



КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейне компоненттері – 2-ші жалғасы





Негізгі идеялар:

1. Модернизмнің ұтқан тұсы, ол сөздік, дыбыстық және музыкалық элементтерді бір уақытта пайдалана алады. Қазіргі заманғы кино нарығында «меншікті емес-тікелей сөз» деп аталатын дауыстың ерекше түсіндірмесі аяқ астынан пайда болды, өйткені ол жерде тікелей және жанама сөздер арасындағы қарама-қайшылықтардың алдын алып отырады.
2. Брессонда жанама емес сөз тура тұжырымдалса, ал тура сөз, сұқбат Өзгенің айтылуымен тұжырымдалды.
3. Біз меншікті емес-тікелей сөзді пікірдің өзге субъектісіне тәуелді, пікір білдірушінің бір бөлігін қамтитын пікір ретінде анықтадық.
4. Өзіне меншікті емес-тура сөздік акт қиялдаудың саяси актісіне, әңгіменің моральды актісіне, эпсананың тарих алды актісіне айналады.
5. Бір сөзбен айтар болсақ, визуалды бейнені оқу деп тоқтаусыз бос кеңістікті толықтырып, беткі жағын теріс жағына айналдырушы, перцепцияға сай келетін, бейненің теріс жағын оңға айналдыратын стратиграфиялық күйді атаймыз.
6. Қазіргі заманғы кинематографияда визуалды бейне жаңа эстетикалық ие болады. Ол осы күйінде оқылуға ыңғайлы және дыбыссыз кинода мүлде болмаған потенциаларымен бөліседі.

Жил Делөздің Кино 2 Бейненің бөлшектері хақындағы әңгімемізді одан әрі жалғастыратын боламыз.

Осы кезге дейін «модернистік» режиссерлерді әртүрлі аспектісі бойынша барынша талқыладық. Алайда біз оларды не себепті «модернистік» режиссерлер деп атайтындығын әлі анықтамадық. Классикалық пен модернистік деп аталатын кинематографтың арасындағы айырмашылық дыбыссыз және дыбысты кино арасындағы айырмашылық секілді емес, мүлде өзге бағытта. Модернизмнің ұтқан тұсы, ол сөздік, дыбыстық және музыкалық элементтерді бір уақытта пайдалана алады. Бастапқы кезде сөздік акт визуалды бейнеге тәуелсіздігінен арылуға тырысып, өз алдына тиесілі мәнге ие болды. Алайда мұндай автономияны театралды деп атай алмаймыз. Дыбыссыз кино сөздік актіні жанама сөздік стилінде жариялады, яғни оларды титр ретінде оқуға міндеттесе, ал дыбыстық кино мәні – voice off континумында сөздік актінің жабдыктарын үздіксіз сақтау арқылы сөздік актіні тікелей тілмен жақындастыру және визуалды бейнемен өзара әрекеттесуге көндіру.

Қазіргі заманғы кино нарығында «меншікті емес-тікелей сөз» деп аталатын дауыстың ерекше түсіндірмесі аяқ астынан пайда болды, өйткені ол жерде тікелей және жанама сөздер арасындағы қарама-қайшылықтардың алдын алып отырады. Бұл ұғым тікелей және жанама сөздің араласы емес, керісінше әралуан формадағы түпнұсқалы және әлі дамымаған өзгеріс.

Оларды алдыңғы бөлімдерде, кей кезде – тіке қатынасты әділетсіз деп табатын композициялы кино деңгейінде, екінші жағдайда – керісінше жанама қатынасты әділетсіз деп санайтын композициялы кино деңгейінде бірнеше рет айтқан болатынбыз. Біз меншікті емес-тікелей сөзді пікірдің өзге субъектісіне тәуелді, пікір білдірушінің бір бөлігін қамтитын пікір ретінде анықтадық. мысалы «Ол бар күшін салып тырысқанымен азаптау – жанына жақын қымбат адамынан айрылғаннан бетер ауыр болды». Бұл жерде сөз аралас форма аясында өрбімегенін Бахтин («Тіл марксизмі мен философиясы» 3 бөлім) дәлеледеп берді. Егер екінші жағдайдың шеңберінде қалатын болсақ, меншікті емес-тікелей сөзді жанама сөзден тікелей сөзге ауысқан немесе кері бағыты қойынша қайта оралған алмасулар ретінде елестетуге болады, алайды мұны қоспа деп атауға да келмейді. Сонымен, Ромер жүргізген тәжірибелерін зерттей келе, «Ғақлия повесттер» алдымен жанама сөзбен жазылған, кейіннен сұқбат жағдайына ыңғайлап келтірген мәтіндердің экранизациясынан артық өзге ешнәрсе емес: voice off жойылып кетеді және тіпті баяндаушының өзі қандай да бір Өзгемен жанама қатынасқа түседі, бірақ бұл қатынас сікелей сөз жанама шығу тегін сақтай отырып, тіркеп алуға мүмкіндік бермеген жағдайда жүзеге асады.

Ромер екі рет Достоевскийді, бір рет – ортағасыр романын пайдаланған Брессонмен салыстырғанда кері бағытта дамыды деп айтуымызға болады. Немесе Брессонда жанама емес сөз тура тұжырымдалса, ал тура сөз, сұқбат Өзгенің айтылуымен тұжырымдалды: осы жерде театр актерінің дауысына қарсы қойылған танымал брессондық дауыс, «модель» дауысы көрініс табады – кейіпкер дауыстың тек сыртқы жетістігі үшін, оны кез келген артық жаңғырықтан сақтандыру үшін және өзіне меншікті емес- тура сөзді жариялау үшін Өзгенің айтылуымен өзіне тиесілі сөзді тыңдау. Егер қазіргі заманғы кино сенсомоторлы сызбаның құлдырауын көрсететін болса, онда сөздік акт әрекеттер мен реакциялардың тізбегіне орналаспайды және



қандай да болмасын өзара әрекеттестіктің негізін іздеп таба алмайды. Ол өз-өзінен тұйықталып ешқандай тәуелсіздікті не визуалды бейненің қандай да бір бөлшегін бейнелемейді; ол жеке және біртұтас дыбыстық бейнеге айналады, кинематографиялық автономияға ие болады және кино шын мәнісінде аудиовизуалды қалыпқа түседі. Осының әсерінен сөздік актінің барлық жаңа бірлігі жүзеге асады. Егер ол өзіне меншіксіз-тура сөздің режиміне тап болып, осы актінің нәтижесінде дыбыстық кино автономды күйге қол жеткізеді.

Сәйкесінше, енді әрекеттер мен реакциялар және өзара әрекеттер мен рефлексиялар туралы сөз қозғалмайды. Сөздік акт өзінің мәртебесін өзгертті. Егер біз киноға «тура» назар аударатын болсақ, онда сөзді өзіне меншікті емес-тура мәртебеден бөліп алған өзге мәртебені байқаймыз: бұл ойдан құрастырылған. Руш немесе Перроның сөздік актілері қиял ойынына айнала бастайды, өйткені Перро «өз ойынан құрастырушының эпсанасын қылмыс үстінде деп бағалады». Осы арқылы халықтың қалыптасуы саяси мәнге ие болады. Тек осы жол арқылы киноның тура немесе бастан өткерілген екендігін анықтай аламыз.

Брссондық немесе ромерлық типтегі композициалы киноға келетін болсақ, онда аналогиялық нәтиже өзге құралдар арқылы жат деңгейлерге қол жеткізеді. Ромер бойынша, қоғамның адамгершілік сараптамасы дағдарыс күйінде сөзді тың дүниелерді алып келуші «жүзеге асушы қиял» деп бөліп қарастырады. Брссонға қатысты айтатын болсақ, онда керісінше сөз оқиғаның ішіне еніп, одан мәңгі замандастары біз болып саналатын рухани бөлігін алып шығуы тиіс. Бұл жадыны, эпсананы немесе Пеги айтқандай «internel» қалыптастырады. Өзіне меншікті емес-тура сөздік акт қиялдаудың саяси актісіне, әңгіменің моральды актісіне, эпсананың тарих алды актісіне айналады.

Бұл жерде Пазолинидің орны ерекше, өзіміз көріп отырғанымыздай кино әлеміне «өзіне меншікті емес-тура сөз» терминін енгізген. Пазолинидің сөздік актісінің сараптамасына қатысты айтар болсақ: біресе ертегідей, біресе мифологиялық. Миф пен сакральдылық туралы «Матфей Евангелиясы», «Эдип патшасы», «Медея», Маакароун және Амангуаль мақалаларын; «Декамерондағы», «Кентерберийлік әңгімелер», «Мың бір түн гүлдері» ертегілері мен баяндамаларын, Семюэль мен Амангуаль мақалаларын қарастырыңыз.

Сөз актінің негізін қалаушы ретінде бейнеден шеттетілсе, ал бейне өз тарапынан, кеңістіктің негізін немесе тірегін алға тартса, сөзге дейін не кейін, немесе адамдарға дейін не кейін тіршілік еткен үнсіз потенциалға ұқсайтын көрініс пайда болар еді. Визуалды бейне археологиялық, стратиграфиялық, тектоникалық болып бөлінеді. Бізді қандай да бір тарихқа дейінгі кезеңге апарып тастау емес, біздің өзіміздің таңғажайып әлеміміз жасырынған, өз заманымыздың шөлді аймағына көз жүгірту, яғни ауыспалы бағдарлар мен байланыстарды бірінің үстіне бірін қабаттаушы шұңқырлы қабаттар. Германия қалаларында осындай шөлді жерлер бар. Осылардың қатарына біздің тарихымыздың астарынан таусылмайтын мол тарихқа қол жеткізген тарихқа дейінгі кезеңдерді абстрактілі поэтикалық элементке, біздің тарихымызбен бір уақытта қатар тіршілік етіп келе жатқан «мәнге», Архейлік эрарлардың төменгі бөліктеріне айналдырған Пазолинидің шөл даласын жатқызуымызға болады. Сонымен бірге тек абстрактілі жолдар мен тарихқа дейінгі ерлі зайыпты жұптардың өмірінен көптеген фрагменттер жасырған Антонионидің шөл далаларын да жатқызады. Брссон кеңістіктің бір бөлігін тізбекке қайтадан тізбектеу немесе келістіру фрагментациясын атап өтті. Кеңістіктің әр бөлшегі тұйықталған контурды құрайды.

Штрауб бойынша, визуалды бейне – тастақты жартас. «Бостық» пен «оқшаулану» ұғымдарын бұл жерде қолдану орынды емес. Кейіпкерлерсіз бос кеңістік барлығы қатысқан толық мәнге ие. Кеңістіктің жекелеген, оқшауланған бөлшектері жоғары интервалда тізбекке ерекше, жаңа тізбектеулерді қамтамасыз етеді. Осы жерде келіспеушіліктің болуы жаңа келісімнің алыс емес екендігін көрсетеді. Осы тұрғысынан археологиялық немесе стратиграфиялық бейне оқылғанымен қатар бір уақытта көзге де көрінеді.

Бір сөзбен айтар болсақ, Визуалды бейнені оқу деп тоқтаусыз бос кеңістікті толықтырып, беткі жағын теріс жағына айналдырушы, перцепцияға сай келетін, бейненің теріс жағын оңға айналдыратын стратиграфиялық күйді атаймыз. Оқу – ол жәй ғана тізбекке теліп қоюдың орнына тізбекке қайтадан барлығын тізу, яғни беткі жағы бойынша орындалудың орнына, «айналдыру және ішін сыртына айналдыру» дегенді білдіреді. Міне бейненің жаңа Аналитикасы. Еш күмәнсіз, дыбыстық киноның бастапқы кезінен бері визуалды бейне оқылуға ыңғайлы болды. Алайда сөз дыбыстық киноға тәуелді немесе соған тиесілі дүние ретінде жүзеге асты, сонымен бірге осы бейнеден жаңа нәрселерді көруге мүмкіндік берді және өзі де көрінетін болды.

Эйзенштейн музыкамен қатынасты оқылатын бейне ұғымын құрды, яғни музыка арқылы ерекше дүниелерді көруге болады. Енді, дыбыстық киноның екінші сатысында мәселе басқа қырынан көрініс тауып отыр. Керісінше, естілетін сөз көрсету мен көрінуін жойғаннан, визуалды бейнеге тәуелді болуын



тоқтатқаннан бастап, визуалды бейне, өз кезегінде, заттарды жаңаша оқитын құрал дайындайды және олар оқуға тұрарлықтай археологиялық немесе стратиграфиялық кескіндер жасайды. Мысалы, «Түнектен күресуге қарай» фильмінде «сөзбен толтырылған шынға қолдың ұшында тигізбе» деп айтылған.

«Оқылатынның» визуалды бейнесінде жаңа мағына пайда болады, сол сәтте сөздік акт өздігінен автономды дыбыстық бейнеге айналады. Қазіргі заманғы кино – кей жағдайларда – дыбысты киноға қарағанда дыбыссыз киноға жақын. Қайтадан титрларды қолдануымен ғана емес, визуалды бейнелердегі жазу элементтеріне инъекцияны аяқтап, дыбыссыз киноның кейбір құралдарымен жұмыс жасауына байланысты осындай тұжырымдар пайда болуда (кабір үстіндегі жазбалар, «мемориалды тақтайшалар, дүниеден өткен жандарға қойылған ескерткіштер, тақтайшаға жазылған көше аттары»).

Дегенмен қазіргі заманғы киноны дыбыссыз киномен әсіресе, дыбыстық киноның бірінші кезеңімен салыстыру орынсыз. Немесе дыбыссыз кинода біз бейненің екі типін кездестірдік, оның бірі көрінетін, екіншісі – оқылатын (титрлар), үшінші жағдайда бір бейненің екі элементі (жазба мәтіндерінің инъекциясы) болуы мүмкін. Ендігі жерде визуалды бейне тұтастай оқылуы тиіс, өйткені жазудың титрі мен инъекциясы қандайда бір стратиграфиялық қабаттың немесе қабаттар арасындағы аралықтардағы ауыспалы байланыстардың, бір қабаттан екінші қабат өтудің жәй ғана нүкте сызығы болып саналады. Нәтижесінде, қазіргі заманғы кинода визуалды бейненің оқылуы, осы бейнені «міндетті түрде» оқу қандай да бір ерекше элементке сілтемеленбейді (дыбыссыз кинодан айырмашылығы), яғни сөздік акттің көрінетін бейнеге жаһандық өзара әрекеті секілді. Тағы бір мәселе, сөздік акт басқа жерде құрылып, автономияға ие болған. Ендігі кезекте археологиялық және стратиграфиялық қатынастарды визуалды бейне табатын болады, яғни оған толығымен қатысты дүниелерді ғана оқытумен айналысады. Сәйкесінше, визуалды бейненің эстетикасы жаңа қасиеттерге бөлінеді: оның көркемдік немесе мүсіндік сапасы Сезанның жартастарындағыдай қанда да бір геологиялық және тектоникалық потенцияға тәуелді. Дәл осы жайт Штрауб шығармашылығынан өте жоғары деңгейде көрініс табады. Визуалды бейне өзіне тән геологиялық тіректер немесе негіздерді ұсынады, осы кезде сөздік акт немесе музыкалық акт өз тарапынан, кейбір негіздерді ауада бекітеді. Мүмкін, Одзудың ғажап парадоксының анықтамасы осында шығар немесе дыбыссыз кинода Одзу бос және еш байланыссыз кеңістіктерді, тіпті натюрморттарды жасап шығарушы болды. Солай бола тұра ол қазіргі заманғы киноның техникасын мақтан тұтатын, өйткені қазіргі кинода дыбысқа басты назар аударуға ешқандай мұқтаждық жоқ. Одзу дыбыстық киномен айналысқан кезде, оның екінші сатысына тікелей өтіп кетті, яғни презентациялық бейне мен репрезентациялық дауыс арасындағы еңбек бөлінісі кезінде екі потенцияның «диссоциациясына» ауысты.

Қазіргі заманғы кинематографияда визуалды бейне жаңа эстетикалық ие болады. Ол осы күйінде оқылуға ыңғайлы және дыбыссыз кинода мүлде болмаған потенцияларымен бөліседі. Екінші жағынан сөздік акт басқа жерде жүзеге асып, оған дыбыстық киноның бірінші кезеңіндегі белгісіз потенция беріледі. «Ауада ілініп тұрған» сөздік акт, жаңа оқиғаны туындатады, бірақ соңғысы визуалды тектоникалық қабаттарда қиғаш орналасады. Ол жаңа оқиғалады дүниеге әкеледі – бірақ оқиғалардан босатылған кеңістікте. Қазіргі заманғы кино «сөз бен бейне арасындағы маятник секілді қозғалысы арқылы анықталады» және күштей отырып, олардың арасында жаңа қатынастар пайда болады. (Одзу мен Штрауб арасында ғана емес, Ромер, Рене мен Роб Грийе арасында да...). Қарапайым жағдайларда визуалды және сөздік бейнелердің мұндай жаңа бөлінісі, сәйкесінше аудиовизуалдыға айналатын сол бір бейненің аясында жүзеге асады. Осы жерде нағыз педагогика қажет, өйткені біз сөздік актін тыңдағанымыз секілді визуалдылықты да жаңа оқуымыз қажет. Сол себепті Серж Даней «годариандық» немесе «штраубиандық» педагогикаға жүгінеді. Қарапайым әрі анықтаушы жағдайдағы үлкен педагогиканың алғашқы көріністері Росселинидің соңғы фильмдері болды. Егер Рассолини бастауыш мектептерге абсолютті қажетті сөздік грамматикасы мен заттарға қатынас жасаудың ережелері толық қамтылған сөздер мен заттар сабағын қайтадан құруға қабілетті болса, бұл жағдай басқа жағынан ашылар еді. Бұл педагогика не документальды фильммен, не зерттеулермен сәйкес келмейді, әсіресе «Людовик XIV таққа отыруы» фильмінде анық көрсетіледі: Людовик XIV тігіншіні дворяндарға үлгі болатындай парадтық костюмнің прототипін тігу үшін таспалар мен түйіндерді тандауға мәжбүрлеп заттармен қалай қатынас жасау керектігі туралы үйретеді, екінші бір жағдайда – король жаңа грамматика тұрғысынан сабақ береді, бұл жерде ол пікір білдіруші жалғыз субъект, қалған заттар соның айтқан ойларына сай өмір сүреді. Росселини педагогикасы немесе «дидактикасы» сөздердің бір-бірімен қатынасы мен заттарды жариялау арасында пайда болмайды, дискурстың қарапайым белгіленген құрылымында, сөздік актіде, күнделікті заттарды дайындауды үйретуде, үлкен және кіші еңбекке баулуда, егіншілік немесе индустрия саласында орындалады.

Осы педагогикалық негізде бейненің жаңа режимі құрылады. Көріп отырғанымыздай, Жаңа режим



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Бейне компоненттері – 2-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

келесілерден құралады: біріншісін аяқтап немесе екіншісін бастаушы бейнелер мен жүйелілік рационалды купюра арқылы тізбектелмейді, керісінше екі бейненің біреуіне, тіпті екі жүйеліліктің де ешқайсысына тәуелді болмай, өз алдына мағынаға ие иррационалды купюралар арқылы тізбектеледі. Иррационалды купюралар, сәйкесінше, конъюнктивті мәнге емес, дизъюнктивті мағынаға ие. Ендігі қарастыратын күрделі жағдайларда, келесі мәселе: купюралар қайдан өтеді, олардың құрамы не, неліктен олар автономияға ие болған? Біз дыбыстық киноның бірінші сатысындағы секілді дыбыстық және сөздік компонентке ие визуалды бейнелердің алғашқы нәтижесіне тап болып отырмыз. Алайда олар өздеріне тиесілі емес, шекке ұмтылады, бұл шек екінші нәтижеге де қатысы жоқ. Осы шек, осы иррационалды купюра әралуан визуалды формада бола алады – не екі нәтиженің қалыпты тізбектелуіне кедергі келтіретін ерекше «аномальды» бейнелердің қозғалмайтын формаларында, не болмаса қара және ақ экранның кеңейтілген формаларында, тіпті олардың өнімдерінде көрініс табуы ықтимал. Кез келген сәтте иррационалды купюра сөйлейтін киноның жаңа сатысына, дыбыстық киноның жаңа бейнесіне ие. Белгілі бір мағынада бұл үнсіздік актісі болуы ықтимал, үнсіздік сөздік және музыкалық элементтердің көрініс табуынан бастап пайда бола бастады, яғни классикалық аспектіден емес, қиялдау ойыны аспектісінен алынған сөздік актіде болуы мүмкін. Жаңа толқын фильмдерінің көптеген мысалдары ретінде, Трюффонның фильмі «Пианистті атындар» фильмінде сөздік актіні көліктің артынан қуу әрекеті бөліп тастайды. Бұл жерде акт қарапайым әңгіме көрінісін сақтауына байланысты біраз оғаш көрінеді. Осы әдіс Годарда анық көрініс табады. Өйткені қалыпты нәтижеге ұмтылған иррационалды купюра негіздің құрбаны болған («Өз өмірімен өмір сүру» фильміндегі Брис Пареннің рөлі) немесе қиялдау ойыны («Ақылсыз Пьеро» фильмінде Девостың рөлі) ретінде сөздік актіні талап етуші жанр не дараланған категориялар болып саналады. Бұл бейнелердің бірізділігіне кедергі келтіретін қара экранның қатынасына байланысты музыкалық актіде болуы ықтимал. Кедергіден туындаған бос интервалдарды үздіксіз араласқан екі серия бейнелерімен толтырады.

Егер иррационалды купюра, саңылау немесе интервал бір-бірінен тазартылған, босатылған, дизъюнктивті визуалды және дыбыстық элементтердің арасынан өтетін болса не болады? Көрнекі педагогикаға оралу арқылы, Эсташтың «Аликс фотосуреттері» фильмі визуалды элементтерді фотосуретке, ал дауысты – комментарийлерге тоғыстырады деп тұжырымдауымызға болады. Алайда комментарийлер мен фотосуреттер арасында біртіндеп саңылау «ұлғая» түседі. «Марианбадтағы өткен жыл» фильмінен бастап Роб-Грийе барлық шығармашылық барысында жаңа асинхрониямен жұмыс жасады. Бұл жерде сөздік және визуалды элементтер жабыспайды, бір-біріне қайшы келеді және біз екеуінің біреуіне басымдық бере алмаймыз: осы аралықта шешілмеген бір түйін бар. Қарама-қайшылық бізге естігеніміз бен көргенімізді – педагогикалық мақсатта элемент-элемент бойынша немесе бірінен соң бірін салыстыруымызға мүмкіндік бермейді. Олардың рөлі – синхронизациялар мен шиеленістердің шатасу жүйесіне алға озып кету арқылы немесе артқа қайтадан шегініс жасай отырып, кезек бойынша ықпал ету.

Визуалды және сөздік элементтер әрбір нақты жағдайларда шынайылық пен қиялдау арасындағы айырмашылықты, яғни альтернативті ақиқат пен жалған дүниені көрсете алады. Алайда аудиовизуалды бейнелердің нәтижесі бөлінбейтін заттан үздіксіз анық бөлініп алынып, альтернативтілікке жол бермейді. Бұл жаңа бейненің бірінші қасиеті «асинхрония» кеңестік манифестте, әсіресе Пудовкиннің шығармашылығында берген мәнін енді бере алмайды, яғни мәселе кадрдан тыс кеңістікте орналасқан сөз бен дыбысты естілетін дәрежеге жеткізу туралы емес, олардың мәліметтерін қосарланушылықтан алшақ болуға тырысу. Дәл сол секілді сөз өздігінен әлі визуалды бейнеге тесілі, тұтастыққа қатысты ретінде абсолютті кадрдан тыс кеңістікті жүзеге асырушы voice off туралы да сөз қозғалып отырған жоқ. Voice off визуалды бейнемен таласқа түседі немесе оның гетерогеніне айналады. Ол визуалды бейнеден асып тұратын қасиетін жоғалтып алды.

Визуалды бейненің экстриорлығы (кадрдан тыс кеңістіктің қатысымен кадрленген) кадрленгеннің, визуалдылық пен дыбыстықтың екі типі арасында саңылау пайда болды. Дәл осы жағдай дыбыстық киноның екінші сатысын анықтайды. Осы екінші саты телевидения болмаған жағдайда пайда болмас еді, өйткені телевидения оны мүмкін болатын жағдайға жеткізді. Алайда телевидения өзінің шығармашылық мүмкіншіліктерін теріске шығарып, оларды тіпті мойындауды доғарды. Кино педагогикалық сабаққа мұқтаж әрі киноның неге қабілетті екендігін көрсететін талантты кинорежиссерлер қажет болды. Егер телевидения киноны өлтіреді деген ой дұрыс болса, онда керісінше, кино үздіксіз телевиденияны жандандырады. Өйткені кино өзінің қызықты фильмдерімен телевиденияны жандандырып қана қоймай, сонымен бірге танымал кинорежиссерлер телевиденияны «қайтаратын» аудиовизуалды бейнені дүниеге әкелді. Бұған Росселинидің соңғы фильмдері, Годардың таусылмас талпыныстары, Штраубтың үздіксіз ойлары мысал бола алады.



Маргерит Дюрас осы бағыт бойынша тереңдей зерттеді: «Үндістан туралы ән» трилогиясының орталық фильмі бізге барлық дауыстарды анық, таза жеткізетін дыбысчтық бейне мен үнсіз стратиграфияны оқуға мүмкіндік беретін визуалды бейне арасында метатұрақты тепе-теңдікті қалыптастырады. Визуалды бейнеде біз айнаның арғы жағындағы өмірді байқаймыз. Дыбыстық бейнедегі секілді театрдан алшақ, жазудан бөлініп шыққан көп қатпарлы сөздік актіні де көре аламыз. «Уақыттан тыс» дауыстар визуалдылықтың біртұтастығымен салыстырылған қандай да бір дыбыстық бірліктің төрт қырын еске түсіреді: визуалды және дыбыстық элементтер өз алдына жеке дара және өз-өзінен ерекшеленіп тұратын шексіз махаббат тарихына ұмтылуға қатысты көзқарас болып саналады. Ертеректе «Үндістан туралы ән», «Әйел Ганга» киноларында екі уақыттық дауыста дыбыстық бейненің геавтономиясы негізделді, ал «Үндістан туралы ән» фильмінің мақсаты – визуалды және дыбыстық элементтер арасындағы қатынас туралы ең көп комментарий жинаған фильмдердің бірі.

Біздің көзқарасымызша, дыбыстық кадрирования келесілердің көмегі арқылы технологиялық тұрғыда шешілуі мүмкін:

1. Микрофондардың көптігі және олардың техникалық жағынан алуантүрлілігі;
2. Түзететін немесе ажырататын фильтрлер;
3. Шағылысу немесе бөгет болу арқылы жұмыс жасайтын уақытша модуляторлар, әсіресе гармонайзерлер;
4. Стерефонилер, өз шеңберінің аясында кеңістіктен орын алуын доғарып, дыбыстың уақытша көлемі мен бостықты зерттеумен айналысады.

Сөзсіз, дыбыстық кадрированияға кәсіптік қабілеттермен де қол жеткізуге болады. Алайда қазіргі заманғы технологиялық құралдардың көмегімен пайда болған дүниелерді салыстырғанда эффект пайда болса ғана орындалады. Монтаждау мен микширлеу барысында ғана емес дыбысты жазу сәтінен бастап осындай құралдарды пайдалану маңызды. Сонымен, айырмашылық біртіндеп толығымен қатынастылыққа айналып отырады.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жилу Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.