



КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейне-қозғалыстың арғы жағында (3-ші жалғасы)





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (3-ші жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Озу «Токио хикаясы»
Феллини «8 ½»
Трюффо «400 сокқы»

Негізгі идеялары:

1. Романтизм де алдына осындай мақсат қойған еді: қайғының күшін, төзгісіз, шыдауға келмейтін тұсын ұғыну, соның арқасында таза көріністі таным мен әрекеттің құралына айналдырып, қиялдаушы болады.
2. Кейіпкердің жаңа үлгісі жаңа кинода пайда болады. Өйткені болып жатқан дүниенің оларға тікелей қатысы жоқ, тек жарым-жартылай байланысты, олар болып жатқан дүниенің қысқартуға келмейтін бөлігін оқиғадан көрсетуді біледі: бұл шексіз мүмкіндік бөлігі визионерді төзгісіз, шыдай алмайтындай етеді.
3. Бергсон: «Біз заттар мен бейнені тұтас қабылдамаймыз, әрқашан аз ғана дүниені қабылдаймыз, экономикалық мүдделер, идеологиялық сенім және психологиялық талаптарымыздың негізінде тиімді, қабылдау қажет дегенді ғана қабылдаймыз».
4. Тұтастықты табу үшін бейнені бөлу керек немесе бостықты енгізу керек.
5. Қозғалыс арқылы қадағалап, іске асырумен емес, менталды қатынастарды бақылайтын ия жүзеге асыратын саналы камера пайда болады. Ол сұрайтын, жауап беретін, объективті, арандатушы, теорияны дәлелдеуші, гипотезаларды ортаға шығаратын, эксперименттік болады.
6. Хроносигнум (нүкте немесе кенеп (қабат)): қозғалыстың тәуелділігінен шығып, өздігінен айқындалатын уақыттың бейнесі образ,
7. Лектосигнум: бір мезетте «оқылуы» да көрінуі де тиіс визуальды бейне.
8. Ноосигнум: нәтиженің, салдардың, немесе тіпті ниет-пиғылдың логикалық конъюкциясын білдіреді.

Бүгінгі дәрісімізде Делөздің киноның жаңа типіне сапалы ауысудың қалай жүзеге асқанын түсіндірген екінші кітаптың «Бейне-қозғалыстың арғы жағында» атты бірінші бөліміне шолуымызды аяқтайтын боламыз.

Таза оптикалық және дыбыстық ситуация әрекетте жалғаспайды, әрекетпен де бағытталмайды. Ол төзгісіз, шыдауға келмейтін тұсын ұғынуға көмектеседі. Бұл бейне қозғалыстағы сенсомоторлық қатынастан кез-келген уақытта табуға болатын дөрекелік сияқты жүйке агрессиясы мен аяусыз зорлық-зомбылық емес. Мұнда кейде мәйіттер мен қан кездескенімен, қорқынышты көрініс туралы айтылып отырған жоқ. Бұл жерде асқан құдыреттілік, немесе аса әділетсіздік, кейде ғажайып сұлулық болғанда біздің сенсомотрикалық қабілетіміз арта түсетіні туралы сөз болып отыр. «Стромболи» ауыр қайғы сияқты біз үшін теңдессіз әсемдік. Бұл шектелген-ситуацияда болуы мүмкін, мәселен жанартаудың атқылауы, сонымен қатар қарапайым жәй ғана зауыт немесе ең дала. Годардың «Карабинерлер» фильмінде белсенді қыз бір революциялық клишелерді дауыстап айта бастайды; оның көркіне көз тоймайтындай болғандықтан, сұлулығына шыдамаған жендеттер бетін қол орамалмен жауып қояды. Бұл қол орамал оның («бауырлар, бауырлар, бауырлар...») үзіліп шыққан дауысы мен демінен ақырын желбіреді, ал біз көрермендермен бірге өзіміз бен өзіміз болып шыдай алмай кетеміз. Десек те бұл бейненің құдыретті бір тұсы бар. Романтизм де алдына осындай мақсат қойған еді: қайғының күшін, төзгісіз, шыдауға келмейтін тұсын ұғыну, соның арқасында таза көріністі таным мен әрекеттің құралына айналдырып, қиялдаушы болады. Әйтсе де объективті қабылдаудан гөрі біздің көруге ықылас танытқан фантазия мен арман соншалықты емес пе? Сонымен қатар уайымдап көріп отырған дүниеге бізде субъективті симпатия жоқ па? Бұл төзгісіздік үшінші көзбен берілген сияқты ашылу немесе нұрға бөленумен бірлікте. Феллини декаденттікке аса көңілі аумады, тек оның ауқымымен «төзгісіздікке» дейін жеткізеді, онда қозғалыс, бет әлпет және жест астарынан жерасты және жерден тыс әлем ашылады, сонда тревеллинг ұшу құралы, «қозғалыстың шынайы емес екенінің дәлелі» болады, ал кино компанияның танумы емес, ол білім «өзіміздің әдеттегі логикамыз бен көзіміздің үйреншікті әдетін ұмыттыратын визуалды әсердің ғылымы».

«8 ½» фильмінен үзінді - 7.22. – 7.52.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (3-ші жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Озудың өзі дәстүрлі және реакциялық құндылықтың қорғаушысы емес, күнделікті өмірдің ұлы сыншысы. Тілектестік немесе аяушылық, пайымдаудың күнделікті өмірдегі маңызын өрбіту мақсатымен тіпті маңызды емес кішкене нәрсенің өзінен төзгісіз дүниені шығарады.

«Токио хикаясы» фильмінен үзінді – 2.02.36. – 2.03.06

Кейіпкер мен көрермен әрқашан да маңызды, екеуі бірге визионер болады. Таза оптикалық және дыбыстық ситуация болжау қызметін ашады, бұл сондай-ақ фантазия және констат, сынау және мақұлдау, сол кезде сенсомотрикалық ситуация өткір болғанымен әрекет пен реакция жүйесінің барысында ол барлығына «төзетін» немесе «көтеретін» прагматикалық визуалды функцияға сүйенеді. Еуропадағыдай Жапонияда да марксистік сын бұл фильмдер мен оның кейіпкерлерін әрекетті «көмескі» көрініспен ауыстыратын өте селқос әрі жағымсыз, кейде буржуазиялық, кейде невроздық және маргиналдық деп сынға алды. Шынында кинодағы балладаның кейіпкерлері басына не түссе де алаңсыз қамсыз сияқты көрінеді: мәселен Росселиниде аралды тапқан шетелдік қыз, тоғышар әйелдің – зауыт ашуы, Годар болса Ақымақ Пьероның ұрпағын көрсетеді. Қозғаушы тізбектің әлсіздігі және әлсіз байланыстар мейлінше дезинтеграцияға алып келуі мүмкін. Росселини кейіпкерлерінің түсініксіз алаңдауы, Годар мен Риветтің түсініксіз ағыны. Жапониядағыдай батыста да олар мутацияға ұшырайды, олардың өзі мутанттар. «Мен ол туралы білетін екі-үш нәрсе» туралы Годар суреттеу мутацияны бақылау дегенді білдіреді деп айтады. Еуропаның соғыстан кейінгі мутациясы, жапонияның америкаланған мутациясы, 1968 жылғы Францияның мутациясы: бұл саясаттан сырт айналатын кино емес, ол бірақ өзгеше тәсілмен түбегейлі түрде саяси болады. «Солтүстік көпір» фильмінде екі кезбе кейіпкердің бірінде күтпеген мутацияның барлық белгілері бар, оның алдымен бүкіл әлемнің тәуелді етуді мақсат еткен ұйымның мүшесі Максты табуға мүмкіндігі болды, содан кейін метаморфоза жолымен, қабығына оранып, нәтижесінде бұл ұйымға оның өзін қабылдап алады. Дәл осындай екіұштылық «Кішкентай солдат» фильмінде де кездеседі.

Кейіпкердің жаңа үлгісі жаңа кинода пайда болады. Өйткені болып жатқан дүниенің оларға тікелей қатысы жоқ, тек жарым-жартылай байланысты, олар болып жатқан дүниенің қысқартуға келмейтін бөлігін оқиғадан көрсетуді біледі: бұл шексіз мүмкіндік бөлігі визионерді төзгісіз, шыдай алмайтындай етеді. Мұнда актерлардың жаңа типтері қажет: алғашқы неореализмде жаңғырған кәсіби емес актерлар ғана емес, сондай-ақ кәсіби актерлар емес деп айтуға болатын, нақтырақ айтсақ, «медиум-актерлар» қажет, жауап беру мен сұхбат жүргізудің орнына олар тек әрекет етуге ғана қабілетті емес, сонымен қатар көре алады әрі көруге бағыттайды, кейде үнсіз қалады, кейде шексіз әңгімеге бой алдырады (мәселен, Францияда Бюльль Ожье және Жан-Пьер Лео).

Трюффонның «400 соққы» фильмінен үзінді – 41.30. – 42.00.

Француз тілінде «faire les 400 coups» сөзі шектен шығу, әдептен озу деген мағынасын білдіреді, әдетте бұл сөзді шөлкез мінезді, қиқар балаларға қатысты жиі қолданады. Фильмде Жан-Пьер Лео кішкентай Антуан Дуанелдің ролін ойнаған

Күнделікті және шектелген ситуациялардың өзі тың, ғажап дүниені айтпайды. Бұл бар болғаны кедей балықшылардың жанартау аралы... Біз осылармен тіпті өліммен де, қайғылы ауыр жағдаймен де күнделікті ағымдағы өмірде бетпе-бет келеміз. Біз белгілі деңгейде қайғы-қасіретке душар болатынымызды көреміз. Дәл осыған сәйкес біздің жағдайымызды, қабілетімізді және талғамымызды ескере отырып, мұндай дүниелерді біліп оларды қолдап немесе қабылдау және өзінді дұрыс ұстау үшін бізде сенсомоторлық схема бар. Аса қорқынышты нәрсеге көну, асқан әсемдікке бейімделуге мәжбүрлеуден, жағымсыз нәрседен бас тартуға болатын бізде схема бар. Осыған байланысты метафораның өзі бейімделген сенсомотрика, не істерімізді білмегенде, бір нәрсені айтуға шабыт береді: бұл аффективті жағдайдың ерекше схемасы. Бұл – клише. Клише заттың сенсомотрикалық бейнесі. Бергсон айтқандай, Біз заттар мен бейнені тұтас қабылдамаймыз, әрқашан аз ғана дүниені қабылдаймыз, экономикалық мүдделер, идеологиялық сенім және психологиялық талаптарымыздың негізінде тиімді, қабылдау қажет дегенді ғана қабылдаймыз. Біз тек клишені қабылдаймыз. Егер біздің сенсомоторлық схемалар тоқтап немесе бұзылса, бейненің басқа түрі шығуы мүмкін: таза оптикалық-дыбыстық бейне, метафорасыз әрі тұтас бейне, соның негізінде өзіндік зат пайда болады, тура мағынада айтқанда, қорқыныштылығымен немесе әсемдігімен, оның радикалды немесе дәлелденбеген сипатында, одан әрі оны мейірімділікпен немесе зұлымдықпен «дәлелдеу» мүмкін емес... Зауыт тынысы көтеріледі, «адамдар жұмыс істеу керек...» деп айта алмаймыз: Мен жазаға тартылғандарды



көргендей болдым: метафоралық емес, тікелей айтқанда зауыт – түрме, мектеп те – түрме. Түрме бейнесі мектеп бейнесіне өзгертілген жоқ; бұл бар болғаны мұндағы нақты бейнелердің арасындағы көмескі қатынастың ұқсастығын білдіреді. Керісінше, бізді көмескі бейненің тереңіне апаратын жеке элементтер мен байланыстарды табу қажет: мектеп қалай және несімен түрме болатынын көрсету, үлкен қоғамды, жезөкшені, банкирді, қанішерді, фотографты, алаяқты көрсету.

Мұндай әдіс Годардың «Қалың қалай?» фильмінде қолданылады: «қалың қалай» деген әрқайсысына және екеуіне де арналғанымен, екі фото арасында «жағдай жақсы» немесе «нашар» деген жауапқа риза болмайды. Біздің алдыңғы зерттеуіміз осы мәселемен аяқталған еді: нағыз бейнені клишеден қалай бөліп алуға болады?

Бір жағынан бейнелер клише күйіне түскенін тоқтатпайды: өйткені олар сенсомоторлық ретке қойылады, осы ретті ұйымдастырады немесе өздері бағыттайды, себебі біз ешқашан бейнедегінің барлығын қабылдамаймыз, сол үшін де бейнелер құрылады (біз барлығын қабылдамау үшін, клише бізден бейнені жасыру үшін...).

Бұл не бейненің цивилизациясы ма? Шынында бұл барлық биліктің бізден бейнені жасыруға мүдделілігі – клишенің цивилизациясы, сол заттың өзін жасыру қажет емес, бейнедегі кейбір нәрсені жасыру қажет. Екінші жағынан, бейнелер үнемі клише шеңберінен шығуға ұмтылады. Нағыз бейненің қайда жететінін ешкім білмейді: сондықтан визионер әрі көреген болу маңызды. Сезіну немесе шын жүреппен өзгеру жеткіліксіз («Еуропа 51» фильмінде кейіпкер жүрегімен өзгеретін оқиға кездеседі, өзге ештеңе болмағанда клише деңгейіне түсіп, жай ғана басқа клишелерді қосатын еді).

Кейде жоғалған дүниенің орнын толтыруға тура келеді, бейнеде байқалмайтын нәрсені тауып, одан алғанды қызықты ету. Кейде керісінше тереңдетіп, бос және ашық кеңістікті енгізу керек болады, бейнені сейілтуде барлық көргенімізді сендіру үшін қосқан көптеген заттарын алып тастайды. Тұтастықты табу үшін бейнені бөлу керек немесе бостықты енгізу керек. Клише немесе фотографияның өзі оптикалық немесе дыбыстық бейне емес пе екенін түсіну қиын. Біз бұл бейнелердің клишеге толы болуын ғана емес, режиссерлар оны қайталаған сайын, оны формула ретінде пайдаланатыны туралы айтамыз. Жасаушылардың өзі ситуациядан шығу үшін жаңа бейне клишемен өз жерінде бәсекеге түсу керектігін, ашық хатының бағасын көтеріп, қосып, пародия жасау керектігін кейде түсіне бермейді ме (Роб-Грийе, Даниэль Шмид)? Режиссерлар байланыссыз, бос кеңістік, тіпті натюрморт сияқты жалықтыратын кадрларды ойлап табады: қандай да бір жолмен қозғалысты тоқтатады және тіркелген планның күшін қайта ашады. Бұл олардың күрескісі келген клишені қайта жандандырмай ма? Әрине жеңіске жету үшін клишені әжуалау, одан асу, оны бос ету мұның барлығы да жеткіліксіз. Сенсомотрикалық байланыстарды бұзу да жеткіліксіз. Оптикалық және дыбыстық бейнеге әлеуметтік немесе интеллектуалдық сана ғана емес, терең өмірлік интуиция қажет, қыруар күш жұмсалу керек. Таза оптикалық және дыбыстық бейне, қозғалыссыз план және монтаж-қиық қозғалыстан тыс дүниені меңзеп анықтайды. Олар оны кейіпкерде немесе камерада тоқтатпайтыны анық. Олар қозғалыстың сенсомотрикалық бейнеде қабылданбай, бейненің басқа түрінде түсінік қалыптастыруға мүмкіндік жасайды.

«400 соққы» фильмінен үзінді – 22.48. - 23.18.

Антуан центрифугада шыр айналған фильмдегі атақты кадр бір қарағанда баланың ермегі сияқты көрінеді. Алайда фильмнің контекстінде осы бір сәт оның пешенесіне жазылған бейне, тағдыр соқпағының метафорасы ретінде көрінеді.

Бейне-қозғалыс ғайып болған жоқ, алайда өлшем өсуін жалғастырғанмен, одан әрі ол бейненің бірінші өлшемі емес. Біз мұнда кеңістіктің өлшемі туралы сөз қозғап отырған жоқпыз, бейне ешқандай тұңғыықсыз, жазықтық болуы мүмкін осының арқасында кеңістік шеңберінен шығып, мүмкіндік пен өлшем санын көбірек енгізуге болады.

Осы ауқымы кеңейген мүмкіндіктің қысқа түрде үшеуін айтуға болады.

Алдымен, егер бейне-қозғалыс және оның сенсомоторлық белгілері уақыттың (монтажға байланысты) жанама бейнесімен ғана қатысты болса, онда таза оптикалық және дыбыстық бейне, оның опсигнумы мен сонсигнумы қозғалысты өзіне бағындырып, бейне-уақытпен тікелей байланысады. Бұл бетбұрыс қозғалыс өлшемін уақыт емес, қозғалысты уақыт келешегі етеді: Ол жаңа концепциямен және монтаждың жаңа формасымен тұтас уақыт киносын көрсетеді (Уэллс, Рене).

Екіншіден, көз көрегендік функцияға ие болғанда, бейненің визуалды ғана емес, дыбыстық та элементтері ішкі қатынасқа, жан дүниеге бойлайды, Онда тұтас бейне «оқылып қойғандай», көрмегенді көргеннен



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (3-ші жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

артық оқитындай етеді. Болжағыштың көзі сәуегей сияқты, ол – сезімдік әлемнің «нақты өзі» оны кітап сияқты құрастырады. Қайтадан, бейне немесе суреттеменің жобалаған жеке объектіге жасаған барлық сілтемесі жойылмайды, енді ішкі қатынастарға мен элементтерге сүйенеді, олар объектіні ауыстыруға, пайда болған бойда өшіріп, оны үздіксіз қозғалтуға ұмтылады. Годардың формуласы «бұл қан емес, қызыл» тек көркем болуын қойып, кинода өзіне тән мазмұнға ие болады. Кино бейненің аналитикасын көрсетеді, кадрға бөлудің жаңа концепциясын, тұтас «педагогикасын» енгізеді, мысалы Озу шығармашылығында, Росселинидің соңғы кезеңі, Годардың өркендеу кезеңінде, Штраубта түрлі тәсілмен жүзеге асады.

Сонымен үшіншіден, Қозғалмайтын камера қозғалыстың жалғыз баламасы емес. Тіпті жылжымалының өзі, камера кейіпкерлердің қозғалысын бақылаумен қанағаттанбайды, кейіпкерлер объект болғандықтан, кейде қозғалысты өзі атқарады, кез келген жағдайда ол кеңістік суреттемесін ойлау функциясына бағындырады. Субъективті мен объективті, шынайы мен қиял арасындағы жай ғана айырмашылық емес, керісінше олардың ажыратылмайтыны көп функциялы камераны жабдықтауға және кадр мен кадрлеудің жаңа концепциясын жасауға алып келеді. Хичкоктың ойлағаны орындалатын сияқты: Енді қозғалыс арқылы қадағалап, іске асырумен анықталмайды, менталды қатынаспен кірісетін саналы камера пайда болады. Ол сұрайтын, жауап беретін, объективті, арандатушылық, теорияны дәлелдеуші, гипотетикалық, эксперименттік болады, («немесе», «сондықтан», «егер», «өйткені», «шындығында», «алайда») деген логикалық конъюнкциялардың ашық тізімін қолданады, немесе кино-ақиқаттың ойлау функциясына сүйенеді, яғни Руш айтқан киноның ақиқатын білдіреді.

«400 соққы» фильмінен үзінді - 46.47. – 47.17.

Бұл қозғалыстан тыс анықталатын осындай үш есе өзгеріс. Бейнеге таза оптикалық, дыбыстық (және түйсіну) бейне болу үшін бейне-әрекет болуын тоқтатып, сенсомоторлық байланыстардан арылу қажет. Бірақ бұл жеткіліксіз: клише әлемінен шығу үшін басқа күштермен байланыс орнату керек. Ол құдыретті және тікелей нұрға бөленумен яғни бейне-уақытпен, оқылатын бейнемен және ойландыратын бейнемен ашылуы керек. Сонымен қатар опсигнум мен сонсигнум «хроносигнум», «лектосигнум» және «ноосигнумға» оралады. Неореализмнің эволюциясы туралы сауал қоя отырып «Айқай» фильміне байланысты Антониони велосипедсіз шығуға ұмтылғанын айтады – әрине мұнда Де Сиканың велосипедін меңзейді. Бұл велосипедсіз неореализм қозғалыстың (баллада) соңғы ізденісін уақыттың ерекше күшімен ауыстырады, кейіпкерлерді жан дүниесімен сезінетіндей дайындап, жүректен шығарады (хроника). Антонионидің өнері шытырман салдарымен еске түседі, уақытша эффектілер мен нәтижелер кадрдан тыс оқиға барысында пайда болады. «Бір махаббат тарихы» фильмінде тергеу нәтижесі бойынша алғашқы махаббатын жалғастырса, оның нәтижесі келешекте және өткен кезеңде өлтіруге ниет еткен екі жаңғырықты көрсетеді. Бұл хроносигнумның тұтас әлемі, кинематография бейнесінің сөзсіз бар екеніне, жалған дәлелдемеге күмән келтірудің өзі жеткілікті. Егер біз Эроспен ауырсақ, деп айтады Антониони, Эростың өзі науқас; ол мағынасы ескіргеннен немесе қартайғандықтан науқастанып жатқан жоқ, себебі ол аяқталған өткен мен тығырыққа тірелген болашақ арасында қалатын, уақыттың таза формасында қабылданады. Антониони бойынша хроникалықтан басқа ауру жоқ, Хроностың өзі дерт. Хроносигнумның лектосигнумнан ажырамайтыны да сондықтан бейнедегі симптомдарды оқуға мәжбүрлейді, яғни оптикалық және дыбыстық бейнені оқып алғандай қабылдайды. Оптикалық және дыбыстық қана емес, сонымен бірге бүгінгі мен кешегі, осындағы мен басқа жердегі ішкі элементтері мен қатынастарын құрады, оларды оқитынға ұқсас, қозғалыс барысында ғана түсінуге болады: «Бір махаббат тарихынан» бастап белгісіз кеңістік өз деңгейіне кешірек жетеді, Берч оны «аралас қабылдаумен байланыстыру» деп атайды, қабылдаудан гөрі оқуға жақын.

Содан кейін, Антониони реңші, таңдалған өзгерістер жиынтығының негізінде түстердің вариациясын симптом ретінде, ал монохромияны – әлемді жаулайтын хроникалық белгі ретінде қарастырады. Бірақ «Бір махаббат тарихында» әлдеқашан камераның дербестігін көрсетеді, ойлау функциясы ретінде кадрлеумен тоқтаусыз жұмыс істеу үшін әйтеуір бір кезде кейіпкерлердің қозғалысын бақылаудан бас тартады немесе өзінің қозғалысын оларға тіркейді, ноосигнумдар нәтиженің, салдардың, немесе тіпті ниет-пиғылдың логикалық конъюнкциясын білдіреді.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Трюффо о Трюффо. — М.: Радуга, 1987. — 456 с.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (3-ші жалғасы)

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

2. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 с.
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.