



19-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Кино, тән мен ми, ой





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Кино, тән мен ми, ой

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Антониони «Жанайқай»

Годар «Әркімнің өз өмірі»

Негізгі идеялар:

1. Тән ойланбайды, бірақ, өз әдеттеріне берік, сіресіп қалса да ол ойды ойлануға мәжбүрлейді, ойдан сусып бара жатқан өмір туралы ойлануға мәжбүрлейді. Бұдан былай өмір өзін ойлау категорияларымен салыстырмайды. Ой өмір категориялары деңгейіне түсіріледі.
2. Мінез-құлық арқылы ішкі әлемді көрсету – міне Антонионидің әдісі. Бұл бастан кешкен дүние емес, барлығы аяқталған соң, барлығы айтылған соң көрінетін сызаттар; мұндай әдіс қажет болса тәннің дағдылары мен әлпеті арқылы өтеді.
3. Біз екі полності, яғни күнделікті тән мен рәсімдік тәнді эксперименттік кинодан табамыз не қайтадан ие боламыз.
4. «Гестус» терминін Брехт ойлап тапқан болатын. Ол бұл терминді интрига не сюжетпен ғана өлшенбейтін театрдың мәні деп айтқан болатын. Оның пікірінше гестустың тұғыры әлеуметтік болуға тиіс. Дегенмен ол өзгеде түрлерінің болуы мүмкін екенін де айтады. Бұл тұста біздің жалпылама гестус деп атап отырғанымыз әлпеттер не олардың түйіні арасындағы байланысты, олардың өзара координациясын білдіреді.
5. Годар үшін тән әлпеттері – рух категориясының дәл өзі, ал гестус – бір категорияны келесісімен жалғайтын арқау, сабақтастық шынжыры.
6. Тәннің қалпы өзара тиісті позаларды байланыстыратын және ер адамдардың тарихы мен әлемдік дағдарысты қамтыған әйел гестусын өрбіткен баяу рәсім ғұрпын айрықшалап көрсетеді. Тәнге мән беретін де нақ осы гестус.

Бүгінгі дәрісімізде кино – Бейне-уақыт кітабының «Кино, тән мен ми, ой» сегізінші тарауын қарастыратын боламыз.

«Маған тәнді беріңіз» — философиялық төңкерістің формуласы осындай. Тән ойды одан бөліп тұратын кедергі емес, тән ойлауға жету үшін еңсеруге тиіс нәрсе де емес. Керісінше, ой ойға түспеген дүниеге, яғни өмірге қол жеткізу үшін оған шомуы немесе шөгуі тиіс. Тән ойланбайды, бірақ, өз әдеттеріне берік, сіресіп қалса да, ол ойды ойлануға мәжбүрлейді, ойдан сусып бара жатқан өмір туралы ойлануға мәжбүрлейді. Бұдан былай өмір өзін ойлау категорияларымен салыстырмайды. Ой өмір категориялары деңгейіне түсіріледі. Өмір категориялары тәннің күйін, оның дағдыларын көрсетеді. «Біз тіпті тәннің үйықтағанда, құшырланғанда, жігерленгенде, қарсылық танытқанда неге дайын екенін де білмейміз».

Ойлау дегеніміздің өзі ойлай алмайтын тәннің істей алатынын үйрену, қабілетін, күйін немесе дағдыларын білуді білдіреді. Кино тән арқылы рух пен ойға жақындай түседі. (тіпті тәннің көмегінсіз де). «Бізге тәнді беріңіз» сөз тіркесі ең алдымен камераны қарапайым ғана тәнге орнатуды білдіреді. Тән ешқашан қазіргі уақытта болмайды. Әрдайым «дейін» мен «кейіннің» қажу мен күтудің арасында. Қажу, күту және тіпті үмітсіздік — бұл дененің дағдысы. Бұл бағытта ешкім Антонионидей ұзаққа бара алған жоқ. Мінез-құлық арқылы ішкі әлемді көрсету – міне оның әдісі. Бұл бастан кешкен дүние емес, барлығы аяқталған соң, барлығы айтылған соң көрінетін сызаттар; мұндай әдіс қажет болса тәннің дағдылары мен әлпеті арқылы өтеді. Бұл дегеніміз бейне-уақыт, уақытша серия. Қарапайым күй – бұл тәнге «дейін» мен «кейінді», яғни уақытты сіңіреді, бұл терминнің «айқындаушысы» да тән.

Тән әлпеті ойдың уақытпен, сол арқылы сыртқы, ол шамадан тыс экстериторлық әлем қарым-қатынасының басталуына ықпал етеді. Мүмкін, қажу дененің бірінші және соңғы дағдысын білдіреді, себебі ол бірден «дейін» мен «кейінді» де қамтиды: Бланшонның сөзі Антонионидің көрсеткенімен сәйкес келеді. Мысалы қарым-қатынастағы драма емес, тәннің әбден қажуы, тозуы «Жанайқай» фильмінің өзегі іспеттес.

«Жанайқай» фильмінен үзінді

Бірақ тәннің басқа полюсі, кино, тән және ой арасындағы байланыстың басқа типі бар. Тәнді «беру», объективті тәнге түсіру бұл тұста басқа мағынаға ие болу дегенді білдіреді: бұл жай ғана тән күйін бақылау немесе оларды қадағалау емес, тәнді рәсім арқылы көрсету, оны шыны тор немесе кристалл ішінде



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Кино, тән мен ми, ой

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

бейнелеу, оны гротескілі тэнге айналдыратын әлдебір карнавал немесе маскарадқа душар ету, сонымен бірге көрініп тұрған тәннің жоғалуына қол жеткізу үшін оның тәнінен мейірім немесе даңқты жұлып алу...

Біз екі полюсті, яғни күнделікті тән мен рәсімдік тәнді эксперименттік кинодан табамыз не қайтадан ие боламыз. Рәсімдік тәннің үнемі алда жүруі міндетті емес, кейде ол артта да жүреді. Эксперименттік кинематограф пен басқа кинематограф арасындағы айырмашылықтың мәні біріншісінің эксперимент жасайды, ал екіншісі табады. Тапқанда да кино түсіру процесінің қажеттілігінен емес, басқа қажеттілік негізінде табады. Эксперименттік кинода кейде процесс камераны күнделікті тэнге бағыттайды: мысалы 6,5 сағат ұйықтаған адамды қозғалмайтын планмен түсіру, 3,5 сағат саңырауқұлақ жеп отырған адамды түсіру, міне бұл Уорхолдың атақты тәжірибесі.

Кейде, тәндік кино керісінше, бір рәсімді қояды, инициациялық және литургиялық көріністі қабылдайды, сондай-ақ Вена мектебінің, Брус, Мюль және Нитчтің талпыныстары сияқты қасиетті тәннің барлық қатты және ағымдағы жағдайын бейнелеуге тырысады. Дегенмен аса сәтті шықпаған шетін жағдайлардан басқа барлық жағдайда қарама-қарсы полюстер туралы айтуға болады ма? Базарлы жағдайларда күнделікті дене, дұрысы, мүмкін, ешқашан болмайтын, мүмкін күтуден ғана тұратын рәсімге әзірленеді: бұл «Махаббат механикасы» фильміндегі ерлі-зайыптылар Маас пен Мурдың немесе Морриси мен Уорхолдың «Тән» фильміндегі жезөкшелердің ұзақ әзірлігі.

Маргиналдарды фильмдерінің кейіпкерлеріне айналдырған андеграунд есірткі қабылдау, жезөкшелік не травестия болсын, стереотиптік рәсімге дайындықта күнделікті құралдарды пайдаланды. Тәнді ақырындап және күнделікті театрализациялау, осы тұрғыдан алғанда тамаша фильмдердің бірі саналатын «Тән» фильміндегі негізгі үш кейіпкер – ер адам, әйел және сәбидің ойынында көрініс тапқан күткен тән, қажыған тән және үшінші сыпат көрсетілген. полюстер арасындағы айырмашылықпен қоса, бірінен біріне ауысуы, әлпеттің немесе дағдының «гестуска» (тән қозғалысы) елеусіз ауысуы да есепке алынған. «Гестус» терминін Брехт ойлап тапқан болатын. Ол бұл терминді интрига не сюжетпен ғана өлшенбейтін театрдың мәні деп айтқан болатын. Оның пікірінше гестустың тұғыры әлеуметтік болуға тиіс. Дегенмен ол өзгеде түрлерінің болуы мүмкін екенін де айтады. Бұл тұста біздің жалпылама гестус деп атап отырғанымыз әлпеттер не олардың түйіні арасындағы байланысты, олардың өзара координациясын білдіреді. Алайда біз оның алдын-ала берілген тарихқа, интригаға немесе кез келген бейне-әрекетке тәуелсіз негіздегі ұғымы тұрғысынан сөз қозғап отырымыз. Гестус әлпеттерді негізін құрайды, осы тұрғыдан тәннің тікелей театрализациясын жүзеге асырады. Ал бұл процесс көбіне елеусіз өтеді. Өйткені ол қандай рөл таңдалғанына қарамастан болады

Кассаветес шығармашылығының ұлылығы ол тарихты, интриганы, іс-әрекетті, тіпті кеңістікті қиратты, Нәтижесінде денеге уақыт бедерін салатын, яғни өмірге ойды жаятын категориялар деп санаған тән күйлерін нысанаға алады. Кассаветес кейіпкерлер емес, тарих немесе интригадан кейіпкерлердің шығуға тиісті емес, керісінше тарих кейіпкерлерден алынуы керек дейді. Тән кинематографының талабын түйіндейді: кейіпкер өзінің тән күйінің деңгейіне келіп саяды, және осыдан гестус шығуы керек, яғни «спектакль», кез келген интрига бола алатын театрализация мен драматизация. «Жүз» фильмі адамдардың бет-жүзін көрсету арқылы берілген тән позаларын алаңға шығарады. Бұл күткен, қажыған, шаттанған, зарыққан, қамыққан гримас түрінде берілген жүздер. Ал «Көлеңке» фильмінде негрлер мен ақ адамдардың арасында қалыпқа айналған бет-жүздерді көрсету арқылы, таңдау жасауға еркі жоқ, жалғыз қалған, естен тануға шақ тұрған метистің позасының төңірегінде өрбіген әлеуметтік гестусты айқара ашады.

Әдетте, Кассаветес кеңістіктен тек тәндерге жапсарлас нәрселерді қалдырады; ол бір-бірімен тек гестус арқылы байланысқан бытыраңқы кесектерден кеңістік қалыптастырады. Осылайша, позалардың формальды тіркесі бейнелер ассоциациясын алмастырады. Франциядағы жаңа толқын поза мен дағдының осы кинематографының жасағандарын іліп әкетіп, әрі қарай өрбітті. Декорациялар көбінесе тән әлпетіне сәйкес құрылды, олар еріксіз көндірген, олар қалаған еркіндік сыпатына қарай бой түзеді, мұның мысалын «Жиркеніш» фильміндегі пәтерден ия болмаса Годардың «Әркімнің өз өмірі» фильміндегі бөлмеден анық аңғаруға болады.

«Әркімнің өз өмірі» фильмінен кадр - 46.18

Бір-бірін құшақтап, бір-бірін ұратын, біресе шырмалып, біресе соқтығысып қала беретін тәндер «Есімі Кармен» фильмінде де үлкен сценаларға жан бітіреді. Тәндер бір-бірімен қақтығысып қана қоймай, сонымен қатар камераға да тап болады. «Құмарлық» фильмінде әрбір тәннің жеке кеңістігімен қатар, өз жарығы да бар. Тән дыбысталғандай өлшемде, көрінеді де. Бейненің барлық компоненттері тәннің



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Кино, тән мен ми, ой

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

айналасында қайта топталады. Данейдің «Мұнда және алыста» фильміне берген анықтамасындағы «тәнге, одан алынған бейнелерді қайтуы» деген тұжырымдамасымен Годар мен жаңа толқынның барлық фильмдерін бейнелеуге болады. «Мұнда және алыста» фильмінің саяси астары да бар. Дегенмен өзге фильмдерде де бейнелерді тәннің әлпеттері мен дағдыларына қайтаратын бейне саясаты аз мөлшерде болса да міндетті түрде кездеседі. Бұл фильмдерге қабырғадан серпіліп еріксіз қозғалуға талпынған, сосын құлайтын, жүресінен отыратын тән бейнесі айрықша тән екенін атап өткеніміз жөн.

Годардың кейіпкерлері ойынды рахаттанып ойнайды, билейді, өз-өздерінің мимикаларын қайталайды және осының бәрі олардың күнделікті әлпеттерін тікелей созатын театрализацияда өтеді: кейіпкер өз-өзді театр жасайды. Мысалы, «Ақымақ Пьеродан» тән әлпеттерінің театралды гестуска үздіксіз ауысуын көреміз. Ол оларды бір-бірімен және жаңа әлпеттермен, тіпті ақыр соңында бәрін жұтып қоятын өзін өлтірушілікке дейін ұласатын әлпеттерге дейін байланыстырады. Годар үшін тән әлпеттері – рух категориясының дәл өзі, ал гестус – бір категорияны келесісімен жалғайтын арқау, сабақтастық шынжыры. Мысалы, «Карабинерлер» фильмінде соғыс гестусы көрсетілген. Брехтің талабынша гестус міндетті түрде әлеуметтік-саяси болуға тиіс. Алайда оның басқа да сыпаты бар. Гестус биовитальды, метафизикалық және эстетикалық. Годардың «Құмарлық» фильміндегі бастықтың, қожайынның, жұмыскердің әлпеттері картиналық және паракартиналық гестуска бағыттайды. Ал «Есімі Кармен» фильміндегі тән әлпеттері оларды жаңартатын, одан берік тәртіптегі тіркеске бағындыратын интригадан тәуелсіз үйлестіретін, сонымен бірге олардың күллі ішкі мүмкіндіктерін шығаруға мүмкіндік беретін музыкаға бағыттайды: квартеттің репетициясы бейненің дыбыстық сапаларын жасауды және оларды ғана місе тұтып қоймай, тіпті оның визуалды сапасын да қамтиды.

«Жаңа толқынның» соңынан ерген фильмдер бұл бағыттарды үнемі жетілдірумен болды. Оларға өзге дүниелерді де енгізді: мысалы тән күйлері мен дағдылары; жерде немесе жатқан жағдайда болып жатқан іс-әрекетті ұғыну; қозғалыс үйлесімінің жылдамдығы мен жүйесіздігі. Осының барлығынан киноның салтанаттылығы мен театралдығы туындайды. Әрине, тән кинематографы қауіп-қатерсіз жүрмейді: бұл өзінің күнделікті өмірін тұрпайы рәсімге айналдыратын маргиналды кейіпкерлердің экзальтациясы, — бұл үймелеген позалардағы мағынасыз еліру культі, бұл кататондық, истериялық немесе жетімдіктің де күйінің мәдениеті. «Есімі: Кармен» фильмінің басында Годар оларға пародия жасайды. Ақыр соңында, бізді қабырғаларды бойлай жылжыған, содан кейін жүресімен отыратын осы тәндердің бәрі қажытады.

Бірақ жаңа толқын келгеннен кейінгі фильмдердегі әрбір керемет, күшті олжалар тәнді зерттеудегі жаңалықтармен байланысты. «Жанна Дильманнан» бастап, Шанталь Акерман жесттердің «тұтас болмысын» айқара ашып, көрсетуге ұмтылады. «Мен Сен Ол және Ол» фильміндегі бөлмеге қамалған кейіпкер тәбеттің жоғалғанын білдіретін рәсімге ұқсап тұрған сияқты көрінетін, сарыла күтіп күн санағанда жетімнің, сәбидің және инволютивті әлпеттерге енеді. Осы бейнелер арқылы әйел-кейіпкерге тән – тән әлпеттері мен дағдыларын көрсетуін Шанталь Акерманның жаңалығы деуге болады.

Режиссер фильміне ер адамдар қоғамның, ортаның ахуалын, тәлейсіз тағдырды бейнелейді. (Мысалы, «Аннаның кездесуі»). Дегенмен әйел тәніне тән позалардың тізбегі томаға-тұйықтықты білдіреді деген сөз емес: бастауын анасынан алып, анаға оралатын әйел заты ер адамның «айқындаушысы». Ал бұдан да маңызды деңгейде бұл тізбек қоршаған ортаның айқындалуына сеп болады.

Кеңістіктегі әйел тәні айрықша көшпелі сипатқа ие болады. Бұл оған дәуірлерді, оқиғаларды, мекендерді көктей өтуге мүмкіндік береді (мысалы, әдебиеттегі Вирджиния Вульфтың құпиясы осындай). Тәннің қалпы өзара тиісті позаларды байланыстыратын және ер адамдардың тарихы мен әлемдік дағдарысты қамтыған әйел гестусын өрбіткен баяу рәсім ғұрпын айрықшалап көрсетеді. Тәнге мән беретін де нақ осы гестус. Қатаң театрализация формасында не оған стильдік реңк дарытып, сакралды сипат береді, түрінде қасиетті сипат бере отырып, немесе, мүмкін, оны стилдейді.

Филипп Гаррель фильмде үш тәннің, яғни ер адам, әйел мен сәби тәні мәселесін көрсетеді. Қасиетті тарих жест сыпатында көрініс табады. «Сәуегей» фильмінің тамаша басталған алғашқы кадрлерінен ең алдымен қараңғылықты көреміз, алакөлеңке кеңістіктегі жиһаздың үстінде отырған жанның сәби екенін аңғарамыз; сосын ашық қалған есіктен әкесінің бейнесі және оның қарсы алдында тізерлеп отырған анасының бейнесі көрінеді. Әрқайсысы бір-бірін кезек-кезек құшақтайды. Кейде сәби бейнесі көрінбей кетеді: бұл үш тәннің проблемасы физикалық тұрғыдан ғана емес, кинематографиялық көзқарас тұрғысынан да шешілмеген түйін екенін білдіреді.

«Бейненің жоқтығы», кара немесе ақ экран, қазіргі заманғы кинода шешуші мәнге ие дүниелер осылар. Ноэль Борчтің айтуынша, бұл жерде олар тек пунктуация функциясын ғана орындап қоймай, таза құрылымдық мағына сипатында бейне мен оның жоқтығы арасында диалектикалық қатынасты атқарады



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Кино, тән мен ми, ой

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

(мысалы, эксперименттік кинодағы Брэхедждің «Қарада бейнелену» фильмін айтумызға болады). Қара немесе ақ экранның бұл жаңа мән-мағынасы осыған дейін зерделенген белгілерге сәйкес келетін секілді: бір жағынан бейненің ассоциациясы да не оларды үйлестірудің тәсілдері де емес, керісінше екі бейненің арасындағы саңылау; ал екінші жағынан бейнелердің сабақтастығының ажырауы, ендігі жерде олардың бірінің аяғын, бірінің бас жағын белгілейтін рационалды купюра емес, олардың бірде-біріне тиесілі емес, өзіндік мән-мағынаға ие иррационалды купюра деп аталады. Гаррель өзінің иррационалды купюраларын барынша шиеленістіргені соншалықты, алдыңғы бейнелер сериясының соңы. кейінгі бейнелер сериясының басы болмай, екеуі де жетер шектері іспеттес болған ақ немесе қара экран бағытында тоғысады. Сонымен бірге осы тәсілмен пайдаланылған экран вариациялардың пайда болуына ықпал етті: қара экран және ұсталмайтын бейне, қара түнек және біртіндеп жинақталатын қалыптар; немесе тұрақты не жылжымалы жарық нүктемен және қараңғылық пен оттың сан алуан үйлесімімен белгіленген қараңғылық; ақ экран және ұзақ тоқталаған бейне, аппақ немесе билеп түсіп жатқан қиыршықтары аз сәттен соң тәнге айналатын қардан жасалған бейнелер.

Осы жерде өзгеше тұжырымдалатын мәселелерге Жан-Луи Шефердің «Кинодағы қапрапайым адам» кітабында берген, қайтаруға талпынған жауаптарына тоқталайықшы. Оның айтуынша перцепция мен әрекет үшін тәннің қатысуын қалпына келтіру киноның объектісі емес. Кино ақ, қара не сұр түстерге; әзірше фигураға да, әрекетке де жатпайтын бастапқы көрініске де тәуелсіз тәннің бүлінбеген бастауымен жұмыс істеуге тиіс. «Жаратылыс кітабындағы» Брессонның түпкі ойы да бәлкім осылай болған шығар? Біздің ұйғарымызша Шефердің кинематограф тарихынан, Дрейер мен Куросавадан, Гаррельден іздейтін әртүрлі үлгілері өткенді жүйелі қайталаудан шықпайды емес, жаңаша дем беруден басталады. Осының арқасында кино өз мәнімен сәйкес келмеген күннің өзінде әу бастағы мәніне жақын келеді: бұл бастапқы нүкте ретінде бейтарап ақ не қара, ақ немесе жарықпен айқындалатын бейтарап бейне, тәндерді біріктіру процесі.

Әрине, бұл тұстаға мәселе тәннің қатысуында емес, бізді әлем мен тәнге қайтара алатын, олардың жоқтығы туралы дабыл қағатын сенімде болып отыр. Камераның тән бастауларына сай келетін қозғалыстар мен прозицияларды ойлап тапқаны және осы қозғалыстар мен позициялардың осы тәндердің әу бастағы формалды тіркестерін құрастыруға ықпал еткені қажет. Гаррельге тән «тән кинематографының» қасиеттерін біз әлемді нүктелерден, шеңберлер мен жартылай шеңберлерден құрастыратын геометриядан табамыз.

Мүмкін осы себепті тән кинематографы, өз мәні тұрғысынан әрекет кинематографына қарсы тұрады. Бейне-әрекет мақсат, кедергі, құрал, субординация, негізгі мен қосалқы, асып түсу мен серпілу таралатын белгілі бір кеңістік: міне, годологиялық деп аталатын тұтас кеңістік. Алайда, тән әу бастан сенсомоторлы схемалар бойынша ұйымдастырылуы мүмкін емес бірін-бірі бүркемелейтін, бір-бірімен бәсекелесетін бытыраңқы көптіктен тұратын мүлде өзге кеңістікке түседі. Олар перспективалардың өзара қабаттасуында бір-біріне тіркесе беріледі, соның салдарынан олардың анық даралануы және тіпті үйлеспеушілігін ажыратудың да мүмкіндігі болмайды. Әрекетке дейінгі кеңістік осындай; мұндай кеңістікте сәбидің не сайқымазақтың немесе бір мезетте екеуінің де елесі жүреді. Бұл рухтың жасқаншақтығына емес, тәннің шешілмегеніне сілтейтін *fluclatio animi*-ді білдіретін алғыгодологиялық кеңістік. Бейне-әрекеттен айырмашылығы кедергі мұнда көптікті біріктіретін тұтастықпен және құралдармен байланысты анықталуға келмейді, дегенмен «әлемде болудың көптеген тәсілдерінің», бір-бірімен мүлде үйлеспейтін, соған қарамастан қатар өмір сүретін көптіктің дисперсиясына ұшырайды. Дуайонның құдыреті осы алғыгодологиялық кеңістікті, өзара қабаттасқан кеңістікті тән кинематографының мамандығына айналған нысанға айналыра алуында жатыр. Ол осы кеңістікке өз кейіпкерлерін енгізеді, регрессияға ұшыраған осы кеңістікті жаратады. Осылайша классикалық кинодағы бейне-әрекетті қиратып қана қоймай, тәннің ішкі жағын, рухани таңдаудағы бетбұрысын ашады.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Брехт Б. Об экспериментальном театре // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – М.: Искусство, 1965.
2. Антониони об Антониони. М., 1986. – С. 220.
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.