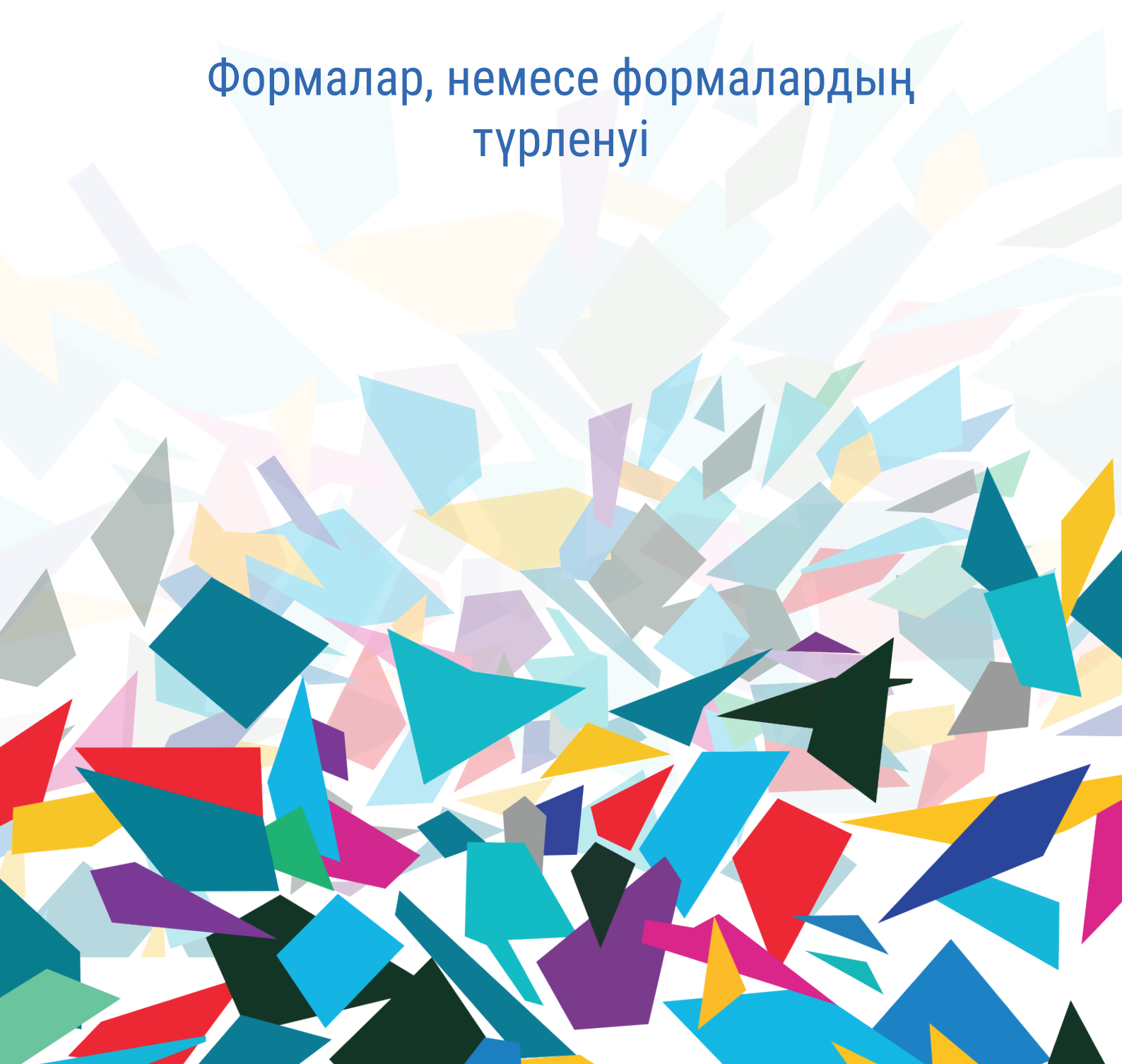




КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Формалар, немесе формалардың
түрленуі





Фильмдер:

«Томпыш» М. Ромм
«Бронды «Потемкин» кемесі» С. Эйзенштейн

Негізгі түйіндер:

1. Мұнда шағын және үлкенді платондық мағынада қарау керек: Платонның екі идеясы сай келеді, ал Идея, мәні бойынша және ең алдымен, іс-әрекет түрі. Шағын және үлкен іс-әрекет түрлерін ғана емес, тұжырымдамаларды да, сюжетті, баяндауды немесе сценарийді ойлау және көру тәсілдерін де білдіреді.
2. Біз мұндай деформациялар, түрлендірулер немесе трансмутациялар белгілерін Пішіндер деп атаймыз.
3. Джон Форд, мысалы, синсигнумдар мен биномаға тән үлкен формадағы шебер; және де ол индекстермен жұмыс жасай отырып, кіші формадағы жауһарларды да жасайды.
4. Михаил Ромм «Томпышта» кіші формамен жұмыс істейді, ал Эйзенштейн сол Мопассанның әңгімесінің материалында үлкен формамен жұмыс істейтін еді.
5. Довженко диалектиканың басқа аспектісін еске алды: бүтін заң, сан мен бөліктерді сәйкес-бүтін бөліктерде бар, бірақ «болмыстан-өзіне» бастап «болмысқа-өзіне», виртуалдан өзекті, ескіден жаңалыққа, аңыздықтан тарихқа, арманнан шындыққа, табиғаттан адамға өту керек.

Әрекеттің екі түрі арасындағы айырмашылық қарапайым және айқын, бірақ іс жүзінде ол әлдеқайда қиын болады. Біз бұл жерде қаржылық ойлар рөл атқара алатынын көрдік, олар ауа-райын жасамайды, өйткені егер кіші форма көрінуге және дамуға ұмтылса, онда ол үлкен сияқты, кең экран, бай декор және түстердің әртүрлілігі қажет.

Бұл жерде Кіші және Үлкен туралы Платон мағынасында қарастыру керек: Платонның екі идеясы бар, ал Идея, мәні бойынша және ең алдымен, әрекет нысаны болады. Бұл кино үшін салдары жоқ деп айтуға болмайды. Мәселен, кейбір режиссерлер айқын артықшылық көрсетеді немесе екі форманың бірін жүзеге асыруға арналған бейімі бар; дегенмен, олар жаңа императивтерге жауап беру үшін немесе жағдайды өзгерту үшін, демалыс үшін, өздерін басқаша сезіну үшін, жаңа тәжірибе алу үшін және т. б.

Форд, мысалы, синсигнумдар мен биномаларға тән үлкен формадағы шебер; және де ол индекспен жұмыс істей отырып, кіші формадағы жауһарларды да жасайды. Басқа режиссерлер, егер олар артықшылық болмаса, бір формадан екіншісіне еш қиындықсыз ауысады. Біз оны Хоукстың қара-ақ фильмдерінде көрдік, себебі бұл жерде ол бастапқы форма, басқа екі форманы жеңе алатын деформацияны ойлап тапқан, — деп вестерналар дәлелдейді.

Біз мұндай деформациялар, түрлендірулер немесе трансмутациялар белгілерін формалар деп атаймыз. Мұнда «бейне-қозғалыс» тақырыбы шеңберінен шығатын әртүрлі эстетикалық және шығармашылық бағалар кіреді және американдық кинематографтың шегінде ғана емес, барлық елдер мен барлық дәуірлердің киноларына қатысты. Бұл шағын және үлкен іс-әрекет түрлерін ғана емес, тұжырымдамаларды да, сюжетті, баяндауды немесе сценарийді ой және көру тәсілдерін де білдіреді.

Концепция әдетте сценарийдің алдында болатын және оны шарттайтын кино үшін маңызды, бірақ сценарийден кейін де осындай табыспен пайда болуы мүмкін. Мұндай концепция қойылымды, шатастыруды және монтажды қамтиды, олар жай ғана сценарийге байланысты деп айтуға болмайды.

Осыған байланысты Михаил Роммның (Михаил Ромм – 1901–1971 жж., кеңестік кинорежиссер, сценарист, педагог) Эйзенштейнмен әңгімесі туралы Мопассанның новелласы бойынша «Томпыш» фильмінің түсірілімі кезінде сәтті келеді.

«Томпыш» фильмінен фрагмент (1934) – 3 мин. 02 сек. – 30 сек.

Бірінші Эйзенштейн сұрады: «Әңгіменің екі бөлігінен, бір қыры неміс басқыншылары және әртүрлі кейіпкерлер, екінші жағынан – дилижанс оқиғасы, қайсысын таңдайсыз?». Роммның жауабы, «кіші оқиға» ны дилижансты аламын дейді. Эйзенштейн болса, алғашқы, үлкен оқиғаны аламын дейді: мінекей бейне-қозғалыстың екі формасының арасы керемет көрінуде, САСІ және АСАІ.

«Томпыш» фильмінен фрагмент – 0.23 – 0.53 титрда «Император Наполеон 3 Францияны сатып



және тұтқынға түсті»

Содан кейін Эйзенштейн Роммнен «қойылымды түсіндіруді» сұрады: Ромм өзінің сценарийін баяндады, алайда Эйзенштейн оны Ромм сценарийді қалай ойлайтынын, мысалы, бірінші бейнені қалай көретінін тағы бір айтып берді. «Дәліз, есік, үлкен жоспар, есіктің етігі», — деп жауап берді Ромм. Содан кейін Эйзенштейн былай деген қорытынды жасады: «жарайды, бұл бейнені таң қалдыратындай етікті алып тастаңыз, тіпті, олардан басқа ештеңе қажет емес...» Біз үшін бұл сөздердің мағынасы мынадай секілді: егер сіз АСАІ шағын нысанын таңдасаңыз, онда бейнеден нақты индекс жасаңыз; бейне индекс ретінде қызмет етсін.

«Жарқыл»(Вспышка) фильмінен фрагмент – етіктер-индекс – 26.16 – 26.52.

Мүмкін, Эйзенштейн осы жанрдағы сәттілікті Пудовкиннің «Шыңғыс ханның ұрпағына» салған аяқ киімінен деп ойлар. Ал бұл туралы Пудовкин өзі былай дейді: ол өз фильмінің «идеясын» сақтайды және сценарийдің арқасында емес, тазартылған аяқ киімде ақылды ағылшын солдатын таныстырады, ол өз бәтеңкелерін жорықта ұстамауға тырысады, содан кейін көшеде шалшықты басып өтеді, бірақ бұған назар аудармайды. Міне, осы «қойылымды түсіндіру». Екі мінез-құлықтың түрі, А және АІ арасында бір нәрсе бар: солдатқа ауыр және маскара жағдайға түседі АІ— оның индексі. Пудовкин шығармашылығының жалпы әдісі осындай: Санкт — Петербург немесе Монғолияның даласы-олар көрсететін ортаның ұлылығы қандай болса да; қандай да бір революциялық іс-әрекеттің орасан зор болуы-біз бір көріністен өтіп, онда әр түрлі мінез-құлықтың түрлері жағдайдың қандай да бір аспектісін, басқа сахнада ашады және әрқайсысы белгілі бір сезімді білдіреді және барлық ашылатын жағдайға барабар болатын сананың өсуін көрсете отырып, басқа көріністермен байланысады.

Ромм-Пудовкиннің шәкірті, ол өзі ойлаған жоқ. «Бір жылдың тоғыз күні» — Ромм фильмі, онда әңгіме бір — бірінен анық бөлінген күндер туралы және олардың әрқайсысында-өз индекстері бар. Сонымен қатар, «Қарапайым фашизмде» Ромм фашизмнің тарихымен жұмыс істеу кезінде немесе ұлы оқиғаларды қалпына келтіру кезінде жіберіп алмауға болатын құжаттарды құрастыруға ұмтылды: фашизм мінез-құлықтың әдеттегі типтеріне, күнделікті оқиғаларға, халық соғысына деген қарым-қатынасына немесе олардың психологиялық мазмұнында иеліктен шығарылған сананың сәттері ретінде сипатталған көсемдердің қимыл-қимылдарына сүйене отырып ашылатын жағдайды көрсетті.

Біз кеңестік режиссерлерді Монтаждың диалектикалық тұжырымдамасы арқылы анықтауға болатынын көрдік; және де бұл кеңес мектебін кинодағы басқа ұлы ағымдардан ажырату үшін жеткілікті атаулы анықтама болды. Ол кеңес режиссерлері арасындағы терең айырмашылықтарды жоймайды, өйткені олардың әрқайсысы нақты аспектімен және диалектика заңдарының бірі қызықтырды. Диалектика оларға тек басқа бір нәрсе үшін сылтаумен ғана қызмет еткен жоқ, бірақ ол теориялық ойлау да болған жоқ, және артқы ой: ең алдымен, бұл бейнелер мен оларды құрастыру тұжырымдамасы болды. Осылайша, Пудовкин санның сапаға көшу заңын, сандық процесс пен сапалық секіруді қызықтырды; оның барлық фильмдері бізге ұғыну сәттерінің үзіксіздігін көрсетеді, өйткені олар сызықтық дамудың үздіксіздігін және уақыт ішінде жылжуды, сондай-ақ оларға реакцияны болжайды. Бұл индекстер мен векторлары бар АСАІ-дың шағын нысаны; бұл тек қаңқасы ғана, ол диалектикамен еніп отыр: сынған сызық болжанбайтын болудан қалды және саяси және революциялық «сызыққа» айналады.

Әлбетте, диалектиканың басқа аспектісі: бүтін заң, көп және бөліктерді - бүтін бөліктерде бар, бірақ «болмыстан-өзіне» «болмысқа-өзі үшін», виртуалдан өзекті, ескіден жаңалыққа, аңыздықтан тарихқа, арманнан шындыққа, табиғаттан адамға өту керек. Бұл адамның барлық әндерінде бар жер туралы ән — тіпті ең қайғылы — және Ұлы революциялық ән ретінде қайтадан беріледі.

«Жер» фильмінен фрагмент (1930) – 5.13. әрі қарай 30 сек

Довженконың үлкен формасы АСАІ диалектикасынан тыныс алады, сондай-ақ органикалық шеңберден шығатын онириялық және симфониялық қуатқа ие. Ал Эйзенштейнге келер болсақ, ол өзін жалпыға ортақ мұғалім деп санайды, өйткені ол ең терең деп ойлаған үшінші заңға қызығушылық танытады: қарама-қайшылықтардың бірлігі мен күрес заңы. Әрине, басқа режиссерлер Эйзенштейннің оқушылары емес. Бірақ толық құқығы бар Эйзенштейн ол АСАІ-ден АСАІ-ге өтуге қабілетті түрленген форма ойлап тапты деп санайды. Ол шын мәнінде «ұлылық көреді», дәлелі Роммнен әңгімесінде. Бірақ үлкен органикалық



репрезентациядан, спиральдан немесе «еркін тыныс алу» шыға отырып, ол спиральдың себебі немесе «өсу» Заңына сәйкес өңделуіне ұшырайды, ал Органикалық репрезентацияда цезуралардың тиісті санын, яғни тыныс алуға үзілістерді орнатады. Міне, бұл цезуралар дағдарыстарды немесе артықшылықты сәттерді білдіреді, олар өз кезегінде векторларға сәйкес өзара қатынастарға түседі: бұл «даму» үшін жауап беретін және олардың шекті мәндеріне дейін жеткізілген екі сәттің арасындағы сапалы секірулерге ие пафос бар. Пафостың бұл байланысы органикалық, бұл Эйзенштейн бойынша «патетизация» соңғысы ішінде үлкен түрде егілген сияқты көрінеді.

«Бронды «Потемкин» кемесі» фильмінен фрагмент – ту

Кіші формадағы заң (сапалы секірулер) үлкен формадағы заңмен (тұтас, себеппен сәйкес) үйлеседі. Ал көп ұзамай, біз үлкен синсигнумдар-жекпе-жектерден индекс-векторларға көшеміз: «Бронды «Потемкин» кемесінде» тұмандағы кемеңің жалпы пейзажы мен силуэті синсигнум болып табылады, бірақ капитанның пенсенісі — индексі.

«Бронды «Потемкин» кемесі» фильмінен үзінді - пенсне

Эйзенштейн бойынша өзгеретін Форма көбінесе күрделі схеманы талап етеді: трансформация жанама болады және оның тиімділігі артады. Әңгіме «монтаж аттракциондары» күрделі мәселесі туралы болып отыр; біз оны бұрын талдап, ерекше бейнелерді: театрлық немесе сценографиялық, не мүсіндік немесе пластикалық, репрезентацияларды салу ретінде анықтадық.

«Бронды «Потемкин» кемесі» фильмінен үзінді-коляска

Керісінше, іс-әрекет қазіргі жағдайдан бізді алыстататын мүсін және пластикалық репрезентацияларда ұзартылуы мүмкін: әрине, бұл «Потемкиннің» тас арыстандары.

Бірақ «Қазаннан» мүсіндік сериялары тән. «Бас желі» филімінде бұл екінші аспект өзінің барлық маңыздылығын иеленеді: әрекет тоқтатылды, сүт сепараторы жұмыс істей ме? Тамшы, содан кейін — сүт ағысы түседі, бірақ бұл ағыс бір-бірін ауыстыратын субұрқақтар мен фейерверктердің кескіндерінде ұзартылады. Психоанализ сүт сепараторының осы атақты бейнелерін соншалықты өзгеріске ұшыратты, оның ерекше сұлулығын табу қиын болды.

Мұнда ең жақсы бағыт беруші Эйзенштейннің өзі әкелетін техникалық түсініктемелер бола алады. Ол бұл жерде қарапайым және күнделікті заттарды «патетизациялау» туралы айтады; бұл өзі патетикалық болған броненосцадағы жағдай емес. Сапалы секіріс тек материалдық және мазмұнға қатысты болуын тоқтатуы қажет; ол формальды түрде жасалуы керек және кейбір бейнеден мүлдем басқа түрдегі бейнеге көшу керек және соңғысы бастапқы бейнеге ғана шағылысу және жанама қатынасы болады. Эйзенштейн осы екінші режим үшін оған театр және пластикалық көріністің арасында таңдау жасауға тура келгенін қосады: бірақ Лысой тауға жағатын шаруалардың түріндегі театр қойылымы күлкілі болар еді, сонымен қатар ол сол фильмнің алдыңғы сахнасында театр репрезентациясын қолданды. Демек, енді оған терезелік жолмен әрекетке оралу үшін жеткілікті мәнерлі пластикалық көрініс қажет болды. Бұл жерде су мен оттың рөлі болды. Екі жағдайға оралайық. Бір жағынан, театр қойылымында нақты жағдай бірден оған сәйкес әрекет туғызбайды, бірақ жалған әрекетте көрінеді, ол тек белгілі бір жоспарды немесе алдағы нақты әрекетті болжайды. $C \rightarrow A$ орнына біз $C \rightarrow AI$ (жалған театр әрекеті), демек, AI дайын нақты әрекеттің индексі A болады (мысалы, қылмыс). Екінші жағынан, пластикалық репрезентацияда іс-әрекет онда бүктелген жағдайды бірден ашпайды, бірақ өзі есте тұрған жағдайды қамтитын орасан зор жағдайларда дамиды. $A \rightarrow C$ орнына біз $a \rightarrow CI$ (пластикалық формалар) бар, және CI синсигнум рөлінде немесе нақты жағдайға қатысты қамтитын c , тек делдал арқылы табылған (мысалы, ауылда қуаныш). Бір жағдайда жағдай ол тудыруы тиіс әрекетке сәйкес келмейтін бейнеге жіберіледі; басқа жағдайда әрекет өзі белгілейтін жағдайға сәйкес келмейтін бейнеге жібереді.

Осылайша, Бірінші жағдайда кіші форма театр репрезентациясы арқылы үлкенге бүркіледі; екінші жағдайда үлкен форма мүсін немесе пластикалық репрезентация көмегімен шағын формаға бүркіледі.

«Бронды «Потемкин» кемесі» фильмінен үзінді – тас арыстандар



Сонда да жағдай мен әрекет арасында немесе әрекет пен жағдай арасында тікелей қарым-қатынас жоқ: екі образ арасында немесе бір бейненің екі элементі арасында форманың конверсиясын қамтамасыз ететін үшіншісі пайда болады. Бір қарағанда, бейнені сипаттайтын фундаментальды екілік, мұнда жоғары инстанция бағытында өздігінен орындауға, бейнелер мен олардың элементтерін өзара жетілдіруге қабілетті «үштікке» ұмтылады.

Эйзенштейннің «Шабыстағы» әдісі өте ұқсас: патша режимі демонстранттардың атысында тікелей ұсынылған; бірақ «сүргін» - бұл режимді бірден және бейнелейтін және осы әрекеттің фигурасын жасайтын жанама сурет. Эйзенштейннің театрлық немесе пластикалық аттракциондары бір әрекет түрін екіншісіне айналдыруды қамтамасыз етіп қана қоймай, сонымен қатар жағдайлар мен әрекеттерді шеткі шектерге дейін жеткізеді; олар бұларды негіз қалаушы екілік жеңетін үшінші деңгейге дейін көтереді. Кеңес киносын басқарған билік мұндай жанама бейнелерді сезіне алмайды, бірақ «көсемдер» оларда қрамолдар дәндерін көре алады деп ойламайды. «Сәлем, Мексика!» фильмінде Эйзенштейн сондай-ақ Мексикада өмір мен өлім идеясын көрсететін театр және пластикалық көріністерді еркін өрістетуге қол жеткізді: ол сахналар мен фрескаларды, мүсіндер мен драматургияны, пирамидалар мен құдайларды біріктірді. Формалар бейне-қозғалысты толықтыратын аттракциялық, аттракциондық бейнелердің жаңа түрі болып табылады.

Фонтанье XIX ғасырдың басында «дискурс формаларының» үлкен жіктемесін жасауға тырысқан кезде, атағанындай, ол төрт формада көрінеді: бірінші жағдайда,

1. Сөздің өз мағынасында соқпақтар — бейнелі мағынада қолданылатын сөз басқа сөзді ауыстырады;
2. Екінші жағдайда соқпақтар асқынған — бейнелі мағынада қолданылатын сөздер немесе сөйлем.
3. Ауыстыру орын алады, бірақ мағынаны немесе мағынаны өзгертетін сөздер немесе сөйлем, трансформацияға ұшырайтын, қатаң әріптік мағынаны сақтайды;
4. Соңғы оқиға кез-келген түрге түспейтін сөздерден тұратын ой фигураларын қамтиды.

Біздің талдауымыздың осы деңгейінде біз кино мен тіл арасындағы, образдар мен сөздер арасындағы өзара қарым-қатынастарға қатысты ешқандай күрделі проблемалар қоймаймыз. Біз кинематографиялық бейнелердің фигуралары бар екенін тек қана айтамыз. Эйзенштейннің мүсіндік немесе пластикалық репрезентациясы-бұл басқа бейнені бейнелейтін және бір-бірден мағынасы бар бейнелер, тіпті олар сериялық алынған кезде де.

Идеялар рөлінде сөйлеген кезде, шағын және үлкен екі түрлі форманы және екі түрлі тұжырымдаманы білдіреді, олар бір-біріне өтуге қабілетті. Олардың үшінші мағынасы бар: олар идеялардың атын лайық көзқарастарды білдіреді. Және, бұл тұжырым біз талдайтын барлық режиссерлерге қатысты әділ екеніне қарамастан, біз осы тақырыптың соңғы оқиғасы ретінде Херцогтің кинематограф әрекетін қарастырғымыз келеді. Бұл шығармашылық визуалды және музыкалық уәждермен ұштасқан екі байлаулы тақырыптар арасында бөлінеді. Олардың бірінде белгісіз адам шектен тыс орта әкеледі, және ол орта сияқты орасан зор әрекетті ойлайды. Бұл САСІ нысаны, бірақ өте ерекше: іс жүзінде жағдай іс-әрекетті талап етпейді, іс-әрекет «ағартылған» басында туған ақылсыз нәрсе болып табылады және ол оған бүкіл ортамен бірдей тұруға мүмкіндік беретін сияқты көрінеді. Немесе, ең алдымен, әрекет екі еселенеді: жағдайдың бір жағы бойынша әрқашан орналасқан жоғары әсер бар — бірақ ол басқа әрекетті тудырады, батырлық әрекет, ол да ортамен конфронтацияға барады, өткізбейтін және еңсерілмейтінін еңсере отырып. Демек, бір мезгілде галлюцинаторлық өлшем де бар, онда қолданыстағы рух Табиғаттың зиянсыздығына дейін жоғарылайды, және гипнотикалық өлшеу, онда рух табиғат оған жолда қояды шектерге қарай қозғалады. Бұл өлшемдер тән емес және фигуралық қарым-қатынасқа түседі. Мәселен, «Агирре, Құдай қаһары» фильмінде батырлық әрекет биік әрекетке бағынады және тек соңғы үлкен қыздық орманға барабар: бұл Агирренің жалғыз сатқындық, және бәрін бірден - Құдайды, патшаны және адамдарды - өз қызы бар қан аралас одақтың таза нәсілін қалыптастыру үшін. Сол кезде тарих Табиғаттың «операсы» болады. Ал «Фицкарральдо» фильмінде батырлық жоғарыдан көрінуге тікелей ықпал етеді: барлық таза орман Карузоның дауысы естілетін Верди операсының храмына айналады. Ақырында, баварлық ландшафт «Шыны жүрегінде» Рубин шынысының гипнотикалық шығармашылығын сақтайды, сонымен қатар Ұлы әлемдік уағыздарды іздеуге шақыратын галлюцинаторлық пейзаждарда жеңіледі. Сондықтан ұлы пейзаждар мен іс-әрекеттердің Қос табиғи таза идея ретінде іске асырылады. Бірақ басқа тақырыптағы немесе Херцог шығармашылығының басқа аспектісінде ең алдымен «кішкентай болып бастаған» карликтерде жүзеге асырылатын шағын идея болып табылады және карлик болуға көшті жоқ адамдарға жалғасады. Бұл «пайдасыз жаулап алушылар»



емес, мағынасыз тіршілік. «Әулиеленген» емес, ақымақтар мен есалаңдар. Пейзаждар диірмендейді немесе сіңіріледі, қайғылы және қыңыр болады, тіпті жоғалу үрдісін көрсетеді. Олардың фонында пайда болған тіршілік көріністері жоқ, ал қарапайым таңу деңгейіне қарай созылып, оларға үзіліс жасауға және қорқыныш арасында ғана демалуға мүмкіндік беретін белгілі бір сызық бойынша жермен қиғаш жүреді және осының бәрі олардың азап шегетін аяқтарының ырғағында. «Әркім Өзі үшін, Құдай барлығына қарсы» фильмінен профессор Каспар Хаузер бағымен жүреді. Бұл «Строшек» фильмінде де болады, онда да ергежейлі мен жезөкше, сондай-ақ немістердің Америкаға қашу сызығы бар.

Екі жағдайда да-үлкен формадағы сублимация кезінде де, кіші форманың қозғалуы кезінде — Херцог (Вернер Херцог – 1942 жылы туған, неміс кинорежиссері, сценарист, актер) метафизик ретінде әрекет етеді. Бұл кинорежиссерлердің ішіндегі ең метафизикалығы...

Ағартылғанның жоспары биік формада құрдымға ұшырап, барлық шынайылық күшсіз болды: Агирре өмірін тұзды терге малшынып жалғыздықта өткізіп, ешқандай жалпылыққа ие болмай маймылдарды ғана шығарып отырды; Фицкарральдо өзінің соңғы қойылымын орталы труппамен қойды және сирек көрермендер мен қара қорғасынның алдында ән шырқады; шыны шеберханасындағы өрттің жалғыз салдары жұмысшылар сынықтарын таңдап алды. Бірақ, керісінше, кіші формада жүретін мүгедектер, олар бейнені үрлеп, шабыттандырады — мысалы, ағашқа немесе кактусқа тиіп тұрған саңырау бала сияқты әлеммен міндетті қарым-қатынас жасайды; немесе Войцек шабу жиналған ағашқа дейін үрлеп, жердің күш құюын сезеді. Және бұл тактильді күштерді босату бейнені шабыттандырғанмен шектелмейді: ол оны жабады, қайтадан оны ұшудың, көтерудің немесе өткелдің қуатты галлюцинаторлық көріністерін береді, - секіру кезінде «Үнсіздік және құрдым елінен» қызыл шаңғышыда немесе Каспий Хаузер туралы фильмнен үш үлкен көреген пейзаждарда қалай болады. Бұл жерде, демек, біз екі еселену кезінде де бармыз; және барлық биіктіктер кішінің жанында орналасқан. Кіші Платондағы секілді шағын - ұлы идея. Херцог өз шығармашылығының бір және басқа бағытында альбатростың үлкен аяқтары мен оның үлкен ақ қанаттары бірдей екенін көрсетті.