



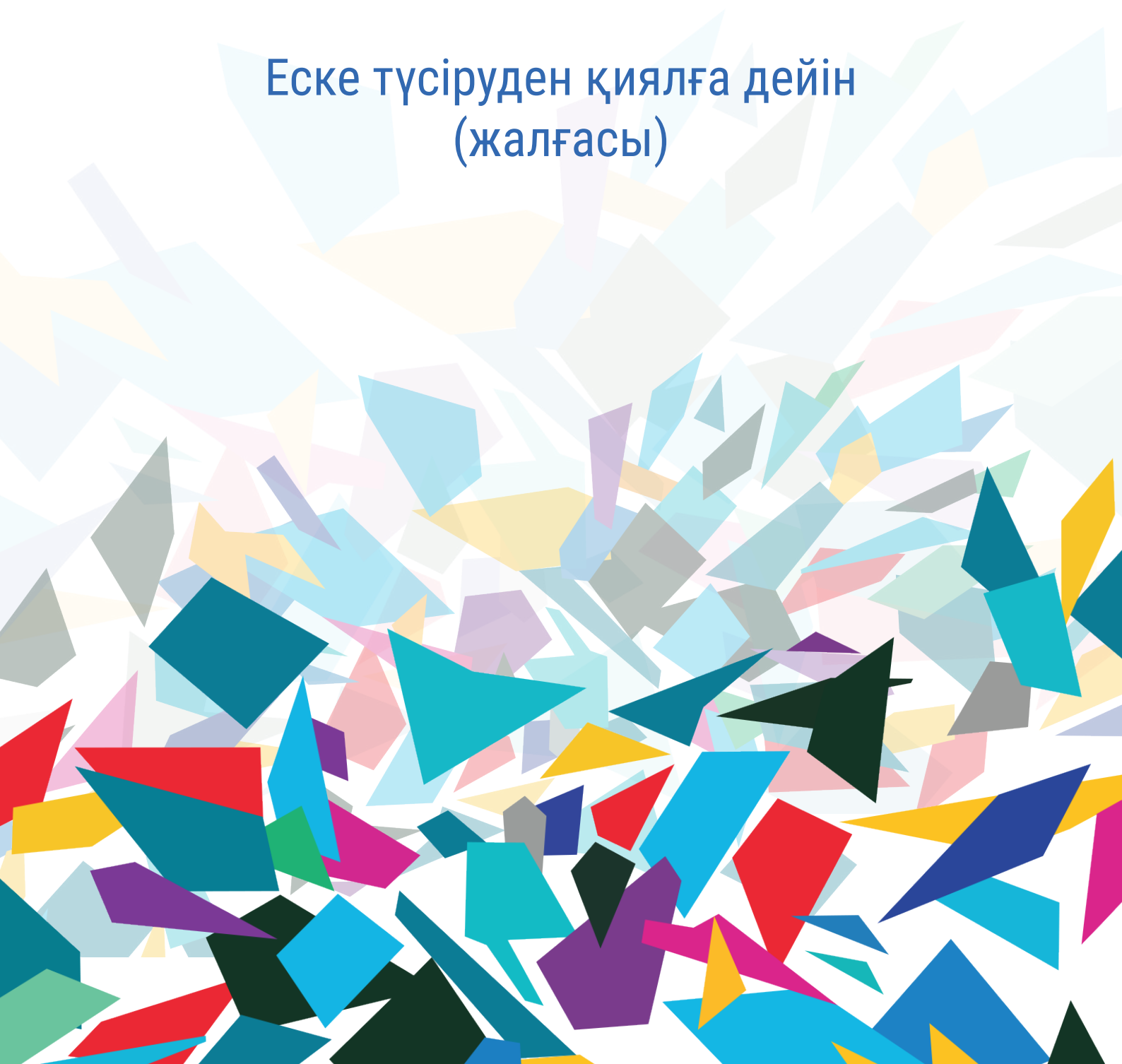
7-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Еске түсіруден қиялға дейін
(жалғасы)





Фильмдер:

Феллини «Сегіз жарым»
Карвай «Махаббат күйі»
Рене Клер «Антракт»
Бунюэль «Андалузия төбеті»
Хичкок «Сиқырланған»

Негізгі идеялар:

1. Еуропалық кино бұл жерден бейне-әрекеттің «америкалық» шекараларын бұзудың, сонымен бірге уақыттың құпиясына бойлаудың және америкалықтардың шамадан тыс объективті концепциясына қарсы қойылған «автоматты субъективтіліктегі» бейнелерді, ой мен камераны біріктірудің құралын көргендей болды.
2. Бергсонның түс көруге қатысты теориясы ұйықтаған жанның ешқашан сыртқы және ішкі әлемнің сезімдеріне тұйықталып қалмайтынын дәлелдейді. Соған қарамастан, ол олардың қатынастарын нақты бейне-естеліктермен емес, тек шамамен немесе әбден шатасқан реттеуге ғана келетін өткеннің қабаттарының ағымдағы және созылмалы қабаттарымен байлайды.
3. Анаморфоз – оптикалық қозғалудың негізінде, алғашында қабылдауға жабық әлдебір форма жеңіл оқылатын бейнеге жинақталатын конструкция.
4. Үлкен шеңберді қалыптастыратын шашыраңқы бейнелер сериясы, сондықтан осы бейнелердің әрқайсысы актуалдандыратын басқасына қатысты виртуальды болады - олардың барлығы әрқашан кейіпкердің түпкі санасы үшін қауіпті аттракцион сезімі іспеттес маңыздылығын сақтаған жасырын сезімге бірге қол жеткізгенге дейін жалғаса береді
5. Бірақ оптикалық-дыбыстық жағдайға енді кейіпкер емес, кейіпкердің қозғалыс іркілісін ауыстыратын әлемнің қозғалысы әсер етеді.

Жил Делөздің Кино 2 кітабы бойынша кезекті дәрісімізді бастайық. Бүгінгі дәрісімізде Бергсонның «шеңберлері» және кинода «қиялдардың» қалыптасуы қалай қалыптасатындығы жөнінде сөз қозғаймыз.

Еуропалық кино амнезия, гипноз, галлюцинациялар, сандырақ, өлім аузындағы жандардың елестері, әсіресе – еліктірме және қиял тәрізді бірқатар феномендермен ерте бетпе-бет келді. Бұл кеңес кинематографының және оның біресе футуризммен, біресе конструктивизммен, біресе формализммен уақытша одағының маңызды аспектісі болды; бұл неміс экспрессионизмі мен оның психатрия және психоанализбен уақытша одағының, сондай-ақ француз мектебінің сюрреализммен уақытша одағының елеулі қыры деуге болады.

Еуропалық кино бұл жерден бейне-әрекеттің «америкалық» шекараларын бұзудың, сонымен бірге уақыттың құпиясына бойлаудың және америкалықтардың шамадан тыс объективті концепциясына қарсы қойылған «автоматты субъективтіліктегі» бейнелерді, ой мен камераны біріктірудің құралын көргендей болды. Кейіпкерлердің, моторлық ұзақтығы жойылған визуалды және дыбыстық сезімдерге қарсы тұра алмауы - осы барлық ахуалдарға тән ортақ белгі деуімге болады. Бұл шекаралық жағдай, қауіп-қатер немесе апаттың салдары да болуы, сонымен бірге ұйқының, қиялдаудың немесе назар аударудың бұзылуы да болуы мүмкін. Дегенмен осы актуалды сезімдер мен перцепциялар не дегенмен жад арқылы зерделеуден, сондай-ақ моторлық зерделеуден тыс қалған. Естеліктердің бірде бір детерминацияланған топтары оларға сәйкес келмейді, оптикалық-дыбыстық ситуацияларға «бейімделмейді». Алайда олардың ерекше белгілері – уақыт тұңғыш еркіндікке ие болған сияқты бас айналдырарлық жылдамдықпен зымыраған өткеннің бейберекет қаптаған «қалқыған» бейнелер, естеліктердің тұтас уақытша «панорамасы». Кейіпкердің моторлық дәрменсіздігі енді өткеннің тоталды және анархиялық қозғалысына жауап беретін сияқты көрінеді. Кадрлардың үстінен аққан тасқындар мен кадрлар еркіне жіберіледі.

Қиялдың немесе шектен тыс сенсоматорлы босаңсуды көрсету турасында да осыны айтуға болады: қатыстырылмай демонстрацияланған осы шақтың таза оптикалық немесе дыбыстық перспективалары байланыссыз өткен шақпен, балалықтың түсініксіз естеліктерімен, фантазмдармен, дежавю әсерлермен ғана байланысты сақтаған. Дәл осы дүниелер Фелинидің «Сегіз жарым» фильмінің тікелей және айқын мазмұнын құраған: жүйкесіне шамадан тыс салмақ түскен кейіпкердің қан қысым төмендеуінен, фильмінің басында пайда болатын зауза қоңыздан бастап, жерастындағы және адамның бастан кешірген сұмдықтары жайлы соңғы көріністерге дейін жалғасады.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Еске түсіруден қиялға дейін (жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

«Сегіз жарым» фильмінен үзінді

Бергсонның түс көруге қатысты теориясы ұйықтаған жанның ешқашан сыртқы және ішкі әлемнің сезімдеріне тұйықталып қалмайтынын дәлелдейді. Соған қарамастан, ол олардың қатынастарын нақты бейне-естеліктермен емес, тек шамамен немесе әбден шатасқан реттеуге ғана келетін өткеннің қабаттарының ағымдағы және созылмалы қабаттарымен байлайды. Егер Бергсонның схемасына жүгінсек, онда арманның осы барлық шеңберлердің ішіндегі айдындысы немесе айтқандарымыздың «сыртқы қауызы» екенін көреміз. Бұл қарапайым зерделеуде жұмыс істейтін бейне-әрекетке тән сенсорлық байланыс та, мұқият зерделенде алмастырылған перцепция-естеліктердің уақытша шеңбері де емес, ең дұрысы оптикалық сезім мен панорамалық көріністің, сенсорлық бейне мен тоталды бейне-қиялдың арасындағы әлсіз және дезинтеграцияланған байланыс.

«Махаббат күйі» фильмінен үзінді

Бейне-естелік пен бейне-қиял арасындағы айырмашылықты қалайша дәл анықтауға болады? Бұл тұста біз бейне-перцепцияны негізге аламыз. Ал ол табиғатынан актуалды. Бергсонның «таза естелік» деп атағаны міндеті түрде виртуалды бейне болып табылады. Дегенмен, бірінші жағдайда естеліктің өзі бейне-перцепцияның оны шақырғанына байланысты актуалды болады. Қиялдаудың жайттары екі маңызды айырмашылыққа ие. Бір жағынан қиялдаудың перцепциялары өз-өзін ұстай алмайтын, санадан сытылып кететін сыртқы және ішкі сезімдердің қалдықтарының диффузиялық жағдайында болады. Екінші жағынан, виртуалды бейне тікелей емес, керісінше өзге бейнеде өзектілікке ие болады, ал ол болса үшінші бір бейнеде виртуалды бейненің рөлін ойнайды, осылайша шексіздікке дейін жалғасып кете береді: қиялдау – бұл метафора емес, тым үлкен шеңберді сызатын анаморфоздардың сериясы. Бұл екі қасиет бір-бірімен байланысты.

Анаморфоз – оптикалық қозғалудың негізінде, алғашында қабылдауға жабық әлдебір форма жеңіл оқылатын бейнеге жинақталатын конструкция.

Ұйықтап жатқан жан шұрық тесік ақ дақтармен көмкерілген жарқыраған жасыл алқаптың актуалды сезіміне беріледі, ал оның жанын мекен еткен қиялдаушы гүлдермен көмкерілген көгалдың бейнесін көре алады, алайда соңғысы бильярд пен оның тасының бейнесінде актуаланады, ал ол болса өз кезегінде тағы бір нәрсеге айналу арқылы актуалданады. Сонымен бұлар метафоралар емес, қалыптасу, шексіз жүретін қалыптасу. Мысалы, Рене Клеердің «Антракт» фильмінде астынан көрсетілген бишінің бумасы гүл секілді ашылады, ал гүл «тәжін ашып, жабады», желегін кеңейтеді, аталығын ұзартады, сосын бишінің қимыл-қозғалыстағы аяғына өтеді; қала оттары шахмат ойнап жатқан ер адамдардың шашындағы «тұтанған темекінің үйіндісіне айналады»; ал өз кезегінде темекі «грек ғибадатханасының бағанасына», сосын көпқабатты үйге айналады, ал шахмат тақтасы арқылы Келісім алаңы өтеді.

Рене Клердің «Антракт» фильмінен үзінді

Бунюэльдің «Андалузия төбеті» фильмінде айды тілген өткір бұлт актуалданады, алайда, көзді кесетін ұстара бейнесінен өту арқылы, келесі бейнеге қатысты виртуалды бейне рөлін сақтап қалады. Бір тұлым шаш алдымен кірпі шешенге, сосын дөңгелек сәнді шашқа, сосын, бос сандалғандардың алқасына айналады.

«Андалузия төбеті» фильмінен үзінді

Ал Хичкоктың «Сиқырланған» фильмінде нағыз қиял Дали картиналарының рухындағы бірізділікпен пайда болмайды, дегенмен бір бірінен шалғайдағы элементтер арасында үлестірілген: дастарқандағы шанышқының тісі пижамадағы жолаққа, сосын ақ сейсептің жолағына, одан кеңейген кеңістіктегі қол жуғышқа өзгереді, содан кейін сорайып бара жатқан стақандағы сүтке, ал ол болса шаңғының табанымен сызылған қарлы алқапқа айналады.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Еске түсіруден қиялға дейін (жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

«Сиқырланған» фильмінен үзінді

Үлкен шеңберді қалыптастыратын шашыраңқы бейнелер сериясы, сондықтан осы бейнелердің әрқайсысы актуалдандыратын басқасына қатысты виртуалды болады – олардың барлығы әрқашан кейіпкердің түпкі санасы үшін қауіпті аттракцион сезімі іспеттес маңыздылығын сақтаған жасырын сезімге бірге қол жеткізгенге дейін жалғаса береді

Бейне-қиялдар полюске ие. Оларды техникалық өндіріс негізінде бір-бірінен ажыратуға болады. Бірі жойқын және арбиған құралдар арқылы жасалады: тасқын, кадрге кадрді қабаттастыру және декадрлеу, камераның күрделі қозғалысы, ерекше эффектілер, лабораториялық манипуляциялар – әрі осының бәрі абстрактілеудің жағына қарай жылжыйды, абстракцияға тартылады басқасы, керісінше тым байыпты деп атауға болады. Ол қарапайым кадрлер немесе механизмнің тұрақты істен шығуына ұқсайтын монтаждық түйісулермен жұмыс істейді. Қиялды да «жарататын» дәл солар. Дегенмен заттар бұрынғы қалпында қалады. Мұндай бейненің техникасы әрқашан қиял метафизикасына сілтейді: бұл – бір бейнеден екіншісіне қалай өтуді білдіретін, көріністің екі тәсілі сияқты нәрсе.

Таңдалған полюс қандай болғанына қарамастан, бейне-қиял әрқашан бір ғана заңға, әрбір бейне алдыңғыны актуалдайтын және соңғы есепте өзін шақырған ситуацияға оралу үшін келесінде актуалданатын үлкен шеңберге бағынады.

Ол бейне-естелік сияқты, нақтылық пен қиялдағының ажырамауын қамтамасыз етпейді. Бейне-қиял қиялдаушыға қиялды, ал қиялды (шындықты) саналы сезінуді – көрерменге арнаған шарттарға бағынады. Бастер Китон экранды еске түсіретін кадр жасай отырып, бұл үзілісті әдейі көрсетеді, сондықтан кейіпкер залдың алагеуінен экранның жарқын әлеміне өтеді... Мүмкін, үлкен шеңбердегі бұл алшақтықты арман, өңдегі қиял, өзгешелеу немесе феерия күйлері арқылы еңсеруге болады.

Мишель Девиль «импликацияланған қиялдар» деген өте қызықты ұғымды ұсынды. Дегенмен оптика-дыбыс бейнесі, оның моторлы ұзартылуынан үзілгенімен, енді ол эксплициттік бейне-естеліктермен немесе бейне-қиялдармен қарым-қатынас жасай отырып, осы жойылғанның орнын толтыра алмайды. Осы импликацияланған қиялдың жағдайын өздері анықтауға тырысқан, оптикалық-дыбыстық бейнені енді әлемнің қозғалысында ұзартылады деп айта аламыз. Біз қайтадан қозғалысқа қарай бет бұрамыз.

Бірақ Оптикалық-дыбыстық жағдайға енді кейіпкер емес, кейіпкердің қозғалыс іркілісін ауыстыратын әлемнің қозғалысы әсер етеді. «Дүनियाуландыру», деперсонализация немесе, мысалы, жойылған не қиын қозғалыстың проминализациясы. Осылайша, жол өздігінен сырғиды. Қорыққан бала қауіп төнген жағдайда қашып кете алмайды, бірақ оның орнына әлем жүгіреді және оны кілем-ұшақтағы сияқты өзімен алып кетеді. Кейіпкерлер қозғалмайды, «қозғалыссыз, бірақ үлкен қадамдармен» қозғалатын мультфильмдегі сияқты – камера жолды қозғалуға мәжбүр етеді. Әлем субъект жүзеге асыра алмайтын немесе мүлде мүмкін болмайтын қозғалысты өзіне алады. Бұл виртуалды қозғалыс, бірақ ол бүкіл кеңістікті кеңейту және уақытты созу арқылы актуаланады.

Демек, бұл ең үлкен шеңбердің шекарасы. Әрине, мұндай феномендер түс көруде пайда болады: осылайша, Бунюэльдің «Ұмытылғандар» фильмінің түсінде Құдай ана бір кесім еттің жанынан пайда болады, ал сәбиді бір нәрсе осы етке еліктіре тартып тұр. Мурнауың «Елесіндегі» сұмдықта қиялдаушы пәуескенің соңынан қуып барады, алайда оны итеріп бара жатқан соңына түскен үйлердің көлеңкесі. Біздің ойымызша, эксплициттік қиял керісінше имплицитленген қиялда құрсаудан босайтын әлемнің осы қозғалыстарын қамтиды немесе сақтайды.

Осы тақырыпты негіз еткен алғашқы ұлы фильмдердің бірі Эпштейннің «Эшерлер үйінің құлауы» фильмі болды: онда заттар, ландшафттар және жиһаздардың оптикалық перцепциялары қозғалысты иесіздендіретін шексіз созылатын жестерге дейін ұзартылады. Баяулатылған түсірілім қозғалыстағы тәннен қозғалысты босатып, оны әлемнің сырғуына, ландшафттың сырғуына айналдырады – осылайша соңында үйдің құлауына дейін апарады. Хатауэйдің «Питер Иббетсон» фильмі – америкалық арман туралы ғана емес, кульминациясы тастың құлауы мен бұлттардан салынған қирап жатқан қорғанның сценасында басталатын импликацияланған арман туралы фильм.

Лаутонның «Аңшының түні» атты жалғыз фильмінде, біз балаларды дін уағызшысының қалай қуып жүргенін көреміз; алайда ол өзінің қуғыншылық қозғалысынан айрылған, есесіне оның қытай көлеңкесін еске түсіретін алып бейнесі көрінеді – күллі табиғат балалардың осы қашуына қатысады, олар жасырынуға тырысатын қайық, жүзбелі аралда немесе кілем-ұшақта қозғалмайтын болып көрінеді. Луи Малль өз фильмдерінің көпшілігінде саналы түрде әлемнің қозғалысын пайдаланады; оның шығармашылығы феериялық сыпаты осыдан: «Көңілдерестер» фильмінде найзағайдың соққысы саябақтың жалғасуымен,



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Еске түсіруден қиялға дейін (жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

ал ай – қайықпен серуендеумен тұтасып кетеді; тән пластикасының өзі әлемнің қозғалыстарымен бір тізбекке сапқа тұрғызылады. «Эшафоттағы лифт» фильмінде де лифттің тоқтауы қанішердің қозғалысын баяулатып, оны басқа да кейіпкерлер тартылған әлемнің қозғалыстарымен ауыстырады.

Барлық ертегілер киносындағы бұл «дүниауиландырылған», тұлғасыздандырылған және прономинализацияланған – баяулатылған немесе шапшаң түсірілімге, сонымен бірге инверсияға негізделген бұл қозғалыс табиғат тарапынан, айла-тәсілдер және арнайы дайындалған объектілермен түсіндіріледі. Жасанды және инвертирленген феерияны ұйықтап жатқан жанның ұйқысын бұзбау үшін Л'Эрбье де «Фантастикалық түн» фильмінде монтаждайды. Неореализмге келер болсақ, оның өз мақсаттарынан бас тартпағанын, керісінше, – кейіпкерлерді өзіне еліктірген жасанды, ғарыштық қозғалыстардағы оптикалық-дыбыстық жағдайларды ұзарту арқылы тұғырынан таймағанын байқаймыз: біз «Миландағы ғажайыптар» фильміндегі Де Сиканың феериясын ғана емес, әртүрлі парктер, ондағы өзі қозғалатын тротуарлары, тобогандары, туннельдері, эскалаторлары, фейерверктері мен үлкен зигзагтары бар, келушіні, ерекше кеңістік-уақытты бақылаушыны өзге автономды кеңістік-уақытқа апаруға тиіс Феллинидегі аттракциондарды да сөз етіп отырмыз.

«Сегіз жарым» фильмінен үзінді

Бидің өз бейнелерін ағымдағы әлеммен үйлеструмен бірге, қанша бейне болса, сонша әлем болатынын атақты мюзиклдардың авторы Винсент Миннели тапқан еді. Сартр «Әрбір бейне өзін әлдебір әлемнің атмосферасымен қоршап алады» деп жазған болатын. Әлемдердің көптігі Миннеллидің алғашқы жаңалығын көрсетеді. Бұл оның кинематографтағы астрономиялық халін де айғақтайды. Алайда, олай болса бір әлемнен екіншісіне қалай өтуге болады? Онда, міне бір екінші жаңалық: би – әлемнің қозғалысы ғана емес, сонымен бірге бір әлемнен келесісіне ауысу, өзге әлемге ену, оның қақпалары мен барлауын бұзып кіру.

Бұл жерде бір жалпыланған нақты әлемнен жеке елес әлемге ойысу туралы айтып жатқан жоқпыз, өйткені жалғыз шынайы әлем

Әңгіме бұдан былай жалпыланған шынайы әлемнен жеке елес әлемге әлемдерге ауысу турасында емес, өйткені жалғыз нақты әлем бізге әлемде берілмеген қиял бейнелерінен тұратын ұқсастықтарды болжайды, мысалы «Бригадун» фильміндегі инверсиядағыдай, тек үлкен биіктіктегі камера жүріп өткен кезде ғана біз өлмейтін және жабық ауылды бөліп тұратын шындықты көреміз.

Миннелидің әрбір әлемінде оның қиялдары өзіне тұйықталып қалған және олар қиялдаушының өзін қосып, төңірегіндегі дүниенің бәрін тұйықтап тастайды. Әрбір әлемнің өзінің сомнамбула-тұтқындары, әйел-пантералары, күзетші әйелдері, дабылдары бар. Әрбір декор құдыретке қол жеткізіп, ситуацияның өзін ығыстырып шығаратын, әлемнің таза сипаттамасына айналады. Түр-түс қиялды білдіреді, қиялдың түр-түсте көрінетіндігі емес, Миннелланың түсі бәрін сіңіріп, жұтып жіберетін жайпағыш болғандықтан да.

Би енді армандағы әлдебір әлемді сызатын қозғалыс емес; ол өзгенің әлеміне, өзгенің қиялы мен өткеніне кірудің жалғыз құралына айналады. «Иоланд және ұры» және «Қаракшы» фильмдерінде режиссер бір кейіпкерді өзге кейіпкердің қиял әлеміне енгізудің би мен әнге қосма басқа да эквиваленттерін іздегенін көреміз.

Осы жерде «Сағат» фильміндегі әлемнің қозғалысын бейнелейтін эскалаторды айта кетуімізге болады. «Апокалипсистен келген төрт салт атты» ғаламат фильмінде салт аттылардың ауыр шоқырағы және найзағаймен шайқасқан әкенің қорқынышты естелігі эстетті, өз қиялынан жұлып алып, оны соғыстың сығымдалып көрсетілген сұмдығы арқылы алып өту үшін қажет болды. Демек, Өзгенің түсінің тұтқынына айналған кейіпкердің өлген кезіндегі сұмдықтың түбінде шындық туралы ойлануға деген мұқтаждықты айтуға болады (тек «төрт салт атты» ғана емес, сонымен қатар «Бригадун» фильмінде де түсінен құтылғысы келген адамның өлімін көреміз); түстердің өзара келісімі, аяғында адамдардың бақытқа бөлену ережесіне сай, кейіпкерлердің әрқайсысы өз түстеріне жұтылып, өздерін өздері табады.

«Декор-сипаттама» және «қозғалыс-би» қатынасы - өрістетілетін кеңістікке тегіс түр ретіндегі қатынас тән болатын Донен сияқты емес, бірақ абсорбциялаушы әлемнің жағдайды жақсартатын немесе нашарлататын бір әлемнен екіншісіне көшуге қатынасы ретінде көрінеді. Музыкалық комедия Миннелли фильмдерінде шынайы мен қиялдағының ажырағысыз нүктесі сияқты жадтың құпиясына, қиял мен уақытқа терең бойлай алды. Түс көрудің айрықша және еліктіріп әкететін концепциясы, оны әрдайым басқаның түсіне бағыттайды, немесе осы режиссер «Мадам Бовари» шедевріндегі сияқты, өзінің нақты



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Еске түсіруден қиялға дейін (жалғасы)
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

тақырыбын ашқарақ және аяусыз құдыретпен қанаттандырады.

Джерри Льюис жаңғыртқан бурлеск жанры музыкалық комедия саласындағы жетістіктер арқылы әйгіленді. Бурлескінің даму белестерінің сабақтастығын қысқаша тізіп шығуымызға болады: бәрі сенсомоторлық ситуацияларды шектен тыс ұлғайтудан басталады, онда әрбір тізбектер гротескілік және қарқынды түрде ұсынылды, сондай-ақ шексіздікке дейін созылды, ал олардың дербес себептік сериялары арасындағы қиылыстар мен қақтығыстар баржиған жиынтықты қалыптастыру незінде көбейді.

Жаңа бурлеск кейіпкердің өз энергиясын «өндіруден» шықпайды; бір кездері бұл энергия үздіксіз таралып, күшейе түсті. Бұл жанр кейіпкердің өзін (еріксіз) іліп әкетіп, әлемнің жаңа қозғалысын, бидің жаңа мәнерін, модуляцияның жаңа түрін қалыптастырған энергиялық шоғырға түскенінің арқасында дүниеге келеді: «әлсіз амплитуданың толқындық қозғалысы ауыр салмақты механиканы және қимылдардың қарқынын ауыстырады». Міне, Бергсон ескірген деп мәлімдеуге мүмкіндік беретін жалғыз жағдай: ғарыштық енді тірі механикадан емес, әлемнің қозғалысынан туады және тірі тіршілікті өзіне сіңіріп алады.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Федерико Феллини. Феллини о Феллини: статьи, интервью, воспоминания, сценарии: «8/1/2», «Рим», «Джинджер и Фред». – Москва: Радуга, 1984. – 487 с. — ISBN ISBN 5-05-002304-1.
2. Федерико Феллини, Шарлотта Чэндлер. Мой трюк – режиссура. – Радуга.
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилло Делезу. – М.: Киноведческие записки № 46, 2000.