



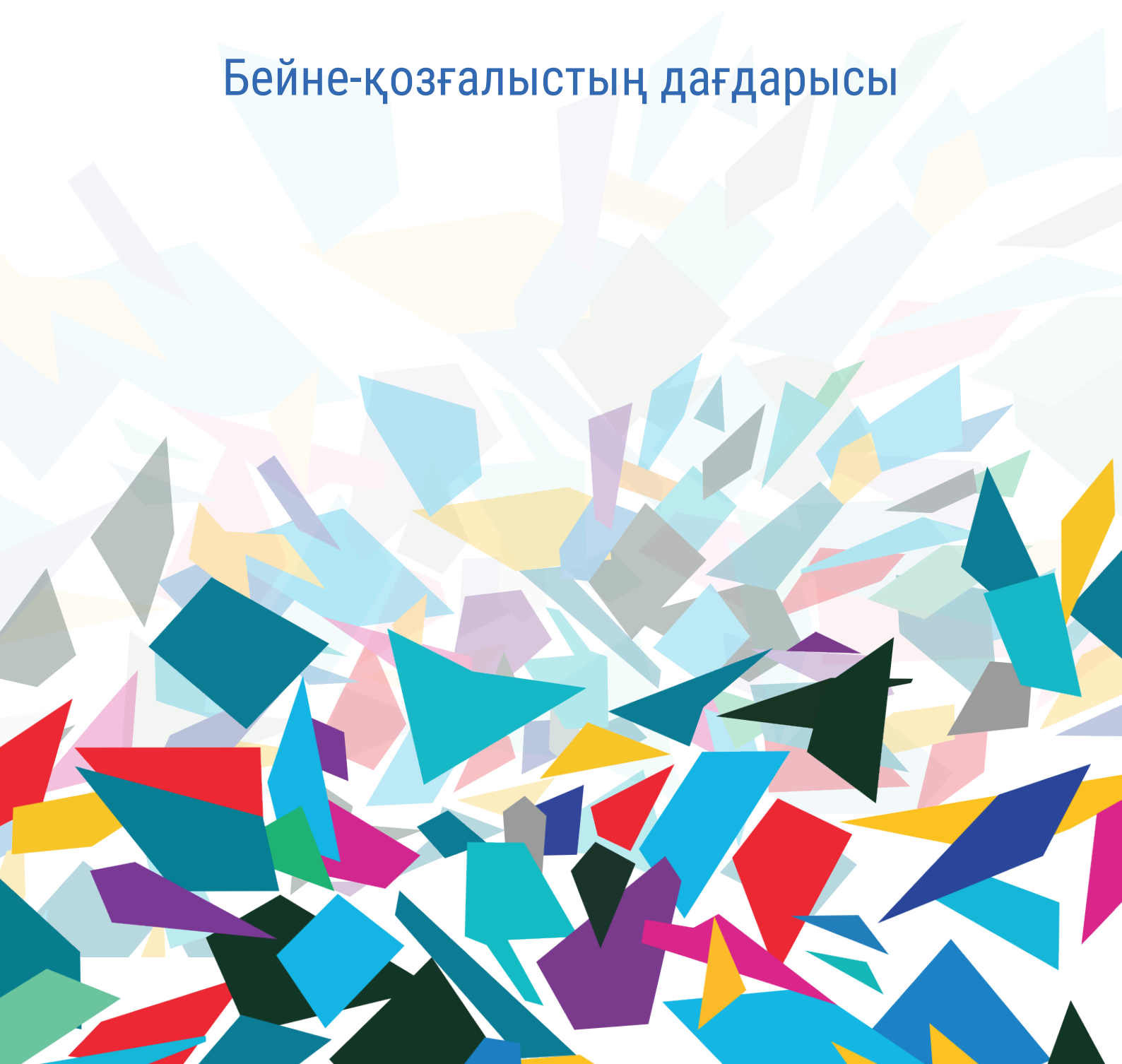
25-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО 1: БЕЙНЕ – ҚОЗҒАЛЫС

Бейне-қозғалыстың дағдарысы





Кітап: Кино 1: бейне – қозғалыс

Дәріс: Бейне-қозғалыстың дағдарысы

## Фильмдер:

- «Үйлену той» Олтмен
- «Таксиші» Мартин Скорсезе
- «Велосипед ұрлаушы» Витторио де Сика

## Негізгі түйіндер:

1. Бұл екі тақырып - ашық тоталдылық және оны бұрғылау кезіндегі оқиға-кинематографтың терең бергсондық бастауын құрайды.
2. Әрине, САС және АСА схемалары бойынша да фильмдер жасауды жалғастырды: ең үлкен коммерциялық табысқа әрдайым кепілдік берілген, бірақ кинематографтың жаны осында емес. Киноның жаны әлі күнге дейін киноға түскен әрекеттер, перцепция және уайымдар жүйесін бұзса да, ойлауды қажет етеді.
3. Барлық жерде «жағдай — іс — әрекет», «әрекет – қарсыәрекет», «қозу-жауап» тізбектеріне, сөзбен айтқанда, бейнет-қозғалыс жасаған сенсомоторлы байланыстарға деген сенім болды.
4. Таңбалар көп, сирек бір-бірімен қиылысады және басты болып, қайтадан екіншісі қосылады.
5. Эллипсис баяндау түрі болудан қалды, оның көмегімен біз әрекеттен ішінара ашылған жағдайға көшеміз: ол енді жағдайдың өзіне тиесілі, ал шындық енді лакунарна, сколь және дисперсивті.

Бейне-қозғалыстың дағдарысын жаңа деп есептеуге бола ма? Бұл кинематографтың тұрақты жағдайы емес пе? Өйткені, Барлық дәуірде фильмдер әрекеттер жоқ эпизодтар үшін немесе әрекеттер арасындағы өшпенділік үшін, фильмді мазаламай, монтаждау кезінде қиып алу мүмкін емес барлық экстрә әсерлері мен инфрақызыл әсерлері үшін бағаланды. Сондай-ақ, кинематографтың мүмкіндігі мен оның орнын ауыстыруға деген көзқарасы режиссерлерге әрекеттің бірлігін шектеу немесе жою, әрекетті, драманы, интриганы немесе тарихты ашу, сол арқылы әдебиетте таралып қалған амбицияларды одан әрі жеткізу ниетін білдірді.

Сұрақтың астына қойылған бір жағынан САС жағдайы болды: шешуші әрекетке шоғырлануы мүмкін жаһандық жағдай болған жоқ, бірақ іс-қимыл немесе интригада дисперсивті жиындағы, ашық тоталдықта құрамдас бөліктердің тек бірі болуы керек еді. «Жермен Дюлак» Испан мерекесінің Деллюк (Луи Деллюк – 1890–1924 жж., француз кинорежиссері, сценарист, киносыншы, теоретик), сценаристі «фактілердің шаңына» драманы тиесілеуге ұмтылды, олардың ешқайсысын бастапқы немесе қайталама деп атауға болмайды, сондықтан бұл ойды қалпына келтіруге тек қана фиестаның барлық нүктелері мен сызықтары арқылы ерекше сынған сызықтарды жүргізуге болады. Екінші жағынан, АСА құрылымы осыған ұқсас сынға ұшырады: алдын ала дайындалған тарих болмаған сияқты, алдын ала қалыптасқан әрекет болған жоқ, оның жағдайға әсерін болжауға болатын, - және кино дайын оқиғаларды қайта жаза алмады, бірақ міндетті түрде бұрғылау процесіндегі оқиғаға жету керек болды, - кинохроникамен қиылыса ма, әлде арандата ма, оны жасай ма. Бұны Комолли өте жақсы көрсетті: көптеген режиссерларда дайындық жұмыстары қалай болса да, кино «тікелей желі бойынша айналма жолды» болдырмай алмады. Әрдайым кино күтпеген немесе импровизацияға тап болатын сәт бар, шынайы әңгімеге жиі ұшырайтын сәт бар, және камера тіпті өз импровизациясын тудырмай — бірден және кедергі ретінде, және қажетті қаражат ретінде жұмыс істей алмайды.

Бұл екі тақырып - ашық тоталдылық және оны бұрғылау кезіндегі оқиға - кинематографтың терең бергсондық бастауын құрайды. Сонымен қатар, дағдарыс, керемет бейне-әрекет, соғыстан кейін ғана толық әсер еткен көптеген себептерге байланысты және олардың кейбіреулері әлеуметтік, экономикалық, саяси және моральдық болып шықты, ал басқалары — өнерге, әдебиетке және әсіресе киноға қатысты «өз» дегеннен артық. Осы себептердің арасында көп нәрсе атап өтті: соғыс және оның салдары, барлық аспектілерде «американдық арман» күйзелісі, азшылықтардың жаңа сана-сезімі; сыртқы әлемде, сондай-ақ көпшілік басында бейнелер санының артуы және олардың инфляциясы; кинематографқа әдебиетті эксперименталаған әңгімелеудің жаңа тәсілдерінің әсері; Холиуд және ескі жанрлар дағдарысы...

Әрине, САС және АСА схемалары бойынша да фильмдер жасауды жалғастырды: ең үлкен коммерциялық табыс оларға әрдайым кепілдік берілген, бірақ кинематографтың жаны осында емес. Киноның жаны әлі күнге дейін киноға түскен әрекеттер, перцепция және уайымдар жүйесін бұзса да, ойлауды қажет етеді. Біз қазір жаһандық жағдай оның түрін өзгертетін әрекетке себеп болуы мүмкін деп айта алмаймыз. Сонымен қатар, біз кейбір іс-әрекет тіпті ішінара болсын, жағдайды ашуға мәжбүрлеуі мүмкін деп санамайды. Тіпті



ең «ақылды» иллюзиялар жоғалады.

Ең алдымен, барлық жерде «жағдай — әрекет», «әрекет — қарсыәрекет», «қоздыру - жауап» тізбектеріне, сөзбен айтқанда, бейне-қозғалысты жасаған сенсомоторлы байланыстарға деген сенім болды. Реализм өзінің барлық беймәлімдігіне қарамастан немесе сенсомоторлы болып қалған өзінің барлық бас көтеруіне қарамастан, синсигнумдар шашырайтын, ал индекстер ойланатын заттардың осы жаңа жағдайын ескермейді. Бізге жаңа белгілер қажет. Ал соғыстан кейінгі американдық киномен теңестіруге тырысатын жаңа түрдегі бейнелер Холиудтан тыс туылады.

Біріншіден, Бейнені жаһандану немесе синтетикалық емес, дисперсиялық жағдайға жібереді. Таңбалар көп, сирек бір-бірімен қиылысады және басты болып, қайтадан екінші болады. Дегенмен, бұл скетчтер сериясы емес және новеллалар жинағы емес, өйткені олар олардың шындығында бірдей қабылданады. Бұл бағытты Роберт Олтмен, әсіресе «Үйлену» және «Нэшвиля» фильмдерінде, көптеген дыбыс жолдары мен бір мезгілде бірнеше мизансценді түсіруге мүмкіндік беретін анаморфикалық экраны бар әзірлейді.

#### *Олтменнің «Үйлену той» фильмінен үзінді*

Қала мен топ өзінің ұжымдық және бір ауыздан мінезін Кинг Видордағыдай жоғалтады; сол уақытта қала «жоғарғы қала» болудан қалады, қала тұрған, аспанмен және камераның жоғары қарай тез жүретін жолдары бар; қала жатады, көлденең немесе адами өсу деңгейінде болады, және онда әркім басқалардың ісіне араласпастан, өз ісімен айналысады. Екіншіден, Бір оқиғаны басқаларда ұзартқан немесе кеңістік порциялары арасындағы келісімді қамтамасыз еткен әлемдік желі немесе талшық бұзылған болып шықты. Демек, АСА аз нысаны САС үлкен формасы сияқты тірек болды. Эллипсис баяндаудың түрі болудан қалды, оның көмегімен біз әрекеттен ішінара ашылған жағдайға көшеміз: ол енді жағдайдың өзіне тиесілі, ал шындық енді лакуарна, сколь және дисперсивті. Логикалық бірізділік, комбинация және байланыс әдейі әлсіреді. Жалғыз жол Олтменнің «Квинтетіндегідей» көрсетер жіппен айналып кездейсоқтық ретінде жүреді. Бұл оқиға баяу және ештеңе болмаған кезеңде жоғалады, - онда ол тым тез келеді, бірақ ол адамға тиесілі емес (тіпті өлім). Және оқиғаның келесі аспектілері арасында өте жақын қатынастар бар: дисперсивті, бұрғылау процесінде тікелей және ешкімге тиесілі емес. Джон Кассаветис (Джон Кассаветис – 1929–1989 жж., америкалық кинорежиссер, актер, сценарист) «Қытай букмекерлік кеңсесінің өліміне» және «Кеш блюзеге» осы үш аспектіні жеңеді. Бұл оқиғаларды «толық» деп атауға болады, өйткені олар шын мәнісінде оларды кім итермелейді немесе ұшырайды: бұл Люмет, ішкі өлі және олардан құтылуға асығатын оқиғалар.

Скорсезенің (Мартин Скорсезе – 1942 жылы туған, америкалық кинорежиссер, актер, продюсер, сценарист) «Таксист» фильмінде шофер өзіне-өзі қол жұмсау немесе саяси кісі өлтіру жасау ма, және өзінің соңғы қанды жоспарларын вакханалиямен алмастыра отырып, оның жүзеге асырылуы оның алдындағы әлсіз дұшпанға қарағанда көп емес сияқты таңданады.

#### *«Таксист» фильмінен үзінді*

Бейненің өзектілігі-бейненің іс-әрекеті мен виртуалдығы, егер бұл бейнелер бір-бірімен үйлеспейтін болса, сол үлкен жетістікпен алмасуы мүмкін.

Үшіншіден, Іс-әрекет немесе сенсомоторлық жағдай серуендеу, мақсатсыз шайқалу және үнемі алға жылжумен ауыстырылды. Америкада серуендеу жаңарту үшін формальды және материалдық жағдайлар. Ол қажетіне қарай, ішкі немесе сыртқы, сондай-ақ эскейпизмге қажеттіліктен болады. Бірақ ол неміс киносынан (тіпті Вендерс фильмдерінде) саяхатта оған тән болатын бастамашылық аспектіні жоғалтады және ол, бәріне қарамастан, битникалық саяхатта сақтады. Ол қала бойынша серуенге айналды және белсенді және аффективті құрылымнан бөлініп шықты, оларды қолдап, оны басқарды, тіпті күлкілі болса да, оған бағыттар қойды. «Таксистте» шофер арасындағы сенсомоторлық құрылымды салу немесе жүйке талшығын қалай жасауға болады және ол тротуарда артқы шолу әйнегі арқылы жылжуда көретіндерін қалай жасауға болады? Ал Люметте барлығы үздіксіз жарыс пен жүгіруде, жер деңгейінде, мақсатсыз қозғалыста жүреді, кейіпкерлер автомобиль әйнек тазалағыштар сияқты жүреді. Қазіргі заманғы серуендеу жанры үшін ең белгілі бір факт болып ол «әлдебір кеңістікте» болып табылады: Сұрыптау станциясында, тасталған қоймада, дифференциалды емес қалалық мата арқылы-білікті кеңістікте ашылған ескі реализм фильмдеріндегі іс-қимылға қарама-қарсы. Кассаветис айтқандай, әңгіме кеңістік, тарих, интрига немесе іс-әрекет сияқты ыдырату туралы болып отыр.



Төртіншіден, Біз осы әлемде құбылыстардың дәлдігі, қисынды байланысы жоқ көптеген нәрселерді қолдайтынын сұраймыз. Жауап қарапайым: көптеген клише жиынтығының арқасында қалыптасады және ештеңе жоқ. Клишеден басқа ештеңе жоқ...

Адамдар бір-бірін, өздерін және әлемді шығара алуы үшін, апат олардың санасын толтырып, ішкі жағынан сыртқы жағдайға ұқсас болуы қажет. Мұндай романтикалық және пессимистік дүниетанымды біз Олтмен мен Люметтен кездестіреміз. «Нэшвиллде» қала орындары шабыттандыратын бейнелермен, фотосуреттермен, дыбыс жазумен, теледидармен қайталанған; және кейіпкерлер, соңында, тістегі әндердің айналасында біріктіріледі.

«Таксист» Скорсезе жүргізушінің басына ұнататын әртүрлі психикалық клише каталогын жасайды, бірақ сонымен қатар, оптикалық және дыбысты жарық неон жарнамаларының клишесі, олардың қатары көшелерде көреді: иә, өзі де ол жасаған өлтіруден кейін клишеге ауысып, бір күнде ұлттық кейіпкер болады, бірақ бұл оқиға оған тиесілі болмайды.

Блейктың пікірінше, әлемде американдық революцияны құтқаратын қандай да бір апат ұйымы бар. Бірақ Америка осы романтикалық мәселеге басқа бағыт беріп, оны одан да түбегейлі және техникалы тұжырымдап, оның шешімін одан да кезек күттірмейтін деп санады: нәтижесінде онда клише патшалығы, ішкі және сыртқы болды.

Өйткені, қуатты және үйлесімді ұйымның бар екеніне сену емес, себебі клишені сыртқы әлемнен ішкі, ал ішкі әлемнен сыртқы түрге айналдыруға мәжбүр ету үшін орасан зор және қуатты сөз байласу, тапқан қаражат па? Билікті ұйымдастыру ретінде қылмыстық сөз байласу қазіргі әлемде кинематограф барлық күш-жігерден ұмтылған жаңа повестерге ие болуға, бақылауға және көрсетуге тырысты. Бұл америка реализмінің «қара» фильмінде сияқты тұтас емес, анық бөлінген ортаға және белгі тілімен сөйлескен сияқты белгілі әрекеттерге жіберілетін ұйым емес (мұндай түрдегі фильмдер әлі де түсіріліп, үлкен табысқа ие болса да, мысалы, «Өкілі әке»). Барлық жерде таратылатын сиқырлы орталық жоқ, гипнотикалық әрекеттер — Лангтың Мабуз туралы алғашқы екі фильмінде болған сияқты. Рас, біз көрген эволюциясына ұшырады, бұл ретте Ланг: «Доктор Мабузенің өсиеті» өндірісті құпия іс-қимыл, ал, керісінше, монополия, олардың өсімін молайту. Құпия билік оның салдарымен, оны жүзеге асыру құралдарымен, оның масс-медиа, радиостанциялармен, теледидар компанияларымен, микрофондармен араласады: енді ол «бейнелер мен дыбыстардың механикалық репродукциясы» арқылы жұмыс істейді.

Бұл жаңа бейненің бесінші қасиеті бар және соғыстан кейінгі американдық киноны шабыттандырды. «Желі» фильмінде қала сондай - ақ түрлі теле-және радиохабарлар мен тыңдалымдармен қайталады, бұл желі үздіксіз өткізетін болады, ал Нью-Йорк ханзадасы аттас фильмнен бүкіл қаланы магнитофондық таспаға жазады.

Олтменнің «Нэшвилл» фильмі қаланы әртүрлі клише қайталайтын, қаланың өзі шығаратын және клишелердің өзі — сыртқы және ішкі, оптикалық немесе дыбыстық, сондай-ақ психикалық операциясын толығымен алады. Жаңа бейненің бес сыртқы қасиеттері: дисперсивті жағдай, әдейі әлсіреген байланыстар, нысаны - серуендеу, клише ұғыну, сөз байлықтарын бөлшектеу. Міне, дағдарыс бірден және бейне-қозғалыс және американдық арман.

Шындығында, американдық киноның қолына ойнаған нәрсе-үрей туғызушы дәстүрдің жоқтығы, енді оған қарсы айналып отыр. Бейненің кинематографы – іс-әрекет көбінесе теріс жаққа кетуі мүмкін дәстүр тудырды. Бұл киноның ұлы жанрлары - әлеуметтік-психологиялық фильм, қара фильм, вестерн және американдық комедия — толтырылмаған кадрларды мақтайды немесе айналдырады. Сондықтан көптеген ұлы режиссерлер үшін эмиграция жолы кері жаққа бағыттталып, оның себептері маккартизммен ғана байланысты емес. Шын мәнінде, бұл салада Еуропада еркіндік көп болды; және бейненің ұлы дағдарысы-бастапқыда Италияда болды. Шамамен кезеңдеу мынадай:

1. Италия — 1948 жылға жуық;
2. Франция — 1958 жылға қарай;
3. Германия — 1968 жылға қарай.

Бұл итальяндық неореализм жоғарыда аталған бес қасиеттерді жасады. Соғыс аяқталған жағдайда Росселлини (Роберто Росселлини – 1906–1977 жж., итальян кинорежиссері, итальян неореализм киносының негізін қалаушы) дисперсиялық және лакунарлық шындықты табады, және бұл «Рим, ашық қала» фильмінде, бірақ одан да көп — «Пайзеде», бейненің түріне күмән келтіретін фрагменттік және жарқындық кездесулер сериясы - САС әрекеттерінде болады. Ал соғыстан кейінгі итальяндық экономикалық дағдарыс Де Сиканы рухтандырды, оны АСА формасын бұзуға итермелейді: «Велосипед ұрлаушыларда» әлемдік вектор немесе оқиғаларды ұзартатын немесе келісетін әлемдік желі жоқ; жаңбыр



әрдайым ер адам мен баланы мақсатты серуенге айналдырып, іздестіруді үзуі немесе қабылдамауы мүмкін. Италияндық жаңбыр бос уақыттың және іс-қимылды үзудің символына айналады.

*«Велосипед ұрлаушылар» фильмінен үзінді*

Сонымен қатар, велосипед ұрлау немесе тіпті «Умберто Д.» фильмінен елеулі оқиғалар басты кейіпкерлер үшін маңызды. Дегенмен, Феллинидің «Анасының балалары» фильмі оқиғалардың болмашы екендігін ғана емес, олардың логикалық тізбегінің күмәнді екенін, сондай-ақ олардың шыдамдылығына қарамастан, - осының барлығы серуендеудің жаңа түрінде екенін жеткізді. Қираған немесе қайта жаңартылып жатқан қалаларда неореализм «әлдебір кеңістік», қалалық қатерлі ісіктер, дифференциалды емес қалалық мата, қуыстар, бұрынғы реализмнен детерминирленген кеңістіктерге қарсы тұратын. Ал көкжиектен шығып, осы әлем аясында суреттеледі, үшінші кезекте өзін тіпті сұрамаған шындық емес, бірақ оның егізі, клише патшалығы, ішкі және сыртқы, адамдардың басы мен жүрегінде және бүкіл кеңістік бойы таң қалдырады.

Неореализм өзінің техникалық қиындықтары туралы өте жақсы білетін және олармен күресу үшін құралдарды ойлап таба білетін; қандай да болса да, оған осы бейненің туу туралы ырықсыз интуитивті сенім тән. Француздық «жаңа толқынға» келетін болсақ, ол өз кезегінде бұл мутацияны интеллектуалды және рефлексивті жолмен қабылдады. Міне, сол кезде-серуендеу ескі әлеуметтік реализмнен оған жеткізілген координаталардың шынайы-уақыт аралығынан құтылып, өзі немесе жаңа қоғамның, жаңа және шексіз шынайы көрінісі ретінде маңызы бар болады: Парижден Шаброльге және кері сапарлар; Ромерде және Трюфода (Франсуа Трюффо – 1932–1984 жж., француз кинорежиссері, сценарист, сыншы, актер), тергеу-серуендеу Риветтада; тергеу-серуендеу Трюффонның және әсіресе Годардың серуендеуі. Міне, енді олардың қорқынышты оқиғаларымен, тіпті сатқындық, тіпті өліммен алаңдаушылық емес, жарқын және әсерлі кейіпкерлердің кезектесуі пайда болады; олар кейіпкерлер жүгіріп өтетін «әлдебір кеңістік» учаскелері сияқты өзара жаман келісетін күлкілі оқиғалар тудырады. Фильмнің атауы Риветта эхом Пеганың әніне жауап береді: «Париж ешкімге тиесілі емес». Ал «Ақылсыз махаббатта» Риветта қалыпты мінез-құлық кейіпкерлердің іс-әрекетін және олардың дайындалатын пьесаның қисынды байланыстылығын бұзатын ессіз іздер мен жарылғыш іс-әрекеттерге жол береді. Жаңа үлгідегі бұл бейнеде сенсомоторлы байланыстардың жоғалу үрдісі, сондай - ақ бейненің басты белгісі-әрекеттің барлық сенсомоторлы үздіксіздік байқалады.

Хичкок сияқты, оның өкілдері менталдық бейнелерге және ой формаларына жетуге тырысты. Бірақ егер Хичкок «қабылдау-әрекет-уайымдау» дәстүрлі жүйесін жалғастыру және аяқтау керек болатын өз қосымша түрін көрсе, онда «жаңа толқын», керісінше, онда тұтас жүйені сындыру үшін жеткілікті талапты, оның моторлы жалғасынан қабылдауды кесетін талапты, әрекетті — жағдайды қосатын жіптен, ал уайымдама-оның тиесілігінен немесе кейіпкерлерге тән. Жаңа бейнені, демек, киноның жетістігі емес, мутация деп атауға болады. Және, әрине, Хичкок үнемі бас тартуға ұмтылу керек еді. Жаңа бейне көптеген қатынастарды тоқумен қанағаттанбауы керек еді, бірақ жаңа субстанцияны қалыптастыру. Оны шын мәнінде ойшыл ету керек еді, тіпті ол үшін оған «күрделі» болуға тура келсе де. Біз екі жағдайды көріп отырмыз. Бір жағынан,

Жаңа бейне дағдарыс пен бейнені талап ететін сияқты - іс-қимыл, бейне-қабылдау, бейне-сезімді болжайды және қажет етеді, бірақ соңында барлық жерде ғана клише ашады.

Бұл дағдарыстың өзі емес, оны қозғалыстан тыс іздеуге тура келетін болса да, жаңа ойлайтын бейненің пайда болуы үшін тек жағымсыз жағдай деп атауға болады.