



## КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейнелер мен белгілерге қысқаша  
шолу (жалғасы)





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейнелер мен белгілерге қысқаша шолу (жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

## Фильмдер:

Висконти «Үлкен Аю тұманды шоқжұлдызы»  
Рене «Марианбадтағы өткен жыл»  
Тарковский «Айна»

## Негізгі идеялары:

1. Киноның қызметі: тұтастық монтаж арқылы қалыптасады, соның негізінде бізге уақыттың бейнесін береді.
2. Уақыт монтажда жүгініп, бейне-қозғалысты өзгесімен байланыстырады.
3. Планды потенциалды монтаж, ал бейне-қозғалысты уақыт көзі немесе матрица деп санауға болады.
4. Егер қалыпты қозғалыс уақытты өзіне бағындырса демек ол бізге жанама репрезентация береді, онда аберрациялық қозғалыс өткен уақыт туралы дәлелдейді және бейнелердің өзінің жалған байланысы, центрден диссипациялану, диспропорция масштабы фонында бізге тікелей көрсетеді.
5. Киноның тікелей мазмұны композициясын көрсетуінде: осылай уақыттың тікелей көрінісіне жетуге болады.
6. Бейне-уақыт бізді үнемі прустық өлшеммен үндестіреді, адамдар мен заттар кеңістіктегі орнымен өлшенбейтін уақыттағы орынды алады.
7. Бейне-қозғалыс жетілдірілген болуы мүмкін, егер оған монтажды қосып қозғалысты өзгертіп уақытты енгізбесе онда бәрібір аморфты, немқұрайлы әрі статикалық болып қала береді.

Бүгінгі дәрісімізде Делөздің бейне-уақыт ұғымын қалай түсінетіндігі турасында баяндайтын боламыз.

Бейне-қозғалыстың екі қыры бар, біріншісі салыстырмалы позицияны өзгертетін объектіге қатысты, екіншісі абсолютті өзгерісті білдіретін тұтастық. Позициялар кеңістікте жайғасқанымен, өзгерістің барлығы уақытта болады. Егер біз бейне-қозғалысты планға бейімдесек, онда объектіге бағытталған планның бірінші қырын кадрлеу, екіншісі тұтастыққа қатыстысын монтаж деп атаймыз. Бұл жерден бірінші тезис шығады: Тұтастық монтаж арқылы қалыптасады, соның негізінде бізге уақыттың бейнесін береді. Сондықтан бұл киноның басты акты. Уақыт сөзсіз жанама репрезентация болып саналады, себебі ол монтажда жүгініп, бейне-қозғалысты өзгесімен байланыстырады. Осыған орай байланыс қарапайым салыстыру бола алмайды: уақыт осы шақтағы уақыттың жалғасы емес сияқты, тұтастық та біріктірудің нәтижесі емес.

Эйзенштейн монтаждың альтернатива, конфликт, шешім, резонанс арқылы іске асу керек екенін, нақты айтқанда тұтастықтың консистенциясы сияқты уақыттың нағыз өлшемін беру үшін іріктеу мен координация бойынша әрекет ету керек екенін үнемі қайталап отырды. Бұл негізгі позиция бейне-уақыттың қазіргі осы шақтан басқа ештеңе емес екенін білдіреді. Қазіргі осы шақ кинематографиялық бейненің тікелей уақыты екені тіпті ақиқат секілді. Пазолини монтаждың классикалық концепциясын қолдау үшін тағы да оған сүйенеді: өйткені монтаж «маңызды сәттерді» таңдайды әрі біріктіреді, оның «бүгінгі кешегіге айналдыра алатын», біздің тұрақсыз және бұлыңғыр бүгінгімізді «жарқын, баянды өткен бейнеге» өзгертетін, қысқасы уақытты аяқтай алатын ерекшелігі бар. Пазолини бұл толық өлім емес, өлім операциясы, өмірдегі өлім немесе өлімге жол тартқан болмыс деп оны толықтырады («өлім біздің өміріміздің жарқыраған монтажын аяқтайды»). Бұл қара нота маңызды монтаждың классикалық және керемет концепциясын күшейтеді: уақыт бейненің синтезінен алынатын жанама репрезентация іспеттес. Бұл тезистің біріншісіне қарсы келетін тағы бір аспектісі бар: бейне-қозғалыстың синтезі олардың әрбірінің ішкі сипатын ескеру қажет. Бұл әрбір бейне-қозғалыс объектіге байланысты өзгертетін тұтастықты білдіреді, олардың арасында қозғалыс пайда болады. Сонымен енді Планды потенциалды монтаж, ал бейне-қозғалысты уақыт көзі немесе матрица деп санауға болады. Бұл көзқарас бойынша уақыт қозғалысқа жатады әрі онымен байланысты: оны ежелгі философтардың тәсілімен қозғалыс саны ретінде анықтауға болады. Монтаж сандық қатынасқа ие болады, әрбір бейнеде, әрбір планда қарастырылатын қозғалыстың ішкі табиғатына сәйкес өзгеруі мүмкін. Пандағы біркелкі қозғалыс қарапайым өлшемді қолданады, алайда түрлі және дифференциалданған қозғалыс ритммен, таза интенсивті қозғалыс (жарық пен жылу іспеттес) үндестікпен, планның барлық потенциясының жиынтығы гармониямен байланысты. Бұл жерде Эйзенштейннің метрикалық, ритмикалық, үндестілік және гармониялық монтаж арасындағы айырмашылығы шығады. Эйзенштейннің өзі уақыттың монтаж арқылы туындайтынына сәйкес, синтетикалық көзқарас арасындағы қарама-қайшылықты байқады, аналитикалық көзқарас бойынша монтаждalған уақыт бейне-қозғалысқа байланысты. Пазолини



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейнелер мен белгілерге қысқаша шолу (жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

бойынша монтаждың арқасында «бүгінгі ертеңге өзгереді», бірақ бейненің табиғатына сәйкес бұл өткен шақ «арқашан бүгінгіге ұқсап тұрады». Философия «қозғалыс саны» ұғымына сәйкес сондай қайшылыққа тап болды, себебі сан тәуелсіз инстанция ретінде, немесе оның қарапайым өлшеміне тәуелділік ретінде пайда болды. Уақыт қозғалысқа байланысты, алайда монтаж арқылы ғана; уақыт монтаждан шыққанымен, қозғалысқа бағынады: уақыттың жанама екі полюсі ретінде бұл екі көзқарасты қолдауға бола ма?

Бейне-қозғалыс әлемді жаңартпайды, центрінен алшақтаған, үйлеспеген және диспропорцияланған өзінің дербес әлемін құрады, көрерменге осылай бағыттталып жеке өзінің қабылдауының центрі бола алмайды. Қабылдаушы және қабылданушы болмыс өзінің гравитация центрін жоғалтады. Шефер бұдан нақты салдарын шығарады: кинематографиялық бейнеге тән қозғалыстың абберациясы уақытты кез-келген тізбектен босатады; ол қалыпты қозғалысты сақтап, субординация қатынасын өзгертіп, уақыттың тікелей репрезентациясын атқарады; «уақытты маған перцепция ретінде бере алған кино бірегей тәжірибе». Әрине, Шефер, әсіресе кинодағы ситуациямен байланысты алғашқы қылмысты еске алады, сондай-ақ Пазолини де өзге ситуацияда бірден өлімді еске түсіреді. Уақыттың өзінен басқа өзге қылмыс жоқ. Мұнда психоанализге бас иетіні сезіледі, киноға қарапайым сцена деп аталатын қайталауды, бір ғана объектіні ешқашан бермейді.

Абберациялық қозғалыс уақытты тұтастық, «шексіз ашылым», моторикамен анықталатын кез келген қалыпты қозғалыстың бастапқысы ретінде көреді: уақыт кез-келген әрекет барысының алдын алу қажет «әлемнің пайда болуы жалпы біздің моторикалық тәжірибімізбен байланысты емес» әрі «бейне туралы мейлінше ұзақ еске түсіру кез келген дене қозғалысынан алыстайды». Егер қалыпты қозғалыс уақытты өзіне бағындырса, демек, ол бізге жанама репрезентация береді, онда абберациялық қозғалыс өткен уақыт туралы дәлелдейді және бейнелердің өзінің жалған байланысы, центрден диссипациялану, диспропорция масштабы фонында бізге тікелей көрсетеді.

Кинематографиялық бейненің дәл қазіргі уақытпен көрсетілетіні дау тудырмайды. Онда уақыт тек жанама түрде, монтаж арқылы бейне-қозғалыстың қатысуымен көрсетіледі. Бұл қалай болғанда да екі аспектісіндегі жалған дәлел емес пе? Бір жағынан өткен мен болашақтың ізіне түспейтін бүгінгі жоқ, өткен сол шақ қайта келмейді, болашақ келешектегі бүгін емес. Қарапайым сабақтастық өткінші бүгінгіні қозғайды, алайда әрбір бүгінгі кешегі және ертеңгімен қатар жүреді, онда ол өтпелі болмас еді.

Қазіргі бейнемен қатар өмір сүретін өткен шақ пен келешекті түсіну кинематографқа байланысты. Оған дейінгі және кейінгіні түсіру... Дәл қазіргі уақыттың аясынан шығу үшін оған дейін немесе одан кейінгісін фильмінің ішіне енгізу керек шығар. Мысалы, кейіпкерлер: Годардың пікірінше олар кадрға түспес бұрын және одан кейін кім болғандарын білуі тиіс. «Киноның маңыздылығы сонда оның дәл қазіргі уақыты ешқашан болмайды, әрине, нашар фильм болмаса». Бұл өте күрделі, шындықтың көрсету үшін бізді өткен сол бір кезеңге апаратын қиялды жою жеткіліксіз. Керісінше лимитке ұмтылу қажет, фильмге дейін және одан кейін лимит кою керек, фильмге дейін және одан кейін деп бөлінбейтін дәл осы шақтағыдай қиялдау үшін кейіпкерлер фильмге бойлайтын әрі одан шығатын лимитті білуі керек (Руш, Перро). Біз киношындықтың немесе киноның тікелей мақсаты дәл осы екенін аңғарамыз: Бейненің қатысынсыз шындыққа жету мүмкін емес, алайда бейнемен ажырамас бірлікте болатын оған дейінгі мен кейінгіге жетуге болады. Киноның тікелей мазмұны композициясын көрсетуінде: осылай уақыттың тікелей көрінісіне жетуге болады. Бейне тек фильмге дейінгі мен кейінгімен ажырамас бірлікте ғана емес, алдыңғы және кейінгі бейнелермен араласып кетпейді, оның өзі өткен мен келешектің арасында ауысып тұрады, немесе дәл қазіргі шақтың бұдан әрі соңғы лимиті жоқ, ол ешқашан берілмейді.

Уэллстің кадрының тереңіне үңілсек: Кейін өзінің журналист досымен қатынасын үзу үшін қуып жеткендегісі оның қозғалған уақыты, ол мұнда кеңістіктегі орынды өзгертпейді, уақыттағы орынды алады. «Аркадин мырза» фильмінің басында сотта тергеуші көрінеді, басқа орыннан емес сөзбе-сөз айтқанда уақыттан шығады. Не болмаса Висконтидің тревеллинг: «Сандра» фильмінің басында кейіпкер өзінің туған үйіне келе жатып, басына тағу үшін қара орамал мен дәмі тіл үйіретін тағам жемекші болып галета сатып алуға тоқтайды, онда кеңістікті емес, уақытты көрсетеді.

*«Үлкен Аю тұманды шоқжұлдызы» фильмінен үзінді*

«Түрлі оқиғалар туралы естеліктер» фильмінде тревеллинг зорлап өлтірілген оқушы қыз жүрген елсіз жолымен баяу қозғалады зіл басқан өткен шақ пен қашып құтыла алмайтын жақын келер шақты қуаттандыру үшін көрсетілген бейнеден алыстайды. Рене де бізге оқиғаның жанама репрезентациясын ғана беретін психологиялық жадының арқасында емес, сондай-ақ бізді өткеннің сол шағына оралуына



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейнелер мен белгілерге қысқаша шолу (жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

көмектесетін жад бейне арқылы да емес, ол өткен кезеңнің естен шыққан уақытын тікелей жаңғыртып, әлем туралы еске түсіру, жадыға терең үңілетін уақытқа тоқталады. Уақыт туралы терең зерттеулермен салыстырғанда бұл flash-back анағұрлым қисынсыз көрінеді, мәселен «Марианбадтағы өткен жыл» фильмінде қонақүйдегі қалың кілем бойымен үнсіз қозғалыс әрбір өткен шақты бейнелейді.

*«Марианбадтағы өткен жыл» фильмінен үзінді*

Рене мен Висконти тревеллингi, сонымен бiрге Уэллстiң кадрының тереңдiгi уақытша бейненi немесе тiкелей бейне-уақытты қалыптастырады: осы шақтағы кинематографиялық бейне тек нашар фильмдерде ғана болады. «Мұнда физикалық қозғалыстың орнына уақыттың ауысуы туралы сөз болып отыр». Бұл тұста көптеген әдiс-тәсiлдердiң бар екенi дау тудырмайды: Дрейер мен өзге режиссерлардың тереңдiктi қысуы және бейненiң жазық сипаты бейненi төртiншi өлшем ретiнде тiкелей уақыт жағынан ашып көрсетедi. Өйткенi Бейне-қозғалыстың түрi секiлдi бейне-уақыттың да саналуан түрi бар екенiн байқаймыз. Бiрақ тiкелей бейне-уақыт бiздi үнемі прустық өлшеммен үндестiредi, адамдар мен заттар кеңiстiктегi орнымен өлшенбейтiн уақыттағы орынды алады. Содан кейiн Пруст бұл тақырыпқа кинематографиялық терминмен жауап қатады: Уақыт денеге сикырлы қолшамын орнатады әрi планның тереңге бойлауына мүмкiндiк бередi. Дәл осы өсу және уақыттың эмансипациясы мүмкiн емес байланыс пен абберантты қозғалысты мүмкiн етедi. «Осы шақтағы бейне» туралы постулат кез келген киноны түсiну барысында кедергi келтiретiн болды. Кино (Эйзенштейн, Эпштейн) табиғаты бұрын мұндай емес пе едi? Шефер тақырыбы жалпы киноға қолданылмай ма? Оны классикалық және оның уақытының жанама көрiнiсiнен өзгеше жаңа заман киносының белгiсiне қалай айналдыруға болады?

Сенсомоторлық схема iрiктеу мен координация арқылы жүзеге асады. Перцепция жеңу қажет кедергi мен дистанцияда ұйымдастырылады, ал әрекет болса оны жеңу үшiн, кейде «барлығын қамтитын» кейде «ғалам линиясын» құратын кеңiстiктi бағындыру үшiн құрал ойлап табады: қозғалыс салыстырмалы болып құтылады. Мұндай статустың бейне-қозғалысты тоқтатпайтыны сөзсiз. Сенсомоторлық центр ретiнде интервалмен байланысын тоқтатқан сәттен бастап қозғалыс өзiнiң абсолюттiгiне оралып, барлық бейне бiр-бiрiне, барлық қыры мен бөлiктерiне әсерiн тигiзедi. Бұл универсалды вариацияның режимi – қозғалыс материяға тең болатын адамзат әлемiнен тыс бағыттағы сенсомоторлық схеманың адамзат шеңберiнен шығуы немесе жаңа рух туралы айғақтайтын адам қабiлетiнен тыс әлем. Дәл осы тұста бейне-қозғалыс қозғалыстың абсолютi ретiнде Вертовтың асқақ құрал-жабдығы немесе Ганстың асқақ математикасы, Мурнау мен Лангтың асқақ динамикасы iспеттес асқақтыққа жетедi. Кез-келген жағдайда бейне-қозғалыс бiрiншi болып қала бередi, және салыстырмалы қозғалыстың органикалық композициясы немесе абсолюттi қозғалыстың жоғары органикалық рекомпозициясы ретiндегi монтаж арқылы уақыттың репрезентациясына тек жанама тұрғыда орын бередi. Тiптi Вертовтың өзi перцепцияны материяға, ал әрекеттi универсалды өзара әрекетке ауыстырады, ғаламды микроэлементтермен толықтырып, бейне-қозғалыстың монтаж арқылы өзгерген соңғы нәтижесi сияқты «уақыттың негативтi бейнесiне» жүгiнедi. Бiр қарағанда қазiргi заманғы кино айрықша секiлдi: ерекше көркем, терең немесе шынайы, қандай-да бiр өзгешелiк бар. Сенсомоторлық схема ендi жұмыс iстемейдi, бiрақ ол жеңiске жеткен жоқ, басым да емес. Ол iшiнен жойылады. Демек перцепция мен әрекет ендi бiрiктiрiлмейдi, ал кеңiстiк одан әрi бiрiн-бiрi толықтырып өзара координацияланбайды. Ал таза оптикалық және дыбыстық ситиуацияға тап болған кейiпкерлер мақсатсыз серуендеу мен адасуға ұшырайды. Олар қозғалыстың интервалында болатын және қандай да асқақтықтан медеу таппаған көрермендерге айналады, яғни бұл жағдай оларды материямен бiрiгуге не болмаса рухты жаулауға мәжбүрлейдi. Олардың күнделiктi өмiрiне айналған төзбес дүниеге көнуге мәжбүр деп айтуға болады. Тек қозғалыстың өзi ғана абберация болмай, сонымен қатар абберацияның өзi де маңызды болғанда мұнда өзгерiс болады, себебi ол уақытты тiкелей себеп ретiнде анықтайды.

«Уақыт бұғауынан босайды» бұл бұғау әлемдiк қозғалыс пен әлемдегi тәрiптiң ережесiне арналған. Ендi уақыт қозғалысқа тәуелдi емес, уақытқа тәуелдi ол абберантты қозғалыс. Сенсомоторлық ситиуация арақатынасы—> уақыттың жанама бейнесi таза оптикалық және дыбыстық ситиуацияны кеңейтiлген қатынасымен ауыстырады —> тiкелей бейне-уақыт. Опсигнумдар мен сонсигнумдар тiкелей уақыттың көрiнiсi. Жалған байланыстың өзi шектелмеген қатынас: кейiпкерлер ендi одан аттап өтпейдi, оны бойларына сiңiредi.

Өткенге көз жүгiрткен қазiргi заманғы кинематография оның абберантты қозғалыс пен жалған байланыс арқылы жасалғанын түсiндi. Тiкелей бейне-уақыт – киноның iзiмен жүретiн елес, бұл елеске кейiп беру



үшін қазіргі заманғы кино қажет болды. Бұл бейне виртуалды, ол бейне-қозғалыстың өзектілігіне қарама-қайшы келеді. Егер виртуалдық өзектілікке қарсы келсе, онда ол шындыққа мүлдем қайшы келмейді. Осы бейне-уақыттың қаншалықты жанама репрезентация болғанын оған монтаж қажет екені әлі айтылады. Алайда монтаж мазмұнын өзгертті, ол енді өзіне жаңа функцияны алады: жанама бейне-уақытты шығаратын бейне-қозғалысқа бағытталудың орнына ол уақыт қатынасын шығаратын бейне-уақыттың өзін көрсетеді, енді абстрактты қозғалыс оған тек тәуелді болады.

Монтаж бен план арасында енді балама жоқ (Уэллс, Рене немесе Годар). Монтаж бірде бейненің тереңіне бойлайды, бірде жатық болады: енді ол бұдан әрі бейненің қалай байланысатынында ісі болмайды, алайда «бейне нені көрсетеді»?

Монтаждың бейнемен сәйкестігі тікелей бейне-уақыт жағдайында көрініс табуы мүмкін. Негізгі мәтіндерінің бірінде Тарковский ең маңызды жайт – уақыттың планға қалай енгендігі, оның қауыртығы немесе сиректігі, «пандағы уақыттың әсері» деп жазады. Ол классикалық баламаны енгізгенді жөн көретін сияқты, план немесе монтаж арасына таңдау қойғанда, сөзге келместен планды таңдайды (кинематографиялық фигура ішкі планда болады). Бұл бар болғаны сыртқы көрініс, уақыттың тығыздығы немесе күші план шеңберінен шығады, монтаждың өзі уақытта өмір сүріп, іске асады. Тарковский кино әр түрлі деңгейдегі салыстырмалы бірліктермен жұмыс істейтін тілге ұқсас деген тезисті жоққа шығарады: уақыт жаңа сапа ретінде бейне-қозғалысқа беретін және монтаж бірлік-планды жүзеге асыратын жоғарғы деңгейдегі бірлік бола алмайды.

#### *«Айна» фильмінен үзінді*

Бейне-қозғалыс жетілдірілген болуы мүмкін, егер оған монтажды қосып қозғалысты өзгертіп уақытты енгізбесе онда бәрібір аморфты, немқұрайлы әрі статикалық болып қала береді. «Пандағы уақыт тәуелсіз, өздігінен өз еркімен өту керек»: осындай жағдайда ғана план бейне-қозғалысты шеңберінен шығады, ал монтаж уақыттың репрезентациясын бағындырады, содан олардың екеуі де тікелей бейне-уақытпен байланысу үшін оның біріншісі формасын немесе бейнедегі уақыттың күшін анықтаса, ал екіншісі уақыттың арақатынасын немесе бейненің сабақтастығының күшін айқындайды (бейненің қозғалысқа апармайтыны секілді, бұл байланыс та жалғаспайды).

Тарковский өзінің мәтінін «кинематографиялық фигура» деп атайды, өйткені ол фигураны бейнелейтін «типтілік» деп санайды, оны даралықпен, бірегейлікпен көрсетеді. Бұл – белгі, белгінің жеке өзінің қызметі. Белгілер өздерінің материясын әлі де бейне-қозғалыстан тапса, онда материяның қозғалыстағы ерекше белгісін қалыптастырады, жалпы болғандықтан әлі де оларды тілмен шатастыруы мүмкін. Уақыттың репрезентациясы бейне қозғалыстан ассоциация және жалпылау арқылы немесе концепт ретінде алынады (Эйзенштейн осы тұста монтаж бен концептіні жақындатады).

Абстрактті фактордың, сенсомоторлық схеманың екіұштылығы осындай. Белгі тікелей уақытпен ашылған жағдайда ғана, уақыттың өзі сигналды материя болғанда, тип оның моторлық ассоциациясынан алшақтап, уақытша болып даралық қасиетімен сәйкес келеді. Дәл осы жағдайда Тарковскийдің уәдесі жүзеге асады: «кинематограф сезім мүшелерімен қабылдап өзінің индексінде [белгісінде] уақытты тіркеп отыра алады». Шын мәнінде кино үнемі осылай жасады, басқасына бейне-қозғалыстың кризисі негізінде өзінің эволюциясы барысында жетті. Ницшенің тұжырымдамасы бойынша қандай да жаңа нәрсе, жаңа өнер өзінің түпкі мәнін айқындай алмайды, алайда ол өзінің түбегейлі эволюциялық бетбұрысымен ашылуы мүмкін.

Тарковскийдің сөздеріне үңілейікші: «Дыбыс пен сурет өнеріндегі бояу сияқты кинодағы уақыт музыкадағы негізгі іргетас. (...) Монтаж кинематографқа жаңа сапа бермейді...»

#### **Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:**

1. Тарковский А. «Запечатленное время». <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html>
2. Тарковский А. Уроки режиссуры / Лопушанский К., Чугунова М., Тенейшвили О. – М.: Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии (ВИППК), 1993. – 90 с.
3. Тарковский А. Мартиролог. Дневники. М.: Международный Институт им. Андрея Тарковского, 2008.
4. Туровская М. И. 7 с ½ и Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991. – 256 с.