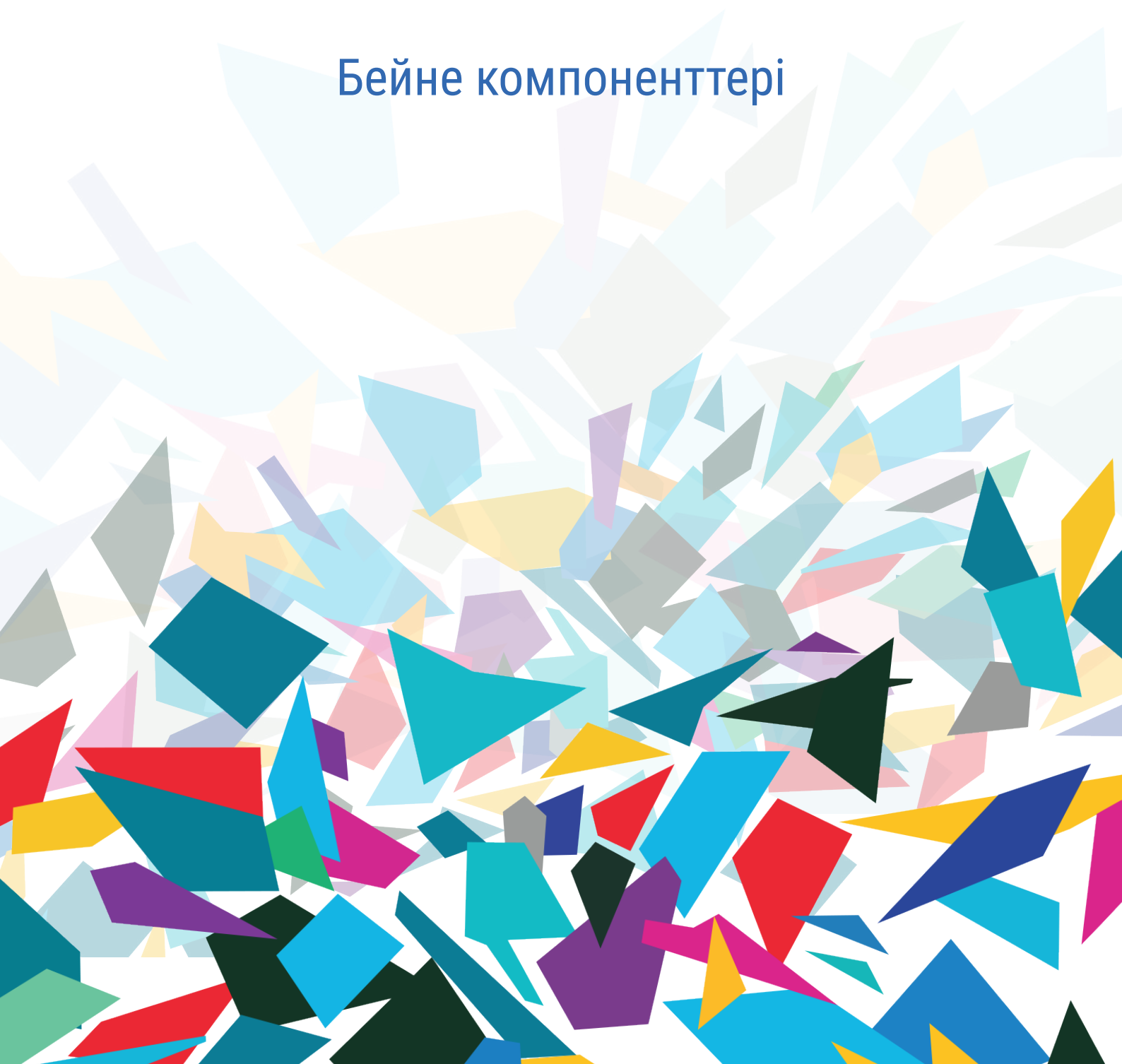




КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейне компоненттері





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне компоненттері

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Негізгі идеялар:

1. Дыбыссыз кино өркениетті, қала, пәтер, тұрмыстық заттар, өнер мен ғұрып, бір сөзбен айтқанда мүмкін болатын барлық артефактілерді дамылсыз көрсетумен болды. Бұл ретте дыбыссыз бейненің құпиялылығы мен сұлулығы жасырынған өзіне тән табиғилықпен де толықтырып отырды.
2. Дыбысты киноның пайда болуы нені өзгертті? Сөздік акт енді көздің екінші қызметіне жөнелтілмейтін болды, ендігі жерде ол оқылмайды, керісінше тыңдалады. Ол тура әрі титрлардың әсерінен дыбыссыз кинода бұрмалануға мәжбүр болған «сөздің» өзіне тән ерекше қырларын қайта қалпына келтіреді.
3. Дыбыссыз кино көзге көрінетін бейне мен оқылатын сөздің арасындағы қызметтердің таралуы арқылы жұмыс жасады. Алайда, естіле бастаған кезде, ол өзгеше жаңа нәрсені көруге мүмкіндік береді деп сендіруімізге болады, сонымен бірге көрінетін және денатуралды бейненің өзі оқылатын деңгейге жетеді, тіпті болашақта көрінетін немесе визуальды бейнеге айналады.
4. Жалпылама айтар болсақ, естілетін сөздік акт өз алдына көзге де көріне алады. Оның түпкі бастамаларынан бергісін де көруге болады.
5. Кей жағдайларда кадрдан тыс кеңістікті қандай да бір визуальды кеңістікке жіберіп отырады, яғни заң бойынша бейне түрінде көрінетін кеңістікке табиғи әдіспен ұзартып, созып отырады.

Дыбыссыз кино өркениетті, қала, пәтер, тұрмыстық заттар, өнер мен ғұрып, бір сөзбен айтқанда мүмкін болатын барлық артефактілерді дамылсыз көрсетумен болды. Бұл ретте дыбыссыз бейненің құпиялылығы мен сұлулығы жасырынған өзіне тән табиғилықпен де толықтырып отырды. Тіпті осы типті орасан зор декорацияның өзіне өзгеше ұқсамайтын табиғилық тән. Адамның бет-әлпетінің өзі табиғаттың феномені ретінде көріне бастайды («Жанна д'Арк құштарлығы» туралы Базеннің ескертпесі). Визуалды бейне қоғам құрылымын, ондағы қалыптасқан ахуалды, «орны» мен қызметтерін, жеке тұлғалардың әрекеті мен реакциясын, қысқаша айтқанда – форма мен мазмұнды паш етеді. Әрине, оның тілдік актілермен «қапсарласуы» соншалық, бізге кедейлердің мұң-мұқтажы мен бүлікшілердің жан айқайын жеткізе, көрсете алады. Дыбыссыз бейне сөздік акті жағдайын, оның тікелей салдары мен фонациясын да көрсете алады. Қандай да болмасын қоғам табиғатына бойлай, ене отырып, әрекеттер мен реакциялардың әлеуметтік физикасын игереді, тіпті сөздің физикасы да көлеңкеде қалмайды. Эйзенштейннің пікірінше, Гриффитта кедейлер мен байлар табиғатынан солай жаратылған. Эйзенштейннің өзі, ендігі жерде теңдік диалектикалық тұрғыдан қаралып, адамның табиғи болмысы мен құштарлы табиғаттың антропты мәнінің қайта құрылуы арқылы жүзеге асады деген түсіндірмеге бола, қоғамның немесе Табиғат тарихының теңдігін сақтайды. Нақтырақ айтар болсақ, жалпылама алынған дыбыссыз кинода визуальды бейне натуралистік тұрғыда бейнеленеді, яғни біз Тарихта не болмаса қоғамда адамның табиғи болмысын қалай түсінуімізге байланысты. Осы кезде тарихтан да, табиғаттан да ерекшеленіп, бөлінген өзге элемент, өзге жоспар еш қарсылықсыз жазбаша, яки оқылатын дискурсқа, сонымен бірге жанама сөз стиліне ауысады.

Осылай жалғаса беретін болса, дыбыссыз кино Вертов (Дзига Вертов (1895–1954 жж.) советтік кинорежиссер және сценарист) немесе Эйзенштейн (Сергей Эйзенштейн (1898–1948 жж.) Совет Одағының театр және кино режиссері, сценарист) стиліндегі титрлармен берілген түпнұсқа блоктарды қалыптастыру үшін, тіпті болмаған жағдайда визуальды аса маңызды жазбаша элементтерді енгізу мақсатында оқылатын бейнемен максималды түрде тығыз қарым-қатынас орнату қажет.

Дыбысты киноның пайда болуы нені өзгертті? Сөздік акт енді көздің екінші қызметіне жөнелтілмейтін болды, ендігі жерде ол оқылмайды, керісінше тыңдалады. Ол тура әрі титрлардың әсерінен дыбыссыз кинода бұрмалануға мәжбүр болған «сөздің» өзіне тән ерекше қырларын қайта қалпына келтіреді. Осы жерден байқауға болатын бір жайт, осы негізге сүйене отырып, кинематограф аудиовизуальды бола алмайды. Визуальдылықпен салыстырғанда бейненің өзгеше типін көрсететін титрларға қарағанда дыбыстық, сөйлейтін кино тыңдау үшін арналған, алайда соңғысы визуальды бейненің жаңа өлшемі мен жаңа компонентіне айналып отыр. Сол себепті дыбыстық бейнелер нағыз бейнелер болып саналады. Бұл ахуал театральды жағдайдан әлде қайда жоғары. Демек, мүмкін, дыбыстық кино визуальды бейненің түрін өзгертеді: адамға естіле отырып, ол дыбыссыз кинода еркін көрсетуге мүмкін болмаған дүниелерді жеткізеді. Сонымен, визуальды бейне денатуралды бейнеге айналды.

Дыбыссыз кино көзге көрінетін бейне мен оқылатын сөздің арасындағы қызметтердің таралуы арқылы жұмыс жасады. Алайда, естіле бастаған кезде, ол өзгеше жаңа нәрсені көруге мүмкіндік береді деп сендіруімізге болады, сонымен бірге көрінетін және денатуралды бейненің өзі оқылатын деңгейге



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне компоненттері

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

жетеді, тіпті болашақта көрінетін немесе визуальды бейнеге айналады. Осы тұрғысынан алғанда, соңғысы дыбыссыз кинода болмаған проблематикалық мәнге немесе қандай да бір қосмағыналылыққа ие болады. Сөздік акт көруге мүмкіндік беретін, нақтырақ айтар болсақ – өзара әрекеттестік, үнемі қажетті деңгейде мағынасы толық ашылмауы, оқылмауы не көрінбеуі мүмкін: осы жерде визуальды бейне жасап шығарған өтіріктер желісі мен келеке ету секілді кері әсерлерде пайда болады. Жан Душе Манкевичті «тілдің кинематографиялық қасиеті» ретінде таныды. Бірде-бір өзге режиссер Манкевичке дейін сөздік актіні пайдаланған емес, театрға қатынасы аз болғанына қарамастан.

Манкевичтің сөздік актісі өзара әрекеттестікті көруге мүмкіндік береді. Алайда, әзірше елеусіз немесе көптеген қатысушыларға көрінер-көрінбес күйде қалып отыр. Олардың мәнін ашу гипертрофияланған көру қабілетіне ие ерекше жандардың артықшылығы болып саналады. Нәтижесінде сөзден бастау алған өзара әрекеттестік (бифуркация) қайтадан өзіне оралады – осы «екінші сөз» немесе кадрдан тыс дыбыс алғашқысында өте дөрекі, түсініксіз әрі жексұрын қалпында көзге оғаш көрінген бейнелерді тартымды жеткізе білді. Дәл осы бифуркация Манкевичтің ұғымында сөздің қос қырлы визуальды корреляты болып саналады. Біріншіден – кадрдан тыс дыбыс ретінде, екіншіден – әрекет етуші қатысушының дауысы ретінде.

Дыбыстық кино артықшылыққа ие объект ретінде сыртқы үстіртін және кірме бейнелерді таңдағанына көндігуден басқа амал жоқ. Олар «табиғилығы» өте төмен және құрылымдық әлеуметтік формаларға тең келеді – Өзгемен кездесу: өзге класспен, өзге аймақпен, өзге ұлтпен, өзге өркениетпен. Ол алғашқы әлеуметтік құрылымды көрсетуді азайтқан сайын, жасанды мылқау өмірді тамашалаудан гөрі, керісінше сұқбат арқылы тізбектей жүретін қарым-қатынастың таза формасын анығырақ анықтап көруге болады. Еш күмәнсіз, сұқбат өзіне экстериторлы қатынаста болатын құрылымнан, орын мен қызметтен, қызығушылықтар мен еліктіруші себептерден, әрекеттер мен реакциялардан бөлініп кетпейтіндігі анық. Сонымен бірге сұқбат осы барлық детерминацияларды шебер бағындыратын қасиетке ие: оларды ұтып алады немесе өзіне сай келетін өзара әрекеттестікке бейіндеп, өзгертеді. Ендігі жерде сұқбатқа себепші болу қызығушылық тудырмайды, тіпті сұқбаттың эмоционалдылығына бағынышты сезім мен махаббаттың өзі де қызық емес, ал сұқбаттың өзі өзіне тиесілі күштік қатынас пен құрылымдау типтерінің пайда болуына себепші бола алады.

Ақиқатын айтар болсақ дыбыстық киноның алдын ала таспаға түсіріп алу мүмкіншілігі театралды қойылымдар мен романдар үшін мүлде жарамайды – бұл өте төмен деңгейдің көрсеткіші ғана. Киноның пайда болуы – дыбысты сұқбат, әлі күнге дейін театрдың да, романның да уысына ілікпей отыр, өйткені оған визуальды немесе оқылатын өзара әрекеттер ғана сай келеді. Расымен, ең төменгі деңгейге киноны шығар жолы жоқ тығырыққа итермелеу, яғни алдын ала таспаға жазып алу секілді мүмкіншіліктерін жатқыза аламыз. Бұл қауіп ауқымының ірі болғаны соншалық, жаңа сұқбат пен өзара әрекеттестікті құру үшін неореализм қажет болды, әсіресе, жаңа толқын: киноның осы мүмкіншілігін қандай режимде болса да – «позитивті, пародиялы не болмаса сыни» қайта қалпына келтіру миссиясын орындаған Трюффо, Годар мен Шаброль болды. Ешқандай талассыз, дыбыстық киноның алғашқы дәуірінен-ақ сұқбат пен өзара әрекеттестікті көрсету кинематографияның еншісіне берілген. Осы құбылысқа таза кинематографиялық ерекше жанрға жататын америкалық «камедияны» арнаған.

Америкалық комедия өзара әрекеттестікті, әрекеттесу барысында орын алған қайшылықтарды, өзара әрекеттесудегі алмасуларды көрсету үшін ұлтты (АҚШ-тың Англия, Франция, КСРО-мен тайталасуы), сонымен бірге аймақтарды (Техастық ер адам), класстар мен декласстық элементтерді (мигрант, қаңғыбас, авантюрист; интеракционистік социология үшін орны ерекше әртүрлі бейнедегі кейіпкерлер) мобильдейді. Егер объективті әлеуметтік мазмұн қарым-қатынастың формасын таза көрсетудің ықпалынан «жойылып» кететін болса, онда қандай да бір аймаққа немесе классқа тиесілі дыбыстар мен интонациялардағы субъектілер – өзінің субъекті аралық сабақтастықтан алынған ауыспалы сөздік акт ретінде не болмаса таза сөздік акт субъектісі қалпында қалады.

Жалпылама айтар болсақ, естілетін сөздік акт өз алдына көзге де көріне алады. Оның түпкі бастамаларынан бергісін де көруге болады. Ол қандай мөлшерде естілетін болса, сондай мөлшерде көруге болады немесе ол өзінің жолын визуальды бейне аясында сызып, белгілеп отырады.

Микрофон арқылы естілетін Богарт дыбысы, шұғыл жаңалықты ескерту үшін қалың топтан қымбат адамын іздеуге тырысқан іздеушінің сүңгісіне ұқсайды («Орындаушы» Уолша мен Уиндаста); анасының салған әні баспалдақпен көтерілген сайын бұлдырланып, қайырмасына жеткенге дейін тұтқындағы баласына бірінші жетіп үлгереді (Хичкок туралы «өте көп ақпарат білетін Адам»). Уэйлдің «Көзге көрінбейтін-адам» туындысы дыбыстық киноның шедеврi болып саналады, өйткені бұл кинодағы сөз



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне компоненттері

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

актісі анық көріну дәрежесіне жеткен.

Кей кезде қарапайым дыбыстық жолақ қана емес, сөзге, шуға, музыкаға арналған жолақтар да бар. Дыбыстық компоненттердің көптеген түрлерін бөліп көрсетуге болады: шуылдар (объектіні шеттету және біреуін екіншісінен оқшаулау), дыбыстар (белгілеуші қатынастар мен өздері өзара әрекеттесуге түсетін дыбыстар), фонациялар (Чаплиннің немесе Джерри Льюистің дыбыстық бурлескаларындағы төлтума «жаргондар» мен айқай-шу дыбыс ретінде осы қатынастарды кадрға бөлуді жүзеге асырады), сөз, музыка. Осы аралуан элементтер бір-бірімен таласқа түсе алады, бір-бірімен күреседі, бірін-бірі толықтырады, біріннің кемшілігін бірі жамайды, бірін-бірі трансформациялайды: дәл осы элементтер дыбыстық киноның ең алғашқы дәуірлерінде Рене Клердің терең зерттеулерінің пәніне айналған; Тати шығармашылығының маңызды аспектілерінің бірі ретінде осы элементтерді көруге болады. Бұл жерде дыбыстардың ішкі өзара әрекеттесуі жүйелі деформацияға ұшырайды, бірақ қарапайым дыбыстар кейіпкерлерге де айналып отырады (пинг-понгқа арналған доп қағысы, «Мырза Юло демалысындағы» автомобиль шуы), ал кейіпкерлер, керісінше шуылдар арқылы сұқбат құрады («Ойн-сауық уақытындағы» «пффф» секілді дыбыстық шулар).

Осының барлығы, Фано негізін қалаған маңызды тезистердің біреуінің ізімен жүре отырып, элементтері «таңбаланушыға» емес, қандай да бір мүмкін референтке немесе таңбалаушыға байланысты бір-бірінен алшақтап отыратын жалғыз-дара дыбыстық континуум ғана бар деп болжауға мәжбүрлейді. Дауыс шуылдан, дыбыстан бөлініп, алшақ кетпейді. Кей уақыттарда соңғы екеуі дауысты естіртпей басып тастайды: сонымен бірге кинематографиялық хәм театральды сөздік актілерінен де маңызды айырмашылықтарды көруімізге болады. Фано Мидзогутидің «Шегеленген ғашықтар» фильмін мысал ретінде келтіреді. Бұл фильмде соқпалы аспаптардың көмегімен жайғастырылған жапондық феномендер, шулы безендірулер мен тыныс белгілер континуумды өте тығыз өрнектеп, тоқып тастайтыны соншалық оның негізін іздеп табу мүлде мүмкін емес. Мидзогутидің дыбыстық фильмдерінің түгелі дерлік осы бағытта дамыды. Годар бойынша тек музыка ғана дауыстың еркін шығуына кедергі келтірмейді, «Есімі Кармен» фильмінде музыкалық қозғалыстар, сөздік актілер, есіктің сықыры, теңіздің соқпалы толқыны мен метро поездарының дыбысы, шағалалардың қиқуы, шертпелі аспаптардан шығатын дыбыстар мен тапаншадан атылған оқтың дауысы, ысқымен ойналатын аспаптың сырғанауы мен автоматтан бораған оқтың дыбысы, музыкалық «шабуыл» мен банкке қарсы жасалған шабуылдың үні дауыстың анық әрі еркін шығуына кедергі келтіреді. Сонымен бірге осы элементтер арасындағы сәйкестік, әсіресе – олардың орын ауыстыруы тұтастай дыбыстық континуумды қалыптастырады. Таңбалаушы мен таңбаланушыға арқа сүйей беруге де болмайды, керісінше дыбыстық компоненттер бір-бірімен таза тыңдау абстракциясы арқылы ажырамай, жалғасып отыратынына сенімді болуымыз керек. Оның үстіне олардың өзіндік өлшемі бар, яғни визуальды бейненің төртінші өлшемі. Осы барлық өлшемдер бірігіп бір тұтас ерекше континуумды қалыптастырады. Қажеттілігіне қарай, олар өзара бәсекелеседі, бірін-бірі жамап, жасырады хәм толықтырады. Сонымен бірге визуальды кеңістікте кедергілерге толы бағытты сызып алуына байланысты түпнұсқаларынан бөлек оларды алдымен көзбен көрмей, есту мүмкін емес және сол сәтте олар бейнелердің мәнін ашуға себепші бола алады. Бұл әрекет үлестіру қызметін көз алдымызға елестетеді.

Егер дыбыстық компонентте жекелеген элементтер болмаса, оның визуальды бейнеге қатынасын айқындайтын екі шашыраңқы бағытына сай әр сәт сайын дифференцияланып тұрады. Бұл екі жақты қатынас кадрдан тыс кеңістік арқылы өтеді, өйткені соңғысы толығымен визуальды кинематографиялық бейнеге тиесілі. Әлбетте, кадрдан тыс кеңістікті дыбыстық кино жасап шығарған жоқ, бірақ дәл осы дыбыстық кино оны жүйеге «енгізіп», сонымен бірге визуальды көзге көрінбейтін кеңістікті өзінің ерекшелігімен толықтырып отырды. Ең басынан дыбыстық киноның мәселесі мынада болды: дыбыс пен сөз көзге көрінетін дүниенің артық қайталанған көшірмесі болып қалмауы үшін қандай шара қолдануымызға болады? деген сұраққа жауап іздеумен айналысты. Бұл мәселе дыбыстық хәм «сөйлейтін» кино визуальды киноның белгілі бір компоненттерін қалыптастыратынын ешқашан теріске шығарған емес, алайда ол мүлде олай емес, бейненің ерекше құрамының бөлшегі ретінде дыбыс визуальды элементте көрінетін бейнеге қатынасты артық болып, шеттетіліп қалмауы тиіс. Танымал кеңес манифестінде дыбыс көзге көрінетін бейненің көшірмесі қалпында емес, керісінше визуальды контрапунктті қалыптастыра отырып, қандай да бір кадрдан тыс бастамаға жөнелтіліп отырған. Мысалы, көзге көрінгісіз етіктің қағысынан шыққан шулы дыбысты естіген кезде көрерменнің оған деген қызығушылығы артады. Осы сала бойынша Рене Клердің жеткен жетістіктерін еске алатын болсақ, мысалы, «Париж шатыры астында» фильмінде жас жігіт пен бойжеткеннің тас түнек қараңғыда, жарықты өшіріп қойып сұқбат құрып отырғандығын бейнелейді. Жоспардың іске аспау принципі мен сәйкестіктің болмауын Брессон да жақсы қолдайды: «Дыбыс бейнені



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне компоненттері

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

ығыстырып, таптап немесе оны шеттете алады». Міне киноның театрдан үшінші ерекшелігі. Бір сөзбен айтар болсақ, барлық формасындағы дыбыстық элемент визуалды бейненің кадрдан тыс кеңістігін бір жерге шоғырландырады, солай жасай келе осы бейненің компоненті ретінде сәтті орындалуына мүмкіндік туады: дауыс деңгейінде біз бұл құбылысты voice off деп атаймыз, яғни бұл жерде дауыстың дерек көзі ешкімге көрінбейтін болады.

Алдыңғы зерттеулерімізде біз кадрдан тыс кеңістіктің екі аспектісін қарастырдық: ығыстырылған реплика не «өзге орындар» мен қатынасты һәм абсолютті аспект. Кей жағдайларда кадрдан тыс кеңістікті қандай да бір визуалды кеңістікке жіберіп отырады, яғни заң бойынша бейне түрінде көрінетін кеңістікке табиғи әдіспен ұзартып, созып отырады: мұндай жағдайларда кадрдан тыс дыбыс алда не көрсетілетінін немесе келесі бейнеде қандай зат бейнеленетінін болжап біліп отырады. Мысалы, өзі әлі көзге көрінбесе де жүк көлігінің шуылы немесе сұқбаттасып отырған адамның біреуін ғана көріп отырсақ та сұқбаттан шығатын дыбысты біз естіп отырамыз. Бұл берілген көптірліктің әралуандылыққа байланысты ауқымды, алғашқы қатынасы, яғни бір табиғатқа ие бола отырып, оның өзін жалғастыратын һәм қамтитын қатынас. Керсінше, басқа жағдайларда, кадрдан тыс кеңістік мүлде жат табиғаттың әл-ауқатын мәлімдеп отырады: осы жолы ол алуантүрлілікте бейнеленетін Біртұтастыққа; қозғалыстар барысында көрініс табатын өзгерістерге; кеңістікте орын алатын ұзақтыққа; бейнелерде көрініс табатын қандай да бір тірі концептіге; материяда орналасқан рухқа жол сілтейді. Осы екінші жағдайда sound off немесе voice off музыкада және интерактивті емес, рефлексивті ерекше сөздік актілерде кездеседі.

Кадрдан тыс кеңістік қатынасының екі типі – алуантүрлі актуалды қатынас және біртұтас виртуалды қатынас – екеуі бір-біріне пропорционалды; бірақ екеуі де визуалды бейнеден бөлініп кетпейді және енді дыбыссыз кинода ғана пайда болады (мысалы, Дрейердің «Жанна д'Арк құштарлықтарында» фильмінде). Кино дыбыстық киноға айнал үшін және кадрдан тыс кеңістікті қоныстандыру барысы жоғарыда аталған екі аспектіге сай жүзеге асады. Түпкі мақсаты жаңа эффектілерге қол жеткізу болған күннің өзінде олар өздерінің өзара бірін-бірі толықтырулары мен кері пропорционалдығы арқылы ғана орындалады.

Годардың айтқан мынадай ойы бар, «біздің екі қолымыз секілді дыбыстық жолақтар да екеу болуы тиіс, кино – қолдың сезіну өнері». Дыбыстың сезінуге қарағанда басым қатынаста болуы әділетті. Айтар болсақ, «Есімі Кармен» фильмінің бас жағындағы заттар мен денені ұрған кезде шығатын дыбыстар. Тіпті қолсыз дыбыстық континуум визуалды бейне қатынасының екі типіне сай дифференцияланады. Мысалы, біріншісі өзге де мүмкін болатын бейнелерге актуалды қатынас, ал екіншісі Біртұтастыққа виртуалды және жүзеге аспайтын қатынас. Дыбыстық континуум шеңберіндегі аспектилердің дифференциациясы олардың жекелеген бөлінісі емес, керісінше осы континуумды қайта қалпына келтіретін коммуникациялық, циркуляциялық әрекеті.

Антонионның «Тұтылу» фильмінде музыка алдымен саябақта ғашықтарды баурап алады да, содан кейін ол музыканы пианист ойнап, дыбыстап отырғаны анықталады, бірақ пианисттің өзі кадрда көрінбегенімен расында ол ғашықтардың жанында тұрады. Кадрдан тыс дыбыс бір кадрдан тыс кеңістіктен екінші кеңістікке ауысу арқылы өзінің статусын өзгертеді, содан кейін тура сол бағытымен кері оралады. Кадрдан тыс кеңістік визуалды бейне компоненттерінің маңызды бір бөлігі ретінде саналғандықтан, тұйықталған шеңбер көзге көрінетін бейнеде sounds in арқылы жүзеге асады. Дыбыстық коммуникациялар мен түрлендірудің тұтастай желісі қатарына шуылдар, дыбыстар, рефлексивті және интерактивті сөздік актілер, сонымен бірге визуалды бейненің ішінен де, сыртынан да қамти алатын музыка жатады және осы құрамдас бөліктері оны «оқылатын» деңгейге жеткізеді.

Осындай кинематографиялық желінің мысалы ретінде Манкевич шығармашылығын айтуға болады, әсіресе – «Өсек айту үшін сылтау» фильмі. Бұл фильмде барлық сөздік актілер өзара тасымалданады, бірақ солай бола тұра бейнені алып шығатын элементтер, бір жағынан – сөздік актілерді бір-бірімен қатыстыратын визуалды бейне болса, екінші жағынан оларды бір келісімге келтіретін, меңгеретін музыка.

Сәйкесінше, біз енді визуалды бейнеге тәуелді дыбыстық элементтердің коммуникациясына ғана қатысты емес, керісінше коммуникацияның өзіне барлық бөлшектері бойынша тиесілі дыбыстардың мәселесімен айналысатын боламыз. Бұл мәселені айналып өту мүмкін емес, ал ондай мүмкіншілік ешқашан болмайды да. Шеңбер деген кезде тек дыбыстық элементтерден құралатын шеңберді ғана айтпаймыз, соның ішінде, визуалды бейнеге олардың қатынасы барысында орындалатын музыканы және сол визуалды бейненің *par excellence* музыкалық элементіне қатынасын да назардан тыс қалдыра алмаймыз. Өйткені соңғысы sound in, sound off және шуылдар мен дыбыстар, дан, сөздер ден, бір сөзбен айтар болсақ барлығынан «қас қағым сәтте» өтіп кетеді. Кеңістіктегі қозғалыс қандай да бір тұтастықтың өзгеруін бейнелейді, яғни бұдан жыл мезгілдеріне байланысты құстардың қоныс аудару



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне компоненттері

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

процестерінің түрленуін байқаймыз. Барлық жерде, заттар мен адамдар арасында қозғалыстар орын алған кезде, белгісіз бір вариация немесе өзгерістер пайда болады. Ертеректе біз, бейне мен қозғалыс үнемі біртұтастықты бейнелейтіндігін байқайтынбыз. Осы мағынада ол уақыттың жанама репрезентациясын қалыптастырады. Сол себепті бейне мен қозғалыс кадрдан тыс екі кеңістікке ие: оның біреуі қатынасты һәм осыған сай бейнені құрайтын қозғалыс сол сипаттағы ауқымды көптірліліктің шеңберінде жалғасады немесе жалғасын табуы мүмкін; екіншісі абсолютті, осы кеңістікке сай қозғалыс – көптірлілікке тәуелсіз, өзгеріске түскен тұтастыққа қарай ығысып отырады. Бірінші өлшем бойынша, визуальды бейне өзге бейнелермен бірге шынжырға тізбектеле береді. Екінші өлшемге сәйкес, шынжырға тізбектелген бейнелер белгілі бір мақсат бойынша интериоризацияланады, ал біртұтас бейне экстериоризацияланады және олар бейнелер қозғалысқа түсіп, шынжырға тізбектеле бастаған кезде ғана өзгеріске түседі. Әрине, бейне мен қозғалысқа тек экстенсивті қозғалыс (кеңістік) емес, интенсивті қозғалыс (жарық) пен аффективті (жан) қозғалыс та жатады. Әйтседе, уақыт ашық әрі өзгермелі тұтастық ретінде барлық қозғалыстардан асып түседі, тіпті жанның тұлғалық өзгерісі мен оның аффективті екпінін жолда қалдырады, алайда оларсыз артық қимылдай да алмайды. Ендеше ол жанама репрезентациялардан оңтайлы сәтін тауып, жүзеге асырылады – өйткені ол өзін бейнелейтін бейне-қозғалыстарсыз айналып өте алмайды. Дегенмен бізді қандай да бір дененің абсолют қозғалысы, жарықтың шексіз қозғалысы, кез келген жанның түпсіз қозғалысы тұрғысынан ойлануға мәжбүрлей отырып, барлық қатынасты қозғалыстарды басып озады: бұл да бір асқақтықтың көрінісі. Бейне-қозғалыстан тірі концептіге және одан кері қайта оралу...

Біртұтас дыбыстық киноны өзгертуші күш ретінде уақыттың жанама репрезентацияларының қатарына тікелей, бірақ репрезентацияға мүлде сай келмейтін музыкалық және тек музыкалық дыбыстарды қосады. Бұл визуальды бейнелерді жеңген, бірақ болашақта оны сырт айналып кете алмайтын – тірі концепт. Ницшенің ойынша, тікелей репрезентация біртұтастықпен немесе уақытпен өзгеріске түсетін өзінің репрезентациялаған заттарымен мүлде бір арнаға қосылмайды. Оның үстіне оған дискретті не шашыраңқы сипат тән. Сонымен бірге, өзге дыбыстық элементтер аналогиялық музыка қызметтерін атқара алады: мысалы абсолютті өлшемдегі voice off құдіретті әрі бәрін білуші дауыс («Ғажап Эмберсондар» фильміндегі Уэллс дауысының модуляциясы). Voice in: егер Грета Гарбо дауысы дыбыстық кинода тамаша әсер қалдырған болса, онда оның қастысуымен болған әрбір кинода ол белгілі бір сәтте жанның аффективті қозғалысы ретінде кейіпкер тұлғаның ішкі өзгерістерін бейнелеумен ғана шектеліп қалмай, сонымен бірге өткенді, осы шақ пен болашақты, әсіресе дөрекі интонациялар, ғашықтық ым-ишаралар, бір сәттік қызуқанды шешімдер, жадыдағы ескі естеліктерді қайта тірілту және қиялдың ұшқырлығын біртұтастыққа біріктіріп жеткізуге қабілетті болған.

Ақиқатында барлық дыбыстық элементтер, әсіресе музыка мен үнсіздік визуальды бейненің жабдығы ретінде қандай да бір континуумды қалыптастырады. Алайда бұл осы континуумның кадрдан тыс кеңістіктің екі аспектісіне сай – бірі салыстырмалы, екіншісі – абсолютті үздіксіз дифференциялануына кедергі келтірмейді. Осы әрекеттердің барлығы абсолютті қандай музыка репрезентациялайды немесе орналастырады соның аясында ғана орындалады. Дегенмен абсолют – өзгермелі мақсат – өзінің тікелей репрезентациясымен қосылмайды: сол себепті ол sound off немесе sound in секілді дыбыстық континуумдарды үздіксіз қайта қалпына келтіріп отырады, сонымен бірге оны айқындайтын визуальды бейнемен жанама байланыста болады. Осыдан шығатын қорытынды, екінші сәт бірінші сәтті теріске шығармайды және музыка үшін оның жеке өзіне тән ерекше күшін сақтайды. Осы көзқарас тұрғысынан кино өзінің негізі визуальды өнерінде қала береді және дыбыстық континуум екі бағытта, екі гетерогенді ағында дифференцияланады, сонымен бірге реформаланады және өзінің формасын қайта қалпына келтіреді. Екпінді қозғалыстың күші осындай; осының ізімен жүре отырып, дыбыссыз кинодағы бейнелер біртұтас өзгере отырып, интериоризацияланады, екінші жағынан визуальды бейнелерде өзгерген біртұтас дыбыстар экстериоризацияланады. Дыбыс, сөз және музыкадан құралған бейне-қозғалыс басқа құрылымдық бөлшектер мен өзге өлшемдер бойынша жаңа фигураларды қалыптастырады. Дегенмен бейне мен біртұтастық арасындағы байланыс біртіндеп қорланып әрі күрделі күйге айнала отырып, сақталады. Осы тұрғысынан дыбыстық кино дыбыссыз кинодан бір саты жоғары тұрады. Осыған дейін байқағанымыздай, дыбыссыз және дыбысты кино екеуі де үздіксіз интериоризациялану мен экстериоризацияланып отыратын шексіз «ішкі диалогты» қалыптастырып отырады: бұл тіл емес, керісінше тілде бейнеленіп отыратын және жекелеген жағдайларда жанама бейнелерге (титрлар), екінші жағынан тікелей бейнелерге (сөздік және музыкалық актілер) сілтеме жасайтын визуальды материя.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейне компоненттері

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Русинова Е. Звук рисует кино. Киноведческие события, №70. – М., 2004,
2. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/233/>
3. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Заявка. Будущее звуковой фильмы.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
5. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делезу. –М.:Киноведческие записки № 46, 2000.