы деп атай алмайсың. Бірақ бұл мәселе екі режиссерге мүлдем өзгеше қойылады. Бастер Китонның бірегей жолы, оның көмегімен ол бурлескіні тікелей үлкен деңгейге дейін көтереді. Осы мақсатта ол бірнеше әдістерді қолданады. Біріншісін Дэвид Робинсон «гэг-траектория» деп атайды – Китон жылдам монтажды мобильдейді. Осылайша, «Үш дәуірде» кейіпкер - римлянин түрмеден қашады, қалқанға жетеді, баспалдаққа секіреді, найзаны жұлады, атқа секіріп, атқа тұрып, жоғары орналасқан терезеге секіріп, екі бағананы жылжытады, төбені құлатады, қызға ие болады, найзамен төмен қарай секіріп, зембілге секіреді. Немесе қазіргі заманғы кейіпкер бір үйдің төбесінен екінші үйдің төбесіне секіреді, бірақ құлайды, қалқа артына шынжырланады, құбырмен домалайды, ол үзіледі және оны төмен екі қабатқа, өрт сөндіру бекетіне сүйрейді, онда ол өрт шлангінің бойымен сырғиды, содан кейін артынан өрт сөндіру машинасына секіріп шығады, ал сол жолы аттанады. Басқа бурлектерде, Чаплинді қоса алғанда, әртүрлі тұрақтылыққа тән өте жылдам қудалаулар мен жарыстар бар-бірақ Бастер Китон, мүмкін, олардың ішінен шексіз және үздіксіз траекториялар жасаған жалғыз режиссер. Мұндай траекториядағы ең үлкен жылдамдық «Кинооператор» фильмінде қол жеткізілді, онда кейіпкерге қыз қоңырау шалып, ол Нью-Йоркке ұмтылады және ол түтікті қойғанда үйде тұрады. Немесе монтаждық, бір-жалғыз жоспарда «Кіші Шерлоктан»: Китон поездың төбесіне қосымша баспалдақпен алынады, бір вагоннан екінші вагонға



секіріп шығады, біз ең басында байқайтын су резервуарынан тізбек үшін жетеді; батырдың жолында ол шығарған дауыл ағынын алып кетеді, және ол жүгірумен құтқарылады, ал оның орнында қалған екі ер адамды су басады. Немесе гэг-траекторияға актердің қозғалмауы кезінде жоспарды өзгерту арқылы қол жеткізіледі: бұл «Шерлок-кішіде» көрсетілген ұйқыдан жасалған жоспарлардың атақты тізбегі, онда үзілу арқылы бір-бірін бау-бақша, көше, шыңырау, құмды дюна, теңіз рифіне ұрады, қарлы кеңістіктер және тағы да бау-бақша ауыстырады.

Өзге Китонның әдісін Машиналы гэг деп атауға болады. Китонның биографтары мен түсініктемелері оның машиналармен әуестенуін ерекше атап өтті және бұл тұрғыда ол сюрреализм емес, дадаизмге жақын екенін, бұл мәшине-үй, машина-пароход, мәшине-поезд, мәшине-кино.

Құралдар емес, мәшинелер: бұл құрал-саймандармен жұмыс істейтін және мәшинені қарама-қарсы қоятын Чаплиннен Китонның ең бірінші және маңызды аспектісі болып табылады. Китон мәшинені өзінің ең қымбат одақтастарына айналдырады, өйткені оның кейіпкері оларды ойлап табады және оларға тиесілі-бұл Пикабия жасаған сияқты «матрицасыз» мәшинелер. Олар оның бақылауынан шығып, абсурдтық немесе ең басынан бастап осындай болуы мүмкін, қарапайым күрделендіре алады: және олар Китон өнерінің ең тереңдіктеріндегі ең жоғары мақсатқа сай құпияға қызмет етеді. Бұл машиналар бірден геометриялық құрылымдарға, физикалық себеп-салдарлық байланыстарға қатысты.

«Генерал» фильмінен фрагмент - 16.15. -16.45.

Дегенмен, Китонның бүкіл шығармашылығы аясында олардың ерекшелігі «минорирлеуші» функциясы бар геометриялық құрылымдар және рекуррентті функциясы бар себеп-салдарлық физикалық байланыстар болып табылады.

Китонда мәшине өлшеусіз арқылы анықталмайды, ол өлшеусіз имплицирлейді, бірақ оған түрлендіретін минорирлеуші функцияны бере отырып-осының барлығы блоктар, сымдар мен рычагтар массасы бар ерекше машиналардың қу жүйесі арқасында. Сол сияқты, біз «Генерал» фильмінен шыққан қыз паровозды оттыққа ағаштың өте кішкентай бөлігін лақтырып, өзін мүлтіксіз және ойланбаған деп санаймыз. Дегенмен, бұл солай, — ол Китонның арманын іс жүзінде жүзеге асырады: әлемдегі ең үлкен машинаны алу және оны өте кішкентай элементтердің көмегімен қозғалысқа жіберу, осылайша оны әркімге қолжетімді және барлығына ыңғайлы етіп жасау. Китонның үлкен нақты машинадан ойыншық түрінде оның репродукциясына тікелей өтуі бар, мысалы, «Кузнец» фильмінің соңында.

Ірі геометриялық құрылымдарды игеру, сондай-ақ үлкен траекторияларды сызу рекурренттік себеп-салдарлық байланыстардың көмегімен жүргізіледі. Құрылым траекторияның сызбасын білдіреді, бірақ траектория — мәшиненің сызбасы немесе одан із. Әрбір траектория өзі мәшинені құрады, және ол әртүрлі элементтердің арасында өткізгіш буын болып табылады: дөңгелек доғасының сериясы бойынша оның қозғалмайтын денесін алып келетін локомотивті басқарушы Мәшинист. Сонымен, гэг-тің екі негізгі нысаны Китонда, гэг-траекториясы және машиналық гэг-бұл бір шындық аспектісі, «анасыз» немесе болашақ адам өндіретін мәшине. Өлшемсіз жағдай мен теңсіз кейіпкердің арасындағы үлкен алшақтық көрсетілген минорирующие функциялары мен рекурренттік сериялармен толтырылады. Мәселен, Китон бурлескті осылайша ойлап тапты, ол жанрдың барлық сыртқы жағдайларына дау тудырмайды және жақтау ретінде, әрине, үлкен форма алады.