



РУХАНИ
ЖАҢҒЫРУ

ЖАҢА ГУМАНИТАРПЫҚ БІЛІМ.
ҚАЗАҚ ТІЛІНДЕГІ
100 ЖАҢА ОҚУЛЫҚ

ЖИЛ
ДЕЛӨЗ

КИНО 1

ҚОЗҒАЛЫС-БЕЙНЕ





«Жаңа гуманитарлық білім. Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық»
жобасы Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті –
Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың бастамасымен
«Рухани жаңғыру» мемлекеттік
бағдарламасы аясында
іске асырылды

GILLES DELEUZE

CINÉMA 1
L'IMAGE-MOUVEMENT



LES ÉDITIONS DE MINUIT

ЖИЛ ДЕЛӨЗ

КИНО 1

ҚОЗҒАЛЫС-БЕЙНЕ

ӨОЖ 791
КБЖ 85.37
Д-28

«Жаңа гуманитарлық білім. Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық» жобасының редакциялық алқасы:		Кітапты басуға әзірлеген «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры	
Редакция алқасы:		Бас редактор	<i>Сеңгірбай М.Ж., саясаттану бойынша философия докторы (PhD)</i>
Төраға	<i>Көшербаев Қ.Е.</i>	Аудармашы	<i>Бақытов А.Т., филология ғылымдарының кандидаты</i>
Төрағаның орынбасары	<i>Аймағамбетов А.Қ.</i>	Ғылыми редакторлар	<i>Құранбек Ә.А., философия ғылымдарының кандидаты; Бағдат Ә.</i>
Жауапты хатшы	<i>Кенжеханұлы Р.</i>	Әдеби редактор	<i>Сыбанбай С.Ә.</i>
Редакция алқасының мүшелері:	<i>Жаманбалаева Ш.Е. Күреңкеева Г.Т. Қарин Е.Т. Құлсариева А.Т. Құрманбайұлы Ш. Масалимова Ә.Р. Мұтанов Ғ.М. Нұрмұратов С.Е. Нұрышева Г.Ж. Раев Д.С. Саңғылбаев О.С. Сеңгірбай М.Ж. Сыдықов Е.Б.</i>	Жауапты редактор	<i>Рыскиева А.Ә., философия ғылымдарының кандидаты</i>
		Пікір жазғандар	<i>Раев Д.С., филос.ғ.д., профессор; Ергебеков М., өнертану докторы (PhD)</i>
		<i>Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ философия және саясаттану факультетінің ғылыми кеңесінде және Т.Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰОА кино тарихы мен теориясы кафедрасында талқылаудан өтті</i>	

Cinéma 1: L'image-Mouvement. Gilles Deleuze
© 1983 by Les Éditions de Minuit. www.leseditionsdeminuit.fr

Д-28 Жил Делөз
Кино 1. Қозғалыс-бейне. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. – 304 бет.
ISBN 978-601-7943-97-4

Француз философы Жил Делөз (1925–1995) «Кино 1. Қозғалыс-бейне» және «Кино 2. Уақыт-бейне» атты екі томдық еңбегінде кино тарихын емес, кинодағы бейнелер мен семиотикалық белгілерді философиялық тұрғыда зерделеп, қозғалыс, кеңістік, уақыт және бейне сынды іргелі ұғымдарға бойлауға мүмкіндік беретін кино логикасына терең талдау жасайды. Ол дәстүрлі түсініктер аясынан шығып, киноны терең таным тұрғысынан айшықтау арқылы ішкі дүниесін пайымдауға бағыттайды. Оның көзқарасы бойынша әрбір фильм – философиялық шығарма. Осы орайда Анри Бергсонның «Материя және жад» еңбегіне сүйене отырып, кино теоретиктерімен пікірталасқа түсу арқылы кадр, план, кадрлау, кадрға бөлу және монтаж тәсілдерінің философиялық негізін анықтайды. Киноны философиялық ойлау деңгейіне көтеретін қозғалыс-бейне, сезім-бейне, әрекет-бейне, қабылдау-бейне және т.б. ұғымдарды енгізеді. Сол арқылы жаңа технологиялармен бірге өзгерген қазіргі заманғы адам болмысын, оның қабылдау үлгілерін кеңінен қарастырады.

Бұл еңбек өткен ғасырдың 80-жылдарынан бастап кино өнеріне талдау жасауда кең айналымға түсті және кино теориясына да, кино сынына да зор ықпал етті. Әлемнің көптеген жоғары оқу орындарында, кино академияларында маңызды теориялық еңбек ретінде оқытылып келеді. Кітап кино саласының мамандарына, философтар мен мәдениеттанушыларға, жалпы оқырман қауымға арналған.

ӨОЖ 791
КБЖ 85.37

ISBN 978-601-7943-97-4

© Les Éditions de Minuit, 1983
© «Ұлттық аударма бюросы» ҚҚ, 2020



...Біздің мақсатымыз айқын, бағытымыз белгілі, ол – әлемдегі ең дамыған 30 елдің қатарына қосылу.

Мақсатқа жету үшін біздің санамыз ісімізден озып жүруі, яғни одан бұрын жаңғырып отыруы тиіс. Бұл саяси және экономикалық жаңғыруларды толықтырып қана қоймай, олардың өзегіне айналады.

Біз алдағы бірнеше жылда гуманитарлық білімнің барлық бағыттары бойынша әлемдегі ең жақсы 100 оқулықты әртүрлі тілден қазақ тіліне аударып, жастарға дүниежүзіндегі таңдаулы үлгілердің негізінде білім алуға мүмкіндік жасаймыз.

Жаңа мамандар ашықтық, прагматизм мен бәсекелестікке қабілет сияқты сананы жаңғыртудың негізгі қағидаларын қоғамда орнықтыратын басты күшке айналады. Осылайша болашақтың негізі білім ордларының аудиторияларында қаланады...

Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті –
Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың
«Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты еңбегінен

МАЗМҰНЫ

АЛҒЫ СӨЗ	11
----------------	----

1-ТАРАУ

Қозғалыс туралы тезистер

Бергсонға бірінші түсіндірме	13
1. Бірінші тезис: қозғалыс және мезет	13
2. Екінші тезис: артықшылығы бар мезеттер және кез келген мезеттер	16
3. Үшінші тезис: қозғалыс және өзгеріс. Бүтін, Ашық немесе ұзақтық. Үш деңгей: жиынтық және оның бөліктері; қозғалыс; бүтін және оның өзгерістері	21

2-ТАРАУ

Кадр және план

Кадрлау және кадрға бөлу	27
1. Бірінші деңгей: кадр, жиынтық немесе тұйық жүйе. Кадрдың қызметтері. Кадрдан тыс кеңістік: оның екі аспекті	27
2. Екінші деңгей: план және қозғалыс. Планның екі жағы: жиынтықтарға және оның бөліктеріне қарай, бүтін және оның өзгерістеріне қарай. Қозғалыс-бейне. Қозғалмалы кескін, уақыт перспективасы	35
3. Қозғалмалылық: монтаж және камера қозғалысы. План тұтастығы мәселесі (план-секанс). Жалған байланыстардың маңыздылығы	42

3-ТАРАУ

Монтаж	48
1. Үшінші деңгей: бүтін, қозғалыс-бейнелердің композициясы және уақыттың жанама бейнесі. Америка мектебі: органикалық композиция және Гриффит монтажі. Уақыттың екі аспектісі: интервал және бүтін, құбылмалы осы шақ және ауқымдылық	48
2. Кеңес мектебі: диалектикалық композиция. Эйзенштейндегі органика және патетика: спираль және сапалы секіріс. Пудовкин және Довженко. Вертовтың материалистік композициясы	51

3. Соғысқа дейінгі француз мектебі: сандық композиция. Ырғақ және механика. Қозғалыс мөлшерінің екі аспектісі: салыстырмалы және абсолютті. Ганс және жоғары математика. Неміс экспрессионистік мектебі: қарқынды композиция. Жарық пен түнек (Мурнау, Ланг). Экспрессионизм және жоғарғы динамика	61
4-ТАРАУ	
Қозғалыс-бейне және оның үш түрі (Бергсонға екінші түсіндірме)	81
1. Бейне мен қозғалыстың тепе-теңдігі. Қозғалыс-бейне және жарық-бейне	81
2. Қозғалыс-бейнеден оның түрлеріне. Қабылдау-бейне, әрекет-бейне, сезім-бейне	87
3. Кері сынақ: қиі түрді қалай өшіруге болады (Беккеттің «Фильмі»). Осы қиі түр қалай үндеседі?	93
5-ТАРАУ	
Қабылдау-бейне	99
1. Екі полюс, объективті және субъективті. «Жартылай субъективтілік» немесе еркін жанама бейне (Пазолини, Ромер)	99
2. Қабылдаудың өзге жай-күйіне қарай: сұйықтықты қабылдау. Соғысқа дейінгі француз мектебіндегі судың рөлі. Гремийон, Виго	105
3. Газ тәріздіні қабылдауға қарай. Вертов бойынша материя және меже. Энграмма. Эксперименттік кино үрдісі (Ландоу)	110
6-ТАРАУ	
Сезім-бейне: бет әлпет және ірі план	118
1. Беттің екі полюсі: мүмкіндік және сапа	118
2. Гриффит және Эйзенштейн. Экспрессионизм. Лирикалық абстракция: жарық, ақ және сәуленің сынуы (Стернберг)	123
3. Субъект ретіндегі аффект. Икон. Пирстің «біріншілігі». Беттің шегі немесе бейболмыс: Бергман. Одан қалай құтылуға болады	128

7-ТАРАУ

Сезім-бейне: сапа, мүмкіндік, «кез келген кеңістік» 136

1. *Күрделі субъект немесе бейнеленуші.
Виртуалды бірігулер және шынайы байланыстар.
Ірі планның сезімге қатысты құрамды бөліктері
(Бергман). Ірі планнан өзге пландарға: Дрейер 136*
2. *Брессондағы рухани аффект және кеңістік.
«Кез келген кеңістік» дегеніміз не? 143*
3. *Кез келген кеңістікті қалыптастыру.
Экспрессионизмдегі көлеңке, қарама-қайшылық
және күрес. Лирикалық абстракциядағы ақ түс,
кезектестік және балама (Стернберг, Дрейер, Брессон).
Реңк және сіңіру (Миннелли). Кез келген кеңістіктердің
екі түрі және заманауи кинода көрініс табуы (Сноу) 147*

8-ТАРАУ

Аффектіден әрекетке: серпін-бейне 161

1. *Натурализм. Бастапқы әлемдер және туынды орталар.
Серпін және бөлшектер, симптомдар және фетиштер.
Екі ұлы натуралист: Штрогейм және Бунюэл.
Паразитизм импульсі. Энтропия және шеңбер 161*
2. *Бунюэл шығармашылығының сипаты:
бейнедегі қайталаудың құдіреті 170*
3. *Натуралист болудың қиындығы: Киң Видор.
Николас Рейдің мысалы және эволюциясы.
Үшінші ұлы натуралист: Лоузи.
Жарамсақтық серпіні. Өзіне қарсы бұрылу.
Натурализм координаттары 173*

9-ТАРАУ

Әрекет-бейне: үлкен форма 182

1. *Ситуациядан әрекетке: «екіншілік».
Қамтушы және жекпе-жек.
Америкалық арман. Ұлы жанрлар:
элеуметтік-психологиялық фильм
(Киң Видор), вестерн (Форд),
тарихи фильм (Гриффит, Сесил В. Де Милл) 182*
2. *Органикалық композиция заңдары 194*
3. *Сенсомоторлық байланыс.
Казан және Actor Studio. Ізтаңба 198*

10-ТАРАУ

Әрекет-бейне: кіші форма	204
1. <i>Әрекеттен ситуацияға. Индекстің екі түрі.</i> <i>Өнеге комедиясы (Чаплин, Любич)</i>	204
2. <i>Хоукстағы вестерн: функционализм.</i> <i>Неовестерн және оған тән кеңістік түрі</i> <i>(Манн, Пекинпа)</i>	209
3. <i>Кіші форма мен бурлеск заңы.</i> <i>Чаплиннің эволюциясы: дискурс фигурасы.</i> <i>Китон парадоксы: үлкен машиналардың</i> <i>«кішірейтуші» қызметі және «қайталанбалы» қызметі</i>	214

11-ТАРАУ

Фигуралар немесе формалардың түбегейлі өзгерісі	225
1. <i>Әйзенштейндегі бір формада өзгесіне өту.</i> <i>Аттракцион монтажы.</i> <i>Фигуралардың әр алуан түрлері</i>	225
2. <i>Херцогтағы Үлкеннің және Кішінің фигуралары</i>	231
3. <i>Екі кеңістік: Қамтушы тыныс және Ғалам сызығы.</i> <i>Курсавадағы тыныс: ситуациядан мәселеге.</i> <i>Мизогушидегі ғалам сызықтары: сызбадан кедергіге</i>	234

12-ТАРАУ

Қозғалыс-бейненің дағдарысы	246
1. <i>Пирс бойынша «үшіншілік» ұғымы және менталды</i> <i>қарым-қатынастар. Ағайынды Маркстер.</i> <i>Хичкок бойынша менталды бейне. Маркалар мен</i> <i>символдар. Хичкок әрекет-бейнені шарықтау</i> <i>шегіне қалай жеткізіп, аяқтайды</i>	246
2. <i>Америка кинематографиясындағы әрекет-бейненің</i> <i>дағдарысы (Люмет, Кассаветис, Олтмен).</i> <i>Бұл дағдарыстың бес сипаты. Сенсомоторлық</i> <i>байланыстың қайта жаңғыруы</i>	256
3. <i>Дағдарыстың түпкі себебі: италиялық</i> <i>неореализм және француз жаңа толқыны.</i> <i>Клишеге қатысты сыни таным.</i> <i>Бейненің жаңа концепциясының мәселесі.</i> <i>Қозғалыс-бейне аясынан тыс</i>	263
Глоссарий	269
Фильмография	272
Индекс	298

Бұл зерттеу еңбегі кино тарихына арналмаған. Мұнда бейнелер мен белгілерді жіктеу тәжірибесі, оларды жүйелеуге талпыныс жасалады. Алайда кітаптың қолдарыңыздағы бірінші томы тек элементтерді, атап айтқанда жіктеменің бір бөлігінің элементтерін, анықтаумен ғана шектеледі.

Біз еңбекте америкалық логик Пирске (1839–1914) жиі сілтеме жасаймыз, себебі ол бейнелер мен белгілердің шүбәсіз толық әрі көпқырлы жалпы жіктемесін жасаған. Оның бұл жүйесі Линнейдің жаратылыстануда түзген жіктемесіне немесе химия саласындағы Менделеев кестесіне ұқсайды. Алайда кино бұл мәселеге жаңа көзқараспен қарауды талап етеді.

Сондықтан да Бергсон айтқан пікірді салыстыра қарастырудың маңызы зор. Оның 1896 жылы жарық көрген «Материя және жад» (*Matière et mémoire*) атты еңбегі белгілі бір дәрежеде психология дағдарысына қойылған диагноз болды. Себебі бұл еңбектен кейін сыртқы әлемдегі нақты шындық ретіндегі қозғалысты санадағы психикалық шындық саналатын бейнемен салыстыру мүмкін болмай қалды. Бергсон ашқан «қозғалыс-бейне» және одан да терең ұғым – «уақыт-бейне» қазір де айрықша маңыздылығын сақтап отыр, қазір де жан-жақты зерттелген, оның бүкіл нәтижесі бізге мәлім деп айту қиын. Кино өнерін кейінірек өзі де тым негізсіз сынға алғанына қарамастан, Бергсонның «қозғалыс-бейне» ұғымы мен кинематографиялық бейненің бірігуіне ештеңе бөгет бола алмасы анық.

Зерттеу еңбегіміздің бірінші бөлімінде қозғалыс-бейне және оның түрлері туралы сөз қозғаймыз. Уақыт-бейне – кітаптың екінші бөлімінің зерттеу нысаны. Біздің ойымызша, ұлы кинорежиссерлерді суретшілер, сәулетшілер, музыканттармен ғана емес, ойшылдармен де салыстыруға болады. Алайда олар ұғымдар орнына қозғалыс-

бейне және уақыт-бейне арқылы ой қорытады. Кино саласында сапасыз өнімдердің жеткілікті екені дау тудырмайды, бірақ бұл кино ахуалы өзге салалардан нашар деген сөз емес. Дегенмен мұның экономикалық және индустриялық салдарын өзге салалардағы жағдаймен салыстыра алмаймыз. Ұлы режиссерлердің жұмысына кедергі жасау әлдеқайда оңай, сондықтан олар қорғансыз. Кино тарихы – азап шегушілер шежіресі. Соған қарамастан, режиссерлер әлі күнге дейін өнер мен ой біте қайнасқан, теңдесі жоқ бірегей туындыларын жарыққа шығарып келеді.

Біз мәтінді көркемдеп, мәнін аша түсетін иллюстрация келтірмейміз, себебі мәтініміздің өзі әлемге танымал фильмдердің әрқайсысымызға белгілі бір дәрежеде әсер қалдырған, жадымызда сақталған көріністерінің дәлелі болуын қалаймыз.

1-тарау

Қозғалыс туралы тезистер

Бергсонға бірінші түсіндірме

1

Бергсон қозғалыс туралы бір емес, үш тезис жазған. Біріншісі ең танымал тезис болғандықтан, қалған екеуі соның көлеңкесінде қалып қою қаупі бар. Алайда алғашқы тезис – кейінгі екеуіне кіріспе ғана. Бірінші тезис бойынша, қозғалысты жүріп өткен кеңістікпен шатастырмау қажет. Себебі ондай кеңістік өткен шаққа жатады, ал қозғалыс – осы шаққа қатысты ұғым, яғни жүріп өту әрекеті. Жүріп өткен кеңістік бөлшектерге бөлінеді, оны шексіз бөле беруге болады, ал қозғалыс бөлінбейді немесе әр бөлінген сайын өз табиғатын өзгертеді. Осыдан мынадай күрделі идея туындайды: барлық жүріп өткен кеңістіктер – біртекті, ал қозғалыс – әртекті, екеуі бір-бірімен еш теңеспейді.

Бірінші тезис туралы ойымызды әрі қарай таратудан бұрын, Бергсонның тағы бір концепциясына назар аударайық: сіз қозғалысты кеңістіктегі позициясының немесе уақыт мезеттерінің көмегімен, басқаша айтқанда, қозғалмайтын «кесінділер» арқылы қалпына келтіре алмайсыз... Бұл процесті сіз позицияларға немесе уақыт мезеттеріне кеңістіктен көшіріліп алынған, біркелкі және әмбебап сипатты, барлық қозғалысқа бірдей бірізділіктің, механикалық уақыттың дерексіз идеясын біріктіру арқылы жүзеге асырасыз. Екі тәсілде де қозғалысты мүлт жіберіп алуыңыз мүмкін. Біріншіден, екі уақыт мезетін немесе екі позицияны бір-біріне соншалықты шексіз жақындастырғаныңызбен, қозғалыс сол екеуінің арасындағы интервалда өрбиді, яғни сіздің сыртыңыздан, жасырын жүзеге асады. Екіншіден, сіз уақытты бекер бөліп-бөлшектедіңіз, себебі қозғалыс қашанда нақты уақыт кезеңінде болады, сондықтан әр қозғалыс өзіне тән ұзақтыққа

ие. Демек, біз өзара қарама-қайшы екі формуланы салыстыруға тиіспіз – «нақты қозғалыс → нақты ұзақтық» және «қозғалмайтын кесінділер + абстрактілі уақыт».

1907 жылы Бергсон «Шығармашылық эволюциясы» (*L'Evolution créatrice*) атты еңбегінде «қозғалыс – кинематографиялық иллюзия» деген әйгілі концепциясын ұсынды. Кино, шынында да, бірінбірі толықтыратын деректердің екі тобымен – «бейнелер» деп аталатын қысқамерзімді кесінділермен және қозғалыспен немесе бізге бейнелер тізбегін көрсететін аппараттың «түбіндегі» біркелкі, абстрактілі, көзге түспейтін немесе білінер-білінбес уақытпен жұмыс істейді¹. Демек, кино бізге жалған қозғалысты көрсетеді, ол – жалған қозғалыстың типтік үлгісі. Дегенмен Бергсонның ең көне иллюзияға «кинематография» деген заманауи да жаңаша атау беруі қызық. Шындығында, ол: «Кино қозғалысты қозғалмайтын кесінділердің көмегімен қалпына келтіргенде, тек ежелгі заман ойшылдары атап көрсеткен құбылыстарды (Зенон парадокстары) немесе табиғи түсінуге тән нәрсені ғана істейді», – деп тұжырымдаған. Бергсон теориясының феноменологиядан айырмасы – осы тұжырымда. Феноменология бойынша кино табиғи түсіну шарттарын мүлде мойындамайды. «Біз өткінші шындықтың мезеттік кескінін суретке түсіреміз, кескін шындықты сипаттайтын болғандықтан, танымдық аппарат түкпірінде орналасқан абстрактілі, тұтас және көзге көрінбейтін қалыптасудың тізбектеліп өткенін қанағат тұтамыз... *Әдетте қабылдау, ойлау процесі мен тіл осылай әрекет етеді*. Өңгіме қалыптасуды ұғыну немесе оны көрсету, тіптен оны түсіну туралы болып жатса да, біз тек ішкі киноаппаратымызды іске қосудан басқа ештеңе істемейміз». Бергсонның пікірінше, мұны «кинематография – тек үздіксіз және әмбебап иллюзияны экранда көрсету, оны қайтадан жаңғырту ғана» деп түсінген жөн бе? Егер адамдар бұл туралы білмей-ақ, ежелден кино түсіріп келген болса ше? Онда көп сұрақ туындайды.

Сол сұрақтың біріншісі: «Иллюзияны қайта жаңғыртып көрсету қандай да бір дәрежеде оны түзету емес пе?», «Қолданылатын құралдардың жасандылығына қарап, нәтиже де жасанды деп тұжырымдауға бола ма?». Кино фотограммалармен, яғни қозғалмайтын кесінділермен жұмыс істейді және секундына жиырма төрт бейнені (бастапқыда он сегіз болатын) қолданады. Алайда, жиі байқайтынымыздай, ол бізге фотограмманы емес, орташа бейнелерді көрсетеді, бұларға қозғалыс жүктелмейді және қосылмайды, керісінше, қозғалыс тікелей болмыс ретінде орташа бейнеге жатады. Табиғи түсінуге

¹ L'évolution créatrice, p. 753 (305). Біз Бергсон мәтіндерінен «Жүзжылдық» атты басылымы бойынша дәйексөз келтіреміз, әр кітаптың заманауи басылымындағы беттері жақша ішінде көрсетіледі (P.U.F.).

қатысты да тура осыны айтуға болады. Дегенмен бұл жерде иллюзия субъектіге ұғыну мүмкіндіктерін тудыратын шарт шеңберінде түсінуге дейін өзгереді. Ал кинематографияда түсіну – бейне көрінген кезде, сонымен бір мезгілде түзетіледі, сондықтан көрермен сөзсіз көргенін қабылдайды (осы жерде феноменологияның «табиғи түсіну мен кинематографиялық түсіну арасында табиғи айырмашылық бар» деген болжамы дұрыс екенін көреміз). Қысқаша айтқанда, кино бізге өзі қозғалыс қосқан бейнені емес, бірден қозғалыс-бейнені көрсетеді. Кино бізге «қозғалмайтын кесіндіні + абстрактілі қозғалысты» емес, кесіндіні, «қозғалатын кесіндіні» ұсынады. Таңғаларлығы, Бергсон қозғалмалы кесінділердің немесе қозғалыс-бейнелердің болатынын дәл болжаған. Ол қозғалыс-бейнені *«Шығармашылық эволюциясы»* еңбегі жарық көргенге дейін және киноның ресми дүниеге келуінен бұрын, 1896 жылы жарияланған *«Материя және жад»* атты кітабында ашып көрсеткен. Табиғи түсіну шеңберінен тыс қабылданатын қозғалыс-бейнені ашу – *«Материя және жадтың»* бірінші тарауының таңғажайып жаңалығы болды. Бергсон он жылдан кейін мұны мүлде ұмытып кетті ме екен?

Әлде сол жаңалықтан кейін заттар туралы түсінігін түбегейлі өзгерткен басқа бір иллюзияға бой алдырды ма? Заттар мен адамдар алғаш көріне бастағанда әрқашан жасырынуға, бой тасалауға мәжбүр. Басқаша болуы мүмкін бе еді? Себебі олар бүтін бір жиынтықтың арасынан кенеттен пайда болады: бұрын-соңды оның ішінде болмағандықтан, олар қалай да қабылданбай қалмау мақсатында, жиынтыққа етене ену үшін, онымен ортақ қасиеттерін алға тартады. Заттың мәні ешқашан ол пайда бола сала бірден ашылмайды, бірақ оның өмір сүру кезеңінің ортасында, даму процесінде, күш-қуаты әбден нығайғанда көрінеді. Бергсон бұл мәселені басқаларға қарағанда өте жақсы білді, өйткені ол «мәңгілік» туралы сұрақтың орнына «жаңа» туралы сұрақ қою (жаңаны жарату және жаңаның пайда болуы қалай жүзеге асады?) арқылы философияны түбегейлі өзгертті. Мысалы, ол: «Жаңа нәрсе өмірде бірден пайда бола алмайды, себебі алғашқыда өмір материяға ұқсауға тырысуға мәжбүр болады», – деген пікір айтқан... Кинематографияда да тура осындай ахуал еді ғой? Ол да бастапқы кезеңде шынайы қабылдауға ұмтылмап па еді? Бастапқыда кино қандай жағдайда болды? Бір жағынан, түсірілім тиянақты жылжымайтын тұғырдан жүргізілді, бұл планның кеңістіктегі және формалық тұрақтылығын білдіреді; екінші жағынан, кинокамера проекция аппаратымен «біте қайнасып», абстрактілі және біртекті уақытпен жұмыс істеді. Киноның дамуы, оның өз болмысын немесе жаңалықты игеруі монтаждың, жылжымалы кинокамераның және түсірудің проекциядан бөлініп, дербестенуінің арқасында жүзеге

асты. Осыдан кейін план кеңістік категориясы болуын тоқтатып, уақыт категориясына; ал кесінді қозғалмалы кесіндіге айналды. Міне, осы кезде кино «*Материя және жад*» кітабының бірінші тарауында көрсетілген қозғалыс-бейнеге ие болды.

Қорыта айтқанда, Бергсонның қозғалыс туралы бірінші тезисі алғашында жеңіл көрінгенімен, өте күрделі. Біріншіден, онда жүріп өткен кеңістіктің көмегімен, яғни қозғалмайтын мезеттік кесінділерді және абстрактілі уақытты қосу жолымен қозғалысты қалпына келтіру бағытындағы барлық талпынысқа қатысты сыни пікірлер бар. Екіншіден, онда жоғарыда көрсетілген көмескі немесе бұлыңғыр талпыныстардың бірі – иллюзияны шарықтау шегіне жеткізетін ұмтылыс секілді кинематографияға айтылар сын да жоқ емес. Алайда, сонымен қатар «*Материя және жад*» кітабында қозғалмалы кесінділер мен уақыт пландары туралы тезис те бар. Бұл тезис кино болмысы мен болашағын аса көрегендікпен алдын ала болжай білді.

2

Ал «*Шығармашылық эволюциясы*» кітабына келсек, онда көрсетілген екінші тезис бәрін қозғалыс туралы бір иллюзияға әкеп біріктірмейді, керісінше, бір-біріне ұқсамайтын, кем дегенде, екі иллюзияны атап көрсетеді. Қозғалысты мезет немесе позиция арқылы, онда да екі тәсілмен – антикалық және қазіргі заманғы тәсілдермен қалпына келтіру қашанда адастырады. Антика кезеңі үшін, қозғалыс тылсым элементтерге, атап айтқанда, қозғалмайтын мәңгілік сипатқа ие Формалар мен Идеяларға бағытталады. Әрине, қозғалысты қалпына келтіру үшін біз бұл формаларды тура материя ағынында жаңартылуына дейін ұстап қалуға тиіспіз. Бұл – материяда жүзеге асып, іске кірісетін әлеуеттілік. Бірақ, екінші жағынан, қозғалыс тек форманың «диалектикасын», өзіне өлшем мен тәртіп беретін мінсіз синтезді көрсетеді. Демек, осылай қабылданған қозғалыс бір формадан екінші формаға, яғни бидегі секілді *позалар* мен *артықшылығы бар мезеттер* тәртібіне ретімен ауысу болып саналады. Формалар немесе идеялар «квинтэссенцияны білдіретін кезеңді сипаттайды, бұл кезеңнің қалған бөлігінің бір формадан екіншісіне өтуден басқа мәні жоқ... Біз ақырғы шегін немесе шарықтау нүктесін (грек. *télos*, *астé* – мақсат, шырқау шек) байқаймыз, содан соң одан маңызды мезет жасаймыз, фактіні тұтас жиынтық ретінде көрсету үшін тілде сақталған бұл мезет мұндай жиынтықты ғылымда сипаттау үшін де жеткілікті»².

² ЕС, р. 774 (330).

Қазіргі заманғы ғылыми революция қозғалысты артықшылығы бар мезеттерге емес, кез келген мезетпен байланыстырды. Тіпті оны қалпына келтіру қажет болған жағдайдың өзінде, *қозғалыс формалды трансцендентті элементтер (позалар) емес, имманентті материалдық элементтер (кесінділер) арқылы қалпына келтірілді*. Қозғалысқа көкейге қонымды, түсінікті синтез жасаудың орнына, ол сезім арқылы қабылдау тұрғысынан талданды. Осылайша орбита мен оны жүріп өтуге кететін уақыт арасындағы қатынасты анықтау арқылы қазіргі заманғы астрономия (Кеплер) қалыптасты, жүріп өткен кеңістік пен дененің құлау уақытының арақатынасынан – қазіргі заманғы физика (Галилей), *жазық* қисық сызық теңдеуін шығару арқылы, яғни жылжымалы түзу сызық қозғалысының кез келген кезеңіндегі бір нүктенің позициясын шығару арқылы – қазіргі заманғы геометрия (Декарт), соңында шексіз аз шамаларды есептеу пайда болды, сол кезден бастап, кесінділерді шексіз жақындастыра беруге болады деп есептелді (Ньютон және Лейбниц). Барлық жерде кез келген мезеттің механикалық бірізділігі позалардың диалектикалық тәртібін алмастырды: «Қазіргі заманғы ғылымның уақытты дербес құбылмалы ретінде қабылдауға талпынысы оны айқын сипаттауға тиіс»³.

Шындығында, кинематография Бергсон айқындаған бағыттың соңғы үлгісі секілді. Қозғалыс құралдарының (пойыз, машина, ұшақ...) және көрсету құралдарының (графика, сурет, кино) топтамасын ұғынсақ, кинокамера алмастырушы құрылғы немесе тіптен қозғалыс құралының жиынтық баламасы ретінде көрінеді. Ол Вендерс фильмінде дәл осылай көрініс тапты. Біз өзімізге кино тарихының бастауы туралы сұрақ қойып, кейде түсініксіз қате пайымдар жасаймыз, себебі кино тарихының қай мезгілден бастау алатынын да, оны сипаттайтын технологиялық сабақтастықты анықтауды да білмейміз. Сондықтан біз қашанда қытайлық қуыршақ көлеңкелерге немесе суреттер проекциясының өте көне жүйелеріне сілтеме жасай аламыз. Алайда киноны шынымен анықтайтын шарттар мыналар: жай фото ғана емес, мезеттік фото (позаларды фотоға түсіру кино тарихындағы сабақтастықтың басқа тізбегіне жатады); фотолардың өзара бірдей қашықтықта орналасуы; осы бірдей арақашықтықты «фильмді» құрайтын материалдық негізге көшіру (таспаға саңылаулар жасаған Эдисон мен Диксон); фотоларды айналдырып көрсету механизмі (ағайынды Люмьерлердің ашқан жаңалығы). Осы тұрғыдан алғанда кино – *қандай да бір мезеттерге байланысты* үздіксіздік әсерін қалдыратындай етіп таңдап алынған, біркелкі арақашықтықта орналасқан мезеттерге тәуелді қозғалысты бейнелеу жүйесі.

³ ЕС, р. 779 (335).

Бір күйден екінші күйге өтетін немесе «түбегейлі өзгертін» қандай да бір позалар тізбегі арқылы қозғалысты көрсетуші барлық басқа жүйелер кино өнеріне жат. Мультипликациялық фильмге анықтама беруге талпынғанда, біз бұл құбылысты анық байқаймыз: сурет мультипликациялық фильмде толық аяқталған позаны немесе кескінді ғана құрастырмайды, олар жүріп өтетін жолдағы сызықтар мен нүктелердің ерікті кезеңдердегі қозғалысының негізінде пайда болатын немесе біртіндеп жойылатын бейнелерді де сипаттайды, сондықтан да ол кино саласына жатады. Сонымен, мультипликациялық фильм Евклид геометриясына емес, Картезиан геометриясына жүгінеді. Ол белгілі бір мезетте салынған бейнені сипаттамайды, сол бейнені сызатын қозғалыстың үздіксіздігін көрсетеді.

Алайда кино артықшылығы бар мезеттерден қуат алады. Эйзенштейн қозғалыстардан немесе даму процестерінен қандай да бір дәрежедегі дағдарыс кезеңін бөліп алып, дәл соларды кино нысанына өте жақсы айналдыра білді деген пікір жиі айтылады. Ол бұл кезеңдерді «патетика» деп атады деген де тұжырым бар: ол драмалық ситуациялар мен қиын-қыстау, сыни сәттерді іріктеп алып, көріністерді пароксизмге дейін жеткізіп, оларды бір-бірімен қақтығысқа душар етті. Бірақ бұл біз талдап отырған тезистерге қарсы айтылған пікір емес. Кино тарихының бастауына және ат шоқырағына қатысты әйгілі мысалға қайта оралайық: кейінгісі Марейдің графикалық тіркеуінің және «аттың шоқырақ жүрісін ойланбай таңдала салған нүктелермен ұйымдасқан біртұтастық» деп білетін Мюйбридждің бірдей қашықтықтағы мезеттік жедел фотоларының көмегімен ғана толық ұғынуға болады. Егер өзара бірдей қашықтықтағы фотоларды дұрыс таңдап алсақ, біз өте маңызды кезеңдерді қалайда табамыз, басқаша айтқанда, ат жерге бір тұяғын, содан соң үш тұяғын, екі тұяғын, қайтадан бір тұяғын тигізген мезеттерге міндетті түрде куә боламыз. Міне, осындай сәттерді артықшылығы бар мезеттер деп атауға болады, бірақ көне бейнелерде аттың шоқырақ жүрісін поза немесе дененің жалпылама жай-күйі мағынасында сипаттайтын бұлар емес. Мұндай сәттердің позамен ешқандай ортақ белгісі жоқ, оларды дене қалыптары ретінде шартты түрде қарастыру да мүмкін емес. Қозғалысқа жататын елеулі және бірегей дара нүктелер ретінде ғана бұлар артықшылығы бар мезет бола алады, ал қандай да бір трансцендентті форманы жандандыру сәті ретінде артықшылығы бар мезет бола алмайды. Артықшылығы бар мезеттер ұғымы мағынасын мүлде өзгертті. Эйзенштейннің де, басқа авторлардың да артықшылығы бар мезеттері – сәттің қай түрі де болуы мүмкін; кез келген сәт дағдылы немесе бірегей, елеусіз немесе елеулі бола алады. Эйзенштейн елеулі сәттерді іріктеп алады, бірақ бұл әрекеті оларды трансцендентті син-

тездің көмегімен емес, қозғалысқа имманенттік талдау жасау арқылы шығаруына кедергі болмайды. Елеулі немесе бірегей сәт басқа сәттердің ішінен өз бетінше алынған қарапайым сәт күйінде қала береді. Эйзенштейн ұстанатын қазіргі заманғы диалектика мен көне заман диалектикасының айырмашылығы да осында. Кейінгісі қозғалыста жанданатын трансцендентті формалар ретін білдірсе, әуелгі диалектика қозғалысқа тән бірегей нүктелерді өндіру және өзара салыстыру арқылы сипатталады. Яғни бірегейлікті жасау (сапалық секіріс) дағдылыны жинақтау (сандық процесс) жолымен жүзеге асырылады, демек, бірегейліктің өзі қандай да бір еркін ұғымнан туындайды, ал ол кез келген нәрсе болуы ықтимал, ең бастысы, тосын да ерекше болса болғаны. «Патетика дегеніміз – ойланбай таңдала салған қандай да бір үзілуі мүмкін мезеттердің ұйымдастырылған жиынтығы саналатын «органиканы» меңзейді», – деп Эйзенштейннің өзі нақты атап көрсеткен еді⁴.

Мезеттің қай түрі болсын басқа мезеттерден бірдей арақашықтықта орналасады. Сондықтан киноны қозғалысты қайта көрсететін және оны ойланбай таңдалған мезетке жатқызатын жүйе ретінде анықтаймыз. Алайда осы тұста қиындыққа тап боламыз. Мәселен, мұндай жүйенің көздеген мүддесі не? Ғылыми тұрғыдан қарасақ, керемет мүдде жоқ. Өйткені ғылыми революция аналитикада жүзеге асты. Анализ жасау мақсатында қозғалысты ойланбай таңдалған мезетпен салыстыру қажет болған сәтте, синтез қағидасына негізделген қозғалысты қайтадан қалпына келтірудің немесе жинақтаудың пайдасын түсіну қиынға соқты. Иә, олардың көмегімен аналитикалық мәліметтерді растауға болады, алайда ең басты міндет ол емес. Сондықтан Марейдің де, ағайынды Люмьерлердің де кинематографияны ойлап тапқанына зор сенімдері бола қойған жоқ. Ал ол тым болмаса көркемдік қызығушылық тудырды ма? Тудыра қоймаған секілді, өйткені өнер, бір қарағанда, қозғалысқа ең жоғары деңгейде синтез жасау құқығын қорғап, ғылым қабылдамай, теріске шығарған позалар мен формаларға адалдығын сақтап қалғандай әсер қалдырады. Сонымен, біз «индустриялы өнер» ретіндегі киноның екіұшты жағдайының мәніне де келіп жеттік: кинематография өнер де, ғылым да болған емес.

Дегенмен сол дәуірдің ғалымдары қозғалыс мәртебесін өнердің барлық саласында, тіпті көркемсурет саласында да өзгеріске ұшыратқан эволюциядан тыс қалған жоқ. Осыны негізге ала отырып, би, балет және пантомима фигуралар мен позалардан бас тартып, қозғалысты еркін таңдалған мезеттермен салыстыратын, қалыптармен байланысы жоқ, серпінсіз мәндерге ие болды. Осылайша би, балет және пан-

⁴ Органика және патетика туралы, қараңыз: Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

томима қоршаған ортаның ерекшеліктерін, яғни әлдебір оқиғаның кезеңдерін немесе қандай да бір кеңістіктегі нүктелерді жіктеуді сезінуге қабілетті әрекеттерге айналды. Мұның бәрі кинематографияға әсер етті. Киноға дыбыс келгеннен бастап, ол кез келген жерде, жолда да, көшеде де, машиналар арасында да халық назарына ұсыныла бастаған Фред Астердің «би-әрекетімен» бірге музыкалық комедияны өзінің ұлы жанрларының біріне айналдыруға мүмкіндік алды⁵. Алайда дыбыссыз кинода-ақ Чаплин пантомиманы поза өнерінен ажыратып алып, әрекет өнеріне айналдырған еді. «Чарльз Чаплин кинематографияға қызмет етудің орнына, оны пайдаланды», – деп жазғырған адамдарға Митри: «Ол кейіптеу үшін алдын ала таңдалған формаларға сүйенудің орнына, пантомимаға жаңа үлгі берді, кеңістік және уақыт қызметін, әр мезетте қалыптасатын үздіксіздікті ұсынды. Енді мезеттерді тек есте қаларлық имманенттік элементтерге ғана бөлшектеуге болады», – деп жауап берді⁶.

Киноның қозғалыс туралы осы қазіргі заманғы концепцияға толығымен сәйкес келетінін Бергсон нақты дәлелдермен көрсетті. Алайда осы тұста ол екі жолдың қайсысын таңдарын білмей, қобалжыған секілді: бірі Бергсонды өзінің бірінші тезисіне қайтадан апарса, екіншісі, керісінше, жаңа сұрақ туындатты. Бірінші жол бойынша, ғылыми көзқарасқа сүйенсек, екі концепция өзара мүлде ұқсамайды, бірақ олардың нәтижелері шамалас. Шын мәнінде, екеуі де «*мәңгілік позалардың*» немесе *қозғалмайтын кесінділердің* көмегімен қозғалысты қалпына келтіру мақсатында тоғысады: екі жағдайда да біз қозғалысқа дөп тимей, мүлт кетеміз, себебі өзімізге әлдебір тұтастықты ұсынамыз, оның бізге «берілгенін» шамалаймыз, ал шындығында, қозғалыс тек тұтастық берілмеген және ұсынылмаған жағдайда ғана жүзеге асады. Формалар мен позалардың мәңгілік тәртібімен немесе кез келген мезеттер жиынтығында өзімізге тұтастықты ұсынған бойда, уақыт мәңгіліктің бейнесіне немесе таңдалған жиынтықтың салдарына айналады: шын қозғалысқа мүлде орын қалмайды⁷. Алайда Бергсонның алдынан екінші жол ашылған секілді. Өйткені қозғалыс туралы антикалық концепцияның түп-тамыры мәңгіні ойлауды міндет етіп қойған антикалық философиядан бастау алса, қозғалыс туралы қазіргі заманғы концепция, қазіргі заманғы ғылым *басқа* философияны талап етеді. Қозғалысты қандай да бір сәтке жатқызған кезде, біз осы кез келген сәтте жаңаны, басқаша айтқанда, есте қаларлық және бірегей нәрсе жасауды ойлау қабілетіне ие болуымыз қажет:

⁵ Arthur Knight, *Revue du cinéma*, n° 10.

⁶ Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 49-51.

⁷ EC, p. 794 (353).

бұл – философияның түбегейлі өзгерісі, сайып келгенде Бергсонның алдына қойған мақсаты да қазіргі заманғы ғылымға метафизиканы тән ету еді, себебі ол ғылымға сәйкес келеді және бір бөліктің өзінің екінші жартысына зәру болатыны секілді, оған жетіспей тұрған нәрсенің бірі саналады⁸. Әйтсе де осы жолда тоқтау мүмкін бе? Көркем-өнер де түбегейлі өзгеріске түсуі қажет деген пікірді теріске шығаруға бола ма? Немесе: «Кино бұл мәселеде маңызды фактор емес, ол жаңа ойдың, ойлаудың тың тәсілінің дүниеге келуінде және қалыптасуында елеулі рөл ойнамайды», – деп тұжырым жасасақ ше? Міне, енді Бергсон қозғалыс туралы өзінің алғашқы тезисін дәлелдеумен ғана шектелмейді. Оның екінші тезисі орта жолдан тоқтағанына қарамастан, кинематография туралы басқа көзқарастың пайда болуына септігін тигізді, яғни енді «кино – ең көне иллюзияны жасап шығаратын кемелденген құрылғы емес, керісінше, жаңа шындықты жетілдіру құралы» деген пікірдің туындауына мүмкіндік берді.

3

Енді Бергсонның сол «*Шығармашылық эволюциясы*» атты туындысында көрсетілген үшінші тезисіне тоқталып өтелік. Егер оны ықшамдап тұжырымдасақ, мынадай анықтама шығады: мезет қана қозғалыстың жылжымайтын кесінділерін көрсетпейді, сонымен қатар қозғалыстың өзі де ұзақтықтың қозғалмалы кесіндісі, басқаша айтқанда, жалпыға бірдейдің немесе қандай да бір бүтіннің кесіндісі саналады. Бұл қозғалыс ұзақтықта немесе бүтінде өзгеріске түсетін, тамыры тереңде жатқан нәрсені білдіретінін түспалдайды. Ұзақтықтың өзгеріс екені оның анықтамасында нақты көрсетілген: ол өзгереді және үздіксіз өзгеріп отырады. Мәселен, материя қозғалады, бірақ ол өзгермейді. Алайда қозғалыс ұзақтықтағы немесе бүтіндегі өзгерісті *білдіреді*. Бұл жерде мәселе, бір жағынан, қозғалыстың көрінісінен туындаса, екінші жағынан, бүтінді ұзақтықпен теңдестіруден шығады.

Қозғалыс – дененің кеңістікте орын ауыстыруы. Бөліктер кеңістікте орын ауыстырған кезде, олар құрамына кіретін бүтінде әрдайым сапалы өзгеріс жүзеге асады. Бұл құбылысқа Бергсон өзінің «*Материя және жад*» еңбегінде көп мысал келтірген. Мәселен, жануар қозғалады, бірақ ол жай ғана қозғалмайды, қоректену, қоныс аудару және т.б. үшін қозғалады. Қозғалыс әлеуеттер айырмашылығын бағамдап, оны жоюды өзіне мақсат етіп қойған сияқты. Егер мен абстрактілі бөліктерді немесе бекеттерді А және Б деп алсам, онда

⁸ ЕС, р. 786 (343).

бірінен екіншісіне барып, оларды өзара байланыстыратын қозғалысты түсінбеймін. Бірақ менің қарным апш және А бекетінде тұрмын делік, ал Б бекетінде тағам бар. Б бекетіне жетіп, тамақтанғанымда менің жағдайым ғана өзгермейді, сонымен қатар құрамына А және Б бекеттері кіретін бүтіннің жағдайы да, олардың арасында болғанның бәрі де өзгереді. Ахиллес тасбақаны басып озғанда, құрамына тасбақа, Ахиллес және олардың арасындағы арақашықтық енетін бүтіннің жай-күйі тұтасымен құбылады. Қозғалыс әрқашан өзгеріске, қоныс аударуға, маусымдық құбылуға әкеледі. Осындай пікірді денеге қатысты да айтуға болады: әлдебір дененің құлауы оны өзімен бірге тартып құлатқан басқа бір дененің әсерінен жүзеге асады, осы құлау екі денені де қамтитын бүтіндегі өзгерісті көрсетеді. Егер біз таза атомдар туралы ойласақ, онда олардың қозғалыстары материяның әр алуан бөлшектерінің өзара әрекеттестігін дәлелдейді, жалпыға бірдей тұтастықтағы түрленулерді, шұғыл ауытқуларды және энергетикалық өзгерістерді көрсетеді. Денелердің орын ауыстыруынан тыс Бергсон вибрацияны және сәулеленуді ашты. «Қозғалатындар дегеніміз – сапаға қатысы жоқ, одан тыс элементтер» деп бағамдауымыз – біздің басты қателігіміз. Алайда сапаның өзі де – таза вибрация, ол элементтердің қозғалысымен бір мезгілде өзгеріске ұшырайды⁹.

«Шығармашылық эволюциясы» кітабында Бергсон әйгілі бір мысал келтіреді. Бұл мысалдың танымалдығы соншалықты – одан таңғаларлық дүние көре қою қиын. «Қантты бір стақан суға салған соң, – дейді ол, – мен оның ерігенін күтуім қажет»¹⁰. Осы пайымдаудың өзі қызық, бір қарағанда, Бергсон қасықпен араластыру арқылы қанттың еруін жылдамдатуға болатынын ұмытып кеткен секілді. Бірақ ол мұнымен не айтқысы келді? Судағы қант бөлшектерін бірбірінен ажыратып, оларды сумен араластырып, суспензияға айналдыратын қасықтың қозғалысының өзі бүтіндегі өзгерісті көрсетеді, атап айтқанда, стақан ішіндегі сұйықтықтағы өзгерісті, құрамында қанты бар судың «қант қосылған» су күйіне сапалы түрде ауысуын білдіреді. Егер мен қантты қасықпен араластырсам, бұл қозғалысты жылдамдатамын, бірақ енді құрамында қасық бар бүтінді өзгертемін, ал үздіксіз жеделдетілген қозғалыс оның өзгерісін көрсетуді жалғастырады. «Физика мен химия зерттейтін массалар мен молекулалардың үстіртін орын ауыстыруы», шын мәнінде, «тереңде жүзеге асатын, бұл өмір үшін маңызды қозғалысқа қарағанда жай ғана орын ауыстыруды емес, түбегейлі өзгерісті, түрленуді білдіреді, қозғалу-

⁹ Бұл мәселелер бойынша, қараңыз: *Matière et mémoire*, ch. IV, p. 332-340 (220-230).

¹⁰ ЕС, p. 502 (9-10).

шы дененің тоқтауының кеңістіктегі оның қозғалысына қатынасы да осы секілді»¹¹. Сондықтан Бергсон өзінің үшінші тезисінде мынадай аналогияны ұсынады:

$$\frac{\text{қозғалмайтын кесінділер}}{\text{қозғалыс}} = \frac{\text{қозғалмалы кесінді секілді қозғалыс}}{\text{сапа өзгерісі}}$$

Бұл екі қатынастың арасындағы айырмашылық: сол жақтағы қатынас иллюзияны білдірсе, оң жақтағысы шындықты көрсетеді.

Бергсон, әсіресе қант салынған бір стақан суға қатысты мысалмен «менің үмітім қандай болса да, ол менталды және рухани шындық ретінде ұзақтықты білдіреді» дегенді айтқысы келді. Алайда неліктен рухани шындыққа үміт артып отырған менің атымнан ғана емес, сонымен бірге өзгеріске түсетін бүтіннің атынан куәлік етеді? Ал Бергсон былай дейді: «Бүтін берілмейді және ұсынылмайды (қазіргі заманғы ғылымның да, антика ғылымының да жіберген қателігі – бүтінді, ең болмағанда, екі түрлі тәсілмен беруге тырысуы)». Шындығында, көптеген философтар бұған дейін де бүтін берілмейді және ұсынылмайды деген болатын, бірақ олар бұдан «бүтін – мағынадан айырылған ұғым» деген қорытынды жасады. Бергсон жасаған қорытынды мүлде басқа: бүтіннің ұсынылмайтын себебі – оның Ашық болуында және оған үздіксіз өзгеріп отыру немесе жаңа нәрсенің пайда болуына септігін тигізу, бір сөзбен айтқанда, ұзаққа созылу тән екенінде. «Сондықтан да ғаламның ұзақтығы онда болуы мүмкін шығармашылық еркіндікпен біртұтас болуы қажет»¹². Сонымен, біз әрдайым ұзақтықпен бетпе-бет келген немесе оған енген кезде, қандай да бір өзгеріске түсе алатын және бір тұсы тұйықталмаған бүтіннің бар болуы туралы тұжырым жасай аламыз. Бергсон алғашқыда ұзақтықты санаға парапар нәрсе ретінде ашқаны мәлім. Бірақ сананы терең зерттеу арқылы ол ұзақтық әлдебір бүтінге ашылу және осы бүтіннің ашық жеріне сәйкес келу арқылы ғана өмір сүретінін дәлелдей алды. Бұл тірі организмдерге де қатысты: Бергсон тіріні жекемен немесе жержүзіндегі бүтінмен салыстырғанда, бөлкім, ең көне салыстыруды қолданған шығар¹³. Дегенмен ол бұл салыстырудың құрамдас бөліктерінің мағынасын түбегейлі өзгертті. Өйткені бүкіл тірі дүние өз бетінше ғаламшардың бүтіні іспетті әлдебір бүтінді білдірсе, бұл тірі табиғат бүтін секілді жабық микрокосм дегенді меңземейді, керісінше, «тірі табиғаттың әлемге ашық, ал әлемнің, яғни макрокосмның

¹¹ ЕС, р. 521 (32).

¹² ЕС, р. 782 (339).

¹³ ЕС, р. 507 (15).

өздігінен Ашық» екенін көрсетеді. «Бір нәрсе өмір сүретін жердің бәрінде уақыт өз жазбасын жүргізетін ашық тізім бар»¹⁴.

Егер бүтінді анықтау қажет болса, біз оны Қатынас арқылы анықтар едік. Себебі қатынас заттардың қасиеті емес, әрқашан олардың құрамдас бөліктерінен тыс тұрады. Мұның үстіне ол Ашықтан ажырағысыз дүние және рухани немесе менталды тіршілікпен тығыз байланысты. Қатынастар, егер көптеген жабық объектілерге сәйкес келіп қалмаса, бүтінге тиесілі болады¹⁵. Кеңістіктегі қозғалыстың арқасында қандай да бір жиынтыққа тиесілі объектілер орындарын өзгертеді. Дегенмен қатынас арқылы бүтін түбегейлі өзгереді немесе өз сапасын өзгертеді. Ұзақтықтың немесе уақыттың қатынас үшін бүтін екені бізге белгілі.

Бүтінді немесе «бүтіндерді» *жиынтықтармен* шатастыруға болмайды. Өйткені жиынтықтар жабық, ал жабық нәрселердің бәрі жасанды жолмен тұйықталған. Жиынтықтар қашанда бөлшектердің жиынтығынан тұрады. Бірақ кез келген бүтін жабық емес, ашық болады; оның үстіне тек арнайы мағынада ғана болмаса, негізінде, онда бөлшектер болмайды, себебі ол бөлінудің әр сатысында өз табиғатын өзгертпейінше, бөлшектерге бөліне алмайды. «Шынайы бүтін толығымен бөлінбейтін үздіксіздік бола алады»¹⁶. Бүтін тұйықталған жиынтық емес, керісінше, ол жиынтықтың ешқашан толығымен жабық болмауына, ешқашан толығымен берік панада болмауына септігін тигізеді, осы қасиеттің арқасында ғаламға жіңішке жіп арқылы байланған секілді жиынтықтың әйтеуір бір жері ашық қалады. Бір стақан су – шынымен, нағыз тұйықталған жиынтық, ол өзінің мынадай бөлшектерін өзінде тұйықтайды: су, қант, мүмкін қасық; алайда бұл жерде бүтін жоқ. Бүтін қалыптасады және ол бөлшектері жоқ өзге өлшемде үздіксіз жасалады. Бүтін осы күйлерден түгел өтетін таза үздіксіз қалыптасу секілді жиынтықты бір сапалы күйден басқа күйге ауыстырады. Дәл осы мағынада бүтін рухани немесе менталды бола алады. «Стақандағы су, қант және қанттың суда еру процесі – еш күмәнсіз абстракция, ал менің сезімдерім және ақыл-парасатым арқылы олар құрамынан бөлініп алынған Бүтіннің тәсілімен дамуы ықтимал»¹⁷. Әйтсе де кез келген жиынтықты немесе тұйық жүйені

¹⁴ ЕС, p. 508 (16). Бергсон мен Хайдеггер арасындағы жалғыз, бірақ елеулі, маңызды ұқсастық дәл осы еді: екі ғалым да уақыт ерекшелігін ашықтық концепциясымен түсіндіреді.

¹⁵ Бергсон қарым-қатынас мәселесін ашық, айқын түрде қозғамаса да, біз бұл жерде осы мәселені қосып отырмыз. Екі зат арасындағы қарым-қатынас сол заттардың бірінің қандай да бір атрибутына жатқызуға болмайтыны және оған қоса жиынтық атрибуттарының біріне телінбейтіні бөріне белгілі. Есесіне, егер біз бүтінді берілген жиынтық ретінде емес, «үздіксіздік» деп қабылдасақ, қатынасты қандай да бір бүтінмен байланыстыру мүмкіндігі толығымен сақталады.

¹⁶ ЕС, p. 20 (31).

¹⁷ ЕС, p. 502-503 (10-11).

жасанды түрде бөлу, таза иллюзия емес. Оның орынды себептері бар, егер әр заттың бүтінмен қатынасын (заттарды Ашықпен байланыстырып тұратын парадоксалды қатынасты) ұзу мүмкін болмаса, қалай болғанда да оны ұзартуға, шексіз созуға, бірте-бірте жіңішкертуге болады. Материяның ұйымдастырылу құрылымы тұйық жүйелердің немесе өзіне тән белгілі бөлшектері бар жиынтықтардың пайда болуына септігін тигізеді және кеңістіктің өрістеуі мұндай процестің қажеттілігін тіптен арттыра түседі. Алайда жиынтықтар кеңістікте өмір сүреді, ал бүтін немесе бүтіндер ұзақтықта болады, бұған қоса, олардың өздері ұзақтық болып есептеледі және дамылсыз өзгереді. Бергсонның бірінші тезисіне сәйкес, екі формула енді орнықты мәртебеге ие болады: «қозғалмайтын кесінділер + абстрактілі уақыт», шын мәнінде, бөлшектері абстрактілі уақытпен есептелетін қозғалмайтын кесінділер және бірізді жай-күй саналатын жабық жиынтықтарға меңзейді; ал «шын қозғалыс + нақты ұзақтық» тұйық жүйелер арқылы көктей өтетін қозғалмалы кесінділердің тиісті мөлшерімен сәйкес келетін қозғалыстарға ие жалғасулы әлдебір бүтіннің ашықтығына сілтейді.

Осы үшінші тезисті ой елегінен өткізе келе, біз іс жүзінде үш деңгейді анықтадық: 1) ажыратуға болатын объектілер мен айқын бөлшектердің көмегімен анықталатын жиынтықтар немесе тұйық жүйелер; 2) объектілер арасында болатын және олардың бастапқы қалыптарын өзгертетін ауыспалы қозғалыс; 3) ұзақтық немесе бүтін, өзіне тән қарым-қатынастарға сәйкес үздіксіз өзгертетін рухани шындық.

Демек, қозғалыстың екі қыры бар. Бір жағынан, қозғалыс – объектілердің немесе бөлшектердің арасында жүзеге асатын құбылыс, екінші жағынан, ол ұзақтықты немесе бүтінді білдіреді. Қозғалыс ұзақтықтың өз табиғатын өзгертіп, объектілерде бөлінуіне мүмкіндік туғызады, ал объектілер тереңдікке бойлап, сын-сипатын жоғалтып, ұзақтықта қайта бірігеді. Ендеше, қозғалыс қандай да бір тұйық жүйенің объектілерін ашық ұзақтыққа телиді де, ұзақтықты тұйық жүйе ашуға ұмтылатын жүйенің объектілеріне жатқызады. Араларында қозғалыс жүзеге асатын объектілерді қозғалыстың өзі білдіретін өзгеруші бүтінмен байланыстырады. Және керісінше: қозғалыстың арқасында бүтін объектілер арасында бөлінеді, ал объектілер бүтінде қайта бірігеді, бұл жерде «бүтін» өзгереді, объектілер өзгермейді. Объектілерді немесе бүтіннің бөлшектерін біз *қозғалмайтын кесінділер* деп есептейміз, бірақ бұл кесінділердің арасында қозғалыс жүзеге асады, объектілерді немесе бөлшектерді өзгертетін бүтіннің ұзақтығымен байланыстырады, демек, қозғалыс объектілерге қатысты бүтіннің өзгерісін білдіреді, ал оның

өзі – ұзақтықтың қозғалатын кесіндісі. Енді «*Материя және жад*» кітабының бірінші тарауындағы өте терең мәнді тезисті толық түсінуге негіз бар: 1) мезеттік бейнелер ғана емес, басқаша айтқанда қозғалыстың жылжымайтын кесінділері ғана емес; 2) сонымен қатар ұзақтықтың қозғалғыш кесінділері саналатын «қозғалыстағы бейнелер» бар; 3) одан кейін, «уақыт-бейне», басқаша айтқанда, ұзақтық-бейне, өзгеріс-бейне, қатынас-бейне, көлем-бейне бар, бұлардың бәрі қозғалыс шегінен тысқары...

2-тарау

Кадр және план

Кадрлау және кадрға бөлу

1

Кейін оларды түзетуімізге тура келсе де, біз ең қарапайым анықтамаларды негізге аламыз. *Кадрлау дегеніміз – бейнеде болатын нәрсенің бәрін: декорацияны, кейіпкерлерді, аксессуарларды қамтитын тұйық немесе салыстырмалы түрде тұйық жүйені анықтау.* Демек, кадр – көптеген бөлшектен құралған, басқаша айтқанда, өздері ішкі жиынтықтың құрамына енетін бірнеше элементтен тұратын жиынтық. Оларды бастан-аяқ түгел есептеу қиын емес. Әлбетте, бұл бөлшектердің өзі де бейнеде болады. Бұл пікір оларды Якобсонның «объект-белгі» деп, ал Пазолинидің «синема» (cinèmes) деп атауына түрткі болған еді. Алайда мұндай терминология ойды тілге жетелейді (синема – тілдегі фонема болса, ал план монема іспетті), дегенмен бұл – тек сыртқы ұқсастық қана¹. Өйткені кадрдың баламасы бар дегеннің өзінде, ол лингвистикада емес, ақпарат жүйесінде болмақ. Оның элементтері – кейде сансыз көп, кейде некен-саяқ мәліметтер. Сондықтан кадр мына екі үрдістен ажырамайды: қанығу және ыдырау. Дәлірек айтсақ, кең экран және кадр тереңдігі тәуелсіз мәліметтер санын көбейтуге мүмкіндік берді, сол себептен екінші кезектегі көріністер алдыңғы планға шығады да, артқы планда негізгі әрекет жүзеге асып жатады (Уайлер) немесе басты әрекетті екінші кезектегі әрекеттен ажырату мүмкін емес (Олтмен). Керісінше, ыдыраған бейнелер жалғыз объектіге баса назар аударылған кезде (Альфред Хичкоктың «Кудік» фильміндегі ішкі жақтан жарық түсірілген бір стақан сүт, «Артқы терезе» атты фильміндегі терезенің қара тік төртбұрышындағы шылымның ыстық шоғы) немесе жиынтық кейбір

¹ Pasolini, *l'expérience hérétique*, Payot, p. 263-265.

қосалқы жиынтықтарынан айырылған кезде шыға келеді (Антонионидің тіршілік белгісі жоқ жансыз пейзаждары, Озудың бос интерьерлері). Біздіңше, кадрдағы бейне бос жиынтықта, яғни экран тұтас қара немесе тұтас аппақ болған кезде барынша қатты ыдырайтын сияқты. Мысалы, Хичкоктың «*Арбалған*» туындысындағы басқа бір стақан сүтті үлкейтіп көрсеткенде, экранда тек аппақ бос бейне ғана қалады. Алайда ыдырату арқылы да, қанықтырудың көмегімен де кадр бізге бейне қызметі оны көруде ғана емес екенін үйретеді. Бейне «көріліп» қана қоймай, оқылады да. Кадрдың дыбысты ғана емес, визуал ақпаратты да жазатын жасырын қызметі бар. Бейнеден тым аз нәрсе көрсек, демек, оны жақсы зерделеменбіз, оның ыдыраңқылығы мен қанықтығын бағалай білмейміз деген сөз. Ақпаратты жазу қызметі тікелей ұсынылатын бейне педагогикасы Годар еңбектерінде ғана көрінеді; енді кадр ақпараттың бірде қанықтықтан көмескіленген, бірде бос жиынтыққа, ақ немесе қара экранға жинақталған күңгірт бетіне айналады².

Бұған қоса, кадр әрқашан геометриялық немесе физикалық сипатта болды, осыған сәйкес ол таңдалған координаттарға немесе айнымалы шамаға қатысты тұйық жүйені құрады. Сондықтан кейде кадр параллельдер мен диагональдардан құралған кеңістік құрылымы, әлдебір сыйымды ыдыс құрамы ретінде қабылданып, оның ішінен орын тепкен бейненің массасы мен сызықтары тепе-теңдік, ал олардың қозғалысы тұрақтылық табады. Дрейерде дәл осы жағдай жиі кездеседі; Антониони болса, кадрға енетін нәрседен бұрын осы геометриялық концепцияны қабыл алуға бейім секілді («*Тұтылу*»)³. Кей уақытта кадр өзін толтыратын көріністермен, бейнелермен, кейіпкерлермен және объектілермен тығыз байланысты, әрі тәуелді қозғалыстағы динамикалық құрылым ретінде қабылданады. Гриффит қолданған нұрлы қабықша әдісі, алдымен бетті оқшаулайды, содан соң ашылады және сыртқы ортаны көрсетеді; жапон суреттерінен шабыт алған Эйзенштейн зерттеулері кадрды тақырыпқа бейімдейді; Ганстың құбылмалы экраны «көзбен көретін сырнай» тәрізді «драматургия мұқтаждықтарына байланысты» бір ашылып, бір жабылады: мұның бәрі бастапқы кезден-ақ кадрдың динамикалық түрде құбылуға талпынысы еді. Қайткенде де, кадрлау дегеніміздің өзі – шектеу⁴. Бірақ, аны-

² Noël Burch, *Praxis du cinema*, Gallimard, p. 86: мұнда экран жай ғана «тыныс белгісі» емес, сондай-ақ қандай да бір «құрылымдық мағынаға» ие болғандағы қара немесе ақ экран туралы.

³ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 88. Антониониге тән «соңынан қалмай, жалықтыратын кадрлау» ретінде Пазолини дәл осыған талдау жасады (*L'expérience hérétique*, p. 148).

⁴ Доминик Виллен кадрлаушылармен сұхбаттарды қамтитын тың еңбегінде кадрлаудың осы аталған екі концепциясын талдайды: *Le Cadrage cinématographique*.

ғын айтқанда, шекаралардың өзін екі сипатта: математикалық және динамикалық тұрғыдан – не денелердің болмысын бекітетін олардан бұрын қалыптасқан деректер ретінде, не өмір сүретін дененің мүмкіндіктері жететін жерге дейін нақты созылатын құбылыс ретінде түсінуге болады. Антика дәуірінде бұл платоншыл және стоик философиялық мектептері арасындағы айырмашылықтың басты аспектілерінің бірі болды.

Кадр өзі бір мезгілде бөлетін және қайта біріктіретін жүйенің бөлшектеріне қатысты да геометриялық немесе физикалық сипатқа ене алады. Бірінші жағдайда, кадр қатаң геометриялық айырмашылықтардан ажырамайды. Мұның жарқын мысалы – Гриффиттің *«Төзімсіздік»* фильмі, онда режиссер экранды Бабыл бекінісінің қабырғаларына сәйкес келетіндей тігінен кеседі, бұған қоса оң жақтағы жоғарғы көлденең бұрыштан келе жатқан патша мен бекініс қоршауындағы жол, сол жақтағы көлденең төмен бұрыштан қала қоршауының қақпасынан қос доңғалақты арбалардың кіріп-шыққаны көрінеді. Эйзенштейн алтын қиманың кинематографиялық бейнеге әсерін зерделеді; Дрейер көлденең сызықтарды, тік сызықтарды, симметрияның әр алуан түрлерін, жоғары мен төменді, ақ пен қараның алмасуын зерттеді; экспрессионистер денелер, адамдар, әрекет орындары жиылатын диагональдарды және контрдиагональдарды, пирамида тәрізді және үшбұрышты фигураларды дамытты, осы массаларды кадр «төсеніші» пайда болатындай етіп соқтығыстырады, «мұнда шахмат тақтасындағы қара және ақ торкөздер секілді әлдене ашық көрінеді» (Лангтың *«Нибелунгтері»* және *«Метрополисі»*)⁵. Жарық экспрессионистік үрдіс ізімен түнекпен бірге кадрды екіге бөліп, бір бөлігіне жайғасқанда немесе кезектес жолақтар түрінде түзілгенде, оның өзі де геометриялық оптиканың объектісіне айналады (Вине, Ланг). Табиғаттың дүлей күштерін бір-бірінен бөліп тұратын сызықтар, Джон Фордтың фильмдеріндегі секілді маңызды қызмет атқарады: мұнда аспан мен жердің арасы айрықша бөлінгені соншалықты, жер экранның ең төменгі жағына әрең сыйып тұрады. Сонымен қатар жерді судан бөлу де кездеседі, сондай-ақ су қашқынды түбіне жасырғанда немесе құрбанды су бетінде тұншықтырғанда, су мен ауа арасында өте жіңішке сызық пайда болады: мәселен мұны, Ле Руаның *«Мен қашқынмын»*, Ньюменнің *«Тайсалма»* фильмдерінде кездестіруге болады. Әдетте Табиғат күштерін кадрлау адамдар мен заттардікінен басқаша болады, жеке тұлғаларды кадрлау да – көпшілікті кадрлаудан бөлек, субэлементтер де негізгі секілді кадрланбайды. Демек, кадрдың өзінде

⁵ Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 124.

алуан түрлі кадрлар болады. Есіктер, терезелер, кішкене терезелер және үй шатырындағының барлығы кадрдағы кадрлар. Әдетте ұлы авторлар осындай екінші, үшінші және өзге де дәрежелі кадрларға айрықша қызығушылық танытады. Кадрларды дәл осылай кіріктіру арқылы жиынтықтың немесе тұйық жүйенің бөлшектері бір-бірінен бөлініп қана қоймайды, сонымен қатар жасырын байланыс-ды әрі бірігеді.

Екінші жағынан, кадрдың физикалық немесе динамикалық концепциясы түсініксіз, бұлдыр жиынтықтарды енгізеді, олар өз кезегінде тек аймақтарға немесе телімдерге ғана бөлінеді. Бұған қоса, кадр геометриялық бөлудің емес, физикалық межелеудің объектісіне айналады. Мұны былай баяндауға болады: бүтінде жиынтықтың бөлшектеріне тең келетін кадрдың қарқынды бөліктері, сондай-ақ жиынтықтың өзі де көлегейленудің және жарықтандырудың, жарық пен көлеңке үйлесімінің барлық сатысынан өтетін, кадрдың күллі аймағында болатын қандай да бір қоспаны қалыптастырады (Вегенер, Мурнау). Экспрессионистік оптиканың екінші үрдісі, міне, осындай, дегенмен кейбір авторларға (экспрессионист болсын-болмасын) екеуі де тән. Ми батпақтың немесе дауылдың алай-түлей аласапыранында таңсәріні ымырттан, ауаны судан, суды жерден айыру мүмкін болмайтын уақыт туады⁶. Сонда мағыналардың үздіксіз өзгеруі барысында бөліктер араласу дәрежелеріне қарай ажыратылады және біріктіріледі. Жиынтық әр жолы өзінің табиғи сипатын өзгертпейінше, бөліктерге бөліне алмайды: бұл – бөлінетін нәрсеге (*divisible*) емес, бөлінбейтін затқа да (*indivisible*) емес, «дивидуал» (*dividuel*) нәрсеге келгенде әділ. Мұндай жағдай геометриялық концепцияда да болғаны шындық: бұл кадр табиғатының өзгерістерін білдіретін кадрлардың кірігу процесі еді. Кинематографиялық бейне әрдайым «дивидуал» болады. Мұндай пайымдауға шешуші негіз – экран, себебі ол кадрлардың жиектемесі қызметін атқара отырып, ортақ өлшемі жоқтарға өлшем береді: шалғайдағы пейзаж бейнеленген план мен бет әлпеттің ірі планы, астрономиялық жүйе мен су тамшысы, яғни қашықтықтың, бедердің және жарықтың ортақ бөлгіші жоқ бөлшектер. Осының барлық бағытында кадр бейнені аймақсыздандыруды қамтамасыз етеді.

Сондай-ақ кадр кадрлау бұрышымен өзара қатынаста болады. Өйткені жабық жиынтықтың өзі – бөлшектердің жиынтығы туралы субъектив кадрға бағыттаушы оптиканың жүйе. Әрине, субъектив кадр тосын немесе әдеттен тыс болуы немесе болып көрінуі ықтимал: кинода жоғарыдан төменге, төменнен жоғарыға және жер беті-

⁶ Салыстырыңыз: Bouvier et Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 75-76.

нен қарағандағы т.б. бағыттағы субъектив кадрлар кездеседі. Бірақ олар прагматикалық ережеге бағынатын сияқты, бұл ереже нарративті киноға ғана қатысты емес: мағынасыз эстетизмнен аулақ болу үшін олар барынша түсінікті болуға тиіс, алғашқысын қамтитын кең ауқымды жиынтық тұрғысынан немесе алғашқы жиынтықтың бас-тапқыда байқалмайтын, тікелей берілмеген элементі тұрғысынан, өз бірқалыптылығын және реттілігін көрсетуі қажет. Жан Митри еңбегінен осыған қатысты үлгілі сипаттаманы табуға болады: Любичтің «*Үзілген бесік жыры*» фильмінде бір қапталдан және орташа биіктікте қозғалатын камера көрермендер тізбегін артқы жағынан көрсетеді де, алға өтіп кетуге тырысады, бірақ жарымжан аяғының астынан өтіп жатқан әскери шеру көрінісі мүгедекке келіп тіреледі. Сонымен камера кадрға сау аяқты, балдақты және жарымжан аяқтың астынан әскери шеру көрінісін қосады. Міне, кадрлаудың әдеттен тыс нағыз бірегей бұрышы! Бұған қоса, басқа планда, жалғызаяқ мүгедектің артында аяғы мүлде жоқ басқа жарымжан адам көрсетіледі, ол әскери шеруді жоғарыдағы субъектив кадрдың өзектілігін арттыра түсетін тұстан тамашалап тұр⁷. Демек, бұл жерде кадрлау бұрышы орынды. Алайда бұл прагматикалық ереже әрдайым жүзеге аса бермейді, тіпті жүзеге асқанның өзінде, бәрін толық түсіндіре алмайды. Жанама перспективамен де, парадоксты бұрышпен де сәйкес келмейтін, бейненің басқа өлшеміне бағыттауы осындай жалпы заңдылықтан ауытқыған субъектив кадрды көрсету үшін Бонитцер «декадрлау» деген өте қызықты ұғымды қолданысқа енгізді⁸. Мұндай «декадрлаудың» мысалдарын «*Жанна д'Арктың азабы*» фильмінде экран шетімен кесілген беттерден, Дрейердің «қиғыш» кадрларынан табуға болады. Оның үстіне, келешекте біз өлі аймақты көмкеретін, Озу тәсіліне лайық бос кеңістіктердің бар екенін немесе Брессон стиліндегі бөлек-бөлек кеңістіктерді көреміз. Бұл кеңістіктердің бөліктері өзара үйлеспейді, баяндау жағынан немесе кеңірек мағынада, прагматикалық тұрғыдан ақтауға келмейді, сондай-ақ визуалды бейнеге көру қызметінен бөлек, оқу қызметі де тән екенін растау үшін қажет болуы ықтимал.

Қалғаны – кадр сыртындағы кеңістік. Бұл бір нәрсенің жоқтығын білдіретін ұғым емес; сондай-ақ оны бірі – визуалды, енді бірі – дыбысты екі кадрдың сәйкессіздігі арқылы ғана анықтауға болмайды (мысалы, Брессонда дыбыс көрінбейтін нәрсе туралы хабар бергенде, оны қайталаудың орнына көзге көрінетін қызмет «эстафетаны

⁷ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Éditions Universitaires, p. 78-79.

⁸ Pascal Bonitzer, «*Décadrages*», *Cahiers du cinéma*, n° 284, janvier 1978.

жалғастырады»⁹). Кадрдан тыс кеңістік біз естімейтін және көрмейтін, бірақ шынымен бар нәрсеге бағытталады. Рас, бұл бар болу – шешімін таппаған мәселе, оның өзі кадрлаудың екі концепциясына жүгінеді. Егер біз Базеннің «кэштеу (кадрды экранға бейімдеу. – *Red.*) немесе кадр» деген баламасымен келіссек, кейде кадр қозғалмалы кэштеу сияқты жұмыс істейді, яғни кадрдың барлық бөліктерінің жиынтығы өте кең ауқымды біртекті жиынтыққа ұласады, онымен кадр өзара байланысқа түседі, ал кейде кадр картина сияқты қызмет атқарады: өзіне қажетті жүйені оқшаулап, оның айналасын жояды. Мұндай қарама-қарсылықтың айқын үлгісі – Ренуар мен Хичкок арасындағы айырмашылық: біріншісі, кеңістік пен қимыл «табиғаттағы сынама» секілді көрінетін кадр шегінен әрдайым шығып кетеді десе, екіншісінде, кадр «барлық құрамдас бөліктерге шектеу» қойып, картинаны немесе театр сахнасын емес, төртбұрышты тұсқағаздарды елестетеді. Алайда кадр элементтерінің ішінара жиынтығы кадрдан тыс кеңістікпен кадрдың жағымды қасиеттері және қайтадан кадрлау арқылы ғана қатынасқа түссе, онда тұйық, тіпті «қатты тығындаулы» жүйе кадрдан тыс кеңістікті сырттай ғана жояды, шын мәнінде, ол оған өз қалауынша шешуші маңыз, тіптен бірінші жағдайдан да күштірек, анықтаушы мән береді¹⁰. Кез келген кадрлау кадрдан тыс құбылыстарға себепші болады. Кадрдың екі түрі бар, оның біреуі кадрдан тыс кеңістікке бағытталады деуге болмайды; дұрысы, кадрдан тыс кеңістіктің бір-біріне мүлде ұқсамайтын екі аспектісі бар, олардың әрқайсысы кадрлаудың өзіне тән тәсіліне жүгінеді.

Материяның бөлінгіштігі оның бөліктерінің алуан түрлі жиынтықтар құрамына енетінін білдіреді, өз кезегінде бұлар үнемі қосалқы жиынтықтарға бөлінеді немесе өздері ең ірі жиынтықтардың қосалқы жиынтықтары болады, бұл құбылыс осылай шексіз жалғаса береді. Сондықтан материяны тұйық жүйелерді қалыптастыру үрдісі де, осындай үрдістің аяқталмауы да анықтай алады. Кез келген тұйық жүйе басқа жүйелермен өзара байланыста болады. Қант қосылған суы бар стақанды Күн жүйесімен, кез келген жиынтықты одан

⁹ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 61-62: «Дыбыс ешқашан бейнеге, ал бейне дыбысқа көмектеспеуге тиіс. (...) Бейне де, дыбыс та бір-біріне қолдау көрсетпей эстафета тапсырғандай кезектесіп жұмыс істегені жөн».

¹⁰ Кадрдан тыс құбылыстарды Ноэль Берч жүйелі зерттеген, ол зерттеуін Ренуардың «Нана» (*Praxis du cinéma*, p. 30-51) фильмін негізге ала отырып жүргізген. Және Жан Нарбони дәл осы көзқарас тұрғысынан Хичкокты Ренуарға қарсы қойып салыстырады («*Hitchcock, Cahiers du cinéma*», «*Visages d'Hitchcock*», p. 37). Әйтсе де Нарбони кинематографиялық кадр Базен түсінген мағынада әрқашан кэштеу (кадрды экранға бейімдеу) болмақ: міне, сондықтан Хичкоктың жабық кадрлауында өзіне тән кадрдан тыс құбылыстар бар, дегенмен олар Ренуар еңбегіне қарағанда, мүлде басқаша әрекет етеді (бұл енді «экран бетін түгел алып жатқан бірыңғай тұтас және біртекті кеңістік» емес, керісінше, «экран бетінің сыртындағы үзік-үзік және өрпекті «ажыратылған кеңістік», бұл виртуалдылардың пайда болуына септігін тигізеді).

да ірі жиынтықпен жалғастыратын әлдебір жіп қашанда табылады. Кадрдан тыс кеңістік деп аталатын құбылыстың нақты мәні осында: жиынтық кадрланатын, яғни көзге көрінетін болғандықтан, онымен бірігіп, ірі жиынтық қалыптастыратын басқа жиынтықтар да өмір сүреді, осы ең ірі жиынтық жаңа кадрдан тыс кеңістік және т.б. жасаса ғана көзге көрінбек. Осы жиынтықтардың жиынтығы біртектес континуумды, бүкіл ғаламды немесе материяның шексіз планын құрайды. Дегенмен мұндай план немесе оның толассыз ұлғаюшы жиынтықтары қалайда бүтінмен жанама қатынаста болатынына қарамастан, «бүтін» бола алмайды. Егер барлық жиынтықтардың қосындысын бүтін ретінде қарастырсақ, шешімі табылмайтын қайшылықтарға тап боларымыз анық. «Бүтін» ұғымы мағынасын мүлде жоймайды, тек ол жиынтық емес және оның бөліктері болмайды. Бүтін дегеніміз – кез келген ауқымды жиынтықтың тұйықталуына кедергі жасайтын нәрсе; бүтін ол жиынтықты өзінен ірі жиынтықта жалғасуға мәжбүр етеді. Сонымен, бүтін жиынтықтарды кесіп өтетін және олардың әрқайсысына басқалармен шексіз қарым-қатынасқа түсуге міндетті түрде жүзеге асатын мүмкіндік беруші әлдебір жіп секілді. Демек, бүтін дегеніміз – Ашық, ол материя мен кеңістікке ғана емес, сонымен қатар уақытқа, тіпті рухқа жүгінеді. Ендеше, жиынтықтар арасындағы қарым-қатынас қандай болса да, бір жиынтықтардың басқа жиынтықтарда ұзартылуын әр жиынтық арқылы өтетін бүтіннің ашықтығымен ешқашан шатастырмаймыз. Тұйық жүйе ешқашан абсолютті түрде тұйық болмайды; бір жағынан, кеңістікте ол басқа жүйелермен біршама «жіңішке жіптің» көмегімен байланысқан, екінші жағынан, әлдебір бүтінде біріктірілген немесе қайта біріктірілген. Бұл бүтін оған жаңағы жіңішке жіп бойымен қандай да бір ұзақтықты жеткізеді¹¹. Олай болса, Берчпен бірге кадрдан тыс құбылыстардың нақты кеңістігі мен қиялдағы кеңістігін ажырату жеткіліксіз болуы мүмкін: өйткені қиялдағы дүние көз жетер жерге түскен, яғни кадрдан тыс құбылыс болуын тоқтатқан кезде, нақты нәрсеге айналады. Кадрдан тыс кеңістік табиғи тұрғыдан бір-бірінен өзгеше екі аспектіге ие. Оның біріншісі – салыстырмалы аспектінің арқасында кез келген тұйық жүйе кеңістікте көрінбейтін жиынтыққа бағытталады және өзі жаңа көрінбейтін жиынтық туындатса да, көзге көріне алатын күйге өзгере алады, бұл процесс шексіз жалғаса береді. Екінші аспект – абсолютті, бұл арқылы тұйық жүйе енді жиынтық болып саналмайтын және көзге көрінетіндер қатарына

¹¹ Бұл мәселелердің бәрін Бергсон «Шығармашылық эволюциясы» туындысының «Жіңішке жіп» туралы 1-тарауында қарастырған. (*L'évolution créatrice*, ch. I. Sur le «fil tenu», қараңыз: p. 503 (10).

кірмейтін тұтас әлемнің жаратылысына тән ұзақтыққа ашылады¹². *Декадрлау «прагматикалық тұрғыдан» өзін-өзі ақтамаған кезде, ол өзінің өмір сүру мәнін осы екінші аспектіден табады.*

Бірінші жағдайда – кадрдан тыс кеңістік басқа жерде, дәл қасында немесе төңірегінде болатын нәрселерді білдіреді; екінші жағдайда – ол бар-жоғы беймәлім қауіпті жағдайдан хабардар етеді, алайда мұны «талап ету» немесе «қарсыласады» деген жөн секілді. Бұл – біртекті уақыт пен кеңістік шегінен тысқары, айрықша Басқа Орын. Кадрдан тыс кеңістіктің бұл екі аспектісі өзара үздіксіз араласатынына еш күмән жоқ. Алайда кадрланған бейнені тұйық жүйе ретінде қарастырғанда, біз «жіңішке жіптің» табиғатына байланысты бір аспект екінші аспекті жеңіп шығады деп сеніммен айта аламыз. Көзге көрінетін жиынтықты көзге көрінбейтін басқа жиынтықтармен жалғайтын жіп неғұрлым жуан болса, кадрдан тыс кеңістік өзінің басты қызметін – кеңістікті кеңістікке қосуды соғұрлым жақсы атқарады. Бірақ жіп өте жіңішке болса, ол кадрдың жабықтығын нығайтумен немесе оның сыртқы дүниемен қатынасын жоюмен шектелмейді. Әрине, «жіңішке жіп» салыстырмалы тұрғыда тұйық жүйені толық оқшаулай алмайды, бұл тіпті мүмкін емес. Дегенмен жіп неғұрлым жіңішке болса, ұзақтық жүйені өрмекші секілді өз торына соғұрлым шырмап матайды және кадрдан тыс құбылыс өзінің басқа қызметін – ешқашан толық жабылмайтын жүйеге кеңістікаралық және рухани сипат енгізеді. Дрейер бұл өзара байланысты «аскеттік» әдіске айналдырды: кеңістіктегі бейне неғұрлым жабық болса, тіпті екі өлшеммен шектелсе, төртінші өлшемге, яғни уақытқа және бесінші өлшем – Рухқа *ашылуға* соғұрлым қабілетті болады; бұл жерде Жаннаның немесе Гертрудтың рухани шешімін еске түсірген жөн¹³. Клод Олье Антонионидің геометриялық кадрына анықтама бергенде, күткен кейіпкердің әлі көрінбейтінін (кадрдан тыс кеңістіктің бірінші қызметі) ғана емес, сонымен қатар бұл кейіпкердің әлдебір бос аймақта «түсірілуі мүмкін емес ақтың үстіндегі ақта» қас қағым сәтте көз алдымыздан жылт ете қалатынын да айтқан; бұл, шынында да, көрінбейді (екінші қызметі). Хичкок кадрларында басқаша: ол тек қоршаған ортаны жасырумен, тұйық жүйені «мықтап бекітумен» және

¹² Бонитцер Берке қарсылық білдіріп: «Кадрдан тыс кеңістіктің қалыптасу алаңы» болмайды және дәнекерлік әсерінен өзектілігі артқанның өзінде, кадрдан тыс кеңістік қиялдағы құбылыс болып қала береді, ал бір нәрсе әрқашан кадрдан тыс қалады», – деді: Бонитцердің айтуынша, ол – камераның өзі. Камера да кадрда көріне алады, бірақ мұндай жағдайда ол бейнеге жаңа екіұштылық қасиет береді (*Le Regard et la Voix*, 10-18, p.17.). Бонитцердің бұл ескертулері толығымен орынды деп ойлаймыз. Бірақ, біздің пікірімізше, кадрдан тыс кеңістікке де ішкі құбылмалылық тән, ол тек жұмыс құралын ғана меңземейді.

¹³ Морис Друзи Дрейерден үзінді келтірген. Drouzy Maurice, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Éd. du Cerf, p. 353.

бейнеге құрамдас бөліктердің барынша толық мөлшерін шоғырландырумен ғана шектелмейді; бұған қоса, ол бейнені бүтін түзетін таза ой қатынастарымен бірлескен әрекетке (бізге көрініп тұрғанындай) ашық және *менталды бейнеге* айналдырады. Біздің «кадрдан тыс кеңістік әрқашан, тіпті өте тұйық бейнелердің өзінде де бар болады» дегеніміз сол себепті. Біз кадрдан тыс құбылыстарда бірден екі аспект – басқа жиынтықтармен өзекті бола түсетін қатынас және бүтінмен виртуалды қатынас болатынын да атап өткенбіз. Алайда бірінші жағдайда, қатынастың жұмбаққа толы екінші түрі жанама жолмен, қатынастың бірінші түрінің көмегімен, оның ұзаруының және бейнелердің бірізділігінің арқасында жүзеге асады; екінші жағдайда, оған тікелей бейненің өзінде, қатынастың бірінші түрін шектеу және жою жолымен қол жеткізіледі.

Кадр туралы осы талдау нәтижелерін тұжырымдайық. Кадрлау дегеніміз – әлдебір жиынтыққа енетін алуан түрлі бөліктерді таңдау шеберлігі. Бұл жиынтық – салыстырмалы және жасанды түрде түзілген тұйық жүйе. Кадр айқындаған тұйық жүйе, оның өзі көрермендерге баяндайтын деректермен байланыста қарастырылуы керек: ол ақпаратқа толы, қанық немесе ыдыраңқы. Қалыпты және шектеулі сипатта қарастырылғанда, ол геометриялық немесе физика-динамикалық болады. Өзіне тән бөліктердің табиғаты тұрғысынан зерделесек, оның тағы да геометриялық, сондай-ақ физикалық және динамикалық құбылыс екенін көреміз. Бұл – оптика жүйесі, біз оны көру нүктесіне, кадрлау бұрышына қатысты қарастырғанда, ол прагматикалық тұрғыдан қисынды немесе маңызды себепті талап етеді. Сонымен, бұл жүйе кадрдан тыс кеңістікті оны ұзартатын аса ірі жиынтық формасында немесе оған енетін бүтін формасында анықтайды.

2

Кадрға бөлу – планды анықтау, ал план – тұйық жүйеде элементтер немесе жиынтық бөліктері арасында болатын қозғалысты анықтау. Бірақ біз қозғалыстың жиынтықтан табиғи қасиеттері бойынша ерекшеленетін бүтінге де қатысы бар екенін көріп отырмыз. Бүтін – өзгеретін нәрсе, оны Ашық немесе ұзақтық деуге де болады. Сондықтан қозғалыс бүтіннің өзгерісін, әлде сол өзгерістің бір кезеңін немесе аспектісін, қандай да бір ұзақтықты немесе оның жеке бөліктерін білдіреді. Осылайша қозғалыстың көзге көрінетін жағы мен жасырын жағы, парақтың беті мен сырты секілді бір-бірінен ажырамайтын екі қыры бар; *олар – бөліктер арасындағы қатынас және бүтіннің ықпалы.* Бір жағынан, қозғалыс әрқайсысы қозғалмайтын кесінділерге ұқсас әлдебір жиынтық бөліктерінің өздеріне

сәйкес орындарын өзгертеді; екінші жағынан, ол – өзі өзгеруін айқындайтын бүтіннің қозғалмалы кесіндісі. Бір көзқарас – оны салыстырмалы десе, екінші көзқарас – абсолютті деп атайды. Кейіпкерлер қозғалатын, бірақ өзі жылжымайтын планды алайық: олар өзіне тән орындарын кадрланған жиынтықта өзгертеді, алайда бұл өзгеріс болып жатқан тағы бір құбылысты – осы жиынтық арқылы өтетін, бүтінде жүзеге асатын, аз болсада сапалы түрленуді білдірмесе, өз бетімен істелген қисынсыз құбылыс болар еді. Енді камера қозғалатын планды қарастырайық: камера бір жиынтықтан екіншісіне орын ауыстырып, олардың өздеріне тән орындарын өзгерте алады, алайда мұның бәрі салыстырмалы түрлендіру осы жиынтықтар арқылы өтетін бүтіннің абсолютті өзгерісін білдірген жағдайда ғана қажет. Мәселен, камера ер мен әйелдің соңынан еріп келеді делік: олар баспалдақпен көтеріліп, бір есікке жетеді, ер адам есікті ашады. Содан соң камера оларды тастап кейін шегініп, бір ғана планды көрсетеді. Әрі қарай камера пәтердің сыртқы қабырғасымен жүріп отырып, қайтадан баспалдаққа тап болып, төмен құлдилаиды. Соңында, камерамыз шегіншектей келіп, жаяужолға шығады да, үйдің сыртқы қабырғасы бойымен пәтердің көмескі терезесіне дейін көтеріледі, оны сыртынан көрсетеді. Егер қозғалыс дәл қазір болғалы жатқан жайтты – түрлену арқылы өзі өтетін бүтіндегі өзгерісті көрсетпесе, қозғалмайтын жиынтықтардың бір-біріне қатысты орындарын өзгертетін бұл қозғалыстың қажеті де болмас еді: әйелді өлтіргелі жатыр, ол ішке өз еркімен кірген, енді ешқайдан көмек күте алмайды, тірі қалуы неғайбіл. Бұл мысалды (Хичкоктың *«Долдануы»*) баяндаудағы эллипсис жағдайы деп бағалаушылар көп. Алайда дәл осы жағдайда эллипсистің, тіпті баяндаудың да болу-болмауы маңызды емес. Бұл мысалдардағы маңыздысы – план қандай болса да, оның екі полюсі бар: біріншісі – кеңістіктегі жиынтықтарға қатысты; ол элементтер немесе қосалқы жиынтықтар арасындағы қатынастарға өзгеріс енгізеді; екіншісі – ұзақтықта абсолютті өзгеріске енетін бүтінге қатысты. Бұл бүтін эллипсистікке және нарративтілікке ие бола алады, бірақ бұлармен шектелмейді. Алайда план қандай болса да, оның әрдайым мынадай екі аспектісі болады: ол жиынтықтағы немесе жиынтықтардағы салыстырмалы орнықты орындардың өзгерісін көрсетеді және әлдебір тұтастықтағы немесе кең ауқымды тұтастықтағы абсолютті өзгерістерді білдіреді. Жалпы алғанда, планның бір жағы жиынтыққа қарап тұрады, бұл оның бөліктері арасындағы түрленуді білдіреді, екінші жағы бүтінге қарап тұрады, бұл оның өзгерісін немесе қандай да бір түрленуін айғақтайды. Осы себептен планның тұру қалпын жиынтықты кадрлау мен бүтінді монтаждау арасындағы аралық дәнекерші ретінде абстрактілі түрде анықтауға болады. План бірде

кадрлау полюсіне бет бұрса, бірде монтаж полюсіне қарайды. План дегеніміз – өзінің екі жақты аспектісінде қарастырылар қозғалыс: бұл – кеңістікке созылатын жиынтық бөліктерінің орын ауыстыруы, сонымен қатар ұзақтықта кейпін құбылтатын бүтіннің өзгерісі.

Бұл – планды абстрактілі түрде анықтау ғана емес. Өйткені план бір аспектіден екінші аспектіге өту барысын, қос аспектінің бөлісуін немесе таратылуын, шексіз өзара түрленуін үнемі қамтамасыз еткенде ғана өзінің нақты анықтамасына ие болады. Бергсонның үш деңгейіне қайта оралайық: жиынтықтар және оның бөліктері; Ашықпен немесе ұзақтықтағы өзгеріспен сәйкес келетін бүтін; бөліктер немесе жиынтықтар арасында болатын, сондай-ақ ұзақтықты да, басқаша айтқанда, бүтіндегі өзгерісті де білдіретін қозғалыс. План өзара түрленуді, айналымды үздіксіз қамтамасыз ететін қозғалыс тәрізді. Ол ұзақтықты жиынтықты құраушы объектілерге сәйкес бөледі; бұған қоса, объектілер мен жиынтықтарды бір ғана ұзақтықта біріктіреді. Ол ұзақтықты әртекті «ұзақтық бөліктеріне» үздіксіз бөліп, кейінгілерді ғаламдық бүтінге тән ұзақтықта біріктіреді. Бұл бөлінулер мен қосылуларды жүзеге асыратын сана екенін ескерсек, онда планның да сана секілді әрекет ететінін болжауға болады. Алайда жалғыз «кинематографиялық сананың» бізге, көрермендерге және кейіпкерлерге қатысы жоқ: бұл – біресе адамға ұқсайтын, біресе ұқсамайтын, енді бірде адам қабілетінен тыс күш тәрізді камера. Судың қозғалысын, алыстағы құстың қозғалысын және қайықтағы кейіпкердің қозғалысын қарастырайық: олар адамдық сипатқа енген Табиғаттың үйлесімді бүтінінде өзара бірігіп кетеді. Кенет құс, кәдімгі шағала екпіндей ұшып келіп, адамды шоқи бастайды: үш ағын бөлініп, бір-біріне жат бола бастайды. Бүтін қайта қалпына келеді, бірақ тағы да өзгереді: ол құстардың әлдебір бүтінінің бірыңғай санасына немесе түйсігіне айналады және сарыла күте-күте адамнан теріс айналған, толығымен «құсқа тән» Табиғатты көрсетеді. Құстар әр жерде, сан алуан тәсілмен өз құрбандарына шабуыл жасай бастаған сәтте бүтін қайтадан және басқаша бөлінеді. Содан соң адамға тән және тән емес құбылыстар өзара белгісіз қарым-қатынасқа түскен кезде, ол бітім жасағандай қалыпқа еніп, қайта өзгереді (*Хичкоктың «Құстары»*). Бөлініс екі бүтіннің арасында жүзеге асады немесе бүтін екі бөліністің арасында болады деп айтса да артық емес¹⁴. План, яғни сана қозғалыс сызығын көрсетеді, ал қозғалыс арасында жүзеге асатын заттардың әлдебір бүтінде, ал бұл бүтіннің заттар арасында дамылсыз бірігуіне септігін тигізеді («дивидуал»).

¹⁴ Ағындардың бөлінуі және қосылуы туралы. Салыстырыңыз: Bergson, *Durée et simultanéité*, ch. III. (Бергсон үлгі ретінде үш ағынды алады: сана, ағынды су және ұшқан құс).

Қозғалыстың өзі ыдырайды және қайта қосылады. Ол жиынтық аясында өзі әрекеттесетін элементтерге сәйкес ажырайды: кейбір элементтер қозғалыссыз қалса, кейбіріне қозғалыс тән, тағы біреулері әлдебір қарапайым немесе бөлінетін қозғалысқа түседі... Дегенмен қозғалыс өзгерісін көрсететін бүтінге тәуелді, елеулі де күрделі, бөлінбейтін қозғалыста қайтадан бірігеді. Кейбір елеулі қозғалыстарды автордың өзіне тән шығармашылық ерекшелігі деп қарастыруға болады. Олар бір фильмнің немесе тіпті автордың бүкіл шығармашылығының тұтастығын сипаттайды, сонымен қатар белгілі бір автордың өзіндік қолтаңбасын көрсететін бейненің немесе осы бейнедегі детальдардың салыстырмалы қозғалысымен бірлесіп әрекет етеді. Мурнауның «*Фауст*» туындысы туралы үлгі боларлық зерттеуінде Эрик Ромер «картина кеңістігінде» кеңею мен сығылу қозғалыстарының адамдар мен заттар арасында қалай таралуымен қатар «фильм кеңістігінде» Ізгілік пен Зұлымдық, Құдай мен Ібіліс секілді шынайы Идеяларды білдіру тәсілдерін де көрсеткен¹⁵. Орсон Уэллс көбінесе өзара үйлесімді екі қозғалысты сипаттайды, оның бірі арасында саңылаулары бар, кедір-бұдырлы және сопақша темірторда көлденең сызықпен тура жүгіріс тәрізді болса, екіншісі тік осі жоғарғы жақтан түсіруді немесе төменгі жақтан түсіруді еске салатын шеңберге ұқсайды. Дәл осындай қозғалыстар Кафканың әдеби туындыларына дем берсе, бұдан Уэллс пен Кафка арасындағы ұқсастық туралы қорытынды шығаруға болады. Әрине, бұл «*Com ici*» фильмімен шектелмейді, қайта Уэллске өзін тікелей Кафкамен салыстыру нәтижесінде қажет болғанын түсіндіреді. Мұндай қозғалыстар Ридтің «*Үшінші адамында*» қайтадан көрініс тауып, онымен терең үйлесе кетсе, «Уэллс бұл туындыда актер ретінде ойнап қана қоймай, оны жасауға белсенді қатысқан» немесе «Рид Уэллстің шығармашылығынан шабыт алған шәкірті» деп тұжырым жасауға болады. Көп фильмдерінде Куросаваның жапонның жалған иероглифіне ұқсас өзіне тән қолтаңбасы көрініс тапқан: тік жуан сызық экранда жоғарыдан төмен түседі, осы мезгілде қос қапталдан екі кішігірім қозғалыс экранды оңнан солға және солдан оңға кесіп өтеді; біз мұндай күрделі қозғалыс фильм бүтінімен сәйкесетінін және сол бүтін қабылдап, ұғынуымызға байланысты екенін көреміз. Хичкоктың кейбір фильмдерін талдай келе, Франсуа Рено оның туындыларының әрқайсысы үшін жалпыға бірдей қозғалысты немесе режиссердің дара қолтаңбасы деуге болатын «негізгі, геометриялық немесе динамикалық форманы» атап көрсеткен: мәселен, «*Бас айналу*дағы» спиральдар, «*Делқұлы*» фильміндегі үзік сызықтар мен бір-біріне қарама-қарсы ақ,

¹⁵ Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le « Faust » de Murnau*, 10-18.

қара құрылымы, «*Солтүстікке Солтүстік-Батыс арқылы*» картинасындағы сілтеуішпен көрсетілген (оқ сияқты атылған) картезиандық координаттар...» Сонымен қатар бұл фильмдердегі елеулі қозғалыстар, өз кезегінде, олардан да ірі қозғалыстың құрамдас бөліктері болуы ықтимал, бұл ірі қозғалыс Хичкоктың бүкіл шығармашылығының бүтінін және осы шығармашылықтың дамуы мен өзгеру тәсілін көрсетеді. Сондай-ақ бұдан басқа да ағым қызықты. Ол бойынша өзгеріске түсетін бүтінге бағытталған елеулі қозғалыс салыстырмалы қозғалыстарға, жиынтық бөліктерінің тиісті орындарына, адамдар мен заттарға тән елеулі белгілер мен ажырағысыз қасиеттерге, элементтерді қайта бөлуге бағытталған жергілікті формаларға бөлінеді. Реньо Хичкок туындыларына қарап отырып, осы құбылыстарды зерттеді (мәселен, «*Бас айналу*» фильміндегі ең үлкен спираль кейіпкердің бас айналуының себебі бола алуымен қатар, өз машинасының ізімен салатын өрнек немесе кейіпкер әйелдің басындағы шаш қыстырғыш та бола алады)¹⁶. Осындай талдауды әр авторға жасаған дұрыс, бұл – кез келген авторды талдауға қажетті зерттеу бағдарламасы, мұны стилистика деп атауға болады: біріншіден, кадрдағы жиынтық бөліктері арасында болатын немесе рекадрлау барысында бір жиынтықтан екінші жиынтыққа өтетін қозғалыс; екіншіден, фильмдегі немесе бүкіл шығармашылықтағы бүтінді білдіретін қозғалыс; үшіншіден, осы екі қозғалыс арасындағы бірін-бірі қайталап бейнелеу және бір-біріне өту тәсілі. Өйткені бұл – бірде пайда болатын, бірде ыдырайтын бір ғана қозғалыс, яғни сол бір қозғалыстың екі аспектісі. Бұл қозғалыс – өзгеруге бейім бүтін мен өзінің қос қырына сәйкес бір-біріне үздіксіз айналып кете беретін бөліктері бар жиынтық арасындағы план, нақты аралық жағдай.

Планның өзі – қозғалыс-бейне. Қозғалысты өзгеруші бүтінмен байланысқа түсіре отырып, ол әлдебір ұзақтықтың қозғалмалы кесіндісіне айналады. Бұқаралық шеру көрінісін суреттей келе, Пудовкин былай дейді: «Бұл шеруді көру үшін біз шатырға көтеріліп, содан соң плакаттардағы жазуды оқу мақсатында бірінші қабаттағы терезеге дейін түсіп, сосын шерушілер тобына қосылатынымыз тәрізді нәрсе...»¹⁷. Дегенмен бұл жерде тек «сияқты, тәрізді» ғана: өйткені табиғи қабылдауда үзілістер, ұзақ кідірістер, тұрақты нүктелер немесе әр алуан көзқарастар, қозғалатын денелер немесе тіпті қозғалысты нақты таратушылар іске араласады, ал кинематографиялық түйсіну толассыз вибрацияға айналатын аялдаудың өзі ажырамас

¹⁶ Франсуа Реньо, «*Хичкоктағы формалды жүйе*», Хичкокта. (François Regnault, *Système formel d'Hitchcock, in Hitchcock, Cahiers du cinéma*). Шығармашылық бүтінін көрсететін қозғалыс құрамы туралы: р. 27.

¹⁷ Пудовкин, Лерминие «*Кино өнері*» туындысына сілтеме жасаған. *L'art du cinéma*, Seghers, р. 192.

бөлігі саналатын бірыңғай қозғалыспен жұмыс істейді. Киң Видордың *«Тобыр»* туындысындағы әйгілі планды мысалға алайық. Митри бұл планды «бүкіл дыбыссыз кинодағы ең тамаша қозғалыстардың бірі» деп атаған: камера тобырға қарсы қозғалады, содан соң көк тіреген көпқабатты ғимаратқа қарай бет алады, жиырмасыншы қабатқа өрмелеп шығады, терезелердің бірін кадрға алады, жұмыс үстелдеріне толы залды табады да, оның ішіне кіреді, алға жылжып, кейіпкер отырған жұмыс үстеліне жетеді. Немесе Мурnaudдың *«Соңғы адам»* фильміндегі әйгілі планды қарастырайық: камера велосипед үстінде, алдымен ол жеделсатыға кіреді, сонымен төмен түседі, үздіксіз қозғалыстарды бірде ыдыратып, бірде қайта қосып, терезе әйнектерінен сәнді қонақүй залын түсіреді, содан соң вестибюльді кесіп өтіп, өзі ашылып-жабылатын алып есіктер арқылы ішке енеді және бұл әрекеттің бәрі керемет қозғалыспен жүзеге асады. Мұнда камера іс жүзінде екі қозғалысты – екі қозғалмалы денені немесе екі қозғалыс құралын – жеделсаты мен велосипедті пайдаланады. Камера бейненің құрамына енетін нәрсені көрсетіп, басқа дүниені жасыруы мүмкін (кей жағдайларда ол камераның өзін де бейнеде көрсете алады). Алайда маңыздысы бұл емес. Маңыздысы – қозғалмалы камераның өзі көрсететін немесе өзі қолданатын барлық қозғалыс құралдарының (ұшақ, машина, қайық, велосипед, жүріп келе жатқан аяқ, метро...) *жинақталған баламасы* ретінде қызмет атқаруы. Мұндай баламаны Вендерс өзінің *«Уақыт ағынымен»* және *«Қала кезген Алиса»* атты екі фильмінің басты өзегіне айналдырып, кинематографияға ерекше нақты кино туралы ойлануды енгізді. Басқаша айтқанда, кинематографиялық қозғалыс-бейнеге тән ерекшелік – қозғалыс құралдарынан немесе қозғалмалы денелерден олардың бәріне ортақ түпнегізі бар қозғалысты табу немесе қозғалыстардан олардың болмысын құрайтын қозғалғыштықты бөліп шығару. Бергсонның қалағаны да осы еді: біздің табиғи түйсігіміз оны таратушы ретінде қозғалысты байланыстыратын денені немесе қозғалмалы объектіні басшылыққа ала отырып, қарапайым түрлі түсті «дақты», «өз бетімен бірнеше өте жылдам ауытқуларға әкелетін» және «іс жүзінде қозғалыстардың қозғалысы болатын»¹⁸ қозғалыс-бейнені анықтап, бөліп алу. Алайда Бергсонның «кино жүзеге асыруға мүлде қабілетсіз» деп есептеген нәрсесі аппараттың ең қабілетті қыры, оның керемет қабілеті болып шықты, себебі ойшыл аппараттың ішінде болып жатқан әрекетке ғана (бейнелер тізбегінің біртекті және абстрактілі қозғалысына) баса назар аударған еді: ол әрекет – қозғалыс-бейнені, басқаша айтқанда,

¹⁸ Bergson, *Matière et mémoire*, p. 331 (219); *La pensée et le mouvant*, p. 1382-1383 (164-165). Ганста да «қозғалыстардың қозғалысы» деген сөз тіркесі жиі кездеседі.

денелерден немесе қозғалушылардан бөліп алынған таза қозғалысты жасау қабілеті. Бұл – абстракциялау емес, керісінше, «азат ету». Бұл – кинодағы «жұлдызды сәттер», мәселен, Ренуардың бір фильмінде камера кейіпкерді тастап кетеді, тіптен өз бетімен қозғалып, оған арқасымен бұрылып тұрады, осы қозғалыстың соңында кейіпкерге қайта оралады¹⁹.

Осылайша план қозғалыстардың қозғалмалы кесінділерін әрекетке келтіреді және өзгермелі бүтіннің ұзақтығын білдірумен ғана шектелмейді, сонымен қатар бейненің көп бөлігін құрайтын денелердің сәйкес орындарын, денелерді, бөліктерді, аспектілерді, көлемдерді, қашықтықтарды толассыз өзгертеді. Осы көрсетілген элементтердің әрқайсысы бір-бірінің көмегімен жасалады. Себебі таза қозғалыс әртүрлі бөлгіштері бар жиынтық элементтерін ұсақтау арқылы оларды өзгеріске түсіреді, сонымен қатар таза қозғалыс жиынтықты ыдыратады және қайта біріктіреді, оның үстіне ол, негізінен, үздіксіз «өзін-өзі жасап», яғни өзгеріп, ұзарып отыратын ашық бүтінмен қатынаста болады. Және, керісінше. Планның бұл табиғи қасиетін таза қозғалыс ретінде оны кубизм және симультанализм сурет өнері ағымдарымен салыстырып, ең терең әрі поэтикалық тұрғыдан зерттеп айқындаған Эпштейн былай деген: «Барлық жазықтық бөлшектерге бөлінеді, кесіліп қысқарады, ыдыратылады, сынады, мұның бәрі біздің ойымызша елестетуімізге сәйкес жәндіктің мыңдаған бөліктерден құралған күрделі көздерінде өтіп жатады. Сызу геометриясының кенебі – қандай да бір үзіндінің планы. Перспективаның ықпалын сезінудің орнына, суретші оны кесіп, ішіне енеді». (...) Осылайша ол *сыртқы перспективаны* қыл гигрометр тәрізді әрқилы, алуан түске боялған, тербелгіш, тарылатын *ішкі перспективамен* ауыстырады. Ол оң жақта сол қапталдағыдай емес, жоғарыда да төмендегіден өзгеше болады. Басқаша айтқанда, суретші көрсететін шынайы өмір бөліктерінің арақашықтық бойынша да, айқындық бойынша да, жарық тасқыны бойынша да ортақ белгілері жоқ». Өйткені кино сурет өнеріне қарағанда, уақыттағы айқындық пен перспективаны тікелей береді: ол уақыттың өзін перспектива немесе айқындық ретінде көрсетеді²⁰. Міне, сондықтан уақыт, шын мәнінде, сығымдалуға немесе кеңеюге

¹⁹ «Ланже мырзаның қылмысы» атты туындыдағы Ренуардың әйгілі панорамалық қозғалысының атын шығарған Андре Базеннің талдауы: «Камера кейіпкерді аула бұрышында қалдырып кетеді, қарама-қарсы бағытқа бұрылады да, кейіпкердің ауланың келесі шетінен пайда болуын күту кезінде, декорацияның бос аймағын тінтіп, мұқият барлайды, ауланың келесі бұрышында кейіпкер қылмыс жасауға дайындалып жатады». (Jean Renoir, *Champ Libre*, p. 42: «Камераның айрықша таңғалдыратын бұл қозғалысы (...) – бүкіл мизансценаның кеңістіктегі көрінісі»).

²⁰ Эпштейн (Epstein, *Ecrits*, I, Seghers, p. 115) кинематографияға ең жақын суретші екені дау туғызбайтын Фернан Леже туралы жазды. Ол онда кинематография туралы сөздерін қайта айтқан еді (p. 138, p. 178).

қабілетті, ал қозғалыстың баяулауға немесе шапшаңдауға мүмкіндігі бар. Эпштейн: «Бұл – қозғалмалы кесінді, яғни *уақыт перспективасы немесе модуляция*», – деп, план ұғымын дәл сипаттаған. Осыдан кинематографиялық бейне мен фотосуреттік бейненің айырмашылығы айқындалады. Фотосурет «қалыпқа құюдан» шыққан өнім: қалып заттың ішкі күштерін белгілі бір мезетте олар тепе-тең жағдайға келетіндей етіп (қозғалмайтын кесінді) ұйымдастырады. Алайда тепе-теңдікке жеткеннің өзінде модуляция тоқтамайды, қалыпты үнемі өзгертіп, одан құбылмалы, үздіксіз, уақытша қалып жасайды²¹. Осы көзқарас тұрғысынан Базен фотосуретке қарсы қойып салыстырған қозғалыс-бейненің сипаты анықталады: «Фотограф объективтің көмегімен шынайы жарық ізтаңбаларды суретке түсіреді, яғни қалыпқа салады (...). Кино [болса] бұған керісінше әрекет етеді: ол объект уақытын қалыппен көшіреді, оған қоса оның әрекет ету ұзақтығын түсіріп алады»²².

3

Қозғалмайтын камера дәуірінде не болды? Бұл туралы көп айтылды. Біріншіден, кадрды жалғыз және «тура» қарау нүктесі, яғни көрерменнің өзгермейтін жиынтыққа қарау бұрышы айқындайды, демек, өзгермелі жиынтықтар өзара байланыста болмайды және бір-біріне бағыттамайды. Екіншіден, план – тек камерадан қандай да бір қашықтықта орналасқан «кеңістік бөлігін», ірі планнан алыстаған планға дейін көрсететін кеңістікті (қозғалмайтын кесінділер) анықтаушы ғана: сондықтан қозғалыс өз алдына жеке бөлінбей, өзін қозғалтушы объект немесе тасымалдаушы қызметін атқаратын элементтермен, кейіпкерлермен, заттармен ажырағысыз берік байланыста болады. Нәтижесінде бүтін жиынтықтармен бірігіп, қозғалмалы дене бір кеңістік планынан екіншісіне, бір параллель кесіндіден келесісіне ету барысында оны басып өтеді, олардың әрқайсысы дербес болды және өзгелеріне қатыссыз «өңдеуге» ұшырап отырды: сондықтан кинода сөздің тура мағынасында өзгеріс те, ұзақтық та көрсетілмеді, себебі ұзақтық тереңдіктің мүлде басқа концепциясын меңзейтін. Ол концепция бойынша параллель аймақтар жай бірінің үстіне бірі қабаттасудың орнына, өзара араласып, орын ауыстырады. Осылайша қозғалыс-бейне емес, қозғалыстағы бейне қолданылған кинематография дамуының алғашқы қарапайым кезеңін анықтауға болады. Бергсон бұрынғы кино жағдайын сынға алған еді.

²¹ Қалыпқа құю мен модуляция арасындағы бұл айырмашылық туралы жалпы пайымдаулар. Қараңыз: Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P. U. F., p. 40-42.

²² André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éd. du Cerf, p. 151.

Әйтсе де қозғалыс-бейне қалай қалыптасты немесе қозғалыс адам баласынан және заттардан қалай бөліп шығарылды дегенге келсек, мұның әртүрлі екі тәсілмен және екі жағдайда да байқатпай жүзеге асқанына көзіміз жетеді: бір жағынан, әрине, панның өзін қозғалмалы ететін қозғалмалы камераның арқасында; екінші жағынан, пландардың әрқайсысы немесе басым көпшілігі мүлде қозғалмай, тұрақты қалпын сақтап қалатын монтаж, яғни пландарды қиыстыру жолымен іске асады. Таза қозғалмалылыққа осы тәсілмен қол жеткізуге болады, ол камераның болмашы қозғалысы кезіндегі кейіпкерлердің қозғалысынан туындайды: мұндай жағдай өте жиі кездесті, мысал ретінде, Мурнауның *«Фаустын»* келтіруге болады. Онда қозғалмалы камерамен түсіру айрықша көріністерде немесе есте қаларлық мезеттерде ғана қолданылған. Сол себепті екі тәсілді де алғаш пайда болған сәтінде жасырған жөн еді: монтаждық қиыстырулар (мысалы, осьтегі қабысулар) кезінде ғана емес, сондай-ақ қарабайыр мезеттер немесе бірсарынды көріністерге (баяулығы жағынан түйсіну шегіне жақын қозғалыстар)²³ қатысты болған жағдайда камера қозғалыстары да көзге түспеуі қажет болды. Себебі түсірудің екі формасы немесе екі тәсілі қозғалмайтын қарабайыр бейнелердегі, яғни адамдар мен заттарға әлі де тығыз байланысты қозғалыстарда әлеуетті жүзеге асыру үшін ғана қолданылды. Бұрын да киноның айырмашылығын көрсететін ерекшелігі болған және «азат етуді» талап еткен дәл осындай қозғалыс кино түсірудің жұпыны жағдайлары қолбайлау болған қиындықтарға көндігуі қиын еді. Біз қарабайыр деп атаған бейнелерді, қозғалыстағы нағыз бейнелерді өзінің жай-күйінен гөрі, үрдісі айқындайтын. Кеңістік және қозғалмайтын пландар таза қозғалыс-бейне көрсетуге талпынды, бұл үрдіс камераның кеңістікте қозғалуының арқасында немесе қозғалмалы, тіпті тұрақты пландарды уақыт бойынша монтаждаудың көмегімен байқалмай жүзеге асты. Бергсон (бұл байлам киноға пайдасын тигізбейтінін біле тұрса да) мынадай пікір айтқан: «Заттарды ешқашан өзінің байырғы жай-күйі айқындамайды, бірақ үнемі осы күйде жасырынған үрдіс анықтайды».

«План» сөзін камераға қатысты қозғалмайтын кеңістіктерге, кеңістіктің кесінділеріне немесе арақашықтықтарға бекітуге болады.

²³ Бұл маңызды мәселелерді Нозль Берч талдады: 1. Монтаждық қиыстырулар және қарапайым күйдегі камераның қозғалысы бір-біріне қатыссыз әртүрлі себептерден туындайды; қозғалмалы камераны тек айрықша жағдайларда (*«Ұлттың дүниеге келуі»*) ғана қолдана отырып, Гриффит монтаждық қиыстыруларды жүйеге келтірді; камераны барлық жерде қолдануды Пастроне енгізді, бірақ ол монтаждық қиыстыруларға мән бермеді және «байырғы қарабайыр киноға тән көрерменге тура қарап түсудің жақтаушысы» болды (*«Кабирия»*). 2. Дегенмен Гриффиттің тәсілі де, Пастроненің өдісі де арнайы іздеп тауып, елеусіз қалу жағдайын қалайды (Noel Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 142-145).

Жан Митри осылай дейді. Ол «план-секанс» сөз тіркесін қисынсыз деп әшкерелегенде, сондай-ақ қозғалыстан бір ғана планды емес, пландардың бірізділігін көргенде де осыны айтқан. Ендеше, пландардың бірізділігі қозғалысқа да, ұзақтыққа да ие болады. Алайда бұл ұғым жеткілікті дәрежеде анықталмағандықтан, қозғалыс пен ұзақтық бірліктерін айырып алу үшін әлдеқайда нақты ұғымдарды қалыптастыру қажет болды: біз мұны Кристиан Метцтің «синтагмаларынан» және Реймонд Беллурдың «сегменттерінен» көреміз. Дегенмен біздің қазіргі көзқарасымыз бойынша, егер «план» ұғымын проекциялық, перспективалық және мерзімдік мағыналарында толыққанды қолдансақ, бұл ұғым жеткілікті деңгейде бірлікке және тереңдікке ие бола алады. Шын мәнінде, кез келген бірлік – қашанда әрекеттің тұтастығы, ал әрекет болса пассивті немесе әсерге ұшыраған элементтердің жиынтығын қамтиды²⁴. Бұл ретте пландар қозғалмайтын кеңістік анықтаушы ретінде қозғалмалы кесінді немесе уақыт перспективасы ретінде планның бірлігіне толығымен сәйкес келетін жиынтық бола алады. Бірлік өзі қамтитын жиынтыққа байланысты өзгереді, бірақ бұдан ол өзіне байланыстырылатын жиынтықтың бірлігі болуын тоқтатпайды.

Бұл жерде нешетүрлі жағдай анықталады. Бірінші жағдайда, көру бұрышының және есепсіз көп түсірілім нүктелерінің өзгерістеріне (мысалы, орын ауыстыру кезінде) қарамастан, камераның үздіксіз қозғалысы планды анықтайды. Екінші жағдайда, монтаждық қиыстырулардың үздіксіздігі план тұтастығын құрайды, қимылсыз болуы ықтимал екі немесе бірнеше бірізді план бұл бүтіннің «шикізаты» ретінде көрінуі мүмкін. Сонымен қатар қозғалмалы пландар тек материалдық талаптардың көмегімен ғана бөлініп шыға алады және олардың қиысуларының сипатына байланысты мінсіз бірлік құрайды: мәселен, Орсон Уэллстің «*Азамат Кейн*» фильмінде камера терезе әйнегін тесіп өтіп, кең бөлменің ішіне енеді, бұл әрекет алғашында терезе әйнегін сабалап, оны бұлдыратып тұрған жауын тамшыларының астында, ал екінші рет найзағай ойнап, күн күркіреп, терезе әйнегін сындырған кезде жүзеге асады. Үшінші жағдайда, біз ұзақ уақытқа созылатын тұрақты немесе қозғалмалы планды, терең құрылымды кадры бар «план-секансты» кездестіреміз: мұндай план өзі бірден барлық кеңістік үзінділерін, ірі планнан бастап алыстағы планды түгел қамтиды, әйтсе де оны план ретінде нақты анықтауға мүмкіндік беретін әлдебір тұтастық бар. Бұл жерде ең бастысы – тереңдік енді «қарабайыр» кинематография тұрғысынан, бір қозғалушы дене кесіп өткен бойда олардың әрқайсысында жүзеге асатын дер-

²⁴ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 55 (60).

бес әрекеті бар параллель кесінділерді бір-бірінің үстіне қою ретінде қарастырылмайды. Ренуар мен Уэллсте, керісінше, бір ғана планда, бір-бірінің жанында ешқашан дамып жетілмейтін, бірақ әртүрлі қашықтықтарда кезең-кезеңмен орналасатын және бір планнан екіншісіне өтетін байланыстар, қимылдар және жауап әрекеттер өз араларында қалыптасатындай етіп, қозғалыстар жиынтығы тереңдікте тарайды. Бұл жерде план тұтастығына бір-бірінің үстіне қойылған, енді оқшаулау мүмкін емес пландар жиынтығынан алынатын элементтер арасындағы тікелей байланыс арқылы қол жеткізіледі: жақын және алыс орналасқан бөліктердің арасындағы өзара қатынас тұтастықты құрайды. XVI және XVII ғасырлар аралығында сурет өнері тарихында дәл осындай эволюция болды: әр план өзіне тән көріністермен толықтырылған, кейіпкерлері бір план ішінде бір-бірімен етене араласып кететін көріністің орнына тереңдік туралы мүлде басқа концепция келді. Ол бойынша кейіпкерлер бір-біріне қиғаш орналасады, бір план мен екінші план арасында өзара тілдеседі, сонымен қатар бір планның элементтері екінші планның элементтеріне әсер етеді және оларға жауап береді, ешқандай форма, ешқандай түс бір планмен тұйықталмайды, алдыңғы планда орналасқандардың бәрінің көлемі шектен тыс үлкейеді, дегенмен көлемінің кенет кішіреюінің арқасында артқы планмен тікелей қарым-қатынасқа түседі²⁵. Төртінші жағдайда, план-секанста (оның түрлері көп) ешқандай тереңдік те, қабыстыру да, артқы план да болмайды: керісінше, ол барлық кеңістік пландарын жалғыз алдыңғы планға «кеңейтіп енгізеді». Бұл алдыңғы план түрлі кадрлар арқылы план тұтастығында жазық бейнелер қалыптасатындай етіп өтеді, олар рекадрлаумен өзара қатынаста болады. Дрейер дәл осылай жұмыс істеді, оның план-секанстары жазық бейнелерге ұқсас және түрлі кеңістік

²⁵ XVI және XVII ғасырларда сурет өнеріндегі тереңдік туралы бұл екі тұжырымдаманы Галимардтың «План және тереңдік» (Gallimard. Plans et profondeur) атты еңбегінің «Өнер тарихының басты қағидалары» (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*) деген маңызды тарауында Уэлфлин зерттеген. Кинематографияда дәл осындай эволюция қайталанды, бұған дәлел – Базен талдау жасаған кадрдың терең құрылымының бір-біріне мүлде ұқсамайтын екі аспектісі («Pour en finir avec la profondeur du champ». *Cahiers du cinéma*, n° 1, avril 1951). Базеннің тезисіне қатысты өзінің айтқан бірнеше ескертулеріне қарамастан, Митри онымен ең басты пікірі бойынша келіседі: кинематографияның ең алғашқы формасында бір-бірінің үстіне қойылған, оқшауланған кесінділерге сәйкес жүргізілетін кадрларға бөлу арқылы тереңдікке қол жететін. Мұндай кесінділердің әрқайсысы өзімен-өзі томаға-тұйық болатын. (Фейадта немесе Гриффитте осындай еді), бірақ Ренуар мен Уэллс басқа әдісті қолданған. Бұл әдіс кесінділерді үздіксіз өзара әрекеттестікпен алмастырады және алдыңғы және артқы пландарды айналып өтеді. Кейіпкерлер бірдей планда енді кездеспейді, бір-бірімен өзара қатынаста болады бір планнан екінші планға өтуде бір-бірімен тілдеседі. Бұл жаңа тереңдіктің алғашқы мысалдарын біз Штрогеймнің «Ашкөздік» фильмінен таба аламыз және олар Уэлфлин жасаған талдауға толық сәйкес келеді: мәселен, бір көріністе әйел алдыңғы планға атып шығады, ал оның күйеуі артқы планда есіктен ішке кіріп келе жатады, алайда екі кейіпкердің арасында жарық сәулесі қозғалып жүреді.

пландарының айырмашылықтарын теріске шығарады, өйткені қозғалыс план өзгерісін алмастыратын қайта кадрлау қатарынан өтеді («Сөз», «Гертруд»)²⁶. Тереңдігі жоқ немесе таяз бейнелер терең мағыналы бейнелер көлеміне қайшы келетін тұрақсыз немесе құбылмалы планды құрайды.

Қарастырылған барлық мағынасы жағынан план табиғатына тұтастық тән. Бұл – өз құрамына енетін, қарама-қайшы келмейтін, өзара байланысты жиынтықтардың көмегімен түзілетін қозғалыс бірлігі²⁷. Бұл тұтастық туралы айтарымыз «ол екі талапқа сәйкес болуы қажет, бүкіл фильм бойына соның өзгерістерін айқындайтын бүтінмен өзара қатынасын сақтай отырып, әр жиынтық шеңберіндегі және бір жиынтықтан екіншісіне өтудегі қозғалыстарын анықтайтын бөліктермен де қатынаста болады. Пазолини бұл екі талапты айқын түсіндірді. Оның айтуынша, бір жағынан, кинематографиялық бүтін дегеніміз – құқығы шектелмеген және теориялық тұрғыдан толассыз сол жалғыз аналитикалық план-секанс; екінші жағынан, фильм бөліктері, шын мәнінде, өзара байланыс орнату мүмкін емес үзік-үзік, шашыраңқы, бытыраңқы пландар. Ендеше, бүтін өз мінсіздігінен бас тартып, бөліктерді монтаждауда жүзеге асатын, фильмнің синтездік бүтініне айналуы қажет; ал бөліктерді, керісінше, мұқият іріктеп, үйлестіріп, монтаж көмегімен виртуалды план-секансты немесе фильмнің аналитикалық бүтінін қайта қалпына келтіретін қиыстырулар мен байланыстарға енгізу қажет»²⁸.

Алайда заң жүзінде де, іс жүзінде де мұндай қайта бөліс болмайды (Пазолини оны қашанда виртуалдықта сақталатын план-секансты ұнатпаумен байланыстырады). Заң жүзінде де, іс жүзінде де план шиеленісін бірлік ретінде көрсететін екі аспекті бар. Бір жағынан, бөліктер мен олардың жиынтығы өзара байланысты үздіксіздікке

²⁶ Хичкоктың «Арқан» фильмінде бүкіл бір фильмге жалғыз план-секанс (тек таспа орамасын ауыстырғанда ғана үзілетін) беруге талпынысы соңғы жағдайға сай келеді. Ренуардың, Уэллстің және Уайлердің план-секанстары дәстүрлі кадрға бөлуден немесе планнан арақатынасын үзгендігіне Базен қарсылық білдірді. Ал Хичкок «рекадрлаудың үздіксіз бірізділігін» қанағат тұтып, оларды сақтады. Дәл осы Хичкоктың ашқан жаңалығы дәстүрлі кадрды қайтадан түбегейлі өзгертті, ал Уэллс болса, керісінше, оны сақтады, – деп Ромер және Шаброл әділін айтты. (Hitchcock. Éd. d'Aujourd'hui, p. 99).

²⁷ Бонитцер планның осы түрлерінің бәрін: кадрдың терең түбін, терең емес пландарды, тіпті заманауи пландарға дейін талдады. *Le champ aveugle* (Cahiers du cinéma, Gallimard) атты кітапта ол бұларды «қарама-қайшылық» деп атады (Годар, Зиберберг, Маргерит Дюрас секілді авторларда). Сонымен қатар заманауи киносыншылардың арасында дәл осы Бонитцердің план ұғымы мен оның дамуына көбірек көңіл бөлгеніне дау жоқ. Біздіңше, жан-жақты, толық талдау арқылы ол дәйекті, жүйелі бірлік ретінде планның жаңа концепциясынан бірліктердің (бұлардың баламасын жаратылыстану ғылымдарынан табуға болады) жаңа концепциясына ауысқан. Дегенмен ол план ұғымының негізділігіне күмән келтіреді және оның «әртекті, екіұшты және алдамшы сипатын» әшкереледі. Біз оның осы пікірімен ғана келісе алмаймыз.

²⁸ Pasolini, *L'expérience hérétique*, p. 197-212.

кіреді, бұл көзге көрінбейтін ұйғарымдардың, камера қозғалыстарының, терең немесе таяз кадрлы, фактіге негізделген план-секанстардың көмегімен жүзеге асады. Бірақ қашанда ықшамдау мен үзілу болады, тіпті кейіннен үздіксіздік қайта қалпына келсе де, олар бұл жерде бүтіннің жоқтығын айқын көрсетеді. Бүтін ойынға басқа тараптан және басқа әдіспен араласады. Бұл жиынтықтың өз-өзіне немесе бір-біріне тұйықталуына кедергі болады, олардың үздіксіздікке де, үзілуге де ашық екенін дәлелдейді. Ол өзгермелі және дамылсыз өзгертін ұзақтық өлшемінде, сондай-ақ киноның маңызды полюсі ретінде *монтаждық жалған қиыстыруларда* пайда болады. Жалған қиыстыру бір жиынтық шеңберінде (Эйзенштейн) немесе бір жиынтықтан екіншісіне өту барысында екі план-секанстың арасында (Дрейер) көрінуі мүмкін. Міне, сондықтан план-секанс монтажды фильм түсірілімінің ішіне енгізеді деп айту жеткіліксіз; керісінше, план-секанс монтажда ерекше мәселелер тудырады. Монтаж туралы бір әңгімеде Нарбони, Сильви Пьер және Риветт мынадай сұрақтар қояды: Гертруд қайда жоғалып кетті, Дрейер оны қайда жасырып қойды? Содан кейін өздері былай жауап береді: «Ол монтаждық желімдеуге кетті»²⁹. Жалған қиыстыру үздіксіздіктегі байланыстырушы да, үзілу де немесе жалғанғанның ажырауы да емес. Жалған қиыстыру – өз алдына жиынтықтар мен олардың бөліктерінен сытылып шығып кететін Ашық өлшемдерінің бірі. Ол кадрдан тыс құбылыстың өзге мүмкіндігін, басқа орынды немесе бос аймақты, «фильмге түсіріп алу мүмкін емес ақтағы ақты» жүзеге асырады. Гертруд Дрейер төртінші немесе бесінші деп атаған өлшемге өтті. Жалған қиыстырулар бүтінді мүлде бұзбайды, керісінше, олар бүтіннің әрекеті және жиынтықтар мен олардың бөліктеріне қағылған сына болады; шынайы қиыстыруларға келсек, олар қарама-қарсы үрдісті, яғни жиынтықтар мен олардың бөліктерінің өз уысынан сытылып шығатын бүтінмен қайта бірігуге беталысын білдіреді.

²⁹ Narboni, Sylvie Pierre et Rivette, «Montage», *Cahiers du cinéma*, n° 210, mars 1969.

3-тарау Монтаж

1

Монтаж ықшамдау, қиыстыру және жалғап қиыстыру арқылы жүзеге асып, жалпы Бүтінді анықтайды (Бергсон көрсеткен үшінші деңгей). Эйзенштейн: «Монтаж – фильмнің бүтіні, оның идеясы», – деп үнемі нақтылап отырады. Дегенмен неліктен монтаж объектісі бүтіннің дәл өзі болуға тиіс? Фильмнің басынан аяғына дейін өзгеріске түсетін нәрсе бар, әлдеқашан өзгерген де нәрсе бар. Алайда өзгеруші бүтінді, уақытты немесе ұзақтықты оны білдіретін қозғалыс-бейнелер арқылы жанама түрде ғана байқауға болатын секілді. Монтаж – қозғалыс-бейнелерге бағытталған әрекет, ол олардан бүтінді, идеяны, яғни *уақыт бейнесін* бөліп шығаруды көздейді. Бұл бейне міндетті түрде жанама жолмен пайда болады, себебі ол қозғалыс-бейнелер мен олардың өзара қатынасынан туындайды. Алайда монтаждың кезегі соңында келеді деуге болмайды. Бүтін түсінікті болуы үшін ол әрқашан бірінші орында тұруы қажет. Сонымен қатар, бұған дейін көргеніміздей, қозғалыс-бейне өздігінен қозғалмалы камераның әсерінен гөрі (Гриффит дәуірінде және одан кейін де) монтаж жобалайтын тұрақты пландардың бірізділігінен туады. Егер біз үш деңгейді, яғни тұйық жүйелердің анықтығын, бір жүйе бөліктерінің арасында болатын қозғалыстың анықтығын және қозғалыста көрініс табатын өзгермелі бүтіннің анықтығын қарастырсақ, бұл деңгейлердің арасында айналмалы қозғалыс барына, олардың әрқайсысы басқаларын қамтуы немесе болжап білуі ықтимал екеніне көзіміз жетеді. Демек, кейбір кинорежиссерлер монтажды планға немесе тіпті кадрға да жатқызады, сөйтіп, оның өзіне аса мән бермейді. Дегенмен бұл үш әрекеттің ерекшелігі олардың өзара ішкі қарым-қатынасына дейін таралады. Уақыттың, ұзақтықтың жанама бейнесі өз түрінде немесе басқа зат түрінде көрініс табатын монтаж үлесіне тиеді. Бұл – Бергсон ашқан біртекті уақыт немесе кеңістік ұзақтығы емес, ойшылдың бұрынғы мәтіндеріне сәйкес қозғалыс-бейнелерді бөлуден туындайтын нағыз шынайы

уақыт пен ұзақтық. Бірақ уақыт-бейне деп атауға болатын бұдан басқа табиғи бейнелер бар ма, олар қозғалыс-бейнелерден қалай ажыратылады және, керісінше, олар бұл бейнелердің кейбір беймәлім аспектілеріне қаншалықты сүйенеді? Осы сұрақтарға жауап іздеуіміз қажет.

Монтаж – уақыттың жанама бейнесін құрайтын қозғалыс-бейнелер әрекетінің тәртібі, композициясы. Ежелгі философтар дәуірінен бері уақытты қозғалысқа байланысты және әрқилы композицияға сәйкес қозғалыспен салыстырмалы тұрғыда түсінудің алуан тәсілі бар екені белгілі. Бұл әралуандықты монтаждың түрлі «мектептерінен» табуымыз ықтимал. Біз Гриффитке монтажды ойлап тапқаны үшін емес, керісінше, оны ерекше өлшем деңгейіне көтергені үшін зор құрмет көрсетеміз. Монтаж саласында төрт елеулі үрдісті атап көрсетуге болатын сияқты: Америка мектебінің органикалық үрдісі, кеңес мектебінің диалектикалық үрдісі, соғысқа дейінгі кезеңдегі француз мектебінің сандық үрдісі және неміс экспрессионизмі мектебінің қарқынды үрдісі. Бұл топтардың әрқайсысында авторлардың бір-бірінен едәуір айырмашылығы болады, дегенмен ортақ тақырыптары, мәселелері, мүдделері де жоқ емес, бір сөзбен айтқанда, оларды кинода, сондай-ақ басқа да салаларда мектеп және үрдіс ұғымдарын қалыптастыру үшін қажетті идея ортақтығы бірлестіреді. Монтаждың осы төрт бағытын қысқаша қарастырайық.

Гриффит қозғалыс-бейнелердің композициясын – ұйым, организм, елеулі органикалық тұтастық ретінде түсінді. Оның ашқан жаңалығы да осы еді. Организм дегеніміз – ең алдымен, әралуандықтағы тұтастық, яғни әрқилы бөліктерден құралған жиынтық: ер мен әйел, бай мен кедей, қала мен ауыл, солтүстік пен оңтүстік, тұрғын үйдің ішкі жабдығы мен сыртқы көрінісі және т.б. Бұл бөліктер әлдебір ырғаққа сәйкес, бір бөліктің бейнесі екінші бөліктің бейнесіне жалғасып отыратын *кезектес параллель монтажды* құраушы қосарлы қатынастардан алынады. Бірақ бөлік пен жиынтықтың да өзара қатынасқа түскені, бір-бірінің өлшемдеріне ауысқаны жөн: бұл тұрғыда *ірі планды енгізу* кішкене бөлшектерді үлкейтіп көрсетуге ғана септігін тигізбейді, сондай-ақ жиынтықты ықшамдауға, көріністі кішірейтуге (баланың бойына дейін қысқартуға, мысалы, «Қанды қырғын» атты туындыда ірі планмен көрсетілген драмалық оқиғаларға қатысушы нәресте секілді) әкеледі. Кейіпкерлердің өздері қатысатын көріністі бастан өткізу әдісін көрсете отырып, ірі план объективті жиынтыққа оның осы объективтілігіне тең немесе тіпті одан басым түсетін субъективтілік береді (майдан даласы планымен алма-кезек көрсетілетін пайқасушы сарбаздардың ірі пландары ғана немесе «Ұлттың дүниеге келуі» атты туындыдағы қаранәсілді адам ізіне түскен қыздың қорқынышын көрсететін ірі пландар ғана мұндай емес, «Энох Арден»

фильміндегі жас әйелдің ойындағы бейнелерге байланысты көрсетілген ірі план да осындай)¹. Сондай-ақ бөліктер бір-бірімен қақтығысқа қалай түсетінін, органикалық жиынтықтың бірлігіне қалай қауіп төндіретінін, қақтығыстан қалай шығатынын немесе бірлікті қалай қалпына келтіретінін көрсету үшін өзара ықпалдасуы қажет. Қайсыбір бөліктерден ізгілік пен зұлымдықты өзара қарсы қоятын әрекеттер, ал кей бөліктерден ізгілікті құтқаруға көмектесетін конвергентті әрекеттер туындайды: бұл – әрекет арқылы дамып, түрлі сатыларды басып өтетін өз алдына бір жекпе-жек. Шын мәнінде, органикалық жиынтыққа үнемі қауіп төнуі заңды да шығар; *«Ұлттың дүниеге келуі»* қаранәсілділерге Оңтүстіктің жеңілісін пайдаланып, Америка Құрама Штаттарының енді ғана қол жеткізген бірлігін бұзғысы келеді деген айып тағылады... Конвергентті әрекеттер бір мақсатқа ұмтылады, сондықтан олар жекпе-жек нәтижесін түбегейлі өзгерту, кінәсізді құтқару немесе ыдырай жаздаған бірлікті қалпына келтіру мақсатында шайқас орнына қайта оралады; атты әскерлер құйындай ұйытқып, қоршаудағыларға көмекке келеді, ал құтқарушы сең жүргенде мұз үстімен барып жас қызды құтқарады (*«Дауылдағы жетімдер»*). Бұл жерде монтаждың үшінші түрі – қосылар қос әрекеттің мезеттерін кезектестіретін *үйлесімді немесе конвергентті монтаж* қолданылады. Әрекеттер өзара неғұрлым үйлескен, қиысуы неғұрлым жақын болған сайын соғұрлым жылдам кезектеседі (жеделдетілген монтаж). Рас, Гриффитте әрекеттер үнемі қиыса бермейді, сондықтан жазықсыз жас қыздың қатаң жазаға тартылуы кездесіп тұрады, өйткені ол тек жалпы заңдылықтан ауытқыған «бейорганикалық» қоғамда ғана өзіне орын тауып, азаптан құтылады: мәселен, *«Сындырылған жас өркен»* фильмінде апиыншы қытайлық уақытынан кеш келеді. Бұл жолы монтаждың шамадан тыс үдеу процесі әрекеттердің қиысуын басып озады.

Монтаждың немесе ырғақты кезектесудің үш формасы мынадай: сараланған бөліктердің кезектесуі, салыстырмалы өлшемдердің кезектесуі, үйлесімді әрекеттердің кезектесуі. Бұл – жиынтықты да, оның бөліктерін де толық қамтитын қуатты органикалық қойылым. Америка кинематографиясы өзінің ең тұрақты формасын дәл осыдан алады: яғни кейіпкерлер жиынтығын қамтитын ситуациядан жекпе-жектің, әлде әрекеттердің сәйкестігінің көмегімен қалпына келген немесе қайта құрылған ситуацияға өтеді. Америка монтажы органикалық тұрғыдан белсенді болады. Оны баяндау тәсіліне бағы-

¹ Ірі план және қосарлы құрылым туралы Гриффиттің еңбегінде. Салыстырыңыз: Jacques Fieschi. *Griffith le précurseur. Cinématographie*, n° 24, février 1977). Гриффиттің ірі планы және ықшамдау мен субъективтендіру үдерістері туралы. Салыстырыңыз: Yann. Lardeau *King David, Cahiers du cinéma*, n° 346, avril 1983.

нады деп жазғыру жөн емес, керісінше, баяндаушылық осы монтаж концепциясынан туындайды. «Төзімсіздік» фильмінде Гриффит органикалық репрезентацияның шексіз екенін, отбасы мен белгілі бір қоғамды ғана емес, тұтас мыңжылдықтар мен әр алуан өркениеттерді қамтитынын алғаш рет анықтап көрсетті. Бұл өнер туындысында параллель монтаждың көмегімен араласқан бөліктер осы өркениеттерді білдіреді. Өзара қарым-қатынаста болатын өлшемдер ауқымы патша шаһарынан капиталистің кеңсесіне дейін созылып жатады. Конвергентті әрекет дегеніміз – әр өркениетке тән сайыстар, атап айтқанда, Бабыл эпизодындағы қос доңғалақты арбалар жарысы және қазіргі заман эпизодындағы машинаның пойызбен жарысы ғана емес, бұл екі жарыс Бабыл мен Американы бірінің үстіне бірі қабысатын жеделдетілген монтажда бірнеше жүзжылдықты басып өтіп, өзара бірігеді. Мұндай органикалық бірлікке әртүрлі құрамдас бөліктер және бір-бірінен өте алшақ оқиғалар ырғағы арқылы ешқашан қол жетпес еді.

Уақытты қозғалыспен салыстыра қарастырған, оны қозғалыстың өлшем бірлігі ретінде анықтаған кезімізде, біз уақыттың хронологиялық белгілері болатын екі аспектіні анықтадық: бір жағынан – уақыт ғаламдағы барлық қозғалыс атаулыны жинайтын бүтін, үлкен шеңбер немесе спираль секілді; екінші жағынан – уақыт қозғалыстың немесе әрекеттің ең кішкентай бірлігін білдіретін интервал секілді. Уақыт бүтін, ғаламдағы қозғалыстар қосындысы ретінде аспанда қалықтаған және өз ұшу шеңберін үздіксіз кеңейтіп жүрген құсқа ұқсайды. Бірақ қозғалыстың сандық және ырғақты бірлігі құстың қанат қағуын, біртіндеп кішірейіп бара жатқан екі әрекет арасындағы интервалды еске түсіреді. Уақыт – интервал ретінде жеделдетілген өзгермелі осы шақты, ал бүтін ретінде екі жағы да ашық спираль, яғни өткен шақ пен келер шақтың ұшы-қиыры жоқ шексіздігін білдіреді. Шексіз ұлғаятын осы шақтың өзі бүтінге айналар еді; шексіз сығылушы бүтін интервалға дейін кішірейіп, ықшамдалар еді. Монтаждан немесе қозғалыс-бейнелердің композициясынан уақыттың жанама бейнесі – идея, яғни бөліктер жиынтығынан «Төзімсіздік» фильміндегі әйгілі бесікке бөлеп тербетіп, кейін қайта шешетін бүтін және жарыстарды жедел монтаждаудағы әрекеттер арасындағы бірте-бірте азайып бара жатқан интервал туындайды.

2

Гриффитке қаншалықты қарыздар екенін мойындай тұра, Эйзенштейн бәрібір оған қарсы екі пікір айтады. Бастапқыда жиынтықтың түрлі бөліктерінің өзі тәуелсіз құбылыс секілді беріледі деп айтуға болатындай көрінді. Бұл бір ет, бір май қабатынан тұратын мал сүбесін еске түсіреді: өмірде бай да, кедей де бар; ізгі жан да, залым да

бар; ақ жүзді де, қаранәсілді де бар және т.б. Демек, осы бөліктердің өкілі бір-біріне қарсы шыққанда, текетірес жеке адамның уәжін (мәселен, махаббат хикаясы, мелодрамалық элемент) ұжымдық мүдде бүркемелейтін жекелеген айқас түрінде жүзеге асады. Бұл бір-бірінен қалмайтын, шексіздікте ғана табысатын, бірақ бұл дүниеде бір-бірімен тек қима сызық әлдебір сызықтың ерекше нүктесі мен екінші бір сызықтың нақты бір нүктесінің жақындасуына септігін тигізген жағдайда ғана кездесетін параллель сызықтарға ұқсайды. Гриффит бай мен кедейдің дербес құбылыс еместігін, керісінше, екеуі де жалпыға ортақ себепке – әлеуметтік қанауға тәуелді екенін ескермейді... Оның «буржуазиялық» концепциясын әшкерелейтін бұл қарсы пікірлер тек оның өз хикаясын баяндау немесе тарихты түсіну тәсіліне ғана бағытталмаған. Оның концепциясы параллель (сонымен қатар тоғыспалы) монтажда тікелей көрініс табады². Эйзенштейн Гриффитті организм концепциясын генезис және өсу заңдарынан мақұрым түбегейлі эмпирикалық тұжырымға айналдырып жібергені үшін жазғырады. Гриффит бірлікті тек сыртқы жағынан ғана – өндіріс бірлігі, бөлу және саралау арқылы өзіне меншікті бөліктерді жасайтын *цяшық* ретінде емес, қатар орналасқан бөліктердің топтануы, оларды құрастыру бірлігі ретінде түсінеді. Ол қарама-қайшылықты бөлінген бірліктің басқа деңгейдегі жаңа бірлік құрауына септігін тигізетін ішкі қозғалтқыш күш ретінде емес, кездейсоқтық ретінде қабылдайды. Эйзенштейн Гриффиттің қозғалыс-бейнелердің органикалық құрылымы немесе органикалық әрекеттесу кестесі туралы идеясын, яғни кейіпкерлердің көпшілігі тап болатын ситуациядан қарама-қайшылықтардың дамуы және шектен шығуы арқылы өзгерген тап сондай ситуацияға өту идеясын сақтағанын байқаймыз. Алайда Гриффит дәл осы организмнің және оның бөліктерінің диалектикалық табиғатын қарастырмаған еді. Органикалық дүние – алып спираль, бірақ оны эмпирикалық жолмен емес, «ғылыми» тұрғыда және генезис, өсу, даму заңдылықтарына байланысты түсіну қажет. Эйзенштейн *«Потемкин бронды кемесі»* фильмінде өз әдісін шебер қолдандым деп есептейді, оған түсіндірмесінде органикалық дүние туралы жаңа концепциясын таныстырады³.

² Эйзенштейн өзінің керемет талдауында параллель монтаж тек концепцияда ғана емес, буржуазиялық қоғамды қаз-қалпында және іс жүзінде қандай болса, сол күйінде, өзгеріссіз көрсететінін анықтаған: *Film form* («Dickens, Griffith and the film to-day»), Meridian Books, p. 234 sq.

³ Eisenstein. *La non-indifférente Nature*, I, 10–18, «L'organique et le pathétique». Эйзенштейн *«Түйсікшіл табиғат»* туындысының басты тақырыбы *«Потемкин бронды кемесі»* болған *«Органика және патетика»* атты тарауында органикалықты (генезис пен өсуді) талдайды және органикалықты толықтыратын патетикалықты (дамуды) қарастырады. *«Басты бағытқа»* арналған *«Центрифуга және Граал стақаны»* атты келесі тарауда патетикалықты және оның органикалықпен өзара қарым-қатынасын талдауды жалғастырады.

Органикалық спираль өзінің ішкі заңын ырғақ кідірісі нүктесін айқын белгілейтін «алтын қимадан» табады және жиынтықты бір-біріне қарама-қайшы, бірақ өзара тең емес екі үлкен бөлікке бөледі (бұл – кеме бортынан қалаға өтетін, содан соң қозғалыс қарсы жаққа бағытталатын қайғылы мезет). Бірақ спиральдың әр орамы немесе сегменті өз кезегінде әркелкі және бір-біріне қарама-қайшы екі бөлікке бөлінеді. Бұл қайшылықтар алуан түрлі: санына қатысты (бір – көп, бір адам – бірнеше адам, бір рет ату – дүркіндете ату, кеме – флот), сапаға қатысты (су – жер), бояу қанықтығына байланысты (түнек – жарық), динамикаға қатысты (өрлеген және құлдилаған қозғалыс, оңнан солға және солдан оңға қозғалыс). Оның үстіне, біз спиральдің басынан емес, соңынан бастаймыз, сол себепті алтын қима инверсияның ең төменгі нүктесінің орнына оның ең жоғарғы нүктесін кідіріс етіп бекітеді, ал бұл кідіріс басқа бөлініс пен қайшылықты туындатады. Демек, спираль қайшылықтар немесе қарсы әрекеттер арқылы жетіледі әрі дамиды. Дегенмен екіге бөлінетін және жаңа бірлік жасайтын Біртұтастың қозғалысы осылай көрініс табады. Расында да, қарама-қарсы бөліктерді генезис тұрғысынан О түп-тамырынан (немесе спиральдың соңынан) бастап салыстырсақ, олар алтын қимаға сәйкес келетін пропорцияға енеді және сол пропорция бойынша ең кішкентай бөлік ең үлкен бөлікпен тең келеді, ал ең үлкен бөлік жиынтықпен сәйкес келгендей қатынаста болуға тиіс:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \dots = m.$$

Қарсы әрекет диалектикалық бірлікке қызмет етіп, оның «сөре» ситуациясынан «мәре» ситуациясына жетуін көрсетеді. Дәл осы тұрғыдан алғанда жиынтық өзінің әр бөлігінде көрініс табады, ал спиральдың әр орамы немесе әр бөлігі жиынтықты жаңадан жасайды. Бұл – эпизодқа ғана емес, сондай-ақ өзінің жеке кідірістері, қайшылықтары, қайнар көзі және соңы болатын әр бейнеге қатысты шындық: ол – басқа элементтермен салыстырылатын элемент бірлігі ғана емес, басқа да бөліктерге бөлінетін «жасушаның» генетикалық бірлігі. Эйзенштейн: «Қозғалыс-бейне – монтаждың қарапайым ғана элементі емес, оның нағыз қайнар көзі», – деп жазған. Қысқаша айтқанда, *қарсы әрекеттер қағидасы бойынша монтаж* параллель монтажды ауыстырады, бұл Біртұтасты жаңа және асқақ бірлікті қалыптастыру мақсатында бөліктерге бөлінуге жетелейтін диалектика заңына орай жүзеге асады.

Біз нақты бейнелерді (мәселен, Одесса баспалдағын) жан-жақты зерттеген Эйзенштейн түсіндірмелерінің теориялық негізіне ғана тоқталамыз. Бұл диалектикалық композициямен біз «Қаһарлы Иван»

фильмінде қайта қауышамыз. Біз мұнда Иванның күмәнін туғызған екі сәтке сәйкес келетін екі кідірісті байқаймыз: алғаш рет ол әйелінің табытының жанында ойға шомып отырғанында, екінші рет ол монахқа жалбарынған кезде көреміз. Алғашқысы бірінші орамның соңын, боярларға қарсы күрестің алғашқы сатысын айғақтаса, екіншісі келесі сатының басталуын білдіреді, арасында Мәскеуден қашып кететіні де бар. Кеңес дәуірінің ресми сыншылары екінші сатыны Иванның өзінің нағашы әпкесімен текетіресі ретінде ойластырғаны үшін Эйзенштейнді жазғырды. Шындығында, режиссер халықпен бірлестін патшаның бейнесі секілді, анахронизмнен бас тартады. Иван үшін халық – қашанда жай құрал ғана болды, бұл – тарихи шындық; әйтсе де осы тарихи шындық шеңберінде қала отырып, Эйзенштейн өзінің боярларға қарсы күресін үдетеді, әрине, бұл күрес Гриффит жолымен жекпе-жекке айналмайды, керісінше, саяси мәміледен тура мағынасында және әлеуметтік тұрғыдан олардың көзін жою сатысына өтеді.

Эйзенштейн ғылымға – математика мен жаратылыстануға сүйен алады. Өнер бұдан ұтылмайды, өйткені сурет өнері секілді, кино да тақырыпқа сәйкес келетін спиральды ойлап табуға және кідіріс нүктелерін дұрыс таңдауға тиіс. Енді генезис және өсу тұрғысынан біз Эйзенштейн әдісінің мәні, ең алдымен, елеулі нүктелерді немесе артықшылығы бар мезеттерді анықтауға қаншалықты баса көңіл бөлуінде екенін көреміз. Алайда Гриффит туындыларындағы сияқты, олар кездейсоқ элементті немесе индивид өміріндегі күтпеген жағдайларды білдірмейді, керісінше, органикалық спиральдың ретке келтірілген құрылымына толығымен кіреді. Мұны біз Эйзенштейн кейде табиғи өлшемдеріне қосымша ретінде, кейде оларды аяғына дейін жеткізуші ретінде таныстыратын жаңа өлшемді қарастырғанда, мейлінше, анығырақ түсінеміз. Композиция, диалектикалық өзара әрекет тек органиканы, яғни генезис пен өсуді ғана емес, сонымен қатар *патетиканы* немесе «дамуды» да қамтиды. Патетиканы органикамен шатастыруға болмайды. Себебі спиральдың бойымен бір нүктеден екінші нүктеге дейін доға хордасы немесе спираль орамы секілді дәнекершілерді орнатуға болады. Енді орамдар бойымен қарсы әрекеттердің қалыптасуы мен алға жылжуы туралы емес, доға хордаларының бойымен бір қайшылықтан екіншісіне өту немесе, дұрысы, екіншісінің ішіне ену, яғни қарсы бетке секіріс туралы әңгіме болады. Жер мен судың, жалғыз бен көптің арасында қайшылық қана болмайды, сонымен қатар бір-біріне өту және бірінің күтпеген жерден екіншісінің құрамында пайда болуы да жүзеге асып жатады. Қайшылықтардың органикалық бірлігі ғана емес, бір қайшылықтың өзінің қарама-қарсы сыңарына патетикалық өтуі де болып тұрады. Екі мезет арасында табиғи байланыс қана емес, патетикалық секі-

ріс те болады, осы кезде екінші мезет жаңа қуатқа ие болады, өйткені бірінші мезет оның құрамына енеді. Қайғының ашуға, күдіктің сенімділікке, бойсұнудың бүлікке ұласқаны секілді... Патетиканың өзі екі аспектіден құралады: қарама-қарсылықтың бір элементінің екіншісіне өтуі, яғни бір сападан басқа сапаға ауысу және ауысу толық аяқталғанда туындайтын жаңа сапаның кенеттен пайда болуы. Бұл бір мезетте «сығылыс» та, «жарылыс»⁴ та болады. «*Басты бағыт*» фильмінде спираль қайшылықтарын екі жаққа теңдей бөліп таратып, бір-біріне қарама-қарсы екі тарапқа – «Көне» және «Жаңа» болып бөлінеді: органика дегеніміз, міне, осы. Сүт сепараторы бар әйгілі көріністе біз бір мезеттен екіншісіне, сенімсіздік пен үміттен зор жеңіске, бос құбырдан алғашқы тамшыға өту барысына куә боламыз, жеңіске жеткен тамшы, яғни жаңа сапа жақындаған сайын осы процесс жылдамдай түседі. Осы тамшы – әрі патетика, әрі сапалық секіріс немесе күрт өзгеріс. Органика доғаға ұқсас, ол – доғалардың жиынтығы, ал патетика – әрі хорда, әрі жебе, ескі сапаның өзгерісі және кенеттен жаңа сапаның пайда болуы, ескі сапаның шаршы дәрежесіне, қуаты жағынан екінші деңгейге өтуі.

Бұған қоса, патетика бейне мазмұнына ғана емес, оның формасына да өзгеріс енгізеді. Бейне іс жүзінде өз күш-қайратын өзгертіп, қуаттылықтың жоғарғы сатысына өтуге тиіс. Мұны Эйзенштейн «өлшемдердің абсолютті өзгерісі» деп атап, Гриффиттің салыстырмалы өзгерістеріне ғана қарсы қояды. Болып жатқан сапалық секірістің формалдылығы оның материалдығынан еш кем емес екенін абсолютті өзгеріс деп түсінген жөн. Эйзенштейн туындыларындағы ірі планның пайдаланылуы дәл осындай формалды секірісті, абсолютті өзгерісті, яғни бейненің шаршы деңгейіне көтерілуін білдіреді: Гриффитпен салыстырғанда мұнда ірі планның түбегейлі жаңа қызметіне куә боламыз⁵. Сананың өзі жаңа өлшемге өту, екінші деңгейге көтерілу (мұның өзі «ұлғаймалы ірі пландар топтамасының», сондай-ақ басқа әдістердің көмегімен де жүзеге асады) мағынасына ие болғандықтан да ірі план әлдебір субъективтілікті қамтиды. Дегенмен кез келген жағдайда сана дегеніміздің өзі – патетика, табиғаттың адамға айналуы және осы ауысу аяқталғанда туындайтын сапа. Бұл әрі таным, әрі бұзылған сана, кем дегенде белгілі бір деңгейге дейін қысым көрген революцияшыл сана, ол «*Қаһарлы Иванда*» – мейлінше шектеулі деңгейде, «*Потемкинде*» – әлденені алдын ала сезуші сипатта, ал «*Қазанда*» – шарықтау шегінде көрініс табады. Патетиканың

⁴ Eisenstein, *Mémoires*, 10-18, I, p. 283-284.

⁵ Бонитцер «*Соқыр кадр*» (*Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma. Gallimard, p. 30-32) атты еңбегінде Эйзенштейн мен Гриффит арасындағы осы айырмашылыққа (салыстырмалы немесе абсолютті өлшемнің өзгерісіне) талдау жасаған.

дамуды меңзейтін себебі – ол сананың өзінің дамуы саналады: бұл – әрі табиғаттан және оның дамуынан тыс сыртқы сананы туындататын органикалық жаратылыстың күрт өзгеруі, әрі қоғамды және оның тарихын, әлеуметтік организм ішіндегі бір мезеттен екіншісіне өту кезеңдерін қамтитын ішкі сана. Сапалық секірістің басқа түрлері де бар, олар сана секірісімен құбылмалы қатынаста болады, оның бәрі жаңа өлшемдерді, формалды және абсолютті өзгерістерді, сондай-ақ қуаттың одан әрі жоғары дәрежеге артуын білдіреді. Түстердегі сапалық секіріс дегеніміз – «*Потемкиндегі*» Қызыл ту немесе «*Қаһарлы Ивандағы*» ұлан-асыр той. Дыбысты кино дәуірінің басталуымен бірге Эйзенштейн даму мүмкіндіктерінің жаңа деңгейлерін ашты⁶. Дегенмен егер дыбыссыз кино шеңберінен шықпасақ, сапалық секірістер мүмкіндіктің «қаншама» дәрежесін құрайтын формалды және абсолютті өзгерістерге қол жеткізе алады: «*Басты бағыт*» фильмінде сүт ағыны су сарылына ұласады (жыпылықтауға өту), содан соң отпашуға (түрлі түсті бояуға өту), ақыр соңында, цифрлар ирегіне айналады (көрінетіннен оқылатынға өту). Осы көзқарас тұрғысынан Эйзенштейннің, әлбетте, теңеулер мен метафораларды ойнатумен шектелмейтін «аттракцион монтажі» атты өте қиын ұғымы әлдеқайда түсінікті болуы мүмкін⁷. Бізге бұл «аттракциондар» кейде бейнелерді ұзартып жалғастыратын немесе орындарын алмастыратын театрдағы, әлде цирктегі қойылымдар (Қаһарлы Иванның думанға толы ойын-сауығы), кейде пластикалық көрсетілімдер («*Потемкиндегі*» және әсіресе «*Қазандағы*» мүсіндер мен ескерткіштер) іспетті көрінеді. «*Басты бағыттағы*» су ағыны мен отпашу «аттракционның» дәл осы түріне жатады. Әлбетте, «аттракцион» ұғымын, ең алдымен, ойын-сауық мағынасында түсіну қажет; содан соң, ассоциация тұрғысында: бейнелер арасындағы ассоциация – Ньютонның «Бүкіләлемдік тартылыс заңы» секілді. Бұған қоса, Эйзенштейн «аттракциондық есептеу» деп атайтын нәрсе бейненің жаңа өлшемдерге қол жеткізуге, яғни бір деңгейден екіншісіне формалды түрде өтуге диалектикалық талпынысын білдіреді. Су ағыны мен отпашу

⁶ Мысалы, *The Film Sense*, Meridian Books, p. 74 sq. кітабында Эйзенштейн «вертикаль монтаж» деп атайтын құбылыс.

⁷ «*Tűzisküpi természet*» (*La non-indifférente Nature*) еңбегінде Эйзенштейн сапалық секірістің формалды сипатына (тек материалдық сипатына ғана емес) баса назар аударған еді. Бұл сипатты бейненің қуаттылық деңгейінің арту қажеттілігі анықтайды. Бұл жерде міндетті түрде «аттракцион монтажі» іске араласады. Егер біз бейненің дамушы әлеуетін ескермесек, «*Жұлдыздардың арғы жағында*» (10–18) атты туындысында Эйзенштейн атап көрсеткен аттракцион монтажі төңірегінде айтылған сансыз көп сын пікірлер бізге бітпестей көрінер еді. Осы көзқарас тұрғысынан келсек, Эйзенштейн «бұл әдістен бас тартты ма?» деген сұрақ қойылмайды: оған өзінің сапалық секірісіне қатысты концепциясы үшін бұл әдіс әрқашан қажет болады.

сүт тамшысын нағыз ғарыштық өлшемге дейін жеткізеді. Сондай-ақ өзінің соңғы патетикалық секірісінде органикалық жиынтыққа: жерге, ауаға, суға және отқа қол жеткізіп, революциялық кейіпке енген сана ғарыштық сипатқа да ие болады. Кейінірек біз осының арқасында аттракцион монтажы екі бағытта да – органикамен де, патетикамен де өзара байланыса беретінін көреміз.

Гриффиттің параллель монтажын Эйзенштейн «қайшылықтар монтажымен»; конвергентті немесе тоғыспалы монтажды сапалық секірістер монтажымен (секірісті монтаж) алмастырады. Практикалық әрекеттердің ғана емес, теориялық ұғымдардың жасалуы барысында монтаждың алуан түрлі жаңа аспектілері осыған қосылады немесе осыдан туындайды: ірі ланның жаңа концепциясы, жеделдетілген монтаждың жаңа концепциясы, вертикалды монтаж, аттракцион монтажы, интеллектуалды монтаж немесе сана монтажы... Біз органика және патетика жиынтығының біртұтастығына сенеміз. Бұл – Эйзенштейн енгізген түбегейлі өзгерістің мәні: ол диалектикаға таза кинематографиялық мазмұн береді, ырғақты (Гриффитке тән) эмпирикалық немесе эстетикалық бағалаудан ғана бөліп алады, организмнен таза диалектикалық концепция түзеді. Уақыт қозғалыс-бейнелердің органикалық композициясынан туындайтын жанама бейне сипатын сақтайды, алайда *интервал секілді, бүтін де жаңа мазмұнға ие болады*. Құбылмалы қазіргі күй, яғни интервал мезеттің ең жоғарғы дәрежесіне жететін сапалық секіріске айналады. Шамасыздық ретіндегі бүтінге келсек, ол енді дербес бөліктерді, бірі екіншісі үшін өмір сүруі қажет деген жалғыз шартпен, бір топқа біріктіретін қосылыстардың толық жиынтығы емес, сонымен бірге біз белгілі бір талаптарға сәйкес келетін жиынтыққа бөліктерді қоссақ немесе екі дербес жиынтықты бірдей мақсатты идеямен өзара байланысқа түсірсек, бүтін қашанда ұлғая алады. Бұл – нақтылыққа айналған немесе бұрыннан бар жалпыға бірдей толық жиынтық. Оның бөліктері бірін-бірі өз жиынтығында, ал жиынтық өзін-өзі бөліктерде жасап шығарады, яғни бұл өзара себепті байланыс қандай да бір ішкі мақсатқа сай жиынтықтың *және* оның бөліктерінің себебі ретіндегі бүтінге бағытталады. Екі шеті де ашық спираль – енді сырттан эмпирикалық ақиқатты жинайтын тәсіл емес, керісінше, диалектикалық ақиқат үздіксіз өзін-өзі жасап шығаратын және тоқтаусыз өсетін тәсіл. Сонымен, заттар, шын мәнінде, *уақытқа* толығымен «бойлайды» және толысып үлкейеді, өйткені жиынтықтағы бөліктердің алатын орнымен немесе жиынтықтың өзінің алатын орнымен салыстырғанда, олар уақыттың шексіз ауқымды бөлігін қамтиды. «*Потемкиндегі*» қырық сегіз сағатқа немесе «*Қазан*» фильміндегі он күнге созылған оқиғалар жиынтығы мен оның бөліктері уақытта шексіз ұзаққа

созылатын орынды иеленеді. «Аттракциондар» оларға қосылып, оларды сыртқы оқиғалармен салыстыруға сеп болумен шектелмейді, бүтін аясында осы ұзартуды немесе тіршілікті құрайды. Эйзенштейнде организм мен монтаждың диалектикалық концепциясы қашанда ашық спиральды үнемі өзгермелі сәттермен ұштастырады.

Диалектикада оны анықтайтын бірнеше заң бар екені бәрімізге белгілі. Мәселен, сандық процесс және сапалық секіріс – яғни бір сападан екіншісіне өту және жаңа сапаның күтпеген жерден пайда болуы туралы заң бар. Бүтін, жиынтық және бөліктер заңы бар. Сондай-ақ қалған екеуі соған байланысты болатын бірлік пен қарама-қайшылық заңы бар: жаңа бірлікке қол жеткізу үшін біртұтас екеуге айналады. Монтаж саласындағы кеңес мектебі туралы айтсақ, өкілдерінің бір-біріне ұқсамайтынына орай емес, бәріне диалектикалық концепция тән болғанымен, әрбірі қайта жаңғыртатын диалектиканың қандай да бір заңына бағытталатындықтан араларында айырмашылық туындауына байланысты сөз етеміз. Пудовкин, ең әуелі, сананың дамуына, жете түсінуден туындайтын сапалық секіріске көңіл бөлгені анық; осы көзқарас тұрғысынан «Ана», «*Петербордың күйреуі*» және «*Шыңғысханның ұрпағы*» фильмдері ұлы трилогияны құрайды. Бұл фильмдерде табиғаттың бар әсемдігі мен қарбалас тіршілігі көрініс тапқан: бетінде мұзы қалқыған Нева, Моңғолия даласы... алайда мұнда басты бағдарды жетелейтін күш ретінде ананың, шаруаның және моңғолдың дүниетанымы берілген. Пудовкин өнерінің тереңдігі – оның санасы оянған кейіпкерге күрделі ситуацияны ұсақ элементтері арқылы шешкізуінде жатыр; кейіпкер бұл ситуацияны әрекетке серпін берер санамен игергенше созады (әйелдің мұнара сағатының салпыншақ тасын ұрлауға ыңғайланған күйеуін бақылап отыруы немесе «*Петербордың күйреуі*» фильмінде әйел бір қарағаннан-ақ ситуация элементтерін: полиция қызметкерін, үстел үстіндегі бір стақан шайды, түтіндеген майшамды, қайтып оралған күйеуінің етігін аңғарып үлгереді)⁸. Довженко диалектиканы басқа қырынан көрсетті, «бөліктер, жиынтық және бүтін» ұштағанының қатынасы оның көңілінен шықпады. Ортақ өлшемдері болмаса да, жиынтық пен бөліктерді тереңге бойлауға және ұзаққа созылуға мүмкіндік беретін бүтінге енетіндей ету қолынан келген режиссер бар десек, онда ол – Эйзенштейннен гөрі (рас, кейде мұндай әрекет

⁸ Қараңыз: Jean Mitry. *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 306: «Сол кезде ол жан-жағына қарап, стақанды, етікті, полиция қызметкерін көрді, содан соң көзді ашып-жұмғанша стақанды тез қолына алып, бар күшімен терезенің әйнегіне лақтырды; қария дереу еңкейді және полиция қызметкерін байқап қалып, қаша жөнелді. Сөйтіп, қарапайым бір стақан шай біртіндеп әшкерелеу, содан соң сигнал беру және құтқару құралына айналды. Бұл зат (...) жүйелі түрде қамқорлықты, ақыл-ой қабілетін және пиғылды қамтып көрсетеді».

оған да тән), Довженко деген дұрыс. Бұл – Довженко шығармаларындағы ұшқыр қиял мен ертегідей таңғажайып дүниенің қайнар көзі. Кейде көріністердің өзі статикалық бөлік немесе шашыраңқы фрагмент бола алады, мәселен, «*Арсенал*» фильмінің басындағы жоқшылық бейнелері: қалжыраған әйел, мелшиіп қатып қалған ана, мұжық, тұқым сепкіш, газбен уланған адамдардың мәйіттері (немесе, керісінше, «*Жер*» фильміндегі бақытты өмір бейнелері: қимылдамайтын, отырған, тұрған немесе жатқан ерлі-зайыптылар). Кей кезде динамикалық және үздіксіз жиынтық белгілі орында, белгілі уақытта қалыптасады (мысалы, «*Аэроград*» фильміндегі тайга). Әлбетте, бүтінге терең бойлау әр кезде бізге бірнеше мың жыл бұрын болған нәрселерді жеткізеді, мәселен, «*Звенигора*» фильмінде Украина тауларының және скифтердің асыл қазыналарының тарихын, сондай-ақ әлем болашағының бейнесін көрсетеді, айталық, «*Аэроградтағы*» аспанды бүркеген ұшақтар жаңа қала құрылысшыларын дүниенің төрт бұрышынан әкеледі. Амангуаль режиссерге жиынтық пен оның құрамдас бөліктері арқылы «шынайы кеңістік пен уақыт шеңберінен тыс ойындағысын айтуға мүмкіндік»⁹ беретін «абстрактілі монтаж» туралы айтқан. Дегенмен кеңістіктен және уақыттан тыс бұл ахуал Жермен немесе уақыттың шынайы ішкі қасиеттерімен, яғни өзгермелі бүтінмен ұштасады, ал бұл бүтін перспективаны өзгертіп, нақты адамдарға уақыттан шексіз үлкейтілген орын беруін тоқтатпайды, сондықтан да олар бірден баяғыда өткен оқиғалармен де, алыстағы болашақпен де жанасып, осылайша өз «төңкерісіне» қатысады: мәселен, «*Жер*» фильмінің басында өлімді қобалжымай қарсы алған ақсақал немесе «*Звенигорадағы*» түрлі дәуірлерде өмір сүретін қария. Прусттің айтуынша, уақыт өте келе адамдар алып денелі болады, Довженко шаруаларына тән сол алып дене бөліктерді өзара бөліп, олардың жиынтықтарының уақытын созады; режиссер Щорсты осы аттас фильмде («*Щорс*») және «ертегі дәуірінің аңыз-кейіпкерлерінің бөрін» сондай бойшаң етіп бейнелейді.

Пудовкин мен Довженкоға қатысты алғанда Эйзенштейн кең мағынада өзін мектеп басшысы санай алар еді, өйткені оның шығармаларында диалектиканың үшінші заңының ізі бар, бұл үшінші заң қалғандарын қамтиды. Біртұтас екеуге айналып, жаңа бірлікті туындатып, органикалық бүтінді және патетикалық интервалды біріктіреді. Іс жүзінде бұл диалектикалық монтажды түсінудің үш түрлі тәсілі болып саналады, бірақ ешқайсысы да сталиндік сынның құрсауынан өте алмас еді. Алайда үшеуінің ортақ идеясы –

⁹ Amengual, *Dovjenko. Dossiers du cinéma*: «Довженко шашыраңқы үзінділерді ұйымдастыруда поэтикалық еркіндікті таяуда ғана талап еткен. Ол бұл еркіндікке («*Аэроградта*») тілмен айтып жеткізгісіз керемет үздіксіздікті кадрға бөлудің көмегімен қол жеткізді».

материализм, ең алдымен, тарихи, ал табиғат қашанда әлдебір адамдар қауымына біріктірілгендіктен ғана диалектикалық болып саналады. Эйзенштейннің табиғатқа берген «түйсікшіл» деген атауы қайдан шыққаны, міне, енді белгілі болды. Вертовтың өзіндік ерекшелігі – ол материяның өз диалектикасын, керісінше, радикалды сипатта пайымдады. Бұл алдыңғы үш заңмен еш байланысы жоқ, өз алдына бөлек төртінші заң сияқты¹⁰. Әрине, Вертов табиғаттағы адамды, оның әрекеттерін, құштарлығын, өмірін көрсеткен. Дегенмен ол деректі және хроникалы фильмдер түсіріп, табиғатты бейнелейтін көріністерден үзілді-кесілді бас тартты, әрекет сценарийі терең себептерден туындады. Машина, табиғат көрінісі, ғимараттар немесе адамдар, не болса да бөрібір: әрқайсысы, тіпті ең шырайлы шаруа әйел де, жүрек елжіретер ең сүйкімді бала да үнемі өзара қарым-қатынаста болатын материалдық жүйе ретінде көрініс табатын. Бұлар – қозғалысты қабылдап, оған жауап беретін, оның жылдамдығын, бағытын, қозғалу ретін өзгертетін, сол арқылы өз көлемімен салыстырғанда шамадан тыс көп өзгеріс жасап, материяны «ықтималдығы» аз күйге ауысуға жетелейтін катализаторлар, трансформаторлар, түрлендіргіштер еді. Бұл жерде Вертовтың адамдарды машиналарға ұқсатқаны емес, керісінше, машиналарға «жүрек» беріп, оларды «зымырайды, дірілдейді, ырғиды және күндей күркірейді» деуі қызық, мұның бәрін адам да істей алады, рас, өзгеше жолмен және басқа жағдайларда, әйтсе де бір-бірімен үнемі әрекеттесе отырып атқарады. Вертов кино журналдан «молекулалық баланы», «молекулалық әйелді», материалдық бала мен әйелді, сондай-ақ механизмдер немесе машиналар деп аталатын жүйелерді ашты. Ол үшін маңыздысы – ыдырап жатқан бір құрылыстан коммунистік рухта көрсетілген жаңадан қалыптасып жатқан құрылысқа өтудің алуан сипаты еді. Әйтсе де екі жүйенің немесе екі құрылыстың арасында қашанда міндетті түрде құбылмалы интервал болады. Вертовта қозғалыс интервалы қабылдауда пайда болады, оны көз бен назар туындатады. Бірақ адамның қозғалыссыз дерлік көзі емес, кинокамераның көзі, яғни материя ішіндегі көз, ондағы қабылдау, әрекет басталатын нүктеден қарсы әрекет жететін нүктеге дейінгі созылатын, осы екеуінің арасын толтыратын, бүкіл әлемді шарлап өтіп, өз интервалының ырғағына дәл келетін қабылдау. Адамға тән емес материя мен адам қабілетінен тыс көздің арақатынасы диалектиканы қалыптастырады, өйткені ол да материя әлемі мен адамзат қоғамының ұқсастығын білдіреді. Монтаждың өзі де ма-

¹⁰ «Тек адам диалектикасы ғана бар ма, әлде табиғаттың өз (немесе материяның) диалектикасы туралы айтуға бола ма?» – деген сұрақ марксистерді үнемі толғандырды. «Диалектикалық ақылға сын» (*Critique de la raison dialectique*) еңбегінде Сартр кез келген диалектиканың адами сипатын дәлелдеп, қайта жандандырды.

териалдық әлемдегі қозғалыстың өзгерістерін кинокамера көзіндегі қозғалыс интервалына бейімдеуін тоқтатпайды: ырғақ дегеніміз де – осы. Алдыңғы екі кезеңде де монтаждың барлық жерде болғанын атап айту қажет. Ол кино түсірер алдында, материалды, яғни кейде бір-бірінен тым алыста өзара әрекетке түсуге тиіс материя бөліктерін (өмірдің шынайы бейнесі) таңдау кезінде іске қосылды. Ол түсірілім кезінде, көз-камера (бақылайтын, жүгіретін, кіретін, шығатын оператор, бір сөзбен айтқанда, фильмдегі өмір) жұмысының аралығында әрекет етті. Ол киноны таспалап болған соң да түсірілген материалды және бір кадрды екіншісімен сәйкестендіріп көретін (фильм өмірі) монтаж залында, сондай-ақ фильмдегі өмірді нақты өмірмен салыстыра қарайтын көрермен жадында жүзеге асады. *«Киноаппаратты адам»* фильмінде осы үш деңгейдің қатар өмір сүруі айқын көрсетілген, бірақ олар бұрынғы туындылардың бәріне де арқау болған еді.

Кеңес кинематографистері үшін диалектика жай сөз ғана емес еді. Ол бірден монтаждың практикасын да, теориясын да анықтады. Дегенмен үш ұлы кинорежиссер диалектиканы қозғалыс-бейнелердің органикалық құрылысын түрлендіре өзгерту үшін қолданса да, Вертов оны диалектикадан қол үзудің амалы ретінде қабылдады. Ол өз бәсекелестерін Гриффиттің соңынан еріп, америкалық стильде немесе буржуазиялық идеализмге толы кино түсіргені үшін жазғырды. Оның пікірінше, диалектика әлі де тым органикалық табиғатпен және патетикаға тез бой алдыратын адаммен арақатынасын үзуге тиіс еді. Ол бүтін шексіз материалдық жиынтықпен араласып, ал интервал материя түбіндегі көзбен, яғни Камерамен бірігіп кететіндей әрекетке барды. Бұл кинорежиссер ресми сыншылар тарапынан да түсіністік таппады. Алайда Вертов кеңес киношеберлерінің диалектика туралы пікірталастарын шегіне дейін жеткізді, ал Эйзенштейн мұның мәнісін айтыс-тартыспен шектелуін тоқтатқанда ғана жақсы түсінді. «Материя-көз» жұбын Вертов «Табиғат-адам», «Табиғат-жұдырық», «Табиғат – жұдырықпен соғу» (яғни органика – патетика)¹¹ жұптарына қарсы қойды.

3

Соғысқа дейінгі француз мектебінен де (мұның көшбасшысы – көпшілік белгілі бір дәрежеде мойындаған Ганс болды) біз органикалық композиция ұстанымымен қатынасты үзуді байқаймыз. Бұл жерде

¹¹ Эйзенштейн Вертовтың әдісі тек адам жан-жақты «даму» деңгейіне жеткен кезде ғана қажетке жарайды деп мойындайды. Алайда адамға әлі күнге дейін патетика және аттракцион қажет: «Бізге керегі – «кино-көз» емес, «кино-жұдырық». Кеңес киносы тек миллиондаған көздерді бірлестіріп қана қоймай, сонымен бірге басты жаруы қажет». Қараңыз: *Au-delà des étoiles*, p. 153.

әңгіме вертовизм (орташа болса да) туралы да емес. Француз мектебін неміс экспрессионизміне қарсы қоя отырып, оны импрессионистік бағыт ұстанған деуге бола ма? Дұрысы, оны белгілі бір деңгейде картезиандық дегеніміз жөн: француз режиссерлері бәрінен бұрын *қозғалыстар санына* және оны анықтауға септігін тигізетін метрлік қатынастарға баса назар аударады. Кеңес кинематографистері секілді Гриффитке өлшеусіз қарыздар олар, сол Гриффиттің адам тәжірибесіне негізделген деңгеймен шектелген нәрсесін еңсеріп, фильм түсірушілерге шабыт беретін және өнер атаулының бірігуіне қызмет ететін ғылыми концепция жасауды қалайды (сол кезеңдегі сурет өнерінде кездесетін «ғылымилыққа» алаңдау да – осының өзі). Дегенмен француздар органикалық композициядан бас тартады, бірақ диалектикалық композиция жолын да ұстанбайды, қозғалыс-бейнелердің жан-жақты механикалық концепциясын жасайды. Алайда бұл – екіұшты термин. Француз киносы антологиясына кірген бірнеше көріністі мысалға алайық: Эпштейннің жәрмеңкесі («*Адал жүрек*»), Л'Эрбьенің балы («*Эльдорадо*»), Гремийонның фарандоласы («*Мальдона*» фильмінен бастап). Әрине, ұжымдық биде бишілердің органикалық композициясы бар, олардың баяу және жылдам қозғалыстарының ғана емес, тура, айналма және т.б. қозғалыстарының да диалектикалық композициясы бар. Алайда бұл қозғалыстарды мойындай отырып, біз олардан биші болатын бірден-бір денені және барлық ықтимал фанданголардан сұрыптап алғанда көзге көрінетін қозғалысты – Л'Эрбье фандангосын бөлектеп немесе абстрактілеп ала аламыз¹². Берілген кеңістікте барынша көп қозғалысқа ие болу үшін кинорежиссерлер қозғалмалы денелерден «асып түседі». Гремийон өзінің барынша көп қозғалыс туындататын әуелгі фарандоласын дәл осылай тұйық кеңістікте таспалады; одан кейінгі фильмдеріндегі өзге фарандолаларды да «бөтен» деуге болмайды, дұрысы, оларды режиссер тынбай табатын қозғалыстар саны, яғни құпия сыр, тап сол фарандола деген жөн. Мұның өзі үнемі тұңғыық гүлдің суретін сала берген Монені еске түсіреді.

Егер биді машина деп алсақ, оның бөлшектері бишілер болмақ. Шын мәнінде, француз киносы машинаны екі түрлі әдіспен қолданып, одан қозғалыс-бейнелердің механикалық композициясын шыға-

¹² Epstein. *Écrits sur le cinéma*, II, Seghers, p. 67. (Л'Эрбьенің фильмі туралы): «Бейнелер бұлдырлығы біртіндеп күшейе түскендіктен бишілер бірте-бірте өз тұлғалық айырмашылығын жоғалтады, оларды енді қайталанбас жеке индивид ретінде тану мүмкін болмай қалады және олар анық көрінбейтін ортақ визуалды көрініске қосылады: бұдан былай биші анонимді элементке айналады, оны жиырма немесе елу баламалы элементтің ішінен ажырату мүмкін емес, бұл элементтердің жиынтығы басқа жалпылықты және басқа абстракцияны құрайды: мына фандангоны немесе ана фандангоны емес, керісінше, жалпы фандангоны, яғни барлық фанданголардың музыка ырғағының арқасында көзге көрінетін құрылымы».

рып алады. Машинаның бірінші түрі – автомат, қарапайым машина немесе сағат механизмі, өзара бірігіп үйлесетін, бір-бірімен қабысатын немесе өз арасында орнайтын қарым-қатынасқа сәйкес біркелкі кеңістікте қозғалыстарды түрлендіретін бөлшектердің геометриялық кескіндемесі. Неміс экспрессионизмінен айырмашылығы, автомат қараңғы түнекке терең бойлайтын «қаһарлы» өмірді дәлелдемейді, керісінше, заттар мен тіршілік иелерін, жанды мен жансызды біркелкі етіп біріктіретін бейнелер жиынтығына арналған максимум заңы ретінде айқын механикалық қозғалысты көрсетеді. Қуыршақтар, жүргіншілер, қуыршақ бейнелері және жүргінші көлеңкелері механикалық қозғалысқа бейім жиынтықты құрайтын екі еселенудің, кезектесудің, ауық-ауық қайта оралудың және ұласпалы реакцияның өте нәзік қарым-қатынасына түседі. Бұл құбылыс Вигоның *«Аталан-та»* фильміндегі жас әйелдің албырттығынан, Ренуардың *«Сіріңке сатушы кішкентай қызындағы»* бас кейіпкердің арманынан *«Ойын ережесіндегі»* үлкен композицияға дейін анық аңғарылады. Бұл формулаға мейлінше поэтикалық сипат берген Рене Клер екені даусыз, ол біркелкі, жарқыраған сұр таяз кеңістікте геометриялық абстракцияны жандандырды¹³. Нақты объект, қалаулы зат уақыт аясында әрекет ете отырып, қозғалтушы күш немесе серіппе ретінде, өсімтал механикалық жиынтықтың бөлшектері іспетті кеңістікте кезек-кезек пайда болып, үздіксіз көбейетін кейіпкерлерге қатысты механикалық қозғалысты туындатушы *алғашқы қозғалтқыш* (primum movens) ретінде пайда болады (*«Итальян сабан қалпағы»*, *«Миллион»*). Индивидуализм барлық жерде маңызды рөл атқарады: индивидтің өзі заттардан кейін тұрады немесе әсері уақытта көрініс табатын серпін беруші, әлде қозғаушы күш қызметін атқарады: бұлар – индивид анықтайтын қозғалыс өз шегіне жеткен немесе одан асып түскен кезде жойылатын фантомдар, сиқыршылар, перілер, әлде есінен адасқан ғалымдар. Сонда барлық жерде тәртіп орнайды. Қысқасы, бұл – қозғалтқышының өзі қозғалыс арқылы жүретін автоматты балет. Машинаның тағы бір түрі – бу машинасы, жанармаймен жүретін машина, күшті энергетикалық машина: бұл машина басқа нәрседен қозғалыс туындатады және ішкі жаңғырық немесе үдемелі қарым-қатынас барысында бір-біріне қарама-қайшы әрекеттерді: механикалық пен жандыны, ішкі мен сыртқыны механикпен, күшті әртектілікпен ұштастыра отырып, бекітуді тоқтатпайды. Комедиялық және драмалық элементтер эпикалық немесе трагедиялық элементтің орнын басады. Бұл жолы

¹³ *Салыстырыңыз:* Бартелеми Амангуальдың «Рене Клер» туындысындағы талдаулары, Seghers. Сонымен қатар Амангуаль автоматтың рөлін Жан Вигоның *«Кинематографиялық зерттеулер»* (Jean Vigo. *Études cinématographiques*), p. 68-72) еңбегіндегі экспрессионизммен салыстыра талдайды.

француз мектебі энергия шығаратын алып машиналарды бейнелеумен әуре кеңес дәуірі режиссерлерінен (бұл қатарда Эйзенштейн немесе Вертов қана емес, «*Түрксібтей*» жауһарды түсірген Турин де бар) ерекшеленген секілді. Кеңес дәуірінің киношеберлері үшін адам мен машина механикалық жұмыс пен еңбек етуші адам арасындағы қарама-қайшылықты еңсеретін диалектикалық бірлік іспетті болды. Ал француздар машинадағы қозғалыс саны кинетикалық бірлігінің және жандағы қозғалыс бағытының концепциясын жасап, мұны өмірден өткенде ғана жоғалатын Құштарлық деп мәлімдеді. Жаңа қозғалтқыш пен механикалық қозғалыс бастан өткеретін күй ғарыштық ауқымға дейін, ал адамзат қоғамы кеңес режиссерлері көрсеткен бейнеге ұқсамайтын, адам мен машина үйлесім тапқан әлемдік жан деңгейіне дейін үлкейтіліп көрсетіледі. Сондықтан Ганстың «*Доңғалақ*» фильмінен екі түрлі бейнені – механикалық қозғалыстың өз әсемдігін сақтаған бейнелері мен трагедияның дарақы да ұшқары деуге болатын бейнелерін іздеп табуға тырысу бос әурешілік болмақ. По-йызды, оның жылдамдығын, екпінін және апатқа ұшырауын көрсеткен сәттер – механиктің жай-күйінен, яғни будағы Сизифтің, оттағы Прометейдің және қардағы Эдиптің халінен бөлінбейтін көріністер. Адам мен машинаның кинетикалық одағы жанды қуыршақтан мүлде өзгеше Адам-Жануарды анықтайды; Ганстан қалған мұраны қайта қарастырған Ренуар оның жаңа өлшемдерін де зерттеген еді.

Нәтижесінде одан абстрактілі өнер шықты, мұнда таза қозғалыс кейде абстракцияның күшеюі арқылы формасы өзгерген объектілерден, кейде жиі-жиі түбегейлі өзгеріске ұшыраған геометриялық элементтерден, бір кеңістік жиынтығын қамтитын өзгеруші топтан туындады. Бұл кинетизмді көзге көрінетін өнер ретінде қарастыру болатын, кинетизм дыбыссыз кинодан бастап қозғалыс-бейненің түспен, музыкамен қарым-қатынасын мәселе етіп көтерді. Суретші Фернан Леженің «*Механикалық балеті*» қарапайым машиналардан бастау алса, Эпштейннің «*Фотогений*» туындысы, Гремийонның «*Механикалық фотогенийі*» – индустриялық машиналардан алынған шабыттың туындысы. Көріп отырғанымыздай, мұндай француз киносына айрықша құлшыныс – суға, теңізге, өзен-көлге деген өлшеусіз махаббат тән (Л'Эрбье, Эпштейн, Ренуар, Виго, Гремийон). Бұл механикадан мүлде бас тарту емес, керісінше, қатты денелер механикасынан сұйық денелер механикасына өту болатын; мұндайда, нақты көзқарас бойынша, бір әлем екінші әлемге қарсы қойылды, ал абстрактілі көзқарас тұрғысынан, сұйық бейнеден өз жиынтығында қозғалыс мөлшерінің жаңа таралым түрі – нақтыдан абстрактіліге өтуге ең қолайлы жағдайлар, қозғалыстарға олардың бейнелі сипатына қарамастан қайтымсыз ұзақтық беру мүмкіндігінің молдығы, қозғалмалы заттан

қозғалысты шығарып алуға өте сенімді күш табылды¹⁴. Америка және кеңес киносында су үнемі алдыңғы лекте көрінетін, алайда бұл құбылыстың жағымды жағымен қатар, кері сипаты да болмай қалған жоқ; дегенмен қандай нәтижеге алып келсе де, су органикалық мақсатта қолданылып, солармен үйлесті. Суға еркіндік беріп, органикамен байланысы жоқ форма мен өзіндік үйлесім сыйлаған француз мектебі еді.

Деллюк, Жермен Дюлак және Эпштейн «фотогений» туралы айтқанда, сөз, әрине, фотосурет сапасы туралы емес, кинематографиялық бейненің фотографиялық бейнеден айырмашылығын көрсетіп, анықтау жөнінде болады. Фотогений – қозғалыс арқылы «үлкейтілген» бейнемен айналысатын ілім¹⁵. Мәселе осы *үлкейтуші элементі* толық әрі дәл анықтауда болып тұр. Ең алдымен, бұл жерде өзгермелі осы шақ ретінде уақыт интервалы қатысады. Өзінің алғашқы «*Ұйқыдағы Париж*» атты фильмінде-ақ Рене Клер қозғалыс бөгелетін, қайта жалғасатын, кері бағытқа бет бұратын, жылдамдығын арттыратын немесе бәсеңдететін нүктелер секілді интервалдарды, басқаша айтқанда, қозғалыс дифференциалын айқын көрсетуі арқылы Вертовқа әсер еткен¹⁶. Алайда бұл мағынасында интервал бейнеде *анықталатын басқа факторларға* қатысты қозғалыстың ең көп санын шығаратын және осы факторлардың өздерінің түрленуіне байланысты бір бейнеден екінші бейнеге өзгертін ырғақты бірлігі ретінде жүзеге асады. Бұл факторлар алуан түрлі: кадрланған кеңістіктің сипаты мен көлемі, қозғалатын және қозғалмайтын денелерді бөлу, кадрлау бұрышы, объектив, планның хронометрлік ұзақтығы, жарық пен оның реңктері, гаммасы, бейнелі және аффективтік реңктері (түсті, сөйлеушінің дауысын және музыканы айтпағанның өзінде). Осы факторлардың ырғақты бірлігінің немесе интервалының арасында *метрлік қатынастар* жиынтығы болады, ол осы қатынастарға енетін қозғалыстың ең көп мөлшеріне «такт» беріп, ырғақ «үлесін» түзеді. Әлбетте, монтажда, бір жағынан, мұндай эмпирикалық немесе интуитивті есеп тән болса, екінші жағынан, ол белгілі бір дәрежеде ғылымилыққа¹⁷ да бет бұрды. Әйтсе де бір есептен

¹⁴ Бұл абстрактілі кинетикалық кинематография және оның ырғаққа қатысты концепциялары туралы Жан Митри өзінің «*Тәжірибелі кино*» атты еңбегінде (Jean Mitry. *Le cinéma expérimental*, Seghers, ch. IV, V, X.) жазып, ырғақ мүмкіндігі музыкалық бейнелердің мүмкіндігінен өзгеше көзге көрінетін бейнелер мәселесін көтереді. Осы мәселенің бір бөлігін шешуге талпынып, Митридің өзі де қатты дене бейнелерінен («*Пасифик 231*») сұйық денелерге өтті («*Дебюсси бейнелері*»).

¹⁵ Epstein, *ibid.*, 1, p. 137-138.

¹⁶ Рене Клер фильмдері мен оның Вертовпен қарым-қатынасына Аннет Майклсон жасаған талдауды қараңыз: *L'homme à la caméra*, in *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, p. 305-307.

¹⁷ Қараңыз: мысалы, Эйзенштейн шығармаларында (*Film Form*, «*Methods of montage*») метрлік монтаж және оны жалғастырушылар, ырғақты, үндестік және үйлесімді монтаж бар. Дегенмен онда метрлік қатынастардан гөрі, көбінесе органикалық мөлшерлестік туралы әңгіме болады.

картезиандық деп те атауға болатын француз мектебі үшін ерекше жайт – әрдайым монтажды есептеуді эмпирикалық шарттар деңгейінен жоғары көтеріп, оны, Ганс айтпақшы, «алгебраға» айналдырады және одан әрдайым алуан түрлі айнымалы шаманың қызметі ретінде қозғалыстардың мүмкіндігінше ең көбін шығарады немесе органиканың аясына сыймайтын дүниені қалыптастырады. Леже мен Барсак декорацияларындағы Л’Эрбьенің күрделі интерьерлері («*Рақымсыздық*», «*Ақша*») метрлік қатынастарға бағынатын кеңістіктің тамаша мысалы бола алады: бұл қатынастарға сәйкес әрекет ететін күштер немесе факторлар ең көп қозғалыстарды айқындайды.

Неміс экспрессионизмінен айырмашылығы, бұл жерде бәрі, тіпті жарықтың өзі де қозғалыс үшін қолданылады. Әрине, жарық – өзі жетелейтін, бастан кешетін немесе тіпті айқындайтын қозғалыс үшін маңызды жалғыз фактор емес. Оның үстіне жарықты дербес күшке айналдырған, (Периналь секілді) ұлы операторлар қалыптастырған француз люминизмі бар. Алайда жарыққа өзіндік ерекшелік берген бір күш – қозғалыс, сұр түстің аясында, «барлық сұр реңк атаулымен қақпақыл ойнайтын сүрбейнеде»¹⁸ жүзеге асушы созылыстағы таза қозғалыс. Бұл – біркелкі кеңістікте үздіксіз қозғалатын және жылжымалы заттармен кездескен сәтте ғана емес, өз қозғалғыштығының арқасында да нұр шашатын формаларды түзуші жарық. Француз мектебіндегі сұр түстің әйгілі жарқылының өзі енді түс-қозғалыс болып есептеледі. Бұл – Эйзенштейн тәсіліндегі ақ пен қараға бөлінетін немесе олардан жаңа сапа секілді туындайтын диалектикалық бірлік емес. Экспрессионизмге тіптен сәйкес келмейді, себебі ол тәсілде мұндай құбылыс жарық пен түнек арасындағы кескілескен айқас немесе жарық пен көлеңкенің кірігуі нәтижесінде туындайды. Қозғалыс ретінде сұр түс немесе жарық – кезектесіп келетін қозғалыс. Француз мектебінің артықшылығы – диалектикалық қайшылықты немесе экспрессионистік қақтығысты кезектесумен алмастыруында екеніне еш шүбә жоқ. Гремийон еңбектерінен біз бұл құбылыстың ең жоғары деңгейдегі қолданысын табамыз: «*Шамшырақты бақылаушылар*» фильміндегі шамшырақтың көмегімен қозғалысқа енетін жарық пен көлеңкенің белгілі бір тәртіппен ауысып отыруы; «*Әпенді Виктор мырза*» фильмінде күндізгі қала мен түнгі қаланың алма-кезек ауысуы. Бұл – қақтығыс емес, созылыстағы кезектесу, өйткені екі жағдайда да біз жарықты: күн сәулесі мен ай нұрын, сұр түстің бүкіл реңкі арқылы өзара қатынасатын күндізгі және түнгі табиғат

¹⁸ Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 139. Сонымен қатар Амангуальдың Рене Клердегі (р. 56) және әсіресе Вигодағы (р.72) жарық туралы ескертулерін де қараңыз: «Экспрессионизм ымырттарын киелі қасиеттерінен айыру», сондай-ақ Гремийон туралы Мирей Латильдің мақаласын оқыңыз: Mireille Latil. *Cinématographe*, n° 40, octobre 1978.

көрінісін көреміз. Реңк туралы мұндай концепция, сыртқы көрінісіне қарамастан, Делоне колоризміне көп қарыздар.

Әрине, бүгін де қозғалыстың ең көп мөлшерін салыстырмалы тұрғыда ғана деп түсіну қажет, өйткені ол қозғалысқа форма беретін бірлік пен факторлар арасындағы метрлік қатынастардың және өзі қызметі саналатын құбылмалы факторлардың интервалы ретінде таңдалған ырғақты бірлікке тәуелді. Осы элементтердің бәрін ескере келгенде, бұл қозғалыстың «ең үздік» мөлшері болмақ. Максимумның деңгейі қашанда жоғары, өйткені фанданго болсын, фарандола, балет және т.б. болсын, оның өзі де сапа саналады. Қазіргі мезеттің өзгеруіне, интервалдың қысқаруына әлде ұзаруына байланысты өте баяу қозғалыста өте жылдам қозғалыс кезіндегі көрсеткішке тең ықтимал қозғалыстардың ең көп мөлшері жүзеге асырылады: егер Ганстың «*Доңғалағында*» үдемелі монтаждағы жылдам қозғалыстың үлгісі берілсе, Эпштейннің «*Ушерұйінің құлауы*» атты фильмі – баяулатылған түсірілімінің өзінде ұшы-қиырсыз созылған формадағы қозғалыстың максимумына қол жеткізуді көрсеткен өнердегі жауһар туынды. Енді қозғалыс санының басқа аспектісін – оның абсолютті максимумын қарастыратын кез келді. Бұл екі аспекті бір-біріне қарама-қайшы емес: керісінше, өзара тығыз байланысты, бірін-бірі біледі, бастапқы кезден бір-бірінде бар. Өзгермелі жиынтықтардағы қозғалыс санын салыстырмалы тұрғыда анықтаумен қатар ғаламдағы қозғалыстың абсолютті саны Декарт еңбектерінде-ақ айқын көрініс тапты. Кинематографияда бұл қажетті арақатынас оның өмір сүру шарттарының ең терең тұңғиығында қайта пайда болады: бір жағынан, план кадрланған жиынтықтарға бет бұрған және олардың элементтері арасындағы салыстырмалы қозғалыстардың абсолютті максимумын енгізеді; екінші жағынан, ол өзгерісі қозғалыстың абсолютті максимумында көрініс табатын құбылмалы бүтінге бағытталған. Бұл жерде айырмашылық әр бейне жеке алынатын (кадрлау) жағдайда емес, бейнелер арасындағы қатынастар алынатын ахуалда (монтаж) болып тұр. Камера қозғалысының өзі бір бейне шеңберінде қайта кадрлауды жүзеге асыра отырып, бірнеше бейнені енгізеді, бұған қоса бір ғана бейненің бүтінді түгел білдіруіне септігін тигізеді. Бұл құбылыс әсіресе Абель Ганс туындыларынан ерекше байқалады, ол «*Наполеон*» фильмін түсіру барысында камераны тек жерде жатқан рельстерден ғана емес, оны көтеріп жүрген адаммен қатынасынан да босатқанын өзінің ерен еңбегі санауға толық құқылы: камераны аттың үстіне орнатуға, қару секілді лақтыруға, доп секілді домалатуға, ұшақтың бұрандалы қалағынан теңізге тастауға болады¹⁹. Әйтсе

¹⁹ Abel Gance, in *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, p. 163-167.

де Берчтен алған алдыңғы ескертпеміз әлі күшін жойған жоқ: біз осы тарауда сөз ететін кинорежиссерлердің көпшілігінде камера қозғалысы есте қаларлық сәттерге ғана арналған, ал кәдімгі «таза» қозғалыс, негізінен, қозғалмайтын пландардың бірізділігімен тығыз байланысты. Демек, монтаж планның екі жағымен жұмыс істейді: біріншіден – бір ғана бейнемен шектелмейтін, бірақ өлшем бірлігі (қайта топтау) өзгертін эпизодтағы салыстырмалы қозғалысты бейнелеуші кадрланған жиынтық жағынан; екіншіден – бейнелердің бірізділігімен ғана шектелмейтін, табиғатын анықтау қажет абсолютті қозғалыста көрініс табатын фильмге қатысты бүтін жағынан әрекет етеді.

Кант: «Өлшем (сан) бірлігі біртекті болып тұрғанда, шексіздікке дейін еш қиындықсыз, бірақ абстрактілі түрде баруға болады», – деп жазған еді. Ал өлшем бірлігі құбылмалы сипатқа енгенде, қиял, керісінше, бірден шектеуге тап болады: қысқа бірізділіктен тыс ол өзі кезек-кезек ұстайтын көлемді немесе қозғалыс жиынтығын толық *қамти* алмайды. Бұған қарамастан, Ой немесе Жан өздеріне қойылатын талапқа сәйкес Табиғаттағы немесе Ғаламдағы қозғалыстар жиынтығын *тек бүтін* деп қана түсінуі керек. Мұны Кант математиканың ең жоғарғы көрінісі деп атады: қиял салыстырмалы қозғалыстарды ұстап алуға бар күшін жұмсайды, өлшем бірліктерін өзге түрге ауыстырып, қуатын тез жоғалтады, ал ой кез келген қиялдан асып түсетін дәрежеге, яғни бүтін ретіндегі қозғалыстар жиынтығына, қозғалыстардың абсолютті максимумына, өлшеусіз немесе шамадан тыс мөлшермен, алыппен, шексізбен, аспан күмбезімен немесе ұшы-қиыры жоқ теңізбен өздігінен қосылатын абсолютті қозғалысқа дейін жетуге тиіс²⁰. Бұл – уақыттың екінші аспектісі: яғни құбылмалы осы шақтың интервалы емес, негізінен, келер шақ пен өткен шақтың өлшеусіздігі ретінде толығымен ашық бүтін. Бұл уақыт – енді қозғалыстар мен олардың бірліктерінің бірізділігі емес, симульанизм, бірмезгілдік (өйткені бірмезгілдік, бірізділік секілді, уақытқа, яғни бүтін ретіндегі уақытқа жатады). Дәл осы симульанизм идеалы француз киносының қыр соңынан қалған жоқ, тіпті көркемөнер, музыка және әдебиет туындыларына да арқау болды. Әрине, біз бірінші аспектіден екіншісіне өту аса қиын емес деп есептейміз: заң бойынша бірізділік шексіз емес пе, егер оны біртіндеп жылдамдығын арттыруға немесе ұшы-қиырсыз созылуға мәжбүрлесе, оның шегі өзі толассыз жақындай түсетін бірмезгілдік емес пе? Эпштейн бұл тұрғыда «мүмкін емес симульанизмнің кемел шеңберіне ұмтылатын екпінді де шығыңқы бірізділік»²¹ туралы айтқан еді. Мұндай пайымдауды Вертов та айтуы

²⁰ Kant. *Critique du jugement*, §36.

²¹ Epstein, *ibid.*, 1, p. 67.

мүмкін – футуристердің тұжырымы осылай келеді. Әйтсе де француз мектебінде бұл екі аспекті арасындағы қарым-қатынаста дуализм бар: салыстырмалы қозғалыс материяға жатады және «қиялдың» көмегімен өзара байланыстыруға немесе ажыратуға болатын жиынтықтарды сипаттайды, ал абсолютті қозғалыс рухқа тән және өзгермелі бүтіннің психикалық сипатын білдіреді. Алайда біз бір аспектіден екіншісіне аз-кем болсын, өлшем бірліктерінің көмегімен емес, қандай да бір шамадан тыс кез келген өлшемге – Артықшылыққа немесе Молшылыққа, яғни тек ойшыл рух қана ұғатын нәрсеге қол жеткізу арқылы өтеміз. Л’Эрбьенің «Ақша» фильмінде Ноэль Берч мұқтаждықтан шамадан тыс өлшеусіз құбылысқа айналған уақыт бүтінінің бұл түзілімінен ерекше қызық жағдайды анықтап көрсетті²². Қалай болғанда да, салыстырмалы қозғалыстың үдеуінің, әлде бәсеңдеуінің, өлшем бірлігінің салыстырмалылығы мен декор өлшемдерінің маңызы аса зор; алайда олардың бірінші аспектіден екіншісіне өтуге сеп болғанынан, сол екінші аспектіге ілесіп немесе оған себепші болуы басымырақ секілді. Бұл жерде француз дуализмі руханилық пен материалдың өзара бірін-бірі толықтыру қабілетін үнемі көрсете отырып, екеуінің айырмашылығын сақтайды: бұл құбылыс тек Ганста ғана емес, Л’Эрбьеде, тіпті Эпштейнде де кездеседі. Француз мектебінің субъективті бейнеге неміс экспрессионизмімен бірдей деңгейде мән беріп, оны дайындаумен айналысқаны жиі айтылады, бірақ, шын мәнінде, олай болған жоқ еді. Негізінде, ол дуализмге және екі жағдайдың өзара толықтыру қабілетіне сүйенеді: бір жағынан – көрінетін денелер қозғалысын көруші дене қозғалысымен біріктіріп, қозғалыстың ықтимал санының салыстырмалы максимумын еселеп көбейтеді; екінші жағынан – мұндай жағдайда ол денелерді «қамтитын» және олардан «бұрын болатын» дербес Жанға қатысты қозғалыстардың абсолютті максимумын қалыптастырады²³. «Эльдорадо» фильмінде көрсетілетін бидегі әйгілі екіұштылық осыны меңзейді.

Мұндай спиритуализмді (дуализмді) француз киносына енгізген Абель Ганс еді. Мұны біз монтажда қолданылатын екі аспектіні қарастырғанда анық байқаймыз. Біріншісі (оны Ганс ойлап таппағанмен, таспаны айналдыруда басты рөл атқарады) салыстырмалы қозғалысты «вертикал бірізді монтаж» арқылы береді: мұның жарқын

²² Берч «Ақша» фильмінде камера қозғалысы салыстырмалы тұрғыда өте сирек болғанмен, осы фильмде қозғалыс әсері қалай берілген деген сұрақ қояды. Алайда декордың алып сипаты (мәселен, ақсүйектердің салоны) кейіпкерлердің едәуір алыс қашықтыққа орын ауыстыруына септігін тигізетіні күмән тудырмайды, бірақ біздің қозғалыстың абсолютті максимумын сезінуімізді түсіндірмейді. Берч берілген эпизодтағы пландардың көбеюін түсіндірді: шектен шығу әсерін «аса қанықтыру» туындатады, ол бізді салыстырмалы шамалар арасындағы қарым-қатынас шеңберінен шығуға көндіреді. (Marcel L'Herbier, p. 146-157).

²³ Қараңыз: Abel Gance, *ibid*.

мысалы – «*Доңғалақ*» фильмінде, содан соң «*Наполеонда*» көрініс табатын жеделдетілген монтаж. Алайда абсолютті қозғалысты Ганс «горизонтал бірмезгілді монтаж» деп атаған мүлде өзге тәсіл анықтайды және ол «*Наполеон*» фильмінде өзіне тән екі басты форманы табады: бір жағынан – кадрларды қабыстыруды айрықша қолдану, екінші жағынан – үш қабатты экранды және «көпжақты шолуды» ойлап табу. Өте көп (кейде он алты) кадрды арасына аз ғана уақыт айырмашылығын қалдыра отырып өзара қабыстыру, кейбір кадрларды қосып, кейбірін алып тастау арқылы Ганс бұл «қабысуларды» көрерменнің байқамай қалатынын жақсы түсінді: өйткені мұнда қиял арнасынан тасып, сарқылып, өз шегіне тез жетеді. Бірақ режиссер осы қабысулардың бәрінің жанға, сондай-ақ элементтері біресе қосылып, біресе алынатын ырғақты қалыптастыруға тигізер әсерін бағамдай білді: бұл ырғақ бүтін идеясын жанға өлшенбейтін шексіздік сезімі ретінде береді. Үш қабатты экранды ойлап тапқан Ганс бір көріністің үш аспектісін немесе әртүрлі үш көріністі бір мезетте көрсету мүмкіндігіне қол жеткізді және бірінің бастапқы нүктесі екіншісінің соңғы нүктесі болатын, «қайтымсыз» деп аталатын ырғақтарды жасады, олардың негізгі мәні екеуіне де ортақ еді. Кадрларды қабыстырудың бірмезгілдігі мен оларды теріс қабыстырудың бірмезгілдігін біріктіре отырып, Ганс өзгермелі бүтіннің абсолютті қозғалысы ретінде нағыз бейне қалыптастыра алды. Бұл енді – құбылмалы меже, материяның кинетикалық үдеуі немесе бәсеңдеуі секілді салыстырмалы құбылыстар аясы емес, нұр шашатын бірмезгілдік, кеңістікте созылған жарық, Рухты қамтитын өзгермелі бүтін секілді абсолютті құбылыстар аймағы (яғни органикалық спираль емес, Ганс пен Л'Эрбье туындыларында кейде камера қозғалысының тікелей көмегімен қол жеткізілетін үлкен рухани спираль). Аталған кинорежиссерлердің Делоне симультанализмімен тоғысу нүктесі, міне, осы²⁴.

Қысқаша айтқанда, француз мектебіндегі асқақ кинематографияның алғашқы ізашары Ганс еді. Қозғалыс-бейнелер құрамы қашанда уақыт бейнесін екі түрлі аспектіде көрсетеді: интервал ретіндегі уа-

²⁴ Делоне бірмезгілдікті үздіксіз кинетикалық қозғалыс шегі деп есептейтін футуристерге қарсы шығады. Оның пікірінше, бірмезгілдіктің кинетикалық қозғалыспен еш байланысы жоқ, бірақ ол нұрлы да әсерлі көркем формаларды қалыптастыратын жарықтың таза қозғалғыштығымен тығыз байланыста болады және оларды табиғатынан уақытқа ұқсас дискілер мен спиральдарға енгізеді. Француз кинорежиссерлері Делоне концепцияларымен Блез Сандрардың арқасында таныса алды. Софи Дарианың «*Абель Ганс кеше және бүгін*» (Sophie Daria. *Abel Gance hier et demain*, Ed.la Palatine) кітабындағы «*Жарылған бейне уақыты*» (*Le temps de l'image éclatée*) атты Ганс мәтінін қараңыз. Мессиаанда осындай музыкалық «симультанализм» бар, бұл ұғымды «мағынаға қосылатын ырғақтар» мен «қайтарымсыз ырғақтар» анықтайды (Goléa. *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, p. 65 sq.).

қыт және бүтін ретіндегі уақыт, өзгермелі осы шақ ретіндегі уақыт және кешегі мен келешектің өлшеусіздігі ретіндегі уақыт. Мәселен, Ганстың «*Наполеон*» фильмінде халық адамының – Наполеон гвардиясы сарбазының және маркитант әйелдің (XVIII–XIX ғғ. әскермен бірге жүріп, азық-түлік, тамақ сататын саудагер әйел. – *Ред.*) тұрақты көрінуі «хроникалық осы шақты» сарапқа салынар кешегі мен келешектің эпикалық өлшеусіздігінің қарапайым да тікелей куәгеріне айналдырады²⁵. Керісінше, Рене Клер туындыларынан біз осы шақтың әр алуан түрлерімен салыстыруға болатын ғажайып та әсем формадағы уақыт бүтінін табамыз. Яғни француз мектебі уақыттың екі түрлі белгісін түсінудің жаңа тәсілінің пайда болуына септігін тигізді: интервал әр жағдайда материяда берілген, қиялға арналған қозғалыстың ең көп салыстырмалы санын анықтай отырып, өзге факторлармен метрлік қатынастарға түсетін өзгермелі және жүйелі сандық бірлікке айналады; ал бүтін шектен асқан, ұшы-қиырсыз Бір-мезгілдікке ұласады, қиялды дәрменсіз етіп, оның шектерін көрсете отырып, рухта оның бүкіл тарихын немесе өзгерісін, бүкіл әлемін білдіретін абсолютті қозғалыс саны туралы таза ойды туындатады. Канттың математикалық асқақтық деп атағаны – осы. Монтаждың осы түрін, осы концепциясын рухани-математикалық, созылмалы-психикалық, санды-поэтикалық деп атауға болады (Эппштейн «лирософия» деп те айтқан еді).

Француз мектебін неміс экспрессионизмімен егжей-тегжейлі салыстыруға болады. «Қозғалысты көбейту» деген ұранға «Жарықты көбейту!» деген жауап беріледі. Қозғалыс өз бұғауынан босайды, бірақ ол Дюпонның «*Варьете*» мюзик-холлының әйгілі көрінісіндегі немесе Мурнауың «*Соңғы адам*» фильмінде кездесетін түс көру сәтіндегі секілді жұлдыздарды түзіп, бөлшектеп, сәулесін көбейтіп, жарқыраған ізін шашыратып, жарықты жылтылдатып, оған қызмет ете бастайды. Әрине, жарықтың өзі қозғалысты білдіреді, ал қозғалыс-бейне және жарық-бейне – бір құбылыстың екі қыры. Алайда қазір ғана созылыста ұшы-қиыры жоқ қозғалыс болған жарық енді экспрессионизмде басқа тәсілде: қарқыны жағынан қуаты мол, тегеуріні басым қозғалыс ретінде көрініс табады. Әрине, абстрактілі кинетикалық өнердің де бар екені белгілі (Рихтер, Рутман), алайда сан жағынан көбею, кеңістікте орын ауыстыру жағы көтерілетін немесе құлдырайтын қарқынның мөлшерін жанама түрде өлшеуші сынапты еске салады. Жарық пен көлеңке енді созылыста кезектесе қозғалуын тоқтатып, бірнеше кезеңнен тұратын қызу шайқасқа кіріседі.

²⁵ Қараңыз: Ганс жобаларының бірізділігі шеңберінде Норман Киң зерттеп талдаған Флери рөлі: *Une époque populiste*, Cinématographe, n° 83, novembre 1982.

Ең алдымен, жарықтың ұшан-теңіз күші өзі секілді шексіз қайратқа ие түнекке қарсы тұрады: түнек болмаса жарық өзін-өзі көрсете алмас еді. Жарық өзін-өзі көрсету үшін ғана түнекке қарсы шығады. Демек, бұл – дуализм емес, сонымен қатар диалектика да емес, өйткені біз барлық органикалық бірліктердің немесе жиынтықтардың шегінен тыс орналасқанбыз. Шеті-шегі жоқ осы қарама-қайшылық Гетенің және романтиктердің туындыларында көрініс тапқан: жарық өзі қарсы тұратын және өзінің көрінуіне көмектесетін түнексіз түкке тұрғысыз нәрсе болып қалар еді²⁶. Сонымен, Валеридің сөзімен айтқанда, жарықты «түнектің жартылай көмескілігін өткізетіндей» етіп көрсетуші диагональ немесе тісті сызыққа сәйкес көзге көрінетін бейне екіге бөлінеді. Бұл біз Рипперттің «*Хомункулус*» туындысынан кездестіретін, кейінірек Лангтың немесе Пабстың еңбегінен табатын бейненің немесе панның бөлінуіне ғана байланысты емес. Бұл, сондай-ақ бұзақылық ордасының көмескі жылтылын сәнді қонақүйдің сәулетті жарығына қарсы қоятын Пиктің «*Қасиетті Сильвестр түніндегі*» немесе күн сәулесімен жарқыраған қала мен қарауытқан күңгірт батпақты салыстыратын Мурнауың «*Таң шапағындағы*» монтаж матрицасы. Бұған қоса, сарқылмас екі күштің айқасы кез келген жарықтың аяқталғанын білдіретін нөлдік нүктенің пайда болуына септігін тигізеді. Шындығында, қараңғымен өзін нөлге тең терістеуші ретінде қатынас орнататын жарықты осыған орай, қанықтылық немесе қанығу мөлшері ретінде анықтауға болады. Бұл жерде мезет (көбейіп таралушы бірлік пен бөліктерден айырмашылығы) жарықтану дәрежесін немесе оның қараңғыға қатысты сандық мөлшерін қамтитын нәрсе ретінде көрінеді. Сондықтан қарқынды қозғалысты, тіпті виртуалды болса да, құлаудан бөліп алу мүмкін емес, ал құлау тек жарық дәрежесінің нөлден алшақтығын ғана білдіреді. Құлау идеясы ғана қанығу мөлшерінің өсу деңгейін өлшеуге көмектеседі, тіпті әлемге әйгілі табиғат нұрының өзі де құлауын тоқтатпайды. Сондықтан құлау идеясы әрекетке көшіп, нақты тіршілік иелерінің шынайы немесе материалды құлауына айналуы керек. Жарықтың құлауында еш мін болмайды, бірақ күндізгі жарықтың құлауы шынайы болады: қараңғы құрдымға құлап түсетін жеке жанның хикаялары осындай, мұның бас айналдырар мысалдарын біз экспрессионизм арқылы білеміз (Мурнауың «*Фаустындағы*» Маргаританың

²⁶ Жарық және оның түнекпен немесе көмескілікпен өзара қатынасы туралы негізгі еңбек – Гетенің «*Реңк туралы ілім*» атты туындысы (*La théorie des couleurs de Goethe*, Éd. Triades). Элиана Эскубас оны жақсылап талдады, бұл талдауды кинематографияда жан-жақты пайдалануға болады: *L'œil du teinturier*, Critique, no 418, mars 1982. Француз фильмдерінде жарықтың Делонеге жақын, ньютондық саналғаны секілді, экспрессионизмде жарық гетелік сипатта болды. Рас, Гете теориясының басқа да аспектісі бар: жарық пен ақ арасындағы өзара таза қарым-қатынас, біз оны кейінірек кездестіреміз.

құлауы, «*Соңғы адамның*» үлкен мейманханадағы дәретхананың қара ойығына құлауы немесе Пабстың «*Пандора жәшігі*» фильміндегі құлау).

Жарықтану дәрежесі (ақ) және нөл нүктесі (қара) ретінде жарық өзара нақты қарым-қатынасқа осылай түседі: олар бір-біріне кереғар немесе бірігіп араласады. Жоғарыда байқағанымыздай, ақ және қара сызықтардың, жарық сәулелері мен түнек белдеулерінің тұтас кереғар реті түзіледі: яғни Виненің «*Доктор Калигаридің кабинеті*» фильміндегі боялған кенептерде пайда болған, бірақ барлық нұр шашатын жарық құндылығын тек Лангтың «*Нибелунгтерінде*» ғана иеленген жолақты, теңбіл әлем (мәселен, аласа ағаштар тобындағы жарық немесе терезеден көрінетін шоқ сәулелер). Немесе бұл – жарық пен көлеңкенің араласқан топтамасы, «бірінен кейін бірі үздіксіз кезектесіп көрінетін ақпалы тізбектер гаммасын» қалыптастыратын барлық жарық дәрежелерінің толассыз өзгерісі: мұндай тәсілдің әйгілі шеберлері Вегенер және әсіресе Мурнау еді. Ұлы кинорежиссерлер екі тәсілді де жетілдіре алғаны ақиқат – Ланг жарық пен көлеңкенің аса нәзік реңктеріне қол жеткізсе («*Метрополис*»), Мурнау бір-біріне кереғар сәулелерден өрнек салды: мысалы, «*Таң шапағында*» суға кеткен әйелді іздейтін көрініс қараңғы түнде прожектордан суға түсетін жарық жолақтарымен басталады, сосын бұл жолақтар жарық пен көлеңкенің күрт өзгерісіне орын беріп, оның реңктері бірте-бірте бәсеңдей береді. Экспрессионизмнен ерекшеленіп тұрса да (әсіресе уақыт концепциясына және жанның құлауына қатысты), Штрогейм одан жарықты қолдану тәсілін алды, сондай-ақ Лангтан, тіпті Мурнаудан кем түспейтін терең люминистке айналды: бірінші тәсілдің мысалы – «*Ақымақ әйелдер*» фильмінде төсекке, ұйқыдағы әйелдің кеудесі мен бетіне жартылай ашық жалюзи арқылы түсетін жарқыраған таяқша секілді жолақтар болса, екіншісіне «*Келли ханшайымдағы*» кешкі аста көрініс табатын күн сәулесіне қарама-қарсы жарық пен көлеңкенің әр алуан деңгейі мен көмескілікті ойнату көрнекті үлгі бола алады²⁷.

Осы ерекшеліктеріне сай экспрессионизм Гриффит ойлап тапқан және Кеңес дәуірі диалектиктерінің басым көпшілігі қолданған органикалық композиция ұстанымымен қатынасын үзді. Дегенмен бұл ажырау француз мектебімен салыстырғанда басқа тәсілмен жүзеге асырылды. Ол қатты немесе сұйық ортадағы қозғалыс санының

²⁷ Lotte Eisner, «Notes sur le style de Stroheim», Cahiers du cinéma, n° 67, janvier 1957. Лотта Эйснер өзінің «Мурнау» (Murnau, Le Terrain vague, notamment p. 88-89 et 162) кітабында, сондай-ақ «Өзәзіл экран» (*L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma) атты мақаласында экспрессионизмге тән екі тәсілге – торлы жолақтарды жасау және жарық пен көлеңкені қолдану тәсілдерін үнемі талдап отырған.

анық механикасын емес, біресе көлеңке жұлмалаған, біресе тұман жасырған барлық заттар жұтылатын өмірдің «қара батпағын» еске түсіреді. *Бейорганикалық заттар өмірі*, даналық пен организм мүмкіндігінен бейхабар қорқынышты өмір – экспрессионизмнің алғашқы ұстанымы, міне, осы: ол тұтас табиғатқа, яғни түнекте адасқан зердесіз рухқа, қарауытқан күңгірт жарыққа, *lumen opacatum*-ға да әсер етеді. Бұл көзқарас тұрғысынан табиғат жаратылыстары мен адам қолымен жасалған бұйымдардың – шамдал мен ағаштың, турбина мен күннің арасында ешқандай айырмашылық жоқ. Тірі қабырға секілді, ыдыс-аяқ та, жиһаз да, үй де, шатыр да қорқынышты заттарға айналады, олар еңкейеді, сығылады, адамдарды аңдиды немесе тұзаққа түсіреді. Үйлердің көлеңкесі көшеде жүгіргендердің қыр соңынан қалмайды²⁸. Бұл жағдайлардың бәрінде де органикалық нәрсеге қарсы тұратын механика емес, жандыға да, жансызға да – өмір деңгейіне көтерілетін материяға да, барлық материяға таралатын өмірге де ортақ органикалыққа дейінгі қуатты өскіндер секілді тіршілікке бейім нәрселер қарсы қойылады. Материя қаншалықты өмір сүруге қажетті күш жинаған сайын, жануар соншалықты өзінің органикалық қасиетінен айырыла бастады. Экспрессионизм таза кинетиканы, яғни органикалық контурларды да, көлденең мен тіктің механикалық шарттарын да сақтамайтын қуатты қозғалысты беруге талпынуы мүмкін; бұл қозғалыстың өтер жолы үнемі үзік сызық түрінде беріледі және бағыттың әр өзгерісі бірден кедергінің қарсылығын да, жаңа серпін күшін де, қысқасы, кеңістікке таралудың қарқынға бағыныштылығын білдіреді. «Экспрессионизм» терминін ойлап тапқан алғашқы ғалым Воррингер бұл жаңа ұғымды «готикалық немесе солтүстік» декорлық сызыққа, яғни форма фоннан ерекше көрінуіне септігін тигізер ешқандай контур жасамайтын, бірақ заттар арасынан иректеліп өтетін, бірде оларды өзі де батып кетер түпсіз тұңғыыққа сүйрейтін, бірде өзі «қалшылдап-дірілдеп» қайтып оралар аморфтық күйге айналуын туындататын үзік сызыққа сүйеніп, өмірге құштар ұмтылысты органикалық көрініске қарсы қойып анықтайды²⁹. Демек, автоматтар, роботтар және қуыршақтар – енді қозғалыс санын айқын көрсететін немесе қозғалысты асыра бағалайтын механизмдер емес, керісінше, осындай бейорганикалық өмірдің

²⁸ Герман Варм «*Елес*» атты Мурнауың жоғалған фильмінің декорын былай суреттейді: «Кешенің сол жақ бетіне шын үйлер салынған, ал оң жақ бетінде рельс үстіне қойылған жасанды қасбеттер орналасқан. Жасанды қасбеттер қозғалыс жылдамдығын бірте-бірте үдетіп, көлеңкелерін қарсы беттегі жылжымайтын тұрғын үйлерге түсіреді де, жас жігіттің ізін аңдығандай көрінеді». Варм осы фильмнен тағы бір мысал келтіреді, онда күрделі механизм бір мезетте құйын тәрізді қозғалысты және қарақұрдымға құлауды туындатады. Қараңыз: Lotte Eisner, *Murnau*, p. 231-232.

²⁹ Worringier. *L'art gothique*, Gallimard, p. 66-80. Әсіресе Рудольф Курц кинодағы бейорганикалық өмір тақырыбын жан-жақты толық талдады. Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926.

қарқынын білдіретін айкезбе ауруына шалдыққан адамдар, зомбилер немесе големдер. Бұл пікір Вегенердің «Голем» туындысына ғана емес, сонымен қатар 1930 жылдың қарсаңында жарық көрген Уэйлдің «Франкенштейн» және «Франкенштейннің қалыңдығы» готикалық қорқынышты фильмдеріне, сондай-ақ Хэлприннің «Ақ зомбиіне» де қатысты.

Экспрессионизмде геометрия өз маңызын жоймайды, дегенмен француз мектебіндегі геометриядан едәуір ерекшеленеді, өйткені қозғалыстар мөлшерінің кеңістікке таралуына себепші болар координаттардан да, біркелкі кеңістікте қозғалысты басқаратын метрлік қатынастардан да сырттай болсын арылған. Бұл – кеңістікті өрнектеудің орнына, оны түзетін «готикалық» геометрия; ол енді метризация арқылы емес, созылу және шоғырлану арқылы әрекет етеді. Сызықтар өздерінің өлшем атаулыдан тыс қиылысу нүктелеріне дейін созылады, ал олардың үзілу нүктелерінде шоғырлану жүзеге асады. Созылудың көлеңкеден немесе жарықтан түзілетіні секілді, шоғырлану да жарық немесе күңгірт болуы мүмкін. Ланг бүтіннің қарқынды өзгерістерін білдіретін жарық (бірақ жалған) монтаждық қиысуларды ойлап тапты. Проекциялармен және көлеңкелі аумақтармен қиғаш перспектива әдісі бойынша жұмыс істейтін үздіксіз перспективистік геометрия дегеніміз – осы. Мұндай геометрияға мына үрдіс тән: қиғаш сызықтар мен теріс қиғаш сызықтар – көлденең және тік сызықтардың орнын басады, конус – шеңбер мен шардың орнын ауыстырады, ал қисық немесе тікбұрышты сызықтарды сүйір бұрыштар мен үшкір үшбұрыштар алмастырады («Калигаридегі» есіктер, «Големдегі» конус тәрізді шатырлар мен қалпақтар). Л'Эрбье мен Ланг фильмдеріндегі («Нибелунгтер», «Метрополис») зәулім ғимараттарды салыстырсақ, Лангтың метрлік қатынастарға тек жанама түрде ғана түсетін сызықтардың созылуы мен шоғырлану нүктелерін қалай қолданатынын көре аламыз³⁰. Адам денесі бұл «геометриялық топтарға» тікелей енсе және «сәулеттің негізгі факторы» болса, мұның бәрі «стильдеудің адамды механикалық факторға айналдыруының» тікелей салдары емес (бұл формула француз мектебіне сәйкес келуі ықтимал), механика мен адамға тән нәрселер арасындағы айырмашылық атаулының – бұл жолы заттардың қуатты бейорганикалық өмірінің пайдасына – жойылғанына байланысты.

Ақ пен қараның кереғарлығына немесе жарық пен көлеңкенің өзгеру түрлеріне келсек, ақ күңгірттенеді, ал қара ағарады. Бұл Гете теориясы бойынша түстің туындауына сәйкес келетін жарықтың

³⁰ Ланктағы геометрия туралы Эйсердің «Өзәзіл экран» еңбегінің «Студия сәулеті мен әсем көрінісі» (Architecture et paysage de studio) және «Тобырды басқару» (Le maniement des foules) тарауларында айтылған.

«тозақтағы» екі дәрежесін еске түсіреді: көк қара түстің ашық түске өзгеруінің нәтижесі болса, сары ақ түстің күңгірттенуін білдіреді. Гриффит пен Эйзенштейннің біртүсті, тіпті көптүсті кино жасауға талпынуына қарамастан, кинематографияда нағыз түс үйлесіміне жол салушы – экспрессионизм болғанына еш күмән жоқ. «Егер негізгі екі түсті – сары мен көкті жарық дәрежесі ретінде қарастырсақ, олар екі жағында қызғылт шұғыласы бар *қанықтырушы қозғалыста* қабылданады», – деп түсіндірген еді Гете. Жарықтың күшеюі екінші қуаттылыққа өтетін және осы шұғылада көрініс табатын секілді. Қызғылт немесе нұрлы шұғыла түс қанықтырудың, реңін өзгертіп құбылудың, жыпылықтаудың, жылтылдаудың, ұшқындаудың, нұрланудың, сәулелендірудің және жарық шашудың барлық кезеңдерін басып өтеді. Бұл аспектілердің бәрі «*Метрополистеги*» роботты жасау кезеңдерін, сондай-ақ Франкенштейнді және оның қалыңдығын жасау барысын көрсетеді. Штрогейм олардан айрықша үйлесім шығарып алып, оларға тірі адамдарды – жауыздарды немесе жазықсыз құрбандарды қатыстырады. Мәселен, Лотта Эйсер «*Келли ханшайым*» фильмінде мына көріністі талдаған: кешкі ас кезінде ақкөңіл жас қыз екі оттың – жарығы бетіне түсіп, *түрлі түске еніп құбылған* үстел үстіндегі майшам мен айналасына нұрлы сәуле шашып, арт жағында орналасқан алауошақтағы оттың ортасында қалады (сондықтан қыз қатты ыстықтап, үстіндегі желбегейін шешуді сұрайды...) Бірақ ібілістің келуінен де, Құдайдың қаһарынан да хабар беретін осы кезеңдер мен аспектілердің нағыз шебері – Мурнау еді³¹. Гете екі жақтың (сары мен көктің) түс қанықтығы оларға тән жарқыраудың үдемелі әсерлері іспетті қызғылт шұғыламен ғана шектелмейтінін, әлемді және оның жаратылыстарын өртеп жіберуге күші жетерлік сұрапыл жарықтың жалыны немесе қызған шоғы, яғни тәуелсіз үшінші түс, ашық қызыл түс деңгейіне дейін шарықтайтынын іс жүзінде дәлелдеп көрсетті. Шегі бар қанықтылық өз мүмкіндігінің шегіне жеткен тұста біз бастапқы кезден-ақ тоқтамға келген шексіздік жарқыраған сәулесін тапқандай болады. Шексіздік шектіліктің шеңберінде жұмыс істеуін тоқтатпайды, ал шектілік оны бұрынғысынша едәуір елеулі формада қайта қалпына келтіреді. Рух табиғатты тастап кеткен жоқ, ол бүкіл бейорганикалық өмірді жандандырды, бірақ өзін онда тек табиғатты тұтас өртеп жіберетін зұлымдық рухы ретінде ғана көрсете алды. Бұл – Вегенердің «*Голем*» немесе Мурнауның «*Фауст*» фильмдерінде сайтанды шақыру көрінісіндегі кездесетін жалынды шеңбер. Фауст

³¹ Жылтылдаудың мұндай жан-жақты талдауын Ромердің «Мурнауның «Фаусттағы» кеңістікті ұйымдастыруы» (Rohmer. *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, 10–18, p. 48.) атты еңбегінен қараңыз (жоғарыда көрсетілген мақалада Элиана Эскубас Гетенің бояулар теориясына сәйкес жарықтың нұр шашуының әсерлері мен түстің қанықтығын зерттеді).

жаққан от – осы. Вегенердегі «көздерінде қайғы мен мағынасыздық тұнған сайтанның фосфорша жарқыраған басы» да – осы. Мабuze мен Мефистофельдің алаулаған бастары да осындай. Міне, бұл – шарықтау шегі, зұлымдық рухына айналған шексіздікпен қайта кездесу сәті: әсіресе Мурнауың «*Носферату*» фильмінен біз жарық пен көлеңкенің, қарсы жарықтың және көлеңкелердің бейорганикалық өмірінің бүкіл реңкін, қызғылт шұғыланың барлық сәттерін ғана емес, сонымен қатар қуатты жарықтың (қоспасыз, таза қызыл) бұл шұғыланы көмескі фоннан бөліп алып, анық көрінетін түпсіз тұңғиықтан шығарып, қалыпты формадан басым, құдіретке ұқсас қасиет берген кездегі шарықтау шегін де көре аламыз³².

Асқақтықтың бұл жаңа түрі француз мектебі қолданған асқақтықтан өзгеше. Кант асқақтықтың екі түрін ажыратып көрсетті: математикалық және динамикалық, шексіз және құдіретті, шамадан тыс және аморфты. Олардың екеуіне де органикалық құрамды бұзу қабілеті тән, өйткені біреуі оның шегінен шығып кетеді, ал екіншісі оны «талқандайды». Математикалық асқақтықта өлшемнің ұлғаятұғы бірліктерінің өзгеретіні сонша, қиял оны түгел қамтуға шамасы жетпей, өзінің шегіне соқтығысып қалады да, жойылып кетеді, бірақ ойлау қабілетіне орын береді, осының арқасында біз өлшеусізді немесе шектен тысты бүтін ретінде түсінеміз. Динамикалық асқақтық жағдайында қанығу қуаты жоғары деңгейге жететіні сонша, біздің органикалық болмысымызды қорқытып, есеңгіретеді немесе жояды, сонымен бірге ойлау қабілетімізді оятады, оның көмегімен өзімізді қиратушы күштен жоғары сезінеміз, содан соң өз бойымыздан заттардың бүкіл бейорганикалық өміріне үстемдік ететін органикадан тыс рухты табамыз: сол кезде үрейіміз су сепкендей басылады, өйткені рухани «жаратылысымыздан» жеңімпаз болып жаралғанымызды ұғынамыз³³. Осы секілді, Гетенің пікірінше, қырмызы қызыл түс – бізді өртеп жіберер үрейлі түс қана емес, барлық басқа түстерді қамтитын және біртұтас хроматикалық шеңбер секілді ең жоғары үндестікті тудыратын ең асыл реңк. Асқақ динамика тұрғысынан баяндалатын экспрессионизм тарихында дәл осы жүзеге асады немесе жүзеге асу

³² Bouvier et Leutrat. *Nosferatu*, Cahiers du cinéma, Gallimard, p. 135-136: «Формаларды өз қозғалысы айқындамай, қайта одан шығарып тастайтындай әсер қалдыратын жарық сәулелер кейіпкерлердің соңынан ақ шеңбер өрнектеп, оларды әлдебір түпсіз тұңғиық немесе жартылай жарыққа шомылған артқы көрініске қарағанда, бастапқы болып есептелетін фон кудалағандай көрінеді. (...) Осындай ажыраудың арқасында, фонда көрінетін елес жарық сәулелерінде пайда болып, кадрға басып кіреді, оны, мысалы, жарық пен көлеңкені еске түсіретін терең ыдырауда үнемі жасырын болады деу жөн емес. Сондықтан осылай жарықтандырылған мүсіндер жиі жайпақ сипатта болады және өзі табиғатқа сай көлеңке секілді әсер етеді, алайда романтикалық елестерден ерекшелігі – ол көлеңкеден нәр алмайды. (...) Бұл әсерді қарсы жарық әсерімен теңестіруге болмайды» (біз бұған ерекше мән бердік).

³³ Kant, *Critique du jugement*, § 26-28.

мүмкіндігі бар: *заттардың бейорганикалық өмірі* зұлымдық, әлде түнек рухы ретінде әрекет етіп, бізді және бүкіл табиғатты өртейтін отта шарықтау шегіне жетеді; бірақ бұл рух бойымызда соңғы құрбан сезімін тудырып, жанымызды *рухтың бейпсихологиялық өміріне* еліктіреді, алайда ол табиғатқа да, органикалық ерекшелігімізге де тиесілі емес, ол – жарықпен жеке қалғандағыдай, біздің Тәңірімен оңаша қалғанда рухани қарым-қатынасқа түсетін бөлігіміз. Жан жарыққа *қайта көтерілген* секілді әсер, міне, осылай пайда болады, бірақ, ақиқатында, ол мінсіз құлап көрген және әлемге жай құлап қана қоймай, бүлініп тынған өзінің нұрлы бөлігіне қайта қосылады. Қырмызы қызыл түс, мысалы, «*Носферату*» фильміндегі Элленнің немесе «*Фаусттағы*» басты қаһарманның, тіпті «*Таң шапағындағы*» Индраның құрбандығы секілді тылсым күшке және аса сезімтал қасиетке айналады.

Бұл жерде экспрессионизмнің романтизмнен едәуір ерекшелігі барын байқаймыз, өйткені романтизмнен айырмашылығы – мұнда Табиғаттан шеттетілген, өзін-өзі қайта бойсұндыратын Рухтың Табиғатпен татуласуы туралы сөз жоқ: бұл концепция әлі де органикалық жиынтықтың диалектикалық дамуы іспетті әлденені меңзейді. Себебі, негізінде, экспрессионизм эмпирикалық көзқарас үшін жалған болып көрінетін төл абстрактілі формаларын, жарықты жаратылыстарын және өзара үйлесімдерін туындатушы рухани Ғалам бүтінін ғана ұғынады. Адам өміріндегі және Табиғаттағы аласапыраннан экспрессионизм өзін алыс ұстайды³⁴. Ол бар екеніне экспрессионистердің өзі аса сенімді емес рухани ғаламға біз қосылмасақ, аласапыраннан басқа ештеңе де болмайтынын айтады: көбінесе аласапыран алауы жеңіп, оның жеңіс салтанаты әлі де ұзаққа созылатынға ұқсайды. Қысқасы, экспрессионизм әлемді қызылмен көмкерілген қызыл түспен бейнелеуін тоқтатпайды, бірінші қызыл түс заттардың бейорганикалық қауіпті өміріне, ал екіншісі рухтың бейпсихологиялық

³⁴ Бувье мен Летра үзінді келтірген Воррингердің экспрессионизмді «жаңа өнер» ретінде қарастыратын мәтінін қараңыз (р. 175-179.). Кейбір сыншылардың ескертпелеріне қарамастан, Воррингердің модернистік ұстанымдары, біздің ойымызша, Кандинскийдің көзқарастарына өте жақын (*Du spirituel dans l'art*). Екеуі де Гете мен романтизмдегі өнерді индивидуалистік және сенсуалистік тәсілмен демейтін Рух пен Табиғатты бітістіруге талпынуды әшкере етті. Бұлар, керісінше, «рухани өнерді» адамдардан үстем және Табиғатты аулақ ұстайтын Құдаймен одақ деп түсінеді, адамдарды аласапыранға салады, одан олар дүниені модернистік көзқараспен сезініп, ұғынып шығуға тиіс. Бұл ойдың жүзеге асуына екі автор да сенбейді, алайда оларда басқа шешім болған жоқ: экспрессионизмдегі жалғыз тәсіл ретінде және мұның өзі бұлдыр елес қана болуы ықтимал «айқай» туралы Воррингердің ескертпелері, міне, осыдан туындаған. Аласапыран әлемге қатысты бұл түңілу экспрессионистік фильмдерде қайта көрініс табады, тіпті құрбандықпен қол жететін рухани құтқару идеясының өзі салыстырмалы тұрғыда сирек кездеседі. Біз оны Лангтан гөрі, әсіресе Мурнаумен өте жиі кездестіреміз. Өйткені экспрессионизм өкілдерінің ішінде Мурнау романтизмге ең жақыны: ол индивидуализмді және «сенсуализмді» сақтаған, бұл екі ағым оның америкалық кезеңде түсірілген «*Таң шапағы*», әсіресе «*Табу*» фильмдерінде өте еркін көрініс табады.

асқақ өміріне сілтейді. Экспрессионизм әрі кеткенде айқайға, Маргаританың айқайына және бұлдыр елес болуы ықтимал рухани әлемге ашықтық секілді бейорганикалық өмірге деген қорқынышты да білдіретін Лулу айқайына жүгінеді. Айқайға дейін жеткеннің бірі Эйзенштейн болатын, бірақ ол мұны диалектик ретінде, яғни бүтіннің дамуына септігін тигізетін сапалық секіріс арқылы жүзеге асырды. Енді, керісінше, бүтін биікке шығады да, өз іргетасынан бас тартуын тоқтатпайтын пирамиданың мінсіз шыңымен сәйкеседі. Материалдық, органикалық және адами қасиеттермен байланыстырушы сезім дәнекерлерінен қол үзіп, өзінің бүкіл өткен жағдайларынан бөлініп, сол арқылы болашақтың рухани әрі абстрактілі Формасын табу (Ханс Рихтердің «*Ырғақ*» туындысы) үшін ғана алаулаған оттан өткен барлық деңгейлерден арылған шексіз қарқынға айналады.

Сонымен, біз монтаждың төрт түрін қарастырдық. Бұл жіктемеге негіз болған нәрсе – қозғалыс-бейнелер әр жолы бір-біріне еш ұқсамайтын алуан түрлі композициялар объектісіне айналады: Америка кинематографиясындағы белсенді органикалық, эмпирикалық, дәлірегі – эмпиристік монтаж; кеңес киносындағы диалектикалық, органикалық немесе материалдық монтаж; француз мектебінің органикадан қол үзген квантитативті-психикалық монтажы; бейорганикалық өмірді бейпсихологиялық өмірмен байланыстыратын неміс экспрессионизмінің қарқынды-рухани монтажы. Кино шеберлерінің ұлы концепциялары және олардың нақты практикалық әдістері – осындай. Мәселен, параллель монтажды біз кинематографияның барлық бағытына тән деп есептемеуіміз керек; рас, бұл шындыққа жанасады, бірақ тек кең мағынасында ғана, себебі кеңес киносы оны – қарама-қайшылық монтажымен, экспрессионистік кино – керекар монтажбен ауыстырады және т.б. Біз тек қозғалыс-бейнелер құрамының жоғарыда аталған концепцияларына сәйкесетін монтаждың практикалық және теориялық әралуандығын көрсетуге тырыстық. Бұл – киноның техникасынан еш кем емес дүниетанымы, философиясы. Бұл практика мен теорияның бірі екіншісінен артығырақ немесе озық деп тұжырым жасау қисынсыз болар еді (техникалық жетістік қарастырылған ағымдардың әрбіріне тән, бұлар оны тек болжай алады, бірақ айқындамайды). Монтаждың барлық түріне ортақ бір қасиет – кинематографиялық бейненің бүтінмен, яғни Ашық деп қабылданатын уақытпен сәйкес келді. Осылайша монтаж уақыттың жанама бейнесін қозғалыс-бейненің нақты түрінде де, бүтін ретіндегі фильм шеңберінде де бірден береді. Бір жағынан, бұл – құбылмалы осы шақ, екінші жағынан, келешек пен өткен шақтың шексіздігі. Біз монтаждың әртүрлі формалары бұл екі аспектіні әрқалай анықтайды деген ойдамыз. Құбылмалы осы шақ интервалға, сапалық секіріске,

сандық бірлікке, қарқындылық деңгейіне айнала алады, ал бүтін, органикалық бүтін – диалектикалық жиынтыққа, математикалық асқақтықтың шексіз жиынтығына немесе динамикалық асқақтықтың қарқынды жиынтығына айналуға қабілетті. Уақыттың жанама бейнесінің не екенін және онымен салыстырғандағы уақыт-бейненің мүмкіндігі қандай екенін біз сосын білеміз. Шын мәнінде, егер қозғалыс-бейненің екі қыры бар екені, оның бірі – жиынтық пен оның бөліктеріне, ал екіншісі – бүтін мен оның өзгерістеріне бағытталғаны рас болса, онда сұрақты қозғалыс-бейненің өзіне қою қажет.

4-тарау

Қозғалыс-бейне және оның үш түрі

(Бергсонға екінші түсіндірме)

1

Психологияның тарихи дағдарысы кейбір ұстанымды (position) сақтап қалу мүмкін емес сәтке сәйкес келеді: бұл ұстаным бейнелерді санаға, ал қозғалыстарды кеңістікке орналастыруды көздеді. Бұған дейін санада сапалы да созылыққы емес бейнелер, ал кеңістікте созылыққы және сандық қозғалыстар ғана орналасатын. Алайда бір тәртіптен екіншісіне қалай өтуге болады? «Қозғалыстар күтпеген жерден (мәселен, қабылдауда) бейне туындатады немесе бейне қозғалыстың туындауына (әдейі істелген әрекеттегі секілді) септігін тигізеді» дегенді қалай түсіндіруге болады? Ақылға сүйенсек, онда оған ғажайып қабілет беруіміз қажет. Оның үстіне, қозғалыстың тым болмаса виртуалды бейне болмауына, ал бейненің кем дегенде ықтимал қозғалысқа айналмауына қалай бөгет жасаған жөн? Тығырық болып көрінген нәрсе, соңында, материализм мен идеализм арасындағы қақтығысқа айналды, оның бірі – сана тәртібін таза материалдық қозғалыстардың көмегімен қалпына келтіруге ұмтылса, екіншісі – дүние тәртібін сананың қоспасыз таза бейнелері арқылы қалыптастыруға талпынды¹. Бейне мен қозғалыстың, сана мен заттың бұл екіжақты қасиетін қайткенде де жеңіп шығу қажет болды. Міне, осы мәселені шешуге бір дәуірде бір-біріне мүлде ұқсамайтын екі философ – Бергсон мен Гуссерль кірісті. Олардың әрқайсысы өз жауынгерлік ұрандарын ортаға салды: кез келген сана *бір нәрсенің* санасы (Гуссерль) немесе кез келген сана әлдебір нәрсе *болып саналады* (Бергсон).

¹ Бұл – «Материя және жадтың» 1-тарауын және қорытынды бөлімін қамтып жинақтаған басты тақырып.

Бұрынғы ұстанымның мүмкін еместігін философиядан тыс көптеген фактор арқылы түсіндіргені дау тудырмайды. Әлеуметтік және ғылыми факторлар саналы өмірді қозғалыспен, ал материалдық әлемді бейнелермен біртіндеп толтырды. Ендеше, осы дәуірде пайда болған және «қозғалыс-бейнелердің» бар екеніне өз дәлелдерін ұсынуға ұмтылған киноны ескермеуге бола ма?

Шынында, Бергсон кинематографияның алдамшы одақтас екеніне көз жеткізгені анық. Гуссерльге келсек, біздің білуімізше, ол кинематография туралы мүлде айтпаған (бұл жерде көп жыл өткен соң Сартрдың да «Қиял» (*L'imaginaire*) кітабында әртекті бейнелерді түгендеп, оларға талдау жасау барысында кинематографиялық бейнелер туралы еш сөз қозғамағанын айта кеткен жөн). Кино мен феноменологияны қосымша салыстыруға тырысқан Мерло-Понти еді, бірақ ол да киноны алдамшы одақтас деп білді. Дегенмен феноменология негіздері мен Бергсон ашқан себептердің бір-бірінен өзгешелігі сонша – олардың қарама-қайшылығының өзі бізге бағдар бере алатын. Феноменология «табиғи қабылдау» мен оның шарттарын қағида етіп қалыптастырады. Бұл шарттар – «кез келген сана бір нәрсенің саны» деген әйгілі тұжырымда көрініс табатын дүниеге ашықтықты, дүниедегі болмысты, дүниені қабылдайтын субъектінің «таралуын» айқындайтын экзистенциалды координаттар... Демек, қабылданған немесе жүзеге асқан қозғалысты материяда жанданатын ұғынықты форма (идея) деп емес, нақты жағдайда сананың интенционалдығына байланысты қабылдау өрісін ұйымдастыратын, сезімдік форма (гештальт) деп түсіну қажет. Бірақ кино бізді заттарға қанша жақындата түссе де, олардан алшақтатса да, солардың төңірегінде шыр көбелек айналдырса да, бәрібір субъектінің тереңге бойлаған тамырын, дүние көкжиегін жояды, яғни табиғи қабылдау шарттарын жасырын біліммен және екінші интенционалдықпен алмастырады². Кино дүниеден таңғажайып құбылыс табуды көздейтін басқа өнер түрлеріне ұқсамайды, бірақ өзі таңғажайыпты немесе хикаяны дүниеден жасап шығарады: кинематография ойлап табылғалы енді бейне дүниеге емес, керісінше, дүние бейнеге айналатын болды. Феноменология қандай да бір деңгейде кинематографияға дейінгі кезеңде қалып қойған тәрізді, оның ұстанымының қисынсыз екенін сол себептен деп түсіну керек: феноменология табиғи қабылдауға айрықша құқық береді, сондықтан да қозғалыс аса елеулі емес, жай экзистенциалды координаттармен өзара қатынаста болады. Сол себепті кинематографиялық қозғалыс бір мезгілде қабылдау шарттарын сақтамайтын құбылыс ретінде анықталады және қабылданушы мен қабылдаушыны, дүние

² Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, p. 82.

мен қабылдауды «жақындатуға» қабілетті баяндаудың жаңа түрі ретінде дәріптеледі³.

Ал Бергсон кинематографияның алдамшы одақтас екенін мүлде басқаша айқындайды. Өйткені киноның қозғалысты бұрмалауы табиғи қабылдаудағы сияқты себептермен және дәл сондай тәсілмен жүзеге асады: «Біз өтіп жатқан өмірді көзді ашып-жұмғанша түсіріп аламыз (...), әдетте түсіну, ойлау процесі мен тіл осылай әрекет етеді»⁴. Нақтылап айтқанда, Бергсонның пікірінше, табиғи қабылдау үлгі бола алмайды және оның ешқандай айрықша құқығы жоқ. Қайта заттардың тоқтаусыз өзгеретін жай-күйі, ешқандай тамыр жаю нүктесін де, есептеу нүктесін де белгілеу мүмкін емес материя ағыны үлгі ретінде алынғаны дұрыс болады. Заттардың осындай құбылмалылығын ескере отырып, Бергсон шамалап алынған нүктелерде мезеттік және қозғалмайтын кескіндер тудыратын түйінді орталықтардың қалай қалыптасатынын көрсетуді қажет санады. Демек, бұл жерде саналы, табиғи немесе кинематографиялық қабылдауды «бөліп шығару» туралы сөз болып отыр⁵. Алайда кинематография айтарлықтай басымдық ұсынуы ықтимал: өйткені онда тамыр жаюдың да, дүние көкжиегінің де орталық нүктесі жоқ, ол қолданатын кесінділер табиғи қабылдау тек алға жүзетін жолмен қайта оралуға кедергі жасамайды. Орталықсызданған заттардың жай-күйінен орталықтанған қабылдауға қарай қозғалудың орнына, кино орталықсызданған заттарға қайта оралып, оларға жақындай алады. Жоғарыда айтылған тұжырымымыздың нақты еместігін ескерсек, бұл – феноменологияға мүлде қайшы көзқарас. Кинематографияны талай сынға алғанына қарамастан, Бергсон оны өзі ойлағаннан да анағұрлым жақсы игерді. Біз бұның негізгі дәлелін «Материя және жадтың» бірінші тарауынан көреміз.

Шындығында, біз ҚОЗҒАЛЫС=БЕЙНЕ болатын әлемнің қарсы алдында тұрмыз. Көзге көрінген нәрсенің бөрінің, болмыс жиынтығын Бейне деп атаймыз. Бір бейне екінші бейнеге әсер етеді немесе оның әрекетіне жауап береді деп сендіру әзірге мүмкін емес. Орындалған қозғалыстан өзгеше қозғалушы дене болмайды, сол сияқты қабылданған қозғалыстан ерекше қозғалмалы дене жоқ. Барлық заттар, яғни барлық бейнелер өз әрекетіне және реакциясына сәйкес келеді: әмбебап құбылмалылық дегеніміз – осы. Әр бейне – «шексіз әлемге барлық бағытта таралушы өзгерістер өтетін жол» ғана. Әр

³ Күрделі теориядағы Альберт Лаффең феноменологиялық ықпалы бізге кем дегенде осылай әсер етті. D'Albert Laffay, *Logique du cinéma*. Masson.

⁴ *L'évolution créatrice*, p. 753 (305).

⁵ ММ, р. 182 (28): «Нәтижесінде бұл жағдайда саналы қабылдау пайда болуға тиіс деп есептеймін».

бейне өзінің «бүкіл қырымен» және «бүкіл қарапайым бөлшегімен» басқа бейнеге әсер етеді және оған жауап қайтарады⁶. «Қозғалыстар бейнелердің қайнар көзі болғандықтан бізге толық түсінікті, қозғалыстан өзге нәрсе іздеуіміздің қажеті жоқ екені де шындық»⁷. Атом дегеніміз – өз әрекетінің және реакциясының бағытымен қозғалатын бейне. Менің денем де – бейне, демек, әрекеттер мен реакциялардың жиынтығы. Менің көзім мен миым – денемнің бейнелері мен мүшелері. Миым бейнелердің бірі болса, онда ол қалай бейнелерді қамтып ұстайды? Сыртқы бейнелер маған ықпал етеді, маған қозғалыс береді, ал мен қозғалысты оларға «қайтарамын»: егер өзім бейне, яғни қозғалыс болсам, қалайша бейнелер менің санамда болады? Бұл деңгейде мен қалайша өзім, көзім, миым және денем туралы сөз қозғай аламын? Тек жай қолайлылық үшін ғана шығар, әйтпесе өзирге мұндай өзін-өзі анықтау еш мүмкін емес. Мұның бәрін газға айналған күй деп атаған жөн шығар. Дұрысы, мен және менің денем – үздіксіз алмасып тұратын молекулалар мен атомдар жиынтығы. Тіпті атом туралы сөз айтудың өзі мүмкін бе? Олар әлемдерден, атомдар арасындағы ықпалдардан өзгеше болмайды ғой⁸. Бұл материяның тым ыстық күйі болғандықтан, оның ішінен қатты заттарды тану қиын. Бұл дүние – әмбебап құбылмалылық, әмбебап тербеліс, әмбебап шалпыл әлемі: осьтері де, ортасы да, оң жағы да, сол жағы да, үсті де, асты да жоқ...

Имманентті планды құрайтын да – осы әр алуан бейнелердің шексіз жиынтығы. Бұл тұрғыда бейне өзімен-өзі өмір сүреді деген жөн. Бейненің өзінде болатын бөлігі – материя: яғни бейненің артына жасырынатын бір нәрсе емес, керісінше, бейне мен қозғалыстың абсолютті тепе-теңдігі. Дәл осы бейне мен қозғалыстың тепе-теңдігі бізге сол сәтте қозғалыс-бейне пен материяның сәйкестігі туралы қорытынды жасауға мүмкіндік береді. «Сіз менің денемді материя десеңіз де, бейне десеңіз де, бәрібір...»⁹ *Қозғалыс-бейне және материя ағыны*, шындап келгенде, бір ғана нәрсе¹⁰. Сонда бұл материалдық ғалам тұтастай механизм болғаны ма? Жоқ, өйткені («Шығармашылық эволюциясында» көрсетілгендей) механизм тұйық жүйелерді, байланыс әрекеттерін және қозғалмайтын мезеттік кесінділерді қамтиды. Әрине, біз осы ғаламда немесе осы планда тұйық жүйелерді және аяқталған жиынтықтарды «кесіп-пішеміз»; олардың сыртқы сипаттары мұны жүзеге асыруға мүмкіндік береді. Алайда ғаламның өзі бөліктердің

⁶ ММ, р. 187 (34).

⁷ ММ, р. 174 (18).

⁸ ММ, р. 188 (36): салыстырыңыз: атомдар немесе күш сызықтары.

⁹ ММ, р. 171 (14).

¹⁰ ЕС, р. 748 (299).

бірі емес. Ол – жиынтық, бірақ шексіз жиынтық: имманентті план – әр жүйе бөліктерінің және өзара сабақтасатын, бір-бірімен араласатын, мүлде жабық болмаған жағдайда оларды бағындыратын түрлі жүйелердің арасында жүзеге асатын қозғалыс (қозғалыстың беткі жағы). Сонымен қатар ол – кесінді, бірақ Бергсон терминологиясының кейбір екіұштылығына қарамастан, бұл қозғалмайтын және мезеттік кесінді емес, қозғалмалы кесінді; демек, уақытша кесінді немесе уақытша перспектива. Бұл – «кеңістік-уақыт» блогы, өйткені онда өтетін қозғалыс уақыты әрдайым дәл осы блокқа тиесілі. Тіпті мұндай блоктардың немесе қозғалмалы кесінділердің шексіз топтамалары бар, олардың әрқайсысы ғаламдағы қозғалыстардың бірізділігіне сәйкес имманентті планға сай болады¹¹. Ал пландар көрінісінен планды ажырату мүмкін емес. Бұл – механизм емес, «машинизм». Материалдық әлем, имманентті план – *қозғалыс-бейнелердің өзара әрекет ету тәртібі*. Міне, осы тұста Бергсонның әріден ойлайтын көрегендігі байқалды: бұл ғалам өз ішінде тұйықталған кинематографқа ұқсас, ол – метакино, кино туралы Бергсонның сынында ашық ұсынылған пікірден де мүлде өзгеше көзқарас осыдан туындайды.

Алайда ешкімге арналмаған, ешкімге жүгінбейтін өзіндік бейнелер туралы не деуге болады? Егер көретін көз болмаса, көрінетін Құбылыс жайында не айта аламыз? Мұның кем дегенде екі себебі бар. Біріншісі, өзіндік бейнелерді дене деп түсінілетін заттардан ажырату қажет. Шын мәнінде, біздің қабылдауымыз бен тіліміз денелерді (зат есімдер), сапаларды (сын есімдер) және әрекеттерді (етістіктер) ажыратып көрсетеді. Дегенмен әрекеттер, дәл осы нақты мағынада, қозғалысты өзі бағытталған уақытша орын немесе оның көмегімен қол жеткізілген нәтиже туралы идеяға ауыстырған еді; сапа қозғалысты басқа ахуалға ұласқанша сақталатын күй идеясына алмастырған болатын; ал дене өзін жүзеге асыратын субъекті не оның ықпалына ұшырайтын объекті немесе оны тасымалдайтын құрал идеясына алмастырды¹². Мұндай бейнелердің, шын мәнінде, ғаламда қалыптасатынына біз көп кешікпей көз жеткіземіз (қозғалыс-бейнелер,

¹¹ «Имманентті план» ұғымын енгізіп, оған тән қасиеттерді сипаттай отырып, біз Бергсоннан алшақтағандай көрінуіміз мүмкін. Дегенмен оған адалмыз деп есептейміз. Бергсон кейде материя планын қалыптасудың «мезеттік кесіндісі» ретінде көрсетті (ММ, р. 223-81). Алайда ол баяндауға ыңғайлы болуы үшін осылай етті. Себебі Бергсон бұған дейін де ескертіп, кейін анығырақ етіп қайта еске салғанындай (р. 292, 169), бұл – қалыптасу барысындағы өзгерістерді білдіретін қозғалыстар үздіксіз пайда болып, таралатын план. Демек, оған уақыт та кіреді. Ол уақытты құбылмалы қозғалыс ретінде қамтиды. Бұған қоса, Бергсонның пікірінше, планның өзі де қозғалмалы. Шындығында, өзгерісті білдіретін қозғалыстардың әр жиынтығы қандай да бір планның көрінісіне сәйкес келеді. Демек, «кеңістік-уақыт» блогы идеясы Бергсон тезисіне еш қайшы келмейді.

¹² ЕС, р. 749-751 (300-303).

сезім-бейнелер, қабылдау-бейнелер). Алайда олар жаңа жағдайларға тәуелді болады және де әзірге көріне алмайды. Әлі бейне болып есептелмейтіндердің бәрін ажырату үшін, қазір бізде тек бейнелер деп аталатын қозғалыстар ғана бар. Қалай болғанда да, қарсы мәндегі бұл негіздеме жеткіліксіз. Позитивті негіздеменің мәні имманентті планды толығымен Жарық деп санауында жатыр. Қозғалыстардың, әрекеттердің және реакциялардың жиынтығы – «еш кедергісіз және ештеңе жоғалтпастан»¹³ жан-жаққа шашырап тарайтын жарық. Бейне мен қозғалыстың ұқсастығына материя мен жарықтың ұқсастығы негіз болады. Материяның жарық бола алатыны секілді, бейне де қозғалыс бола алады. Кейінірек Бергсон «*Ұзақтық және бізмезгілдік*» (*Durée et simultanéité*) атты еңбегінде салыстырмалылық теориясынан шығатын «жарық жолақтары» мен «қатаң сызықтар», сондай-ақ «сәулелі фигуралар» мен «қатаң немесе геометриялық фигуралар» арасындағы қайтымдылықтың маңыздылығын атап көрсете білді: салыстырмалылық теориясына сәйкес, «жарық фигуралары қатаң фигураларды өз шарттарына бағынуға мәжбүр етеді»¹⁴. Егер Бергсонның қазіргі заманғы ғылым философиясын (ғылым туралы ойлану, яғни эпистемология емес, ғылымның жаңа символдарына сәйкес келуге қабілетті дербес ұғымдарды ойлап табу мағынасында) қалыптастыруға бар күш-жігерін жұмсағанын еске алсақ, оның Эйнштейнмен текетірестен еш қашып құтылмасын түсінеміз. Бұл текетірестің алғашқы аспектісі – имманентті планға жарықтың тұтастай араласуы немесе таралуы туралы тұжырым. Қозғалыс-бейне жағдайында әзірге қатты дене және қатаң сызық туралы сөз жоқ, тек жарық сызықтары немесе фигуралары ғана бар. Кеңістік-уақыт блоктары осындай фигуралардан тұрады. Бұлар – өзіндік бейнелер. Олар ешкімнің назарына ілікпесе, мұның себебі жарықтың әзірге шағылыспауында немесе тоқтатылмауында, «еш кедергісіз таралып, ешқашан байқалмауында»¹⁵. Демек, назар заттарда, өздігінен сәулелі бейнелерде болады. «*Фотосурет кеңістіктің барлық бұрышынан әлдеқашан түсірілген, заттардың өз ішінде шығарылған...*»

¹³ MM, p. 188 (36).

¹⁴ *Durée et simultanéité*, ch. V. Бергсон салыстырмалылық теориясына қарсы шығатын бұл кітаптың маңызы және екіұштылығы баршаға мәлім. Алайда Бергсонның оны қайта басып шығаруға тыйым салған себебі – өзі жіберген қателерді байқағандықтан емес. Екіұштылықты «Бергсон Эйнштейн теорияларын талқылауда» деп түсінген оқырмандар туындатқан. Ақиқатында бұлай емес еді (бірақ Бергсон бұл түсінбеушілікті сейілте алмады). Оның жарықтың үстемдігімен және кеңістік-уақыт блогымен толық келісетініне қазір ғана куә болдық. Пікірталас «Қалыптасу немесе ұзақтық деп қабылданған әмбебап уақыттың болуына бұл блоктардың кедергі жасайтыны рас па?» деген сауалдың төңірегінде еді. Бергсон салыстырмалылық теориясын жоққа шығарған жоқ, ол тек бұл теория оған сәйкес келетін шынайы уақыт философиясын жасауға дәрменсіз деп есептеді.

¹⁵ MM, p. 186 (34).

Бұл жерде жарықты рухпен жақындастырған және сананы заттарды өз жаратылысындағы бастапқы қараңғылығынан алып шығатын сәулелер шоғы ретінде қабылдайтын барлық бұрынғы философиялық дәстүрден алшақтау бар. Феноменология бұл ежелгі дәстүрге толығымен қатысты; ол жарықты ішкі жарық етудің орнына оны сыртқа ашты, ал бұл сана интенционалдығының электр лампасының сәулесіне ұқсауын еске салады («кез келген сана *бір нәрсенің* санасы...») Ал, Бергсонның пікірінше, бәрі мүлде басқаша. Заттарды ештеңе жарықтандырмаса да, өз жарығы мол болады: кез келген сана – әлдене, ол затпен, яғни жарық бейнесімен бірігеді. Бұл жерде сөз төңіректің бөріне таралған және айқын емес толыққанды сана; яғни барлық заттарда, барлық бұрыштан түсірілген және басып шығарылған, бірақ «сәуле өткізетін» фотосурет туралы болып отыр. Ең соңында, нақты сана имманенттік тұрғыда ғаламның қандай да бір орнында қалыптасса, мұның себебі арнайы бейнелердің табақшаға жетпей тұрған «қара экранды» түзе отырып, жарықты тоқтатуында немесе шағылыстыруында¹⁶. Сонымен, жарық – сана емес, бейнелер жиынтығы немесе сананы білдіретін жарық, материяға жаратылысынан тән нәрсе. *Біздің* нақты санамызға келсек, ол – тек жарық, «үнемі кедергісіз таралып, ешқашан байқалмайтын» көмескілік қана. Осы тұрғыдан алғанда, Бергсон мен феноменология арасындағы қарама-қайшылық айқын аңғарылады¹⁷.

Сонымен, имманентті планды немесе материя планын біз қозғалыс-бейнелердің жиынтығы, жарық жолақтарының немесе фигураларының қосындысы, кеңістік-уақыт блоктарының топтамасы деп анықтай аламыз.

2

Бәрі бөріне әсер ететін, орталықсызданған мына ғаламда не болып жатыр және не болуы ықтимал? Біз табиғаты бөлек өзге факторды оған енгізбеуге тиіспіз. Мұндай жағдайда планның кез келген нүктесінде *интервал* – әрекет және реакция арасында кідіріс пайда

¹⁶ ММ, р. 188 (36): «Тұтастықтың суреті бұл жерде айқын болады: табақшаның артында қара экран жетіспейді, себебі оның аясында бейне анығырақ көрінер еді».

¹⁷ Сартр «*Қиял*» (*L'Imagination*), Р.У.Ф) кітабында Бергсонның инверсиясын өте жақсы қолданған («еш қоспасыз таза жарық, жарықтандырылмаған материясыз жарқырау кездеседі; бірақ жан-жаққа таралған бұл таза жарық басқа жарықтандырылған аймақтарға қатысты экран ретінде қолданылатын кейбір кеңістік беттеріне шағылысу арқылы ғана көрінеді. Классикалық салыстырудың өзіндік инверсиясы осындай: сананы субъектіден затқа қарай баратын жарық деп есептеудің орнына, біз оны заттан субъектіге қарай қозғалатын нұрлы жарық деп санаймыз», р. 44). Алайда Сартрдың Бергсонға қарсылығы, оны бұл инверсияның атқаратын рөлін жете бағаламауға және Бергсонның бейне туралы концепциясының жаңалық екенін мойындамауға әкеліп соқтырды.

болуы мүмкін. Бергсонға бұдан басқа ештеңе қажет емес еді: дүние теориясының бірліктері ретінде қозғалыстар және олардың арасындағы интервалдар қызмет етеді (өзінің кино туралы материалистік концепциясында Дзига Вертов та дәл осы көзқарасты қорғады)¹⁸. Мұндай интервал құбылысы материя планында уақыт болған кезде ғана жүзеге асатыны анық. Бергсонның айтуынша, «кейінге шегерілген» реакция мен интервал басқа бейнелермен біріксе де, өзіне тән ерекшелігін сақтайтын бейнелер түрін анықтауға жеткілікті: олар – жанды бейнелер, жанды материя. Өзге бейнелер барлық қырларымен, бөліктерімен әрекет етіп, әрекетке қарсы жауап берсе, мына жердегі бейнелер әрекеттерді бір қырымен немесе кейбір бөліктерімен ғана қабылдайтын және әрекетке тек өзге бөліктерімен, өзге бөліктерінде ғана жауап береді. Оларды төрт бөлінген бейнелер деп атауға болады. Ең алдымен, кейінірек зерек немесе сезімтал деген сипаттамаға ие болатын олардың өзіндік қыры өзіне ықпал ететін бейнелерге немесе өрши түскен күйлерге ерекше әсерін тигізеді: ол ғаламның төрт тарабынан өзіне ұмтылатын бір-бірімен бәсекелесуші және бірге әрекет етуші бейнелердің кейбірін оқшаулағандай болады. Міне, осы жағдай тұйық жүйелердің, «картиналардың» қалыптасуына мүмкіндік береді. Жанды тіршілік иелері «немқұрайды қарайтын сыртқы әсерлер олар арқылы кідірмей өтеді; қалғаны алғашқыларынан бөлініп, оқшауланады да, осы оңашаланудың арқасында қабылдауға айналады»¹⁹. Мұндай амал *кадрлауда* жүзеге асады: жанды тіршілік иелерінің ықпалына ұшыраған кейбір әрекеттер кадрда оқшауланады, сондықтан өзіміз көргеніміздей, оларды біз алдын ала болжап, сезіне аламыз. Екінші жағынан, жүзеге асатын реакция әсерге ұшырайтын әрекетке тікелей ілеспейді: интервалдың арқасында олар кейінге шегеріледі, элементтерді іріктеуге, оларды ұйымдастыруға немесе қол жеткізілген ширыққан күйден жай ұзартудың көмегімен шығару мүмкін емес жаңа қозғалысқа енгізуге уақыт алады. Тосын немесе жаңа нәрсені көрсететін мұндай реакция сөздің тура мағынасында «әрекет» деп аталады. Осылайша жанды бейне – «қабылданған қозғалысқа қатысты талдау құралы, ал жүзеге асырылған қозғалысқа қатысты іріктеу құралы»²⁰ болады. Қабылданған қозғалыс пен жүзеге асқан қозғалыс арасындағы интервал немесе қашықтық құбылысының арқасында ғана жанды бейнелер сондай айрықша құқыққа ие болады, сондықтан олар қозғалыс-бейнелердің орталықсызданған әлемінде пайда болатын «белгісіздік орталықтарына» айналады.

¹⁸ Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (бұл Вертов манифестерінің тұрақты тақырыбы).

¹⁹ MM, p. 186 (33): бұл бетте Бергсон тезисінің түпкі түйіні толық әрі жақсы берілген.

²⁰ MM, p. 181 (27).

Егер біз басқа аспектіні – материя планының жарқырау аспектісін қарастырсақ, онда біз «жанды бейнелер немесе жанды материя тақташаға жетіспеген, сондықтан да әсер етуші бейненің (фотосуреттің) көрінуіне кедергі жасаған қара экран қызметін атқарады» дер едік. Бұл жолы, жарық жолағы немесе жарықтанған бейне барлық бағытқа «еш кедергісіз, ештеңе жоғалтпай» шашырамайды және таралмайды, керісінше, кедергіге, яғни оны шағылыстырып кейін қайтаратын бұлдырлыққа тап болады. Біздің қабылдау дегеніміз – жанды бейнеден шағылысқан бейне. Бұл екі аспект бірін-бірі толықтырып тұрады: айрықша бейне мен жанды бейне белгісіздіктің немесе қара экранның ажырамас берік орталығы саналады. Осыдан өте маңызды қорытынды шығады: *бейнелерді танудың қосарлы жүйесі, қосарлы режимі болады*. Ең алдымен, әр бейнені өздігінен өзгертетін, ал бүкіл бейнені өздерінің барлық қырымен және барлық бөлігімен өзара тәуелді түрде бір-біріне әсер етуге және бір-бірінің әрекетіне жауап беруге жетелейтін жүйе бар. Бірақ бұған тағы бір жүйе қосылады, ол бойынша барлық бейнелер, негізінен, басқа бейнелердің әсерін өзінің бір қырымен қабылдап, басқа қырымен жауап беретін жалғыз бір бейне үшін өзгеріске ұшырайды²¹.

Біз әлі қозғалыс-материя-бейнеден шыға алмай жүрміз. Бергсон, ең алдымен, «бейнелер жиынтығын қарастырмасақ, біз ештеңе түсінбейміз» деуден танған жоқ. Осы планда ғана қозғалыстар арасындағы әдеттегі қарапайым интервал жүзеге аса алады. Миға келсек, оның қызметі – әрекет пен реакция арасындағы интервалды түзуден басқа ештеңе де емес. Әрине, ми жүгінуге болатын бейне қалыптастырушы орталық емес, оның өзі – өзге бейнелерге ұқсағанымен, айрықша бейне; бейнелердің орталықсызданған әлемінде ол – белгісіздік орталығы. «*Материя және жад*» кітабында Бергсон ми-бейненің көмегімен тіршілік иелерінің өте күрделі де жүйелі күйін бірден анықтады. Бұл, бір жағынан, оның аталмыш туындыда өмірді проблема ретінде қарастырмауына байланысты («*Шығармашылық эволюциясы*» еңбегінде ол өмірге қатысты мәселелерді қарастырады, бірақ басқа көзқарас тұрғысынан). Дегенмен Бергсон өз еркімен қалдырған бос жерлерді толықтыру қиын емес. Ең қарапайым тіршілік иелері деңгейінде-ақ микроинтервалдарды қарастыруға болады. Біртіндеп үдейтін қозғалыстар арасындағы үздіксіз азаятын интервалдар. Бұған қоса, биологтар тірі жаңға өмір сыйлаған «тіршілікке қажетті нәр» туралы сөз қозғады; мұнда оңға қарай айналатын және солға қарай айналатын материялар маңызды рөл атқарды: дәл осы жерде, орталықсызданған ғаламдағы осьтердің және орталықтардың, оң жақ және сол жақтың,

²¹ ММ, р. 176 (20).

жоғары мен төменнің «нобайы» пайда болды. «Тіршілікке қажетті нәрде» де микроинтервалдар бар деп бағамдау қажет. Әйтсе де биологтар: «Мұндай құбылыстар жер тым ыстық болған кезде пайда болуы мүмкін емес», – дейді. Демек, жарықтың таралуына тосқауыл болған алғашқы экрандарға, алғашқы бұлдырлыққа байланысты имманентті планның салқындауын негіз етіп алу қажет. Міне, осы кезде ғана қатты денелердің немесе мығым геометриялық денелердің бас-тапқы «нобайлары» қалыптасты. Соңында, Бергсон атап айтқандай, материяны қатты денелерде ұйымдастырған эволюция объектілері қатты денелер болатын үздіксіз дамып жетілуші қабылдауда бейнені де ұйымдастырады.

Зат және затты қабылдау – бірдей нәрсе, тура сол бейне, бірақ екі жүйенің бірде – біріне, бірде – екіншісіне жатқызылады. Зат дегеніміз – сол күйінде берілетін, басқа бейнелермен өзара қатынаста болатын, олардың толық әсеріне ұшырайтын және соларға дереу жауап беретін бейне. Бірақ затты қабылдау – өзін кадрлаушы арнайы бейнеге жатқызылатын тура сол бейне: оның әсеріне ішінара ғана ұшырап, жанама түрде ғана әрекеттеседі. Осылайша анықталған қабылдауда ешқашан заттан басқа немесе одан көп ештеңе болмайды: керісінше, үнемі «аз»²² болады. Затты қабылдау барысында, біз одан қажетіне қарай өзімізді қызықтырмайтын нәрселерді алып тастаймыз. Қажеттілік немесе қызығушылық дегеніміз – мүшемізге байланысты біз заттардан алып сақтайтын сызықтар мен нүктелерді, сонымен қатар жасауға қабілетіміз жететін реакцияларға байланысты біз іріктейтін әрекеттер. Субъективтіліктің алғашқы материалдық сәтін анықтаудың бір тәсілі – осы: ол – шегеруші, ол заттан қызығушылық тудырмайтын тұстарды шегеріп тастайды. Әйтсе де мұндай жағдайларда, керісінше, заттың өзі толық, тікелей және диффузиялық қабылдау ретінде де көрінуге тиіс. Зат дегеніміз – бейне, сондықтан да ол өзінің бүкіл қырымен және барлық бөлігімен басқа заттардың ықпалына ұшырап, әсеріне жауап қайтара отырып, қабылдағаны секілді, өзін-өзі де қабылдайды. Мәселен, атом бізді шексіз көп қабылдайды, ал жалпы алғанда, тұтас ғаламды – оған ықпал ететін әрекеттер бастау алатын нүктеден өзінен шығатын реакция баратын нүктеге дейін қабылдайды. Қысқасы, заттар және заттарды қабылдау – *цғыну процессін* білдіреді. Бірақ заттар тұтас және объективті ұғыну болса, заттарды қабылдау – ішінара, дербес және субъективті ұғыну.

Субъективті табиғи қабылдаудың киноға мүлде үлгі бола алмауының себебі – орталықтардың қозғалмалылығы және кадрлау тәсілдерінің құбылмалылығы оны үнемі ауқымды, орталықсызданған,

²² MM, p. 185 (32).

кадрға бөлінген аймақтарды қалпына келтіруге мәжбүрлейді: мұндай жағдайда ол қозғалыс-бейнелердің бастапқы режиміне, әмбебап құбылмалылыққа, сондай-ақ тұтас, объективті және диффуздық қабылдауға оралуға тырысады. Шын мәнінде, кинематография екі бағытта да қозғалады. Қазіргі көзқарасымыз тұрғысынан біз затпен сәйкес келетін объективті тұтас қабылдаудан одан қарапайым жою немесе шегеру арқылы ерекшеленетін субъективті қабылдауға қарай бет алдық. Мұндай монокулярлық субъективті қабылдауды сөздің тура мағынасындағы қабылдау дейді. Қозғалыс-бейненің тұңғыш түрленуі осындай: біз оны белгісіздік орталығымен салыстырып, арақатынасын анықтағанда, ол *қабылдау-бейнеге* айналады.

Әйтсе де барлық әрекет тек шегеруден ғана тұрады дегенге сену мүмкін емес. Бұдан да басқа нәрсе бар. Қозғалыс-бейнелерден құралған ғалам өзінде орталық қалыптастыратын айрықша бейнелердің бірімен өзара қатынасқа түскен кезде, бұл бейнені түгел қоршайтын-дай етіп майысады және ұйысады. Біз ғаламнан оның ортасына қарай қозғалуды жалғастырамыз, бірақ әлемде өр мен еңіс пайда болған, ол шалғай түкпірге айналған және әлдебір көкжиекті қалыптастыра бастаған²³. Сонымен, біз әлгі қабылдау-бейнеге жеттік, бірақ әрекет-бейнеге де ие боламыз. Шын мәнінде, қабылдау кейінге қалдырылған реакцияның бір жағы ғана, ал оның екінші жағы – әрекет. Біз әрекет деп атайтын нәрсе – шындығында, белгісіздік орталығының кешіккен реакциясы. Аталған орталық қозғаушы ықпалды өзінің айрықша қырымен қабылдап, қалғандарын жоятындықтан ғана бұл бағытта әрекет етуге, яғни қауырт жауап әзірлеуге қабілетті болады. Бұл жайт кез келген қабылдау, ең алдымен, сенсомоторлық саналатынын еске салады: «Қабылдау – сенсорлық та, моторлық та орталықтарда болмайды, олардың қатынастарының күрделілігіне сәйкес келеді»²⁴. Әлемнің қабылдау орталығының айналасында майысуы қабылдаудың ажырамас бөлігіне айналған әрекет тұрғысынан жүзеге асады. Майысу жолымен қабылданған заттар мен қолдана алатын қырымен маған қарай ұмтылады, ал менің кешіккен реакциям қимылға айналып, оларды қолдануды үйренеді. Қашықтық – түкпірден орталыққа қарай қозғалатын сәуле: заттарды тұрған жерінде қабылдап, олардың маған тигізетін «виртуалды ықпалын», сонымен қатар қашықтықты азайта немесе көбейте отырып, қуып жету немесе қашып құтылу мақсатында оларға мен тигізетін «ықтимал ықпалды» аңғарамын. Демек, бұл – әрекетімде уақыт тұрғысынан, ал қабылдауымда

²³ «Материя және жад» кітабының тұрақты тақырыбы: «Белгісіздік ортасының «айналасына» шеңбер салу».

²⁴ ММ, р. 195 (45).

кеңістік тұрғысынан көрініс табатын алшақтық құбылысы: реакция неғұрлым шапшаңдығынан айырылып, іс жүзінде ықтимал әрекетке айналса, қабылдау заттардың виртуалды әрекетіне жол ашып, соғұрлым қашық та болжағыш бола түседі. «Әрекет уақытты қалай уысында ұстаса, қабылдау да кеңістікке солай иелік етеді»²⁵.

Қозғалыс-бейненің екінші түрленуі мынадай: ол *әрекет-бейнеге* айналады. Қабылдаудан әрекетке қалай өткенімізді байқамай да қаламыз. Енді бұл жерде зерттеп талданатын әрекет элиминация, іріктеу немесе кадрлау емес, ғаламның майысуы болмақ, бұдан заттардың бізге виртуалды әсері де, заттарға тигізетін ықтимал ықпалымыз да бірден туындайды. Бұл – субъективтіліктің екінші материалдық аспектісі. Қабылдау қозғалысты «денелермен» (зат есімдерге), яғни қозғаушы күш немесе қозғалушы зат қызметін атқаратын мығым объектілермен салғастырса, әрекет қозғалысты жорамалданған мерзімнің немесе нәтиженің тұрпатын білдіретін «әрекеттермен» (етістіктермен) байланыстырады²⁶.

Алайда интервал тек екі шектеу қырының – қабылдаушы және белсенді қырларының нақтылануы арқылы ғана анықталмайды. Олардың арасында да интервал бар. Оны аса толтырмай да, шегінен де шықпай сезімдер орналасқан. Ол белгісіздіктің ортасында, яғни субъектіде, белгілі бір тұрғыда қобалжытар қабылдау мен жасқаншақ әрекет арасында пайда болады. Сезім субъекті мен объекті сәйкестігін немесе субъектінің өзін-өзі қабылдау, тіпті өзін «ішінен» сезу-сезіну тәсілін білдіреді (субъективтіліктің үшінші материалдық аспектісі)²⁷. Ол қозғалысты бастан кешкен күй (сын есім) секілді қандай да бір «сапамен» байланыстырады. Шын мәнінде, қашықтықтың арқасында қабылдау мән бермейтін нәрселерімізді елемей өткізіп жіберіп, тек бізге қызықты дүниені ғана сақтайды немесе көрсетеді деп ойлау жеткіліксіз. Қашанда сыртқы қозғалыстардың біз «сіңіретін», өзімізше түсінетін бөліктері бар; олар қабылдау объектілерін де, субъекті әрекеттерін де құрамайды, еш қоспасыз таза сапада субъекті мен объекті сәйкестігін білдіреді. Қозғалыс-бейненің үшінші, соңғы түрленуі – *сезім-бейне*. Оны «қабылдау-әрекет» жүйесінің жұмысындағы олқылық деп айту қате болар еді. Керісінше, осы бір үшінші факт аса қажет. Өйткені біз жанды материя немесе белгісіздік орталығы бола отырып, өз қырымыздың бірін, сондай-ақ белгілі бір нүктелерімізді тұрақты күйге түсіріп, қабылдаушы органдарға айналдырып, арнайы бағытқа саламыз, ал белсенділігімізді тап сол сәтте

²⁵ ММ, р. 183 (29).

²⁶ ЕС, р. 751 (302).

²⁷ ММ, р. 169 (11-12).

босатылған сезіну органдарына береміз. Біздің «қимылсыз қалған» қабылдаушы қырымыз қозғалысты көрсетудің орнына, оны бойына сіңірген кезде белсенділігіміз уақытша және белгілі бір жерде мүмкін болмайтын әрекетті алмастырушы «үрдіс» пен «ұмтылысқа» ғана жүгіне алады. Осыдан Бергсонның сезімге берген тамаша анықтама-сы туындайды: «Сезімтал жүйкедегі өзіндік қозғалтушы үрдіс, яғни қимылсыз қабылдаушы – тақташаға әсер ететін қозғалтушы күш»²⁸.

Ендеше, қозғалыс пен сезім арасында жалпы өзара қатынас бар, оны былай тұжырымдауға болады: ілгерілемелі қозғалыстың тікелей таралуын қабылданған қозғалысты – бір жаққа, жүзеге асқан қозғалысты – екінші жаққа бөліп тарататын және олардың өлшемін әрқилы ететін интервал ғана үзіп тастамайды. Екі қозғалыс арасындағы қарым-қатынасты қалпына келтіретін сезім болады; бірақ дәл осы сезімде қозғалыс өзінің ілгерілемелі қасиетінен айырылып, мәнерлі сипат алады, яғни қозғалмайтын элементті қимылдататын қарапайым үрдіске, сапаға айналады. Біз көрінетін бейнеде өзінің салыстырмалы қимылсыздығы және қабылдау органдары бар беттің бұл мәнерлі қозғалыстарды айқындай алатынына, ал басқа дене мүшелерінде олардың, көбінесе жасырын қалатынына таңданудың жөні жоқ. Ең соңында, *біз қозғалыс-бейнелерді айрықша бейне секілді қандай да бір белгісіздік орталығына жатқызғанда, олар үш түрге бөлінеді: қабылдау-бейне, әрекет-бейне, сезім-бейне. Біздің әрқайсысымыз ерекше бейнеміз немесе ықтимал орталықпыз; бейненің осы үш түрінің өзара қарым-қатынас тәртібі және қабылдау-бейненің, әрекет-бейненің, сезім-бейненің берік үйлесімі ғана боламыз, басқа ештеңе емеспіз.*

3

Сонымен қатар бейнелердің осы үш түрін бөліп-жіктеудің тарихи жолдарын қайта зерттеуге және матрицаны немесе қозғалыс-бейнені оны әлі ешқандай белгісіздік орталығы лайламаған кезде, орталықсызданған мінсіз тазалығында, құбылмалылығының алғашқы режимінде, өз ыстығында және жарығында іздеп табуға тырысқан жөн. Біз қалай өзімізден құтыламыз, қайтсек шырмаудан шығамыз? Басты рөлде Бастер Китон ойнаған «*Фильм*» атты кинематографиялық туындысында Беккет таңғаларлық талпыныс жасады. Ирланд епископы Берклидің бейне туралы айтқан тұжырымын қолдаған Беккет: «*Esse est percipi*, яғни бар болу дегеніміз – қабылдану», – деп мәлімдеді; әйтсе де қабылдауымыз біз тірі кезде өмір сүре беретіні, ең

²⁸ ММ, р. 203-205 (56-58).

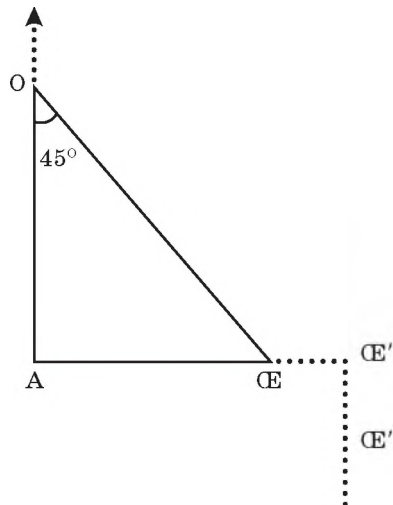
қауіпті қабылдау өзінді-өзің түсініп қабылдау екені баршаға мәлім болса, «қабылдау (percipere) және қабылдану (percipi) рақатынан» қалай құтылуға болады? Беккет осы мәселені көтеріп, оны шешудің кинематографиялық қарапайым шарттылықтар жүйесін түзді. Қалай болғанда да, Беккеттің өзі ұсынған нұсқаулар мен сызбалар, фильмінде ерекшелеп көрсететін сәттер оның түпкі ниетін бізге жартылай ғана ашатын секілді²⁹. Өйткені, шын мәнінде, әлгі үш сәт мыналар: бірінші сәтте О кейіпкер алға ұмтылып, қабырғаны жағалап жүгіреді, содан соң тік ось бойымен келе жатып, қабырғадан ұстап, баспалдақпен жоғары өрмелеп шығуға тырысады. Ол «әрекет етеді», бұл – қозғалысты қабылдау немесе мына шарттарға бағынатын *әрекет-бейне*: ОЕ камера оны тек арт жағынан, қырық бес градустан аспайтын бұрыштан ғана түсіреді; егер оны түсіріп тұрған камера бұрыштың бұл көлемінен асып кетсе, әрекет бұғатталады, біртіндеп жойылады, ал кейіпкер тоқтайды және бетінің қауіп-қатер төнген бөлігін жасырады. Екінші сәт: кейіпкер бөлмеге кіреді, ол енді қабырғаға сүйенбейтіндіктен, камераның ешкім тиіспейтін қауіпсіз бұрышы екі еселенеді, содан кейін қай жағынан болсын қырық бес градусты құрайды, демек, тоқсан градусқа жетеді. О кейіпкер бөлмені, оның ішіндегі заттар мен жануарларды (субъективті түрде) қабылдайды, ал ОЕ О-ның өзін, бөлмені және оның ішіндегілерді (объективті түрде) қабылдайды: бұл – қабылдаудың қабылдауы немесе қосарлы режимде, екіжақты жүйеде қарастырылатын *қабылдау-бейне*. Камера бұрынғысынша кейіпкерді арт жағынан қырық бес градус бұрыштан аспай түсіру тәртібін сақтайды, алайда бұған субъективті қабылдау жойылатындай және тек ОЕ объективті қабылдауы ғана қалатындай етіп, кейіпкер жануарларды бөлмеден қуып шығуға, айна немесе жақтау қызметін атқаруы мүмкін барлық заттарды жабуға тиіс деген шарт қосылады. Міне, сонда ғана О креслоға жайғасып, көзін жұмып, ақырын тербеле алады. Бірақ дәл осы үшінші және ақырғы сәтте ең қорқынышты қауіп төнеді: субъективті қабылдаудың жойылуына байланысты камера қырық бес градус бұрышты сақтап түсіру міндетінен босады. Бұл өлшемнен ол аса зор сақтықпен асып, қалған екі жүз жетпіс градус шеңберінде қозғалады, бірақ қайта-қайта субъективті қабылдаудың қалдығын тауып, жасырылатын, камераны шегінуге мәжбүрлейтін кейіпкерді оятады. Ақырында, О-ның ес-түссіз қалпын пайдаланған ОЕ оның бетіне қарауға мүмкіндік алады да, камера біртіндеп О-ның жүзіне жақындай түседі. Енді біз О

²⁹ Beckett, «Film», in *Comédie et actes divers*, Éd. de Minuit, p. 113-134. Беккет атап көрсеткен ерекше үш сәт: көше, баспалдақ, бөлме (р. 115). Біз басқаша жіктеуді ұсынамыз: көше мен баспалдақты топтастыратын – әрекет-бейне; бөлме үшін – қабылдау-бейне; содан соң көлеңкеленген бөлме мен креслода қалғып отырған кейіпкер үшін – сезім-бейне.

кейіпкерді қарсы алдынан көреміз, осы сәтте жаңа және соңғы шарт туындайды: ОЕ камера О кейіпкердің сыңарына айналады, екеуінің беті де, байлауышы бар көзі де (монокулярлық көзқарас) бірдей, бар айырмашылығы – О-ның жүзінен үрей, ал ОЕ бетінен зейін сезіледі, О-да қозғалуға дәрменсіз талпыныс, ал ОЕ-де сезімтал кескін бар. Енді біз ең қуатты әсершіл қабылдау аясындамыз, басқасының бәрін тарқатсақ та ол жойылмайды: бұл – өзін-өзі қабылдау, *сезім-бейне*. Ұқсас сыңарлар түпсіз тұңғыыққа батып жоқ болғанда, ол жойыла ма, бәрі тіпті креслоның тербелуі де тоқтай ма? Фильмнің соңындағы өлім, қимылсыздық, қараңғылық «иә» деген жауапқа жетелейді³⁰.

Бірақ Беккет үшін қимылсыздық та, өлім де, қараңғылық та, тербелуін тоқтатқан креслодағы адамның қимыл-қозғалыстан айырылуы мен оның тік қалыбы да – субъективті соңғы мақсат қана. Мұның бәрі – әлдеқайда тереңірек мақсатқа жетудің жолы. Бұл жерде сөз адам пайда болғанға дейінгі әлемге, тіршіліктің бастауына, біздің әлеммен салыстырғанда қозғалыс әмбебап құбылмалылық режиміне бағынған, ал жарық үздіксіз таралып, айқындалуды қажетсінбеген дәуірге қайта оралу туралы болып отыр. Сонымен, қозғалыс-бейнені, қабылдау-бейнені және сезім-бейнені жоюға кірісіп, Беккет нұр шашқан имманентті планға, қозғалыс-бейнелеріне ғарыштық құйын тән

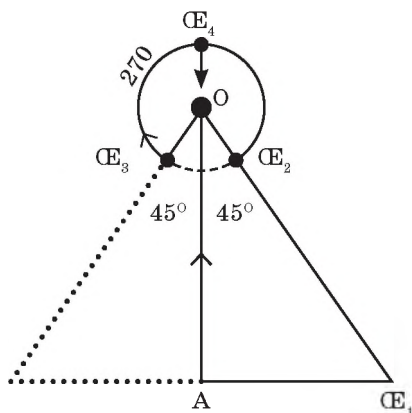
³⁰ Беккет көшедегі жүгірістің еш қиындық тудырмайтын бірінші сызбасын ұсынады (біз толықтырған бірінші суретті қараңыз). Баспалдақпен көтерілу фигураның вертикалды планда ғана қозғалуын және ықтимал шыр айналуын қажет етеді. Бірақ барлық сәттер жиынтығын көрсететін жалпы сызба қажет. Бұл – Фанни Делөз ұсынған 2-суретте бейнеленген.



1-сурет. Егер CE 45° градустан асып кетсе (CE'), О-ның ізіне түсіп қайтадан қуу үшін ол (CE'') дереу кейін шегінуге тиіс

материя планына қайта оралды. Ол бейнелердің үш түрінен бастап, оларды дүниеге әкелген ең басты қозғалыс-бейнеге дейінгі тарихты зерделейді. Біз әлі эксперименттік кино деп аталатын ең басты үрдістердің бірі, шынымен де, қозғалыс-бейнелердің орталықсызданған планын қайта жасап, онда орналасуды мақсат тұтатынын көре аламыз: бұл үшін көбінесе күрделі техникалық құралдар қолданылады. Дегенмен мұндағы Беккеттің ерекшелігі – ол үш бейне біртіндеп жойылатын қарапайым шарттардың символикалық жүйесін жасаумен қанағаттанды. Эксперименттік кинематографияның жалпылама үрдісіне мүмкіндік тудыратын шарт – осы.

Әзірше, біз кері жолмен, яғни қозғалыс-бейнеден оның түрлеріне қарай келе жатырмыз. Демек, бізде енді бейненің төрт түрі бар: ең алдымен, *қозғалыс-бейне*. Сонан соң белгісіздік орталығына жатқызыла отырып, олар үш нұсқаға бөлінеді: *қабылдау-бейне*, *әрекет-бейне*, *сезім-бейне*. Бейнелердің басқа да көптеген түрлері болуы ықтимал деп болжауға толық негіз бар. Шын мәнінде, қозғалыс-бейнелердің планы – өзгермелі Ғаламның, яғни ұзақтықтың немесе «әмбебап қалыптасудың» қозғалмалы бөлігі. Қозғалыс-бейнелердің планы – кеңістік-уақыт блогы, уақыт перспективасы, бірақ осы негізде ол – планға да, қозғалысқа да еш кірікпейтін шынайы Уақыт үстіндегі перспектива. Ендеше, ықтимал түрлердің бәрін қамтуға қабілетті уақыт-бейнелер бар деп ойлауға біздің толық құқымыз бар. Атап айтқанда, уақыттың жанама бейнелері болады, олар мүмкіндігінше қозғалыс-бейнелерді өзара салыстырудан немесе бейненің үш түрінің, яғни қабылдаудың, әрекеттің және сезімнің үйлесімінен туындайды. Алайда «монтаж» бүтініне немесе бейнелердің алуан түрлерін салыстыру үшін қажет уақытқа ықпал ететін бұл көзқарас бізге уақыт-бейнені өздігінен бере алмайды. Есесіне, қозғалыс-бейнелер планында ерекше орын алатын белгісіздік орталығының өзі бүтінмен, ұзақтықпен немесе уақытпен



2-сурет. Ортадағы қара шеңбер креслоны (В) бейнелейді, бізде О А CE_1 : көшедегі жағдай; О CE_2 CE_3 : бөлмедегі жағдай бар. Сондай-ақ CE_4 О В: CE_2 мен CE_3 -ден басым түсіп, креслода жатқан О-ның айнамайтын ұқсас сыңарына айналғандағы жағдай бар

қарым-қатынасы бөлекше болуы мүмкін. Уақыт-бейне мүмкіндігі тура осы жерде бұғып жатқан да шығар: мәселен, Бергсон «естелік-бейне» деп атаған нәрсе немесе қозғалыс-бейнелерден мүлде бөлекте-ніп тұратын уақыт-бейнелердің басқа да түрлерінің жиынтығы. Осы-лайша біз бейнелердің аса көп түрін анықтап, жіктей алар едік.

Ч.С. Пирс – бейнелердің жүйелі жіктемесін терең зерттеген фи-лософ. Семиотиканың негізін қалаған ол бұл жіктемеге бұған дейін болмаған ең бай, ең сансыз көп белгі жіктемесін міндетті қосымша ретінде қосып, толықтырды³¹. Пирс белгі мен бейне арасында қан-дай қатынас ұсынатыны қазірге беймәлім. Алайда бейне белгілердің пайда болуына себепші бола алатыны айқын. Біздің ойымызша, белгі бейненің бір нақты түрін оның құрылымы, генезисі немесе қалып-тасуы (тіпті жойылуы) тұрғысынан білдіретін ерекше бейне секілді. Оның үстіне, бейненің әр түрі үшін бірнеше белгі, кем дегенде екі бел-гі болады. Бейнелер мен белгілердің өзіміз ұсынған жіктемені Пирс ұсынған әйгілі жіктемемен салыстыруымыз қажет: неліктен бұл жіктемелер бір-біріне, тіпті айқындалған бейнелер деңгейінде де сәй-кес келмейді? Алайда бұл талдаудан бұрын (оны сәл кейінірек жүргі-зе аламыз) Пирс ойлап тапқан терминдерді қандай да бір белгі түрін білдіру үшін, кейде оған философ берген мағынаны сақтай отырып, кейде оны түрлендіріп, тіпті толығымен өзгертіп (өзіміз үнемі нақты-лап отыратын себептер бойынша) қолдануымызға тура келеді.

Бұл жерде біз қозғалыс-бейненің үш түрі туралы баяндаудан бас-таймыз, содан соң оларға сәйкес келетін белгілерді іздеумен айналы-самыз. Кинематографияда эксплицитті критерийсіз-ақ экранда көрі-ніс табатын бейненің үш түрін іс жүзінде тану қиындық туғызбайды. Любичтің бұған дейін де аталған «*Үзілген бесік жыры*» фильмінен алынған көрініс – нағыз қабылдау-бейне болып саналады: адамның ортан беліндей биіктікте, артқы жағынан көрсетілетін жұртшы-лықта мүгедек адамның кесіп тасталған аяғына сәйкес келетін ин-тервал пайда болады; дәл осы интервал арқылы аяғы жоқ басқа бір мүгедек саяси шеруді тамашалайды. Фриц Ланг «*Ойыншы доктор Мабузе*» фильмінен алынған әрекет-бейненің әйгілі мысалын наза-рымызға ұсынады: кеңістік пен уақытта бөлшектерге бөлінген, по-йыздағы кісі өлтірудің әр сәтін мұқият өлшеуші үйлестірілген сағат-тары бар ұйымдасқан әрекет; ұрланған құжатты алып бара жатқан машина; Мабузені сақтандыру үшін соғылған телефон қоңырауы. Әрекет-бейнеде осы үлгінің ізі айқын көрінетіні сондай – кез келген

³¹ Пирс туындылары ол қайтыс болғаннан кейін Harvard University Press баспасынан шыққан *Collected Papers* атты сегіз томдық кітапта толығымен жарық көрді. Француз оқырмандары үшін тек «*Ed. du Seuil*» баспасынан шыққан *Écrits sur le signe* атты қысқаша мәтіндер жинағы ғана бар, бірақ онда Жерар Дедедаллдың алғы сөзі және тамаша түсіндірмелері берілген.

қорқынышты фильмнен басым ортаны табуға болады, ал пойыздағы қарулы шабуылда бөлшектерге мұқият бөлінген әрекет идеалы қарастырылады. Мұндай фильмдерге қарағанда, вестерн әрекет-бейнені ғана емес, еш қоспасыз дерлік қабылдау-бейнені да көрсетеді: бұл – әрекет эпопеясы деңгейіндегі көзге көрінетін мен көрінбейтіннің драмасы; кейіпкер көзге көрінетінді көргендіктен ғана әрекет етеді, бәріне куә болуға мүмкіндік беретін бірер секундқа кешігу немесе интервал арқылы әрекет ететіндіктен ғана жеңіске жетеді (Энтони Манн, «*Винчестер 73*»). Сезім-бейнеге келсек, біз оның көрнекті мысалдарын Дрейердің Жанна д'Арк туралы фильмінен, жалпы ірі планмен көрсетілетін бет-жүздердің көпшілігінен таба аламыз.

Фильм ешқашан бейнелердің бір түрінен құралмайды: сол себепті монтаж деп біз үш түрдің үйлесімін айтамыз. Монтаж (өз аспектілерінің бірінде) – қозғалыс-бейненің ішкі ұйымдастырылған тәртібі, демек, қабылдау-бейне, сезім-бейне және әрекет-бейне арасындағы өзара әрекеттестік үлгісі. Дегенмен кез келген фильм бейне түрлерінің бірін жетекші орынға шығарып отырады: монтаждың басым түріне сәйкес белсенді, қабылдаушы немесе аффективті монтаж туралы айтуға болады. Әрекетке монтаж жасау арқылы Гриффит монтажды ойлап тапты деген пікір жиі айтылды. Алайда монтажды, тіпті сезімдерді кадрлауды Дрейер басқа заңдарды қолданып ойлап тапты, өйткені «*Жанна д'Арктың азабы*» – бірыңғай сезімге негізделген фильм. Қабылдаушы монтажды ойлап тапқан Вертов болуы мүмкін, кейін монтаждың бұл түрін барлық эксперименттік фильмдер әрі қарай дамытты. Монтаждың үш түріне кеңістікте анықталған пландардың үш түрін сәйкестендіруге болады: жиынтық план, әсіресе қабылдау-бейнеге, орташа план – әрекет-бейнеге, ал ірі план – сезім-бейнеге сәйкес келеді. Әйтсе де Эйзенштейннің нұсқауы бойынша, бұл қозғалыс-бейнелердің әрқайсысы фильм бүтініне нақты бір көзқарасты, әлдебір бүтінді ұғыну мәнерін білдіреді. Бұл бүтін ірі планда – сезім, орташа планда – белсенді, жиынтық планда – қабылдаушы болып құбылады, сондай-ақ бұл пландардың әрқайсысы кеңістік сипатынан айырылып, бүтін ретіндегі фильмді «оқу тәсіліне» айналады³².

³² Eisenstein, «*Au-delà des étoiles*», 10–18, *En gros plan*, p. 263 sq. (Бұл мәтінді сөзбе-сөз түсінсек, Эйзенштейн ірі планды аса сезімтал деп емес, керісінше, бүтін ретінде фильмге «кәсіби» көзқарас деп есептейді, дегенмен «болып жатқан оқиғаның» тереңіне үңілетін «ынтық» көзқарас деуге де болады).

5-тарау

Қабылдау-бейне

1

Біз қабылдаудың екіұшты немесе екі түрлі үлгі-нұсқасы болатынын көрдік. Ол объективті немесе субъективті бола алады. Бірақ объективті қабылдау-бейне мен субъективті қабылдау-бейненің кинода қалай көрініс табатынын білу оңай емес. Оларды бір-бірінен бөлектейтін не? Субъективті бейнені «білікті» біреудің көрген заты немесе жиынтықтың бір бөлігін құрайтын әлдекімнің көзімен көрген жиынтық деуге болады. Бейненің оны көретін адаммен арақатынасын түрлі факторлар анықтайды. Көзі жараланған кейіпкерге өз мүштегі бұлдырап көрінетін Ганстың «*Доңғалақ*» фильмінен алынған әйгілі мысалда сезім мүшелеріне қатысты фактор айқын көрініс тапқан. Эпштейн немесе Л'Эрбье фильмдеріндегі секілді, би немесе мереке оған қатысушының көзімен көрсетілген кезде, белсенді фактор пайда болады. Сонымен қатар сезім факторы бар ол, мысалы, Феллинидің «*Ақ шейх*» атты фильмінде кейіпкердің жерден сәл жоғары орналасқан өткеншекте тербеліп отырғанына қарамастан, оны таңғажайып ағаштың ұшар басында ырғалып тұрғандай елестететін ғашық әйелдің оған қараған сәтінде әрекет етеді. Бірақ бейненің субъективті сипатын тексеру аса қиын емес, өйткені біз оны өзгертілген, қалпына келтірілген, объективті деп жорамалданған бейнемен салыстырамыз: ақ шейхтің әшекейлі өткеншегінен қалай түскенін көреміз; жарақаттанған адамның көзімен мүштекті көрер алдында мүштекті және жаралыны көрдік. Міне, дәл осы жерден қиындық басталады.

Шын мәнінде, затқа немесе жиынтыққа сол жиынтықтың сыртында қалатын адамның көзімен қарағанда ғана, бейне объективті болады деген жөн секілді. Әрине, мұндай анықтама беруге болады, бірақ

ол тек номиналды, жағымсыз және уақытша ғана. Біз бастапқыда жиынтыққа жат деп есептеген нәрсенің, кейіннен оған тіпті де бөтен емес екенін кім айта алады? Левиннің «Пандорасы» жағажайда адамдар тобы бір бағытқа қарай жүгіріп бара жатқан жиынтық планмен басталады: үйдің шығыңқы бөлігінде орналасқан бақылау дүрбісінің көмегімен жағажай алыстан және биіктен көрсетіледі. Бірақ көп ұзамай осы үйде тұратын және бақылау дүрбісін қолданатын адамдар біз зерттейтін жиынтықтың құрамына: жұртты өзіне тартамын жағажайға, онда болатын оқиғаға, оған қатысатын кейіпкерлер құрамына толығымен кіретінін білеміз... Любичтің фильмінен алынған мысалдағы секілді, бұл бейне де субъективті емес пе? Кинодағы қабылдау-бейненің жағдайы – бізді өзінің бір полюсінен екіншісіне, яғни объективті қабылдаудан субъективті қабылдауға және керісінше бағытта өткізу емес пе? Демек, біз сүйенетін екі анықтама да тек номиналды.

Жан Митри бірін-бірі толықтырудың «бақылаушы-бақыланушы» жүйесін қайта өзгертетін оның «бұрыш-қарсы бұрыш» жүйесі қызметінің маңыздылығына баса мән берген. Алдымен әлдеқайда көз тіккен адамды, содан соң ол көрген нәрсені көрсетеді. Бірақ бұл жерде біз бірінші бейненің объективті, екіншісінің субъективті екенін де айта алмаймыз. Өйткені бірінші бейнеде көрінгеннің өзі – бақылаушыға тән субъективті нәрсе. Ал екінші бейнеде бақыланушы өзін де, кейіпкерді де бірдей дәрежеде көрсете алады. Бұған қоса, Л'Эрбьенің «*Эльдорадосындағы*» секілді «бұрыш-қарсы бұрыш» жүйесі шамадан тыс сығымдалуы ықтимал, бұл жағдай фильмде заттарды бұлдыр көретін зейінсіз әйелдің өзінің көмескіленуі арқылы көрсетілген. Ендеше, кинематографиялық қабылдау-бейне субъективтіден объективтіге және керісінше бағытта дамылсыз өтсе, оған байқалмай қалатын, бірақ ерекше жағдайларда ғана көрініс табатын арнайы, шашыраңқы және икемді мәртебе беру қажет емес пе? Қозғалмалы камера кейіпкерлерді ерте басып озып, ұстап алып, оларды кейде елемей немесе қайтадан кадрға алады. Экспрессионизмде де ол кейіпкерді түсіруді немесе оның артынан еруді өте ерте бастады (Мурнаудың «*Тартюфында*», Дюпонның «*Варьетесінде*»). Соңында, әбден «жүгенсіз кеткен» камера «тұйық шеңберде бақылау» жүргізеді (Мурнаудың «*Соңғы адамы*») немесе кейіпкер ізінен еруге қанағаттанбай, олардың арасында қозғалады. Міне, дәл осы деректерге сүйене отырып, Митри камерамен бірге «бірлескен болмысты» білдіру үшін жалпыланған «*жартылай субъективті бейне*» ұғымын ұсынды: ол кейіпкермен біте қайнаспайды, бірақ енді одан тыс емес, кейіпкермен бірге¹.

¹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Éd. Universitaires, p. 61 sq.

Бұл – белгілі бір дәрежеде кинематографиялық Mitsein (неміс тілінен аударғанда бұл сөз «*ол бізбен бірге*» деген мағына береді, бұл туындыда «*бірлескен болмыс*» деген мағынада қолданылды. – *Ред.*). Немесе «Дос Пассостың кейіпкерлер арасында айқындалмаған әлдекімнің жасырын көзқарасы, «*камера көзі*» деп дәл тауып атағаны» десек те болады.

Сонымен, қабылдау-бейне жартылай субъективті екен делік. Бірақ осы жартылай субъективтілікке мәртебе іздеп табу қиын, өйткені оның табиғи қабылдауда баламасы жоқ. Сондықтан Пазолини оның лингвистикалық баламасын қолданды. Субъективті қабылдау-бейнені төл сөз, ал объективті қабылдау-бейнені төлеу сөз деуге болады (көрермен кейіпкерді өзі көруі мүмкін нәрсені ерте ме, кеш пе, айтуға мүмкіндік туатындай тәсілмен көреді). Дегенмен Пазолини «кинематографиялық бейненің ең басты мәні төл сөзге де, төлеу сөзге де сәйкес келмейді, бірақ *еркін жанама дискурсқа* үйлесе кетеді» деп ойлады. Әсіресе итальян және орыс тілдерінде ерекше маңызға ие бұл форма грамматика мамандары мен тіл мамандары үшін көп мәселе туындайды: бұл форма – басқа сөйлемге тәуелді екінші бір сөйлемнің құрамында болатын сөйлем. Француз тілінен мысал келтірсек: «Қыз бар күш-жігерін жинады: *ол абыройынан айырылуға көнгеннен, азапталуды дұрыс көрді*». Бұл мысалды келтірген тіл маманы Бахтин мәселені өте жақсы тұжырымдаған: мұнда бірі – баяндаушы, екіншісі – баяндалушы болатын толымды сөйлемнің құрамдас екі субъектісі арасындағы қарапайым қоспа жоқ. Бұл жерде әңгіме субъективтендірудің өзара ажырамас екі әрекетті бір мезгілде жүзеге асыратын сөйлем құрылымы туралы болып отыр, ол әрекеттің бірі – кейіпкерді бірінші жақта қалыптастырса, екіншісі – оның дүниеге келуіне және сахнаға шығуына қатысады. Екі субъектінің арасында қоспа немесе қандай да бір орташа өлшем болмайды, олардың әрқайсысы белгілі бір жүйеге жатады, бірақ өзара қатынасатын екі субъектіні ажырату әртекті жүйеде сараланады. Пазолини жалғастырған Бахтиннің бұл көзқарасы, біздіңше, өте қызықты әрі тым күрделі². «Метафора» енді негізгі сөйлеу оралымы емес, өйткені ол жүйені бірыңғайлайды, керісінше, енді еркін жанама дискурс маңызды сөз әрекетіне айналады, себебі ол тепе-теңдіктен алыс, қашанда әртекті жүйені көрсетеді. Дегенмен еркін жанама дискурсты лингвистикалық категорияның бірі ретінде қарастыруға болмайды, себебі олар тек біртекті немесе біртектіленген жүйелерді ғана қамтиды. Пазолини еркін жанама

² Пазолини «*Дінбұзарлық тәжірибесі*» (Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot) кітабында әдеби көзқарас тұрғысынан да (әсіресе р. 39-65), кинематография тұрғысынан да (әсіресе р. 139-155) өз теориясын баяндайды. Бахтиннің еркін жанама дискурс туралы тұжырымдары жөнінде *Le marxisme et la philosophie du langage* (Ed. de Minuit, ch. X et XI) еңбегінен білуге болады.

дискурстың стильге және стилистикаға қатысты мәселе екенін айттып, маңызды ескерту жасады: тіл диалектіге неғұрлым бай болса, еркін жанама дискурс соғұрлым еркін көрініс табады, анығырақ айтқанда, тілде «орташа деңгей» болмаса, яғни ол «ауызекі сөйлеу тіліне» және «әдеби тілге» (әлеуметтік жағдай) бөлінсе, еркін жанама дискурстың тынысы ашыла түседі. Пазолинидің өзі еркін жанама дискурстағы сөйлеудің екі субъектісінің немесе екі тілдің әрекетін «мимесис» деп атайды. Бұл термин қисынсыз болуы да мүмкін, өйткені мұнда әңгіме еліктеу туралы емес, тілде әрекет етуші екі ассиметриялы процесс арасындағы өзара қатынас жөнінде болып отыр. Бұл – бір-біріне жалғанған қатынас ыдыстары секілді нәрсе. Әйтсе де Пазолини еркін жанама дискурстың тылсым сипатына мән беру үшін дәл осы «мимесис» сөзін қолдануды дұрыс көрді.

Субъектінің тілге тән осы екі еселенуін немесе дифференциялануын біз ойлаудан және өнерден таба аламыз ба? Бұл – нағыз *Cogito*: эмпирикалық субъект, бір мезгілде ол туралы ойланатын трансценденталдық субъектіде өзі туралы ойланбай, бұл дүниеге пайда бола алмайды. Ал мынау – өнер *cogito*-сы: өзін бақылайтын және ықпалына ұшыраушы ретінде «ұғып алатын» субъектісіз өзгеге әрекет етуші субъектінің де болуы мүмкін емес; өзге субъект біріншіні бостандығынан айырып, бостандықты өзіне алады. «Осыдан екі түрлі «мен» туындайды, оның бірі, өзін азат сезініп, үйреншікті әдетімен екіншісі ойнайтын көріністі тәуелсіз бақылаушы ретінде тамашалайды. Бірақ мұндай екі еселену ешқашан толық жүзеге аспайды. Бұл жеке тұлғаның өзі туралы екі көзқарастың арасында сенделуі, рухтың ерсілі-қарсылы қозғалысы...», «бірлескен болмыс»³.

«Мұның бәрінің киноға қандай қатысы бар?» – деген сұрақ туындауы мүмкін. Пазолини неліктен мұның кинематографияға жақындағы соншалық – бейнедегі еркін жанама дискурс баламасы «поэтикалық киноға» анықтама беруге септігін тигізеді деп есептейді? Өйткені кейіпкер экранда әрекет етеді, әлемді өзіне тән тәсілмен көреді. Ал камера кейіпкерге де, оның әлеміне де көзқарасын саралау, қайта електен өткізу және өзгерту тұрғысынан қарайды. «Кинорежиссер невротик адамның дүниеге көзқарасын эстетика туралы өзіне тән сандырақ дүниетаныммен түбегейлі алмастырды», – деп жазды Пазолини. Шындығында, кейіпкердің невротик болғаны да жақсы, себебі бұл субъектінің дүниеге келуіндегі қиындықтарды тиімді сипаттауға сеп болады. Бірақ камера кейіпкердің дүниетанымын көрсетіп қана қоймайды, бастапқы ұстанымды өзгертіп, қайта зерделейтін басқа көзқарасты да күштеп таңады. Бұл екі еселенуді

³ Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 920 (139).

Пазолини «жанама-еркін субъективтілік» деп атады. Мүмкін, кинематографияда жағдай үнемі дәл осыған тіреле бермес: объективті немесе субъективті болуға талпынатын бейнелер де кездеседі; бірақ жанама-еркін субъективтілікте әңгіме басқа құбылыс жөнінде – мазмұнға дербес көзқарас қызметін атқаратын таза Формаға қарай бет алған субъективтілік пен объективтілікті жеңу туралы болып отыр. Енді біздің алдымызда субъективті *немесе* объективті бейнелер тұрған жоқ; өйткені біз қабылдау-бейне мен оны өзгертетін сана-камераның өзара қатынасына дейін жеттік (демек, енді мәселе бейненің объективті немесе субъективті болуын анықтап білуде емес). Бұл – «камераны сезіну мүмкіндігін беруге» ұмтылатын өте ерекше кинематография. Ал Пазолини осы бейнелеуші сананы немесе таза кинематографиялық *cogito*-ны айғақтайтын стилистикалық әдістер тобын талдайды: камера кейіпкердің кадрға енуін, бірдеме жасауын немесе әлдене айтуын, содан соң қайта шығып кетуін күтіп, «көрініске таза абсолют мәнін қайтарып», бос кеңістікті түсіріп тұра беретін «табанды» немесе «тұрақты» кадрлау деген осындай болады; «бір бейнемен жұмыс барысында әртүрлі объективтерді алма-кезек қолдану» және «түсіру қашықтығын сәт сайын өзгерту (*Zoom*)» эстетикалық дербес сананың қабылдауын екі еселейді... Қысқасы, дербестігін алған сана-камераның көмегімен қабылдау-бейне өз мазмұнын қайта зерделеп, жанама-еркін субъективтілік («поэтикалық кино») мәртебесіне ие болады.

Өзіндік санаға жетерден бұрын кинематографияның дамуы біршама баяу болуы ықтимал. Пазолини бұл құбылысқа Антониони мен Годардың шығармашылығын мысал ретінде келтіреді. Шынында да, Антониони – «тұрақты» кадрлау шеберлерінің бірі: оның шығармаларында невротик кейіпкер немесе жекетұлғалық ерекшеліктерінен айырылған адам одан өзгеше қасиеттерін мейлінше сақтай отырып, кейіпкер арқылы толыққанды көрінетін автордың поэтикалық дүниетанымымен «жанама әрі еркін» қарым-қатынасқа түсуді бастайды. Бұрыннан бар кадр өз әрекетін сырттай тамашалайтын кейіпкердің біршама әуестігін тудырады. Невротик кейіпкердің санасында туындаған бейнелер кинорежиссер өз кейіпкерінің қиялының *көмегімен* ілгері басқанда және ойланғанда автор көзқарасына айналады. Бәлкім, модерн киноға невротик кейіпкерлер еркін жанама дискурсты немесе заманауи әлемнің «қарапайым тілін» бейнелеу үшін қажет шығар? Егер Антонионидің поэтикалық санасына ерекше эстетизм тән болса, Годардың поэтикалық санасы, негізінен, «техникалық» (дегенмен бұдан оның поэтикалық қасиеті азаймайды). Сондай-ақ Пазолинидің дәл тауып айтқанындай, Годар сахнаға ауыр сырқат және «мүлде ақылынан адасқан» кейіпкерлерді шығарғанымен, олар

емханада емделіп жатпайды, материалдық еркіндігін еш жоғалтпаған, өмір сүруге құштар, тіпті жаңа антропологиялық түрдің пайда болуынан хабар беретіндей⁴.

Келтірген мысалдарының тізіміне Пазолини өзін және Ромерді қосуына болар еді. Өйткені Пазолинидің фильмдерін эстетикалық деуге де, таза техникалық деуге де болмайтын, бірақ мистикалық немесе «сакральды» деп айқындауға лайықты поэтикалық сана сипаттайды. Ол Пазолиниге қабылдау-бейнені немесе кейіпкерлерінің невротиктігін хайуандық деңгейге дейін құлдыратуға көмектеседі, мұның өзі ең жиіркенішті мазмұнда оларды мифтік немесе ғұрыптық сипатта жанданатын таза поэтикалық санада үздіксіз көзге елестетумен үйлеседі. Әдептілік пен әдепсіздіктің дәл осындай алма-кезек ауысуын, сұрқиялық пен әсемдіктің өзара алмасуын, мифке дәл осылай терең үңілуді Пазолини еркін жанама дискурс тұрғысынан әдебиеттің ең маңызды түрі ретінде анықтап, одан сүйсінуге де, жиренуге де бірдей дәрежеде қабілетті кинематографиялық форма жасай алды⁵. Ромерге келсек, бұл жолы таза эстетикалық сананың көмегімен біз одан жанама-еркін субъективті бейнелердің қалыптасуының таңғажайып мысалдарын таба аламыз. Бұл өте қызықты, өйткені Пазолини мен Ромер бірін-бірі терең білмеген секілді, әйтсе де заманауи әлемді жақсы бейнелеу үшін және кино мен әдебиет арасында толық сәйкестік орнату мақсатында дәл осы екеуі басқаларға қарағанда, бейненің жаңа деңгейін көбірек зерттеген. Ромер, бір жағынан, камераны шамшыл заманауи әлемнің жанама-еркін бейнесін көрерменге жеткізуге қабілетті шартты эстетикалық санаға айналдыруды мақсат тұтса («*Фибратты хикаялар*» топтамасы); екінші жағынан, кинематография мен әдебиетті өзара байланыстыратын ортақ түйісу нүктесін табуға ұмтылды, бұған ол тура Пазолини секілді төлеу сөздің дәл баламасы болатын оптикалық және дыбыстық бейне түрін ойлап табу арқылы ғана қол жеткізе алды (осы себептен Ромер екі іргелі туынды жасады: «*Маркиз д'О*» және «*Персевал*»)⁶. Бұл екі режиссер бейненің сөзбен,

⁴ Пазолини, бір жағынан, Антониони мен оның «падуо-романдық» эстетизмі, екінші жағынан, Годар мен оның анархистік техницизмі арасындағы параллельді көрсетеді: екі кинорежиссердің «кейіпкерлері» арасындағы айырмашылық осыдан туындайды. Қараңыз: Pasolini, «*L'expérience hérétique*», p. 150-151.

⁵ Қараңыз: Pasolini, *Études cinématographiques*, I et II (әсіресе Жан Семолуенің зерттеуі, *Après le Décaméron et les Contes de Canterbury*, Пазолинидегі хикая туралы толғаныстар).

⁶ Эрик Ромер төлеу сөз мәселесі туралы үнемі толғанған секілді. «*Фибратты әңгімелерден*» (*Contes moraux*) бастап, төлеу сөз стилінде мұқият құрылған диалогтар «түсініктемелермен» сәйкес келеді. Ромердің «Фильм және сөздің үш түрлі планы: төлеу сөз, төл сөз, тура төл сөз (Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect)» (*Cahiers Renaud-Barrault*, n° 96, 1977) атты мақаласына жүгінуге болады. Бірақ, ең қызығы, Пазолинидің теориясынан еш хабары жоқтай Ромер «еркін жанама дискурс» ұғымы туралы мүлде сөз қозғамайды. Алайда оның да тұспалдап меңзегені – төлеу сөздің дәл осы арнайы формасы: «*Маркиз д'О*» жайында

сөйлеммен және мәтінмен өзара қатынасын түбегейлі өзгертті; сондықтан олардың фильмдерінде түсіндірме мен монтаждық үстеме маңызды қызмет атқарады.

Бізді қызықтырып тұрғаны – киноның тілмен (langage) қарым-қатынасы емес, біз оны кейін талдаймыз. Сондықтан Пазолинидің өте маңызды қағидасынан тек мына тұжырымды ғана аламыз: қабылдау-бейне камераның өзіндік санасында бейненің көрініс табуы сияқты «жанама-еркін субъективтілікте» айрықша мәртебеге ие болады. Демек, енді бейненің объективті не субъективті екенін білу маңызды емес: қаласақ, ол жартылай субъективті болмақ, бірақ жартылай субъективтілік ешқандай құбылмалы немесе беймәлім нәрсені білдірмейді. Ол енді екі полюс арасындағы сергелдеңді емес, жоғары дәрежелі әдептілік үлгісінің ықпалымен қимылсыз қалуды меңзейді. Бұл жерде қабылдау-бейне өз композициясының өзгеше сипатын иеленеді. Пирстің терминін қолданып, оны «дицисигнум» деп атасақ та болады (бірақ Пирс бұл терминмен жалпы сөйлемді атайды, ал біздің жағдайымызда әңгіме сөйлемнің ерекше түрі – еркін жанама дискурс немесе сәйкес бейне туралы болып отыр). Осылайша камера-сана шартты детерминацияның өте жоғары дәрежесіне жетеді.

2

Әйтсе де бұл шешім тек «субъективті» мен «объективтіні» жай ғана анықтай салуға байланысты. Ол қозғалыс-бейнеге сенбейтін кинематографияның даму деңгейін көрсетеді. Егер біз, керісінше, екі полюсті немесе қосарлы жүйені нақты анықтауды мақсат тұтсақ, не болар еді? Бергсонизм назарымызға мына анықтаманы ұсынады: *бейнелер негізгі немесе артықшылыққа ие бейнелерге қатысты өзгертін қабылдау субъективті болады; өздерінің бүкіл қырымен және бүкіл бөлігімен бір-біріне қатысты өзгеріске ұшырайтын барлық бейнелері бар заттарға тән қабылдаулар объективті болады*. Бұл анықтама екі полюс арасындағы айырмашылықты көрсетіп қана қоймайды, сонымен қатар субъективті полюстен объективті полюске өту мүмкіндігін де қамтамасыз етеді. Өйткені артықшылыққа ие орталық қозғалысқа неғұрлым белсенді қатысса, бейнелер өзара өзгеріске ұшырап, бір-біріне бағытталған әрекеттерге және жаратылыстағыдай таза материя қозғалысына қайта оралуға талпынып жататын орталықсызданған жүйені де өзіне соғұрлым күшті тартады. Сандырақ, қиял

жазылған мақаладағы Клейстің төлеу сөз стилі туралы оның ойын және «Персевалдағы» өздері туралы үшінші жақта сөйлейтін кейіпкерлер туралы пікірін салыстырыңыз. Ең маңыздысы, еркін жанама дискурста құрылған мәтінді емес, керісінше, оған сәйкес тәсілмен бейнелерді немесе көзге көрінетін көріністерді көрсету өте маңызды: «Маркиз д'О» фильміндегі «тұрақты» кадрлау, әсіресе «Персевалда» бейнелерді миниатюра ретінде өңдеу, міне, осындай.

немесе галлюцинациядан асып субъективті бола алатын нәрсе бар ма? Ал жарық толқындары мен молекулалардың өзара әрекеттестігінен құралған материалдыққа ең жақын не болуы мүмкін? Француз мектебі мен неміс экспрессионизмі субъективті бейнені ашты және оны дүниенің шегіне дейін жеткізе алды. Орталық есептеу нүктесінің өзін қозғалысқа келтіру арқылы, біз бөліктердің қозғалысын жиынтыққа дейін, салыстырмалылықтан абсолютке, бірізділіктен бірізгілікке дейін жеткіздік. Трапецияда тербелген әуе гимнасы көрермендер тобын және ғимараттың төбесін бір-бірінің ішінде құбылмалы дақтар құйыны мен жаңбырша жауған ұшқындар сипатында көретін Дюпонның *«Варьете»* мюзик-холында берілген көрініс бұған мысал бола алады⁷. Ал Эпштейннің *«Адал жүрегіндегі»* шулы жәрмеңке көрінісі – қозғалмайтын тұрақты нүктелерден әп-сәтте айырылу – көрушінің және көрінгеннің қозғалысының бірізгілігіне келеді. Бұл жерде қабылдау-бейне эстетикалық сананың көмегімен түбегейлі өзгергені күмәнсіз (француз мектебінің әйгілі «фотогениймен» салыстырыңыз). Бірақ бұл эстетикалық сана әзірге қозғалыстан басым түсетін шартты және саралаушы сана емес, ол – «аңғал» сана немесе, феноменологтар айтқандай, бағамдай алмайтын сана; монтаж бен камера белсенділігін мейлінше артырғанымен, қозғалысты күшейтіп, оны материяға беретін әрекет етуші сана. Бұл – қабылдау-бейне емес, бірақ одан артық та, кем де емес өзге нәрсе.

Жан Ренуардың ағынды суға деген махаббаты туралы көп айтылды. Әйтсе де бұл махаббат француз мектебі өкілдерінің бәріне тән (дей тұрғанмен, Ренуар бұл мектептің сипатын ерекшелік түсті). Француз мектебінде бұл құбылыс бірде өзен мен оның ағысында, бірде шлюздері мен желкенді кемелері бар каналда, кейде теңізде, оның құрлықпен шектесетін жағалауында, кемежайда, жарық құндылығы секілді шамшырақта көрініс табады. Егер француз кинорежиссерлері пассив камера идеясын қолдаса, оны ағып жатқан судың тура алдына қояр еді. Л'Эрбье тіпті кинодағы қадамын басты кейіпкері су болуға тиіс *«Тасқын»* жобасына қатысудан бастады. Ал *«Теңіз адамы»* фильмі теңізді жеке қабылдау объектісі ретінде ғана емес, құрлық қабылдауларынан өзгеше қабылдау жүйесі, құрлық тілінен өзгеше «тіл» ретінде қарастырған⁸. Эпштейн шығармаларының елеулі бөлігі және Гремийон туындыларының едәуір көп бөлігі кейіпкерсіз драма туралы кинематография арманын жүзеге асыратын немесе, кем дегенде, Табиғаттан адамға қарай бағытталатын бретон мектебін қа-

⁷ Лотте Эйзнер жасаған сипаттамамен салыстырыңыз: Eisner Lotte, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 147.

⁸ Нозл Берч үзінді келтірген Анри Ланглуаның түсіндірмелерін қараңыз: Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 68.

лыптастырды. Неліктен француз мектебінің барлық (атап айтқанда, эстетикалық-абстрактілі, әлеуметтік-деректі және баяндаушы-драмалық) талаптарына тек су ғана сай болды? Мұның себебі, ең алдымен, су – қозғалушы заттың қозғалысын немесе қозғалыстың өзінің қозғалғыштығын табуға мүмкіндік беретін ең басты орта: осыдан ырғақты зерттеудегі судың оптикалық және дыбыстық маңыздылығы туындайды. Ганстың темірден және теміржолдан бастаған ісін осы алғашқы талпынысты ұзаққа созып, басқаларға жеткізіп, барлық бағытқа тарататын ағынды стихия деп атауға болады. Жан Митри де өз тәжірибелерін теміржолдан (*«Пасифик 231»*) бастады, содан соң вибрация секілді нақты дүниені бізге тереңірек көрсете алатын бейне ретінде суға (*«Дебюсси бейнелері»*)⁹ өтті. Сондай-ақ Гремийонның деректі фильмдері де осы қозғалыс жолымен жүрді, атап айтқанда, қатты денелер механикасынан – сұйық денелер механикасына, индустриядан – оның теңіздегі көрінісіне өтті.

Абстрактілі сұйықтық – құрлық адамдарынан мүлде өзгеше өмір сүретін, дүниені басқаша қабылдайтын және сезінетін адамдар тобының, белгілі бір нәсілдің нақты тіршілік ету ортасын білдіреді: Уэссан аралы, содан соң Сен аралы Эпштейнге тек сол аралдардың тұрғындары ғана өз рөлдерін ойнай алатын керемет деректі фильмдер түсіруге құнды ақпарат берді (*«Жердің түбі»*, *«Мор Вран»*). Одан кейін, жер мен су арасындағы шекара, бір жағынан, құрлықтың байланыс дәнекерлері, екінші жағынан, кемеңіз бекіту арқандары, қозғалмалы және жеңіл жабдықтары, сүйреушілер қақтығысатын драма орнына айналады. Эпштейннің *«Невернелік сұлу»* фильмінде жердің мызғымас беріктігі аспан мен судың тұрақсыздығына жеңіл қайық бейнесінде қарсы қойылып, салыстырылған. Гремийонның *«Мальдона»* фильмінде тамыр, жер және үйдегі жайлылық арна бойында үйлесе әрекет ететін адам, кеме, жылқы үштігіне қарама-қарсы қойылады. Бұл жердегі драма әкенің ұлымен, ердің әйелімен, әйелдің көңіл-десімен, баланың ата-анамен байланысын ұзу қажеттігінде жатыр, демек, адамдар арасындағы ынтымақтастыққа, таптық ынтымақтастыққа қол жеткізу үшін бар дүниеден безіп, жалғыз қалу қажет. Соңында ымыраға келу үміті сөнбегеніне қарамастан, шамшырақты немесе тоғанды жердің қаһары мен судың қалтқысыз әділдігі арасындағы қанқұйлы шайқас өтетін орын деуге болады: мәселен, *«Шамшырақты бақылаушыларындағы»* кеудесін ыза кернеген ұлдың ессіздігі және *«Жазғы жарық»* фильміндегі әбден жасанып алған қорған қожайынының оңбай құлауы. Әлбетте, барлық кәсіптің теңізге қатысы бола бермейді; бірақ Гремийонның айтайын деген ойы:

⁹ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, p. 211-217.

жұмысшылар, жалпы еңбекші қауым қайда да – жерде де, «*Аспанды бағындырған*» фильміндегі әуе кеңістігінде де – Маркстің тұжырымына сәйкес, «оны жермен байланыстыратын кіндікті шорт кескен» жағдайда ғана, қоғамда әрекет етуші экономикалық және сауда мүдделерінің табиғатын анықтап, өзгертуге қабілетті теңіз халқының, «жүзіп жүретін» жұрттың тұрмыс жағдайын жаңартып, тыңнан жасайды¹⁰. Дәл осы мағынада теңізге қатысты кәсіптер ескінің қалдығы немесе арал фольклорының бөлігі саналмайды; оларды кез келген кәсіптің, тіпті «*Әйел махаббаты*» фильміндегі дәрігер әйел кәсібінің де көкжиегі деуге болады. Оларға барлық мамандықта болатын Элементпен және Адаммен қарым-қатынас жасау тән; тіпті механика да, өнеркәсіп те, пролетарландыру да өз ақиқатын теңіз (немесе аспан) империясынан ғана табады. Гремийон Вишидің отбасы және жер шаруашылығы идеалына бар күш-жігерімен қарсы шықты. Режиссерлердің кейбірі ғана адам еңбегін дәл осылай киноға түсіре алды және одан теңіздің баламасын тапты: тіпті тастардың құлауының өзі де толқындарды еске салады.

Сонымен, екі жүйе бір-бірімен текетіреске түседі: бір жағынан, құрлықтағы адамдардың қабылдауы, күйзелісі, әрекеті, екінші жағынан, теңіз адамдарының қабылдауы, күйзелісі, әрекеті. Біз мұны Гремийонның «*Тіркемелерінен*» анық байқаймыз. Бұл фильмде құрлықта тұратын капитан қозғалмайтын тіректерге, атап айтқанда, өзімшіл субъективтендірудің нүктелері деуге болатын зайыбының және көңілдесінің бейнесіне, теңізге қарама-қарсы орналасқан вилла бейнесіне қарай талпынады, ал теңіз оған объективтілікті – әмбебап құбылмалылық, өзінің барлық бөліктерінің тұтастығын – адамзаттан жоғары тұратын әділдік секілді көрсетеді. Бұл әділдік бойынша сүйреуші кемелердің жұмыссыз қозғалмай тұруы әрқашан күдік тудырып, екі қозғалыс арасындағы интервал ретінде ғана мәнге ие болады. Алайда мұндай қарсылық Вигоның «*Аталанта*» фильмінде ең шарықтау шегіне жетеді. Ж.П. Бамберже атап көрсеткендей, жер бетінде, су бетінде, су ішінде қозғалыстың режимдері әртүрлі, «қозғалыс әсемдігі» әрқилы болады: құрлықтағы қозғалыстың тепе-теңдігі үнемі бұзылады, себебі қозғалтушы күш қашанда салмақ түсетін ортадан (газет таратушының велосипеді) тыс орналасады; ал судағы қозғалыс, қарапайым объективті заң бойынша, салмақ түсетін ортаның орын ауыстыруына тікелей немесе эллипс бойынша сәйкес келеді (міне, сондықтан бұл қозғалыс құрлықта, тіпті қайықта да ебедейсіз болады; бұл – теңіз шаяны секілді қиралаңдау, еңбектеу немесе бір

¹⁰ Поль Вирилио теңіз жағалауында туып өскен, пролетариаттан шыққан тегі және мінез-құлқының үлгісін, дәл осы Гремийон фильмдеріне талдау үшін қолдануға болатын мәтінде жақсы көрсеткен: *Vitesse et politique*, Ed. Galilée, p. 50.

орында шыр айналу, бірақ осының өзінде өзге әлемнің әсемдігі секілді әлдене бар). Жерде қозғалыс бір нүктеден екіншісіне қарай жүріп, үнемі сол екеуінің ортасында жүзеге асса, судағы нүкте екі қозғалыстың арасында болады: осылайша ол біз камера қозғалысының өзінен табатын (құшағы айқасқан ғашықтар денесінің құлауы ұзаққа созылып, ақырында, жоғары көтерілуші қозғалысқа айналады) суға сүңгу мен қалқып шығудың гидравликалық қарым-қатынасына сәйкес қозғалыстың түр өзгерісін немесе инверсиясын көрсетеді. Бұл енді әр алуан деңгейдегі құмарлық пен әсерлену: бір жағдайда тауарлық қатынас, тұмар, киім, жартылай және естелік объект басым болса, екінші жағдайда, біз дененің «объективтілігі» деп атай алатын нәрсеге сәйкес, әдемі киім астынан ажарсыздықты, ал кейіпсіздеу түрдің астынан әсемдікті таба аламыз. Егер жер мен судың арасында әлдебір үйлесімділік бар болса, бұл Жюль әкенің бейнесінде жүзеге асады, себебі ол өзі де аңғармастан, жерге теңіз заңдарын орындата алады: кемедегі жеке бөлмесінде өзі табынатын киелі бұйымдар, «жартылай объектілер», кәдесыйлар және ескірген заттар жатады, бірақ бұлар ол үшін өткеннің естелігі емес, тіпті қайта ойнатуға болатын ескі күйтабаққа шейін жан дүниесіндегі бұрынғы жай-күйлердің таза мозаикасы¹¹. Сайып келгенде, суда жерден салғандағы назарға қарсы тұратын қырағылық қабілет дамиды: қабылдау құрлықта кездестірмеген көрегендікті, өзара әрекеттестікті, ақиқатты осы жерден тапқандай, із-түзсіз жоғалған сүйікті әйел де дәл осы суда ұшыраса кетеді. Тіпті «*Ницца жөнінде*» фильмінде судың болуының өзі буржуазияны таңғаларлық органикалық дене секілді сипаттауға мүмкіндік береді¹². Су, сүйікті тәттінің нәзіктігі мен күшін айқындай түсетіні секілді, сәнді киім астында жасырынған буржуазия өкілдерінің ұсқынсыз денелерін де ашып көрсетеді. Буржуазияны тұмар-дененің, қоқыс секілді дененің объективтілігіне шендестіріп, оған балалық шақтың, махаббат пен теңізде жүзу өнерінің салауатты денесін қарсы қоюға болады. Құрлықта болмайтын «объективтілік», тепе-теңдік және әділдік – суға тән қасиеттер, міне, осылар.

Ақырында, француз мектебі судан сертті немесе қабылдаудың өзге жай-күйінің нышандарын тапты: адамның қабылдауынан асып түсетін, қатты денелердің өлшемдерімен пішілмеген қабылдау, қатты дене енді объектісі де, шарты да, ортасы да болмайтын қабылдау, сондай-ақ өте сезімтал және кеңістігі ауқымды, «кино-көзге» тән моле-

¹¹ Біз Жан-Пьер Бамберженің «*Аталанта*» туралы жарияланбаған мәтінін қолданамыз.

¹² Амангуаль өте жақсы сұрақ қойды: «Неге Виго буржуазияның саяси және экономикалық қасиеттерін емес, биологиялық қасиеттерін ғана атап көрсеткен?». Ол бұл сұраққа көрегендік қызметі мен дененің «объективтілігіне» жүгіне отырып жауап береді. Салыстырыңыз: «Vigo, *Études cinématographiques*» (Амангуаль Вигодағы суға сүңгу қозғалыстарын да талдаған).

кулалық қабылдау. Қабылдаудың екі полюсінің нақты анықтамасы арқылы қол жеткізген нәтижеміз мынадай: қабылдау-бейне сананың формалды әсеріне ұшырамайды, тек екі күйге бөлінеді: бірі молекулалық, екіншісі молярлық, біреуі сұйық, екіншісі қатты, бірі екіншісін туындатады, сондай-ақ жояды. Ендеше, қабылдау көрсеткішіне «дицисигнум» термині емес, *реума* сөзі сәйкес келеді¹³. *Дицисигнум* бейнені оқшаулайтын және орнықтыратын кадрды жасаса, *реума* сұйыққа айналатын және кадр арқылы немесе кадрдың астынан өтетін бейнені меңзейді. Сана-камера *реумаға* айналады, өйткені ол сұйықтықты қабылдауда жанданып, материалдық тұрғыдан анықталады және материя-ағынға қол жеткізеді. Қалай болғанда да, француз мектебі бұл өзге күйді, басқа қабылдауды және көрегендік қызметті өзіне тән белгілер деп санамай, атүсті ғана көрсетті: кейбір абстрактілі талпыныстарды есептемегенде (Вигоның «*Тарис, су әміршісі*» фильмін осы қатарға қосуға болады), ол олардан жаңа бейне жасаған жоқ, оларды өзiрге қозғалыссыз оқиға шеңберінде орташа бейнелердің, қозғалыс-бейнелердің «жылыстау нүктесіне» немесе шекарасына айналдырды. Әрине, бұл олқылық емес, өйткені бұл оқиға ырғаққа толы еді.

3

«*Кино-көз*» туындысында Вертовтың алдына қойған мақсаты – әмбебап құбылмалылық жүйесіне қол жеткізу, сол жүйені бейнелеу еді. Барлық бейнелер бір-біріне тәуелді және өздерінің бүкіл қырымен, бүкіл бөлігімен бірге өзгереді. Вертовтың өзі «*Кино-көзді*»: «Төрткіл дүниенің кез келген бұрышын кез келген уақыт тәртібі бойынша бір-біріне байланыстырады»¹⁴, – деп сипаттайды. Баяулатылған, жылдамдатылған түсірілім, кадрларды қабыстыру, үзінділерге бөлу, демумультипликация, микротүсірілім – мұның бәрі құбылмалылық пен өзара іс-қимылды бейнелеуге қызмет етеді. Бірақ бұл адамның көзіне, тіпті кемелденген көзге де ұқсамайды. Адамның көзі құрылғылармен құралдардың көмегімен өзінің кейбір кем тұстарын еңсере алады, дегенмен ол жеңе алмайтын бір кедергі бар, өйткені ол – көз қызметінің шарты: яғни басым бейне рөлін артқарушы бір бейне үшін өзгелерін түгелдей өзгеріске ұшырататын қабылдау мүшесі – көздің

¹³ Пирс өзі жасаған белгілер жіктемесінде «дицисигнум» (сөйлем) мен «рема» (сөз) терминдерінің аражігін ашып көрсетті. Пазолини Пирстің «рема» терминін қолданды, бірақ оны ағынның тым жалпы идеясымен сәйкестендірді: кинематографиялық план «сорғалауға тиіс», демек, бұл «рема» (*L'expérience hérétique*, p. 271). Бірақ бұл жерде Пазолини әдейі немесе абайсызда этимологиялық қате жіберген. Ағатын нәрсені грек тілінде *rheuma* (немесе *reuma*) деп атайды. Сондықтан біз бұл терминді планның жалпылама сипатын емес, қабылдау-бейненің ерекше белгісін көрсету үшін қолданамыз.

¹⁴ Vertov, *Articles, journaux, proiets*, 10–18, p. 126-127.

салыстырмалы түрде қозғалыссыздығы. Камераны түсіру аспабы деп есептесек, онда оның да дәл осындай шартты шектеуге бойсұнатынын байқаймыз. Алайда кино тек камераның жұмысынан ғана тумайды, монтаж да бар. Ал монтаж адам көзі тұрғысынан, әрине, құрылым болып есептеледі, ол қандай да бір «өзге» көздің назары болуын тоқтатып, адамға тән емес көздің, заттардың ішінде болуы мүмкін көздің нағыз назарына айналады. Әмбебап құбылмалылық, жалпыға тән өзара әрекеттестік (модуляция) дегеніміз – Сезанн «адам пайда болғанға дейінгі дүние», «біздің таңсәріміз», «алуан түсті аласапыран», «әлемнің пәктігі» деп атаған ұғымдар. Мұндай әлемді өзіміз жасауға тиіспіз, бұған таңданатын ештеңе жоқ, өйткені ол бізде жоқ көзге ғана берілген. Митри Вертовтан тіпті суретші үшін де ерсі саналмайтын қайшылық тапты, жалпы оған біржақты, әділетсіз қарады: бұл шығармашылық (монтаж) пен бүтіндік (шындық) арасындағы жалған қайшылық еді¹⁵. Вертовтың айтуынша, монтаж кеңістіктің кез келген нүктесі әрекет пен реакция таралатын шеңберге дейін өзі әсер ететін немесе өзіне әсер етуші барлық нүктелерді қабылдайтындай етіп, заттарға қабылдауға апарады және қабылдауды материяға салады. Объективтіліктің анықтамасы, міне, осындай: яғни «шексіз және қашықтықсыз көру». Осы тұрғыдан келгенде, түсірілімнің барлық тәсілін қолдануға болады, алайда оларды енді кинотрюк дей алмайсыз¹⁶. Материалист Вертовтың кино арқылы жүзеге асырғаны Бергсонның «*Материя және жад*» кітабының бірінші тарауында қарастырылған материалистік бағдарламаға сәйкес келеді: яғни бейненің өз сипаты. Вертовтың кино-көзі, адамға тән емес көз, айталық, шыбынның немесе қыранның, басқа да тіршілік иесінің жанары емес. Сондай-ақ бұл – Эпштейн фильмдеріндегі секілді, уақытша перспектива мен рух тұтастығын қабылдайтын рухани көз де емес. Бұл – уақытқа бағынбайтын, оны «жеңген», «уақыттың келеңсіздігіне» енетін, материалдық әлем мен оның созылысынан басқа тұтастықты білмейтін материяның көзі, материядағы көз (Вертов пен Эпштейн осы тұста бірдей жиынтықтың, камера-монтаждың әртүрлі деңгейінің өкілдері ретінде бір-бірінен ерекшеленеді).

Бұл – Вертовқа тән алғашқы орналасу тәртібі. Тіпті мұны қозғалыс-бейнелердің механикалық орналасу тәртібі деуге болады. Жоғарыда көргеніміздей, екі қозғалыс арасындағы қашықтық, интервал

¹⁵ Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Éd. Universitaires, p. 256: «Бір мезгілде әрі монтажды қорғап, әрі нақты тұтастықты сақтау мүмкін емес. Мұнда өрескел қайшылық бар».

¹⁶ Вертов (бұл да сонда): «Жедел түсіруді, кішірейтіп түсіруді, кадрларды кері бағытта түсіруді, анимациялық түсіруді, қозғалмалы камерамен түсіруді, камераның мүлде тосын көру бұрыштарынан түсіруді және т.б. еріккеннің ермегі деп емес, кең қолдануға болатын дағдылы әдістер ретінде қарастыру керек».

қабылдауды иемденетін субъект-адамның келешектегі бейнесі болатын «бос кеңістіктің» сұлбасын салады. Бірақ Вертов үшін ең маңыздысы – материяға осындай интервалдарды қайтарып беру еді. Монтаждың да, «интервалдар теориясының» да мәні – осы, бұл – қозғалыс теориясынан да терең мән. Интервал бұдан былай ықпалға ұшыраған әрекет пен реакцияның аражігін ажырататын нәрсе емес, тіпті өлшемге сыймайтын және болжауға болмайтын дүниені өлшейтін де ұғым емес, керісінше, төрткіл дүниенің қай бұрышында да жүзеге асатын әрекет («өмірден осы субъектіге деген қарым-қатынасын айқындайтын миллиондаған дерек ішінде тең әрекет ететін тақырыптың жауабын табу») әлемнің қандай қиыр түкпірінен де қарсы реакция кездестіреді. Вертовтың интервал теориясының сонылығы – бұл термин енді бос аралықты және бірізді екі бейненің арақашықтығын емес, бір-бірінен алыс тұрған екі бейненің (біздің адамға тән қабылдауымыз тұрғысынан салыстыруға болмайтын бейнелер) байланысуын білдіреді. Екінші жағынан, егер киноның барлық бөліктердің үндестігін ұйымдастыра алатын іс жүзіндегі құралы болмаса, әлемнің бір шетінен екінші шетіне бұлай тарай алмас еді: Вертов рухтан тартып алған нәрсе, яғни тоқтаусыз қалыптасатын бүтін құдіреті, енді материяның, оның өзгерістерінің және өзара іс-қимылдарының коррелятына ауысады. Негізінде, заттардың, өзіндік бейнелердің механикалық орналасу тәртібіне ұжымдық сөйлеу мәнеріне тән орналасу тәртібі сәйкес келеді. Дыбыссыз киноның өзінде Вертов сөз бейнелермен бірігіп тұтас топтама, идеограмма түрін құрауға септігін тигізген кадраралық түсіндірме жазуларды – интертитрларды өте жақсы қолданды¹⁷. Орналастыру тәртібінің екі негізгі аспектісі – осындай: бейне шығаратын машина өзіне сәйкес келетін сөз түрінен, шын мәнінде, кинематографиялық сөздерден бөлек болуы мүмкін емес. Вертовта, шамамен, революциялық кеңестік сана, «шындықтың мәнін коммунистік стильде ашып көрсету» туралы әңгіме болады. Ертеңгі күннің адамдарын адам пайда болғанға дейінгі әлеммен, коммунистік «қауымдастық» сияқты өзара әрекеттестіктің материалдық әлемімен біріктірген дәл осы кинорежиссер еді (ықпал етуші мен оның ықпал ету объектісі арасындағы өзара әрекет)¹⁸. «Әлемнің алтыдан бір бөлігі» фильмінде КСРО құрамындағы түрлі халықтар, адам топтары, өнеркәсіптің түрлі салалары, әрқилы мәдениеттер, алмасудың алуан түрі арасындағы қашықтықтан жүзеге асатын өзара әрекеттестікті көрсетіп, уақытты еңсеруге бағытталады.

¹⁷ Салыстырыңыз: Abramov, *Dziga Vertov, Premier plan*, p. 40-42.

¹⁸ Канттың кітабындағы «қауымдастық» категориясының анықтамасымен салыстырыңыз: *Critique de la raison pure*.

Аннет Майклсон: «Вертов осы орналасу тәртібінің толық концепциясын ойлап тапқан сияқты, *«Киноаппаратты адам»* фильмі оның өсу жолын білдіреді», – деп өте дұрыс айтқан. Өйткені алдыңғы концепция қозғалыс-бейне, яғни фотограммалардан құрастырылған бейне, қозғалысқа келтірілген орташа бейне аясымен шектеліп қалды. Демек, бұл бейне монтаж кезінде өңдеуге ұшырағанына қарамастан, әлі де адам қабылдауына сәйкес келетін қалпын сақтап қалған. Ал монтаж бейненің құрамдас бөлігіне дейін еніп, әсер етсе, не болар еді? Біз не шаруа әйел бейнесінен кері шегініп, оны кейіптеген фотограммаларға бет аламыз, не балаларды кейіптеген фотограммалардан олардың қозғалыстағы бейнелеріне қарай жүреміз. Осы әдіс мүмкіндіктерін кеңейте отырып, біз бар жылдамдықпен келе жатқан велосипедшінің бейнесімен түсірілген, «бейнеленген», экранда көрсетілген әлгі бейнені салыстырамыз. Рене Клердің *«Ұйқыдағы Париж»* фильмі адам әлемін адамы жоқ әлемге қосуымен де Вертовқа едәуір ықпал еткен. Есі ауысқан ғалымның (кинорежиссердің) сәулесі қозғалысты тоқтатады және әрекетті «электр қуаты» түрінде қайтадан босату мақсатында оны бұғаттайды. Шөл-қаланың, жоқ қаланың елесі, жасырған бір құпиясы бардай, кинематографияның ізінен бір елі қалмай, өкшелеуін қоймады. Бұл жердегі құпия – «интервал» ұғымының және бір жаңа мағынаға ие болуы: бұл жаңа мағына енді қозғалыстың тоқтайтын, тоқтаған кезде кері бағытқа бұрылуға, жылдамдығын арттыруға, баяулауға мүмкіндік алатын нүктесін білдіреді. Вертовтың өзара іс-қимылға қол жеткізу үшін өлі тәннен тірі тәнге қарай жылжығаны сияқты, қозғалысты жай ғана кері бұру енді жеткіліксіз. Дағдылы тәртіпті өзгертуге немесе түрлендіруге мүмкіндік беретін нүктеге жету қажет¹⁹. Себебі Вертов үшін фотограмма – жай ғана фотосуретке қайта оралу емес: фотограмма бейненің генетикалық элементі немесе қозғалыстың дифференциалды элементі болғандықтан ғана киноға тиесілі болады. Фотограмма қозғалыстың үдеуінің, баяулауының, түрленуінің қағидасына айналғаннан кейін ғана қозғалысты «тоқтатады». Ол – вибрация, қозғалыстары сәт сайын жаңаша қалыптасатын ұсақ элементтердің шиеленісі, Эпикур материализміндегі *ауытқушылық (clinamen)*. Сондай-ақ фотограмма өзі вибрациясын туындататын топтамадан бөлінбейді, сол вибрациядан туындайтын қозғалыспен сәйкеседі. Егер кино адамның қабылдау шеңберінен асып, басқа қабылдауға шықса, бұл – оның барлық ықтимал қабылдаудың *генетикалық элементіне*, яғни қабылдауды

¹⁹ Аннет Майклсон (Annette Michelson, «*L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie*», in *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck) Вертовтағы меже және дағдылы тәртіпті өзгерту теориясын терең зерттеу, ұйқыдағы қала тақырыбы, фотограмманың рөлі (Рене Клермен салыстыра отырып қарастырған) тәрізді тақырыптардың бәрін талдады.

өзгертетін, өзгеруге ықпал ететін нүктеге, қабылдаудың өзінің дифференциалына жеткенінің белгісі. Демек, Вертов бір шектен асып түсудің өзара ажырамас үш (камерадан монтажға, қозғалыстан интервалға, бейнеден фотограммаға) аспектісін жүзеге асырады.

Кеңес кинорежиссері болғандықтан, Вертов монтажды диалектикалық концепцияға айналдырды. Бірақ диалектикалық монтаж «байланыстырушы сызықша» ғана емес, қайшылық пен қақтығысқа себепкер де бола алады екен. Эйзенштейн Вертовтың «формалистік қылжақтарын» әшкерелеген себебі – екі режиссер диалектиканың әртүрлі концепциясын ұстанды, оны түрлі жолмен жүзеге асырды. Эйзенштейн үшін тек адам *мен* Табиғаттың, Табиғаттағы адам мен адамдағы Табиғат диалектикасынан басқа диалектика жоқ – «түйсікшіл Табиғат» пен одан бөлінбеген Адам дегеніміз – осы. Вертов үшін диалектика материяда болады және материяға тиесілі, ол тек адамға тән емес қабылдауды болашақтың «асқақ адамымен», материалдық қауымдастықты формалды коммунизммен ғана біріктіре алады. Бұдан Вертов пен француз мектебін бөліп тұрған айырмашылықтар туралы қорытындыны оңай шығара аламыз. Егер екі тарап қолданылатын сандық монтаж, жылдамдатылған және баяулатылған түсірілім, кадрларды қабыстыру, тіпті кадрды қимылсыздандыру секілді бірдей әдістерді қарастырсақ, француздарда бұл тәсілдер, ең алдымен, кинематографияның рухани күдіретін, «панның» рухани қырын танытады: рухтың көмегімен ғана адам қабылдау босағасынан әрі асады, Ганс айтқандай, қабыстыру арқылы түзілген кадрлар сезім мен ойдың бейнелері саналады, осы бейнелер арқылы жан тәнді «бүркейді» және одан «бұрын пайда болады». Вертов мүлде өзгеше әдіс қолданады, ол үшін кадрларды қабыстыру – бір-бірінен алыс орналасқан материалдық нүктелердің өзара әрекеттесуін, ал жылдамдатылған немесе баяулатылған түсірілім – дене қозғалысының дифференциалын білдіреді. Бірақ бұл тұрғыдан түбегейлі айырмашылықты нақты көре қою қиын. Бұл айырмашылық француздардың сұйық бейнелерге айрықша басымдық беру себептеріне қайтып оралған кезде туындайды: өйткені дәл осы сәтте адамға тән қабылдау өз шегінен шығып кетеді, ал қозғалыс өзі білдіретін рухани жиынтықты ашып көрсетеді. Керісінше, Вертов фильмдері үшін сұйық бейне әлі де жеткіліксіз, өйткені ол материяның *бөлшегіне* жете алмайды. Қозғалыс өз шеңберінен шығуы, бірақ материалдық энергетикалық элементке қарай шығуы қажет. Демек, кинематографиялық бейненің көрсеткіші – «*реума*» емес, «граммa», энграммa, фотограммa. Бұл – оның пайда болу үрдісінің белгісі. Ең әрі дегенде, сұйықтықты қабылдау емес, газ тәрізді заттарды қабылдау туралы айту қажет болады. Себебі, егер біз молекулалар еркін қозғала алмайтын (молярлық немесе

адамға тән қабылдау) қатты күйден бастасақ, онда кейін молекулалар бір жерден екінші жерге «жүзіп» өтіп, бір-бірінің арасынан жылыстап, көзге ілінбей енетін сұйық күйге ауысамыз, ал соңында әр молекуланың еркін жүрісімен анықталатын газ тәрізді күйге жетеміз. Вертовтың айтуынша, бәлкім, материяның бөлшегіне дейін немесе газ тәрізді күйді қабылдауға дейін, яғни ағыннан да әрі қарай бару қажет болған шығар.

Қалай болғанда да, америкалық эксперименттік кино осы бағытта дамыды және француз мектебінің суға қатысты лиризммен арақатынасын үзіп, Вертовтың ықпалын мойындады. Бұл кинематографияның ең маңызды аспектісі – молекулалардың өзара әрекеттестігі созылып жатқан ең алыс нүктеге дейін, заттардың немесе материяның ішіндегі қабылдауға «мінсіз» қалпында қол жеткізуі. Мәселен, Брәк-кейдж кезінде Сезанн айтқан «адам пайда болғанға дейінгі әлемді», «өз таңсәрімізді» зерттей отырып, көк шалғындағы баланың көзімен көрген барлық жасыл түстерді қарастырды²⁰. Майкл Сноу камерада ортаға дәлдеудің барлық түрінен бас тартып, өзінің бүкіл қырымен және бөлігімен бір-біріне қатысты өзгертін бейнелердің жалпы өзара әрекетін түсірді («*Орталық аудан*»)²¹. Белсон мен Джейкобс түстің формалары мен қозғалыстарын молекула немесе атом күштеріне дейін («*Құбылыс*», «*Momentum*») көтереді. Яғни америкалық эксперименттік кинода өзгермейтін тұрақты шама бар болса, ол – түрлі амал-тәсілдердің көмегімен қабылдаудың газ тәрізді күйін қалыптастыру шығар. Жылт-жылт еткен жарық арқылы берілетін әсерлер бар монтаж: фотограмманы орташа бейненің шеңберінен және вибрацияны қозғалыс аясынан шығару («фотограмма-план» ұғымы осыдан туындаған, оны кадрларды қабыстыруға мүмкіндік беретін ықтимал интервалы бар бірнеше фотограмма топтамасы қайталанатын кезеңдік процесс айқындайды). Өте жылдам монтаж: дағдылы тәртіпті өзгерту немесе түбегейлі өзгеріс нүктесін анықтап көрсету (өйткені бейненің әрекетсіздігінің корреляты – камераның шамадан тыс қозғалысы, ал фотограмма найзағайдай жалтылдау мен қарқындылық тудыратын дифференциалды элемент ретінде әрекет етеді). Қайта түсіру немесе қайта жазу: материяның бөлшегін бөліп көрсету (Жорж Сераның

²⁰ Қараңыз: Marcorelles, *Eléments pour un nouveau cinéma*, Unesco: «Еңбектеп жүрген, жасыл түсті айыра алмайтын сәби үшін көк шалғында қанша түс бар?».

²¹ Сноу «адами қасиеттерден жұрдай пейзажды» ешкімнің қатысуынсыз, камераны оның қозғалыстары мен түсіру бұрыштарын үздіксіз өзгертетін автоматты құрылғының басқаруына бағындыра отырып түсіреді. Осылайша ол көзді салыстырмалы қимылсыздық пен координаттарға тәуелділік күйінен босатады. Салыстырыңыз: «*Cahiers de cinéma*», n° 296, janvier 1979 (Marie-Christine Questerbert: «Ерекше құрылғының көмегімен іске қосылатын және дыбыспен реттелетін камера бұдан былай қарама-қарсы перспективаны нысанаға алмайды. Ол монокулярлы күйде қалады, бұл жерде сөз – бос әрі аса қозғалмалы көз жайында»).

мәнерімен пуантилистік құрылымға ие болып, екі нүктенің өзара әрекеттесуін алыстан аңғаруға мүмкіндік беретін кеңістіктің жазық болуына ықпал ететін қайта түсірілім)²². Осы қарым-қатынастардың бәрінде фотограмма – фотосуретке қайтып оралу емес, Бергсон формуласына сәйкес, «заттардың ішінде және кеңістіктің барлық нүктелері үшін түсіріліп, басып шығарылған» фотосуретті шығармашылық тұрғыда түсіну. Сондай-ақ фотограммдан видеограммаға қарай бағытталған жұмыс барысында, біз молекулалық параметрлердің көмегімен анықталатын бейненің біртіндеп қалыптасуына қатысамыз.

Бұл әдістердің бәрі материя мен бейнелердің машиналық орналасу тәртібі ретінде кинематографияны қалыптастыру үшін бірігеді және өзгереді. Сәйкес пікір қызметінің жүйесі қандай болады деген сұрақ ашық күйінде қалды, өйткені Вертовтың жауабы (коммунистік қоғам) өз мәнінен айырылған. Мүмкін, Америка қоғамын «ұйымдастырар күш» есебіндегі есірткіні осы жүйеге балауға болар? Рас, бұл тұрғыда есірткінің әсері едәуір болуы ғажап емес, бірақ бастамашысы сол есірткінің өзі болатын, басқа тәсілдермен-ақ жүзеге асуы ықтимал қабылдаудың эксперименттік өзгерістері арқылы ықпал етпесі анық. Негізінде, кәдімгі дыбыстық бейнелерді талдауға мүмкіндігіміз жеткен кезде ғана, пікір туралы мәселе көтере аламыз. Егер біз Кастанеданың бастамашыл бағдарламасын сақтасақ, онда есірткіні *әлемді кідірту мақсатында*, қабылдауды «әрекеттен» бөлу, яғни сенсомоторлық қабылдауларды тек көру және есту қабылдауларымен алмастыру үшін; дыбыстағы, формадағы, тіпті судағы саңылауларды, *молекулалық интервалдарды анық көру үшін*; сонымен бірге осы кідірген дүниеде және әлемдегі осы саңылаулар арқылы *жылдамдық желілерін жүргізу үшін* пайдаланады деген сөз²³. Бұл бейненің қатты және сұйық күйден тыс үшінші күйіне – газ күйіне байланысты бағдарлама: әр қабылдаудың генетикалық элементі саналатын «басқа» қабылдауға қол жеткізу. Сана-камера бұл жолы шартты немесе материалдық емес, генетикалық және дифференциалды анықтама деңгейіне дейін көтеріледі. Осылайша біз қабылдаудың нақты анықтама-сынан генетикалық анықтамасына өттік.

Ландоудың «*Бардо Фоллиес*» фильмі осы біз қарастырған бүкіл процесті және сұйық күйден газ күйіне ауысу барысын қорытып түйіндейді: «Фильм құтқару белдемшесімен жүзіп жүрген және сырға-

²² *Cinéma, théorie, lectures* жинағындағы (P.-A. Sitney) «*Құрылымдық фильм*» (Le film structurel) атты мақаласында П.-А. Ситней америкалық эксперименттік киноның басты кинорежиссерлері осы аспектілерді, атап айтқанда, «план-фотограмманың» қалыптасуы мен кезеңдік процесті; Маркопулостағы, Конрадтағы, Шарицтағы жыпылықтауды; Роберт Бриэрдегі жылдамдықты; Гердағы, Джейкобстағы, Ландоудағы түйіршіктендіруді қалай қолданатынын талдайды.

²³ Салыстырыңыз: Castaneda, surtout *Voir*, Gallimard.

сын әр көрсеткен сайын бізге сәлемдесетін әйелдің сырғада «басылған» бейнесінен басталады. Шамамен, он минуттан кейін (бұдан да қысқа нұсқасы бар), сол сырға қара фондағы екі шеңбердің ішінде екі рет пайда болады. Содан кейін шеңбердің саны үшеу болады. Шеңберлер ішіндегі фильм бейнесі қызғылт сары түсі басым сарқылдап қайнаған зеңнің жан-жаққа таралуын туындатып, жана бастайды. Бүкіл экран лаулап жанып, содан соң баяу қозғалып, түйіршікті бұлдыр даққа айналған фотограммаға толады. Тағы бір фотограмма жанады; бүкіл экранда балқыған целлулоид бүлкілдейді. Бұл нәтижеге, бәлкім, экранда бірнеше рет қайта түсірудің көмегімен қол жеткізілген болар, соңында экранның өзі тамыр секілді бүлкілдейтіндей және жанатындай көрінеді. Үндестігі бұзылған сақинаның кернеуі осы үзінді бойы жалғасады, онда таспаның өзі «құрдымға» кеткендей сезіледі. Ұзақ уақыттан кейін экран түрлі түсті сүзгішпен микроскоп арқылы түсірілген суда ауа көпіршіктеріне бөлінеді және экранның әр шетінде әр алуан түс болады. Фокустық қашықтықты өзгерту арқылы көпіршіктер өз формасынан айырылады және бірінің ішінде бірі ериді, содан соң төрт түсті сүзгі бір-бірімен араласады. Фильмнің соңында, бірінші бөлім басталғаннан кейін, шамамен, қырық минут өткенде, экран ақ түске бөленеді»²⁴.

²⁴ Sitney, p.348.

6-тарау

Сезім-бейне: бет әлпет және ірі план

1

Сезім-бейне дегеніміз – ірі планда көрсетілген бейне, ал ірі план – бет әлпет... «Ірі план – басқа бейнелердің арасындағы ерекше бейне ғана емес, сонымен қатар ол тұтас фильмді сезімге беріле отырып түсінуге мүмкіндік туғызады», – дейді Эйзенштейн. Бұл – сезім-бейнеге берілген әділ баға: сезім-бейне, бір жағынан, бейненің бір түрі болса, екінші жағынан, бейне атаулының құрамдас бөлігі. Бірақ іс мұнымен бітпейді. Қай тұрғыда ірі план сезім-бейнеге толық ұқсас болады? «Адамның бет әлпеті ірі планға *парапар*, өйткені ірі план *бет әлпетті* ғана емес, басқаны да үлкейтіп көрсетеді» деп есептеуімізге не себеп? Үлкейтіліп алынған бет әлпеттен бізге сезім-бейнені талдауда бағыт-бағдар бере алатын «полюстерді» қалай бөлектеп ала аламыз?

Бет әлпетке еш қатысы жоқ мысалдан бастайықшы: мәселен, бізге ірі планмен жақындатып, бірнеше рет көрсететін қабырға сағатын алайық. Мұндай бейнеде, шынымен, екі полюс болады. Оның бірі – бізге бір-ақ рет немесе араға ұзақ уақыт салып бірнеше рет көрсетілетін сағаттың кем дегенде виртуалды микроқозғалыстардың көмегімен жүретін тілі: сағат тілі шарықтау шегін дайындайтын сыни сәтке қарай көтерілуді немесе ұмтылуды көрсететін *қарқынды серияға* енеді. Сағаттың екінші полюсі – қозғалмайтын қабылдағыш беті, жазбалары бар жұқа тақташасы, ештеңеге қатыспай, бейтарап белгісіз күту күйінде тұрған циферблаты: сағат – *жарық шағылыстыратын және шағылыстыру әсеріне ұшырайтын құрылғы*.

Аффект туралы Бергсонның анықтамасы дәл осы екі ерекше сипатты ескерді: аффект дегеніміз – сезімтал жүйкеге бағытталған қоз-

ғалтушы үрдіс. Нақтылап айтқанда, жүйке талшықтары кесіп өтетін қимылсыз жұқа тақташадағы микроқозғалыстар сериясы. Сезім мүшелеріне арқау болу мақсатында дененің әлдебір бөлігінің өз қимыл қызметінің елеулі бөлігін алып тастауға тура келсе, көп жағдайда сол сезім мүшелерінде тек бір ағза шеңберінде немесе бір ағзадан екіншісіне бағытталған қарқынды серияларға ене алатын қозғалысқа немесе микроқозғалысқа ұмтылу үрдісі ғана қалады. Қозғалыстағы дене кеңістікке таралу қабілетінен айырылады, сөйтіп, оның қозғалысы мәнерлі бола түседі. Аффектіні тудыратын – дәл осы қозғалмайтын рефлексиялы бөлік пен қарқынды әрі мәнерлі қимылдардың жиынтығы. Дегенмен тура осы құбылыс Бет әлпетке де қатысты емес пе? Бет әлпет – қозғалмалы қасиетінің елеулі бөлігін құрбан етіп, дененің басқа мүшелерінде байқалмайтын алуан түрлі ұсақ, жергілікті қозғалыстарды жинақтаушы немесе көрсетуші, өзі де басқа дене мүшелерінің жүгін көтеруді жүйке тақташасы. Осы екі полюсті, яғни заттың рефлексиялы бет әлпеті және қарқынды микроқозғалыстарды қандай да бір заттан тапқан сайын, біз «ол затқа бет әлпет деп қарадық, оның алуан сипатты кескініне мұқият үңілдік немесе ол «адам әлпетіне айналды», тіпті адам әлпетіне ұқсамаса да, бізге көз алмай, тесіле қарады...» деп айта аламыз. Ірі планмен көрсеткенде, сағат осындай әсер береді. Бет әлпетке келсек, «ірі план оны өзгертіп, басқаша сипат береді» деп айту қисынсыз: *бет әлпеттің* ірі планы болмайды, бет әлпеттің өзі ірі план, ірі планның өзі бет әлпеті, екеуі де аффектіні – сезім-бейнені көрсетеді.

Сурет өнері бізге адам бетінің осы екі полюсіне портрет салудың түрлі тәсілдерін үйретті. Кейде суретші бетті сұлба ретінде, мұрынды, ауызды, көз қабақтарының шетін, тіпті сақал мен баскиімді қамтып айналдыра шиырланған сызық ретінде қолданады: бұл – адам әлпеті болып құбыла алатын кеңістік. Кейде, керісінше, ол бір шоғырдан алынған шашыраңқы кескіндермен, бір жерде – ерін дірілін, кей тұста – көз жанарының жарқ етуін білдіретін, нобайлауға келмейтін (немесе әрең келетін) материяны бейнелеуші үзік-үзік және сынық сызықтармен жұмыс істейді: бет сұлбасын жасаудың ерекшеліктері осындай¹. Аффектінің философия мен сурет өнерінің бүкіл тарихын бастан кешетін Құштарлықтардың ұлы тұжырымдарының дәл осы екі аспектісінде – яғни Декарт пен Ле Брен *таңданыс* деп атаған, адам бетіндегі рефлексиялы бірліктің максимумы үшін қажетті ең аз қозғалысты көрсететін жайт: сондай-ақ қатты толқудан адам жүзінде пайда болатын өзгерісті құрайтын талап пен шабыттан ажырағысыз

¹ Портрет салудың бұл екі тәсілі туралы, қараңыз: Wofflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, p. 43-44.

ықыластың сезімде көрініс табуы кездейсоқ емес. Кейбіреулер таңданысты құштарлықтың қайнар көзі деп есептейді, өйткені ол қозғалыстың ең төменгі нөлдік деңгейін көрсетеді. Ал енді біреулер ықыласты немесе қобалжуды алдыңғы орынға қояды, себебі қимылсыз қалыпты микроқозғалыстардың өзара бейтараптануы деп есептейді. Бұл жерде әңгіме барлық әрекеттің бастауы болатын айрықша қайнар көз туралы емес, екі полюс жөнінде болып отыр; кейде оның бірі екіншісінен басым түсіп, таза болып көрінеді, кейде қандай да бір бағытта екеуі өзара араласып кетеді.

Нақты жағдайларға байланысты бет әлпетіне қатысты екі түрлі сұрақ қою орынды. Біріншісі – нені ойлайсың? Екіншісі – саған не болды, нені қабылдайсың, нені сезесің, нені уайымдайсың? Бет әлпет кейде ойланғанда адам жүзі қандай да бір объектіге қадалып қарайды, мағынасы ағылшынның *wonder* (*таңдану*) сөзінде сақталған сүйсінудің немесе таңданудың мәні, міне, осында. Ойланған кездегі бет әлпеті, ең алдымен, өзінің барлық қалған бөлігін өз деңгейіне көтеретін рефлексиялы бірлікке сәйкес тұтас сұлба маңызға ие болады. Кей кезде ол, керісінше, бір нәрсені сезеді немесе әлденеге алаңдайды, мұндайда адам бетінің бүкіл бөлігіне біртіндеп әсер ететін қызу толқулы өзгерістердің алдыңғы лекке шығатыны сондай, олардың әрқайсысы мезеттік дербестікке ие болады; мұның пароксизмге әкелетін кездері де кездеседі. Біз бұл жерден ірі планның екі түрін тани аламыз, бірінен Гриффиттің, екіншісінен Эйзенштейннің қолтаңбасын байқаймыз. Бәрі де әйел жүзінің таза әрі нәзік сұлбасын айқындай түсу үшін (құбылмалы диафрагма әдісі) ұйымдастырылған Гриффитке тән ірі пландар көпке танымал: мәселен, «*Энох Арден*» фильміндегі күйеуі туралы ойланатын жас әйел бейнесі. Ал Эйзенштейннің «*Басты бағыт*» фильміндегі көріністердің бірінде дін қызметшісінің келбетті жүзі үлкейтіледі де, қушық желкесімен және құлағының жуан сырғалығымен сәйкесе кететін зұлым көзқарас басты назарға шығады: адам кескіні дін қызметшісінің ашу-ызасын көрсетуге арналғандай әсер қалдырады, оны сұлбамен беру мүмкін емес секілді.

Дұрысы, бірінші полюс – нәзік сезімдерге, ал екінші полюс – дәрежі құштарлықтарға арналған деп есептеуден аулақ болған жөн. Мысал ретінде Декарттың жек көруді «таңданудың»² ерекше сипаты деп есептегенін еске алуға болады. Бір жағынан, Гриффиттің немесе Штрогеймнің фильмдерінде тіпті жас әйелдер де (басым көпшілігі)

² Descartes, *Les passions de l'âme*, §54: «Бізді таңдандырған заттың үлкен-кішісіне қарай құрметтеу немесе жек көру де таңданумен үйлеседі». Анри Сушон Декарт пен суретші Ле Брен еңбектеріндегі таңдану тұжырымын өте жақсы талдаған. Henri Souchon, «*Études philosophiques*», 1, 1980.

жауыздық, қорқыныш және үмітсіздік туралы ойлайды. Екінші жағынан, бұл жерде махаббаттың немесе нәзіктіктің бейнелі көріністері де әңгімеге арқау болуы мүмкін. Бұған қоса, әр аспект бет әлпеттің бір-біріне мүлде ұқсамайтын әртүрлі күйлерін біріктіреді. *Wonder (таңдану)* аспектiсi тұңғыық терең ойды немесе тіпті қылмыс жасауға ниетті көздеген сырын сездірмейтін бет әлпетке қатысты болуы да; бұған қоса, білуге құмар балауса жүзге де; болмашы қозғалыстардан жанданатыны сонша, сол қозғалыстарды ауыздықтап, жоятын бетке де қатысты болуы мүмкін (мәселен, Штернбергтің «*Жеңілтек патшайым*» фильмінің бас кейіпкері – жас қыз айналаға барлай қарап, бөріне таңданып тұрғанда, оны орыс елшілері алып кетеді). Бет әлпетте көрініс табатын бояуы қанық сезімдердің екінші аспектiсiнiң ерекшеліктері де аз емес.

Ендеше, оларды ажырату белгілері қандай? Шын мәнінде, біз кескіні сұлба шеңберінен шығып, өзінше «әрекет ете» бастаған, қандай да бір шекке ұмтылатын немесе төменгі шектік мәннен асып кететін дербес серияны құраушы қанық бояулы бет әлпетіне тап боламыз: ашудың өршімелі сериясы немесе, Эйзенштейн айтқандай, «қайғының ұлғаю сызығы» осындай («*Потемкин бронды кемесі*»). Сондықтан бұл сериялы аспект бір мезгілде немесе біртіндеп көрсетілген бірнеше бет әлпетте жақсы жүзеге асады, дегенмен бір ғана бет әлпетте оның түрлі бөліктері немесе қырлары тізбектеліп көрсетілгенде әр алуан сезімді білдіре алады. Қарқынды серия аспектiсiнiң жаңа қызметі – бір сападан екіншісіне өту, жаңа сапаға жету – дәл осы жерде көрінеді. Эйзенштейннің ірі планнан талап еткені де осы – жаңа сапа жасау, сапаны жақсарту болатын: Құдайдың құлы саналатын дін қызметкерінен шаруаларды қанаушы дін қызметкеріне айналу; теңізшілер қаһарының төңкеріске ұласуы; мәрмөрдан жасалған үш арыстан мүсіні секілді тастан айқайға ауысу («тіпті тастар да арыстандай ақырады...»)

Керісінше, біз бет әлпетінің ширыққаны сондай, тек оның міз бақпайтын немесе қорқынышты, қимылсыз және мәңгі ой секілді қалыптасудан мақұрым қалып, ойға помушы немесе рефлексиялы бет әлпетке тап боламыз. Гриффиттің «*Сындырылған жас өркен*» фильмінде әбден азапталған жас қыздың тастай қатып, қимылсыз қалған бет жүзі тіпті өмірден өткенін кейін де ойланып жатқандай, тіпті «жазығым не?» деп сұрағандай болады, ал оған ғашық қытай жігітінің жүзінде апиынның әсерінен мелшиген күй мен Буддаға тән терең ойдың табы сақталған. Әлбетте, рефлексиялы бет әлпеттің мұндай түрі адам жүзінің басқа түрлеріне қарағанда көп анықталмаған. Өйткені бет әлпет мен ол ойлаған нәрсенің арасындағы байланыс көбінесе ерікті түрде іске асады. Гриффиттің фильміндегі жас әйелдің

күйеуін ойлағанын біз артынша оның күйеуінің бейнесін көргенде ғана түсіне аламыз: байыптасақ, байланыс тек ассоциациялық қана болып көрінер еді. Жүзеге асыруға бел буған ойын жүзінен жазбай тануымызға септігін тигізетін ірі планмен объектіні көрсетуді бастап, бейнелердің орны ауысатынына сене беруге болады. Пабстың «*Пандора жәшігі*» фильмінде ірі планмен көрсетілген пышақ бізді қаныпезер Джектің арам ойына дайындайды (немесе Клузоның «*Жендет 21-қабатта тұрады*» атты фильмінде айнала қозғалатын үш зат бізге бас кейіпкердің құпияны шешудің кілті ретінде 3 санын ойлап тұрғанын түсінуге көмектеседі). Әйтсе де мұндай тәсілмен біз ойлы жүздің ең терең мәніне қол жеткізе алмаймыз. Әлбетте, мидың ойлау қызметі – адамның бір нәрсе туралы ойлауына көмектесетін процесс. Бірақ кинематографияда бір-біріне ұқсамайтын бірнеше затқа ортақ, еш қоспасыз таза сапаны білдіретін әлдеқайда радикалдық ойлау онымен бірге жүреді (ол бағытталған объект, оның әсеріне ұшырайтын дене; оны білдіретін идея, осы идея көрініс табатын бет әлпеті...) Гриффит фильміндегі жас әйелдердің ойлы жүзі Ақты білдіруі мүмкін, бірақ ол, сонымен қатар кірпікке түскен аппақ қар ұшқыны да, жан дүниенің кіршіксіз пәктігі де, моральдық азғындаудың бұлдыр ақтығы да, арасында басты әйел кейіпкер адасатын, қастық ниетті және алмас қылыштың жүзіндей өткір мұзарттың ақтығы да бола алады («*Дауылдағы жетімдер*»). «*Ғашық әйелдерде*» Кен Рассел жансыз бет әлпетке, ішкі жылылықтың жоқтығына, өлі мұздыққа ортақ қасиеттерді шебер бере алды. Қысқасы, ойлы жүз тек әлденені ойлаумен ғана шектелмейді. Қобалжыған бет әлпеттің таза Мүмкіндікті білдіретіні, яғни бір сападан екіншісіне өтуге септігін тигізетін қандай да бір серияны анықтайтыны секілді, рефлексиялы бет әлпеті таза Сапаны, яғни табиғатынан әрқилы бірнеше объектіге ортақ «бір нәрсені» білдіреді. Осы тұжырымдарға сүйене отырып, біз екі полюстің кестесін жасай аламыз:

Сезімтал жүйке	Қозғалтушы үрдіс
Қозғалмайтын қабылдағыш тақташа	Мәнерлі микроқозғалыстар
Бет әлпетке айналдырушы сұлба	Бет әлпет ерекшеліктері
Рефлексиялы бірлік	Қарқынды серия
Wonder (таңдану, таңырқау)	Қалау (махаббат-өшпенділік)
Сапа	Мүмкіндік
Өртүрлі бірнеше затқа ортақ сапаның көрінісі	Бір сападан екіншісіне өтетін мүмкіндіктің көрінісі

2

Пабст өзінің «*Пандора жәшігі*» фильміндегі салыстырмалы тұрғыда шағын секанста бір полюстен екіншісіне қарай қозғалғанда қайда баратынымызды анық көрсеткен: алдымен біз екі бетті, яғни Джек пен Лулудың байсалды, күлімсіреген, ойлы, таңырқаған жүздерін көреміз; содан соң Джектің беті Лулудың иығының арт жағынан пышақты байқайды да, тұла бойын билеген қорқыныштың үздіксіз үдеп бара жатқанын көрсетеді («*the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...*» – оның үрейі үдей түсіп, шарықтау шегіне жетеді... көзінің қарашығы үлкейіп, ұясынан шығып кете жаздайды... қорқыныштан булығып дем ала алмайды...), ақырында, Джектің жүзі босаңсиды, ол тағдырдың жазғанына көніп, «өлім – өзінің жаналғышқа тән бетпердесіне, қол созым жердегі құрбанына және еліктіре арбаған қылмыс құралына ортақ қасиет» екенін ойлайды («*the knife blade gleams...*»³ – пышақтың өткір жүзі жалт-жұлт етеді...)

Әлбетте, әр режиссер кейде бір полюске, кейде екіншісіне басымдық береді, бірақ бұл үнемі әдепкі ойлағаннан анағұрлым күрделі жүзеге асады. Эйзенштейн «Бастаған шәугім...» деген әлемге танымал мәтін жазды («Сіз бұдан Диккенстің сөзін ғана емес, Гриффиттің ірі планын, яғни шәугімнің бізге қарап тұрғанын да тани аласыз», – деді ол)⁴. Бұл мәтінде Эйзенштейн ірі план немесе сезім-бейне тұрғысынан өзінің Гриффиттен айырмашылықтарын талдайды. Ол: «Гриффит туындыларындағы ірі пландар тек субъективті, яғни көрерменнің фильмді бейжай, бейтарап көру жағдайына ғана қатысты, сондай-ақ ассоциациялық немесе алдын ала аңғарушы рөлін атқарады», – дейді. Эйзенштейннің өз фильмдеріндегі ірі пландардың тұрақты, объективті және диалектикалық қыры басым келеді, себебі жаңа сапа туындатады және сапа өзгерісін жүзеге асырады. Бұл жерде біз ойлы жүз бен қобалжыған әлпеттің қарама-қарсылығын бірден аңғарамыз: Гриффит біріншісін дұрыс көрсе, Эйзенштейн екіншісін қалаған. Өйтсе де Эйзенштейннің талдауы тым үстірт немесе толық емес. Өйткені оның өз фильмдерінде терең ойға шомған беттердің сұлбасы бар: өлімді алдын ала сезген кездегі Анастасия патшайымның келбеті; ойшыл кейіпкердің нақты үлгісі – Александр Невский. Қарқынды сериялар Гриффиттен де табылады: кейде, есі шығып, мелшиген күй немесе қорқыныш әр алуан сипатқа ие болатын қайғы мен дүрбелең тудырғанда бір бетте («*Әлем жүректері*» және «*Сындырылған жас өркен*»); кейде ірі планда сарбаздардың шайқас ырғағына сәйкес

³ Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film Scripts. Lorrimer, p. 133-135.

⁴ Eisenstein, *Film Form*, p. 195 sq.

қимылдағаны көрсетілгенде, бірнеше бет әлпетте көрініс табады («*Ұлттың дүниеге келуі*»).

Рас, Гриффит фильмдерінде осы әр алуан бет әлпетті бірін-бірі бірден алмастырмайды; ондағы ірі пландар Гриффиттің жанына жақын қос құрылымға (қоғамдық-жеке, ұжымдық-жеке) сәйкес жиынтық пландармен кезектесе көрсетіледі⁵. Бұл жерде Эйзенштейннің жаңашылдығы қобалжыған бет әлпетті ойлап табуында да, тіпті бірнеше бет әлпеттен, бірнеше ірі планнан қарқынды серия жасауында да емес. Оның жаңашылдығы кез келген қос құрылымның шегінен шығатын, жеке тұлғаның ұжымға қарама-қарсылығынан асып түсетін, ықшам да үздіксіз қарқынды серияларды жасауында. Бұл сериялар «дивидуал» деп атауға болатын жаңа шындыққа қол жеткізеді; ол аса зор ұжымдық ойды әр жеке тұлғаның ерекше сезімдерімен тікелей біріктіреді, соның арқасында мүмкіндік пен сапа бірлігі көрініс табады.

Әр режиссер қашанда екі полюстің бірін, яғни ойлы жүзді немесе қобалжыған жүзді таңдап алады, дегенмен екінші полюске қол жеткізуден де тартынбайды. Осыған орай, біз режиссерлердің басқа жұбын, атап айтқанда, экспрессионизм мен лирикалық абстракция жұбын қарастырсақ дейміз. Әрине, экспрессионизмнің абстракцияға дейін көтерілу ықтималдығы лиризмдікінен еш кем емес. Бірақ оның жүзеге асыру тәсілі мүлдем бөлек. Экспрессионизм дегеніміздің өзі, шын мәнінде, жарықтың күңгірттікпен және түнекпен тығыз байланысы. Олардың қосындысы – адамдардың қарақұрдымға құлауына немесе жарыққа шығуына септігін тигізетін құдіретті күш секілді. Бұл қосынды кейде бір-бірімен ауысып тұратын қара және ашық реңді жолақ түріндегі, кей кезде түс деуге болатын көлегейлеудің барлық дәрежесінің өрлеуші де құлдилаушы жинақы түріндегі серияны құрайды. Экспрессионистік бет әлпеті қарқынды серияны оның сұлбасын бұзатын қандай да бір аспектіге шоғырландырады; қарқынды серия бет әлпеттерінен үстем болады. Осылайша бет заттардың бейорганикалық өміріне қатысады, бұл – экспрессионизмнің бірінші полюсі. Бет әлпеті жолақты, сызықты сипатқа көшеді, тесіктері ірілі-ұсақты тордан көрініп тұрады, пердешені, от жарқылын, жапырақтарды, ағаш арасынан күн сәулесін бейнелейді. Бұлты аспандай буалдырланған бет әлпеті, сәл қалыңырақ тор орамал бүркеген мұнарлы жүз... Лангтың «*Нибелунгтеріндегі*» жабырқау жүзін әжім басқан Аттиланың басы. Алайда Кримхилдтің мызғымас берік ойы секілді, мейлінше шоғырлануда немесе серияның ең соңғы шегінде

⁵ Jacques Ficeschi, «*Griffith le précurseur*», *Cinématographe*, n° 24, février 1977, p. 10 (бұл журнал өзінің екі нөмерін – 24 және 25 сандарын ірі планға, Гриффит, Эйзенштейн, Штернберг және Бергман туралы зерттеулерге арнаған).

бет бөлінбейтін біртұтас жарыққа немесе ақ түске жеткен сияқты көрінеді. Оның сұлбасы айқындала түсіп, келесі полюске – рух өміріне немесе психологиялық емес рухани өмірге өтеді. Көлегейлеу деңгейлерінің барлық сериясында бірге болған қызғылт жарқылдар бірігеді, олар жарқыраған, жайнаған, ұшқын шашқан беттің айналасында нұрлы тәж жасайды; жарықтан тіршілік иесі пайда болады. Жарық көлеңкелерден шығады, біз қарқынды арттырудан сәуленің шағылуына өтеміз. Шынында, бұл амал заттардың бейорганикалық өмірін өртейтін немесе жалын құшағындағы түнекті бейнелейтін шексіз уайымшыл жын пішініндегі өзәзілдің әрекеті болуы да ықтимал (Вегенердің «Големіндегі» немесе Мурнауың «Фаустындағы» ібіліс). Бірақ рух ең үлкен құрбандықтың көмегімен құтқарылған Гретхен кейпінде, сәулелі рухани өмірге орын беретін, мәңгі жанатын фотограмма немесе эктоплазма кейпінде өз-өзіне сәуле түсірген кезде, бұл таңғажайып әрекет болуы да мүмкін (тағы да Мурнауың «Носфера-туындағы» Эллен, тіпті «Таң шапағындағы» Индра).

Штернбергте лирикалық абстракция мүлде өзге жолмен жүзеге асады. Штернберг экспрессионизмге қарағанда гетелік ағымға жақын, бірақ бұл – Гетенің мүлде басқа аспектісі. Бұл – бояу теориясының өзгеше қыры: жарық енді түнекпен емес, тұнықтықпен, жарық өткізетін селдірлікпен немесе ақпен үндеседі. Французша аударылған нұсқасы «Көлеңке көрсетушінің естеліктері» (*Souvenirs d'un montreur d'ombres*) атты кітаптың түпнұсқасы «Кір жуатын орындағы сайран» деп аталады. Бүкіл оқиға жарық пен ақтың аралығында өрбиді. Кемеңгер Штернберг Гетенің керемет тұжырымын жүзеге асырды: «Тұнықтық пен ақ буалдыр дүниенің арасында көмескілік дәрежесінің саны шексіз көп болады (...) Мұнтаздай таза тұнықтықтың буалдыр сәулесін абайсызда ғана ақ деп қалуға болады»⁶. Өйткені Штернберг үшін ақ түс, ең алдымен, жарыққа сәйкес келетін кеңістікті айналдыра қоршап тұратын нәрсе. Осы кеңістікке жарықты шағылыстыратын ірі план – бет әлпеті енеді. Демек, Штернберг рефлексиялы немесе квалитативті бет әлпетіне сүйенеді. «Жеңілтек патшайым» фильмінде біз, алдымен жас қыздың *wonder* күйіндегі аққұба бетін көреміз, бұл бет қыз жабатын ақ есікпен және ақ қабырғамен шектелген тар кеңістікте өз сұлбасын енгізеді. Бірақ, кейінірек, нәрестесі дүниеге келген кезде, жас әйелдің жүзі жұқа перделердің ақтығы мен өзі жататын жастықтың және ақжайманың ақтығының арасында қамтылады, бұл көрініс әйелдің жүзі пердеде геометриялық өрнек, кинотехника өнімі сияқты көрінетін таңғажайып бейнеге ұласады. Ақ кеңістіктің өзі де шектелген, көлемін үлкейтетін

⁶ Goethe, *Théorie des couleurs*, Éd. Triades, § 495.

немесе мұхиттану саласында (сондай-ақ сурет өнерінде) болмашы ғана тереңдік деп аталатын деңгейге жеткізетін пердемен немесе тормен жабылып, екі еселенеді. Зығырды, муслин мен шілтерді өте жақсы білген Штернберг бет әлпеті ақтың ішінде жарықты шағылыстырған кезде, әлгі маталардан ақтың үстінде ақты көрсетудің барлық мүмкіндігін алады. Клод Олье амал алаңының ауқымын анықтайтын және тұтас әлемді ескермеу әдісімен бізді таза әйел жүзіне әкелетін әрекет орнын жасанды жолмен сығымдау барысын, кеңістікті абстрактілі түрде редукциялауды «*Анатахан туралы қисса*» шеңберінде талдады⁷. Бет перденің ақ түсі мен фонның ақ түсі арасындағы балық секілденеді: ол өзінің рефлексиялық қасиетін сақтай отырып, сұлбасынан айырылуы, бұлдырап көрініп, сәл «қимылдағыш» келуі мүмкін. Біз осындай лирикалық абстракция жолын ұстанушылардың бірі Борзеджаның фильмдеріне тән аквариум атмосферасына да жеттік. Демек, Штернбергтің торлары мен перделері экспрессионистік торлар мен перделерден, экспрессионистерге тән бұлдырлықтан, сәуле мен көлеңке үйлесімінен айтарлықтай ерекшеленеді.

Штернбергтің антиэкспрессионизмі – енді жарық пен түнектің арасындағы күресті емес, жарықтың ақ түспен өзара әрекеттестігін білдіреді. Бұдан Штернберг тек таза сапа мен оның шағылыстырушы аспектісін ғана сақтайды, ал мүмкіндікті немесе қарқынды еш ескермейді деген қорытынды шығарудың жөні жоқ. Олье өз туындыларында ақ кеңістік қаншалықты тұйық та тар болса, соншалықты тұрақсыз және сыртқы әсерге ашық болатынын тамаша көрсеткен. «*Шанхай ишараты*» фильмінде айтылғандай, «кез келген сәтте кез келген жайт болуы мүмкін». Бәрі мүмкін... Пышақ торды кеседі, әбден қызып, қып-қызыл болған темір пердені теседі, қанжар қағаз қабырғаны тесіп өтеді. Қарқынды сериялар тұйық әлемнің өн бойын оның сәулесі, заттар және адамдар түрінде өтеді. Аффект мына екі элементтен туындайды: ақ кеңістіктің тұрақты берік сапасы және сол кеңістікте жүзеге асатын қарқынды күшейту.

Әлбетте, Штернберг көлеңкелерге және олардың біртіндеп қараңғы түнекке айналуына назар аудармайды деп айту қисынсыз. Ол тек басқа полюстен, яғни таза бейнелеп көрсетуден бастайды. «*Нью-Йорк докторы*» фильмінен бастап, ол түтінді ақ бұлдыр кейіпте бейнелейді, ал көлеңкені солардан туындаған нәтиже ғана деп біледі: демек, өзіне қажетті нәрсе туралы идея Штернбергтің басына өте ерте келген. Кейінірек, тіпті перделер, торлар, сондай-ақ қытайлар да көлеңкеде қалатын «*Макао*» фильмінде кеңістікті қос бас кейіпкердің аппақ костюмдері айқындап, ол сол екеуінің арасында қала береді.

⁷ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 274-295.

Себебі Штернберг үшін түнек деген ұғым жоқ: ол тек жарық бітетін жерді ғана білдіреді. Бұған қоса, көлеңке – қоспа емес, тек нәтиже, өз алғышарттарынан бөліп алу мүмкін емес салдар ғана. Бұл қандай алғышарттар? Бұл – біз қазір ғана анықтаған мөлдір, жарық өткізетін немесе ақ кеңістік. Мұндай кеңістік жарықты шағылыстыру қабілетін сақтайды, бірақ басқа қабілетке де, атап айтқанда, өзін кесіп өтетін сәулелерді бағытынан ауытқытып, жарықты сындыруға да қол жеткізеді. Демек, осы кеңістікте болатын бет әлпет – жарық сәулесінің жартысын шағылыстырады, ал екінші бөлігін сындырады. Бет әлпеттің рефлексиялық негізі қарқынды сипатқа айналады. Бұл – ірі план тарихындағы бірегей құбылыс. Бет әлпеті камераның бағытынан басқа бағытқа қарап, көрерменді де экранның бетінен «жалт беруге» мәжбүр еткен кезде ғана классикалық ірі план жартылай рефлексияны қамтамасыз ете алады. Сонымен қатар Бергманның «*Моникамен өткізген жаз*» фильмінде пайдаланылған керемет «көзқарас-камера» жүйесі бар, олар ірі планның өзіне тән қашықтығын арттырып, рефлексияны тұтас көрсетеді. Дегенмен, жалпы алғанда, Штернберг өзі шебер қалыптастыра алатын ақ немесе жарық өткізуші ортаның көмегімен жартылай рефлексияны рефракциямен толықтыра білген бірден-бір режиссер іспеттес. Пруст «өзара қабысуы олардың тұтқынына түсіп, қиып өтетін негізгі сәулелерді айрықша сындыратын» ақ шымылдықтар туралы жазған. Жарық сәулелері кеңістіктегі қалыпты бағытынан ауытқығанда, бет әлпеті, яғни сезім-бейне орын ауыстырып, мардымсыз тереңдікте жоғары көтеріледі, сондай-ақ шеттері қараңғыланады, ол қараңғы шетке жылжи ма, әлде, керісінше, қараңғы жиек жарықтандырылған бетке қарай қозғала ма, соған байланысты қарқынды серияға енеді. «*Шанхай экспреси*» фильміндегі ірі пландарда жиектердегі өзгерістердің тамаша тізбегі көрініс тапқан. Түс тарихының бастауы тұрғысынан мұны экспрессионизмге кереғар құбылыс деуге болады: қызыл түстің шоғырлануы және шұғыланың босауы жолымен көлеңкенің түрлі деңгейлерінен шығатын жарықтың орнына, біз енді көкшіл көлеңкенің алуан деңгейін жасап, шұғыланы көлеңкеге енгізетін жарықты көреміз («*Шанхай ишаратында*» бет әлпеттегі көз айналасына түсетін көлеңкелер осындай)⁸. Штернберг, мысалы, «*Көк періште*» фильміндегі сияқты экспрессионистік нәтижелерге қол жеткізуі мүмкін, бірақ бұл симуляцияның көмегімен және мүлде басқа тәсілдермен жүзеге асырылады; өйткені рефракция көлеңке үнемі салдар болып келетін импрессионизмге әлдеқайда жақынырақ. Бұл экспрессионизмге пародия емес, онымен

⁸ Қараңыз: Sternberg, «*Souvenirs d'un montreur d'ombres*» кітабының XII тарауында жарық туралы өз теориясын баяндайды. «*Les Cahiers du cinéma*» (n° 63, octobre 1956) журналында Гетеге тән «Plus de lumière!» деген тақырыппен бұл мәтіннің толық нұсқасы жарық көрді.

бәсеке, яғни бір-біріне қарама-қарсы қағидалардың көмегімен бірдей нәтижелерге жету.

3

Біз аффектінің екі полюсін – мүмкіндік пен сапаны, сондай-ақ нақты жағдайға байланысты бет әлпеттің бір полюстен екіншісіне міндетті түрде қалай өтетінін қарастырдық. Ірі ланның тұтастығын, ол құрамына кіретін жиынтықтан үзіп алынған жартылай объектіні ғана көрсету идеясы бұзады. Бұл жерде психоанализ және лингвистика өздеріне тиесіліні алады, біріншісі, бейсаналық құрылымын (кастрация) бейнеден табамын дейді, ал екіншісі, тілдің (langage) негізгі тәсілдерінің бірін таптым деп санайды (синекдоха, *pars pro toto* – бүтіннің орнына бөлшек). Сыншылар жартылай объект идеясын қабылдағанда, ірі планнан бөлшектеу немесе ажырату белгілерін байқайды, кейбір сыншылар оны фильмнің үзіксіздігімен сабақтастыру қажет десе, қайсыбірі, керісінше, бұл фильмге тән үзіктіліктің дәлелі деген пікір айтады. Алайда, шындығында, ірі ланның (ірі план – бет) жартылай объектіге еш қатысы жоқ (тек бір жағдайда ғана қатысы болады, оны біз кейінірек қарастырамыз). Балаж дәл атап көрсеткендей, ірі план өз объектісін сол объект құрамдас бөлігі саналатын жиынтықтан тіпті де ажыратып алмайды немесе, мүмкін, *ол бұл объектіні бүкіл кеңістік-уақыт координаттарынан абстракциялайды*, яғни оны Болмыс дәрежесіне дейін көтереді. Ірі план ұлғаюға тәуелді емес, егер ол көлемді өзгертпек болса, онда бұл – абсолютті өзгеріс, ілгерілемелі әрекетін тоқтатып, мәнерліге айналатын қозғалыстың өзгерісі. «Белгілі бір беттің көрінісі өздігінен түсінікті бүтін, бізге ойдың көмегімен оған да, ондағы кеңістік пен уақытқа да ештеңе қосудың қажеті жоқ. Біз қазір ғана адамдар тобы арасынан көрген бет айналасындағылардан алшақтап, бөлектенгенде оны енді ғана кездестірген секілді әсер аламыз. Немесе, егер оны үлкен бөлмеде бұрын көрсек, ірі планмен көрсетілген бетке мұқият қарасақ, ол туралы ойламас та едік. Өйткені бет әлпет пен мұндай көрініс мағынасының кеңістікпен еш қатысы немесе ешқандай байланысы болмайды. Бөлектенген бет әлпетке қарап, біз кеңістікті қабылдамаймыз. Кеңістікке қатысты сезіміміз жойылады. Алдымыздан басқа деңгейдегі өлшем ашылады»⁹. Тап осы жайтты меңзеген Эпштейн былай деген еді: «Қашып бара жатқан қорқақтың жүзін ірі планнан көргенімізде, біз қорқақтықтың өзін, «сезім-затты», болмысты көре-

⁹ Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 57.

міз»¹⁰. Егер кинодағы бейненің үнемі детерриторияланатыны рас болса, бұл жерде сезім-бейнеге тән ерекше детерриториялау бар. Эйзенштейн басқа режиссерлерді, мысалы, Гриффитті немесе Довженконы сынағанда, олардың ірі пландары кейде сәтсіз шығады деп мін тақты, өйткені олар ірі планды орынның немесе сәттің кеңістік-уақыт координаттарымен байланысқа түсуге мүмкіндік берді, бірақ экстаз немесе аффект кезінде адам бойын билейтін «патетикалық» элемент деп атаған құбылысқа қол жеткізе алмады¹¹.

Бір қызығы, Балаж бет әлпеттің ірі планына келіскенімен, басқа ірі пландардан бас тартады: оның ойынша, қол, дененің басқа бір мүшесі немесе қандай да бір зат біржолата кеңістікте қалады, сондықтан жартылай объект ретінде ғана ірі план құрай алады. Бұл өзінің алуан түрлі өзгерістеріне қарамастан, ірі планның тұрақтылығын және кез келген объектінің күшін толық түсінбеуді білдіреді. Ең алдымен, беттердің ірі планы сан түрлі болады: кейде сұлба, кейде штрих түрінде кездеседі; кейде жалғыз, кейде бірнеше бет болуы мүмкін; кейде бірінен соң бірі кезектесе, кейде бір мезгілде көрініс табуы ықтимал. Кадрдың терең құрылымында оларда фон болуы мүмкін. Бірақ кез келген жағдайда ірі план өзіне тән мына қасиетті – таза да мәнерлі аффектіні ерекшелеп көрсету үшін кеңістік-уақыт координаттарынан бейнені ажыратып алу қабілетін сақтайды. Тіпті фонда әлі бар орынның өзі де, өз координаттарын жоғалтады және «кез келген кеңістікке» айналады (Эйзенштейннің қарсылығы осы шекке дейін ғана жетеді). Бетке айналатын кез келген әлпет тұтас беттің өзінен кем түспейтін дәрежеде толық ірі план бола алады. Бұл – бет әлпеттің өзге полюсі ғана, тұтас бір бет сапаны білдіретіндей дәрежеде кез келген әлпет қарқындылықты білдіреді. Ендеше, ірі пландар мен өте ірі пландарды немесе беттің бір бөлігін ғана көрсететін «монтаждық үстемені» ерекше бөліп көрсетудің қажеті жоқ. Көбінесе америкалық фильмдердегі жақындатылған план мен ірі планның аражігін ашып көрсетудің де керегі шамалы. Неліктен дене мүшелерінің бірін, айталық, иекті, асқазанды немесе қарынды қобалжыған жүзге немесе ойлы бет әлпетіне қарағанда әлдеқайда жартылай, барынша кеңістік-уақытты және аса айқын емес деп есептеу қажет? Эйзенштейннің «*Басты бағытындағы*» семіз кулактарды мысалға алайықшы! Неге заттар әсем бола алмайды? Заттарда да аффекті болады. Қаныпезер Джектің пышағының «кесуі», «тілуі» және «шаншып тесуі» оның өңін бұзатын үрей мен бет әлпетінен байқалатын тағдырдың

¹⁰ Epstein, *Ecrits*, I, Seghers, p. 146-147.

¹¹ Eisenstein, *Film Form*, p. 241-242. Екінші жағынан, Эйзенштейн кеңістік пен уақыттың шеңберінен шығатын нәрсені «тарихтан тыс» деп есептеудің қажеті жоқтығын көрсетеді: қараңыз: *La non-indifférente Nature*, 10-18, I, p. 391-393.

жазғанына көну белгісінен кем аффекті ме? Стоиктер заттардың өзі олардың қасиеттерімен, әрекеттерімен және реакцияларымен аса сәйкес келе бермейтін мінсіз оқиғалардың таратушысы бола алатынын дәлелдеген, мәселен, пышақпен кесу...

Аффект – мән, яғни Мүмкіндік немесе Сапа. Аффект – таңбаланушы құбылыс: ол өзін бейнелейтін затқа тәуелсіз, өз алдына өмір сүрмейді, бірақ одан мүлде өзгеше болады. Оны бейнелейтін нәрсе – нә біт әлпет немесе беттің баламасы (бет әлпетке айналдырылған объект) немесе тіпті біз кейінірек қарастыратын сөйлем деп атауымыз ықтимал. Таңбаланушыны және таңбалаушыны, аффектіні және бет әлпетті қамтитын жиынтық «икон» деп аталады. Ендеше, беттің жекелеген әлпеттерінен құралған икондар және сұлбалардың икондары болады немесе, дәлірек айтқанда, кез келген иконда осы екі полюс болады: бұл – сезім-бейненің қос полярлы композициясының белгісі. Сезім-бейне өзі ретінде де, таңбаланушы ретінде де қарастырылатын мүмкіндік немесе сапа. Мүмкіндік пен сапа мүлде өзгеше тәсілмен, яғни заттардың нақты күйіне ауысып, жүзеге асырылу жолымен де өмір сүре алатыны анық. Заттардың жай-күйі белгілі бір кеңістік-уақытты, кеңістік-уақыт координаттарын, объектілер мен адамдарды, осылардың бәрінің арасындағы шынайы байланыстарды қамтиды. Оларды өзекті ететін заттардың жай-күйінде сапа – объектінің «айрықша белгісіне», мүмкіндік – әрекетке немесе құштарлыққа, аффект – әсерге, сезімге, эмоцияға немесе тіпті қандай да бір жеке тұлғадағы серпінге айналса, бет адамның мінез-құлқына немесе бет-пердесіне айналады (адам бетінің алдамшы әлпеттері осы көзқарас тұрғысынан ғана жүзеге аса алады). Дегенмен біз сезім-бейненің шеңберінен шығып, әрекет-бейне аясына ендік. Сезім-бейнеге келсек, ол өзін заттардың нақты жай-күйі мен арақатынасын белгілейтін кеңістік-уақыт координаттарынан бөліп алынып, заттардың мұндай жай-күйінде өзі тиесілі болатын адамның бет әлпетінен бөлектенеді.

Идеялары бейнелер мен белгілердің кез келген жіктемесі үшін аса маңызды екенін біз бұған дейін атап өткен Ч.С. Пирс бейненің екі түрін бөліп көрсетіп, оларды «біріншілік» және «екіншілік» деп атады¹². Екіншілік – екі жұп, яғни екінші нәрсемен салыстырғанда өзіндік ерекшелігі бар нәрсе болған жерде кездеседі. Ендеше, қарама-қарсылық, айқас, жекпе-жек арқылы ғана болатынның бәрі екіншілік категориясына жатады: мәселен, күш-қарсылық, әрекет-реакция, қызу-ушығу, ситуация-құлық, тұлға-орта... Бұл – Нақты, өзекті, жаратылыс, дараландырылған дүниенің категориясы. Қай катего-

¹² Peirce, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil. Бұл туындыда аталған екі ұғым туралы Жерар Деледалл жасаған көрсеткіш пен түсініктемеге жүгінуге болады.

рияда сапа мен мүмкіндік «күшке» айналса, яғни заттардың нақты жай-күйлерінде, анықталған кеңістік-уақыттарда, географиялық және тарихи орталарда, ұжымдық агенттерде немесе жеке тұлғаларда өзекті бола түссе, сол екіншіліктің алғашқы үлгісі болады. Міне, дәл осы жерде әрекет-бейне пайда болады және дамиды. Алайда бұл екі ұғымның нақты қосындылары бір-біріне тым жақын болғанымен, біріншілік – өзге белгілердің көмегімен көрініс табушы бейненің басқа түріне бағытталған мүлде айрықша категория. Пирс «біріншілікті» анықтау қиын екенін жасырмайды, өйткені оны түсінгеннен гөрі сезінген жөн: ол тәжірибедегі жаңа, таза, өткінші, әйтсе де мәңгі дүниеге қатысты. Пирс көкейге қонбайтын мысалдар келтіре отырып, мынадай тұжырымға табан тірейді: біріншілік дегеніміз – өздігінше ештеңеге сүйенбей-ақ, оларды өзектілендіру мәселесіне еш қатыссыз алынған сапа немесе мүмкіндік. Бұл – өз болмысынан және өзі үшін осындай болатын нәрсе. Мысалы, «қызыл» ұғымы «бұл қызыл емес» деген сөйлемде де, «бұл қызыл» сөйлемінде де бар. Қажет десек, бұл – кез келген шынайы танымнан туындайтын тікелей және мезеттік таным түрі, ал оның тікелей де, мезеттік те бола алмайтыны анық. Бұл – әсер де, сезім де, идея да емес, ықтимал әсердің, сезімнің немесе идеяның сапасы. Демек, біріншілік – Ықтималдың категориясы: ол ықтималдылыққа тұрақтылық және қайшылықсыз қасиет береді, ықтималдылық оны өзекті етпей-ақ, мұны толық жүзеге асырады. Дәлірек айтқанда, бұл сезім-бейнеден басқа ештеңе емес, бұл – сапа немесе мүмкіндік, таңбаланушы ретінде өздігінен алынған потенциалдық. Демек, мұндағы сәйкес белгі – өзекті ету емес, таңбалау тәсілі. Шектеуге болмайтын, әлдебір кеңістікке қатыссыз, жеке тұлғаның «мен»-імен байланысы болмағандықтан, тек қана «...бар болу» түрінде көрініс табатын (сал ауруына ұшыраған науқас шегетін азап, ұйықтаған кезде бұлдырап көрінетін бейнелер, есі ауысқан жанның көзіне елестейтін елестер)¹³ таза сезімдер жөнінде Мен де Биран бұрын жазған болатын. Аффект – заттардың дараландырылған кез келген жай-күйінен ерешеленетін тұлғасыз ұғым: дегенмен ол *теңі жоқ жалғыз* емес, өзге аффектілермен өзара үйлесім тауып, ерекше байланысқа түсе алады. Аффект бөлінбейді және оның бөліктері болмайды; бірақ өзге аффектілермен орнататын ерекше байланыстары тек өз табиғатын өзгертіп қана бөлінетін («дивидуал») сапа туындатады. Аффект кез келген анықталған кеңістік-уақытқа тәуелсіз болады, бірақ өзін кеңістік пен уақыттың, дәуір мен ортаның бейнесі немесе солар

¹³ Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Бұл – Мен де Биран ойының өте маңызды да негізгі аспектісі. Деледалл Биранның Пирсқа ықпалын дәл атап көрсеткен: «Биран – «күш-қарсылық» қатынасының әрекетте көрініс табуын талдаған алғашқы теоретик қана емес, «біріншілікке» сәйкес келетін «таза сезім» ұғымын ойлап табушы».

бейнелейтін дүние ретінде тарихта көрініс табады (сондықтан да аффект «жаңаны» білдіреді, ал жаңа аффектілер үздіксіз, әсіресе өнер туындыларында туындай береді)¹⁴.

Қысқасы, аффектілерді, сапа мен мүмкіндікті ұғудың екі тәсілі бар: заттардың қайсыбір жай-күйінде өзектілену немесе бет әлпетте, бет әлпет баламасында немесе «сөйлемде» көрініс табу. Пирс енгізген біріншілік пен екіншіліктің сыры осында. Бейнелердің кез келген жиынтығы біріншіліктен, екіншіліктен және тағы басқалардан құралады. Бірақ сезім-бейнелер қатаң түрде тек біріншілікке ғана меңзейді.

Құрамдас бөлігі қатерлі тәуекел саналатын аффектінің фантазмдық концепциясы: «Ол көпірдің ар жағына өткен кезде, қарсы алдынан елестер шықты...» Әдетте бетті үш түрлі қызметіне қарап танимыз: ол – әрі дараландырушы (әрбірімізді ерекшелейді, сипаттайды), әрі әлеуметтендіруші (қандай да бір әлеуметтік қызмет атқарады), әрі адамдарды жалғастырушы немесе байланыстырушы (екі адамның қатынасын ғана емес, сондай-ақ бір адам бойындағы мінез-құлық пен атқаратын рөл арасындағы ішкі үйлесімді қамтамасыз етеді). Тұтас төңіректегі секілді кинематографияда да өзінің барлық аспектілерін көрсететін бет әлпет, ірі план пайда болғанда, бірден солардың бәрінен айырылады. Киноны, бет әлпетті және ірі планы біріктіруші түбегейлі байланыс бар екенін басқалардан әлдеқайда көбірек айтып жүрген режиссер – Бергман былай деп жазады: «Біздің еңбегіміздің түпнегізі – адамның беті (...) Адам бетіне жақындау мүмкіндігі – кинематографияның аса маңызды өзіндік ерекшелігі және айрықша сипаты»¹⁵. Мәселен, бір кейіпкер кәсібін тастап, өзінің әлеуметтік рөлінен бас тартты делік; ол енді ешкіммен араласа алмайды немесе араласқысы келмейді, сөйлеу қабілетінен айырылып, мылқауға айналады; ерекшелігі жоқтықтан, тіпті тұлғалық даралығынан айырылғаны соншалық – басқа біреуге ұқсап кетеді. Іс жүзінде, бет әлпеттің бұл қызметтері кейіпкер әрекет ететін және оқиғаларды қабылдайтын заттардың жай-күйінің өзектілігін топшылайды. Сезім-бейне

¹⁴ Мұны басқа жолмен де салыстыруға болады. Феноменология Макс Шелерден бастап, материалдық және аффектілік априори ұғымын бөліп көрсетті. Сосын Микел Дюфренн «Эстетикалық тәжірибе феноменологиясы» атты топтамасында бұл ұғымның мағынасын кеңейтіп, толық мәртебе берді (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P. U. F., *La notion d'A-priori, L'inventaire des A-priori*, Bourgois), сондай-ақ бұл априорилардың тарихпен және өнер туындыларымен қарым-қатынас мәселесін көтерді: эстетикалық априорилар қай мағынада өмір сүреді, олар, мысалы, қоғамдағы жаңа әсер немесе суретші қолданатын бояу реңктері ретінде қалай пайда болады? Феноменология мен Пирс бір-бірімен сол күйі кездескен жоқ. Дегенмен, біздіңше, Пирстің «біріншілігі» мен Шелердің және Дюфренннің материалдық және аффектілік априори ұғымының көп тұстары өзара сәйкес келеді.

¹⁵ Bergman, in *Cahiers du cinéma*, octobre 1959.

оларды ерітіп, жойып жібереді. Біз бұдан Бергман сценарийлерінің бірін танимыз.

Бет әлпеттің ірі планы болмайды. Ірі планның өзі – бет әлпет, дәлірек айтсақ, өзінің үш қызметінен ажыраған бет әлпет. Бет әлпеттің жалаңдығы дененің жалаңаштығынан да артық, беттің қатыгездігі хайуандардың қатыгездігінен да асып түседі. Сүйістің өзі беттің тұтас жалаңаштығын дәлелдеп, бетте дененің басқа мүшелері жасыруға тырысатын микроқозғалыстар туындатады. Бұған қоса, ірі план бетті фантомға айналдырып, елестердің азабына салады. Бет қансорғышқа, ал хаттар – оның жарқанаттарына, өзін көрсету құралына айналады. «*Шіркеу гүрпы*» фильмінде: «Пастор хат оқып отырғанда, алдыңғы пландағы әйел оның ішіндегі сөйлемдерді жазбай-ақ қайталайды»; ал «*Күзгі сонатада*»: «Хат мәтіні оны жазған әйелдің, мұны білген оның күйеуінің және хатты әлі алмаған адамның арасында бөлінеді»¹⁶. Бет атаулы бір-біріне ұқсайды, естеліктерін бір-бірінің жадында сақтайды және өзара қосылуға ұмтылады. «*Персона*» фильмінде «өзара бұрыннан ұқсайтын адамдарды, әлде бір-біріне енді ұқсай бастаған екі адамды, керісінше, екіге бөлінетін бір адамды көрсете ме?» деп өзімізге сұрақ қойғаннан пайда жоқ. Шын мәнінде, бұл – мүлде басқа нәрсе. Ірі план бетті тек дараландыру қағидасының үстемдігі жетпейтін шектерге дейін ғана әкеледі. Бұл бет әлпет бір-бірімен өзара ұқсас болғандықтан емес, керісінше, өз даралығын, сонымен қатар әлеуметтену және қарым-қатынас жасау қабілетінен айырылғандықтан қосылады. Бұл – ірі планның ісі. Ол жеке тұлғаны екіге бөлмейді, екі тұлғаны бір денеге біріктірмейді, тек даралану процесін кідіртеді. Бұл жағдайда әбден қалжыраған жалғыз бет әлпет, бір беттің бөлігін екінші беттің бөлігімен біріктіреді. Енді ол ештеңені бейнелемейді, ештеңе сезбейді, тек қатты үрейленеді. Ол екі тіршілік иесін өзіне қарай тартып, бос қуыстың аранына тастайды. Бос қуыста ол бірден-бір аффектісі – Үрей саналатын алаулаған фотограммаға айналады: ірі план – бір мезгілде әрі бет, әрі оның жойылуы болады. Бергман беттің нигилизмін, яғни оның қорқынышқа орай бос қуыспен немесе жоқ болумен қарым-қатынасын, өз болмысының жоқтығын көрген беттің үрейін шегіне дейін жеткізді. Өзінің кейбір фильмдерінде Бергман сезім-бейненің шарықтау шегіне дейін жетті: ол бет әлпетті тура Беккет секілді өртеді, жойды және өшірді.

Болмыс ретінде ірі планның бізге нұсқаған жолынан ауытқу мүмкін емес пе? Фантомдар бізге сес көрсетеді, олардың бұрынғы өмірден келмейтіні тағы анық. Кафка қазіргі заманғы технологиялардың екі түрін бөліп көрсеткен: бір жағынан, кеңістік пен уақытқа еніп,

¹⁶ Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, p. 37.

оларды жеңуімізді қамтамасыз ететін қатынас-қозғалыс құралдары (кеме, машина, пойыз, ұшақ т.б.); екінші жағынан, жолымызда елестер туындатып, бізді үйлестірілмеген, координаттардан тыс аффектілерге қарай бұратын қатынас-көрініс құралдары (хат, телефон, радио, түрлі «дауыс зорайтқыштар» және қиялдағы кинематограф...) Бұл – теория емес, Кафканың күнделікті тәжірибесі: ол әр жолы хат жазғанда, онысы адресатқа жеткенше, мүмкін бұл поштаға салғанша, әлдебір фантом ондағы ынтық өбуді өзі жұтып алатын, міне, сондықтан жаңа хат жазуға тұра келетін¹⁷. Біріншісі – біртіндеп әскери-полициялық сипатқа ие болып, кейіпкер-манекендерді мінез-құлқы өзгеріссіз, тұрақты әлеуметтік рөлдерді ойнауға мәжбүр етуші қозғалыстың ырқына көнсе, екіншісі – бос қуыс үздіксіз үлкейіп, жанды беттерге қорқыныш табын ұялататын өзара салыстырмалы екі сериядан ең нашар нәтиже шықпас үшін не істеуге болады? Міне, дәл осы жағдай Бергман туындыларында, тіпті оның саяси аспектілерінде де («Ұят», «Жылан жұмыртқасы»), сондай-ақ осындай үрейлі кино жобасын жалғастырған және қайта жаңғыртқан неміс мектебінен де кездестіреміз. Осы тұрғыдан алғанда, Вендерс жоғарыда атап өткен екі топты ауыстыруға және ымыраластыруға әрекет жасап көрді: «Мен қорқудың өзінен қорқамын». Оның фильмдерінде, яғни пойыз, автомобиль, метро, ұшақ, кеме және т.б. секілді ілгерілемелі көлік қозғалыстарының бір-біріне айнала келіп, өзара алмасып отыратын тиімді жиынтық жиі кездеседі: бұған қоса, олар кейіпкерлер мәнерлі фантомдарды іздеп тауып, оларды басып шығарумен, фотосуретпен және кинематографиямен құлшындыратын кездегі аффектілі сериямен үздіксіз араласып, алмасады. «Уақыт ағынындағы» ағарту саяхаты ескі баспахананың елес шығарушы машиналары мен жылжымалы киноқондырғы арқылы жүзеге асады. «Қала кезген Алиса» туындысындағы саяхат кезеңдерін «polaroid»-пен түсірілген суреттер сипаттайды, фильм бейнелері де кішкентай қыз: «Сен енді суретке түсірмейсің бе?» – деп сұрағанша, сол ырғақпен өшеді, әйтсе де фантомдар енді басқа кейіпке ие болады.

Кафка әртекті қондырғыларды даярлауды, тасымалдаушы құралдардың үстіне фантом өндіруші машиналарды орнатуды ұсынды: пойыздағы телефон, кемедегі пошта жәшіктері, ұшақтағы кино – сол дәуір үшін мұның бәрі тың жаңалық еді¹⁸. Рельстегі, велосипедтегі, әуе көлігіндегі және т. б. жердегі камера – кинематографияның бүкіл тарихы осылардан көрініп тұрған жоқ па? Екі топтаманы өзінің

¹⁷ Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, p. 260.

¹⁸ Кафканың «Фелиске жазған хаттарындағы» табанды ұсыныстарын қараңыз: (*Lettres à Felice*, I, Gallimard, p. 299).

алғашқы фильмдеріне енгізгенде Вендерстің көздегені де осы еді. Басқаша айтқанда, сезім-бейне мен әрекет-бейне әрең дегенде, әрбірі екіншісінің арқасында құтқарылды... Бірақ сезім-бейнені құтқарудың өз шегін кеңейтетін басқа – үшінші жолы (бұл жол Вендерстің «Америкалық дос» фильмінде көрініс тапқан) бар емес пе? Аффектілерден бір-бірімен қарым-қатынасқа түсетін беттер «еріп» немесе өшіп кетпес үшін бір-бірінен сырт айналатындай етіп, айрықша көпмәнді, үздіксіз амалдар жасаған жөн. Осыған қоса, қозғалыс кеңістікте осы аффектілердің үйлесіміне қолайлы жағдай туындататын басқа өлшемдерге жол ашуға жетерліктей етіп, бытырап қашу сызықтарын салуға және заттардың жай-күйі шеңберінен шығуға тиіс. Сезім-бейне дегеніміз – осы: оның шегі – үрейдің қарапайым аффектісі және беттердің өшіріліп ғайып болуы. Алайда оның субстанциясы – оған өмір сыйлайтын тілек пен таңданудан құралған күрделі аффект және бет әлпеттің ашық, жанды дүниеге қарай бұрылуы¹⁹.

¹⁹ Мишель Куртиальдың «Бет әлпет» (*Le visage*) атты жарияланбаған туындысында «мән» ұғымына және одан туындайтын беттің барлық қырларына, ең алдымен, Көне Өсиеттегі көріністерге байланысты (жойылу және сырт айналу, жабықтық және ашықтық), сонымен қатар өнермен, әдебиетпен, көркемсуретпен және киномен байланысына сүйеніп талдау жасалады.

7-тарау

Сезім-бейне: сапа, мүмкіндік, «кез келген кеңістік»

1

Сонымен, Лулу, шам, нан турайтын пышақ, қаныпезер Джек бар: яғни жеке тұлғаға тән мінез-құлқы және әлеуметтік міндеті бар болжалды нақты адамдар, белгілі бір тәсілдермен қолданылатын нысандар, осы нысандар мен адамдар арасындағы нақты байланыстар, қысқасы, заттардың ағымдағы толық жағдайы қалыптасқан. Бірақ бұған қоса, жарықтың пышаққа шағылысып жарқ етуі, жарық түскен пышақ жүзі, Джектің үрейі мен бойсұнуы, Лулудың елжіреуі бар. Бұл – таза сапа немесе ерекше мүмкіндік. Әрине, сапа мен мүмкіндік адамдар мен нысандарға, заттардың жай-күйіне және олардың себептеріне де байланысты болады. Алайда бұның барлығы ерекше нәтиже: оның жиынтығы өзіне ғана жүгінеді, заттың жай-күйін таңбалаушыны қалыптастырады, ал себеп, өз кезегінде, тек заттың жай-күйін жасап, өзіне ғана бағыттайды. Балаж атап айтқандай, шыңырауды бас айнарудың себепкері деп есептеу бекер, өйткені оның көмегімен нақты бет әлпеттегі көріністерді түсіндіре алмаймыз. Немесе, егер қажет болса, ол оны түсіндіреді, бірақ мағынасын аша алмайды: «Үстінен біреу төмен қарай еңкейіп қарайтын шыңырау оның бетіндегі үрей белгісін түсіндіруі мүмкін, бірақ бейнелемейді. Өйткені таңбалаушы тіпті еш негізсіз пайда болуы да мүмкін, ол әлдекім кез келген жағдайды қиялдаған екен деп, бет келбеті таңбалаушыға айнала салмайды»¹. Оның үстіне, сапа-мүмкіндіктің алдын ала болжаушы рөл атқара алатыны мәлім, себебі олар заттардың жай-күйінде жүзеге

¹ Balazs, *L'esprit du cinéma*, Payot, p. 131.

асады және оны өзгертетін (пышақ сілтеу, шыңырауға құлау) оқиғаны дайындайды. Бірақ олар өздері немесе бейнеленген нәрсе ретінде төл мәңгілік аспектілеріндегі, Бланшо айтқан «болуы жүзеге асыра алмайтын оқиғаның бір бөлігіндегі»² оқиға саналады.

Демек, сапа мен мүмкіндіктің, яғни аффектілердің өзара қатынасы қандай болса да, біз олардың екі күйін ажыратамыз: біріншісі, олар заттардың белгілі бір дараланған күйінде және өздеріне тиесілі *нақты байланыстарда* (белгілі бір кеңістік-уақытпен, *hic et nunc*, әлдебір сипаттармен, рөлдермен және нысандармен) өзектіленген сәттегі; екіншісі, кеңістік-уақыт координаттарынан тыс, өздеріне тән мінсіз даралығымен және *виртуалды бірігулерімен* өрнектелген кездегі жай-күйі. Бірінші өлшем әрекет-бейненің және орта пландардың негізгі мәнін, ал екінші өлшем сезім-бейнені немесе ірі планды жасайды. Таза сезім, заттардың жай-күйінің қоспасыз бейнеленуі, шын мәнінде, оны бейнелейтін бетке (немесе бірнеше бетке, әлде беттердің баламаларына, әйтпесе ұсыныстарға) сүйенеді. Нақты айтқанда, дәл осы бет әлпеті немесе оның баламасы аффектіні жинап, оны күрделі болмыс ретінде бейнелейді, сондай-ақ бұл болмыстың жекелеген қырларының (жарқыл, пышақ жүзі, үрей, елжіреу...) арасындағы виртуалды байланыстарды қамтамасыз етеді.

Аффектілер кейіпкерлер мен заттардың даралануына септігін тигізбейді, бірақ бейтарап бос кеңістікте бір-бірімен араласып бірікпейді. Виртуалды қатынастарға түсетін бірегей қасиеттері бар олар әр жолы күрделі мәнді құрайды. Олар балқудың, қайнаудың, қоюланудың, ұюдың және т.б. шегін еске салады. Сондықтан түрлі аффектілерді немесе бір аффектінің әр алуан деңгейін білдіретін беттер жеке тұлғаға тән ерекше қасиеттерін жоятын көмескі үреймен араласпайды (тұлғасыздандыратын үрей – тек шекті білдіретін жағдай ғана). Шынында, ірі план даралануды тоқтатады, Роже Линхардтың «адамдардың бет әлпетін бір-біріне ұқсас етеді» деп ірі планды жек көруі де орынды: макияж жасалмаған беттің бәрі – Фальконеттиге, ал опа жағылған беттер түгел Гарбоға ұқсайды³. Дегенмен ірі планмен түсірілген кадрларда актерлер де өзін-өзі танымай қалатынын еске түсірейік. «Біз монтаждауды бастаған кезде, – деп еске алады Бергман: Лив «сен Бибидің ұсқынсыз түрін көрдің бе?!» – деп еді, Биби ізінше: «Жоқ, бұл – мен емес, сен...» – деп жауап қайтарды». Мұның өзі – беттің (ірі планның) тікелей әсері рөлдің немесе мінез-құлықтың даралығына да, тіпті актердің жеке тұлғасына байланысты емес екенін

² Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, p. 161.

³ Роже Линхардқа өз туындысында Пьер Лерминье сілтеме жасаған: Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, p. 174.

дәлелдейтін тұжырым. Дегенмен бұл элементтерді өзара бірін-бірі алмастырады деуге болмайды. Егер әлдебір бет әлпетке белгілі бір даралықты білдіру, басқаларына қарағанда, табиғатынан көбірек тән болса, бұл беттің материалдық бөліктерін саралауға және сол бөліктер арасындағы қатынастарды әртараптандыру мүмкіндігіне байланысты: қатты бөліктер және жұмсақ бөліктер, күңгірт және жарық, көмескі және жайнаған, тегіс және бұдырлы, сынған және майысқан бөліктер және т. б. Адам бет әлпеті аффектілердің белгілі бір түрін жасауға, басқаларына қарағанда, бейім болатыны енді түсінікті. Ірі план бет аффектінің таза материалына, яғни оның «*hulé*»-сіне (грек тілінен аударғанда – *материя* деген мағынаны білдіреді. – *Ред.*) айналдырады. Міне, осыдан кинематографиялық оғаш «біте қайнасулар» жүзеге асады, мұнда актриса өз бетін және оның бөліктерінің материалдық қабілетін ұсынады, ал режиссер аффектіні немесе таңбаланушының формасын ойлап тауып, оларды қолданады және өңдейді.

Демек, ірі планның ішкі композициясы, яғни таза аффектілік кадрлау, кадрға бөлу және монтаж дегендер бар. Ірі планның басқа пландармен, бейнелердің басқа түрлерімен қарым-қатынасын сыртқы композиция деп атауға болады. Ал ішкі композиция дегеніміз – ірі планның басқа ірі пландармен немесе өзімен, өзіне тиесілі элементтермен және өлшемдермен қарым-қатынасы. Дегенмен бұл екі жағдайдың айырмашылығы аса көп емес: мұнда ірі пландардың ықшам немесе интервалы бар бірізділігі болады; сонымен қатар жалғыз ірі план бет әлпеттеріне немесе бөліктеріне алма-кезек зор мағына бере алады, соның арқасында олардың қарым-қатынастарының өзгеруін байқаймыз. Оның үстіне, бір ірі план бір мезгілде бірнеше бетті немесе олардың бөліктерін біріктіре алады (және тек сүйіс үшін ғана емес). Нәтижесінде ірі план терең немесе үстірт кеңістік-уақытты қамтып, оны өзі абстракцияланатын координаттардан бөліп алады: ірі план аспан, пейзаж немесе пәтер бөлігін және өзіне беттің мүмкіндігі мен сапасын қалыптастыруға көмектесетін бір үзік көріністі «өзімен алып кетеді». Бұл жақын мен алыстың қысқа тұйықталуын еске түсіреді. Эйзенштейннің ірі планы мынадай: Қаһарлы Иванның алып пішіні, сонымен бірге жағымпазданып бас июшілердің кішірейтіле көрсетілген тобы патша жүзіндегі жалаң ирелең сызықтарға, мұрнының істік бұрышына, сақал-мұртына және бас сүйегіне қарсы бейнеленеді. Ал мынау – Оливейраның ірі планы: бұл жолы сонау түкпірдегі ғашығын ұрлау мен «салт аттылар тобының» дүбірлі әуенінің аффектілерін алдын ала сезетін, баспалдақпен жоғары көтерілген жылқы екі ер бет әлпетке терең контраст жасайды. Шын мәнінде, біз аса ірі планның, жай ірі планның, жақындатыл-

ған немесе тіпті америкалық планның аражігін ашып көрсетудің қисыны шамалы екенін көрдік, себебі ірі планды өзінің салыстырмалы өлшемдері емес, абсолют өлшемі немесе аффектіні болмыс ретінде білдіруші қызметі айқындайды. Сонымен, біз ірі планның ішкі композициясы деп атаған нәрсе мына элементтерге негізделеді: өзі қамтитын даралықтармен ұштаса бейнеленген күрделі мән; осы сараланған заттың бөліктері мен олардың арасындағы белгілі бір ауыспалы қатынастармен (бет айбаттанады немесе жұмсарады) бірге оны білдіретін бет әлпет бетпен сәйкесуге талпынатын немесе, керісінше, оның шеңберінен шығатын даралықтар арасындағы виртуалды бірігу кеңістігі; осы кеңістікті ашатын және суреттейтін беттің немесе беттердің теріс айналуы...

Бұл аспектілердің бәрі өзара байланысты. Ең алдымен, теріс айналу «бұрылу» етістігінің антонимі емес. Екеуі бір-бірінен ажыратылмайтын процесс: олардың бірі – ықыластың қозғаушы қозғалысы болса, екіншісі – таңданудың рефлексиялық қозғалысы. Куртиаль атап көрсеткендей, екі қозғалыс та адамның бет әлпетіне қатысты, бірақ олар бір-біріне қарсы емес, екеуі де барлық бет әлпетті жоятын және бейболмысқа айналдыратын жансыз да қозғалыссыз, сараланбаған беттің идеясына қарсы тұрады. Адам беттері қозғалыссыз аспан шырағын ғаламшарлар сияқты айналады, айналғанда, бір-бірінен теріс бұрылуын ешқашан тоқтатпайды. Бет бағытының болмашы ғана өзгерісі оның қатаң және жұмсақ бөліктері арасындағы қарым-қатынастың құбылуына әкеліп, осылайша аффектіні өзгертеді. Тіпті оқшау беттің өзіне де әлдебір теріс айналу және бұрылу коэффициенті тән. Осы бұрылу мен теріс айналу арқылы бет аффектіні, оның өсуі мен құлдырауын білдіреді, ал бет әлпеттің әрқилы өзгерістерін жою аффектінің бәсеңсу шегінен асып түсіп, оны мағынасыздыққа ұшыратады да, бет өзінің бүкіл ерекшелігінен айырылады. Пабстың *«Пандора жәшігі»* фильмінде Джектің әйел бетінен теріс бұрылуы аффектінің өзгеруіне, оның бейболмысқа кенеттен күрт құлағанша басқа бағытта өсуіне әкеледі. Бәлкім, Бергман кинематографиясының түпкі мақсаты да бет әлпетті тазалау шығар: режиссер олардың ұзақ өмірін бақылап, өздерінің біртүрлі, тіпті ұят немесе жиіркенішті оғаш әрекеттерін іске асыруға уақыт береді. Мәселен, бадырақ көз кемпір *«Бетне-бет»* фильміндегі әйел кейіпкердің жүзін басқа жаққа аудара айналатын қара күнге ұқсайды. *«Айқай мен сыбыр»* фильміндегі күтуші қыз өзінің жалпақ, «түсініксіз», салбыраған бетімен сүлесоқ қарағанда, әпкелі-сіңлілі екеу оның төңірегінде шыр айналу, бірақ бір-бірінен теріс айналу арқылы ғана құтылады; дәл осы бір-бірінен теріс айналу *«Тыныштық»* фильмінде әпкелі-сіңлілі қыздардың аман қалуына, ал *«Персонадағы»* екі бас кейіпкердің

ауытқымалы ахуалына себепкер болады⁴. Бұл бір-бірінен теріс айналған беттер бейболмыс арқылы өтіп, өзінің толық күшін қалпына келтіретін айрықша сәтке дейін жалғасады; мумияны айнала жүріп, олар виртуалды тізбек құрайды, бұл тізбек кейіпкерлердің өздерін шарпудың орнына, кеңістікті қиып өтетін қарудан да күшті аффект қалыптастырады – осының арқасында тұңғыш жаратылысты қосжыныстының жүзі мен жас нәрестенің жүзі түрінде қайтадан жандандырады («*Фанни және Александр*» фильмінде).

Бейнеленген мән – орта ғасырларда сөйлемнің «күрделі таңбаланушысы» (*complexe significabile*) деп аталған нәрсе, ол заттардың жай-күйінен өзгеше болады. Бейнеленуші, яғни аффект өте күрделі, өйткені ол кейде біріктіретін, ал кейде бөлшектейтін алуан түрлі даралықтардан құралады. Міне, сондықтан да ол өзі жүзеге асыратын бірігуге немесе өзі бастан кешіретін бөлшектенуге сәйкес үнемі түрленеді және өз табиғи сипатын өзгертеді. Табиғи сипатын өзгертпей, өсе де, кішірейе де алмайтын «дивидуал» дегеніміз осы бет әлпет немесе сөйлем қамтамасыз ететін виртуалды бірігу әр сәт сайын аффектілер бірлігіне септігін тигізеді. Үрей, жарқырайтын зат, кескіш құрал, елжіреу – кейде өзара бірігетін, кейде ажырайтын алуан түрлі сапа мен мүмкіндік. Олардың бірі – түйсіктің мүмкіндігі немесе сапасы, екіншісі, сезіммен байланысты болса, үшіншісі, әрекетке қатысты, ал төртіншісі жай-күйдің сипатын білдіреді. Біз «түйсік сапасы» және т.б. туралы айтамыз, себебі дәл осы түйсікте немесе сезімде және өзгелерде сапа мен мүмкіндік жүзеге асады. Дегенмен сапа мен мүмкіндік осылайша өзін өзекті ететін заттардың жай-күйімен араласа бірікпейді: яғни жарқырауық нәрсе оған сәйкес келетін түйсікпен, ал кескіш құрал оған байланысты әрекетпен қосылмайды, бұлар – кейбір жағдайларда, жарықтың сәулесі түскен пышақ немесе біздің қолымыздағы пышақ жүзеге асыратын әрекет арқылы туындайтын түйсінудің арқасында атқарылатын таза мүмкіндік, таза виртуалдық. Пирс атап көрсеткендей, қызыл сияқты түс, мән сияқты жарқырауық нәрсе, кескіш құрал секілді мүмкіндік, қаттылық немесе жұмсақтық сияқты сапа – ең алдымен, өздеріне сүйенетін оң мәнді мүмкіндіктер⁵. Сондай-ақ бір-бірінен бөлек-

⁴ Ірі планның бұл аспектісі туралы Бергман туындысында көрсетілген, қараңыз: Claude Roulet, «*Une épure tragique*», *Cinématographe*, n° 24, février 1977.

⁵ Peirce, «*Écrits sur le signe*», Éd. du Seuil, p. 43: «Қызылкүрең түстің құндылығы, қызғылт эссенцияның иісі, локомотив ысқырығының дыбысы, хининнің дәмі, әдемі математикалық дәлелді пайымдаудан кейін болатын көңіл толқуының сипаты, махаббат сезімінің сипаты және т.б. сезінетін сапалар бар. Мен бұл сезімдерді қазір сезінуден, ол тікелей болсын, жадта немесе қиялда болсын, алатын әсер туралы, яғни бұл сапаларды өз элементтерінің бірі ретінде қатыстыратын нәрсе туралы айтпаймын. Табиғатынан таза және жүзеге асуға міндетті емес *ықтимал* болатын сапалар туралы айтамын».

тене алатыны секілді, олар шам, пышақ және адамдар арасындағы нақты байланыспен сәйкеспейтін виртуалды тізбек құрай отырып (алайда бұл тізбек тап қазір осыған орай өзекті болады) өзара қосыла да, бір-біріне жүгіне де алады. Біз әрқашан сапа мен мүмкіндікті адам беті, беттер немесе олардың баламалары бейнелейтін нәрселер ретінде (біріншіліктің сезім-бейнесі) және осы сапа мен мүмкіндікті заттардың белгілі бір жай-күйінде, белгілі бір кеңістік-уақытта (екіншіліктің сезім-бейнесі) өзекті болатын нәрселер ретінде ажыратуға тиіспіз.

Дрейердің «*Жанна д'Арк азабы*» атты эмоцияға толы тамаша фильмінде заттардың тұтас бір тарихи жай-күйі әлеуметтік рөлдерді және жекетұлғалық немесе ұжымдық мінез-құлықтарды, олардың арасындағы шынайы байланыстарды, Жаннаны, епископты, ағылшынды, соттарды, корольдікті, халықты, қысқасын айтқанда, процесті түгел қамтиды. Дегенмен мәңгілікке немесе тарихидан басқа еш қатысы жоқ тағы бір нәрсе бар: мұны Пеги «*internal*» (бұл – «*interne*» (ішкі) және «*éternel*» (мәңгі) деген екі сөздің бірігуінен жасалған жаңа сөз. – *Ред.*) деп атайды. Бұл бір-бірімен қиылысуын ешқашан тоқтатпайтын және бірі өз әрекетін аяқтап үлгермей-ақ екіншісі басталатын екі осы шақ секілді. Пеги біз тарихи оқиғаның сарынымен алға жылжып келе жатсақ та, басқа оқиғаның ішіне кері қайта ораламыз деп жазған: біріншісі әлдеқашан іске асырылған, ал екіншісі өзін-өзі көрсетуді жалғастырып, тіпті бейнелеушіні іздеу үстінде. Бұл сол бір ғана оқиға, бірақ оның бір бөлігі заттардың жай-күйінде толығымен жүзеге асқан, ал екінші бөлігі жүзеге асыру тәсілдерінің қай-қайсысынан да алыс. Пегидегі немесе Бланшодағы, сондай-ақ Дрейердегі және Брессондағы осы шақтың бұл құпиясы – бір-бірінен ажырамайтын процесс пен Азап арасындағы айырмашылық. Белсенді себептер заттардың жай-күйінде анықталады; бірақ оқиғаның өзі, яғни аффектілі салдар жеке себептерінің шеңберінен шығып, өзге салдарға сүйенеді, дегенмен себептер кейін кері оралады. Бұл *епископтың* ашуы және *Жаннаның* азабы; бірақ рөлдер мен жағдайлардың арасынан тек аффект туындатуға және өзіне тән тізбектермен, мәселен, ашу мен аярлықтың «мүмкіндігі» немесе жанқиярлық пен азаптың «сапасы» секілді үйлесімдермен әрекет етуге қажеттісі ғана сақталады. Бұл жерде процестен – Азапты, оқиғадан – өзіне тән өзектілік шеңберінен асып түсетін, сарқылмас және жалынды бөлігін, «өзі ешқашан аяқталмаған аяқталуды» бөліп алу туралы сөз болып отыр. Сонымен, аффект заттардың күйін білдіретін нәрсе секілді, бірақ бұл білдіруші заттардың жай-күйіне жүгінбейді, тек өзін білдіретін, бірлесіп немесе бөлініп, оны қозғалатын өзіндік материямен қамтамасыз ететін беттерге сүйенеді. Қысқа ірі пландардан құрылған

фильм белгілі бір ортада жүзеге аса алмайтын оқиғаның осы бөлігін «өз мойнына алады».

Осы мақсатқа техникалық құралдардың да толық сәйкес келуі өте маңызды екенін назарда ұстау қажет. Аффектілі кадрлар *кесілген ірі пландармен* жұмыс істеу арқылы жүзеге асырылады. Кейде жалпы көріністен тынымсыз сөйлеген ауыз немесе үнсіз жымыю кесіп алынады. Кей кезде кадр бетті көлденеңінен, тігінен немесе қиғаштап, көлбеу кеседі. Шынайы немесе тым қисынды байланыстарды бұзу қажет болғаны секілді, қозғалыстар жүзеге асу барысында үзіледі, монтажды қосындылар жүйелі түрде жалған болады. Сондай-ақ Жаннаның жүзі, негізінен, бейненің төменгі бөлігіне түсіріледі, сондықтан ірі план ақ декордың үзіндісін, бос аймақты және өзі шабыт алатын аспан кеңістігін қамтиды. Бұл – адам беттерінің бір-бірінен теріс айналуы мен бір-біріне бұрылуы туралы ерекше көрнекті құжат. Бұл кескіш кадрлар әрекеттің немесе қабылдаудың талаптарымен толық дәлелдеу мүмкін емес ерекше бұрыштарды білдіру үшін Бонитцер ұсынған «декадрлау» ұғымына сай келеді. Дрейер әр бет үшін басқа бетпен шынайы байланысты сақтайтын және әрекет-бейнеге қатысатын «бұрыш-қарсы бұрыш» әдісінен аулақ жүреді; ол әр бетті тек ішінара ғана толтырылған ірі планда оқшаулауды қалайды, оң жақ немесе сол жақ позиция адамдар арасындағы нақты байланыстар арқылы жүзеге асыруды қажет етпейтін виртуалды тізбекке тікелей әкеледі.

Аффективтік кадрларға бөлу Дрейердің өзі «кесілген ірі пландар» деп атаған әдіспен жүзеге асады. Бұл, әрине, камераның ірі планнан орта планға немесе жалпы планға өтуіне септігін тигізетін үздіксіз қозғалыс екеніне еш күмән жоқ, бірақ бұл – әсіресе тереңдіктің болмауы немесе перспективаның жойылуы арқылы қол жеткізілетін орта план мен жалпы планды ірі план *секілді* қарастыру тәсілі. Бұл – енді жақындатылған план емес, ірі ланның дәрежесін иемденуге лайық кез келген план: олардан мирасқа қалған кеңістіктің ерекшеліктері жойылуға бет алған. «Атмосфералық» перспективаны жою арқылы Дрейер уақыттық, тіпті рухани перспективаның салтанат құруына мүмкіндік берді: үшінші өлшемді басып өтіп, ол қосөлшемді кеңістік пен аффектінің, төртінші және бесінші өлшемдердің, яғни Уақыт және Рухтың арасында тікелей қатынас орнатты. Негізінде, ірі ланның кадрдың терең құрылымын қалыптастыра отырып, артқы планды бағындыруына немесе өзіне қосып алуына мүмкіндігі жететіні сөзсіз. Бірақ бұл құбылыс Дрейерде мүлде басқаша: аталған режиссер тереңдіктің қалыптасуын кейіпкердің біртіндеп жойылуы деп қарастырады. Ол, керісінше, тереңдік пен перспективаны мойындамау және бейненің мінсіз жазықтығы орта немесе жалпы планды ірі планға теңдестіруге, бос кеңістікті немесе ақ фонды ірі планмен теңдес

етуге мүмкіндік береді. Бұл құбылыс тек ірі пландары басым «*Жанна д'Арк*» сияқты фильмге ғана емес, сондай-ақ әсіресе кесінді болатыны сондай, басқа пландардың бәрін алдын ала бойына сіңіріп алатын ірі пландардың басымдығына мұқтаж емес фильмдерге де қатысты. Осылайша аффективті монтажға, яғни шексіз құқықтарға ие болатын бірден-бір план-секанстың кеңістігіне бүкіл планды шоғырландыратын немесе біріктіріп, ірі пландардың жекелеген ерекше жағдайларына айналдыратын қиюшы және кесінді пландар арасындағы қарым-қатынасқа бәрі дайын («*Сөз*» және «*Гертруд*» фильмдеріндегі үрдіс)⁶.

2

Ірі план бет әлпетті (немесе оның баламасын) барлық кеңістік пен уақыт координаттарынан айырғанына қарамастан, ол өзіне тән кеңістік-уақытты, «қырық құрақ» секілді әр алуан көзқарасты, аспанды, пейзажды немесе фонды өзімен бірге алып келе алады. Кейде кадрлар құрылымының тереңдігі ірі планды артқы фонмен қамтамасыз етеді, кейде, керісінше, перспектива мен тереңдікті мойындамау орта планды ірі планмен теңестіреді. Бірақ аффект, осылайша өзіне орын жаса-са, неге ол тура осы әрекетті бетсіз және ірі планға қарамай, барлық ірі план сілтемелеріне қарамастан жасай алмай ма?

Мысалға Брессонның «*Жанна д'Арктың сот ісі*» фильмін алайық. Жан Семолуе мен Мишель Эстев бұл туындыны Дрейердің «*Жанна д'Арктың азабымен*» салыстыра талдап, айырмашылықтары мен ұқсастықтарын анықтаған. Ең үлкен ұқсастық – екі фильмде де әңгіме күрделі әрі рухани болмыс ретіндегі аффект туралы болады: бұл қосылулар, бірігулер және бөлінулердің бос кеңістігі, заттардың жай-күйімен ғана шектелмейтін оқиғаның бөлігі, қайта жанданатын осы шақтың құпиясы. Дегенмен туынды, негізінен, орта пландардан, тура және қарсы бұрыштан түсірілген кадрлардан құралған; ал Жанна фильмде өз Азабынан гөрі өз сот ісінде, құрбан немесе азапталушыдан гөрі қасқая қарсы тұрушы тұтқын ретінде көрсетілген⁷. Әлбетте, бұл бейнеленген сот ісі тарихта болған сот процесімен сәйкес келмейтіні анық болса, оның өзі де Брессонда, сондай-ақ Дрейерде Азап саналып, Христостың Азабымен виртуалды байланысқа түседі. Бірақ Дрейерде Азап «қуанышты күй» түрінде көрініс табады және адам жүзін, оның шаршағанын, теріс бұрылуын, соңғы қақтығысын

⁶ Дрейер туындыларындағы кадрлау, кадрға бөлу және монтаж бойынша мына еңбекті қараңыз: Philippe Parrain, *Dreyer, cadres et mouvements, Etudes cinématographiques*. Сондай-ақ *Cahiers du cinéma*, n° 65, 1956: *Réflexions sur mon métier* атты мақалада Дрейер «алдыңғы, ортаңғы және артқы пландар» ұғымдарын «жоюды» ұсынады.

⁷ «*Жанна д'Арк экранда*». Кинематографиялық зерттеулер (*Jeanne d'Arc à l'écran, Etudes cinématographiques*) атты жинақтағы Жан Семолуе мен Мишель Эстевтің мақалаларын қараңыз.

қамтиды. Ал Брессонда Азаптың өзі «процеске», яғни *аялдамаға*, ілгерілеуге және жүретін жолға айналады (*«Ауылдағы дінбасының күнделігінде»* крест жолындағы «аялдамалардың» осы аспектісі айрықша атап көрсетілген). Бұл – сипап сезу түйсігіне толы кеңістіктің бөлшектелген құрылымы, мұндай кеңістікте *«Қалтақағар»* фильміндегі секілді бетті «тағынан түсіріп», басқару қызметін өз мойнына алады. Мұндай кеңістіктің заңы – «фрагменттеу»⁸. Үстелдер мен есіктер тұтас көрсетілмейді. Жаннаның бөлмесі және сот залы, өлім жазасына кесілген тұтқынның камерасы жиынтық пландарда көрсетілмеген, бірақ бұлар осының бәрін әр жолы жабық шындыққа айналдырып, онысын шексіз жалғастыра беретін монтаждаудан туындайтын қосылыстарға сәйкес бірізділікпен қабылданады. Міне, осыдан келіп декадрлаудың маңызды рөлі шығады. Демек, сыртқы дүниенің өзі де түрме камерасынан өзгеше емес, тіпті *«Көл Ланселоты»* туындысындағы орман-аквариумге ұқсайды. Мұнда рух кадрдың әр бөлігіне түкпірдегі бұрышқа тап келгендей ұрынады, бірақ бөліктер бір-біріне қосылғанда қолдардың еркіндігін пайдаланады. Яғни кадрлардың сабақтас бөліктерінің қосылуы бірнеше жолмен жүзеге асырылуы мүмкін және жылдамдық пен қозғалыстың жаңа жағдайына, сондай-ақ алдын ала анықталғанның бәріне қарсы тұратын ырғақты мәнге тәуелді болады. *«Жаңа тәуелділік»*... Лонгшан, Лион вокзалы, бұлар – *«Қалтақағар»* фильміндегі ұрының аффектілеріне сәйкес келетін ырғақты монтаждық қосындылардың көмегімен өзгеретін фрагментке бөлінуші үлкен кеңістік. Қаза мен құтылу аморфты үстел үстінде бір-бірімен ойнайды, үстелдің рет-ретімен орналасқан бөліктері біздің ым-ишарамыздан немесе рухтың оянуынан өздеріне жетіспей тұрған байланысты күтеді. Кеңістіктің өзі өз координаттары шеңберінен де, метрлік қатынастарынан да шығып кетті. Бұл – түйсіну кеңістігі. Брессон осылайша Дрейер тек жанама түрде ғана қол жеткізген нәтижеге жете алады. Рухани аффект бұдан былай бет әлпетте көрініс таппайды, кеңістікке енді ірі планға бағынудың немесе сәйкестенуге тырысудың, сондай-ақ оны ірі план секілді қарастырудың қажеті жоқ. Енді аффект тікелей орташа планда, оған сәйкес болуға қабілетті кеңістікте ұсынылады. Брессонның дауыстарды өңдеудегі әйгілі әдісі, дауыстар дыбысының білінбеуі барлық сөйлемдерге жанама төл сөздің енуін ғана емес, болып жатқан және бейнеленген жайттың әлеуетін, таза әлеует ретінде айқын көрініс тбатын аффектімен кеңістіктің сәйкестігін білдіреді.

⁸ Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, p. 95-96: «ФРАГМЕНТТЕУ туралы: РЕПРЕЗЕНТАТИВТІККЕ ұшырап қалмас үшін фрагменттеу өте қажет. Адамдарды және заттарды олардың жекелеген ажыратылатын бөліктерімен бірге көру қажет. Бұл – бөліктерді ажырату. Оларға жаңа тәуелділік беру үшін оларды тәуелсіз ету».

Кеңістік – енді баршаға мәлім, анықталған кеңістік емес, ол бұдан былай, Паскаль Оже қолданысқа енгізген терминге сәйкес, «*кез келген кеңістікке*» айналады. Әлбетте, Брессон «кез келген кеңістікті» ойдан шығармайды, бірақ кеңістіктерді өз бетінше және өз мәнерімен жасайды. Оже мұндай кеңістіктің түп-тамырын эксперименттік кинематографиядан іздеуді құп көрді. Бірақ кеңістік те киноның өзі секілді ескі деуге болады. «*Кез келген кеңістік*» кез келген уақыт пен орынды сипаттайтын әмбебап абстракция емес. Бұл – тек өз біртектілігінен, яғни метрлік қатынастарының қағидасынан немесе бөліктерінің байланысынан ғана айырылған ерекше дара кеңістік, сол себептен монтаж арқылы байланыстыру бүкіл ықтимал тәсілдермен жүзеге асуы мүмкін. Бұл – мүмкіндіктің таза орны ретінде қабылданып виртуалды үйлесім кеңістігі. Шын мәнінде, тұрақсыздықты, әртектілікті, мұндай кеңістікте байланыстың болмауын көрсететін жайт – кезі келген іске асырудың, кез келген анықтаудың алдындағы шарттар сияқты бірегейліктің немесе әлеуеттің байлығы. Сондықтан біз белгілі бір кеңістікте (заттардың жай-күйінде) іске асқан сапа немесе мүмкіндік арқылы әрекет-бейнеті анықтағанда, оны сапа мен мүмкіндікті олардың бетте көрініс табатын қазіргі жай-күйімен байланыстыратын сезім-бейнемен салыстыру жеткіліксіз. Енді біз сезім-бейне белгілерінің екі түрі бар немесе біріншіліктің екі фигурасы бар деп дәлелдейміз: *бір жағынан, бетте немесе оның баламасында бейнеленген сапа мен мүмкіндік; ал екінші жағынан, «кез келген кеңістік» ауқымындағы сапа-мүмкіндік*. Сонымен қатар екінші түрі біріншісіне қарағанда жұқарақ, аффектінің пайда болуын, қозғалысын және таралуын көрсетуге бейім болуы мүмкін. Мұның себебі – Декарт атап көрсеткендей, адам беті, қозғалысы күрделі және аралас сезімдерді білдіретін үлкен бірлік болып қала береді. Кулешовтың әйгілі әсерін беттің құбылмалы объектімен байланысы ғана емес, әр жолы түрлі аффектілерді білдіретін оның көріністерінің көпмағыналылығы сипаттайды. Керісінше, бет әлпет пен ірі планды қарастыруды тоқтатып, ірі, орта және жиынтық пландар арасындағы айырмашылықтың тым қарапайым жүйесі шеңберіне сыймайтын күрделі пландарды талдай бастаған сәттен бастап, біз әлдеқайда нәзік, сараланған, анықтауға қиын және адамға тән емес аффектілерді туындатуға қабілетті «сезімдер жүйесіне» кіргендей боламыз⁹. Демек, сезім-бейне де шамамен қабылдау-бейненің жолын қайталайды: оның екі таңбасы

⁹ Бұл – Боницердің «*Соқыр кадр*» (*Le champ aveugle*) атты туындысында көрсетілген тезистерінің бірі: өте қарапайым айырмашылықтар шегінен асып кеткен және пландар «екіұшты түсініксіз» немесе тіпті «бір-біріне қарама-қайшы» болған кезден бастап (бұл – Дрейер шығармаларына өте тән құбылыс), кино тек қабылдауды ғана емес, сонымен қатар эмоциялық жаңа жүйеге ие болады.

болады, бірі – қос полярлы құрамды белгі болса, екіншісі – генетикалық немесе дифференциалды көрсеткіш. «Кез келген кеңістікті» сезім-бейненің генетикалық элементі деп есептеген жөн.

Шизофренияға шалдыққан жас қыз «шындыққа сәйкессіздіктің алғашқы сезімдерін» екі бейнемен кездескен кезде сезінеді: біріншісі – жақындап келе жатқан құрбысының арыстанның тұмсығындай боп үлкейетін бет-жүзі; екіншісі – «алтындай сары ауқымға», шексіздікке айналатын бидай алқабының бейнесі¹⁰. Егер Пирс терминдеріне сүйенсек, сезім-бейнені сипаттайтын бұл белгіні былайша таңбалауға болады: 1) сапа мен мүмкіндікті бет әлпеттің көмегімен бейнелейтін *икон*; 2) осы сапа мен мүмкіндікті «кез келген кеңістікте» көрсететін *квалисигнум* (немесе *потисигнум*). Йорис Ивенстің кейбір фильмдері квалисигнум дегеннің не екенінен хабар береді: «Мәселен, «Жаңбыр» (*Regen*) – анықталған, нақты, бір жерде жауып жатқан жаңбыр емес. Көзбен көруден туған бұл әсерлер кеңістікке немесе уақытқа қатысты түсініктермен тұтаса бірікпейді. Мұнда жауып тұрған шын жаңбыр емес, тек ол жапырақтан-жапыраққа сырғи тамғанда, тоған бетін шымырлатқанда, жалғыз тамшы терезенің көзінен сырғанай сорғалағанда, үлкен қаланың қалың қарбаласы ылғал асфальтта көрініс тапқанда... үздіксіз сіркіреген үнсіз жаңбырдың сипаты қандай болатыны аса нәзік сезіммен бейнеленеді. Тіпті Роттердамдағы *Болат көпір* секілді теңдесі жоқ бірегей объект болса да, бұл металдан жасалған конструкция бірнеше мыңдаған алуан тәсілмен кадрланған бейматериалдық бейнелерге бөлінеді. Бұл көпірді түрлі тәсілмен көруге болатыны оны, шын мәніндегі, шынайылығынан айырады. Ол бізге белгілі бір мақсатты көздеген инженерлік туынды емес, оптикалық әсерлердің өзіндік қызықты тізбегі секілді көрінеді. Бұл – оның көз сүйсіндірер сыртқы сипаты, ал шын мәнінде мұның үстімен жүру жүк пойызына қиын болар еді...»¹¹ Бұл – көпірдің ұғымы емес, сондай-ақ оның формасы, металдан жасалған материалы, пайдалану тәсілдері мен атқаратын қызметі арқылы анықталатын заттардың жекелеген жай-күйі де емес. Бұл – әлеуетті мүмкіндік. Жеті жүз планды жедел монтаждаудың арқасында көпірдің түрлі көріністері алуан тәсілмен өзара үйлесім табуы мүмкін, ал олар бір-біріне бағытталмаған кезде «кез келген кеңістікте» өзара ұштасатын даралықтар жиынтығын құрайды. Бұл кеңістікте аталған көпір – таза сапа, әлгі металл – таза мүмкіндік, ал Роттердамның өзі – аффект ретінде көрініс табады. Сондай-ақ тіпті жаңбырдың өзі де енді жаңбырдың концептісі емес, әлдебір жауын-шашынды жердегі ауа райының нақты

¹⁰ M. A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, P. U. F., p. 3-5.

¹¹ Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 167 (et *L'esprit du cinéma*, p. 205).

күйін де білдірмейді. Бұл – жаңбырды, таза мүмкіндікті немесе таза сапаны қаз қалпында ұсынатын, бүкіл ықтимал жаңбыр атаулыны еш абстракциясыз ұштастырып, оған сәйкес «кез келген кеңістікті» қалыптастыратын даралықтар жиынтығы. Бұл – аффект секілді жаңбыр және ол заттардың жеке жай-күйінде іске аспағанына қарамастан, оның абстрактілі немесе жалпы идеясына ештеңе қарсы тұра алмайды.

3

«Кез келген кеңістікті» (студияда немесе сыртта) қалай құруға болады? Нақты кеңістіктен, берілген заттардың жағдайынан «кез келген кеңістікті» қалай шығарған жөн? Мұны жүзеге асырудың бірінші тәсілі – көлеңке: көлеңкеге толы немесе көлеңке жапқан кеңістік «кез келген кеңістікке» айналады. Біз экспрессионизмнің түнекпен және жарықпен, бұлыңғыр қара фонмен және сәулелі негізбен қалай жұмыс істейтінін көрдік: екі күш бір-бірімен ұстасады, балуандарша бірін-бірі құшағына қысады, кеңістікке айқын тереңдік және айрықша әрі өзгеріске ұшыраған перспектива береді. Осы тереңдік пен перспектива біресе жарық пен көлеңкенің бірте-бірте үдей түсетін үйлесімімен, біресе кезектесіп отыратын қарама-қайшы жолақ түріндегі көлеңкелермен толтырылады. «Готикалық» әлем сұлбаларды батырады немесе сындырады, заттарға өз даралығын жоғалтатын бейорганикалық өмір береді және кеңістікті шексіз нәрсеге айналдырып, оның әлеуетін арттырады. Тереңдік – кеңістікті кейде түпсіз қара түнекке тартатын, кейде жарыққа алып шығатын күрес орны. Кейде, керісінше, кейіпкер жарық шеңбердің фонында адам қорқатындай біртүрлі түсініксіз, сиықсыз жалпайып кетеді немесе оның көлеңкесі жарыққа қарсы және ақ фонда орналасқанда бүкіл қоюлығынан айырылады; бірақ бұл «жарық және қараңғы мәндер инверсиясының» арқасында, тереңдікті алдыңғы планға қоятын перспективаны инверсиялау арқылы жүзеге асады¹². Мұндай жағдайда көлеңке өзінің болжаушы қызметін толығымен орындап, Қауіп-қатер аффектісін ең таза күйінде бейнелейді; «*Тартюф*», «*Носферату*» фильмдеріндегі көлеңкелер немесе «*Табу*» картинасындағы ұйықтап жатқан ғашықтардың үстінен түсетін дін қызметшісінің көлеңкесі, міне, осындай. Көлеңке шексіз ұзарады. Осылайша ол заттардың жай-күйімен немесе өзін туындататын кейіпкерлердің тұру қалпына сәйкес келмейтін

¹² Бувье және Летра Мурнауның әртүрлі әдістеріне талдау жасады: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 56-58, 135-137, 149-151. Экспрессионизмдегі көлеңкелердің рөлі туралы қараңыз: Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, ch. VIII (Лотта Эйснер әсіресе «Көлеңке: түнгі елес» фильмін егжей-тегжейлі талдайды).

виртуалды байланыстарды анықтайды: Артур Робинсонның *«Көлеңке: тұңғи елес»* атты фильмінде екі алақан өз көлеңкелерінің ұзаруы арқылы ғана бір-біріне шырмалады, ал әйелді денесінің көлеңкесіне түскен оған ғашықтардың қолдарының көлеңкелері аймалайды. Бұл фильм рөлдер, мінездер және заттардың күйі қызғаныш аффектісінің жандануы бой тасалаған жағдайда жүзеге асуы ықтимал нәрсені анық көрсете келе, виртуалды байланыстарды еркін дамытады: яғни аффектіні заттардың жай-күйінен тәуелсіз етеді. Үрейлі фильмдердің неоготикалық кеңістіктерінде Теренс Фишер Дракуланы жерге қозғалмастай етіп шегелеп, өлтірген кезде сезім-бейненің бұл дербестігін шарықтау шегіне дейін жеткізді, алайда бұл қаза азаптау өтетін орынға крестің көлеңкесін дәл түсіретін жанып жатқан диірменнің қалақтарымен виртуалды байланыста болады (*«Дракуланың көңіл-дестері»*).

Лирикалық абстракция дегеніміз – мүлде басқа тәсіл. Ол жарық пен ақтың арақатынасы арқылы анықталатынын, бірақ мұнда көлеңке маңызды рөлін сақтап қалатынын біз көрдік, ал экспрессионизмде олай емес екенін білеміз. Себебі экспрессионизм қайшылық, қақтығыс немесе күрес – яғни рухтың түнекпен күрес қағидасын дамытады. Лирикалық абстракцияны жақтаушылар үшін рухтың әрекеті күрес емес, оның баламасы, әлдебір іргелі *«немесе... немесе»* саналады. Енді көлеңке шексіз созылмайды немесе ең соңғы шегіне дейін дағдылы тәртібін өзгертпейді. Ол енді заттардың күйін шексіз созбайды, дегенмен заттардың күйі мен оны еңсеретін мүмкіндік, виртуалдық арасындағы баламаны білдіреді. Мәселен, осылайша Жак Турнер үрейлі фильмнің готикалық дәстүрімен байланысын үзді; оның көмескі және жарқыраған кеңістіктері, жарық фондағы қараңғы түндері оны лирикалық абстракцияны жақтаушы деп есептеуге мүмкіндік береді. *«Мысық адамдар»* фильмінде бассейндегі шабуыл ақ қабырғадағы көлеңкелер ретінде ғана көрсетілген. Бұл не: қабыланға айналған әйел ме (виртуалды байланыс), әлде жай қашып құтылған қабылан ғана ма (нақты байланыс)? Бұл *«Мен зомбимен серуендедім»* фильмінде бақсыға кім қызмет көрсетеді: қайта тірілген марқұм ба, әлде миссионер ықпалындағы жарлы қыз ба¹³? «Лирикалық абстракция» мектебінің түрлі өкілдерінен дәйексөз келтіруге мәжбүр болғанымызға таңғалудың жөні жоқ: экспрессионистер сияқты олар бір-бірінен ерекшеленеді және бұл бағытты жақтаушылар көзқарастарының әралуандығы ұғымның тұрақтылығына

¹³ Бұл жерде Ж.-М. Сабатьенің *«Фантастикалық киноның классикасы»* (*Les classiques du cinéma fantastique* de J.-M. Sabatier, Éd. Balland) сөздігіндегі Жак Турнер туралы мақалаға сүйенуге болады. Готикалық үрдіске қарсы қойылатын үрейлі фильмдердің бұл «баламасы» продюсер Льютон мен la R. K. O. кинокомпаниясымен тығыз байланысты (Сабатье қар.).

еш кедергі жасамайды. Шын мәнінде, лирикалық абстракциядағы ең маңыздысы – мұнда рух шайқасқа түспейді, әлдебір баламаның жетегіне ереді. Бұл балама эстетикалық немесе құштарлық (Штернберг), этикалық (Дрейер) немесе діни (Брессон) сипатта кездесуі, тіпті осы әртүрлі тәсілдердің арасында шексіз құбылуы мүмкін. Мысалы, Штернберг туындыларында әйел-кейіпкер ақ сары немесе жарқыраған суық қосжынысты жаратылыс, әлде ғашық, тіпті тұрмыс құрған әйел болудың қайсысын таңдау қажеттігі жекелеген жағдайларда ғана («Марокко», «Ақ сары Венера», «Шанхай экспресі»), дегенмен бүкіл шығармашылығында көрініс табады: «Жеңілтек патшайым» фильмінде жарты бөлігін көлеңке алып жатқан жалғыз ірі план бар, бұл – патшайым махабаттан бас тартып, билікті салқынқандылықпен басып алуды таңдаған кездегі план. «Ақ сары Венераның» бас кейіпкері, керісінше, ерлі-зайыптылар мен ана махаббатын қайта табу үшін ақ смокингтен бас тартады. Штернбергтің баламалары аса сезімтал болғанымен, Дрейердің немесе Брессонның шектен тыс сезімтал көрінетін баламаларынан кем емес дәрежеде рух сипатына жатады¹⁴. Қалай болғанда да, Кьеркегордың пікірінше, сенім қаншалықты өзгенің емес, құштарлықтың, аффектінің ісі болса, бұл жердегі сөз де соншалықты дәрежеде құштарлық немесе аффект туралы ғана болып отыр.

Сонымен, лирикалық абстракция ақ түспен басты қарым-қатынасының ішінен өзінің экспрессионизммен айырмашылығын ұлғайта түсетін екі нәтижені – қатынасқа қатысушылардың өзара қарсылығының орнына кезектесіп келуін; қақтығыстың немесе шайқастың орнына баламаны, яғни рухани таңдауды шығарады. Бір жағынан, бұл – ақ пен қараның кезек алмасуы: жарықты қамтитын ақ түс, жарық аяқталған тұстан басталатын қараңғылық, кей кезде қарым-қатынастың үшінші құрамдас бөлігі саналатын бұлыңғырлық секілді күңгірт, сұр түс. Кезектесулер бір бейнеден екіншісіне ауысатын тұста немесе тіпті бір бейненің шеңберінде жүзеге асады. Брессонда бұлар – «Ауылдағы дінбасының күнделігіндегі» сияқты ырғақты кезектесулер немесе «Көл Ланселотындағы» секілді күн мен түннің алмасуы. Дрейерде кезектесулер «үндестік конструкциясын» және кеңістікке қыш тақта төсенішті қалыптастырып, геометриялық құрылымның ең жоғары сатысына жетеді («Қиямет күні» және «Сөз»). Екінші жағынан, рух баламасы қарым-қатынастардың құрамдас бөліктеріне, яғни ізгілік пен зұлымдыққа, сенімсіздікке немесе

¹⁴ 1959 жылы 30 желтоқсанда *d'Arts* журналында жарияланған мақаласында Луи Малль Брессон мұрасындағы, әсіресе «Қалтақағар» фильміндегі сезімдік элементтерді баса айтты. Керісінше, Штернберг әсіресе «Шанхай экспресінде» спиритуалистік тұрғыдан түсіндіріледі (қараңыз: ғибадат ету көрінісі).

немқұрайдылыққа сәйкес келетін секілді, бірақ бұл жұмбақ түрде жүзеге асады. Шындығында, ақ түсті таңдап алу «қажет пе?» деген сұрақ туындайды. Дрейер мен Брессонда түрме камерасына және ауруханаға қатысты ақ түс Штернбергтегі ызғарлы ақ түс секілді үрейлі әрі ұсқынсыз сипатта болады. Қызыл патшайым таңдап алған ақ түс сырластық қатынастардың құндылықтарынан түбегейлі бас тартуды білдірсе, ақ сары Венера, керісінше, ақ түстен бас тарту арқылы сол қатынастарға қол жеткізеді. Дәл осы сырластық қатынастар құндылықтарын «*Қиямет күні*» фильміндегі бас кейіпкер әйел пресвитерианның ақ түсінен емес, анық көрінбейтін, көмескі көлеңкеден табады. Жарықты «тұтқынға алатын» ақ түс жарыққа жат болып қала беретін қара түстен еш артық емес. Бұған қоса, рухтың баламасы ешқашан тікелей өзіне түпнегіз саналатын қарым-қатынастардың кезектесуіне ұласпайды¹⁵. Паскальдан Кьеркегорға дейін өте қызықты идея өрбіді: балама қарым-қатынасқа қатысушыларды таңдауға емес, керісінше, таңдаушының тіршілік тәсілдеріне бағытталады. Таңдау жоқ екеніне көзінді жеткізіп қана, кейде моральдық (игілік, борыш), кейде физикалық (заттардың жай-күйі, жағдай), кейде тіпті физиологиялық (бір нәрсе иеленуді қалау) қажеттіліктерге байланысты жасауға болатын таңдау түрлері бар. Рухани таңдау таңдаушының тіршілік тәсілі (тек ол бұл туралы білмесе ғана) және таңдау туралы білетіннің тіршілік тәсілі арасында жүзеге асады. Бұл таңдаудың немесе таңдау жоқтықтың таңдауы секілді көрінеді. Егер таңдауды саналы түрде жете түсінсем, демек, енді мен жасай алмайтын таңдаулар, мен қолдана алмайтын тіршілік ету тәсілдері бар, өзімді «таңдау жоқ» деп сендіргенде ғана мен тіршіліктің барлық тәсілдерін пайдаланамын. Паскальдың әйгілі бөсінде де дәл осылай делінеді: қарым-қатынастардың кезектесуі – Құдайдың бар болуының куәсі, оны терістеудің және «екіұдай жағдайының» (күдік, жалтақтық) дәлелі; бірақ рух баламасы басқа, ол Құдай бар деп «бәстесетін» адамның тіршілік ету тәсілі мен Құдай жоқ деп «бәстесетіннің» немесе бәстесуді қаламайтынның тіршілік ету тәсілінің арасында орналасады. Паскальдың айтуынша, бұлардың тек біріншісі ғана таңдау қажеттігін жете түсінеді, ал одан кейінгілері әңгіме не туралы екенін білмегенде ғана өз таңдауын жасай алады. Қысқасы, рухани айқындық секілді таңдаудың да өзінен басқа объектісі болмайды: мен таңдауды таңдаймын да, осылайша «таңдау жоқ» жұмыс тәртібінде жасалған бүкіл таңдауларды жоямын. Кьеркегор «балама» деп, ал Сартр бұл теорияның атеистік нұсқасында «таңдау» деп атаған ұғымның басты мәні осында жатыр.

¹⁵ Кезектесулер мен рух баламасына қатысты көп талдау элементтерін біз Филипп Парреннің Дрейер туралы еңбегінен (*ibid.*) және Мишель Эстевтің Брессон туралы туындысынан табамыз (*Robert Bresson, Seghers*).

Паскальдан Брессонға, Кьеркегордан Дрейерге дейін шабыттың бірыңғай желісі түзілген. Лирикалық абстракцияны жақтаушы режиссерлердің туындылары өз тіршілігінің нақты тәсілдерін *көрсететін* кейіпкерлерге өте бай. Құдайдың, Жақсылықтың және Ізгіліктің ақ адамдары, Паскальдың озбырлау, бәлкім, екіжүзділеу «тақуалары», моральдық немесе діни қажеттілік үшін тәртіпке шақырушы сақшылар бар. Бойын сенімсіздік билеген сұр адамдар бар (мысалы, Дрейердің «*Қансорғышының*» кейіпкері немесе Брессонның «*Ланселоты*», тіпті «*Қалтақазары*» – бұл фильм бастапқыда «*Сенімсіздік*» деп аталған). Жамандық жасайтын тіршілік иелері бар, Брессонда олар өте көп кездеседі («*Булон орманының ханымдары*» фильміндегі Эленнің кегі, «*Бальтазардағы*» Жерардың жауыздығы, «*Қалтақазардағы*» ұрлық, «*Ақша*» фильміндегі Ивонның қылмыстары). Янсенизмге құлай берілсе де, Брессон ізгілікке де, зұлымдыққа да қызмет ететін туындылардың біркелкі абыройсыздығын көрсетеді: «*Ақша*» фильмінде діндар Люсьен жалған куәлік етуге және сол үшін атқарылатын ұрлық әрекеттерге байланысты ғана қайырымдылық жасайды, ал Ивон өз жақынының игілігі үшін қылмысқа барады. Мейірімді адам әрекет етуін міндетті түрде жауыз адам келетін жерден бастайды деуге болатын секілді. Алайда әлі де көңіл қалауын білдіретін жамандық таңдауы емес, істі толығымен жете түсіне отырып, зұлымдықтың «пайдасына» таңдау неліктен болмауы керек? Брессон жауабының Гете Мефистофелінің жауабынан еш айырмасы жоқ: біз, шайтандар немесе қанішерлер, тек бірінші актіде ғана еркін боламыз, екінші актіде құлдарға айналамыз. Суық ақыл «*Қалтақазардағы*» комиссардың аузымен (тым ділмарланбай) дәл осыны айтады: «тоқтау мүмкін емес», сіз таңдаған жағдай сізге енді таңдау мүмкіндігін бермейді. Міне, дәл осы мағынада жоғарыда айтылған кейіпкерлердің үш түрінің де қате таңдауға, яғни кейіпкер таңдаудың бар (немесе өзірге бар) екенін теріске шығарған кезде ғана жүзеге асырылатын таңдауға қатысы бар. Лирикалық абстракция тұрғысынан мұндай таңдау – таңдауды қатаң рухани айқындық секілді ұғыну екені бірден түсінікті болады. Бұл ізгілікті, не жамандықты таңдау емес. Бұл – таңдаушы таңдайтын таңдау да емес, кез келген уақытта қайта қолдана алу, қайтадан басынан бастау, сол арқылы әр жолы бәрін ойындағы бөске тігіп, өзін таныту мүмкіндігі айқындайтын таңдау. Тіпті бұл таңдау жеке тұлғаның өзін-өзі құрбан етуіне әкелсе де, ол бұл тәуекелге әр жолы бәрін басынан бастайтынын және әр жолы бұл әрекетті қайталайтынын білген жағдайда ғана барады (бұл жерде де экспрессионизмнен едәуір айырмашылығы бар концепцияға сәйкес құрбандық бір-ақ рет жасалады). Штернбергте де шынайы таңдауды жүзеге асыратын – *жеңілтек патшайым* емес, «*Шанхай экспресі*»

фильміндегі кек алуды таңдаған әйел де емес, өзін-өзі құрбандыққа шалуды таңдап алған кейіпкер: ал оның бір ғана шарты болды – ақталмау, өзін ақтауға тырыспау, есеп бермеу. Дұрыс таңдау жасаған кейіпкер өзін құрбан етуде немесе үздіксіз қайта басталып отыратын құрбандықтың ар жағында өзін табады: Брессонда бұл – Жанна д'Арк, өлім жазасына кесілген адам, ауыл дінбасы; Дрейерде – тағы да Жанна д'Арк, сондай-ақ оның көлемді трилогиясының кейіпкерлері: «*Қиямет күні*» фильміндегі Анна, «*Сөздегі*» Ингер, сондай-ақ Гертруд. Сондықтан жоғарыда қарастырылған кейіпкерлердің үш түріне төртінші түрін – шынайы таңдау жасайтын немесе таңдауды жете түсінетін кейіпкерді қосу қажет. Мұндағы мәселе – аффектіге, өйткені егер басқа кейіпкерлер аффектіні белгіленген бір тәртіп немесе тәртіпсіздік шеңберіндегі өзектілік ретінде таныса, дұрыс таңдау жасаған кейіпкер Ланселоттың сыпайы махаббаты секілді аффектіні таза мүмкіндік немесе әлеуеттілік деңгейіне дейін көтереді, сондай-ақ аффекіден жандауға бой алдырмаған, яғни кез келген іске асырылу (мәңгі қайталанатын бастама) шеңберінен асатын бөлікті неғұрлым көп шығарып алса, аффектіні де соғұрлым нақты бейнелеп, жүзеге асырады. Брессон кейіпкердің бесінші түрін, яғни бесінші кейіпкерді – «*Бальтазар*» фильміндегі есекті қосты. Таңдау мүмкіндігі жоқ болғандықтан, есек тек таңдау жоқтығының немесе адам жасаған таңдаудың салдарын ғана біледі, яғни денелерде жүзеге асатын және оларды жаралайтын оқиғалардың бет жағынан ғана хабардар, оқиғалардың болуынан немесе олардың рухани анықтығы шеңберінен тыс бөліктеріне жете алмайды (сондай-ақ оларды айқын бере де алмайды). Сондықтан есек – адамдар жауыздық жасайтын ең ұнамды нысан, бірақ ол Иса пайғамбармен немесе таңдаулы адаммен одақтасып, басымдыққа ие болады.

Адамгершілікке қайшы келетін, дінге қарсы тұратын шамадан тыс морализм – осындай да оғаш ой бола ма?! Ницшемен ешбір түйісер нүктесі жоқ, алайда Паскальмен және Кьеркегормен, янсенизммен және реформизммен (тіпті Сартр мысалында да) ортақ тұстары жетерлік. Ол философия мен киноның арасында өте құнды қатынас орнатады¹⁶. Ромер үшін де тіршілік ету тәсілдерінің, таңдаудың, жалған таңдаудың және таңдауды жете ұғынудың тұтас бір тарихы «*Фибратты хикаялар*» топтамасын әзірлеуде зор маңызға ие болды (әсіре-

¹⁶ XIX ғасырдың екінші жартысында философия өз мазмұнын жаңартуға ғана емес, өзін танытудың жаңа құралдары мен формаларын табуға да бар күшін салды, бұл бірден-бір ортақ ерекшелігі – бәрі өздерін әлдебір болашақ философиясының алғашқы өкіліміз деп сезінетін алуан түрлі ойшылдарда байқалады. Бұл Кьеркегордың мысалынан айқын көрінеді. (Францияда бұл тақырыпты алғаш болып Ренувье мен Лекье, олардың, сондай-ақ таңдау идеясымен де айналысқан, екіншіше қарай, бүгінде ұмытылған пікірлестері қозғаған еді). Егер Кьеркегорды ғана айтсақ, оған тән тәсілдердің бірі – оқырманға айқын тану қиынға соғатын нәрселерді ойлауға

се «*Модта өткізген түнімде*», сондай-ақ күйеуге шығам деп шешіп, мұнысын жалпыға жария еткен, ол шешімді басқа дәуірде тұрмысқа шығудан *бас тартуды* қандай әдіспен таңдаса, тура сол әдіс арқылы, нағыз паскальдық санамен немесе дәл сондай мәңгілікке және шексіздікке қарай ұмтылыстың көмегімен қабылдаған жас қыз туралы баяндайтын кейінгі «*Сәтті неке*» фильмінде). Не себептен бұл тақырыптар философия мен кинематография үшін өте маңызды? Неліктен бұл мәселелердің бәріне ерекше көңіл аударылады? Философияда да, кинематографияда да, Паскаль мен Брессонның, Кьеркегор мен Дрейердің шығармаларында да «таңдауды таңдаудан тұратын шынайы таңдау бізге бәрін қайтарып бере алады» деген пікір берілген. Шамасы, ол жоғалтқанымыздың бәрін әлде құрбандық сәтінде, әлде құрбандық шалар алдында құрбан рухынан қайта табуға көмектессе керек. Кьеркегор былай жазған: «Егер біз қалыңдықтан бас тартып, шынайы таңдау жасасақ, оған біздің қолымыз жетеді; Ыбырайым өз ұлын құрбандыққа шалмақ болған ниеті арқылы онымен қайта табысады. Агамемнон қызы Ифигенияны құрбан етеді, бірақ оның мұнысы – өз борышын өтеу үшін ғана еді, ол таңдаудың жоқтығын таңдайды. Ыбырайым, керісінше, ізгілік пен зұлымдықтың ар жағындағы Құдаймен байланыстыратын таңдауды жете ұғынып, таңдауға сай ғана өзінен де артық жақсы көретін ұлын құрбандыққа шалмақ болды: сондықтан да ұлы оған қайтарып берілді. Бұл – нағыз лирикалық абстракция».

Біз заттардың күйі анықтайтын және «ақ-қара-сұр, ақ-қара-сұр...» түстердің кезектесуінен жасалған кеңістікті негізге алдық. Бұған қоса біз «ақ түс борышымызды немесе билігімізді білдіреді; қара түс әлсіздігімізді немесе зұлымдыққа құмарлығымызды білдіреді, ал сұр түс жалтақтығымызды, ізденісімізді немесе немқұрайдылығымызды білдіреді» деп тұжырымдадық. Содан соң, рухтың баламасы деңгейіне көтерілдік, сөйтіп, тіршілік ету тәсілдерінің арасынан біреуін таңдауымызға тура келді: кейбір тәсілдер – ақ, қара немесе сұр – бізде таңдау мүмкіндігі жоқ (немесе мүлде қалмады) дегенді білдірді; бірақ

енгізуі: бұл – нақты мысалдың, жеке күнделіктен алынған үзіндінің, ертегінің, күлкілі әңгіменің, мелодраманың және т.б. қосындысы секілді дүние. Мәселен, «*Кеш орындалған блюз*» таңғы ас үстінде өз отбасына жеке күнделігін оқып беріп отырып, кенеттен: «Мүмкіндік беріндер, әйтпесе тұншығып барамын!» – деп айқайлап, терезеге ұмтылатын буржуа хикаясы, міне, осындай. «*Өмір жолы кезеңдері*» фильміндегі күнде бір сағат қана ақылынан адасатын, ұқсастықтарды жинақтап, белгілейтін заң іздеуші бухгалтердің хикаясы да осы іспетті: бір күні ол жезөкшелер үйіне барады, бірақ онда не болғаны еш есінде қалмайды, ал бұл – «оны ақылынан адасуға жетелейтін мүмкіндік...» «*Үрей мен дірілде*» мультфильмге ұқсайтын «*Агнесса және құйрықты бақа*» атты ертегі бар. Кьеркегор оның бірнеше нұсқасын берген. Басқа да мысалдар өте көп. Бірақ заманауи оқырман бұл тосын үзінділерге атау беру тәсілін таба алуы мүмкін: бұл әр жағдайда философияда және дінтануда алғаш рет көрініс табатын сценарий, нағыз синопсис еді.

тек басқа тәсіл ғана «біз таңдау жасаймыз немесе оны жете ұғынамыз» дегенді меңзейді. Бұл – ақ, қара және сұр түстерден тыс имманенттік немесе рухани таза жарық. Осы жарыққа жетсек болды, ол бізге бәрін қайтарып береді. Ол бізге енді жарықты тұтас «тұтқындамайтын» ақ түсті, енді жарықтың тоқтағанын білдірмейтін қара түсті, енді жалтақтықты немесе немқұрайдылықты білдірмейтін сұр түсті қайтарады. Біз таңдайтын нәрсеміздің таңдаудың өзінен айырмасы болмайтын рухани кеңістікке жеттік. Сонымен, лирикалық абстракция жарық пен ақ түстің шытырман оқиғасы арқылы анықталады. Бірақ бұл шытырман оқиғаның эпизодтары, ең алдымен, жарықты «тұтқынға алатын» ақ түстің жарық тоқтайтын қара түспен кезектесуіне, содан соң, бізге ақ түсті *және* қара түсті қайтарып беретін баламада жарықтың босатылуына септігін тигізеді. Орнымыздан қозғалмай-ақ, бір кеңістіктен екіншісіне – бізге физиканы (немесе метафизиканы) қайтарып беретін физикалық кеңістіктен рухани кеңістікке өттік. Бірінші кеңістік жалғыз адамдық жеке бөлме және тұйық, екіншісінің сырттай қарағанда одан еш айырмасы жоқ, тура сол секілді, тек ол рухани ашықтыққа ие болып, соның арқасында өзінің бүкіл шартты міндеттемелерінен және материалдық қажеттіліктерінен іс жүзінде немесе заң жүзінде бас тарту арқылы оларды жеңеді. Өзінің «фрагменттеу» қағидасы арқылы Брессон дәл осыны ұсынған еді: біз фрагменттерге бөлетін тұйық жиынтықтан өзіміз жасайтын немесе қайта жасайтын ашық рухани тұтастыққа өтеміз. Дрейерде де осыған ұқсас құбылыс бар: Ықтимал құбылыс кеңістікті рух өлшемі етіп ашты (төртінші немесе бесінші өлшемдер). *Кеңістік өзінің айқындық қасиетінен айырылып, рух күшіне, үздіксіз жаңғыртылатын рухани шешімге ұқсас «кез келген кеңістікке» айналды*: осы шешім аффектіні немесе «өзіндік күйзелісті» қалыптастырады және кеңістік бөліктерін біріктіруді өз міндетіне алады.

Түнек және рух күресі, ақ түс және рухтың баламасы – осы екі әдіс арқылы кеңістік «кез келген кеңістікке» айналады және нұр шашқан жарықтың рухани күшіне дейін көтеріледі. Мұнымен қатар, үшінші әдісті – реңк әдісін де қарастыру қажет. Бұл – енді экспрессионизмнің күңгірт кеңістігі емес, тіпті лирикалық абстракцияның ақ кеңістігі де емес, колоризмнің бояулы кеңістігі. Сурет өнеріндегі секілді біз колоризмді біртүстіліктен немесе көптүстіліктен ажыратамыз, өйткені бұл екеуі Гриффит немесе Эйзенштейн еңбектерінде тек түрлі түсті бейне ғана қалыптастырды және реңк түс-бейнеден бұрын болған.

Белгілі бір мағынада экспрессионистердің түнегі мен лирикалық ақ реңк түстердің рөлін ойнайды. Дегенмен шынайы реңк түс-бейне «кез келген кеңістіктің» үшінші түрін білдіреді. Мұндай бейненің

басты формалары мыналар: жазық үлкен кескіндердің бет жағындағы түс, басқа түстердің бәрін өз бойына сіңіретін атмосфералық түс, бір реңктен екіншісіне өтетін түс-қозғалыс. Бейненің бұл түрлері мюзиклден және оның заттардың шартты күйінен шексіз мүмкіндіктердің виртуалды әлемін бөліп шығару қабілетінен бастау алған болуы ықтимал. Бұл үш форманың ішінен тек түс-қозғалыс қана кинематографияға жатады, ал қалғандары толығымен сурет өнерінің мүмкіндіктері ретінде танылған. Әйтсе де реңк түс-бейне, біздің ойымызша, кинода басқа сипатта көрінеді; ол сурет өнеріне де тән болғанымен, кинематограф оған өзгеше мән және өзге қызмет береді. Бұл – түс-бейненің *сіңіргіш* сипаты. Годардың «бұл қан емес, қызыл бірдеңе» деген формуласы – колоризмнің формуласы. Боялған қарапайым объектіден айырмашылығы, түс-бейне қандай да бір объектіге қатысты емес, бірақ ол сіңіре алатынының бәрін бойына сіңіреді: бұл – оның өзі қамти алатын жердегінің бәрін иемденетін қабілеті немесе бір-біріне мүлде ұқсамайтын заттарға ортақ қасиет. Түр-түстің әлдебір символизмі бар, бірақ ол белгілі бір түс пен аффектінің – мәселен, жасыл түс пен үміттің арасында байланыс орнату емес. Керісінше, түстің өзі – аффект, яғни өзі қамтитын барлық объектілердің виртуалды үйлесімі. «Аньес Врданың фильмдері, әсіресе *«Бақыт»* көрермендерді ғана емес, кейіпкерлерді де, әсер етуші күрделі қозғалыстар арқылы түстерді өзара толықтыра түсетін ситуацияларды да «сіңіреді» деп бірде Олье атап өткен еді¹⁷. Бұған дейін бұл құбылыс *«Пуэнт Курт»* фильмінде байқалды, онда ақ пен қара қосымша түстер ретінде түсіндіріліп, ақ түс әйел, «ақ» жұмыс, «ақ» махаббат және «ақ» өлім жағына шықты; ал қара түс «абстрактілі ерлі-зайыптылар» өзара әңгімесімен баламасын немесе бірін-бірі толықтырудың ақ-қара кеңістігін жасаған кезде ер адамды жақтады. Дәл осы композиция *«Бақыт»* фильмінде ақшулан-күлгін түс пен алтындай қызғылт-сары түстердің бірін-бірі толықтыруы және осы түстерге сәйкес келетін құпия кеңістікте кейіпкерлерді біртіндеп «сіңіру» арқылы колористикалық кемелдікке жетеді. Егер біз бұл жағдайда әлдебір концепцияның ықтимал ақиқаттығын анықтай түсу үшін әрқилы кинорежиссерлерге жүгінуді жалғастырсақ, толық түрлі түсті кино пайда болған кезден бастап, Миннелли «сіңіруді» бейненің осы жаңа өлшемінің таза кинематографиялық мүмкіндігі ретінде пайдаланды. Осы себептен оның фильмдерінде арманның орны бөлек: арман дегеніміз – тек түсті сіңіргіш форма ғана. Оның шығармашылығында, мюзиклдерінде өз арманына, әсіресе өзгелердің арманы мен өткен

¹⁷ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 211-218 (және 217 бет: «түстің көмегімен оқшаулау»).

өміріне («*Иоланда мен ұры*», «*Теңіз қарақшысы*», «*Жижи*», «*Мелинда*»), Өзгенің құдіреті туралы арманға («*Сұрқия мен сұлу*») сіңіп кеткен кейіпкерлер тақырыбы толастамайды. Миннелли мұның шыңына кейіпкерлері соғыс сұмдықтарын бастан өткеретін «*Апокалипсистің салт атты төрт сарбазы*» фильмінде жетті. Оның фильмдерінің бәрінде арман өрмекшінің торына ұқсайтын кеңістікке айналып, арманшылдың өзін ғана емес, ол еліктіретін тірі олжаларды да тұзаққа түсіреді. Егер заттардың күйі әлем қозғалысына, ал кейіпкерлер би тұлғаларына айналса, онда оларды түстердің әсемдігінен және оның зымиян, тойымсыз, қиратқыш («*Ұзын-шұбақ тіркеме*» фильміндегі ашық сары күйме секілді) деп атауға болатын сіңіргіш қызметінен ажыратып алу мүмкін емес. Миннеллидің осы бір қайта оралмас шытырман оқиғаны мейлінше дәл бейнелей алатын сюжетті таңдап алғаны тамаша болды: Ван Гогтың түске жалтақтай, үрейлене және құрметпен қарауы, ашқан жаңалықтары мен картиналарының әсемдігі, шығармашылыққа құлай берілуі, болмысы мен санасының сары түске енуі («*Ван Гогтың қайнаған өмірі*»)¹⁸.

Кинематографиядағы ең ұлы колористердің бірі Антониони кейіпкерлерді және өзгертілген жағдайларды қиял немесе үрей кеңістігінде әлі де сақтайтын, түстердің сіңіруші қызметін еңсеру үшін барынша қанықтырылған суық түстерді қолданады. Антониониде түс кеңістікті өзі сіңіргеннің бәрін жоқ қылатын бос қуыс дәрежесіне дейін жеткізеді. Бонитцер былай деп жазды: «*Авантюрадан*» бастап, Антонионидің басты ізденістері бос план, «елсіз» план аясында жүзеге асты. Атауы көрсетіп тұрғандай, «*Тұтылу*» фильмінің соңында ерлі-зайыптылардың жүріп өткен барлық пландарын бос қуыс қайта қарап, түзетеді. (...) «*Қызыл шөл*», «*Забриски-пойнт*», «*Мамандығы: репортер*» (...) секілді фильмдерде Антониони шөл іздейді, бұл шөл кадрдың бос кеңістігіндегі тревеллингпен, фигурасыз өнер шегіне дейін жететін мағынасыз жүрістердің шиеленісінде аяқталады. (...) Антониони кинематографиясының нысаны – фигурасыз өнерге адам бетінің «тұтылуымен» және кейіпкерлердің ғайып болуымен аяқталатын шытырман оқиға арқылы жету»¹⁹. Әлбетте, кинода бірде халық лық толған, бірде бос кеңістікті (мәселен, Штернбергтің «*Көк періштесіндегі*» Лоланың артистерге арналған бөлмесі немесе оқу залы) салыстыру арқылы резонанстың елеулі әсерлеріне қол жеткізу

¹⁸ *Dossiers du cinéma* жинағындағы Миннелли туралы жазбада Тристан Рено сіңіру құбылысын жиі атайды: «Қос әлемнің кенет қақтығысы, олардың күресі және бірінің жеңісі немесе оны екіншісінің сіңіруі...» Миннеллидегі қирату және жеу тақырыбын талдайтын Жан Душе мақалаларына да сүйенуге болады: *Objectif 64*, février 1964 et *Cahiers du cinéma*, n° 150, janvier 1964 («ұлы немесе етпен қоректенетін гүлдер...»).

¹⁹ Bonitzer, *ibid.*, p. 88 (Бонитцер Антониони мен Бергманды салыстырады).

баяғыдан бар. Бірақ Антониониде бұл идея бұрын болмаған үлкен ауқымды қамтиды, мұндай салыстырудың негізгі күші – түс. Түс қана кеңістікті бос қуыс дәрежесіне жеткізеді, содан соң оқиғада жүзеге асатынның біраз бөлігі орындалады. Кеңістік бұл процестен өз мүмкіндіктерінен айырылып емес, керісінше, әлеуетін күшейтіп шығады. Бұл жерде Бергманға ұқсастық та, қарсылық та бар: Бергман ірі планның немесе адам бетінің аффективті сатысына барар бағытта өзі бос қуысқа қарсы қойған әрекет-бейне шеңберінен шықты. Антониониде бет әлпет кейіпкермен және әрекетпен бір мезгілде жоғалады, ал аффективтік сатының қызметін «кез келген кеңістік» атқарады, Антониони оны да бос қуыс дәрежесіне жеткізеді.

Бұған қоса, бұл жерде «кез келген кеңістік» жаңа сипатқа ие болатын секілді. Алдыңғылардан айырмасы, бұл – енді алдын ала анықталған және алуан жолмен жүзеге асырылатын үйлесімі мен бағыты бар бөліктер айқындайтын кеңістік емес. Бұл – енді өзінде істелген және оған әсер еткен нәрсені жоятын аморфты жиынтық. Мұны «генетикалық элементке қарсы келмейтін сөну немесе жойылу» деген жөн. Бұл екеуінің бірін-бірі толықтыратын қосымша аспектілер екені түсінікті: шын мәнінде, аморфты жиынтық – бұл жиынтықтың бір бөлігінен екіншісіне қарай қозғалатын уақыт тәртібінен тыс, сонымен қатар жойылған кейіпкерлер мен жағдайлар беретін үйлесім мен бағытқа да қарамастан, бірге өмір сүретін орындардың топтамасы. Демек, «кез келген кеңістіктің» екі жай-күйі немесе «квалисигнумының» екі түрі бар: алшақтық квалисигнумы және бос қуыс квалисигнумы. Дегенмен әрқашан бір-біріне қатысы болатын бұл екі жай-күй туралы тек олардың біреуі «дейін», ал екіншісі «кейін» деп қана айтуға болады. «Кез келген кеңістік» өзінің бір ғана табиғатын сақтайды: оның енді координаттары болмайды, ол – таза Мүмкіндік пен Сапаны олардың заттарын немесе орталарын өзекті етуші (өзектілендірген, өзектілендірмек болған немесе мұның ешқайсысы да емес) жай-күйіне қарамастан көрсететін таза әлеует қана.

Демек, «кез келген кеңістікті», *еш байланыссыз немесе босаған кеңістіктерді* туындату және құрау көлеңкелердің, бос жерлер мен түстердің ғана қолынан келеді. Бірақ соғыстан кейін осы және басқа да тәсілдердің көмегімен қалыптасқан осындай кеңістіктер сахнаның ішкі безендіруінде де, сыртында да өте көп кездесетін, түрлі ықпалдарға ұшырайтын. Мұндай кеңістіктердің алғашқысы (киноға еш қатысы жоқ) соғыстан кейінгі жылдардағы жағдай еді: яғни қираған немесе қайта қалпына келтіріліп жатқан қалалар, бос қалған жерлер, лашықтар, тіпті соғыс болмаған аймақтардағы «өзіне тән ерекшеліктерін» жоғалтқан қала нысандары, қараусыз қалған аумақтар, кеме жөндейтін порттағы құрылыстар, жүк қоймалары, темір

арқалықтар мен металл сынықтары... Кейін мұндай кеңістіктердің басқа түрі, әрекет-бейненің дағдарысынан туындайтын, негізінен, кинематографиялық процеске тән екенін көрдік: кейіпкерлердің «ынталандыратын» сенсомоторлық жағдайларда болуы біртіндеп азайды, олар *таза оптикалық және дыбыстық жағдайларды* анықтайтын серуенге, бос сенделіске немесе кезбелікке көшті. Сол кезде әрекет-бейне бөлшектенуге бет алды, дәл айшықталған орындар өз пішінін жоғалтты да, үрейдің, бас тартудың, сондай-ақ балғындықтың, жай оғындай жылдамдықтың және шексіз үміттің заманауи аффектілері дамиды «кез келген кеңістіктің» пайда болуына мүмкіндік берді.

Италиялық неореализмнің өзін реализмге қарама-қарсы қою себебі – ол, ең алдымен, кеңістік координаттарымен, орындардың бұрынғы реализмімен қатынасын үзіп, қозғалыс бағдарын шатыстырып жіберді (Росселлинидің «*Пайзасындағы*» ми батпақ немесе қамал секілді), немесе айдың белгісіз кеңістігінде көзге көрінетін «абстракт» жасады («*Еуропа 51*» фильміндегі зауыт)²⁰. Сонымен бірге француздардың «жаңа толқыны» да пландарды бұзып, оларды анықтайтын шарттарды жойды, бәрін қамтымайтын кеңістік қалыптастырды: мәселен, Годардағы салынып бітпеген пәтерлер жұқа жақтауы жетіспейтін есіктен өтудің алуан түрлі мәнері секілді үйлесімсіздік пен «вариацияға» алып келеді, мұның өзі музыкалық мәнге ие бола жаздап, аффектіге үн қосады («*Жек көру*»). Ал Штрауб таңғаларлық аморфты пландарды, геологиялық шөлейт, бұлдыр немесе іші қуыс кеңістіктерді, әрекетке толы, бірақ адамсыз құлазыған театрларды құрастырды²¹. Немістің «үрей мектебі», әсіресе Фассбиндер мен Даниэль Шмид құмда қалған қалаларды табиғи қалыпта түсіруді ойластырды, айнадан көрсету арқылы интерьерді екі еселеді, ал бағдарды барынша азайтып, өзара байланыссыз түсірілім нүктелерін көбейтті (Шмидтің «*Виолантасы*»). Нью-Йорк мектебі қаланы көлденең, жердің деңгейінде түсіруді жалғастыра берді, Люмет фильмдеріндегі секілді оқиғалар жаяужолда туындап, олардың жүзеге асатын орны «өзіндік ерекшеліктері» жойылған кеңістік қана болды. Адам беті мен ірі план басым болған фильмдерден («*Көлеңкелер*», «*Жүздер*») бастап, зор эмоциялық мазмұны бар, бірақ өзара байланыссыз кеңістіктерді құрастыруға («*Қытай букмекерінің өлімі*», «*Кеш орындалған блюз*») көшкен Кассаветис шығармашылығы бұған әлдеқайда айқын да жарқын мысал бола алады. Осылайша ол бір сезім-бейнеден

²⁰ *Cinématographe* (n° 42 et 43, décembre 1978 et janvier 1979) журналындағы Сильви Троза мен Мишель Девийенің неореализм кеңістігі туралы екі маңызды мақаласын салыстырыңыз.

²¹ Жан Нарбони, «*Осында*» (*Là*); Серж Данэй, «*Штрауб планы*» (*Le plan straubien*); (*Cahiers du cinéma*, n° 275 avril 1977, et n° 305, novembre 1979).

екіншісіне өтті. Себебі ол кеңістік-уақыт координаттарынан алшақтайтын бетке де, өзінің жандануы шеңберінен бәрібір шығып кететін оқиғаға да тең дәрежеде кеңістікті бөлшектеуге талпынды: ол не баяулап, ыдырайды, не, керісінше, кенеттен жылдам пайда болады²². «Глория» фильмінде басты әйел кейіпкерге көп күтуге тура келеді, тіпті оның әрекеттерін қайта ой елегінен өткізіп отыруға уақыты да жоқ, себебі оны қудалаушылар үнемі таяу маңда жүргендей немесе «әлдебір кеңістіктің» сол тұсында орналасқанмен, координаттарын аяқтастынан ауыстырып, өзгеріске түсетін тәрізді оның барған жеріне тез жетіп келеді. Бұл жолы бос кеңістіктің кенеттен тола бастайтынын көреміз...

Бұл мәселелердің кейбіріне біз көп кешікпей қайта ораламыз. Дегенмен «кез келген кеңістіктің» осынша болуы, Паскаль Оже атап көрсеткендей, әрекеттерді баяндаумен және алдын ала анықталған орындарды қабылдауын тоқтатқан экспериментті кинематографиядан бастау алады. Егер экспериментті кино адамға дейінгі (немесе адамнан кейінгі) қабылдауға талпынатыны рас болса, онда ол оның корреляты адамға тән координаттардан арылған «кез келген кеңістікке» жетуге де ұмтылады. Майкл Сноудың «Орталық аудан» фильмі қабылдауды одан жер мен аспан, көлденең мен тік өзара орын ауыстыратын, бағдарсыз кеңістікті де шығарып алып, шикі және жабайы материяның әмбебап құбылмалылығының деңгейіне дейін көтерді. Тіпті бейболмыстың өзі одан шығатынға немесе оған құйылатынға, генетикалық элементке, көлеңкені немесе адам өміріндегі оқиғалар туралы баяндауды ғана сақтап, кеңістікті нығайтатын жаңадан немесе өшу үстіндегі қабылдауға қарай бағытталады. «Толқын ұзындығы» фильмінде Сноу бөлмені тұтасымен, бір шетінен екінші шетіне – теңіздің суреті ілінген қабырғаға дейін мұқият зерттеу үшін қырық бес минуттық тревеллинг қолданды: бұл бөлмеден ол ықтимал кеңістікті тауып шығарып, оның барлық мүмкіндігі мен сапасын біртіндеп тауысады²³. Жас қыздар радио тыңдап отырады, баспалдақпен бір ер адамның көтеріліп келе жатқаны және жерге гүрс етіп құлағаны естіледі, бірақ тревеллинг оған соқпай өтіп кетеді де,

²² Кассаветиске тән бағдарсыз және координатсыз кеңістікке Филипп де Лара жүргізген талдауды қараңыз: *Cinématographe*, n° 38, mai 1978. Жалпы айтқанда, Росселлини, Кассаветис, сондай-ақ Люмет (Dominique Rinieri, n° 74), және Шмид (Nadine Tasso, n° 43) туындыларындағы өзара үйлесімі жоқ және еш бағдарсыз бөліктерден құралған осындай байланыссыз кеңістіктерді тауып, оларға терең талдау жасаған осы журналдың қызметкерлері еді. *Les Cahiers du cinéma* авторлары, керісінше, зерттеудің басқа бағытын – босаған кеңістіктерді талдауды таңдады.

²³ П.А. Ситней бұл фильмді «Кино, теория, оқулар» (*Cinéma, théorie, lectures*) атты кітаптағы «Құрылымдық фильм» (*Le film structurel*) мақаласында сипаттап, түсіндіреді («Кеңістіктің бұл ішкі түйсігі мен киноның жасырын ішкі түйсігі мүмкіндік ретінде құрылымдық фильмнің аксиомасын білдіреді. Бөлме – қашанда таза мүмкіндіктер орны...», p. 342).

осыны телефон арқылы баяндайтын қыздардың бірін ірі планмен көрсетеді. Негатив бейнедегі қыз елесі көріністі екі есе үлкейтеді, өйткені тревеллинг енді суреттегі теңіз бейнесі қабырғамен тұтасып кететін деңгейге дейін жалғастырады. Кеңістік бос теңізге «енеді». «Кез келген кеңістіктің» бұрын болған элементтерінің бәрі: көлеңкелер, ақ дақтар, түстер, айнымас тұрақты даму, амалсыз азаю, жарықшақтар, бөлшектенген бөліктер, бос жиынтық – мұның бәрі, Ситнейдің айтуынша, бұл жерде «құрылымдық фильмді» анықтауға қатысады.

Маргерит Дюрастың *«Агата және шексіз оқулар»* фильмі осындай құрылыммен түсіріліп, оған баяндау немесе оқу сипатын (бейнені көріп қана қоймай, оны оқу қажеттігін) көрсетеді. Бұл жерде жағдай камера үлкен, бос, иесіз қалған бөлменің түкпірінен бері жылжи келе өздерінің елесі, көлеңкесі тәрізді көрінетін қос кейіпкерді көрсететін секілді. Кадрдың арғы шетінде бос жағажай бар, бөлменің терезесі соған қараған. Бөлменің түкпірінен терезеге, одан әрі жағажайға қарай камераның кідіріп, алдыңғы қимылын қайталап, алға жылжуына кететін уақыт – баяндау уақыты. Баяндаудың өзі, дыбыс-бейне өткен шақты келешекпен жалғайды, бірінен екіншісіне өтеді: «адамнан кейінгі» уақытты (әңгіме қос кейіпкердің аяқталған оқиғасы туралы) және «адамға дейінгі» уақытты (ешбір тірі жан жағажай тыныштығын бұзбаған мезгілді) байланыстырады. Бір уақыттан екіншісіне барар жол – баяу әрі маңызды аффектіні, атап айтқанда, ағасы мен қарындасы арасындағы инцесті қамтиды.

8-тарау

Аффектіден әрекетке: серпін-бейне

1

Сапа мен мүмкіндікті заттар күйінде, географиялық және тарихи тұрғыдан анықтауға болатын ортада іске асады деп түсінсек, біз әрекет-бейне аясына енеміз. Әрекет-бейненің реализмі сезім-бейненің идеализміне қайшы келеді. Дегенмен екеуінің, біріншілік пен екіншіліктің арасында «өзгерген» аффекті немесе «ұрықтағы» әрекет секілді бір нәрсе бар. Бұл енді сезім-бейне емес, бірақ әлі толыққанды әрекет-бейне де емес. Біріншісі кез келген Кеңістік Аффектілер жұбында пайда болатынын көрдік. Екіншісі, анықталған-Мінез-құлықтар Орталар жұбында дамиды. Алайда бұл екі жұптың арасынан біз ерекше тағы бір жұпты кездестіреміз: бастапқы Әлемдер-қарапайым Серпіндер». Бастапқы әлем – сырттай біршама ұқсағанымен «кез келген кеңістік» емес, өйткені анықталған орталардың негізі ретінде пайда болады; алайда бұл – тек бастапқы әлемдерден туындайтын анықталған орта да емес. Серпін – аффект емес, өйткені ол, сөздің толық мағынасында көрініс табу жолы емес, әсер; әйтсе де белгілі бір мінез-құлықты реттейтін және бұзатын сезімдермен немесе эмоциялармен сәйкес келмейді. Демек, бұл жаңа жиынтық қарапайым дәнекер және өтпелі орын бола алмайды, дегенмен толық қайшылықсыздық пен дербестікке ие болады, соның арқасында әрекет-бейне оны көрсетуге қабілетсіз, ал сезім-бейне оны сезіндіруге қауқарсыз күйге түседі.

Қандай да бір үйді, елді немесе ауданды мысалға алайық. Бұлардың бәрі – географиялық және әлеуметтік жандандырудың нақты ортасы. Алайда олар өз ішінен, тұтас немесе жартылай бастапқы әлемдермен өзара байланысқа түсетінге ұқсайды. Бастапқы әлемді ахуалдың жасандылығы (опереттадағы патшалық, киностудиядағы орман немесе батпақ), сондай-ақ қорық аймағының шынайылығы

(нағыз шөл, адам аяғы баспаған ну орман) айқындай алады. Оны аморфтық сипатынан да тануға болады: бұл таза фон немесе формасыз материя түрлерінен, «нобайлардан» немесе бөлшектерден тұратын түпсіз тұңғиық, ол бөлшектерде әрекеттің қарқынды қуаты мен онда пайда болатын субъектілерді меңземейтін бейресми қызмет жүзеге асады. Бұл әлемнің кейіпкерлері – жануарлар, салондардың тұрақты қонағы, жыртқыш құс, көңілдес, теке, кедей, қорқау қасқыр секілді. Бұларға белгілі бір форма немесе мінез-құлықтың нақты түрі тән емес, бірақ олардың әрекеттері – адам мен жануарды ажыратудың алғышарттары. Бұлар – адам кейпіндегі хайуандар. Тегінде, серпін хайуандық түпнегізден басқа ештеңе емес: бұл – бастапқы әлемде бытыраған бөлшектерді иеленуге септігін тигізетін энергия. Серпіндер мен бөлшектер үнемі өзара қатынаста болады. Әрине, серпіндерге ақыл жетіспейді деуге болмайды: тіпті оларға өзәзіл ақыл тән, осының арқасында әр серпін өзіне тән бөлікті таңдап, өз мезгілін күтеді, өз амалын кейінге қалдырады және қажетті әрекетті табыспен атқаруға көмектесетін бастапқы формаларды «ала тұрады». Дегенмен бастапқы әлемнің де өзіне тұрақты болуға септігін тигізетін заңы бар. Ең алдымен, бұл – nobайлар мен бөліктерден: мойынсыз бастардан, маңдайсыз көздерден, иықсыз қолдардан, формасыз ишараттардан құралған Эмпедокл әлемі. Сондай-ақ бұл – бәрін бір құрылымда емес, барлық бөліктерді қоқыстардың шексіз алаңында немесе ми батпақта және серпін атаулыны өлімнің үлкен серпінінде біріктіретін жиынтық. Демек, бастапқы әлем бірден түпкі бастау да, соңғы түйін де болады; нәтижесінде ол *ең тік еңіс* заңына сәйкес алғашқысын екіншісімен байланыстырады және бірін екіншісінің ішіне салады. Сол себепті де бұл әлем – айрықша қаталдық әлемі (белгілі бір деңгейде мұны нағыз зұлымдық деуге болады); бірақ оның ерекшелігі – бастауы, соңы, құлдырауы және Кроностың бүкіл қатыгездігі бар уақыттың бастапқы бейнесін туындатуға қабілетті екені.

Бұл – натурализм. Ол реализмге қайшы келмейді, керісінше, оған тән ерекше сипаттарды анық көрсетіп, оларды айрықша сюрреализм деңгейінде ұзартады. Әдебиеттегі натурализмнің мәнін анықтаған Золя еді: нақты орталарды бастапқы әлемдермен алмастыру идеясын ұсынған сол болатын. Өзінің әр кітабында нақты бір ортаны егжей-тегжейлі сипаттайды, сонымен қатар ол бұл ортадан *қажеттіні алып тауысып*, оны бастапқы әлемге қайтарады: міне, дәл осы жоғары дәрежелі қайнар көзден оның шынайы сипаттамасының күші туындайды. Нақты және өзекті орта – түпкі негіз, абсолютті нәтиже және ең тік еңіс айқындайтын әлемнің байланыстырушы ортасы.

Істің мәні мынада: нақты да өзекті ортаны бастапқы әлемнен бөліп қарау мүмкін емес, олар бір-бірінен бөлек көрініс таппайды. Бастап-

қы әлем тарихи және географиялық ортадан тәуелсіз өмір сүрмейді, өйткені өзінің ортасы да осы. Бұл – бастауы, аяқталуы және, ең бастысы, құлдырауы бар орта. Серпіндердің нақты адамдар бастан өткеретін сезімдердің, құштарлықтардың, жан толғаныстарының анықталған ортасында көрініс табатын нақты мінез-құлықтардан *бастау алатыны* сондықтан. Ал бөліктер, шындығында, дәл осы ортада қалыптасқан заттардан *ажыратып алынады*. Шамасы, бастапқы әлем мінез-құлықтар мен заттарды бұрмалаушы, шындықты қайта саралаушы көзге көрінбейтін сызықтарды шектен тыс көбейтіп, жуандата түскенде және тым алысқа созғанда ғана туындайды деуге болатын шығар. Өрекеттер өздерін жасауға септігі тимейтін аса маңызды амалдарға, заттар өздерін қайта қалпына келтіруге атсалыспайтын бөліктерге, адамдар өздерін «ұйымдастырмайтын» энергияларға қарай бағытталады. Демек, бастапқы әлем қандай да бір нақты ортаның тұңғышында ғана болып өрекет етеді, өз қатыгездігі мен рақымсыздығын әшкерелейтін бұл ортаға өз имманенттілігінің арқасында ғана сыйысады; бірақ орта да бастапқы әлемге имманенттілігі арқылы ғана нақты бола алады және бастапқы әлемнен уақытша сипат алатын «туынды» орта мәртебесін иеленеді. Өрекеттер мен мінез-құлықтар, адамдар және заттар осы туынды ортада орналасып, соның ауқымында өрістейді, ал серпіндер мен бөліктер өзімен бүтінді ілестіре әкелетін бастапқы әлемде жайғасады. Сондықтан да натурализмді жақтаушы режиссерлер Ницше атап көрсеткен «өркениет дәрігерлері» деген теңеуге лайық. Олар өркениетке диагноз қояды. Ақиқатында, натуралистік бейненің, серпін-бейненің екі түрлі белгісі бар: симптомдар және пұттар немесе фетиштер. Симптомдар туынды әлемде серпіндердің бар болуын білдірсе, пұттар немесе фетиштер бөліктердің көрінуіне қызмет етеді. Бұл – Қабыл әлемі және Қабыл белгілері. Қысқасы, натурализм бірден төрт координатқа сүйенеді: бастапқы әлем – туынды әлем, серпіндер – мінез-құлықтар. Туынды орта мен бастапқы әлемнің бір-бірінен анық ерекшеленетінін және бір-бірінен шынымен бөлінетінін көрсететін картинаны көз алдыңызға елестетіңіз: тіпті өзара түрлі сәйкестіктері болса да, олар натуралистік дүние жасай алмайды¹.

¹ Мысалы, Пазолинидің «*Шошқа қора*» фильмінде адам етін жейтін бастапқы әлем шошқа қораның туынды ортасынан ажыратылған, екеуі айқын бөлінген: демек, мұндай фильм натуралистік бола алмайды (Пазолини натурализмді ұнатпады, оны әдейі тым қарабайыр сипатта түсінді). Есесіне, басқа салалардағы секілді, кинематографияда да бастапқы әлемнің өзі шынайы деп ұйғарылатын туынды ортаны құрайды: тарихқа дейінгі оқиғаларды сипаттайтын Анноның «*От үшін күресі*» секілді картиналар, көптеген ғылыми-фантастикалық немесе үрейлі фильмдер бұған мысал бола алады. Бұлардың кейбірі натурализмге жатады. Әдебиет саласында «*От үшін күрестің*» авторы үлкен Рони ғылыми-фантастикалық роман элементтері аралас «көне» тарихи роман жанрын қалыптастырды.

Киноға натурализмді екі ұлы режиссер – Штрогейм мен Бунюэл енгізді. Олардың туындыларында бастапқы әлемдер белгілі бір аймақ шеңберіндегі алуан түрлі, жасанды немесе табиғи формада көрініс табуы ықтимал: Штрогеймде бұл – «*Соқыр күйеулер*» фильміндегі таудың шыңы, «*Ақымақ әйелдердегі*» мыстан кемпірдің лашығы, «*Келли ханшайымдағы*» сарай, осы фильмнің Африка туралы эпизодындағы ми батпақ, «*Ашкөздік*» фильмінің соңындағы шөл, ал Бунюэлде – «*Бақтағы өлім*» фильміндегі студиядағы джунгли, «*Жан алғыш періште*» картинасындағы салон, «*Тақуа Симон*» мінәжат бағаналары бар шөл, «*Алтын ғасырдағы*» қиыршықтас басқан бақ кейпінде көрініс табады. Бір аймақ шеңберінде шектелгеніне қарамастан, бастапқы әлем әлі де фильмнің бүкіл оқиғасы жүзеге асатын, өз шегінен асып төгілетін орын болып қала береді, яғни оны өте мәнерлі сипатталған әлеуметтік орталардың терең тұңғығынан табылатын әлем деген жөн. Өйткені Штрогейм мен Бунюэл – реалистер: бұл екеуінен басқа ешкім ешқашан әлеуметтік ортаны осыншалық қатыгездікпен немесе рақымсыздықпен, қоғамды «бай – кедей», «жақсы – адам» деп екі әлеуметтік топқа бөле отырып сипаттаған емес. Алайда бұл сипаттамаларға осындай орталарға тән ерекшеліктер олардың іргесінде қалыптасып, одан әрі де жалғаса беретін бастапқы әлеммен салыстыратын тәсіл ғана айрықша күш береді. Бұл әлем анықталған орталардан тыс өмір сүре алмайды, керісінше, оларды ең жоғарғы қабаттарда немесе ең қауіпті тереңдіктерде пайда болатын сипаттармен, қасиеттермен бірге тіршілік етуге бағыттайды. Бастапқы әлем – әлемнің түпкі бастауы әрі ақыры, әрі біріншісінен екіншісіне қарай құлдылауға мәжбүр ететін құлама жар: өзімен бірге ортаны әкелетін де, одан жабық, мүлде тұйық орта жасайтын да немесе оны бұлыңғыр үміттерге қарай ыңғайлап икемдейтін де сол. Қоқысқа тасталған мәйіт – «*Ақымақ әйелдер*» және «*Ұмытылғандар*» фильмдеріне ортақ бейне. Орта бастапқы әлемнен үздіксіз туындап, оған үнемі қайтып орала береді; ол жақтан мәжбүрленген және бүлінген нобай түрінде әрең шыққан бойда, ізінше біржолата қайта оралатын шақ туады (әрине, егер олар өздері шыққан қайнар көзге қайта оралу арқылы ғана бәрінен азат етілмейтін болса). «*Келли ханшайым*» фильмінің Африкадағы бір көрінісіндегі ми батпақ, әсіресе «*Пото-Пото*» атты киноромандағы бір-біріне бетпе-бет қаратып байлап, асып қойған ғашықтардың қолтырауындардың шығуын күтетін сәті осындай: «Бұл жерде (...) ені нөлге тең. (...) Мұнда (...) ешқандай дәстүр жоқ, бұрын ештеңе болмаған. Бұл жерде (...) әркім мезеттік серпінге сай әрекет етеді (...) және істеуге Пото-Пото түрткі болатын нәрсені жүзеге асырады. (...) Пото-Пото – біздің жалғыз заңымыз. (...) Жендетіміз де сол. (...) Бәріміз өлім жазасына кесілген-

біз»². Нөлдік ені – «*Жан алғыш періште*» фильмінде де әрекеттің ең басты орны, басында ол құпия түрде жабылған буржуазиялық салонда жүзеге асады, ал салон қайта ашылғанда, ол тірі қалғандар қайтадан жиналған шіркеуден орын табылады. Тура осы нөлдік ендік «*Буржуазияның құпия сүйкімі*» фильмінде де бар, бұл әрекет орны кейіпкерлер күтетін оқиғаның болуына кедергі жасау үшін туынды орындардың бүкіл бірізділігінде қайта қалпына келеді. Шынын айтқанда, адамзаттың күллі жетістігі көрініс табатын «*Алтын ғасыр*» фильмінің де матрицасы осындай: бастапқы әлемнен шыққан бойда, жетістік оған қайта келеді.

Натурализмде уақыт кинематографиялық бейнеге айқын енеді. Митри «*Ашкөздікті*» кейіпкерлердің дамуы немесе онтогенезі ретіндегі «психологиялық ұзақтықты» көрсететін алғашқы фильм деп өте дұрыс атаған. Уақыт Бунюэл туындыларында да бар, бірақ оларда адамзат дамуының кезеңдерге бөлінуі және филогенезі түрінде көрініс табады (ол, шамасы, тек «*Алтын ғасырда*» ғана емес, сондай-ақ реті астан-кестең болған кезеңдердің бөрінен үзіп алғаны бар «*Құс жолы*» фильмінде де кездеседі)³. Дегенмен натуралистерде уақыттың өз мәніне тән әлдебір қарғысқа ұшырағаны аңғарылады. Шын мәнінде, Штрогейм туралы да Тибоденің Флобер жөнінде жазғанын айтуға болады: ол үшін ұзақтық – туындайтын ғана емес, сонымен қатар күйрейтін де, опырыла құлайтын да нәрсе. Демек, ол энтропиядан және деградациядан бөлінбейді. Міне, дәл осы тұста Штрогейм экспрессионизмнен өз есесін қайтарады. Оның экспрессионизммен ортақ тұсы – бұған дейін көргеніміздей, жарық пен түнекті түсінуі, бұларды ол тура Ланг пен Мурнау секілді қолданады. Бірақ оларда уақыт тек жарық пен түнекке қатысты ғана өмір сүреді, сондықтан кейіпкердің деградациясы тек түнекке құлдилауда, қарақұрдымға құлауда ғана көрініс табады (Мурнаудың «*Соңғы адамындағы*», сондай-ақ Пабстың «*Пандора жәшігіндегі*», тіпті Штернбергтің экспрессионизмге еліктеуінің көрінісі «*Көк періште*» фильміндегі секілді). Ал Штрогеймде мұның бәрі мүлде басқаша: ол жарық пен түнекті өзін еліктірген деградацияның барлық сатысында үздіксіз ретке келтірді, жарықты энтропия ретінде қабылданған уақытқа бағындырды.

² Stroheim, *Poto-Poto*, Éd. de la Fontaine, p. 132. Жағдайы аса күдер үзерліктей қиын болмаса да, кейбір фильмдерді түсіре алмаған өкінішінің орнын толтыру мақсатында, Штрогеймнің үш кинороман шығарғаны белгілі: бұл сценарийге қарағанда күрделірек, дегенмен классикалық романдардан айырмашылығы бар. Бұлар – «*Пото-Пото*», «*Паприка*» (Éd. Martel) және «*Қасиетті Жан оттары*» (Éd. Martel) атты киноромандар. «*Пото-Потоны*» «*Келли ханшайымның*» жалғасына, дәлірек айтқанда, африкалық жалғасына (бұл – «*Келли ханшайымның*» «он бірінші ролигі») айналатын дербес бастама секілді.

³ Бұл екі фильмнің талдауын Морис Друзиден табамыз. *Luis Bunuel architecte du rêve*, Éd. Lherminier.

Бунюэлде деградация құбылысы Штрогейммен салыстырғанда кем емес, қайта едәуір артық дербестікке ие болуы мүмкін, өйткені бұл – адамзат баласын толығымен қамтитын деградация. *«Жан алғыш періште»* фильмі *«Ашкөздікте»* көрініс тапқан регрессияға тең дәрежедегі регрессияны көрсетеді. Өйтсе де Штрогейм мен Бунюэл арасындағы айырмашылық, шамасы, Бунюэлде деградация жеделдетілген энтропиядан гөрі, жылдам қайталану және мәңгілік оралу ретінде қабылданса керек. Демек, бастапқы әлем өз аясында алмасып отыратын орталарға еңіс жазықтықты емес, әлдебір қисықтықты немесе циклділікті міндеттейді. Әрине, еңіспен салыстырғанда циклді қозғалыс мүлде «жаман» бола алмайды: мәселен, Эмпедоклде ол Ізгілік пен Зұлымдықтың, Махаббат пен Өшпенділіктің кезектесуіне септігін тигізеді; шынында да, ғашық, мейірімді, тіпті әулие адам да Бунюэлде Штрогейм туындыларында ала алмайтын маңызға ие болады. Алайда белгілі бір дәрежеде мұның бәрі екінші дәрежеде қалады, өйткені ғашық әйел мен ғашық жігіт, тіпті әулие адам да, Бунюэлдің пікірінше, бұзылған және азғын адамнан кем залал келтірмейді (*«Назарин»*). Энтропия уақыты немесе мәңгілік оралу уақыты болсын, екі жағдайда да уақыт өзіне айнымас тағдыр рөлін беретін бастапқы әлемнен бастау алады. Өзінің бастауы және түйіні секілді бастапқы әлеммен толықтай қамтылған уақыт туынды орталарда өрістейді. Бұл уақыттың неоплатонизмі болса керек. Натурализмнің кинематографиядағы жетістігінің бірі – оның уақыт-бейнеге жақындығы екеніне еш күмән жоқ. Дегенмен жалпы уақытпен, таза форма ретінде уақытпен жұмыс істеуге кедергі жасаушы – уақытты натуралистік координаттарға бағынышты, ал серпінге тәуелді ету міндеті еді. Олай болса, натурализм уақыттың тек келеңсіз салдарларын, яғни азып-тозуды, деградацияны, қараусыздықты, қирауды, айырылуды немесе ұмытылуды аңғара алуы мүмкін⁴. (Кейінірек кино уақыт формасына тікелей кездескен кезде, бастапқы әлем мен серпінге қатысты натуралистік көзқарастан бас тарту арқылы ғана оның уақыттан бейне жасай алатынына көзіміз жетеді).

Шын мәнінде, натурализмнің түпнегізі серпін-бейнеде жатыр. Серпін-бейне уақытты қамтиды, бірақ тек серпіннің тағдыры және өз объектісінің қалыптасуы түрінде ғана. Бірінші аспект серпіннің табиғатына қатысты болады. Өйткені, егер олар «қарапайым» неме-

⁴ Бунюэлде ұмыту өте жиі кездеседі. Оның ең керемет мысалдарының бірі – кейіпкерлердің бәрі өздерін ештеңе болмағандай ұстайтын *«Сусана»* фильмінің соңы. Демек, ұмыту арманның немесе фантазмның әсерін күшейтуді мақсат тұтады. Бірақ, біздің ойымызша, оның бұдан да маңызды қызметі бар: біткен соң бәрі (ұмытудың арқасында) қайта басталатын циклді аяқтауға сілтеу. Сабатье, сондай-ақ Теренс Фишер туындыларына адал кейіпкерлердің өздері тап болған бүкіл сұмдықтарды ұмытатын жасанды хэппи-эндтер тән екенін атап айтады (*Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, p. 144).

се бастапқы әлемге сүйенерліктей «шикі» болса, өздері тап болатын туынды орталарға қатысты өте күрделі, оғаш және тосын түрлерге ене алады. Әрине, серпіндер аштық серпіні, тамаққа және төсек қатынасына қатысты серпіндер және *«Ашкөздік»* фильміндегі алтынға құмарлық серпіні секілді салыстырмалы тұрғыда қарапайым болады. Алайда олар өздері туындататын және жандандыратын азғын, яғни адамжегіштік, садомазохистік, некрофилдік және т.б. мінез-құлықтар түрінен еш бөліне алмайды. Бунюэл бұлардан да күрделі рухани серпіндер мен азғындықтарды ескере отырып, бұл тізімді толықтырды. Мұндай биопсихикалық жолдарда шек болмайды. Марко Феррери шынайы натуралистік шабытты және нақты орта аясында бастапқы әлемді туындату өнерін меңгерген, сирек кездесетін заманауи режиссерлердің бірі екеніне еш күмән жоқ (мысалы, зәулім ғимараттары бар университет қалашығы аймағындағы Кинг-Конгтың алып мәйіті немесе *«Қош бол, еркек!»* фильміндегі мұражай-театр). Өз туындыларында режиссер, мәселен, *«Қош бол, еркек!»* фильміндегі еркек бойындағы аналық серпін немесе *«Бес шары бар адам»* фильміндегі әуе шарын үрлеуге деген ырықсыз серпін секілді, әдеттен тыс серпіндерді пайдаланады.

Екінші аспект – серпін объектісі, басқаша айтқанда әрі бастапқы әлемге жататын, әрі туынды ортаның нақты объектісінен бөліп алынған бөлік. Серпін объектісі – қашанда «ішінара объект» немесе фетиш, тәннің кесіп алынған бөлігі іспетті шикі зат, қоқыс, әйел ішкімі, аяқкиім. Сексуалды фетиш ретінде аяқкиім Штрогейм мен Бунюэлді салыстыруға, әсіресе біріншісінің *«Көңілді жесірі»* мен екіншісінің *«Қызметші әйелдің күнделігі»* атты фильмін салыстыра қарауға септігін тигізеді. Осылайша серпін-бейне ірі план, шынымен, ішінара объектіге айналатын бірден-бір жағдай екені еш күмән тудырмайды; бірақ бұл ірі планның сондай объектіге «айналатынына» емес, ішінара объектінің тек серпін объектісі болғандықтан ғана ірі планмен берілетініне байланысты. Серпін – үзетін, ажырататын, бөлшектейтін өрекет. Демек, бұрмалау – серпіннен ауытқу емес, қайта оның туындысы, яғни туынды ортадағы қалыпты көрінісі. Бұл – жыртқыш пен оның жемтігінің арасындағы қарапайым қатынас. Мүгедек адам – жыртқыш қармағына ілінген құрбанның ең керемет үлгісі, өйткені біз ондағы тән бөлігінің не екенін білмейміз: оның жетіспейтін дене мүшесі ме, әлде тұтас денесі ме? Бірақ ол – әрі жыртқыш, әрі серпіндердің тойымсыздығы, ал кедейлердің аштығы бөліктерге таласуға байлардың тоқтығынан кем емес. *«Келли ханшайым»* фильмінде ханшайым қоқыс төгетін ыдысты қопара ақтарған қайыршы секілді кэмпит қорабын аударып-төңкеріп тінтиді. Натурализмде жарымжан мен кемтардың атқарар рөлі маңызды, себебі олар әрі

серпін әрекеті иемденетін формасы өзгерген объект, әрі осы әрекеттің субъектісі қызметін атқаратын сиықсыз «нобай» саналады.

Үшіншіден, серпін заңының немесе тағдырының мәні – осы бір ортада *иеленуге болатын* нәрсенің бәрін әккілікпен, күштеп тартып алу, егер мүмкін болса, бір ортадан екіншісіне өту. Орталарды игеру мен тауысудың бұл амалы ешқашан тоқтамайды. Серпін үнемі қандай да бір ортадан өзіне қажетті бөлікті таңдап алады, дегенмен мұны еркін таңдау дей қою қиын, себебі серпін, кейін әрі қарай тереңірек бару қажет болатынына қарамастан, бәрібір әр орта ұсынған нәрсенің бәрін иемденеді. Мәселен, Теренс Фишердің *«Дракуланың көңіл-дестері»* фильмінде өзі қалаған құрбанын іздеп жүрген қансорғыш көрсетіледі, іздегенін таба алмаса, басқа құрбанды қанағат тұтады, өйткені ол өзінің қан соруға құмарлығын қанағаттандыруы қажет. Бұл өте маңызды көрініс, себебі ол үрейлі фильмдегі дамуды, атап айтқанда, готикадан неоготикаға, экспрессионизмнен натурализмге дейінгі дамуды көрсетеді: біз енді аффектінің аясында емеспіз, серпіндер ортасына өттік (басқа амалмен болса да, Марио Баваны талай тамаша фильмдер түсіруге жігерлендірген де осы серпіндер болатын). Штрогеймнің *«Ақымақ әйелдер»* фильмінде әйелқұмар кейіпкер қызметші әйелді тастап ақсүйек ханымға, сонан соң ақыл-есі кем жарымжан әйелге ауысады, оны мұндай әрекетке барғызған – бүкіл ортаны тынымсыз зерттеп, әрқайсысынан тапқанын иеленуге жетелейтін жыртқыштық серпіндердің табиғи күші. Ортаның әбден сарқылуы: анасы, қызметшісі, ұлы және әкесі, бәрі – Бунюэлдің *«Сусана»* туындысының құрамдас бөліктері⁵. Серпін мейлінше толық және қарқынды болуға тиіс. Бұл жерде серпін ортаның бергені мен ұсынғанын місе тұтады деудің өзі жеткіліксіз. Мұндай қанағат – бойсұну емес, серпіннің өз таңдауының құдіретіне ие болған кездегі төбесі көкке жете қуануы, себебі ол түбінде орта ауыстыруға, зерттеу және бұзу үшін жаңа орта іздеуге деген зор ықыласты білдіреді, жаңа ортаның ұсынғаны соншалық жымысқы, жиіркенішті де жексұрын болса да, ол соған қанағаттанады. Серпіннің қуанышы аффектімен, яғни ықтимал объектінің ішкі өзіндік қасиеттерімен өлшенбейді.

Бастапқы әлем нақты әрі бір-бірінен өзгеше орталардың қатар өмір сүріп, бірізді орналасуына қашанда мүмкіндік береді, мұны біз

⁵ Бұл жерде Пазолинимен салыстыруға болады, өйткені ол өзінің *«Теорема»* атты фильмінде өзге кейіпкердің келуіне байланысты тура мағынасында күйзеліске ұшырап, сарқылған отбасылық ортаны көрсетеді. Бірақ Пазолиниде, ең алдымен, логикалық «сарқылу», мәселен, қандай да бір геометриялық фигура пайда болатын барлық ықтимал жағдайлар жиынтығын сарқыған дәлел туралы сөз болады. Пазолинидің кереметтігі де осында: *«Теорема»* атауы мен табиғаттан тыс тылсым күш немесе рухтарды көрсетуші ретінде сыртқы кейіпкер рөлі осылай туындаған. Бунюэлде және натурализмде бәрі керісінше: сыртқы кейіпкер берілген ортаны физикалық тұрғыда сарқуға кірісетін серпіндердің өкілі (*«Сусана»* фильмінде дәл осындай).

Штрогеймнің, әсіресе Бунюэлдің туындыларынан айқын аңғарамыз. Бұл жерде байлар мен кедейлердің, қожайындар мен қызметшілердің жағдайларын ажыратып қарау қажеттігі күмән туғызбайды. Кедей қызметшіге байлардың ортасын зерттеу және түбіне бойлау қиындау, ал байлар (шын болсын, жалған болсын) төменгі сатыдағы, жарлылардың ортасына еніп, өз олжасын қажетінше алып шыға алады. Дегенмен сыртқы көріністерге толық сенудің қажеті жоқ. Штрогейм байдың өз ортасындағы эволюциясын және оның қоғамның ең төменгі сатысына құлдырауын қарастырса, Бунюэл (кейінірек Лоузи де) қарама-қайшы, мүмкін тіптен қорқынышты құбылысты қарастырады, өйткені ол әлдеқайда айлалы, жылпос және аңысын аңдауға шебер қорқаудың немесе күшігеннің дағдыларын меңгерген: тіленшілердің немесе малайлардың қаптауы, олардың бай ортаны пайдалануы және оны мейлінше сарқа тауысу мәнері («Сусана» ғана емес, «Виридиана» фильміндегі де қайыршылар мен қызметші әйел). Кедейлерде де, байларда да серпіндердің мақсаты мен тағдыры бірдей: бөлшектеу, бөліктерді жұлып алу, ескі-құсқыны түгел жинау, қалған-құтқан қоқыстардың тұтас алаңын жасау, серпін атаулыны бірден-бір және біркелкі өлім серпініне біріктіру. Бәрін жалмайтын сұм ажал, өлім серпіні – натурализм, міне, осылармен қанығады. Бұл оның соңғы сөзі емес, дегенмен ол мұнда өзінің сәулесіз қараңғылығына қол жеткізеді. Жұрт ойлағандай аса үмітсіз де емес, ақырғы сөзін айтардан бұрын, Бунюэлдің қосары мынау: деградацияның бір ісіне тек кедейлер мен байлар ғана емес, мейірімді, әулие адамдар да қатысады. Себебі олар да қоқыс тастайтын орындарда өсіп-өнеді және өздері әкететін бөліктерге жіпсіз байланып қалады. Сондықтан да Бунюэл туындыларындағы циклдер Штрогеймнің энтропиясы секілді жалпылама деградацияға әкеледі. Өр адамның бойында жыртқыш аң мен паразит қатар өмір сүреді. Игі істері әлемнің деградациясын үздіксіз жеделдете түсетін әулие Назаринге өзөзіл дауыс былай деуі мүмкін: «Мен сияқты сенің де еш пайдаң жоқ...», сен тек паразит қанасың. Бай, сұлу да мейірімді Виридиана Ізгілік жасауға түрткі болатын серпіндерге тән өзінің пайдасыздығы мен паразитизмін жете түсіну арқылы ғана даму жолына түседі. *Барлық жерді сол паразитизм серпіні жайлаған.* Бұл – қойылған диагноз. Сондай-ақ фетишизмнің де екі жағы бар: Ізгіліктің фетиші және Зұлымдықтың фетиші, әулиеліктің фетиші және қылмыстың немесе сексуалдықтың фетиші бірігеді де, өзара орын алмастырады, Бунюэлдің гротескілі Иса топтамасы немесе «Виридиана» фильміндегі креске керілген Иса бейнеленген қанжар – осының айғағы. Сиқыр өнері сөздігіне сәйкес, алғашқыларын қасиетті жәдігерлер деп, ал қалғандарын дуалы суреттер немесе дуалы заттар деп атауға болады, бұлардың бәрі – бір симптомның екі қыры. Тіпті «Алтын ғасыр» фильміндегі

ғашықтар да дүниежүзі тарихының ағысына қарсы жүзіп қана қоймайды, оның еңіс тұстарымен төмен құлдилаиды: өздері бауыр басқан фетиштер үшін дауласады, махаббаттың өткінші екенін немесе болашақтағы оқиғаларды алдын ала сезеді – міне, айырылысып та кетті. «Сюрреалистердің бұл оқиғадан «ессіз махаббаттың мысалын көруі» таңданарлық жағдай», – деп жазды Друзи⁶. Рас, Штрогейм экспрессионизммен екіұшты қатынаста болғаны секілді, Бунюэлдің де сюрреализммен арасы бастапқы кезден-ақ сондай болды: ол оның тәсілдерін қолданды, бірақ мүлде басқа мақсатта, аса құдіретті натурализм үшін пайдаланды.

2

Штрогейм натурализмі мен Бунюэл натурализмінің арасында айтарлықтай айырмашылық бар. Әдебиетте осыған ұқсас құбылысты Золя мен Гюйсманс шығармашылығы арасынан байқауға болады. «Золя тек стереотипті әлеуметтік орталарда, адам жануарлардың бастапқы әлеміне қайтадан енген кездегі дененің серпіндерін ғана сөз етті», – деген пікір айтты Гюйсманс. Ал оның өзі қалыптан тыс құмарлықтың жасанды құрылымдарымен, сондай-ақ сенімнің тылсым ғаламымен санасатын адамның жан дүниесінің натурализмін қалады. Бунюэлдің аштық және сексуалдық секілді адамның жан дүниесіне тән күшті серпіндерді ашуынан қалыптан тыс құмарлықтар рухани реңк ала бастады, Штрогеймде бұлай емес еді. Әсіресе діннің аяусыз сынға ұшырауы ықтимал сенімнің қайнар көздерінен нәр алды, ал институт ретіндегі христиан дініне қатысты өткір сын Исаның тұлға болуына мүмкіндік берді. Бунюэл шығармашылығынан оның христиандық серпіндерінің өзара ішкі тартысын көргендер аса қателесе қоймаған: азғын адам және әсіресе Иса осы дүниенің мәселесінен гөрі тылсым әлем құпияларын меңзейді, тіпті Бунюэл құтқару тәсілдерінің әрқайсысына – төңкеріске, махаббатқа, сенімге зор күмәнмен қараса да, құтқару мәселесі түрінде көрініс тапқан проблеманы анық көрсеткен.

Штрогейм шығармашылығы бастан кешкен эволюцияны қазір ойша топшылаудың өзі оңай емес⁷. Оның көптеген фильмдеріндегі

⁶ Drouzy, *ibid.*, p. 74-75.

⁷ «Келли ханшайымнан» кейін Штрогейм тағы бір фильм, жалғыз дыбысты фильмін түсірді, «Бродвейдегі жаяу серуен» деп аталуға тиіс бұл картина кейін бұрмаланған түрде, «Сәлем, әпке!» деген атаумен басқа режиссердің атымен жарық көрді. Айғақтар мен құжаттарға сүйене отырып, Мишель Симан Штрогейм стиліне тән көріністерге егжей-тегжейлі талдау жасады (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, p. 78-94). Бірақ Штрогеймге шынымен телуге болатын эпизодтар, оның сценарийі де, біздің ойымызша, режиссердің бұрынғы туындыларының сарынымен жүзеге асқан. Штрогеймнің түсіруіне мүмкіндік берілмеген «Үйлену тойы

маңызды қозғалыс – бастапқы әлемнің орталарға жүктейтін қозғалысы, яғни деградация, құлау немесе энтропия. Сондықтан құтқару мәселесі бастапқы әлемнің ортаны жабуға емес, ашуға қабілетін көрсететін энтропияның оқшау жойылуы формасында ғана көрініс таба алады. «*Үйлену тойы симфониясы*» фильміндегі гүлдеген алма ағаштарының арасындағы таза махаббат туралы әйгілі көрініс және осы фильмнің екінші бөлімі, мүмкін, рухани өмірдің пайда болуын көрсетуге тиіс «*Бал айы*» картинасы осыған көрнекті мысал бола алады. Алайда Бунюэлдің туындысында біз цикл немесе мәңгілік оралу идеясының энтропияның орнын басқанын көрдік. Дегенмен мәңгілік оралу энтропия секілді апатты жағдай екеніне және цикл өзінің барлық бөліктерінде деградацияға әкелетініне қарамастан, олар қайталаудан құтқару мүмкіндігі туралы мәселені жаңа тәсілмен қайта көтеретін рухани қуат алады. Мейірімді адам да, әулие де – оңбаған немесе жауыз секілді циклдің тұтқындары. Бірақ қайталау өз циклдік шеңберінен шығуға және ізгілік пен зұлымдықтың шегінен «секіруге» қабілетті емес пе? Бізді құртатын да, деградацияға ұшырауымызға септігін тигізетін де осы қайталау, алайда бізді құтқара алатын да, басқа қайталаудан шығуға мүмкіндік беретін де сол. Кьеркегор құлдық қамытын кигізетін, деградацияға ұшырататын бұрынғының қайталануы мен болашаққа бағытталған, Игіліктің емес, абсурдтың әлеуетінде бізге бәрін қайтаратын сенімнің қайталануын бір-біріне қарсы қойып салыстырды. Әлдеқашан біржола дайын болған нәрсе-ні қайта жаңғырту ретіндегі мәңгілік оралуға өлгеннен кейін қайта тірілу, жаңаның және ықтималдың жаңа қабілеті ретіндегі мәңгілік оралу қарсы тұрады. Бунюэлге өте жақын Раймон Руссел, сюрреалистердің сүйікті авторы, екі рет баяндалатын «көріністерді» немесе қайталауларды жасады: мәселен, «*Locus solus*» романында бір шыны тордағы сегіз мәйіт өз өмірлеріндегі оқиғаларды қайта елестетеді; ал қызы өлтірілгеннен кейін ақылынан адасқан артист, кемеңгер ғалым Люсьюс Эгрозар сол қайғылы сәттегі жағдайларды үнемі қайталайды, содан соң әншінің дауысын жазатын, өзгертетін және өлтірілген баланың үнін қалпына келтіретін машина ойлап табады, сөйтіп, оған бәрі, яғни қызы да, бақыт та қайтып оралады. Біз шексіз, анықталмаған қайталаудан шешуші кезең түріндегі қайталауға, жабық қайталаудан ашық қайталауға, нысанадан мүлт кететін,

симфониясы» фильмінің жалғасы «*Бал айында*» да ықтимал эволюцияның элементтері көбірек көрініс тапқан тәрізді. Ақиқатында, бұл фильмде кейіпкер әйелдің дінге бет бұруы көрсетіліп, бұл жағдайдың Штрогеймге жаңа салаларды ашуға мүмкіндік беретіні күмәнсіз еді. Эволюцияның өзге элементтерін оның киноромандарынан, мәселен, африкалық әлем мен махаббаттың күші құтқарған ғашықтар бейнеленген «*Пото-Потодан*» немесе сыған әлемі мен ғашықтардың гүлзар бақтағы өлімі көрсетілген «*Паприкадан*» кездестіруге болады.

сонымен қатар ағаттықтарды тудыратын қайталаудан табысқа жетуші, сондай-ақ үлгі немесе түпнұсқа жасайтын қайталауға өтеміз⁸. Бұл романды Бунюэлдің сценарийі деп ойлап қалуыңыз мүмкін. Шын мәнінде, оқиғаның сәтсіз шығуы жағымсыз қайталау болуына себепкер болмайды, оқиғаны қателікке ұрындыратын – жағымсыз қайталау, мәселен, «*Буржуазияның құпия сүйкімі*» фильміндегі өзі қамтитын барлық орталардың (шіркеу, армия, дипломатия...) деградациясын көрсететін түскі ас бұған мысал бола алады. «*Жан алғыш періште*» фильміне келсек, жағымсыз қайталау заңы шақырылған қонақтарды кесіп өтуге болмайтын шектеулері бар бөлмеде ұстайды, ал «жақсы» қайталау барлық шекараны бұзып, бөлмені сыртқы әлемге ашады.

Бунюэлде де, Русселдегі сияқты, жағымсыз қайталау дәлсіз немесе жетілдірілмеген түрінде көрініс табады: мысалы, «*Жан алғыш періште*» фильмінде шақырылған екі қонақ, алдымен жылы шыраймен, кейін салқын қабақпен қарсы алынған; үй қожайынының тілегін қонақтар бірде немқұрайды тыңдаса, енді бірде оған бар зейінімен құлақ түреді. Ал бәрін құтқарушы қайталау, дәл және бірден-бір нақты қайталау ретінде көрінеді: пәк қыз өзін Құдай-қожайынға құрбандыққа ұсынған кезде қонақтар өздерінің бастапқы орындарына отырады да, бірден азат етіледі. Алайда дәлдік – алдамшы критерий, ол басқа нәрсенің орнын басады. Өткенді қайталау материалдық тұрғыда мүмкін іс, бірақ рухани тұрғыда, яғни Уақыт бойынша мүмкін емес; керісінше, болашаққа бағытталған сенімнің қайталануы материалдық тұрғыдан мүмкін емес, ал рухани тұрғыдан мүмкін, себебі оның мәні – бәрін басынан бастауды және уақытты жасаушы шығармашылық мезеттің арқасында, циклдің шырмауында қалған уақыт ағымына қарсы жылжу. Демек, қайталаудың бір-біріне қарама-қарсы екі түрі – өлім серпіні және өмір серпіні болғаны ма? Бунюэл бізді екіұшты жағдайда қалдырады: екі қайталауды ажыратудан бастау керек пе, әлде араластырудан ба? Періштенің қонақтары әлдебір оқиғаны еске түсіргісі, яғни өздерін құтқарған қайталауды қайталағысы келді, дегенмен олар өздерін құртатын қайталауға тап болды: шіркеуге *Te Deum* айту үшін жиналғандар төңкеріс басталған кезде, тұтқындарға айналады және жағдай шиеленісе түседі. «*Құс жолы*» фильмінде Иса адам ретінде әлемге ашықтық мүмкіндігін ұзақ уақыт сақтады, бұл әрекет мінжат етуге бара жатқан екі адам кесіп өтетін алуан түрлі орталарда жүзеге асады; дегенмен, ақырында, бәрі қайтадан жабылатын секілді және Иса өзі көкжиек емес, тосқауыл сияқты әсер қалдырады⁹. Құтқаратын

⁸ Кьеркегор мен Руссел туындыларындағы қайталау тақырыбына Мишель Бютор талдау жасап, салыстырды: «*Répertoire 1*», Éd. de Minuit.

⁹ Морис Друзи «*Құс жолы*» фильміндегі Иса пайғамбар қатысатын пландарға талдау жасап, Бунюэлдің азаттық беруді қалай түсінетіні туралы мәселе көтерді: p. 174 sq.

немесе ізгілік пен зұлымдықтың арғы жағындағы өмірді өзгертетін қайталауға жету үшін серпіндердің күллі жиынтығымен қатынасты үзу, уақыт циклдерін бұзу, шынайы «ықылас» немесе үздіксіз жаңаруға қабілетті таңдау тәрізді элементке жету қажет емес пе екен (біз мұны лирикалық абстракцияға қатысты көрген болатынбыз)?

Қалай болғанда да, энтропиядан ғана емес, қайталаудан да әлемдік заң жасай отырып, Бунюэл бір нәрседен ұтты. *Ол қайталаудың құдіретін кинематографиялық бейнеде қолданды.* Осылайша ол серпін әлемінен шығып, уақыт қақпаларына жетеді де, уақытты еңістерден немесе оны әлі де болса белгілі бір мазмұнға бағындыратын циклдерден азат етеді. Бунюэл симптомдар мен фетиштерге тоқталмайды, ол «көрініс» деп атауға болатын және мүмкін бізге тікелей уақыт-бейнені беретін белгінің басқа түрін ойлап табады. Оның шығармашылығының бұл аспектісін біз кейінірек талдаймыз, себебі ол натурализм шеңберінен шықпайды. Бірақ Бунюэл ешқашан натурализмнен бас тартпай, оны терең зерттеді.

3

Бізді қазір натурализм шеңберінен шығу тәсілдері емес, кейбір ұлы кинорежиссерлердің жиі жасаған талпыныстарына қарамастан, натурализмнің шеңберіне ене алмағанының себебі қызықтырады. Өйткені олар серпіндердің бастапқы әлемі қыр соңдарынан қалмай қойса да, бойларындағы данышпандық қасиет арқылы оны басқа мәселелерге қарай бағыттады. Мәселен, Висконти өзінің алғашқы фильмінен бастап соңғы туындысына («*Өкшелеген ойдан*» «*Бейкүнә адамға*») дейін тұрпайы да бастапқы серпіндерді беруге талпынады. Алайда ақсүйектігі басым болғандықтан, бұл мақсатына жете алмады, өйткені оның төл тақырыбы басқа сала және уақытқа тікелей қатысты еді. Біраз ұқсас болғанымен, Ренуардың жағдайы өзгеше еді. Ренуар көбінесе тұрпайы және азғын серпіндермен әуестенді (атап айтқанда, «*Нана*», «*Қызметші әйелдің күнделігі*», «*Жыртқыш адам*»), бірақ ол натурализмге қарағанда, Мопассанға шексіз жақын болып қала берді. Мопассанның өзінде натурализм сыртқы көрініс қана: оның шығармаларында заттар әйнек арқылы немесе театр «сахнасындағы» сияқты көрінетін, бұл ыдыраушы қою субстанцияның қалыптасу ұзақтығына кедергі жасайды; әйнек еріген кезде ағын су пайда болады, ол да бастапқы әлемдермен, олардың серпіндерімен, бөліктерімен және нобайларымен бітіспейді. Сөйтіп, Ренуарға шабыт сыйлайтының барлығы, оны өзінің қыр соңынан қалмай мазалайтын натурализмнен айнытады.

Енді америкалық кинорежиссерлерді қарастырайық: олардың арасында натурализм мен Қабыл әлеміне бар ынтасымен беріліп

кеткендер бар (әсіресе Фуллер)¹⁰. Бірақ олардың дегеніне жете алмауының себебі – реализмге әбден бой алдырған, яғни орталар мен мінез-құлық түрлерінің қарым-қатынасында тікелей қабылдануы қажет таза әрекет-бейнені жасаумен айналысуында (бұл жердегі зорлық түрі – натурализмдегі зорлықтан мүлде өзгеше). Мұнда әрекет-бейне серпін-бейнені ығыстырады, өйткені серпін-бейне өзінің өрескел, тіпті әрсіз және жасандылығының негізінде тым әдепсіз көрінеді. Америкалық кинематографияда натурализмге деген біршама ұмтылыс болса, мұның өзі тек кейбір әйел рөлдерінде және кейбір актрисалардың көмегімен ғана жүзеге асуы мүмкін. Шындығында, натурализмде, әсіресе америкалық натурализмде «төлнұсқа» әйел идеясын меңгеру, басқалармен салыстырғанда жеңіл. Мәселен, Золя өз кейіпкері Нананы «ең басты тән», «ұйытқы», «жасанды мең», жалпы, жақсы қыз ретінде бейнелеген, бірақ ол тиіскен заттың бәрі бұзылады, өзіне кесірін тигізетін, тоқтаусыз деградацияға әкеліп соқтырады. «Төлнұсқа», өктем және шымыр әйелдің тағы бір түрін өз рөлдерінде Ава Гарднер жиі сомдады: бой бермейтін серпін оны өлікпен немесе белсіз адаммен үш мәрте қосылуға мәжбүр етті (Левиннің «Пандора», Манкиевичтің «Жалаңаяқ графиня», Хенри Киңның «Күн де ұясынан шығады» атты фильмдерінде). Алайда әйел-кейіпкердің айналасына қарқыны күшті құштарлықтар баураған тұтас бастапқы әлемді топтастыра білген жалғыз америкалық режиссер – Киң Видор еді, ол бұған Голливудтан және реализмнен алшақтаған, соғыстан кейінгі кезеңде барды. «Руби Жентри» атты фильмде де дәл осы жағдай: ми батпақта туып-өскен қыз (Женнифер Жонс) кек қайтаруға тырысып, қуаты сарқылған қала мен адамдар ортасын бұзады; ми батпақтың бұрынғы орнына қайта оралуына септігін тигізеді: бұл – студияда жасалған ең үздік батпақтардың бірі. Бұл жағдай «Күндегі жекпе-жек» натуралистік вестерніне де, сондай-ақ кейіпкерлер «әзірге танып-білу мүмкін емес құпия күшке»¹¹

¹⁰ Салыстырыңыз: Пьер Домейне, «Кино ici» (Dossiers du cinéma): «Өзіне ең қымбат жобалардың бірі саналатын «Қабыл мен Әбіл» жобасында Фуллер сезімдердің (алғашқы өтірік, алғашқы қызғану және т.б.) туындау тарихын баяндауға тырысады және оларды табиғи қосымшамен, зұлымдықтың пайда болуымен толықтырады. Оның фильмдерінің басым көпшілігі секілді, бұл киножоба да инстинктіге сүйенетін, табиғи және стихиялы серпіндерге қайта оралуға бейілді, күш көрсетуге әуес режиссер ретіндегі Фуллер шығармашылығының түпкі негіздерін айқын көрсетеді.

¹¹ Christian Viviani, «La garce ou le côté pile», Positif, n° 163, novembre 1974. Бұл нөмірде Видор шығармашылығының осы қарастырылып отырған кезеңіне (1947–1953) талдау жасаған Мишель Анридің мақаласы бар (Michel Henry, *Le blé, l'acier et la dynamite*): мұнда автор Видордың «өлшеусіздігі» мағынаны өзгертетінін, америкалық реализмнің әрекет-бейнесіне тән ұжымшылдық және қайта жандану тақырыптарынан қалай бас тартатынын дәлелмен көрсетеді. Видордың ең сүйікті тақырыбы – *шет аймақта тұратын қыз бен қала қызын (la country girl et la city girl)* бір-біріне қарсы қойып салыстыру, қыздардың алғашқысы қатыгез те тойымсыз әйелге, ал екіншісі әлсіз де жүдеу әйелге айналған кезде жаңа аспектіге ие болады.

бағынатындай көрінетін «*Орманның арғы жағы*» фильміне де қатысты.

Серпін-бейненің ұғынуға, тіпті анықтауға және сәйкестендіруге соншалық қиын болуының себебі – ол сезім-бейне мен әрекет-бейненің арасында сығылыса әрең орналасқан. Бұл жағдайға Николас Рейдің эволюциясы көрнекі мысал бола алар еді. Оның шығармашылық шабытына көбінесе «лирикалық» деп баға берілетіні рас: ол лирикалық абстракция мектебіне жатады. Миннеллидің фильмдеріндегі секілді түстерге барынша қуатты сіңіру қабілетін беретін оның колоризмі ақ пен қараны жойып жібермейді, оларды нағыз түс ретінде түсіндіреді. Бұл тұрғыда түнек – қағида емес, жарықтың түспен және ақпен қатынастарынан туындайтын нәтиже. Тіпті Исаның көлеңкесі «*Патшалардың патшасы*» фильміндегі табиғатта түсірілген кадрларда түнекті қуып, созыла түседі; ал «*Бейкүнә жабайыларда*» қозғалмайтын пландар ақ адамдар өркениетін түнекпен байланыстыратын сәуле шашқан ақ түсті пайдаланады (фильмнің итальянша нұсқасы «*Ақ көлеңке*» деп аталады). Зорлық-зомбылық жеңілген секілді: Николас Рей шығармашылығының бұл соңғы кезеңінде оның кейіпкерлері абстракттілі және айқын деңгейіне, оларға таңдауға және әлемді қабылдай отырып, сол бір таңдауды үздіксіз қайта жасауға және жаңартуға мүмкіндік беретін рухани батылдыққа қол жеткізеді. «*Жонни Гитар*» немесе «*Құтқаруға асық*» фильмдеріндегі қос кейіпкердің іздегенін, таба бастаған нәрсесін «*Қыдырымпаз қыздағы*» кейіпкерлер жұбы толығымен аяқтайды: яғни басқаша болған жағдайда қараңғы түнекке сіңетін, өздері таңдаған байланыстырушы буынды қайта жаңғыртады. Лирикалық абстракция барлық мағынада Рей қалайда қол жеткізуді қалаған таза элемент ретінде көрініс табады: тіпті оның түн аса маңызды рөл ойнатын алғашқы фильмдерінде кейіпкерлердің түнгі өмірі тек салдар ғана, ал жас жігіт тек өз реакциясының ықпалымен ғана көлеңкеге жасырынады. Соқыр қыз бен ақымақ кісі өлтіруші паналайтын көлеңкедегі үй («*Қайынті жерде*») жазалаушылардың тұнжыраңқы тобы қарайтатын аппақ қар жапқан пейзаждың сыртқы жағы тәрізді.

Дегенмен лирикалық абстракцияның бұл элементін игеру үшін Рейге баяу эволюция қажет болды¹². Ол өзінің алғашқы фильмдерін

¹² Қараңыз: François Truchaud, *Nicholas Ray*, Éd. Universitaires. Бұл кітапта режиссер эволюциясының үлгі боларлық талдауы берілген. Трюшо озбырлыққа қатысты және «таңдаудың» әр концептісіне байланысты үш кезеңді анықтаған: 1) алғашқы фильмдерде жастар арасындағы озбырлық және режиссер меңзейтін таңдаудың қарама-қайшылығы; 2) «Жонни Гитар» фильмімен басталатын екінші кезеңде ішкі жан дүние ыза кернегендегі инстинктілі озбырлық және зұлымдық пен озбырлықты жеңуге талпыныс арасындағы таңдау; 3) нәтижесінде соңғы фильмдерде озбырлық жеңіледі де, махаббат пен әлемді қабылдау таңдалады. Трюшо Рейдің шабытын өзі арнайы фильм түсірмек болған Рембонның шабытына жиі ұқсатады: бұл шабыттың сыры – сұлулық пен «арпалыс» арасындағы белгілі бір қарым-қатынас.

әрекет-бейненің америкалық үлгісіне сүйеніп түсірді, бұл үлгі оны Казанның мәнеріне жақындатты: жас жігіттің қаһарлануы – ортаға, қоғамға, әкеге, жоқшылыққа, әділетсіздікке және жалғыздыққа қарсы жауап ретіндегі озбырлық. Жас жігіт есеюді құлшына қалайды, бірақ оның бұл жүгенсіздігі оған өлуді немесе бала күйінде қалуды, қаншалықты жүгенсіз болса, соншалық ұшқалақ мінезді болуды таңдауға ғана мүмкіндік береді («*Себепсіз бұлік*» фильмінің де тақырыбы – осы, дегенмен онда кейіпкер «бір күнде ер жету» бәсін ұтып кеткендей болады, бірақ бірден сабасына түсіп, тынышталу үшін бұл тым тез еді). Алайда талай элементі алғашқы кезеңде өне бастаған екінші кезең барысында озбырлық пен жылдамдық бейнесі терең өзгеріске түседі. Олар ситуацияларға байланған реакция болуын тоқтатып, кейіпкердің табиғи, туа бітті ішкі жан дүниесінің реакцияларына айналады: бүлікші зұлымдықты таңдап қана қоймайды, оның «жақтаушысы» болып шыға келеді де, сұлулықтың бір түріне үздіксіз жанталас арқылы және сол жанталасу барысында қол жеткізеді. Бұл – енді озбырлық емес, керісінше, нысанаға дәл тигізуші, ықпалды, тиімді, қысқа, көбінесе қатал әрекеттерді туындататын және қозғаушы күштердің өрескелдігін көрсететін басып-жаншушы зорлық-зомбылық. «*Қыдырымпаз қыз*» фильмінде бұл гангстер-достың өмірі мен өлімінде, сонымен қатар жұбайлардың ессіз махаббатында және әйелдің құмарлық тудырар билерінде көрініс тапқан. Ал «*Даладағы жел*» туындысындағы озбырлықтың жаңа түрі (бастапқы әлем, Эверглейд батпағы, оның нұр шашқан көкөністері, алып ақ құстары, «Құдайдың дәл маңдайынан атқысы келетін» қызба Адам, оның құстарға қырғын салатын «Қабыл бауырлары» атты бандасы) бұл фильмді натурализмнің ең үздік туындысы етті. Олардың желігуі найзағай мен дауылға сәйкес келеді. Бірақ бұл бейнелерді еңсеру қажет: тігілген бәс кейіпкерлерді өлімге бас тігіп, батпақтан шығуға мәжбүр етеді және олар шынайы әлемді қабылдау, онымен ымыраға келу мүмкіндігін ашады. Ақыр соңында, жеңілген озбырлық, орнаған тыныштық өзін-өзі таңдайтын және өздігінен үздіксіз қайта жаңғыратын таңдаудың соңғы формасын құрайды, нәтижесінде шығармашылықтың соңғы кезеңінде алғашқы реализм және екінші натурализм дәуірінде баяу қалыптаса бастаған лирикалық абстракцияның бүкіл элементін біріктіреді.

Серпін-бейненің тазалығына жету, әсіресе оны сақтау, оған тән жеткілікті ашықтықты және жасампаздықты табу қиын. Осыны жүзеге асыра білген ұлы кинорежиссерлерді натуралистер деп атайды. Олардың қатарында үшінші болып, Бунюэлмен және Штрогейммен бірге Лоузи тұр (америкалық, бірақ америкалыққа еш ұқсамайды). Шын мәнінде, ол өзінің тұтас шығармашылығын, алдындағы қос

ізашар-режиссердің жолымен төл мәнеріне қарай жаңғырта отырып, натурализмнің координаттар жүйесіне енгізді. Ең алдымен, Лоузи де кейіпкерлердің жан дүниесіне әбден сіңетін немесе кемеліне жеткізіп толтыратын және кез келген әрекеттен бұрын жүзеге асатын өзіндік ерекшелігі бар озбырлық көзге оттай басылады (Стенли Бейкер сияқты актердің бойында осындай озбырлыққа сай келетін рақымсыздық бар, сондықтан да ол Лоузи фильмдеріне үйлесе кетеді). Бұл – әрекеттегі реалистік озбырлыққа мүлде қарама-қайшы озбырлық. Мұны әрекетке айналар алдындағы амалдың озбырлығы деген жөн. Оның әрекет-бейнемен қатынасынан гөрі, әлдебір сахна көрінісімен байланысы берік. Бұл ішкі немесе туа бітті ғана емес, сонымен қатар *орныққан* қатыгездік, мұның баламасын біз Бэкон қозғалмайтын кейіпкерден шығатын әлдебір «эманация» туралы еске салған кезде, оның көркемөнердегі туындыларынан немесе әдебиеттегі Жан Жене шығармаларынан таба аламыз: бұл автор дамылдаушы және қозғалмайтын қолдарға ықпал ете алатын шамадан тыс желөкпелікті сипаттайды¹³. «*Мейірімсіз уақыт*» фильмінде жазықсыз ғана емес, көнбіс те мейірімді екені мәлімделетін жас айыпталушы туралы айтылады; алайда көрерменнің денесі тітіркенеді, себебі кейіпкер де өз қатыгездігінен, өзі әрең шыдап тұрған жүгенсіздігінен түршігеді.

Екіншіден, бұл – «бастапқы» озбырлық, серпіннің озбырлығы; бұған қоса әлдебір ортаға, туынды ортаға бір шетінен екінші шетіне дейін қақ жарып, енеді де, оны деградацияның ұзақ процесінде тура мағынасында сарқып бітеді. Осы мақсатта Лоузи драма жүзеге асатын және *ең тік еңісті бейнелейтіндіктен* баспалдақтар айрықша маңызға ие болатын Виктория дәуіріндегі қаланы немесе үйді, «Виктория» ортасын қуана таңдайды. Серпін кейіпкерді ортаның астанкестеңін шығара тінтуге мәжбүрлейді, ал кейіпкер өзі үшін тыйым салынған және басқа ортаға, басқа жоғары деңгейге тиесілі көрінген нәрсені иемденіп қана сабасына түседі. Лоузи туындыларындағы бірден деградацияны таратудан және қол жеткізу тым қиын «бөлікті» таңдаудан немесе іріктеуден тұратын азғындық осыдан шығады. «*Малай*» фильмі малайдың қожайын мен үйді қалай бағындырып, басқаруға қол жеткізгені туралы баяндайды. Бұл – ашкөз жыртқыштар әлемі: «*Құпия рәсім*» фильмінде дүниеқұмарлардың әр алуан түрлері – айлакер, екі ашкөз жыртқыш және момын, жылы жүзді және кекшіл қорқау салыстырылады. Бұл процестер «*Уәкіл*» фильмінде одан әрі дамиды: жалгер ірі жер иесінің қызын иемденіп қана қоймайды, сондай-ақ қос ғашық баланы сиқырлап, есінен тандырып, оны

¹³ Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, II, Skira, p. 30-32 ; Jean Genêt, *Journal du voleur*, Gallimard, p. 14 sq.

дәнекерші рөлін ойнауға мәжбүрлейді, оған оғаш озбырлық көрсетіп, осы әрекеттерінен өздері екі есе рақаттанады. Лоузидегі серпіндер әлемінде ең маңыздысы адамның нағыз табиғи құмарлығы деңгейінде қалыптасқан «жарамсақтық» болуы мүмкін, бұл мінез малайда, қожайында жасырын және тым сирек, ғашықтарда, сондай-ақ балада көрініс табады (тіпті «*Дон Жуан*» да бұл жерде тыс қалмайды)¹⁴. Бунюэл фильмдеріндегі паразитизм тәрізді жарамсақтық та қожайын мен малайдың екеуіне бірдей тән. Деградация – алуан түрлі фетиштер, атап айтқанда, ұстағыш айналар мен сиқырлы мүсіншелер сәйкес келетін жалпыға бірдей жарамсақтық серпінінің симптомы. Фетиштер «*Клейн мырза*» фильміндегі жұмбақ істермен, әсіресе «*Уәкілдегі*» ақылдан адастыратын итжидекпен бірге естен жаңылдырар дуалы кескіндер формасында көрініс табады.

Егер натуралистік деградация Штрогеймде энтропия арқылы, ал Бунюэлде циклділік немесе қайталау арқылы жүзеге асса, енді ол басқа түрге ие болады. Бұл үшінші форманы «өзіне қарсы бұрылу» деп атауға болады. Мұнда бұл ұғым Лоузиге тән қарапайым мағына иеленген. Серпіндердің бастапқы қалпындағы озбырлығы үнемі іске қосулы, бірақ әрекетке көшу үшін қарқыны тым қатты деуге болады. Ол туынды ортада өзіне жеткілікті деңгейде маңызы тепе-тең әрекетті таба алмайтын секілді. Кейіпкердің өзін серпін қатыгездігі билеп алған, ол іштей қалтырап-дірілдейді, осы мағынада ол өзіне тән ырықсыздықтың құрбанына, олжасына айналады. Осылайша Лоузи өз туындыларының мағынасын психологиялық тұрғыда бұрмалауға әкелетін қақпан құрады. Кейіпкер қиын жағдайдан құтылудың басқа жолын таба алмаған кезде, бірден бар күшінен айырылу қаупіне қарамастан, өз әлсіздігінің орнын сыртқы дәрекілікпен толтыруға ұмтылған осал адам тәрізді әсер қалдырады. «*Мейірімсіз уақыт*» және одан кейінірек шыққан «*Ала балық*» фильміндегі жағдай тура осындай: әр жолы ересек адам өзінің дәрменсіз екенін сезініп, біреудің түбіне жетеді де, артынан шарасыздық күйін кешеді. Бірақ, ақиқатында, Лоузи ешқандай психологиялық механизмді сипаттаған жоқ, тек серпіндердің экстремалды логикасын ойлап тапты. Өйткені мазохизм туралы айту қызықсыз. Лоузи фильмдерінің негізінде, кейіпкердің мінез-құлқы қандай екеніне қарамастан, табиғатынан тым қуатты серпін бар. Бұл қатыгездік кейіпкердің

¹⁴ Өзінің «*Малай*» фильмі туралы Лоузи: «Мен үшін бұл – жарамсақтық, қоғамдағы жағымпаздық туралы, қожайын мен малайдың жағымпаздығы, түрлі әлеуметтік топтан шыққан, әлеуметтік жағдайлары әрқилы адамдардың жағымпаздығы туралы фильм. (...) Бұл – үрей қоғамы, үрейге реакция көп жағдайда қарсылық және күрес емес, жағымпаздық, ал жағымпаздық дегеніміз – рухтың ахуалы», – деп жазған (*Présence du cinéma*, n° 20, mars 1964). Сондай-ақ қараңыз: Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, p. 275 sq; «Don Giovanni», p. 408 sq.

ішкі жан дүниесінде жасырынып жатыр және ол – мүлде қарапайым көзбояу емес; алайда ол кейіпкерді лезде бұзбай, яғни оны өз деградациясына немесе өліміне байланысты болашаққа қатыстырмай, өздігінен ояна алмайды, туынды ортада пайда бола алмайды. Лоузидің кейіпкерлері өздерін күшті емес, осал адам етіп көрсетеді: өздерін әлдебір ортаны соңына дейін зерттеуге мәжбүрлейтін, сорақы жүгенсіздіктерінің кесірінен олардың тағдыры алдын ала шешілген – бірақ мұның соңы олардың өз орталарымен бірге жойылуына әкеліп соғады. Бізге психологиялық, психоаналитикалық интерпретациялардың Лоузидің басқа кез келген туындысына қарағанда әлдеқайда ауқымды тұзағын құратын мұндай қалыптасудың жарқын мысалы – *«Клейн мырза»* фильмі. Мұндағы кейіпкерге біз Лоузи туындыларынан үнемі табатын қатыгездікті басып-жаншу тән (Лоузи фильмдерінде ойнайтын актерге қажетті осы тұрақты жүгенсіздік Ален Делонның бойында бар). Бірақ *«Клейн мырзаның»* негізгі ерекшелігі – кейіпкерді жаулап алған құтырған серпіндер оны әдеттен тыс ерекше қалыптасуға алып келеді: нацистік басқыншылық кезінде оны евреймен шатастырады, ол бұған наразы бола бастайды да, бойын билеген бүкіл қаһарлы қатыгездігін осы әділетсіздікті әшкерелеуге жұмсайды. Әйтсе де мұның бәрін ол құқығын қорғау үшін немесе әділдікті жете түсінгендіктен емес, бар болғаны жан дүниесін кернеген ашуға бой алдырып, ызаның жетелеуімен бірте-бірте маңызды жаңалық аша бастайды: тіпті ол еврей болғанның өзінде, оның серпіндерінің бәрі оларға тән тәртіптен емес, үстем режимнің әлеуметтік тәртібінен туындаған озбырлыққа қарсы тұрар еді. Нәтижесінде, еврей еместігіне қарамастан, кейіпкер еврейдің ауыр тағдырымен бөлісіп, еврейлер тобымен бірге өлімге бой ұсынады. Міне, осылайша еврей емес адам еврейге айналады¹⁵. *«Клейн мырзаға»* қатысты бір-біріне қатты ұқсайтын адамдар рөлі және тергеу жүргізу туралы көптеген түсіндірмелер болды. Бізге бұл тақырыптар аса маңызды көрінбейді және серпінбейнеге, яғни кейіпкердің тұрақты қатыгездігіне бағынышты секілді: туынды ортада кейіпкер үшін осы қаһарды өзіне қарай бұрудан, ең жан тебірентер өлімге, жойылуға әкелетін қалыптасу түрінен басқа құтылар амал да жоқ.

¹⁵ Бұл – Артур Миллердің ең үздік романдарының бірі. *«Фокус»* (Focus, Éd. de Minuit) романының да тақырыбы: қарапайым америкалықты қателесіп, евреймен шатастырып, К.К.К. (Ку-Клукс-Клан) ұйымы оның ізіне түседі, оны достары мен әйелі тағдырдың төлкегіне тастап кетеді. Ол наразылық білдіріп өзінің таза арийлік екендігін дәлелдеуге тырысады; содан соң ол егер өзі шынымен еврей болғанда, бұл қудалаулар бәрібір осындай жексұрын, жиіркенішті түрде болатындығын біртіндеп түсінеді де, ақырында, өзі еврей болмаса да, өз еркімен өзін евреймін деп мойындайды. Лоузидің біз қазір ғана қарастырған бұл фильмі мазмұны жағынан Миллердің романына өте жақын тәрізді.

Лоузиде тым құрығанда Штрогеймдегі немесе Бунюэлдегі секілді екіұшты болса да құтқару идеясы бар ма? Егер бар болса, онда оны әйел бейнелерінен іздеу қажет. Бір қарағанда, серпіндер әлемі мен симптомдар ортасы ерлерді еш саңылау қалдырмай, түгел қамтып, оларды ерлердің өзіндік гомосексуалды ойынына қатысуға жетелейді, ол ойыннан қайта шығар жол жоқ. Ал «төлнұсқа» әйелге келсек, Лоузи фильмдеріндегі натурализмде олар әдетте кездеспейді («*Модести Блейз*» фильмінің серпінді және фетишке ие кейіпкерінен басқалары, бірақ ол пародия ретінде қабылданады). Лоузи фильмдерінде әйел-кейіпкерлер көбінесе ортаның алдында, оған қарсы күресте және өздері олардың кейде құрбаны, кейде тұтынушысы рөлінде ғана көрініс табатын ерлердің бастапқы әлемінен тыс бейнеленеді. Тығырықтан шығудың жолын табатын да, шығармашылық, артистік немесе жай ғана практикалық бостандықты жеңіп алатын да осы әйелдер: оларға ұят та, өзін кінәлі сезіну де, өздеріне кесірі тиетін тұрақты қатыгездік те тән емес. «*Қарғыс атқандар*» фильміндегі мүсінші әйел осындай, «*Хауа*» фильмінің басты кейіпкері мен Лоузи «*Ала балық*» фильмінде көрсететін тағы бір Хауа да сондай. Олар лирикалық абстракцияға жету мақсатында натурализмнен шығады. Әлеуметтік орталарынан озық дамыған бұл әйелдер – Томас Гардидің әйел-кейіпкерлеріне аздап ұқсайды, тура сондай рөл ойнайды.

Лоузидің туынды орталармен ажырағысыз біртұтас бастапқы әлемдерінің оның стиліне тән ерекше белгілері бар. Бұлар – көлденең лабиринттерді құрайтын, көбінесе (бірақ үнемі емес) салбырап төніп тұратын, жартасты немесе тастақ, каналдар, галереялар, траншеялар, туннельдер жырымдап тастаған, негізінен, оғаш та жазық кеңістіктер: яғни «*Қарғыс атқандардағы*» құз, «*Пейзаждағы сұлбалар*» фильміндегі тау жоталары, «*Серпилістегі*» биікте орналасқан терраса; сонымен қатар бұған теңіз деңгейінен төмен орналасқан жерлер: «*Хауа*» фильміндегі «тарихқа дейінгі деуге болатын» көне әрі өлі қала – Венеция да, жердің қиыр шетіне ұқсайтын түбек те, «*Уәкілдегі*» Норфолк та, «*Дон Жуан*» фильміндегі итальян стилінде безендірілген бақ та, «*Мейірімсіз уақыттың*» кейіпкері шеберханасы мен машина жарысы алаңын орналастыратын қараусыз кеңістік секілді күтімсіз саябақ та, «*Малай*» фильміндегі секілді қиыршықтас төселген шағын сквер де, крикет алаңы да (спортты жақсы көрмейтініне қарамастан, Лоузи мұндай алаңды түсіруді ұнататын), «*Клейн мырзадағы*» туннельдері бар қысқы велодром да мысал бола алады. Бастапқы әлем үңгірлерге және құстарға толы, сонымен қатар онда қамалдар да, тікұшақтар да, скульптура да, мүсін де көптеп кездеседі; мұндағы каналдар жасанды ма, табиғи ма, дәл айту қиын. Демек,

байырғы әлем Табиғатты адам салған құрылыс нысандарына қарсы қоймайды, туынды орталар үшін ғана маңызды саналатын айырмашылықтарды тіпті елемейді де. Алайда өле алмай жатқан орта мен дүниеге келе алмай жатқан ортаның арасында пайда болатындықтан, мұндай әлем біріншіден қалғандарды да, екіншінің нобайларын да өзі иемденіп, оларды, «*Дон Жуан*» фильмінің ұраны дерліктей сөз тіркесін қолданып, Грамши айтқандай, «жанға батып ауыртатын симптомдарға» айналдырады. Бастапқы әлем футуризм мен архаизмді біріктіреді. Серпінді әрекеттердің немесе ишараттардың бәрі оған және құздың ақылсыз қожайынына тиесілі. Бастапқы әлем әрі туынды орталардан өзіне жемтік таңдаушы жыртқыш ретінде, әрі олардың құлдырауын жеделдетуші паразит ретінде де туынды орталармен жоғарыдан төмен қарай, бірақ бұл жолы тік бөктердегі тік соқпақтар арқылы немесе сырттан ішке қарай өзара байланысты болады. Ортаның Виктория заманындағы үйге ұқсастығы бастапқы әлемнің сол үйді қамтып немесе оны қоршап тұрған жабайы өлкеге ұқсастығы секілді.

Натурализмге тән төрт координат Лоузи туындыларында, міне, осылай ұйымдастырылған. Ол қосарланып «қайшы келуді» анықтай отырып, мұны «*Қарғыс атқандар*» фильмінде айқын көрсеткен: бір жағынан, Портленд құздары, «олардың адам аяғы баспаған пейзажы мен әскери ғимараттар», олардың радиация кесірінен мутантқа айналған балалары (бастапқы әлем); сондай-ақ «Веймуттағы теңіз жағалауында орналасқан шағын курорттың Виктория заманына тән жұпыны стилі» (туынды орта); екінші жағынан, алып құстар, тікұшақтар және мүсіндер (серпінді бейнелер мен әрекеттер); сонымен қатар мотоцикл рульдері құс қанаттарына ұқсайтын мотоцикл жүргізушілерінің тобы (туынды ортадағы әдепсіз қылықтар)¹⁶. Төрт өлшем бір фильмнен екінші фильмге өзгеріп отырады және Лоузидің айтқысы, әлде көрсеткісі келген нәрсесіне байланысты қарама-қайшылық немесе бірін-бірі толықтыру бойынша әр алуан қатынасқа түседі.

¹⁶ Пьер Риссиен үзінді келтірген: Losey, Éd. Universitaires, p. 122-123.

9-тарау

Әрекет-бейне: үлкен форма

1

Біз енді жеңіл анықтауға болатын саланы қарастыруға кірісеміз: туынды орталар өз тәуелсіздігін алып, өз алдына дербес маңызға ие бола бастайды. Сапа мен мүмкіндік енді «кез келген кеңістікте» пайда болмайды, бастапқы әлемдерді мекендемейді, бірақ олар алуан түрлі және айқын географиялық, тарихи және әлеуметтік уақыт-кеңістіктерінде заманға сай іске асады. Аффектілер мен серпіндер енді мінез-құлықтың әр алуан түрлерінде, оларды басқаратын немесе бұзатын сезім немесе құштарлық күйінде жүзеге асып қана көрініс табады. Реализм дегеніміз – осы. Өтпелі құбылыстардың алуан түрі бар екені рас. Физикалық және әлеуметтік тұрғыдан анықталған кеңістіктерге өз көлеңкелерін, жарық пен көлеңкенің үйлесімін орналастыру неміс экспрессионизміне тән үрдіс болды (Ланг, Пабст). Керісінше, белгілі орта өзіне бастапқы әлем немесе «кез келген кеңістік» қызметін атқаруға септігін тигізетін мүмкіндіктерді жандандыра алады: мұндай құбылысты біз лирикалық швед мектебі өкілдерінен көре аламыз. Реализм бәрібір өзіне тән ерекше деңгеймен айқындалады. Бұл деңгейде ол ойдан туындаған нәрсені, тіпті қиялды да жоққа шығармайды; ол фантастиканы, айрықша және қаһармандық фильмдерді, әсіресе мелодраманы қамти алады; ол өзіне тән, болмысына қайшы келмейтін әсірелеу мен өлшеусіздікті де қолданады. Реализмді қарапайым орта мен мінез-құлық түрлері – орталар және іске асырылатын мінез-құлықтар құрайды. Әрекет-бейне – осы екеуінің арасындағы қатынас, сондай-ақ осындай қатынастың барлық түрі. Дәл осы үлгі америкалық киноның әлемдік деңгейдегі табысын қамтамасыз етті, тіпті бұл үлгі өзін қалыптастыруға үлес қосқан шетел режиссерлерінің «төлқұжатына» айналды.

Орта үнемі бірқатар сапа мен мүмкіндікті іске асырады. Ол бұларға жалпылама синтез жасап, өзі Айналадағы ахуал немесе Қамтушы болады, өйткені сапа мен мүмкіндік осы ортада *күшке* айналады. Орта және оның күштері өзгереді, кейіпкерге әсер етіп, онымен тайталасады, сөйтіп, ол тап болатын ситуацияны қалыптастырады. Өз кезегінде кейіпкер өзі тап болған ситуацияға ортаны немесе өзінің ортамен, ситуациямен, өзге кейіпкерлермен қатынасын өзгертіп, жауап (әрекетпен) береді. Ол өз тіршілігінің жаңа тәсілін (хабитус) қалыптастыруы немесе өзіне тән тіршілік тәсілін ортаның, әлде ситуацияның талаптарына сәйкес деңгейге көтеруі қажет. Кейіпкер бұдан өзгертілген немесе қалпына келтірілген ситуация, яғни жаңа ситуация жасайды. Анықталған кеңістік-уақыт ретіндегі орта да, анықтаушы және анықталушы ретіндегі ситуация да, жеке кейіпкер секілді ұжымдық кейіпкер де бәрі дараландырылған. Пирстің бейнелерге жасаған жіктемесінен көргеніміздей, бұл – «екіншілік» патшалығы, яғни бәрі өз жаратылысынан екі-екіден болады. Өйткені біз орталарда сапа мен мүмкіндікті, сонымен қатар оларды өзекті ететін заттардың күйін ажыратамыз. Ситуация мен кейіпкер немесе әрекет – пропорцияның өзара әрі байланысты, әрі бітіспес қарсылас екі бөлігі секілді. Әрекеттің өзі – күштер арасындағы айқас, жекпе-жектер тізбегі іспетті: ортамен, өзгелермен және өзімен-өзі күрес. Нәтижесінде әрекеттен туындайтын жаңа ситуация бастапқы ситуациямен бірігіп жұп құрады. Әрекет-бейнелердің көпшілігі, әсіресе оның алғашқы формасы осындай болады. Оған органикалық репрезентация тән және бұл репрезентация тыныстауға қабілетті секілді. Өйткені ол ортаға қарай кеңейіп, әрекет бағытына қарай тарылады. Дәлірек айтқанда, ол ситуацияларға және әрекет талаптарына байланысты барлық бағытта кеңейеді немесе тарылады.

Дегенмен, жалпы алғанда, бұл бір-біріне қарсы бағытталған екі спираль тәрізді, бірі әрекет бағытына қарай тарылса, екіншісі жаңа ситуацияға қарай кеңейеді: кеңістік те, уақыт та жұмыртқаға арналған рөмке немесе құмсағат формасына енеді. Бұл органикалық және спираль тәрізді репрезентацияның формуласы СӨС' (Ситуациядан Әрекет арқылы өзгертіліп, қайта жасалған Ситуацияға өту) болады. Біздіңше, бұл формула Берч «үлкен форма» деп атаған нәрсеге сәйкес келеді¹. Бұл әрекет-бейненің немесе органикалық репрезентацияның екі полюсі, дәлірек айтқанда, екі белгісі бар, оның бірі, ең алдымен, органикаға бағытталса, екіншісі белсендіге немесе функциялыққа нұсқайды. Пирспен ішінара келісе отырып, алғашқысын біз

¹ Ноэль Берч бұл терминді Лангтың «*М қаласы жемдетті іздейді*» фильмінің құрылымын сипаттау үшін ұсынған: «*Le travail de Fritz Lang*», in *Cinéma, théorie, lectures*.

синсигнум деп атаймыз: *синсигнум* – қандай да бір ортада, әлдебір заттардың күйінде немесе анықталған кеңістік-уақытта өзектіленетін сапа мен мүмкіндік жиынтығы². Екінші полюсті біз кез келген айқасты білдіру үшін, яғни әрекет-бейнеде белсенді болатын нәрсені бейнелеу үшін *бином* деп атағымыз келеді. Әлдебір күштің күйі әлдебір антагонистік күшке бағытталған сәттен, әсіресе күштердің бірі (немесе екеуі де) «ерікті» болған кезден бастап *бином* пайда болады және бұл күш өзге күштің ықпалының алдын алуға әрекетті қамтиды: субъект өзге күштің жоспарлаған ісіне байланысты әрекет етеді. Демек, *биномға* алдамшы әрекет, жасанды бұлтарыс, құрылған тұзақ көрнекі мысал бола алады. Вестернде көше босаған кезде, бас кейіпкердің сыртқа шығып, ерекше мәнермен жүріп келе жатып, қарсыласының қайда жасырынғанын және қандай әрекет жасайтынын алдын ала болжауға тырысатын жекпе-жек сәті – тамаша *бином*.

Шестромның (Америкада түсірген алғашқы туындысы) «*Жел*» фильмін мысалға алайық. Жазықта жел үздіксіз соғып тұр. Мұны натурализмдегі бастапқы әлем немесе экспрессионистік «кез келген кеңістік» деуге болады, өйткені жел өтіндегі байтақ дала – аффект тәрізді. Бірақ бұл мүмкіндікті өзекті ететін де, оны шалғынды аймақтың ішкі мүмкіндіктерімен белгілі кеңістікте, Аризонада ұштастыратын да – заттардың күйі, яғни реалистік орта. Оңтүстікте туып-өскен қыз өзіне бейтаныс өлкеге келеді де, нағыз айқас алаңына түскендей болады: қоршаған ортамен бетпе-бет айқас, бұған дұшпандық ниеттегі отбасымен психологиялық жекпе-жек, өзіне ғашық дөрекі ковбоймен рухани жекпе-жек, зорлағысы келген мал сатушымен жан алысып, жан беріскен жекпе-жек. Мал сатушыны өлтірген соң, қыз оның денесін құммен көміп тастауға тырысады, бірақ жел бұған үнемі кедергі жасай береді. Бұл – ортаның өзі қызды ең қатаң сынға алатын сәті және оның жекпе-жектің түпкі мәніне жетіп, ұғынатын кезі. Міне, осы сәтте ымыраласу басталады: мұны түсініп, үнемі көмектесіп жүретін ковбоймен, өмір сүрудің жаңа тәсілі туындайтынын сезініп, өзі құдіретін ұғына түсетін желмен татуласу сәті келіп жетеді.

Кинематографияның кейбір басты жанрларында әрекет-бейненің бұл түрі қалай дамыды? Алдымен деректі фильмді қарастырайық. Тойнби тарихтың прагматикалық философиясын жасады, ол бойынша өркениет қоршаған ортаның адамға жасаған қарсылығына жауап

² Пирс «синсигнум» (*synsigne*) деп заттардың күйінің өзіндік дара сипатын атап көрсету үшін жазды. Бірақ заттардың күйінің және әрекет субъектісінің өзіндік дара сипатын таза сапа мен мүмкіндікке жататын бірегейлікпен шатастыруға болмайды. Сондықтан біз Пирстің талдауына сәйкес, әрқашан заттардың күйінде өзекті болатын бірнеше сапаны немесе мүмкіндікті білдіретін «суп-» префиксін қолданғанды жөн санаймыз. Сол себепті де біз «синсигнум» (*synsigne*) деп жазамыз.

ұсынады³. Айтарлықтай зор сын-тегеуріндерге қарсылық көрсететін, бірақ адамдардың бүкіл қабілетін сіңіруге мүмкіндігі жетпейтін қоғамдастықтар қалыпты немесе нормативті жағдай деп есептелсе, онда басқа екі жағдайды да елестетуге болады: қоршаған орта сын-тегеуріндерінің күштілігі сонша, адам оларға өз бойындағы бүкіл энергиясының көмегімен де жауап не тойтарыс бере алмайтын жағдай (күн-көріс өркениеті) және адамның өмір сүруіне өте қолайлы қоршаған орта жағдайы (бос уақыт өркениеті). Флаэртидің деректі фильмдері осы жағдайлардың екеуін де қарастырып, «ақырғы» өркениеттердің асылдығын анықтайды. Сондай-ақ Руссо идеясын жақтағаны және алғашқы қауымдық қоғам алға тартқан саяси мәселелерге, осы қоғамдарды пайдаланудағы ақ адамдардың рөліне көңіл аудармағаны үшін өзіне тағылған айыптар, режиссерге аса әсер ете қоймады. Әсер етсе, Флаэрти өзі бекіткен шарттарға еш қатысы жоқ, әлдебір үшіншіні, үшінші тарапты енгізер еді: кинорежиссер ортамен бетпе-бет кездесудің жанды жерін табуды мақсат тұтты (бұл этнологиядан гөрі этологияға жақын). «Солтүстіктен келген Нанук» фильмі эскимос жағалауға өз отбасымен келіп түскен кездегі ортаны көрсетуден басталады. Біз қабағынан қар жауған бұлтты аспанның және мұз басқан жағалаудың алып синсигнумын көреміз, бұл жерде оған қастық ойлайтын қоршаған ортада Нанук өзінің амандығын қамтамасыз етеді: иглу салу үшін (*иглу* – эскимостардың қысқы баспанасы. – *Ред.*) мұзбен жекпе-жек, әсіресе итбалықпен әйгілі арпалыс. Бұл жерде біз СЭС'-тің, тіпті СЭС-тің орасан зор құрылымын көреміз, өйткені Нанук әрекеттерінің ұлылығы тек ситуацияны өзгертуде ғана емес, сонымен қатар ырыққа көнбейтін қайсар ортада тірі қалуында жатыр. Керісінше, «Моана» фильмі бізге ешқандай қиын сын-тегеурінге ұшыратпайтын Табиғаттың өркениетін көрсетеді. Бірақ бұл фильмнен «адам ауыртпалыққа қарсы тұру, оған бойсұнбай төзу арқылы ғана адам бола алады» деген ой туады, себебі оған жанға жайлы қоршаған ортаның қалпын бұзып, өзімен-өзі беріспес жекпе-жекке түсуіне септігін тигізетін қатал сын туындату қажет.

Екінші кезекте әлеуметтік-психологиялық фильмді алып қарайық: өз шығармашылығының реалистік бөлігінде Киң Видор қауымнан индивидке және индивидтен қауымға қарай жылжи отырып, орасан зор жалпылама синтезді жүзеге асыра білді. Кез келген жағдайда, барлық жанрда көрініс табатын мұндай форманы «этикалық» деп атауға болады, өйткені «этос» сөзі бірден орынды немесе ортаны, ортада мекендеуді, әдет-ғұрыпты немесе *habitus*ты, яғни тіршілік ету тәсілін білдіреді. Этикалық немесе реалистік форма иллюзиядан

³ Қараңыз: Toynbee, *L'Histoire*, Gallimard.

бас тартпай, «америкалық арманның» екі полюсін қамтиды: бір жағынан, ынтымақты қоғам немесе ұлт-орта идеясы, барлық аз ұлттардың біте қайнасып бірігуі («*Тобыр*» фильмінің соңындағы бірауыздан қарқылдап күлу немесе «*Көшедегі көріністегі*» сары, қара, ақ нәсіл өкілдерінің жүздеріндегі біркелкі өзгерістер); екінші жағынан, саяси көсем, яғни ортаның сын-тегеуріндеріне, ситуация қиындықтарына төзіп, жауап бере алатын ұлт өкілінің идеясы («*Біздің күнделікті нанымыз*», «*Америкалық романс*»). Тіпті ең қиын дағдарыс кезеңдерінде де, бұл жақсы басқарылған ауызбіршілік тек басқа жерде қайта қалпына келу үшін ғана орын ауыстырып, жылжиды: қаланы тастап, ол ауыл шаруашылығы қоғамдастығына ауысты, содан соң «бидайдан құрышқа», ауыр өнеркәсіпке өтті. Дегенмен ауызбіршіліктің жасанды болуы мүмкін, ал индивид өзімен-өзі жеке қалуы ықтимал. «*Тобыр*» фильмінде дәл осы жағдай, атап айтқанда, жасанды және немқұрайды адамдар қоғамдастығы ғана болып қалған қала және бар мүмкіндік пен реакциядан айырылып, тағдырдың тәлкегіне жалғыз ұшыраған индивидтің жағдайы көрсетілген емес пе? Индивид ситуацияны өзгертетін СЭС' формуласында, расында да, өзіне қарама-қайшы келетін СЭС ситуациясы бар, бұл – индивид не істерін білмейтін, әрі кетсе бастапқы ситуацияға қайта оралатын ситуация: «*Тобыр*» фильміндегі америкалық сұмдық, міне, осындай.

Тіпті жағдай бұдан да нашарлап, индивид төмендемелі спиральмен одан сайын төмен қарай құлдылауы ықтимал: бұл – СЭС'' формуласы. Рас, америкалық кинематография Хоукстың түзелу жолындағы маскүнемдері секілді, әбден азғындаған кейіпкерлерді көрсетуді жөн санайды. Әйтсе де деградация процесінің өзін олар экспрессионизмдегі немесе натурализмдегі мәнерлерге ұқсамайтын өзге әдіспен жүзеге асырады. Мұндағы сөз, енді қарақұрдымға құлау және серпінді «құлдырау» тәрізді энтропия жөнінде де емес (дегенмен Киң Видорға осындай натуралистік әдіс тән еді). Америкалық мәнермен жүзеге асатын реалистік деградация «орта-мінез» және «ситуация-әрекет» формасында жүзеге асады. Онда енді аффектінің немесе серпіннің тағдыры емес, керісінше, әлеуметтік ортаның патологиясы мен мінез-құлықтың бұзылуы көрініс табады. Бұл – Фитсжералд немесе Джек Лондонның ерекше әсерлі әдеби дәстүрін жалғастырушы мұрагер: «Ішімдік ішу менің өмір сүру тәсілдерімнің бірі және мен араласқан адамдардың әдеті еді...». Құлдырау аласталғандар ортасында, жалған ауызбіршілігі немесе мүдделердің жалған ортақтығы бар орталарда өмір сүретін адамды сипаттайды, ол – жасанды, барлық мінез-құлықтарды, өзіне тән сегменттерді ұйымдастыра алмайтын, ойына не келсе, соны істейтін есерсоқтың қылықтарын ғана ұстанады. Бұл – «бүлдірмейтін ісі жоқ», «туғаннан жолы болмаған,

бейбақ адам». Бұл – Уайлдердің «*Жоғалған уик-энд*» фильміндегі барлар әлемі (бақытты аяқталуына қарамастан), Россеннің «*Алаяқ*» фильміндегі бильярд әлемі, әсіресе «нуар» фильмнің (франц. *нуар* – «қара» деген сөз, XX ғасырдың 40–50-жылдарына тән пессимистік рухтағы америкалық криминал фильмдерді сипаттайтын жанрлық атау. – *Ред.*) үлкен жанрын құрайтын «құрғақ заңға» байланысты қылмыс әлемі. Бұл аспектіде «нуар» фильм ортаны жақсы суреттейді, ситуацияларды баяндайды, әрекеттерді әзірлеу барысында «жиырылып», оны минут-минутымен тізеді де (мәселен, пойызды қарулы тонаудың үлгісі осындай), көбінесе тәртіп қайта орнайтын жаңа ситуацияға өтеді. Бірақ дәл осы себептен де гангстерлер – өз әлеуметтік ортасының қуатына, әрекеттерінің тиімділігіне қарамастан «құрыған адамдар» саналады, әлдене спиральды кейіпкерлерге зиян келтіретіндей етіп бұрып, олардың ортасын да, әрекеттерін де қажайды. Демек, бір жағынан, «орта» – жалған қоғамдастық, ол қоғамдастықты кез келген одақ тұрақсыз да қайтымды болатын джунглиге айналдырады; екінші жағынан, қаншалықты тәжірибелі болғанымен, мінез-құлық түрлерін шынайы *һабитус*, ситуацияға нағыз реакция деп атауға болмайды, өйткені оларды бұзатын осал тұстар немесе кемшіліктер анықталады. Хоукстың «*Тыртық бет*» фильміндегі оқиға осындай, ондағы кейіпкерді «бәрін бүлдіруге» итермелейтін санасыз тірліктері мен осал тұстары бірігіп, әпкесінің өлімінен кейін оны мүлде билеп алып, қатты күйзеліске ұшыратады. Немесе Хьюстонның оқиға басқашалау өрбитін «*Асфальтты джунглиінде*» доктордың аса ұқыптылығы мен кісі өлтірушінің тәжірибелілігі қосалқы тұлғаның опасыздығына шыдамай, біреуінде сәл эротикалық қозғалыс туындатса, екіншісінде туған елге деген сағыныш пайда болады, бұл өзгерістер екеуін де сәтсіздікке немесе өлімге әкеледі. Бұдан «қоғам өз қылмыстарының бейнесімен құрылады, оның бүкіл ортасы патологияға душар болған, ал мінез-құлық түрлері түгел есуастыққа бейім» деген қорытынды шығаруға бола ма? Мұндай тұжырым Ланг немесе Пабст шығармашылығына жақын болар еді. Жантүршігерлік сұмдықтарды еңсеретін америкалық кинода өз арманын құтқарудың тәсілдері бар.

Вестерн – белгілі бір ортада тамырын терең жайған төртінші үлкен жанр. СЭС' формуласына сәйкес (бұл вестерннің жалғыз формуласы емес екеніне көзіміз жетеді), орта дегеніміз – Айналадағы ахуал немесе Қамтушы, мұны басында Инс айтқан. Бұл жерде бейненің ең басты сапасы – тыныс. Ол кейіпкерді шабыттандырып қана қоймайды, сонымен қатар жағдайға орай, жиырылады немесе кеңейеді. Қаныққан түстің көмескі түспен бірге жаңғырық тудыруы – түрлі реңктің өзара араласып кірігуінің хроматикалық гаммасына

сәйкес жүзеге асады, міне, осы сәтте түс әлемді билейді (біз мұндай түстерді Фордтың «*Жасыл желекке оранған алқабым*» атты фильмінің декорациясында кездестіреміз). Тек Фордта ғана емес, «*Зеңгір көк*» фильмінде кейіпкерлерінің бірінің аузына «бұл алып ел, одан да үлкені – тек аспан ғана» деген сөздерді салатын Хоукста да аспан өзінің тербелістерімен ақырғы қамтушыны құрайды. Аспан құрсауында қалған орта, өз кезегінде, қоғамдастықты құрсауына алады. Белгілі бір қоғамдастықтың өкілі ретінде, кейіпкер өзін ортамен теңестіретін амалды істеуге қабілетті және кездейсоқ немесе жиі белден басылған тәртіпті қалпына келтіреді: индивидті мұндай ұлы қадамға баруға қабілетті көсемге айналдыру үшін қоғамдастықтың және *land*-тың (жердің. – *Ред.*) өзі араласуы қажет. Бұл тұста ұжымдық шиеленісті сәттерге (үйлену тойлары, мерекелер, билер және әндер), жердің үнемі қатысуына және аспан үстемдігіне толы Фордтың әлемін оңай танимыз. Осыдан келіп кейбір зерттеушілер Форд туындыларында кеңістік тұйықталған және онда нақты қозғалыс та, нағыз уақыт та жоқ деген тұжырым жасайды⁴. Біздің ойымызша, Форд фильмдерінде қозғалыс шынайы, бірақ кадрдың бір бөлігінен екіншісіне қарай немесе өзі өзгерісін жеткізуге тиіс әлдебір бүтінге қатысты туындаудың орнына, ол белгілі бір қамтушының *ішінде* жүзеге асып, оның тынысын білдіреді. Сыртқы ішкіні қамтиды, сөйтіп, олар өзара байланысқа түседі де, дилижанстың (көп орынды жабық арба. – *Ред.*) ішкі жағы оның сыртқы көрінісімен кезектесе көрсетілетін «*Күйме*» фильміндегі бейнелердің ізімен біз екі бағытта бірінен екіншісіне өту арқылы алға жылжимыз. Таныс нүктеден беймәлім нүктеге, мәселен, «*Күйме қожайыны*» фильміндегі секілді жерұйыққа қарай қозғалуға да болады: орасан зор қиындықпен алға жылжығанымызда ұлғаятын, ал тоқтап, демалған кезімізде тарылатын, мәлімді де, беймәлімді де қамтитын қамтушы ғана ең басты мән болып есептеледі. Фордтың пікірінше, қозғалыстың өлшемін тек қамтушы немесе органикалық ырғақ қана бере алады. Сонымен қатар қамтушы – аз ұлттардың біте қайнасатын, яғни бәрін біріктіретін, тіпті бір-біріне қарама-қайшы болғанның өзінде, олардың арасындағы ұқсастықтарды анықтайтын орын; бұл жерде жаңа ұлттың пайда болуына қажетті қосылу процесі: мысалы, «*Күйме қожайынында*» қуғынға ұшырайтын үш топ, атап айтқанда, мормондар, кезбе актерлер және үндістер көрсетіледі.

⁴ Митридің айтуынша (*Ford, Éd. Universitaires*), Фордты эпик дегеннен гөрі трагик деген жөн, ол нақты кеңістіксіз және уақытсыз тұйық кеңістік құруға тырысады: бұл қозғалмайтын және баяу бейнелер туындататын «қозғалыс идеясы» тәрізді. Анри Ажел бұл ойды қолдап, өзінің «тұйық-ашық» және «кеңеюші-тарылушы» баламаларына бейімдеп қолданады. (*L'espace cinématographique*, Delarge, p. 50-51, 139-141).

Осы алғашқы жақындаудың шеңберінде қалсақ, онда біз ғарыштық немесе эпикалық сипат алған СӘС құрылымының аясынан шыға алмаймыз: ақиқатында, кейіпкер қоғамдастықтың қатысуы арқылы әлеуметтік ортамен теңеседі де, ортаны өзгертпейді, тек ондағы циклдік тәртіпті қалпына келтіреді⁵. Дегенмен кейінгі режиссерлердің вестерн концепциясын трагедиялық, тіпті романдық деп сипаттап, эпикалық кемеңгер дәрежесін Инс пен Фордқа қалдыру қауіпті болар еді. Жанрлар бірізділігіне қолданылатын Гегель мен Лукач схемасы вестернге жүрмейді: Митри атап көрсеткендей, вестерн басынан-ақ барлық бағытта – эпикалық, трагедиялық, романдық жанрларда қарқынды дамыды, оның кейіпкерлері ностальгиялық, жалғызділікті, қартайған ковбойлар, тіпті «бейбақ адамдар», сондай-ақ ақтап алынған үндістер болды⁶. Шығармашылығының өн бойында Форд уақытты әбден нақты да шынайы ететін ситуацияның эволюциясын түсінуге тырысты. Әлбетте, вестерн мен неовестерн деп атауға болатын жанрдың арасында едәуір айырмашылық бар; бірақ ол жанрлар сабақтастығымен де, кеңістіктің тұйықтығынан ашықтығына өтумен де түсіндірілмейді. Фордта кейіпкер қайта-қайта қауіп төнетін тәртіпті қалпына келтірумен шектелмейді. Фильмнің құрылымы, органикалық репрезентация шеңбер бойымен циклді түрде емес, соңғы ситуация бастапқы ситуациядан өзгеше болатын спираль бойынша жүзеге асады: бұл – эпикалықтан гөрі, этикалық формаға жататын СӘС' схемасы. Мәселен, «*Либерти Валансты атқан адам*» фильмінде қарақшының көзі жойылып, тәртіп қалпына келтіріледі; алайда қарақшыны атқан ковбой «кісі өлтіруші – болашақ сенатор екен, осы әрекет арқылы Жабайы Батыстың жазылмаған эпикалық заңы өзгертіліп, индустрия өркениетінің жазылмаған романдық заңына айналатын көрінеді» деген қауесет таратады. «*Қос салт атты*» фильмінде осыған ұқсас оқиға бар, онда шериф өз қызметінен де, кішкентай қаланың дамуынан да бас тартады⁷. Бұл екі жағдайда да, Форд бейнені түрлендіретін аса қызықты әдіс ойлап тапқан: бір бейне екі рет көрсетіледі, бірақ екіншісінде С және С' арасындағы айырмашылықты сезіну үшін жаңартылып немесе толықтырылып ұсынылады.

⁵ Bernard Dort, *Le western*, 10-18 қараңыз: (пасторальдық) эпопеяны рух пен әлемнің кейіпкер мен ортаның үйлесімі анықтайды; тіпті үндістерді де теріс күштер деп қана атауға болады, бірақ олар ғарышқа және оның тәртібіне, табиғи апаттарға, өртке немесе су тасқынына күмәнданғандай шек келтіреді; ал кейіпкердің еңбегі ортаны өзгертпейді, оны қалпына келтіріп, қайтадан жеңіп қайтарып алады, бұл шөп басқан соқпақты қайтадан жүріп қалпына келтіруге ұқсайды.

⁶ Mitry, *Cahiers du cinéma*, n° 19-21, janvier-mars 1953.

⁷ «*Қос салт атты*» фильміне жасалған мұқият талдауды Жан Ройдың (*Pour John Ford*, Éd. du Cerf) кітабынан табуға болады: ол туындының «спираль тәрізді» сипатын баса айтады және Фордта спиральдың мұндай формасы жиі кездесетінін көрсетеді (р. 120). «*Күйме қожайыны*» фильміне жасаған егжей-тегжейлі мұқият талдауын да осы кітаптан табуға болады (р. 56-59).

«*Либерти Валанстың*» соңында қарақшының шын өлімі мен ковбойдың оқ атуы көрсетіледі, ал бұған дейін көрермен «қысқартылған» бейнені көрген еді, ресми нұсқа да соны (қарақшыны өлтірген – болашақ сенатор деген көзқарасты) ұстанған болатын. «*Қос салт атты*» фильмінде тура сол позада тұрған шерифтің тура сол сұлбасы көрсетіледі, бірақ шерифтің өзі өзгерген. Екеуінің арасында, С және С' ситуациялары аралығында екіұштылық пен екіжүзділік көп кездеседі. «*Либерти Валанстың*» бас кейіпкері беделді сенатор болу үшін қылмысты жасыруға тырысады, алайда журналистер, керісінше, оның адам сенбес аңызын кешіреді, онсыз ол ешкім де емес еді. Өз туындысында Рой атап көрсеткендей, «*Қос салт аттының*» оқиға желісі ақша спиралі бойымен өрбиді, әу бастан-ақ ақша қоғамдастық өмірін бұзып, өз империясын кеңейтумен ғана айналысады.

Дегенмен бұл екі жағдайда да Форд қоғамдастықтың көп нәрседен дәмелі екенін меңзеген секілді. Бұл жерде салауатты орталардың залалды орталардан едәуір айырмашылығы бар екенін байқауға болады. Джек Лондон маскүнемдер қоғамы өзіне қатысты иллюзия атаулыдан ада екенін көрсету үшін қаншама парақ шимайлап, көз майын тауысты. Босқа армандатудан аулақ ішімдік «арманшылдың армандауына тыйым салып», өмір – маскарад, қоғам – джунгли, тіршілікте үмітке орын жоқ (маскүнемдердің мысқылшыл келуінің себебі осыдан) екеніне сендіретін «таза ақыл» тәрізді әрекет етеді. Қылмыстық қоғамдастық туралы да осыны айта аламыз. Керісінше, өзіне, қалауы мен ынтызарына, құндылықтары мен арман-мұраттарына қатысты иллюзия туындатуға мүмкіндік беретін мәміле үстемдік етіп тұрғанда қоғам салауатты болмақ: «өмірді сүюге ұмтылдыратын» және реалистік иллюзиялар ақиқатқа таза шындықтан да жақын болады⁸. Фордтың да көзқарасы осындай, өзін ақталуы неғайбіл үмітпен алдандыруды қаламайтын ол «*Жансыз*» фильмінен бастап әшкерелеуші сатқынның экспрессионистік «деградациясын» басынан кешіргендей болды. Демек, енді америкалық арманды тек арман ғана болғаны үшін жазғыра алмаймыз: бар қуатын өзінің осындай қалпынан алатын ол өзін тек осылай көреді. Видор үшін де, Форд үшін де қоғам өзгереді және дамылсыз өзгереді, бірақ Фордта бұл өзгерістерді кенеттен келіп Қамтушы жүзеге асырады, ол ниетін ұлттың үздіксіз сабақтастығы тәрізді қисынды иллюзия арқылы білдіреді.

Сайып келгенде, америкалық кинематографияда алғашқы нұсқасын Гриффит ұсынған өркениет-ұлттың дүниеге келуі туралы басқа туындыларға негіз болған фильм түсіру және оған түрлі қырынан

⁸ Jack London, *Le cabaret de la dernière chance*, 10-18, p. 283 sq. Сондай-ақ Фордтың сөзі: «Мен америкалық арманға сенемін» (Andrew Sinclair, *John Ford*, Éd. France-Empire, p. 124).

қайта оралу тоқтаған жоқ. Кеңес дәуірі киносымен оның ұқсастығы – Америкада америка ұлтының гүлденуіне, ал Кеңес Одағында пролетариаттың жеңісіне алып келетін дүниежүзілік тарихи процестің заңдылығына деген сенім еді. Алайда америкалықтардың органикалық репрезентациясы диалектикалық дамуды білмейтін секілді, бүкіл тарихты да, әр ұлт организм секілді бөлініп тарап, бәрі Американың болашақ бейнесін меңзейтін өсіп-жетілу шежіресін де қамтитын соның өзі. Біз төрт тарихи кезең араласып кеткен Гриффиттің «Төзімсіздігінен» немесе екі кезеңді қатар қойып, Американы кейінгі кезекте сипаттайтын Сесил Б.Де Миллдің «Он өсиет» фильмінің алғашқы нұсқасынан табатын тарихтың бұл концепциясының өте ұқсас немесе параллель сипаты осыдан туындаған. Азғындаушы ұлттарды ауру организмге теңеуге болады, Гриффиттің Бабылы немесе Де Миллдің Римі тап сондай. Егер Інжіл қоғамдық өмірдің негізін қаласа, бұл ежелгі еврейлердің, содан соң христиандардың дені сау, өркениет-ұлттардың дүниеге келуіне себепші болуының арқасы, бұл өркениет-ұлттар америкалық арманға тән екі ерекшелікті көрсетеді: аз ұлттар «басқалармен кірігіп кететін» біте қайнасу орны болу, сонымен қатар алуан түрлі ситуацияларға жауап беруге қабілетті көсемдерді қалыптастыратын ұйытқы болу. Керісінше, Фордтың «Линкольні» Інжіл тарихын жинақтап қорытып, Соломон тәрізді парасатпен пайымдайды: Мұса секілді көшпенділер заңынан жазба заңға, номостан логосқа өтуді қамтамасыз етеді, сондай-ақ Исаның мәнерімен қалаға есекпен кіреді («Жас Линкольн мырза»). Америка киносында тарихи фильмдер аса зор маңызға ие, себебі бұл елде қалыптасқан жағдайларға байланысты киноның барлық жанрлары, көркемдік деңгейіне қарамастан, тарихи болатын: гангстеризм кеңінен қамтылған криминалдық фильмдер де, шытырман хикаяға толы вестерн де залалды болсын, үлгілі болсын, тарихи құрылымдар мәртебесіне ие болды.

Голливудтың тарихи концепцияларын келемеждеуден оңай іс жоқ. Ал біздің ойымызша, олар XIX ғасыр көзқарасы тұрғысынан тарихтың ең маңызды аспектілерін жинақтаған тәрізді. Ницше бұл аспектілердің үшеуін ажыратып көрсетті: «монументтік тарих», «антикварлық тарих» және «сыни тарих» немесе этикалық тарих⁹. Монументтік аспект нақты және адами қамтушыға, табиғи және сәулеттік ортаға қатысты болады. Гриффиттегі Бабыл мен оның күйреуі,

⁹ Ницше «Кеш келген ойлар» (Nietzsche, *Considérations intempestives*), «Тарихи зерттеулердің пайдасы мен келеңсіз тұстары туралы» §§ 2 et 3. XIX ғасырдағы Германиядағы тарих ғылымы туралы бұл мәтін, біздіңше, әлі күнге өзектілігін сақтаған, оны тарихи фильмдердің барлық категориясына, атап айтқанда, антика тарихын баяндайтын итальян фильмдерінен бастап, америкалық киноға дейін қолдануға болады.

Сесил Б.Де Милл туындысындағы көне еврейлер, шөл және құшағын кең ашқан теңіз, сондай-ақ филистиндер, Дагон храмы және оны Самсонның талқандауы, мұның бәрі – бейненің өзі монументтік болуына септігін тигізетін аса зор синсигнумдар. Олар алуан түрлі жолмен көрініс табады: біресе «*Он өсиет*» фильміндегі орасан зор фрескалар, біресе «*Самсон мен Далиладағы*» ойып салынған өрнектер, бірақ бейне асқақ күйінде қала береді, егер Дагон храмына қарап барынша күлсек, бұл – көрерменге де әсер ететін олимпиялық күлкі болады. Ницшенің талдауына сүйенсек, тарихтың мұндай аспектісі әртүрлі өркениеттер арасындағы параллельдерге немесе ұқсастықтарға қолайлы жағдай жасайды: адамзат тарихының ұлы сәттері, бір-бірінен тым алыс болғанына қарамастан, өзара шыңдар арқылы байланысады және салыстыруға кеңінен мүмкіндік беріп, қазіргі заманғы көрерменнің санасын тез жаулап алатын «әсерлер топтама-сын» құрайды деп есептеледі. Демек, монументтік тарих өз жаратылысына сай дүниежүзілік деңгейге қарай бет алады, оның жарқын мысалы болатын үздік туынды – «*Төзімсіздік*» фильмі, себебі мұнда әртүрлі тарихи кезеңдер бірін-бірі алмастырып қана қоймайды, сонымен қатар әдеттен тыс ырғақты монтажға сәйкес кезектеседі («*Үш дәуір*» фильмінде Бастер Китон оның күлдіргі нұсқасын берген). Кезеңдер қай тәсілмен салыстырылса да, ол процесс тіпті Эйзенштейннің өзінде де монументтік тарихи фильм туралы арман болып қала береді¹⁰. Әйтсе де тарихтың бұл концепциясында елеулі кемшілік бар: ол тарихи құбылыстарды бүкіл себеп атаулыдан бөлек, өз алдына жеке салдар ретінде қарастырады. Ницше осыны атап көрсетті, Эйзенштейн де Американың тарихи және әлеуметтік киносына тән осы кемшілікті сынға алды. Өйткені бұл концепцияда қатарынан тек түрлі өркениеттер ғана емес, әр өркениеттің ең басты құбылыстары да көрсетіледі: мәселен, байлар мен кедейлер «екі параллель әрі тәуелсіз құбылыс», анықталған еш қоспасыз таза салдар ретінде қарастырылады, қажет болса, оларды өкінішпен сипаттайды, бірақ бұл құбылыстардың пайда болу себебіне талдау жасалмайды. Сондықтан себептер қалайда әр тарапқа «лақтырып тасталады», қайта қалқып шыға келгеннің өзінде, жеке айқастар түрінде көрінеді: бұл жекпе-жектерде бірде кедейлердің өкілі мен байлардың өкілі, бірде азғын адам мен болашақ адамы, бірде әділ адам мен сатқын және т.б. тіресе-седі. Демек, Эйзенштейннің күші мынада: ол Гриффиттен басталған америкалық монтаждың басты *техникалық аспектілері*, яғни ситуацияны қалыптастыратын кезектес параллель монтаж да, жекпе-жек-

¹⁰ «Су үшін күрескен адамның триптих» жобасы туралы (Темірлан – патшалық құрылым – колхоздар), қараңыз: Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, p. 325.

ке әкелетін кезектес ықпалды монтаж да жоғарыда аталған тарихтың әлеуметтік және буржуазиялық концепциясына сүйенетінін дәлелмен көрсетеді. Эйзенштейн, міне, дәл осы елеулі кемшілікті жойғысы келді: ол монументтікті «диалектикалық» құрылымға бағындыруға тиіс шынайы себептерді көрсетуді талап етті (қайдағы бір сатқын, азын, жауыздың орнына таптық күрес)¹¹.

Егер монументтік тарих салдарларды өз ішінде ғана қарастырып, себептердің ішінен индивидтерді бір-біріне қарсы қоятын қарапайым жекпе-жектерді ғана қалдырса, онда бұлармен қандай да бір дәуірге тән өмір сүру формаларын қалпына келтіруші «антикварлық» тарих айналысуы қажет: соғыстар мен қақтығыстар, гладиатор шайқастары, қос дөңгелекті арбалар жарысы, рыцарь турнирлері және т.б. Антикварлық тарих – сөздің тура мағынасында жекпе-жектермен ғана шектелмейді, ол сыртқы жағдайларға қарай кеңейе түседі, ал еңбек құралдары мен интимді дағдыларда тарылады: ол ауқымды перделерді, киім-кешекті, сән-салтанатты, құрылғыларды, қару-жарақ пен құрал-саймандарды, әшекей бұйымдар мен күнделікті тұрмыс заттарын көрсетеді. Оргияда (*оргия* – ежелгі Грекияда Вакх-Дионис құрметіне ұйымдастырылатын салтанатты сауық кеш. – *Ред.*) алыптық пен интимдік қатар жүреді. Антикварлық тарих монументтік тарихты толықтырып, оған қосымша болады. Бұл жерде тағы да голливудтық қайта құру мен жаңа көрінетін заттарды келемеждеу қиын емес: антикварлық тарихта «жаңа» түр – дәуірдің жаңаруының белгісі. Маталар «*Самсон мен Далила*» фильміндегі секілді түс-бейнемен бірге тарихи фильмнің іргелі элементіне айналады. Мұнда саудагер сатуға шығарған мата мен Самсон ұрлаған отыз туника (*туника* – ежелгі заманғы ұзын етек, қысқа жеңді сырт көйлек. – *Ред.*) түстердің екі шыңын түзеді. Жаңа өркениет-ұлттың тууына септігін тигізгендіктен бе екен, немесе, керісінше, оның құлдырауы мен жойылуын паш ететіндіктен бе, биік шыңды құрылғылар да құрайды. Хоукстың «*Перғауындар мекені*» атты шын мәніндегі жалғыз тарихи фильмінде режиссерді тек картина соңындағы бір сәт қана қызықтыратын тәрізді: сәулетші инженерге айналады да, перғауынға арнап,

¹¹ Eisenstein, *Film Form*, Meridian Books, p. 235: «Әлбетте, Гриффит туындыларындағы монтаж, әсіресе параллель монтаж концепциясы кедейлер мен байлардың параллель екі жолымен, олардың ықтимал ымырасына қарай жылжитын дуалистік дүниетанымның қайта жаңғыруы тәрізді пайда болады. Біздің монтаж туралы концепциямыз әрі монистік, әрі дуалистік дүниетанымға негізделген, құбылыстарды мүлде басқаша түсіну тәсілінен туындайды деп топшылаған жөн». Мұның дүниежүзілік тарихпен орайлас Эйзенштейн жобасына да қатысы бар: оның триптихы кинорежиссердің өзі үш сатылы зымыранға теңейтін әлеуметтік формациялардың диалектикасына негізделуге тиіс болды. Бұл үш саты деспоттық формацияға, капитализмге, социализмге негізделгендіктен, жобаның жоба күйінде ғана қалғаны түсінікті (өйткені Сталин деспоттық формацияны меңзейтін кез келген тарихи сілтемені жақтырмайтын).

құм мен тас өңдейтін бұрын-соңды болмаған жаңа құрылғы жасайды, одан төгілетін құм мен тас пирамида ішіндегі жерлеу залын еш саңылаусыз бітеу етеді.

Соңында, тарихтың монументтік концепциясы мен антикварлық концепциясы бұл екеуін өлшейтін және тарататын этикалық бейнесіз өзара үйлесе кетпес еді. Сесил Б.Де Милл айтқандай, бұл жерде сөз зұлымдықтың бүкіл азғырушыларымен және айуандықтарымен (варварлар, Құдайға сенбейтіндер, төзімсіздер, оргиялар және т.б.) бірге Зұлымдық пен Ізгілік туралы болып жатыр. Ежелгі немесе кейінгі уақытта өткен оқиға айыпкерге айналуға тиіс, оны сотқа беру қажет, сонда ғана сол оқиғаның несі азғындауға, несі дүниеге келуге себеп болатынын, ондағы торығудың ұйытқысы не, келешектің дәні не екенін, ондағы оргия қайсы, крест белгісі қайсы екенін, байдың құдіреті мен кедейдің бейшаралығын толық түсінуге болады. Қатаң этикалық үкім «заттардың» әділетсіздігін әшкерелеуге, қайғысына ортақтасып, алға қадам басқан жаңа өркениетті жария етуге, қысқасы, қайтадан Американы ашуын тоқтатпауға тиіс; оның үстіне, басынан-ақ біз себептерді қарастырудан бас тартқанбыз. Америкалық кино қоршаған әлеуметтік ортаның белгілі бір өркениетті (сатқындардың қатысуымен) босаңсытуға бағытталған әсерін көрсетумен шектеледі. Сол себепті осындай шектеулерге қарамастан, ол монументтік, «антикварлық» және этикалық дүниежүзі тарихының айқын да үйлесімді концепциясын ұсына білді¹².

2

Осы жанрлардың бәрінде әрекет-бейненің заңдары қандай? Бұл заңдардың біріншісі өз жиынтығындағы органикалық репрезентация ретінде әрекет-бейнеге қатысты болады. Оның өзіне тән құрылымы бар, өйткені орындар мен мезеттер өз қарама-қайшылықтарымен және өзара толықтыру қасиеттерімен бірге айқын анықталған. Ситуация (С) тұрғысынан, кеңістік, кадр және план тұрғысынан бұл заң ортаның мол мүмкіндігін жүзеге асыру тәсілін: мүмкіндіктің әр бөлігін (мысалы, Фордтың аспандарын), осы мүмкіндіктер арасындағы қақтығысты немесе келісімді әрі басқалар секілді мүмкіндік,

¹² Тарихи кинематографиядағы елеулі ағымның бөріне мынадай сұрақ қою қажет: ондағы тарих концепциясы қандай? Марк Ферро (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) еңбектерінде және «Кино күнделіктері» (*Cahiers du cinéma* n° 254, 257, 277, 278, әсіресе Жан-Луи Комолли мақалалары) жүргізген зерттеулердің арқасында кино мен тарих арақатынастарын талдау бүгінде айтарлықтай алға жылжыды. Алайда көтерілген мәселе, біз осы жерде көрсететін мәселеге қарағанда, анағұрлым маңызды және, бір жағынан, сөздер мен тарихи сөздер арасындағы қарым-қатынасқа, ал екінші жағынан, сөздер мен кинематографиялық бейнелер арасындағы байланысқа қатысты болады. Біз қарастыратын мәселе, тек осының бір бөлігі ғана.

өрі барлық мүмкіндіктердің қақтығысу немесе ымыраласу орны болатын жердің ерекше рөлін ұйымдастырады. Сонымен қатар бұл заң дұшпандық немесе жағдай тудырушы күштер бөлініп шығатын Қамтушыны қалыптастыратын бүтіннің топ, кейіпкер немесе ошақ айналасына шоғырлану тәсілін ұйымдастырады: дөң үстінде, аспан мен жер арасында үндістер осылай пайда бола кетеді... Ал уақыт немесе пландар бірізділігі тұрғысынан заң С-дан С'-ға өтуді, терең тыныс алуды, кеңею және тарылу сәттерінің кезектесуін, сыртқы мен ішкінің ауысып келуін, негізгі ситуацияны жаһандық міндеттің ішіндегі жергілікті міндеттерге сәйкес келетін қосалқы жағдайларға бөлуді ұйымдастырады. Осы қатынастар тұрғысынан алғанда, органикалық репрезентация – кеңістікте және уақытта кідірістері бар спираль. Бұл концепцияны біз Эйзенштейннен табамыз, дегенмен ол спиральдағы векторлардың бірізділігі мен бөлінуін мүлде басқаша түсінді. Гриффиттің және америкалық киноның көзқарасы тұрғысынан қарастырсақ, векторлар арасындағы өзара байланысты эмпирика тұрғысынан ұйымдастыруға кезектес параллель монтаж толығымен жеткілікті.

Кезектес монтаж басқа тәсілді – енді параллельді емес, ықпал етуші немесе конвергентті тәсілді қамтиды. Себебі С-дан С'-ға қарай өту Ә-нің көмегімен, яғни көбінесе С'-ға таяу орналасатын шешуші әрекеттің қатысуымен жүзеге асады. Синсигнум өзекті ететін мүмкіндіктер жаңа тәсілмен қайта бөлінуі, өзара мәмілеге келуі немесе өз арасынан біреуінің жеңісін мойындауы үшін синсигнум биномға немесе жекпе-жекке айналуы керек. Екінші заң, демек, С-дан Ә-ге өту барысын басқарады. Демек, шешуші әрекет немесе жекпе-жек тек Қамтушының әртүрлі нүктелерінен индивидтердің соңғы қақтығысына және ситуацияны өзгертуші реакцияның туындауына мүмкіндік беретін әрекеттер желісі тарайтын жағдайда ғана жүзеге асуы мүмкін. Дәл осы әрекеттер Гриффит монтажының екінші түрін, кезектес конвергенттік монтаж объектісін құрайды. Бәлкім, мұның шыңына *«М қаласы жендетті іздейді»* фильмі арқылы Ланг жеткен болуы мүмкін (дәл осы картина Лангқа Америкаға кету туралы ой салды). Бұл фильмде қолданылған конвергентті монтажды Лангтың алдыңғы туындыларымен салыстыра талдаған Ноэл Берч «үлкен форма» ұғымын ұсынды. Шын мәнінде, жалпы ситуация, ең алдымен, анықталған және дараланған кеңістік-уақытта мұқият бейнеленеді: қаладағы тұрғын үй ауласы, көпқабатты үйдегі баспалдақ алаңы мен пәтердегі ас үй, пәтерден мектепке дейінгі жол, қабырғаларға ілінген афишалар, желіккен адамдар... Бірақ көп ұзамай бұл ортада екі нүкте, содан кейін бір-бірімен дамылсыз кезектесетін, бірі екіншісімен үнемі «ұйқасу» арқылы жақындайтын және қылмыскерді ұстайтын «қысқашты» құраушы әрекеттің екі желісі пайда болады:

полиция әрекеті және (бала өлтіруші өз ісіне кедергі келтіреді деп қорыққан) қылмыс әлемінің әрекеті. Органикалық репрезентацияның берік құрылымдық сипатының арқасында, жағымды немесе жағымсыз кейіпкердің сол орынға жеткенше және тіпті сол орынды кім келіп басатынын біз білгенше, көптен бері алдын ала дайындалған орны болатынын байқаймыз: жеңдеттің сыры біртіндеп ашылып, осылай әшкереленеді. Бірақ қылмыскерлер тобы оны ұстап алған кезде ғана, біз нақты әрекеттің куәгері болып, кісі өлтірушінің кім екенін білеміз. Бұл – М-нің қарақшылар мен қайыршылар сотымен жекпе-жегі. Өз кідірістері мен ұйқастары бар бұл қос желі бізді ситуациядан жекпе-жекке, синсигнумнан биномға әкеледі. Осы органикалық репрезентация өз екіұштылығын соңына дейін сақтайтыны рас, өйткені полиция қылмыстық топтың соңынан қуып жетіп, олардан кісі өлтірушіні тартып алып, оны нағыз соттың қолына тапсырғанда ситуация өзгере ме, әділдік орнай ма, бәрі қалпына келіп, қылмыстан тазара ма, әлде бұрынғыдай бола бере ме, ал қылмыс қашанда қайта жалғасуға дайын ба, С' ма әлде С ме – біз біле алмаймыз («енді бөбектерге мұқият қарау керек болады...»)

Үшінші заң екінші заңның кері сипаты тәрізді көрінеді. Шын мәнінде, егер ситуациядан әрекетке өту үшін кезектес монтаж қажет болса, жекпе-жектің ең түпкі негізіндегі сығымдалған әрекетте кез келген монтажға қарсы тұратын бір нәрсе бар. Бұл үшінші заңды «Базен заңы» немесе «тыйым салынған монтаж» заңы деп атауға болады. Андре Базеннің пікірінше, егер белгілі бір нәтижеге қол жеткізуге ұмтылатын екі дербес әрекет монтаждың заңды қатысушылары болса, алынған нәтижеде екеуі бетпе-бет қақтығысатын сәт міндетті түрде болады, бұларды азайтуға келмейтін бірмезгілдікте қабылдау қажет, онсыз монтажды да, тіпті қарама-қарсы бұрыштардан түсіруді де қолдана алмаймыз. Базен Чаплиннің *«Цирк»* фильмін мысалға келтіреді: барлық құрама түсірілімдерге рұқсат етілсе де, Чарли арыстанның торына шынымен кіріп, онымен бір планда болуы қажет. Нанук пен итбалық та бір планда шайқасуға тиіс¹³. Бұл бином заңы енді СС' формасына да, СӨ формасына да емес, Ә-нің өзіне ғана қатысты болады.

Алайда жекпе-жек әрекет-бейненің жалғыз және шектелген сәті емес. Жекпе-жек әрдайым қажетті бірмезгілдіктерді көрсете отырып, әрекет желілеріне меже қояды. Осылайша ситуациядан әрекетке өтуімен бірге жекпе-жектердің бір-бірімен қиюласуы қатар жүреді. Бином полиномға айналады. Тіпті жекпе-жекте таза күйінде ұсынатын вестернде де шайқастың соңғы сатысында оны анықтау

¹³ Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éd. du Cerf, p. 59.

қиын. Ковбой мен қарақшы айқасып жатыр ма, әлде ковбой мен үндіс пе? Бәлкім, әйелімен, досымен немесе (*«Либерти Валанстағы»* сияқты) оны ығыстырып, орнын басуға бел буған басқа адаммен бе? *«М қаласы жендетті іздейді»* фильмінде нағыз жекпе-жек М мен полиция немесе қоғам арасында өте ме, әлде М мен оны қаламайтын қылмыс әлемі арасында ма? Нағыз жекпе-жек басқа жақта болып жатуы да ықтимал емес пе? Ақырында, жекпе-жек киноның ішінде болғанымен, фильмнен тыс болуы мүмкін. Қылмыстық топты соттау көрінісінде қарақшылар мен қайыршылар мінез-құлық түрі немесе өмір сүру салты ретінде қылмыс жасау құқығын қорғап, М-ді қызбалықтың буымен әрекет етті деп айыптайды. Ал М өз қызбалығының тіпті айып емес екенін айтады: басқаша істей алмайтын ол серпіннің немесе аффектінің ықпалымен ғана әрекет етеді, осы сәтте және тек дәл осы сәтте ғана актер экспрессионистік мәнерде ойнайды. Ақырында, *«М қаласы жендетті іздейді»* фильмінде нағыз жекпе-жек Лангтың өзі мен экспрессионизм арасында болып шықпай ма? Бұл туынды Лангтың экспрессионизммен қош айтысып, реализмге өтуін білдіреді, кейінірек мұны *«Доктор Мабузенің өсиеті»* дәлелдеді (бұл фильмде Мабузе былай қалып, алдыңғы планға суық реалистік жүйе құрылымы шығады).

Егер жекпе-жектер бір-бірімен осылай қиюласса, мұның сыры бесінші заңда жатыр: Қамтушы мен кейіпкердің, орта мен оны өзгертетін мінез-құлықтың, ситуация мен қажетті әрекеттің арасында *үлкен алшақтық* болады, бұл алшақтық фильм барысында тек біртіндеп қана жойылады. Лезде жекпе-жекке айналуы мүмкін ситуацияны көз алдымызға елестетуге болады, бірақ бұл «күлкілі» шығар еді: шағын жауһар туындыда (*«Қатерлі саптыаяқ сыра»*) Филдс Қиыр солтүстіктегі лашығының есігін оқтын-оқтын бір ашып, «Сыртта сақылдаған сары аяз» деп айқайлайды, сонда, кім лақтырғаны белгісіз, екі кесек қар дәл бетіне келіп тиеді. Бірақ, негізінде, ортадан соңғы жекпе-жекке дейінгі жол өте ұзақ. Кейіпкер әрекетті тым елеулі деп білетін Гамлет тәрізді іске кірісуге бірден дайын бола қоймайды. Оны әлсіз деп айтудың жөні жоқ, керісінше, ол Қамтушыға (рас, ықтимал түрде ғана) тең. Оның айбындылығы мен әлеуетін өзектілендіру қажет. Гамлет өзінің енжарлығы мен жан тыныштығынан бас тартуға, әлде ситуация тартып алған күш-қуатын иеленуге немесе әлдебір қоғамдастық, әлдебір топ тарапынан қажетті қолдау келіп жететін қолайлы сәтті күтуге тиіс. Шындығында, кейіпкерге оны дәріптейтін халық, елеулі көпшілік, сондай-ақ қол ұшын беретін әртекті және шағын жанашырлар тобы қажет. Ол әлдекімдердің жігерсіздігі мен сатқындығына да, тағы біреулердің айлакерлігіне де төтеп беруге дайын болуы керек. Мұндай айнымалы құбылыстарды біз вестернен

де, тарихи фильмдерден де кездестіреміз. Кеңес кинотанушылары Эйзенштейннің «Қаһарлы Иванының» гамлеттік сипатын – басты кейіпкер фильмнің екі ырғақты кідірісіндей бастан кешкен күшті күмәннің екі сәтін, сондай-ақ халықты негізгі топ емес, қолдаушы-қошеметші немесе құрал ретінде ғана қажет ететін патшаның ақсүйектік табиғатын бағаламады. Жалпы алғанда, кейіпкер ішкі немесе сыртқы дәрменсіздік сәттерін бастан кешіруі қажет. Сесил Б.Де Миллдің «Самсон мен Далила» фильмінің шиеленісті қарқынын диірмен тасын айналдырып отырған, содан кейін шынжырмен байланып, храм маңайындағы аймаққа қуылған, гротескілік ергежейлілер бұған айдап салған мысықтардың тіс-тырнағынан қашып құтылып, жар жағалап жүрген соқыр Самсонды көрсететін бейнелер арттыра түседі; ақырында, ол храмның алып ұстынын тұғырынан ысырып, диірмен тасын айналдырған кездегі әбден қалжыраған халімен «үндесетін» бейнеде өзінің бар күш-жігерін қайта жинайды. Керісінше, әлсіз Самсонды тістеген мысықтардың азуы кейін әл жинаған Самсон өзіне шабуылдаған адамдардың сазайын тартқызу үшін пайдаланған есектің азуымен үйлеседі. Қысқасын айтқанда, жандандыру процесімен араласатын кеңістік пен уақытта нағыз алға жылжу бар, соның арқасында бас кейіпкер әрекет етуге «қабілетті» болады, ал оның құдіреті Қамтушының күшімен теңеседі. Кейде кейіпкердің бірі екіншісіне эстафета ұсынған сәтте көргеніміздей, заттардың жай-күйі өзінше дамыған сайын кейіпкердің бірі әрекет қабілетінен айырылады да, екіншісі белсенді бола бастайды: мысалы, Мұса кезегін Иисус Навинге береді. Форд қайтадан биномды білдіретін осындай дуалистік құрылымды ұнатады: «*Либерти Валансты атқан адам*» картинасындағы Батыс адамынан эстафетаны алатын заңгер немесе «*Жүзімнің кермек дәмі*» фильміндегі диқаншылар отбасының матриархатты анасы осындай – топ ыдырай бастаған сайын ол «көріпкелдік» қабілетінен айырылса, оның ұлы жаңа күрестің мәні мен маңызын түсіне келе, жағдайды дұрыс болжайтын көреген бола түседі. Осы тұрғыдан қарағанда, органикалық репрезентацияны әрекет-бейне дамуының соңғы заңы басқарады: *ситуация мен болашақ әрекет арасында алшақтық болуы керек, бірақ бұл алшақтық кері кету мен ілгерілеу сәттері тәрізді кідірістер сипаттайтын процеспен толтырылу үшін ғана өмір сүреді.*

3

Әрекет-бейне мінез-құлыққа негізделген кино (бихевиоризм) түсіруге дем берді, өйткені мінез-құлық дегеніміз – бір ситуациядан екіншісіне өтетін, оны өзгерту немесе басқасын қалыптастыру мақ-

сатында әлдебір ситуацияға жауап беретін әрекет. Мінез-құлықтың осы бір асқақтығынан Мерло-Понти қазіргі заманғы романға, қазіргі заманғы психологияға және киноның рухына ортақ белгіні көрді¹⁴. Бірақ бұл перспективада сенсо-моторлық байланыс өте күшті болып, мінез-құлық шын мәнінде құрылымдалған болуы керек. Үлкен органикалық репрезентацияны, СӨС'-ті қалыптастыру ғана емес, дүниеге келтіру шарт: бір жағынан, ситуация кейіпкерге мейлінше әсер етуі қажет, ал екінші жағынан, ситуациядан барынша әсерленген кейіпкер үзік-үзік кідіріс жасай отырып, әрекетке көшуге, «жарылуға» тиіс. Бұл – реалистік озбырлықтың формуласы, ол натуралистік озбырлықтан түп-тамырымен ерекшеленеді. Оның құрылымы – жұмыртқа тәрізді: онда өсу немесе сіңіру (вегетативті) полюсі және хайуани (*acting-out*) полюс бар. Бұл тұрғыда әрекет-бейне Actors Studio мен Элиа Казанның фильмдерінде жүйелендіруден өткені бәрімізге белгілі. Міне, осы жерде генетикалық элемент бөліп шығаратын үрдісі бар сенсомоторлық схема бейнені иемденеді. Бастапқы кезден-ақ Actors Studio ережелері актерлік шеберлікке ғана емес, сондай-ақ фильмнің концепциясына, оның түсірілуіне, кадрлануына, кадрларға бөлінуіне және монтажына да қатысты болды. Бұл жерде бір элемент негізінде екінші элемент туралы қорытынды жасауға болады, мәселен, шынайы актерлік шеберлік негізінде фильмнің реалистік табиғаты туралы немесе, керісінше, пікір қалыптасуы мүмкін. Бірақ актер ешқашан бейтарап қалмайды, ол тоқтаусыз ойнау үстінде болады деп айту жеткіліксіз. Ол серпілмесе ситуацияны бойына сіңіріп, жайбарақат қала алмайды. Актер үшін де, кейіпкер үшін де негізгі невроз – ашулану. Ақиқатында, өсу полюсіне бір орында қозғалу тән болса, хайуани полюсіне секіrmелі қозғалыстар тән. Acting-out-қа тез бәсеңдеу қаншалықты тән болса, сорғыш секілді сіңіруге сонша дәрежеде қарқындылық тән. Сондықтан да бұл әрекет-бейненің құрылымдық және генетикалық көрінісінен шын мәнінде шексіз қолданылатын формула туындайды. Казан жанжалдасушы кейіпкерлерді өздеріне-өздерін жойғызуға кеңес берді: олар бірін-бірі өлтіріп біткен кезде, айқастар жарқын да әсерлірек болады. Артур Пеннің осы Әдіс немесе осы Жүйе қолданылған «Төрт дос» фильмін қарастырайық. Түскі ас дастарқанында отырған жас қыздың миллиардер әкесі мен жұмысшы эмигрант күйеу жігітті көрсететін көріністі алайық; біз ситуацияның шиеленісі басты кейіпкерлердің жан дүниесіне терең бойлап енгенін көреміз; содан соң қыздың әкесі: «Өзіме тиесіліні біреуге беретін әдетім жоқ», – дейді, бұл сөз ситуацияны түбегейлі өзгертетін «жарылыс» сияқты естіледі, себебі ол әке мен қыз

¹⁴ Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, «Le cinéma et la nouvelle psychologie».

арасындағы инцестік қатынастарды білдіретін жаңа элементті енгізеді. Кейінірек, күйеу мен қалыңдықты атастыру рәсімі кезінде әкесі шыныланған үлкен есіктің артында, көзге түспей, елеусіз пайда болады, оның түрі улы өсімдік секілді ситуацияны бойына сіңіріп алғандай көрінеді; оны тек кішкентай бала ғана байқап қалып, күтіп тұрады; әке сыртқа атылып шығып, қызын өлтіреді, күйеу жігітті ауыр жарақаттайды, сөйтіп, ол бұл хайуани әрекетпен (acting-out) орныққан ситуацияны қайтадан өзгертеді.

Бұл өмірді Бергсон сарынымен саралағанға ұқсайды: өсімдіктің немесе жалпы өсетін нәрсенің міндеті жарылатын дүниені қалыптастыру болса, хайуандар тосын қозғалысқа барып, оны жару үшін жауапты¹⁵. Бұл саралауды максимумға жеткізу Фуллердің айрықша мәнері болуы мүмкін, дегенмен оның фильмдерінде кейде оқиғалардың логикалық байланыстары бір көріністен екіншісіне тосыннан «секіріп өту» арқылы үзіледі. Бұл құбылысқа соғыс тақырыбы өте қолайлы, бір жағынан, мұндай фильмдерге үздіксіз сарыла күту және айналадағы ахуалдың тылсым сипаты, екінші жағынан, тосын жарылыстар мен acting-out тән. Тым болмағанда, Фуллер өзіне тән озбырлық мәнерін «Шок дәлізі» фильмінде дәлізде өсіп тұрған өсімдіктер тәрізді және «Ақ ит» фильміндегі «жарылардай» күйде адамдарға ұмтылатын нәсілшіл ит секілді вегетативті жындылардан табады. Рас, жындылардың өзінде де ойламаған жерден оқыс «дүмпулер» болып тұрады, ал ит ұзақ та тылсым тәсілмен ситуацияны бойына сіңіреді: «Мен итке оның актер екенін түсіндірдім...» Фуллер мұны тіпті өсімдіктерге де түсіндіре біледі. Ол үшін озбырлықтың екі жағының әрқайсысын екі есе көбейтетін, кейде полюстердің дағдылы тәртібін өзгертетін шектен тыс бытыраңқылық өте маңызды: осылайша ситуация күңгірт натурализмге жетеді.

Сондай-ақ Казан да полюстерді қалай бөлуге болатынын біледі, оның «Кішкентай қуыршағы» – Американың оңтүстігіндегі адамды елітетін мамыражай тіршілік те, бесік жанындағы жас әйелдің өсу үрдісіне ұқсас өмірі де бейнеленген керемет вегетативті фильмдердің бірі. Бірақ Казанды қызықтырған және оның шығармашылығының дамуын айқындаған жайт – екі полюсті құрылымнан бөлек бір үздіксіз құрылымға қол жеткізуге септігін тигізетін «сіңірулер» мен «жарылыстар» еді. Жазық экранды кинескоп бұл үрдісті күшейте түседі. Бұл – Actors Studio-ның ортодоксиясы: ауқымды «ғаламдық міндет», СӨС' жүйелі және үздіксіз «жергілікті міндеттерге» (c1 әl c2, c2 ә2 c3...) бөлінеді. «Америка, Америка» фильмінде әрбір осындай жүйенің жеке географиясы, социологиясы, психологиясы, үндесті-

¹⁵ Bergson, *L'évolution créatrice*, ch. 11.

гі және алдыңғы әрекетке тәуелді, ал кейінгі әрекетті туындататын ситуациясы болады; ол кейіпкерді әр жолы соңғы дүмпуге жеткенге дейін (Нью-Йорк жағалауын құшақтау) «сіңіру» мен «жарылыс» арқылы келесі ситуацияға жетелейді. Тоналған, абыройынан айырылған, кісі өлтірген, күйеу жігітке және сатқынға айналған кейіпкер осы тағдыр тәлкегін түгел басынан кешіреді, мұның бәрі алға қойған үлкен мақсаттың – Анадолыдан (С) қашып, Нью-Йоркке (С') жету мақсатының құрамына кіреді. Ал Қамтушыға, яғни үлкен мақсатқа келсек, ол кейіпкерді қадам басқан сайын жасауға мәжбүр болған әрекеттері үшін дәріптейді, ең аз дегенде ақтайды: сырттай қарабет болған ол өзінің ішкі абыройын, жүрегінің тазалығын және отбасының болашағын құтқарады. Бұдан оның көңілі жұбанып та жарытпайды. Өйткені бұл – Қабыл әлемі, бейбітшілікті білмейтін, бірақ ашу қысқан долылыққа айыпсыздық пен айыптылықтың, ұят пен абыройдың сәйкес келуіне септігін тигізетін Қабыл белгісі: қандай да бір жергілікті ситуацияда кейіпкер үшін қорлық болып есептелетін нәрсе жаһандық ситуацияның талабымен батырлықты білдіреді, мұндай батырлықтың құны, әрине, төленуі қажет. «*Айлақта*» фильмінде мынадай теология қарастырылады: егер мені басқалар сатпаса, мен өзімді-өзім сатамын және әділдікті сатамын. Өзімізді жуып-тазартатын белгіні көру үшін, бізді құтқарушы немесе кешіруші жарылыс жаңғырығын есту үшін талай жиіркенішті жағдайлардан өтіп, бойға сіңіруіміз, көптеген ұятты «жарылыстарды» бастан кешіруіміз қажет. Інжіл туралы ұлы туындыны айқындаған «*Әдемнің шығысы*» фильмінің тақырыбы, Қабыл мен оның сатқындығының хикаясы Николас Рей мен Сэмюэл Фуллерді әртүрлі жолмен мазалап, тіпті ойларынан кетпей қойды¹⁶. Бұл тақырып америкалық кинода және оның Тарих туралы қасиетті де әлемдік концепциясында басынан-ақ бар болатын. Енді Қабыл бейнесі күтпеген жерден реалистік сипат ала бастады. Казан фильмдеріндегі ең қызықтысы – америкалық арман мен әрекет-бейненің бірге нығаю тәсілі. Америкалық арман біртіндеп басқа емес, тек қиял ретінде ғана беки түсті, өйткені нақты деректер оған қайшы келеді: бірақ ерекше серпіліс жасауының арқасында оның күші арта түседі, өйткені ол енді сатқындық және сөз тасу секілді әрекеттерді де қамтиды (Фордтың пікірінше, арманның қызметі де осы әрекеттерді құрту еді). Дәл осы америкалық

¹⁶ Казанға қатысты бұл сұрақтардың бәріне (құрылымдаудың эстетикалық мәселелеріне де, оның шығармашылығына ықпал еткен сөз тасудың жеке мәселелеріне де) Роже Тайер (Roger Taillieur, *Kazan*, Seghers) талдау жасаған. Америкалық киноның және әсіресе тарихи фильмнің сатқындық тақырыбына зор мән беретініне біздің көзіміз жетті. Ал Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін, маккартизм ағымымен бірге бұл тақырыптың маңызы одан сайын арта түсті. Фуллер туындыларында сатқындық тақырыбы айрықша тәсілмен қарастырылған, қараңыз: Jacques Lourcelles, «*Thème du traître et du héros*», *Présence du cinéma*, n° 20, mars 1964.

арман күйреген соғыстан кейінгі кезеңде біз әрекет-бейненің шешуші дағдарысты бастан кешкенін, қиялдың ең мазмұнды форманы, ал әрекеттің ең екпінді, ең әсерлі схеманы тапқанын көреміз. Мұндай фильмдерді түсіру ұзақ уақыт бойы жалғасқанына қарамастан, бұл – атыс-шабыс киносының агониясы.

Бұл «мінез-құлық» киносы әдеттегі рефлексорлық доға іспетті шартты рефлекс түріндегі қарапайым сенсомоторлық схемамен ғана шектелмейді. Мұны, негізінен, ішкі факторларды ескеретін әлдеқайда күрделі бихевиоризм деген жөн¹⁷. Ақиқатында, сыртқы бақылаушыға кейіпкерлердің бойына сіңіретін ситуациясы мен жүзеге асыратын әрекетінің қиылысында оның ішкі әлемінде болып жатқан құбылыстар көрінуге тиіс. Actors Studio ұстанатын ережесі де осы: *тек ішкі әлемдегі құбылыстар ғана есепке алынады*, бірақ бұл ішкі әлем тылсым да, құпия да емес, ол көрсетілуі қажет мінез-құлықтың генетикалық элементімен сәйкес келеді. Бұл – әрекеттің кемелденуі емес, әрекет-бейне дамуының аса қажетті шарты. Шын мәнінде, мұндай реалистік бейне ойдан шығарылған жалған ситуациялар мен алдамшы әрекеттерді ұсынатынын ешқашан ұмытпайды: біз «шынымен» төтенше жағдайда емеспіз, ешкімді «шынымен» өлтірмейді немесе ешкім «шынымен» ішпейді. Бұл – небәрі театр немесе кино ғана... Ұлы реалист актерлер мұны жақсы түсінеді, Actors Studio да оларға өз әдісін ұсынады. Бір жағынан, нақты ситуацияға қатысы бар объектілермен сезімге негізделген қарым-қатынас орнату қажет: әлдебір материялық дүниемен, мәслен, стақанмен, әйнек заттардың белгілі бір түрімен немесе матамен, костюммен, құрал-сайманмен, сағызбен құрығанда ойша байланыс орнатқан жөн. Екінші жағынан, осының ықпалымен объект рөлге қажетті эмоцияға тепе-тең болмағанымен, соған ұқсас сезімді жандандыруға және аффективтік жадты оятуға тиіс¹⁸. «Қолға түскен» затты қолдана білу, тиісті ситуацияға сәйкес сезімді оята алу қажет: ойдан шығарылған ситуация мен жалған әрекеттің сыртқы қатынасын қамтамасыз ететін осы зат пен сезім арасындағы ішкі байланыс. Енді тек бір ғана әдіс бар, Actors Studio ұсынатын әдіс актерді өзі орындайтын рөлмен теңесуге шақырмайды; бұл әдіс сипаттайтын ерекшелік – керісінше амал: реалист актер өзіне тән және бойында жиналған кейбір ішкі элементтерге ойнайтын рөлін теңдестіруі қажет.

¹⁷ Мінез-құлықтың ішкі факторларын үнемі ескеретін бихевиористік психологияның дамуы туралы қараңыз: Tilquin, *Le behaviorisme*, Vrin.

¹⁸ Ішкі жан дүние, байланыс және аффективтік жад туралы қараңыз: Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Payot; Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard p. 96-142. Actors Studio және оның салдары жайында: Odette Aslan, *L'acteur au XX-e siècle*, Seghers, p. 258 sq.

Бірақ ішкі әлем элементі актердің қалыптасуына ғана қатысты емес, сонымен қатар ол бейнеде көрініс табады (осыдан актердің үнемі толқуы туындайды). Актерге тән ішкі әлем элементі оның мінез-құлқының тікелей элементі және сенсомоторлық қабілетінің қалыптасуы саналады. Ол сіңіру мен «жарылысты» өзара үндестіре отырып, реттейді. Сондықтан зат пен сезім жұбы генетикалық белгі ретінде әрекет-бейнеде көрініс табады. Зат өзінің барлық виртуалдығында қабылданса (қолданылған, сатылған, сатып алынған, айырбасталған, сындырылған, құшақтаған, бас тартылған...), тап сол кезде оған сәйкес келетін сезімдер өзекті бола түседі: мәселен, «Америка, Америка» фильмінде кейуана сыйға ұсынған пышақ, лақтырып тасталған аяқкиім, топы және сабан қалпақ С және С' үшін өте маңызды... Осы жағдайлардың бәрінде зат пен эмоция жұбын ғана көреміз, бұл жұп тек реализмге тиесілі, бірақ өз мәнеріне қарай серпін, фетиш, аффекті және бет-жүз реализмдеріне қатысты болуы мүмкін. «Мінез-құлық» киносы үнемі ірі планнан қашқақтайды деп айта алмаймыз (Тайер «*Кішкентай қуыршақ*» фильміндегі ер адамның жас әйелдің ірі планына «енетін», алақанымен бетін сипайтын, ернін әйел шашына тақайтын керемет көрініске талдау жасайды)¹⁹. Қайткенде де, әрекет-бейнеде заттың сезім тұрғысынан қолданылуы және затқа қатысты сезімтал әрекет ірі планға қарағанда, көрерменге неғұрлым көбірек әсер етуі мүмкін. «*Айлақта*» фильміндегі бір ситуацияда бір әйелдің жат қылықтарын көргенде, ер адам қысылып, өзін кінәлі сезінеді, сосын ханымның түсіріп алған қолғабын жерден көтереді де, оны қолына ұстап, қызықтайды, содан соң киіп алады²⁰. Бұл әрекет-бейне үшін генетикалық немесе эмбриондық белгі тәрізді, оны *Ізтаңба* (impression) деп атауға болады, ол мінез-құлық саласында «символ» қызметін атқарады. Бір қызығы, ол бір мезгілде актердің бейсанасын, режиссердің жеке кінәсін, бейненің (мәселен, жанған қолдың) «ұстамалы сырқатын» біріктіреді – Дмитриктің фильмдеріндегі үнемі пайда болатын ізтаңба. Жалпылама анықтама бойынша, ізтаңба – сіңіруші ситуация мен жарылатын әрекеттің ішкі, бірақ көзге көрінетін байланысы.

¹⁹ Tailleux, p. 94.

²⁰ Мишель Симан өзінің Казанға қоятын сұрақтарының көмегімен ірі планның орнын басыға тырысатын бейненің бұл түрін жақсы анықтап көрсеткен: *Kazan par Kazan*, Stock, p. 74 sq.

10-тарау

Әрекет-бейне: кіші форма

1

Енді әрекет-бейненің мүлде басқа аспектісін қарастыру қажет. Егер әрекет-бейне үнемі барлық деңгейде «екі» элементті біріктірсе, оның бір-бірінен өзгеше екі аспектісінің болуы да заңды. Үлкен форма, СӘС' ситуациядан ситуацияны өзгертетін әрекетке қарай қозғалады. Дегенмен тағы бір форма бар – ӘСӘ', ол, керісінше, әрекеттен ситуацияға, содан соң жаңа әрекетке өтеді. Бұл жолы әрекет жаңа әрекеттің туындауына түрткі болатын ситуацияны әйгілейді, ситуацияның бір бөлігін немесе аспектісін бүркеген құпия қабатты ашады. Әрекеттің мәнін білмей, соқыр тәуекелмен алға жылжиды, ал ситуацияның сыры түнекте немесе белгісіздікте ашылады. Бір әрекеттен екінші әрекетке өту барысында, ситуация біртіндеп пайда болады, өзгереді, нәтижесінде, айқындалады немесе өз құпиясын сақтайды. Үлкен форма деп біз Қамтушы (*синсигнум*) ретіндегі ситуациядан жекпе-жек (бином) ретіндегі әрекетке өтетін әрекет-бейнені атаймыз. Қолайлы болу үшін кіші форманы әрекеттен, мінез-құлықтан немесе *келбеттен* (*habitus*) ішінара айқындалған ситуацияға өтетін әрекет-бейне дегеніміз жөн. Бұл – сенсомоторлық жүйеге кереғар схема. Мұндай репрезентация жаһандық емес – жергілікті, спиральды емес – эллипстік, құрылымдық емес – оқиғалық, этикалық емес, комедиялық болады («комедиялық» дейтін себебіміз, мұндай репрезентацияға комизм тән, алайда ол үнемі күлкілі бола бермейді, кейде драмалық та сипат алады). Бұл жаңа әрекет-бейненің композициялық белгісі – индекс.

Бұл әрекет-бейне, әсіресе Чаплиннің өзі ойнамаған «*Париждік әйел*» фильмінде немесе Любич шығармашылығында саналы түрде меңгерілген тәрізді. Тіпті үстірт талдау арқылы-ақ, біз индекстің екі

түрі немесе екі полюсі бар екенін көреміз. Алғашқы жағдайда әрекет (немесе әрекеттің баламасы, жай ишарат) алдын ала белгіленбеген ситуацияны анықтайды. Демек, ситуация әрекеттен тікелей қорытынды жасау немесе салыстырмалы күрделі пайымдау арқылы шығады. Ситуация өзін-өзі алдын ала ұсынбағандықтан, бұл жерде индекс тапшылықтың индексі қызметін атқарып, баяндаудағы кемшілікті көрсетеді де, «эллипс» сөзінің бастапқы мағынасына сәйкес келеді. Мысалы, «*Париждік әйелде*» Чаплин орнын ештеңе толтыра алмаған біржылдық кемшілікті баса айтты, бірақ біз ол жөніндегі ойымызды байдың көңілдесіне айналған әйел-кейіпкердің киім үлгісіне және мінез-құлқындағы жаңа мәнерге қарап түйіндейміз. Сондай-ақ тіпті адам жүздерінің өзінен ешқандай аффектив немесе мәнерлі дербестік байқалмағаны аздай, олар кадр сыртында болып жатқан жайттарды да білдірген жоқ: олар, расында да, жаһандық ситуацияның индексі қызметін атқарды. Мысалы, біз әйел жүзіне түскен жарық сәулелері арқылы ғана келгенін аңғаратын атақты пойыз көрінісі немесе қатысушылар бізге тек қорытынды жасауға ғана мүмкіндік беретін эротикалық бейнелер, міне, осындай. Индекс қаншалықты асығыс болғанына қарамастан, ойша пайымдауды қамтыған кезде, мұндай мысалдар әлдеқайда дәлелді бола түседі: мәселен, «қызметші әйел комодты ашқанда, абайсызда еркек киімінің қыстырма жағасы жерге түсіп кетеді де, Эднамен арадағы махаббат байланысының құпиясын ашады»¹. Любич туындыларында біз бұл жағдайда индекс қызметін атқарушы бейненің өзіне енгізілетін осындай асығыс қорытындыларға үнемі кездесеміз. «*Өмір сәнінде*» (бұл фильм өзінің бұрынғы батыл сипатын сақтады, әйел-кейіпкер екі көңілдеспен бірге тұру құқығын шынайы да қарапайым жолмен қорғап қалды) көңілдестің бірі таң сәріде смокинг киген екінші жігітті ортақ көңілдесінің үйінен көрген кезде, осы индекске сүйеніп, ол (және көрермен де) әлгі жігіт әйелмен түнді бірге өткізді деген қорытынды жасайды. Ендеше, бұл индекс кейіпкерлердің бірі «әдемі кешкі костюм кигендіктен, түнді интимдік жағдайда (ол жағдай көрсетілмеген) өткізбеуі мүмкін емес еді» деген қорытындыға әкеледі. Бұл – ойша пайымдалған бейне.

Индекстің екінші, күрделірек түрі де бар, бұл – «эллипс» сөзінің екінші (геометриялық) мағынасына сәйкес келетін екіұштылық индексі. «*Париждік әйел*» фильмінде бірінші түрге жататын индекстер тобы әйел-кейіпкер сүйгеніне адал емес деген ойға жетелейді (оның миығынан күлуінде де бір сыр бар). Есесіне, оның бай көңілдесімен қарым-қатынасы тым екіұшты, сондықтан көрерменнің үнемі басы

¹ Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont (сондай-ақ *Cinématographe* журналының 1981 жылғы қаңтардағы 64-нөмірінде жарияланған «*Париждік әйел*» туралы материалды фильмнің замандасы Жан Тедесконың мақаласы мен Жак Фьескидің талдауын қараңыз).

қатады: әйел бай жігітке дәулеті, сән-салтанаты, жасырын көмегі үшін ғана ынтық па, әлде оны шын ниетімен құлай сүйе ме? Тап осы сұрақты Любичтің *«Көк сақалдының сегізінші әйелі»* фильміндегі әйел-кейіпкерге қатысты қоюға да болады. Бұл жағдайларда ұсақ-түйектердің тұтас әлемі, индекстердің екінші түрі біздің күмәндануымызға түрткі болады, мұның бәрі әлдене жетіспегендіктен немесе берілмегендіктен емес, толығымен осы индекске тиесілі екіұштылыққа байланысты жүзеге асады (бұған мысал – *«Париждік әйелдегі»* сәнді алқаны лақтырып тастап, сосын қайтадан алатын көрініс). Бұл әлдебір әрекет немесе мінез-құлық бір-бірінен тым алыс, бір-біріне еш байланыссыз екі ситуацияға бір мезгілде меңзеуге жеткілікті, болмашы айырмашылықты тауып алғандағы ахуал тәрізді көрінеді. Немесе өзара өзгешелігі шамалы екі әрекет, әлде ишарат өз арасындағы болмашы айырмашылыққа қарамастан, қарама-қарсы қоюға болатын немесе қарама-қарсы қойылған екі ситуацияға бағыттап алатын секілді. Бір жағдайда екі ситуацияның біреуі ғана шын, ал екіншісі ойдан шығарылған немесе алдамшы болуы ықтимал; екінші жағдайда, екеуі де шынайы болуы мүмкін; соңында, олар өзара орын алмастырып, алдамшысы шынайы, шынайысы алдамшыға айналуы да (немесе керісінше) ғажап емес. Мұндай жағдайлардың кейбірі кез келген фильмде кездеседі: мысалы, жазықсыз адамды кінәлі етіп шығару (пышақ ұстаған адам мәйіттің жанында тұрады, ол оны өлтірді ме, әлде пышақты жаңа ғана ұстады ма?). Біз қазір ғана мысалға келтірген аса күрделі жағдайлар зор қызығушылық тудырады. Олар индекстің екінші түрінің заңын анықтауға мүмкіндік береді: *бір әрекет аясындағы немесе екі әрекет арасындағы болмашы айырмашылық екі ситуация арасындағы өте үлкен алшақтыққа себепші болады*. Бұл – геометрия термині мағынасындағы эллипс, өйткені бір-бірінен алшақ ситуациялар әрекеттің қос ошағы тәрізді. Мұны енді жетіспеушіліктің емес, екіұштылықтың немесе қашықтықтың индексі деген жөн. Ситуациялардың бірін терістеу немесе мойындамау аса маңызды емес, өйткені ол өзінің бар қызметін барынша қолданған соң ғана мұндай күйге енеді, индекстің екіұштылығын және жоғарыда келтірілген ситуациялар арасындағы қашықтықты жоюға ешқашан жеткілікті болмайды. Любичтің бұл күрделі индекстерді ұтымды пайдалануға *«Болу немесе болмау»* фильмінде қол жеткізгеніне еш күмән жоқ. Кейде бұл бейнелер қауқарсыз: мәселен, актер монологын оқи бастаған бойда көрермен орнынан тұрып, шығып кетеді – ол жалыққаннан шығып кетті ме, әлде сыртта актердің әйелімен кездесуі бар болғандықтан ба? Кейде олар бүкіл шиеленіске қатысты болып, монтаждың елеулі көмегін қажет етеді: алдымен актерлер тобы қойылым көрермендерінің алдында немістердің рөлін

сомдайды, сосын, керісінше, немістердің алдында немістердің рөлін ойнап, көрермен-немістер өздерін-өздері ойнап жатқан тәрізді сезімде болған кезде ишараттағы болмашы айырмашылық, сондай-ақ екі ситуация арасындағы аса зор алшақтық айқын көрініс табады. Өмір мен өлім мәселесі: ситуациялар бір-бірінен неғұрлым алшақ болса, бәрі мінез-құлықтағы болмашы айырмашылыққа байланысты екенін кейіпкерлер соғұрлым жақсы біледі.

Қалай болғанда да, кіші формада біз бәрібір әрекеттен ситуацияны немесе ситуацияларды шығарамыз. Басында, бұл форма біріншісіне қарағанда, тиімді әрі үнемді көрінеді: Чаплиннің түсіндіруінше, оның бет әлпетке түскен пойыздың көлеңкесі мен жарығын көрсеткен себебі – нағыз француз пойызының өзін көрсетуге мүмкіндігі болмаған... Бұл кекесінді ескертудің маңызы зор, себебі ол жалпыға ортақ мәселені – Б сериясының, яғни қаржысы аз фильмдердің кинода бейнелерді ойлап табуға ықпалын көрсетеді. Әрине, экономикалық шектеулер жарқын да жасампаз шабыт тудырады, қатаң үнемдеу жағдайында ойлап табылған бейнелер бүкіл әлемге таралып, жалғасын табады. Мұның талай мысалын неореализмнен, жаңа толқыннан көре аламыз, бұл барлық кезеңдер үшін де әділ болады және Б сериясын көбінесе тәжірибе мен жасампаздықтың белсенді орталығы деп есептейді. Алайда «кіші форма» міндетті түрде аз қаржылы фильмдерден бастау алмайды, оларда толық көрініс таба алмайтыны тіптен анық. Кең экранды кинода, әртүрлі реңктерде, сәнді мизансцена мен әдемі безендірілген сахнада ол кәдімгі үлкен форма секілді мәнерлі факторларға ие болады. Егер оны кіші форма деп атасақ, қисынсыз және тек әрекет-бейненің екі формуласын: СӘС' пен ӘСӘ'-ні, яғни мүшелер мен қызметтерді қамтитын бір тектес үлкен ағзаны, керісінше, әлдебір екіұшты құрылымда біртіндеп қалыптасатын әрекеттер мен мүшелерге қарсы қойып салыстыру үшін ғана қажет болар еді.

Демек, әрекет-бейненің екі формуласына олар шабыттандырып дем беретін жанрларды немесе белгілі бір жанрдың жай-күйлерін іздеп тауып, еш қиындықсыз сәйкестендіре аламыз. СӘС үлкен формасының сарынымен түсірілген әлеуметтік-психологиялық фильмнен айырмашылығы бар ӘСӘ кіші формасына тән өнеге комедиясын біз қазір ғана қарастырдық. Алайда осыған ұқсас айырмашылық немесе қарама-қайшылық өзге, әр алуан салаларда да кездеседі. Әуелі, монументтік немесе антикварлық тарихқа, СӘС формуласы сарынымен түсірілген ауқымды тарихи фильмге оралайық. Бұған ӘСӘ сарынымен түсірілген тарихи фильмнің бір түрі саналатын, «костюмді фильм» деп аталып кеткен фильм қарсы қойылады. Бұл жағдайда костюм, киім-кешек, тіпті матаның өзі де мінез-құлықтың немесе сыртқы келбеттің (*habitus*тың) нақты түрлері тәрізді қызмет

атқарады және өздері айқындап бейнелейтін ситуацияның индекстері болады. Тарихи фильмдерде жағдай мүлде өзгеше, өйткені оларда маталар мен костюмдер зор маңызға ие (рас, тек монументтік және «антикварлық» концепцияға етене біріккен сипатта ғана). Ал мұндағы фильмдерге кутюрье мен декоратордың сәулетші мен антиквар қызметін атқарғаны секілді тігіншілік немесе сәнқойлық концепциясы тән деуге болатындай. Өнеге комедиясындағы сияқты, костюмді фильмдерде де сыртқы келбет (*habitus*) киімнен ажырағысыз етене болса, әрекеттердің өз формасын қалыптастыратын костюмдердің жай-күйінен, ал олардан туындайтын ситуацияның мата мен қатырылған шымылдықтан бөлек болуы мүмкін емес. Шығармашылығының бастапқы кезеңінде, өзі неміс экспрессионисі болып жүрген шақта, Любичтің бойындағы бар дарыны мен даналығын көрсететін костюмді фильмдер («*Анна Болейн*», «*Мадам дю Барри*», әсіресе шығыс фантазиясын көрсететін «*Сумурун*») түсіргеніне еш таңданудың қажеті жоқ: маталар, киімдер, киіну процестері индекс ретінде қызмет етті; ол бейнеде маталардың текстурасына күңгірт немесе нұрлы сипат бере білді².

Деректі кино саласында 1930 жылдардағы ағылшын мектебі Флаэртидің ғаламат деректі фильмдеріне қарсы тұрды. Грирсон мен Рота әлеуметтік және саяси мәселелерге бейжай қарайтыны үшін Флаэртиді жазғырды. Олар Қамтушыдан, адамның мінез-құлқы «табиғи жолмен» пайымдалатын әлеуметтік ортадан емес, өздігінен ұсынылмаған, бірақ үнемі әрекет, өзгеріс үстіндегі күрес пен нақты мінез-құлықтарға бағыттайтын әлеуметтік ситуацияны енгізу үшін мінез-құлықтың өзінен бастау қажет деп есептейді. Осылайша сыртқы келбет (*habitus*) – өркениеттер арасындағы айырмашылықтарды да, бір өркениеттің өз ішіндегі айырмашылықтарды да дәлелдеп көрсетті. Сөйтіп, олар мінез-құлықтан ситуацияға өту жолында «шындықты шығармашылық тұрғыдан түсіндіру» мүмкіндігін жасай отырып, бірінен екіншісіне қарай қозғалды. Бұл әдіс – өзге талаптар шеңберінде «тікелей кино» және «ақиқат кино» аясында қолданылды.

Сондай-ақ қылмыстық фильмнен ерекшеленетін полициялық фильм де бар. Әлбетте, қылмыстық фильмдерде полицейлер болуы мүмкін, ал полициялық фильмдерде болмауы да ықтимал. Дегенмен

² Штернберг шілтер мен «галантереяны» жақсы білсе, Любичтің мата мен «дайын киімдер» туралы кәсіби білімі болды. Любичтің костюмді фильмдерін бағалаудағы қатаңдығына қарамастан, Лотте Эйснер тереңдікті сүйетін оның экспрессионизмге жаңа элементті – матада, бейненің бетінде жарық сәулелерінің жарқылдап ойнауын енгізгенін мойындайды. Кейінірек бұл әдіс «*Тартюф*» фильмінде Мурнауың таңғалдырарлық жетістіктерінің біріне айналды. Қараңыз: *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 39-43 et 141.

бұл екеуінің айырмашылығы бар: СӘС формуласына тән қылмыстық фильмде біз ситуациядан немесе ортадан жекпе-жек түріндегі әрекеттерге қарай қозғаламыз, ал ӘСӘ формуласына сәйкес полициялық фильмде, керісінше, индекс қызметін атқаратын түсініксіз әрекеттерден индекстің болмашы ғана құбылуына орай, толығымен өзгертін күмәнді ситуацияларға бет аламыз. Романист Хэмметтің «Машинада кілтті ұмыт қалдыру» формуласы бейненің дәл осы түрін нақты бейнелеген. Бұл – бұлыңғыр ситуацияның мән-жайын анықтауға септігін тигізетін, оны біртіндеп құрастыратын түсініксіз әрекет. Осының нәтижесінде тамаша фильмдер жарық көрді: Хоукстың «Қалың ұйқысы» мен Хюстонның «Мальта сұңқары» (бұл кинорежиссерлер қылмыстық фильмдер саласында да танымал болды). Әйтсе де бұл жанрдың ең үздік туындысы – Лангтың «Қисынсыз күмәнді шындық» фильмі деуге болады: сот жіберген қателіктерге қарсы күрес науқаны барысында кейіпкер жалған айғақтар жасайды (мұнысы үшін оны қылмыс жасады деп айыптауға болар еді), алайда олардың жалған екенін растайтын дәлелдер жоғалып кеткендіктен, оны тұтқынға алып, айыптайды. Қалыңдығымен кездесу барысында, көп ұзамай рақымшылық жасалатыны мәлім болған кезде, қыз оның, расында да, кісі өлтіргенін дәлелдейтін айғақтың бетін ашады да, басты кейіпкер қылмысты өз мойнына алады. Жалған айғақтарды дайындау нақты айғақтардың көзін жою тәсілі болды, бірақ бұл әрекет өзге айналма жолмен, бәрібір шындықтың бетін ашатын ситуацияға қайта әкелді. Өзге ешқандай фильмде қарама-қарсы индекстердің, бір-біріне мүлде қайшы ситуациялардың мұндай орын алмасуы мен құбылмалылығы кездеспейді.

2

Вестерн алуан түрлі ерекше шарттармен тура осы мәселені, соңында көтерді. Жаңа ағым лебімен тыныстаған үлкен форманың эпикалық жанрмен шектелмейтініне, бірақ өзінің алуан түрлі нұсқасы арқылы қамтушы ортаны, ситуацияны ішінен өзгертуге қабілетті әрекетті туындатушы жаһандық ситуацияны сақтайтынына біздің көзіміз жетті. Мұндай ауқымды органикалық репрезентацияға, мысалы, Форд фильмдеріне нақты сипат тән: оның құрамына өз мекені, интерьері, салты бар, әрқайсысы айқындалған, біртекті, бір немесе бірнеше негізгі топ кіреді (мысалы, «Күйме қожайыны» фильміндегі бес топ); бірақ органикалық репрезентация бұған қарама-қарсы немесе «жағдайға байланысты қажет болатын», әлдеқайда әртекті, әрқилы функционалды топты қосады. Ситуация мен жүзеге асырылуы қажет әрекеттің арасында үлкен алшақтық болады, бірақ бұл

алшақтық орны толтырылып жойылу үшін ғана өмір сүреді: расында, кейіпкер ситуацияны еңсеруіне септігін тигізетін күшті жандандыруға тиіс; ол әрекетке қабілетті болуы қажет, біртіндеп қабілетті бола да бастайды, өйткені ол «жағымды» негізгі топтың өкілі болса да, қарама-қарсы топтың қажетті көмегін пайдаланады (маскүнем дәрігер, ақ пейіл, бірақ жеңіл жүрісті қыз және т.б.). Ең кереметі, Хоукс осындай органикалық репрезентацияның аясына енеді, бірақ оны өзіне тән әдіспен өңдейді, соның нәтижесінде оның формасы өзгеріп, бұрмаланады. Егер формасы өзгерген органикалық репрезентация «Қызыл өзен» фильмінің басында, аспан аясында көрсетілген жұп – тұтас Табиғатқа теңестірілетін көріністегі тәрізді толық бейнеленген кезде, бейненің мықтылығы сонша, ұзақ уақытқа созыла алмайды. Ал ұзаққа созыла алса, бейне басқа әдіске көшеді: ол сұйықтыққа айналады да, «Қызыл өзен» және «Зеңгір көк» фильмдеріндегі сияқты көкжиек өзенмен ұштасады. Хоукста жердің органикалық репрезентациясы өзін-өзі толық сарқып босатуға тырысады, сөйтіп, алдыңғы планға шығатын абстрактілі сұйықтық қызметінен басқа ештеңе қалдырмайды дей аламыз.

Орындар, ең алдымен, өздерін қамтыған, өткен, әлдебір жиынтықта орналастырған органикалық өмірден айырылады: мәселен, «Рио Браво» фильміндегі түрменің қызметі жолға қойылған, тіпті тұтқынын көрсетудің де қажеті жоқ; «Эльдорадодағы» шіркеу – өзінің ұмыт қалған қызметінің куәгері ғана; «Рио Лобо» фильміндегі қала «әлдебір қызмет түрін ғана оқуға болатын жоба, өткен күннің ауыр салмағы түскен тіршілік белгісі жоқ жансыз қала» күйіне енеді. Сондай-ақ негізгі топ өте түсініксіз бәймәлім күйге түседі, әзірге нақты анық бірден-бір қауым әртекті әлеуметтік топтардан (маскүнем, қарт, жас жігіт...) құралған қарама-қарсы топ болмақ: бұл – органикаға негізделмеген функционалды топ; енді оны қарызын өтеу, кінәсін өтеу, құлдырауды жеңу мақсаты ынталандырса, әлдебір қоғамдастықтың өкілі болғаннан гөрі, қандай да бір күрделі де ақылды машинаны ойлап табу оған қуат немесе құрал береді («Зеңгір көктегі» ағаш-катапульта, «Рио Браводағы» соңғы отпашу, ал вестерн аясынан тыс кеңістікте – «Отты шар» фильмінде ғалымдар ойлап тапқан машинадан «Пергауындар мекеніндегі» ұлы өнертабысқа дейінгі жаңалықтар)³. Сонымен, бұл – Хоукста Қамтушы құрылымының орнын басуға тырысатын таза функционализм. Хоукстың кейбір фильмдерінде клаустрофилия (ашық ғимаратта жалғыз қалудан қорқып, бүкіл есік-терезені жауып алуға әуестік. – *Ред.*) жиі байқалады:

³ Алдыңғы екі мәселе бойынша Мишель Девиенің мақаласын қараңыз: *Cinématographe*, n° 36, mars 1978, in «Quatre études sur Howard Hawks».

атап айтқанда, ойлап табылған өнертабыс жерлеу рәсімі жүргізілетін залды ішінен жабуды қамтамасыз ететін «*Перғауындар мекені*», сонымен қатар «камералық вестерн» аталып кеткен «*Рио Браво*» фильмі. Мұны Қамтушы жойылған кезде Фордқа тән органикалық Ішкі мен оны қоршап, оған келетін көмек пен агрессияның қайнар көзі болатын мекендеу ортасын ұсынушы Сыртқының арасында байланыстың үзілуімен түсіндірген жөн. Бұл жерде, керісінше, Ішкі мен Сыртқының қызықты инверсиясы жүзеге асады: оқыс, сұрапыл және оқиғалы нәрсе Ішкі жақтан туындайды, ал Сыртқы жақ үйреншікті де жайбарақат әрекет орны қызметін атқарады⁴. Шериф ваннада шомылып жатқанда, әркім сол бөлмеден қала алаңында жүргендей өте береді («*Эльдорадо*»). Сыртқы орта өзінің бейімделгіш қасиетінен айырылады да, ішкі орта ретінде әрекет ететін нүктеден немесе сегменттен туындайтын тангенс формасына ие болады: осылайша Сыртқы мен Ішкі *бір-біріне* қарама-қайшы сыртқы орталарға айналады да, қарама-қайшы бөліктердің орын ауыстыруына мүмкіндік беретін таза желілік қатынас орнатады. Тіпті инверсия Ішкі мен Сыртқыға ғана бағытталумен шектелмей, комедиялардағы тәрізді бинарлы қатынастарды толық қамтиды, анық әрі символдық фоннан тыс әрекет ететін үздіксіз инверсиялар механизмі Хоукс туындыларында осыдан туындайды. Егер Ішкі мен Сыртқы таза қызметтер болса, онда Ішкі Сыртқының қызметін атқара алады; бірақ әйел де, мәселен, басын айналдыру барысында ер адамға тән қызметті, ал ер адам әйелге тән міндетті атқара алады («*Аланның әлегі*», «*Мен Азамат соғысының күйеу баласы болдым*» және Хоукс вестерндеріндегі әйел рөлдері). Ересектер немесе қарттар балалардың қызметін атқарса, балалар ересек адамның олар үшін өрескел міндетін орындайды («*Отты шар*», «*Мырзалар ақ сары аруларды ұнатады*»). Тура осындай механизм махаббат пен ақша, асқақ өнегелі тіл мен жаргон арасындағы қатынасқа да араласа алады. Бұл инверсиялар қызметтік орнын ауыстыру тәрізді форманың түбегейлі өзгерісін қамтамасыз ететін шынайы *Фигураларды* құрайтынын біз кейін көреміз.

Хоукс үлкен форманың топологиялық өзгерістерін жақсы көреді: сондықтан оның фильмдері, Ривет жазғандай, органикалық форма бірлігінен гөрі функциялардың үздіксіздігі мен өзара орын алмасуын білдіретін сұйықтыққа айналса да, еркін «тыныс алуды» сақтайды⁵. Алайда Хоуксқа қарыздар екеніне қарамастан, неовестерн

⁴ *Positif*, n° 195, juillet 1977: Хоукстағы Ішкі және Сыртқы тақырыбы туралы Эйкем, Легран, Массон және Симан мақала жазған; осы тақырыптың талай ерекшелігін өз мақаласында Бурже ашып көрсеткен. «*Кинематограф (Cinematographie)*» журналында Эмманюэль Деко мен Жак Фьески Хоукс туындыларындағы жалпылама механизмді айқындай түскен.

⁵ Jacques Rivette, «Génie de Howard Hawks», *Cahiers du cinéma*, n° 23, mai 1953.

басқа бағытта дамыды: тіпті кең экранның өзінде де ол «кіші форманы» қолданды. Бұл жерде спираль мен оның проекцияларының орнын басқан эллипс басым болады. Енді бұл – СӘ жаһандық немесе интегралды заңы емес (орны толтырылып, жойылу үшін ғана өмір сүретін үлкен алшақтық), ӘС дифференциалды заңы: тереңдей түсіп, бір-бірінен тым алшақ немесе қарама-қайшы ситуацияларды туындату үшін ғана өмір сүретін болмашы айырмашылық. Бұдан былай үндістер көк аспанды арқасына беріп, тау жотасынан бедерленіп көрінетін жандар емес, оның орнына оларды арасынан ажыратып алуы қиын шалғын шөптің ішінен атып шығады. Үндіс жауды күтіп, жасырынып тұрған жартаспен жымдаса қалады (Мартин Риттің «*Омбр*» фильмі), ковбойдың бойында да минерал тәрізді әлдене бар секілді, ол пейзажбен тұтасып кетеді (Энтони Маннның «*Батыстан келген адамы*»)⁶. Озбырлық басты серпінге айналады, ал оның қарқыны тұтқиылдан болатын оқыс қыры секілді арта түседі: Беттихердің «*Семи-нолдар*» фильмінде ми батпақта жасырынып, көзге көрінбеген дұшпанның соққыларынан адамдар қырылады. Біртіндеп әртекті және аралас топқа айналатын қарсы топтың күшеюіне байланысты негізгі топ қана жойылып қоймайды, сонымен қатар қарсы топтың саны көбейеді де, олар Хоукста көрініс табатын өздерінің айқын қасиеттерінен айырылады: бір топ аясындағы болсын, әр алуан топтағы болсын адамдардың өзара қатынасының күрделі болатыны соншалық – ажырату қиынға соғады, олардың арасындағы қарсылықтар да үздіксіз өзгеріп отырады (Пекинпаның «*Майор Данди*», «*Жабайы банды*» фильмдері). Құғыншы мен қашқынның, ақ адам мен үндістің арасындағы айырмашылық біртіндеп азая бастайды: Маннның «*Тозған ұлтан*» фильмінде аңшы мен оның аңдыған олжасының айырмасы бірден біліне қоймайды; Пеннің «*Кішкентай үлкен адам*» фильмінде бас кейіпкер ажыратуы қиын әрекеттердің арқасында білінер-білінбес шекті екі бағытта кесіп өтіп, өзін ақ адаммен ақ адамша, үндіспен үндісше ұстайды. Бұл жерде әрекет ешқашан алдын ала белгіленген ситуациямен анықтала да, одан туындай да алмайды; керісінше, ситуация әрекеттен келіп шығады, бұл құбылыс біртіндеп жүзеге асады: Беттихер өз кейіпкерлерін «ісі» емес, сол істі қорғаудағы әрекеті анықтайтынын жазған болатын. Ал Энтони Манн туындыларындағы көркем форманы талдай келе Годар ӘСӘ' формуласын анықтап, оны СӘС' үлкен формасымен салыстырды: мизансценаның мақсаты – «*бір мезгілде анықтау және нақтылау болса, классикалық вестерн, алдымен анықтап алып, содан соң нақтылауды мақсат етті*». Бірақ

⁶ «*Батыстан келген адамдағы*» өсімдік пен минерал туралы қараңыз: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Belfond, 199-200.

ситуацияның өзі әрекетке тәуелді болса, онда әрекетке серпін болатын шағын интервалды мүмкіндігінше анықтап, әрекетті пайда болу сәтімен, алғашқы және екінші мезетімен қатынасын белгілеу қажет.

Бұған қоса, болмашы айырмашылықтың бұл заңы – логикалық тұрғыдан өте алшақ ситуацияларды қамтығандықтан ғана күшінде болады. «*Кішкентай үлкен адам*» фильмінде бас кейіпкерді үндістер қуып келе ме, әлде ақ адам ба – осыған байланысты ситуация түбегейлі өзгереді. Егер мезет әрекеттің дифференциалы болса, мұндай мезеттердің әрқайсысында әрекет ауытқып, мүлде өзгеруі немесе қарама-қарсы ситуацияға әкелуі ықтимал. Бұл жерде ештеңені ұту мүмкін емес. Демек, жігерсіздік, күмән және үрей органикалық репрезентациямен салыстырғанда мүлде басқа мағынаға ие болады: бұл енді – бас кейіпкердің жаһандық деңгейге дейін өсіп-жетілуіне, өз мүмкіндіктерін өзекті етіп, ұлы іске дайын болуына септігін тигізетін, алшақтық орындарын толтыратын қиындығы мол кезеңдер емес. Өйткені кейіпкер тіпті таңғаларлық «техникалық» қабілетін сақтаған күнде де, орасан зор қайраткерлікке бара қоймайды. Ең әрі кеткенде ол Пекинпа: «Оларда енді бет әлпеті жоқ, иллюзия да қалмаған, демек, тағы да тірі жүре тұру тілегін қанағаттандырғаннан басқа ештеңе бермейтін, өздері талпынған авантюра да оларға қызық емес», – деп жазған «*Ұтылғандардың*» қатарынан табылады. Америкалық арманнан айырылып, тек өз өмірін ғана сақтаған олардың әрекеті туындататын ситуация сәт сайын қиындай түсіп, аман қалған жалғыз нәрсені құртуы ықтимал. Қысқасы, әрекет-бейненің белгілері – хикаядағы оқыс эллипсистер айғақтайтын тапшылық индекстері, сондай-ақ ситуациялардың тұтқиылдан түбегейлі өзгеруінің мүмкіндігі көрсететін қашықтықтың немесе екіұштылықтың индекстері.

Бұл жерде әңгіме тек бір-бірінен алшақ немесе өзара қарама-қайшы ғана емес, сонымен қатар бір мезгілде болатын ситуациялар арасындағы да сенімсіздік туралы болып отыр. Бірізді ситуациялардың әрқайсысы өздігінен екіұшты, олар бір-бірімен және өздерін туындататын сыни сәттермен бірігіп, аса қажет әрі нақты айқындалса да, бағдарын біліп болмайтын сынық сызықты құрайды. Мұның орындарға да, оқиғаларға да қатысы бар. Мәселен, Пекинпада орта жоқ, Батыс жоқ, бірақ бірнеше Батыс, оның ішінде түйелері бар Батыс, қытайлары бар Батыс, яғни бір фильм барысында «өзгертін және бірін-бірі ығыстыратын» орындардың, адамдардың және салттардың жиынтығы бар⁷. Манның да, Дэйвстің де фильмдеріне тура емес, әрекеттерді немесе фильмнің бөліктерін, Ә мен Ә' -ні біріктіретін «қысқа жол» тән, бұлардың әрқайсысы дербестігін сақтап, әртекті сыни

⁷ Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

сәттің, «ең шеткі шегіне дейін сүйірленген қазіргі сәттің»⁸ қызметін атқарады. Бұл әр жолы қараған сайын, әр әрекет және әр оқиға сайын шиыршықталатын түйіндері бар арқан тәрізді. Осылайша мұнда органикалық форманың *тыныс-кеңістігіне* қарама-қайшы мүлде өзге кеңістік – жетіспейтін интервалдары, бірінің орнына бірі секіретін немесе «бар күшімен» бір-біріне жақындайтын әртекті элементтері бар *кеңістік-қаңқа*. Мұны енді қоршаған кеңістік емес, уақыттық шегі бар векторлық кеңістік, кеңістік-вектор деген жөн. Бұл – үлкен контурды қамтитын сызық емес, тесіктер арқылы өтетін әлемдік желінің сынық сызығы. Осындай сызықтың белгісі – вектор. Бұл – жаңа әрекет-бейненің генетикалық белгісі, ал индекс мұндай әрекет-бейне құрамының белгісін білдірген еді.

3

Біз әрекет-бейненің екі формасына сәйкес киноның классикалық жанрлары жалпылама қалай бөлінетінін көрдік. Алайда бір қарағанда тек қана кіші формаға арналған, тіпті оны өзі жаратқан секілді көрінетін, сондай-ақ өнеге комедиясының ажырамас бөлігіне айналған тағы бір жанр бар: ол – бурлеск. Бұл жерде ӘС формасы өз формуласының ең толық дамуына қол жеткізеді: бір әрекет шеңберіндегі немесе екі әрекет арасындағы болмашы ғана айырмашылық екі ситуация ортасындағы шексіз қашықтықты айшықтап көрсетеді және осы қашықтықты ерекшелеу үшін ғана өмір сүреді. Чаплин фильмдерінің әйгілі мысалдарын алайық: ту сыртынан көрсетілген, әйелі тастап кеткен Чарли еңіреп жылағаннан екі иығы селк-селк ететіндей көрінеді, бірақ бұрылып қарағанда, біз оның өзіне коктейль дайындап, шейкерді сілке шайқап тұрғанын көреміз. Соғыста да дәл осындай: Чарли оқ атқан сайын өзіне бір ұпай жазып қояды, бірақ бір күні оған жау оқ атады да, бұл жазып жүрген тізімін өшіреді. Бурлеск процесінің маңыздылығы мынада: әрекет басқа әрекеттен ең аз айырмашылығы ракурсынан түсіріледі (винтовкамен ату – соққы беру), бірақ осылай екі ситуация арасындағы алшақтықтың шексіз үлкендігін айқындайды (бильярд партиясы – соғыс). Чарли шұжық сататын дүкенде ілулі тұрған бір кесек етке жармасқанда, дүкен мен трамвайды бөліп тұрған бүкіл арақашықтықты айғақтайтын ұқсастықты көрсетеді. Чарлидің күнделікті пайдаланатын бұйымдарының басқа мақсатта қолдануынан біз осыны табамыз: бұйымды қол-

⁸ Philippe Demonsablon, «Le plus court chemin», Cahiers du cinéma, n° 48, juin 1955, p. 52-53. Ықшам әрі маңызды бұл мәтінде автор Манның «*Қиырдағы ел*» атты фильмін талдайды. Манн мен Дэйвстің ерекше қырларын тереңірек талдауды Клод-Жан Филипп және Кристиан Ледье мақалаларынан табуға болады, *Études cinématographiques, le Western*.

данудағы болмашы айырмашылық қарама-қайшы функциялар мен қарама-қарсы ситуацияларды туындатады. Еңбек құралының әлеуеті, міне, осындай; тіпті Чарли машиналарды қарама-қарсы жағдайда өздігінен «құбылып шыға келетін» алып құрал деп есептеді. Ең қарапайым мұқтаждықты қанағаттандыру жолында-ақ машинаны адамға қарсы қоюға, одан тұтқындау, қимылсыздандыру, үмітін үзу, тіпті азаптау құралын жасауға сол «мардымсыз дүниенің» өзі жеткілікті екенін көрсететін Чаплиннің гуманизмі осыдан шығады («*Жаңа заман*» фильмінде екі үлкен машина адамның қарапайым тамақтануымен салыстырылып, шешілмес қиындықтар туғызып, ас ішуге кедергі жасайды). Чаплин фильмдерінде біз кіші форманың заңдарын табумен ғана шектелмейміз, олардың қайнар көздерін де ұғынамыз: кейіпкерді ортаның белгілері бойынша айқындау (құмдағы Чарли, Чарли-мүсін, Чарли-ағаш, «Макбеттегі» болжамның жүзеге асуы); болмашы айырмашылықтың ситуацияны түбегейлі өзгертуі, мәселен, «*Алтын індетінде*» және «*Қала шамдарында*» бәрін тәуелді еткен кейіпкер тұлғасының екіге жарылуы; қарама-қарсы ситуациялардың сыни сәті ретіндегі мезет – Чарли лезде ұсталады немесе бір мезеттен екіншісіне қарай қозғалады, әр мезет одан қиыстыру қабілетін талап етеді; нәтижесінде, ол осылай түзетін әлемдік желі оның жүру мәнерінің ебедейсіз өзгерістерінде көрініс тауып, өз сегменті мен бағытын реттейді. Бұл желі – ту сыртынан көрсетілген Чарли бағаналар мен жапырақсыз ағаштар сап түзеген көшеде немесе ізіне түскен полициясы бар Америка мен қарақшылар аңдыған Мексика арасында бұралаңдап кесіп өтетін шекараны ретке келтіретін сынық сызық. Демек, индекстер мен векторлардың жан-жақты өзара әрекеттестігі бурлеск бейнесінің белгісін құрайды: бұл – әрі эллипсис, әрі эллипс.

Алайда дәл осы индекс заңы, екі ситуация арасындағы шексіз қашықтықты айқындайтын бір әрекет шеңберіндегі болмашы ғана айырмашылық бурлеск жанрында барлық жерде болатын секілді көрінеді. Әсіресе Гаролд Ллойд әрекет-бейне әдісін таза қабылдау-бейнеге қарай ысыратын нұсқаны жасап шығарды. Бізге алғашқы қабылдау берілген, мысалы, біз автотұрақта тұрған өте сәнді автомобильдегі Гаролд Ллойдты көреміз; содан соң, автомобиль орнынан қозғалғанда ескі велосипед ұстаған Гаролдты көрген кезімізде екінші қабылдау пайда болады. Кейіпкер, бар болғаны, автомобильдің терезесі арқылы кадрға алынған, осы екі қабылдау арасындағы болмашы айырмашылық бізге «бай-кедей» ситуацияларының арасындағы шексіз алшақтықты жақсы түсінуге мүмкіндік береді. Тура осы секілді, «*Жан пиди*» фильмінен алынған тамаша көріністе, бірінші қабылдау бізге бүкірейіп отырған ер адамды, темір торды, ілулі тұрған

сырғымалы түйінді, жылаған әйелді және оны жұбатушы пасторды ұсынса, екінші қабылдау әр элемент өзінің тиесілі орнында тұрған вокзал перронындағы жай ғана қоштасу сәті екенін анық көрсетеді.

Бурлеск жанрында теңдесі жоқ орынды иеленуіне мүмкіндік берген Чаплиннің айрықша қырын анықтауға ұмтылсақ, оны басқа жақтан іздеу қажет. Атап айтатын жайт, Чаплин бір-біріне жақын ишараттар мен оларға сәйкес келетін, бірақ бір-бірінен алшақ ситуацияларды таңдай білді, сол себепті олардың қарым-қатынасынан ерекше қарқынды сезім мен күлкі бір мезгілде туындайтын; яғни ол күлкіні сезімнің көмегімен күшейте түсті. Бір әрекет аясындағы болмашы айырмашылық бір-бірінен өте алшақ немесе қарама-қарсы ситуацияларды (С' және С'') енгізіп, оларды кезектесуге мәжбүр етсе, онда екі ситуацияның бірі «шынымен» елжіретерлік те, сұмдық та, қайғылы да болады (Гаролд Ллойдағы тәрізді оптикалық иллюзия емес). «*Қаруыңды асын!*» фильмінен алынған алдыңғы мысалда соғыс нақты да ағымдағы ситуация саналып, бильярд ойыны шексіз артқы планға шегінеді. Дегенмен ол бізге күлуге кедергі келтіретіндей дәрежеде алыстамайды; керісінше, біздің күлкіміз тіпті су басқан траншеялардың ішінде де болып жатқан соғыс бейнесі туындататын сезімдерге кедергі болады. Қысқасы, С' және С'' арасындағы шексіз алшақтық (соғыс пен бильярд ойыны) біздің көңілімізді қаншалықты тебіrentсе, екі әрекеттің жақындасуы, бір әрекет аясындағы болмашы айырмашылық бізді соншалықты күлдіреді. Чаплин өте жақсы таңдалған екі әрекеттің арасындағы ең аз айырмашылықты ойлап таба алғандықтан, оларға сәйкес келетін, бірі эмоцияға дейін жететін, екіншісі таза комедиялық сипаттағы ситуациялар арасындағы ең үлкен алшақтықты да жасай біледі. Бұл – бірі, болмашы айырмашылыққа, екіншісі – үлкен алшақтыққа нұсқайтын «күлкі-эмоция» тұйық шеңбері, бұлар бірін-бірі жоймайды немесе бәсеңдетпейді, кезектесе отырып, бірін-бірі өзекті ете түседі. Чаплинді таза трагик деуге болмайды, сондай-ақ біз оның фильмдерінде жылаудың орнына күлеміз десек те қате болар еді. Чаплиннің даналығы осы екеуін бір мезгілде істеті білуінде, яғни біз елжіреп, көңіліміз босаған сайын қатты күлеміз. «*Қала шамдары*» фильмінде жас соқыр қыз бен Чарли рөлдерді өзара бөліспейді: жіптерді қайта орау көрінісінде, бір жіппен екінші жіптің және шүйкенің, бай деп жорамалданған Чарлидің, әлде тоз-тозы шыққан шоқпытынан айырылған қайыршы Чарлидің қолында тұрған-тұрмағанына орай, түбегейлі өзгертін көзге көрінуші ситуацияның арасындағы барлық айырмашылықты жоюға тырысып, қарамай атқарылатын жұмыс интервалында екі кейіпкер тұйық жүйеде көрсетілген, екеуі де қызық әрі әсерлі.

Чаплиннің соңғы фильмдері бірден оның шығармашылығындағы дыбысты кино кезеңін ашты да, Чарли бейнесін жойып тынды (Верду өлімге бет алған кезде, ол қайтадан Чарлиге айналды, мінбеге шығып келе жатқан диктаторды эшафотқа көтеріліп келе жатқан Чарли деп елестетуге болады). Осы ұстаным жаңа мүмкіндіктерге ие болатын тәрізді. Базен «егер Гитлер Чарлидің мұртын ұрлап алмағанда, «*Ұлы диктатор*» да дүниеге келмес еді» деген пікір айтады⁹. Кішкентай шаштараз-еврей мен диктатор арасындағы айырмашылық екі мұрттың айырмасындай аз ғана. Дегенмен осыдан бір-бірінен шексіз алшақ және жендет пен оның құрбаны арасындағы ахуал тәрізді өзара қарама-қайшы екі ситуация туындайды. Дәл осы тәрізді «*Верду мырза*» фильмінде бір адамның, әйелдерді өлтіруші мен мүгедек зайыбын жақсы көретін күйеудің екі аспектісі немесе мінез-құлқы арасындағы айырмашылықтың аздығы сонша, күйеуінің «өзгергенін» сезіну үшін Вердудың жұбайына сұңғыла сезгіштік қасиет қажет болады. Мирей Латилдің жазғанына қарағанда, Верду мырзаның өзін-өзі ұстауының екі түрлі мәнері – «кейіпкердің сырт келбетін еш өзгертпеуі және ойынына ештеңе қоспауы»¹⁰ Чаплиннің дәрменсіздігін емес, ғаламат тапқырлығын білдіреді. Әйтсе де болмашы ғана өткінші айырмашылықтан бір-біріне қарама-қарсы ситуациялар арасында едәуір алшақтық туындайды, бұған дәлел – кейіпкердің жалған баспаналары мен нағыз үйінің арасында үздіксіз безектеуі. Бұл екі фильмде Чаплин әрқайсысымыздың бойымызда бір виртуалды Гитлер, виртуалды жендет жатқанын меңзеді ме екен? Бізді тек жағдайлар ғана мейірімді немесе қатыгез, құрбан немесе жендет, жасампаз немесе қиратқыш етеді дегісі келді ме? Бұл идеялардың тереңдігіне немесе тұрпайылығына қарамастан, ондай көзқараспен Чаплиннің келісе қоюы неғайбіл, келіссе де, өз ескертпелерін қосар еді. Өйткені бұл фильмдердің соңында толығымен көрініс табатын келісті *дискурстар* мейірімді адам мен қатыгез адамның қарама-қайшы екі ситуациясынан да зор маңызға ие болады. Сондықтан да Чаплиннің диктатор және әйел өлтіруші жөніндегі фильмдерінде дыбысты киноны біртіндеп игеру де, Чарлиді біртіндеп жоқ қылу да бар. «*Ұлы диктатор*» және «*Верду мырза*» фильмдеріне тән дискурстар қоғамның билікке ие кез келген адамды қандықол диктаторға, кез келген іскер адамды, сөздің тура

⁹ Bazin et Rohmer, Charlie Chaplin, Éd. du Cerf, p. 28-32.

¹⁰ Mireille Latil Le Dantec, «Chaplin ou le poids d'un mythe, *Cinématographe*, n° 35, février 1978. («Өтірікші Верду өз әйелінің таяудағы сырқатына күйзеліп, осыдан сәл уақыт бұрын ғана оның қылмысының ізі, буалдыр түтін көтерілген раушангүл бағын тамашалап тұрып, бай әйелдің жүрегін тебіртеді. Алайда осы бір жалған жанашырлық оның шын әйеліне махаббаты мен гүлге оранған үйін жиіркенішті түрде еске түсіреді»).

мағынасында, кісі өлтірушіге айналдыратын ситуацияға өзі алып келетінін, себебі бостандық пен адамгершілік біздің мүддемізбен, өміріміздің мәнімен үндесетіндей ситуациялар тудырудың орнына, ол мүддемізді қатыгез әрекеттермен ерекше көп байланыстыратынын көрсетеді. Бұл идея Руссоға әсіресе оның реалистік сипаттағы әлеуметтік талдауына жақын. Сонымен, Чаплиннің кейінгі екі фильмінде не өзгергенін көрдік. Дискурс оларға мүлде жаңа өлшем беріп, «дискурсивті» бейнелерді қалыптастырды.

Сөз енді тек әрекеттер арасындағы, адамдар арасындағы немесе бір адам шеңберіндегі өте аз айырмашылықтан туындайтын, өзара қарама-қайшы екі ситуация туралы ғана емес. Мұнда қоғамның екі түрлі жай-күйі, бір-біріне қарама-қайшы екі Қоғам көрсетіліп отыр, оның бірі – адамдар арасындағы болмашы айырмашылықтан ситуациялар арасында шексіз алшақтық түзетін құрал (тирания) жасаса, екіншісі – адамдар арасындағы болмашы айырмашылықты жалпыға ортақ, қоғамдық ситуацияға қатысты өзгермелі құбылысқа (демократия) айналдырады¹¹. Дыбыссыз кинода Чарли Чаплин бұл тақырыпты бақытты өмір бейнелерінің немесе түстегі бейнелердің көмегімен ғана қарастырды («*Тыныш көшедегі*» ұзақ түс немесе «*Жаңа замандағы*» бақытты өмір бейнелері). Тек дыбысты кино ғана дискурсты қалыптастырып, бұл тақырыпқа шынайы күш бере алды. Чаплинді дыбысты киноға сенімсіздікпен қараған режиссерлердің бірі деп те, өнердегі бұл жаңалықты түбегейлі және айрықша тәсілмен қолданған маман деп те айтуға болады: Чаплин оны кинематографияға дискурс фигурасын енгізу үшін және осының көмегімен әрекет-бейненің бастапқы мәселелерін түбегейлі өзгерту мақсатында пайдаланды. «*Ұлы диктатордың*» аса маңыздылығы осыдан туындайды, бұл фильмде қорытынды сөз (астары қандай болғанына қарамастан) кез келген адами тілмен (langage) шендестіріледі, адам айта алатын барлық нәрсені бейнелейді, бұл Чаплиннің тианның аузына салған ғаламат өнертабысы – абсурд пен террордың, шу мен қаһардың жасанды тіліне де (langage) қатысты. Кіші бурлеск формасында жетіспейтін ештеңе жоқ; бірақ соңғы фильмдерінде Чаплин оны үлкен форманың дәрежесіне қосылатын және өзіне тән мүмкіндіктер мен белгілерді сақтай отырып, бурлескіні енді қажет етпейтін деңгейге дейін жеткізді. Шын мәнінде, салыстыруға келмейтін немесе қарама-қайшы екі ситуацияны зерттеуге қашанда осы болмашы айырмашылық сеп болады («*Сахна шамдары*» фильміндегі «клоунның тамаша өнерін аянышты көрініске айналдыратын «түкке тұрғысыз дүние», жас

¹¹ «*Ұлы диктатор*» фильмінен алынған, бір бөлігін Базен және Ромер жариялаған дискурспен салыстырыңыз.

ерекшелігі, қалжыраудағы болмашы айырмашылық қандай екен?» деген азапты сұрақ осыдан туындайды). Алайда Чаплиннің соңғы фильмдерінде (әсіресе «*Сахна шамдарында*») адамдар арасындағы немесе бір ғана адамның шегіндегі болмашы айырмашылықтың өзі өмірдің жай-күйіне (тіпті ең төменгі сатыда болсын), сондай-ақ клоун ұқсата алатын өмірге құлшыныс вариацияларына, ал бір-біріне қарама-қайшы ситуациялар қоғамның екі түрлі жай-күйіне айналады: бірі өмірге қарсы бағытталған аяусыз хал болса, екіншісін өлім аузында жатқан клоун әлі де көз қиығымен көріп, сырқатынан айыққан әйелге жеткізе алады. Тағы да «*Сахна шамдарын*» алсақ, онда бәрі де дискурсқа, шекспирлік сөйлеу тәсіліне байланысты; бұл фильмде Чаплиннің үш дискурсының ішіндегі шекспирлік тәсілге ең жақыны қамтылады. Чаплин мұны «*Патша Нью-Йоркте*» фильмінде америкалық қоғамның қайшылығы немесе антиподы (қарсы полюсі) іспетті (демократия «патшалық» боп кетті, өйткені Америка насихаттың полицейлік қоғамына айналды) Гамлеттің дискурсын қолданған кезде еске алады.

Бірақ Бастер Китонда жағдай мүлде басқаша. Китон бурлескіні бірден үлкен формаға жатқызады, оның парадоксы осында. Егер бурлескінің кіші формаға жататыны рас болса, онда Китонды үлкен формаға тек дискурс фигурасы мен бурлеск кейіпкерінің салыстырмалы түрде жойылуы арқылы ғана қол жеткізетін Чаплинмен тіпті салыстыруға келмейді. Бастер Китонның айрықша қасиеті – ол үлкен форманы «қарсылық білдіргеніне» қарамастан, бурлескілік мазмұнмен толтырады, бәрі айқын болса да, бурлеск пен үлкен форманы үндестіре біледі. Оның кейіпкері шексіз және апаттық ортада, өзгеріске ұшыраушы кеңістікте қоршалған өте кішкентай нүкте тәрізді: кең және үздіксіз құбылушы табиғат көріністері, өзгермелі геометриялық құрылымдар, өзен бойындағы босаға тастар мен сарқырамалар, теңізде қалқып жүзген кеме, циклон жермен-жексен етіп қиратқан қала, жазық параллелограммға ұқсас опырылып құлаған көпір... Бенайон сипаттағандай, Китонның көзқарасы біресе тура алдынан, бірде қырынан қарағандағы адам жүзінен туындайды, бірде перископ позициясынан бәрін бақыласа, бірде бақылаушы позициясынан алысты көреді¹². Бұл көзқарас ішкі және сыртқы байтақ кеңістіктерді түгел қамтуға жаралғандай. Сондай-ақ біздің көз алдымызда бурлескіде күтпеген бейнелер түрі туындайды. Түн қараңғысы, найзағай, алай-дүлей дауыл, екі кісінің өлімі және үрейленген әйел... осылай басталатын «*Біздің қонақжайлылығымыз*» фильмінің прологы – таза Гриффиттің тәсілі. «*Кіші Билл кемесі*» фильміндегі

¹² Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, Éd. Herscher.

циклон да, «*Навигатордағы*» сүңгуірдің теңіз түбінде тұншықтырылуы да, «*Генералдағы*» пойыздың апатқа ұшырауы мен су тасқыны да, «*Шайқастағы Батлер*» фильміндегі зәреңді ұшыратын бокс жекпе-жегі де осыған жатады. Кейде әлдебір бейненің элементі, мәселен, «*Генерал*» фильміндегі жаудың арқасына қадалған қылыштың жүзі немесе «*Кинооператор*» картинасында бас кейіпкердің қытайлық шерушінің қолына сұғатын пышақ күтпеген жерден пайда болады. Мысал ретінде бокс жарысын алайық, өйткені бұл тақырып бурлескінің барлық түріне жақын. Чарлидің жарыстары (балет жарысы немесе отбасын құру бойынша жарыс) болмашы айырмашылық заңына толығымен сәйкес келеді. Алайда «*Шайқастағы Батлер*» фильмінде үш шайқас көрсетіледі: қатыгездік қырынан көрсетілген кәдімгі жарыс; Китонның біреу түрткен кезде селк ететін, сосын бапкер-әкесі сес көрсететін кішкентай бала кезіндегі, дәстүрлі бурлеск рухында көрсетілген жаттығу жарысы; соңында, соққы тиген адамның терісі мыжылып, денесі тітіркеніп, өшпенділікке толы өңі бұзылып сала беретін, барынша аяусыз сипатта өтетін Китон мен чемпион арасындағы есеп айырысу. Бұл – боксқа қатысты елеулі айыптаулардың бірі. Осыдан соң біз Китонның су тасқынын түсіруді аңсағаны, алайда продюсердің мұндай жайтқа күлудің жөні жоқ деп қарсы болғаны туралы әңгімесін жақсырақ түсінеміз; Китон оған Чаплиннің Бірінші дүниежүзілік соғыс тақырыбымен-ақ күлкі тудыра білгенін айтып, тойтарыс берді; бірақ продюсер алған бетінен қайтпай, сонымен тек циклонды түсіруге ғана келісім берді (шамасы, ол циклондар кесірінен ажал құшатындардың санын білмеген тәрізді)¹³. Ішкі түйсігі продюсерді алдамапты: Чаплиннің Бірінші дүниежүзілік соғыстан күлкі тудыра білген себебі, ол сұмдық ситуацияны өздігінен күлкі шақырып тұратын болмашы айырмашылықпен байланыстырған болатын. Китон, керісінше, циклон үшін де, жекпе-жек үшін де шекті бейне жасап, бурлеск шеңберінен тыс көріністермен немесе ситуациялармен айналысты. Енді әңгіме қарама-қарсы ситуацияларды білдіретін болмашы айырмашылық жөнінде емес, берілген ситуация мен күтілетін күлдіргі әрекет арасындағы үлкен алшақтық туралы болады (үлкен форма заңы). Бұл алшақтықтың орнын күлдіргі әрекет «ештеңеге қарамай» жүзеге асатындай емес, ол жүзеге асқанда жағдайды тұтас қамтып, өзімен бірге еліктіріп әкетіп, онымен сәйкес келетіндей етіп қалай толтыруға болады? Китон да – Чаплин тәрізді, ол да трагик емес. Алайда екі режиссер бұл мәселені бір-бірінен мүлде өзгеше қарастырады.

¹³ Давид Робинсон үзінді келтірген «*Бастер Китон*», *la Revue du cinéma*, n° 234, décembre 1969: «*Kishi Billл кемесі*» фильмі туралы, p.74.

Бастер Китонның бірегей режиссер екеніне дәлел – бурлескіні тікелей үлкен форманың деңгейіне дейін көтеру тәсілі. Бұл мақсатқа жету үшін ол бірнеше әдіс қолданды. Біріншісі – жеделдетілген монтаж өнерінің бар күші жұмылдырылатын әдіс, Дэвид Робинсон мұны «гаг траекториясы» (*le gag* – комедия тәсілі. – *Ред.*) деп атады; мәселен, «*Үш дәуір*» фильмінде римдік-кейіпкер түрмеден қашады, өзімен бірге қалқан алады, баспалдақпен жүгіріп жоғары көтеріледі, бір найзаны жұлып алады, атқа секіріп мінеді, содан соң ат үстінде тұрып, биіктегі терезеге секіреді, екі тіректі ысырып, арасын ашады, ғимараттың төбесін құлатады, қызды ұстап алады, найзаның бойымен сырғанап түседі де, зембілге секіріп мінеді, ол мінген бойда зембілді әкетеді. Немесе заманауи кейіпкер бір үйдің шатырынан екінші үйдің шатырына секіреді, бірақ құлап, шатырдың шетіне жармасады, құбырдың бойымен төмен құлдилаиды, құбыр сынып кетеді де, мұны екі қабат төмен орналасқан өрт сөндіру бекетіне топ еткізіп, ол өртсөндірушілердің арқанымен сырғып түседі, содан соң жолға шығып бара жатқан өртсөндіргіш машинасына арт жағынан секіріп мінеді. Басқа бурлескілерде (Чаплиндікінде де) үнемі әр алуан келетін жылдам қуғындар мен жарыстар өте көп, бірақ Бастер Китон олардан еш қоспасыз таза және үздіксіз траектория жасаған жалғыз кинорежиссер шығар. Мұндай траекторияның ең үлкен жылдамдығы «*Кинооператор*» фильмінде көрінді: бас кейіпкерге қыз қоңырау шалады, ал ол Нью-Йоркке жетуге асығуда және қыз телефон тұтқасын қайта орнына қойып жатқан кезде, оның үйіне кіріп келеді. Немесе «*Кіші Шерлок*» фильмінің бір ғана планында монтажсыз көрініс табады: Китон басқышпен өрмелеп, пойыздың төбесіне шығады, бір вагоннан екінші вагонға секіреді, біз басында-ақ байқаған су қоймасының шынжырына жармасады, жіберілген судың жойқын ағыны жолындағы кейіпкерді ағызып әкетеді, ақырында ол қашып құтылады, ал оның орнына келген екі адам суға батып кетеді. Немесе «гаг траекториясына» актерді қозғамай-ақ планды өзгерту арқылы қол жеткізіледі: «*Кіші Шерлок*» фильміндегі түс туралы танымал план-секанс осындай: онда кесінділер арқылы бау-бақша, көше, құрдым, құмды төбе, жартасқа соғылатын теңіз суы, қар басқан жазық дала кезектесіп көрініс табады, соңында бау-бақша қайтадан көрсетіледі (декорды өзгерту арқылы қол жеткізілетін, жылжымайтын машинамен «жол жүру» де осыған ұқсайды)¹⁴.

¹⁴ «*Үш дәуір*» және «*Кіші Шерлок*» секілді фильмдердің ғана емес, «*Біздің қонақжайлығымыз*» фильміндегі өзен бойындағы босаға тастар мен сарқырамалары бар үлкен көріністің де әр планын жеке-жеке зерттеген Дэвид Робинсонға жүгінуге болады (р.46-48). Бұл декорды өзгерткендегі кейіпкердің қозғалмайтын позициясына және сондайда (айқындылық әдісі жоқ кезде) туындайтын геометрия мәселелеріне де қатысты: салыстырыңыз, р. 53-54.

Китонның ендігі бір әдісін машиналар қатысатын гаг (*le gag* – комедия тәсілі. – *Ред.*) деп атауға болады. Китонның түсіндірмешілері мен өмірбаяншылары оның машина атаулыға қатты қызығатынын және бұл тұрғыда сюрреализмге емес, дадаизмге жақын екенін ерекше атап көрсетеді: мәселен, машина-үй, машина-кеме, машина-пойыз, машина-кино... Құралдар емес, машиналар: Китонның құралдармен жұмыс істейтін, машинаға өзін қарсы қоятын Чаплиннен айырмашылығының алғашқы да маңызды аспектісі – осы. Дегенмен Китонның машиналарды өзінің ең қымбат одақтасы ететін себебі, оларды кейіпкері ойлап тауып қана қоймайды, солардың құрамына енеді, бұларды Пикабианың жасағандары секілді «матрицасыз» машиналар деген жөн. Олар бақылаудан шығып кетуі, абсурдқа айналуы немесе бастапқы кезден-ақ мағынасыз болуы, қарапайымды қиындатып жіберуі мүмкін, дегенмен бәрібір Китон өнерінің терең түкпірлерінде жатқан ең құпия қисын ретінде қызмет етуін тоқтатпайды. «*Bir anpa*» фильміндегі жиылмалы үй – осындай: оның бөліктері ретсіз жинақталған және ол құйын тәрізді айнала бастайды; «*Бақшадағы қарақшы*» фильмінде де солай: онда бір-ақ бөлмеден тұратын «матрицасыз» үй көрсетіледі, ол әр виртуалды бөлмені басқа бөлмемен, әр бұранданы басқа бұрандамен толықтырады, жылытқыш қондырғы мен граммафон да, ванна мен диван да, кереует пен орган да осылай қосылады – мұндай машина-үйлер ақыры Китонды айтулы сәулетші-дадаист дәрежесіне көтереді. Бірақ олар бізді: «Абсурдтық машинаның, Китонға тән осы бір мағынасыздық формасының түпкі мақсаты не?» – деген сауалға әкеп тірейді. Бұлар геометриялық құрылымдарға да, физикадағы себеп-салдарлық байланыстарға да қатысты. Дегенмен Китонның бүкіл шығармашылығымен салыстырғанда, олар әрі «кішірейтуші» қызметі бар геометриялық құрылымдар, әрі «қайталанбалы» қызметке ие физикалық себеп-салдар саналады.

«*Навигатор*» фильміндегі машина – тек іштен жанатын қозғалтқышты үлкен кеме ғана емес, «кішірейтуші» қызметінде алынған кеме, оның жүздеген адамға арналған элементтерінің әрқайсысы ештеңесіз қалған бірді-екілі жолаушының мұқтажына сай бейімделуі керек. Демек, шек, шекті бейне дегеніміз – оны кесіп өту немесе тіпті оған жету үшін емес, оны елдірту және поляризациялау үшін өз қызметін ұсынатын белгілі бір топтаманың заты. Мәселен, өте үлкен қазанда кішкентай жұмыртқаны қандай жүйенің көмегімен пісіруге болады? Китонда машина өлшеусіздік арқылы айқындалмайды, ол өлшеусіздікті енгізеді, бірақ оған өзін түрлендіретін «кішірейтуші» қызметті телиді, мұның бәрі қаптаған шығыршығы, сымы және тетігі бар ерекше машиналардың күрделі жүйесінің арқасында жүзеге

асады¹⁵. Сол сияқты, «Генерал» фильмінде пойыздың пешіне кішкентай ағаштарды салу барысында жас қыз өзін ебедейсіз де икемсіз ұстайды деп есептемейміз. Дегенмен ол шындық, бірақ жас қыз, шындығында, Китонның арманын жүзеге асырды: әлемдегі ең үлкен машинаны алып, мүлде кішкентай элементтердің көмегімен оны іске қосып, жүргізіп, әркімге қолжетімді, қолдануға ыңғайлы етті. Китон кейде, мәселен, «Ұста» фильмінің соңында шын үлкен машинадан оның ойыншық түріндегі көшірмесіне тікелей өтеді. «Батысқа қарай» фильмінде кішкентай алтыатардан бір табын мал жинау міндеті жүктелген кішкентай бұзауға дейін алуан түрлі кішірейтулер қолданылады. Машинаның түпкі мақсаты – осындай: оның құрамында тек үлкен бөлшектер мен механизмдер ғана емес, сондай-ақ оның өзіне тән кішірейтілген түрі, біліктілік пен мамандануға еш қатысы жоқ, оны жалғыз адамға, адасқан жұпқа бейімдейтін трансформация механизмі де бар. Бұл машинаның қызметі саналуға тиіс, бұл тұрғыдан келгенде Чаплинде бар саяси дүниетаным Китонда жоқ екеніне аса сенімді емеспіз. Негізі, екеуінде де «социалистік» дүниетаным бар, бірақ ол әрқайсысында әрқилы: Чаплинге гуманистік-коммунистік көзқарас тән болса, Китонның дүниетанымы машиналық-анархиялық сипатқа ие (алып машиналарды бәріне қолжетімді етуге немесе кішірейтуге ұмтылған Ильич әдісіне шамамен ұқсас).

Бұл кішірейтулер физикалық себеп-салдарлық байланыс процестері арқылы ғана жүзеге асады: ол машинадан ажырағысыз абсурд элементін тудыратын әртектілердің өзара байланысынан, айналма жолдардан, қозғалыс бағдарларын ұзартудан туындайды. Малек туралы фильмдер топтамасына енетін «Биіктік белгісінің» өзінде себеп-салдарлық құрам қысқартылған түрде ұсынылады: бұл – тирдегі машина, оны қолданбақ болған кейіпкер жасырын тетікті аяғымен басады, жіп пен тетік жүйесі сүйектің құлауына әкеледі, бұл сүйекке ит байлаулы жібін тартып қана жете алады, ит жібін тартқан кезде, нысананың қоңырауы шылдырлайды (яғни машинаны бұзуға бір мысық та жетеді). Бұл Рюб Голдбергтің дадаизм бағытындағы суреттерін есімізге түсіреді: таңғажайып себеп-салдарлық құрам, онда, мысалы, «пошта жәшігіне хатты салу» әртүрлі механизмдердің ұзын тізбегі арқылы өтеді, олардың бір тобы екінші тобына (регби добын ыдысқа түсіретін етіктен бастап), бір тісті біліктен екіншісіне ауысады, ақырында хатты жіберушінің алдындағы экранға «*You Sap Mail that Letter*» (Хатты жібер, ақымақ!) деген жазу шығуымен

¹⁵ Робинсон: «Қиындықтардан өз бетінше шығуды сол күйі үйренбеген жас та бай жұп экипажы жоқ кемеге тап болады. Күнделікті тұрмыстық ауыртпалықтар кемедегі нәрсенің бәрі жалғыз жанға емес, мыңдаған адамға арналғандықтан күшейе түседі... Олар әдетте жүздеген теңізші мен жолаушы қолданатын жабдықтармен жұмыс істеуге мәжбүр болады» (р. 54-56).

аяқталады. Бұл серияның әр элементінде еш қызмет те, алға қойылған мақсатпен байланыс та болмайды, бірақ не қызметі, не мақсаты жоқ басқа элементпен қатынасқа түскен кезде, оларда қызмет те, мақсат та пайда болады және т.б. Мұндай себеп-салдарлық байланыстар ажырату сериясының арқасында жұмыс істейді: Китон машиналарына ұқсас Тингли машиналары бірнеше құрылымнан тұрады, олардың әрқайсысында қызметі айқын емес элемент бар, бірақ ол басқа бір құрылымда жұмыс істеп, пайдалы бола алады (автомобильдің педалін басып отырған кейуана көлікті жылжытпайды, тек отын аралайтын құрылғыны іске қосады...) Ірі геометриялық құрылымдарды игеру, үлкен траекторияларды дамыту қайталанбалы себеп-салдарлық байланыстардың көмегімен жүзеге асады. Құрылым траекторияның сызбасы болса, траектория – машинаның сызбасы немесе ізі. Әр траекторияның өзі машинаны қалыптастырады, адам әр алуан элементтер арасындағы жалғастырушы буын қызметін атқарады, мәселен, өзінің қимылсыз денесін шеңбер доғалары сериясына сүйрейтін локомотивті басқарушы Машинист те тап сондай. Сонымен, Китондағы гагтың ең басты екі формасы: «гаг траекториясы» және машиналар қатысатын гаг – бір ғана нақты дүниенің аспектілері, «анасыз» адамды немесе болашақ адамын жасайтын машина. Өлшеусіз ситуация мен кішкентай қаһарман арасындағы үлкен алшақтықтың орны кейіпкерді ситуациямен теңестіретін кішірейтуші қызметтердің және рекуррентті сериялардың көмегімен толтырылады. Міне, осылайша Китон жанрдың барлық сыртқы шарттарына қарсы шығатын және шеңбер ретінде үлкен форманы алатын бурлескіні ойлап тапты.

11-тарау

Фигуралар немесе формалардың түбегейлі өзгерісі

1

Әрекеттің екі формасының айырмашылығы, жалпы алғанда, қарапайым да айқын, бірақ нақты қолдану барысында олар едәуір қиындай түседі. Бұл жерде қаржы мәселелері де араласуы мүмкін екенін байқадық, бірақ олар шешуші рөл атқара алмайды, өйткені кең экран, бай декор мен әр алуан реңк үлкен формаға қажет болғаны тәрізді, көрінуге, дамуға ұмтылса, кіші формаға да керек. Мұндағы «Кіші» және «Үлкен» ұғымдарының Платон қолданған мағынада екенін ескеру қажет: Платон оларға екі Идеяны сәйкестендірді; ал Идея дегеніміз – шын мәнінде, ең алдымен, әрекет формасы. Мұның киноға тигізген әсері болмады деп айта алмаймыз. Кейбір режиссерлер бұл екі форманың бірін екіншісінен артық көреді және олардың бірін жүзеге асыруға бейім келеді; дегенмен жаңа қатаң талаптарға жауап беру немесе ситуацияны өзгерту, демалу, өзін өзгеше сезіну, тәжірибе жинау және т.б. үшін олар кейде өзге форманы қолданады. Мысалы, Форд – синсигнумы мен биномы бар үлкен форманың шебері; әйтсе де ол индекстермен жұмыс істеп, кіші формада да жауһар дүниелер жасады (мәселен, ұшақтар шабуылы тек дыбыс арқылы, ал асау теңіздің арыны кеменің алдындағы жағалауға соққан толқындар арқылы ғана білінетін «*Ұзақ сапар*» фильмі). Өзге режиссерлер бөрінен артық көретін ерекше формасы жоқтай, бір формадан екіншісіне еркін өте береді. Біз мұны Хоукстың ақ-қара түсті фильмдерінен көрдік, себебі ол екі өзге форманы да үйлестіруге қабілетті айрықша форманы, яғни деформацияны ойлап таба білді, мұның айқын дәлелі – вестерндер. Мұндай деформацияның, трансмутацияның

немесе түбегейлі өзгерістердің белгілерін біз *Фигура* деп атаймыз. Бұған әрекет-бейне мәселесі аясына сыймайтын және америкалық кинематография шеңберімен ғана шектелмейтін, сондай-ақ әлемдік киноға, барлық дәуірге қатысты әртүрлі эстетикалық және шығармашылық бағалау енеді.

Мұның себебі, Кіші және Үлкен тек әрекет формаларын ғана емес, «сюжетті», баяндауды немесе сценарийді қабылдаудың, көрудің концепциялары мен тәсілдерін де білдіреді. Идеяның екінші мағынасы саналатын концепцияның кино үшін маңызы өте зор, ол әдетте сценарийден бұрын жүріп, оны айқындайды, дегенмен сценарийден кейін туындап, пайдасын тигізуі де мүмкін (осы көзқарасты ұстанған Хоукс сценарийдің маңыздылығын мойындамады, режиссер оны дайын күйінде-ақ ала алады деп білді). Мұндай концепция сценарийге тәуелсіз мизансценаны, кадрға бөлуді және монтажды қамтиды. Осыған орай, Михаил Ромм Мопассан новелласының желісімен «*Томпыш*» фильмін түсіріп жүргенінде Эйзенштейнмен әңгімелескенін келтіреді¹. Алдымен Эйзенштейн мынадай сұрақ қойыпты: «Әңгіменің екі бөлімі бар, бірінде – Руан, неміс басқыншылығы, алуан түрлі кейіпкерлер болса, екіншісінде – дилижанс хикаясы баяндалған, сіз осы екеуінің қайсысын таңдар едіңіз?». Ромм дилижансты, яғни «шағын хикаяны» қалайтынын жеткізген. Сонда Эйзенштейн: «Ал мен біріншісін, яғни ауқымды хикаяны таңдар едім», – депті, себебі мұнда әрекет-бейненің екі формасы, СӨС' мен ӘСӘ' арасындағы балама өте айқын көрініс табады. Содан соң Эйзенштейн Роммнан «мизансценаны түсіндіруін» сұраған. Ромм оған өз сценарийін баяндап беріпті, бірақ Эйзенштейн одан мүлде басқа нәрсені сұрағанын, режиссердің сценарийді қалай ойластыратынын, мәселен, бірінші бейнені қалай көретінін білгісі келгенін айтса керек. «Дәліз, есік, ірі план, босағада тұрған етік», – деп жауап беріпті Ромм. Ақырында, Эйзенштейн мынадай түйін жасаған: «Ендеше, етікті ерекше әсерлі бейне болатындай етіп түсіріңіз, тіпті етіктен өзге ештеңені керек етпесеңіз де...» Біздің ойымызша, бұл түйіннің мағынасы мынадай: егер сіз ӘСӘ' кіші формасын таңдасаңыз, онда бейнеден индекс жасаңыз; бейне индекс қызметін атқаратын болсын. Бәлкім, Эйзенштейн «*Шыңғыс ханның ұрпағы*» фильміндегі осы жанрдың олжасын, яғни Пудовкин түсірген аяқкиімді еске алған болар. Пудовкиннің өзі мұны былай түсіндіреді: ол өз фильмінің «идеясын ұстайды», оны сценарийдің арқасында емес, тап-таза аяқкиімін жорықта лаптап алмауға тырысатын, бірақ кейін көшедегі балшықты кешіп жүре беретін, мұнысына мән де бермейтін әдепті ағылшын жауын-

¹ Mikhaïl Romm, in *Cahiers du cinéma*, n° 219, avril 1970.

герін көз алдына елестеткен кезде шындап ұғынады². «Мизансценаның түсіндірмесі», міне, осы. Мінез-құлықтың екі түрі, яғни Θ мен Θ' арасында бір нәрсе болған: жауынгер қиын да ынғайсыз жағдайға ұшырайды (моңғолдың өлім жазасы), Θ' – оның индексі. Бұл – Пудовкин шығармаларына тән ортақ әдіс: көрсетілетін ортаның – Петербордың немесе Моңғолия далаларының ұлылығы, іске асырылуға тиіс революциялық әрекеттің ауқымдылығы қандай болса да, біз мінез-құлықтар ситуацияның әлдебір аспектісін айқындайтын көріністен басқа көрініске өтеміз, бұлардың әрқайсысы ұғынудың белгілі бір сәтін беріп, толығымен ашылатын ситуацияға парапар сананың өсуін көрсетуші басқа көріністермен байланысқа түседі. Ромм – өзі ойлағаннан да көбірек дәрежеде Пудовкиннің шәкірті (ол үлкен форманы, көбінесе Сталин міндеттеген шектеу немесе ескіліктің қалдығы ғана деп есептейтін ұрпақтың қатарына жатады). Ромм түсірген «*Бір жылдың тоғыз күні*» фильмінде әрқайсысының өзіне тән индексі бар, бір-бірінен айқын ерекшеленетін күндер жиынтығы уақыттың алға жылжуын көрсетеді. Оның үстіне, «*Кәдімгі фашизм*» фильмінде Ромм фашизм тарихын немесе ұлы оқиғаларды қайта жаңғырту үстінде ұмыт қалуы мүмкін құжаттарды монтаждауға тырысты: фашизмді әдеттегі мінез-құлық түрлерінің, күндегі оқиғалардың, елдің соғысқа көзқарасының немесе жаттанған сана сәттері тәрізді психологиялық халдегі көсем қылықтары арқылы айқын көрінетін ситуация тәрізді көрсету қажет еді.

Біз кеңес кинорежиссерлерін монтаждың диалектикалық концепциясы арқылы анықтауға болатынын көрдік; дегенмен бұл кино саласындағы өзге айтулы ағымдардан кеңес киномектебін ажыратуға жеткілікті номиналды анықтама ғана еді. Ол кеңес режиссерлерінің арасындағы тамыры тереңде жатқан айырмашылықтарды жоймайды, өйткені олардың әрқайсысы диалектиканың нақты бір аспектісін немесе арнайы бір «заңын» қарастырды. Диалектика олар үшін жай сылтау ғана болған жоқ, сонымен қатар теориялық толғаныс та, бүкпе ой да емес еді: бұл – ең алдымен, бейнелердің және оларды монтаждаудың концепциясы болатын. Мәселен, Пудовкинді сан және сапа заңы, сандық процесс пен сапалық секіріс заңы қызықтырды; оның фильмдерінің бәрі ұғыну сәттерінің кідірсін көрсетеді, себебі олар бір бағытта үздіксіз дамуды және уақыт бойынша алға жылжуды, сонымен қатар оларға деген реакцияны да бағамдайды. Бұл – индекстері және векторлары бар $\Theta\Theta'$ кіші формасы; жай ғана сұлбасы болғанымен, толығымен диалектика: «сынық сызық» тосыннан туындайтын сипатынан айырылып, саяси және революциялық «сызыққа»

² Жорж Садул Пудовкиннен үзінді келтірген, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoël, p. 487.

айналады. Сірә, Довженко диалектиканың басқа аспектісін, жиынтық пен бөліктерді қамтитын бүтін заңын ойластырды: бүтін қалайша бөліктердің құрамында болып, «өзіндегі болмыстан» «өзі үшін болмысқа», виртуалдыдан өзектіге, ескіден жаңаға, аңыздан тарихқа, арманнан нақтылыққа, Табиғаттан адамға өтуі қажет? Бұл – адамның барлық, тіпті ең қайғылы әндерінде көрініс табатын және революциялық ұлы сарында қайта бірігетін жер туралы ән. Довженко туындыларында СЭС' үлкен формасы диалектикадан тыныс, сондай-ақ органикалықтың шегінен шығатын, қиялда ғана болатын симфониялық қуат алады.

Эйзенштейнге келсек, ол өзін бәріне ортақ ұстаз санайды, себебі өзі ең терең деп білетін үшінші заңға – қарама-қайшылықтардың күресі мен бірлік заңына қызығады (жаңа бірлік туындату үшін Тұтас қалайша екіге бөлінеді?). Әрине, басқа режиссерлер – Эйзенштейнге шәкірт емес. Бірақ Эйзенштейн өзін СЭС' формуласынан ӘСӘ' формуласына өтуге қабілетті *түрленуші форманы* ойлап таптым деп есептеуге толық құқылы санайды. Ол, шынымен, «ұлылықты көре біледі», бұған оның Роммен әңгімесі дәлел. Бірақ үлкен органикалық репрезентацияға, оның спиралінен немесе «еркін тынысына» сүйенген ол оларды спиральды себепке немесе «даму» заңына (алтын қима) жатқызатын өңдеуден өткізеді, яғни органикалық репрезентацияда кідірістердің, яғни тыныстағы үзілістердің қажет мөлшерін анықтайды. Міне, осы кідірістер векторларға сәйкес өзара қатынас жасай бастайтын дағдарыстарды немесе артықшылығы бар мезеттерді білдіреді: шекті мәніне дейін жеткізілген екі сәттің арасындағы сапалық секірістерді жүзеге асыра отырып, «дамуға» жауап беретін патетика дегеніміз – осы. Эйзенштейннің пікірінше, патетиканың органикамен осы байланысы, яғни «патетизация» – үлкен формаға оның өз ішінен барып қосылатын кіші формасы тәрізді. Кіші форма заңы (сапалық секірістер) үлкен форма заңымен (өлдебір себеппен сәйкесетін бүтін) үздіксіз үндеседі. Олай болса, біз жақын арада үлкен синсигнум-айқастардан индекс-векторларға өтеміз: *«Потемкин бронды кемесі»* фильмінде пейзаж бен қалың тұмандағы кеме сұлбасы синсигнумды білдіреді, бірақ кеме жабдықтарының арасында тербелетін капитанның пенснесі – индекс болады.

Эйзенштейннің түрленуші формасы, көбінесе күрделірек нұсқаны талап етеді: өзгеріс жанама түрде жүзеге асады да, оның тиімділігі арта түседі. Бұл – «аттракцион монтажының» күрделі мәселесі туралы әңгіме; біз оны бұрын да талдап, ерекше бейнелердің – әрекет барысын бұзатын, кейде театрлық немесе сценографиялық, кейде мүсіндік немесе пластикалық көріністердің қосымшасы деп түсіндік. *«Қаһарлы Иванның»* екінші бөлімінде әрекеттің орнын баса тұратын

немесе болашақ оқиғаны өзірлейтін сахналанған көрініс, ситуацияны екі рет ауыстырады: алғашқысында, боярлар бастары алынған серіктестерін қасиетті деп дәріптесе, екіншісінде, Иван өзінің кезекті құрбанына тамұқ қойылымын, сайқымазақ думанын ұсынады. Керісінше, әрекет бізді ағымдағы ситуациядан алыстататын мүсіндік және пластикалық репрезентацияларда, мәселен, *«Потемкин бронды кемесіндегі»* тастан қашалған арыстандар сипатында ұзаққа созылуы мүмкін, бірақ бұл әсіресе *«Қазан»* фильміндегі мүсіндер сериясына көбірек тән (мысалы, революцияға қарсылардың дінге сүйенуі африкалық фетиштердің, индуист құдайларының және қытай буддаларының сериясында жалғасады). *«Басты бағыт»* фильмінде осы екінші аспектінің маңызы арта түседі: әрекет уақытша тоқтатылды, сүт сепараторы енді жұмыс істер ме екен? Тамшы тамады, содан соң сорғалайды, бірақ бұл сүт ағыны бірін-бірі кезек-кезек ауыстыратын бұрқақ пен шашырау бейнелерінде жалғасын табады (сүт бұрқағы, сүт шашырауы). Психоанализ сүт сепараторының әйгілі бейнелерін балаға тән ұшқарылықпен түсіндіргені сонша, оның қарапайым сұлулығын қайта табудың өзі қиындық тудырады. Бұл жерде тура мәнге жөн сілтеуші – Эйзенштейннің өзі берген техникалық түсіндірмелер екені анық. Ол қарапайым және күнделікті нәрселерді «патетикаландыруды» сөз етіп отыр; бұл – жаратылысынан патетикалық саналатын бронды кеменің ситуациясы емес. Ендеше, сапалық секіріс тек мазмұнға қатысты материалдық тұрғыда ғана болып қоймай, енді формалды түрге ауысып, тек бастапқы бейнемен *жанама бейнелеуші қарым-қатынаста* болатын әлдебір бейне, бейненің мүлде өзге түріне өтуі қажет. Эйзенштейн бұл екінші әдіс үшін театрлық және пластикалық репрезентацияның бірін таңдауға мәжбүр болғанын айтты: бірақ Тақыр тауда билеп жүрген шаруаларды бейнелейтін сахналанған көрініс күлкілі шығар еді, оның үстіне, ол осы фильмнің содан бұрынғы бөлігінде театрлық репрезентацияны қолданған болатын. Демек, оған енді айналма жолмен әрекетке қайта оралу үшін жеткілікті дәрежеде мәнерлі пластикалық қойылым қажет еді. Бұл жерде су мен оттың рөлі сондай болды³.

Екі жағдайға қайта оралайық. Бір жағынан, театрлық репрезентацияда нақты ситуация өзіне сәйкес келетін әрекетті бірден тудырмайды, бірақ ол тек әлдебір жоспарды немесе болашақ нақты әрекетті болжайтын жалған әрекетте көрініс табады. $C \rightarrow \Theta$ орнына енді $C - C'$ болады (театрлық жалған әрекет), демек, Θ' болашақ Θ нақты әрекетінің (мысалы, қылмыстың) индексі қызметін атқарады.

³ Эйзенштейннің бұл туралы егжей-тегжейлі түсіндірмесі *«Түйсікшіл табиғат»* кітабының *«Сепаратор мен Граал стақаны»* бөлімінде толық қамтылған (*La non-indifférente Nature*, I, 10 - 18).

Екінші жағынан, пластикалық репрезентацияда әрекет өзі қамтып бүркеген ситуацияны бірден анықтамайды, бірақ іске қатысатын ситуацияны қамтитын орасан зор ситуацияларда дамиды. $\Theta \rightarrow C$ орнын енді $\Theta \rightarrow C'$ басады (пластикалық фигуралар), әрі C' өз дәнекершісі (мәселен, ауылдағы қуаныш) арқылы ғана көрініс табатын C нақты ситуациясына қатысты Қамтушы немесе синсигнум болады. Осы мысалдардың бірінде ситуация өзі туындататын әрекет бейнесінен өзге бейнеге бағытталса, екінші мысалда әрекет өзі білдіретін ситуация бейнесінен өзге бейнеге нұсқайды. Сонымен, бірінші жағдайда кіші форма сахналанған көріністің көмегімен үлкен формаға енгізілсе, екінші жағдайда үлкен форма мүсіндік немесе пластикалық репрезентацияның көмегімен кіші форманың құрамына енгізіледі. Қалай болғанда да, ситуация мен әрекеттің немесе әрекет пен ситуацияның арасында енді тікелей қарым-қатынас болмайды: екі бейненің немесе бейненің екі элементінің арасында формалардың ауыстырылуын қамтамасыз ететін үшінші дәнекер пайда болады. Бір қарағанда, әрекет-бейнені сипаттайтын терең екіжақты бейнелер мен олардың элементтерін түбегейлі өзгертуге қабілетті жоғарғы сатыға – «үшіншілікке» (*tiercéité*) қарай өтуге талпынатындай көрінеді. Канттың бір мысалын келтірейік: деспоттық мемлекет белгілі бір әрекеттерде, мәселен, құлиеленуші құрылым мен еңбек механикасында айқын көрінеді; бірақ «қол диірмен» сол мемлекет көрініс табатын жанама бейне болады⁴. «*Ereuil*» фильмінде Эйзенштейн дәл осындай әдісті қолданады: патша үкіметі тікелей шерушілерге оқ атуымен көрініс табады, бірақ «қанды қырғын» – әрі осы режимді сипаттайтын, әрі осы әрекетті қамтитын жанама бейне. Эйзенштейннің театрлық немесе пластикалық аттракциондары әрекеттің бір формасының екіншісіне ауысуын қамтамасыз етіп қана қоймайды, сондай-ақ ситуациялар мен әрекеттерді шарықтау шегіне дейін апарып, оларды іргелі екіншілік шеңберінен шығатын үшіншілікке дейін жеткізеді. Кеңес киносын қадағалаған билік мұндай жанама бейнелердің астарын байқамаған болуы мүмкін, дегенмен олар бұл бейнелерден тыйым салынған ойлардың ұшқынын көруі де ғажап емес. «*Жасасын Мексика!*» фильмінде Эйзенштейн көріністер мен фрескаларды, мүсін мен драмалық эффектілерді, пирамидалар мен құдайларды (кіреске керу, коррида, кіреске керілген бұқа, өлімнің өзгеше биі...) біріктіріп, Мексикадағы өлім және өмір Идеясын бейнелейтін театрлық және пластикалық репрезентацияларды еркін дамытуға қол жеткізе алды.

Фигуралар – әрекет-бейне арқылы қозғалысқа түсетін тартымды, еліктіргіш жаңа бейнелер. XIX ғасырдың басында Фонтанье «дис-

⁴ Kant, *Critique du jugement*, § 59 (бұны Кант «символ» деп атады).

курс фигураларын» тұтас жіктеп шығуға талпынған кезде, оның төрт формасын ұсынған: бірінші жағдайда, қарапайым троптар, яғни ауыспалы мағынасында қолданылған сөздер басқа сөздің (метафора, метонимия, синекдоха) орнын басады; екінші жағдайда, күрделі троптар, яғни ауыспалы мағынада қолданылған сөз тіркесі немесе сөйлем (аллегория, кейіптеу және т.б.); үшінші жағдайда, сөздер тағы да орын алмасады, бірақ мағынасын өзгертетін немесе өзгеріске ұшырайтын сөздер тура мағынасын сақтап қалады (инверсия – осындай әдістердің бірі); соңғы форма ешқандай өзгерістерге ұшырамаған сөздерден (толғану, ымыраға келу, қолдау, просопопея және т.б.) құралған ойлау фигураларын қамтиды⁵. Талдауымыздың бұл деңгейінде кино мен тіл (langage), бейне мен сөз арасындағы өзара қатынастарға қатысты ешқандай жалпы мәселені көтермейміз. Біз тек қана кинематографиялық бейнелерде өздеріне тән және Фонтанье атап көрсеткен төрт түрге сәйкес келетін фигуралар болатынын айтып отырмыз. Эйзенштейннің мүсіндік немесе пластикалық репрезентациялары – астарлы түрде өзге бейнені көрсететін, тіпті сериялы түрде алынса да, оларды жеке-жеке мағынамен қамтитын бейнелер. Бірақ театрлық репрезентация бірізді жүйемен жұмыс істейді және мұнда бейнелеу рөлін бейнелердің бірізді жүйесі атқарады. Жоғарыда атап өткен алғашқы екі жағдай бізге таныс. Басқаларының табиғи сипаты мүлде өзгеше. Сөздің тура мағынасын сақтайтын фигуралар, мәселен, инверсия, кинода, атап айтқанда, травести бурлеск жанрындағы фильмдерде қашанда кеңінен қамтылды. Дегенмен, әсіресе Хоукста инверсия механизмдері дербес және жалпыланған фигура дәрежесіне дейін жетеді. Чаплиннің дыбысты фильмдерінде ұсынылған ойлау фигураларына келсек, біз олардың табиғаты мен қызметін кейінірек қарастырамыз, себебі олар әрекет-бейне шеңберінде ғана ойнаумен шектелмейді, бұрынғы фигуралар алдын ала нышанын ғана білдірген бейненің жаңа түрінде дамиды.

2

Идеялар қызметін атқара отырып, Кіші және Үлкен ұғымдары өз алдына ерекше, бірақ бір-біріне өтуге қабілетті екі форманы да, екі концепцияны да қамтиды. Бұлардың үшінші мағынасы да бар: олар Идеялар деген атауға лайық визиондарын (Visions) білдіреді. Мұның біз зерттеген барлық режиссерлерге қатысты әділ пікір екеніне қарамастан, Херцогтың әрекетті кинематографиясын осы тақырыпқа қатысты ең айрықша жағдай ретінде қарастыруды қалаймыз. Өйткені

⁵ Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion.

Херцогтың шығармашылығы көрнекі және музыкалық себептер үндесетін естен шықпас екі тақырыпқа бөлінеді⁶. Олардың бірінде ұстамсыз адам өзі де шектен шыққан ортаға жиі барып, осы орта сияқты үлкен әрекетке ниеттенеді. Бұл – СӨС' формасы, бірақ өте ерекше қалыпта берілген: шындығында, ситуация әрекетті талап етпейді, бұл – «рухани тазарғанның» басында туындаған және тұтас ортамен сол ғана теңестіре алатындай көрінетін жете ойластырылмаған іс. Немесе, керісінше, екі есе артады: қашанда ситуациядан тыс орналасқан, әлдебір асқақ әрекет болады, бірақ оның өзі басқа әрекетті – өткізбейтін берік дүниеден өтіп, жеңілмейтінді жеңіп, ортамен текетіреске түсетін ерлік әрекетін туындатады. Демек, әрекет етуші рух Табиғатта шексіздік дәрежесіне дейін көтерілетін галлюцинациялық өлшем және рух Табиғат қарсы қоятын шектеулерге кезігетін гипноздық өлшем бір мезгілде болады. Бұл өлшемдер бір-біріне ұқсамайды және өзара бейнелі қарым-қатынасқа түседі. «*Agrippa*» фильмінде ерлік әрекеті (өзен бойындағы босаға тастармен құлдилау) адам аяғы баспаған ну орманға сәйкес келетін асқақ әрекетке бағынышты: бұл – өзінің туған қызымен қан араластыру арқылы таза нәсілді қалыптастыру үшін Құдайды, патшаны, адамдарды, бір сөзбен айтқанда, бөріне бірден опасыздық істеп, әлемдегі жалғыз сатқын болам деген Агирренің жоспары еді. Сонда Тарих Табиғаттың «операсына» айналмақ. Ал «*Фицкарралдо*» фильмінде ерлік әрекеті (таулардың арасында өте ауыр алып кемемен жүзу) асқақ сезімнің пайда болуына тікелей септігін тигізеді: адам аяғы баспаған ну орман Карузоның даусымен шырқалатын Верди операсының ордасына айналды. Ақырында, «*Шыны жүрек*» фильмінде Бавария пейзажы лағыл шынының гипнозды туындысында сақталады, сондай-ақ ол әлемнің шыңырау тұңғиығын іздеуге шақыратын галлюцинациялық пейзаждарда да көрінеді. Осылайша Үлкен ұғымы таза Идея ретінде пейзаж бен әрекеттің екіжақты табиғатында жүзеге асады.

Дегенмен Херцог шығармашылығының басқа тақырыбында немесе басқа аспектісінде енді Кіші ұғымы Идеяға айналады және ол, ең алдымен, «өздері де кішкентай болып бастаған» ергежейлілерде жүзеге асып, ергежейлі болуын тоқтатпаған адамдарда жалғасын табады. Бұлар – енді «пайдасызды бағындырушылар» емес, түкке тұрғысыз тіршілік иелері, «рухани тазарғандар» емес, есуастар мен нақұрыстар. Пейзаждар ұсақталады немесе жазық кейіпке енеді, қайғылы да жабығыңқы бола түседі, тіпті жойылуға бет алады. Оларда жиі көрініс табатын тіршілік иелерінде енді визиондары болмайды, «*Үнсіздік*

⁶ Қараңыз: M.-L. Potrel-Dorget, «*Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog*», *Revue du cinéma*, n° 342.

пен түнек өлкесі» фильміндегі саңырау әрі мылқау адамдар тәрізді қарапайым түйсіну деңгейіне түсіп, басынан кешірген азаптардың арасында ғана ұсқынсыз аяқтарының немесе қадамдарының ырғағымен үзіліс жасауға, визиондардан демалуға мүмкіндік беретін белгісіз бір жолмен жер бауырлап жүреді. «Әркім өзі үшін, Құдай бәріне қарсы» фильмінде профессордың бақшасында серуендейтін Каспер Хаузер осылай жүреді. Ергежейлісі, жезөкшесі, сондай-ақ Германиядан Америкаға қашу жолы бар «*Строшек*» фильмінде де осылай. Бұл – Носферату, оны біз Мурнау кейіпкеріне қарағанда, мүлде өзгеше кейіпте көреміз. Ол жатырға сыйып кететіндей ұрық, өзіне пана әрі азық берген денеге кіріптар, ғаламға өзі емес, өзінен кейінгі мұрагерлері нышанында, тегіс жердің көкжиегіне қарай сырғып бара жатқан кішкене нүкте түрінде сипат алады. Қашанда өзіне тән Құмарлыққа ғана шырмалған, жер де, қызыл ай да, қара тоған да енді орасан зор синсигнум арқылы емес, үздіксіз созылған индекстер арқылы енгізілетін «*Войцек*» фильмінің кейіпкерін де осыған жатқызуға болады⁷. Демек, бұл жолы ЭСӨ' кіші формасы қолданылады, бірақ ол да ең дәрменсіз аспектісіне дейін төмендетілген. Өйткені екі жағдайда да – үлкен форманың дамып шарықтауында да, кіші форманың әлсіреп дәрменсізденуінде де Херцог метафизик болып қала береді. Оны метафизикашыл кинорежиссер деуге болады (неміс экспрессионизмі Херцог көңіл бөлмеген Ізгілік пен Зұлымдық мәселесінің шеңберінде метафизиканың ықпалына ұшыраған еді). Бруно: «Қолданыстан шығып қалған заттар қайда кетеді?» – деп сұрағанда, «әдетте оларды қоқыс шелегіне тастайды» деп жауап беруге болар еді, бірақ ол жеткіліксіз, өйткені бұл – метафизикалық сұрақ. Бергсонның қойған сұрағы да осы еді, ол бұған: «Пайдасын жоғалтқан зат жай ғана бар бола бастайды», – деп, метафизикалық тұрғыдан жауап берді. Ал Херцог «*жаяу жүргінші қорғансыз*» екенін байқағанда, машинамен және ұшақпен салыстырсақ, оның, шынында, бар күшінен айырылғанын да қоса айтуға болады. Бұл жерде де Херцогтың сөзі метафизикалық болып тұр⁸. «Мүлде қорғансыз» деген сөз – Бруноның өзіне берген анықтамасы. Жаяу жүргіншінің мүлде қорғансыз болатын себебі, ол бар болуды бастады және кіші болуын доғармайды. Каспардың жүрісі, атаусыздың аяқ алысы, міне, осындай. Кіші Үлкенмен

⁷ «Вернер Херцог» деген тамаша кітапта Эмманюэль Каррер «*Войцек*» фильмінде пейзаждың болмауын талдады, сонымен қатар ол басқа жағдайда маңызды елестердің болуын да қарастырды.

⁸ Херцог өзінің жаяу жасаған саяхаты туралы «*Sur le chemin des glaces*» (Hachette, p. 114) атты күнделігінің соңындағы сөйлемде кездесетін бұл идеяны айқын дәлел ретінде ұсынады: «...ол менің жаяу жүретін адамдардың қатарына жататынымды және еш қорғансыз кетіп бара жатқанымды білгендіктен, мені түсінді».

қарым-қатынас жасағандықтан, екі Идея өзара байланысқа түсіп, бір-бірімен элемент айырбастап, фигураларды қалыптастырады. Рухани тазарғанның асқақ жобасы үлкен форманың шеңберінде сәтсіздікке ұшырайды да, оның барлық нақтылығы дәрменсізге өтеді: Агирре өз өмірін өзінің желімделген салында, маймылдардан басқа тіршілік иелерінсіз, жападан-жалғыз аяқтады; Фицкарралдо өзінің соңғы спектаклін қарабайыр труппамен қойып, санаулы көрерменмен қара шошқаның алдында ән салды; шыны жасау зауытындағы өрттің бірден-бір салдары шыны сынықтарын жұмысшылардың жинауы ғана болды. Бірақ, керісінше, кіші формада кездесетін мүгедектердің қоршаған әлеммен сезу қатынасында болатыны сонша – бейненің өзін үлкейтіп, оған дем береді, мысалы, саңырау әрі мылқау бала ағашқа немесе кактусқа қолын тигізгенде, Войцек өзі кесуге қамданған ағашқа тақағанда, Жер арқылы күш-қуатының артқанын сезінеді. Дене түйсігі арқылы сезіну күшінің бұл азаттығы бейнеге дем берумен шектелмейді: *«Үнсіздік пен түнек өлкесі»* фильміндегі секіру кезінде шаңғышы бастан кешкен немесе *«Әркім өзі үшін, Құдай бәріне қарсы»* фильміндегі пейзаждар туралы үш үлкен түсте жүзеге асқан оқиға секілді, сол бір азаттық бейнені ашады, содан соң оған ұшудың, көтерілудің немесе кесіп өтудің галлюцинациялық көріністерін қайта енгізеді. Демек, бұл жерде де біз асқақ сезімнің екі есе артатынындай сезімге бөленеміз; асқақ әлем тұтасымен Кішінің қасында орналасады. Платондағыдай, бұл Кіші де Үлкен секілді Идея саналады. Херцог өз шығармашылығының қос бағытында да дауылпаздың ірі аяқтары мен үлкен ақ қанаттары бірдей екенін көрсетті.

3

Енді әрекеттің кіші формасы мен үлкен формасы өздерінің нақты айырмашылығын да, бүкіл ықтимал өзгерісін де бірден көрсететін негізгі салаларды анықтау қажет. Ең алдымен, бұл – *«орта» ұғымына* сәйкес келетін физикалық-биологиялық сала. Өйткені орта, өзінің түпкі мағынасында, екі дене арасындағы интервалды немесе осы интервалдан орын алатын нәрсені, алыстан бір дененің ықпалын екінші денеге жеткізетін сұйық затты білдіреді (мұндай жағдайда бір-бірімен түйісу арқылы жүзеге асатын өзара әсер өте кішкентай арақашықтықты іске қосады). Сонымен, біз ӘСӘ' формасының шеңберінде боламыз. Бірақ кейін орта Қоршаушыны немесе Қамтушыны, тіпті дененің өзі ортаға әсер етсе де, оны қоршағанды және оған әсер етушіні білдіре бастайды: бұл – СӘС' формасы. Біз бір мағынадан екінші мағынаға еш қиындықсыз өтеміз, бірақ олардың үйлесімі екі идеяның бір-бірінен мүлде өзгеше тамырын жоя алмайды: бірі – сұйық-

тық механикасынан туындаса, екіншісі – биоантропологиялық салада пайда болады⁹.

Кеңістік ұғымына сәйкес келетін математика саласы да айқын көрінетін екі ерекше концепцияны туындатады. Жиынтыққа жататын элементтердің айқын орны мен қызметін анықтау үшін берілген жиынтықтың құрылымынан орбитін мұндай концепцияны «жаһандық» деп атаймыз (тіпті біз олардың табиғатын білмес бұрын да). Бұл – өзіне терең енген фигураларға қатысты кейбір өзгерістерге ұшырауы мүмкін кеңістік-орта, яғни СӨС'. «Локалды» концепция, керісінше, сабақтас салалармен бірге «бір жапырақ» кеңістік қалыптастыратын өте кішкентай элементтен туындайды; бірақ бұл элементтер мен бөліктер жанама векторлардың көмегімен байланыс желісін анықтамайынша бір-біріне байланыспайды (ӨСӨ'). Бұл екі концепция бір-біріне бүтін мен бөлік ретінде емес, өзара қарым-қатынас орнатудың екі тәсілі ретінде қайшы келеді¹⁰. Бұл жерде біз табиғатынан әртүрлі және ортақ шектері жоқ екі кеңістік туралы айтып отырмыз. Біріншісінің шегі – бос кеңістік, ал екіншісінің шегі – іс жүзінде бір-бірімен өз ыңғайына қарай тіркесе беретін бөліктерден құралған байланыссыз кеңістік. Дегенмен бір кеңістіктен екіншісіне өтетін жайттар да бар; жоғарыда аталған екі шек «кез келген кеңістік» ұғымында өзара бірігеді. Алайда бұл кеңістіктердің түп-тамыры мен концепциясы әртүрлі. Егер вестернге таза геометриялық тұрғыдан қарасақ, біз талдаған оның екі аспектісі кеңістіктің осы екі формасына сәйкес келер еді.

Енді *пейзаж ұғымы* сәйкес келетін эстетикалық саланы қарастырамыз. Қытай және жапон бейнелеу өнерінің негізгі екі қағидасы бар: бір жағынан, зат атаулыны Тұтастықта өткізетін, оларды әлдебір бүтінде біріктіріп, үлкен шеңбердің немесе органикалық спиральдың қозғалысына сәйкес түрлендіретін өмір тынысы және ілкі бостық; екінші жағынан, орта бостық, сонымен қатар сұлба, буындасу, буын, қатпар немесе бір болмыстан екіншісіне апарып, ғалам сызығымен оларды тіршіліктің ең биік шыңына жеткізетін сынық сызық. Бір ситуацияда диастола мен систоланың бірігуі өте маңызды болады, ал екінші ситуацияда дербес оқиғаларға бөлу шешуші рөл атқарады. Бір жағдайда, заттардың бар болуы олардың «пайда болуында» білінсе, екінші жағдайда, заттардың бар болуының өзі «жойылудың» ішінде болып, ең биік шыңы бұлт арасына сіңіп кеткен, ал іргетасы бұлт артына жасырынған айдаһарды немесе мүлде көрінбейтін

⁹ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie, «Le vivant et son milieu»*, Hachette.

¹⁰ Бұл екі концепция туралы, қараңыз: Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, ch. 1 et II. Лотман оларды Платонның екі Идеясына сәйкестендіреді.

мұнараны еске түсіреді¹¹. Бұл екі қағиданың бір-бірінен ажырағысыз екені және біріншісінің үстемдік ететіні айдан анық: «Тыныс емес – бет әлпет үзілмелі болуға лайық, рух емес – формалар үзілісті болуға лайық»; «Түпкі мақсаты толық нәтижеге жету болғанымен, кез келген орындаушылық өнер фрагменттік таңбалардың және интервалдардың құрамында болады...» Өзеннің тереңінде шортан жанап өтетін таспен және ол жасырылатын жағалау шөптерімен байланыстыратын әлемдік сынық сызықты тауып алмай, оның суретін қалай салуға болады? Сондай-ақ оны ғарыштық тыныспен жандандырмай қалай бейнелеуге болады, өйткені шортан оның бір кішкентай бөлігі, ізі ғана ғой? Дегенмен бұл екі қағидада заттардың белгілері бірдей болмайды, кеңістіктердің формалары да әрқилы: тыныс немесе спираль синсигнумдарға сәйкес келсе, ғалам сызықтарына векторлар («дара сызық» және «қатпарлы сызық») сай келеді.

Эйзенштейн қытай және жапон пейзаждарына қатты еліктеді, себебі олардан кинематографтың болашақ үлгісін көре білді¹². Ал жапон киносының өзінде бізге ең жақын екі ұлы кинорежиссердің әрқайсысы әрекеттің екі кеңістігінің бірін ерекше ұнатты. Мәселен, Куросава шығармашылығы жекпе-жектер мен шайқастардың тереңіне сіңген тыныспен жандандырылған. Бұл тынысты бір мезгілде шығармашылықтың синсигнумен және Куросаваның жеке қолтаңбасын көрсететін «дара сызық» бейнелейді: оңнан солға және солдан оңға екі жіңішке көлденең сызық кесіп өтетін экранның үстіңгі жағынан төмен қарай жүргізілген қалың тік сызықты көз алдымызға елестетейік. «*Жауынгер көлеңкесі*» фильмінде үнемі біресе солға, біресе оңға бұлтартатын хабаршының керемет құлдилауы осындай. Куросава – жаңбырды айрықша түсірген ең ұлы кинорежиссерлердің бірі: «*Жеті самурай*» фильмінде тұзаққа түскен қарақшылар ауылдың бір шетінен екінші шетіне аттарымен әрлі-берлі шоқырақтап шауып жүргенде жаңбыр шелектеп құйып тұрады. Кадрға түсіру бұрышы көбінесе қапталдағы қозғалыстардың толассыздығын аңғартатын жалпақ бейнені құрайды. Егер жапон топологиясына сүйенсек, бұл ұлғайған немесе тарылған үлкен кеңістік-тынысты жақсы түсінуге болады:

¹¹ Henri Maldiney, *Regard parole espace, L'Age d 'homme*, p. 167 sq. François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Éd. du Seuil (бұл кітаптан біз қытай суретшілеріне тән екі дәйексөз аламыз, p.53).

¹² Әсіресе қараңыз: *La non-indifférente Nature, II, p. 71-107*. Дегенмен Эйзенштейн алуан түрлі кеңістіктен гөрі, өзі панорамалы кадрлармен салыстыратын бүктеме қағаз түріндегі картиналарға қызықты. Бірақ ол алғашқы «сурет-бүктемелер» сызықтық кеңістікті құрайтынын және әлдебір тыныспен жанданған жазық беттердің реңкті құрылымы бағытында дамидынын атап көрсетті. Бүктеме қағазға суреттің беті емес, бір бүтінді қалыптастыратындай тәсілмен бейненің өзі сурет бетіне бүктелетін форма да бар. Демек, мұнда біз екі кеңістікті табамыз. Ал Эйзенштейн киноны екі форманың синтезі ретінде сипаттайды.

мекенжайын, үйдің нөмірін, көше атауын, махалланы, қаланы атап көрсету үшін жеке тұлғадан емес, керісінше, өңірден, қаладан бастайды, содан соң тұрғын ауданды, сосын махалланы, соңында бейтанысты іздейді¹³. Бейтаныстан бастап, оны анықтауға қабілетті деректерге өтпейді, барлық қолда бар деректерден бастайды, арасында бейтаныс тұрған жерлерді анықтап белгілеу үшін сол деректер бойынша жылжып отырады. Біздіңше, бұл өте таза СӘ формуласы тәрізді: әрекет етер алдында және әрекет ету үшін бүкіл мәліметпен танысып шығу қажет. Куросава үшін кино түсіру кезінде ең қиыны – «кейіпкер әрекетті бастар алдындағы сәт: оның концепциясын қалыптастыру үшін маған бірнеше ай ойлану қажет»¹⁴. Алайда бұл кейіпкердің өзі үшін маңызды болғандықтан да қиын: мәліметтің бәрі, ең алдымен, оған қажет. Сондықтан да Куросаваның фильмдері көбінесе өте айқын екі бөліктен құралады, біріншісі, ұзақ экспозициядан тұрса, екіншісінде, кейіпкерлер қарқынды да оқыс әрекетке кіріседі («*Бұралқы ит*», «*Жұмақ пен тозақ*»). Сол себепті, Куросаваның кеңістігі кейіпкер бүкіл мәліметті көз алдында ұстап, әрекетке көшу үшін олардан көз жазбайтын шектелген театрлық кеңістік те бола алады («*Оққағар*»)¹⁵. Сондықтан, ақырында, кеңістік кеңейіп, байлар әлемі мен кедейлер әлемін, биік пен аласаны, жұмақ пен тозақты бір-біріне жалғайтын үлкен шеңбер құрайды; қоғамның түпкі қабатын зерттеу, сонымен қатар кейіпкер тұратын және қозғалатын диаметр кесіп өтетін үлкен форманың шеңберін салу үшін, ең биік шыңдарды көрсету қажет («*Жұмақ пен тозақ*»).

Дегенмен, егер Куросаваның сіңірген басқа еңбегі болмаса, ол үлкен форманы дамытқан әйгілі кинорежиссер ғана болып, оны классикаға айналған батыстық өлшем бойынша түсіне алар едік. Қоғамның түпкі қабатына жүргізген оның зерттеуі қылмыстық немесе «мизерабилистік» фильмдерге сәйкес келер еді; байлар әлемі мен кедейлер әлемінің үлкен шеңбері бірден ғаламның болмысы және монтаждың негізі ретінде Гриффит міндеттей білген либералды гуманистік концепцияға сүйенер еді (шындығында, Гриффиттің бұл көзқарасы Куросаваға да тән: бай да, кедей де бар, олар бір-бірімен түсінісіп, өзара мәмілеге келуі қажет...) Қысқасы, әрекеттен бұрынғы экспозиция

¹³ Akira Mizubayashi, «Autour du bain », *Critique*, n° 418, janvier 1983, p. 5.

¹⁴ Kurosawa, «Entretien avec Shimizu», *Études cinématographiques Kurosawa*, p. 7.

¹⁵ Luigi Martelli, ib., p. 112: «Барлық оқиғалар бас кейіпкердің көз алдында жүзеге асады (...) [Куросава] бейнені жалпайтуға көмектесетін және кадрлардың терең құрылымынсыз, көлденең қозғалыстардың әсерін тудыра алатын кадрларды түсіру бұрыштарына басымдық беруге тырысты. Бұл техникалық әдістер сыни пайымды, оқиғаны қарап, бақылап отырған кейіпкердің пайымын білдіруге тырысқанда ғана басты рөл атқарады. Кейіпкер пайымына сәйкес, біз өз пікірімізді анықтаймыз».

СӨ, яғни «ситуациядан әрекетке» формуласына өте жақсы сай келеді. Бірақ бұл үлкен форманың аясында көптеген аспектілер жапон дәстүрімен, сондай-ақ Куросаваның даналығымен де байланыстыруға болатын айрықша бірегейлікті көрсетеді. Ең алдымен, толық баяндалуға тиіс мәліметтер ситуация туралы қарапайым деректер емес. Бұл – ситуацияда жасырынған, қамтылған және әрекет ету үшін, ситуация талабына сай бола алу үшін, кейіпкер анықтауға тиіс *мәселе туралы деректер*. Сондықтан «жауап» – әрекеттің ситуацияға реакциясы ғана емес, сонымен қатар одан да тереңірек мағынада, ситуация анықтай алмаған мәселенің шешіміне немесе сұраққа жауап. Егер Куросава мен Достоевский арасында қандай да бір ұқсастық болса, ол мынада: Достоевскийде ситуация соншалықты төтенше болғанымен, кейіпкер оны әдейі елең қылмайды да, ең алдымен, кезек күттірмейтін өзге мәселені табуға тырысады. Куросава орыс әдебиетіндегі осы ерекшелікті ұнатады, Ресей мен Жапония арасында ол орнататын байланыс – осы. Ситуациядан оның құрамындағы сұрақты бөліп алу, сондай-ақ құпия мәселе туралы мәліметті анықтау қажет, өйткені солар ғана қойылған сұраққа жауап беруге мүмкіндік туғызады, мәліметсіз құр әрекеттің өзі жауап бола алмас еді. Демек, Куросаваны да өзінше метафизик және үлкен форманы кеңейтуді ойлап тапқан адам деуге болады: ол сұраққа барар бағытта ситуацияны еңсеріп, мәліметтерді ситуация туралы емес, енді сұрақ туралы дерек деңгейіне көтереді. Сұрақтың өзі кейде бос гуманизм өнімі, жаңылыстыратын буржуазиялық болуы ықтимал екені аса маңызды емес. «Кез келген сұрақты» анықтау формасы оның мазмұны ғана емес, қарқыны маңыздырақ, оның затынан гөрі онда болатын мәлімет, қайткенде де одан Сфинкс немесе Мыстан мәселесін жасайтын деректер маңызды.

Түсінбеген адам, ситуация туралы мәліметтің бәрін білемін деп ойлап, әрекет етуге асыққан және сол мәліметті қанағат тұтқан адам ит өліммен өледі: «*Өрмекші қамалы*» фильмінде кеңістік-тыныс Макбет түсіп қалатын өрмекші торына айналады, өйткені ол құпиясын тек мыстан кемпір ғана білетін сұрақты түсінбеді. Екінші ситуация: әлдебір кейіпкер белгілі ситуация туралы деректерді толық білемін деп ойлайды, тіпті олардан барлық ықтимал салдарды шығарып алуға бел буады, бірақ жасырын мәселенің де бар екенін байқайды да, шешімін өзгертеді. Сол секілді «*Қызыл сақал*» фильміндегі көмекші де сырқат адамдардың ахуалын және есалаңдық туралы деректерді ғылыми тұрғыдан түсінеді; авторитар, ескішіл және ғылымнан алыс жатқан әдістерге жүгінетін қожайынын тастап кетуге бел буады. Алайда ол есінен адасқан әйелді кездестіреді және оның жасаған шағымынан жалпы жынды атаулыға тән нәрсені, атап айтқанда, кез келген объективті немесе объективті ситуация аясынан асып түсер жанға

бататын және ақылға сыймайтын мәселе жаңғырығын байқайды. Ол кенеттен қожайынының сұрақты «түсінетінін» және оның әдістері бұл мәселенің терең тұңғығын зерттеуге көмектесетінін аңғарады: демек, көмекші Қызыл сақалмен бірге қалады (қалай болғанда да, Куросава кеңістігінде қашуға мүмкіндік жоқ). Бұл жерде ерекше айқын бола түсетіні – сұрақ туралы деректердің өзі субъектілердің қиялы және елесін, идеялары мен көріністерін, серпіндері мен әрекеттерін қамтиды, ал ситуация туралы мәліметтер тек себеп пен салдарды ғана сақтайды, олармен сұраққа да, жауапқа да тірек болатын үлкен тынысты жою арқылы ғана күресуге болады. Шындығында, егер сұрақ сақталмаса, ол көрініс табатын сұмдық, қисынсыз және ұшқары бейнелердің өзінде де оған құрмет көрсетілмесе, жауап болмайды. Осыдан келіп Куросава фильмдеріндегі галлюцинациялық елестер шығады, олар – субъективті бейнелер ғана емес, қайта оларды әлемге және оның ең терең тұңғығына жататын трансцендентті сұрақтың деректерін айқындаушы ой фигуралары деген жөн шығар («*Нақұрыс*»). Куросава фильмдеріндегі эпикалық және интимдік көріністердің, қарбалас пен дамыл тапқан шақтардың, (бақылаушы план) тревеллинг пен ірі планның, реалистік және ирреалистік план-секанстардың ғана емес, сондай-ақ ситуациядан бір елі қалмайтын мәселенің сәйкессіз деректеріне нақты ситуациядан өту тәсілінде де көрініс табады¹⁶.

Үшінші ситуацияны қарастырайық: кейіпкер барлық деректі бойына сіңіруі қажет. Бірақ бұл «сіңіру-тыныс» ситуацияға емес, мәселеге сүйенетіндіктен, ол Actors Studio-ның мұндай құбылысынан мүлдем өзгеше. Дүмпу әрекеті ғана болатын жауапты дайындау үшін ситуацияны сіңірудің орнына, ойластырылған жауап ретіндегі әрекетті іске асыру мақсатында сұрақты жете түсінуі қажет. Осылайша әсерлену белгісі еш теңдесі жоқ дамуға ұласады. «*Жауынгер көлеңкесі*» фильмінде қожайынға сыңарындай ұқсас адам айналасындағының бәрін бойына сіңіруге тиіс, оның өзі қожайынның ізтаңбасына айналуы және түрлі ситуацияларды (әйелдерге, кішкентай балаға және әсіресе атқа байланысты) бастан өткеруі қажет. Батыс режиссерлері де дәл осы тақырыпты негізге алды деп айтуға болар еді. Бірақ бұл жолы қожайынға ұқсас адам өзінің «жел тәрізді жылдам, орман секілді тұйық, от секілді қауіпті, тау сияқты мызғымас» қожайынына ғана таныс мәселеге қатысты мәліметті бойына сіңіруге тиіс. Бұл – қожайынның сипаттамасы емес, жауабын өзі ғана біліп, өзімен

¹⁶ Мишель Эстев (ib., 52-53 бет) және Ален Журда (Cinématographe, n° 67, mai 1981) «*Нақұрыс*» фильміндегі осыған байланысты маңызды көріністерді талдаған: елестер жауған қарда, коньки тебушілер карнавалында, көздер мен мұздарда ситуация реализмімен кезектеспейді, оның өзінен туындайды.

бірге алып кететін жұмбақ. Бұл енді қожайынға еліктеуді жеңілдетпейді, бірақ оны асқақ адам санатына жатқызып, ғарыштық ауқым деңгейіне жеткізеді. Біз мұнда жаңа шекке кеп тірелетін секілдіміз: бүкіл деректі бойына сіңіретін адам қожайынға, Әлемге қызмет ететін оның сыңары, көлеңкесі ғана болады. «Дерсу Узала» фильмінің бас кейіпкері, ормандағы із табудың шебері, көруі нашарлағанда, орманның адамдарға қоятын асқақ сұрағын түсіне алмайтын халге жеткенде, өзі көлеңкеге айналады. Оған қолайлы «ситуация» жасалғанымен, Дерсу қаза табады. «Жеті самурай» фильмінің кейіпкерлеріне келсек, олардың ұзақ уақыт бойы ситуацияны анықтап, ауыл туралы ғана емес, ондағы тұрғындар туралы психологиялық деректерді біле алмауының себебі – барлық ситуациялардан біртіндеп қана бөліп алуға болатын өте маңызды сұрақтың бар екені. Бұл – «ауылды қорғауға бола ма?» деген сұрақ емес, «самурай дегеніміз – осы бір тарихи сәтте, тап бүгін кім?» деген сұрақ. Ақырында, сұраққа жеткенде онымен бірге келетін жауап мынадай: «Самурайлар көлеңкелерге айналды, оларға енді қожайындар арасында да, кедейлер арасында да орын жоқ (нағыз жеңімпаздар шаруалар болды)».

Бірақ осы өлген адамдарда толық жауапты алдын ала болжауға мүмкіндік беретіндей бейбіт әлдене бар. Төртінші ситуация көптеген сұрақ-жауапты қайта тұжырымдауға септігін тигізеді. Куросаваның үздік фильмдерінің бірі – «Тіршілігінде» мынадай сұрақ қойылады: «Егер санаулы ай ғана өмірі қалғанын білетін адам болсаңыз, не істер едіңіз?» Бірақ сауал дұрыс қойылған ба? Бәрі деректерге байланысты. Оны «дүние рақатын түйсіну үшін не істеу керек?» деп түсінген жөн бе? Есі шыққан ебедейсіз кейіпкер сауық орындарында жүреді. Алайда бұл – сұрақ қоюға қажет шынайы деректер ме? Бұл оны жауып-жасыратын толқу емес пе? Әлдебір жас қызға ынтызар болған кейіпкер, одан бұл сұрақты кешіккен махаббат деп атауға болмайтынын біледі. Қыз өз өмірінен мысал келтіріп, механикалық кішкентай үй қояндарын жасаумен айналысатынын, олардың бейтаныс балалардың қолына түсіп, бүкіл қаланы аралайтыны үшін өзін бақытты сезінетінін баяндайды. Кейіпкер «не істеу керек?» деген сұрақтың мәліметі пайдалы істі жүзеге асыруда екенін түсіне бастайды. Нәтижесінде қоғамдық саябақ жобасын қайтадан қолға алған ол, өлім алдында жолында кездескен барлық кедергіні жеңеді. Мұнда да Куросаваның бізге гуманистік, бірақ қарабайыр нәрсені меңзегенін байқауға болады. Бірақ фильм ол жөнінде емес, сұрақтың төркіні туралы мәліметтерді табанды түрде іздеу, түрлі ситуациялар арқылы өту және ізденіс нәтижесінде сұраққа жауап табу туралы ғой. Жалғыз жауап – мәліметті қайта жинап, сол арқылы әлемді қайта жандандыру, мүмкіндігінше, қаншалықты аз болса да, бір нәрсені қозғалысқа

енгізіп, осы жаңа және жаңартылған мәліметтер негізінде сирек қаталдық танытатын, қуанышы мол, Табиғатқа және өмірге жақындау сұрақтардың пайда болып, таралуы. Лапығын жөндеп бергенін және келешек саяхатшылар ауқаттанып, жолын әрі қарай жалғастыру үшін онда аздап тамақ қалдырғанын қалаған кезде Дерсу Узала дәл осылай істеді. Міне, сонда көлеңкеге айналуға және өлуге болады: сонда біз тыныстан кеңістікке ораламыз, кеңістік-тынысқа қайта қосыламыз, «дүниеге қайта келсем, саябақ боп туғанды қалар едім» деп Анри Миллер айтпақшы, саябаққа немесе орманға немесе механикалық үй қоянына айналамыз.

Куросава мен Мизогушиді шендестіру Корней мен Расинді қатар қою тәрізді ұдайы (рас, кері хронологиялық тәртіппен) кездеседі. Куросаваның өңкей ерлерден құралған кейіпкерлер әлемі Мизогушидің әйелдер дүниесіне қарсы қойылады. Куросава шығармашылығының үлкен формаға жататыны секілді, Мизогуши өнері кіші формаға жатады. Біртұтас сызықты емес, *«Жаңбырлы маусым жазбалары»* фильміндегі бүкіл бейнені түгел қамтитын көл бетінде пайда болатын судың шымырлауы тәрізді сынық сызықты Мизогушидің қолтаңбасы деуге болады. Екі режиссер де екі форманың өзара алмасып түрленуіне септігін тигізетін бірін-бір толықтырушылықты ғана емес, олардың айқын айырмашылығын да дәлелдейді. Бірақ Куросава өз техникасы мен метафизикасының көмегімен, үлкен форманы дәл орнында ауысу секілді көрінетін кеңеюге жетелегені тәрізді, Мизогуши кіші форманы оны негізімен қоса өзгертетін ұзаруға және созылуға душар етеді. Мизогушидің екінші қағидадан, яғни тыныстан емес, қаңқадан, келесі бөлікпен байланысуға тиіс кеңістіктің кішкене бөлігінен бастауы, бірнеше көзқарас тұрғысынан түсінікті жайт. Бәрі «тұңғыық тереңнен» шығады, яғни әйелдерге арналған кеңістік бөлігінен, ұстыны жіңішке, шымылдығы жұқа «үйдің ең түкпірінен» туындайды. *«Чикаматсу хикаясында»* кейіпкер әйелінің бөлмесіндегі геометриялық ойын әрекетке, яғни жұбайының қашуына себеп болады. Әлбетте, үйдің ішінде ысырылмалы және сырғымалы аралық қалқалардың көмегімен байланыстың тұтас бір жүйесі жұмыс істейді. Дегенмен кеңістіктің бір бөлігінің екіншісімен үндесу мәселесі, ең алдымен, үй мен көшенің өзара байланысынан туындайды; жалпы алғанда, кейіпкер кадрдан шыққанда немесе камера кейіпкерден бұрылып кеткен кезде, бір-бірімен жалғанатын бос орындар жиынтығы іске араласады. План шектелген аймақты, мысалы, *«Жаңбырдан кейінгі бұлдыр ай хикаялары»* фильміндегі тұман басқан көлдің көзге көрінетін бөлігін анықтайды; немесе таулы қырат көкжиекке тосқауыл болады да, бір планнан екіншісіне өткен пейзаж бір бояудан екіншісіне ауысуды біртіндеп жойып, толассыздыққа қарсы тұратын

шектестікті бекітеді. Үздіксіз бөлінуді меңзеп отырсақ та, бөлшектенген кеңістік жайын қозғаудың қажеті жоқ. Әр көрініс және әр план кейіпкерді немесе оқиғаны өз дербестігінің, қарқынды қатысуының шарықтау шыңына апаруға тиіс. Бұл қарқынды ұстап тұрған жөн және әдетте өзіне тән 0 дәрежесіне құлдырағанша созу керек. Сосын оны басқа ешқандай қарқындылықпен, мәселен, «жойылумен», яғни бар болудың имманенттік тәсілімен шатастырмау қажет (мұның Озуда кездесетіндерден мүлде өзгеше екеніне кейінірек көзіміз жетеді)¹⁷. Әйтсе де кеңістік бөлшектенеді, оның құралу процесі біз анықтама берген бөліктердің бірігуімен жүзеге асады: кеңістік көзге көрініп емес, қозғалыс арқылы қалыптасады, қозғалыс бірлігі – кеңістік алаңы немесе бөлігі. Куросавада бүйір жақ қозғалыстың маңыздылығы екі бағытта да кездесіп, өзі диаметрі ғана болатын азды-көпті үлкен шеңбердің шектеріне байланысты болса, Мизогушиде бүйір жақ қозғалыс ұшы-қиыры жоқ шексіз, бірақ анықталған бағытта кеңістікті бағамдамай бірден қалыптастырады. Айқындалған бағыт еш уақытта бағыттардың бірлігін білдірмейді, өйткені кеңістіктің әр бөлігі өзіне тән вектормен бірігетіндіктен қозғалыс бағыты сол бөліктермен бірге өзгеріп отырады (бағыттардың мұндай өзгерісі *«Жаңа Хейке моногартары»* фильмінде өзінің шарықтау шегіне жетеді). Бұл – жай ғана орын ауыстыру емес, жүйелі кеңістіктің парадоксы, яғни кеңістіктің айнымалы шамаларының қызметі формасында көрініс тауып, уақыт толығымен бекітілетін кеңістік: *«Жаңбырдан кейінгі бұлдыр ай хикаялары»* фильмінде перімен суға шомылатын кейіпкерді көреміз, содан соң егіс алқаптарында жылғаларды ағызатын көл-көсір молшылықты, сосын егін даласы мен кең жазираны, соңында ерлі-зайыпты жұп «бірнеше ай өткен соң» кешкі ас ішіп отырған бақшаны көреміз¹⁸.

Біртіндеп монтаждық қосылулар шеңберінен шығып кететін соңғы мәселе – кеңістік бөліктерін жалпы байланыстыру. Бұл нәтижеге қол жеткізуге төрт әдіс септігін тигізеді, мұнда олар тағы да метафизиканы және техниканы анықтайды: кинокамераның біршама биік орналасуы «болашаққа терең сүңгу» әсерін тудырып, оқиға көрінісінің шектеулі аймақта жүзеге асуын қамтамасыз етеді; үзіктерді жабатын сырғу әсерін туындатушы шектес пландар үшін кино түсіру бұрышын өзгертпей сақтау; орташа планнан асып кетуге тыйым салатын, көріністі бейтарап қалдырмай, керісінше, кеңістіктің шетіне дейін қарқындылықты демеп, созып, камераның айналма қозғалыс

¹⁷ Оны қарқындылық пен бос кеңістікке дейін созу туралы Мизогушиден қараңыз: Hélène Bokanowski, «L'espace de Mizoguchi», *Cinématographe*, n° 41, novembre 1978.

¹⁸ Бұл көріністі Годардың талдауынан қараңыз: Jean-Luc Godard, Belfond, p. 113-114.

жасауына мүмкіндік беретін арақашықтық қағидасы (мысалы, «*Кеш гүлдеген бақытгүлдер туралы хикая*» фильміндегі әйелдің арпалысы); ақыр соңында, (бұл – ерекше атап өтетін жайт), Мизогушиде ерекше маңызға ие болған план-секансты Ноэл Берч талдаған, әртүрлі бағыттағы векторлармен ұштасатын кеңістіктің жүйелі бөліктері жүзеге асатын шынайы «план-бума» (Берчтің айтуынша, ең тамаша лайықты мысалдарды «*Гиондық апалы-сіңлілілер*» және «*Кеш гүлдеген бақытгүлдер туралы хикая*» фильмдерінен табуға болады)¹⁹. Мизогушиде кинокамераның тосын қозғалыстары деп аталған нәрсе, біздің ойымызша, ең маңызды: план-секанс түрлі тарапқа бағытталған векторлардың параллелизмін қамтамасыз етеді де, кеңістіктің әртексті бөліктері арасындағы байланысты қалыптастырады, осылай қалыптасқан кеңістікке аса айрықша біртектілікті береді. Осы бір ұшы-қиыры жоқ шексіз ұзартуда немесе созылуда біз кіші форма кеңістігінің бастапқы табиғатына кездесеміз: әлбетте, ол үлкен форманың кеңістігінен кіші емес. Ол өзінде жүзеге асатын процесс бойынша «кіші» болады: оның ұшы-қиыры жоқ шексіздігі оны құрайтын бөліктер арасындағы байланыстан, әртүрлі векторларды қатар қоюдан (векторлар өз ерекшеліктерін сақтайды), сондай-ақ біртіндеп қана қалыптасатын біртектіліктен туындайды. Мизогушидің өмірінің соңына таман туындаған кең экранды киноға қызығушылықтың, сонымен қатар кеңістік туралы концепциясына байланысты жаңа ресурстарды кең экранды кинодан алуға болатынын сезінуінің де себебі – осындай. Бұл концепцияны «қатпарлы» немесе сынық сызық концепциясы деп атауға болады. Ал қатпарлы немесе сынық сызық дегеніміз – *әлемдік* бір немесе *бірнеше сызықтың* белгісі не болмаса кеңістіктің осы аспектісінің бастапқы табиғаты. Мизогуши ғалам сызықтарына, ғалам талшықтарына қол жеткізіп, оның бәрін өзінің барлық фильмдерінде үнемі бейнеледі: осылайша ол кіші формаға теңдесі жоқ маңызды ауқым берді.

Бұл – бөліктерді бүтінге біріктіретін емес, керісінше, әртекстілердің ерекшеліктерін сақтай отырып, әртекстілерді бір-бірімен байланыстыратын немесе ұштастыратын сызық. Ғалам сызығы үйдің түкпіріндегі бөлмелерді көшемен, көшені көлмен, таумен, орманмен жалғастырады. Ол ер мен әйелді, сосын екеуін ғарышпен

¹⁹ Ноэл Берч (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 223-250) осы аспектілердің бәрін талдап, «план-бума» оларға қалай енетінін көрсетті. Берч план-секанстың бұл түріне тән ерекшелікті баса айтты. Іс жүзінде, түрлі режиссерлерде план-секанстардың алуан түрі кездеседі. Талдау үшін Мизогуши фильмдерін мұқият таңдап алған Берч соғыстан кейін, 1948 жылдары бұл режиссердің шығармашылығы сарқылып, «классикалық кодқа» және «Уайлер сарынындағы план-секансқа» бұрыла бастаған деген пікір айтады (р. 249). Дегенмен, біздіңше, Мизогушидің план-секанстары ғалам сызықтарын сызумен ерекшеленетін өзгеше қызметін тоқтатпады: оның аса айқын емес іздерін кейбір америкалық неовестернен таба аламыз.

үндестіреді. Ол тілектерді, бейнеттерді, адасуларды, сынақтарды, жеңістерді, тыныштықты өзара байланыстырады. Ол қарқынды сәттерді өздері өтетін нүктелер түрінде бейнелеп, өзара сабақтастырады. Ол тірілер мен өлілерді байланыстырады: «*Яң Гуйфей ханшайым*» фильміндегі өлтірілген ханшайым мен кәрі императорды байланыстыратын визуалды және дыбысты ғалам сызығы дәл сондай. «*Жаңбырдан кейінгі бұлдыр ай хикаялары*» фильміндегі құмырашының ғалам сызығы да тап осындай, ол еліктіріп әкететін перизат арқылы өтеді және кейіпкер қайтыс болған әйелін көреді, оның «жоқтығы» бар болудың таза қарқындылығы еді: кейіпкер үй бөлмелерінің бәрін тексереді, үйден шығып, елеске орнығып үлгерген отауға қайта оралады. Қай-қайсысымыздың да табуға тиіс ғалам сызығы бар, бірақ біз оны сызу, яғни қатпарлы сызығын сызу арқылы ғана анықтаймыз. Ғалам сызықтарына, бір жағынан, план-секанс пен тревеллингтің көмегімен өзінің шарықтау шегіне жететін физика, екінші жағынан, Мизогушидің тақырыптары қалыптастыратын метафизика тән. Дәл осы жерде алдымыздан ең үлкен кедергі шығады: біз метафизиканың әлеуметтанумен қақтығысқа түсетін тұсына тап боламыз. Бұл – теориялық қақтығыс емес: ол түпкі бөлмелер «алдыңғы иерархияға» бағынатын жапон үйінде, бөліктер арасындағы байланыс иерархиялық жүйе талаптарына сәйкес анықталатын жапон кеңістігінде жүзеге асады. Бұл жердегі Мизогушидің әлеуметтік идеясы қарапайым әрі өте күшті: ол үшін әйелдер арқылы өтпейтін немесе тіпті олардан туындамайтын ғалам сызығы жоқ, дегенмен әлеуметтік жүйе әйелдерді қысым көруші халге душар етеді, көбінесе жасырын немесе айқын жезөкшелік күйге ұшыратады. Ғалам сызығы әйелдерге тиесілі, бірақ әйелдердің әлеуметтік жағдайы жезөкшелікке келіп тіреледі. Бұл сызықтардың өзіне де қауіп төнген: олар өздеріне қалай шыдайды, қалай ұзаққа созылады немесе қалай анықталады? «*Кеш гүлдеген бақытгүлдер туралы хикая*» фильмінде әйел еркекті ғалам сызығы бойынша еліктіреді және бейшара актерді ұлы шеберге айналдырады; бірақ жетістіктің өзі сызықты үзетінін, тағдырына жалғыз өлу жазылғанын ол біледі. «*Чикаматсу хикаясында*» ерлі-зайыптылар өздерінің махаббатын сезінбейді, оларға қашып жан сақтау қажеттігі туындаған кезде ғана сезім бар екенін аңғарады, енді олардың ғалам сызықтары тек қашу сызығына ғана айналып, сәтсіздіктен құтыла алмайды. Біздің әлдебір сызықтың пайда болуына қатысып, әр сәтте бұл сызықтың кенеттен үзілуі туралы ой мазалағандықтан да, бұл бейнелер күшті болады. «*Жеңіл жүрісті әйел О'Харудің өмірі*» фильміндегі жағдай мүлде қайғылы: ананы балаға апаратын ғалам сызығы бақытсыз бейбақты бірнеше рет өзі дүниеге әкелген жас ханзададан алысқа алып кететін қарауылдар біржолата тұйықтаған. Ми-

зогушидің «гейша» туралы фильмдерінде ғалам сызықтарын үздіксіз еске салады, мұндай сызықтардың тіршілік ету тәсілі саналатын жойылуда емес, не әйел-кейіпкерді ежелгі үмітсіздік халінде өмір сүруге душар ететін, не соңғы пана ретінде заманауи жезөкшелердің төзімділігін беретін қайнар көзге қойылған тосқауылда болады. Осылайша Мизогуши әрекет-бейненің ақырғы шегіне жетеді: бұл ауыртпалыққа толы әлем – ғалам сызықтары атаулыны түгел талқандап, нақты дүниені бағытынан адастырып, байланысын үзіп тастаған кезде жүзеге асады. Рас, Куросава, өз тарапынан, әрекет-бейненің өзге аспектісінің соңғы шегіне жақындады: әлемдегі ауыртпалықтың көбейгені сонша – үлкен шеңбер күйреп, енді жан-жаққа бейберекет шашылған нақты дүние анықталады («Додескаден» өзінің кедей ауданымен және бұл ауданды кесіп өтетін, өзін трамвай деп есептейтін нақұрыстың бүйірлік қозғалысы ғана жалғыз бірлік ретінде бейнеленген).

12-тарау

Қозғалыс-бейненің дағдарысы

1

Пирс Біріншілік және Екіншілік деп атаған сезім мен әрекеттің аражігін ажыратқан соң, бейненің үшінші түрін қосты: «менталды» немесе Үшіншілік. Үшіншілік жиынтығы дегеніміз – бір немесе бірнеше термнің көмегімен екінші термге сілтеме жасайтын терм. Осы үшінші инстанция мағынада, заңда немесе қатынаста пайда болады. Мұның бәрі әрекетте қамтылғандай көрінеді, бірақ, шын мәнінде, олай емес: әрекет, яғни жекпе-жек немесе күштер жұбы өздеріне мүмкіндік беретін заңдарға бағынады, бірақ ешқандай заң оның жүзеге асуына көмектеспейді; әрекеттің қандай да бір мағынасы болады, бірақ бұл мағына оның мақсатын қалыптастырмайды, өйткені мақсат пен тәсіл мағынаны қамтымайды; әрекет екі терм арасында қатынас орнатады, бірақ кеңістік-уақытқа байланысты бұл қатынасты (мәселен, қарама-қарсылық) логикалық қатынаспен шатастырмау керек. Бір жағынан, Пирстің пікірінше, үшіншілік шеңберінен тыс ештеңе жоқ: оның сыртындағының бәрі 1, 2, 3 арасындағы үйлесімдерге шоғырланады. Екінші жағынан, «қарапайым үштің өзі» саналатын үшіншілікті екіншілікке қиыстыру мүмкін емес: мәселен, А Б-ны С-ға «берсе» – А-ның Б-ны қалдырып кетуінен емес (алғашқы жұп) және С-ның Б-ны жолай қабылдап алғанын білдірмейді (екінші жұп); сол сияқты А мен Б-ның өзара «айырбас» жасауы – А мен Б-ның тиісінше *a* мен *b*-дан ажырауынан және *b* мен *a*-ны¹ тиісінше иеленуінен емес. Сонымен, үшіншілік әрекеттерге емес, белгілі бір

¹ Қараңыз: Peirce, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil. Пирс үшіншілікті өзінің ең басты жаңалықтарының бірі деп есептеді.

заңның (беру, айырбастау) таңбалық элементін міндетті түрде қамтитын «актілерге» сеп болады; қабылдауды емес, элементке мән-мағына беретін интерпретацияны жандандырады; күйзелістерді емес, «себебі», «дегенмен», «үшін», «демек», «міне» және т.б. логикалық жалғаулықтардың қолданысымен бірге жүретін сезім секілді қатынастардың интеллектуалды сезімдерін жігерлендіреді.

Үшіншілік өзіне тиісті репрезентациясын осы қатынастарда табуы ықтимал; себебі қатынас әрқашан үшінші болады, ал өзіне тән термдерге міндетті түрде сыртқы болып есептеледі. Философия дәстүрі қатынастың екі түрін ажыратады: табиғи қатынастар және абстрактілі қатынастар; айта кететіні, маңыздылық қатынастардың бірінші түріне тән болса, заң немесе мағына екінші түріне тән. Қатынастың бірінші түрінің көмегімен біз табиғи жолмен және еш қиындықсыз бір бейнеден екіншісіне: мысалы, портреттен модельге, содан соң портретті салу кезіндегі жағдайларға, содан кейін модельдің қазіргі тұрған орнына және т.б. өте аламыз. Демек, бейнелердің үйреншікті жүйесінің немесе сериясының қалыптасуы бар, бұл серия, қандай жағдайда да, шексіз болады, өйткені табиғи қатынастар өз салдарын айтарлықтай тез жояды. Қатынастың екінші түрі, абстрактілі қатынас, керісінше, санада табиғи жолмен бірікпеген екі бейне салыстырылатын жағдайды білдіреді (мысалы, конустық қима екені ғана өзара байланыстыратын бір-бірінен мүлде өзгеше екі геометриялық фигура). Бұл жерде енді сериялардың емес, бүтіннің қалыптасуы жүзеге асады².

Пирс мына мәселеге баса назар аударды: егер біріншілік өздігінен «бірді», екіншілік «екіні», үшіншілік «үшті» білдірсе, екі термнің біріншісі міндетті түрде біріншілікті өздігінен қамтып, екіншісі екіншілікті анықтауы керек. Сонда үште біріншіліктің бір өкілі, екіншіліктің бір өкілі және үшіншіліктің бір өкілі болады. Демек, тек 1, 2, 3 қана емес, екіде 1, 2, сондай-ақ үште 1, 2, 3 болады. Бұл жерде өзіндік диалектиканың ізін байқау қиын емес; бірақ диалектиканың мұндай қозғалыстардың жиынтығын қамтитыны күмән туғызады, қайта оны солардың интерпретациясы деген жөн, бірақ толық интерпретациясы деп айтуға келмейді.

Сезім-бейненің менталды (таза сана) дүниеге толы болатыны дау туырмайды. Әрекет-бейнені де әрекет ету мақсатында (концепция), тәсілдерді таңдауда (пайымдау), импликациялар жиынтығында (тұжырым) оны қатыстырды. Сондай маңызды негізбен «фигуралар»

² Юм аражігін ажыратқан қатынастардың бұл екі түріне Пирс эксплицитті түрде сілтеме жасамайды. Бірақ Пирстің «интерпретант» теориясы және оның «динамикалық интерпретант» пен «соңғы интерпретант» ұғымдарының аражігін ашуы аталған қатынастың екі түрін жартылай қайта өзгертеді.

менталдыны бейнеге енгізді. Бірақ менталдыны бейне объектісіне, айрықша, айқын, өзіне тән фигуралары бар бейнеге айналдыру – мүлде басқа іс. Бұл – мұндай бейне бізге біреудің ойын, тіпті таза ойды немесе таза ойшылды көрсетуге тиіс деген сөз бе? Әрине, жоқ, дегенмен бұл бағытта талпынып көргендер болды. Өйткені, бір жағынан, бейне бұл жағдайда тым абстрактілі немесе күлкілі болар еді. Екінші жағынан, сезім-бейне мен әрекет-бейне онсыз да аз ой қамтып отырған жоқ (мысал ретінде Любичтің бейнеге қатысты тұжырымдарын алсақ та жеткілікті). Менталды бейне туралы айтқанда, біздің меңзейтініміз мынау: қабылдау объектілерінің қабылдау аясынан тыс өзіне тән тіршілік ету тәсілінің болуы, бұл да – ой аясынан тыс өзіне тән өмір сүру тәсілі бар объектілерді *ойдан* алатын бейне. *Бұл – өзіне объект ретінде қатынастарды*, символдық актілерді, интеллектуалды сезімдерді *алатын бейне*. Басқа бейнелерге қарағанда, оның күрделірек болуы ықтимал (бірақ міндетті емес). Ол оймен міндетті түрде жаңа, тікелей байланыс жасайды, бұл қасиеті оны басқа бейнелерден ерекшелей түседі.

Мұның бәріне киноның не қатысы бар? Годар «1, 2, 3» дегенде, бейнелерді бір-біріне қосуды ғана айтып тұрған жоқ, сол бейнелердің түрлерін жіктеу және осы түрлер аясында әрекет етуді де білдіріп тұр. Бурлескіні мысалға алайық. Егер бурлескіні қабылдаудың екі басты формасын кемеліне жеткізген Чаплин мен Китонды есепке алмасақ, онда: 1 дегеніміз – Лаңдон, 2 – Лаурел мен Харди, 3 – ағайынды Маркстер дей аламыз. Іс жүзінде, Лаңдонда сезім-бейненің таза екені сонша, ол ешқандай материяда немесе ортада өзекті бола алмайды, демек, өзін «таратушыны» қалың ұйқыға жібереді. Алайда Лаурел мен Хардиде басқаша: әрекет-бейне, материямен, ортамен, әйелдермен, өзгелермен, бір-бірімен бітіспес мәңгілік жекпе-жек; бірмезгілдікті уақыттағы бірізділікпен алмастыру үшін олар кеңістіктегі қандай да бір бірмезгілдікті бұзып, жекпе-жекте ыдыратып, тарата алды – бір соққыға, сосын басқа соққыға соққымен жауап берілді, нәтижесінде жекпе-жек шексіз таралып отырды да, әбден қалжырағандықтан оның салдары бәсеңдеудің орнына үстемеленіп өсе түсті. Өйтсе де Лаурел – жұптағы 1-адам, оның ақылдан адасып, апатқа ұрындыратын қызба өкілі, сонымен бірге материя мен орта құрған тұзақтан аман-сау құтылуға мүмкіндік беретін шабыт иесі де; ал Харди – жұптағы 2-әрекет адамы, интуиция атаулыдан жүрдайлығы соншалықты – ол дәрекі материяның тұтқынына айналып, өз жауапкершілігіндегі әрекеттің шырмауына түседі, сонымен қатар Лаурел туындатып, бірақ өзі құтылып кеткен барлық апатқа тап болады. 3 – ағайынды Маркстер. Үш ағайындының екеуі, Харпо мен Чико көбінесе бір топта, ал Гручо өз бетінше жұмыс істеп, кейде әлгі екеуімен

бірлесе әрекет ететін болып бөлінген. Үшеуден тұратын бөлінбейтін жиынтық ретінде қабылданатын Харпо – 1-адам, ол «аспан» аффектілерінің, сонымен бірге жаһаннамдық серпіннің де, мешкейліктің, сексуалдықтың, деструктивтіліктің де өкілі. Чико – 2-адам, ол әрекетті, бастаманы, ортамен жекпе-жекте, сондай-ақ күш салу мен қарсылық стратегиясын да өз мойнына алады. Харпо су өткізбейтін үлкен плащына түрлі заттарды, кез келген әрекет үшін қажет болуы ықтимал бөліктер мен бөлшектерді жасырады; бірақ өзі бұл заттарды аффективтік немесе фетиштік мақсатта ғана қолданады, ұйымдастырылған әрекетке қажетті құралдарды осы заттардан Чико ғана шығарып алады. 3 – Гручо, интерпретацияның, символдық актілер мен абстрактілі қатынастардың адамы. Дегенмен осы үштіктің әрқайсысы өздері құрайтын үшіншілікке тең дәрежеде қатысады. Харпо мен Чико арасындағы қатынастың деңгейін мынадан байқауға болады: Чико Харпоға сөз тастайды, ал ол соған сәйкес затты өзгеруін тоқтатпайтын серияның көмегімен әкелуге тиіс (мәселен, «*Жануар крекерлер*» фильмінде *flash-fish-flesh-flask-flush...* секілді серия бар); керісінше, Харпо Чикоға мимикалық қимылдар сериясында ишарат тілінің жұмбағын ұсынады, Чико одан *сөйлем* шығару үшін жұмбақтың шешуін қалайда табуы керек. Бірақ Гручо интерпретация өнерін шарықтау деңгейіне жеткізеді, себебі ол – «*Бәйгедегі бір күн*» фильмінде Харпоның тамырын ұстап көріп: «Не мына кісі өлі, не менің сағатым тоқтап қалған», – деген мағынасыз шатпағында еш қоспасыз таза сипат алатын силлогизмнің, дәйек пен *тұжырымның* шебері. Ағайынды Маркстердің шын мәніндегі ұлылығы – олар бурлеск жанрына менталды бейнені енгізді.

Хичкоктың да міндеті – киноға менталды бейнені енгізу және оны басқа бейнелердің бәрінің соңы мен қорытындысына айналдыру еді. «*Кісі өлтіру үшін М-ді бас!*» фильмі туралы Ромер мен Шаброл: «Фильмнің бүкіл соңғы бөлігі – логикалық пайымдауды жай баяндау ғана, бірақ соған қарамастан, ол еш жалықтырмайды», – деп жазған болатын³. Бұл Хичкок фильмдерінің соңғы жағына ғана емес, бас жағына да қатысты: мәселен, көрерменді адастыратын әйгілі флешбэк көрінісі бар «*Сахна қорқынышы*» фильмі таяудағы оқиғаны еске алу немесе жақын арадағы жайтты қабылдау тәрізді интерпретациямен басталады. Өйткені Хичкокта әрекет, сезім, қабылдау – бәрі де басынан аяғына дейін интерпретация⁴. «*Арқан*» фильмі бір ғана планнан құралады, өйткені оның бейнелері – пайымдаудың бір ғана тізбегі төңірегіндегі айла-әдістер. Мұның себебін түсіндіру оңай: Хичкок

³ Rohmer et Chabrol, *Hitchcock*, Éd. d 'Aujourd'hui, p.124.

⁴ Қараңыз: Narboni, «Visages d'Hitchcock», in Alfred Hitchcock, Cahiers du cinéma.

фильмдерінде (осы шақта, келер шақта немесе өткен шақта) берілген әрекетті кейін өз субъектісін, сипатын, мақсатын және т.б. өзгерте-тін қатынастар жиынтығы түгел қамтиды. Мұнда Хичкок ұнатпай *whodunit* («мұны істеген кім?») деп атаған әрекет авторы маңызды емес, тіпті мұны әрекеттің өзі деп те айту қиын: әрекет пен автор қатысатын қатынастар жиынтығы маңызды. Кадрдың айрықша мәні осыдан туындайды: кадрлаудың алдын ала жасалған сызбалары, кадрдың айқын шектері, кадрдан тыс кеңістікті жою Хичкоктың үнемі сурет өнеріне немесе театрға емес, кілемдерге, яғни тоқымашылыққа сүйенуімен түсіндіріледі. Кадр қатынастар тізбегі бекітілген тұғыр тәрізді, ал әрекет бірде жоғары, бірде төмен қозғалатын жылжымалы негізді ғана қалыптастырады. Хичкоктың әдетте неге қысқа пландармен жұмыс істейтіні енді түсінікті болды (қанша план болса, сонша кадр), әр план қандай да бір қатынасты немесе оның өзгерген нұсқасын көрсетеді. Бірақ «Арқан» фильміндегі жалғыз панның теориялық тұрғыдан бұл ережеге бағынбайтын еш ерекшелігі жоқ: екі тәсіл қолданып, кадрды әлдебір бүтінге бағындыруға тырысатын Уэллстің немесе Дрейердің план-секансына мүлде ұқсамайтын Хичкоктың жалғыз планы шексіз ұзын кілем тоқығандай кадрдың енін тұйық етіп, ұзындығын сәл ғана ашумен шектеліп, бүтінді (қатынастарды) кадрға бағындырады. Қалай болғанда да, әрекеттің, сондай-ақ қабылдау мен сезімнің қатынастар негізінде кадрға енетіні маңызды. Қатынастардың осы тізбегі әрекеттің, қабылдаудың және сезімнің қарама-қайшылығында менталды бейнені түзеді.

Сондықтан Хичкок полиция немесе тыңшы туралы фильмдерден «өлтіру» және «ұрлау» секілді көрерменге ерекше әсер ететін әрекетті алып пайдаланады. Ол кейіпкерлер білмейтін (бірақ көрермен алдын ала аңғаратын немесе көру барысында байқайтын) қатынастар жиынтығына енетіндіктен, онда әрбір әрекетті басқаратын жекпе-жектің көрінісі ғана болады: ол енді өзге нәрсеге айналады, өйткені қатынас бұл әрекетті менталды бейненің деңгейіне дейін көтеретін үшіншілікті қалыптастырады. Демек, Хичкок схемасын анықтау үшін жазықсыз жан істемеген қылмысына бола айыпталды дей салу жеткіліксіз; мұнымыз біз екіұштылық индексі деп атайтын «екіншіні» жаңылыс айқындау және «біріктірудегі» қателік болар еді. Есесіне, Ромер мен Шаброл Хичкоктың схемасын өте жақсы талдаған: қылмыскер қылмысты қашанда басқа біреу үшін жасайды, нағыз қылмыскер жазықсыз болуын өз еркімен немесе шарасыздан доғаратын айыпсыз адам үшін қылмысқа барады. Қысқасы, «*Пойыздағы бейтаныстар*» фильміндегі секілді қылмыскер өз қылмысын «айырбастайтын» амал мен қылмыс – бір-бірінен ажырағысыз нәрсе; «*Мінәжат етемін*» фильміндегі сияқты қылмыскер өзі жасаған

қылмысты жазықсызға «береді» немесе «қайтарады». Хичкокта қылмысты жасамайды, оны қайтарады, береді немесе айырбастайды. Біздің ойымызша, бұл – Ромер мен Шаброл кітабының ең маңызды тұсы. Қатынас (айырбас, сый, қайтарылым...) әрекетті қамтумен ғана шектелмейді, ішіне алдын ала және жан-жағынан еніп, оны міндетті түрде символдық актіге айналдырады. Бұл жерде тек әрекет пен оның субъектісі, жендет пен құрбан ғана емес, қашанда әлдебір үшінші тұлға болады, ол – кездейсоқ немесе жалған деп сипаттауға болатын жазықсыз күдікті ғана емес, қатынастардың өзімен, сол жалған үшіншімен әрекеттің, жендеттің, әлде құрбанның қатынасымен қалыптасатын маңызды үшінші тұлға. Бұл мәңгілік үш еселену объектілерді де, қабылдауларды да, сезімдерді де қамтиды. Өзінің кадрында және кадры арқылы алынған әр бейне әлдебір менталды қатынасты бейнелеуге тиіс. Кейіпкерлер әрекет етеді, қабылдай және сезіне алады, бірақ олар өздерін анықтайтын қатынастардың атынан қатыса алмайды. Өйткені бұл – камера қозғалыстары және олардың камераға қарай қозғалуы ғана. Осыдан Хичкок пен Actors Studio арасындағы қайшылық, сондай-ақ «актер ең қарапайым тәсілмен әрекет етсін, шекті жағдайда бейтарап болсын, қалғанын камера өзі қатырады» деген Хичкоктың талабы туындайды. Осы «қалғаны» ең маңыздыны немесе менталды қатынасты құрайды. «*Артқы терезе*» фильмінің кейіпкері аяғын неліктен сындырып алғанын *түсіндіретін* диалог емес, камера (оның бөлмесіндегі жарыс автомобилінің суреті, сынған фотоаппарат). «*Ірімкі*» фильмінде әйелдің, еркектің және пышақтың бірізді жұптарға енуіне, нәтижесінде әйел өз қылмысын ер адамға «қайтаратын» өзара шынайы қатынасқа (үшіншілік) түсуіне камера септігін тигізеді⁵. Хичкокта ешқашан жекпе-жектер немесе егіздер болмайды: тіпті «*Күдік көлеңкесі*» фильмінде де екі Чарли, нағашы ағасы мен жиен қарындасы, жендет пен қыз бірі үшін қылмысты ақтайтын, ал екіншісі үшін осындай қылмыскер жасағандықтан ақтап алу мүмкін емес әлемнің жағдайын айғақтайды⁶. Кино тарихында Хичкок фильм түсіру екі нәрседен, атап айтқанда, қоюшы автор мен оның фильмінен емес, үш жақтың, яғни автордың, фильмнің және фильмге еруге тиіс көпшіліктің немесе олардың фильмнің ажырамас бөлігіне айналуға тиіс реакциясының қатысуымен туындайтынын байыптай білген алғашқы режиссер ретінде із қалдырды («саспенстің» эксплицитті

⁵ Бұл екі мысал туралы Трюффонның «*Хичкок бойынша кино*» кітабын қараңыз (Truffaut, *Le cinema selon Hitchcock*, Laffont, p. 165 et 79-82, p.15): «Хичкок – диалогтың көмегіне сүйенбестен, бір немесе бірнеше кейіпкердің ойын бізге түсінікті етіп түсіре білген жалғыз кинорежиссер».

⁶ Ромер мен Шаброл (p.76-78) «*Күдік көлеңкесінде*» 2 санының маңызын ғана айғақтай түсетін Трюффонның ойын толықтыра түседі. Олар тіпті мұнда да айырбас қатынасы бар екенін көрсетеді.

мағынасы осындай, өйткені көрермен қатынастарды алғашқы болып «біледі»)⁷.

Талай шебер түсіндірмешінің ішінен (өйткені бірде-бір кинорежиссер мұндай көп пікір объектісіне айналған жоқ еді) Хичкокты терең ойшыл көретіндер мен оны тек көңіл көтеретін киноның майталманы санайтындардың бірін таңдау орынсыз. Қалай болғанда да, Ромер мен Шаброльға ұқсап, Хичкоктан платоншыл және католик метафизик жасауға тырысу жөн емес, сонымен қатар Душе секілді оны терең ойлы психолог санаудың да қажеті шамалы. Қайта Хичкокты теориялық және практикалық қатынастардың бұлжымас концепциясын жасаушы деген абзал. Льюис Кэрролл ғана емес, ағылшынның өзге ойшылдары да қатынастар теориясы логиканың ең басым бөлімі екенін әрі терең ой салатын, әрі өте қызықты бола алатынын дәлелдеді. Хичкоктың христиан дініне қатысты тақырыптарды ілкі күнәдан бастап қозғаған себебі – олар бастан-ақ ағылшын логиктеріне жақсы таныс қатынас мәселелерін туындатты. Өз кезегінде Хичкоктың сүйенетіні де, постулат деп атайтыны да – қатынастар немесе менталды бейне; осы негізгі постулатты арқау етіп қана, шындыққа жанаспайтын шытырман оқиға мен әрекетке қарамастан, фильм математикалық немесе абсолютті қажеттілікпен дамиды. Егер қатынастарды басшылыққа алсақ, олардың сыртқы сипаты бізді неге алып келеді? Қатынастардың «ғайып болып» немесе кенеттен жойылып кетуі, ал кейіпкерлердің еш өзгерместен бостықта қалуы ықтимал: «*Ерлі-зайыпты Смиттер*» комедиясы өздерінің тіпті де ерлі-зайыпты емес екеніне, некелерінің заңсыз екеніне жұбайлардың көзін жеткізген ақиқаттың арқасында ғана Хичкоктың үздік туындыларының бірі саналады. Керісінше, қатынастың «нығаюы», көбейе түсуі, оған бастапқы екі термнің енуі, кейін келіп қосылатын жалған үшіншілер қатынасты жаңадан бөлуі немесе оны жаңа бағыттарға бұруы ықтимал («*Харри тап болған қиындықтар*»). Сондай-ақ қатынастың өзі де оны өзгертетін құбылмалыларға сәйкес түрлене түсіп, бір немесе бірнеше кейіпкерді өзгеріске ұшыратады: дәл осы тұрғыдан келгенде Хичкоктың кейіпкерлері, әлбетте, интеллектуалды емес, бірақ оларға аффектілерден гөрі интеллектуалды деп сипаттауға болатын сезімдер тән, себебі өздері қолданатын «өйткені...», «дегенмен...»,

⁷ Трюффо, 14-бет: «Саспенс жасай білу – көрермен назарын оны фильмге қатыстырғандай етіп, аударып білу өнері. Сауық жөнінен қарасақ, фильм түсіру енді екеудің (автор + оның фильмі) емес, үшеудің (автор + фильм + көрермен) ойынына айналды». Жан Душе көрерменнің фильмге белсенді қатысуын ерекше атап көрсетті (*Alfred Hitchcock*, Éd. De l'Herne). Душе, сондай-ақ Хичкок фильмдерінің мазмұнынан үштік құрылымды жиі табады (р.49): мысалы, «*Солтүстікке Солтүстік-Батыс арқылы*» фильмінде 1, 2, 3 арасында бірінші – шынымен бір (ФТБ (F.B.I.) басшысы), екінші – екі (ерлі-зайыптылар жұбы), үшіншісі – үш (үш тыңшы). Бұл Пирстің үштігіне толығымен сәйкес келеді.

«солайша...», «егер...», «егер тіпті...» секілді жалғаулықтардың сан алуан әрекеттестігіне сәйкес өз үлгісін жасайды («*Құпия тыңшы*», «*Атышулы*», «*Күдік*»). Осы жағдайдың бөрінен байқалатын жайт: қатынас кейіпкерлердің, рөлдердің, әрекеттердің және декорлардың арасындағы тұрақсыздықты туындатады. Бұл тұрақсыздықтың үлгісі – айыпты мен айыпсыз қатынасы. Сондай-ақ қатынастың дербес өмірі оны азалы, жанкешті, тіпті қорқынышты болуы ықтимал өзіндік тепе-теңдікке қарай бағыттайды: айыпсыз бен айыпты теңеседі, олардың әрбіріне өзіне тән рөлдері қайтарылады, әрекетіне сай әрқайсысына «сыйақы» беріледі, бірақ мұның бәрі жиынтыққа бұзылу немесе жойылу қаупі төнген шақта жүзеге асады⁸. «*Жалған айыпты*» фильміндегі есі ауысқан әйелдің сүлесөк әлпеті осындай. Бұл жерде Хичкок трагик режиссерге айналады: оның туындыларындағы панның, жалпы кинематографиядағы секілді, екі жағы бар: бірі қозғалыс үстіндегі кейіпкерлерге, объектілерге және әрекеттерге, ал екіншісі фильм барысында біртіндеп өзгертін бүтінге бағытталған. Алайда Хичкок шығармашылығында өзгермелі бүтіннің қарастыратыны – қатынастар эволюциясы: яғни олар енгізетін кейіпкерлер арасындағы теңсіздіктен қатынастардың өзі иемденетін қорқынышты тепе-теңдікке өтетін даму жолы.

Хичкок киноға менталды бейнені енгізеді. Демек, ол қатынасты қабылдау-бейнеге, әрекет-бейнеге, сезім-бейнеге қосылып қана қоймай, оларды кадрға енгізетін және түрлендіретін бейненің объектісіне айналдырады. Хичкокта «фигуралардың» жаңа түрі – ой фигуралары пайда болады. Шындығында, менталды бейне әрекет-бейненің белгілерімен шатастырмайтын ерекше белгілерді талап етеді. Хичкок туындыларында («*Бопса*» фильміндегі тәрізді олар толығымен қатынасқа түскен кезден басқа жағдайларда) детективтер екінші дәрежелі рөлді ғана ойнайтыны және индекстердің (айғақтардың) аса маңызды емес екені жиі аңғарылады. Есесіне, Хичкок екі түрлі, яғни табиғи және абстрактілі қатынастарға орай, айрықша белгілерді ойлап тапқан. Табиғи қатынасқа сәйкес бір терм өзінің үйреншікті сериясына енетін басқа термдерге сүйенеді, ендеше әрқайсысы басқалары, дәлірек айтқанда, марка арқылы «интерпретациялануы» мүмкін: бірақ қалай болғанда да термдердің бірі көмкеріс шеңберінен «секіріп өтіп», сериядан шығып кететін немесе оған қайшы келетін ахуалда пайда болады, бұл жағдайда біз демарка туралы айтамыз. Демек, ең алдымен, олардың тым болмаса біреуі сериядан бөлінуі үшін термдердің мейлінше қарапайым болғаны маңызды: «*Құстар*» фильміндегі

⁸ Сондықтан Хичкокта (Базен) «бейненің елеулі тұрақсыздығы» туралы да, шек тәрізді «әдеттен тыс оғаш тепе-теңдік» туралы да және адам табиғатының «негізгі кемшіліктері» жөнінде де сын-пікірлерді табуға болады. (Rohmer et Chabrol, p. 117).

құстар кәдімгі құс болуы керек», – дейді Хичкок. Режиссердің кейбір демаркалары өте танымал болды, мысалы, «Шетелдік корреспондент» фильмінде диірмен қанаттары желдің бағытына қарсы айналады немесе «Солтүстікке Солтүстік-Батыс арқылы» фильмінде тыңайтқыштарды бүріккіш ұшақ тыңайтатын егіс даласы жоқ жерде пайда болады. «Күдік» фильміндегі ішкі жағы жарқырап сәуле шашатындықтан күдік тудыратын бір стақан сүт те, «Кісі өлтіру үшін М-ді бас!» фильміндегі есіктің құлпына сәйкес келмейтін кілт те осы тәрізді. Кейде демаркалар «Бопсадағыдай» тәрізді өте баяу жүзеге асады, бұл фильмде сигара сатып алушы шынымен «клиент–таңдау–дайындалу–сіріңкені жағу» сериясына қатыса ма, әлде сигарасы мен рәсімдерін әлде жас ерлі-зайыптыны арандату үшін қолданатын ең басты бопсалаушы ма деген сұрақты өз-өзіміз қоямыз. Екінші жағынан, абстрактілі қарым-қатынасқа сәйкес, біз символ деп абстракцияны емес, керісінше, әрқилы қатынастарды немесе бір қатынастың, бір кейіпкердің өзгелермен және өз-өзімен қатынасының алуан түрін таратушы нақты нысанды атаймыз⁹. «Шаршы алаң» фильмінен бастап мұндай символ – білезік, «Отыз тоғыз баспалдақ» фильмінде – кісен немесе «Артқы терезе» фильмінде – неке жүзігі. Демаркалар символдармен сәйкес келуі мүмкін, бұл әсіресе «Атышулы» фильмінде ерекше көрініс тапқан: қарақшылардың бірінде осындай бөтелке ерекше эмоция туындатады, осылайша бөтелке өзінің «шарап–жерқойма–кешкі ас» табиғи тәртібінің шеңберінен шығып кетеді; ал әйел-кейіпкер қолына қыса ұстап тұрған жерқойманың кілті – осы кілтті өз күйеуінен ұрлап алған оның ерімен арасындағы қатынасты, оның сол кілтті бермек болған көңілдесімен арадағы қатынасты және әйелдің өзінің жерқоймада не барын анықтау міндетіне қатынасын білдіретін маңызды зат. Біз бір ғана заттың, мысалы, кілттің өзі құрамдас бөлігі саналатын бейнелерге байланысты әрі символ («Атышулы»), әрі демарка («Кісі өлтіру үшін М-ді бас!») қызметін атқара алатынын көреміз. «Құстар» фильмінде әйел-кейіпкерге шүйілген алғашқы шағала демарканы білдіреді, өйткені ол қатал әрекетінің кесірінен өзін төл табиғи түрімен, адаммен және Табиғатпен байланыстырушы әдеттегі тәртіп шеңберінен шығады. Бірақ дайындық үстінде, шабуыл барысында және демалу сәтінде қамтылған, барлық түрлері бас қосқан сәттегі мыңдаған құстар – символ: бұл – абстракция да, метафора да емес, сөздің тура мағынасындағы нағыз құстар,

⁹ Марка және демарка Пирс жасаған белгілер классификациясында жоқ. Есесіне, символ классификацияда көрініс тапқан, бірақ ол біз ұсынған мағынадан мүлде өзге мағынада көрініс тапқан: Пирстің пікірінше, бұл – ассоциациялық және жалпы жұртшылық қабылдаған немесе шартты болуы ықтимал (бұлай болса марка символдың өзіндік бір жағдайы ғана болады) заңға сәйкес әлдебір объектіге сүйенетін белгі.

бірақ адамдардың Табиғатпен қатынасының кері бейнесін, ал олардың өзара қатынасының табиғи бейнесін көрсететін құстар. Демаркалар және символдар индекстерге аздап қана ұқсауы мүмкін: шын мәнінде, олар бір-бірінен мүлде өзгеше және менталды бейненің екі ауқымды белгілерін құрайды. Демаркалар – табиғи қатынастардың дағдарысы (серия), ал символдар – абстрактілі қатынастардың түйіндері (жиынтық).

Менталды бейнені немесе қатынас-бейнені ойлап тауып, Хичкок оны әрекет-бейнелер, қабылдау-бейнелердің және сезім-бейнелердің жиынтықтарын қысқарту үшін қолданады. Оның кадр туралы концепциясының негізі – осы. Менталды бейне өзгелерін қамтып қана қоймайды, сонымен қатар оларды өзгертеді және соларға енеді. Осыған сүйеніп, біз Хичкок қозғалыс-бейнені өзінің шарықтау шегіне дейін жеткізіп, кино саласында үлкен жетістіктерге жетті деп айтуымызға болады. Көрерменді фильмге қатыстыра отырып және фильмді менталды бейнеге енгізе отырып, Хичкок киноны толық жүзеге асырады. Дегенмен Хичкоктың кейбір тамаша фильмдері маңызды сұрақты алдын ала сездіреді. Оның «*Бас айналу*» фильмінен, шынымен-ақ, басымыз айналады; әрине, басты айналдыратын жайт – әйел-кейіпкердің өзгелермен (қайтыс болған әйелмен, күйеуімен, инспектормен) қатынастарының барлық өзгерістері арқылы өтетін Тура соның Дәл сонымен қатынасы. Бірақ біз өзге, бұдан әлдеқайда қалыптырақ, дәлірек айтқанда, баспалдақпен шіркеу мұнарасына шыға алмай, сонысымен түсініксіз түйсіну халін бастан кешіретін инспектордың басының айналуын ұмытпауымыз керек; бұл, негізінде, Хичкокта сирек кездеседі, ал мұнда бүкіл фильмге беріледі. «*Отбасының астыртын ойыны*» фильмінде қатынастарды анықтау, күлкілі десек те, сәуегейлік қызметке сүйенеді. «*Артық терезе*» фильмінің кейіпкері менталды бейнеге бұдан да тікелей әдіспен енеді, фотограф болуы себепті ғана емес, қозғалуға дәрменсіз күйде болғандықтан да: ол таза оптикалық ситуацияға енгізілген. Егер Хичкок ашқан жаңалықтардың бірі көрерменді фильмге қатыстыру екенін растасақ, азды-көпті болса да айқын тәсілмен кейіпкерлердің өзін көрермендерге ұқсату қажет емес пе? Бұлай болса, мынадай қорытындыдан қашып құтылу қиын шығар: менталды бейне әрекет-бейненің және басқа да бейнелердің түйіні болып қана қоймайды, сонымен қатар олардың табиғатына және мәртебесіне қатысты күмән туғызуы да мүмкін. Бұған қоса, қандай да бір кейіпкерде сенсомоторлық байланыстардың үзілуіне байланысты қозғалыс-бейнеде мәселе туындайды. Хичкок құтылуды қалаған кинодағы дәстүрлі бейне дағдарысы бәрібір Хичкоктан кейін, ішінара ол енгізген жаңалықтарының көмегімен жүзеге асты.

Бірақ әрекет-бейненің дағдарысын жаңалық деуге бола ма? Бұл кинематографияның тұрақты жағдайы емес пе? Себебі қай заманда болсын еш қоспасыз таза әрекетті фильмдер әрекет жоқ эпизодтары немесе әрекеттер арасындағы тыныш сәттер, монтаж кезінде фильм тұтастығына нұқсан келтірмей кесіп тастауға болмайтын экстра-әрекеттер мен инфра-әрекеттердің жиынтығы арқылы бағаланды (осыдан продюсерлердің үрей ұшыратын билігі туындайды). Сондай-ақ қай кезде де кинематографияның мүмкіндіктері мен оның орындарды өзгертуге бейімдігін сезген режиссерлер әрекеттердің бірлігін шектеуді немесе тіпті жоюды, әрекетті, драманы, шытырман оқиғаны немесе хикаяны бұрмалауды және әдебиетте кеңінен таралған амбицияны одан әрі дамыта түсуді көксей бастады. Бір жағынан, СЭС құрылымына қатысты мәселе көтерілді: шешуші әрекетке шоғырлана алатын жаһандандырушы ситуация жоқ, бірақ әрекет немесе шытырман оқиға шашыратушы жиынтықтың құрамдас бөліктерінің біріне, бәрін қамтитын ашық серияға ене алады. Бұл тұрғыдан алғанда: «Жермен Дюлактың *«Испан мейрамы»* атты фильмінің сценарийін жазған Деллюк драманы ешқайсысын бірінші (ең маңызды) немесе екінші (қосалқы) деуге болмайтын «ұсақ фактілерге шашып тастағаны» сондай, тіпті мейрамның барлық нүктелері мен сызықтарының жиынтықтары арасында ерекше сынық сызық жүргізу арқылы ғана бұл ниетті қалпына келтіруге болады», деп жазған Жан Митридің пікірі дұрыс¹⁰. Екінші жағынан, ЭСЭ құрылымы да осыған ұқсас сынға ұшырады: алдын ала дайындалған оқиғаның болмауы тәрізді, енді ситуацияға әлдебір ықпалын болжауға болатындай алдын ала қалыптасқан әрекет те жоқ; кино дайын оқиғаларды көшіре алмайды, бірақ ол кинохроникаға сүйеніп болсын, оны өршітіп немесе өндіріп болсын, жүзеге асып жатқан оқиғаға міндетті түрде жетуге тиіс. Мұны Комолли өте жақсы көрсеткен: көптеген режиссерлер дайындық жұмыстарын ұзақ жүргізгенімен, кино «тура бағыттағы айналма жолдан» қашып құтыла алған жоқ. Киноның оқыс жайтқа немесе импровизацияға, нақты осы шақты баяндаудың осы шағына айналдыруға келмейтін тұстарына тап болатын сәттер кездесіп тұрады және камера әрі кедергі, әрі қажетті тәсіл ретінде өзіне тән импровизация қабілетін қолданбай жұмысын еш бастай алмайды¹¹. Осы екі тақырып,

¹⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires p. 397.

¹¹ Jean-Louis Comolli, «Le détour par le direct», *Cahiers du cinéma*, n° 209 et 211, février et avril 1969. Марсел Л'Эрбье – түсіру алаңында міндетті түрде болатын, «керемет» тосыннан ойлап табу туралы, көркем фильмнің құрамында деректі фильмнің де болуы туралы және кинохабарлармен байланыс туралы үздік туындылар жазған авторлардың бірі. «*Эльдорадо*» туындысында драматизмді күшейтіп байыта түсу үшін мен өзім ұйымдастырмаған шынайы ресми шеруді тиімді

яғни ашық жиынтық пен болып жатқан оқиға кинематографиядағы Бергсондық терең түпнегіз саналады.

Дегенмен қозғалыс-бейнені дүр сілкіндірген дағдарыс, соғыстан кейінгі дәуірде ғана толығымен әсер еткен, кейбірі әлеуметтік, экономикалық, саяси, моралдық сипатта болған, ал қайсыбірі өнерге, әдебиетке және әсіресе киноға тән өзіндік ішкі сипатта болған көптеген себептерге байланысты. Бұлардың ішінен талай себепті атап өтуге болады: соғыс және оның салдары, «америкалық арманның» барлық аспектілеріндегі күйзеліс, аз ұлттардың жаңа өзіндік санасы, сыртқы әлемде және адамдардың санасында бейнелердің көбеюі мен олардың құнсыздануы, әдебиет қолданып жүрген баяндаудың жаңа тәсілдерінің кинематографияға әсері, Голливудтың және көне жанрлардың дағдарысы... Әрине, СӘС және ӘСӘ құрылымдарын қолданып, фильмдер түсіру жалғаса берді: ең зор коммерциялық жетістіктер қашан да бұларда болғанымен, кинематографияның жаны бұл жерде емес еді. Ой, тіпті кинематография әлі күнге нәр алып келген әрекет, қабылдау және сезім жүйесін күйрете бастаса да, кино жаны ойды көп талап ете берді. Енді біз жаһандық ситуация оны өзгертуге қабілетті әрекетке арқау бола алады дегенге сене алмаймыз. Сонымен қатар біз әлдебір әрекет ситуацияны ішінара болса да, ашылуға мәжбүр ете алады деп те есептемейміз. «Ең дұрыс, көкейге қонымды» иллюзиялардың өзі жойылады. Ең алдымен, барлық жерде «ситуация-әрекет», «әрекет-қарсы әрекет», «өршіту-жауап» тізбектерінің, қысқасы әрекет-бейнені жасайтын сенсомоторлық байланыстардың беделі түсті. Қанша қатал болса да, немесе сенсомоторлық күйінен өзгермеген өзінің барлық жүгенсіздігіне қарамастан, реализм синсигнумдар сейілетін және индекстер бұлдырайтын заттардың жаңа жай-күйін ескермейді. Бізге жаңа белгілер қажет. Соғыстан кейінгі америкалық киномен шендестірудің жөні бар бейненің жаңа түрі Голливуд аясынан тыс туындайды.

Біріншіден, бейне енді жаһандандырушы немесе синтез әдісімен алынған ситуацияға емес, ыдыратушы ситуацияға сүйенеді. Кейіпкерлер өте көп, бір-бірімен өте сирек кездеседі және басты орынға шықса да, кейде қайтадан қосалқы кейіпкерлерге айналады. Дегенмен бұл скетчтер сериясы немесе әңгімелер жинағы емес, себебі олар өздерін жан-жаққа ыдыратушы жалғыз бір шынайы өмірде қабылдайды. Роберт Олтмен *«Үйлену тойында»*, әсіресе *«Нэшвилл»* фильмінде бірнеше мизансценаны бір мезгілде түсіруге мүмкіндік беретін бірнеше дыбысты жолы және анаморфоздық экраны бар осы бағытты

қолдандым. Мен оған өзімнің актерлерімді жібердім...». Қараңыз: Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 76.

зерттеген. Киң Видордағы тәрізді қала мен халық өздерінің ұжымдық және ынтымақтастық сипатын жоғалтады; бұған қоса, қала кинокамера кенеттен жоғары көтеріліп түсіретін «биіктегі қала», «тік қала болуын» тоқтатады да, көлденең созылып жатқан немесе кісі бойындай деңгейдегі жатаған қалаға айналып, ондағылар өзгенің ісіне араласпай, тек өз тіршілігін кешеді.

Екіншіден, бір оқиғаны екіншісіне жалғастыратын немесе кеңістік бөліктерінің арасындағы байланысты қамтамасыз ететін ғалам сызығы немесе талшығы үзілген. Демек, ӘСӘ кіші формасы да, СӘС үлкен формасы да беделін жоғалтты. Эллипсис баяндаудың бір түрі, яғни әрекеттен ішінара анықталған ситуацияға өту үшін біз қолданылатын тәсіл болуын тоқтатты: ол енді ситуацияның өзіне жатады, енді шынайылық жеткіліксіз әрі дисперсивті. Логикалық бірізділік, тіркесімдер немесе байланыстар арнайы әлсірейді. Олтменнің *«Квинте-тіндегі»* тәрізді кездейсоқтық жол сілтейтін бірден-бір нұсқағышқа айналады. Біресе оқиға ештеңе болмайтын, тым-тырыс кезеңде баяулап барып жойылады, біресе ол тым жылдам жүзеге асады, бірақ оқиғаға қатысты адамға тиесілі болмайды (тіпті өлім болса да...). Оқиғаның өзара өте жақын қатынаста болатын мынадай аспектілері бар: ыдыратушы аспект, болып жатқан процестегі тікелей аспект және ешкімге тиесілі емес аспект. Кассаветис бұл үш аспектіні *«Қытай букмекерінің өлімі»* және *«Кеш орындалған блюз»* фильмдерінде сәтімен қолданады. Бұл оқиғаларды «бос» оқиғалар деуге болады, өйткені олардың өздерін туындататын немесе басынан кешіретін адамға, тіпті осы оқиғалар оның ең жанды жеріне тисе де, шын мәнінде, еш қатысы болмайды: бұл – Люметтің сөзімен айтқанда, іштей өлік адамның оқиғасы, соның өзі құтылуға асығатын оқиғалар. Скорсезенің *«Такси жүргізушісі»* фильмінде жүргізуші өзіне қол жұмсау мен саяси қастандықпен кісі өлтірудің қайсысын таңдарын білмей басы қатады, ақырында, бұл жоспарларын қанды қырғынмен алмастырып, сол сойқанға бару осының алдындағы күмәнді халі тәрізді оған қатысы жоқтай көрінетініне өзі таңғалады. Әрекет-бейненің өзектілігі, сезім-бейненің виртуалдығы, егер бұл бейнелер бірдей немқұрайдылықта тоғысса, өзара алмаса алады.

Үшіншіден, әрекет немесе сенсомоторлы ситуацияның орнын серуен, бос сандалыс және үнемі ерсілі-қарсылы сенделу басады. Серуен Америкада жаңаруға қажетті формалды және материалдық тиімді жағдайлар тапты. Ол ішкі немесе сыртқы қажеттіліктің және қашуға мұқтаждықтың әсерімен жүзеге асады. Бірақ ол неміс киносындағы (тіпті Вендерс фильмдеріндегі) саяхаттарда өзіне тән болған алғашқы аспектісінен айырылады, дегенмен оны, ештеңеге қарамастан битниктік саяхатта (Деннис Хоппер мен Петер Фонда-

ның «*Жайбарақат шабандоз*» фильмі) сақтайды. Ол қала ішіндегі серуенге айналды, сондай-ақ өзін қолдаған, басқарған, көмескі болса да бағытқа салған белсенді және аффективті құрылымнан бөлінді. «*Такси жүргізушісі*» фильміндегі жүргізуші мен оның артқы жақты көруге арналған машина айнасы арқылы тротуардан көретін нәрсесі арасында жүйке талшығын немесе сенсомоторлық құрылымды қалай құруға болады? Ал Люметте бәрі үздіксіз жарыстар мен жүгірістерде, жер деңгейінде, кейіпкерлер өздерін машина әйнегін тазалаушылар тәрізді ұстайтын мақсатсыз қозғалыстарда жүзеге асады («*Итшілеген күн*», «*Серпико*»). Қазіргі заманғы серуен жанры үшін мейлінше айқын нәрсе – әрекеттері сараланған кеңістік-уақытта жүзеге асатын ескі реализм фильмдерімен салыстырғанда, оның «кез келген кеңістікте», яғни сұрыптау станциясында, қараусыз қалған қоймада, қаланың анықталмаған бөлігінде орындалуы. Кассаветис атап айтқандай, бұл жерде әңгіме хикая, шытырман оқиға немесе әрекет тәрізді кеңістікті де ыдырату туралы болып отыр¹².

Төртіншіден, біз құбылыстарды жан-жақты қамтитын тұтастық та, логикалық байланыс та жоқ мына әлемде жиынтықты не сүйемелдеп ұстап тұратыны туралы ойланамыз. Мұның жауабы оп-оңай: жиынтық тек клише жиынтығы арқылы ғана қалыптасады. Клишеден басқа еш нәрсе емес, барлық жерде тек клише... Кинематографияда мұндай ой туындамастан бұрын бұл мәселені Дос Пассос және ол романға енгізген жаңа техникалық тәсілдер көтерген болатын: ыдыратушы және оймалы шынайы өмір, өзара байланысы әлсіз кейіпкерлердің сапырылысуы, олардың бірде басты кейіпкерге, бірде қайтадан қосалқы кейіпкерге айналу қабілеті, кейіпкерлерге таңылатын және басынан кешіретіндерге де, туындататындарға да тиесілі болмайтын оқиғалар. Демек, бұлардың бәрін шоғырландырып бекітетін – белгілі бір дәуірдің немесе өткінші сәттің дағдылы клишелері, дыбысты және көзге көрінетін ұрандар, мұның бәрін Дос Пассос кинематографиядан алынған терминдермен «киножурнал» және «камера көзі» деп атайды (киножурнал – саяси-қоғамдық оқиғалар, әр алуан фактілер, сұхбаттар және танымал әндер араласа берілген жаңалықтар жинағы, ал камера көзі – кейіпкерлердің ешқайсысымен сәйкеспейтін «кез келген үшіншінің» ішкі монологы). Бұл беймәлім клишелер қалқымалы бейне сипатында болады, олардың сыртқы

¹² Бұл пікірлердің бәрін әсіресе *Cinematographe* журналының 1979 жылғы наурызда жарық көрген 45-нөміріндегі Олтмен туралы Маравалдың мақаласынан, сонымен қатар 1980 жылы қаңтарда жарық көрген 54-нөміріндегі (Фиесши, Каркассон): Люмет туралы Ринери? Себ және Фиесши жариялаған 1982 жылғы қаңтардағы 74-нөмірдегі мақаладан, Кассаветис туралы 1978 жылдың мамырдағы 38-нөмірінде Лара жариялаған мақаладан және 1982 жылғы сәуірдегі 77-нөміріндегі Силвия Троза мен Прадтың мақаласынан, 45-нөміріндегі Скорсезе туралы Кюзлдің мақаласынан табуға болады.

әлемді кезіп, сондай-ақ әркімге еніп, оның ішкі әлемін қалыптастыра алатыны сонша, әркімнің жан дүниесінде тек психикалық клише болады, әр адам сол клише арқылы ойлайды, сезінеді, өзі туралы ойлайды және өзін-өзі сезінеді, өйткені ол да өзін қоршаған әлемдегі басқа клишелердің ішінде өз алдына бір клише саналады¹³.

Психикалық, оптикалық және дыбысты клишелер бір-бірінен нәр алады. Адамдар бір-біріне, өздеріне және қоршаған әлемге төзу үшін ауыртпалық олардың санасын толық жаулауы қажет, сонымен қатар олардың ішкі әлемі сыртқысына сай болуға тиіс. Мұндай романтикалық және пессимистік дүниетанымды Олтменнен немесе Люметтен табуға болады. «*Нэшвилл*» фильмінде қалалық орындарды өздері дем беретін бейнелер, фотосуреттер, дыбыс жазбалары, телевизия дәлмедәл қайталайды; кейіпкерлер, ақырында, көптің аузындағы өлеңдерге қосылып, бірігеді. Дыбысты клишенің және тұрпайы тақпақтың бұл басымдығы Олтменнің «*Тамаша жұп*» фильмінде нығая түседі: серуен (және баллада) (bal(l)ade) мұнда адамдар шырқайтын және билейтін әнге айналып, өзінің екінші мағынасына ие болады. Люметтің «*Қош бол, батыр!*» фильмі бір досының жерлеуіне бара жатқан төрт интеллектуал яһудидің қала көшелерінің бойымен серуені туралы баяндайды, олардың бірі қабірлерді аралап жүріп, қаза болған адамдарға газеттегі соңғы жаңалықтарды хабарлайды. «*Такси жүргізушісі*» фильмінде Скорсезе жүргізушінің ойынан шықпайтын түрлі психикалық клишелердің ғана емес, сонымен бірге көшедегі өзі көрген неонды жарығы бар жарнамалардың оптикалық және дыбыстық клишелерінің де тізімін жасады: оның өзі де кісі өлтірген соң клише күйіне өтіп, оқиға оған тиесілі еместігіне қарамастан, бір күнге ұлт батырына айналады. Ақырында, «*Комедия падишасы*» фильмінде мән-мағынасыз бостықта өзара алмаса алатын кейіпкерлердің арасындағы әмбебап клишеде физикалық және психикалық кұйді ажырата алмай қаламыз.

Әлемдегі және санадағы, ішкі және сыртқы бірден-бір мүшкіл хал туралы идеяны барынша күңгірт сипатта жобалап түзіп шыққан ағылшын романтиктері, атап айтқанда, Блейк пен Колридж еді: егер төзуге болмас нәрсені сырттан міндеттейтін «себептер» ішкі дүниесіне де сездірмей еніп, әлгі жан төзбеске бой ұсынуға іштен мәжбүрлемесе, адамдар көнбес еді. Блейктің ойынша, әлемде *нәубет ұйымдастырушы ұйым* бар, одан бізді америкалық төңкеріс қана құтқаруы мүм-

¹³ Клод-Эдмонд Маны Дос Пассос туындыларындағы бұл мәселелердің бәріне талдау жасаған: (*L'âge du roman américain*, Ed. du Seuil, p. 125-137). Дос Пассостың романдары италиялық неореализмге ықпал етті; керісінше, оның өзіне Вертовтың «Кино-көзі» айтарлықтай әсер еткен еді.

кін¹⁴. Бірақ Америка бұл романтикалық мәселені, керісінше, түбегейлі өзгертілген, техникалық және жедел шешімді қажет ететін формада қайта тұжырымдап, оны басқа жаққа бағыттады: нәтижесінде ішкі әрі сыртқы клишелердің патшалығы пайда болды. Клишелерді сыртқы әлемнен ішкі әлемге, ішкі әлемнен сыртқы әлемге әрлі-бәрлі өтіп, қозғалуға мәжбүр ететін тәсілді тапқан аса қуатты құпия келісімнің, ымыраласқан құдіретті ұйымның бар екеніне сенбеуге не шара? Билікті ұйымдастыру тәрізді қылмыс жасауға астыртын сөз байласу қазіргі заманғы әлемде жаңа әдістерге ие болып, кинематография оларды қадағалауға және көрсетуге бар күшін салып бақты. Бұл – америкалық реализмнің нуар фильміндегі тәрізді бүтін емес, айқын белгіленген ортаға және қылмыскерлердің бір-біріне белгі беру арқылы байланысуына септігін тигізетін анықталған әрекеттерге сүйенетін ұйым емес (дегенмен мұндай үлгідегі фильмдер әлі де түсіріліп, зор табысқа жетіп жүр, мысалы «*Өкіл әке*»). Лангтың Мабузе туралы алғашқы екі фильміндегі сияқты жан-жаққа таралатын гипноздық әрекеттерді туындататын сиқырлы орталық енді жоқ. Осы бағытта Лангтың біршама ілгерілеп, дамығанын көргеніміз де рас: «*Доктор Мабузенің өсиеті*» фильмі кейін астыртын әрекеттерді ұйымдастыруға емес, оларды қайта көшіру тәсілін дара иеленуге көшті. Құпия билік өзінің ықпалдарымен, іске асыру тәсілдерімен, бұқаралық ақпарат құралдарымен, радиостанцияларымен, телевизиялық компанияларымен, микрофондарымен араласып кетеді: ол енді «бейнелер мен дыбыстарды көшіріп көбейту»¹⁵ арқылы ғана жұмыс істейді. Бұл – жаңа бейненің бесінші ерекшелігі, соғыстан кейінгі америкалық киноға барынша дем берген де осы болатын. Люмет туындыларында астыртын ымыра – «Андерсон қарақшылары» фильмінде сол қарақшылардың қолымен атқарылатын тың тыңдау, жазып алу, бақылау, телехабар және радиохабар жүйесі; «Желі» фильмінде қаланы желінің өзі үздіксіз тарататын түрлі теле-радиохабарлар мен тың тыңдап, жазып алулар дәлме-дәл қайталап жатады, ал «*Шаһар ханзадасы*» фильмінде басты кейіпкер бүкіл қаланы магнитофон таспасына жазады. Олтменнің «*Нэшвилл*» фильмі қаланы оның өзі туындататын алуан түрлі клишелер қайталап, сол клишелердің (сыртқы әлде ішкі болсын, оптикалық немесе дыбыстық, тіпті психикалық болсын) өзін де қайталап, әлгі амалды толығымен қамтиды.

Жаңа бейнеге тән бес айқын ерекше сипат осылар: *ыдыратушы ситуация, арнайы босаңсытылған байланыстар, форма-серуен, клишені түйсіну, астыртын сөз байласуды әшкерелеу*. Бұл – әрекет-бейне

¹⁴ Бұл тақырыптың ағылшын романтизміндегі маңыздылығы туралы мына еңбекті қараңыз: Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Larousse.

¹⁵ Қараңыз: Pascal Kané, *Mabuse et le pouvoir*, *Cahiers du cinéma*, n° 309, mars 1980.

мен америкалық арманның бір мезгілдегі дағдарысы. Барлық жерде сенсомоторлық үлгіге күмән туды; Actors Studio қатаң сынға ұшырап, сонымен бірге эволюция мен ішкі бөлінуге ұшырады. Кино клише қалыптастырып, оларды таратуға баспасөзбен және телевизиямен қатар қатысса, қалайша ол клише туындататын күмәнді ұйымды әшкерелей алады? Бәлкім, киноның клише қалыптастырып, оны қайта көшіруге қолайлы ерекше жағдайлары кейбір режиссерлердің басқа жақта қол жеткізе алуы неғайбіл сыни рефлексияның жоғары деңгейіне жетуге мүмкіндік беретін шығар. Кинематографияны ұйымдастырудың дәл осы жолы режиссердің қаншалықты бақылауда екеніне қарамастан, оның түзелмейтін нәрсе «жасап үлгеруіне» сәл де болсын уақыт береді. Оған барлық клишелерден Бейне шығаруға және оны соларға қарсы күреске бағыттауға мүмкіндік береді. Дегенмен ол үшін эстетикалық және саяси жобалар жағымды іс атқаруға қабілетті болуы шарт. Бірақ, дәл осы жерде америкалық кино өзінің шегіне жетеді. Оның бойында болуы мүмкін эстетикалық, тіпті саяси қасиеттер тым сыни сипатта болады, сондықтан позитивті шығармашылық бағыт жағдайына қарағанда, аса «қауіпті» бола қоймайды. Мұндай жағдайларда, сын не Люметтегіше нысанаға дәл тимеуі, тек техника мен әлеуметтік институттарды дұрыс қолданбауды ғана әшкерелеп, сол арқылы америкалық арманның қалдықтарын сақтап қалуға тырысуы мүмкін; немесе, Олтмендегі тәрізді, сын жалғасады, бірақ құр далаға кетеді, мысқылшыл сипат алып, азғындайды, жаңа бейне туындатудың орнына клишені қайталаумен ғана шектеледі. Лоуренс сурет өнері туралы осыған ұқсас пікір айтқан: клишеге қарсы шығып, ашулану қандай да бір ұлы дүние жасауға септігін тигізбейді, өйткені ол клишені келемеждеуден арыға бара алмайды; қанша жерден кескіленіп, зақымданып, масқараға ұшыраса да, клише күл болған жерінен қайта түлеп шыға келеді¹⁶. Іс жүзінде, америкалық киноның артықшылығы болған нәрсе – тізгіндеп ұстаушы дәстүрдің жоқтығы – енді оның кемшілігіне айналуы ғажап емес. Себебі әрекет-бейне кинематографиясының өзі бір дәстүр туындатты, енді одан бас тартса тек кері кетуі мүмкін. Бұл киноның ұлы жанрлары – әлеуметтік-психологиялық фильм, нуар фильм, вестерн және америкалық комедия талқаны шығып, күйреді немесе айтар түгі жоқ, бос кадрларын айналдырып жүр. Сондықтан көптеген ұлы режиссерлер үшін эмиграция жолы кері бағытқа бұрылды, мұның себептері тек маккартизммен ғана байланысты емес. Іс жүзінде, Еуропада бұл тұрғыдағы еркіндік молырақ еді; әрекет-бейненің үлкен дағдарысы, ең алдымен, Италияда болды. Оның кезеңдерін шамамен былай бөлуге

¹⁶ D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, Bourgois, p. 253-257.

болады: Италияда 1948 жылдың қарсаңы; Францияда 1958 жылға таман; Германияда 1968 жылы.

3

Неге Италияда дағдарыс Франция мен Германиядан бұрын болды? Мұның өте маңызды себебі кино саласынан тыс жатуы да мүмкін. Де Голльдің ықпалымен Франция соғыстың соңына таман француздардың кеудесін өздерін даусыз жеңімпаз санауға түрткі болған тарихи және саяси амбиция кернеп тұрды: сондықтан Қарсыласу қозғалысы, оның ішінде партизандар мен астыртын күресушілер де, өте жақсы ұйымдастырылған тұрақты армияның бір бөлімшесі ретінде көрсетілуге, ал француздардың қақтығыс пен екіұштылыққа толы өмірі де жеңіске жетуге қосылған үлес ретінде бейнеленуге тиіс болды. Мұндай жағдайлар таза француз «арманына» қызмет етуші дәстүрлі әрекет-бейне аясында сақталған кинематографиялық бейнені жаңарту үшін қолайлы бола қойған жоқ. Нәтижесінде француз киносы өз дәстүрімен қатынасын тек айналма бағытпен – «жаңа толқынның» қадамына құт болған рефлексиялы немесе интеллектуалды жолмен айтарлықтай кеш үзді. Италияда жағдай мүлде өзгеше еді: әлбетте, ол жеңімпаздар қатарынан көрінуге үміттенген де жоқ; бірақ бұл елдің Германиядан айырмашылығы, бір жағынан, ол фашизм бақылауына түспеген кинематографиялық институтқа ие болды, екінші жағынан, итальян кино шеберлері фашистердің қанауы кезіндегі халықтың өмірі мен Қарсыласу қозғалысын еш жалған қоспасыз көрсете алды. Мұның бәрін жете түсіну үшін, киноның америкалық дәстүрдің бүкіл жетістігіне күмәнмен қарап, бәрін басынан қайта бастауға тиіс болғаны тәрізді, құрамына эллипстік пен ұйымдастырылмаған бытыраңқылықты енгізуге қабілетті «баяндаудың» жаңа түрі ғана қажет болды. Сондықтан италиялықтар пайда болып келе жатқан жаңа бейнені ішкі түйсікпен ұғына алды. Бірақ, мұнымен біз, Росселлинидің алғашқы фильмдеріндегі данышпандық белгілерінің ешқайсысын түсіндіре алмаймыз. Түсіндіре алатынымыз – бұл фильмдерден жеңілген елдің шектен тыс наразылықтарын, пасық бопсалауды, жеңімпаздарды ұялту тәсілін көрген кейбір америкалық сыншылардың реакциясы ғана¹⁷. Алайда Италияда қалыптасқан дәл осы ерекше ситуация неореализмнің пайда болуына мүмкіндік берді.

¹⁷ Р.С. Уоршоудың «Италиялық неореализм» туралы жарияланған маңызды мәтінін қараңыз: R.S.Warshow. *Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*, p. 140-142. Киноның өзге тұжырымдамасын ұсынуға «батылы жеткен» италиялық неореализмге, әсіресе Америкада өшпенділік бар. Ингрид Бергман шығарған жанжалына да осы аспектінің қатысы бар: Американың асыранды қызына айналған ол Росселлини үшін отбасын ғана тастап кеткен жоқ, сонымен қатар жеңімпаздардың кинематографиясын да тастап кетті.

Дәл осы италиялық неореализм жоғарыда қарастырылған бес ерекше қасиетті қалыптастырды. Соғыстың аяқталар тұсында Росселлини ыдыратушы және оймалы шынайылықты ашты, оның бұл жаңалығы «Рим – ашық қала» фильмінде, әсіресе әрекет-бейненің СӨС формасына күмән келтірген кездесу үзінділерінен, қиылған бөліктер сериясынан тұратын «Пайза» фильмінде көрініс тапты. Шамасы, соғыстан кейінгі экономикалық дағдарыс Де Сиканы шамырқандырып, шабыт беріп, оның СӨС формасын бұзуына түрткі болды: «Велосипед ұрлаушы» фильміндегі оқиғаларды ұзартатын және байланыстыратын әлемдік вектор немесе әлемдік желі енді жоқ; жаңбыр, жоқ іздеп шыққан ер адам мен баланың әрекетін кез келген жерден үзіп, оны бос сенделіске айналдыра салуы мүмкін. Италиялық фильмдерде жаңбыр бос уақыттың және әрекеттің кенеттен үзілуінің символына айналды. Сонымен қатар велосипедті ұрлау немесе тіпті «Умберто Д» фильміндегі мардымсыз оқиғалардың өзі де бас кейіпкерлердің өмірі үшін өте маңызды. Дегенмен, Феллинидің «Масылдар» фильмі оқиғалардың мардымсыздығын ғана емес, олардың логикалық байланысының сенімсіздігін, сондай-ақ оларды бастан кешірушілерге пәлендей қатысының жоқтығын серуеннің жаңа формасында көрсетеді. Қираған немесе қайта қалпына келтіріліп жатқан қалаларда неореализм «кез келген кеңістіктерді», қаланың «қатерлі ісіктерін», айқындалмаған қала бөліктерін, бос жатқан жерлерді көбейтіп, көне реализмнің анықталған кеңістіктеріне қарсы қояды¹⁸. Көкжиекке көтерілетін, бұл әлемнің аясында көрініс табатын, үшінші кезекте өзін міндеттейтін тіпті боямасыз, таза шынайылық емес, керісінше, оның сыңары, іште де, сыртта да болатын, адамдардың басы мен жүрегінде орын тебетін және бүкіл кеңістікті қамтитын клише патшалығы. Америка мен Италия кездескенде пайда болатын барлық ықтимал клишені «Пайза» фильмінің өзі-ақ көрсетпеп пе еді? Ал «Италияға саяхатта» Росселлини таза «италиялық» клишелердің тізімін серуендеп жүрген буржуазия қалай көрсе, тура сол қалпында жасаған еді: бұл – жанартау, мұражайдағы мүсіндер, христиандардың қасиетті жерлері... «Генерал делла Ровере» фильмінде режиссер кейіпкерді жасайтын клишені шығарады. Феллинидің алғашқы фильмдеріне ішкі және сыртқы клишелерді жасап шығару, табу мен көбейтудің арнайы тәсілі тән: «Ақ шейх» фильмінің роман-фотографиясы, «Неке агентігі» фильміндегі фотоанкета, түнгі клубтар, мюзик-холлдар мен цирктер, сонымен қатар кейде жұбатып, кейде мұңайтатын қарапайым сөзді әуендер. Осы жоқшылықтың бәрін ұйымдастырған ұлы

¹⁸ Неореализм туралы «Кинематограф» (Cinematographe) журналының екі нөмерін, атап айтқанда, 1978 жыл желтоқсанда және 1979 жылғы қаңтарда жарияланған 42 және 43-нөмірлерінен, Силви Троза мен Мишель Девиллердің мақалаларын қараңыз.

астыртын әрекеттің артында кім тұрғанын табу қажет пе? Оған Италияда нақты атау да берілген, бұл – Мафия. *«Салваторе Джулиано»* фильмінде Франческо Рози ықпалы арқылы ғана білуге болатын, ешкім бекітпеген билік міндеттеген, өзара алмаса беретін бөліктерден даярланған рөлдерге сәйкес оқиғаны қайта түзіп, нақты түр-түсі жоқ қарақшының бейнесін жасады.

Неореализм алдынан шығуы мүмкін техникалық қиындықтарды жақсы білді және олармен күресу үшін қажетті тәсілдерді де тауып отырды; сонымен қатар оған туындайтын жаңа бейнені де айқын интуициялық түйсіну тән. Француз жаңа толқыны өз кезегінде бұл мутацияны интеллектуалды және рефлексиялы жолмен қабылдай білді. Міне, дәл осы тұста форма-серуен өзіне ескі әлеуметтік реализмнен қалған кеңістік пен уақыт координаттарынан құтылады да, өздігінен немесе жаңа қоғамның, жаңа әрі қоспасыз таза осы шақтың көрінісі ретінде маңызды бола бастайды: Шаброл туындыларындағы Парижден провинцияға және провинциядан Парижге бару сапары (*«Келбетті Серж»* және *«Бөлелер»*); Ромердің (*«Фибратты хикаялар»* сериясы) және Трюффонның (*«Жиырма жаста келген махаббат»*, *«Ұрланған сезім»* және *«Ерлі-зайыптылар өмірі»* трилогиясы) фильмдеріндегі жан дүниені талдайтын құралдарға және талдау әдістеріне айналған адасулар; Риветтің тексеріс-серуені (*«Париж бізге тиесілі»*); Трюффонның (*«Пианисті атыңыз!»*), әсіресе Годардың (*«Ақырғы дем»*, *«Ақымақ Пьеро»*) қашу-серуендері. Енді өздері тап болатын оқиғаларға, тіпті сатқындыққа, өлімге де бас қатырып та әуре болмайтын тартымды да әсерлі кейіпкерлер легі пайда болады; олар өздері заулап өте шығатын «кез келген кеңістіктердің» бөліктері секілді өзара байланысы нашар аласапыран оқиғаларды туындатады және бастан өткереді, Риветт фильмінің атауы Пеги өлеңіндегі тұжырымды ойға жаңғырық тәрізді жауап береді: «Париж ешкімге де тиесілі емес». Осы Риветтің *«Ессіз махаббат»* фильмінде қалыпты мінез-құлықтар кейіпкерлердің әрекеттерімен қатар, олар дайындап жатқан пьесаның логикалық байланыстарын бұзатын құйтырқы позалар мен албырт қылықтарға орын береді. Бейненің бұл жаңа түрінде әрекет-бейненің ең басты қасиеті болған сенсомоторлық үздіксіздіктің, сондай-ақ сенсомоторлық байланыстардың жоғалу үрдісі байқалады. Бұл серуен (bal(l)ade) біртіндеп, байқатпай, адамдар жырлайтын және билейтін әуенге айналған кезде *«мен не істерімді білмеймін»* дейтін *«Ақымақ Пьеро»* фильміндегі осы әйгілі көрініске ғана қатысты емес, сонымен қатар бұл бір қарағанда артықтау көрінетін сенсомоторлық жаңсақтықтардың көбеюінде де, қателесетін қозғалыстарда да, «перспективалардың сөл қисықтығында, уақыттың баяулауында, ишараттардың бұрмалануында» да байқалады.

(Годардың «*Карабинерлері*», «*Пианисті атыңыз!*» немесе «*Париж бізге тиесілі*» фильмдері)¹⁹. Бұрынғы реализм әрекеттерінің айқындығына қарама-қайшы жаңсақтық жаңа реализмнің символына айнала бастады. Ораполақ қоян-қолтық ұрыстар, ебедейсіз жасалған соққылар және нысанадан мүлт кететін оқтар, бақылаудан шыққан әрекеттер мен әңгімелер америкалық реализмнің мінсіз жекпе-жектерінің орнын алмастырды. Эсташ «*Көңілдеп пен жезөкше*» фильмінің бір кейіпкерінің аузына мынадай сөз салады: «Неғұрлым жасанды көрінсең, соғұрлым алысқа барасың, себебі жасандылық – тылсым нәрсе».

Осы жасандылықтың күшінің әсерінен барлық бейнелер клишеге айналады, бұл кейде олардың ебедейсіздігі көрсетілетіндіктен, ал кейде олардың сыртқы басымдықтары айқын аңғарылатындықтан. «*Карабинерлердің*» ебедейсіз ишараттарының корреляты – кейіпкерлер соғыстан алып қайтатын пошталық ашықхаттары. Ішкі немесе психикалық клишелер сыртқы, оптикалық және дыбысты клишелердің корреляты қызметін атқарады. Бәлкім, бұл элемент ең толық даму сатысына жаңа неміс киносында жеткен шығар: Даниэл Шмид кейіпкерлердің екіге бөлінуіне мүмкіндік беретін баяулатылған түсірілімді қолданады, олар өз сөздері мен әрекеттерінен тыс тұрғандай, ал сыртқы клишелердің арасынан өздерінің ішкі жан дүниесінде жүзеге асырмақ болғандарын ғана таңдайды, мұның бәрі ішкіні сыртқымен, сыртқыны ішкімен үнемі алмастыру барысында орындалады (бұл «*Көгершінге*», әсіресе «*Періштелер көлеңкесіне*» тән, бұл фильмде «еврей фашист болуы, ал жезөкше жеңгетай болуы мүмкін еді...», үздіксіз карта ойынында әр ойыншының өзі картаға, бірақ өзге біреу ойнайтын картаға айналады)²⁰. Егер солай болса, «кез келген кеңістіктің» әрбір орнына таралатын және барлық жерге өлім әкелетін жалпылама құлдыққа салуға бағытталған әлемдік деңгейдегі астыртын ымыраның бар екеніне қалай сенбеуге болады? Годардың «*Кішкентай сарбаз*», «*Ақымақ Пьеро*», «*АҚШ-та жасалған*», «*Уик-энд*» тәрізді фильмдерінде ақырғы Қарсыласу қозғалыстарына

¹⁹ Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 58. Клод Олье, «Экран естеліктері «жаңсақ қозғалыстардың» әрбір бөлігінің маңыздылығына баса назар аударып, атап көрсеткен Роб – Грийе еді, себебі ол одан реализмге қарама-қайшы келетін шынайылықтың белгісін немесе веризмге мүлде кереғар шындықты көре білді: *Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit, p. 140.

²⁰ *Dossier Daniel Schmid*, Ed. L'Age d'homme, p. 78-86, (әсіресе Шмид «папье-маше клишелер» деп атайтын ұғымына баса назар аударыңыз). Дегенмен Шмид киноға тек пародия қызметі ғана беретін қауіпті жете түсінеді (р. 78): клишелер нәтижесінде қол жеткізілетін нәрсе үшін ғана көбейеді. «*Періштелер көлеңкесі*» фильмінде екі кейіпкер, еврей мен жезөкше, өздерін сыртқы жақтан да, ішкі жақтан да қамап қоршайтын клишелер шеңберінен шығады, міне, сондықтан да олар «қорқыныш» сезімін сақтай алды.

қатысушы ақылға сыймайтын астыртын ымыраласу әрекеттерін айғақтайды. Риветт те «*Париж бізге тиесілі*» фильмінен «*Солтүстік көпіріне*» дейін, «*Монах әйел*» фильмін қоса алғанда, зиян келтіргіш «қаз ойыны» тәрізді ойындағы рөлдер мен ситуацияларды бөліп таратушы әлемдік астыртын ымыра мәселесін үнемі көтереді.

Бірақ, егер бәрі клише болса және астыртын ымыра бұл клишелерді өзара алмастыру және тарату үшін жүзеге асырса, онда, бір қарағанда, Шаброл мен Олтменнің сол үшін естімеген сөзі қалмаған пародия немесе жиіркеніш киносынан басқа шешім жоқ сияқты көрінеді. Онда қарама-қарсы нәрсені – жаңа бейненің тууына қажетті құрмет пен махаббат туралы айтқанда, неореалистер нені меңзеді? Кино жағымсыз немесе пародиялық сыни сана шеңберінде қалуды көздемейді аулақ, қайта ең жоғары дәрежедегі ойлауға бет бұрып, оны үнемі тереңдету және дамыту жолына түседі. Годардан біз осы мәселенің мәнісін білдіретін тұжырымды ойларды табамыз: егер бейнелер сыртынан да, ішінен де клишеге айналса, онда солардың бәрінен Бейнені, «жай ғана бейнені», дербес менталды бейнені қалай алып шығуға болады? Клишелер жиынтығынан қалайда бір бейне шығуға *тиіс қой...* Қандай саясатпен және қандай нәтижемен? Клише болмайтын бейне дегеніміз не? Қай жерде клише аяқталады және қай жерден бейне басталады? Дегенмен бұл сұраққа тез арада жауап табылмаса, оның себебі жоғарыда қарастырылған ерекше сипаттардың бәрі де біз іздеген жаңа менталды бейнені қалыптастырмайды.

Бұл бес ерекше сипат (физикалық және психикалық клишелерді қоса алғанда) әлдебір қабықшаны құрайды, сыртқы шарттарды білдіреді, бейнені мүмкін еткенімен, бірақ оны қалыптастырмайды. Дәл осы тұста «жаңа толқынның» Хичкокпен ұқсастығы мен айырмашылығын қарастырған жөн. «Жаңа толқынды» «хичкок-хоукстық» деп қана емес, «хичкок-маркстік» деп те атауға толық құқымыз бар. Хичкок сияқты, «жаңа толқын» өкілдері де менталды бейнелер мен ойдың фигураларына (үшіншілік) қол жеткізгісі келді. Бірақ Хичкок одан «қабылдау әрекет-сезім» дәстүрлі жүйесін жалғастыруға және аяқтауға тиіс өзіндік толықтырушыны көре білсе, «жаңа толқын», керісінше, бүкіл бір жүйені қопара бұзатын, өзінің қозғалтқыш жалғасуынан қабылдауды қиып тастайтын, әрекетті жағдаймен байланыстыратын тізбектен ажырататын, сезімді өзінің кейіпкерлерге тиесілігінен немесе байланысынан айыратын талапты табады. Олай болса, жаңа бейне – киноның жетістігі емес, оның мутациясы. Демек, керісінше, Хичкоктың үнемі бас тартқан бағытына талпыну қажет еді. Менталды бейне қатынастар жиынтығын қалыптастырумен ғана шектелмей, жаңа субстанция, жаңа болмыс қалыптастыруға тиіс еді. Тіпті оған бұл үшін «күрделі» болуға тура келсе де, ол

шын мәнінде ойлау болатынға және ойланатынға айналуы қажет еді. *Екі шарт қойылды.* Бір жағынан, жаңа бейне әрекет-бейнені де, қабылдау-бейнені де, сезім-бейнені де дағдарысқа енгізуді бағамдайтын және талап ететін тәрізді. Әйтсе де, екінші жағынан, бұл дағдарыс өздігінен ешқандай мәнге ие емес, тіпті оны қозғалыс аясынан тыс іздеу қажет болса да, оны ойлаушы жаңа бейненің пайда болуы үшін қажетті жағымсыз шарт деп атауға болады.

Глоссарий

ҚОЗҒАЛЫС-БЕЙНЕ (IMAGE-MOUVEMENT) – бір-біріне әсер ететін және өзара әрекеттесетін өзгермелі элементтердің орталықсыз жиынтығы.

БЕЙНЕ ОРТАЛЫҒЫ (CENTRE D'IMAGE) – қабылданған қозғалыс пен жүзеге асырылған қозғалыс арасындағы және әрекет пен реакция арасындағы қашықтық (интервал).

ҚАБЫЛДАУ-БЕЙНЕ (IMAGE-PERCEPTION) – орталыққа ықпал ететін және оған қатысты, тиісінше, өзгертін элементтер жиынтығы.

ӘРЕКЕТ-БЕЙНЕ (IMAGE-ACTION) – орталықтың жиынтыққа реакциясы.

СЕЗІМ-БЕЙНЕ (IMAGE-AFFECTION) – әрекет пен реакция арасындағы аралықты толтыратын нәрсе, сыртқы ықпалды бойына сіңіретін және өз ішінен реакция беретін элемент.

ҚАБЫЛДАУ-БЕЙНЕ (*zam*) (IMAGE-PERCEPTION (*la chose*)):

Дицисигнум (Dicisigne) – жалпыланған сөйлем белгісін білдіру үшін Пирс енгізген термин. Бұл жерде «еркін жанама дискурсқа» (Пазолини) қатысты нақты жағдаймен байланысты қолданылған. Бұл – өзге қабылдау *шеңберіндегі* қабылдау. Бұл – тұрақты, геометриялық және физикалық қабылдау күйі.

Реума (Reume) – Пирстің «рема» (*rhème*) (сөз) терминімен шатастырмау қажет. Бұл – кадрды кесіп өтетін немесе ағатын нәрсені қабылдау. Бұл қабылдаудың өзінің сұйық күйі.

Грамма (энграмма немесе фотограмма), (Gramme: engramme ou photogramme) – фотосуретпен шатастырмау қажет. Бұл қабылдау-бейненің генетикалық элементі және динамиканың кейбір түрлерінің ажырамас бөлігі (қозғалыссыз, діріл, жылтылдау, шырғалану, қайталау, жеделдету, баяулату және т.с.с) молекулярлы қабылдаудың газ тәрізді күйімен байланысты.

СЕЗІМ-БЕЙНЕ (*sana* немесе *мүмкіндік*) (IMAGE-AFFECTION (*la qualité ou la puissance*)):

Икон (Icône) – ішкі қасиеттердің (ұқсастықтар) көмегімен объектіге бағыттауытын белгіні білдіру үшін Пирс қолданған термин. Бұл жерде бет әлпет немесе оның баламасы *бейнелейтін* аффектіні білдіру үшін қолданылады.

Квалисигнум (немесе *potisignum*), (*Qualisigne ou potisigne*) – белгі болған бір сапаны білдіру үшін Пирс қолданған термин. Бұл жерде *кез келген кеңістікте* бейнеленген нәрсе ретінде аффектіні білдіру үшін қолданылады. Кез келген кеңістік – бос кеңістік немесе бөліктерінің байланысы нақтыланбаған не нақтыланған кеңістік.

Дивидуал (*Dividuel*) – бөлінбейтін де, бөлінетін де емес, бірақ өзіне тән табиғатын өзгертіп бөлінеді (немесе бірігеді). Бұл – болмыстың күйі, көріністің көріністе орын тапқан күйі.

СЕРПІН-БЕЙНЕ (*қуат*) (**IMAGE-PULSION** (*l'énergie*):

Симптом (*Symptôme*) – (серпіндер арқылы анықталатын) бастапқы әлеммен арақатынасында алынған сапа немесе мүмкіндікті білдіреді.

Фетиш (*Fétiche*) – серпін арқылы шынайы ортадан шығарылған және бастапқы әлемге сәйкес келетін фрагмент.

ӘРЕКЕТ-БЕЙНЕ (*күш немесе әрекет*) (**IMAGE-ACTION** (*la force ou l'acte*):

Синсигнум (немесе *қамтушы*), (*Synsigne (ou englobant)*) – Пирстің «*sinsigne*» терминіне сәйкес келеді. Заттардың қандай да бір күйінде белсендірілген, әлдебір субъектімен байланыстағы бір орталықтың, бір ситуацияның айналасында шынайы орта қалыптастырған сапалар мен мүмкіндіктер жиынтығы: спираль.

Бином (*Binôme*) – шынайы ортада бір немесе бірнеше субъектілердің әрекеттерін құрайтын жекпе-жектердің барлық ықтимал формалары.

Ізтаңба (*Empreinte*) – ситуация мен әрекет арасындағы ішкі байланыс.

Индекс (*Indice*) – Пирс материалдық байланыс арқылы белгінің өз объектісіне жіберген белгіні таңбалау үшін қолданған. Мұнда ол айқындалмаған, тек тұспалданған немесе екіұшты әрі кері қайтаруға болатын ситуацияға қатысты әрекет (не сол әрекет ықпалының) байланысын белгілеу үшін қолданылған. Осы орайда, біз тапшылық пен екіұшты индекстерін ажыратып қарастырамыз: бұл екеуі – француздың «*ellipse*» (эллипс және эллипсис) сөзінің қос мағынасы.

Вектор (немесе *ғалам сызығы*), (*Vecteur (ou ligne d'univers)*) – өздерінің қарқынды (интенсивтік) деңгейінің шарықтау шегіндегі сингулярлық нүктелерді немесе есте қаларлық сәттерді байланыстыратын сынық сызық. Векторлы кеңістік қамтушы кеңістіктен ерекшеленеді.

ӨЗГЕРТІЛЕТІН БЕЙНЕ (рефлексия) (IMAGE A TRANSFORMATION (la réflexion):

Фигура (Figure) – өзінің объектісіне жіберудің орнына, онда өзге объектіні бейнелейтін белгі (*сценографиялық немесе пластикалық бейне*) немесе өз объектісін теріс айналдырып бейнелейді (*теріс айналдырылған бейне*) немесе өз объектісін тікелей бейнелейді (*дискурсивті бейне*).

МЕНТАЛДЫ БЕЙНЕ (қатынас) (IMAGE MENTALE (la relation):

Марка (Marque) – табиғи байланыстарды, яғни аспектілерді білдіреді осы аспектілердің арқасында бейнелер дағдымен байланысады және дағды олардың бірінің орнына екіншісін қабылдауға септігін тигізеді.

Демарка (démarque) – өзінің табиғи қатынасынан ажыратылған бейнені білдіреді.

Символ (symbole) – белгілі бір заңға сәйкес өз объектісіне бағытталатын белгінің мәнін білдіру үшін Пирс қолданған термин. Бұл жерде абстрактілі қатынастар негізін білдіру, яғни өздерінің табиғи қатынастарынан тәуелсіз түрде пайда болатын термдерді салыстыру үшін қолданылады.

Опсигнум және сонсигнум (Opsigne et sonsigne) – сенсомоторлық байланыстарды бұзатын, қатынастар аясынан шығатын және қозғалыста бейнелеуге мүмкіндік бермейтін, алайда тікелей уақытпен анықталатын таза оптикалық және дыбыстық бейне.

КИНО 1 Фильмография

II тарау

№	Фильм	Режиссері	Cinema 1. нұсқасы	Ағылшынша нұсқасы	Түпнұсқа	жыл
1	Күдік	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Soupcions	Suspicion	Suspicion	1941
2	Артың терезе	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Fenêtre sur cour	Rear Window	Rear Window	1954
3	Арбалған	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	La maison du Dr Edwards	Spellbound	Spellbound	1945
4	Тұтылу	Микеланджело Антониони / Michelangelo Antonioni	L'éclipse	Eclipse	L'Eclisse	1962
5	Төзімсіздік	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Intolerance	Intolerance	Intolerance	1916
6	Нибелунгтер	Фриц Ланг / Fritz Lang	Les Nibelungen	The Nibelungen	Die Nibelungen	1924
7	Метрополис	Фриц Ланг / Fritz Lang	Metropolis	Metropolis	Metropolis	1927
8	Мен қашқынмын	Мервин Ле Руа / Mervyn Le Roy	Je suis un évadé	I Am a Fugitive from a Chain Gang	I Am a Fugitive from a Chain Gang	1932
9	Тайсалма	Пол Ньюмен / Paul Newman	Le clan des irréductibles	Sometimes a Great Notion	Sometimes a Great Notion (Never Give an Inch)	1971
10	Үзілген бесік жыры	Эрнст Любич / Ernst Lubitch	L'Homme que j'ai tué	Broken Lullaby (The Man I Killed)	Broken Lullaby	1932
11	Жанна д'Арктің азабы	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	La Passion de Jeanne d'Arc	The Passion of Joan of Arc	La Passion de Jeanne d'Arc	1928
12	Нана	Жан Ренуар / Jean Renoir	Nana	Nana	Nana	1926
13	Долдану	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Frenzy	Frenzy	Frenzy	1972
14	Құстар	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Les oiseaux	The Birds	The Birds	1963
15	Фауст – неміс ұлтының аңызы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Faust	Faust	Faust – eine deutsche Volksage	1926
16	Сот ісі	Орсон Уэллс / Orson Welles	Le procès	The Trial	The Trial	1962
17	Үшінші адам	Карол Рид / Carol Reed	Le troisième homme	The Third Man	The Third Man	1949

18	Бас айналу	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Vertigo	Vertigo	Vertigo	1958
19	Делқұлы	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Psycho	Psycho	Psycho	1960
20	Солтүстікке Солтүстік-Батыс арқылы	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	North by Northwest...	North by Northwest	North by Northwest	1959
21	Тобыр	Кинг Видор / King Vidor	La foule	The Crowd	The Crowd	1928
22	Соңғы адам	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Dernier des hommes	The Last Laugh	Der letzte Mann	1924
23	Уақыт ағынымен	Вим Вендерс / Wim Wenders	Au fil du temps	Kings of the Road	Im Lauf der Zeit	1976
24	Қала кезген Алиса	Вим Вендерс / Wim Wenders	Alice dans les villes	Alice in the Cities	Alice in den Städten	1974
25	Ланж мырзаның қылымысы	Жан Ренуар / Jean Renoir	Le Crime de Monsieur Lange	The Crime of Monsieur Lange	Le Crime de Monsieur Lange	1936
26	Ұлттың дүниеге келуі	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Naissance d'une nation	Birth of a Nation	Birth of a Nation	1915
27	Кабирия	Жованни Пастроне / Giovanni Pastrone	Cabiria	Cabiria	Cabiria	1914
28	Азамат Кейн	Орсон Уэллс / Orson Welles	Citizen Kane	Citizen Kane	Citizen Kane	1941
29	Сөз	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	Ordet	The Word	Ordet	1955
30	Гертруд	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	Gertrud	Gertrud	Gertrud	1964
31	Ашкөздік	Эрих фон Штрогәйм / Erich von Stroheim	Les rapaces	Greed	Greed	1924
32	Арқан	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	La corde	Rope	Rope	1948

III тарау

1	Қанды қырғын	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Le massacre	The Massacre	The Massacre	1914
2	Ұлттың дүниеге келуі	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Naissance d'une nation	Birth of a Nation	Birth of a Nation	1915

3	Энох Арден	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Enoch Arden	Enoch Arden	Enoch Arden	1911
4	Дауылдағы жетімдер	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	A travers l'orage	Orphans of the Storm	Orphans of the Storm	1921
5	Сындырылған жас өркен	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Le lys brisé	Broken Blossoms	Broken Blossoms	1919
6	Төзімсіздік	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Intolérance	Intolerance	Intolerance	1916
7	Потемкин бронды кемесі	Сергей Эйзенштейн	Le cuirassé Potemkine	Battleship Potemkin	Броненосец "Потёмкин"	1925
8	Қаһарлы Иван	Сергей Эйзенштейн	Ivan le terrible	Ivan the Terrible	Иван Грозный	1944
9	Басты бағыт	Сергей Эйзенштейн	La ligne générale	The General Line	Старое и Новое / Генеральная линия	1929
10	Қазан	Сергей Эйзенштейн	Octobre	October	Октябрь	1927
11	Ана	Всеволод Пудовкин	La mère	Mother	Мать	1926
12	Петербордың күйреуі	Всеволод Пудовкин	La fin de Saint-Petersbourg	The End of St Petersburg	Конец Санкт-Петербурга	1927
13	Шыңғысханның ұрпағы	Всеволод Пудовкин	Tempête sur l'Asie	Storm over Asia	Потомок Чингиз-хана	1928
14	Арсенал	Александр Довженко	L'arsenal	Arsenal	Арсенал	1929
15	Жер	Александр Довженко	La terre	Earth	Земля	1930
16	Аэроград	Александр Довженко	Aérograd	Aérograd	Аэроград	1935
17	Звенигора	Александр Довженко	Zvenigora	Zvenigora	Звенигора	1928
18	Щорс	Александр Довженко	Chichors	Shchors	Щорс	1939
19	Киноаппаратты адам	Дзига Вертов	L'homme à la caméra	Man with a Movie-Camera	Человек с киноаппаратом	1929
20	Адал жүрек	Жан Эпштейн / Jean Epstein	Cœur fidèle	-	Cœur fidèle	1923
21	Эльдорадо	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	El Dorado	El Dorado	El Dorado	1921
22	Мальдона	Жан Гремийон / Jean Grémillon	Maldone	Maldone	Maldone	1928
23	Атланта	Жан Виго / Jean Vigo	L'Atalante	-	L'Atalante	1934
24	Сіріңке сатушы кішкентай қыз	Жан Ренуар / Jean Renoir	La Petite Marchande d'allumettes	The Little Match-Girl	La Petite Marchande d'allumettes	1928
25	Ойын ережесі	Жан Ренуар / Jean Renoir	La règle du jeu	The Rules of the Game	La Règle du jeu	1939

26	Итальян сабан қалпағы	Рене Клер / René Clair	Un chapeau de paille d'Italie	The Italian Straw Hat	Un chapeau de paille d'Italie	1928
27	Миллион	Рене Клер / René Clair	Le Million	The Million	Le Million	1931
28	Түркіб	Виктор Турин / Victor Tourine	Turksib	Turksib	Түркіб	1929
29	Доңғалақ	Абел Ганс / Abel Gance	La Roue	La Roue	La Roue	1923
30	Механикалық балет	Фернан Леже / Fernand Léger	Ballet mécanique	-	Ballet mécanique	1924
31	Ұйқыдағы Париж	Рене Клер / René Clair	Paris qui dort	The Crazy Ray	Paris qui dort	1924
32	Дебюсси бейнелері	Жан Митри / Jean Mitry	Images pour Debussy	-	Images pour Debussy	1952
33	Пасифик 231	Жан Митри / Jean Mitry	Pacific-231	-	Pacific-231	1949
34	Рақымсыздық	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	L'inhumaine	The New Enchantment	L'inhumaine	1924
35	Ақша	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	L'argent	-	L'argent	1928
36	Шамшырақты бақылаушылар	Жан Гремильон / Jean Grémillon	Gardiens de phare	The Lighthouse Keepers	Gardiens de phare	1929
37	Өпенді Виктор мырза	Жан Гремильон / Jean Grémillon	L'étrange Monsieur Victor	The Strange Monsieur Victor	L'étrange Monsieur Victor	1938
38	Ушер үйінің құлауы	Жан Эпштейн / Jean Epstein	La chute de la maison Usher	The Fall of the House of Usher	La chute de la maison Usher	1928
39	Наполеон	Абел Ганс / Abel Gance	Napoléon	Napoléon	Napoléon	1927
40	Варьете	Эвальд Андре Дюпон / Ewald André Dupont	Variétés	Vaudeville	Variété	1925
41	Соңғы адам	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Dernier des hommes	The Last Laugh	Der letzte Mann	1924
42	Хомункулус	Отто Рипперт / Otto Rippert	Homunculus	Homunculus	Homunculus	1916
43	Қасиетті Сильвестр түні	Лулу Пик / Lulu Pick	La nuit de la Saint-Sylvestre	New Year's Eve	Sylvester: Tragödie einer Nacht	1924
44	Таң шапағы: екі адам өні	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Aurore	Sunrise	Sunrise: A Song of Two Humans	1927
45	Фауст – неміс ұлтының аңызы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Faust	Faust	Faust – eine deutsche Volksage	1926
46	Пандора жөшігі	Георг Вильгельм Пабс / Georg Wilhelm Pabst	Lulu	Lulu (Pandora's Box)	Die Büchse der Pandora	1929

47	Доктор Калигаридің кабинеті	Роберт Вине / Robert Wiene	Cabinet du Dr Caligari	The Cabinet of Dr. Caligari	Das Cabinet des Dr. Caligari	1920
48	Нибелунгтер	Фриц Ланг / Fritz Lang	Les Nibelungen	The Nibelungen	Die Nibelungen	1924
49	Метрополис	Фриц Ланг / Fritz Lang	Metropolis	Metropolis	Metropolis	1927
50	Ақымақ әйелдер	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Folies de femmes	Foolish Wives	Foolish Wives	1922
51	Келли ханшайым	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Queen Kelly	Queen Kelly	Queen Kelly	1932
52	Голем	Пауль Вегенер / Paul Wegener	Le Golem	The Golem	Der Golem	1915
53	Франкенштейн	Джеймс Уэйл / James Whale	Frankenstein	Frankenstein	Frankenstein	1931
54	Франкенштейннің қалыңдығы	Джеймс Уэйл / James Whale	La fiancée de Frankenstein	The Bride of Frankenstein	The Bride of Frankenstein	1935
55	Ақ зомби	Виктор Хэлприн / Victor Halperin	White Zombie	White Zombie	White Zombie	1932
56	Носферату – қорқыныш симфониясы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Nosferatu	Nosferatu	Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	1922
57	Ырғақ	Hans Richter / Ханс Рихтер	Rhythmus	-	Rhythmus	1921
58	Табу: Оңтүстік мұхиттар тарихы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Tabou	Tabu: A Story of the South Seas	Tabu: A Story of the South Seas	1931

IV тарау

1	Фильм	Алан Шнайдер / Alan Schneider	Film	Film	Film	1965
2	Үзілген бесік жыры	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	L'homme que j'ai tué	Broken Lullaby (The Man I Killed)	Broken Lullaby	1932
3	Ойыншы Доктор Мабузе	Фриц Ланг / Fritz Lang	Mabuse le joueur	Dr Mabuse the Gambler	Dr. Mabuse, der Spieler	1922
4	Винчестер 73	Энтони Манн / Anthony Mann	Winchester 73	Winchester '73	Winchester '73	1950
5	Жанна д'Арктің азабы	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	La Passion de Jeanne d'Arc	The Passion of Joan of Arc	La Passion de Jeanne d'Arc	1928

V тарау

1	Доңғалақ	Абел Ганс / Abel Gance	La Roue	La Roue	La Roue	1923
2	Ақ шейх	Федерико Феллини / Federico Fellini	Cheikh blanc	The White Sheikh	Lo sceicco bianco	1952
3	Пандора және ұшатын даниялық	Альберт Левин / Albert Lewin	Pandora	Pandora	Pandora and the Flying Dutchman	1951
4	Эльдорадо	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	El Dorado	El Dorado	El Dorado	1921
5	Тартюф	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Tartuffe	Tartuffe	Herr Tartuff	1925
6	Соңғы адам	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Dernier des hommes	The Last Laugh	Der letzte Mann	1924
7	Варьете	Эвальд Андре Дюпон / Ewald André Dupont	Variétés	Vaudeville	Variété	1925
8	Маркиз д'О	Эрик Ромер / Éric Rohmer	La marquise d'O	The Marquise of O	Die Marquise von O...	1976
9	Персевал Галуа	Эрик Ромер / Éric Rohmer	Perceval	Perceval	Perceval le Gallois	1978
10	Адап жүрек	Жан Эпштейн / Jean Epstein	Cœur fidèle	Cœur fidèle	Cœur fidèle	1923
11	Тасқын	Рене Эрвиль / René Hervil, Луи Меркантон / Louis Mercanton	Le Torrent	-	Le Torrent	1917
12	Теңіз адамы	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	L'Homme du large	Man of the Sea or Man of the Open Seas	L'Homme du large	1920
13	Пасифик 231	Жан Митри / Jean Mitry	Pacifie 231	-	Pacifie 231	1949
14	Дебюсси бейнелері	Жан Митри / Jean Mitry	Images pour Debussy	-	Images pour Debussy	1952
15	Жердің түбі	Жан Эпштейн / Jean Epstein	Finis Terræ	-	Finis Terræ	1929
16	Мор Вран (Құзғандар теңізі)	Жан Эпштейн / Jean Epstein	Mor Vran	The Sea of Ravens	Mor Vran (La mer des corbeaux)	1931
17	Невернелік сұлу	Жан Эпштейн / Jean Epstein	La belle Nivernaise	The Beauty from Nivernais	La belle Nivernaise	1924
18	Мальдона	Жан Гремийон / Jean Grémillon	Maldone	Maldone	Maldone	1928
19	Шамшырақты бақылаушылар	Жан Гремийон / Jean Grémillon	Gardiens de phare	The Lighthouse Keepers	Gardiens de phare	1929

20	Жазғы жарық	Жан Гремийон / Jean Grémillon	Lumière d'été	Summer Light	Lumière d'été	1943
21	Аспанды бағндырған...	Жан Гремийон / Jean Grémillon	Le Ciel est à vous	The Woman Who Dared	Le Ciel est à vous	1944
22	Өйел махаббаты	Жан Гремийон / Jean Grémillon	L'amour d'une femme	The Love of a Woman	L'amour d'une femme	1953
23	Тіркемелер	Жан Гремийон / Jean Grémillon	Remorques	Stormy Waters	Remorques	1941
24	Аталанта	Жан Виго / Jean Vigo	L'Atalante	-	L'Atalante	1934
25	Ницца жөнінде	Жан Виго / Jean Vigo	À propos de Nice	-	À propos de Nice	1930
26	Тарис, су өміршісі	Жан Виго / Jean Vigo	Taris, roi de l'eau	Jean Taris, Swimming Champion	Taris, roi de l'eau	1931
27	Кино-көз	Дзига Вертов	Ciné-œil	Kino-Eye	Кино-глаз	1924
28	Өлемнің алтыдан бір бөлігі	Дзига Вертов	La Sixième partie du monde	A Sixth Part of the World	Шестая часть мира	1926
29	Киноаппаратты адам	Дзига Вертов	L'homme à la caméra	Man with a Movie Camera	Человек с киноаппаратом	1929
30	Ұйқыдағы Париж	Рене Клер / René Clair	Paris qui dort	The Crazy Ray	Paris qui dort	1924
31	Орталық аудан	Майкл Сноу / Michael Snow	La région centrale	The Central Region	The Central Region	1971
32	Құбылыс	Джордан Белсон / Jordan Belson	Phenomena	Phenomena	Phenomena	1965
33	Бардо Фоллиес	Жорж Ландоу / George Landow	Bardo Folies	Bardo Folies	Bardo Folies	1967

VI тарау

1	Энох Арден	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Enoch Arden	Enoch Arden	Enoch Arden	1911
2	Басты бағыт	Сергей Эйзенштейн	La ligne générale	The General Line	Генеральная линия (Старое и новое)	1929
3	Жеңілтек патшайым	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	L'impératrice rouge	The Scarlet Empress	The Scarlet Empress	1934
4	Потемкин бронды кемесі	Сергей Эйзенштейн	Le cuirassé Potemkine	Battleship Potemkin	Броненосец "Потёмкин"	1925

5	Сындырылған жас өркен	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Le lys brisé	Broken Blossoms	Broken Blossoms	1911
6	Пандора жөшігі	Георг Вильгельм Пабс / Georg Wilhelm Pabst	Lulu	Lulu (Pandora's Box)	Die Büchse der Pandora	1929
7	Жендет 21-қабатта тұрады	Анри Жорж Клузо / Henri-Georges Clouzot	L'assassin habite au 21	The Murderer Lives at Number 21	L'assassin habite au 21	1942
8	Дауылдағы жетімдер	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	A travers l'orage	Orphans of the Storm	Orphans of the Storm	1921
9	Ғашық әйелдер	Кен Рассел / Ken Russell	Femmes amoureuses	Women in Love	Women in Love	1969
10	Александр Невский	Сергей Эйзенштейн	Alexandre Nevski	Alexander Nevsky	Александр Невский	1938
11	Өлем жүректері	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Les coeurs du monde	Hearts of the World	Hearts of the World	1918
12	Ұлттың дүниеге келуі	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Naissance d'une nation	Birth of a Nation	Birth of a Nation	1915
13	Нибелунгтер	Фриц Ланг / Fritz Lang	Les Nibelungen	The Nibelungen	Die Nibelungen	1924
14	Голем	Паул Вегенер / Paul Wegener	Le Golem	The Golem	Der Golem	1915
15	Фауст – неміс ұлтының аңызы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Faust	Faust	Faust – eine deutsche Volkssage	1926
16	Носферату – қорқыныш симфониясы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Nosferatu	Nosferatu	Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	1922
17	Таң шапағы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Aurore	Sunrise: A Song of Two Humans	Sunrise: A Song of Two Humans	1927
18	Анатахан туралы қисса	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Fièvre sur Anatahan (La saga d'Anatahan)	Anatahan, The Saga of Anatahan	Anatahan, The Saga of Anatahan	1953
19	Шанхай ишараты	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Shanghai Gesture	The Shanghai Gesture	The Shanghai Gesture	1941
20	Нью-Йорк докторы	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Les docks de New-York	The Docks of New York	The Docks of New York	1928
21	Макао	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Macao (Le Paradis des mauvais garçons)	Macao	Macao	1952
22	Моникамен өткізген жаз	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Un été avec Monika	Summer with Monika	Sommaren med Monika	1953
23	Шанхай экспресі	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Shanghai Express	Shanghai Express	Shanghai Express	1932

24	Көк періште	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	L'ange bleu	The Blue Angel	Der blaue Engel	1930
25	Шіркеу ғұрлы	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Les communiantes	Winter Light	Nattvardsgästerna	1963
26	Құат соната	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Sonate d'automne	Autumn Sonata	Höstsonaten	1978
27	Персона	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Persona	Persona	Persona	1966
28	Ұят	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	La honte	Shame	Skammen	1968
29	Жылан жұмыртқасы	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	L'Œuf du serpent	The Serpent's Egg	Das schlangenei	1977
30	Уақыт ағынымен	Вим Вендерс / Wim Wenders	Au fil du temps	Kings of the Road	Im Lauf der Zeit	1976
31	Қала кезген Алиса	Вим Вендерс / Wim Wenders	Alice dans les villes	Alice in the Cities	Alice in den Städten	1974
32	Америкалық дос	Вим Вендерс / Wim Wenders	L'ami américain	The American Friend	Der amerikanische Freund	1977

VII тауау

1	Пандора жәшігі	Георг Вильгельм Пабст / Georg Wilhelm Pabst	Lulu	Lulu (Pandora's Box)	Die Büchse der Pandora	1929
2	Бетпе-бет	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Face à face	Face to Face	Ansikte mot ansikte	1976
3	Айқай мен сыбыр	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Cris et chuchotements	Cries and Whispers	Viskningar och rop	1972
4	Тыныштық	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Silence	The Silence	Tystnaden	1963
5	Персона	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Persona	Persona	Persona	1966
6	Фанни және Александр	Ингмар Бергман / Ingmar Bergman	Fanny et Alexandre	Fanny and Alexander	Fanny och Alexander	1982
7	Жанна д'Арктің азабы	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	La Passion de Jeanne d'Arc	The Passion of Joan of Arc	La Passion de Jeanne d'Arc	1928
8	Сөз	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	Ordet	The Word	Ordet	1955

9	Гертруд	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	Gertrud	Gertrud	Gertrud	1964
10	Жанна д'Арктың сот ісі	Робер Брессон / Robert Bresson	Le procès de Jeanne d'Arc	The Trial of Joan of Arc	Le procès de Jeanne d'Arc	1962
11	Ауылдағы дінбасының күнделігі	Робер Брессон / Robert Bresson	Le Journal d'un curé de campagne	Diary of a Country Priest	Le Journal d'un curé de campagne	1951
12	Қапқағар	Робер Брессон / Robert Bresson	Pickpocket	Pickpocket	Pickpocket	1959
13	Көл Ланселоты	Робер Брессон / Robert Bresson	Lancelot du Lac	-	Lancelot du Lac	1974
14	Тартюф	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Tartuffe	Tartuffe	Herr Tartuff	1925
15	Носферату – қорқыныш симфониясы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Nosferatu	Nosferatu	Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	1922
16	Табу: Оңтүстік мұхиттар тарихы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Tabou	Tabu: A Story of the South Seas	Tabu: A Story of the South Seas	1931
17	Көлеңке: түнгі елес	Артур Робисон / Arthur Robison	Le montreur d'ombres	Warning Shadows	Schatten – Eine nächtliche Halluzination	1923
18	Дракуланың кеңілдері	Теренс Фишер / Terence Fisher	Les maîtresses de Dracula	The Brides of Dracula	The Brides of Dracula	1960
19	Мысық адамдар	Жак Турнер / Jacques Tourneur	La Féline	Cat People	Cat People	1942
20	Мен зомбимен серуендедім	Жак Турнер / Jacques Tourneur	Vaudou	I Walked with a Zombie	I Walked with a Zombie	1943
21	Марокко	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Morocco	Morocco	Morocco	1930
22	Ақ сары Венера	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Blonde Vénus	Blonde Venus	Blonde Venus	1932
23	Шанхай экспресі	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	Shanghai Express	Shanghai Express	Shanghai Express	1932
24	Жеңілтект патшайым	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	L'impératrice rouge	The Scarlet Empress	The Scarlet Empress	1934
25	Қиямет күні	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	Jour de colère	Day of Wrath	Dies irae	1943

26	Қансорғыш	Карл Теодор Дрейер / Carl Theodor Dreyer	Vampyr	-	Vampyr	1932
27	Булор орманының ханымдары	Робер Брессон / Robert Bresson	Les dames du bois de Boulogne	The Ladies of the Bois de Boulogne	Les dames du bois de Boulogne	1945
28	Жолдың болсын, Балығазар!	Робер Брессон / Robert Bresson	Au hasard Balthazar	Balthazar	Au hasard Balthazar	1966
29	Ақша	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	L'argent	-	L'argent	1928
30	Модта өткізген түнім	Эрик Ромер / Éric Rohmer	Ma nuit chez Maud	My Night at Maud's	Ma nuit chez Maud	1969
31	Сәтті неке	Эрик Ромер / Éric Rohmer	Le Beau Mariage	The Good Marriage	Le Beau Mariage	1982
32	Бақыт	Аньес Варда / Agnès Varda	Le Bonheur	Happiness	Le Bonheur	1965
33	Пуэнт Курт	Аньес Варда / Agnès Varda	La Pointe Courte	-	La Pointe Courte	1955
34	Иоланда мен ұры	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	Yolanda	Yolanda and the Thief	Yolanda and the Thief	1945
35	Теңіз қарақшысы	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	Le pirate	The Pirate	The Pirate	1948
36	Жижи	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	Gigi	Gigi	Gigi	1958
37	Мелинда (Ашық күнде меніңікті көре аласың)	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	Melinda	Melinda (On a Clear Day You Can See Forever)	Melinda (On a Clear Day You Can See Forever)	1970
38	Сұрқия мен сұлу	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	Les Ensorcelés	The Bad and the Beautiful	The Bad and the Beautiful	1952
39	Апокалипсисің сап атты төрт сарбазы	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	Les quatre cavaliers de l'Apocalypse	The Four Horsemen of the Apocalypse	The Four Horsemen of the Apocalypse	1962
40	Ұзын-шұбақ тіркеме	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	La Roulotte du plaisir	The long, long Trailer	The long, long Trailer	1953
41	Ван Гогтың қайнаған өмірі	Винсент Миннелли / Vincente Minnelli	La vie passionnée de Van Gogh	Lust for Life	Lust for Life	1956
42	Авантюра	Микеланджело Антониони / Michelangelo Antonioni	L'Avventura	The Adventure	L'Avventura	1960
43	Тұтылу	Микеланджело Антониони / Michelangelo Antonioni	L'eclisse	Eclipse	L'Eclisse	1962
44	Қызыл шөл	Микеланджело Антониони / Michelangelo Antonioni	Le Désert rouge	Red Desert	Il deserto rosso	1964

45	Забриски Пойнт	Микеланджело Антониони / Michelangelo Antonioni	Zabriskie Point	Zabriskie Point	Zabriskie Point	1970
46	Мамандығы: репортер	Микеланджело Антониони / Michelangelo Antonioni	Profession: reporter	The Passenger	Professione: reporter	1975
47	Көк періште	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	L'Ange bleu	The Blue Angel	Der blaue Engel	1930
48	Пайза	Роберто Росселлини / Roberto Rossellini	Paisa	Paisan	Paisà	1946
49	Еуропа 51	Роберто Росселлини / Roberto Rossellini	Europe 51	Europe '51	Europa '51	1952
50	Жек көру	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	Le mépris	Contempt	Le mépris	1963
51	Виоланта	Даниэль Шмид / Daniel Schmid	Violanta	Violanta	Violanta	1977
52	Көлеңкелер	Джон Кассаветис / John Cassavetes	Shadows	Shadows	Shadows	1959
53	Жүздер	Джон Кассаветис / John Cassavetes	Faces	Faces	Faces	1968
54	Қытай букмекерінің өлімі	Джон Кассаветис / John Cassavetes	Le bal des vauriens	The Killing of a Chinese Bookie	The Killing of a Chinese Bookie	1976
55	Кеш орындалған блюз	Джон Кассаветис / John Cassavetes	La ballade des sans-espoir	Too Late Blues	Too Late Blues	1961
56	Глория	Джон Кассаветис / John Cassavetes	Gloria	Gloria	Gloria	1980
57	Орталық аудан	Майкл Сноу / Michael Snow	La région centrale	The Central Region	The Central Region	1971
58	Толқын ұзындығы	Майкл Сноу / Michael Snow	Longueur d'onde	Wavelength	Wavelength	1967
59	Ағата және шексіз оқулар	Маргерит Дюрас / Marguerite Duras	Agatha et les lectures illimitées	-	Agatha et les lectures illimitées	1981

VIII тарау

1	Соқыр күйеулер	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Maris aveugles	Blind Husbands	Blind Husbands	1919
2	Ақымақ әйелдер	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Folies de femmes	Foolish Wives	Foolish Wives	1922

3	Келли ханшайым	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Queen Kelly	Queen Kelly	Queen Kelly	1932
4	Ашкәздік	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Rapaces	Greed	Greed	1924
5	Бақтағы өлім	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	La mort en ce jardin	Death in the Garden	La mort en ce jardin	1956
6	Жан алғыш періште	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	L'ange exterminateur	The Exterminating Angel	El ángel exterminador	1962
7	Тақуа Симон	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Simon	Simon of the Desert	Simón del desierto	1965
8	Алтын ғасыр	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	L'Age d'or	The Golden Age	L'Age d'Or	1930
9	Шошқа қора	Пьер Паоло Пазолини / Pier Paolo Pasolini	Porcherie	Pigsty	Porcille	1969
10	От үшін күрес	Жан-Жак Анно / Jean-Jacques Annaud	La Guerre du feu	Quest for Fire	La Guerre du feu	1981
11	Ұмытылғандар	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Los Olvidados	The Forgotten (aka The Young and the Damned)	Los olvidados	1950
12	Буржуазияның құпия сүйкімі	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Charme discret de la bourgeoisie	The Discreet Charm of the Bourgeoisie	Le charme discret de la bourgeoisie	1972
13	Құс жолы	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	La Voie lactée	The Milky Way	La Voie lactée	1969
14	Соңғы адам	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Dernier des hommes	The Last Laugh	Der letzte Mann	1924
15	Пандора жөшігі	Георг Вильгельм Пабс / Georg Wilhelm Pabst	Lulu	Lulu (Pandora's Box)	Die Büchse der Pandora	1929
16	Көк періште	Джозеф фон Штернберг / Josef von Sternberg	L'ange bleu	The Blue Angel	Der blaue Engel	1930
17	Назарин	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Nazarin	Nazarin	Nazarin	1959
18	Сусана, салдағы өзәзіл	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Susana	The Devil and the Flesh	Susana, demonio y carne	1951
19	Қош бол, еркек!	Марко Феррери / Marco Ferreri	Rêve de singe	Bye Bye Monkey	Ciao maschio	1978
20	Бес шары бар адам	Марко Феррери / Marco Ferreri	L'uomo dei cinque palloni	Break Up	L'uomo dei cinque palloni	1965
21	Көңілді жесір	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	La veuve joyeuse	The Merry Widow	The Merry Widow	1925
22	Қызметші әйелдің күнделігі	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Le journal d'une femme de chambre	Diary of a Chambermaid	Le journal d'une femme de chambre	1964

23	Дракуладың кеңілдері	Теренс Фишер / Terence Fisher	Les maîtresses de Dracula	The Brides of Dracula	1960
24	Теорема	Пьер Паоло Пазолини / Pier Paolo Pasolini	Théorème	Teorema	1968
25	Виридиана	Луис Бунюэл / Luis Buñuel	Viridiana	Viridiana	1961
26	Үйлену тойы симфониясы	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	La symphonie nuptiale	The Wedding March	1928
27	Бал айы	Эрих фон Штрогейм / Erich von Stroheim	Mariage de prince	The Honeymoon	1931
28	Өкшелеген ой	Лукино Висконти / Luchino Visconti	Obsession	Ossessione	1943
29	Бейкүне адам	Лукино Висконти / Luchino Visconti	L'innocent	L'innocent	1976
30	Нана	Жан Ренуар / Jean Renoir	Nana	Nana	1926
31	Қызметші әйелдің күнделігі	Жан Ренуар / Jean Renoir	Le journal d'une femme de chambre	The Diary of a Chambermaid	1946
32	Жыртқыш адам	Жан Ренуар / Jean Renoir	La bête humaine	La bête humaine	1938
33	Пандора және ұшатын даниялық	Альберт Левин / Albert Lewin	Pandora	Pandora and the Flying Dutchman	1951
34	Жалаңаяқ графиня	Джозеф Лео Манкиевич / Joseph Leo Mankiewicz	La comtesse aux pieds nus	The Barefoot Contessa	1954
35	Күн де ұасынан шығады	Хенри Киң / Henry King	Le soleil se lève aussi	The Sun Also Rises	1957
36	Руби Жентри	Киң Видор / King Vidor	Ruby Gentry	Ruby Gentry	1952
37	Күнделік жекпе-жек	Киң Видор / King Vidor	Duel au soleil	Duel in the Sun	1946
38	Орманның арғы жағы	Киң Видор / King Vidor	Beyond the Forest	Beyond the Forest	1949
39	Патшалардың патшасы	Николас Рей / Nicholas Ray	Roi des rois	King of Kings	1961
40	Бейкүне жабайылар	Николас Рей / Nicholas Ray	The Savage Innocents	The Savage Innocents	1960
41	Жонни Гитар	Николас Рей / Nicholas Ray	Johnny Guitar	Johnny Guitar	1954
42	Құтқаруға асық	Николас Рей / Nicholas Ray	A l'ombre des potences	Run for Cover	1955
43	Қыдырылмаз қыз	Николас Рей / Nicholas Ray	Traquenard	Party Girl	1958
44	Қауіпті жерде	Николас Рей / Nicholas Ray	La maison dans l'ombre	On Dangerous Ground	1952
45	Себепсіз бүлік	Николас Рей / Nicholas Ray	La fureur de vivre	Rebel Without a Cause	1955

46	Даладағы жел	Николас Рей / Nicholas Ray	La forêt interdite	Wind Across the Everglades	1958
47	Мейірімсіз уақыт	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Temps sans pitié	Time without Pity	1957
48	Малай	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	The Servant	The Servant	1963
49	Құпия рәсім	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Cérémonie secrète	Secret Ceremony	1968
50	Ұял	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Le messenger	The Go-Between	1971
51	Дон Жуан	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Don Giovanni	Don Giovanni	1979
52	Клейн мырза	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Monsieur Klein	Monsieur Klein	1976
53	Ала балық	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	La truite	La truite	1982
54	Модести Блейз	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Modesty Blaise	Modesty Blaise	1966
55	Қарғыс атқандар	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Damnés	The Damned	1963
56	Хауа	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Eva	Eva	1962
57	Пейзаждағы сұлбалар	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Silhouettes dans un paysage	Figures in a Landscape	1970
58	Серпіліс	Жозеф Лоузи / Joseph Losey	Boom	Boom	1988

IX тарау

1	М қаласы жеңдетті іздейді	Фриц Ланг / Fritz Lang	M le maudit	M – Eine Stadt sucht einen Mörder	1931
2	Жеп	Виктор Давид Шестром / Victor David Sjöstrom	Le vent	The Wind	1928
3	Солтүстіктен келген Нанук	Роберт Жозеф Флаэрти / Robert Joseph Flaherty	Nanook	Nanook of the North	1922
4	Моана	Роберт Жозеф Флаэрти / Robert Joseph Flaherty	Moana	Moana	1926
5	Тобыр	Киң Видор / King Vidor	La foule	The Crowd	1928
6	Кешедегі көрініс	Киң Видор / King Vidor	Street Scene	Street Scene	1931
7	Біздің күндептікті нанымыз	Киң Видор / King Vidor	Notre pain quotidien	Our Daily Bread	1934
8	Америкалық романс	Киң Видор / King Vidor	An American Romance	An American Romance	1944
9	Жоғалған уик-энд	Билли Уайлдер/ Billy Wilder	Lost Week-end	The Lost Weekend	1945

10	Алаяқ	Роберт Россен / Robert Rossen	L'arnaqueur	The Hustler	The Hustler	1961
11	Тырық бет	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Scarface	Scarface	Scarface	1932
12	Асфальтты джунгли	Джон Хьюстон / John Huston	Asphalt Jungle	Asphalt Jungle	Asphalt Jungle	1950
13	Жасыл желекке оранған алқабым	Джон Форд / John Ford	Qu'elle était verte ma vallée	How Green Was My Valley	How Green Was My Valley	1941
14	Зенгір көк	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	La captive	The Big Sky	The Big Sky	1952
15	Күйме	Джон Форд / John Ford	La chevauchée fantastique	Stagecoach	Stagecoach	1939
16	Күйме қожайыны	Джон Форд / John Ford	Wagonmaster	WagonMaster	WagonMaster	1950
17	Либерти Валансты атқан адам	Джон Форд / John Ford	L'homme qui tua Liberty Valance	The Man Who Shot Liberty Valance	The Man Who Shot Liberty Valance	1962
18	Қос салт атты	Джон Форд / John Ford	Les deux cavaliers	Two Rode Together	Two Rode Together	1961
19	Жансыз	Джон Форд / John Ford	Le mouchard	The Informer	The Informer	1935
20	Төзімсіздік	Дэвид Уорк Гриффит / David Wark Griffith	Intolérance	Intolerance	Intolerance	1916
21	Он өсиет	Сесил Б. де Милл / Cecil B. De Mille	Dix commandements	Ten Commandments	Ten Commandments	1956
22	Жас Линкольн мырза	Джон Форд / John Ford	Young Mr. Lincoln	Young Mr. Lincoln	Young Mr. Lincoln	1939
23	Самсон мен Далила	Сесил Б. де Милл / Cecil B. De Mille	Samson et Dalila	Samson and Delilah	Samson and Delilah	1949
24	Үш дәуір	Бастер Китон / Buster Keaton Эдвард Ф. Клайн/Edward F. Cline	Les trois âges	Three Ages	Three Ages	1923
25	Перғауындар мекені	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	La terre des Pharaons	Land of the Pharaohs	Land of the Pharaohs	1955
26	Цирк	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Le cirque	The Circus	The Circus	1928
27	Доктор Мабузенің өміеті	Фриц Ланг / Fritz Lang	Le testament du Dr Mabuse	The Testament of Dr Mabuse	Das Testament des Dr. Mabuse	1933
28	Қатерлі саптыаяқ сыра	Клайд Брукман / Clyde Bruckman	The fatal glass of beer	The Fatal Glass of Beer	The Fatal Glass of Beer	1933

29	Қаһарлы Иван	Сергей Эйзенштейн	Ivan le terrible	Ivan the Terrible	Иван Грозный	1944
30	Жүзімнің кермек дәмі	Джон Форд / John Ford	Les raisins de la colère	The Grapes of Wrath	The Grapes of Wrath	1940
31	Төрт дос	Артур Пенн / Arthur Penn	Georgia	Four Friends	Four Friends	1981
32	Шок дәлпізі	Сэмюэл Фуллер / Samuel Fuller	Couloir de choc	Shock Corridor	Shock Corridor	1963
33	Ақ ит	Сэмюэл Фуллер / Samuel Fuller	White Dog	White Dog	White Dog	1982
34	Кішкентай қуыршақ	Элиа Казан / Elia Kazan	Baby Doll	Baby Doll	Baby Doll	1956
35	Америка, Америка	Элиа Казан / Elia Kazan	America, America	America, America	America, America	1963
36	Айлақта	Элиа Казан / Elia Kazan	Sur les quais	On the Waterfront	On the Waterfront	1954
37	Эдемінің шығысы	Элиа Казан / Elia Kazan	A l'est d'Eden	East of Eden	East of Eden	1955

Х тарау

1	Париждік әйел	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	L'opinion publique	A Woman of Paris	A Woman of Paris	1923
2	Өмір сені	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	Sérénade à trois	Design for Living	Design for Living	1933
3	Көк сақалдыңың сегізінші әйелі	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	La huitième femme de Barbe-bleue	Bluebeard's Eighth Wife	Bluebeard's Eighth Wife	1938
4	Болу немесе болмау	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	To Be Or Not To Be	To Be Or Not To Be	To Be Or Not To Be	1942
5	Анна Бoleyн (Кеңлі қап)	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	Anne de Boleyn	Anne Boleyn (Deception)	Anna Boleyn (Deception)	1920
6	Мадам дю Барри	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	Madame du Barry	Madame DuBarry	Madame DuBarry	1919
7	Сумурун (Араб түні)	Эрнст Любич / Ernst Lubitsch	Sumurun	Sumurun	Sumurun (One Arabian Night)	1920
8	Тартюф	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Tartuffe	Tartuffe	Herr Tartuff	1925
9	Қалың ұйқы	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Le grand sommeil	The Big Sleep	The Big Sleep	1946
10	Малығ сұңқары	Джон Хюстон / John Huston	Le faucon maltais	The Maltese Falcon	The Maltese Falcon	1941
11	Қисынсыз күменді шындық	Фриц Ланг / Fritz Lang	L'inraisemblable vérité	Beyond a Reasonable Doubt	Beyond a Reasonable Doubt	1956
12	Күйме қожайыны	Джон Форд / John Ford	Wagonmaster	Wagon Master	Wagon Master	1950

13	Қызыл өзен	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	La rivière rouge	Red River	Red River	1948
14	Зеңгір көк	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	La captive	The Big Sky	The Big Sky	1952
15	Рио Браво	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Rio Bravo	Rio Bravo	Rio Bravo	1959
16	Эльдорадо	Марсел Л'Эрбье / Marcel L'Herbier	El Dorado	El Dorado	El Dorado	1921
17	Рио Лобо	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Rio Lobo	Rio Lobo	Rio Lobo	1970
18	Отты шар	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Boule de feu	Ball of Fire	Ball of Fire	1941
19	Перғауындар мекені	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	La terre des Pharaons	Land of the Pharaohs	Land of the Pharaohs	1955
20	Аланның өлегі	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	L'impossible monsieur Bébé	Bringing up Baby	Bringing up Baby	1938
21	Мен Азамат соғысының күйеубаласы болдым	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Allez coucher ailleurs	I Was a Male War Bride	I Was a Male War Bride	1949
22	Мырзалар ақ сары аруларды ұнатады	Хоуард Хоукс / Howard Hawks	Les hommes préfèrent les blondes	Gentlemen Prefer Blondes	Gentlemen Prefer Blondes	1953
23	Омбр	Мартин Рит / Martin Ritt	Hombre	Hombre	Hombre	1967
24	Батыстан келген адам	Энтони Манн / Anthony Mann	L'homme de l'Ouest	Man of the West	Man of the West	1958
25	Семинолдар	Бадд Беттихер / Budd Boetticher	Seminole	Seminole	Seminole	1953
26	Майор Данди	Сэм Пекинпа / Sam Peckinpah	Major Dundee	Major Dundee	Major Dundee	1965
27	Жабайы банда	Сэм Пекинпа / Sam Peckinpah	La horde sauvage	The Wild Bunch	The Wild Bunch	1969
28	Тозған ұлтан	Энтони Манн / Anthony Mann	L'appât	The Naked Spur	The Naked Spur	1953
29	Кішкентай үлкен адам	Артур Пенн / Arthur Penn	Little Big Man	Little Big Man	Little Big Man	1970
30	Ұтылғандар	Сэм Пекинпа / Sam Peckinpah	Losers	The Losers	The Losers	1963
31	Қиырдағы ел	Энтони Манн / Anthony Mann	Je suis un aventurier	The Far Country	The Far Country	1955

32	Жаңа заман	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Temps modernes	Modern Times	Modern Times	1936
33	Алтын індеті	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	La ruée vers l'or	The Gold Rush	The Gold Rush	1925
34	Қала шамдары	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Les lumières de la ville	City Lights	City Lights	1931
35	Жан пид	Фред С. Ньюмейер / Fred C. Newmeyer / Сэм Тейлор / Sam Taylor	Safety Last	Safety Last	Safety Last	1923
36	Қаруынды асын!	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Charlot soldat	Shoulder Arms	Shoulder Arms	1918
37	Ұлы диктатор	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Le dictateur	The Great Dictator	The Great Dictator	1940
38	Вердун мырза	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	M. Verdoux	Monsieur Verdoux	Monsieur Verdoux	1947
39	Тыныш көше	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Charlot policeman	Easy Street	Easy Street	1917
40	Сахна шамдары	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Limelight	Limelight	Limelight	1952
41	Патша Нью-Йоркте	Чарли Чаплин / Charlie Chaplin	Un roi à New York	A King in New York	A King in New York	1957
42	Біздің қонақжайлығымыз	Бастер Китон / Buster Keaton, Джон Дж. Блостоун / John G. Blystone	Lois de l'hospitalité	Our Hospitality	Our Hospitality	1923
43	Кіші Билл кемесі	Бастер Китон / Buster Keaton, Чарльз Райснер / Charles Reisner	Steamboat Bill Junior	Steamboat Bill Junior	Steamboat Bill Junior	1928
44	Навигатор	Бастер Китон / Buster Keaton, Дональд Крисп / Donald Crisp	La croisière du Navigator	The Navigator	The Navigator	1924
45	Генерал	Бастер Китон / Buster Keaton, Клайд Брукман / Clyde Bruckman	Le mécano de la General	The General	The General	1927
46	Шайқастағы Батлер	Бастер Китон / Buster Keaton	Battling Butler	Battling Butler	Battling Butler	1926

47	Кинооператор	Бастер Китон / Buster Keaton, Эдвард Седжвик/ Edward Sedgwick	Le caméraman	The Cameraman	The Cameraman	1929
48	Үш дәуір	Бастер Китон / Buster Keaton, Эдвард Ф. Клайн/ Edward F. Cline	Les trois âges	Three Ages	Three Ages	1923
49	Кіші Шерлок	Бастер Китон / Buster Keaton	Sherlock Junior	Sherlock Junior	Sherlock Junior	1924
50	Бір апта	Бастер Китон / Buster Keaton, Эдвард Ф. Клайн/ Edward F. Cline	La maison démontable	One Week	One Week	1920
51	Бақшадағы қарақшы	Бастер Китон / Buster Keaton, Эдвард Ф. Клайн/ Edward F. Cline	L'épouvantail	The Scarecrow	The Scarecrow	1920
52	Ұста	Бастер Китон / Buster Keaton, Малкольм Ст. Клар/ Malcolm St. Clair	Malec forgeron	The Blacksmith	The Blacksmith	1922
53	Батысқа қадам	Бастер Китон / Buster Keaton	Go West	Go West	Go West	1925
54	Биіктік белгісі	Бастер Китон / Buster Keaton, Эдвард Ф. Клайн/ Edward F. Cline	The Higt Sign	The High Sign	The High Sign	1921

XI тарау

1	Ұзақ сапар	Джон Форд / John Ford	Long Voyage	The Long Voyage Home	The Long Voyage Home	1940
2	Томпыш	Михаил Ромм / Mikhail Romm	Boule de sulf	-	Пышка	1934
3	Шыңғыс ханның ұрпағы	Всеволод Пудовкин/ Vsevolod Pudovkine	Tempête sur l'Asie	Storm over Asia	Потомки Чингис-хана	1928
4	Бір жылдың тоғыз күні	Михаил Ромм/ Mikhail Romm	Neuf jours d'une année	Nine Days of One Year	Девять дней одного года	1961
5	Кәдімгі фашизм	Михаил Ромм/ Mikhail Romm	Le fascisme ordinaire	Ordinary Fascism	Обыкновенном фашизм	1965
6	Потемкин бронды кемесі	Сергей Эйзенштейн	Le cuirassé Potemkine	Battleship Potemkin	Броненосец "Потёмкин"	1925
7	Қаһарлы Иван	Сергей Эйзенштейн	Ivan le terrible	Ivan the Terrible	Иван Грозный	1944

8	Қазан	Сергей Эйзенштейн	Octobre	October	Октябрь	1927
9	Басты бағыт	Сергей Эйзенштейн	La ligne générale	The General Line	Старое и Новое / Генеральная линия	1929
10	Ереуіл	Сергей Эйзенштейн	La grève	Strike	Стачка	1924
11	Жасасын Мексика!	Сергей Эйзенштейн Григорий Александров	Que viva Mexico	-	Que viva Mexico	1931
12	Агирре. Құдай қаһары	Вернер Херцог / Werner Herzog	Aguirre	Aguirre, Wrath of God	Aguirre, Wrath of God	1972
13	Фицкарралдо	Вернер Херцог / Werner Herzog	Fitzcarraldo	Fitzcarraldo	Fitzcarraldo	1982
14	Шыны жүрек	Вернер Херцог / Werner Herzog	Cœur de verre	Heart of Glass	Herz aus Glas	1976
15	Үнділік пен түнек өлкесі	Вернер Херцог / Werner Herzog	Pays du silence et des ténèbres	Land of Silence and Darkness	Land des Schweigens und der Dunkelheit	1971
16	Өркім өзі үшін, Құдай бөріне қарсы	Вернер Херцог / Werner Herzog	L'Enigme de Kaspar Hauser	The Enigma of Kaspar Hauser	Jeder für sich und Gott gegen alle	1974
17	Строшек	Вернер Херцог / Werner Herzog	La ballade de Bruno	Stroszek	Stroszek	1977
18	Носферату – қорқыныш симфониясы	Фридрих Вильгельм Мурнау / Friedrich Wilhelm Murnau	Nosferatu	Nosferatu	Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens	1922
19	Войцек	Вернер Херцог / Werner Herzog	Woyzeck	Woyzeck	Woyzeck	1979
20	Жауынгер көлеңкесі	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Kagemusha	Kagemusha	影武者	1980
21	Жеті самурай	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Les sept samurai	The Seven Samurai	七人の侍	1954
22	Бұралқы ит	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Chien enragé	Stray Dog	野良犬	1949
23	Жұмақ пен тозақ	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Entre le ciel et l'enfer	Heaven and Hell	天国と地獄	1963
24	Оқағар	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Le garde du corps	The Bodyguard	用心棒	1961
25	Өрмекші қамалы	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Le château de l'araignée	The Castle of the Spider's Web (Throne of Blood)	蜘蛛巣城	1957

26	Қызыл сақал	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Barberousse	Red Beard	赤ひげ	1965
27	Нақұрыс	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	L'idiot	The Idiot	白痴	1951
28	Дерсу Узала	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Dersou Ouzala	Dersu Uzala	デルス・ウザーラ	1975
29	Тіршілік	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Vivre	To Live (Ikiru)	生きる	1952
30	Жаңбырлы маусым жазбалары	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	Contes de la lune vague après la pluie	Chronicle of the May Rain (Chronicle of the Rainy Season)	Samidare Zoshi	1924
31	Чикаматсу хикаясы	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	Les amants crucifiés	A Story from Chikamatsu	近松物語 Chikamatsu monogatari	1954
32	Жаңбырдан кейінгі бұлдыр ай хикаялары	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	Les contes de la lune vague	Ugetsu Monogatari	雨月物語 Ugetsu monogatari	1953
33	Жаңа Хейке моногатари	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	Le héros sacrilège	New Tale of the Heike	Shin Heike Monogatari 新・平家物語	1955
34	Көш гүлдеген бақытгүлдер туралы хикая	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	Le conte des chrysanthèmes tardifs	The Story of the Last Chrysanthemums	残菊物語 Zangiku monogatari	1939
35	Гиондық апалы-сіңлілер	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	Les sœurs de Gion	Sisters of the Gion	祇園の姉妹 Gion no kyōdai	1936
36	Яң Гуйфей ханшайым	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	L'impératrice Yang Kwei Fei	Yang Kivei Fei	Yokichi	1955
37	Жеңіл жүрісті әйел, О'Хару өмірі	Кенжи Мизогучи / Kenji Mizoguchi 溝口健二	La vie d'O'Haru femme galante	The Life of Oharu	西鶴一代女 Saikaku ichidai onna	1952
38	Додескаден	Акира Кurosawa / Akira Kurosawa 黒澤明	Dodes' caden	Dodes'ka-den	どですかでん Dodesukaden	1970

XII тауар

1	Жануар крекерлер	Виктор Хирман/ Victor Heerman	Animal Crackers	Animal Crackers	Animal Crackers	1930
2	Бейгедегі бір күн	Сэм Уд / Sam Wood	Un jour aux courses	A Day at the Races	A Day at the Races	1937

3	Кісі өлтіру үшін М-ді бас!	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Crime était presque parfait	Dial M for Murder	Dial M for Murder	1954
4	Сахна қорқынышы	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Le grand alibi	Stage Fright	Stage Fright	1950
5	Арқан	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	La corde	The Rope	The Rope	1948
6	Пойыздағы бейтаныстар	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	L'inconnu du Nord Express	Strangers on a Train	Strangers on a Train	1951
7	Мінәжат етемін	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	La loi du silence	I Confess	I Confess	1953
8	Артық терезе	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Fenêtre sur cour	Rear Window	Rear Window	1954
9	Іріткі (Жалғыз әйел)	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Sabotage	Sabotage	Sabotage (The Woman Alone)	1936
10	Күдік көлеңкесі	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	L'ombre d'un doute	Shadow of a Doubt	Shadow of a Doubt	1943
11	Солтүстікке Солтүстік-Батыс арқылы	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	La mort aux trousses	North by Northwest	North by Northwest	1959
12	Ерлі-зайыпты Смиттер	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Mr et Mrs Smith	Mr and Mrs Smith	Mr and Mrs Smith	1941
13	Харри тап болған қиындықтар	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Mais qui a tué Harry	The Trouble with Harry	The Trouble with Harry	1955
14	Құпия тыңшы	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Agent secret	Secret Agent	Secret Agent	1936
15	Атышулы	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Notorious	Notorious	Notorious	1946
16	Күдік	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Suspicion	Suspicion	Suspicion	1941
17	Жалған айыпты	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Le faux coupable	The Wrong Man	The Wrong Man	1956
18	Бспса	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Blackmail	Blackmail	Blackmail	1929
19	Құстар	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Les oiseaux	The Birds	The Birds	1963

20	Шетелдік корреспондент	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Correspondant 17	Foreign Correspondent	Foreign Correspondent	1940
21	Шаршы алаң	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	The ring	The Ring	The Ring	1927
22	Отыз тоғыз баспалдақ	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Trente neuf marches	The Thirty-Nine Steps	The Thirty-Nine Steps	1935
23	Бас айналу	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Vertigo	Vertigo	Vertigo	1958
24	Отбасының астыртын ойыны	Альфред Хичкок / Alfred Hitchcock	Family Plot	Family Plot	Family Plot	1976
25	Испан мейрамы	Жермен Дюлак / Germaine Dulac	La fête espagnole	-	La Fête espagnole	1920
26	Үйлену тойы	Роберт Олтмен / Robert Altman	Un mariage	A Wedding	A Wedding	1978
27	Нэшвилл	Роберт Олтмен / Robert Altman	Nashville	Nashville	Nashville	1975
28	Квинтет	Роберт Олтмен / Robert Altman	Quintet	Quintet	Quintet	1979
29	Қытай букмекерінің өлімі	Джон Кассаветис / John Cassavetes	Le bal des vauriens	The Killing of a Chinese Bookie	The Killing of a Chinese Bookie	1976
30	Кеш орындалған блюз	Джон Кассаветис / John Cassavetes	La ballade des sans-espoir	Too Late Blues	Too Late Blues	1961
31	Такси жүргізушісі	Мартин Скорсезе / Martin Scorsese	Taxi Driver	Taxi Driver	Taxi Driver	1976
32	Жайбарақат шабандоз	Деннис Хоппер / Dennis Hopper	Easy Rider	Easy Rider	Easy Rider	1969
33	Итшілеген күн	Сидни Люмет / Sidney Lumet	Un après-midi de chien	Dog Day Afternoon	Dog Day Afternoon	1975
34	Серпико	Сидни Люмет / Sidney Lumet	Serpico	Serpico	Serpico	1973
35	Тамаша жұп	Роберт Олтмен / Robert Altman	Un couple parfait	A Perfect Couple	A Perfect Couple	1979
36	Қош бол, батыр!	Сидни Люмет / Sidney Lumet	Bye bye braverman	Bye Bye Braveman	Bye Bye Braveman	1968
37	Комедия падишасы	Мартин Скорсезе / Martin Scorsese	King of comedy	The King of Comedy	The King of Comedy	1982
38	Өкіп әке	Франсис Форд Коппола / Francis Ford Coppola	Le parrain	The Godfather	The Godfather	1972

39	Доктор Мабузенің өмірі	Фриц Ланг / Fritz Lang	Le testament du Dr Mabuse	The Testament of Dr Mabuse	Das Testament des Dr. Mabuse	1933
40	Андерсон қарақшылары	Сидни Люмет / Sidney Lumet	Gang Anderson	The Anderson Tapes	The Anderson Tapes	1971
41	Желі	Сидни Люмет / Sidney Lumet	Net work	Network	Network	1976
42	Шаһар ханзадасы	Сидни Люмет / Sidney Lumet	Le prince de New-York	The Prince of the City	The Prince of the City	1981
43	Рим – ашық қала	Роберто Росселлини / Roberto Rossellini	Rome ville ouverte	Rome, Open City	Roma città aperta	1945
44	Пайза	Роберто Росселлини / Roberto Rossellini	Païsa	Païsa	Païsa	1946
45	Велосипед ұрпаушы	Витторио Де Сика / Vittorio De Sica	Voleur de bicyclette	Bicycle Thieves	Ladri di biciclette	1948
46	Умберто Д	Витторио Де Сика / Vittorio De Sica	Umberto D	Umberto D	Umberto D	1952
47	Масылдар	Федерико Феллини / Federico Fellini	Les Vitelloni	I Vitelloni	I Vitelloni	1953
48	Италияға саяхат	Роберто Росселлини / Roberto Rossellini	Voyage en Italie	Strangers	Journey to Italy	1954
49	Генерал делла Ровере	Роберто Росселлини / Roberto Rossellini	Général della Rovere	General della Rovere	Il generale Della Rovere	1959
50	Ақ шейх	Федерико Феллини / Federico Fellini	Cheikh blanc	The White Sheikh	Lo sceicco bianco	1952
51	Неке агенттігі	Федерико Феллини / Federico Fellini	Une agence matrimoniale	Un'Agenzia matrimoniale	Un'agenzia matrimoniale	1953
52	Салваторе Джулиано	Франческо Розси / Francesco Rosi	Salvatore Giuliano	Salvatore Giuliano	Salvatore Giuliano	1962
53	Келбетті Серж	Клод Шаброл / Claude Chabrol	Le beau Serge	-	Le beau Serge	1958
54	Бөлелер	Клод Шаброл / Claude Chabrol	Les Cousins	-	Les Cousins	1959
55	Жырма жаста келген махаббат	Франсуа Трюффо / François Truffaut	l'Amour à vingt ans	Love at Twenty	l'Amour à vingt ans	1962
56	Ұрпаңған сезім	Франсуа Трюффо / François Truffaut	Baisers volés	Stolen Kisses	Baisers volés	1968

57	Ерлі-зайыптылар өмірі	Франсуа Трюффо / François Truffaut	Domicile conjugal	Bed and Board	Domicile conjugal	1970
58	Париж бізге тиесілі	Жак Риветт / Jacques Rivette	Paris nous appartient	Paris Belongs to Us	Paris nous appartient	1958
59	Пианисті атыңыз!	Франсуа Трюффо / François Truffaut	Tirez sur le pianiste	Shoot the Piano Player	Tirez sur le pianiste	1960
60	Ақырғы дем	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	A bout de souffle	Breathless	A bout de souffle	1960
61	Ақымақ Пьеро	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	Pierrot le fou	-	Pierrot le fou	1965
62	Ессіз махаббат	Жак Риветт / Jacques Rivette	L'amour fou	-	L'amour fou	1969
63	Карабинерлер	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	Les carabiniers	The Carabineers	Les carabiniers	1963
64	Көңілдез пен жезөкше	Жан Эсташ / Jean Eustache	La Maman et la putain	The Mother and the Whore	La maman et la putain	1973
65	Көгершін	Даниэл Шмид / Daniel Schmid	La Paloma	-	La Paloma	1974
66	Періштелер көлеңкесі	Даниэл Шмид / Daniel Schmid	L'ombre des anges	Shadow of Angels	Schatten der Engel	1976
67	Кішкентай сарбаз	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	Le Petit soldat	He Little Soldier	Le Petit soldat	1963
68	АҚШ-та жасалған	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	Made in U. S. A.	Made in USA	Made in U. S. A.	1966
69	Уик-энд	Жан-Люк Годар / Jean-Luc Godard	Week-end	Weekend	Week-end	1967
70	Солтүстік көпірі	Жак Риветт / Jacques Rivette	Le Pont du Nord	Pont du Nord	Le Pont du Nord	1981
71	Монах әйел (Сюзанна Симонен, Дени Дидро монах әйелі)	Жак Риветт / Jacques Rivette	La Religieuse	The Nun	Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot	1966

Индекс

Бұл кино тарихына арналған кітап емес, сондықтан мұнда кейбір әйгілі режиссерлердің есімі кездеспеуі мүмкін. Бірқатар кино шеберлерінің есімі жиі аталғандықтан, оларды индекске енгіздік. Сонымен қатар тұтас шығармасы немесе оның маңызды бір бөлігі талданған жағдайда курсивпен бердік.

- Антониони Микеланджело: 28, 34, 103-104, 156-157.
Астер Фред: 20.
Бава Марио: 168.
Беккет Сэмюэл: 93-96, 133.
Бергман Ингмар: 124, 127, 132-134, 137, 139-140,
156-157, 263.
Беттихер Бадд: 212.
Брессон Робер: 31, 141, 143-145, 149-154.
Бунюэл Луис: 164-173, 177-178, 180.
Вегенер Пауль: 30, 73, 75-77, 125
Вендерс Вим: 40, 134-135, 259.
Вертов Дзига: 60-62, 64-65, 68, 88, 98, 110-116,
260.
Виго Жан: 63-64, 66, 108-110.
Видор Киң: 40, 174, 185-186, 190, 258.
Вине Роберт: 29, 73.
Ганс Абел: 28, 40, 61, 64, 66-67, 70-71, 99, 107,
114.
Годар Жан-Люк: 28, 46, 103-104, 155, 158, 212, 242,
248, 265-267.
Гремийон Жан: 62, 64, 66, 106-108.
Гирсон Джон: 208.
Гриффит Дэвид: 28-29, 43, 45, 48-52, 54-55, 57, 61-62,
73, 76, 98, 120-124, 129, 154, 190-
193, 195, 219, 237.
Де Милл Сесил Б.: 191-192, 194, 198.
Де Сика Витторио: 264.
Деллюк Луи: 65, 256.
Дмитрик Эдуард: 203.
Довженко Александр: 58-59, 129, 228.
Дрейер Карл: 28-29, 31, 34, 45, 47, 98, 141-145,
149-154, 250.
Дэйвс Делмер: 213-214.
Дюлак Жермен: 65, 256.

- Дюпон Эвальд: 71, 100, 106.
 Дюрас Маргерит: 46, 160.
 Ивенс Йорис: 146.
 Казан Элиа: 176, 199-201, 203.
 Кассаветис Джон: 158-159, 258-259.
 Китон Бастер: 93, 192, 219-224, 248.
 Клер Рене: 63, 65-66, 71, 113.
 Куросава Акира: 38, 236-242, 245.
 Ланг Фриц: 29, 72-73, 75, 78, 97, 124, 165, 182-
 183, 187, 195, 197, 209, 261.
 Ландоу Жорж: 116.
 Ландон Харри: 248.
 Лаурел Стэн және
 Харди Оливер: 248.
 Лоузи Жозеф: 169, 176-181.
 Л'Эрбье Марсел: 62, 64, 66, 69-70, 75, 99, 100, 106.
 Любич Эрнст: 31, 97, 100, 204-206, 208, 248.
 Люмет Сидни: 158-159, 258-262.
 Манн Энтони: 98, 212-214.
 Маркс (Ағайынды
 Маркстер): 248-249, 267.
 Мизогуши Кенжи: 241-245.
 Миннелли Винсент: 155-156, 175.
 Митри Жан: 20, 31, 40, 44-45, 65, 100, 107, 111,
 165, 188-189, 256.
 Мурнау Фридрих: 30, 38, 40, 43, 71-74, 76-78, 100, 125,
 147, 165, 208, 233.
 Озу Ясужиро: 28, 31, 242.
 Олтмен Роберт: 23, 257-262, 267.
 Пабст Георг: 72-73, 122-123, 139, 165, 182, 187.
 Пазолини Пьер Паоло: 27-28, 46, 101-105, 110, 163, 168.
 Пекинпа Сэм: 212-213.
 Пен Артур: 199.
 Пик Лупу: 72.
 Пудовкин Всеволод: 39, 58-59, 226-227.
 Рей Николас: 175, 201.
 Ренуар Жан: 32, 41, 45-46, 63-64, 106, 173
 Риветт Жак: 47, 265, 267.
 Рихтер Ханс: 71, 79.
 Роб-Грийе Ален: 266.
 Робисон Артур: 148.
 Рози Франческо: 265.

Ромер Эрик:	38, 46, 76, 104, 152, 218, 249-252, 265.
Ромм Михаил:	226-228.
Росселлини Роберто:	158-159, 263-264.
Россен Роберт:	187.
Рутман Уальтер:	71.
Сноу Майкл:	115, 159.
Трюффо Франсуа:	251-252, 265.
Турин Виктор:	64.
Турнер Жак:	148.
Уэйл Джеймс:	75.
Уэллс Орсон:	38, 44-46, 250.
Феллини Федерико:	99, 264.
Феррери Марко:	167.
Фишер Теренс:	148, 166, 168.
Флаэрти Роберт:	185, 208.
Форд Джон:	29, 188-191, 194, 198, 201, 209, 211, 225.
Фуллер Сэмюэл:	174, 200-201.
Херцог Вернер:	231-234.
Хичкок Альфред:	27-28, 32, 34, 36-39, 46, 249-253, 255-256, 267.
Хоукс Хоуард:	186-188, 193, 209-212, 225-226, 231, 267.
Хьюстон Джон:	187.
Чаплин Чарли:	20, 196, 204-205, 207, 214-223, 231, 248.
Шаброл Клод:	46, 249-252, 265, 267.
Шестром Виктор:	184.
Шмид Даниэль:	158-159, 266.
Штернберг Джозеф фон:	121, 124-127, 149-151, 156, 165, 208.
Штрауб Жан-Мари және Даниэль Юйе:	158.
Штрогейм Эрих фон:	45, 73, 76, 120, 164-171, 176, 178, 180.
Эйзенштейн Сергей:	18-19, 28-29, 47-48, 51-61, 64-66, 76, 79, 98, 114, 118, 120-121, 123-124, 129, 138, 154, 192-193, 195, 198, 226, 228-231, 236.
Эпштейн Жан:	41-42, 62, 64-65, 67-69, 71, 99, 106-107, 111, 128.
Эсташ Жан:	266.

КІТАПТЫҢ ҚАЗАҚ ТІЛІНДЕГІ БАСЫЛЫМЫН ӘЗІРЛЕГЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТОП

Аудармашы – *Бақытов Айтқали Тайжанұлы*, филология ғылымдарының кандидаты, әл-Фараби атындағы ҚазҰУ доценті. Абылай хан атындағы Қазақ халықаралық қатынастар және әлем тілдері университеті мен Фрибург университетінің (Швейцария) түлегі. «Французша-қазақша, қазақша-французша тілашар», «Французско-русский словарь военной терминологии», «Французша-қазақша, қазақша-французша сөздік (фразеологиялық оралымдар)», «Французша-орысша-ағылшынша-қазақша дипломатиялық терминдер сөздігі» атты еңбектердің, «Француз және қазақ тілдеріндегі бағалауыштық сөйлесімдердің ұлттық-мәдени ерекшеліктері» монографиясының авторы. Сонымен қатар қазақ жазушысы Дидар Амантайдың «Гүлдер мен кітаптар» туындысын француз тіліне тәржімалаған. «Қазіргі қазақ прозасының антологиясы» және «Қазіргі қазақ поэзиясының антологиясы» жинақтарына енген қазақ жазушылары мен ақындарының туындыларын француз тіліне аударуға атсалысқан. Салыстырмалы тіл білімі, шетел тілін оқыту әдістемесі салаларында ғылыми-зерттеу жұмыстарын жүргізуде.

Әдеби редактор – *Сыбанбай Сәкен Әбдігаппарұлы*. Қазақстан Жазушылар одағының және Қазақстан Журналистер одағының мүшесі, жазушы, журналист. «Алтын қалам» тәуелсіз әдеби байқауының жеңімпазы (2014), «Рахымжан Отарбаевтың мәдени қоры» ұйымдастырған еркін тақырыптағы әңгімелер байқауының (2017), «Ауылым – алтын тұғырым» әдеби байқауының жүлдегері (2017). «Ділдің дерті» (2012), «Ала доптың аламаны» (2015) атты кітаптардың авторы.

Ғылыми редактор – *Құранбек Әсет Абайұлы*, философия ғылымдарының кандидаты. Ғылыми-зерттеу алаңы: дәстүрлі түрік мәдениеті мен философиясы, қазақ философиясының тарихы, әлеуметтік эпистемология, философиялық компаративистика. Бірнеше зерттеу еңбегінің және 250-ден аса ғылыми мақаланың авторы.

Ғылыми редактор – *Әннәс Бағдат*, ақын, драматург, киносценарист, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының PhD докторанты. Oner.kz порталының жоба авторы және бас редакторы. Зерттеу бағыты: кино-философия, фильмософия, кино – философиялық мәтін, Заманауи қазақ киносы, Жил Делөздің кино-философиясы. «Алтын тобылғы» әдеби жүлдесінің «Жылдың үздік

драматургиясы» номинациясының иегері (2015). Қазақстан Театр қайраткерлері одағы «Еңлікгүл–2016» кәсіби сыйлығының «Жыл драматургі» жүлдесі (2016). «Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігіне 25 жыл» медалімен марапатталған.

Жауапты редактор – *Рыскиева Айымжан Әбуқызы*, философия ғылымдарының кандидаты, аудармашы, Ұлттық аударма бюросының редакторы. Француз және түрік тілдерінің оқытушысы. Ғылыми-зерттеу бағыты: философия, символ философиясы, байырғы түркілердің дүниетанымы, саясаттану, халықаралық қатынастар, көпжақты дипломатия, мәдениетаралық коммуникация, ақпараттық қауіпсіздік. Бірнеше монографияның және 100-ден аса ғылыми мақаланың авторы.



ҚР БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІНІҢ
ТАПСЫРЫСЫ БОЙЫНША АУДАРЫЛҒАН

ЖИЛ ДЕЛӨЗ

КИНО 1 ҚОЗҒАЛЫС-БЕЙНЕ

Редактор *А.Ә. Рыскиева*

Корректор *Н. Досболова*

Беттеген *Н.Е. Тлеумбеков*

Дизайнын жасаған *Т. Ырысбек*

Басуға 26.02.2020 ж. қол қойылды.
Қағазы офсеттік. Қаріп түрі «DS SchoolBook».
Пішімі 70х100 $\frac{1}{16}$. Көлемі 19,0 б.т
Таралымы 10 000 дана.
Тапсырыс № 310

Тапсырыс берушінің дайын файлдарынан басылып шықты.



ЖШС РПБК «Дәуір», 050009,
Алматы қаласы, Гагарин д-лы, 93а.
E-mail: priemnl@dauir.kz, zakaz@dauir.kz