

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



ELEVENTH EDITION

FILM ART

AN INTRODUCTION

David Bordwell

University of Wisconsin – Madison

Kristin Thompson

University of Wisconsin – Madison

Jeff Smith

University of Wisconsin – Madison

ОН БІРІНШІ БАСЫЛЫМ

КИНО ӨНЕРІНЕ КІРІСПЕ

Дэвид Бордуэлл

Мэдисондағы Висконсин университеті

Кристин Томпсон

Мэдисондағы Висконсин университеті

Джефф Смит

Мэдисондағы Висконсин университеті

ҰЛТЫҚ
АУДАРМА
БЮРОСЫ
ҚОҒАМДЫҚ ҚОРЫ
Нұр-Сұлтан
2020



**«Жаңа гуманитарлық білім.
Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық»
жобасының редакциялық алқасы:**

Редакция алқасы:	
Төраға	<i>Көшербаев Қ.Е.</i>
Төрағаның орынбасары	<i>Аймағамбетов А.Қ.</i>
Жауапты хатшы	<i>Кенжеханұлы Р.</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>

**Кітапты басуға әзірлеген
«Ұлттық аударма бюросы»
қоғамдық қоры**

Бас редактор	<i>Сеңгірбай М.Ж., саясаттану бойынша философия докторы (PhD)</i>
Аудармашылар:	<i>Ибраимова М.С. Кенжебаева Ұ.Е. Әлжан А.Қ.</i>
Әдеби редактор	<i>Әліш А.Р.</i>
Ғылыми редактор	<i>Ергебеков М., өнертану докторы (PhD)</i>
Жауапты шығарушы	<i>Әліш А.Р.</i>
Пікір жазғандар:	<i>Нәгербек Б.Б., өнертану докторы (PhD); Айдар А.М., өнертану докторы (PhD)</i>

*Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
кино теориясы және тарихы кафедрасында
ғылыми талқылаудан өтті.*

Film art. An introduction.
David Bordwell, Kristin Thompson, Jeff Smith
© 2017 by McGraw-Hill Education.

Б-82 Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Д.
Кино өнеріне кіріспе. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020 жыл. – 728 бет.

ISBN 978-601-7943-96-7

Алты бөлімнен тұратын бұл кітап – авторлардың қырық жыл бойы ізденіп жазған ауқымды еңбегі. Кітапта фильм өндірісі процесінің әртүрлі аспектілері, кино технологиясы, жұмыс жүргізу мен оның бизнеске қатысты тұсы және фильм формасы кеңінен сөз болады. Еңбекте фильм жасау техникалары: мизансцена, кинематография, монтаждау тәсілдері мысалдар арқылы талданады. Әрі жанр идеясы ерекшелігіне қарай топ-топқа бөлініп, жан-жақты қарастырылады. Бұл кітап оқырманның фильм жөнінде өз сыни көзқарасын қалыптастыруына ықпал етеді. Еңбекте кино өнерінің тарихы туралы да кеңінен айтылады.

Туынды фильм түсіруге, кино жайлы еңбек жазуға талпынған мамандарға, осы бағытта оқитын студенттерге, оқытушыларға, әуесқой фильм түсірушілерге арналған. Қарапайым көрермен бұл кітап арқылы фильмді түсініп, оны бағалауды, ой-пікір білдіруді үйренеді.

**ӘОЖ 791
КБЖ 85.37**

ISBN 978-601-7943-96-7

© McGraw-Hill Education, 2017
© «Ұлттық аударма бюросы» ҚҚ, 2020

АВТОРЛАР ЖАЙЛЫ

Дэвид Бордуэлл – Мэдисондағы Висконсин университеті Жак Леду атындағы кинотану бөлімінің еңбек сіңірген профессоры. Ол магистратура мен докторантура білімін Айова университетінде алды. Оның кітаптары: «Карл Теадор Драйердің фильмдері» (*The Films of Carl Theodor Dreyer*) (University of California Press, 1981); «Қойылымды фильмдегі наррация» (*Narration in the Fiction Film*) (University of Wisconsin Press, 1985); «Озу және кино поэзиясы» (*Ozu and the Poetics of Cinema*) (Princeton University Press, 1988); «Мағына беру: кино интерпретациясындағы қорытынды және риторика» (*Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*) (Harvard University Press, 1989); «Эйзенштейннің фильмі» (*The Cinema of Eisenstein*) (Harvard University Press, 1993); «Фильм стилі тарихында» (*On the History of Film Style*) (Harvard University Press, 1997); «Гонконг планетасы: әйгілі кино һәм көңіл көтеру өнері» (*Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*) (Harvard University Press, 2000); «Жарықта жылжыған сұлбалар: кинематографиялық қойылымда» (*Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*) (University of California Press, 2005); «Голливудтың хикаят айту тәсілдері: қазіргі фильмдердегі хикаят пен стиль» (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*) (University of California Press, 2006); «Кино поэтикасы» (*Poetics of Cinema*) (Routledge, 2008); «Пандораның цифрлы жәшігі: фильмдер, файлдар және киноның болашағы» (*Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*) (Irvington Way Institute Press, 2012); «Рапсодиялар: 1940 жылы сыншылар Американың фильм мәдениетін қалай өзгертті?» (*The Rhapsodes: How 1940s Critics Changed American Film Culture*). Ол 2016 жылы «Университеттің Әйгілі ұстазы» (University of Chicago Press, 2016) марапатына ие болды, Копенгаген университетінің Құрметті мүшесі. Оның сайты: www.davidbordwell.net.

Кристин Томпсон – Мэдисондағы Висконсин университетінің Құрметті мүшесі. Оның фильм саласы бойынша Айова университетінде магистрлік, кино саласы бойынша Мэдисондағы Висконсин университетінде докторлық дәрежесі бар. Ол «Эйзенштейннің Қаһарлы Иваны: неоформалистік талдаулар» (*Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*) (Princeton University Press, 1981); «Көңіл көтеруді экспорттау: Америка 1907–1934 жылдардағы әлемдік кино нарығында» (*Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*) (British Film

Institute, 1985); «Әйнек сауытты сындыру: неоформалистік фильм талдаулары» (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*) (Princeton University Press, 1988); «Вустер ұсынады, Дживс орналастырады немесе Le Mot Juste» (*Wooster Proposes, Jeeves Disposes, or, Le Mot Juste*) (James H. Heineman, 1992); «Жаңа Голливудтағы оқиғабаян: классикалық нарратив техниканы түсіну» (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*) (Harvard University Press, 1999); «Фильм мен телевизиядағы хикаят» (*Storytelling in Film and Television*) (Harvard University Press, 2003); «Херр Любич Голливудқа барады: Бірінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі Германия және Америка фильмі» (*Herr Lubitsch Goes To Hollywood: German and American Film After World War I*) (Amsterdam University Press, 2005) және «Фродо франшизасы: Сақина әміршісі мен қазіргі Голливуд» (*The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*) (University of California Press, 2007) кітаптарын жарыққа шығарған. Ол Дэвидпен бірге www.davidbordwell.net/blog сайтында блог жүргізеді, әрі TheOneRing.net мүшесі. Бос уақытында Египтологияны (мысыртану) зерттейді.

Дэвид Бордуэлл мен Кристин Томпсон бірігіп «Кино тарихы: кіріспе» (*Film History: An Introduction*) (McGraw-Hill, 3d ed., 2010); «Фильмдерді қарастыру: өнерді, шеберлікті һәм фильм жасау бизнесін бақылау» (*Minding Movies: Observations of the Art, Craft, and Business of Filmmaking*) (University of Chicago Press, 2011); «Кристофер Нолан: байланыс лабиринті» (*Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages*) (Irvington Way Institute Press, 2013) және Джанет Стайгермен бірге «Классикалық Голливуд киносы: 1960 жылғы фильм стилі мен продакшн әдістері» (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*) (Columbia University Press, 1985) кітаптарын жазған.

Джефф Смит – Мэдисондағы Висконсин университетінің коммуникация өнері кафедрасының профессоры, сонымен бірге екі кітаптың авторы: «Коммерция дыбыстары: әйгілі фильм музыкасының маркетингі» (*The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*) (Columbia University Press, 1998); екіншісі – «Фильм сыны, қырғиқабақ соғыс пен қара тізім: Голливуд революционерлерін оқу» (*Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*) (University of California Press, 2014).

Ата-аналарымыз – Марджори мен Джей Бордуэллге
және Джин мен Роджер Томпсонға арнаймыз

КИНО ӨНЕРІНЕ КІРІСПЕ КІТАБЫ – ФИЛЬМДІ БАҒАЛАУДАҒЫ ДЕРБЕСТІКТІ ҮЙРЕТУ МЕН ТӘЖІРИБЕНІ ОҚЫТУ

«Кино өнеріне кіріспе» кітабы классикалық һәм бүгінгі фильмдерді талдауды әрі бағалауды үйретіп отырып, студенттерге оны түсіну дағдыларын шебер меңгеруге көмектеседі. McGraw-Hill Education компаниясының SmartBook® бағдарламасы «Кино өнеріне кіріспе» кітабын әр институттың, оқытушының және студенттің қажеттілігін ескере отырып жасалған. Жаңа бағдарламаның негізінде студенттер үйренумен бірге жан-жақты терең оқып, ізденуге де қол жеткізеді.

КИНО БІЛІМІН ДЕРБЕСТЕНДІРУ

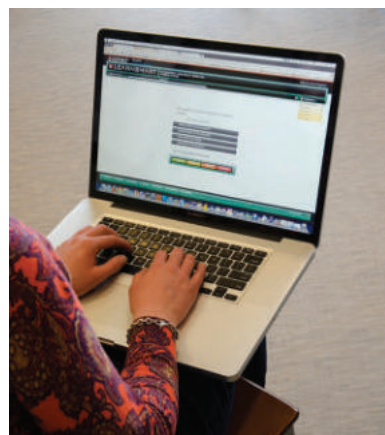
«Кино өнеріне кіріспе» кітабы бірнеше жылдар бойы фильм формаларының, техникаларының негізгі сөздіктері мен түсініктерін, сонымен бірге тарихын түсіндіре отырып, студенттердің классикалық һәм қазіргі фильмдерден жан-жақты хабары бар көрермен болуына көмектесті. Ал енді McGraw-Hill Education компаниясының SmartBook бағдарламасының көмегімен студенттер осы негізгі түсініктерді одан әрі тереңірек ұғынып, естеріне сақтап қалуға тырысады.

SmartBook – студенттерге білім алуда үлкен табысқа жету үшін жылдамырақ үйренуге, зейін қойып оқуға, алған білімді көбірек есте сақтауға көмектесетін оқу бағдарламасы. Студенттердің білетін нәрсесін әлі меңгере алмай жатқан тұстарынан ажыратып, бөлек ұсынады. Ізденушінің ұмытып қалуы мүмкін түсінік-пайымдарына көбірек шүйіліп еске салып отыратын SmartBook үйренудің дербес жолын қалыптастырады. Сонымен бірге әр студенттің қажеттілігіне үнемі икемделіп отырады. SmartBook-тың озық, бейімделген оқыту құралы екендігі, есте сақтауды нығайтатыны, студенттерді сабаққа қызықтырып, бағаларын арттыратыны дәлелденген.

 SMARTBOOK®

McGraw Hill Education компаниясының жақсартылған SmartBook бағдарламасы «Кино өнеріне кіріспе» кітабының қазіргі уақыттағы қолжетімді алғашқы әрі жалғыз адаптацияланған оқу тәжірибесін қамтамасыз етеді.

- **Оны тиімді қолданыңыз.** SmartBook бағдарламасы студенттердің дәл қазіргі уақытта үйренуі тиіс тиімді тұжырымдарды барынша екшей отырып, оқудың дербес тәжірибесін жасайды. Бұл SmartBook-пен өткізген әрбір минуттың студент үшін бағалы екендігін білдіреді.
- **Хабардар болыңыз.** Оны қолданған уақыттағы ұсынылған есептер яки мәлімдемелер жеке студенттердің немесе бүкіл кластың мұқият назар аударуын талап ететін түсініктерді қамтып, тез анықтайды.



ФИЛЬМНІҢ ТАЛДАУЫ МЕН СЫНЫ

 connect®

Фильмді зерттеу – фактілерді зерттеу ғана емес, мұқият көру мен есту шеберлігі. Criterion Collection компаниясымен бірге біз студенттерді кино әлемімен таныстырып, ақпаратқа қанық көрерменге айналу үшін қажетті сыни талдау дағдыларын дамытуға ынталандыру мақсатында Connect Film бағдарламасын жасадық.

Авторлар Connect Film бағдарламасынан ғана табуға болатын қысқа видеосабақтарды дайындау барысында Criterion Collection-мен байланыс жасайды. Оқулықтарда негізгі тұжырымдарды нақтылап бекіту және ақпаратқа қанық көрермен болуға қажетті сыни дағдыларды қалыптастыруда видеороликтер пайдаланылады. Қосымша қысқа сұрақтары бар роликтер сабақ үстінде көрсетуге немесе сабақтан тыс уақытта көруге арналған. Төменде Connect Film бағдарламасынан табуға болатын оқулықтар нұсқасының тізімі келтірілген:

Жарық көздері: «Күл мен алмаздар» (<i>Ashes and Diamonds</i>) (1958)	Әрекет осінің араласуы: «Шон есімді зомбы» (<i>Shaun of the Dead</i>) (2004)
Қолжетімді жарықтандыру: «Ақырғы дем» (<i>Breathless</i>) (1960)	Әрекет осьтерінің қиылысуы «Жазғытұрым» (<i>Early Summer</i>) (1951)
Тереңнен сахналау: «Юло мырзаның демалысы» (<i>Mr. Hulot's Holiday</i>) (1953)	Кезектес кесім: «М» (1931)
Түс мотивтері: «Ара ұясының рухы» (<i>The Spirit of the Beehive</i>) (1973)	Эллипстік монтаждау: «Қашқын» (<i>Vagabond</i>) (1985)
Кадрларға ілесіп жүру көріністің құрылымын жасайды: «Угетсу» (<i>Ugetsu</i>) (1953)	Секірме кесімдер: «Ақырғы дем» (1960)
Көрсету үшін кадрға ілесу: «400 соққы» (<i>The 400 Blows</i>) (1959)	Дыбыс миксажы: «Жеті самурай» (1954)
Стиль параллелизмді жасайды: «Қатты ашуланған күн» (<i>Day of Wrath</i>) (1943)	Дыбыс пен бейненің кереғар ритмдері: «Юло мырзаның демалысы» (1953)
Ұзақ дубльдегі сахналау мен камера қозғалысы: «Ойын ережелері» (<i>The Rules of the Game</i>) (1939)	Сахна сыртындағы дыбыс: «М» (1931)
Графикалық сәйкестіктермен монтаждау: «Жеті самурай» (<i>Seven Samurai</i>) (1954)	Кірген нәрсе шығуы керек: 2D компьютерлерінің анимациясы
	Линзалар мен камера қозғалысы
	Фильм жарықтандыруы

Объективті және субъективті наррацияның стилі:

«Италияға саяхат» (<i>Journey to Italy</i>) (1954)	Реалистік емес дыбыспен ойнату: «Дәстүргүл» (<i>Daisies</i>) (1966)
Анықталмаған кейіпкердегі дайджетик наррация: I Vitelloni (1953)	Бас кейіпкерлердің арқаларын камераға қарай сахналау: «Шытырман оқиға» (<i>L'Avventura</i>) (1960)
Белсенді (актив) рөлдегі декорация мен костюм ойыны: «Қаһарлы Иван, II бөлім» (<i>Ivan the Terrible, Part II</i>) (1958)	Деректі фильмдердегі шынайылық: «Солтүстіктен келген Нанук» (<i>Nanook of the North</i>) (1922)
Әзілді сахналаудың екі әдісі: «Алтын індеті» (<i>The Gold Rush</i>) (1925)	Эксперименттік фильмдегі сюрреализм: «Андалузия төбеті» (<i>Un Chien andalou</i>) (1929)
Ұзақ объектив пен масштабтау: «Жақын қашықтық» (<i>Close-up</i>) (1990)	Постпродакш дыбысы

Сонымен қатар Connect Film-де студенттерге әр фильмнің сараптау аспектілерін тәжірибеде қолдануға әрі оларды ұзағырақ жазба жұмыстарына дайындауға көмектесу үшін қосымша клиптер, фильм кадрлары мен фильм сілтемелері берілген **«Фильм талдауларының мақсаты»** (*Film Analysis Assignments*) функциясы бар. Онда келесі фильмдердің клиптері жинақталған:

«Потемкин бронды кемесі» (<i>Battleship Potemkin</i>) (1925) D.O.A. (1950)	«Джон Доумен таныс болыңыз» (<i>Meet John Doe</i>) (1941)
«Генерал» (<i>The General</i>) (1926)	«Тірі өліктер түні» (<i>Night of the Living Dead</i>) (1968)
«Оның қызы Фрайдей» (<i>His Girl Friday</i>) (1940)	«Носферату» (<i>Nosferatu</i>) (1922)
«Бикеш жоғалып кетті» (<i>The Lady Vanishes</i>) (1938) M (1931)	«Скарллет стрит» (<i>Scarlet Street</i>) (1945)
«Кинокамералы адам» (<i>Man with a Movie Camera</i>) (1929)	«Сита блюз шырқайды» (<i>Sita Sings the Blues</i>) (2008)
	«Уакики Уабит» (<i>Wackiki Wabbit</i>) (1943)

ФИЛЬМДІ БАҒАЛАУ

«Кино өнеріне кіріспе» кітабы студенттерге фильм формаларының, техникаларының негізгі сөздіктері мен түсініктерін әрі тарихын түсінуге көмектеседі. Классикалық және қазіргі фильмдердің кең ауқымын һәм көрерменнің тәжірибесін қалыптастыратын киногерлер жасаған креативті талдауларды бағалауға бейімдейді. Сонымен қатар кез келген жанрдағы кез келген фильмді түсіну мен бағалауды арттыру үшін фильмдерді сыни әрі жүйелі талдауға қажетті жақсы білім мен талдау құралдарын береді.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Шығармашылық шешімдер» тарауында киногерлердің креативті таңдаулары көрерменнің реакциясына қалай әсер ететінін студенттерге терең түсіндіретін нақты мысалдар бар. Талқылауда, мысалы, «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) фильміндегі қойылым мен камераны орналастыру, «Құстар» (*The Birds*) фильміндегі монтаждау және «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» (*The Hunt for Red October*) фильмінде қойылған диалог кесімдері қарастырылған.



«Жақыннан тану» функциялары қазіргі кинодағы маңызды мәселелерді зерттеп, «Сақина әміршісі» (*Lord of the Rings*) фильміндегі компьютерлік бейнелер (CGI), «Лос-Анджелес құпиялары» (*L.A. Confidential*) фильміндегі монтаждауды және «Жарқыл» (*The Shining*) фильмінде мотивтерді жан-жақты қарастырады.



Авторлық блог. «Кино өнерін бақылау». Роджер Эберт «Интернеттегі ең білімді киноблог» деп атаған Дэвид Бордуэлл мен Кристин Томпсон өз идеялары мен тәжірибелерін оқытушылармен һәм студенттермен бөліседі ([http:// www.davidbordwell.net/blog](http://www.davidbordwell.net/blog)). «Блогпен байланыс» мәтіндегі сілтемелер «Кино өнеріне кіріспе» кітабындағы идеяларды кезекті бір фильм көріністерімен оңай әдіс арқылы байланыстырып, сәйкес идеяларды, терминдер мен мысалдарды көрсетеді.

ФИЛЬМ ОҚЫТУДЫ ДЕРБЕСТЕНДІРУ



McGraw-Hill Education's Create компаниясының арқасында Висконсин университетінің профессоры Джефф Смит жазған жаңа «Фильм адаптациялары» тарауы оқытушылардың фильмді бағалау курстарын жақсы игеріп, дербес қолдануына қолайлы әрі қолжетімді. Сонымен қатар «Сыни талдауларды жазу» қосымшасын, кино сынының жазбаша нұсқасын талап еткен оқытушылар болса, пайдалануына болады. Бұл еңбекті «DVD ұсынымдары» негізгі тақырыптармен байланысты тиімді ресурстармен қамтамасыз етеді. McGraw-Hill Create курстар мен оқу бағдарламаларыңызды есепке ала отырып, жеке баспа кітабын немесе электронды кітап жасауға мүмкіндік береді. Сіз McGraw-Hill Education-ның мыңдаған мәтіндері арасынан іздеп, тараулардың орындарын ауыстырып, басқа контент көздерінің материалдарын қиыстырып, өзіңіздің контенттеріңізді немесе оқыту ескертулерін қоса аласыз. McGraw-Hill Create сондай-ақ мұқаба таңдап, аты-жөніңізді, мектебіңізді, курс жайлы ақпаратты қосып, кітабыңыздың сыртқы пішінін қалағаныңызша жасауға мүмкіндік береді. Тіркеліп қосымша ақпарат алу үшін келесі сілтемеге өтіңіз: <http://create.mheducation.com>.

Әр тараудағы өзгерістер

1-тарау. «Тынық мұхиттың аумағы» (*Pacific Rim*) фильмінің арнайы эффект мысалдары цифрлы продакшн, тарату, көрсетілім туралы жаңартылған әрі кеңейтілген ақпараттарға толы. Бұл тарауда қазіргі қойылым дыбыс жүйесінің жаңа ақпараттарын «Атомдар» (*Atmos*) мен «Ержүрек» (*Brave*) фильмдерінен мысал келтіре отырып айтады. Жаңа сілтемелер «Жапан түздің ортасы» (*Middle of Nowhere*) және «Түнгі қаңғыбас» (*Nightcrawler*) фильмдерінде. Маркетинг науқанын зерттеу «Қара сері» (*The Dark Knight*), «Трансформерлер» (*Transformers*) сериялары мен «Гранд-Будапешт қонақүйі» (*The Grand Budapest Hotel*) фильмдерінде. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

2-тарау. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

3-тарау. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

4-тарау. «Қорғаушылар» (*Watchmen's*), «Күресінді көктей өту» (*Snowpiercer*) және «Лаура» (*Laura*) фильмдеріндегі мизансценаға жаңа сілтемелер. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

5-тарау. Цифрлы түс жіктеулері туралы жаңартылған ақпарат. «Пидің өмірі» (*Life of Pi*) фильміндегі 3D-ны талқылау.

«Отбасылық қастандық» (*Family Plot*) пен «Левиафан» (*Leviathan*) фильмдерінің талқылаулары. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

6-тарау. «Уолл-стрит қасқыры» (*Wolf of Wall Street*) мен «Люси» (*Lucy*) фильмдерінен жаңа мысалдар. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

7-тарау. Театр кеңістігіндегі дыбыс перспективасы туралы жаңа материалдармен кең ауқымда қарастырылған дыбыс туралы тарау. Дыбыс техникаларының жаңа талдаулары «Керемет

Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*), «Жарылыс» (*Blow-Out*), «Норма Рай» (*Norma Rae*), «Жұлдыздар арасында» (*Interstellar*), «Тиффанидегі таңғы ас» (*Breakfast at Tiffany's*), «Құтырған төбеттер» (*Reservoir Dogs*), «Есерсоқ профессор» (*The Nutty Professor*), «Вики Кристина Барселона» (*Vicki Cristina Barcelona*), «Госфорд саябағы» (*Gosford Park*), «12 маймыл» (*12 Monkeys*) және «Жазатайым оқиға» (*Accident*), сондай-ақ кеңінен талқыланған «Әңгіме» (*The Conversation*) фильмдерінде. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

8-тарау. «Гравитация» (*Gravity*) фильмі және цифрлы дәуірдегі жаңа стиль жайлы кеңейтілген жаңа бөлім. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

9-тарау. Жанр ретіндегі спорт фильмдердің жаңа бөлімі. «Менің тәтті Пепперлендім» (*My Sweet Pepper Land*), «Үндістандық шабандоз» (*The World's Fastest Indian*), «Безгек» (*Fever Pitch*) пен «Оффсайд» (*Offside*) фильмдерінің мысалдарымен. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

10-тарау. «Қырғын» (*The Act of Killing*), «Тәтті адамды іздеу» (*Searching for Sugar Man*) мен «Ранго» (*Rango*) фильмдерінен жаңа мысалдар. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

11-тарау. «Толған ай патшалығы» (*Moonrise Kingdom*) фильміндегі жаңа детальді талдау. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

12-тарау. Дыбыс жүйелері мен сұраныстағы видеоны қоса қамтыған қазіргі Голливуд өндірісі һәм технологиясындағы жаңартулар. Сонымен бірге «Битлджус» (*Beetlejuice*), «Бен Гур» (*Ben Hur*), «Алма» (*The Apple*), «Оңтүстіктегі жабайы аңдар» (*Beasts of the Southern Wild*) фильмдерінен жаңа мысалдар бар. «Кино өнеріне бақылау» блогына кеңейтілген сілтемелер.

АВТОРЛАРДАН

Егер жасөспірім немесе жиырмаға жаңа аяқ басқан жігіт болсаңыз, онда бізбен ортақ бір нәрсеңіз бар. Бұл біздің фильмге, киноға, фильмдерге қызыға, тіпті кейбіреулер айтпақшы, әуестене бастаған шағымыз.

Бізге шабыт берген – осы орта мен өзіміз көрген әйгілі фильмдерге деген қарапайым сүйіспеншілік. Олардың қатарында біз үшін классика болып саналатын «Альфавиль» (*Alphaville, 2001*), «Өкіл әке» (*The Godfather*), «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*), «Нэшвилл» (*Nashville*) фильмдерінен бастап, «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*) пен «Чуңкиң экспресі» (*Chungking Express*) сияқты жаңа фильмдер бар. Көптеген жылдар бойы біз кино тарихының қандай бұрылыстар жасайтынын бақыладық һәм біздің жаңа оқиғалардан алған әсеріміз әлі де басыла қойған жоқ.

Әрине, біз белгілі бір фильмдерді жақсы көріп, белгілі бір киногерлерге тамсанатынбыз. Сонымен қатар фильмнің өнер ретіндегі көркемдік мүмкіндіктерін ұқсата алмаған тұста көңіліміз қалайтын. Оқытушы әрі жазушы ретінде дыбыссыз авангард киносынан бастап Лос-Анджелестен Париж бен Токиоға дейінгі заманауи Гонконг фильмдеріне дейін әртүрлі жанрдағы фильмдерді түсінуге тырысып, талай нәрсені шарладық. Біз, «Сақина әміршісі» фильмін қоса алғанда, қазіргі Голливуд (фильмдері) және Голливудтан тыс еңбек еткен Карл Дрейер, Сергей Эйзенштейн мен Ясудзиро Озу сияқты режиссерлер туралы жаздық. Соңғы он жылда интернеттегі зерттеуімізді кеңейтіп, кино жайлы өзімізді қызықтыратын көп мәселелер туралы тұрақты блог жүргізіп келеміз.

Өнерді зерттеу фактілерді зерттеу ғана емес, сондықтан «Кино өнеріне кіріспе» кітабында біз мұқият көру мен тыңдау қабілетін үнемі жіті назарда ұстадық. Оныншы басылымда Connect Film жаңа цифрлы бағдарламасында DVD-лер мен Blu-Ray дискілерін тарататын айтулы Criterion Collection компаниясымен серіктес болдық (vi-vii беттерді қараңыз). Criterion Collection компаниясы бүкіл әлемдегі көптеген әйгілі классикалық һәм қазіргі заманауи фильмдерді жинауға маманданған. Criterion Collection басылымдарының техникалық сапалары өте жоғары әрі түрлі марапаттарға ие. Олар – кинодағы зерттеулерде жаңа формаларды (буындарды) ұсынатын негізгі серіктес. Біз сіздерге жан-жақты ақпараттанған көрермен болуға көмектесетін, сыни көру дағдыларының үлгісін ұсынатын клиптер сериясын жасадық. Осы он бірінші басылым үшін оны алғашқы клиптер жинағына қостық. Ол сіздерге сыншыл, ақпараттанған көрермен болуға әрі қарай да көмектесе береді деп сенеміз.

Бұл кітапты алғаш 1979 жылы шығарғаннан бастап, кино өндірісі тұрақты өзгеріп келеді. Көптеген адам цифрлы технологиялардың арқасында кино өндірісінің құралдарына қол жеткізді, ал бұл кино таралымы мен көрілімін өзгертті. Сіздер фильмді ноутбуктеріңізден немесе мобилді телефондарыңыздан тамашалай аласыздар әрі қазіргі фильмдер кинотеатрларға таспалармен емес, қатқыл дискілермен келеді. Біздің жұмысымыз негізгі тұжырымдарға шоғырланғандықтан, оған қоса, зерттеп жатқан техникаларымыз қозғалатын бейне тасымалдаушының барлық түрінің негізгі тәсілдері болып қала беретіндіктен, бұрынғы басылымда зерттеген көп нәрселер өз күшінде қалады. Соған қарамастан, цифрлы кино ашқан креативті таңдауларды қосу үшін талдауымызды кеңейттік.

Өнерді зерттеу, тек қана фактілер мен тұжырымдарды ғана зерттеуден тұрмайды. Әрине, екеуі де маңызды. Оның үстіне, өнерді зерттеу біздің талғамымызды арттырады. «Кино өнеріне кіріспе» кітабының он бірінші басылымында біз көптеген әйгілі фильмдер, сондай-ақ сіз, бәлкім, әлі ести қоймаған біраз фильмдер жайлы айттық. Бұл – біздің жоспарымыздың бір бөлігі. Біз кино әлемі күтпеген тұстан көңіл көтеретін сәттерді көбейтетінін көрсеткіміз келеді, әрі мұның бәрі сіздер үшін қызықты болады деп үміттенеміз.

Кино өнерін форма, стиль мен жанр сияқты тұжырымдар арқылы қарастыра отырып, фильмдерді абстракцияларға аударуға тырысамыз. Біз әртүрлі фильмдерге әр беретін қағидалардың бар екенін көрсеткіміз келеді. Егер біздің идеяларымыз сіз ұнатқан фильмді түсінуге көмектесе, біз онда қуаныштымыз. Сіз одан әрі ізденіп, санаңызды, сезімдеріңіз бен қиялыңызды шарықтататын фильмдерді көруге ынталанады деген үмітіміз де бар. Біз үшін білім деген осы.

Алғыс айту

«Кино өнеріне кіріспе» кітабын дайындаған 40 жылда біз жүздеген адамға қарыздар болдық, бірақ олардың әрқайсысына жеке-жеке алғыс айту мүмкін емес. Дегенмен ұзақ уақыт бізбен байланысын үзбеген кейбір жандарға алғысымызды білдіргіміз келеді. Мэдисондағы Висконсин университетіндегі әріптестеріміз: Тино Балио, Мария Белодубровская, Бен Брюстер, Нол Кэрролл, Келли Конвей, Кейтлин Файф, Максин Флекнер-Дьюси, Эрик Ганнесон, Вэнс Кепли, Майк Кинг, Леа Джейкобс, Джей Джей Мерфи, Питер Сенгсток пен Бен Сингер көп жағдайда бізге көмектесті. Архив қызметкерлері де бізбен серіктес болды, сондықтан Эйлин Боузер, Элейн Берроуз, Мэри Корлисс, марқұм Сьюзен Далтон, марқұм Жак Леду, Ян-Кристофер Хорак, Патрик Лоуни, Никола Маццанти, Джеки Моррис, Чарльз Сильвер, Паоло Черчи Усая және Габриэль Клаасқа өз жинақтарындағы фильмдер мен материалдарды пайдалануға рұқсат бергендері үшін ерекше алғыс айтамыз. Сондай-ақ Sony Pictures Classics студиясынан Майкл Баркерге, New Yorker Films студиясынан Дэн Талбот пен Хосе Лопеске және Focus Features студиясында бұрын жұмыс істеген Джеймс Шамуске рақмет. Сонымен қатар Sony Pictures Classics студиясынан Майкл Баркерге, NBC-Universal студиясынан Рони Лублинерге, Indian Paintbrush студиясынан Питер МакПартлинге, тағы да МакПартлин мырзамен бізді байланыстырған (Rogerebert.com сайтынан) Мэтт Золлер Зайтцқа алғыс білдіреміз. Біз бірнеше кинематографиспен, атап айтқанда, марқұм Лес Бланк, Брюс Коннер, Норман МакЛарен, сондай-ақ Эрни Гех, Мишель Сноу мен Фредерик Вайзманмен жақсы әріптес болғанымызды бағалаймыз.

Бұл басылым авторларының жаңа мүшесі Джефф Смит фильм дыбыс технологияларының тарихы туралы құнды кеңестері үшін Эрик Динстфирге, фильмдердің жаңа мысалдары туралы пайдалы ұсыныстары үшін Мишель Смитке һәм «Гарри Поттер» фильмі жай-

лы барлық ақыл-кеңестері үшін жеке кеңесші Меган Лакруга ризалығын білдіріп, алғыс айтқысы келеді.

Бұл басылымды дайындау кезінде көмектескен жандарға алғыс айтамыз. Олар: Аарон Адэр, Оңтүстік-Шығыс Оклахома штаты университеті; Лора Боуза, Мурпарк колледжі; Доменик Бруни, Висконсин-Ошкош университеті; Мария Елена де лас Каррераса, Нортридждегі Калифорния штаты университеті; Шон Четам, Тампадағы Оңтүстік Флорида университеті; Джон Клаборн, Шампэйндегі Иллинойс штаты университеті; Меган Кондис, Шампэйндегі Иллинойс штаты университеті; Стив Джиллиленд, Батыс Вирджиния штаты университеті; Люсинда МакНамара, Кейп Фер қоғамдық колледжі; Джеймс МакУорд, Джонсон Каунти қоғамдық колледжі; Барбара Мултэр-Веллен, Нью-Йорк киноакадемиясы; Дерон Оверпек, Оберн университеті; Лиза Петерсон, Орландодағы Орталық Флорида университеті; Сид Слободник, Шампэйндегі Иллинойс штаты университеті; Джаред Зальцман, Берген қоғамдық колледжі; Сюзан Тавернетти, Динза колледжі.

Біздің видеоқосымшалардың продюсері әрі режиссері Эрик Ганнесонға және қырандай өткір көздерімен қателіктерді, сәйкес емес жерлерді тексеріп тапқан Петра Доминковаға ерекше алғыс айтқымыз келеді. Сондай-ақ Criterion Collection қызметкерлері Питер Беккер мен Ким Хендриксонға видеоүзінділерді беріп, серіктестікте жомарттық танытқандары үшін ризашылығымызды білдіргіміз келеді.

Әдеттегідей McGraw-Hill Education баспа командасына, әсіресе Даун Граундуотер, Сара Ремиңтон, Сэнди Уилле, Шаунтель Шмидт, Сюзан Мессер мен Гарей Ланджға алғыс айтамыз.

*Дэвид Бордуэлл,
Кристин Томпсон,
Джефф Смит*

ҚЫСҚАША МАЗМҰНЫ

АВТОРЛАР ЖАЙЛЫ	7	ӘР ТАРАУДАҒЫ ӨЗГЕРІСТЕР	11
КИНО ӨНЕРІНЕ КІРІСПЕ КІТАБЫ – ФИЛЬМДІ		АВТОРЛАРДАН	12
БАҒАЛАУДАҒЫ ДЕРБЕСТІКТІ ҮЙРЕТУ МЕН		АЛҒЫС АЙТУ	13
ТӘЖІРИБЕНІ ОҚЫТУ	8		

БІРІНШІ БӨЛІМ • Кино өнері және кинематография

1-ТАРАУ.	Кино өнері: креатив, технология және бизнес	22
-----------------	---	----

ЕКІНШІ БӨЛІМ • Фильм формасы

2-ТАРАУ.	Фильм формасының маңызы	80
-----------------	-------------------------	----

3-ТАРАУ.	Баяндау формасы	106
-----------------	-----------------	-----

ҮШІНШІ БӨЛІМ • Фильм стилі

4-ТАРАУ.	Кадр: мизансцена	154
-----------------	------------------	-----

5-ТАРАУ.	Кадр: кинематография	210
-----------------	----------------------	-----

6-ТАРАУ.	Кадр мен кадрдың арақатынасы: монтаж	272
-----------------	--------------------------------------	-----

7-ТАРАУ.	Кинодағы дыбыс	322
-----------------	----------------	-----

8-ТАРАУ.	Қорытынды: стиль мен фильм	366
-----------------	----------------------------	-----

ТӨРТІНШІ БӨЛІМ • Фильм түрлері

9-ТАРАУ.	Фильм жанрлары	392
-----------------	----------------	-----

10-ТАРАУ.	Деректі, экспериментал және анимацияланған фильмдер	420
------------------	---	-----

БЕСІНШІ БӨЛІМ • Фильмдерді сыни талдау

11-ТАРАУ.	Кино сыни. Талдау мысалдары	478
------------------	-----------------------------	-----

АЛТЫНШЫ БӨЛІМ • Кино өнері және оның тарихы

12-ТАРАУ.	Кино өнеріндегі тарихи өзгерістер: келісім мен таңдау, дәстүр мен үрдістер	536
------------------	--	-----

 ФИЛЬМ ЭКРАНИЗАЦИЯЛАРЫ	584
--	-----

 ФИЛЬМНІҢ СЫНИ ТАЛДАУЫН ЖАЗУ	628
--	-----

 «КИНО ӨНЕРІ: КРЕАТИВ, ТЕХНОЛОГИЯ ЖӘНЕ БИЗНЕС» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР	636
---	-----

ГЛОССАРИЙ	706
-----------	-----

ФИЛЬМДЕРДІҢ ТІЗІМІ	714
--------------------	-----

МАЗМҰНЫ

БІРІНШІ БӨЛІМ • Кино өнері және кинематография

1-ТАРАУ. Кино өнері: креатив, технология және бизнес 22

Өнер ме, ойын-сауық па? Өнер ме,
әлде бизнес пе? 24

Кино өндірісіндегі көркемдік шешімдер 25

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР:

«Сыбайлас» (*Collateral*) фильмінде бейнеленген
түнге шолу жасау 26

Фильм механизмдері 30

Иллюзия технологиясы 30

Фильмді кинопенканы қолдану арқылы
жасау 31

Фильм өндірісі және цифрлық мультимедия 35

Фильм жасау: фильм өндірісі 39

Сценарий жазу мен қаржыландыру кезеңі 40

Дайындық кезеңі 42

Түсірілім кезеңі 44

Құрастыру кезеңі 48

ЖАҚЫННАН ТАНУ: Кино өндірісіндегі кейбір
лауазымдар мен терминдер 49

Продакшн үдерісінің көркемдік ықпалы 53

Өндіріс режимдері 54

Ірі көлемді өндіріс 54

Эксплуатация фильмдері, тәуелсіз өндіріс және

Өзің жасап ал (ӨЖА/DIY) 55

Шағын өндіріс 57

Түрлі өндіріс тәсілдерінің шығармашылық
ықпалы 59

Фильмді көрермендердің назарына жеткізу:
фильмді таралым мен көрсетілімге түсіру 61

Таралым: күш-қуат орталығы 61

Кинопрокат және кинопрокаттан тыс
көрсетілім 68

Қосымша нарықтар: кино өндірісінің
кинотеатрдан тыс қаражат түсімдері 70

Фильмді көрсетілім мен таралымға түсірудің
көркемдік тәсілдері 73

Экрандар мен дыбыстар: стилистикалық
мүмкіндіктер мен қиындықтар 75

ТҮЙІН 78

ЕКІНШІ БӨЛІМ • Фильм формасы

2-ТАРАУ. Фильм формасының маңызы 80

Фильмдегі форма ұғымы 81

Үлгі ретіндегі форма 81

«Форма» және «мазмұн» 83

Формалық күтілімдер 83

Шарттар мен тәжірибелер 87

Форма һәм сезіну үрдісі 88

Форма мен мағына 90

Бағалау: жақсы, жаман, жоқ әлде
орташа ма? 93

Кино формасының қағидаттары 95

Функция 95

ЖАҚЫННАН ТАНУ: Креативті шешімдер:
үлгілерді таңдау 97

Ұқсастық пен қайталау 100

Айырмашылық пен вариация 100

Сюжеттің өрбуі 102

Тұтастық пен бытыраңқылық 104

ТҮЙІН 105

3-ТАРАУ. Баяндау формасы 106

Баяндау формасының қағидаттары 107

Баяндау дегеніміз не? 107

Хикаятты әңгімелеу 109

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Хикаятты
қалайша әңгімелер едіңіз? 109

Сюжет пен хикаят 110

Себеп пен салдар 113

Уақыт 115

ЖАҚЫННАН ТАЛУ: Хикаят уақытымен ойын
ойнау 119

Кеңістік 122

Ашылу сахнасы, финал және даму үлгілері 122

Баянсөз (наррация): хикаят ақпаратының
ағымы 125

Хикаят ақпаратының ауқымы: шектеулі ме, әлде
шексіз бе? 125

Хикаят ақпаратының тереңдігі: объективті ме,
әлде субъективті ме? 129

Баяндаушы 132

ЖАҚЫННАН ТАЛУ: Жарық сөнгенде баяндау
басталады 133

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Хикаятты
әңгімелеудегі наррацияға қатысты
таңдаулар 135

ҮШІНШІ БӨЛІМ • Фильм стилі

4-ТАРАУ. Кадр: мизансцена 154

Мизансцена дегеніміз не? 154

Мизансценаның күші 156

Мизансценаның құрамдас бөліктері
(компоненттері) 157

Декорация 157

Костюм мен грим 163

Жарықтандыру 168

Қойылым жасау: қозғалыс және
перформанс 176

ЖАҚЫННАН ТАЛУ:

Киноактер құралдары 179

Классикалық Голливуд киносы 137

«Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінде
қолданылған баяндау формасы 139

«Азамат Кейн» фильміндегі баяндауға қатысты
жалпы болжалдар 139

«Азамат Кейн» фильміндегі сюжет пен
хикаят 140

«Азамат Кейн» фильміндегі себеп-салдарлық
байланыс 142

«Азамат Кейн» фильміндегі уақыт
мәселесі 143

«Азамат Кейн» фильміндегі мотивация 146

«Азамат Кейн» фильміндегі параллелизм 147

«Азамат Кейн» фильміндегі сюжеттің даму
үлгісі 147

«Азамат Кейн» фильміндегі баяндау 149

ТҮЙІН 151

Осының барлығын өзара біріктіру: кеңістік пен
уақыт аралығындағы мизансцена 187

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: «Шытырман
оқиға» (*L'Avventura*) фильмінен алынған
эпизодтағы мизансцена 188

Кеңістік 190

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: «Қатты
ашуланған күн» (*Day of Wrath*) атты фильмінен
келтірілген екі кадрдағы мизансцена 197

Уақыт 199

«Біздің қонақжайлығымыз» (*Our Hospitality*) атты
фильмнің баяндау функциялары 204

ТҮЙІН 209

5-ТАРАУ. Кадр: кинематография 210

Фотографиялық бейне 210

Тоналдылық ауқымы (спекторы) 210

ЖАҚЫННАН ТАЛУ: ҚҰБЫЖЫҚТАРДАН БАСТАП
ӘДЕТТЕГІ НӘРСЕЛЕРГЕ ДЕЙІН:

«Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*)

фильміндегі компьютерлік бейне
графикасы 216

Қозғалыс жылдамдығы 218

Перспектива 220

Жиектеу 230

ЖАҚЫННАН ТАЛУ: Виртуалды
перспектива: 3D 232

Жиектің өлшемдері мен пішіні 234

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Кеңэкранды
жиектеуді пайдалану 236

Экран кеңістігі мен экраннан тыс кеңістік 239

Камера позициясы: жиектеудің бұрышы, деңгейі, биіктігі мен арақашықтығы 241

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР:

«Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) фильмінен алынған кадрдағы камераның позициясы 245

Жылжымалы жиек 248

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) мен «Толқын

ұзындығы» (*Wavelength*) фильмдеріндегі қозғалыстағы кадрлау (жиектеу) мен фильмнің формасы 258

Бейненің ұзақтығы:

ұзақ план (үздіксіз дубль) 265

Шынайы уақыт дегеніміз не? 265

Ұзақ планның функциялары 266

Ұзақ план мен қозғалыстағы кадр 269

ТҮЙІН 271

6-ТАРАУ. Кадр мен кадрдың арақатынасы: монтаж 272

Монтаждау дегеніміз не? 273

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Кесуді не

үшін таңдаймыз? «Құстар» (*The Birds*) фильмінен төрт көрініс 274

Фильмді монтаждаудың мөлшерлері 276

А мен В кадрының арасындағы графикалық арақатынас 276

А мен В кадрының арасындағы ритмдік арақатынас 281

А мен В кадрының арасындағы кеңістіктегі арақатынас 282

А мен В кадрының арасындағы уақыт арақатынасы 284

Жалғасымды монтаж 288

Кеңістік жалғасымдығы: 180° жүйесі 288

«Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*) фильміндегі жалғасымды монтаж 291

Жалғасымды монтаж: кейбір ұтымды сәттер 295

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Сіз маған қарап тұрсыз ба? «Артқы терезедегі» (*Rear Window*) көру нүктесі монтажі 299

Кезектес кесім 303

ЖАҚЫННАН ТАНУ: Күшейтілген жалғасымдық: «Тоқтаусыз» (*Unstoppable*), «Құпия Л.А.» (*L. A. Confidential*) және заманауи монтаж 305

Уақыт жалғасымдығы: рет, жиілік және ұзақтық 310

Жалғасымды монтаждың баламалары 312

Графикалық және ырғақтық мүмкіндіктер 312

Кеңістік пен уақыт жалғасымдығының үзілуі 314

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: «Қазандағы» (*Октябрь*) жалғасымдық үзілістері 317

ТҮЙІН 321

7-ТАРАУ. Кинодағы дыбыс 322

Дыбыстық шешімдер 322

Дыбыс күші 324

Дыбыс біздің көріністер туралы түсінігімізді қалыптастырады 324

Көз арқылы санамызды бағыттау 324

Фильмдегі дыбыс негіздері 327

Перцептивті сипаттар 327

Жазу, өзгерту және біріктіру 330

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР:

Диалогты монтаждау: сәйкестендіру керек пе, әлде керек емес пе? 333

«Тиффанидегі таңғы ас» (*Breakfast at Tiffany's*) фильміндегі музыкалық мотивтер 338

ЖАҚЫННАН ТАНУ: «Жюль мен Джим» (*Jules and Jim*) фильміндегі романстың оркестрленуі 340

Фильмдегі дыбыстардың өлшемдері 341

Ритм 342

Дәлдік 344

Кеңістік 345

ЖАҚЫННАН ТАНУ: Кадрдан тыс дыбыс

және оптикалық ракурс: «Джеки Браун» (*Jackie Brown*) фильміндегі ақша айырбастау (секансы) 348

Дыбыс перспективасы 356

Уақыт 357

Жанрлық суреттер 362

ТҮЙІН 365

8-ТАРАУ. Қорытынды: стиль мен фильм 366

Стиль ұғымы 366

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Стиль және киногер 367

Шешім қабылдау: бірге жұмыс істеу техникалары 368

Көру мен тыңдау: стиль және көрермен 370

Стильді сараптау 370

1. Фильмнің толық формасы дегеніміз не? 371

2. Қандай негізгі техникалар қолданылады? 371

3. Техникалар арқылы қандай үлгілер қалыптасады? 372

4. Техникалар мен үлгілер қандай функциялар атқарады? 373

«Азамат Кейн» фильміндегі стиль 374

ЖАҚЫННАН ТАҢУ: «Күдік көлеңкесі» (*Shadow of a Doubt*) фильміндегі стильдік синтез 375

Құпиялылық һәм кеңістікке ену 377

Стиль мен баянсөз: шектеу және объективтілік 380

Стиль мен баянсөз: бәрін қамту 381

Баянсөз параллельдер: қондырғылар 382

Параллельдер: басқа техникалар 382

Сенімді кинохроника 384

Монтаждау арқылы сюжет уақытын жасау 385

ЖАҚЫННАН ТАҢУ: «Гравитация» (*Gravity*):

цифрлы дәуірдегі фильмнің стилі 388

ТҮЙІН 390

ТӨРТІНШІ БӨЛІМ • Фильм түрлері

9-ТАРАУ. Фильм жанрлары 392

Жанрды түсіну 393

Жанрды анықтау 394

Жанрды сараптау 396

Жанр тарихы 398

ЖАҚЫННАН ТАҢУ: Қазіргі жанрдағы көркемдік шешімдер: *Қылмыс триллері* субжанр ретінде 399

Жанрлардың әлеуметтік функциялары 404

Төрт жанр 405

Вестерн 405

Үрей фильм 408

Мюзикл 411

Спорт фильмі 415

ТҮЙІН 419

10-ТАРАУ. Деректі, экспериментал һәм анимациялық фильмдер 420

Деректі фильм 420

Деректі фильм дегеніміз не? 421

Деректі фильм мен қойылымды фильм арасындағы шекаралар 423

Деректі фильмнің жанрлары 424

Деректі фильмдегі форма 425

Категориялық форма: кіріспе 427

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР:

Категориялық форманы пайдаланып, көрермендерді тарту 427

Категориялық формаға мысал: «Диастемалы әйелдер» 429

Риторикалық форма: кіріспе 434

Риторикалық форманың мысалы:

«Өзен» фильмі 436

Эксперименттік фильм 442

Техникалық шешімдер қатары 443

Эксперименттік фильм түрлері 444

Абстракт форма: кіріспе 445

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Абстракт фильмдегі форманы жобалау 445

Абстракт форманың мысалы: «Механикалық балет» (*Ballet Mécanique*) 447

Ассоциатив форма: кіріспе 453

Ассоциатив форманың мысалы: «Коянискатси» фильмі 455

Анимациялық фильм	462	Эксперименттік анимация мысалы:	
Дәстүрлі анимация түрлері	463	«Диалогтың мүмкіндіктері» (<i>Dimensions of Dialogue</i>)	471
Компьютерлік анимация түрлері	465	ТҮЙІН	476
Дәстүрлі анимацияның мысалы: «Долы үйрек» (<i>Duck Amuck</i>)	469		

БЕСІНШІ БӨЛІМ • Фильмдерді сыни талдау

11-ТАРАУ. Кино сыны. Талдау мысалдары 478

Классикалық нарратив кино	479	«Чуңқиң экспресі» (<i>Chung Hing sam lam</i>)	508
«Оның қызы Фрайдей» (<i>His Girl Friday</i>)	479	Деректі форма мен стиль	513
«Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (<i>North by Northwest</i>)	482	«Кинокамералы адам» (« <i>Man with a Movie Camera</i> »)	513
«Дұрыс әрекет жаса» (<i>Do The Right Thing</i>)	487	«Жіңішке көк сызық» (<i>The Thin Blue Line</i>)	517
«Толған ай патшалығы» (<i>Moonrise Kingdom</i>)	492	Форма, стиль және идеология	524
Классикалық кино өндірісіне нарратив баламалар	497	«Мені Сент-Луисте қарсы ал» (<i>Meet Me in St. Louis</i>)	524
«Ақырғы дем» (<i>À bout de souffle</i>)	497	«Құтырған бұқа» (<i>Raging Bull</i>)	529
«Токио хикаясы» (<i>Tokyo Monogatari</i>)	503		

АЛТЫНШЫ БӨЛІМ • Кино өнері және оның тарихы

12-ТАРАУ. Кино өнеріндегі тарихи өзгерістер: келісім мен таңдау, дәстүр мен үрдістер 536

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР: Тарихтағы фильм формалары мен стилі	537	Әртістер мен мемлекет	557
Кино тарихындағы дәстүр мен қозғалыстар	540	ЖЭС (Жаңа экономикалық саясат) киносы	558
Алғашқы кинематография (1893–1903)	541	Монтаждау басымдығы	559
Фотоға түсіру һәм кино	541	Қозғалыс соңы	560
Эдисон Люмьерге қарсы	542	Дыбысты кино дәуіріндегі классикалық Голливуд киносы (1926–1950)	561
Алғашқы форма мен стиль	542	Дыбысқа өту	562
Мелье, сиқыр және көркем баянсөз	544	Проблемалар мен шешімдер	562
Классикалық Голливуд киносының дамуы (1908–1927)	545	Студиялар, жанрлар және ойын-сауық	563
Голливуд пен өндірістің студиялық жүйесі	545	Терең фокус пен баяндау инновациялары	564
Өз орнындағы классикалық форма мен стиль	548	Италиялық неореализм (1942–1951)	566
Неміс экспрессионизмі (1919–1926)	549	Студияны артқа тастау	566
Француз импрессионизмі және сюрреализм (1918–1930)	552	Оқиғаны баяндаудың жаңа үлгісі	567
Импрессионизм	553	Қозғалыстың соңы мен артында қалған мұрасы	568
Сюрреализм	555	Француз Жаңа толқыны (1959–1964)	569
Кеңестік монтаж стилі (1924–1930)	557	Сыншылар кино түсірушілерге айналды	569
		«Жаңа толқын» стилі	570

Неореализмнің қайта бағалануы	570	1980 жылдар және одан кейінгі уақыт	576
Мейнстрим ішінде және мейнстримнен тыс	571	Голливуд пен Тәуелсіз кино. Жалғасы бар	577
Жаңа Голливуд пен тәуелсіз кино (1970–1980)	572	Гонконг киносы (1980–1990)	579
Блокбастерлер мен инди фильмдер	573	Жергілікті дәстүр жаһандыққа айналды	579
Муви Братс қозғалысының пайда болуы	573	Жаңа буын: екі мектеп	579
Өзге де жолдар	575	Оқиға мен стиль	580
		Шет елдердегі мұрасы	582
ФИЛЬМ ЭКРАНИЗАЦИЯЛАРЫ	584		
Экранизациялар барлық жерде бар	584	Баламалар мен толықтырулар	598
Экранизацияның креативті таңдаулары	585	ЖАҚЫННАН ТАНУ: Сара Полли «Жырақтап кеткен жар» (<i>Away From Her</i>)	600
Экранизация: дәлдік, баламалар мен трансмедиялық хикаят баяны	586	Кино және театр	605
Дәлдік: түпнұсқаға қаншалықты жақын?	586	Фильмдер мен комикстер	610
Дәлдік және идеология	588	Кино және телевизия	614
Фильм һәм әдебиет	594	Кино және музыка	618
ЖАҚЫННАН ТАНУ: Спайк Джонстың «Адаптация» (<i>Adaptation</i>) фильмі экранизация ретінде	596	Фильмдер мен ойындар	622
		ҚОРЫТЫНДЫ	626
ФИЛЬМНІҢ СЫНИ ТАЛДАУЫН ЖАЗУ	628		
Жазуға дайындалу	628	Аналитикалық эссе мысалы	633
Ұйымдастыру мен жазу	630	«Комедия королі» (<i>The King of Comedy</i>)	
Қорытынды: аналитикалық эссенің негізгі сұрақтары	633	фильміндегі фэнтэзи мен шынайылық	633
«КИНО ӨНЕРІ: КРЕАТИВ, ТЕХНОЛОГИЯ ЖӘНЕ БИЗНЕС»			
ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР	636		
ГЛОССАРИЙ	706		
ФИЛЬМДЕРДІҢ ТІЗІМІ	714		

I БӨЛІМ

Кино – жас медиа. Кескіндеме, әдебиет, би және театр өнері мыңдаған жылдар бойы дамып келеді, ал кино тек бір ғасырдан аз уақыт бұрын ғана пайда болды. Соған қарамастан, салыстырмалы қысқа уақыт ішінде ол өзінің қарқынды әрі қуатты өнер екендігін көрсетті.

Бұл кітапта біз осы өнерді зерттейміз. Бұдан кейінгі тарауларда шығармашыл адамдардың киноны пайдалана отырып, біз бағалайтын тәжірибелерді қалай жүзеге асырғандары сөз болады.

Бұл еңбекті киноға әңгімені баяндау, эмоцияларды білдіру, идеяларды жеткізу қуатын берген принциптер мен әдістерді зерделеуден бастаймыз. Бұл өнер түрінің кейбір тұста қалыптасқан жағдайлардан тыс әдіс-тәсілдерге ие екенін әуел бастан назарда ұстағанымыз жөн.

Өйткені кино көптеген басқа өнер түрлеріне қарағанда күрделі технологияларға тәуелді. Технологиялық аспаптар болмаса кино ілгерілей алмас та еді. Сонымен қатар кино өнері белгілі бір адамдардың ынтымақтаса отырып жұмыс істеуін, оған қоса, олардың тәжірибеден өтіп, нақты дәлелденген жұмыс тәртібіне бағынатын қатысушы болуын керек етеді. Фильмдерді ойлап табу өз алдына – оларды жасап шығару қажет. Ол ауқымды жұмыс. Сондай-ақ олардың әлеуметтік және экономикалық жағдайлармен тығыз байланыста болатыны да зор маңызға ие. Фильмдер таралымға түсіп, көрсетілімге кіргенге дейінгі осынау әр кезең үшін ақшаның алар орны да ерекше.

Бірінші тарауда фильм өндірісі процесінің осындай аспектілері қарастырылған. Сондай-ақ кино технологиясын, жұмыс жүргізу тәжірибесі мен оның бизнеске қатысты тұсын зерттейміз. Аталған құрамдас бөліктердің барлығы киноны өнер ретінде қалыптастырады әрі оған арқау болады.

Кино өнері және кинематография

1-ТАРАУ

Кино өнері: креатив, технология және бизнес

Кинофильмдер өміріміздің бір бөлігі болғандықтан, әлемді оларсыз елестету қиын. Оларды театрда, үйде, кеңседе, көлік пен автобуста, ұшақта тамашалаймыз. Фильмдерді ноутбук, планшет пен ұялы телефонға жүктеп, өзімізбен бірге алып жүреміз. Түймені басқан кезіңізде технологиялық құралыңыз рахаттана отырып көруіңіз үшін фильмді экраныңызға ұсынады.

Фильмдер ақпарат пен идеяларды жеткізеді, біз басқа жолдар арқылы біле алмаған өмір сүру салттары мен орындарынан хабардар етеді. Аталған артықшылықтар қаншалықты маңызды болса да, алдымызда одан асып түсетін мәселе тұр. Бізді зор шаттыққа бөлейтін көру мен сезіну жолдарын ұсынғандықтан, фильмдерден айрықша әсер аламыз. Олар бізге тәжірибелерді көрсетеді. Ол тәжірибелерді назарымызды аударған кейіпкерлер арқылы ұсынады, алайда сол фильм сонымен қатар идеяны өрбітуі немесе визуалды сапаны яки болмаса дыбыстық өрнектеулерді қарастыруы да мүмкін.

Ондай мәселелер тектен-текке туындамайды. Негізінен, фильмдер көрермендерде әсер қалдыру үшін әрленеді. Фильмнің өнер екенін түсіну үшін оның неліктен тура осындай жолмен әрлене жасалғанын сұрап білуге тура келеді. Кинодағы үрейлі көріністер мен адамды елжірете баурап алатын тұстары, яки фильмнің күлкіге кенелтіп, не көз жасыңа ие бола алмай жылататын соңғы жағы қалай жасалады? Кинематограф бұл эффектілерді қалай жүзеге асырды деп сұрай аламыз.

Бір жағынан, ол бізді көріністі киногердің көзімен көруге үйретіп, көмектеседі. Ендеше сізден осы кітаптың өн бойында өзіңізді киногердің орнына қойып көруді өтінеміз.

Бұл соншалықты көп уақыт ала қоймас. Алдымен камера я болмаса ұялы телефон арқылы фото түсіріп көріңіз. Бұрын да жай ғана өміріңіздің бір бөлігін – сауық кешті, үйлену тойын, қағаз қапшыққа кіріп бара жатқан мысығыңызды түсіріп, бірнеше бейнеролик жасаған боларсыз. Демек, бұл – сіздің қолыңыздан келетін жұмыс. Фильм түсірудегі ең басты ерекшелік – таңдау еркін болуы. Оны сіз бұрын да бастан кешіргенсіз. Бірақ аңғармауыңыз мүмкін. Ойланыңызшы... мен есіңізге түсіріп көрейін. Мәселен, кадр жасау үшін өз позицияңызды өзгертіп, адамдардан кіршік қақпауларын сұраған немесе ұшатын дискінің артынан қуып бара жатқан иттен қалмауға тырысқан сәттеріңіз болды ғой. Міне, сол әр сәтіңіз сіздің таңдау жасағаныңызды білдіреді. Ендеше, бұдан кейінгі талпынысыңызда әлдеқайда өміршең әрі кісі елерліктей фильм жасай аласыз.

Видеоклиптеріңізді YouTube желісінде топтауға я болмаса досыңыздың музыкалық шығарма орындаған сәтін түсіріп алуыңызға да болады. Жобаға қатысты шешім қабылдаған әр сәтте бұл сурет пен дыбыстың көрермендерге қалай әсер ететіні туралы ойланасыз. Ал егер сіздің музыкамен

сүйемелденген видеоклипіңіз басталғанда, экран қара түсті болып, әуен бәсеңдегенде оның түсі біртіндеп ашық реңкке боялса қалай болады? Экран кенеттен ашық түске боялып, жақсы музыкамен сүйемелденген кезде басқаша әсер қалдырады емес пе?!

Олай болса, киногер қашанда көрермендерге қандай да бір әсерін тигізетін креативті шешімдерді қабылдаудан қашып құтыла алмайды. Әрбір кинорежиссер сонымен қатар фильмді тамашалайтын көрермен де болып табылады. Сондықтан ол өз таңдауын соңғы тұтынушыдай сезініп, сол тұрғыдан қарастыра отырып жасайды. Киногерлер өздеріне әрдайым «егер фильмнің мына бір тұсын бұрынғысына қарағанда өзгеше етіп жасасам, көрермендердің реакциясы қандай болар екен» деген сұрақ қояды.

Уақыт өте келе, фильм жасауға байланысты таңдау түрі дами түсті. Қозғалыстағы суреттер, яғни фильм алғаш рет XIX ғасырдың соңында халықтық ойын-сауық сипатында пайда болды. Бұл тұрғыдан алғанда жаңа сала табысты еді, өйткені ол көріністер қалың көрерменнің қиялындағы қажеттіліктерге сай келетін. Туындаған дәстүрлердің барлығы – ойдан шығарылған хикаяларды баяндау, нақты оқиғаларды таспаға түсіру, нысандар мен кескіндемелерді анимациялау, тың формалар арқылы эксперименттер жасау сынды әрекеттер көрермендерге өзге медиа түрлері ұсына алмайтын тәжірибелерді көрсетуге бағытталды. Киногер ерлер мен әйелдердің бұл тәжірибелерді әртүрлі жолдармен түрлендіру үшін кинематографияны пайдалана алатындарын байқады. Енді олар ойлана бастады: «Актерлерді кадр кеңістігін игере алатындай етіп, орта тұсқа орналастырсақ қалай болады? Көріністі бірнеше ракурстан түсірілген кадрларға бөлу туралы да ойланып көрелікші? Актерлердің соңынан еру үшін камераны жылжыта отырып түсірген жөн болар» деген сынды әртүрлі ізденістерін бастады. Киногерлер біртіндеп бір-бірімен тәжірибе алмасып, жаңа мүмкіндіктерді тексеру және жетілдіру арқылы қазіргі кездегі өнер формасының негізі болып отырған дағдыларды да дамытты.

Бұл бизнесте мансапқа жету үшін алдымен кинорежиссер сияқты ойлай білу керек деуіңіз де мүмкін. Ал егер де сіз фильмдерді жай ғана көруді ұнататын көрермен болсаңыз ше? Ондай жағдайда креатив таңдаулардың тәжірибеңізді қалай түрлендіргенін аңғарсаңыз, фильмдерді бұрынғыдан да тереңірек түсініп, өзге бір көзқараспен бағалайтыныңыз анық. Сүйікті фильмдеріңіздің DVD нұсқаларында фильмге кірмей қалған кадрлардан тұратын бонустарды көрген шығарсыз және сол қосымшалардың бірқатары сізді одан да мол рахатқа бөлері сөзсіз. Киногерлердің кейіпкер мотивтері туралы астыртын талқылаулары мен сахна сыртындағы пікірталастарынан хабардар болсақ, әлеуметтік желілер мен өзге де бастамаларды одан да көбірек бағалар едік. Көрген фильмдерден әрдайым көп мәлімет аламыз және кинорежиссерлердің таңдауы туралы ойлану не себепті өзімізді осылай сезінетінімізді түсінуімізге көмектеседі.

Сондықтан да кино өнеріне шолу жасауды фильм продакшн үдерісін қарастырудан бастаймыз. Бұл жерде осы салада жұмыс істейтін адамдарға қолжетімді, біршама айқын таңдау түрлерін көре аламыз. Әрбір тарауда кино майталмандарының шығармашылық мәселелерді шешу үшін таңдап алған әдістері туралы айтқан сөздері келтірілген.

Осы кітаптың өн бойында кино өнеріндегі таңдау мен басқарудағы екі негізгі салаға – форма және стильге ерекше назар аударылады. **Форма** – фильмнің жалпы үлгісі, яғни кейбір белгілі әсерлерді жасау үшін фильм бөліктерін өзара біріктіріп, жұмыс істету жолдары (2 және 3-тараулар). **Стиль** болса фильмнің кинематографиялық техникаларды пайдалану ерекшелігін қамтиды. Бұл әдістер төрт санатқа бөлінеді: мизансцена немесе түсірілуге тиіс адамдар, орындар яки нысаналардың орналасуы (4-тарау); операторлық жұмыс, бейнелер мен дыбыстарды жазуға арналған камера және басқа да технологиялық аспаптарды қолдану (5-тарау); монтаждық жұмыс, жеке кадрларды біріктіру (6-тарау); фильмнің аудиотрегінде үйлестірілетін дыбыстар, дауыстар, эффектілер мен музыка (7-тарау). Осылайша әртүрлі техникалар зерделенгеннен кейін 8-тарауда фильмнің стиліне шолу жасаймыз.

Бұдан кейінгі тарауларда фильм жанрлары һәм оның басқа түрлерінде қолданылатын форма мен стильдің өзара айырмашылықтары талқыланады (9, 10-тараулар). Фильмдердің сыни талда-

маларын жасау жолдары (11-тарау) және форма мен стильдің киногогерлерге шығармашылық таңдаудың әртүрлі жиынтықтарын ұсына отырып, тарихи тұрғыдан қандай өзгерістерге тап болғаны да (12-тарау) қарастырылады. Жалпы алғанда, бұл кітаптан кино майталмандарының таңдау жасау мен басқаруы арқылы көңілімізді көтеретін, ақпарат беретін және қиялымызды баурайтын фильмдерді қалай жасайтынын көреміз.

Өнер ме, ойын-сауық па? Өнер ме, әлде бизнес пе?

Кейбір оқырмандар «өнер» терминін ұнатпауы да мүмкін. Егер кино бұқаралық ақпарат құралы ретінде пайда болса, жоғарыда аталған сөзді қолдануға тиіспіз бе? Голливуд режиссерлері «өнер адамдары» ма? Кейбір адамдар мультиплексте қойылатын блокбастерлерді жай ғана «ойын-сауық» деп, шектеулі саны бар көрермендерге арналған фильмдерді дәріптейді. Тәуелсіз фильмдерді, фестиваль фильмдерін немесе эксперименталдық еңбектерді нағыз өнер деп бағалаулары мүмкін.

Әдетте өнер мен ойын-сауықтың ара-жігін ажырата білу құндылықты пайымдаумен негізделеді: өнер терең мағыналы әрі құнды, ал ойын-сауықтың мәні таяз әрі жеңіл. Дегенмен мұның бәрі айтуға ғана оңай. Киноның көптеген көркемдік ресурстары көпшілік қауым мүддесі үшін жұмыс істейтін кинорежиссерлердің арқасында табылды. Мысалы, 1910 мен 1920 жылдар аралығында ойын-сауық жасауды көздеген көптеген кинорежиссерлер фильм монтаждаудың жаңа мүмкіндіктерін ашты.

Құндылық мәселесіне келетін болсақ, танымал дәстүрлердің жоғары сапалы өнердің дамуына ықпал етуі мүмкін. Шекспир мен Диккенс өз шығармаларын көпшілік қауымға арнап жазған еді. Сонымен қатар, джаз бен блюзді қоса алғанда, XX ғасырдағы ең таңдаулы көптеген музыка жанрларының түп-тамыры танымал дәстүрлерде жатыр. Кино – өнер; өйткені ол киногогерлерге көрермендердің әсерленуін жобалап, соны даярлау жолдарын ұсынады, оған қоса, бұл әсерлер негізіне қарамастан құнды болуы мүмкін. Өйткені фильмдер ересектерге де, кішкентай көрермендерге де арналатын ең инклюзивті өнер түрі болып есептеледі. Оларды фильм немесе кино деп атаймыз.

Кейде адамдар артхаус (коммерциялық емес фильмдер) фильмдерді коммерциялық фильмдердің антонимі ретінде қарастырады. Осылай жікке бөлудің ойын-сауық құру мәселесімен байланысы бар; себебі, жалпы алғанда, сауық-сайран шараларын өткізетін жер көпшілік үшін жалға берілетіні белгілі. Алайда заманауи қоғамдағы кез келген өнер түрі экономикалық байланыстардан тәуелсіз бола алмайды. Кейде жақсы немесе мүлдем нашар, тағы бірде орташа деңгейдегі романдар басылып шығып жатады ғой, өйткені баспагерлер мен авторлар осы еңбектерді сатып, пайда табудан дәмелі. Суретшілер де коллекционерлер мен музейлер еңбектерімізді сатып алады деп үміттенеді. Алайда кейбір өнер туындылары субсидиялар мен жеке қайырымдылықтың есебінен қаржыланады, дегенмен осындай жағдайда да суретшілер қаржылық операцияларға тартылады.

Фильмдердің де олардан ешқандай айырмашылығы жоқ. Кейбір фильмдер көрермендер/тұтынушылар оларды көру үшін ақы төлейді деген үмітпен шығарылады. Енді бірі патронаж арқылы (түсірілген фильмді көргісі келетін инвестордың яки ұйымның) немесе мемлекет қаражатының есебінен (мысалы, Франция киножобаларға кеңінен субсидия береді) қаржыландырылады. Ал Kickstarter сияқты краудфандинг (*Crowdfunding* – халықтық-қоғамдық тұрғыдан қаржыландыру) сайттарында қаржыландырудың басқа да баламасы ұсынылған. Сіз арзан бағаға YouTube немесе Vimeo-ға арналған қысқа видеолар жасай аласыз, егер толықметражды цифрлық фильм түсіруге бел байласаңыз, ақы төлеуіңізге тура келеді. Ондай жағдайда фильміңізден пайда түспесе де, бұл жобаны жасау арқылы тұрақты жұмыс таба аламын деп үміттенсе аласыз.

Бұл жердегі маңызды жайт – бизнес пайымдаулар міндетті түрде керек. Ол суретшінің шығармашылығын немесе жобаның құндылығын төмендетпейді. Ақша кез келген іс-әрекеттің тамырына балта шабуы мүмкін, дегенмен бұл кез келген жағдайда орын алады дегенді білдірмейді. Италияда Қайта өрлеу дәуірінде католик шіркеуі суретшілерге Тауратта жазылған оқиғалардың иллюстрациясын жасауға тапсырыс берген. Өнердің орны бөлек. Сондықтан Микеланджело мен Леонардо да Винчи жалданып жұмыс істесе де, біз олардың шеберлігін құрметтейміз.

Бұл кітап артхаус фильмдердің ойын-сауыққа бөгет болатынын алға тартпайды. Сондай-ақ Голливудтың жалпы нарыққа арналған фильмдері ғана назар аударуға тұрарлық деген көзқарасқа да қосылмаймыз. Артхаус фильмдер коммерциялық талаптардан жоғары түр деп те айта алмаймыз. Ақша арқылы барлығын басқаруға болады деген түсініктен де аулақпыз. Өйткені кез келген өнер түрі шығармашылық мүмкіндіктердің кең ауқымын ұсынады.

Сондықтан өнер ретіндегі кино көрермендер құнды деп тапқан, алаңдататын, арандататын, ой салатын Һәм шаттандыратын әсерлерді алға тартады. Осы орайда «фильмдерде мұны қалай жүзеге асырады?» дейтін сауалдың туындауы орынды. Енді соған келейік. Бұл сұраққа жауап беру үшін бұған дейінгі кезеңге оралып, бірнеше сауал тастауға тура келеді: Фильмдердің түптамасы қайда жатыр?

Олардың үш негізгі қайнаркөзі бар: фильмдер оны түсіретін киногерлердің қиялы мен қажырлы еңбегінің нәтижесінен туындайды. Сонымен қатар бейнелер мен дыбыстарды жазып, түрлендіретін технологиялық аспаптардың күрделі жиынтығы атқаратын істер арқылы дүниеге келмек. Кинорежиссерлердің еңбегі мен қолданылатын технологияларға қаржы бөлетін компаниялар мен жеке тұлғалардың көмегі де аз рөл ойнамайды. Осы тарауда фильмдердің жарыққа шығуының көркемдік, технологиялық және бизнеске қатысты ерекшеліктері қарастырылады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз әдеттен тыс қиындықтар мен кинорежиссерлердің оларды еңсеру үшін қабылдаған ерекше шешімдерін «Қиындықтар, Уайлердің қиындықтарды шешу үшін қолданған жанама әдісі» (*Problems, problems, Wyler's workaround*) атты мақалада қарастырамыз.

Кино өндірісіндегі көркемдік шешімдер

«Америка түні» (*La Nuit Americaine*) фильмінде француз киногері Франсуа Трюффо «Памеламен кездесу» (*Meet Pamela*) атты фильмді түсіретін кинорежиссердің рөлін сомдады. Түсірілім тобының мүшелері оған декорация дизайнерін, париктер, көліктер мен бутафориялық пистолеттер (режиссердің актерге сценаға шығуға бұйрық беретін құралы) әкелген кезде ол өз ойын былай дауыстап жеткізді: «Кинорежиссер деген кім? Кинорежиссер – ол барлық мәселе бойынша сұрақ қоятын адам».

Алайда фильм жасауды тек кинорежиссердің ғана емес, түсірілім тобында жұмыс істейтін барлық мамандардың ұзақ уақыт бойы қабылдаған шешімдерінің процесі ретінде қарастырған жөн. Өйткені сценаристер, продюсерлер, режиссерлер, актерлер мен техниктер әрдайым туындаған қиындықтарды шешіп, таңдау жасап жатады. Осы таңдаған шешімдердің басым бөлігі біздің экранда не көріп, нені еститінімізге әсер етеді. Олардың қатарында бизнеске, яғни бюджет, маркетинг, таралым мен төлем жасау мәселелері, сондай-ақ шығармашылыққа қатысты жасалған таңдаулар да бар. Мәселен, махаббат көрінісінің атмосферасын қандай жарықтандыру әсерлі ете түседі? Баяндалатын оқиға түрін ескере отырып, көрермендер басты кейіпкердің ойын білуі керек пе, әлде оны жұмбақ күйінде қалдырған ұтымды ма? Көрініс басталғанда аудиторияға уақыт пен орынды анықтауға мүмкіндік беретін ең үнемді тәсіл қандай? Осындай белгілі бір өндірісті қадағалау арқылы қабылданған шешімдердің жұмыс барысындағы процестерді қалай қалыптастырғанын көреміз.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Сыбайлас» (*Collateral*) фильмінде бейнеленген түнге шолу жасау

2004 жылы шығарылған Майкл Маннның «Сыбайлас» фильмі – Лос-Анджелесте бір түннің ішінде түсірілген, визуалдық шешімдерімен таң қалдыратын психологиялық триллер. Винсент атты бейтаныс адам (Том Круз) такси жүргізушісі Максты (Джеми Фоксты) бірнеше кездесулерге апару үшін жалдайды. Макс Винсенттің жалдамалы кісі өлтіруші екенін білген соң арадағы келісімді бұзып, қашуға тырысады. Алайда Винсент оны әрі қарай көлігімен тиісті жерлерге алып баруға мәжбүрлейді. Сол кеште бұл екі ер адам өзара дауласады және бір-бірін тықсыра қарсыласудың шарықтау шегіне дейін жетеді.

Манн мен түсірілім тобы «Сыбайлас» фильмін жасаған кезде мыңдаған шешім қабылдады. Осы жерде бұл шешімдердің ішіндегі маңызды бесеуіне тоқталып өтейік. Бұлардың біреуі фильмнің формасына, қалған төртеуі мизансценаға, кинематографияға, монтаж бен дыбысқа әсер еткен еді. Жоғарыда аталған шешімдердің кейбіреулері өндірістің стандартты құралдарына айналған жаңа технологияларға қатысты болды.

Стюарт Биттидің «Сыбайлас» фильмі үшін жазған сценарийдің түпнұсқасында оқиға Нью-Йоркте өтуге тиіс болатын. Сценарий бойынша Макс өмірде жолы болмаған, таксиде жасырынып өмір сүретін сорлы адам ретінде суреттелген. Винсент, ақырында, бәріне нүкте қойып, Макс қарсылық білдірмей тұрғанда, оны біржайлы етуге тиіс еді. Манн режиссер ретінде басшылыққа келген соң сюжетке біршама өзгерістер енгізді. Алдымен түсірілім алаңы Лос-Анджелеске ауыстырылды. Ендігі жерде Макс сәтсіздікке азырақ ұшырайтын және әлемді көлік тізгінінде отырып-ақ бақылайтын, лимузинмен қызмет көрсету бизнесін ашу туралы үнемі кейінге қалдырып жүрген қиялын іске асыру үшін әрекет ететін еркін әрі ақылды адамға айналды. Осылайша тартымды бола түскен Макс фильмнің көптеген жерінде біздің көру нүктемізге айналады. Мысалы, біз бірінші адамның қалай өлтірілгенін көрмесек те, Макстың таксиінің үстіне өлі дене құлап түскен жантүршігерлік жағдайға дейін кабина ішінде онымен бірге болдық. Хикаят Макс пен Винсенттің қақтығысына негізделген, міне, сол үшін Макстың мінезін өзгерту туралы Маннның шешімі екі кейіпкердің арасындағы теке-тіресті де өзгертті. Фильмнің соңғы нұсқасында бұл екі кейіпкердің арасындағы өзара сыйластық, тіпті дос болуға ниеттенген сәттер де туындайды. Сол жайттың көрсетілуі ер адамдардың қарым-қатынасын күрделендіре түседі. Осыған ұқсас шешімдердің қабылдануы, жалпы алғанда, фильмнің баянсөз (нарратив) формасын өзгертіп жіберді.

Түсірілім алаңын Лос-Анджелеске көшіру фильмнің стиліне түбегейлі әсер етті. Маннның қызығушылық танытқан тұстарының бірі – кездейсоқ тоғысқан тағдырларға байланысты оқиғаның толықтай түнде, яғни сағат 18:04–4:20 аралығында орын алуы. Ол тым биіктен қарағанда ірі тор секілді көрінетін қала көшелерінен түскен жарыққа және тұман мен бұлттар жамылғысына оранған Лос-Анджелес түнінің атмосферасын суреттегісі келді. Кинооператор Пол Кэмерон: «Біздің мақсатымыз Лос-Анджелес түнін Винсент пен Макс сияқты хикаят кейіпкерлердің өмірімен астастыра көрсету болды», – деді.

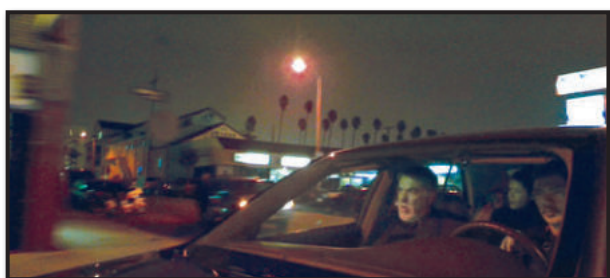
Фильмнің сипатын жасаудағы басты шешім де осы еді. Манн аса бір қажеттілік туындамаса жасанды жарықтандыруды пайдаланбау туралы шешім қабылдады. Ол белгілі бір дәрежеде түсірілім өтіп жатқан жерлердегі көше шамдары, неон маңдайшалары, көлік фарлары мен басқа да жарықтандыру көздеріне сүйене отырып, жұмысты жүргізе алатынына сенді. Түнеріңкі сәттегі жарыққа қол жеткізу үшін оның командасы заманауи құрал-саймандар комбинациясын ойлап тапты.

Цифрлық кинематография. Түсірілімді жүргізу мәселесіне қатысты қабылданған нақты таңдаулардың «Сыбайлас» фильмінің соңғы бейнесіне тигізетін әсері зор болып, көптеген басқа да шешімдердің ескерілуін талап етті. Мысалы, сол кезде Голливуд фильмдерін түсіргенде кинопенка (кинопенка) орамдары жүктелетін камералар қолданылған еді. Түнгі түсірілімдер кең көлемді жарық көзін қамтамасыз ететін арнайы споттар (қатты жарық беретін кинопрожектор) мен прожекторларды қолдану арқылы іске асатын. Егер жарықтандыру тым әлсіз болса, қараңғы аймақтар әдетте біртекті қара реңкке бөленеді.

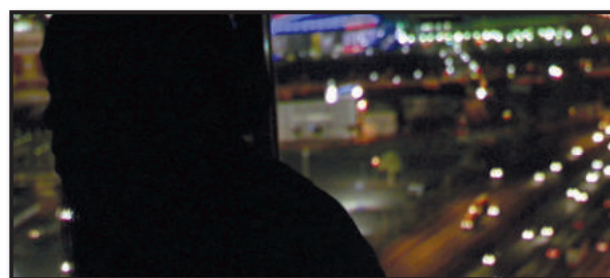


1.1

1.1–1.3 «Сыбайлас» (Collateral) фильмін цифрлық форматта түсіру. Цифрлық камерамен күңгірт көше ішінде түсірілім жүргізу. Басқа да көптеген кадрдан байқалғандай, Лос-Анджелес қаласының орталығынан қарағанда көкжиек ерекше көзге түседі (1.1). Цифрлық кинематография көмегімен түсірілген қара аспан астында тізіліп тұрған пальма ағаштары, рауандап атып келе жатқан таңғы қаланың пейзажы (1.2). Винсенттің үлкен терезесінен көрініп тұратын қаладағы заң кітапханасынан өз құрбанының ізіне түскен сәті (1.3). Қарапайым кинопенканы қолданғанда көше мен ғимараттар шағылысқан жарықтан қара нүкте тәрізді болып көрінер еді.



1.2



1.3

Соны аңғарған Манн мен қоюшы операторлар «Сыбайлас» фильмінің бөліктерін жаңадан шыққан, айқындылығы жоғары (HD) цифрлық камералармен түсіру туралы шешім қабылдады. Бұл камералар түсірілім алаңында жарық әлсіз немесе жарық мүлдем жоқ болса да, фильмді түсіруге мүмкіншілік береді (1.1). Сонымен қатар Лос-Анджелеске тән түнгі шам жарықтарының салтанатын да айнытпай түсіре алатын еді. Манн былай деді: «Түнде біз көзбен көре алатын заттарды кинопенкаға жазу мүмкін емес. Сол себепті түнде қарапайым көзбен көре алатын заттың барлығын, сондай-ақ басқа да дүниелерді көрсету үшін айқындылығы жоғары цифрлық видеоаппаратпен түсіруді таңдадым. Фильмнен белестер мен ағаштарды, біртүрлі жарығы бар қарайған ландшафтты көресіз. Мен оның Винсент пен Макс жүріп өтетін кеңістік болғанын қаладым».

Кинооператор Дион Биби: «Форматтың мықты тұсы оның жарыққа қатысты керемет сезімталдығында. Біз түнде Лос-Анджелесті түсіріп, түнгі аспанның астынан пальма ағаштарының кескінін көре алдық. Бұл өте әсерлі болды», – дейді шабыттана сөйлеп (1.2). Әсіресе қараңғыда түсірілетін кульминация (оқиғаның шарықтау шегі) кезіндегі көріністе кейіпкерлер соңдарынан түскен жарықтан қап-қара болып сұлбаланып көрінеді (1.3). Сонымен қатар фигураны көруге тырысқан сәтте белгісіздік сезімі де арта түседі.

Тапсырыспен жасалған жарықтандыру. Цифрлық камерамен қараңғыда көп затты түсіруге болады, әрине. Әйтсе де көрермендер актерлердің бет-жүзін де көруі тиіс. Іс-әрекеттің көп бөлігі такси ішінде, Макс пен Винсент әңгімелесіп келе жатқанда өтеді. Міне, осы кезде актерлердің жүзіне жарық түсуі қажет-ақ. Алайда кабина ішінде жасанды жарықтың қолданылғаны бірден көзге ұрып, сезіліп қалады. Киногерлер мұндай орашалақ жұмысты қаламағандықтан, әлсіз шашыраңқы (диффузды) жарықтандыру тәсілін жасауды қолға алды. Мұндай инновациялық әдіс электролюминесцентті дисплей (ELD) панельдерін қолдану арқылы жүзеге асады. Бұл технология цифрлық сағаттарда, ұялы телефондарда қолданылғанымен, ешқашан түсірілімдерде пайдаланылмаған еді. Дайындық қызу жүріп жатты. Әртүрлі өлшемдегі икемді пластик панельдер тапсырыс бойынша жасалды. Олардың барлығында орындықтар мен кабинаның төбесіне жабыстыруға болатын жабысқақ ілгектері болды (1.4; 1.5). Әрі бұл электролюминесцентті дисплейлерді (ELD) әртүрлі комбинацияда қосуға болады. Ыңғайлы. 1.5-суретте олар тым жарық болып көрінгенімен, экранның әффектісіне сай актерлерге түскен жарық әлсіз. 1.6-суретте көрсетілген ұқсас кадрда терезе арқылы өтетін және аспап панельдерінен шығатын жарықтың барлығы кейіпкерлерге түсетінін қалыпты



1.4



1.5

1.4–1.6 Байқалмайтындай етіп жарық қою. Кабина салонын жарықтандыру үшін арнайы әзірленген электролюминесцентті дисплейлердің бірі (1.4). Бірнеше электролюминесцентті дисплейлер орындықтың артқы тұсына, жарығы Винсент рөлін сомдаған Том Крузға түсетіндей етіп бекітілген (1.5). Бөлімшедегі актерлерге түсірілетін әлсіз жарықты ойлап тапты (1.6).



1.6

құбылыс ретінде қабылдай аламыз. Сөйтіп, актерлердің бет-жүзіне бағытталған күңгірт жарық терезе арқылы түскен жарықтың айқындылығын арттырып, қаланы да «Макс пен Винсент сияқты хикая кейіпкеріне» айналдыруға септігін тигізеді.

Осы жағдайға қатысты көркемдік шешім жаңа технологияларды дүниеге әкелді. «*Сыбайлас*» фильмі шыққаннан кейін жоғарыда аталған жарықтандыру технологиясына ұқсас жарық шығаратын диодты (LED) шам артқы габарит шамы мен электронды табло дисплейлеріне де орнатылатын болды. Арнайы жасалған LED блоктары фильм өндірісінің негізгі элементіне айналды. Манның командасы мизансценаға қатысты проблеманы осылай шешті. Басқа киногерлерге қолжетімді параметрлер жиынтығын жаңа таңдау түрлерімен де толықтырды.

Тігіссіз монтаж. «*Сыбайлас*» фильмінде бірнеше динамикалық оқиға (экшн) көрінісі, соның ішінде әсерлі көлік апаты бар. Жоспар бойынша такси аударылып, содан кейін бірнеше рет көкке көтеріле қарғып, домалап барып төңкеріліп қалуы үшін сағатына 60 миль (96,5 км. – *Ауд.*) жылдамдықпен жүріп отыруы тиіс еді. Егер өзімізді кинорежиссерлердің орнына қойсақ, олар көлік апаты нұсқаларын қалай көрсететінін елестете аламыз.

Манның командасы камераны бір орынға қойып, өтіп бара жатқан машинаға ілесе, оны бұра отырып түсіре алатын еді. Бұл көрініс – апатты көрген адамның еріксіз мойын бұрған сәтін бейнелеу үшін де жақсы идея. Алайда мұнда жол апатына қуә болған кейіпкер жоқ.

Соған қарамастан, кинорежиссер көрермен көңілінде қобалжу сезімін тудыру үшін апат траекториясы бойында орналасқан нүктеден домалап бара жатқан көлік бейнеленген бірнеше кадрды көрсетуді ұйғарды. Мұны жасау үшін ойға келген әдістің бірі – бірнеше таксиді қолдану және әрбір таксимен жасалған ұқсас жол апатын әртүрлі ракурстармен әр жердегі камералар арқылы түсіру. Дегенмен мұндай әдісті іске асыру қымбатқа түсетіні белгілі, сонымен қатар ешбір жол апаты бірдей болмайтыны тағы бар. Әрі жол апаты кадрларын біріктіру кезінде көліктің позициясы бірдей болмаған соң 6-тарауда айтылған «экшн сәйкестендіру» деп аталатын техниканы солғындатып жіберуі де мүмкін.

Ақылдаса келе, команда мұның орнына әдетте үлкен экшн көріністерді жасау үшін қолданылатын техникаға тоқтады. Сонымен, такси жүріп өтетін жолдың бойына барлығы бір мезетте түсіретін камералар орнатылды (1.7). Сөйтіп, бір ғана көлік апатқа ұшырайтын болып, түсірілімде жұмыс істейтін мамандарды ұстауға жұмсалатын қомақты шығындар қысқартылып, әлдеқайда үнемді тү-



1.7

1.7–1.9 Көлік апатын монтаждау. Кинорежиссер Майкл Маннның «Сыбайлас» (*Collateral*) фильміндегі жол апаты іске асқан жерде экшн түсірілген бірнеше камералардағы кадрларды цифрлық монитор арқылы қарастырып жатқан сәті (1.7). Нәтижесінде таксидің қозғалысы үздіксіз жалғасады. Көлік аударылып, оның қапаты кенеттен төңкеріліп қалғаны түсірілген бір камерадан алынған кадр (1.8). Жерге орнатылған екінші камерада тура сол экшннің жалғасы көліктің аударылып, көрермендерге қарай домалап келе жатқан сәті бейнеленген кадрмен толықтырылды (1.9). Екінші камера қалың металл қораптың ішіне орнатылды.



1.8



1.9

сірілім жүзеге асты. Көркем шеберлікпен түсірілген видеоматериал монтаждау тобына да қолайлы болды. Көптеген кадрлар арасынан қажет бөліктерді таңдап, оларды асқан дәлдікпен біріктіруге мүмкіндік берді (1.8; 1.9). Нәтижесінде таксидің жол бойынан түсірілген, анық көрінетін әсерлі кадрлар тізбегі пайда болды.

Акт ішіндегі музыка. Композиторлардың фильмге арнап жазған шығармаларының болып жатқан оқиғамен астасып кеткені соншалықты – олар бұны көрермендердің тіпті аңғармай қалғанын айтып, мәз болуда. «Сыбайлас» фильмінде Манн қобалжу сезімін тез арада тудырып алмас үшін Джеймс Ньютон Ховардтан музыканы шарықтау шегіне жайлап жеткізуін сұрады. Ховардтың айтуы бойынша, «Майкл кульминация үш актіден тұратынын нақты білетін». «Акт» – симфония, концерт немесе сонатаның бөлімдері үшін қолданылатын термин. Бұл жердегі негізгі идея – фильмнің соңғы бөлімін сүйемелдейтін партитураның оқиғаның дамуы мен ритмнің қалыптасуында басты рөл атқаруы керектігі.

Кульминациялық сәтте Винсент Макс үшін маңызды адамды өлтіруге талпынса, Макс аласұрып өзін де, әлгі адамды да құтқаруға тырысады. Ховард пен Манн бірінші музыкалық актіні «Ескертуді аңғартатын жарыс» (*The Rise to Warn*) деп атады, себебі Винсент өз құрбаны отырған ғимаратқа қарай жүгіргенде, Макстан оқ бойы озып бара жатты. Екі ер адамның жарысқанына және жағдайдың шиеленіскеніне қарамастан, Ховард жылдам ритмдерді қолданудан қашқақтады. Оның музыкасы терең әрі күмбірлеген дыбыспен қабаттаса, ішекті аспаптарда ойналған нота ұзақ аккордпен басталады да, артынша күшті бір соққы үрмелі аспаптардан туындаған жоғары аккордтармен жұптасып ұзара түседі. Бұл жұптасу қарқынды, алайда аласұру сезімінің ең жоғарғы пернесіне ұласпайды.

«Мысық пен тышқан» (*The Cat and Mouse*) деп аталатын екінші музыкалық акт ғимаратқа кіріп, электр қуатын өшіріп, қараңғыда құрбанының ізіне түскен Винсенттің қимылдарын сүйемелдеді (1.3). Мұнда да аккордтар баяу жылжыйды және ауыр төменгі ноталар мен мун диссонанстық (үндеспеген жағымсыз дыбыстар) сырғулар бар. Винсент өз мақсатына жақындаған кейбір сәттерде ішекті аспаптардан шыққан, зәрені ұшырататын жоғары ноталар естіледі. Көріністің ең шиеленіскен сәті, яғни Винсент ізіне түскен адамымен бірге қараңғы бөлмеде қалған кез, ішекті аспаптар мен жұмсақ перкуссия (ұрмалы аспаптармен жасалған шулы оркестр) арқылы сүйемелденеді.

1.10 «Сыбайлас» (Collateral) фильмінің сабақтастығы. «Түнгі қаңғыбас» (Nightcrawler) фильміндегі басты кейіпкер – жаңалықтарды түсіретін жылдам фоторепортердің жаңа ғана түсірген кейбір материалдарды тексеру үшін көшеде кідірген сәті. Оның бет-жүзіне ноутбуктен және көлігіне шағылысқан көше шамдарынан күңгірт жарық түсіп тұр.



Соңында жылдам қуғын бейнеленген эпизод бар; бұл жерде Ховард қауіп барған сайын арта түскен кезде, музыканы өте жылдам ритмге айналған қарқынды литавра соққылары арқылы әлдеқайда жоғары әрі жылдамдата түседі. Қуғын біткен кезде перкуссия тоқтап, соңғы бейбіт сәттерді көрсеткен кадрлар ішекті аспаптардың баяу әрі төмен үнімен әрленеді.

Осы және басқа да шешімдер біздің «Сыбайлас» фильмінен алатын әсерімізге ықпал ете алады. Цифрлық бейне мен инновациялық жарықтандырудың арқасында кейіпкерлердің үрейлі, қорқынышты жердегі ілгерілеуін де сезінеміз. Жол апатының монтажи таксидің бірнеше мәрте камераға қарай қатты жылдамдықпен жақындай түсуіне мүмкіндік берді. Қарқынды/баяу/қарқынды қуғын орын алған кульминациялық сәттерді музыкамен сүйемелдеу шиеленісті арттырып, қобалжу сезімін тудырады. Шығармашылық шешімдерді қабылдаудың әр фильм үшін маңызы зор. «Сыбайлас» фильмі бірнеше шешімдерді сәтті қабылдауымен де ерекше. Бұл фильмнің инновациялық визуалды стилі кейінгі режиссерлерге цифрлық құрал-жабдықтарды қолдану арқылы нені игеруге болатынын үйретті де. Режиссер Тони Скотт HD жарығын өзінің «Дежа вю» (Deja vu) фильмінде пайдаланады. Кинооператор Роберт Элсвит түсірген «Түнгі қаңғыбас» (Nightcrawler) (1.10) фильміндегі орта деңгейдегі көркемдік пен қорқынышты көріністер де Лос-Анджелес түнінің сипатына тым ұқсас.

Фильм механизмдері

Кино өндірісі технологиялар мен қаржыландыруға сүйенеді. Біріншіден, киногерлер жоғарғы технологиялық аппаратураны қажет етеді. Қалам мен қағазы бар кез келген жазушы роман жаза алады және гитарасы бар дарынды бала музыкант бола алады. Ал фильмнің жөні бөлек. Оның талап етер керек-жарағы да көп. Тіпті ең қарапайым үй видеокамерасының өзі өте күрделі технологияларға сүйенеді. Алдыңғы қатарлы сапалы фильм шығару үшін жоғары үлгідегі камералар, жарықтандыру жабдықтары, көпжолды дыбыс миксажын жасайтын студиялар, заманауи зертханалар мен арнайы компьютерлік эффектілер қажет.

Фильм өндіру процесі кейде технологияға тәуелді болғандықтан, ол бизнес қатынастарын да қамтиды. Мысалы, бір компания құрал-жабдық өндірсе, енді бірі (кейде бірнешеуі) шығарылатын фильмді қаржыландырады, басқа бір компаниялар фильмнің таралымын іске асырады, ал соңында кинотеатрлар мен қаптаған каналдар көрерменге өнімнің соңғы нұсқасын көрсетеді. Осы тараудың ендігі бөлігінде кино өндірісінің осы ірі екі саласының, яғни технология мен бизнестің фильмнің өнер болып қалыптасуына тигізер ықпалын қарастырып көрелік.

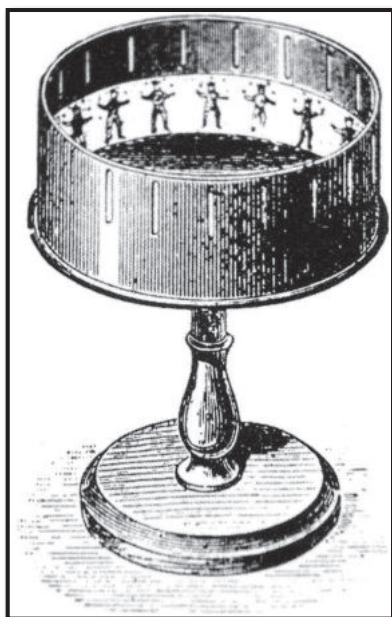
Иллюзия технологиясы

Егер адам баласы кәміл шығармашылық қабілетке ие болмаса, фильм және видео сынды қозғалыстағы бейнелерге негізделген медиа «тіршілік ете алмас» еді. Көзіміздің сезімталдығы жоғары болғанымен, оларды алдауға болады. DVD плеерді паузаға қойып көрген кез келген адам фильмнің

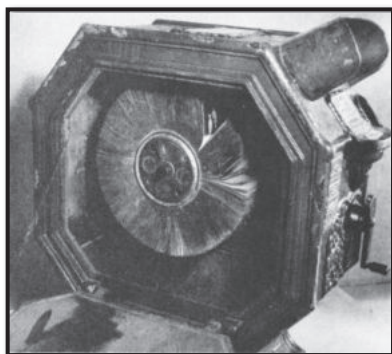
кадрлар тізбегінен немесе фотосуреттерден тұратынын біледі. Әйтсе де біз бұл бейнені бөлек-бөлек кадр ретінде қабылдай алмаймыз. Оның орнына үздіксіз жарық пен қозғалысты көрер едік. Бұл әсерді не нәрсе қалыптастырады сонда?

Ұзақ уақыт бойы адамдар эффект бейненің көздің ішкі тор қабығында қысқа мерзімге сақталу қабілеттілігінен, яғни «көру тұрақтылығының» салдарынан пайда болады деп ойлап келді. Шынымен, негізгі себеп осылай болса, біз бірқалыпты қозғалыстың орнына түсініксіз бұлыңғыр кескіндерді немесе бір-біріне қабаттасқан кадрларды көрер едік. Қазіргі таңда зерттеушілер кинематографиялық қозғалысқа екі психологиялық процестің қатысы бар деп есептейді: фликерлердің (адамның жасанды жарық толқынының тербелісін субъективті тұрғыда қабылдауы. – *Ауд.*) ықпалды түрде бірігуі мен қозғалыстың көрінуі.

Егер де жарықтың жарқ-жүрқ етуі үдей түсетін болса, белгілі бір мезетте (секундына 50-ге жуық жарқыл) сіз тербеліп тұрған жарықтың орнына үздіксіз сәулені көретін боласыз. Әдетте фильмді секундына 24 кадрды құрайтын жылдамдықпен түсіреді және көрсетеді (проекциялайды). Проектор бекітпесі жарық сәулесін екі мәрте, яғни бірінші рет фильмнің жаңа кадры сырғып келіп түскенде, екінші рет ол бір орында тұрақтаған сәтте үзеді. Осылайша әр кадр экранда екі мәрте көрсетіледі. Бұл жарқыл санын 48-ге дейін, яғни *фликерлердің* ықпалды түрде бірігуі деп аталатын құбылыстың бастапқы шегіне дейін жеткізеді. Алғашқы дыбыссыз фильмдерді түсіру жылдамдығы азырақ (әдетте секундына 16 немесе 20-сурет) болған және проектордағы сәуле сурет келіп түскенде бір рет қана үзілетін. Киносуреттің айқын жарқылы бар еді, осыған байланысты фильмге қатысты «жарқылдар» (*flickers*) деп аталатын алғашқы жаргон сөз пайда болды. Ол қазіргі кезде де қолданылады, кейде адамдар фильмді «жарқыл» (*flick*) деп те атайды.



1.11



1.12

1.11; 1.12 Қозғалыстағы бейнені көрсететін алғашқы құрылғылар. 1834 жылы шығарылған Zoetrope құрылғысы бейнелерді қағаз жолағы жүктелген айналмалы барабанды айналдыру арқылы қозғалысқа келтіреді (1.11). Мутоскоп – бейнелерді қарауға арналған саңылаудың қарсы алдында карта тізбегін айналдырып, аудару арқылы көрсететін, XX ғасырдың басында ойын-сауық құру үшін қолданылған құрылғы (1.12).

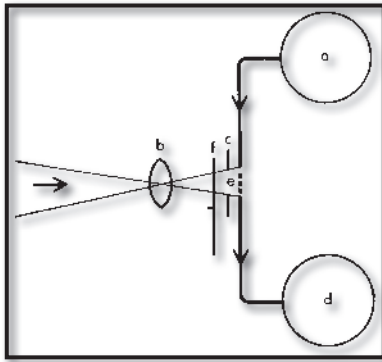
Қозғалыстың көрінуі – кино иллюзиясын тудыратын екінші фактор. Егер де көрініс (визуалды дисплей) тез арада өзгеріп отырса, көзіміз алданады. Мәселен, неон жарнама тақтайшалары көбінесе жебе кескінін көрсеткендей болады, дегенмен бұл иллюзия белгілі бір жылдамдықпен жарқ-жүрқ ететін статикалық жарық жарқылынан пайда болуда. Миымыз бен көзіміздегі белгілі бір жасушалар қозғалысты, түстің ашықтығы мен түкпір бұрыштарды талдауға арналған. Қозғалысқа ұқсайтын әрбір тітіркендіргіш жалған сигнал жіберіп, бұл жасушаларды алдайды.

Қозғалыстың көрілуі мен *фликерлердің* ықпалды түрде бірігуі – көру жүйесінің ерекше тұстары. Оларды технология көмегімен иллюзия тудыру үшін қолдануға болады. Қозғалыстағы бейнелерді өңдейтін кейбір технологиялық аспаптар киноплёнканы ойлап тапқанға дейін пайда болған (1.11;1.12). Дәлірек айтсақ, фильм фотосуреттерді алғаш рет икемді целлулоид жолақтарына басып шығарған кезде дүниеге келді.

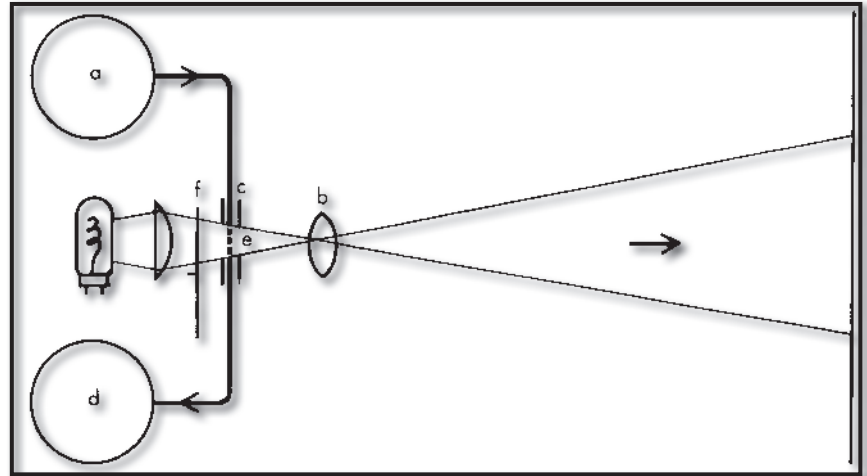
Қозғалыстың көрілуі мен *фликерлердің* ықпалды түрде бірігуі – көру жүйесінің ерекше тұстары. Оларды технология көмегімен иллюзия тудыру үшін қолдануға болады. Қозғалыстағы бейнелерді өңдейтін кейбір технологиялық аспаптар киноплёнканы ойлап тапқанға дейін пайда болған (1.11;1.12). Дәлірек айтсақ, фильм фотосуреттерді алғаш рет икемді целлулоид жолақтарына басып шығарған кезде дүниеге келді.

Фильмді киноплёнканы қолдану арқылы жасау

2000 жылдарға дейін кино түгелдей дерлік фотохимиялық сала болды. DVD плеерде немесе ағымдық ақпарат тарату режимінде көретін фильмдердің барлығы дерлік және осы кітапта мысал ретінде пайдаланылған фильмдердің көпшілігі киноплёнкаға түсірілген. Цифрлық өндіріс дағдылы құбылысқа айналса да, кейбір режиссерлер мен кинооператорлар әлі де болса фотохимиялық құралдардан қол үзген жоқ. Ендеше, біз алдымен плёнкаға түсірілген кинофильмдерді қарастырып көрейік.



1.13



1.14

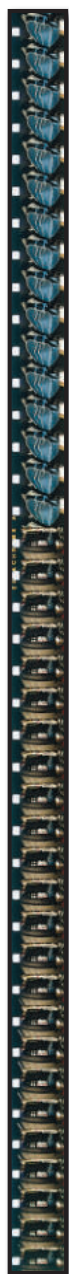
1.13; 1.14 Киноплёнканың қозғалысы: камера мен проектор. Жарық өткізбейтін камерада (1.13) жетекті механизм экспонирленбеген киноплёнканы барабанға орап (а), линза (b) мен апертураның (c) жанынан өтіп, қабылдауыш катушкаға (d) жүктеледі. Линза сахна жағынан түскен жарықты киноплёнкадағы әр кадрға бағыттайды (e). Механизм киноплёнканы әр кадр (жиек) апертураға қармалған сәтте кідірте отырып, үздіксіз жылжытады. Бекітпе (f) жарықты әр кадр қозғалмай, экспозицияға дайын болған кезде ғана линза арқылы өткізеді. Проектор – жарық көзі сыртқы кеңістікте емес, аппараттың ішінде орналасқан, төмен қарай төңкерілген (инверттелген) камера (1.14). Жетекті механизм киноплёнканы барабанға (а) линза (b) мен апертураның (c) үстінен өткізіп, қабылдауыш катушкаға (d) жүктейді. Жарық бейнелер арқылы өткеннен (e) кейін, линза оларды үлкейтіп, экранға проекциялайды. Содан кейін механизм тағы да кідірту мен жылжытуды алмастыра отырып, киноплёнканы апертура үстінен өткізгенде, бекіткішке әр кадр тоқтаған кезде ғана оған жарық түсіреді.

Физикалық тұрғыдан қарағанда, фотографияға негізделген фильм – бір-бірінен сәл ғана ерекшеленетін жылжымайтын бейнелердің таспасы. Бұл таспа бастапқыда камерада экспонирленбеген, яғни жарықтың әсеріне аса сезімталдық танытатын материалға түспеген киноплёнка болған. Осы тұрғыдан алып қарағанда, дайын фильм фильмнің проектор арқылы өтетін тағы да бір жолағы болып табылады. Камера мен проектор екеуінен де жарық түскеннен кейін плёнка жолағы бір кадрға жылжып отырады. Сурет, қашан оны басқа сурет келіп алмастырғанша (шамамен бір секундтай), тапжылмайды. Камера линзасы түсірілетін көріністегі жарықты жинақтаса, проектор суреттерді экранға шығару үшін сол жарық көзін пайдаланады. Ұғынықтырақ болу үшін проекторды төмен қарай төңкерілген камераға ұқсатуға болады (**1.13; 1.14**).

Фильм түсірілімінің ең көп таралған жылдамдығы 24 кадрды (*fps*) құрайды. Әдетте проекциялау кезінде де тура сол жылдамдық сақталады. Пішімі 35 мм құрайтын плёнка проектор арқылы минутына 90 фут (2743.2 см) жылдамдықпен өтеді, бұл екі сағаттық материалға 2 миль (3,2 км) плёнка кетеді деген сөз.

Әдетте камерадан шығатын фильм жолағы *негатив* күйінде болады. Бұл – түстер мен жарық ерекшеліктерінің түпнұсқа көріністерге қарама-қарсы түрде болуы. Сондықтан суреттердің проекциялануы үшін алдымен олардың *позитив* басылымын шығару керек. Бұл – камерада түсірілген материалды көбейтетін немесе өзгертетін басқа аппаратта, яғни *принтерде* іске асатын жұмыс. Принтер де проектор сияқты, жарықтың плёнка (бұл жағдайда негатив) арқылы өтуін қадағалайды. Ол да камера сияқты, бейне кескінін қалыптастыру үшін жарықты бір орынға, қарастырып отырған жағдайда экспонирленбеген киноплёнка орамының үстіне түсіріп, шоғырландырады. Кинорежиссердің көбі плёнкаға сурет, нобай және жазба түсіру арқылы фото санатына кірмейтін бейне жасай алатындарына қарамастан, цифрлық сурет пайда болғанға дейін камера, принтер мен басқа да фототехникаға жүгініп келген-ді.

Егер де сіз осы технологиялық аспаптар арқылы өтетін плёнканы өңдейтін болсаңыз, бірнеше айқын өзгешеліктерді байқайсыз. Оның бір тұсы басқа жағына қарағанда жылтырлау болып келеді. Кино түсіретін плёнканың негізі эмульсия мен жарыққа сезімтал желатині бар қабаттарды ұстап тұратын *молдір* түсті пластиктен жасалған (жылтыр тұсы). Ақ-қара түсті плёнка жолағындағы *эмульсияның* құрамына күміс галогенидінің түйіршіктері сіңірілген. Түрлі түсті плёнкада химиялық күміс галогенидінің компоненттерімен реакцияға түсетін бояғыштары бар қабат түзілген. Екі жағдайда да миллиардтаған микроскопиялық бөлшектер түсірілген көрініске сәйкес келетін жарық қараңғылық пен түстердің топтасуынан құралады.



1.15 Супер 8 мм



1.16 16 мм



1.17 35 мм

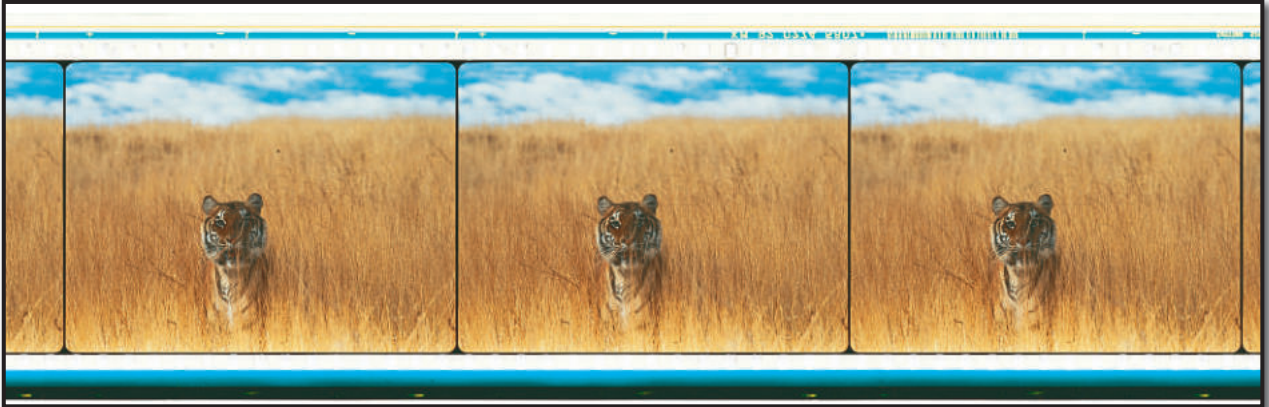


1.18 35 мм



1.19 70 мм

1.15–1.19 Киноплёнканың түрлері. Киноплёнканың кеңдігі Super 8mm (1.15). Бұл – әуесқойлар мен эксперименттік фильм түсіретін кинорежиссерлердің арасында танымал киноплёнка кеңдігі. «Жылқы жылы» (*Year of the Horse*) концерттік фильмінің түсірілімі Нил Янгтің қатысуымен өтіп, ішінара Super 8 кинолдіріне түсірілді. Ал 16 миллиметрлік киноплёнка (1.16) болса әуесқой және кәсіби фильмдердің екеуін де түсіру үшін қолданылды. Айнымалы аумақ бойымен өтетін оптикалық дыбыс трегі (34-бет) киноплёнканың оң жақ тұсының төменгі бөлігінде орналасқан. 35 миллиметрлік (1.17) киноплёнка – көркем фильм түсіретін форматтың стандартты кеңдігі. Бұл үлгіде айнымалы аумақ бойында орналасқан дыбыс трегі таспа жолағының төменгі тұсы арқылы өтеді. Екі параллель шиыршық күйінде кодталған оптикалық (аналогтық) стереофондық дыбыс трегі «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильмі түсірілген 35 миллиметрлік киноплёнкадағы (1.18) бейнелердің сол жақ тұсында орналасқан. Стереофондық трек пен бейне (сурет) тұрған аймақ арасында орналасқан Морзе кодына ұқсас нүктелер – киноплёнканы компакт дискідегі (CD-ROM) DTS файлдарымен синхрондауға арналған уақытша код. 70 миллиметрлік плёнка (1.19) – 1990 жылдарға дейін тарихи көріністер мен эпикалық экшн жанрындағы фильмдердің түсірілімін іске асыру үшін қолданылып келген кино форматы. «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» (*The Hunt for Red October*) фильмін түсіруге қолданылған лентада стереофондық магнитті дыбыстық трек киноплёнканың екі жақ тұсынан – суреттердің шеті мен плёнка тесіктерінің арасынан бойлай өтіп, дискретті алты каналды дыбысты қамтамасыз етеді.



1.20 Imaх фильмі. Imaх бейнесі 70 миллиметрлік пленкаға бастырылып, лента бойымен көлденеңнен орналастырылуының арқасында 35 миллиметрлік кинопленкадан 10 есе, ал 70 миллиметрлік форматтан 3 есе үлкен болады. Imaх пленкасындағы бейнелерді өте үлкен экранға ешбір элементтерді жоғалтпай проекциялауға болады.

Үлдірдің камера, принтер және проектор арқылы өте алуының себебі неде? Енді соған келейік. Кинопленканың екі жақ тұсында кішкене төртбұрышты тесіктері бар (перфора), фильмді көрсету аппаратының кішкентай тістері сол тесіктерді қармау арқылы пленканы біркелкі жылдамдықта айналдырады. Сондай-ақ бұл лентада дыбыс трегін жазу үшін де бос орын сақталған.

Тесіктердің өлшемі мен орналасу реті және дыбыс трегінің орналасу аймағы барлық елде бір стандартқа келтіріліп келісілген. Сонымен қатар осы шарттылықта пленка лентасының «кинотаспаның кеңдігі» деп аталатын, миллиметрмен өлшенетін ені де қамтылған. Кино тарихына қарасақ, коммерциялық кинотеатрларда көп уақыт бойы ені 35 миллиметрді құраған пленканы қолданған, дегенмен кинотаспаның кеңдігін көрсететін басқа да форматтар халықаралық деңгейде стандартталған еді: Super 8 мм, 16 мм және 70 мм (**1.15–1.19**).

Әдетте бейне сапасы пленканың ені артқан сайын жақсара түседі, себебі суреттің үлкен аумаққа түсірілуі бейненің айқын әрі дәл болуын қамтамасыз етеді. Басқа көрсеткіштері барлық жағынан тең болғанда, ені 35 мм құрайтын пленкаға түсірілген суреттің сапасы 16 мм форматқа қарағанда әлдеқайда жақсырақ болады, ал 70 мм формат екеуінен де асып түседі. Қазіргі кезде Imaх жүйесі көпшілікке арналған көрсетілімдерді іске асыру үшін ең жақсы әрі қолжетімді фототүсірілім сапасын ұсынуда (**1.20**).

Ендігі жерде цифрлық фильм жасау өндірісінің ілгерілеуіне байланысты ені 16 мм құрайтын пленка әуесқойларға арналған формат (таспа кеңдігі) ретінде аз қолданылатын болды. Егер «Кино түсіруге кіріспе курсынан» өткен болсаңыз, түсірілімді 16 миллиметрлік пленка салынатын камераның орнына цифрлық камерамен іске асыруыңыз әлдеқайда сапалы әрі жеңіл болатынын өзіңіз де аңғарасыз. Дегенмен форматтың неғұрлым сапалы түрі – «Super 16 mm» коммерциялық фильмдерде қаржы үнемдеу немесе «деректілік сипатын» жасау үшін әлі де қолданылып келеді. «Super 16 mm» форматы қолданылған соңғы фильмдер: «Рестлер» (*The Wrestler*), «Торуыл» (*The Hurt*), «Қара аққу» (*Black Swan*) және «Толған ай патшалығы» (*Moonrise Kingdom*) деген кинолар. «Ақырзаман» (*The World's End*) комедиясын түсіру кезінде 35 мм және кәдуілгі 16 мм форматтардың екеуі де қолданылды. «Супер 8» (*Super 8*) фильмі әлі күнге дейін кәсіби өндірісте; ол үйде түсірілген видео мен телевизия бағдарламаларының имитациясын жасау үшін пайдаланылып келеді. «Synep 8» фильмінде Super 16 және Super 8 форматтары әуесқой жас кейіпкерлер түсірген кадрларды көрсету мақсатында қолданылған. Imaх және 65 миллиметрлік пленка салынатын басқа да камералар қойылымды фильмдерді, солардың ішінен нақты атап айтар болсақ, «Қара сері» (*The Dark Knight*), «Бастау» (*Inception*), «Қауіпті миссиялар» (*Mission Impossible*) фильмдерінің кейбір көріністері мен «Фантом хаттамасы» (*Ghost Protocol*), «Гравитация» (*Gravity*) және «Жұлдыздар арасында» (*Interstellar*) фильмдерін түсіру үшін пайдаланылды.

Дыбыс трегі пленканың шеткі жағының бойымен өтеді. Сол бойлықта орналасқан тректер көрінбейтін магнит таспадан тұрады (**1.19**). Бүгінгі күні пленкалардың көбінде ақпаратты кадрдан кадрға өтетін жарық пен қара дақ түрінде кодтайтын оптикалық дыбыс трегі бар. Фильмді әзірлеу барысында микрофоннан шыққан электр импульстары пленкаға фотографиялық жолмен жазылатын жарық тербелісіне айналады. Фильм көрсетілген кезде оптикалық трек интенсивтілігі әр-



1.21 Цифрлық кинопенка жүктелетін камера. Кинооператор мен Steadicam тіреуішінің үстіне орнатылған, кең қолданысқа ие Arri Alexa кәсіби цифрлық камерасы. Кинооператор бейнені түсіру үдерісін көрсеткіш тетігінен емес, монитордан бақылайды. Камераның артқы тұсы мен Steadicam тіреуішінің төменгі бөлігіне батареялар бекітілген, ал ортада тұрған тіреуіштің оң жағында кинооператор қозғалған кезде камераны тұрақты күйде ұстап тұратын жақтау аспа бар.

түрлі жарықты өндіреді. Олар кейін қайтадан электр импульстарына, содан соң дыбыс толқындарына түрленеді. Форматтағы ендік өлшемнің көлеміне орай, орналасуында да өзгешелік бар. Оптикалық дыбыс трегі 16 миллиметрлік пленканың оң жақ тұсындағы бөлігінде болса (1.16), 35 миллиметрлік пленканың сол жағынан орын тепкен (1.17; 1.18). Жоғарыда аталған тректердің әрқайсысында дыбыс әдетте сурет таспасының бойымен өтетін кедір-бұдырлы, ақ және қара түсті контур күйіндегі айнымалы дақ түрінде кодталады.

Үлдірдің дыбыс трегі монофонды немесе *стереофонды* болуы мүмкін. 16 миллиметрлік (1.16) және алғашқы 35 миллиметрлік (1.17) пленкаларда монофонды оптикалық трек бар. Стереофонды оптикалық дыбыс пленканың сол жағынан төмен қарай бағытталған екі шиыршық ретінде бейнеленген (1.18). Пленка тесіктерінің бойында немесе олардың арасында, не болмаса кадрлардың сол жақ шетінің қасында орналасқан нүктелер мен сызықтар күйіндегі цифрлық дыбысқа арналған тізбектер дыбыс трегі туралы ақпаратпен қамтамасыз етеді. Өз кезегінде, проектор бұл белгілерді штрих-кодты оқығандай сканерлейді.

Фильм өндірісі және цифрлық мультимедия

Цифрлық ақпараттық технологиялардың арқасында кинорежиссерлер жаңа құралдар жиынтығына қол жеткізді. Монтаж және арнайы эффектілерді жасау үшін компьютерлер қолданыла бастады. Соның нәтижесінде цифрлық түсірілім мен көрсетілімді жүзеге асыру мүмкіндігі қарқын алды. «Цифрлық пленка» термині қарама-қайшы болып, құлаққа тосын естілуі мүмкін, дегенмен барлық адам оны әп-сәтте түсінеді. Аудио және электрондық кітаптар әлі күнге дейін кітап деп аталғанындай, цифрлық пленка целлулоид бетіне түсетін жарықты қолданбаса да, пленка санатына жатқызылады. Кейбір адамдар «цифрлық түсірілім» сөзінің орнына «цифрлық қармау» сөзін қолданғанды жөн көреді, дегенмен көпшілік цифрлық бейне жасаушыларды «кинорежиссер» деп атайды. Біз де соны мақұлдаймыз.

Цифрлық түсірілім. Белгілі бір дәрежеде кино түсіруге арналған кәсіби цифрлық кинокамера 35 миллиметрлік пленкалы камера сияқты жұмыс істейді. Камера операторы көріністі кадрға алу үшін көрсеткіш тетігін пайдаланады. Мұнда экспозиция мен түсіру жылдамдығын басқаратын тетіктер де бар. Камераның алдыңғы жағындағы объектив көріністен шағылысқан жарықты жинап фокустайды. Бекітпе тәріздес механизм кірген сигналды секундына 24 кадрге бөледі. Кәсіби цифрлық камераның сыртқы пішіні де бұрынғы 35 миллиметрлік пленка салынатын камераға қатты ұқсас (1.21). Камера дизайнынан өндірушілердің жаңа құрылғыны кинооператорлар жатырқамайтынды етіп шығаруға ұмтылғандары байқалады. Тіпті кейбір цифрлық камералар әлі де 35 миллиметрлік камераға арналған объективтерді қолданады.



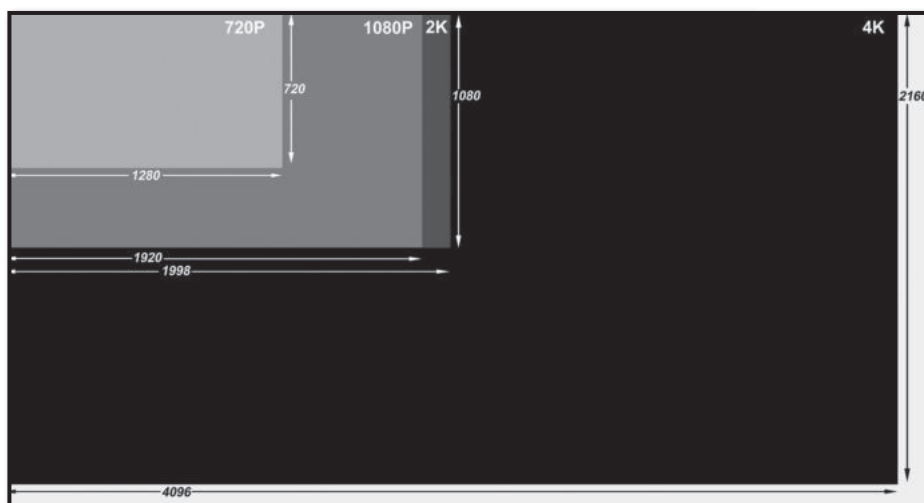
1.22 Цифрлық видео мен пленканы үйлестіру. «Ақымақ Джульен» (*Julien donkey-boy*) фильміндегі пиксельдер мен түйіршікті құрылым бірегей текстураға (өрнектелуге) айналғанда контрастың жоғары болуы түстер мен формалардың қанықтығын арттырып, жалған елес-бейнелерді (галюцинация) тудырды.

Бір кинопенкадағы кадр визуалды ақпарат беретін миллиардтаған нүктелерден тұрады. Алайда *пиксельдер* фотография молекулалары пішіміне қарағанда әлдеқайда үлкен болғандықтан, 35 миллиметрден кіші форматтағы пленкаларға цифрлық бейнелерді көшіру қиынға түседі (бұл жерде цифрлық дискідегі фильмді таспаға көшіріп қою туралы сөз болып отыр, өйткені дискідегі бейне ұзақ сақтауға келмейді, сапасы жойылып кетеді). Цифрлық бейненің сапасы бірнеше факторға: сенсордың мөлшері, *пиксельдердің* саны мен файлдарға қолданылатын сығымдау түрлеріне байланысты. Нәтижесінде цифрлық бейнелерді жазудың бірнеше форматы пайда болды. Киногерлердің 1990 жылдардағы алғашқы толқыны цифрлық видео (DV) ретінде танылған форматты қолдана бастады. Бірақ ондағы бейнелердің ажыратымдылығы өте төмен (шамамен 350 000 *пиксель*) болды. Дегенмен олар Спайк Лидің «Алданғандар» (*Bamboozled*) фильмін түсірген Эллен Курас сияқты тәжірибелі кинооператордың жарықтандыруының арқасында тартымды болып көрінді. Кейбір кинорежиссерлер DV бейнелерінің кедір-бұдырлы текстураларын қолдануды жөн көрді. Олар «Түнектегі биші» (*Dancer in the Dark*) фильмінде жанарынан айрылған жас ананың қиял әлемін көрсету үшін қанық түсіретін DV видеоларын қолданды. Содан кейін, 28 күн өткен соң, шеткі тұстары тегіс емес бұл цифрлық формат үрей тудыратын фильмге бейімделіп қайта жасалды. Хармони Корин «Ақымақ Джульен» (*Julien donkey-boy*) фильмін мини DV форматындағы әуесқойларға арналған камерамен түсірген болатын. Түсірілімнің видеоматериалдарын пленкаға көшірген соң, оны бірнеше мәрте қайталап басып шығарды (1.22).

2000 жылдары цифрлық фотографияның сапасы едәуір жақсарды. *Айқындылығы жоғары (HD)* видео кәсіби немесе әуесқой цифрлық фильм жасау үшін өте оңтайлы болып шықты. Киногерлер соны таңдай бастады. Қазіргі таңда HD-видео түсіруде 720p және 1080p цифрлық форматтары қолданылады. Бұл жердегі сандар дисплейдегі көлденең сызықтардың санын көрсетеді, ал «р» компьютер мониторияндағы әр кадрды жаңартып отыратын прогрессивті сызықтық кескін – сканерлеуді білдіреді; 720p форматындағы бейне шамамен 921 000 пиксельден құралса, тиісінше, 1080p форматында олардың саны 2,1 миллионға тең.

Содан кейінгі инновациялар көріністердің айқындылығы мен дәлдігінің артып, көмескіліктен тазара түсінуіне алып келді. Әдетте «Цифрлық кино» деген атпен белгілі бұдан да жаңа форматтар 2К (көлденеңнен есептегенде 2048 пиксельге немесе тұтас алғанда 3,2 миллион пиксельге тең) және 4К (көлденеңнен алғанда 4096 пиксельге тең немесе 12,7 пиксельден асатын) өлшемдеріне сай стандартталған. 1.23-суреттегі төртбұрыштардың қасында жоғарыда аталған форматтар пиксельдерінің саны көрсетілген. Бейнелерді экранға проекциялаған кезде олардың өлшемдері бірдей болады, алайда визуалды мазмұнның тығыздығы пиксель санына қарай пропорционалды түрде артады. Әр бейненің мазмұны тігінен де, көлденеңнен де ұлғаятындықтан, әрбір өсім бейненің тұнықтығын арттыра түседі: 4К форматының мазмұны 2К-ге қарағанда екі есе емес, төрт есеге артық. Әр форматта пропорциялары немесе жиектің арақатынасы әртүрлі бейнелер жасалуы мүмкін, бұл пиксельдер санын біршама өзгертеді (жиектің арақатынасы туралы 5-тарауда толығырақ қарастырамыз). Сенсорлар осындай әртүрлі бейне өлшемдеріне сай форматталады.

Объективтің артындағы бекітпе арқылы қатты жылдамдықпен зуылдайтын пленка жолағының орнына жаңа цифрлық камерада бекітілген сенсор бар. Сенсор миллиондаған микроскопиялық диодтармен немесе фотосайттар торымен көмкерілген. Ал енді осы диодтардың әрқайсысы жарықтың кішкентай бөлігін өлшейді. Дайын суреттегі пиксельдер («сурет элементтері» сөзінен қысқартылған. – *Ауд.*) диод арқылы қалыптасады. Сенсор бұл оптикалық бейнелерді жазу тетігіне жіберіп, бірліктер мен нөлдік файлдар ретінде тіркелетін электр импульстарына түрлендіреді. Дыбысты жазу кезінде де осындай дискреттеу мен цифрлық түрлендіру үдерісі орын алады.



1.23 Стандартты төрт цифрлық формат сенсорларының пиксель өлшемі. Ажыратымдылығы ең төмен 720р қозғалыстағы бейнелердің кең таралған цифрлық жүйесінің өлшемі 1200 (ені) x 720 (биіктігі) пиксельді құрап, 0,92 мегапиксельге тең болады (Мегапиксель = 1 миллион пиксель). 720р форматын АҚШ-та, негізінен, трансляция жүргізу кезінде, кабелдік телевидениеде және ғаламтордағы видеотаралымда қолданады. Бұдан бір саты жоғары прогрессивті немесе жоларалық жайма күйіндегі 1080 HD пішім тұр. Әдетте HD форматының өлшемі 1,920 x 1,080 пиксельді құрап, 2,1 мегапиксельге тең болады. 2K форматының өлшемі 1,998 x 1,080 пиксельді құрап, 2,2 мегапиксельге тең болады. Ал кәдуілгі 4K форматындағы бейненің өлшемі 4,096 x 2,160 пиксельді құрап, 8,8 мегапиксельге тең болады.

Қозғалатын бейнелер цифрлық фотографияда қолданылатын жад карталарының үлкен нұсқаларында сақталады. Кинорежиссерлер түсірілім жазбаның сыйымдылығы мен ұзақтығын арттыру үшін қатты дискіні қолданады (**1.24**). Бейнелер жүктеліп, көшірмелері жасалғаннан кейін дерек тасығыш қайта қолдану үшін оны тазартып отырады. Бұл жүйенің ең негізгі артықшылығы цифрлық мультимедианың, дәстүрлі фильм бюджетінің қымбат компоненті – кинопенка негативіне қарағанда, әлдеқайда арзан болуында жатыр. Кемшілігі де жоқ емес. Орасан зор деректі сақтау үшін көп орын қажет. Ол онда тапшы. Дайын қойылымды фильм 10–12 терабайттан (ТВ) құралса, кадрдың көлемі 350 ТВ-ға тең болуы мүмкін. Сол себепті цифрлық бейнелер түсірген кезден бастап соңғы жобасы жасалғанға дейін көптеген ықшамдау және декомпрессия процестеріне ұшырайды. Жергілікті мультимедиа көрсетілетін қойылымды фильмнің проекторға дерек жіберетін дискіде алатын орны 100–350 гигабайттан (ГВ) аспауы мүмкін.



1.24 Медианы жазуға арналған қатты дискінің екі түрі. Сыйымдылығы жоғары қатты дискіні немесе «RAID модулі» бар жазу құрылғысын (рекордерді) тікелей камераға жалғай аласыз. Камераға орнатылатын блок сияқты шағын қатты дискілерді технологиялық аспаптарға жүктеуге болады. Медианы жазып алуға арналған қатты дискінің екі түрін де жазба уақытын арттыру үшін бір мезгілде қатар қолдануға мүмкіндік бар.

1990 жылдардың соңында Джордж Лукас «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*) фильмінің түсірілімін іске асыру үшін Sony компаниясына сапасы жоғары цифрлық камера жасап шығаруды тапсырады: II эпизод – «Клондар шабуылы» (*Attack of the Clones, 2002 ж.*). Мұнда 1080р форматы қолданылды. Майкл Манн да «Сыбайлас» фильмін түсірген кезде қолданған цифрлық камераның көмегімен ажыратымдылығы 2К бейнелерді жасаған. Ауқымды бюджеті бар режиссерлердің көбі цифрлық HD форматын ыңғайлы әрі арзан болғандықтан таңдады. Лукастың мәлімдеуі бойынша, HD форматын қолдану арқылы «Клондар шабуылы» және «Ситхтер кегі» (*Revenge of the Sith*) эпизодтарының арнайы эффектілерін әсерлі түсіруі өз алдына – бұлар миллиондаған долларды үнемдеген. Осыған ұқсас жүйе «Күнәлі қала» (*Sin City*) фильмінде актерлер түсірілген HD видеоматериалдарын постпродакшн кезінде жасалған графикалық пейзаждармен біріктіргенде қолданылды. Бүкіл жобаны цифрлық технологияларға негіздеу арқылы режиссер Роберт Родригес монтаждау, дыбыстық миксаж және арнайы эффект жасау жұмыстарын Техас штатының Остин қаласында – өз үйіндегі студиясында атқарып шықты.

Сөйтіп, 2К форматындағы түсірілім тез арада кеңінен таралып кетті. 2009 жылы бірнеше фильмде, атап айтқанда, «9-аудан» («*District 9*»), «Че» («*Che*») және «Белгі» («*Knowing*») фильмдерінде 4К жүйелері қолданылды. Көптеген адамдар 4К бейнелерінің визуалдық сапасы 35 миллиметрлік киноплёнкадағы бейнелермен бірдей деген мәлімдеме жасағаннан кейін форматтың танымалдығы арта түсті. Бұл жүйе Дэвид Финчердің «Зодиак» (*Zodiac*) және «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) сияқты беделді фильмдерінен байқалғандай, көп жағдайда ажыратымдылығы жоғары қармау өзіне тән көркемдік мүмкіндіктерін сақтай отырып, 35 миллиметрлік плёнкамен бәсекеге түсе алатынын айқын аңғартты. 2014 жылы Финчер цифрлық кино өндірісін одан әрі ілгерілетте түсті. Оның «Жоғалған қыз» (*Gone Girl*) фильмі 6К форматында түсірілген алғашқы коммерциялық қойылымды фильм болды. Бұл үлкен форматтың өлшемі 3,160 × 6,144 пиксельге тең және осы жердегі пиксельдердің саны 4К форматымен салыстырғанда 2,2 есеге көп.

Арзанқол модельдерге қарағанда, кейбір кәсіби камералардың үлкен екі артықшылығы бар. Біріншіден, олар деректерді минималды дәрежеде сығымдай алады; екіншіден, 35 миллиметрлік киноплёнканың пішімімен шамалас, сондықтан да өлшемі үлкен сенсорларға ие. Өз кезегінде, бұл факторлардың екеуі де бейненің сапасын арттыра түсуге септігі бар. Дегенмен әуесқой (*consumer*) және «просьюмер» (жартылай кәсіби. – *Ауд.*) камералар да өндірісте өз орнын тапты. Аз бюджетпен жұмыс істейтін кинорежиссерлер де тек арнайы видеокамералармен ғана емес, сондай-ақ цифрлық бір линзалы рефлекторлық фотокамераларды (DSLR) қолдану арқылы да сапалы видеобейнелерді жасауға болатынын білді. Қуыршақ немесе саз мүсінді қолдану арқылы жасалатын анимациялық фильмді түсіру үшін суреттерді жеке-жеке кадрлайтын кинокамераның орнына бір линзалы рефлекторлық фотокамералар (DSLR) қолданылды. Тіпті кейбір ұялы телефон камераларының да 1080р форматында жазба жасау мүмкіндігі бар екені анықталды. Сөзіміз дәлелді болу үшін «Кәрі бала» (*Oldboy*) фильмінің кинорежиссері, кәріс Пак Чхан-Ук жүлделі қысқаметражды фильмін iPhone телефонымен түсіргенін айтсақ та жеткілікті. Деректі фильм режиссерлері үшін мұндай жартылай кәсіби құрылғылар түсірілімге жұмсалатын сағат бағасын арзандатуға аса қажет, құнды жаңалық еді.

Цифрлық проекция. Бірнеше жылдар бойы цифрлық видеоға түсірілген фильмдер киноплёнкаға көшіріліп, кинотеатрларға 35 миллиметрлік көшірме түрінде жіберіліп келді. Баяу дамыған цифрлық проекция 2010–2011 жылдары айтарлықтай қарқын ала бастады. 2013 жылға қарай ол бүкіл әлемдегі коммерциялық алаңдардың көбісінде қолданылатын 35 миллиметрлік киноплёнка проекциясын алмастырды.

Цифрлық кинотеатр проекциясы әдетте 2К немесе 4К форматында орындалады. Кеңінен тараған проекциялық құрал-жабдықтарда микроскопиялық айналар қолданылады. Олардың әртүрлі нұсқаларын шығаратын бірнеше компания бар. Айналу жылдамдығы стандартталып, ол секундына 24 және 48 кадрды құрады. Фильм бейнелер, дыбыс, субтитрлер мен ақпараттан тұратын файлдар жиынтығы, яғни цифрлық кинопакет (Digital Cinema Package, DCP) түрінде кодталды. Қатты дискіде күрделі



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз өз басылымдарымызда цифрлық көрсетілімнің дамуын «Пандораның цифрлық жәшігі» (*Pandora's digital box*) кітабында көрсетеміз.



1.25



1.26

1.25; 1.26 Кинотеатрдағы цифрлық көрсетілім (проекция). Фильмдер қатты дискілерге жүктелген күйде кинотеатрларға жеткізіледі (1.25). 1.26-суретте Sony компаниясының цифрлық проекция жүйесі көрсетілген. Проектор цифрлық кино топтамасынан жүктелген фильмдер мен трейлерлер жазылған файлдар сақталған сервер арқылы іске қосылады. Сол жақта орналасқан сенсорлы монитор операторға плейлист арқылы көрсетілімді басқаруға мүмкіндік береді. Жоғарғы оң жақ бұрышта орналасқан қос линза 3D көрсетілімдерінде қолданылады.

кодпен шифрланған мұндай цифрлық кинопакет фильмнің ықшамдалған нұсқасы болып табылады (1.25). Цифрлық кинопакет кинотеатр кешенінде орналасқан бір немесе бірнеше проекторды қуаттайтын серверге жүктеледі (1.26).

Кино өндірісі мен проекциялаудың жаңа технологиясы 2000 жылдардың ортасында 3D фильмдерінің жаңғыруына байланысты қолдау тапты. Әрдайым цифрлық түрде проекцияланатын стереоскопиялық фильмдер үшін цифрлық түсірілім ең сенімді әрі тиімді жол еді (бұл әдіс Imax 3D фильмдерін 70 миллиметрлік кинопенканың екі жолағына проекциялайтын бірнеше кинотеатрды сақтап қалды). Джеймс Кэмеронның атышулы «Аватар» (*Avatar*) фильмі 3D фильмдері үшін ғана емес, жалпы алғанда, бүкіл цифрлық фильм өндірісі үшін үлгі-өнеге десе де болады.

Фильм немесе видео түсірген кезде режиссер әрдайым салыстырмалы көркемдік таңдау жасау қажеттілігімен бетпе-бет келеді. Олай болса, алдымен қолда бар техникалық құралдар туралы түсінікті қалыптастырып алайық. Содан соң кинорежиссерлердің оларды қалай қолданатынын қарастыруға көшеміз.

“ Біз цифрлық жолмен фильм жасайтын барлық киногогерлерден бас тартып отырған жоқпыз. Біз тек киноға жан-тәнімізбен құштармыз. Бейнелерді салуға әуес суретшінің «мен цифрлық видеофильмге ұқсас дүние жасағым келеді» деген сөздерін естімейсіз, керісінше, ол: «Мен цифрлық видеоның фильм сияқты көрінгенін қалаймын», – дейді.

Пол Корвер, Cinelicious postproduction компаниясының басшысы; Голливуд

Фильм жасау: фильм өндірісі

Маңыздылығы технологиялардан кем түспейтін фильмдер де әлеуметтік институттардың бір бөлігі болып табылады. Кейде әлеуметтік контекст бір отбасының өз өмірлерін ғана қамтуы мүмкін. Достары мен туыстарына көрсету үшін түсірілген видеокамералық түсірілім жеке бір (интим) маңызға ие болғандықтан, оның таралу ауқымы санаулы адамдардан аспайды. Алайда көпшілікке арналған фильмдер бұдан әлдеқайда ауқымды институцияларды қамтиды.

Әдетте фильм үш кезеңнен өтеді: *өндіріс*, *таралым* және *көрсетілім*. Негізінен, фильмді жеке тұлға, топ немесе компания жасап шығарады. Дистрибьюторлық компания көшірмелерді кинотеатрларға жалға береді, ал олар, өз кезегінде, фильмнің көрсетілімін іске асырады. Кейін DVD және Blu-Ray нұсқалары желілік немесе жалға беру дүкендері арқылы таралымға түседі; содан соң фильмді теледидар, компьютер немесе портативті дисплейден көруге болады. Интернет ағымдық және сұранысқа сай жасалатын видеолар мен YouTube сияқты веб-сайттар үшін әрі таралым, әрі көрсетілімді іске асыратын құрал ретінде қызмет етеді.

Бүкіл жүйе айналымға түсетін фильмдердің шығарылуына тәуелді болғаны үшін ендігі жерде өндіріс процесін қарастырайық. Фильмдердің көбі төрт ерекше кезеңнен (фазадан) өтеді:

1. *Сценарий жазу және қаржыландыру.* Фильм идеясы игеріліп, қойылымға арналған сценарий жазылады. Сонымен қатар киногерлер жобаға қажетті қаржылай қолдауға қол жеткізеді.

2. *Фильмді түсіруге дайындық жасау.* Сценарий дайын болып қалғанда, кем дегенде, белгілі бір деңгейдегі қаржыландыруға қол жеткізілген сәттен бастап, киногерлер фильм өндірісін іске асыруды жоспарлай бастайды.

3. *Түсірілім.* Киногерлер фильмнің бейнелері мен дыбыстарын таспаға түсіреді.

4. *Құрастыру.* Фильмнің бейнелері мен дыбыстары соңғы нұсқа ретінде біріктіріледі. Бұл үдеріс бейне мен дыбысты монтаждау, арнайы әсерлерді жасау, музыка немесе қосымша диалогты кірістіру және титрларды қосуды қамтиды.

Кезеңдер (фазалар) бір-біріне қабаттаса жүруі мүмкін. Киногерлер фильмнің түсірілімі мен монтажи жүріп жатқан кезде барын салып қаржы табуға тырысуы кәдік. Сондықтан да кейбір құрастыру жұмыстары әдетте түсірілім уақытында іске асып жатады. Сонымен қатар әр кезеңде сол уақытқа дейінгі жасалған жұмыс өзгеріске ұшырауы ықтимал. Фильмнің идеясы сценарий жазу кезеңінде бастан-аяқ өзгеруі де мүмкін; сценарий бойынша көрсетілген экшндер түсірілім барысында түбегейлі өзгере алады; ал құрастыру фазасы кезінде түсірілген материал тіпті жаңа мағынаға ие болып кетуі де ғажап емес. Француз кинорежиссері Робер Брессонның айтып өткеніндей, «кино басымда пайда болады, ал мен оны қағаз бетінде жоямын. Актерлер оны қайтадан дүниеге алып келеді, алайда камераның қолынан мерт болады. Содан кейін ол монтаждау бөлмесіне түсіп, оның бөлшектелген бөліктері біріктіріліп, соңғы аяқталған кейпіне келтірілген сәтте үшінші рет әрі соңғы мәрте өмірге келеді».

Бұл төрт кезең көптеген жеке жұмыстарды қамтиды. Кинотеатрда көрген фильмдердің басым бөлігі – жүздеген маман орындаған орасан еңбектің нәтижесі. Осынау жақсы жасалған еңбек бөлісі – бюджеті қомақты фильмдерді дайындау, түсіру мен құрастырудың сенімді тәсілі. Ал шағын өндірістерде жеке адамдар бірнеше қызмет атқарады. Мысалы, режиссер фильмді де монтаждай береді, ал түсірілім алаңындағы бас дыбыс операторының дыбыс миксажына да жауапты болатын сәттері кездеседі. Джонатан Кауэтт берекесі қашқан отбасының күрделі жағдайы жайындағы биографиялық «Қарғыс» (*Tarnation*) фильмін түсіру үшін 19 жылдық фотосуреттер, аудиотаспалар, үй фильмдері мен видеотаспаларды жинады. Видеоматериалдардың біршамасын ата-анасы, ал кейбірін бала кезінде өзі түсірген еді. Кауэтт жаңа көріністерді түсіріп, барлығын iMovie-де монтаждады, дыбысының миксажын жасап, соңғы нұсқасын цифрлық видеоға көшірді. Кауэтт бұл жеке деректі фильмді жасау кезінде фильм өндірісінің барлық кезеңдерінде атқарылатын жұмысты тек өзі ғана іске асырды.

Сценарий жазу мен қаржыландыру кезеңі

Бұл кезеңде екі рөл өте маңызды: продюсер және сценарист. *Продюсердің* міндеттері, негізінен, қаржы және ұйымдастыру. Продюсер «тәуелсіз» болуы мүмкін және мұндайлар фильм жобаларын тауып, продюсерлік компаниялар мен дистрибьюторларды фильмді қаржыландыруға көндіруге тырысады. Белгілі бір дистрибьюторлық компанияда жұмыс істеп, фильмдерге арналған идеялар ойлап табатын адам болуы да мүмкін. Сонымен қатар белгілі бір студия продюсерді нақты шаралар кешенін қалыптастыру үшін жалдай да алады.

Продюсер сценарий бойынша кезең-кезеңімен жобаны жүзеге асыруды ойластырады, қаржылық қолдау тауып, фильмде жұмыс істейтін қызметкерлерді жалдау жұмыстарын ұйымдастырады. Әдетте продюсер түсірілім мен құрастыру кезеңдерінде сценарист пен режиссердің және фильмді қаржыландыратын компанияның арасында байланыстырушы буын ретінде әрекет етеді. Фильм дайын болғаннан кейін продюсердің алдында



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз Висконсин–Мэдисон университетінде оқыған кезде киностудияны бизнес ретінде қарастыру зерттеулердің негізгі фокусы болды. Біз өткенге көз салып, әріптестеріміздің инновациялық еңбектерін «Өндірістік әлеует» (*Industrial Strength*) кітабында сөз етпекпіз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Өз жобаларын «Желмен бірге ескендер» (*Gone with the Wind*), «Ребекка» (*Rebecca*), «Күн астындағы дуэль» (*Duel in the Sun*) фильмдеріндегі тәсілдерді іске асыру барысын айрықша қадағалаған продюсер жайлы «DOS-тің үлесі: Дэвид О Селзниктің коммерциялық құпиялары» (*A Dose of DOS: Trade secrets from David O. Selznick*) атты мақалада айтамыз.

фильмнің дистрибуциясын – көпшілікке таныту мен маркетингін ұйымдастыру міндеті тұрады. Сонымен қатар продюсер өндіріске салынған қаражатты қайтару үшін де жауапты болады.

Аталған міндеттердің барлығын бір ғана продюсер атқара алады, дегенмен Америка кино өндірісінде продюсердің жұмысы тармақтала бөлінген. Бас продюсер (*executive producer*) – әдетте жобаны қаржыландыруды ұйымдастыратын немесе әдеби шығарманың авторлық құқығын алған тұлға. Продакшн жұмыстары басталғаннан кейін атқарушы продюсер (*line producer*) режиссердің, актерлер мен түсірілім тобының қызметін күнделікті бақылайды. Атқарушы продюсерге зертханалармен немесе техникалық қызметкерлермен байланыс құратын көмекші продюсер (*associate producer*) жәрдем береді.

Сценаристің басты міндеті – *қойылым сценарийін* (немесе сценарийді) дайындау. Кейде жазушының өзі сценарий жазып, оны кинопродюсерлік компанияның қарауына ұсынатын агентке жолдайды. Ал тәжірибелі сценарист сценарийге қатысты өз идеяларын ұсыну үшін продюсермен «питч-сессияда» кездеседі. Роберт Олтменнің «Ойыншы» (*The Player*) фильмінің бірінші сахнасы «Сүйкімді әйел» (*Pretty Woman*) мен «Африкадан емес» (*Out of Africa*) фильмдерінің қосындысы сияқты ойдан шығарылған идеяларын ұсынған сценаристерді көрсетіп, питч-сессияларды келемеждейді. Жоғарыда аталған балама ретінде продюсердің өзінде де фильм идеясы болған жағдайда, көбіне оны іске асыру үшін сценарист жалдайды. Бұл ұстаным көбінесе продюсер роман немесе пьесаның авторлық құқығын сатып алып, оларды экранға бейімдегісі келген кезде қолданылады. 2004 жылдан бері «Қара тізім» (*The Black List*) деп аталатын сервис тәжірибелі және жұмысын жаңадан бастаған жазушылардың үміт күтерлік сценарийлерін ұсынып келеді. Олар индустрияның кәсіпқой мамандарының фаворитіне айналды және әлеуетті қаржылық қолдаушылардың қарамағына ұсынылды. Тізім құрылғаннан кейінгі бірінші онжылдық ішінде таңдалып алынған 970 сценарийдің 270 данасы шығарылып, олардың 200-і Оскар сыйлығына номинацияланып, жеңіске жеткен. «Кішкентай Шуақ бикеш» (*Little Miss Sunshine*), «Абыройсыз оңбағандар» (*Inglourious Basterds*) және «Небраска» (*Nebraska*) фильмдері де жеңімпаздар қатарында. Интернеттің арқасында талантты жазушылар «Қара тізім» сервисі арқылы өз еңбектерін ықтимал продюсерлерге жеткізе алатын болды.

Сценарий әдетте бірнеше кезеңнен тұрады. Бұл кезеңдер дамытылған сценарий мен фильмнің қысқаша мазмұнын жасауды (синопсис), сценарийдің бір немесе одан да көп толық нұсқасын жазуды, соңғы нұсқаның түсірілім сценарийін іске асыруды қамтиды. Еңбектің қомақты бөлігін қайта жазу кең таралғандықтан, жазушыларға еңбектерін бірнеше рет қайта қарауға тура келеді.

Продюсер немесе кинорежиссер бір жазушының сценарийіне көңілі толмаса, оны қайта қарап шығу үшін басқа жазушыларды да жалдай береді. Голливуд сценаристерінің көбі басқа жазушылардың сценарийлерін қайта жазу арқылы ақша табады. Көріп отырғаныңыздай, мұндай жағдайларда көбінесе экран титрына қай сценаристің немесе сценаристердің есімдері енгізілуі тиіс деген мәселе дау тудырады. Америка кино өндірісінде мұндай дау-дамайлар Сценаристер гильдиясы (*Screen Writers' Guild*) арқылы шешімін табады.

Сценарий түсірілім кезінде де әрдайым өзгеріске ұшырап отырады. Бірқатар режиссерлер актерлерге диалогты түрлендіруге рұқсат береді, сонымен қатар түсірілім алаңында туындаған қиындықтар да көріністің өзгертілуін талап етуі ықтимал. Түсіріліп алынған сценарий сахналары құрастырылу кезеңінде көбіне ықшамдалып, орындары ауыстырылады немесе толығымен алынып тасталады.

“Сценарийдің киноға қатысы партитура мен симфоникалық оркестрдің музыка орындауы арасындағы байланысқа парапар болады. Партитураны оқып, симфонияны сезіне алатын адамдар бар, алайда фильмнің сценарийін оқыған екі кинорежиссердің көз алдына бірдей бейне елестемейді. Елестеген екіөлшемді түрлі түсті жарық сәулелері бірөлшемді дыбыс ағымына қарағанда әлдеқайда күрделірек болады”.

Артур Кларк, «Ғарыш одиссеясы» (*A Space Odyssey*) фильмінің сценарисі, 2001 жыл



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Келесі екі жазбада сценаристің өнерін қарастырамыз: «Жан-Клод Каррьер» (*JCC*) мен «Скриптография» (*Scriptography*). Басқа жазбаларда төменде көрсетілген ірі сценарист-кинорежиссерлердің туындылары талданады: Дэвид Коэпп («Юра дәуірі саябағы»/*Jurassic Park*; «Жылдам жеткізу» (*Premium Rush*) жайлы «Кино өлшеміндегі әлем жасау» (*David Koepf: Making the world movie-sized*) және Александр Пейн («Жол ернеуінде» (*Sideways*) жайлы «Александр Пейн кадрларының айқын шынайылығы» (*Alexander Payne's vividly shot reality*).

“Өте көп роман жазушылар сценарист болуға тырысқан кезде сәтсіздікке ұшырайды, себебі олар фильмге арнап туынды жазуды жазушының кәсібі деп есептейді. Негізінде, мүлде олай емес. Фильмге сценарий жазу түсірілім іспеттес”.

Жан Клод Каррьер, сценарист

Қойылым сценарийі дайын болған кезде продюсер фильмді қаржыландыруды жоспарлайды. Ол жобаның үміт күттірер инвестиция болып көрінуі үшін режиссер мен жұлдыздарды іздейді. Продюсер фильмді өндіріске шығару (шығарманың авторлық құқығын сатып алуға, сценаристке, кинорежиссер мен басты актерлерге бөлінетін қаражат мөлшері) және өндірістік-техникалық (түсірілім тобы мен қайта түсіру тобының актерлік құрамына, фильмді түсіру және құрастыру кезеңдеріне, сақтандыру мен жарнамалауға бөлінетін қаражат мөлшері) шығындарының бюджетін дайындауы қажет. Фильмді өндіріске шығару шығындары мен өндірістік-техникалық шығындарының жиынтығы фильм өндірісінің құны (яғни фильмнің негізгі таспасын шығаруға жұмсалған қаражат) деп аталады.

Кейбір фильмдер сценарийді толықтай ұстанбайды. Мысалы, деректі фильмдердің сценарийге толығымен тәуелді болуы шарт емес. Дегенмен жобаның қысқаша мазмұны мен нобайы талап етіледі және кейбір деректі фильм түсірушілер фильмнің түсірілу барысында өзгеретінін мойындаса да, қаржыландыруға қол жеткізу үшін қолында жазбаша жоспардың болғанын қалайды. Түсірілген фильмдер арқылы терме деректі фильм (фильмдердің белгілі бір ерекшелігі жайлы жасалған дүние, мәселен, вестерн фильмдер жайлы жасалған д/ф) жасалар болса, киногерлер эпизодтардың көбін құрастырғаннан кейін кадр сыртынан дыбысталатын қорытынды мәтін жазады.

Дайындық кезеңі

Қаржы азды-көпті дәрежеде табылып, ал сценарий фильм түсіру деңгейіне жеткен кезде киногерлер нағыз продакшн жұмыстарына кіріседі. Коммерциялық кино өндірісінде бұл кезең **препродакшн** деп аталады. Жобаға алғашқы кезеңнен бастап қатысқан кинорежиссердің осы кезде де, бұдан кейін де атқаратын рөлі зор. Кинорежиссер фильмді жасап шығу үшін алдымен ұжымның жұмысын үйлестіреді. Кинорежиссердің өкілеттілігі абсолютті болмаса да, әдетте ол фильмнің соңғы жасалуы мен дыбысталуына дейін жауапты адам болып есептеледі.

Дәл осы тұста продюсер мен кинорежиссер фильмге керекті мамандар тобын жалдап, актерлерге рөлдерді таратып, түсірілім өтетін орындарды іздейді. Сонымен қатар күнделікті түсірілім кестесін дайындайды. Бұл жұмыстар бюджетке сай орындалады. Продюсер жеке түсірілімдердің «үнемі болмауын», яғни өндіріс үшін неғұрлым ыңғайлы тәртіпте жасалуын қадағалап, монтаждау бөлмесінде құрастырылуын өз мойнына алады. Қызметкерлер мен жабдықтарды белгілі бір орынға жеткізу көп шығынды керек ететіндіктен, продюсерлер әдетте бір жерде орын алуы тиіс барлық көріністерді бір уақытта түсіріп алуды жоспарлап, оған да алдын ала қамданады. Мысалы, «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильміндегі басты кейіпкерлердің аралға келуі мен кетуі (фильмнің соңғы көрінісі) көрсететін кадрлардың бәрі түсірілім басталған кезде Гавай аралдарында үш аптаның ішінде іске асқан болатын. Сонымен қатар продюсер күн сайын түсірілім алаңында бола алмайтын актерлердің түсірілімін де жоспарлауы тиіс. Продюсерлердің көбі ең қиын сахналарды бастапқы кезде, яғни актерлер мен түсірілім тобы жұмысқа құлшынып тұрған кезде түсіріп алуды ойластырады. Мәселен, «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) фильмінің жүлделі жекпе-жегінің күрделі эпизодтары алдымен, ал диалог көріністері кейіннен түсірілді. Продюсер осындай күтпеген жағдайлардың бәрін ескеріп, актерлер мен түсірілім тобын, түсіру орны мен жыл мезгілдерінің барлығын бір-бірімен неғұрлым тиімді түрде сәйкестендіре отырып, жұмыс кестесін құрады.

Препродакшн кезінде режиссер мен продюсердің бақылауымен бірнеше жұмыс бір уақытта қоса-қабат орындалып жатады. Нақтырақ айтар болсақ, *кастинг жетекшісі* актерлерді іздестіріп жатқанда сценарист сценарийді қайта қарауға кіріседі. Ірі көлемді өндірісте режиссер бірнеше топқа бөлініп жұмыс жасап жатқан мамандардың жұмысын ұйымдастырады. Ол түсірілім тобымен немесе қоюшы-суретші басқаратын өндірісті жобалау бөлімімен қоян-қолтық жұмыс істейді. *Қоюшы-суретші* – фильмнің визуалды тұрғыдан көркемделіп шығуына жауапты адам. Бұл бөлім декорациялардың құрылымы мен түстерін айқындайтын сызбалар мен нобайларды дайындайды. Қоюшы-суретшінің басшылығымен *арт-директор* декорациялардың құрастырылуы мен түр-түсін, боялуын қадағалайды. *Сет декораторы*, негізінен, интерьер декорациясын жасауда тәжірибелі ма-



1.27



1.28

1.27; 1.28 Фильмді визуалды тұрғыда жоспарлау. Хичкоктың «Құстар» (*The Birds*) фильмінің сценарийінің суретті жобасы жазылған парақ (1.27). «Тынық мұхиттың аумағы» (*Pacific Rim*) фильміндегі алдын ала визуалдаудың қарапайым компьютерлік анимацияны қолдану арқылы іске асырылуы (1.28).

ман болады; ол декорацияларды фильмнің түсірілу мақсатына сай реттеп отырады және аксессуарларды табумен айналысатын жұмысшылар мен түсірілім кезінде түсірілім алаңындағы заттарды жайғастыратын сет декораторын қадағалайды. Костюм дизайнері болса фильмге қажетті костюмдердің жоспарлануы мен тігілуіне жауап береді.

Қоюшы-суретшімен бірге жұмыс істейтін *графика суретшісі* әрбір сахнаға комикстер эскизіне ұқсайтын кескіндемелер топтамасын, яғни суретті **сценарий жобасын** жасау міндетін атқарады және сонымен қатар оған костюм, жарық қою, яки операторлық жұмыс жайлы ескертпе жазбаларды дайындау да тапсырылады (**1.27**). Режиссерлердің көбі әр сахна үшін сценарийдің суретті жобасын жасауды талап ете бермейді, бірақ экшн эпизодтары мен арнайы эффектілер қолданылатын немесе күрделі операторлық жұмысты қажет ететін кадрлар сценарийдің егжей-тегжейлі суретті жобасының жасалуын керек етуі мүмкін. Сценарийдің суретті жобасы кинооператорлар тобы мен арнайы эффектілер жасау бөлімдеріне түсіріліп аяқталатын кадрлардың қалай көрінетіні жайында хабар береді. Сценарийдің суретті жобасының көріністерін таспаға түсіруге, монтаждауға және сахнаны визуалдауға көмектесу үшін дыбыспен сүйемелдеуге болады. Бұл – *аниматиканың* бір формасы.

Компьютерлік графика болса жобалауды одан әрі дамыта алады. Алдын ала визуалдау немесе «превис» процесі (фигуралардың көзге қалай көрінетінін сырттай көз жіберіп бақылау) сценарий жобасын үшөлшемді анимация арқылы қайта жасайды, сөйтіп, оны қозғалатын фигуралар, диалог, дыбыс эффектілері мен музыка арқылы тәмәмдайды. Заманауи бағдарлама жасақтамалары кеңістік пен кейіпкерлерді айтарлықтай шындыққа ұқсас етіп жасай алады, әрі оларға текстура мен көлеңке қосу сынды мүмкіндіктерге де жол ашық. Алдын ала визуалдау аниматикасы көп жағдайда күрделі экшн көріністерін немесе арнайы эффектілерді түсіру үшін қолданылады (**1.28**), сонымен қатар олар режиссерге көрсетілім қойылымдарының нұсқалары мен әрекеттегі камералардың және эпизодтардың бірізділігін тексеру үшін көмектесе алады. «Ауаның соңғы иесі» (*The Last Airbender*) фильміне уақыт пен дыбыс трегі бар алдын ала визуалдау аниматикасы жасалды. Кинооператор Эндрю Лесни мұнда ертерек жоспарлаудан бастап постпродакшнға дейінгі аралықта алдын ала визуалдау аниматикасының кеңінен қолданылғандығы туралы мынадай пікір айтты: «Бұл визуалды және арнайы эффектілерді жасау жарық қоюшылар, каскадерлер мен шығармашылық топ үшін аса құнды тиімді іс болып, барлық өндіріс процесін үнемдеуге қол жеткізді».

Кейде сценарийдің суретті жобасы немесе алдын ала визуалдау ісі фильмдерге қаржылық қолдау табу мақсатында демеушілерге көрсету үшін өндіріс басталғанға дейін жасалады. Осыған бір мысал. Кинорежиссер Анджелина Джоли «Сағы сынбас сайыпқыран» (*Unbroken*) фильміне үй жағдайында жасалған сценарийдің суретті жобасын жасап, оларды Universal киностудиясының қарауына ұсынған.

Түсірілім кезеңі

«Продакшн» термині фильмнің барлық процестеріне қатысты болса да, Голливуд режиссерлері оны түсірілім кезеңін атау үшін де қолданады. Түсірілім – ең маңызды сәтті таспаға түсіру кезеңінің де атауы.

Бөлімдер мен қызметкерлер. Түсірілім кезінде кинорежиссер «кинорежиссердің тобы» деп аталатын төменде көрсетілген жұмысшыларды басқарады:

- Классикалық студия кезеңінде «сценарист қыз» деген атпен белгілі болған (қазіргі таңда Голливуд сценарий супервайзерлерінің бестен бірі ер адамдар) – *сценарий супервайзері*. Сценарий супервайзері кадрдан-кадрға жалғасымдылықтың барлық егжей-тегжейлі істеріне жауап береді. Супервайзер актерлердің көріністерін (соңғы көріністегі кейіпкер пәлтесінің түймесі түймеленген бе, жоқ па), аксессуарларды, жарық қоюды, қимыл-қозғалысты, камераның орналасуын және әр кадрға жұмсалған уақытты мұқият қадағалап тексереді.
- *Режиссердің бірінші көмекшісі* (РБК) – күн сайынғы түсірілім кестесін режиссермен бірге жоспарлайтын барлық іске шебер адам. РБК әр кадрды режиссердің мақұлдауына ұсынумен қатар, актерлерді назарында ұстайды, қауіпсіздік техникасы шараларын орындап, энергия дәрежесінің жоғары болуын қадағалайды.
- *Режиссердің екінші көмекшісі* – операторлар тобы мен электриктер тобын үйлестіретін буын. Режиссердің үшінші көмекшісі режиссер мен ұжым арасын байланыстырушы ретінде қызмет етеді.
- *Диалог нұсқаушысы* актерлердің диалогін айтуына көмектеседі және өзге де актерлердің түсірілімдері кезінде кадрдан тыс кейіпкерлердің диалогтарын айтады.
- *Екінші план режиссері* негізгі түсірілім жүріп жатқан алаңнан тыс жердегі трюктерді, сыртқы кеңістік, экшн көріністерін түсіреді.
- *Актерлік құрам* – ұжымның көзге көп түсетін жұмысшылары. Актерлік құрамның қатарына басты рөлдерді сомдау үшін тағайындалған және көрермендерді тарту ықтималы жоғары танымал жұлдыздардың енуі мүмкін.

Актерлер қатарына екінші дәрежелі рөлдерді немесе екінші пландағы кейіпкерлерді сомдайтын актерлер, шағын рөлді ойнайтын актерлер, фигурандар, яғни көше бойымен өтіп бара жатқан немесе үлкен кеңселерде артқы планда орналасқан үстелдерді толтыру үшін іріктелген көпшілік

“Егер сіз түсірілім алаңында еріксіз орныңыздан алшақтап кетсеңіз, кинорежиссердің бірінші көмекшісі көңіліңді елең еткізетін адамдардың бірі болуы мүмкін екенін әрдайым қаперіңізде ұстаңыз. Оның «орындарыңызға барыңыздар! Түсірілім алаңында тыныштық сақтаңыздар! Түстік – жарты сағат!» және «Адамдар, жұмыс аяқталды, жиналыңыздар!» деп айғайлағаны, кейде қатаң немесе жұмсақ болып шығатын дауысы үйреншікті дүние сияқты, дәл бір әскери базада барлығын сақадай сай болуға шақырғандай болып көрінеді”.

Кристин Вачон, тәуелсіз продюсер, режиссердің көмекшісі

те кіреді. Режиссердің басты жұмысы – актерлердің перформансын, анығырақ айтқанда, қойылым көрсетуі мен орындауын қалыптастыру. Режиссердің бірінші көмекшісі көбінесе фигурандармен, яғни көріністегі көпшіліктің құрамындағы сөзге араласпайтын қосалқы әртістермен жұмыс істейді және көпшілік адам қатысқан көріністерді ұйымдастыруға жауапты.

Кейбір фильмдерде бұдан әлдеқайда маманданған адамдарға арналған рөлдер бар. Мысалы, каскадерлерді трюк ұйымдастырушысы басқарады; ал кәсіби бишілер хореографпен жұмыс істейді. Егер жануарлардың да рөлі болатын болса, оларға жануар бапкері жауапты болады. «Күркіреген күмбез астындағы ақымақ Макс» (*Mad Max Beyond Thunder Dome*) фильміндегі доңыздың, «Жоғалған кемеңіз іздеушілердегі» (*Raiders of the Lost Ark*) жыланның және «Арахнофобиядағы» (*Arachnophobia*) өрмекшінің де бапкерлері болған.

Бұдан бөлек, мамандандырылған жұмыс тобы операторлар тобы деп аталады. Бұл топтың көшбасшысы – бас кинематографист, сондай-ақ оны бас кинооператор деп те атайды (БКО). Кинооператор – таспаға түсіру, жарық қою мен камера техникасы-



1.29 Продакшндағы түсірілім кезеңі. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінің түсірілімі кезінде Орсон Уэллстің мүгедектер арбасын оңға қарай бұрғаны, кинооператор Грегг Толандтың камера астына жайғасқаны және сол жақ тұста актриса Дороти Комингордың тізерлеп отырғаны бейнеленген сәт. Ал сценарий супервайзері сол жақта сахнаның арт жағында отыр.

ның сарапшысы. Жоғарыда «Сыбайлас» фильмі үшін қажетті бейнені қалыптастыру ісінде Майкл Маннның екі кинооператорының, яғни Дион Биби мен Пол Камеронның қаншалықты маңызды рөл атқарғандарына куә болғанбыз (26–27-беттер). Кинооператор режиссермен әр көріністің қалай жарықтандырылатыны мен түсірілетіні туралы кеңесіп отырады (1.29). Кинооператор төмендегі жұмысшыларды басқарады:

- Камераға пленка жүктейтін, фокусты реттейтін және қадағалайтын, камера арбасын (долли) итеретін көмекшілері бар, фильм түсіретін кинокамераның қолданушысы – *камераман*.
- Жарық қоюшыларды басқаратын *бас жарық қоюшы*. Бұл жұмысшылар жабдықтарды, керек-жарақтарды, жиһаз бен жарықтандыру элементтерін тасиды, оларды құрастырып орнатады.
- Жарық операторы (*гаффер*) – шамдардың орналасуы мен орнатылуын бақылайтын электр жөніндегі бас маман.

Дыбыс жазу тобы операторлар тобымен қатар жүреді. Дыбыс жазу тобын фильмнің дыбыс операторы басқарады (сондай-ақ оны дыбыс әрлеушісі деп те атайды). Дыбыс операторының басты міндеті – түсірілім кезінде диалогты жазып алу. Әдетте дыбыс операторы магнит таспалы немесе цифрлық диктофонды, микрофонның бірнеше түрін, кіріс сигналдарын теңгеру және үйлестіру үшін дыбыс аппаратын қолданады. Сондай-ақ ол актерлердің үндемейтін сәттерінде сырттан келетін дыбысты да жазып алуға тырысады. Бұл бөлме ішінен шыққан фондық дыбыс кейін диалог үзілістерін толтыру үшін қолданылады. Дыбыс операторлары тобының құрамы төмендегідей:

- *Бум оператор*. Бум микрофонын басқарып, ұсақ радио-микрофонды актерлердің киіміне жасырып қояды.
- *Үшінші дыбыс операторы*. Басқа микрофондарды орнатып, дыбыс кабельдерін тартып, сырттан келетін дыбысты басқаруға жауап береді.

Сонымен қатар кейбір фильмдерде дайындық кезеңінің басынан бастап жұмыс процесіне араласып, тұтас фильм үшін оңтайлы болатын дыбыс стилін жоспарлайтын *дыбыс режиссері* де еңбек етеді.

Визуалды эффект жасау тобын үдеріс кадр, миниатюралар, бүркеме кадр (*matte work*), компьютерлік графика және басқа да техникалық кадрларды дайындау мен іске асыруға жауапты визуалды *эффектілер супервайзері* (қадағалаушы, басқарушы деген ұғымда) басқарады (1.30). Жоспарлау кезеңінде режиссер мен қоюшы-суретші қандай эффектілердің қажет екенін анықтайды, ал визуалды эффектілер супервайзері болса режиссермен, кинооператормен үнемі кеңесіп отырады. Визуалды



1.30 Арнайы эффектілерді әзірлеу. «Жоғалған әлем: Юра дәуірі саябағы» (*The Lost World: Jurassic Park*) фильміндегі динозаврдың үлгісін мүсіндеу сәті. Цифрлық манипуляцияларды іске асыру үшін үлгі сканерден өткізіліп, компьютерге жүктелген.

эффект жасау тобы қуыршақ пен үлгі (модель) жасаушылардан бастап, цифрлық композиция әзірлейтін мамандардан құралған жүздеген жұмысшылардан жасақтала алады. Әдетте көп эффектілер қолданылатын фильмдердің жұмысы арнайы маманданған фирмаларға тапсырылады.

Аралас жұмысшылар тобында гриммерлер мен костюмерлер, шаш түзеушілер, актерлер мен түсірілім тобын тасымалдайтын жүргізушілер бар. Түсірілім кезінде продюсерге «продюсердің командасы» деп аталатын топ өкілдік етеді. Бұл жерде тамақтандыру, тұрғылықты орынмен қамтамасыз ету сияқты күнделікті мәселелерді ұйымдастыратын атқарушы продюсердің маңызы зор. Бухгалтер (немесе аудитор) шығындарды қадағалап отырса, хатшы бөлімдер мен продюсер арасындағы телефон қоңырауларын үйлестіреді, ал продюсердің көмекшілері берілген тапсырмаларды орындайды. Кино өндірісіне жаңадан келген адамдар жұмысын көбінесе продюсердің көмекшісі қызметінен бастайды.

Сахналар және дубльдер. Жоғарыда аталған жұмыстарды іске асыруға жұмсалған күш-жігердің нәтижесінде жүздеген сағат бойы түсірілген видеоматериал мен дыбыс жазбасы пайда болады. Әдетте режиссер сценарийде немесе сценарийдің суретті жобасында жазылған әр кадрдың бірнеше дублін немесе нұсқасын түсіреді. Мысалы, егер дайын фильмге актердің бір сөйлемді ғана айтқан жері бейнеленген кадр қажет болса, режиссер актерді сол сөйлемді әртүрлі мәнерде жеткізуін сұрай отырып, бірнеше дубль жасай алады. Алайда тек бір дубль ғана немесе соның бір бөлшегі ғана тәмәмдалған фильмге кадр ретінде қосылады. Фильмге енбей қалған видеоматериал трейлер мен баспасөз құралдары үшін дайындалған электронды жинақтарда қолданылуы мүмкін.

Сахналардың сюжетте көрсетілген тәртіпке сай түсірілетін кездері сирек болғандықтан, режиссер мен түсірілім тобы әр кадрды қандай да бір амалды қолдана отырып, таңбалауы тиіс. Камера іске қосылғаннан кейін кинооператор қызметкерлерінің бірі объективтің алдында түсірілім тақтасын ұстап тұрады. Түсірілім тақтасына фильмнің аты, сахна және дубль нөмірі жазылады. Түсірілім тақтасын қолданғанда оның үстіне бекітілген ашылып-жабылатын таяқшадан шығатын сарт еткен қатты дыбыстың арқасында дыбыс операторы құрастыру фазасында дыбыс трегін түсірілген видеоматериалдармен синхрондай алады (**1.31**). Алдағы уақытта әр дубльді осылайша анықтауға болады.

Сахнаны түсірген кезде режиссерлер мен техниктердің көбі ұйымдастырылған тәртіпті ұстанады. Түсірілім тобы жарық қойып, дыбыстың жазылуын тексеріп жатқанда режиссер актерлермен репетиция өткізіп, кинооператорға нұсқау береді. Содан кейін режиссер негізгі план түсірілімін бақылайды. Бұл негізгі план әдетте сахнаның барлық экшн мен диалогін түсіріп алады. Негізгі планда бірнеше дубль болуы мүмкін. Осы жұмыстарды біржақты етіп алған соң көріністің бөліктері жаңадан жасалып, жақындатылып, әртүрлі бұрыштардан алынады. Мұндай кадрларға ракурстау (coverage – сахнаның әртүрлі ракурстан түсірілуі) деп ат берілген және бұлардың әрбірі бірнеше дубльді қажет етуі мүмкін. Қазіргі таңда режиссерлер ракурстауды көптеп қолдануда. Сценарий супервайзері барлық кадрлардағы детальдардың сәйкестігін бақылайды.

Кино тарихында ұзақ жылдар бойы фильм көріністеріндегі санқилы жағдайлар әртүрлі ракурстарға бағытталған бір ғана камерамен түсіріліп келді. Соңғы уақытта негізгі түсірілімді мүмкіндігінше жылдам аяқтау қажеттігінің туындауына байланысты, кинорежиссер мен операторлар тобы екі немесе одан да көп камераны күрделі емес қалыпты ракурсты жасау үшін де қолданады. Қуғын,

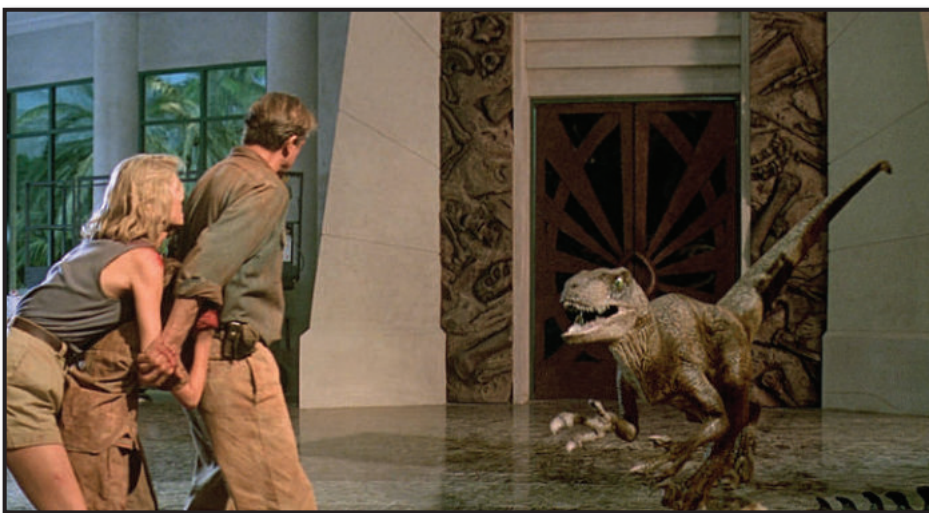
соқтығысу және жарылыс түсірілімдерін қайталау қиынға түсетіндіктен, «Сыбайлас» фильміндегі таксидің жол апатына ұшырауы сияқты экшн көріністер әдетте бірнеше көру нүктелерінен бір мезетте түсіріледі. Ал «Гладиатор» (*Gladiator*) фильміндегі шайқас көріністерін түсіру үшін 7 камера, «Үш икс» (*XXX*) фильміндегі трюктердің түсірілімін іске асыру үшін 13 камера қолданылды.

Диалогты сахналарда көп тараған тәсілдердің бірі – диалогтардың бір А камерасы мен бір В камерасы арқылы түсірілуі; бұл – екі актерді бірін-бірі жалғастыратын кадрларда қармайтын реттеу. Дегенмен әлі де болса кейбір кинорежиссерлер бір камерамен түсіру әдісін қолданғанды жөн санайды. Квентин Тарантиноның «Абыройсыз оңбағандар» фильмін түсірген кинооператордың көмекшісі көркемдік артықшылықтар жайында былай дейді: «Назарларыңызға қолмен жасалған фильм ұсынылып отыр. Актерлер ракурстың көп болатынынан хабардар еді, өйткені бір ғана камера бар болатын; бірақ олар өз шеберліктерін шындай түсті. Әр кадрды жақсарта түсу үшін камера қанша қажет болса, сонша рет түсірді».

Арнайы эффектілер қосылатын болса, тиісінше, түсірілім кезеңі міндетті түрде жоспарлануы тиіс. Көптеген жағдайда актерлер фильмге көк немесе жасыл артқы фонның алдында түсіріледі, осылайша олар компьютер арқылы жасалатын кеңістікке енгізіледі. Немесе режиссер актерлерді басқа да материалдардың кадр ішінде қалай орналасатынын ескере отырып түсіруі де мүмкін (1.32). Егер қозғалып бара жатқан адамды немесе жануарды компьютермен жасау керек болса, ондай жағдайда арнайы маманданған топ қозғалысты қармау (*motion capture*) технологиясын қолданады. Адамның тұла бойына кішкентай сенсорлар орнатылып, арнайы камерамен оның бос фонда немесе кеңістікте жасаған қозғалыстары түсіріледі (1.33; 1.34). Әрбір сенсор компьютердегі қаңқа бейненің бір нүктесін қалыптастырады. Содан кейін бұл кескін анимацияланып, фильмге толығымен цифрлық түрде енгізілетін адамға немесе жануарларға қолданылады.



1.31 Дубльдерді белгілеу. «Арго» (*Argo*) фильмінің түсірілім тақтасы уақытты электронды түрде есептейтін құрылғы және сахна, камераның іске қосылуы мен дубль жайлы мағлұматты жазып, сүртуге болатын акрил тақтайшасымен жабдықталған. Фильмнің атауы, режиссер мен кинооператордың аты-жөндері тақтаға өшпейтіндей етіп бастырылған. Ал түсірілім күні тақтаның төменгі жағына жабысқақ лентамен жабыстырылған.



1.32 Актерлер мен арнайы эффектілерді үйлестіру. «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильмінің кульминациялық сәтінде актерлер келушілерге арналған орталықта түсірілді, алайда велоцирапторлар мен тираннозавр Рекс компьютерлік графиканы қолдану арқылы жасалған бейнелер болғандықтан, кадрға кейін кіріктірілген.



1.33



1.34

1.33; 1.34 Қозғалысты қармау. Кіші Роберт Даунидің «Темір адам» (*Iron Man*) фильмінің түсірілімінде сенсорлармен жабдықталған қозғалысты қармайтын костюмде өнер көрсеткен сәті (1.33). Компьютерлік анимацияны қолдану арқылы жасалған костюм – ішінара кіріктірілген сахна (1.34).

Құрастыру кезеңі

Киногерлер құрастыру кезеңін «**постпродакшн**» деп атайды. Алайда бұл кезең түсірілім жұмыстары аяқталысымен басталмайды. Әдетте постпродакшн құрамының мүшелері түсірілім барысында сахнаның артында жұмыс істейді. Цифрлық постпродакшн құралдары пайда болғалы бері көптеген кинорежиссер алғашқы түсірілімнің артынша монтаждау, дыбыс миксажы мен арнайы эффектілер жасауды, сондай-ақ басқа да маңызды істерді бастап кетуді жөн көреді.

Бейнені монтаждау. Түсірілім басталғанға дейін кинорежиссер немесе продюсер монтажерды (бұл мамандық монтажды басқарушы деген атпен де белгілі) жалдауы мүмкін. Бұл маман түсірілім кезінде алынған дубльдерді каталогтайды және жинақтайды. Сондай-ақ монтажер видеоматериалдарды ең оңтайлы түрде монтаждап, көркем шешімдер қабылдау үшін кинорежиссермен бірге жұмыс істейді.



ЖАҚЫННАН ТАҢУ

Кино өндірісіндегі кейбір лауазымдар мен терминдер

Фильмдегі қайталап түсірудің артуы, штаттан тыс жұмысшыларды пайдалану сияқты басқа да факторлардың болуы продюсерлерді фильмде жұмыс істейтін әр адамға сенім артуға мәжбүрлейді. Сонымен қатар ірі көлемді кино өндірісі мамандығына қатысты жаргон сөздер де қалыптасты. Мәтінде ең бейнелі терминдердің бірқатарына түсініктеме берілген болатын. Төменде фильмдердің титрларынан көретін бұдан басқа кейбір терминдер келтірілген.

АКҚ. Кинорежиссердің аты-жөнінен кейін Америка кинорежиссерлерінің қауымдастығы кәсіби бірлестігін білдіретін қысқартылған атау сөз (аббревиатура) жазылады.

АКОҚ. Бас кинооператордың аты-жөнінен кейін Америка кинооператорларының қоғамы кәсіби бірлестігін білдіретін аббревиатура жазылады. Британдық баламасы – БКОҚ.

Қосымша видеоматериал. Түсірілім тобы әдетте кинооператордың қадағалауымен фильмді тікелей түсіруден бөлек, видеоматериалдарды да түсіреді.

Сахнаға жарық қоюшы. Классикалық студио кино өндірісі кезеңінде туындаған термин әуел баста жарық операторының (гаффердің) көмекшісіне қатысты қолданылған еді. Қазіргі таңда бұл термин фильмнің титрларында сахнаға жарық қоюшы электр маманы және бас жарық қоюшының көмекшісі, яғни сахнаға жарық қоюшы деп екі түрлі жазылуы мүмкін.

Кастинг директоры – фильмге қажетті актерлерді іздеп, тыңдалымдар өткізіп, басты рөлдерді (басты кейіпкерлерді) және мінезімен ерекшеленетін кейіпкерлерді (біршама стандартталған немесе стереотипті рөлдерді) ойнайтын актерлерді ұсынатын топ мүшесі. Сонымен қатар ол фигурандарды (фондық немесе сөзі жоқ рөлдерді орындайтын адамдар) да іріктеуі мүмкін.

Түсірілім тақтасын көрсетуші – түсірілім тобының әр дубльді көрсететін тақтамен (Мотор!) жұмыс істейтін мүшесі.

Концепт-суретші – кинорежиссердің ойындағы декорациялар мен костюмдердің суретін салатын дизайнер.

Диалог монтажеры – жазылып алынған сөздердің естілуін тексеруге маманданған дыбыс монтажеры.

Цифрлық колорист – постпродакшн кезеңіндегі реңші маман. Ол фильмнің цифрлық көшірмесімен жұмыс істеп, түс (реңк), жарықтандыру деңгейлері мен басқа да графикалық аспектілерді басқарады. Колорист сахнада түсірілетін барлық кадрларды біркелкі күйге келтіріп, түсірілім кезінде кеткен қателіктерді түзетіп, кадрларды визуалды түрде барынша тартымды ете түседі.

Цифрлық бейне технигі – камера мен басқа да цифрлық жабдықтарды таңдау бойынша кеңес беретін, түсірілім кезінде мониторларды калибрлеп, видеофайлдарды жүктеп тексеретін және постпродакшн кезеңіндегі жұмыстың үздіксіз іске асырылуын қамтамасыз ететін маман.

Камера арбасын (долли) жылжытушы – камера арбасын бір ракурстан екіншісіне немесе түсірілім кезінде қозғалыстағы кадрларды түсіру үшін жылжытатын топ мүшесі.

Фоли дыбыс имитаторы – қозғалыс кезінде шығатын дыбыстарды – жүру немесе әртүрлі субстанциялар (құм, топырақ, шыны) салынған үлкен ыдыс үстімен бір заттарды сырғыту арқылы шығаратын дыбыс эффектілерінің маманы. Бұл мамандық постпродакшн кезеңінде фильмдердегі дыбыстарды жасау ісінің майталманы Джек Фолидің құрметіне осылай аталған.

Көгалдандырушы – ағаш, бұта мен шөп түрлерін таңдап, оларға күтім жасайтын ұжым мүшесі.

Басқарушы – әртүрлі реквизиттер мен декорацияларды бақылауында ұстауға жауапты топ мүшесі.

Кадрларды жүктеуші маман – кинопленканы қолданатын өндірісте камерадағы кадрларды жүктеп, түсірілім журналын жүргізіп, пленка салынған құтыларды белгілейтін және оларды зертханаға жіберетін адам. Цифрлық кадрларды жүктеуші маман цифрлық бейне технигімен бірге камераға жад картасын немесе дискілерді орналастырады, деректерді тасымалдауға арналған жабдықтағы ақпаратты түгендеп шығады, сонымен бірге бейне файлдардың резервті көшірмелерін жасайды.

Фон жасаушы суретші – фон суреттерін салып, олардың кейін қай жерге орналастырылатынын көрсету үшін фотографиясын немесе цифрлық көшірмесін жасау арқылы кадрға енгізу жұмыстарын атқаратын арнайы эффектілер жасау тобының қызметкері.

Макет жасаушы маман – (1) фильмнің жобасын жасау тобының түсірілімді іске асыру үшін құрастырылатын декорациялардың архитектуралық макетін (үлгісін) дайындайтын мүшесі; (2) арнайы эффектілер жасау тобының толық өлшемді үлгілерді алмастыру үшін түсірілетін немесе сканерден өткізілетін жерлерді, көлік құралдарын немесе кейіпкерлердің шағын макетін әзірлейтін мүшесі.

Реквизитор – барлық заттар мен жылжымалы мүліктің дұрыс қолданылуы мен бар-жоқтығын қадағалайтын түсірілім тобының мүшесі.

Публицист, публицистика бөлімі – өнім туралы жарнамалық материал әзірлейтін продюсер тобының бір мүшесі. Публицист кинорежиссер мен актерлік құрамның баспасөз бен телеарналарға беретін сұхбаттарын, сонымен қатар өнімнің бұқаралық ақпарат құралдары арқылы жария болуын ұйымдастыруы да мүмкін.

Сахна суретшісі – декорациялардың сыртын бояуға жауапты адам, декорацияларды даярлау тобының бір мүшесі.

Киностудия фотографы – көріністерді, сонымен қатар актерлік құрамды сахна сыртында суретке түсіретін түсірілім тобының мүшесі. Бұл фотосуреттер жарықтандыру яки декорациялардың дизайны мен түсін тексеру және фильмді жарнамалау үшін қолданылуы мүмкін.

Video assist құрылғысы – түсірілім кадрларын тез арада қарап шығуға мүмкіндік беретін, кино түсіруге арналған аппаратқа бекітілген видеокамера. Кинорежиссер мен кинооператор бұл құрылғыны қолдану арқылы жарықтандыруды, жиектеуді және перформансты тексере алады.

“Кофеханадағы екі жігіт күлкілі оқиғаны түсіреміз деп шешім қабылдады; екі жігіт камерамен түсіруге кірісті; екі жігіт монтаждау бөлмесіндегі өз үстелдерінің үстінде жиналған қоқысты тазартуға бел буды”.

Давид Мамет, «Испания түрмесі» (*The Spanish Prisoner*) және «Қызыл белбеу» (*Red belt*) фильмдерінің режиссері

Әр кадрға бірнеше дубльдің жасалуы, фильмнің сюжет тәртібіне сай түсірілмеуі, мастер-план/ракурстау ұстанымының өте көп кадрды қалыптастыруы монтажердың жұмысын қиындатуы мүмкін. Шамамен 100 минутқа есептелген 9000 футтық, 35 миллиметрлік киноплёнка 500 000 футты құрайтын түсірілімнің өңделмеген видеоматериалдарынан жасалуы ықтимал. Видеотүсірілімнен де өте көп мөлшерде монтаждауға жіберілетін материал жинақталуы мүмкін. «Әлеуметтік желі» фильмінің постпродакшн жұмыстарына ұзақтығы 286 сағатты құрайтын түсірілім видеоматериалдары жіберілген болатын. Сондықтан да Голливудтың ірі өнімдерінің постпродакшн үдерісі көбінесе 7 айға созылады. Бұл үдеріске кейде бірнеше монтажер мен көмекші шақыртылады.

Әдетте монтажер түсірілген материалдарды барынша тез алады. Бұл түсірілім видеоматериалдары «күнделікті немесе ағымдағы кадрлар» деген атпен де белгілі. Монтажер күнделікті кадрларды тексереді де, бейне мен дыбысты синхрондау және бейнелерді кадрға сай сұрыптау жұмыстарын «монтажердың көмекшісіне» тапсырады. Монтажер күнделікті кадрларды пысықтау үшін режиссермен кездеседі немесе түсірілім өндірісі шалғайда орналасқан жағдайда режиссерді түсіріліп алынған материалдың сапасы туралы хабардар етеді. Түсірілімді қайта өткізу қымбатқа түсіп, көп әуруге салатындықтан, фокус, экспозиция, жиектеу сынды әртүрлі визуалды факторларға қатысты туындаған проблемаларды анықтау үшін күнделікті кадрларды тұрақты түрде тексеру маңызды. Күнделікті кадрлардың арасынан режиссер үздік дубльдерді таңдап алған соң, монтажер оларды жазып алады. Ақшаны үнемдеу мақсатында «күнделікті цифрлық кадрлар» продюсер мен режиссерге жиі көрсетіледі, алайда видеоның кішкентай мониторы материалдың түпнұсқаларындағы ақауларды көрсете алмайтындықтан, монтажерлардың көбі кадрларды алдын ала үлкен экранда тексереді.

Монтажер түсірілім материалдары жиналған сайын олардан алдымен шимай-монтаж жасап шығарады, яғни реттілігі сақталмаған, дыбыс эффектілері мен музыкасы жоқ кадрлар нұсқасын бір-біріне біріктіреді. Әдетте шимай-монтаж нұсқасының ұзақтығы көп уақытқа созылады, «*Қазіргі апокалипсис*» фильмінде ол 7½ сағатты құрады. Монтажер кинорежиссермен кенесе отырып, шимай-монтаж нұсқасын негізге алып, көркем монтаж немесе соңғы монтаж нұсқасын даярлайды. Қолданылмай қалған кадрлар фильмге енген түсірілім материалдарын түзеді. Соңғы монтаж нұсқасы дайын болғанда екінші топтың кадрлары белгілі бір бос жерді толықтыру үшін кадрлар арасына кіріктіріледі. Бұл кадрлар – көбінесе қашықтан түсірілген қалалар мен әуежайлардың жалпы пландары немесе нысандардың ірі пландары т.б. Осы кезде жасалған қосалқы түсірілімдер (*pickups*) де кадрға алынады. Бұлар негізгі түсірілім процесі барысында жасалмаған дубльдер мен қосымша видеоматериалдар. Содан кейін титрлар даярланып, зертханалық жұмыстар немесе арнайы эффектілер жасалады.

Монтажерлер 1980 жылдардың ортасына дейін *фильмнің жұмыс нұсқасын*, яғни камера негативінен басып шығарылған видеоматериалдарды кесіп, оларды желімдеген болатын. Ондай жағдайда, өз нұсқаларын жасау үшін монтажерлерге кадрларды қолмен қайта орналастырып шығуға тура келетін. Қазіргі кезде коммерциялық фильмдердің барлығы цифрлық тәсілмен монтаждалады. Негативтегі әрбір видеоматериал қатты дискіге көшіріледі. Монтажер әр дубльге қатысты ескертпелерін компьютер дерекқорына енгізеді. Монтажер кез келген бір кадрды алып, оны өзге кадрлармен біріктіреді, кеседі, ал егер керек емес деп тапса, «қоқыс жәшігіне» жібереді. Арнайы эффектілер мен музыка да сынақтан өткізіледі.

Монтажердың командасы түсірілген видеоматериалдарды рет-ретімен орналастырып жатқанда, бұл топтың басқа мүшелері компьютердің көмегімен кадрлардың сапасын жақсарту жұмыстарымен айналысады. Видеоматериал киноплёнкаға түсірілген жағдайда компьютер *цифрлық көшірме* (ЦК) жасау үшін кадрларды рет-ретімен сканерлейді. ЦК-ні әртүрлі тәсілді қолдана отырып басқаруға, ең бастысы, кадрлардағы жарықтандырудың мөлшері мен түстерін өзгертуге болады. Мақсат – тәуліктің әр кезінде немесе әртүрлі жерлерде түсірілген кадрларды бір-біріне бүкіл көріністің өн бойында үйлесіп тұратындай етіп жалғау. Мұндай міндеттер *цифрлық түс градациясының* көмегімен іске асырылады. Бұл жұмысты *колорист* атқарады. Бұрын кинооператормен, негативпен жұмыс істейтін зертханашының фотолабораторияда атқаратын міндеттері ендігі жерде колористке



1.35 Компьютерлік бейне графикасы. «Клондар шабуылы» (*Attack of the Clones*) эпизодында Корусанттың әуе жолдарында, әуе кемелерінің жарысы кезінде актерді көк немесе жасыл фонның алдында түсіріп, артқы пландағы декорациялар мен әуе кемелерінің қозғалысы КБГ көмегімен жасалды.

жүктелуде әрі бұл жұмыстардың екеуі де ЦК арқылы іске асады. Қазіргі таңда түсірілім алаңында проблема туындаса, түсірілім тобы «біз бұны тез арада түзетеміз» деген шешім қабылдайды да, алаңдамай фильм түсіруді жалғастыра береді. 5-тарауда цифрлық аспаптар арқылы суреттің әр бөлігін асқан дәлдікпен өзгертуге болатынын көреміз.

Цифрлық көшірменің қолданылуы кейбір кинорежиссерлердің 35 миллиметрлік кинопенкамен әрі қарай жұмыс істей берулеріне түрткі болып, ирония тудыруда. Олар цифрлық манипуляциялар арқылы фильмнің визуалдық көрнекілігін жақсырақ пайдалана алатындарына сенеді. Жак Одиардың «Пайғамбар» (*A Prophet*) атты фильмі 35 миллиметрлік кинопенкаға түсіріліп, цифрлық көшірмеге ауыстырылды; артынша фильмнің 2К нұсқасы Канн кинофестивалінде көрсетілді. Фильмнің экрандағы көрінісіне тәнті болған Одиар «бұл – 35 миллиметрлік кинопенканың сұлулығын арттыра түскен керемет гибрид» деген болатын. Бірқатар кинорежиссерлер мен кинооператорлар Одиардың «гибрид» тәсілге деген шабытты көңіл күйін бөлісуде.

Арнайы эффектiлер. Киногерлер арнайы эффектiлердi жасау үшiн компьютерлiк бейне графикасын қолданады (КБГ). КБГ назарды басқа жаққа бұратын фон элементтерiн жою немесе бiрнеше көрермендi «көпшiлiк топ» қылып көрсету сияқты қарапайым тапсырмаларды iске асырады. Джордж Лукастың «актер қолайсыз уақытта кiршiк қағар болса, оның бұл әрекетiн цифрлық аппаратурамен өшiруге болады» деген сөзi бар. Кинопенка арқылы жасалынуы мүмкiн емес бейнелер КБГ арқылы жүзеге асуда (**1.35**). Ол компьютерлер «Хоббит» (*The Hobbit*) және «Сақина әмiршiсi» (*The Lord of the Rings*) фильмдерiндегi Голлум сияқты шынайы көрiнетiн кейiпкерлердi де жасап шығарды (216–217-беттердi қараңыз). КБГ-нiң дамуын ең көп пайдаланған жанрлар – қиял мен ғылыми фантастика фильмдерi. Әйтсе де ол, актердiң күлкiлi мультипликациясы көрiнiс тапқан «Чарли мен шоколад фабрикасы» (*Charlie and the Chocolate Factory*) атты фильмiнен бастап, «Қатардағы әскер Райанды құтқару» (*Saving Private Ryan*) фильмiндегi цифрлық жолмен күшейтiле түскен Омаһа жағалауында өтетiн қорқынышты шынайы шайқасқа дейiнгi барлық фильм жанрлары үшiн пайдалы болды. «Бенджамин Баттонның жұмбақ жағдайы» (*The Curious Case of Benjamin Button*) атты фильмде КБГ гримдi алмастырып, Брэд Питт пен Кэйт Бланшетт екеуiне өз кейiпкерлерiнiң жастық шағынан қартайғанға дейiнгi шынайы түрлерiн бейнелеп шығуларына көмектестi.

Дыбысты монтаждау. Кадрларларды белгiленген тәртiпке сай реттестiрiп, соңғы нұсқаға жақын күйге келтiргеннен кейiн дыбыс монтажерiна дыбыс трегiн жасау мiндетi жүктеледi. Кинорежиссер, композитор, видео және дыбыс монтажерлерi фильмдi көрiп, «дыбыс орындарын белгiлеу» (*spotting*) деген атпен бiлiнетiн үдерiс арқылы музыка мен эффектiлердi қалай орналастыру жайын келiседi. Дыбыс монтажерiнiң қол астында диалог пен музыка миксажы немесе дыбыс эффектiлерiн жасаумен айналысатын қызметкерлерден құралған топ болуы мүмкiн.

“ Қазiргi апокалипсис» (*Apocalypse Now*) фильмiндегi диалогты автоматты түрде алмастыру актерлердiң жүйкесiне тидi, себебi бүкiл фильм бойында дыбыстың тұйықталу үдерiсi байқалғандықтан фильмдегi барлық дыбысты қайта жазып шығуға мәжбүр болады. Сөйтiп, актерлерге бiрнеше күн бойы дыбыс жазу бөлмесiнде отырып, сөздерiн қатты дауыспен айтып шығуларына тура келдi. Дауыстары тiкұшақ немесе қайықтан шығатын шудан естiлуi үшiн айғайлап сөйлеуге тиiс едi”.

Уолтер Мөрч, дыбыс режиссерi

Таңғаларлық болып көрінсе де, түсірілім кезінде жазылған дыбыстың аз мөлшері ғана дайын фильмге енеді. Әдетте диалогтардың жартысы немесе одан да көп бөлігі постпродакшн кезеңінде «диалогты автоматты орналастыру» (ДАО) деген атпен белгілі үдерісті қолдану арқылы қайтадан жазылады. ДАО көбінесе түсірілім дыбысына қарағанда, сапалы дыбысты қалыптастырады. Дыбыс монтажеры түсірілім алаңында жазып алған дыбыс трегін бағдар ретінде қолдана отырып, студияда актерлерге өз сөздерін қайтадан айтқызып, жазып алады (бұл жұмыс дубляж немесе түпнұсқаны қайта жазу деп аталады). Көпшіліктің жан-жақтан қабаттаса сөйлегені (Голливудта «көпшілік шуы» деген атпен белгілі дыбыстар) сияқты синхрондалмаған диалог ДАО арқылы жазылады.

Мысалы, бір фильмді көріп отырғанда естілетін дыбыстардың аз бөлігі түсірілім барысында жазылып алынады. Дыбыс монтажеры дыбыс эффектілерін фонотека жинақтамасындағы дыбыстарға сүйене отырып я болмаса фильмге арнайы түрде ерекше эффект ойлап табу арқылы қосады. Әдетте дыбыс монтажерлері қадам жасағанда, көлік қақтығысы кезінде, тапаншадан оқ атылғанда не жұдырықпен адам денесін ұрғанда (бұл дыбысты әдетте қарбызды балтамен ұру арқылы жүзеге асырады) шығатын дыбыстарды жасайды. «Терминатор-2» (*Terminator 2*) фильмінде T-1000 киборгі (ғылыми-фантастикалық фильмдерде кездесетін кибернетикалық организмнің қысқартылған түрі) түрменің темір торы арқылы өтіп бара жатқанда шыққан дыбыс – азығы бар итке арналған консервіні баяу сырғытып шығарған кездегі дыбыс. Дыбыс эффектілерін жасайтын техниктердің дыбысты есту түйсігі сезімтал келеді. Тәжірибелі бір дыбыс технигі есіктерден шығатын дыбыстардың арасындағы айырмашылықты былай түсіндіреді: «Ванна есігінің ауа ағыны ішкі бөлменің есігіне қарағанда аз болады. Кіреберіс есігінің дыбысы қатты шығуы тиіс, сіз есік тілшесінің сырт еткен дыбысын естуіңіз қажет. Есікті жәй жаба салмаңыз, дұрыстап жапқаныңызға сенімді болыңыз».

Бейнені монтаждау процесі сияқты, заманауи дыбыс монтажи да компьютерлік технологияларға сүйенеді. Монтажер жазып алған дыбыстарды дерекқорда сақтап, өзі қалаған кез келген ретте топтастырып, қайтадан реттеуден өткізе алады. Дыбыс сапасын жоғары және төмен жиілікті азайтып, дыбыстың жоғарылығын, жаңғыруын, теңестірілуін немесе жылдамдығын өзгерту арқылы цифрлық жолмен түрлендіруге болады. «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» (*The Hunt for Red October*) атты фильмдегі су асты әкшінің түсірген кезде шыққан гуіл (бум) мен дүрсіл, сүңгуірлердің қауызға сүңгуі сынды дыбыстар бақша суаратын шлангтан буырқанып аққан судан және Диснейлендтегі ауа салқындатқыштың гуілі сияқты жерүсті дыбыс көздерінен алынып, баяулатылып қайта өңделген еді. Фильмдегі бір техник-маман дыбысты цифрлық жолмен монтаждауды «дыбысты мүсіндеу» деп те атады.

Дыбыс трегін жазуға арналған орынды анықтап алған соң, фильмнің композиторы құрастыру жұмыстарын іске асыруға кіріседі. Композитор музыканың қай жерден басталып және қаншалықты ұзақ болатынын нақты түрде белгілейтін ескертпе парақтарын жасайды. Оркестрді жеке өзі басқармаса да, партитураны жазып шығады. Композитор өз жұмысын атқарып жатқанда, бастапқы монтаж нұсқасы «уақытша дыбысталумен», яғни жазылып алынған әндер мен классикалық туындылардан жасалған музыкалық сүйемелдеумен синхрондалады. Музыканттар шығарманы монтаждың соңғы нұсқасымен синхрондалған метроном соққылары арқылы жасалған клик-тректің көмегімен таспаға жазады.

Диалог, эффектілер мен музыка жеке трекке жазылады, сондай-ақ әрбір дыбыс түрі, қаншалықты аз орын алатындығына қарамастан, жеке трекке жүктеледі. Дыбыс миксажын жасау барысында бейне трегі әрбір сахна үшін дыбыстың дұрыс синхрондалғанын тексеру үшін бір рет ойнатылады. Бұл міндетті атқаратын маманға қайта жазушы миксажер деген ат беріледі және бұл адам миксажер тобын басқарады. Әрбір сахна миксаждалған ондаған жеке дыбыс тректерін қамтуы мүмкін. Осы кезеңде дыбысты теңестіру, фильтрлеу және басқа да түзету жұмыстары қоса атқарылады. Әдетте режиссер кейбір миксаж жұмыстарын, әсіресе соңғы миксті қадағалайды.

Бұрын фотохимиялық фильм өндірісі заманында күнделікті кадрлар мен фильмнің жұмыс көшірмесін жасауға арналған материал ретінде қолданылған камераға жүктелетін негативтің құны соңғы көшірмені жасау үшін тым қымбатқа түсетін. Дәстүр бойынша, зертханада негативке түсірілген видеоматериалдан интерпозитив әзірленеді, содан кейін оның негізінде интернегатив жасалады. Бұдан кейін интернегатив соңғы монтаж нұсқасына сәйкестендіріле отырып құрастырылып, келешекте көшірмелер жасауға арналған материал көзі ретінде қолданылады. Бұрынырақта жоға-

рыда аталған үрдістің балама нұсқасын, яғни фильмге интернегатив ретінде қайта жазуға болатын цифрлық көшірмені қарастырған болатынбыз.

Интернегатив жасалғаннан кейін оны негізгі дыбыс трегімен синхрондайды. Бейне және дыбыс жазбасымен толықтырылған алғашқы позитив-нұсқаны монтаж көшірмесі деп атайды. Кинорежиссер, продюсер мен кинооператор монтаж көшірмесін бекіткеннен кейін таралымға түсіруге арналған прокатқа шығарылатын көшірмелер жасалады. Цифрлық көшірмені қолданудың арқасында, интернегативтердің бірі тозған кезде олардың жаңа нұсқаларын барлық түпнұсқа материалдарына ешқандай зақым тигізбей жасап шығару мүмкіндігі пайда болды.

Цифрлық форматта түсірілген фильмдерді постпродакшн кезеңінде фотохимиялық қорға орналастырудың қажеті жоқ. Кинорежиссер мен кинооператор фильмнің негізгі нұсқасын бекіткеннен кейін ол кинотеатрларға берілетін Цифрлық Кино Топтамасына түрлендіріледі. Содан кейін оларды DVD, Blu-ray, ағымдық және басқа да платформаларға арналған видеоформаттарына айналдыруға болады. Әдетте жоғарыда аталған түрлендірулерді іске асыру үшін түс, сапа мен дыбыс балансына қатысты жаңа шешімдерді қолдану қажеттілігі туындайды. Дайын фильмнің негізгі нұсқасы фильмді даярлау үшін қолданылған барлық материалдар мен түсірілім видеоларымен бірге мұрағатта сақталады. Алайда цифрлық медиа форматындағы фильмнің де кемшін жағы бар. Олардың қызмет ету мерзімі қысқа. Сондықтан киностудиялардың көбісі дайын фильм мен түсірілімнің аса құнды қосымша видеоматериалдарын 35 миллиметрлік пленкада сақтауды ұйымдастырады.

Арнайы нұсқалар. Фильмнің соңғы прокатқа шығарылатын нұсқасы құрастырылып болған кезде де продакшн жұмысы аяқталмайды. Постпродакшн ұжымы продюсермен, кинорежиссермен кеңесе отырып, фильмнің спутниктік және телевизиялық таралымға арналған нұсқаларын дайындайды. Табысты фильмнің режиссерлік немесе кеңейтілген нұсқасы диск күйінде шығарылады. Кей жағдайларда фильмнің түрлі елдерге әртүрлі нұсқалары әзірленеді. Стенли Кубриктің «Шарадай жұмылған көздер» (*Eyes Wide Shut*) атты фильмінің жалаңаш жұптардың алдыңғы планнан түсірілген көріністері цифрлық фигуралармен бұғатталған америкалық нұсқасымен салыстырғанда, еуропалық нұсқасында ашық-шашық қалпында көбірек көрсетілген.

Кино өндірісі үрдісімен байланысты көптеген қойылымды фильмдер түсірілген. Федерико Феллинидің «8½» атты фильмі түсірілім басталмай жатып өндірістен алынып тасталған фильмнің препродакшн сатысын тақырып етіп алады. Франсуа Трюффонның «Америка түні» (*Day for Night*), Дэвид Мәметтің «Кадрдан тыс өмір» (*State and Main*), Кристофер Гесттің «Сіздің төрелігіңізде» (*For Your Consideration*) және Том Ди Сильонның «Ұмытылған өмір» (*Living in Oblivion*) атты фильмдері бір фильмнің түсірілім кезеңін қолға алады. Брайан Де Пальманың «Жарылыс» (*Blow Out*) фильміндегі экшн аз бюджетті триллердің дыбысын монтаждау үрдісі іске асып жатқан уақытта орын алады. «Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) фильмінде бір фильмнің тұтас түсірілім үдерісі қалай өткені көрсетіліп, соңғы кадрда орасан зор жарнама қалқаны пайда болады.

Продакшн үдерісінің көркемдік ықпалы

Әрбір өнер адамы шектеулі уақыттың, қаражаттың және мүмкіндіктердің аясында жұмыс атқарады. Барлық өнер түрлерімен салыстырғанда, кино өндірісі – ең шектеулілердің бірі. Бюджетті орнымен жұмсау қажет, мерзімінде бітуі тиіс, ауа райы мен түсірілім орындары болжауға келмейді, ал адамдардың кез келген тобын үйлестірудің күтпеген өзгерістер мен бұрылыстарға тап қылатын жайттары тағы бар. Бір қарағанда шексіз еркіндікті ұсынатындай болып көрінетін Голливуд блокбастер фильмі де, шын мәнінде, көптеген деңгейде шектеулі. Кейде бюджеті қомақты фильмнің режиссері жүздеген қызметкерлерді үйлестіру мен құны миллиондаған долларды құрайтын шешімдерді қабылдаудан шаршап, әлдеқайда аз бюджетті продакшнға ұмтыла бастайды. Мысалы, Стивен Содерберг актерлік құрамы жұлдыздардан тұратын «Оушеннің 11 досы» (*Ocean's 11*) сияқты ірі көлемді жобадан түсірілімі 1080p HD форматында іске асырылып, кәсіби емес актерлер тартылған «Көпіршік» (*Bubble*) сияқты шағын жобаларға ауысып кетті.

Өндірістегі әрбір фильмнің шектеулер аясындағы бір мәміле екенін түсінгенімізде, фильмдерді бұрынғыдан да жақсы бағалай түсеміз. Марк және Майкл Полиш өздерінің «Айдахоның егіздері» (*Twin Falls Idaho*) атты тәуелсіз фильмдерінің түсірілімін іске асыруды ойластырғанда оқиғаның

бірнеше елде өтуін жоспарлаған болатын. Алайда жол жүру және студиядан тыс жерде түсірілім жүргізу шығындары оларды фильмнің сюжетін қайта ойластыруға мәжбүрледі: «Фильмнің егіздер немесе саяхат жайлы болуын шешуге тиіс болдық».

Сол сияқты, сценарий кезеңінде мықты бір кинорежиссердің тартылуы да фильмді қайта қалыптастыруы мүмкін. «Куэгер» (*Witness*) фильмінің бастапқы сценарийінде басты кейіпкер Джон Буктың ғашығы Амиш жамағатының (XVII ғасырдағы епископ Амманнның ізін қуушылар, аманиттер – сол кезеңдегі америка менониттерінің сектасы) жесірі Рейчел еді. Романтизм және Рейчелдің Букке қатысты қарама-қайшы сезімдері сюжеттің негізгі желісін қалыптастырған болатын. Алайда режиссер Питер Вейр пацифизм (XX ғ., француздарға латынның *pacificus* сөзінен келген, екі сөздің бірігуінен *pax (pacis)* – «дүние» және *facere* – «жасау» деген ұғымдардан пайда болған термин) мен зорлық-зомбылық арасындағы қақтығысты алға шығарғысы келді. Сондықтан Уильям Келли және Эрл Уоллес сценарийді қайта қарастырып, жұмбақ сюжеттік желіге екпін түсіру арқылы негізгі экшнді Буктің айналасында шоғырландырып, Амиштердің бейбіт қоғамдастығының өміріне қалалық қылмысты қосты. Туындаған жаңа шектеулерді ескере отырып, сценаристер «Куэгер» фильмнің жаңа сюжеттік бейнесін қалыптастырды.

Кейбір кинорежиссерлер өздері тап болған шектеулерге қарсы тұрып, іске асыруға болатын дүниелердің шекарасын кеңейтті. Келесі тарауларда қолға алынатын «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінің өндірісі көптеген бағыттар бойынша жаңашыл. Дегенмен бұл жобаның өзі де студиялық тәртіптер мен өз заманының технологиялық шектеулерін қабылдауы керек еді. Кинорежиссер көбінесе басқа кинорежиссерлерге қолжетімді менюмен жұмыс жасайды. Мысалы, Майкл Манн «Сыбайлас» атты фильмін түсіріп жатқанда цифрлық камералар мен жарықтың аз мөлшерін қолдануға қатысты креативті шешімдер қабылдады. 2004 жылы басқа кинорежиссерлердің де осындай тәуекелге баруларына болар еді, алайда Манн бұл техникаларды қолданудың жаңа тәсілдерін басқалардан бұрын көрді. Нәтижесінде бұрын-соңды қандай да бір фильмде қолданылмаған визуал стиль пайда болды, артынша басқалар да бұған еліктей бастады.

Кино өнері өндіріске шолудан бастау, бейнелер мен дыбыстар ұсынатын кейбір мүмкіндіктерді түсінуге көмектеседі. Сонымен қатар кинорежиссер орындығына отыруымызға да септігі тиеді: біз шешімдерді процестің ішіне кіріп тұрып, көре аламыз. Дайын фильмдегі барлық заттар алдымызда туындаған таңдауға байланысты екендігін де түсінеміз. Кейінгі тарауларда өндіріс кезінде қабылданатын шешімдердің көркемдік нәтижелері, атап айтқанда, әңгімелеу (наррация) стратегияларынан бастап, сахнаға қою, түсірілім, монтаждау және дыбыспен сүйемелдеу техникаларына дейінгі процесс талқыланатын болады. Кинорежиссерлер өндірістік шектеулер аясында таңдау жасап, кейде сол шектеулерге қарсы тұрып, фильмнің формасы мен стилін қалыптастырады.

Өндіріс режимдері

Өндірістің ауқымы мен түрі жүздеген адам қатысатын ірі студиялық кино өндірісінен бастап, кинорежиссердің жалғыз өзі жасап шығарар «өзің жасап ал» (*do-it-yourself* немесе DIY) фильміне дейін әр алуан болып келеді. Өндірістің әртүрлі режимдері дайын фильмді қалыптастырады.

Ірі көлемді өндіріс

Сипатталайын деп отырған дамыған еңбек бөлісі – *студиялық кино өндірісіне* тән ерекшелік. Студия – фильм шығару ісімен айналысатын компания. Paramount, Warner Bros, Columbia сынды танымал студиялар 1920 және 1960 жылдар аралығында Голливудта пайда болып дамыды. Бұл компаниялар құрал-жабдықтар мен ауқымды материалдық нысандарға ие болды және жұмысшыларына ұзақ мерзімді келісімшарт негізінде жұмыс берді. Әр студияның орталық басшылығы барлық жобаларды жоспарлап, содан кейін жоба кураторларына (бас продюсерлерге) өкілеттіктер берді; олар студия жұмысшылары арасынан командалар мен түсірілім тобын жинақтады.

Тиімді кәсіпорындар ретінде құрылған студиялар бүкіл процесті қағаз жазбалардың көмегімен мұқият қадағалау дәстүрін қалыптастыра алды. Әуелі сценарийдің нұсқалары жазылатын. Содан соң түсірілім барысында камераға түсірілген видеоматериалдар, дыбыс, арнайы эффектілер жасау жұмыстары және зертханалық нәтижелер туралы есептер жазылатын. Құрастыру кезеңінде монтаждау үшін каталогқа енгізілген кадрлардың журналдары, сонымен қатар музыкамен сүйемелдеу,

миксаж жасау, дыбыстау (түпнұсқаны қайта жазу) және тақырып макеттеріне арналған әртүрлі бақылау парақтары толтырылатын. Іс қағаздарын жүргізудің бұл түрі қазіргі кезде компьютердің көмегімен атқарылып жатса да, әлі күнге ірі көлемді кино индустриясының бір бөлігі болып келеді.

Студиядағы өндіріс зауыттағы құрастыру цехына ұқсас болып көрінсе де, көлік немесе микрочип шығарумен салыстырғанда әлдеқайда шығармашыл, ынтымақты һәм абыр-сабырға толы. Әрбір фильм – бір прототиптің көшірмесі емес, бірегей өнім. Білікті мамандар студиялық кино өндірісінде жоғарыда аталған сипатқа ие өнім шығару мақсатында басшылық тарапынан құрастырған «жұмыс жоспарын» ұстана отырып, біріге жұмыс жасайды (1.36).

Қазіргі таңда осындай орталықтандырылған өндіріс жүйесі іс жүзінде жойылған. Голливудтың алтын ғасырының алып студиялары дистрибуторлық компанияларға айналды; дегенмен олар кейбір таралымға шығарған фильмдерін өндіріп, қаржыландырып және бақылау қызметтерін атқара алады. Ескі студиялардың келісімшартқа ие жұлдыз актерлері мен жұмысшылары бар еді және бұлар бірнеше фильмде бірге жұмыс істей алатын. Ал қазіргі таңда әрбір фильм жеке жоба ретінде жоспарланады; режиссер, актерлер, жұмыс топтары мен техникалық мамандар тек бір жобаның аясында бас қосады. Студия продакшнды іске асыру үшін өзінің дыбыс жазу павильондары, декорациялары мен кеңселерін ұсынуы мүмкін, дегенмен продюсер көп жағдайда камералар мен азық-түлікті жеткізіп, түсірілім орындарын қаматамасыз ететін әрі арнайы эффектілер жасаумен, сонымен қатар керек-жарақтың барлығын жеткізумен айналысатын сырт фирмалармен келісім-шартқа отырады.

Соңғы жылдары фильм өндірісінің әрбір кезеңі барынша мамандандырылған жұмыстарды қамтуда. Көбінесе бұл үрдіс бюджеттің ұлғаюы мен арнайы цифрлық эффектілерге деген үлкен тәуелділіктің туғандығынан орын алуда. Дегенмен әлі де болса өндірістің негізгі кезеңдері мен еңбек бөлісі классикалық студио – кино өндірісі кезеңіне ұқсас болып қалуда.

Эксплуатация фильмдері, тәуелсіз өндіріс және Өзің жасап ал (ӨЖА/DIY)

Жоғарыда аталған фильмдердің бәрі де ірі компаниялар тарапынан қаржыландырылған, ауқымды бюджетке ие жобалар емес. Эксплуатация фильмдері арнайы нарыққа бағытталған; мысалы, алғашқы он жылда перифериядағы (XIX ғасырда француздардың гректерден енген *periphereia* сөзінен бастау алатын, *peri* – «айнала, дөңгелене, жағалай» және *pherein* – «көру» сөздерінен құралған туынды сөз; сонымен бірге периферия орталықтан қашық, шалғай аймақтардағы деген ұғымды да береді) кинотеатрларда және автокинотеатрларда көрсетілетін, қазіргі таңда видеопрокат пен сатылым орындарына түсетін аз бюджет-



1.36 Ірі көлемді өндіріс. Студиялық кино өндірісі арнайы маманданған өндірістік рөлдердің көп болуымен ерекшеленеді. Бұл суретте бірнеше топтың «Уэллс Фарго» (*Wells Fargo*) (1937ж.) фильмінің түсіріліміне қозғалмалы камераны дайындап жатқан сәті бейнеленген.

“АҚШ-тағы әрбір өз адам жүрегінің түпкірінде өмір жолында сүрініп, үлкен қиындыққа тап болса, сақтандыру шығындарын бағалау маманы, заңды хатшы, сертификатталған бухгалтер немесе гангстер ретінде қалыптасып, жұмысын тастап, өзінің бюджеті аз фильмін түсіре алатындығы жайлы бір сенімнің болғанын қажетсінеді. Әйтпесе болашақ тым ажарсыз болар еді”.

Джо Квинан, сыншы әрі тәуелсіз киногер

ті өнімдер алға шыға бастады. Мәселен, «Токсикалық кек алушы» (*The Toxic Avenger*) фильмін шығарған Troma Films – құны 100 000 долларға немесе одан да аз бюджетке үрей фильмдер мен жастарға арналған секс комедиялар өндіретін ең табысты компания. Дегенмен де эксплуатация фильмінің режиссерлері әдетте еңбекті студия тәсіліне сай бөледі. Бұл жерде продюсердің, режиссердің өзіндік рөлі бар және өзге де өндіріс міндеттері жаппай өндірістік тәжірибеге сай бөліске түседі.

Эксплуатация фильмдері көбінесе адамдарды екі есе көп жұмыс істеуге жегеді. Роберт Родригес испантілді видеонарығына арнап «Эль Мариарчи» (*El Mariachi*) фильмін эксплуатация фильмі ретінде түсірді. 21 жасар режиссер, өз міндетінен бөлек, фильмнің продюсері, сценарисі, кинооператоры, камера операторы, тіпті фотографы, дыбыс операторы және дыбыс әрлеушісі болды. Родригестің досы Карлос Галлардо басты рөлді сомдап, фильмге бірлесе продюсерлік жасап, сценарийін жазды; сондай-ақ продакшн менеджері және жарық қоюшы қызметтерін де атқарды. Ал Галлардоның анасы актерлер мен түсірілім тобын тамақтандырды. «Эль Мариарчи» фильмін шығаруға небәрі 7 000 доллар жұмсалды.

Пайдалануға берілетін фильмдердің көбі «Эль Мариарчи» сияқты кино нарығына ене алмайды, дегенмен шығарылуына аз қаражат жұмсалған бюджеті шағын өнімдер *тәуелсіз фильм* деген атпен белгілі. Тәуелсіз фильмдер әдетте кино нарығы үшін шығарылады, алайда олар басты дистрибьюторлар тарапынан қаржыландырылмайды. Бүгінде өз жұмыстарына индустрия нормасынан әлдеқайда аз қаражат жұмсап, іске асыруды жөн көретін Спайк Ли, Дэвид Кроненберг, Джоэл және Итан Коэндер сияқты танымал тәуелсіз режиссерлер де бар. Жұмысын мұндай жолмен жасағысы келген режиссер әдетте жобаның бастамашысы болғандықтан, оны іске асыру үшін продюсермен ымыраға келеді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Студиялық фильм мен тәуелсіз кино арасындағы айырмашылықтың соншалықты үлкен еместігін «Тәуелсіз кино: айырмашылығы қандай?» (*Independent film: How different?*) жазбасында талдаймыз.

Егер жобаның келешегі жақсы болып көрінсе, Американың ірі дистрибьюторлары барлық құқықтарды сатып алып, фильм телевизиялық компаниялар немесе «Тас қараңғы» (*Zero Dark Thirty*), «Көктемгі демалыс» (*Spring Breakers*) пен «Америкалықтарша алаяқтық жасау» (*American Hustle*) фильмдерін қаржыландырған Мэган Эллисон сияқты жеке инвесторлардың тарапынан қаржылануы да мүмкін.

Байқауымызша, өндірістің тәуелсіз өкілдері продакшн үрдісін толыққанды киностудияда жолға қойылған тәртіпке барынша ұқсас етіп ұйымдастырады. Алайда аталған жобаларды іске

асыруға жұмсалатын қаржының аз болуына байланысты, режиссерлерге продакшн үрдісін барынша бақылауда ұстауға тура келеді. Дэнни Бойл салыстырмалы түрде қарағанда аз қаражат жұмсалған жоба – «Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*) фильмінің түсірілімін іске асырғанда, кейбір эпизодтарды 35 миллиметрлік пленка салынатын камераға, ал фильмнің қалған бөліктерін Мумбайдың халық көп шоғырланатын көшелерінде басқару оңай болуы үшін 2К форматындағы шағын цифрлық камераға түсіруді таңдады.

Тәуелсіз продакшн санатының ауқымы кең болғандықтан, оған аса танымал емес киногерлердің, атап айтқанда, Виктор Нуньестің «Улидің алтыны» (*Ulee's Gold*), Фил Моррисонның «Маусымдағы зауза қоңыз» (*Junebug*) және Миранда Джулайдың «Мен, сен және біз білетін барлық адам» (*Me and You and Everyone We Know*) фильмі сынды қарапайым жобалары да кіреді. Құны киностудиялық жобалармен салыстырғанда әлдеқайда арзан болғанына қарамастан, тәуелсіз продакшн көптеген кедергілерге тап болуы мүмкін.



1.37 «Жапан түздің ортасы» (*Middle of Nowhere*) фильмінің кейіпкері күйеуін түрмеге қамаған кезде өмірі тоқтап қалғандай сезімді бастан кешуі. Фильмде оның күйеуімен кездесу үшін автобуспен зеріктіретін ұзақ сапар кешулері уақыт интервалдары аралығында бірнеше кадр арқылы көрсетілген.

Киногерлерге жобаны өз қалтасынан, туыстары мен тілектес инвесторлардың көмегін қолдана отырып қаржыландыруға, сондай-ақ бюджеті аз тәуелсіз фильмдердің таралымын ұйымдастыруға маманданған дистрибьютор табуға тура келеді. Тәуелсіз киногерлер үшін фестивальдер мен байланыс желілерінің маңызы зор. Еңбек жолын публицист ретінде бастаған Ава Дюверней «Сыбайлас» фильмінің түсірілімінде жұмыс істеп жүргенде режиссер боламын деп шабыттанады. Ава Дюверней-дің «Жапан түздің ортасы» (*Middle of Nowhere*) (**1.37**) атты бюджеті аз екінші фильмі Санденс кинофестивалінде көрсетілді. Ол ең үздік режиссерлік қызмет атқарғаны үшін жүлде ал-

ған алғашқы афро-америкалық әйел болды. «Сельма» (*Selma*) фильміне режиссер табуға қатысты қиындықтар туындағанда «Жапан түздің ортасы» фильмінде басты рөлді сомдаған Дэвид Ойелоуо Дювернейдің кандидатурасын құп көрді. Дювернейдің жұмысының арқасында «Сельма» фильмі Оскар сыйлығына ұсынылады. Сондай-ақ Дюверней қаранәсілді киногерлердің тәуелсіз жұмыстарын таралымға түсіру үшін афро-америкалық кино шығарылымын ілгерілетуге арналған фестивальдың негізін қалады. Егер сіз тәуелсіз киногер болсаңыз, мұндай жеңіс үшін күресуге болады дер едіңіз. Тәуелсіз продакшн ірі ауқымды киностудия өндірісінде кейде еленбейтін мәселелерді қозғайды. Ешбір киностудия Кевин Смиттің «Клерктер» (*Clerks*) немесе Лина Данэмнің «Кіп-кішкентай жиһаз» (*Tiny Furniture*) я болмаса Ричард Линклейтердің «Балалық шақ» (*Linklater's Boyhood*) фильмдерінің түсірілімін іске асыруды құптамас еді. Ал тәуелсіз фильмге өз шығындарын өтеу үшін үлкен аудитория қажет емес болғандықтан, ол жеке және даулы мәселелерге тоқталуы мүмкін. Сондай-ақ бюджеттің қаншалықты төмен деңгейде болғанына қарамастан, өндіріс үдерісі әлі де киностудияда қалыптасқан дәстүрге сай кезеңдер (фазалар) мен негізгі қызмет түрлеріне сүйенеді.

Шағын өндіріс

Ірі көлемді және тәуелсіз фильм өндірістерінде әрқайсысы белгілі бір саланың маманы болып табылатын көптеген адам жұмыс істейді. Тіпті шағын өндіріс ретінде саналатын «Балалық шақ» фильмінің күн сайынғы түсірілімін 45 адамнан құралған ұжым жүзеге асырды. Дегенмен бұл фильмнен де режиссердің жалғыз өзі міндеттердің барлығын немесе басым бөлігін атқаруға тырысып баққаны байқалады. Ол фильмді жоспарлау, қаржыландыру, іске асыру, камерамен түсіру, дыбыс жазу, одан соң барлығын бір-бірімен ұштастыру жұмыстарынан анық байқалады. Гарет Эдвардс «Құбыжықтар» (*Monsters*) атты аз бюджетті үрей фильмін түсірген кезде жалғыз өзі жазушы, режиссер, кинооператор және арнайы эффекттер супервайзері ретінде жұмыс істеді. Ол Мексика, Белиз және Гватемала жерлерін зерттеу үшін Google Earth қосымшасын пайдаланып, өзі тұрған жерді компьютердің көмегімен анықтады.

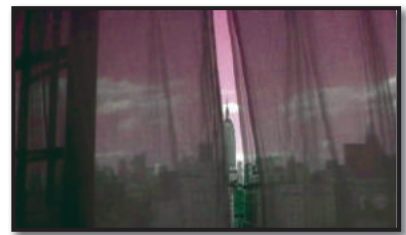
Эксперименталдық және деректі фильмдерді жасау барысында бір адам көп күш-жігер жұмсаған фильмге үлкен мән беріледі. Бұрын-соңды жасалған фильмдердің арасынан Стэн Брэкиджтің жеке өмірге қатысты түсірген фильмдеріне тоқталып өтейік. Мәселен, ол түсірген «Баланың шарана суынан шығуы» (*Window Water Baby Moving*) фильмі оның жеке үйі мен отбасына қатысты лирикалық зерттеулер болып табылады (1.38). «Тазы шоқжұлдызы адамы» (*Dog Star Man*) табиғатқа мифті түрде қамқорлық жасауға арналса, «23-псалом тармағы» (*23rd Psalm Branch*) соғыс пен өлімнің квазидеректі зерттеулері іспеттес. Брэкидж фильмдерін гранттар мен жеке қаражат есебінен қаржыландыра отырып, басқа адамдардың көмегінің дайындап түсірді, монтажын да өзі жасады. Кинозертханада жұмыс істеп жүрген кезде ол өзінің түсірілім материалдарын дайындап, ба-



1.38 Шағын өндіріс. Стэн Брэхэдждің «Люменнің жұмбағы» (*The Riddle of Lumen*) фильмінде көлеңкенің түсуі мен үй тұрмысында қолданатын заттарды айқын бейнелерге, яғни үлгілерге айналдырады.



1.39



1.40

1.39; 1.40 Қолмен жасалған фильмдер. «Талтүс құрығы» (*Meshes of the Afternoon*) фильмінде кинорежиссер Майя Дерен бас кейіпкердің әртүрлі бейнесін сомдады (1.39). «II Империя» (*Empire II*) фильмінде Амос По Манхэттеннен ашылатын еліктіретін көкжиектің көрінісін цифрлық жолмен өңдеп шықты (1.40).



1.41 Шағын деректі кино өндірісі. АҚШ-тың Харлан округінде өтіп бара жатқан жүк көлігі жүргізушісінің түсірілім тобына оқ атқан сәті. Халықпен тығыз байланыс орната отырып, жұмыс істеген киногерлерге өздері түсіріп жатқан ереуілші шахтерлер бастарынан кешірген зорлық-зомбылықты өз бастарыңа келтіреміз деп қорқытып, қоқан-лоқы жасаған еді.



1.42 Ұжымдық кино өндірісі. «Желаяқ Атанарджут» (*Atanarjuat: The Fast Runner*) фильмінің кейіпкері мұз үстімен өтіп бара жатып, кідірген шақ. Норман Кон: «Біз фильмді инуиттердің тәсіліне, яғни консенсус пен ынтымақтастыққа сүйене отырып жасадық», – деп түсіндірді.

Дереннің «Талтүс құрығы» (*Meshes of the Afternoon*) фильмін камераға оның жұбайы Александр Хаммид түсірсе, Майя фильмнің сценарийін жазып, режиссурасы мен монтажын орындады, сонымен қатар басты рөлді де сомдады (**1.39**). Амос По өзінің ұзақ, есте қалатын «II Империя» (*Empire II*) эксперименталды фильмін Манхэттендегі өз пәтерінің терезесіне шағын цифрлық камераны орнатып, бір жыл бойы жеке кадрларды үзілістермен түсіру арқылы даярлаған болатын (**1.40**). Амос По фильмді өзі монтаждап, бейнелерді цифрлық түрде қайта өңдеді және қолда бар әндер мен бастапқы музыка версияларынан дыбыс жолағын жинақтады.

Осындай шағын өндіріс түсірілімдері деректі фильмдерде де кеңінен тараған. Жан Руш есімді француз антропологі бөтен мәдениеттерде өмір сүретін маргиналды адамдардың өмірін көрсетуге тырысып, ара-тұра түсірілім тобын пайдаланғаны болмаса, бірнеше фильмді жалғыз өзі дерлік түсіріп шықты. Руш алғашқы кең танылған «Ақымақ шеберлер» (*Les Maîtres fous*) (1955) атты фильмінің сценарийін жазып, режиссурасын жасап, түсірілімін де өзі жүзеге асырды. Ол ганалық культ мүшелерінің рәсімдерін, екіжақты өмірін зерттеген. «Олар аз жалақыға жалданып жұмыс істейтін жұмысшылар болған. Алайда рәсім өткізілген кезде қалтырап-дірілдеп, трансқа (гипнозды түрде есінен айрылу) түсіп, өздерін билеп-төстеген отаршыл билеушілерінің бейнесіне енетін», – дейді.

Барбара Коппл Кентукки кеншілерінің кәсіподақ өкілеттігі үшін күресін көрсету мақсатында «Харлан округі, АҚШ» (*Harlan County, U.S.A.*) фильмін түсіруге төрт жыл уақытын арнады. Бірнеше қордан қаржыландыру алған Барбара шағын түсірілім тобымен жұмысшылардың ереуілдері кезінде кеншілермен 13 ай бірге өмір сүрді. Фильмді түсіру барысында Коппл оператор Харт Перридің жанында жүріп, дыбыс операторы қызметтерімен қатар, кейде жарықтандырушы маманның да міндеттерін атқарды. Копплдың үлкен түсірілім тобын тартуды қажет етпегендігі бюджетке ғана байланысты емес еді. Қоғамдастықпен біте қайнасып, жұмысшылармен қоян-қолтық араласып жүріп түсіру үшін де оның керегі болмады. Киногерлерді де кеншілер сияқты ереуілге қатысқаны үшін айыптап, зорлық-зомбылық көрсететіндерін айтып қорқытушылар болды (**1.41**). Олар соған қарамастан жұмысын жалғастырды.

Сирек жағдайларда ғана шағын продакшн ұжымдық өндіріске айналады. Осындай жобаны іске асырған кезде кинорежиссермен бірге барлық жұмысты бірнеше кино қызметкері бірдей деңгейде атқаруға тура келеді. Алға қойылған жалпы мақсаттар топ мүшелері арасында үйлестіріліп, өндірістік шешімдер демократиялық жолмен қабылданады. Ол кезде орындалуға тиіс қызмет түрлері де өзгеріске ұшырап, алма-кезек атқарыла береді. Дыбыс операторы міндетін жүзеге асырып отырған адамға келесі күні кинооператордың жұмысы жүктелуі әбден мүмкін. Мысалға Канадада шығарылған «Желаяқ Атанарджут» (*Atanarjuat: The Fast Runner*) фильмін келтіруге болады. Үш эскимос (Захария Кунук, Пол Апак Ангилик пен Пол Кулиталик) һәм бір Нью-Йорк тұрғыны (Норман Кон) махаббат, адам өлтіру және кек туралы ауызша әңгімеге негізделген сценарий жазды. Фильмнің түсірілімі іске асқан кезде актерлер мен түсірілім тобы алты ай бойы Арктикада шатыр құрып, итбалықтың етін жеген. Кон өздерінің тобына «бізде иерархия жоқ, тіпті кинорежиссер де, оның екінші, үшінші немесе төртінші көмекшісі де жоқ. Бізде тек осы жұмысты қалай орындауға бола-

сып шығарды. Қоржынында 150-ден астам фильм бар Брэкидж осылайша барлық негізгі өндірістік міндеттерді атқарған шебер кинорежиссер екенін дәлелдеді.

16 миллиметрлік және одан да арзан цифрлық видеоформаттарының осындай шағын өндірісте қолданылуы қалыпты жағдай болып табылады. Қаржылық қолдау көбіне киногерлер, гранттар, ізетті қолы ашық достар мен туысқандар тарапынан келуі мүмкін. Мұнда еңбек бөлінісі өте аз: режиссер әрбір өндірістік міндетті бақылап, олардың көпшілігін өзі орындайды. Техникалық мамандар яки орындаушылар көмектесе алғанымен, шығармашылық шешімдерді қабылдау режиссердің еншісінде қалады. Экспериментатор Майя

тынын түсінуге тырысатын адамдардан құралған команда ғана бар» деген сипаттама берді. Эски-мостар өмірінің қауымдық сипатына байланысты Игдуликтағы команда жобаға жергілікті тұрғындарды тарту арқылы ұжымдық күш-жігерді кеңейтті. «Желаяқ Атанарджуарт» фильмі әзірленгенде цифрлық видеонның мықты тұстары ертерек қолданылып көрсетілуінің арқасында (1.42) 2002 жылы Канн кинофестивалінде жүлде алды. YouTube және басқа да бұқаралық ақпаратпен алмасу сайттары жоғарғы сынып оқушыларын фильмдерді бірге түсіруге ынталандыру арқылы ұжымдық өндірістің танымалдығын арттырды.

Мұндай шағын өндірістің артықшылығы да бар – кинорежиссерлерге жобаны қатаң бақылауда ұстауына болады. Цифрлық видеоформаттарының алға ілгерілеуі шағын өндірісті анағұрлым көрнекі ете түсті. «Глинерлер және мен» (*Gleaners and I*) (227-бетті қараңыз), «Барлығына келісетіндер» (*The Yes Men*), «Қанатты адамды іздеу» (*Searching for Sugarman*), «Анвил шығанағы» (*The Cove, Anvil!*), «Анвил тобының хикаясы» (*The Story of Anvil*), «Сноуденнің шындығы» (*Citizenfour*) және басқа да деректі фильмдер театр нарығы мен фестивальдарда жалғыз режиссер немесе шағын өндірістік бірлестіктер жасаған жұмыстарға орын бар екендігін дәлелдеді.

Цифрлық камералар мен компьютерлік постпродакшнға қажетті қолжетімді бағдарлама жасалуының арқасында «өз қолыңмен жаса» (DIY) кино өндірісі күрт дами бастады. Жеке адамдар немесе шағын әуесқой топтар өздерінің фильмдерін жасап, оларды YouTube, Vimeo және басқа веб-сайттарға жүктеуіне жол ашылды. Осындай үрдістің алғашқы мысалдарының бірі ретінде Арин Крамли мен Сьюзан Буистің пленкаға түсіріліп, кейін оны DVD форматына басып шығарып, YouTube-ке таралымға түсіргенге дейін фестивальда көрсетілген дәстүрлі емес жұптың романы туралы «Төрт көзді құбыжықтар» (*Four Eyed Monsters*) фильмін алуға болады. Бұл жоба Indiegogo және Kickstarter сияқты ресурстар пайда болғанға дейінгі краудфандинг үрдісі алғаш қолданылған фильмдердің бірі болды.

Түрлі өндіріс тәсілдерінің шығармашылық ықпалы

Продакшн және фильм санаттары. Біз кейде фильмдерді қалай жасалғанына қарай жіктейміз. Көркем фильмді деректі фильмнен продакшн фазаларындағы айырмашылықтарға қарап ажырата аламыз.

Көркем фильмді әзірлеудің дайындық және түсірілім кезеңдерінде атқарылатын жұмыстары әлдеқайда жоғары деңгейде бақыланады. Ал деректі фильмнің кинорежиссері әдетте дайындық, түсірілім және құрастыру жұмыстарының тек белгілі бір бөліктерін ғана қадағалайды. Жұмыс барысында продакшн үрдісінен кейбір фазалар (сценарий жазу және репетиция жасау) түсіп қалуы мүмкін, ал басқа фазалар (қондыру, жарықтандыру және орындау) іске асырылғанымен әдетте жіті қадағаланбайды. Белгілі бір оқиғаның куәгерінен сұхбат алған кезде кинорежиссер әдетте камера және монтаждау жұмысын қадағалайды, бірақ куәгерге не айту және қалай әрекет ету керектігін айтпайды. Мысалы, «Өңдеу туралы келісім: Ноам Хомский және бұқаралық ақпарат» (*Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*) деректі фильмінің сценарийі болған жоқ еді. Кинорежиссерлер Марк Ахбар мен Питер Винтоник жоғарыда аталған жұмысты атқарудың орнына, Хомский өз идеяларын түсіндірген ұзақ уақытқа созылған сұхбатты түсірді.

Компиляция (жазбалар қоры, құжаттарды жинақтау) фильмін жасағанда да тақырыпқа қатысты тарихи деректерді жеткізетін суреттер мен дыбыстар жоғарыда аталған жолмен жинақталады. Компиляция фильмінің кинорежиссері түсірілім фазасына жұмсалатын уақытты қысқарту үшін хикаятты (стори/story – қысқаша айтқанда хронологиялық тәртіпке сай орналасқан оқиғалар тізбегі; глоссариді де қараңыз) мұрағатта сақталған түсірілім видеоматериалдарынан жасай алады. Адам Кертис «Үрей құдіреті» (*The Power of Nightmares*) фильмін жасаған кезде Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін фундаменталистік саясат пен дін ықпалының артуын айқындап алуы үшін кинохроника материалдары, телевизиялық түсірілім видеолары мен жарнама роликтерін, көркем фильм кадрларын жинақтайды.

Өндіру жолына қарай анықталатын тағы да бір фильм түрі бар. *Анимациялық* фильм (мультфильм) кадрларды бірінен соң бірін тізу арқылы жасалады. Суреттер тікелей кинопленкаға

“ Режиссурадағы ең жақсы нәрселердің бірі – кімнің кінәлі екенін анықтауда қателіктің туындамауы. Ол, әрине, сен”.

Нора Эфон, «Джули мен Джулия» (*Julie & Julia*) фильмінің режиссері

салынуы мүмкін, я болмаса графика/үшөлшемді модельдер Уоллес пен Громит мультфильміндегідей камераға да түсіріледі. «Қалыңдық мәйіті» (*Corpse Bride*) мультфильмін жасағанда пленка жүктелетін кинокамера қолданылмаған, оның орнына әр кадр цифрлық фотокамерамен түсіріліп, кинопленкаға көшірілді. Қазіргі таңда кинотеатр экраны мен ғаламторға арнап шығарылатын көптеген анимациялық фильмдер (мультфильмдер) бағдарламалық жасақтаманың көмегімен тікелей компьютерде жасалады.

Продакшн және авторлық құқық. Өнер түрі ретінде қарастырылатын кино үшін продакшн тәжірибелерінің маңызы өзгеше. Көбіне фильмге жауапты адам – «авторы» кім? деген сұрақ жиі қойылады. Жеке өндірісте автор жалғыз режиссер болуы тиіс. Автор Стэн Брэкидж немесе сіз болуыңыз мүмкін. Ұжымдық фильм продакшнда авторлық құқық ұжымға тиесілі. Өйткені онда автор – бүкіл топ. Авторлық құқықтың кімге тиесілі екендігіне қатысты сұраққа жауап беру фильм кең ауқымды өндірісте, әсіресе студиялық режимде шығарылса ғана қиын болуы мүмкін.

Студиялық фильм продакшн көптеген адамдарға атқарылуы тиіс түрлі міндеттер жүктейді, сол себепті көбінесе кім нені бақылайды және нені шешетінін анықтау қиынға соғып жатады. Продюсер автор ма? Голливуд жүйесі гүлденген жылдары продюсердің түсірілім процесіне ешқандай қатысы болмаған еді. Ал сценарист ше? Сценаристің жазған сценарийі түсірілім және монтаждау кезеңдерінде толығымен өзгеріп кететін кездер де аз емес. Осы жағдай топтық авторлыққа негізделген ұжымдық фильм өндірісіне қатты ұқсас емес пе? Жоқ, себебі бұл жерде негізгі шешімдерді қабылдайтын бірнеше басты ойыншыдан құралған иерархия бар.

Оның үстіне, егер біз тек бақылау мен шешімдер қабылдауды ғана емес, сонымен қатар жеке стильді де қарастырсақ, студияның кейбір қызметкерлері өздері жасаған фильмдерінде көпшілікке танымал боларлықтай бірегей іздерін қалдыратын көрінеді. Грегг Толанд іспеттес кинооператорлар, Герман Уорм сияқты қоюшы-декораторлар, Эдит Хэд тәрізді костюмерлер мен Джин Келлидей хореографтардың да фильмдерге қосқан үлестері аз емес. Ендеше, студияда шығарылған фильмге қатысты авторлық қалай анықталады?

Киноны зерттейтін көптеген адамдар режиссерді фильмнің «авторы» деп есептейді. Сценарист фильм сценарийін жазғанымен, өндірістің кейінгі кезеңдері оны танымастай етіп өзгертіп жіберуі мүмкін. Сонымен қатар продюсер бүкіл процесті бақыласа да, түсірілім алаңында минут сайын өзгеретін жедел іс-әрекеттерді тұтас қадағалауға мұршасы жоқ. Актерлік ойын, қойылым, жарықтандыру, кадр жиектемесіне орнату, кесім жасау және дыбыстауға қатысты маңызды шешімдерді тек кинорежиссер ғана қабылдайды. Жалпы алғанда, фильмнің көрінісі мен жазылған дыбысының сапасын кинорежиссер бақылайды.

Бұл кинорежиссердің барлық жұмыста сарапшы екендігін яки әрбір элементтің орындалуын тек өзі қалағанындай болуын талап етеді дегенді білдірмейді. Режиссер сенімді қызметкерлермен тапсырмаларды орындауға қатысты өкілеттілігімен бөлісе алады. Сонымен қатар режиссерлердің белгілі бір актерлермен, кинооператорлармен, композиторлармен, монтажерлермен жұмыс істейтінін атап өткен жөн. Студиялық кино өндірісі заманында кинорежиссерлер актерлер мен түсірілім тобының ерекше таланттарын фильмнің өн бойына үйлестіруді жақсы меңгерді. Хамфри Богарттың бірегей таланттарын Майкл Кертис «Касабланка» (*Casablanca*) фильмінде, Джон Хьюстон «Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*) фильмінде, Говард Хокс «Терең ұйқы» (*The Big Sleep*) фильмінде түрлі жолдармен пайдаланды. Грегг Толандтың кинооператорлық талантын Орсон Уэллс («*Азамат Кейн*») және Уильям Уайлер («Өміріміздің ең жақсы жылдары» /*The Best Years of Our Lives*) әртүрлі бағыттарда шыңдай түсті.

1950 жылдары жас француз сыншылары Голливуд студиялары жүйесінде жұмыс істеп, кино өндірісінде ерекше тәсіл ойлап тапты деп есептеген Голливуд кинорежиссерлері туралы жазғанда «автор» (*auteur*) сөзін қолданды. Көп ұзамай Америка сыншылары да «*auteur* теориясын» қолдады, содан кейін ол кино академиктері мен студенттері үшін ортақ идеяға айналды. Енді сіз құрметті және біртума киногерді атау үшін осы термин пайдаланылған шолуларды оқып, теледидардағы роликтерді көре аласыз.

“Эрекеттеріміз кинорежиссердің қалауымен синхронды түрде сайма-сай келгенде [жұмысымыз] шын мәнінде көңілімізден шығады. Бұл сіз олардың ойындағысын оқуға тырысып жатқаныңызға ұқсайды, себебі мәселенің түпкі мәні олардың әр адамның фильмдегі рөлін қалай елестететінін сезініп, толықтыруға қатысты”.

Эллен Льюис, кастинг директоры

Қазіргі таңда өзін жақсы жағынан көрсеткен режиссерлер ірі көлемді өндіріс жұмысын едәуір дәрежеде өз бақылауында ұстай алады. 2011 жылға дейін Стивен Спилберг цифрлық монтаждауға қарсы болған. Маркүм Роберт Альтман да диалогты автоматты түрде алмастыруды (ДАА) ұнатпады, ол фильмнің соңғы нұсқасында түсіру алаңындағы кездейсоқ диалогты көп пайдаланды. Голливуд студиялық жүйесінің дәурені жүріп тұрған заманда кейбір кинорежиссерлер билікті жанама түрде қолданды. Студиялардың көпшілігі кинорежиссерлерге монтажды басқаруға рұқсат бермейтін, алайда Джон Форд көбінесе әрбір кадрдың бір ғана дублін жасады. Фильмді «өз миында» алдын ала құрап алған Форд монтажерды, кадрларды іс жүзінде өзі жоспарлаған жолмен біріктіруге мәжбүрледі.

Бүкіл әлемде кинорежиссер негізгі ойыншы ретінде танылады. Еуропа, Азия және Оңтүстік Америкада режиссерлер фильмдерге жиі бастама жасап, сценаристермен тығыз байланыста жұмыс істейді. Голливудта режиссерлер әдетте тәуелсіз (штаттан тыс) негізде жұмыс істейді, ал үздіктері өз жобаларын таңдайды. Кинорежиссер ғана фильмнің бірегей формасы мен стилін айтарлықтай дәрежеде қалыптастырады, ал бұл екі құрамдас бөліктің кино өнерінде маңызы зор.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Сценаристер көбіне авторлық құқықтың кинорежиссерлерге тиесілі болуына қатысты идеямен келіспейтініне қарамастан (Петр Богдановичтен кешірім сұрай отырып), «Құрып кеткір, мұны кім жазды?» (*Who the devil wrote it?*) жазбаларында осы ұстанымды қорғаймыз.

Фильмді көрермендердің назарына жеткізу: фильмді таралым мен көрсетілімге түсіру

Біз біраз уақытымызды кино өндірісін қарастыруға жұмсадық, себебі ол – кино өнерінің бастау көзі. Енді кино өндірісінің одан бөлек екі фазасы қандай? Соған келейік. Продакшн фазасындағыдай, таралым және көрсетілім кезеңдерінде де қаражаттың атқаратын рөлі зор. Сонымен қатар біз осы кезеңдердің кино өнері мен көрермендердің нақты фильмдерді қабылдауына қалай әсер ететінін қарастырамыз.

Таралым: күш-қуат орталығы

Дистрибьюторлық компаниялар коммерциялық кино өндірісіндегі экономикалық биліктің өзегін құрайды. Киногерлерге өз жұмыстарын таралымға түсіру, ал көрсетілімді ұйымдастырушыларға фильмді экраннан көрсету үшін дистрибьюторлар қажет. Еуропа мен Азия кейбір ірі медиа-компаниялардың отаны болғанымен, Голливудтағы алты фирма әлі күнге дейін әлемдегі негізгі дистрибьюторлар болып қала береді. Сіз бұл компаниялардың аттарын білесіз: «Уорнер Бразерс», «Парамаунт», «Уолт Дисней»/«Буена Виста», «Юниверсал», «Сони»/«Колумбия» және «Твентиз Сенчури Фокс».

Жоғарыда аталған компаниялар бүкіл әлемдегі кинотеатрларға қолжетімді көркем лента ұсынады. Олардың прокатқа шығарған фильмдерінің көрсетілімі АҚШ және Канадада сатылған билеттердің 95 пайызын, шетелдік нарықтың жартысына жуығын құрайды. Ірі компаниялардың әлемдегі түрлі елдердің астаналарында фильмдерді жарнамалайтын, прокаттарды жоспарлап, жергілікті тілдерде көшірмелерді шығаруды (диалогтардың дубляжын жасау немесе субтитрлерді қосу) ұйымдастыратын филиалдары бар. Әрбір аймақтағы белсенді маркетингтік бөлімшелерінің көмегімен ірі компаниялар Америкада шығарылған фильмдердің қатарына жатпайтын еңбектерді Голливудтық атаулармен таралымға түсіре алады. Мысалы, «Диснейдің» «Буена Виста» бөлімшесі Хаяо Миядзакидің танымал мультфильмдері («Елеске ергендер»/*Spirited Away*, «Хоулидің қозғалмалы қамалы»/*Howl's Moving Castle*) видеоларының таралымын тіпті Миядзакидің отаны – Жапонияның өзінде де іске асырған.

Ірі компаниялар кинотеатрлық фильм өндірісінің тәуекелдеріне барынша сенім арта білгендіктен ірі дистрибьюторлар осындай билікке қол жеткізді. Кино өндірісі қымбатқа түсетіндіктен фильмдердің көпшілігі кинотеатр прокатына шығарылған кезде пайда әкелмейді. Дүниежүзі бойынша

прокатқа шығарылған барлық фильмдердің арасынан тек 10 пайызы – үздік даналары ғана барлық кассалық алымдардың 50 пайызын жинайды. Ең танымал фильмдердің 30 пайызы ғана түсімдердің 80 пайызын құраған. Дистрибьюторлар фильмдерді кинотеатрлардан кабельдік теледидарға, DVD және басқа да платформаларға бірсарынды түрде ауыстыра алады. Әдетте фильм жоғарыда аталған қосымша нарықтарға шығарылғаннан кейін ғана шығынын өтеп, пайда әкеле бастайды.

АҚШ-та кинотеатрлардың иелері дистрибьютор прокатқа шығаратын әрбір фильм үшін өз бағасын ұсынады және көптеген штаттарға сай оларға сауда-саттық басталмай тұрып фильмді көруге рұқсат берілуі тиіс. Басқа елдерде дистрибьюторлар көрсетілімді ұйымдастырушыларды фильмді көрместен (бұл әрекет *соқыр брондау* деп аталады), тіпті ол аяқталмаса да жалға алуға мәжбүрлеуге көшеді. Сондай-ақ көрсетілімді ұйымдастырушылар бірнеше қажетті туындыны алу үшін фильмдердің жиынтығын *жалға алуға* мәжбүр болады (*топтық брондау*).

Көрсетілімді ұйымдастырушы фильмді экранға шығару туралы келісімшартқа қол қойғаннан кейін дистрибьютор қатаң талаптар қоя бастайды. *Кинотеатрларға жалпы* кассалық алымдардың таңғаларлықтай аз пайызы (прокаттағы *алым* немесе *алымдар* деген атаумен белгілі) ғана тиесілі. АҚШ-тағы бір стандартты келісім дистрибьюторға, ең аз дегенде, бірінші аптадағы прокаттан түсетін түсімнің 90 пайызына кепілдік береді, олардың мөлшері бірнеше аптадан кейін біртіндеп 30 пайызға дейін түседі.

Бұл шарттар көрсетілімді ұйымдастырушы үшін тиімді емес. Көрсетілімі тез бітетін сәтсіз фильм кинотеатрға ешқандай пайда әкелмейді. Тіпті табысты фильмнің өзі де прокаттың алғашқы екі-үш аптасында, аз кіріске ие болатын көрсетілім екендігіне қарамастан, ұйымдастырушы табысының қомақты бөлігін жасап алады. Нәтижесінде орташа есеппен ұзақ уақытқа ұласқан табысты прокат кинотеатрға өзіндегі алымдардың 50 пайызынан аса қоймайтын пайда әкелуі мүмкін.

Бұл кемшіліктің орнын толтыру үшін дистрибьютор көрсетілімді ұйымдастырушыға прокаттағы алымдардың есебінен кинотеатрды ұстауға кететін шығындарды (*үй шығындары* деп аталатын келісілген сома) шегеруге мүмкіндік береді. Сонымен қатар көрсетілімді ұйымдастырушы концессиялық стендтен түсетін барлық қолма-қол ақшаны алады, бұл сома кинотеатр табысының 70 пайызына дейін жетуі мүмкін. Қымбат өнімдер болмаса, кинотеатрлар өз күнін көре алмас еді.

Прокаттағы алымдарды көрсетілімді ұйымдастырушы бөліскеннен кейін дистрибьюторлық компания өз үлесін (*жалдау ақысын*) алып, оны одан әрі қарай бөледі. Американың ірі дистрибьюторлары әдетте таралымға түсірілетін фильм көрсетілімінің жалдау ақысынан 35 пайыз үлес алады. Егер дистрибьютор фильмді қаржыландыруға көмектессе, ол тағы 1 пайыз үстеме алады. Көшірмелер жасауға және жарнамалауға кеткен шығындар да шегеріледі. Қалған сома киногерлерге қайтарылады. Продюсер алынған қаражаттан үлесі бар *барлық қатысушыларға* – кинорежиссерлерге, актерлерге, басшыларға және жалға алу ақысының үлесі туралы келіссөздер жүргізген инвесторларға төлеуі тиіс.

Көптеген фильмдер үшін өндірістік компанияға қайтарылатын сома салыстырмалы түрде аз болады. Жалдамалы қызметкерлерге жалақы төлегеннен кейін әдетте продюсер мен басқа да ірі ойыншыларға видео және басқа қосымша нарықтардан түсетін табыстан алатын үлестерін күтуге тура келеді. Осы кідіріске және «ірі дистрибьюторлар жаңылыстыратын бухгалтерлік

есеп жүргізеді» деген күдікке байланысты беделді актерлер мен кинорежиссерлер қатысуға төленетін «алғашқы доллар» сомасын талап етуі мүмкін. Бұл жағдайда олардың үлесі дистрибьюторға қайтарылатын ең алғашқы кірістен алынады.

Ірі және шағын дистрибьюторлар. Барлық ірі дистрибьюторлар ойын-сауық кәсіпкерлігімен айналысатын көп ұлтты (трансұлтты) корпорацияларға қарасты. Мысалы, фильмдерді шығарып, таралымға түсіретін Paramount Pictures компаниясы Comedy Central, MTV және басқа да кабельдік арналарды бақылайтын Viacom корпорациясының иелігінде. Time Warner тек Warner

“ Тамақ сату – менің жұмысым. Мен жай ғана театрда жұмыс істеймін”.

Нью-Йорк штатының солтүстік бөлігінде орналасқан театр менеджері



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Әр дүйсенбіде демалыс күндерінің кассалық алымдары жайлы жаңа мәліметтер пайда болады» деген нені білдіреді? Біз сәл-пәл өзгеріс енгізіп, «Демалыс күндері не ұттық немесе кассалық алым көрсеткішін қалай түсінуге болады?» деп айтамыз.

Bros компаниясына ғана емес, сонымен қатар хабар тарату және кабельді теледидар арналарына (CNN, HBO, Turner Classic Movies пен Cartoon Network), баспалар мен журналдарға (*Time*, *Sports Illustrated*, *People* және *DC Comics*) иелік етеді. Twentieth Century Fox көптеген газет, кітап баспалары, кабельді жаңалық және спорт каналдарына иелік ететін, сондай-ақ Австралия ұлттық регби лигасында жартылай үлесі бар News Corp корпорациясының еншілес компаниясы болып табылады. Columbia Pictures – электроника, музыка жазбалары және ұялы байланыс салаларында үлкен меншіктері бар Sony корпорациясының бөлімшесі.

Тәуелсіз және шетелдік режиссерлер әдетте ірі дистрибьюторлық компаниялар тарапынан тікелей қаржыландыруға қол жеткізе алмайды, сондықтан олар өндірісті қаржыландыру үшін дистрибьюторлық құқықтарды қайта сатуға тырысады. Кейде дистрибьюторлық құқықтар өндіріс баспалары тұрып алдын ала сатылады, осылайша фильм бюджетінің бір бөлігін қамтамасыз етеді. Бұған қоса, фильм аяқталғаннан кейін продюсер кинофестивальдарда дистрибьюторлардың назарын аударуға тырысады. 2012 жылы «Оңтүстіктегі жабайы аңдар» (*Beasts of the Southern Wild*) фильмі Sundance кинофестивалінде марапатқа ие болып, оны Fox Searchlight компаниясы сатып алды. Одан кейін ол Канн кинофестивалінде бас жүлдені иемденіп, Оскар сыйлығының (Киноакадемия бойынша) төрт бірдей номинациясына ұсынылды.

Нью-Йорктегі Kino Lorber мен Milestone сияқты маманданған дистрибьюторлар шетелдік және тәуелсіз фильмдердің құқықтарын кинотеатрлар, колледждер мен мұражайларда прокатқа шығару үшін сатып алады. 1990 жылдары жоғарыда аталған фильмдерді көретін аудитория саны артқандықтан, ірі дистрибьюторлар осы нарыққа шығуға ұмтылды. Miramax тәуелсіз фирмасы өндірген біршама бюджеті аз хиттерді Disney корпорациясы сатып алды. Disney корпорациясының қаржыландыруы мен кең ауқымды таралымға түсуінің арқасында «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*), «Айқай» (*Scream*), «Шекспир ғашық» (*Shakespeare in Love*) және «Қаһарман» (*Hero*) сияқты Miramax фильмдері одан да көп қассалық алымдар жинады. Мысалы, кейде Sony Pictures Classics компаниясы «Ақырын басқан жолбарыс, жасырынған айдаһар» (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*) фильмінің мультиплекстерге төленетін арт-хаус ақысын өтегеніне ұқсас жағдайлар болады.

Трансұлттық конгломераттарға тиістілігінің арқасында ірі кино дистрибьюторлары жеке инвесторларға, банк тарапынан бөлінетін қаржы мен басқа да қаржыландыру көздеріне қол жеткізеді. Ірі елдердегі филиалдар фильмді әлемдік нарықтарға шығара алады. Sony корпорациясының ғаламдық ауқымды қамтуы «Өрмекші адам-2» (*Spider-Man 2*) фильмінің 11 CD дискісінің әрқайсысына түрлі елдегі жергілікті аймақтарда танымал әртістер орындаған саундтректерді жазып, әртүрлі етіп шығаруға мүмкіндік берді. Бұл жердегі маңызды жайт: медиаконгломераттар фильмді, музыканы, теледидар және компанияның баспа секторларын «брендті контенттің» бір бөлігін алға бастыруға шоғырландыру арқылы *синергизм* құра алады. Disney компаниясы «Салқын жүрек» (*Frozen*) мультфильмін шығарғаннан кейін оны саундтрек альбомы, кітаптар, Disney-дің тақырыптық парктеріне саяхат, Бродвейлік шоу және ABC арнасындағы (Disney-ге тиісті желі) телесериалда «Салқын жүрек» хикая желісін қолдану арқылы жалғастырды. Әр өнім басқа тауарларды алға жылжытады, сонымен бірге негізгі компанияның әрбір бөлімшесі үлкенірек бизнеске ие болады. Тіпті бір фильм өз хикаятында екінші фильмді жарнамалай алады (1.43). Синергизм кейде сәтсіздікке ұшыраса да, оларды пайдаланатын мультимедиялық алыптардың позициялары нық.

Дистрибьюторлар фильмдердің прокатқа шығару мерзімдерін белгілейді, көшірмелерді жасайды һәм жарнамалық компанияларды жүзеге асырады. Ірі компаниялар үшін дистрибуция тиімді болуы мүмкін, себебі шығындарды көптеген бөлімшелерге бөліп тастауға болады. Бір постердің дидейін бірнеше нарықта қолдануға да болады, яки зертханада мың көшірме жасауға тапсырыс берген дистрибьютор сол көшірмелерді басып шығаруға сұраныс жасаған киногогерге қарағанда әлде-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Focus Features кинокомпаниясының бұрынғы басшысы Джеймс Шамустың тәуелсіз таралым туралы ойларын «Адам және оның нысанасы» (*A man and his focus*) мақаласында қарастыратын боламыз.

“ Біздің негізгі философиямыз – барлық медиа біртұтас”.
 Руперт Мердок, News Corp және Twentieth Century Fox компанияларының иесі

1.43 Өнімдерді орналастыру. «Қауіпті қару» (*Lethal Weapon*) фильмінде Мурто мен Ригстің хотдог сататын дүңгіршектен шығып, кино-театр алдынан өткен сәті. Бұл кадрда Warner Bros компаниясының төрт айдан кейін прокатқа шығарылатын «Жоғалған балалар» (*The Lost Boys*) атты тағы бір фильмінің жарнамасы алдын ала жасалды. Кадрда Pepsi Cola таным белгісінің көрсетілуі – атақты бренд тауарын өндіруші компаниялар ақы төлеу немесе кросс-промоушн-сервисін атқаруы арқылы өз өнімдерін фильмде қалай орналастыратынына мысал.



қайда аз қаражат жұмсайды. Сонымен қатар ірі компаниялардың дистрибьюторлық шығындардың өсуіне төтеп беру әлеуеті де жоғары. Қазіргі таңда орта деңгейдегі Голливуд фильмін шығару құны 100 миллион доллардан асады, ал оны таралымға түсіру үшін қосымша 50 миллион доллар қажет.

Прокатқа шығару заңдылықтары. Жалпы нарыққа арналған кино өндірісінің қауіпті сипаты ірі дистрибьюторларды фильмді таралымға түсірудің екі стратегиясын қолдануға итермелейді. Ол – *платформинг* және *жаппай прокатқа шығару*. Платформинг кезінде фильм бірнеше ірі қалада алғаш рет көрсетіледі. Содан кейін фильм біртіндеп бүкіл ел аумағында орналасқан кинотеатрларға тарайды, алайда ол барлық елде көрсетілмеуі де мүмкін. Егер стратегия сәтті болса, көпшілік фильмді алдын ала асыға күтеді және ол бірнеше ай бойы қызу талқылау тақырыбына айналады. Әдетте ірі дистрибьюторлар «Тинкер Тайлор – тыңшы сарбаз» (*Tinker Tailor Soldier Spy*) және «Сельма» сияқты ерекше фильмдер туралы жағымды пікір қалыптастырып, қолдауға ие болу үшін платформинг стратегиясын қолданады. Шағын дистрибьюторлар платформингті өз қажеттілігіне сай пайдаланады, себебі олар жаппай көрсетілімге жеткілікті көшірмелер жасай алмайды, алайда қауесет сөздердің біртіндеп көбеюі олардың пайдасына жұмыс істеуі мүмкін. Жаппай прокатқа шығару кезінде фильм бір уақытта көптеген қалалар мен кенттерде алғаш рет көрсетіледі.

АҚШ-та бұл мақсатты орындау үшін мыңдаған көшірмелер таралымға түсірілуі қажет, сол себепті жаппай прокатқа шығару тек қалталы, ірі дистрибьюторларға ғана қолжетімді. Жаппай прокатқа шығару – негізгі ағымдағы киноға қолданылатын дәстүрлі стратегия: әр демалыс күндері екі немесе үш жаңа фильм кинотеатрдың 2000–4000 экранында алғаш рет көрсетілімге түседі. Жаппай прокатқа орташа бюджетті фильм – комедия, боевик, үрей тудыратын, ғылыми-фантастикалық фильм, сонымен қатар анимациялық фильм де шығарылады. Сондай-ақ олардың қатарында «Қара серінің қайта оралуы» (*The Dark Knight Rises*) немесе «Аш кездегі ойындар» (*Hunger Games*) сияқты *ірі бюджеттік* фильм болуы да мүмкін.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейбір әріптестеріміздің көмегімен «Осыны қабылдап өмір сүрейік! Әрдайым фильм сиквелдері (кинофильмдер мен сериалдардағы сюжеттердің кейінгі серияларда логикалық тұрғыдан жалғасуы) болады. Бұл да жақсы дүние» (*Live with it! There'll always be movie sequels. Good thing, too*) мақаласында фильмдердің франшизасын қорғаймыз.

Дистрибьюторлар фильмнің кең ауқымды тұсаукесерінде міндетті түрде оны «көруге тұрарлық» маңызды дүние деген сигнал береді. Ол, өз кезегінде, өзгелерге қозғау салады. Бұл жердегі маңызды жайт: жаппай прокатқа шығару шығындарды тезірек өтеуге мүмкіндік береді, себебі дистрибьютор қассалық алымдардың көп бөлігін ерте бастан жинап алады. Дегенмен бұл да құмар ойын іспеттес. Егер фильм алғашқы демалыс күндері сәтсіздікке ұшыраса, ол ешқашан өзінің қозғаушы күшін қалпына келтіре алмайды. Ол былай тұрсын, аз уақыт ішінде ақшасын жоғалтуы да мүмкін. Тіпті табысты фильмдер де әдетте прокатқа шыққаннан кейінгі әрбір аптада 40%-дан астам түсімін жоғалтады. Сондықтан бір демалыс күндерінде екі бюджеті мол фильм алғаш рет көрсетілетін болса, бәсекелестік барлық тарапқа зиян



1.44 Жариялылық аудиторияның ақпаратпен қамтылуын арттырады. «Сақина әміршісі: Корольдің оралуы» (*The Lord of the Rings: The Return of the King*) фильмінің әлемдік тұсаукесер шарасының аясында 2003 жылдың 1 желтоқсанында Веллингтондағы Те Папа музейінде өткен баспасөз конференциясы.

келтіреді. Әдетте компаниялар тікелей қақтығысты болдырмау үшін өздерінің негізгі фильмдерінің прокатқа шығару күндерін жоспарлайды.

Жаппай прокатқа шығару үрдісі әлемде кеңінен тараған. Видеоқарақшылықтың таралуына байланысты дистрибьюторлық компаниялар фильмді алдымен АҚШ-та жаппай прокатқа шығарып, содан кейін шетелде көрсетілімге шығару үшін *апталан* немесе *бір ай* бойы күту қауіпті екенін түсінді. Осы уақыт аралығында заңсыз DVD-дискілер мен ғаламтор жүктемелері кинотеатрлық прокатты басып қалады. Нәтижесінде америкалық компаниялар өздерінің ең ірі негізгі фильмдерін күнбе-күн прокатқа шығарады. «Матрица: революция» (*Matrix: Revolutions*) фильмінің бірінші көрсетілімі бір мезгілде АҚШ-та 8000 және басқа 107 елде 10 000 кинотеатр экранында қойылды. Шоуды ұйымдастыру кезінде алғашқы көрсетілім синхрондалып, ол барлық сағаттық белдеулерде бір уақытта басталды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Comic-Con іспеттес жанкүйерге арналған іс-шаралар Голливуд кино дистрибьюторлары үшін танымал фильмдерді көрермендерге өткізудің (жарнамалаудың) жаңа промо акциясына айналғандығы жайлы «Комик Кон, 2008» (*Comic-Con, 2008*), 2-бөлімінде талқылаймыз.

Фильмді сату. Дистрибьютор сатылымға фильмді ғана емес, жарнамалық науқанды да шығарады. Кинотеатрға жақын арада түсірілетін фильмнің қысқаша шолуы, яғни *трейлер* жіберіледі. Көптеген басшылар трейлер жарнаманың ең тиімді бөлігі деп есептейді. Кинотеатрларда көрсетілетін киноның трейлері көрермендердің назарын өзіне аударады. Сайттарда орналастырылған трейлер алдағы уақытта фильмнің көрермені болатын аудиторияны қалыптастырады.

Публицистер жұлдыздармен және бас режиссерлермен сұхбат жүргізу үшін ойын-сауықтар жайлы ақпарат таратумен айналысатын журналистерді шақырып, баспасөз конференцияларын өткізеді. Баспасөз беттерінде, бұқаралық ақпарат құралдарында және ғаламторда орналастырылған «ойын-сауық туралы ақпарат» біртіндеп аудиторияның хабарлану деңгейін арттырады. Кейде студияның тапсырысы бойынша түсірілген деректі фильм кабельді арналарда көрсетіліп те жатады. Танымал фильмнің тұсаукесері оны баспасөзде одан әрі жариялау үшін себеп болады (**1.44**). Дистрибьютор журналистерге түрлі фото, анықтамалық ақпарат, жұлдыздармен жүргізілген сұхбат және негізгі көріністердің клиптері қамтылған электронды баспасөз жинақтарын (ЕРК) ұсынады. Тіпті «Дем шығаруды күту» (*Waiting to Exhale*) сияқты бюджеті аз өндірістің де сатылымды ұйымдастыру (промоушен) іс-шарасы мықты болды: бес жеке музыкалық клип, Опра Уинфридің шоуына жұлдыздардың қатысуы және мыңдаған кітап дүкендері мен сұлулық салондарындағы

көрсетілімдер ұйымдастырылды. Жазғы блокбастерлерге жұмсалатын маркетингтік шығындар 200 миллион долларға дейін жетуі мүмкін.

Бұл шығындардың басым бөлігі теледидар жарнамасы, сонымен қатар билборд және автобус аялдамаларындағы постерлерді шығаруға жұмсалады. Ғаламтордағы маркетинг жарнамалаудың жоғарыда аталған түрлеріне қарағанда арзандау, дегенмен оның жас аудитория үшін тартымдылығы бар. 1999 жылы екі жас режиссер мыстан Блэрдің көрінген оқиғаларды тексеруге арналған веб-сайтын жасап, өздерінің мақсатты аудиториясын тапты. Студияның басшысы: «Фильм веб-сайтың жалғасы болды», – деп атап өтті. «Мыстан Блэр туралы жоба» (*The Blair Witch Project*) фильмі АҚШ-та 130 миллион доллардан астам пайда әкелген кезде дистрибьюторлар ғаламтордың бүкіл күш-қуатын ұғынды. Қазір әрбір фильмнің көрермендерді сюжеттік ақпаратпен, жұлдыздардың өмірбаяндары, ойындар, көркем суреттер және тауарларға сілтемелермен қызықтыратын веб-парақшасы бар.

Дистрибьюторлар жас веб-серверлерге (ғаламтор қолданушыларына) ақпаратты тарату ісіне қатысуға рұқсат берсе, олар фильмді белсенді түрде жарнамалайтынын түсінді. «Гарри Ноулз: керемет жаңалық емес пе?» (*Harry Knowles's Ain't It Cool News*) сияқты фан-сайттар ақпараттың тұрақты түрде таралып кетуі мен эксклюзивті қол жеткізу арқылы алдағы уақытта көрсетілімге түсірілетін фильмдерді жарнамалайды. «Кинг Конг» (*King Kong*) фильмінің өндірісі кезінде Питер Джексон әр күн сайын фан-сайтқа қысқаша «Продакшн күнделіктерін» жіберіп тұрды; кейіннен 90 «жазбадан» тұратын бұл толық жиынтық DVD бокс-сет түрінде шығарылды. Facebook сияқты әлеуметтік желілер мен Twitter тәрізді сервистердің контенті Голливуд фильмдерінің жарнамаларына толы. «Трансформерлер: қырып-жою дәуірі» (*Transformers: Age of Extinction*) фильміндегі көшедегі қуғын көріністерін түсірген кезде түсірілім тобы көрермендерге өз смартфондарын пайдаланып, көргендерін түсіріп алуға және әуесқой роликтерді ғаламторға жүктеуге рұқсат берді. Аудиторияның қатысуы кибер-маркетинг моделіне айналған жарнама науқанын одан әрі дамыта түсті.

Консалтингтік фирма «Қара сері» фильмі бойынша «Неге сондай байсалды?» (*Why So Serious?*) атты баламалы шынайылық ойынын (БШО) жасады. Ойынның сюжеті бойынша Бэтменнің жауы Джокер банды мүшелерін жасақтайды. Веб-сайттар мен әлеуметтік желілерде орнатылған көмекші кілттер (сілтемелер) жанкүйерлерді шын көшелер көрсетілген мекенжайларға баруға итермеледі. Онда олар атышулы қылмыскерге жақындай түсуге қатысты кодталған нұсқауларды тапты. Ойынның ең танымал кезеңінде жұмбақ хабар кодының сырын ашқан адамдар наубайханаларға жіберілді, олар сол жерде ұялы телефондар (жаңа ақпараты бар) мен джокер ойынының қартасы бар шоколад торттарын тауып алады. Ойын кілттерінің іздері ойыншыларды фильмнің трейлерлері, эпизодтары және тегін билеттері бар веб-сайттарға алып келді. «Неге сондай байсалды?» ойыны 14 айға созылды және оған әлем бойынша 10 миллион адам қатысты деген жорамал бар (1.45).

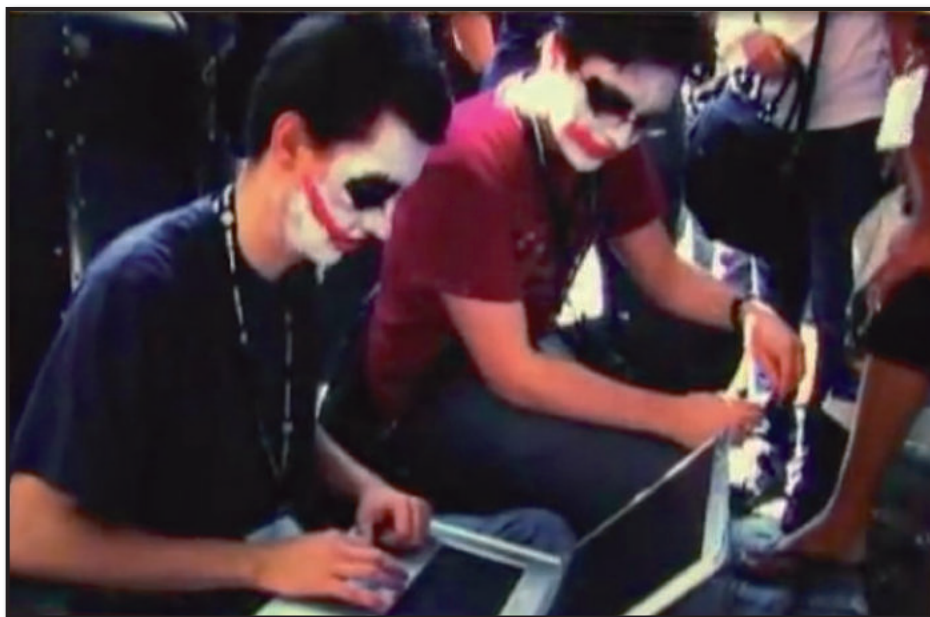
Мерчандайзинг – инвестицияларды тікелей өтейтін промоушн нысаны, яғни өндіруші компаниялар фильмнің кейіпкерлерін, атауын немесе өнімдердегі бейнелерді пайдалану құқықтарын лицензиялайды. Бұл лицензиялық алымдар өндіріс пен дистрибьюторлық шығындарды өтейді. Егер мерчандайзинг сәтті өтсе, студия фильмді ешқашан болып көрмеген, аудиториядан түсетін ұзақмерзімді табысқа қол жеткізуі мүмкін. 1982 жылы «Трон» (*Tron*) фильмі кинотеатрлардағы прокатта шығарылғанда нашар нәтиже көрсетсе де, «Трон дискілері» (*Discs of Tron*) видеоойыны танымал аркадалық ойын-сауыққа айналды.

Қазіргі таңда ірі кинофильмдердің барлығына жуығы мерчандайзингке негізделеді, тым болмағанда, фильм бойынша роман жазылады немесе саундтрегі бар компакт-диск (CD) шығарылады. Табысты блокбастер мерчандайзингтен көп пайда түсіре алады. Әдетте анимациялық фильмнің мерчандайзингінде барлық мүмкіндіктер пайдаланылады: ойыншықтар, ойындар, киім, түскі асқа арналған қобдишалар және мектеп сөмкелері. «Шрек» (*Shrek*) мультфильмінің рингтондары аурухана персоналы кейпіндегі ойыншықтар мен боулинг шарларына жазылды. Джордж Лукастың ойын-сауық империясы оның «Жұлдыздар соғысы» фильмінің негізінде жасалған тауарларға лицензиялық құқыққа ие болғандықтан қалыптасқан. «Трансформерлер»



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ғаламтор сайттары табысқа жетудің жолдарын кепілдендірмейді. Біз «Жыландарға – жоқ, Боратқа – иә. Ғаламтордағы барлық жарнама бірдей болмайтыны» (*Snakes, no, Borat, yes. Not all Internet publicity is the same*) туралы ойланамыз.



1.45 «Here сондай байсалды?» (*Why So Serious?*), «Қара сері» (*The Dark Knight*) баламалы шынайылық ойынын ойнаушылар көшеде жиналып, ғаламтордан командалар мен нұсқаулар іздегенде, оларға бет-жүздеріне Джокерді бейнелейтін макияжбен әрлеу ұсынылды.

(*Transformers*) туралы төрт фильмнің әрқайсысы кинотеатр прокатынан миллиард доллар жинады, ал олардың ойыншықтары, видеоойындар мен қолданбалы бағдарламалары 7 миллиардтан астам доллар әкелді.

Мерчандайзинг тек балаларға ғана бағытталмайды. «Гарри Поттер» (*Harry Potter*) оқырмандарының жасы ұлғайғанын және фильмдердің қараңғы фонын ескерген «Уорнер Бразерс» компаниясы кейіпкерлер костюмдерінің негізінде жүннен тоқылған мойынорағыштар мен жібек галстуктер сияқты элиталық коллекциялық заттарды шығаруға ден қойды. Поттер мүсіндерінің 70 пайызын колледж студенттері хабарламалар бойынша сатып алады.

Бюджеті аз фильмдер кейде үлкен жарнамалық науқан жасауға күш салғандай иммитация жасауы мүмкін. Уэс Андерсонның «Гранд-Будапешт қонақүйі» (*The Grand Budapest Hotel*) фильмінің жарнамалық компаниясы eBaу аукциондарында мұрт сылайтын май сияқты көпшілікке арналған тауарларды ұсынды. Фильмдегідей нан өнімдерін пісіруді көрсететін видеолар вирус сияқты тез тарайды. Жанкүйерлер өз қолымен жасаған, телевизиялық аспаздық шоулардың жарнамасында көрсету үшін түсірген видеоматериалдарын жариялай бастады. Фильм сценарийі, сонымен қатар Андерсенді шабыттандырған хикаят жинағы жарияланды. Фильм туралы сұхбаттан және эсседен тұратын қомақты көркемөнер кітабы 2015 жылғы Оскар сыйлығын тапсыру рәсімінен сәл ертерек жарық көрді. Бір қызығы, Андерсон жанкүйерлерге оның фильмдерінен өздерін рухтандырған тауарларды жасауға және сатуға рұқсат берді. Үлкен студиялық жобалар үшін меншік бренд болып табылса, Андерсон сияқты тәуелсіз режиссер үшін бренд – режиссердің өзі.

Мерчандайзингтен басқа, *кросс-промоушен* немесе *бренд-серіктестік* үрдісі де бар. Бұл тактика фильм және өнім желісін бір уақытта жарнамалауға мүмкіндік береді. Балалар фильмдерін түсіру кезінде жылдам тамақтану желісі немесе алкогольсіз сусындарды өндіруші серіктес компания көбіне өз жарнамасында фильм кейіпкерлерін пайдалану құқығына ие болды. Оның орнына фирма жарнамаға, өз өнімдері мен фильм кейіпкерлеріне қатысты промоушнге белгілі бір соманы жұмсауға міндеттеледі. Мұндай мәміле студияларды он миллиондаған жарнамалық шығыннан құтқаруы ғажап емес. «Айдаһарды қалай қолға үйретуге болады-2» (*How to Train Your Dragon 2*) фильмінде кәмпит, сағыз және МакДональдстің Harry Meals тағамдарына қатысты жарнамалар болды. Бұдан басқа, екіжақты промо компаниялар ересектерге арнап та жарнама жасады. Джеймс Бонд туралы фильмдерде ұзақ уақыт бойы қос брендинг тәсілі қолданылды. Жұлдыздар компаниялардың жарнамаларына түссе, олардың өнімдері фильмнен көрініс тапты. «Скайфолл» (*Skyfall*) фильмі Coke Zero, Heineken сырасы, Bollinger шампаны, Omega сағаты, Jaguar және Range Rover көліктері, иіссулар мен тырнаққа арналған бояулармен бірге жарнамаланды.

Кинопрокат және кинопрокаттан тыс көрсетілім

“Гас Ван Сант: Сіздің фильмдеріңіз Америкадағы музей шеңберінде – Миннеаполис, Колумбус ... жетекші орындарға ие болды.

Дерек Джарман: Иә, әсіресе Миннеаполисте. Осы жерде фильмдердің шын мәнінде өз өмірі басталғандай болды. Олар мектептегі оқу бағдарламасына енгізілді. Бұл нағыз өмір емес пе! Енді олар видеоның көмегімен әрі қарай таралады. Мен, шын мәнінде, ешқашан өзімді басқалардан оқшау сезінген емеспін”.

Режиссер Гас Вант Санттың тәуелсіз киногер Дерек Джарманмен сұхбаты



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Голливуд фильмдерінің халықаралық аренадағы танымалдығы төмендеді ме? Неге олай ойламайтынымыз туралы «Голливуд блокбастерінен бас тартқан әлем!?» (*World rejects Hollywood blockbusters!?*) жазбасында түсіндіреміз.

Бізге бизнестің фильмді трансляциялау әрі оны көру үшін билет сатып алу, DVD арқылы көрсету сияқты көрсетілімге түсіру кезеңі көбірек таныс. *Кинопрокат* фильмнің көпшілікке арналған көрсетілімі коммерциялық кинотеатрлар сияқты жерлерде көрермендердің ақы төлеуі арқылы іске асырылуын көздейді. Жоғарыда аталған жерден басқа, кинопрокат орындарының қатарына қалалық арт-орталықтар, музейлер, кинофестивальдар мен киноклубтар кіреді. Кинопрокаттан тыс көрсетілім, жоғарыда аталған орындардан өзге, хоумвидео мен кабельдік кино арқылы да тарайды. Оған қоса, фильмді мектептер мен колледждерде көрсету, ғаламтор жүктемелері де көрсетілімнің барлық түрлерін қамтиды.

Коммерциялық кинотеатрлардың көпшілікке арналған кинокөрсетілім орталықтары бар. Көптеген кинотеатрлар ірі дистрибьюторлардың кең прокатқа шығарған фильмдерін көрсетеді, ал одан басқа орындар шетел тілдеріндегі немесе тәуелсіз фильм көрсетілімдеріне маманданған. Жалпы алғанда, кинотеатр көрсетілімдеріне баратын көрермендердің саны соншалықты ауқымды емес. Америка Құрама Штаттарында көрсетілімдерге аптасына 30 миллионға жуық адам барады. Бір апталық телевизия аудиториясы шамамен 200 миллион адамды қамтитынын бағамдамайынша, бұл көп сан сияқты болып көрінеді. АҚШ халқының тек 10 пайызы ғана кинотеатрларға айына бір немесе екі-үш мәрте баратын болса, үштен бір бөлігі мүлдем театрдың есігін ашпайды.

Ең көп патронаж жасалатын кинотеатрлар белгілі бір желі мен саланың қарамағында. Көптеген елдерде бұл салалар бірнеше компанияның бақылауында болады. 1980 жылға дейін кинотеатрлардың көбісінде тек бір ғана экран орнатылатын. Дегенмен содан кейін көрсетілімдерді ұйымдастырушылар бір ғимаратта бірнеше кинозалды орналастыру шығындарды төмендететінін, ұтымды екенін түсіне бастады. Бір экранды кинотеатрларға қарағанда, 15 экраны бар мультиплекстер әлдеқайда көп көрерменді қамтиды. Орталықтандырылған аппараттық проекция бөлмелері мен дәмханалардың болуы да шығындарды азайтты.

Мультиплекс құрылысындағы серпіліс көрсетілімді ұйымдастырушыларға отыратын жайлы орындары бар залдар, цифрлық дыбыс, кей жағдайларда Іmax және 3D ұсыну арқылы модернизациялауға мүмкіндік берді. Сонымен қатар мультиплекстерде, цифрлық форматта операның тікелей трансляциялары сияқты, арнайы мамандандырылған салаларға қатысты ара-тұра болса да сирек көрсетілімдер жасау қолға алынды. Қазіргі уақытта көптеген елдерде жергілікті ас мәзірінің жеңіл-желпі түрлерін ұсынатын мультиплекстердің болуы да қалыпты жағдай. Попкорн пен кәмпиттер барлық мультиплексте болса, Нидерландта (Голландияда) тұзды мия кәмпиті, ал Гонконгта кептірілген кальмар да ұсынылады.

Америка Құрама Штаттарына әлемдік кассалық алымдардың 25 пайызы тиесілі болғандықтан, ең табысты ұлттық нарық та осында («Экранға шығарылған фильмдер» диаграммасын қараңыз). Қытайда қалада тұратын халықтың саны орасан зор болуына байланысты бұл ел екінші орынды иеленіп отыр. Қытай экономикасы мен кино өндірісі әлі де дамып, жетілу үстінде. Тек бір ғана 2014 жылдың өзінде мұнда күн сайын 15 жаңа кинотеатр ашылған. Демек, бұл елдің әлемдік кассалық табыстағы үлесі әлі де арта түсері сөзсіз. Солтүстік Америкадан тысқары жерде орналасқан Батыс Еуропа елдері (Ұлыбритания мен Солтүстік Еуропа елдерін қоса алғанда) – әлемдік кассалық алымның 25 пайызын қамтамасыз етіп отырған нарықтағы маңызды өңір. Бүкіл әлем ки-

ногерлері өз еңбектерін жоғарыда аталған табысты нарықтарда таралымға түсіруге ұмтылады.

Шетелдік мультиплекстер Голливудты мол табысқа кенелтті. Кейбір америкалық дистрибьюторлар шетелдік кинотеатр желілеріне инвестиция құю арқылы өз өнімдерінің сатылуын кепілдендірді. Сонымен қатар жайлы мультиплекстер қалталы көрермендердің көбірек келуіне жол ашты. Мультиплекстердің жәй кинотеатрларға қарағанда жоғары баға қоюға ұмтылуына байланысты бүкіл әлемде билет құны өсті. Сонымен қатар билет құнының біршама өсуі Америка Құрама Штаттарынан басқа елдерде жоғары сұранысқа ие болған 3D және Imaх жүйелерін қолдану арқылы жасалған көрсетілімдерге де байланысты болды.

1999 жылы «Жұлдыздар соғысы» фильмінің «Жасырын қауіп» (*The Phantom Menace*) деп аталатын I эпизодының көрсетілімі өткен кезде 3100 кинотеатрдың төртеуінде ғана цифрлық проектор болған. 2014 жылдың соңына қарай әлемде 127 000-нан астам цифрлық форматтағы көрсетілімге арналған экран қойылды. Бұл көрсеткіш әлемдегі барлық экран санының 90 пайызын құрайды. 35 миллиметрлік киноплёнка экономикалық жағдайы нашар елдердегі көрсетілім форматы болып есептелсе, бақуатты елдерде ол мұрағаттар мен арнайы кинотеатрларда қолданылды.

Фильмдер музей, мұрағат және кино клуб сияқты орындарда көрсетілсе де, кинофестивальдар коммерциялық кинотеатрлардың ең маңызды баламасына айналды. Ең алғашқы ірі кинофестиваль 1932 жылы Венецияда өткізілді. Бұл іс-шара Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде сәл тоқтап, саябыр тапқанымен, кейінірек ол қайта жаңғырып, бүгінгі күнге дейін жалғасуда. Фестивальдар Канада, Берлин, Карлово Вары, Мәскеу, Эдинбург және басқа да көптеген қалаларда өткізілді. Қазіргі таңда әлем бойынша мыңдаған фестивальдар өткізіледі. Олардың кейбірі Торонтодағы фестиваль сияқты ірі әрі ықпалды болса, басқаларының жұмысы ең алдымен жергілікті аудиторияны ерекше фильм туындыларымен таныстыруға бағытталған.

Брюссель халықаралық фантастикалық кинофестивалі сияқты кейбір фестивальдар нақты жанрлар мен тақырыптарды насихаттаса, Нью-Йорктегі гей мен лесбиян әйелдердің фестиваліне ұқсас кинофестивальдар нақты тақырыптарды ашуға арналған.

Ірі кинофестивальдарда Голливудтың басты фильмдері көрсетілуі мүмкін. 2013 жылы Канн халықаралық кинофестивалінде «Ұлы Гэтсби» (*The Great Gatsby*) фильмінің тұсаукесер кеші өткізілді. Әдетте басты назар аздап негізгі ағымдағы киноға ұқсайтын фильмге аударылады. Канн және Оңтүстік Кореядағы Пуссан қаласында өтетін кинофестивальдар сияқты кейбір фестивальдар жоғарыда аталған фильмдерге дистрибьюторлар табуға болатын нарықтарды қамтиды. Роттердамдағы халықаралық кинофестиваль дамушы елдерде түсірілетін фильмдерді қаржыландыруға көмектеседі. Кинофестивальдардың барлығында жүлде беріле бермейді. Дегенмен ірі, әсіресе Канн, Венеция мен Берлин кинофестивальдарының орны бөлек. Олар белгілі бір фильмдерге назар аударта алады. Ондай фильмдер көрсетілімі жоғарыда аталған фестивальдарда қойылып, назар аударылмаса, олар басқа кинофестивальдарда да, таралымға түскен жүздеген фильмдердің арасында да байқалмай, елеусіз қалар еді.

Фестиваль өз елінің ішіндегі прокаттан асып түсуі неғайбіл фильмдерге, жаңа сатылым арналарының ұсынылуына ықпал етіп, үлкен жол ашады. Мысалы, 1980 жылдардың орта тұсында кинофестивальдардың бағдарламаларын жасаушылар Аббас Киаростами мен Мохсен Махмалбафтың, басқа да ирандық кинорежиссерлердің фильмдерін көрсетті. Осы кинофестивальда сарапшылар тарапынан танылып, жүлделерге ие болған ирандық фильмдер Еуропа мен Солтүстік Америка елдерінде коммерциялық таралымға түсті.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кинотеатрлар көрсетілімді 35 миллиметрлік киноплёнка арқылы іске асырудан цифрлық проекциялауға қалай көшті? Хикаят «Пандораның цифрлық жәшігі» (*Pandora's Digital Box*) блог топтамасы мен тура осылай аталатын электрондық кітапта баяндалған.

“ Мен фильмді фестивальде көрсету театр көрсетіліміне тең екенін түсіндім”.

Джо Сванберг, «Ханның баспалдақпен жоғары шығуы» (*Hannah Takes the Stairs*) фильмінің тәуелсіз кинорежиссері

Экранға шығарылған фильмдер: 2013 жылғы халықаралық кинопрокат туралы мәлімет

Әлем бойынша кинотеатр көрсетіліміне арналған фильмдердің өндірісі – **6,300 фильм**.

Дүниежүзі бойынша көрсетілімге келген адам саны – **6,53 млрд. көрермен**.

Дүниежүзіндегі экран саны – **136 497**.

Әлем бойынша жиналған қассалық алым мөлшері – **35,4 млрд. доллар**.

АҚШ бойынша жиналған қассалық алым мөлшері – **9,9 млрд. доллар**.

Батыс Еуропа бойынша жиналған қассалық алым мөлшері – **8,2 млрд. доллар**.

Қытай бойынша жиналған қассалық алым мөлшері – **3,5 млрд. доллар**.

Мемлекеттер мен экран саны

Ең жоғарғы баға: АҚШ – 39 783; Қытай – 18 109; Үндістан – 11 081; Мексика – 5 594; Франция – 5 587; Германия – 4 610; Ресей – 4 119; Ұлыбритания – 3 897; Испания – 3 675; Жапония – 3 318; Италия – 2 977 дана.

Ең төмен баға: Мальта – 37; Нидерланды – 36; Әзірбайжан – 29; Македония – 26; Тунис – 17 дана.

Кинотеатр көрермендерінің жылдық саны

Ең жоғарғы баға: Үндістан – 1,98 млрд; АҚШ – 1,22 млрд; Қытай – 610 млн; Мексика – 257 млн; Оңтүстік Корея – 213 млн; Франция – 190,9 млн; Ресей – 177,1 млн; Ұлыбритания – 165,5 млн; Жапония – 155,9 млн; Бразилия – 145,9 млн.

Басқа елдерде: Австралия – 87 млн.; Жаңа Зеландия – 14,5 млн; Исландия – 1,4 млн (адам басына шаққандағы бір жылда ең көп көрермен – 4,3 келуші).

АҚШ долларына шаққандағы орташа билет құны

Ең жоғарғы баға: Швейцария – 16,80 доллар; Норвегия – 15,80 доллар; Швеция – 15,20 доллар; Дания – 13,80 доллар; Жапония – 12,80 доллар.

Ең төмен баға: Мысыр – 2,50 доллар; Филиппин аралдары – 2,20 доллар; Венесуэла – 0,80 доллар; Үндістан – 0,60 доллар.

Басқа елдерде: Австралия – 12,90 доллар; Ұлыбритания – 10,20 доллар; Франция – 8,60 доллар; Канада – 8,34 доллар; АҚШ – 8,00 доллар; Қытай – 5,80 доллар.

Дерек көздері: *IHS медиа технологияларға шолу және фокус (IHS Media Technology Digest and Focus): 2014 жылғы әлемдік кино нарығындағы үрдістер.*



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Фильмдер терезеден терезеге өткенде өзгеруі мүмкін. Біз «Гранд-Будапешт қонақүйі» (*The Grand Budapest Hotel*) фильмінің әуе компаниялар желілеріне арналған нұсқасына не болғанын «Дәлел! және шағын жұмбақ» (*Proof! and a minor mystery*) атты мақалада көрсетеміз.

Қосымша нарықтар: кино өндірісінің кинотеатрдан тыс қаражат түсімдері

Фильм кинопрокаттан шығып қалған соң мүлде жоқ болып кетпейді. Хоумвидео «сатылымның соңғы айналымын» іске асыратын қосымша нарықтардың алуан спектрін жасайды. Олардың жиынтығы кинопрокат қассалары мен веб-парақшаларға қарағанда жұмсалған қаражаттың көп бөлігін қайтаруға қауқарлы.

Дистрибьюторлар, атқарылатын тапсырмалар уақыт аралығына сай бөлінген кесте ұяшықтарын қолдану арқылы, өз видеоларының шығару мерзімін тыңғылықты түрде жоспарлайды.

Әдетте видеонұсқа алдымен қонақүйлердегі ақылы телевизия жүйесіне, содан кейін көрсетілімі үшін төлемақы алатын кабельдік каналдарға, DVD прокатына, содан соң HBO сияқты ақылы кабельдік каналдарға, ең соңында хабар тарату және базалық кабельдік каналдар желісіне түседі. Ғаламтордың үлкен өткізгіштік қабілетінің арқасында сұраным бойынша жүктелетін видео кесте ұяшығында көрсетілген маңызды тапсырмаға айналды. Кейде сұраным бойынша жүктелетін видео фильмінің прокатынан кейін, я болмаса фильм прокатқа түспей тұрғанда немесе шығарылған кезде қолжетімді болады.

Әр ұяшықта көрсетілген тапсырма прокат басталған сәттен бастап белгілі бір кезең өткенге дейін кейінге қалдырылады. Мысалы, DVD/Blu-ray релиздері фильм алғаш рет кинотеатрда көрсетілгеннен кейін 3–6 ай аралығында қолжетімді болады. Тапсырмаларды кесте ұяшықтарына бөліп іске асыру стратегиясы қызығушылық білдіру деңгейі әртүрлі тұтынушылардан түсетін қаржы көлемін барынша арттыра түседі. Видео шағын дистрибьюторлар үшін де пайдалы болды. Шетелдік және тәуелсіз фильмдер кинопрокатқа шығарылған кезде аз пайда әкелгенімен, DVD және сұраным бойынша жүктелетін видео оларды табысты етеді.

Америкалықтардың тек 10 пайызы ғана тұрақты түрде киноға баратындықтан, телевидение әртүрлі жолды қолдана отырып, кино нарығына сүйемел болады. 1960 жылдары АҚШ-тың телевидение тораптары Голливуд өндірісін студияда шығарылған өнімді трансляциялау құқығын сатып алу арқылы қолдау көрсете бастады. Бюджеті аз киногерлер өнімдерінің табысы еуропалық телевидение мен америкалық кабельді каналдарға сатылуына тәуелді болды. 1980 жылдары фильмдердің видеокассетаға жазылған нұсқаларының пайда болуы бұл бизнестің кинотеатрлардағы көрсетіліміне пәлендей зиянын тигізбегені таңғаларлық. 1997 жылы DVD дискілері қолданысқа енгеннен кейін тұтынушылар оны VHS таспасын алмастырған формат ретінде қабылдады. Америка Құрама Штаттарында Walmart желісі DVD дискілерінің барлық сатылымының үштен бір бөлігінен астамын іске асыратын басты жеткізушіге айналды.

АҚШ-тағы ірі киностудиялар DVD дискілерінің сатылымын іске асыру үшін үй жағдайында көрсете беретін, ойын-сауыққа қатысты осындай қосымша іспен айналысатын бөлімшелер құрды. Дискілерді өндіру құны VHS таспасына қарағанда төмен болғандықтан, киностудиялар мол табысқа кенелді. Бұл кезде кабельді және желілік телевидение нарығы да жандана түскен болатын. Қазіргі таңда киностудияға кинотеатрларда өткізілетін көрсетілімнен түсетін жалпы табыстың төрттен бірі немесе одан да аз бөлігі тиесілі. Хоумвидеоның барлық түрінен түсетін табыстың мөлшері шамамен 70 пайызды құраса, оның қалған бөлігі лицензияланған тауарлар мен басқа да кіріс көздерінен түседі.

Алайда DVD форматының тез арада табысты болғанына қарамастан, ол дистрибьюторлардың алаңдаушылығын тудырды. Дискілердің көшірмесін жасап, оны көп мөлшерде өндіру оңай болғандықтан, бүкіл әлемде қарақшылық көшірме жасау ісі кең етек жайды. Голливуд фильмінің жалған DVD көшірмесінің құны Қытайда 80 центті ғана құрауы мүмкін. Сонымен қатар он мыңдаған қолжетімді DVD диск түрлері бар болуына байланысты, сатылым сөрелеріндегі орынның құны арта түсіп, дисконттық сауда желілерінде сатылымы баяу жүрген фильмдер арзандатылған тауарлар себетіне тасталды. DVD дискілерінің сатылымы бәсеңдеген тұста Netflix сияқты жұмысын жазылым негізінде іске асыратын қызметтердің көбеюіне байланысты жалға беру сервисінің танымалдығы арта түсті. Тамаша сапа ұсынған Blu-ray дискілері DVD-ді алмастыру үшін әзірленгенімен де, алдыңғы форматтың жеткен жетістіктерін қайталай алмады.

Келешекте видео нарығы кино өндірісінің көптеген түрлеріне қолдау көрсеткенімен, кинотеатрлар көрсетілімді іске асыру жүйесінде басты орынды иемденуін жалғастыра береді. Кинотеатр көрсетілімдері көрермендердің қалауына негізделеді. Кино сыншылары фильмге қатысты сыни пікірлерін көрермендердің ол туралы айтқан сөздерінің, телевидение мен баспасөздегі жарияланымдардың негізінде жасайды. Фильмнің кинотеатрлардағы көрсетілімі оның қосымша нарықта қаншалықты табысты болатынын анықтайды.

1990 жылдары әлем бойынша кинотеатрға баратын көрермендердің саны, негізінен, дамушы елдердің есебінен артқан болатын. АҚШ пен Еуропада кинотеатрларға баратын адамдардың саны біртіндеп кеми бастағаны байқалды. Мультиплекстер үй кинотеатрлары, видеоойындар мен ғаламторда ұсынылған ойын-сауық түрлерімен бәсекеге түсті. Көрсетілімді ұйымдастырушылар түрлі тәсілдерді қолдана отырып, аудиторияны ұстап қалуға тырысты.

Мультиплекстерде Imax экрандарын жасау және киностудияның басты фильмдерін осы форматта көрсетуді іске асыру осы кезде қолданылған табысты стратегиялардың бірі болды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильмдердің көбін ғаламтордан заңды және заңсыз жолмен жүктеп алуға болады. Әйткенмен бұл бір кездері әзірленген фильмдердің барлығы әрдайым онлайн түрде қолжетімді болады дегенді білдірмейді. Не себепті солай екендігі жайлы реставратор-сарапшылармен «Ашық аспан астындағы мультиплекс» (*The celestial multiplex*) атты мақалада сөз қозғаймыз.



1.46 Фильмді веб арқылы таралымға түсіру. Йохан Риджпманың мөлдір жабысқақ лента орамдары хореографиясының абстрактілі анимациясы жасалған таңғаларлық «Таспа дәуірі» (*Tape Generations*) фильмінің жүктелуі 17 күн ішінде жарты миллионнан асып түсті.

сін қолдана отырып, өз өнімдерін DVD-ға қатысты туындаған қиындықтарсыз сатуға мүмкіндік алды. Фильмдерді жүктеу қызметтерін қолдана отырып сату (электронды сатылым [ЭС] деп аталады) немесе ағымдық видеоны жалға беру арқылы дискіні шығаруға кететін қаржыны үнемдеуге болады. Шифрлау тұтынушыларға фильмдерді көшіріп алуға жол бермейді. Netflix, Apple iTunes store, Hulu сынды Голливуд киностудияларының консорциумы басқа шағын компаниялармен қатар онлайн таралым қызметін іске қосты.

2013 жылы кино мен телевизиялық шоуға жасалған цифрлық транзакциялар жалпы көлемі 6,5 млрд доллардан астам табыс әкелді. DVD және Blu-ray дискілерін сату мен жалға беруден түскен пайда жоғарыда аталған сомаға қарағанда біршама көбірек болғанымен, көрермендер «тұрақты түрде қолжетімді» медианың артықшылықтарын түсіне бастады. Жүктеу үрдісін тартымды ете түсу үшін медиакомпаниялар тұтынушыларға сатып алған видеоларын жеке цифрлық құрылғылар арқылы қол жеткізе алатын онлайн архивтерде сақтау мүмкіндігін берді. Тұтынушылар, әсіресе ғаламтормен бірге ержеткен жас көрермендер ақпарат тасымалдағыштарға қарағанда, фильмдерді оларға кез келген сәтте қолжетімді ететін сервисті қолдануға көшті.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Жасөспірімдердің тапқырлықпен жасаған липдабтарын кино өнерінің бір формасы ретінде «2-4-6-8 кімнің липдабын бағалаймыз? (2-4-6-8, *whose lipdub do we appreciate?*) атты мақалада қаураймыз.

Web 2.0 әдіснамасын тек ірі дистрибьюторлар ғана қолданбайды. Ғаламтор жүйесінде дәстүрлі таралымға қарағанда әлдеқайда тең ойын шарты ұсынылады. Мультиплексте ешқашан көрсетілмеген фильм ғаламторда үлкен аудитория жинауы мүмкін. Джэдсон Лайплайдың «Би эволюциясы» (*Evolution of the Dance* – 290 млн мәрте қаралған), «Дж және К: некелесу алдындағы би» (*JK Wedding Entrance Dance* – 88 млн жуық көрермен тамашалаған) фильмдері мен бір кездері тек шектелген топқа – отбасы мен достарға арналған үй жануарлары түсірілген сансыз әуесқой видеолары ғаламтор сенсациясына айнала алатындығын көрсетті. Кейде мұқият түсірілген фильмдер экспозицияны бұрын-соңды болмаған ауқымда баурап алады (**1.46**). Мәселен,

бір-бірімен бәсекеге түскен орта мектептердің жоғары сынып оқушыларының тиянақты жоспарланған липдаб (lip dib – ерін синхронизациясы мен аудио дубляжын біріктіретін музыкалық видео, яғни бір әндегі немесе жазылып алынған кез келген аудио өнімдегі сөздерді бір адамның я болмаса бірнеше адамның еріндерінің жыбырлауын синхронизациялап фильмге түсіру) музыкалық сюжеттері миллиондаған көрермен жинады. YouTube және Vimeo жас ұрпақ үшін қысқаметражды фильм форматын жаңғыртты, келешегінен үміт күттіретін кинорежиссерлер ғаламторды кино саласын корпоративті түрде бақылап отырған компанияларды орап өтудің амалы ретінде қарастырды.

Екінші стратегия бойынша басты назар цифрлық 3D форматын қолдануға бағытталды. Көрсетілімдерді ұйымдастырушылардың 3D продакшнды жасауға ұмтылысы цифрлық проекционды жүйелердің тез арада орнатылуына түрткі болды. Осылай болмағанда бұл үрдіс ұзағырақ уақытқа созылуы мүмкін еді. Өз кезегінде, ірі киностудиялар блокбастерлерін 3D форматына бейімдей бастады. Imax және 3D көрсетілімдерінің билеттеріне әлдеқайда жоғары баға қойылды. Бұл көрсетілімдерді ұйымдастырушыларға да, дистрибьюторларға да пайда әкелді.

2000 жылдан кейін ғаламторды қолдану күрт өсе бастағандықтан таралым мен көрсетілім өзгеріске ұшырады. Жылдамдығы жоғары қосылымдарды сатып алатын адамдардың саны арта түскен сайын ұзақтығы әртүрлі фильмдер онлайн түрде қолжетімді болуы мүмкін. Ірі дистрибьюторлар ғаламтор желі-

Кейбір кинорежиссерлер өз фильмдерін кинотеатрларда көрсеткісі келді. Осындай талпыныстарды қанағаттандыру мақсатында Лос-Анджелесте орналасқан және қаладан-қалаға ауыстырылатын көптеген ӨҚЖ (өз қолыңмен жаса) фильмдерінің фестивалдары ұйымдастырылды. Бұдан бөлек бастама 2001 жылы Колумбия округі Вашингтон қаласында кинорежиссерлерден құралған 10 шағын топ 48 сағаттың ішінде қысқаметражды фильм түсіріп шығу талабын қабылдаған кезде орын алды. Түсірілген барлық қысқаметражды фильмдер берілген уақыт аяқталғаннан кейін бағдарламада көрсетілді. Іс-шараның нәтижесінде әлемнің ондаған қалаларында танымал болған әрі халықаралық фестиваль көрсетілімдеріне тұрақты түрде фильмдер жіберетін 48 сағаттық кино түсіру жобасы пайда болды.

DVD-дискілер, ғаламтор, видеоойын ойнатқыштары, ұялы телефондар, ноутбуктер мен планшеттік компьютерлер сияқты барлық құрылғылар кино көру процесінде төңкеріс жасады. Қазіргі таңда адамдар қысқа және ұзақметражды, әуесқой және кәсіби фильмдердің барлығын кез келген жерден көре алады. Цифрлық технологиялар кинотеатрлардағы көрсетілімді өзгертіп қана қойған жоқ, сонымен қатар ол кинотеатрдан тыс өтетін көрсетілім мен таралымның қандай болатынын алдын ала айқындады.

Фильмді көрсетілім мен таралымға түсірудің көркемдік тәсілдері

Табысқа кенелу, өзара пайда әкелетін келісімдер (синергия), билет құны мен ойын приставкаларындағы фильмдер кино өнерінен тым алшақ дүние болып көрінетін де болар. Дегенмен кино – қалың жұртшылыққа бағдарланған технологиялық орта, сондықтан фильмдерді көрсетілім мен таралымға түсіру тәсілдері көрермендердің алған әсерлеріне ықпалын тигізіуі әбден мүмкін. Фильмді үй видео аппаратурасы арқылы шағын топ болып тамашалау немесе жеке өзің қарағандағы сәт бір бөлек те, іші адамға лық толы кинотеатрда көру мүлде басқа дүние. Өзгеше әсерге бөлейді. Адамдар көбінесе комедияны топтың күлкісі еліктіріп әкететін кинотеатрда тамашалағанды ұнатады. Ол әлдеқайда қызығырақ болып көрінеді. Киногерлер бұл айырмашылық жайлы жақсы білетіндіктен, көрермендердің реакциясын тексеру үшін комедияларды өздері алдын ала кинотеатрларда бірнеше мәрте көреді.

Баяндау процесіндегі жаңа мүмкіндіктер. Видеоны көрсетілім мен таралымға түсіру әңгімені (хикаятты) баяндап жеткізу үдерісінде жаңа таңдаулардың туындауына әкелді. 1980 жылдарға дейін адамдар фильмді қалаған кезде көре алмайтын. Бүгінде көрермендер фильмді алдымен видеокассеталардың, содан кейін DVD (дискілердің) көмегімен қайта көре алатын болды. Бонус ретінде берілген материалдар жіберіп алған оқиғаны қайта көруге итермелейді. Кейбір киногерлер осы мүмкіндікті жанкүйерлер сюжетте жасырылған жұмбақтың сырын ашатын ілік табу үшін мұқият зерттейтін «Есімде сақта» (*Memento*), «Донни Дарко» (*Donnie Darko*) және «Басмау» сияқты *жұмбақ фильмдерді* жасаған кезде қолданған (1.47; 1.48). Видеонұсқалар кинотеатрда көрсетілген нұсқаға қарағанда, «Көбелек эффектісі» (*Butterfly Effect*) фильмінің соңындағы қосымшасы сияқты, өзгеше әрі күрделі. Кейбір интерактивті DVD фильмдер көрермендерге сюжеттің қалай өрбитінін таңдауға мүмкіндік береді. Грег Маркстың 11:14 DVD-і фильмнің жалпы формасын қайта құру арқылы түрлі сәттерге параллель сюжеттік желілерді енгізуде өте қолайлы.

Ғаламтор таралым іске асырылатын басты платформа ретінде қарастырылатындықтан, баяндау формасында да өзгерістер орын алатынын күту қажет. Хикаятты баяндаудың қысқа формасы онлайн желіде әлдеқашан кеңінен таралған. 48 сағаттық кино жобасы аясында өтетін фестивалдар сияқты, іс-шараларда



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Заманауи медиа дәуірінде фильм көрермендер үшін өз құндылығын жоғалтты ма? Кейбір адамдар «иә» деп жауап беруі мүмкін, алайда осы ұстанымға (идеяға) «Фильмдер әлі де өз құндылығын жоғалтқан жоқ» (*Movies still matter*) атты мақалада дәлелдер келтіреміз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

DVD фильмдегі хикаяның баяндалу жолын түбегейлі өзгертіп жіберді ме? Негізінен, олай емес; осыны «Жаңа медиа және хикаятты баяндаудың ескі жолы» (*New media and old storytelling*) атты мақалада дәлелдейміз.

“Matrix» – бірнеше мәтінді қамтитын, бір ғана ортаға сыйғызу мүмкін емес, кең ауқымды баяндау үрдісін қалыптастыруға бағытталған, бұқаралық ақпарат құралдарының конвергенциясы орын алған заманға арналған ойын-сауық түрі”.

Генри Ленкинс, медиа комментаторы



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ғалым Генри Дженкинстің «Трансмедиялық хикаятты баяндау» атты тұжырымдамасы хикаят әлемі экшннің медиа платформаларға көшірілуіне алып келді». Оның идеясын «Қазір 1-платформадан кетіп бара жатырмын» (*Now leaving from platform 1*) мақаласында талқылаймыз.

фильмдердің көбі кейін ғаламторда орналастырылатыны алдынала ескеріліп, қысқаметражды фильмдердің әзірленуі көтермеленеді. Дегенмен олардың арасынан кейде ұялы телефондар үшін арнайы әзірленген фильмдерді де таба аламыз. Телесериалдың эфирде көрсетілетін хикаят желісінен ауытқыған «мобизодтар» (ұялы телефонға лайықталып жасалған нұсқа) да әлдеқашан әзірленіп қойған. Ғаламторды веб-экшн желісін күшейту немесе одан ауытқу үшін гиперсілтемелерді қолданатын интерактивті фильмдерге арналған логикалық орын десе де болады.

Маркетинг пен мерчандайзинг көркем фильмдегі хикаятты шым-шытырыққа толы етуі мүмкін. «Жұлдыздар соғысы» романдары мен видеоойындарында кейіпкерлердің бастан кешкен шытырман оқиғалары көрермендердің фильмдерге деген қызығушылығын арттырады. Memento веб-сайтында фильмнің мәнін түсіндіру жолдарына сілтеме берілген. Matrix видеоойындарында фильмдердің сюжеттерін ашатын негізгі ақпарат берілсе, трилогиядағы екінші фильмде ойындарды қалай ойнау керектігі көрсетілген тұспалдар да бар. Хикаят әлемі бір платформадан екіншісіне өткен кезде мультимедиялық саға құрылып, көрермендердің алған әсері соған сай өзгеріп отырады. «Матрица» (*Matrix*) фильмін тамашалаған, ешқашан компьютерде ойын ойнамаған көрермендер, ойнап жүргендерге қарағанда, хикаятты басқаша түсінеді.

Тіпті өнімнің орналастырылуының өзінде де кейбір көркемдік мүмкіндіктер бар. Әдетте экранда Toyota жүк көлігі немесе Frosted Flakes бидай қауызы бар қорап пайда болған кезде, соған көңіліміз ауатынына қарамастан, «Болашаққа оралу» (*Back to the Future*) фильмінде брендтер хикаятқа асқан шеберлікпен кіріктірілген. Марти Макфлай 1985 жылдан артта қалған 1955 жылға



1.47

1.47; 1.48 Тұспалдардың DVD нұсқаны қайта көру үшін орнатылуы. «Магнолия» (*Magnolia*) фильмін DVD-ден мұқият қараған көрермен кульминациялық сәтте төтенше метеорологиялық оқиғаның орын алатынын 82 санының қайталанып көрсетілуіне, яғни еврейлердің Мысырдан кетуі жайлы қасиетті кітаптың тарауы мен өлең жолына жасалған сілтемеге қарап болжауға болатынын байқайды (1.47). Сонымен қатар 82 саны басқа жерде, атап айтқанда, шатыр төбесінде шланг орамы күйінде көрінеді (1.48).



1.48

өтіп кетеді (катапульттанады). Диеталық содалы сусын болмаған кезеңде қармалып қалған кейіпкер сатушыдан тегін Pepsi беруін сұрайды, алайда ол Мартиге оны алу үшін ақы төлеуге тура келетіні жайлы айтады. Кейін Марти сауда автоматынан Pepsi бөтелкесін сатып алып, оның қақпағын ашуға бар күшін салып жатқанда, оның болашақ әкесі өтіп бара жатқан жерінен тоқтап, бөтелке қақпағын аппаратта орнатылған құралдың көмегімен ашып береді. Мартидің өзі ата-анасының жас кезіндегі шағына бейімделе алмайтындығын комикалық түрде айқындау үшін хикаятқа Pepsi алкогольсіз сусындары кіріктірілген. Бәлкім, бұл өздерінің жастық шағымен салыстырғанда бүгінгі күнгі жасөспірімдердің өмірі қалай өзгергенін бағамдаған көрермендерге аз да болса өткен күндерін аңсау сезімін тудыратын да болар.

“Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) фильмін кең ауқымды экранда көргенде ғана орасан зор экранның қандай болатынын түсіндім... Жастарда ескі кинокартиналарды көруге қатысты қиындық туындаса, ол жоғарыда аталған фильмдерді теледидар кинескопы арқылы көрудің салдарынан; киноның ішкі сыры мен мифтік әсерінің азаюы да себепкер болуы мүмкін”.

Петр Богданович, «Соңғы киносеанс» (*The Last Picture Show*) және «Маска» (*Mask*) фильмдерінің кинорежиссері

Экрандар мен дыбыстар: стилистикалық мүмкіндіктер мен қиындықтар

Көрсетілім мен таралым үрдістері киногердің қабылдайтын стилистикалық таңдауына әсер етуі де ғажап емес. Заманауи дыбыс жүйелерін қарастырайық. Қазіргі таңда барлық мультиплекс кинотеатрлары Dolby Digital 5.1 (Долби Диджитал 5.1) типті көлемді дыбыс жүйесімен жабдықталған. 5.1 конфигурациясындағы бірінші сан (5) қолданыстағы дыбыс каналдарының санын, екіншісі (1) төмен жиілікті эффекттерді шығару үшін үлкен сабвуфердің (дыбыс жиілігі төмен акустикалық жүйе) қолданылғанын көрсетеді. Экран артындағы үш динамик тұзу сызық бойымен көрсетілетін бейненің сол жақ, орта және оң жақ тұстарына сәйкестендіріле орнатылған. Ал қалған екі канал арқылы дыбыстар акустикалық жүйенің кең көлемді дыбыс динамиктеріне беріледі. Содан кейін динамиктер бүйір және артқы қабырғалардың сол және оң бөліктеріне тізбек бойымен топтастырылған күйде орнатылады.

Орта тұста орнатылған динамик арқылы экранда көрсетілген диалогтың көп бөлігі дыбысталаып, маңызды дыбыс эффекттері жасалады. Сол және оң динамиктер дыбыс эффекттерін, музыка мен кішігірім диалогтарды стереофондық жолмен дыбыстайды. Жоғарыда аталған каналдар арқылы кадрдағы немесе экраннан тыс жерде орын алған оқиғалар да дыбысталады. Кең көлемді дыбыс каналдары сырттан келетін дыбыстарды – музыка мен жаңғырықтарды (ревербация), басқа динамиктерден шыққан дыбыстарды аздап кідірту арқылы қайталап дыбыстайды.

Қазіргі таңда Dolby 5.1 көпканалды дыбыс жазу және дыбыстаудың әлемдік стандартына айналды. «Трансформерлер: қырып-жою дәуірі» сияқты күрделі визуалды эффекттер жасалған блокбастерлер немесе «Қара аққу» іспеттес қарапайым психологиялық триллер кейпіндегі барлық фильмдер коммерциялық кинотеатрларда жоғарыда аталған форматта жасалып, миксаждалған күйде ұсынылады.

Егер сіз киногер болсаңыз, Dolby 5.1 шығармашылық мүмкіндіктеріңіздің аясын кеңейте түсеріңіз хақ. Визуалдық экшнді көрермендердің көз алдында іске асырып, қарбалас шынайы өмірдегі дыбыс-



1.49 Көлемді дыбыс дәлдігі. Мерида өлең оқыған кезде патшайымның: «Анық ай! Сені бөлменің кез келген нүктесінде тұрған адам ұғуы тиіс, айтпесе мұның бәрі бекер», – деп тұрған кезі. Мерида күбірлеп: «Бәрі бекер», – деп айтқан сәтте камера бір мезет оның жүзінде кідіреді. Кадрдан тыс тұрған патшайымның «мен бәрін естідім» деген қатаң жауабы сол жақтағы артқы динамиктердің бірінен шықты. Ұлы мәртебелімнің Мерида өз сөздерін бүкіл бөлмеде естілетіндей мәнерде айтуын талап етуі көп каналды Atmos жүйесінің қуатын көрсету үшін жасалған сияқты.



1.50



1.51

1.50; 1.51 Бейнені көрсету үшін кадр масштабын ретке келтіру. «Миллионерге қалай тұрмысқа шығуға болады?» (*How to Marry a Millionaire*) фильміндегі кейіпкерлердің бет-жүзі кинотеатрда орнатылған синемаскоптың үлкен экранынан толықтай дерлік көрінер еді (1.50). Ертеректе телевидение теледидар экранының өлшемі кішкентай болуына байланысты 1953 жылғы «Жамандық шырмауы» (*Dragnet*) эпизодының мына кадрында көрсетілгенге ұқсас ірі планға сүйенген (1.51).

тарды асқан дәлдікпен жеткізе отырып, оларды фильм атмосферасына бөлей аласыз. Оқиға орын алып жатқан жерде тұрғандай әсерге бөлейтін эффект 64-ке жуық дыбыс өткізу каналын қамту мүмкіндігі бар, жақында ғана әзірленген Dolby Atmos жүйесі арқылы күшейтіледі. Бұл жүйенің кейбір дыбыс өткізу каналдары залдың төбесіне орнатылады. Бүгінгі күнде киногерлер мен бас дыбыс режиссерлері дыбыс динамиктерін сахна кеңістігінде дәл орналастыра алады.

Бұл мүмкіндіктер Atmos жүйесінде миксаждалған «Ержүрек» (*Brave*) деп аталатын бірінші анимациялық фильмде Меринда өз анасынан «ханшайымға тән тәлім» алған сахнаны жасаған кезде қолданылды (1.49).

«Ержүрек» мультфильмінен Atmos жүйесін қолдану арқылы бастың тұсындағы аймақта таралатын дыбысты жасауға болатыны байқалды. Меринданың жебенің артынан бара жатқан сәтін суреттеген кезде дыбыс режиссері Гари Ридстер былай деген: «Маған қорқынышты, орман құстарының сайрағаны сияқты төбе жақтан шығатын дыбыстарды жазған ұнайды. Кішкентай қызға орман өте биік әрі орасан зор болып көрінді және осы тұста, мүмкін болса, оғаш дыбыстарды барынша жоғары етуің қажет».

Кинорежиссерлер де бейне өзгерісіне сай әрекет жасады. 1950 жылдардың басында синемаскоп сияқты жаңа телевизиялық көрініс форматтары кинотеатрдағы экрандарды кеңірек әрі тұтастай үлкен ете түсті. Экранның жалпыға ортақ пішімі 24 × 64 футқа (орыстар мен ағылшындардың ескі ұзындық өлшемі, бір фут 30 см 48 мм-ге барабар) тең болды. Көптеген киногерлер мен продюсерлер «бұл экрандар үшін ірі пландар қажет емес және олар тым агрессивті болуы мүмкін» деп те есептеді. Көрсетілімнің жаңа талаптары көптеген кинорежиссерлерді кадрға алуды алыстан іске асырып, толық өлшемді фигураларды түсіруге итермеледі (1.50).

Керісінше, сол замандағы теледидардан кішкентай әрі анық емес бейнелер көрсетілді. Кейбір жағдайда теледидар экранының диагоналі 10 дюймға (Бір дюйм – 2 см. 54 мм.) ғана тең болды. Егер өзіңіз де киногер болсаңыз, әрі сізге анық емес кішкентай кадрды түсіру керек болса, сіздің де сол кездегі кинорежиссерлер жасаған әрекетті істеуіңіз мүмкін еді. Олар әдетте монитордан қарағанда жақсырақ көрінетін ірі пландағы кадрларды жасауға ұмтылатын (1.51).

Бүгінгі таңда екі формат та қолданылып келеді. Заманауи мультиплекс экрандары өте үлкен болуы мүмкін, дегенмен адамдардың көбі фильмді видеомонитор немесе компьютер экранынан көреді. Сондықтан коммерциялық фильмдерде киногерлер әдетте шағын дисплейде жақсырақ көрінетін орташа және ірі планмен түсірілген кадрларды жасауға ұмтылады (1.52). Дегенмен қазіргі заманның кейбір киногерлері кинотеатр экранының өлшеміне сай келетін фильмдерді жасау үшін балама нұсқаны қолдануды таңдады (1.53).

Көрсетілім мен технология үрдісіндігі әрбір өзгеріс киногерлерді қиын таңдау жасауға еріксіз мәжбүрлеуде. Мысалы, көптеген фильмдердегі бейнелердің өлшемі барлық компьютер мен видео көруге арналған мониторлардан кеңірек болуы мүмкін. Бұл кішкентай дисплейлер киногердің ойынан қалай шығады?

Осы орайда, *леттербоксиң* (жоғарыдан төменен қара жолақ сызықтар арқылы бейнелерді орналастыру) – DVD және көптеген кабельдік және ағымдық қызметтерден байқауға болатын ең жақсы шешім. Леттербоксиңді қолданған кезде экранның үстіңгі және астыңғы бөлігіндегі қара жолақтардың болуы барлық бейнелердің тұтастай көрінуін жүзеге асырады. Суретке леттербоксиң қолданылмаған жағдайда оның тұстары монитордың өлшеміне сай келуі үшін кесілуі тиіс (1.54; 1.55). Бұл үдеріс *пансканерлеу* деп аталады. Ол тұтынушылық қажеттіліктерге арналған видеотаспаларда кең таралған, сонымен қатар оның әлі күнге дейін кейбір кабельдік және ағымдық видео тарату



1.52



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Сонымен қатар біз фильмді видеоформатта көрудің өзге де бір қателіктерін фильмнің үстіне бастырылған логотиптер жайлы «Ақаулар: құпия тарих» (*Buds: the secret history*) мақаласында түсіндіреміз.



1.53

1.52; 1.53 Ірі немесе жалпы план ба? Заманауи кинода «Қызыл көз» (*Red Eye*) фильмінің осы суреттегі кадрындағыдай, актерлердің бет-жүзін кең көлемді ірі планмен түсіру барынша таралған. Киногерлер көрермендердің фильмді көбіне видеоформатта көретінін ескеріп, өз стильдерін соған сай өзгертті (1.52). Кинорежиссер Хоу Сяо-Сянь «Шанхай гүлдері» (*Flowers of Shanghai*) фильмінде әр сахнаны бірнеше кейіпкердің толық кадрларынан қалыптастырған. Осының нәтижесінде шағын дисплейде дерек жоғалып, фильм кинотеатр экранында ғана тұнық көрсетіледі (1.53).

қызметтерінде, ұшақтарда орнатылған мониторларда қолданылып келе жатқанын көруге болады. Көбіне бұл түрлендірулер орын алған фильмде «сіздің экраныңыздың өлшеміне сәйкестендірілген» деген ескертпе беріледі.

Сөйтіп, тағы да көрсетілім форматы киногерлердің шығармашылық таңдауына әсер еткенін байқадық. Хоумвидеода бейненің кейбір бөліктері кесіліп қалуы мүмкін болғандықтан, кейбір кинорежиссерлер кадрларды басты экшн шағын дисплей аясына сай келетін аймақта орындалатындай етіп түсіреді (1.56).



1.54



1.55

1.54; 1.55 Таралымға түсірілетін видеоның құрылымын өзгерту. «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*) фильмінің түпнұсқасындағы кең көлемді бейне (1.54) теледидар мониторы мен кабельдік хабар тарату экрандарының 16×9 пішіміне сәйкестендіру үшін кесіледі (1.55).



1.56 Композиция өлшемін теледидар жиегіне сай теңдестіру. Кең экранда көрсетуге арналған көптеген заманауи фильмдер сияқты, «Қолыңнан келсе, ұстап ал» (*Catch Me If You Can*) фильмінің осы кадрындағы маңызды мағлұмат квадрат видеомониторларға бейімделеді. Кадрдың оң жақ тұсын кесу агент Ханреттидің жұмыс орнынан бірнеше күн бойы шықпағанын көрсететін тапсырыспен әкелінетін тамақ қапшықтарының – екінші дәрежелі ақпараттың жойылуына әкелер еді.



1.57 Дұрыс емес телевизиялық көрініс форматы. Мұнда 4х3 бейне форматында түсірілген «Періште жүзді» (*Angel Face, 1952*) фильмінің 16х3 пішімді кеңэкранды мониторға дұрыс теңдестірілмегені көрсетілген. Көрермендердің көбі монитордағы көрініс форматын қалай өзгертуге болатынын білмейді, сонымен қатар кейбір мониторларда туындаған проблеманы түзету қиынға түседі.

Кейде ондай шешімдерді табу кинорежиссердің қолынан келмейді. Өйткені тұтынушы қолданысындағы дисплейге қатысты туындайтын басқа да қиындықтар бар. Бұрынғы ескі фильмдер 4 × 3 форматына жуық шамада әзірленіп, дәстүрлі теледидар мониторлары осы өлшемге сай болған. Кеңэкранды теледидар мониторының қолданысқа енуі фильмдегі бейнелерге қатысты жаңа қиындықтардың туындауына әкеп соқты. Өлшемінің қатынасы 16 × 39-ға тең мониторларда кейбір заманауи фильмдер дәл көрсетілсе, ескі видеоматериалдар созылып, қисайып қалуы мүмкін (**1.57**). Кейбір мониторлар өлшемінің арақатынасын өзгертіп, тұстарында кара жолақтар жасау арқылы экранда «терезе жақтауларының» туындауын қамтамасыз етуге болады. Бұл жағдайда көрермен іс-әрекетті өз қолына алып, киногерлердің мұрат-мақсатын құптай білуі қажет.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кинемеханик пен DVD форматын жасаушылар Жан-Люк Годардың фильмдерімен жұмыс кезінде айрықша қиындықтарға тап болатынын «Годардтың түрлі форматтары мен пішімдері» (*Godard comes in many shapes and sizes*) мақаласында мысал арқылы көрсетеміз.



ТҮЙІН

Кино өнері қозғалыс иллюзиясына қатысты алғашқы тәжірибелерден бастап соңғы компьютерлік бағдарламаларға дейінгі технологияларды, сонымен қатар фильмді жасап, оны таралым мен көрсетілімге түсіру үшін ұйымдасып, соған қажетті технологияларды қолданатын адамдарды керек етеді. Фильм шағын бір аудиторияға бағытталса да, ол – продакшн. Өйткені таралым мен көрсетілімге түсу арқылы қоғамдық өмірдің дамуына араласады.

Киногерлер технологиялар мен жұмыс процесіне сүйене отырып, көрермендерін әсерге бөлейтін дүние жасайды. Жұмыс барысында олар фильмнің формасы мен стиліне қатысты таңдаулар жасайды. Ол үшін қандай мүмкіндіктер қолжетімді? Киногерлер фильм түсіруді қалай ұйымдастыра алады? Олар деректерді тарату ортасына орай техникаларды қалай пайдаланады? Кітаптың келесі екі бөлімінде осы мүмкіндіктерді қарастырамыз.

II БӨЛІМ

1-тарауда технологиялармен жұмыс істейтін адамдардың кейбір амал-тәсілдерді қолданып, фильмдерді қалай әзірлегені баяндалған. Ендігі кезекте әлдеқайда қарапайым сұрақтарды қаузай аламыз.

Егер фильм түсіретін болсаңыз, әртүрлі бөліктерді біріктіру үшін қандай нұсқауға сүйенер едіңіз? Оларды бір-бірімен қалай үйлестіретін едіңіз? Көрермендердің фильмнен алатын барша әсерін қалыптастыру үшін не істер едіңіз? Осы сұрақтарды ой елегінен өткізу жеке фильмге қатысты туындаған әсердің және киноның көркемөнер саласы (медиясы) ретіндегі қызметінің қандай екенін түсінуімізге көмектеседі.

Келесі екі тарауда осы төңіректегі мәселелер қарастырылады. Біздің пайымдауымызша, фильм кездейсоқ жиынтықтардан құралмаған. Ол қалай болса солай құрастырыла салса, көрермендер фильмнің соңын жіберіп алса да, сахналар ретсіз көрсетілсе де алаңдамас еді. Ендеше көрермендерге бәрібір емес. Сіз мұнда кітаптың күрделі болатыны секілді немесе әнді әсерлі етіп сипаттау сынды қолданылатын үлгі бар екенін түсінесіз. Үлгі сізді туындының басынан аяғына дейін жетелейді. Бөліктерді өзара байланыстыратын осы жалпы үлгі форма деп аталады.

2-тарауда фильмдегі осы форма мәселесі қарастырылады. Бұл тұжырым киноны өнер ретінде танудың кілті болып табылады.

Фильм формасы

Киногерлер кино өндірісінің әр кезеңінде фильмнің формасы жайлы ойланады. Әрбір фазада формалық мәселелердің туындауы креатив шешімдердің қабылдануын талап етеді.

Дегенмен фильмдерді формалық тұрғыда біртұтас етіп ұйымдастырудың бірнеше жолы бар, ең кең таралған түрі – хикаят (стори/story) айту, оқиға тарихын әңгімелеу. Киногерлер баяндау (нарратив) формасының қолданылуы бізде қызығушылық тудырып, оқиға желісін басынан аяғына дейін бақылауымызға түрткі болатынын жақсы түсінеді. 3-тарауда нақты қағидаттар арқылы хикаяттың өрбіп, толықтай көңілімізден шығуын қалай қамтамасыз ететінін әңгімелейміз. Ал 10-тарауда нарративті емес форманың мысалдары қарастырылатын болады.

2-ТАРАУ

Фильм формасының маңызы

Егер сіз киногер болсаңыз, өз фильміңізді түсіруді неден бастар едіңіз? Көрермен назарын баурап алу үшін біршама еліктіретін оқиғадан бастар ма едіңіз? Әлде баяу әрекеттен өрбітіп, біртіндеп қызықтыра түсер ме едіңіз?

Стивен Спилберг «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильмін түсірген кезде бірінші нұсқаны қолданды. Парк қызметкерлері көзге көрінбей ақырып, жақтауларды ұрып-соққан жануар қамалған жабық контейнерді күйгелектене қоршайды. Қызметкерлер контейнер ашылып, жануарды саябаққа шығарғалы жатқанда оңтайланып, өз қару-жарақтарын қолдануға сақадай сай тұрды. Алайда қақпаны ашқан сәтте жануар қамалған тор қозғалып кетіп, қызметкердің аяғын басып қалады. Кеңет жануар оны ұстап алып, контейнер ішіне тартып әкетеді **(2.1)**. Күзетшілер жануарға оқ жаудырғанымен, бірақ адам қараңғылыққа қарай сырғып бара жатты.

Фильмде жоғарыда айтылған оқиғадан кейінгі бір сағат аралығында динозаврдың өзге шабуылы орын алмайды. Осы уақыт аралығында саябақ жайлы, генетикалық жолмен шығарылған жануарлар мен саябаққа келген кейіпкерлер туралы анықтамалық ақпаратпен танысамыз. Қақтығыстар туындап, жаңа жоспарлар пайда болады. Драма өрбімес бұрын Спилберг пен оның сценаристері – Майкл Крайтон мен Дэвид Кепп әзірге белгісіз, бірақ кейінірек пайда болатын жойқын бір іс-әрекеттің қаупін сездіреді. Фильм басталған сәтте велоцирапторды көрсетпегендіктен, біз жануарды толықтай көруге ынтық боламыз, қимыл-қозғалыста қандай болатынын білгіміз келіп, асыға күтеміз. Киногерлер креатив шешімдерді қабылдау арқылы бізді бөленетін әсерге, қатты қобалжу сезіміне бөлеуге уәде бере отырып, сюжет толықтай өрбігенше күте тұруға мәжбүрлейді. Фильм жоғарыда көрсетілген мәнерде басталатындықтан, кейіпкерлерге төнген қауіпті байқауға барынша қырағы боламыз. Әрине, бірінші сахнада орын алған зорлық кейінгі сахналардағы саябақтың көңілді жайландыратын тартымды жарнамасының шындыққа жанаспайтындығын көрсетеді. Осы ақпаратты білмеген, саябаққа келген ғалымдар сияқты, біз де отбасы үшін жайлы болып көрінген орын, шын мәнінде, қауіпті жер екеніне көз жеткіземіз.

Спилбергтің «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) фильмінің басталу агрессивтілігі әлдеқайда төмен болды. Шөл даладағы құмды дауыл кезінде көзілдірік пен қорғаныс киімін киген ер адамдар француз ғалымын қарсы алады. Олар 1945 жылы жоғалды деп баяндалған ескі ұшақтар паркін тексеруге кірісу үшін алға жылжымай тұрып, алдымен алма-кезек амандасады. Аудармашы болып жүрген адам көптеген сұрақтар қояды: «Команда қайда? Осындай жағдайға қалай тап болдыңыздар?» **(2.2)**. Істі тергеген топ жақын маңнан егде жастағы адамды тапты. Бет-жүзі күнге қатты күйсе де, ол жымысып отырды. «Кеше түнде күн шығып, маған ән айтып берді», – деді ол.

Бізді зорлық-зомбылықтың орын алуымен қорқытудың орнына, «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» фильмі құпия жағдайлар тізбегінің туындауынан басталады. Бұл жағдайлар келесі эпизодтарда үдей түседі: БҰН (беймәлім ұшатын нысан) коммерциялық ұшақты айнала қалықтап ұшады, кішкене балақай түнде көрінбей, үйге кірген басқыншылардың соңынан ереді. Фильмнің бейбіт басталуы, көсіпқой мамандардың мейірімділігі, қарияның көргендеріне көңілі өсіп, қуанышты болуы фильмнің жайдары әрі баяу орбитінін қуәландырып, кейіпкерлердің әдеттен тыс жағдайлардың не себепті болғанын түсінуге тырысқандары көрсетіледі. Бұл – «Юра дәуірі саябағы» фильмі іспеттес үрейлі экшнді шытырман оқиға емес, ғаламшар аралық мистикалық хикаят.

Фильмді бастаудың кез келген стратегиясы, оқиғаның қауырт немесе біртіндеп өрбуі көрермендерге қатты әсер етуі мүмкін. Таңдау жасау формаға қатысты мәселеге, ортақ эффектіні қалыптастыру мақсатында фильм бөліктерінің бірлесе жұмыс істеуіне байланысты болады. Егер кинорежиссер немесе сценарист болсаңыз, сөз жоқ, сіз үнемі формаға қатысты таңдаумен бетпе-бет келесіз. Ал егер көрермен болсаңыз әр сәтті қалт жібермейтін боласыз.

Фильмдегі форма ұғымы

Үлгі ретіндегі форма

Көркемөнер, яғни фильм әсерлерге бөлене отырып қарауды ұсынады. Оны біз әдетте кино бізді қызықтырды немесе еліктірді деп айтамыз. Музыканы тыңдаған кезде уақыт есебін жоғалтуымыз, ал романды ұнатқанда «Қызықтығы соншалық – мен кітаптан бас алмадым» деп айтуымыз мүмкін. Айтылған осы сөздердің барлығы көркемөнер туындылары бізді үдеріске сана сезіміміз бен ақыл-ойымыз арқылы баурайды дегенді білдіреді. Бұл үдеріс қызығушылығымызды арттырып, назарымызды аудару арқылы бізді алға қарай ілгерілеті түседі. Неліктен?

Өйткені суретші туындының үлгісін жасайды. Суретшілер өз туындыларының жобасын жасағанда оларды белгілі бір формаға келтіретіндіктен, біз құрылымды түрде қалыптасатын әсерлерге бөленеміз. Осы себепке байланысты форма кинода басты маңызға ие.

Ақыл-ойымыз заттардан заңдылықтарды – нөсер жауынның сыбдырын, бұлттардың түр-түсін өте жақсы анықтайды. Көркемөнер туындылары адам ақыл-ойының осы құбылыстарды бірік-



2.1



2.2

2.1; 2.2 Фильмдердің шиеленістен және оқиға желісінің ақырын, байыппен орын алуынан басталуы. «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*, 2.1) мен «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*, 2.2) фильмдерінде көрермендер аудиториясының назарын қармаған оқиғалар.

“ Мен фильмдердің ақырын, байыппен орын алатын оқиғалардан бастау алуына сенемін... Менің ойымша, алғашқы он минуттың ішінде көрермендер аудиториясының көп бөлігін жоғалту мүмкін емес... Бұл телевизия көрсетілімі емес қой. Олардың назарын қармаудың қажеттілігі жоқ. Фильмді қатты қарқынмен бастайтын болсаңыз, сайып келгенде, сол үшін көрсетілім барысында жауап беруге тура келеді; әдетте қарқынды әрі жойқын экшнде қандай жағдай орын алғанын түсіндіру қажет болады”.

«Чайнатаун» (*Chinatown*) фильмінің сценарисі Роберт Тоун

“ Сценарий дегеніміз – құрылым”.

«Буч Кэссиди мен Санденс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) фильмінің сценарисі Уильям Голдман

тіріп, қарастыруға ұмтылатын динамикалық күш-қуатына негізделеді. Романдардағы оқиғалардың үлгісі белгісіздік немесе таңдану сезімін тудырса, суреттерді қарастыру кезінде композиция мен түс бізден сезімталдықты күтеді. Барлық медиа құралдары арқылы көрсетілген көркемөнер туындылары назарымызды өздеріне аудартып, бізді алда болатын оқиғаларды болжауға, жеке бөліктерден тұтас дүние жасауға және ойымызда туындауына өзіміз сеп болған нобайлы үлгіге қатысты эмоционалдық әсерді сезінуге шақырады.

Жоғарыда аталған жолмен фильм бізді эпизодтарды өзара байланыстырып, тұтас бір бөлікке айналдыру арқылы еліктіреді. «*Юра дәуірі саябағы*» фильмінің басында орын алған жойқын шабуыл саябақ жыртқыштарының кейінірек санасуға тура келетін қуатты күш екенін көрсетеді. Егер олар сюжетте қайтадан пайда болмаса, көңіліміз қоңылтақсып қалары хақ. Осы іспеттес «*Бөгде галамшарлықтармен жақын байланыс*» фильмінде де бізді Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде хабар-ошарсыз жоғалып кеткен ұшқыштар мен қашып кеткен баланың тағдырлары қандай болғаны ашылады деп үміттендіреді.

Тіпті ұсақ элементтер де нобайлы үлгіде өзара байланыстырылған. Мысалы, «*Сыбайлас*» (*Collateral*) фильмінің басында такси жүргізушісі Макс түнгі ауысымға шығар алдында таксидің аспап-құралдар панелі мен рөлін сұрткені көрсетіледі. Содан кейін ол фотосуретті күннен қорғайтын күнқағарға мұқият бекітеді. Бір сәт ол тропикалық аралдар бейнеленген ашықхатқа көз жүгіртеді (2.3). Бұл қимыл-әрекет бізге Макстың ұқыпты әрі жинақы екенін меңзейді. Сонымен қатар оның, қаланың қарабаласқа толы тіршілігіне қарамастан, өз орындығын тазалауы ақыл-ойын, жан дүниесін кір шалмаған жан екенін аңғартады. Осыдан кейінгі көріністер Макстың мінез-құлқына қатысты түйген ойларымыздың дұрыс екендігіне көзімізді жеткізе түсті (2.4; 2.5). Біз кездестірген шағын немесе ауқымды, сонымен қатар локалды түрде және ұзақ уақыт аралығында әсер ететін нобайлық үлгілер қызығушылығымызға, ақылымыз бен эмоцияларымызға өз ықпалын тигізеді.

Жоғарыда келтірілген мысалдар фильмнің кездейсоқ элементтер жинағы емес екенін көрсетеді. Көркемөнер туындылары іспеттес фильмнің де формасы бар. Жалпы, кеңінен қарастырғанда біз фильм бөліктерінің арасындағы өзара байланыстар жиынтығын **форма** деп түсінеміз.

Бұл форманың сипаттамасы әлі де өте кең ауқымда болғандықтан, фильмнен мысалдар келтіріп көрейік. Бәлкім, сіз оны көрген де боларсыз. Көрермен «*Оз елінің сиқыршысы*» (*The Wizard of Oz*) фильмін көргенде хикаят, яғни *баяндау* элементтерінің нобайлық үлгісі сақталады деп күтіледі. Бұл – кейіпкерлер қатысатын оқиғалар. Дороти торнадо оны Оз еліне ұшырып алып кетеді деп армандайды. Сол елде ол басқа кейіпкерлермен кездесіп, олармен бірге шытырман оқиғаларды бастан кешеді. Дороти, ақырында, ұйқысынан оянған кезде өзінің Канзастағы үйінде екенін түсінеді. Сонымен бірге біз сюжетпен қатар стилистикалық элементтердің – бірде камера қозғалысын, енді бірде кадрдағы түстердің орналасу ретін, музыка мен басқа да құрылғылардың қалай қолданылғанын байқаймыз. Стилистикалық элементтерді даярлағанда кинодағы түрлі әдіс-техникалар қолданылады. Оларды келесі тарауларда қарастыратын боламыз.

«*Оз елінің сиқыршысы*» фильмі бізді ерекше әсерге бөлеу мақсатында жобаланғандықтан, біз қойылымдағы әр элементті бір-бірімен белсенді түрде байланыстырамыз. Баяндау (нарратив) элементтері нобайлы үлгі мен хикаятты қалыптастыратынын білеміз. Біз торнадо Доротидің Оз еліне саяхаттауына себепші болғанын және оның бастан кешкен шытырман оқиғалары өз үйіне оралуға деген аңсарына байланысты екенін пайымдаймыз. Осы іспеттес жолмен біз Доротидің Канзастағы шынайы өміріндегі кейіпкерлерге ұқсас болып көрінетін, Оз елінде кезіктірген кейіпкерлерді анықтаймыз. Сонымен қатар түрлі *стилистикалық* элементтер де форманың нобайлық үлгісін қалыптастырады. Дороти әр жаңа серіктесін жолықтырғанда «*Біз сиқыршыны көруге барамыз*» әні айтылатынын түсінеміз. Фильмнен алатын әсеріміз жоғарыда көрсетілген кең ауқымды үлгілердің қалай дамидынын түсініп, болжамдар жасауымызға байланысты болады.

“Өз мінезіме сай, мені әрдайым жұмыстың жобалау бағыты қызықтыратын. Мен Марк Сандричтің [режиссер] Фред Астердің мюзиклдардағы би нөмірлерін қайда қою керектігін анықтау үшін қандай сызба-нұсқа құрғаны жайлы айтқан сөздерін тыңдағанды ұнататынмын. Көрермендер аудиториясының нені түсінгенін қалайсыз? Жағдайды қалай айқындай түсесіз? Фильмде эпизодтарды қалай құрылымдар едіңіз? Соңында неге қол жеткіздіңіз?”

«Алаяқтар» (*The Grifters*) фильмінің режиссері Стивен Фрирс

Сонымен қатар біздің ақыл-ойымыз үлгілердің әлгінде атап өткен екі түрін бір-бірімен өзара байланыстырады. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильміндегі баяндау процестерінің дамуын стилистикалық үлгі құрумен байланыстыруға болады. Түстерге қарау арқылы Канзасты (қара және ақ) және сары кірпіштен төселген жол сияқты хикаятта сипатталған жерлерді ажырата аламыз. Камера қозғалысы назарымызды хикаяттағы экшнге аудартады. Сонымен қатар музыкалық сүйемелдеу нақты бір кейіпкерлер мен жағдайларды сипаттау үшін қолданылады. Осы аталған барлық элементтердің арасындағы өзара байланыс «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің жалпы формасын қалыптастырады.

«Форма» және «мазмұн»

Көбінесе адамдар «форманы» «мазмұнға» қарама-қайшы дүние деп ойлайды. Бұл поэма, музыкалық туынды немесе фильм құмыраға үксайды дегенді білдіреді. Сыртқы пішініндегі айырмашылық қана болмаса, құмырадағы сұйықтықты тостағанға немесе шелекке құйып қоюға да болады. Осы болжамға сай форманың маңыздылығы мазмұнға қарағанда әлдеқайда аз.

Біз бұл пайымды қабылдамаймыз. Біздің ойымызша, әрбір компонент көрерменді еліктіретін ірі яки шағын үлгінің бір бөлігі ретінде қызмет етеді. Сондықтан кей адамдар мазмұн ретінде қабылдайтын формаға қатысты көптеген заттарды қарастыратын боламыз. Біздің көзқарасымызға сай тақырып пен абстрактілі идеялар көркемөнер туындысының жалпы формасына жатады. Олар нақты үміттерді қалыптастыруымызға немесе белгілі бір мүмкіндіктерді түсінуімізге әсер етуі мүмкін. Көрермен бұл элементтерді бір-бірімен динамикалық түрде байланыстырады. Осылайша тақырып пен идеялар көркемөнер туындысынан бөлек болғанда, біршама өзгеше дүниеге айналуы мүмкін.

Бөгде ғаламшарлық және беймәлім ұшатын нысанды қарастырайық. Кең таралған пайым бойынша бөгде ғаламшарлықтардың ниеті таза я болмаса қас болуы мүмкін. Алайда беймәлім ұшатын нысан туралы фильм түсіргіңіз келсе, тақырыпты ашуды қалай іске асыратыныңызды алдымен шешіп алуыңызға тура келеді. Бұл шешім формаға қатысты болуы мүмкін. «Тәуелсіздік күні» (*Independence Day*) фильмінде бөгде ғаламшарлықтардың басқыншылар ретінде көрсетілуі төнген қауіпті жеңу үшін Америка қоғамындағы барлық тап өкілдерінің бірігуі негізге алынған хикаятпен керемет ұштасады. «*Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс*» фильмінде бөгде ғаламшарлықтар адамдардың таңғажайыпты сезіне алу қабілетін қалпына келтіретін әрі жақсы өмір сүруге үміт сыйлайтын рухани тәлім берушілер ретінде көрсетілген. «Марс шабуылдады!» (*Mars Attacks!*) фильміндегі бөгде ғаламшарлықтар алғашында екіжүзділікпен жақсы болып көрінеді, алайда кейін өздерінің зұлым екендерін көрсетеді. Олар қолданған айла-тәсілдер адамдар құрған биліктің дәрменсіздігін айқындайды. Фильмнің осындай мәнерде баяндалуы – заманауи саясат пен медиаға жасалған сатира. Киногерлердің әр жағдайда формаға қатысты жасаған таңдаулары бөгде ғаламшарлықтар жайлы басты тақырыпты өзгерткен. Мазмұн деп атауға болатын зат фильмнің формалық контексі арқылы басқарылады.

Формалық күтілімдер

Енді фильм бізді қалай баурап, назарымызды ұстап тұратынын жақсырақ бақылай алатын халге жеттік. Осы жағдай күтілімдердің туындауына әкеліп, олардың белгілі бір уақыт аралығында сақталуын қамтамасыз етеді. «*Юра дәуірі саябағы*» фильмінде ешқашан жыртқыштар көрсетілмеді немесе «*Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс*» фильміндегі жұмбақ оқиғалардың сыры ашылмады деп елестетіп көрейік. Осы кезде біз, кем дегенде, маңызды бір затты жіберіп алғандай сезімде боламыз. Элементтер арасындағы өзара байланысты ұстап алғаннан кейін оқиға үлгілерінің әрі қарай дамып, аяқталғанын қалаймыз.

Нәтиженің қандай болатынын күту күнделікті өмірімізге оң береді. Жүргізілген психологиялық тәжірибелер адамдарға арзан шарапты қымбат деп айтса, олар дегустация жасаған кезде шарапты шынайы құнына қарағанда әлдеқайда жоғарырақ бағалайтынын көрсетті. Күтілімді қалыптастыру үдерісі кез келген өнімді жарнамалауда басты орын алады. Фильмнің атауы, көрсетілімі

2.3–2.5 Мінез-құлықты қалыптастыру үлгілері. Макс өз көңіл күйін ашықхатта бейнеленген аралдың көмегімен ретке келтіруге қабілетті адам ретінде көрсетілген (2.3). Оның бұл мінез-құлқы келесі эпизодта – артқы орындықта отырған жолаушылар жанжалдасқанда күнқағарды түсіріп, ашықхатқа қарап, орын алған келеңсіз жағдайға көңіл аудармауға тырысқан кезде – есімізге түседі (2.4; 2.5).



2.3



2.4



2.5



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильмнің аты ол басталған сәттің өзінде қарастыратын мәселелер, тақырыптар мен форма жайлы бағдар беруі немесе шатастыруы мүмкін. Түрлі нұсқаларды «Тақырып ауытқымалылығы» (*Title wave*) айдарында қарастыратын боламыз.

туралы жарнамалар және оның онлайн түрде жылжытылуы мен трейлерлері арнайы күтілімдерді қалыптастыруға бағытталған. «12 жылға созылған құлдық» (*12 Years a Slave*) фильмінің атауына қарап, оны әдептен озған жасөспірімдер жайлы комедия екен деп бармауыңыз да мүмкін.

Күтілім процесінде біздің көркемөнер туындыларынан алатын әсерлеріміз де қамтылады. Детектив оқыған кезде орын алған жағдайдың сыры белгілі бір уақытта соңына қарай ашылады деп күтеміз. Музыкалық туындыны тыңдаған кезде әуен яки мотивтің қайталануын тосамыз. Кескіндемеге қараған сәтте алдымен оның көреміз деп асыға күткен бөліктерін іздеп табамыз,

содан кейін ғана оның аса елеулі емес тұстарына көңіл бөлеміз. Біздің өнер туындысына деген әуестігіміз басынан аяғына дейін күтілімге байланысты болады.

Мұны шағын тәжірибе жасау арқылы көрсете аламыз. «А» сөздің бірінші әрпі деп ойлайық. Одан кейін қандай әріп келеді?

«АВ»

А әрпін көргеннен кейін келесі әріптер әліпбидегі тәртіпке сай жалғанады деп ойлап қалуыңыз мүмкін. Сіздің күткеніңіз расталды. «АВ»-дан кейін қандай әріп жалғанады? Адамдардың көбі «С» деп жауап беруі мүмкін. Алайда форма әрдайым бастапқы күтілімге сай келе бермейді.

«АВА»

Туындаған форма бізді аздап таңғалдырады. Егер формалық өзгеріс түсінбестік тудырса, болжамымызды ыңғайға қарап түзетіп, қайта тырысып көреміз. «АВА»-дан кейін қандай әріп жалғанады?

«АВАС»

Бұл жағдайда, негізінен, екі сөз орамы туындауы мүмкін: «АВАВ» немесе «АВАС» (болжалдарыңыз таңдау жасаған кезде мүмкін болатын нұсқаларды шектейтініне назар аударыңыз). Іштей «АВАС» болады деп болжасаңыз, күткеніңіз орындалды. Енді келесі әріптің қандай болатынын сенімді түрде жорамалдай аласыз. Егер таңдау «АВАВ» сөз орамына түседі деп күткен болсаңыз, сіз әлі де келесі әріптің қандай болатыны жайлы шешуші болжам жасай аласыз:

«АВАСА»

Бұл ойын қаншалықты қарапайым болып көрінгеніне қарамастан, ол форманың тартымдылығының қуаты қандай екенін көрсетеді. Көрермен яки тыңдарман ретінде фильмнің бөліктерін жіберіп алмауға тырысасыз. Үлгінің уақыт өте қалай дамығанына қарай, күтілетін нәтижелердің болжалын жасап, оларға түзету енгізу арқылы жоғарыда аталған бөліктермен белсенді түрде жұмыс жасайсыз.

Егер киногер болсаңыз, көрермендерге ненің болатыны жайлы болжам мен күту сезімдерін қалыптастырғыңыз келеді. «Юра дәуірі саябағы» және «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» фильмдерінің алғашқы көріністері (ашылу сахнасы) дәл осы ойды жүзеге асырудан басталды. Осы іспеттес «Оз елінің сиқыршысы» фильмі де Доротидің иті Тотомен бірге жол бойымен төмен қарай жүгіріп бара жатқан көріністен басталады (2.6). Біз бірден болжалдар құра бастаймыз. Ол біреуден қашып бара жатқандай көрінеді; оны ұстап алар ма екен? Мүмкін, ол басқа кейіпкерлерді кездестіріп, діттеген жеріне жетіп те қалар. Тіпті осы іспеттес қарапайым оқиға да бізді хикаяның өрбуіне қатысуға тартып, қандай жағдайдың орын алатынына қатысты болжалдарымызды түзетіп отырады. Біршама уақыт өткеннен кейін Доротидің Канзасқа оралуына қатысты қалауының орындалғанын күтеміз. Шынында да, «Оз елінің сиқыршысы» фильмінің параметрлері АВА формасының кең ауқымды көрінісін қалыптастырады: Канзас-Оз-Канзас.

«Оз елінің сиқыршысы» фильміндегі оқиғаның формалық тұрғыда өрбуі, жоғарыда жасаған жаттығуымыздай, біздің күткенімізді тез арада қанағаттандырмайтындығын байқаған боларсыз. Киногер болжалымыздың орындалуын кідіртіп, екпінді сәтті күттіріп қойса, аудитория әдетте белгісіздік сезіміне бөленеді. «Белгісіздік» терминін қарастыратын болсақ, ол бір заттың – үлгідегі келесі элементтің ғана емес, сонымен қатар оқиғаның аяқталуына қатысты ұмтылысымызды кейінге қалдырып, алаңдататынын білдіреді. «Юра дәуірі саябағы» фильмінің жыртқыш аңның шабуылынан, «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» фильмінің мистикадан басталуы оқиға үлгісінің аяқсыз қалуына әкеліп, белгісіздік сезімін тудырады.

Сонымен қатар «АВС» формасын күтіп, АВА-ға қол жеткізсеңіз күтілімдер ақталмауы мүмкін. Жалпы алғанда, таңғалу сезімі – күтілімнің дұрыс болмауының нәтижесі. Үйде және мектепте қиындыққа тап болған жасөспірімнің уақыт машинасын құрастыратын досы



2.6 Көрермендер қандай жағдай орын алады деп болжайды? «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) фильмінің басында Дороти Тотомен бірге қашып келе жатып, тоқтайды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильмді қайтадан көргенде ол қалай аяқталатынын білгенімізге қарамастан, не себепті қобалжуды сезінеміз? Осы жағдайдың қалай орын алатыны жайлы «Бұл миыңыңды фильмді қабылдау процесінен болуы мүмкін» (*This is your brain on movies, maybe*) айдарында талқылаймыз.

бар деп ойламаймыз. «Болашаққа оралу» (*Back to the Future*) фильмінде осындай жағдай орын алғанда, орта мектеп жайлы комедияның ғылыми фантастика жанрындағы фильмге айналғанын түсінеміз.

Күтілімнің тағы бір үлгісін анығырақ қарастыру қажет. Кейде киногерлер белгілі бір мезетке дейін жағдайдың қалай өрбитіні жайлы белгілі бір ой түйуімізге бағыттайды. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің басында Дороти жол бойымен төмен қарай жүгіріп келе жатқанда, ол қайда бара жатыр я болмаса қай жерде болды, не үшін қашып барады деген сұрақтар төңірегінде дағдарамыз. Киногерлер осындай тәсілдерді қолдана отырып, ертеректе орын алған оқиғаларға қызығушылығымызды туды-

ра алады. Кейінірек 3-тарауда көрсетілетіндей, қызығушылық – баяндау формасының маңызды факторы.

Қазірдің өзінде бізді еліктіру үшін киногерлердің формаға қатысты қолданған креативті шешімдерінің бірнеше ықтимал амал-тәсілдерін білеміз. Киногер күтілімдерді қалыптастырып, содан кейін оларды қанағаттандыра алады. Доротидің жол бойымен төмен қарай не себепті жүгіріп бара жатқаны аз уақыт аралығында белгілі болғандай, күтілімдер тез арада қанағаттандырылуы мүмкін. Әлде киногер «*Юра дәуірі саябағы*» фильмінде жыртықш аңның соңында қайтадан көрінуі сияқты күтілімді қанағаттандырмас бұрын біршама уақыт кідіре тұрады. Сонымен қатар киногердің белгілі бір күтілімдерді қалыптастырып, кейін оларды қанағаттандырмау арқылы тосын сый жасауына да болады.

Киногер күтілімді бұзуды таңдауы мүмкін. Әдетте көбіне біз өнерді шаттыққа бөленумен байланыстырып жатамыз, алайда көркемөнер туындыларының көбі қарама-қайшы сезімді – шиеленіс пен есеңгіреуді тудырады. Көркемөнер туындысының формасы теңгерімсіз немесе қарама-қайшы болғаны үшін жағымсыз көрінуі мүмкін. Мысалы, эксперименталды фильмдер көңілімізді жайландырудың орнына кейде жан түршіктіреді. «*Ас*» (*Eat*), «*Сары шаянның тууы*» (*Scorpio Rising*) және басқа да авангард жанрындағы фильмдерді (444–462-беттер) көргенде адамдар абдырап, есеңгіреп қала жаздайды. Сергей Эйзенштейннің «*Қазан*» (*October*) (6-тарау) фильмінің монтажын қалай іске асырғанын және Жан-Люк Годардың «*Ақырғы дем*» (*Breathless*) фильмінде қолданған стилін қарастырған кезімізде жоғарыдағыға ұқсас тегеурінді сындарды кездестіреміз.

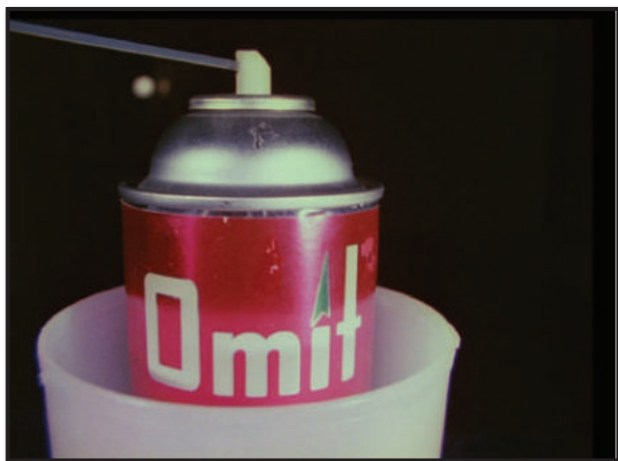
Бізді алаңдатқанына қарамастан, киногерлер формалық күтілімдерді туындатып қалыптастыруды жалғастыруларын тоқтатпайды. Мысалы, фильм хикаяларынан алған әсерлерімізге сүйене отырып, фильмнің бірінші жартысында көрген кейіпкерлерді оның екінші бөлігінде де кезіктіреміз деп үміттенеміз. Уоң Кар-Вай «*Чуңкиң экспресі*» (*Chungking Express*) фильмін түсіргенде бұл күтілімді бұзды (508–513-беттер). Күткеніміз орын алмаған кезде бағыт-бағдарды жоғалтып алғандай күйде боламыз, алайда сәлден соң оларды жағдайға сай түзетіп, фильм формасымен байланыстыратын неғұрлым қолайлы амалдарды қарастырамыз.

Өз күтілімдерімізді бағыт-бағдардан айыратын күйге түсірген туындыға бейімдей алатын болсақ, ол өзге жолмен көңілімізден шығуы мүмкін. Мысалы, Холлис Фремptonның «*Лемма Зорнс*» (*Zorns Lemma*) фильмі көрермендерді бейнелер легін әліпби әріптерімен байланыстыруға үйретеді (2.7; 2.8). Әдетте кинематографиялық ойжұмбақ кескіні формасына айналған бейнелер легі өздерін тамашалаған көрермендерді бірте-бірте баурай бастайды. «*Чуңкиң экспресі*» сияқты «*Лемма Зорнс*» фильмі де формаға қатысты қалыпты күтілімнің мәнін ашып, қобалжу сезімін тудыратын еңбек. Осы іспеттес фильмдер кинодағы әрекеттердің қандай болуы керектігіне қатысты өздігінен пайда болатын болжалдарымыз жайлы ойлануға алып келеді.

Фильмді қалыптастыру тәсілдерінің саны шектелмеген. Киногерлердің кейбірі өз күтілімдерімізді түбегейлі түрде өзгертуі-

“Егер де экшн фильм түсіруді бастағыңыз келсе, түсірілім кезінде сөзсіз шектеуші іс-шаралар түрлері – бірқатар қайталаулар орын алады. Атыс пен қуғындардың түсірілімін іске асыруға тура келеді... Сондықтан бұл ойын түріне айналады. Көрермендер фильм қалай аяқталатынын біледі, алайда олардың көңілін көтеруді жалғастыруды тоқтатпайсыз. Сондықтан жанрға қатысты күтілімді ептілікпен іске асыруға тырысу үшін үнемі құздың шетімен жүріп өтесіз ...”.

Мальтер Нилл, «*Жүргізуші*» (*The Driver*) және «*Жауынгерлер*» (*The Warriors*) фильмдерінің режиссері



2.7



2.8

2.7; 2.8 «Лемма Зорн» (*Zorns Lemma*) фильмінде әліппе қайта-қайта көрсетіледі. Бірте-бірте әліппенің О (2.7) сияқты кез келген әріптен басталатын белгілері әріпке қатысы бар бейнелермен алмастырылады (2.8). Фильмнің соңына қарай біз жаңа «әліппенің» бейнеге қатысты үлгісімен танысамыз.

мізге алып барады. Формалы түрде сын-тегеурін тудыратын фильмдер ұсынатын бейтаныс тәжірибені құптасақ, таңданысымыз арта түсуі мүмкін.

Шарттар мен тәжірибелер

АВАС мысалы арқылы тағы бір мәселенің басы ашылады. *Алдыңғы тәжірибеңіз* – күтілімдеріңіздің бағдары. Ағылшын тілінің әліпбиін білгендіктен, АВА үлгісін орын алу ықтималдылығы аз секанс (эпизод) ретінде қабылдаймыз. Келтірілген дерек көркемөнер формасының басқа тәжірибе түрлерінен оқшауланған мүлтіксіз қызмет еместігін көрсетеді.

Көркемөнер туындылары адам қолымен жасалады, ал суреткер қоғамда өмір сүріп, тарихта із қалдырады. Нәтижесінде көркемөнер туындысы әлемдегі басқа еңбектермен және аспектілермен өзара байланыста болады. Дәстүр, доминант стиль, танымал форма сияқты элементтер – әртүрлі өнер туындылары үшін еншілес дүниелер. Осы аталған ортақ белгілер әдетте *шарттар* деп аталады.

Мысалы, фильмнің алғашқы бірнеше көріністерінде кейіпкерлер мен экшн туралы жалпы ақпарат түсіндіріледі; көрсетілімнің осындай түрі нарративті шарттар деп аталады. *Жанрлардың* шарттарға қатты тәуелді екеніне 9-тарауда куә боламыз. Қала жайлы триллерлерде әдетте әсері қорқынышты көлік апаттары көрсетілетіндіктен, Майкл Манн жанр шарттарын ұстану үшін «*Сыбайлас*» фильмін (28–29-беттер) түсірген кезде құрылғыларды қолданған болатын. Бұл «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмі сияқты, кейіпкерлері ән айтып, би билейтін мюзикл шарттарына да қатысты. Фильмнің соңында кейіпкерлер тап болған қиындықтардың шешілуі баяндау формасы шарттарының бірі болғандықтан, *Сиқыршы* оны қабылдап, Доротидің Канзасқа оралуына мүмкіндік береді.

Егер киногер өнермен, үлкен әлеммен өзара әрекеттесуден бас тарта алмаса, ол көрермендердің де қолынан келмейді. Фильмдегі түспалдарға қалай жауап беретініміз өмірлік тәжірибеміз бен өзге өнер туындыларымен ұштасады. АВАС ойынын әліпбиді жатқа білгендіктен ойнай алдыңыз. Әліпбиді күнделікті өмірде, дәрісте, ата-анаңыз бен өнер туындысынан (ұйқасты өлең немесе теледидардан көрсетілген мультфильмдерден) үйренген боларсыз. Сол сияқты, бұрын өзіміз де сапар шегіп көрген болсақ, «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде орын алған саяхаттың құрылымын түсіне алатындай халдеміз. Сонымен қатар Гомердің «*Одиссей*» (*Odyssey*) және Толкиннің «*Сақина әміршісі*» (*The Lord of the Rings*) кітаптарын оқыған болсаңыз, өзге фильмдердің жиһан кезу үлгісінде құрылғанын көреміз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*) фильмінің түсірілімі кезінде кейбір шарттар «Түкпірде қалған көне көрініс туралы» (*Slumdogged by the past*) мақаласында көрсеткендей жаңаша қолданылды.

“ Хикаятты баяндайтын адам үшін жиһан кезу – тамаша тетік. Бұл хикаятты баяндайтын адамға әрқилы, күтпеген әрі өзара байланысқан жаңа бір дүниені даярлау үшін ойында ұстаған көптеген заттарды жіпке берік етіп тізуіне мүмкіндік береді. Өзіме келетін болсақ, осы форманы техникалық себептерге байланысты қолдандым”.

Дж.Р. Толкин

жинақтау заңдылықтарын ысыра тұрып, нақты белгілі бір шарттарды қабылдауға дайын көңіл күйлеріне тәуелді болады.

Не себепті мюзикл кейіпкерлері бір-біріне ән айтады? Неге Бастер Китон күлмейді? Осы сияқты сұрақтарды қоюдың мәні жоқ. Киногерлер, біз шарттарды білгендіктен, ойын талаптарын ұстануға дайынбыз деп болжайды. Бәлкім, шынайы өмірде тапсырыс бойынша жұмыс істейтін адам өлтіретіндерді кезіктірмеген шығарсыз. Олай болса, «*Сыбайлас*» фильмінің алғашқы эпизодтарындағы белгілер сізді еріксіз Винсентті жалдамалы кісі өлтіруші ретінде қабылдауға жетелейді.

Кейіннен бұл шарттар өзгеруі мүмкін. Қазіргі фильм хикаяттарында кең таралған, ертеректе орын алған оқиғаларды шапшаң түрде еске түсіру үрдісі 1930–1940 жылдары әдеттен тыс жағдай деп есептелінетін. Сол сияқты, бүгін бізге кино тарихының ерте кезеңіндегі шарттар біртүрлі болып көрінеді. Киногерлер қолданыстағы шарттарға сүйенгенімен, олардың жаңа түрлерін де қалыптастыруға тырысуы мүмкін. Мысалы, қазіргі таңда кейбір киногерлер оқиға желісі тез өрбіп өзгертін,



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Сюжеті баяу өрбитін фильмдер жайлы «Бела Таррдың мысқылды наразылығы» (*The sarcastic laments of Béla Tarr*) мен «Тони мен Тео» (*Tony and Theo*) мақалаларынан біле аласыз.

Голливуд стиліне балайтын үрдіс байқалмайтын фильмдерді әдейі түсіреді. Мысалы, Бела Таррдың «Ібіліс тангосы» (*Satan's Tango*) сияқты фильмдер түнеріңкі процестің өрбуін көрсетіп, назарымызды декорация мен дыбыс элементтеріне аударуға шақырады. Басқа сөзбен айтқанда, әдеттегіден өзгеше болып келетін күтілім қалыптастыруымыз сұралады. Таррдың кинематографиялық шығармашылығы қызығушылық тудырғандықтан, басқа киногерлер де жоғарыда айтылған тәсілді зерттеді. Сол себепті осы үрдіске тән шарттар жиынтығы пайда болды.

Форма һәм сезіну үрдісі

Киногерлер өз фильмдері арқылы эмоцияларды жеткізу барысында көп күш жұмсайды. Бұл қалай іске асатынын байқау үшін көркемөнер туындысында көрсетілген эмоциялар мен көрермендерде оларға жауап ретінде туындаған эмоциялық көңіл-күй арасындағы айырмашылықты ажыратып көрейік. Егер актер өлім алдында қиналып жатқан адамның бет-жүзінің қимылын келтірсе, онда фильмде ауырсыну сезімі көрсетілгені. Керісінше, фильм комедия жанрында болса, көпшілік осы эмоцияны сезінбеуі былай тұрсын, оған күлер еді. Фильмде көрсетілген эмоциялар мен оларға жауап ретінде туындайтын сезімдердің формалық салдары болады.

Кинода көрсетілген эмоциялар фильмнің жалпы формасын қалыптастыруда ерекше рөл атқарады. «*Юра дәуірі саябағы*» фильмінің ашылу сахнасындағы динозаврды баптаумен айналысатын адамдар абыржулы әрі жабырқаңқы көрінеді. Олардың эмоционалдық жай-күйі Спилбергтің саябақты қауіпті орын ретінде көрсетуге бағытталған ұмтылысына сай келеді. «*Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс*» фильмінің басында кішкентай бала ас бөлмесін шашып тастаған кадрдан тыс, бөгде ғаламшарлықтарға тәнті болып, күлімсірегенін байқаймыз. Осы жағдай бізде келесі эпизодтарда мейрімді бөгде ғаламшарлықтар көрсетіледі деген күтілімді қалыптастырады.

Сонымен қатар форма да көрермендердің эмоциялық реакциясын түзеді. Жаңа ғана көркемөнер туындысындағы түспалды белгілердің сол уақытқа дейін жинақтаған тәжірибелерімізбен қалай өзара әрекеттесетініне куә болдық. Әсіресе бұл жағдайдың көркемөнер шарттары жайлы жиған

тәжірибемізге қатысы бар. «Юра дәуірі саябағы» фильмінің басында тұла бойымызды қорқыныш пен болып жатқан жағдайды қабылдамау сезімі билейді. Ішінара бұл сезім біздің қауіп төндіретін тіршілік иесінен қорыққанымыздан туындайды. Бірақ үрей тудыратын фильмдерде құбыжықтар бізді қорқыту үшін арнайы жобаланатынын білеміз.

Әдетте көркемөнер туындыларындағы форма дайын эмоциялық реакцияларға әсер етеді. Басқа жағдайлардың барлығы бірдей болғанда бөбектің былдырлағанына күліп, азаптау әрекеттерін қабылдамауға бейім келеміз. Дегенмен форма жауап ретінде туындайтын, бұрыннан қалыптасып қойған сезімнің орнына жаңа реакция түзе алады. Көркемөнер туындысы күнделікті эмоционалдық реакциямыздан бас тартуымызға немесе оны тоқтатуымызға әкеп соғуы мүмкін. Ешкім шынайы өмірде Ганнибал Лектермен кездескісі келмейді. Десек те фильм кейіпкері ретінде ол көңілімізді арбай алады. Абстрактілі тұрғыда Оз елін балаларға арналған жұмақ ретінде қабылдауымыз да ғажап емес. Дегенмен фильм сюжетінің өрбуі Доротидің өз үйіне оралғысы келген тілегіне жылы шырай танытуымызға итермелеуіне байланысты; ол Канзасқа қайтып келгенде қанағаттану сезіміне бөленеміз.

Сонымен қатар форманың динамикалық аспектісі сезімдерімізге өз ықпалын тигізеді. Мысалы, күтілім эмоциялардың дамуына түрткі болады. Киногер бізді одан әрі не болатынын білуге қызығушылығымызды оятқан кезде орын алатын жағдайға қатысты кейбір эмоцияларды сезіне аламыз. Кейінге қалдырылған күтілім оқиғаны тосу, алаңдау немесе ұнату сезімдерін тудыруы мүмкін. (Детектив қылмыскерді таба ала ма? Жігіт қыздың көңілін тапты ма? Әуен қайта қойыла ма?) Күтілімдер қанағаттандырылған сәтте қуаныш пен жеңілдеу сезімдері туындауы да ғажап емес (детективтің құпияны ашуы; жігіттің қыз көңілін табуы; әуеннің тағы бір қайтара қойылуы). Күтілімнің орындалмауы және өткенге қатысты деректерге әуестік таныту түсінбестікке немесе қызығушылықтың артуына алып келуі де ықтимал. (Сонда ол детектив емес пе? Бұл романтикалық хикаят емес пе? Екінші әуен біріншісін алмастырды ма?)

Осы ықтималды жағдайлардың барлығы орын алуы мүмкін екенін ескерген жөн. Ешбір амал-тәсіл киногердің белгілі бір эмоциялық реакцияға қол жеткізетініне кепілдік бермейді. Барлығы контекстке – әр туындының тұтас формасына байланысты болады. Әрине, барлығымыз көрермен туындыны тамашалаған кезде байқаған формалық үлгілерге қатысты белгілі бір эмоцияларды сезінеді деп айта аламыз. Бұл жағдай – фильмді қарағанда не үшін неғұрлым көбірек формалық қарым-қатынастарды байқауға тырысуымызға тиіс екеніміз жайлы себептердің бірі. Жағдайды неғұрлым толық әрі тереңірек түйсінетін болсақ, соғұрлым жауап ретінде туындайтын сезімдеріміз күрделене түсуі мүмкін.

Сірә, баланың қаза болуы, оның адам өмірінде орын алуы – ең қайғылы жағдай. Сонымен қатар осы жағдай фильмдердің көбінде шынайы өмірде орын алып отыратын қайғы сезімін тудыру үшін қолданылуы мүмкін. Соған қарамастан, көркемөнер формасы жоғарыда аталған қайғылы жағдайдың эмоционалдық реңкін өзгерте алады. Жан Ренуардың «Ланж мырзаның қылмысы» (*The Crime of M. Lange*) фильмінде Батала есімді арсыз баспагер кір жуатын жас әйел Эстельді зорлап, тастап кетеді. Батала мырза жоғалып кеткеннен кейін Эстель айналасындағы адамдармен жақсы араласып, өзінің бұрынғы жігітіне қайта оралады. Алайда Эстель Баталадан жүкті болып қалған, іштей мейірлене оның баласын көтеріп жүреді.

Эстельдің жұмыс берушісі Валентин баланың өлі туғаны жайлы хабарлаған эпизод – кинодағы эмоционалдық жағынан ең күрделі сәт. Осы кезде кейіпкерлердің алғашқы реакциясы – ауырлық пен қайғы сезімдері болады деп күтіледі (2.9). Кенеттен Баталаның немере ағасы: «Қандай жаман жағдай. Туысым болған еді», – дейді. Фильмнің контексіне сай бұл әзіл ретінде қабылданды (2.10). Фильмде көрсетілген эмоцияның күрт өзгеруі біз үшін тосын жағдай болды. Бұл кейіпкерлер тасжүрек адамдар болмағандықтан, біз қазаға қатысты реакциямызды өзгертіп, оқиғаға олар сияқты жауап қатуымыз, жеңілденуді сезінуіміз қажет. Эстельдің аман қалуы Баталадан көтерген шарананың өлі-

“Егер мен түсірген фильм бір адамды мұңға батырса, өз жұмысымның іске асқанын сезінемін”.

Вуди Ален, «Ханна және оның сіңлілері» (*Hannah and Her Sisters*) фильмінің режиссері



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ғалымдар фильмдерге қарап отырғанда қандай көңіл-күйде болатынымызды зерттеді. Олар келтірген дәлелдерді «Қазір оны байқағаныңмен, енді ол мүмкін емес» (*Now you see it, now you can't*) мақаласында талқылаймыз.



2.9



2.10

2.9; 2.10 Эмоцияларды өзгертетін контекст. «Ланж мырзаның қылмысы» (*The Crime of M. Lange*) фильмінде көршілердің Батал мен Эстельдің баласының шетінеп кетуіне қайғырған сәті (2.9). Алайда Баталдың немере ағасының айтқан сөздерінен кейін бәрі күле бастады (2.10). Фильм оқиғасының формалық өрбуіне сай туындаған осы реакция шынайы өмірде әдепсіз болуы мүмкін.

Көбіне «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің тақырыбы 1930 жылдардағы Америка фермаларындағы өмір, референтті мағынаны қолдану арқылы жеткізіледі. Күткенімізге сай, референтті мағына фильмнің жалпы формасын қалыптастыруда белгілі бір рөл атқарады. Доротиді Канзастың жазық өңірінде орналасқан жұпыны кедей ауылда емес, сән-салтанатты Беверли-Хиллз ауданында тұратын қыз деп елестетіп көрейік. Ол Оз еліне жеткенде (оны бұл жерге жота жақтан аққан тасқын су алып келуі мүмкін), сол жердің шексіз байлығы мен өз үйі орналасқан аудан арасындағы контраст соншалықты айқын болмас еді. Мұнда Канзас пен Алапат тоқыраудың референтті мағынасы айналадағы көрініс арқылы фильм формасын қалыптастырып, жалпы контрасты түзуде елеулі рөл атқарады.

2) Айқын мағына. *Қыз қиындықтардан қашып құтылу үшін үйінен кетіп қалуды армандайды. Ол өз үйінен кеткен кезде гана отбасы мен достарын қалай жақсы көретінін түсінеді. Басқа жерде қол жеткізген нәрсенің ешқайсысы олардың орнын толтыра алмайды.*

Бұл пайым әлі күнге дейін фильмге тән белгілерді жеткізетін нақты мағыналық мазмұн болып табылады. Егер біреу фильмнің мәні, ол арқылы қандай ойды жеткізу ұмтылысы бар екендігі жайлы сұраса, жоғарыдағы пайымға ұқсас жауап қайтаруыңыз ықтимал. Сонымен қатар Доротидің сол сапарда жинақтаған білімін түйіндейтін «Өз үйіңнен жайлы орын жоқ» деген қорытынды сөздерін атап өтуіңіз мүмкін. Мазмұнды осылай ашық түрде жеткізуді фильмнің *айқын мағынасы* деп атауымызға болады.

мінен әлдеқайда маңызды. Бұл – батыл әрі экстремалды мысал. Алайда ол экранда көрсетілген эмоциялар мен жағдайға жауап ретінде пайда болған сезімдеріміздің форма арқылы қалыптастырылған контекстке байланысты болатынын аңғартады.

Форма мен мағына

Эмоция сияқты, **мағына** да көркемөнер туындысынан алатын әсерімізге зор ықпалын тигізеді. Көрермен ретінде әрдайым еңбекті сынаған кезде онда қандай ойдың жеткізілетіні мен түспалданғанына ерекше мән береміз. Әдетте киногерлер фильмді өз идеялары мен ойларын жеткізу үшін түсіреді. Олар сондықтан да өздері ұсынған туындының мағынасын түсінгенімізді қалайды.

Осы тұрғыда киногерлер мен көрермендер қандай заттарды маңызды деп есептейді? Олай болса, «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің мағынасына қатысты төрт түрлі түсіндірмені қарастыруды бастайық.

1) Референттік мағына. *Депрессия кезінде торнадо қызды Канзастағы отбасылық фермадан қиялдан туған Оз еліне ұшырып әкетеді. Бірқатар шытырман оқиғаларды бастан кешкеннен кейін ол өз үйіне оралады.*

Бұл – өте нақты, сюжет қаңқасына жақын қорытынды. Осы жерде мағынаның түсіндірмесі көрерменнің белгілі бір құбылыстарды – 1930 жылдары Америкада орын алған ауыр кезенді және Орталық-Батыстың климаттық ерекшеліктерін анықтай алу қабілеттілігіне байланысты болады. Жоғарыда көрсетілген ақпаратты білмеген көрермен фильм арқылы жеткізілген кейбір мағыналы дүниені жіберіп алар еді. Фильмде шынайы өмірде маңызы бар жерлер мен құбылыстар көрсетіледі. Мағынаның осындай айқын түрін *референтті* деп атаймыз.

Айқын мағына, референтті мағына сияқты, фильмнің жалпы формасын құру үшін қолданылады. Олар контекст арқылы басқарылады. Мысалы, біз «Өз үйіңнен жайлы орын жоқ» деген сөздерді бүкіл фильмнің мазмұнын жеткізетін мәлімдеме ретінде қабылдай аламыз. Біріншіден, не себепті біз оны өте маңызды желі ретінде қабылдауымыз қажет? Қарапайым әңгімеге сай ол клише деп аталады. Алайда контексте желі үлкен күшке айналады. Осы сөз орамы фильмнің соңында (формалық тұрғыдан қарағанда артықшылығы басым уақытта) айтылып, ірі планмен түсірілген, сонымен қатар ол Доротидің барлық тілегі мен басынан өткерген қиындықтарын көрсетіп, фильмнің баяндалу бағыты қыздың мақсатымен ұштасады. Дәл осы жердегі фильм *формасы* белгісіз бір салмақтылық қосып тұр.

Бұл мысалда айқын мағына мен фильмнің жалпы формасын түзетін басқа элементтер арасындағы өзара байланысты қалай қарастыруға тиіс екеніміз көрсетілген. Әдетте аса маңызды сәтті белгілеп, ол бүкіл фильмнің мағынасын білдіреді деп жариялай алмаймыз. Доротидің «Өз үйіңнен жайлы орын жоқ» деген сөздерінде «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің маңызды элементтерінің бірі қамтылған. Сонымен қатар оның сөздері Оз елі жайлы тартымды фантазиямен теңдестірілген. Оз елі тартымды болғанымен қауіпті, ал үй, зеріктіретініне қарамастан, қауіпсіз әрі сүйіспеншілікке толы.

Тұтас ірі туынды ішіндегі аса құнды бөліктерді байқауға талпынған кезде оның маңызды тұстарын бір-біріне қарама-қарсы қою пайдалы. Доротидің соңғы сөзі кейіпкерлер Зүмрет қаласына келгеннен кейін өздерін жетілдіре түскен эпизодпен салыстырылуы мүмкін. Фильмнен тек Оз елі мен Канзасты ғана емес, екеуінің арасындағы өзара байланысты – фантазия әлемінің таңғаларлығы мен қауіп-қатерге толы болуын және өз үйінің жайлылығы мен тұрақтылығын салыстырмалы түрде қарастыруға тырысып көрейік. Осылай алып қарар болсақ, фильм, оны көргенде байқаған кез келген айқын мағынаға қарағанда, үлкен әрі тұтас жүйе. «Фильмнің мағынасы қандай?» дегеннің орнына «Фильмдегі әртүрлі мәндердің өзара қатынасы қандай?» деп те сұрауымызға болады.

3) Жасырын мағына. *Көп ұзамай ересектер әлемімен бетте-бет келетін жасөспірім балалық шақтың алаңсыздығын қайтаруды армандағанымен, ақырында, есею заңдылығының талаптарын қабылдайды.*

Бұл – жоғарыда айтып өткен екі пайымға қарағанда әлдеқайда абстрактілі сөз орамы. Сайып келгенде, «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде жалпыға ортақ нәрсе, яғни балалық шақтан ересектер өміріне өту туралы айтылған. Осы тұрғыдан қарастырғанда фильмде адамның есейген сайын балалық шақтағы қарапайым, мұңсыз әлемге қайта оралғысы келетіні көрсетілген. Доротидің тәтесі мен ағасынан көңілі қалып, «кемпірқосақтың арғы жағында» орналасқан жерге қашуға ұмтылуы жасөспірім кезеңіне қатысты жалпы тұжырымдаманың мысалына айналды. Фильмде осы мағына «өз үйіңнен жайлы орын жоқ» деген сөз орамымен салыстырғанда тікелей жеткізілмеген. Осы пайымды *жасырын мағына* деп атай аламыз. Туындыны ой елегінен өткізген адамдар оның жасырын мағынасын жеткізген кезде олар туындының *интерпретациясын* жасады деп айтады.

Әрине, **интерпретациялар** әртүрлі болады. Кейбір көрермен «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмі жасөспірім шақ туралы деп ойлауы мүмкін. Енді бірі фильмде батылдық пен табандылық мәселелері қозғалған деп есептейді немесе оны ересектер әлеміне жасалған сатира ретінде қабылдайды. Өнер туындылары тартымдылығының бір қыры – оларды бір уақытта бірнеше жолмен интерпретациялауға болатыны. Сонымен қатар осы кезде киногер бізді белгілі бір іс-әрекеттерді іске асыруға – фильмнің жалпы формасын негізге алып, жасырын мағыналарды қалыптастыруға итермелейді.

Киногерлердің кейбірі, жалпы алғанда, жасырын мағыналарды қалыптастырудан бойын аулақ ұстайтындары жайлы айтады. Олар осы істі көрермендер мен сыншылардың еншісіне қалдырады. «Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*) фильмінің режиссері Пол Томас Андерсон: «Екі жігіт арасында орын алған мықты шайқастың орнына басқа дүние туралы ойлай бастағаныңыз сіздің сырғақси бастағаныңызды білдіреді... Жағымсыз хикаятты айтып берген соң қалған нәрсені жайына қалдырыңыз», – дейді.

“Сыншылар өнер туындысының бір бөлігінің ірі композиция ішіндегі қызметінің қандай екендігін көруге мүмкіндік береді. Осыған байланысты, көбінесе сыншылардың еңбектің ауқымды мақсаттарына түсініктеме немесе интерпретация жасауы қажет болады. Алайда көбіне осындай шолулар едәуір дәрежеде еңбектердің не себепті белгілі бір бөліктерден құралғанын түсіндіру үшін қолданылады”.

Ноел Карролл, фильм продюсері



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Интерпретация ауқымы қаншалықты кең болады? «Жарқыл» (*The Shining*) фильмінде көптеген жасырын һәм референтті мағыналарды тапқан жанкүйерлер шектеулердің бар-жоқтығын сынады. «Жұмыс еместің барлығы ойын ба? 237-бөлме» (*All play and no work? Room 237*) жазбасын қараңыз.

ралға) бөлуге қызығушылық танытуымыз мүмкін. Айқын және жасырын мағыналардың астарында әдетте *тақырып* деп аталатын кең ауқымды ұғым тұруы да ықтимал. Фильмнің тақырыбы ерлік немесе адал махаббаттың күші жайлы болуы да ғажап емес. Дегенмен осы іспеттес сипаттамалардың кейбір құнды тұстары да бар. Бұл бірақ тым жалпылама жасалған сипаттамалар болғандықтан, оларға жүздеген фильм сәйкес келеді. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмін жай ғана жасөспірім шақ туралы фильм деп қорытындылағанымыз оның белгілі бір ерекшеліктеріне тәжірибе ретінде лайықты баға бере алмағанымызды көрсетеді. Жасырын мағынаны іздеуден кейін фильмнің *айрықша* және *нақты* тұстары қалып қоймауы тиіс деп топшылаймыз.

Бұл фильмнің интерпретациясын жасаудан аулақ болуымыз қажет дегенді білдірмейді. Әрі фильм тақырыбының мағынасы фильм формасы арқылы қалай болжанатынын көргеннен кейін дәл интерпретация жасауға ұмтылуымыз қажет. Жанрлық фильмдегі айқын және жасырын мағыналар хикаят пен стильдің өзара қатынасына тәуелді.

«*Оз елінің сиқыршысы*» фильміндегі сары кірпіштен төселген жолды жеке-дара алып қарасақ, оның өзіндік мағынасы жоқ. Егер сары кірпіштен төселген жолдың баяндау үрдісіне, музыка мен түске және басқа да заттарға қатысты атқарып отырған функцияларын ескерер болсақ, онда оның шындығында да мағынасы бар екенін айта аламыз. Доротидің өз үйіне оралуды қатты қалағанының көрінісі жолды оның аңсарына айналдырып жіберген. Сонымен қатар оның кәдуілгі өмірде сирек кездесетін сары кірпіштен төселгені Оз елінің сиқырлы қасиеттерін еске түсіреді. Белгілі бір дәрежеде жол фильмнің өн бойында байқалған Оз елі мен Канзас арасындағы қарама-қайшылықты көрсетеді. Біз Доротидің Оз еліне жетіп, Канзасқа қайта оралуы сәтті болғанын қалаймыз. Сондықтан жол Оз елінің тартымдылығы мен үйге қайтып оралуды аңсаған тақырыпты еске салады.

Интерпретация міндетті түрде мақсатқа айналмайды. Сонымен қатар ол фильмнің жалпы формасын түсінуге септігін тигізеді. Сары кірпіштен төселген жолдың тақырып элементі екенін аңғарған сәттен бастап оның ауқымды үлгілерде атқаратын функцияларын саралай аламыз. Біз оның нарративті мағынаға ие болғанын Доротидің жол айрығында дағдарып тұрып қалуының салдарынан, яғни Қарақшыны кездестіргеннен байқаймыз. Сары жол, қызыл туфли, жасыл Зүмрет қаласы һәм сол сияқты басқа да заттардың түстері арасындағы айырмашылықты айыру арқылы фильмге тән түс сұлбасын әзірлей аламыз. Фильмнің интерпретациясын жасағанда фильм сюжетінің жалпы формалық дамуының барысында анықтаған мағыналарды үйлестіруге тырысуымыз қажет.

4) Симптоматикалық мағына. *Адам құны ақшамен өлшенетін қоғамда үй мен отбасы адами құндылықтардың соңғы панасы болып көрінуі мүмкін. Осындай сенім әсіресе 1930 жылдары Америка Құрама Штаттарында орын алған экономикалық дағдарысқа ұқсас тоқырау кезеңдерінде күшейе түседі.*

Бұл – 3-пайым сияқты абстрактілі әрі жалпылама күйде берілген сөз орамы. Ол фильмді 1930 жылдардағы Америка қоғамына тән деп есептелінетін ой ағысының аясына орнықтырады. Осы пайымды сол уақытта шығарылған көптеген басқа фильмдер, романдар, пьесалар, поэмалар, кескіндемелер, жарнамалар, радиохабарлар, саяси баяндамалар мен өнер туындыларына қатысты қолдануға да болады.

Алайда мәлімдемеге қатысты қандай да бір затты атап өтуіміз қажет. Ол «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде отбасын («өз үйінен жайлы орын жоқ») барлық қоғамға тән құндылықтар жиынтығы-

ның көрінісі екенін айқындайтын мағына екенін түсіндіреді. Жасырын мағыналарды да тура осылай түсіндіре аламыз. Егер фильмде жасөспірім шақтың өте қиын өтпелі кезең екені түспалданып жеткізіліп тұр деп айтатын болсақ, жасөспірім шаққа өмірдің ерекше кезеңі ретінде айрықша назар аударуды Америка қоғамының үнемі алаңдаушылық танытатын мәселесі деп болжай аламыз. Сондықтан фильмдегі айқын және жасырын түрде жеткізілген мағыналарды әлеуметтік құндылықтардың белгілі бір жиынтығының нышаны ретінде қабылдауға болады. Оны *симптоматикалық мағына* деп атар болсақ, жоғарыда анықтаған құндылықтар жиынтығын әлеуметтік **идеология** ретінде қарастыра аламыз.

Симптоматикалық мағына барлық мән-мағына түрлері едәуір дәрежеде әлеуметтік құбылыс екенін еске салады. Түптеп келгенде, фильмдегі мағыналардың көбі, әлем туралы белгілі бір мәдени түсінік жинақталған жүйелерден туындайтындықтан, идеологиялық сарында болады. Діни наным-сенімдер, саяси көзқарастар, нәсілге, гендерлік және әлеуметтік таптарға қатысты тұжырымдамалар, тіпті өмірлік құндылықтар туралы терең түсініктеріміздің барлығы біздің идеологиялық көзқарастарымыздың шеңберін түзеді. Біз көбіне өз наным-сенімдеріміз туралы әлемнің қандай екенін көрсететін ең жақсы түсініктеме деп ойлауға бейімбіз. Егер өз идеологиямызды басқа мәдениет пен кезеңге тән идеологиямен салыстырар болсақ, көзқарастардың бір-бірінен қаншалықты өзгеше болатынын көреміз. Басқа кезең мен өзге жерлерде *туған үй* мен *жасөспірім шақ* ұғымдары 1930 жылдары Америкада қалыптасқан түсініктен мүлде бөлек мән-мағынаға ие. Кей мәдениеттерде жасөспірім шақ туралы идея мүлдем жоқ.

Басқа өнер туындылары сияқты, фильмдердің де симптоматикалық мағынасын қарастыруымызға болады. Кейде осындай мағыналардың абстрактілі және жалпылама сипаты бізді фильмнің нақты формасынан алшақтатып жіберуі мүмкін. Жасырын мағыналарды қалай сараласақ, дәл солай симптоматикалық мағыналарды да фильмдегі белгілі бір аспектілерге сай негіздеуіміз қажет. Фильм өз формасы арқылы идеологиялық мағыналарды *жеткізеді*. 11-тарауда идеологиялық астардың бар-жоқтығын анықтау үшін «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) мен «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) фильмдерінің нарративті һәм стилистикалық жүйесі қалай сараланатынын көреміз.

Қорытындылау. Фильмде белгілі бір мағына бар, өйткені біз оған мазмұн жүктейміз. Киногер белгілі бір мағынаны жеткізу үшін бізді бағыттап отырады; кей уақытта киногер көздемеген мағыналарды да табамыз. Егер фильмге қызықсақ, онда референтті, айқын, жасырын және симптоматикалық мағыналарды да іздейміз. Бірақ фильм дегеніміз – фильм, ол тек тақырыптар жиынтығынан тұрмайды. Киногер жалпы ой тұжырымдамасын немесе жасырын мағынаны жеткізгісі келетініне қарамастан, форма мен стильге қатысты белгілі бір таңдаулар жасау арқылы фильмді нақты түрде әзірлеп шығуға тиіс. Фильмді беріле қараған кезде де жоғарыда айтылған тепе-теңдікті естен шығармаған абзал. Оның динамикалық біртұтас дүние ретіндегі маңыздылығы жоғары деп санап, соған ғана басты назар аударумен шектеліп қалмаған жөн.

Бағалау: жақсы, жаман, жоқ әлде орташа ма ?

Әдетте адамдар өнер туындылары жайлы сөз қозғағанда оларға жиі *баға береді*. Олар өнер туындыларының жылы және қатқыл тұстарын мәлімдейді. Баспасөз басылымдары мен ғаламтордағы шолулар бізді фильмнің көруге тұрарлығы жайлы ақпаратпен қамтамасыз ету үшін ғана әзірленсе, достарымыз бізді өздеріне қатты ұнайтын соңғы фильмді тамашалауға шақырады. Веб-сайттардың кейбірінде фильмдердің деңгейі жұлдыздарға немесе берілген бағаға сай анықталады. Олардың рейтингі дәл деп есептелінеді. Осы жағдай нені білдіреді?

Мәселені қарастыруды *жеке талғам* мен *бағалаудың негізінде* құрылған пайымдаманың арасында айырмашылықтың бар екенін ұғынудан бастай аламыз. «Маған осы фильм ұнайды» немесе «Онда қызығарлық түк те жоқ» деп айту «Бұл – жақсы фильм», «Ол өте нашар екен» дегенмен бірдей емес.

Көпшілігіміз жақсы киноны ұнатып, жаманын жаратпасақ та, сапа деңгейін аңғарамыз. Біздің арамыздағы адамдардың шағын бөлігі ғана ұлы еңбектерден туындайтын рахатты толық сезіне алмайды. Сыншылар «күнәлі ләззат» деп атап кеткен туындылар белгілі бір дәрежеде жаман; олар, тіпті кейбір жағдайда қорқынышты болып көрінгеніне қарамастан, рахатқа бөлейтін фильмдер.

Осының бәрі жеке талғам фильмнің сапасын бағалауға негіз болмауы қажет дегенді білдіреді. Олай болса, нақты *критерийлерді* пайдалана отырып, салыстырмалы тұрғыда объективті баға беруге тырысып көрейік. Критерий – көптеген еңбектерді бағалау кезінде қолдануға болатын стандарт. Оны қолдану арқылы фильмдердің салыстырмалы сапасын салғастыра аламыз.

Критерийлердің көптеген түрлері бар. Кейбір адамдар фильмдерді *шынайы* критерийлерге сүйене отырып бағалайды. Әскери тарихқа әуес адамдар фильмді толығымен тек шайқас көрсетілген эпизод тұрғысында, тарихи қару-жарақтың дәл қолданылуына қарай пайымдайды. Басқа адамдар экшндердің шындыққа жанаспайтындығын алға тартып, фильмдерді мінеп-шенейді. Олар «Х-тің дәл сол мезетте Y-ті кездестіретініне кім сенеді» деп айту арқылы эпизодты жоққа шығарады. Дегенмен біз өнер туындыларының шынайы өмір заңдылықтарын жиі бұзатынына, әрі тек өзіне тән шарттар мен ішкі ережелерге сай әрекет ететініне көз жеткізген болатынбыз. Ыңғайсыз жағдайларда кездейсоқ кездесулердің орын алуы – романтикалық комедия сияқты жанрдағы фильм шарттары. Оған 9-тарауда куә боламыз. Ендеше реализм кез келген уақытта қолдана беретін критерий емес.

Сонымен қатар көрермендер де *моральдық* критерийлерге жүгіне отырып, фильмді бағалай алады. Фильмнің ең ықшам аспектілерін фильм контексінен тыс қарастырған кезде ғана әлдеқайда дәл сын айтуға болар. Кейбір көрермендер жалаңаш тән көрсетілген, әдепсіз сөздер айтылған немесе зорлық-зомбылық көріністері бар кез келген фильмді көргенде жаман әсер алуы мүмкін. Басқа бір көрермендер хикаят кейіпкерлерінің тарихи өмір салтын ескере отырып, жоғарыда көрсетілген аспектілерді шынайы деп қабылдап, жақтауы да ғажап емес. Осы іспеттес кейбір көрермендер эпизодтың контексіне қарамастан, Ренуарды «*Ланж мырзаның қылмысы*» фильмінде шарананың шетінеп кеткенін әзілге айналдырғаны үшін жақтырмай қалуы да ықтимал.

Көрермендер мен сыншылар фильмнің жалпы маңыздылығын бағалау үшін моральдық критерийлерді қолдана алады. Ондай кезде фильмнің формалық жүйесін тұтастай қарастыру орнықты бола түседі. Фильмге өмірдің жалпы көрінісін, қарама-қайшы көзқарастар мен эмоциялардың кең ауқымын толық қамтып жеткізе алуына орай «жақсы» деген баға бере аламыз.

Алайда шынайылық пен моральдық критерийлер нақты мақсаттарды іске асыруға оңтайлы болғанына қарамастан, фильмдерді көркемдік тұрғыда тұтас дүние ретінде бағалауға мүмкіндік беретін критерийлердің де бар екенін мойындауымыз керек. Ондай критерийлердің болуы фильм формасын барынша ескеруге мүмкіндік береді. Осындай критерийлердің бірі – *келістілік*. Көбінесе жоғарыда аталған қасиет *тұтастық* деп те аталады және ол әдетте өнер туындысының жағымды сипатының қатарына жатады. Сонымен қатар оның әсер ету қуаты да бар. Егер көркемөнер туындысы жарқын әрі әсерлі, эмоционалды тұрғыда *тартымды болса*, оның құндылығы әлдеқайда жоғары бағалануы ықтимал.

Бұдан өзге де критерий бар, ол – *күрделілік*. Фильмдердің басқа тұстары тең келген жағдайда күрделі фильмдерді жақсырақ деп бағалауға болады. Өйткені күрделі фильмдер қызығушылықтарымызға әртүрлі деңгейде әсер етеді және мағыналар мен сезімдердің бірнеше үлгілерін қалыптастырады. Алғашында қарапайым болып көрінген «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің осы уақытқа дейін талқыланғаны я болмаса бұдан кейін де қарастырылатыны оның әлдеқайда күрделі фильм екеніне сендіруі мүмкін.

Формалық критерийлердің тағы бір түрі – *сонылық*. Әрине, сонылық өз алдына жеке алып қарағанда қандай да бір мағынаға ие емес, жай ғана бір нәрсенің өзгеруі оның жақсы екенін білдірмейді. Десек те суреткер бәрімізге таныс дүниені көрерменді өзгеше әсерге бөлейтіндей етіп, жаңа қырынан көрсетсе, ондай еңбек (кейбір тұстары бірдей болғанына қарамастан) эстетикалық тұрғыдан алып қарағанда жақсы туынды деп саналады.

Қарастырылған критерийлердің барлығы фильмнің деңгейіне қатысты екенін ескертіп өткен жөн. Бір фильм екіншісіне қарағанда әлдеқайда күрделірек болуы мүмкін. Критерийлердің арасында бір-біріне жол беретін ұстанымдар да жиі кездеседі. Фильм кейде күрделі болғанымен, оған үйлесімділік пен екпін жетіспей жатады. Тоқсан минут бойы қара экранды көрсету соны болып көрінетін де шығар. Бірақ бұл күрделі фильмнің белгісі емес. Слэшер фильм, белгілі бір эпизодтарда қарқынды іс-әрекеттер тудыра алуына қарамастан, жаңашылдықтан жүрдай, реттілік сақталмаған өте қарапайым туынды болуы да ғажап емес. Сондықтан да критерийлерді қолданған кезде оларды өзара салыстыруға тиіспіз.

Жеке талғамыңызды достармен бөлісу, кейде оны Tweet желісінде жазу немесе онлайн пікір қалдыру қызықты іс те шығар. Бірақ неғұрлым терең әрі объективті бағалау әдетте бізді фильмнің қалай жұмыс жасайтынын білуге көбірек үйретеді. Сөйтіп, ой таразысына салып пайымдаудың арқасында назарымыз бұрын еленбей қалған өнер туындыларына түсуі мүмкін немесе классика ретінде қабылданып келген еңбекке басқаша оймен қарауға ден қоямыз. Фильмнің мағыналарын ашу формалық талдаудың жалғыз мақсаты емес. Фильмді мұқият қадағалап отырып бағалау өз жемісін әлдеқайда молынан береді. Жалпылама пайымдардың («Оз елінің сиқыршысы» – бірегей туынды) мәселенің мәнін ашуы – сирек кездесетін жағдай. Әдетте бағалау назарымызды фильмнің аспектілеріне бағыттап, байқамай өткізіп алған қарым-қатынас пен қасиеттерді көрсеткен кезде тиімді болады. «Оз елінің сиқыршысы», бір көргендегі алатын әсерге қарағанда, әлдеқайда үйлескен фильм. Барлық параллельдерге қараңызшы! Мисс Гулчтың Тотоны ұстап алу туралы жазбаша үкімі, зұлым мыстанның аспандағы отпен жазылған қолтаңбасы мен Зүмрет қаласының тұрғындарына бағытталған «Дороти, беріл!» деп жазған сөздері өзара үндеседі. Интрепретация іспеттес бағалау фильмнің белгілі бір формалық стратегияларын қайта қарастыруымызға, сонымен бірге оларды жақсырақ түсінуімізге септігін тигізеді.

Кітапты оқу барысында бағалау аз мөлшерде жасалғанын байқайсыз. Біз талдап отырған фильмдер мен эпизодтардың көбісі сапалы, әрі жоғарыда атап өткен көркемдік критерийлерге негізделіп жасалған, сондықтан да жақсы деп есептейміз. Дегенмен бірегей туындылардың тізімін тықпалап, қабылдауға көндіру бұл кітаптың мақсаты емес екенін атап айтқымыз келеді. Оның орнына фильмдерде форма мен стильді қолданып, біздің өз тәжірибемізді қалай қалыптастыратынымызды қарастыру арқылы іске асырғыңыз келген бағалауды жасау үшін қажетті ақпараттық негізге қол жеткізесіз.

Кино формасының қағидаттары

Форма формулаға тең емес. Ғалымдар әлемді басқаратын қуатты физикалық заңдарды ашқаны мәлім. Алайда көркемөнерде барлық суреткер ұстануға тиіс формаға қатысты заңдар жоқ. Суреткер мәдениетте көркемөнер формасының шарт мәселелеріне қатысты өте көп қағидаларды қалыптастырады. Андрей Тарковскийдің «Солярис» (*Solaris*) сияқты ғарыш жайлы шытырман оқиғалы фильмі қателік болып табылмайды. Себебі ол «Жұлдыздар соғысы: IV эпизод. Жаңа үміт» (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*) еңбегіндегі шарттарды ұстанған жоқ. Дегенмен суреткерлер, соның ішінде киногерлер сүйенетін кейбір кең ауқымды қағидаттар бар. Олардың қатарына идеялар, функциялар, ұқсастықтар, қайталау, айырмашылықтар мен вариациялар, даму, тұтастық және бытыраңқылық кіреді. Басты мысалдарды «Оз елінің сиқыршысы» фильмінен аламыз.

Функция

Егер форма элементтердің үлгісі болса, сол элементтер функцияларды толықтырады деп күтеміз. Олар үлкен бүтіндей бір дүниенің ішіндегі бір нәрсені жүзеге асырады. Фильмдегі кез келген элементке тоқталып, оның *функциялары қандай* деп сұрай аламыз.

«Функциялар» деп көпше түрде айтуымыздың себебі элементтердің бірнеше мақсаттарға қызмет ететіндігіне байланысты. Бәлкім, MGM компаниясының кейбір басшыларының негізгі мақсаты Джуди Гарландқа «Кемпірқосақтың арғы жағында» (*Over the Rainbow*) хит әнін жарыққа шығару мүмкіндігін беру болған шығар. Дегенмен өн фильмнің белгілі бір нарративті және стилистикалық функцияларын іске асырғандықтан үйлесіп тұр. Лирикалық мәтін Доротидің үйінен кеткісі келген қалауын көрсетсе, әннің кемпірқосақ туралы бастапқы жолдары – оның көркем Оз еліне аспан арқылы саяхаттайтынының нышаны. Негізінде, октава екпінінің «бір жерде» деген сөз тіркесіндегі «жерде» сөзіне түсуі алыс жерге сапар шегудің музыкалық баламасын жасап тұр. Сондықтан формалық функция жайлы сұрай отырып, біз әдетте «осы элемент бұл жерге қайдан келді» деудің орнына, «бұл элемент осы жерде қандай қызмет атқарады» және «ол реакциямызға қалай әсер етеді» деп айтамыз.



2.11 Формалық элементтерге қатысты мотивация. «Менің адамым Годфри» (*My Man Godfrey*) фильмінде кейіпкер қыз өз сыйлығына қарап тұрғанда ауқатты топ жұмыссыз Годфридің сөз сөйлеуіне түрткі болады. «Қоқыс жинаушының ізіне түсу» үйсіз-күйсіз адамның салтанатты балға қатысуына себеп болды.

Айтылған әңгімелерге сай, актриса Ингрид Бергман Альфред Хичкоктан белгілі бір эпизодқа қатысты мотивация жайлы сұраған кезде Хичкок былай деп жауап берді: «Жалақыңыз». Алайда Хичкоктың әзілі *актрисаның* кино түсіріліміне қатысуына (өз жұмысын ақы алу үшін атқару) және *кейіпкердің* белгілі бір жолмен әрекет етуіне түрткі болған себептердің шатысуына әкеп соқты. Бергманның қойған сұрағы фильмдегі кез келген заттың функциясы жайлы ойлануымызға көмектесуі мүмкін.

Бергман, актерлердің көпшілігі сияқты, «мотивация» сөзін кейіпкер экшндерінің мақсаттарын анықтау үшін қолданады. Бірақ осы термин тек қойылымға қатысты мәселелерге ғана қолданылмайды. Біз *мотивация* жайлы жалпылама айтқан кезімізде фильмде ақтап тұратындай бір нәрсе бар ма деп сұраймыз. Егер біз ақсүйектер жиналған балда жұпыны киінген адамды көрсек, мынау үстіне не киіп алған деп сұраймыз. Ол осында маскарад кеші өтеді деген біреудің әзіліне сеніп қалған болды ғой? Әлде ол эксцентрлі миллионер ме? Осындай көрініс «Менің адамым Годфри» (*My Man Godfrey*) фильмінде болған. Онда тамағын қоқыс арасынан тауып, күн көріп жүрген үйсіз-күйсіз адамды қоғамға қайтару бір топ жастарға тапсырылады (2.11). Мұндағы ойын жүрген ортасына лайықты киінбеген кейіпкерлерді мотивация жасап тұр.

Мотивация функциялардың қандай екенін көрсетеді. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінің өн бойында Тото Доротиді келеңсіз оқиғаларға түсіру функциясын атқарды. Сюжет бойынша Дороти үйден қашып кетуге тиіс болғандықтан, сценаристер оның ұшып кетуін уәждеу үшін Доротидің Тотоны жақсы көретінін пайдаланады. Тото мысықтың артынан қуып, әуе шарынан секіріп түскен сәттегі іс-әрекетін ит мысықты көргенде не істейтініне байланыстыра мотивациялаймыз.

Фильмдерде мотивацияның кең таралғандығы соншалық – көрермендер оны солай болуы тиіс деп қабылдайды. Дегенмен киногерлердің бұл жайында көбірек ойланғаны жөн. Режиссер камера қозғалысын мотивация жасау үшін кейіпкерге бөлме ішінде әрлі-берлі жүруге рұқсат беруі мүмкін. Бәлкім, кинооператорға мотивацияланған және мотивацияланбаған жарықтандырудың арасынан бірін таңдауға тура келер. Габриель Беристейн «Қоңырау-2» (*Ring Two*) фильміндегі түнгі эпизодтардың түсірілімі кезінде екі түрлі таңдауға тап болды:

сіз тура барып, осындағы қисынға келіп тұрған жалғыз жарық көзі ретінде әлдебір жарықты терезе арқылы мотивациялай аласыз немесе мүлде мотивация жайлы алаңдамай, жарықты көлеңкелеп түсіру арқылы қараңғылықтың имитациясын жасауыңызға болады.

Баяндау формасының қағидаларын (3-тарау) және фильмдердің сан қилы түрін (9,10-тараулар) қарастырған кезде мотивация элементтердің белгілі бір функцияларды қалай қамтамасыз ететінімен жақынырақ танысамыз.

«*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде әр басты кейіпкер бірнеше функцияларды атқарады. Мысалы, мисс Гулч дейтін әйел Доротиден Тотоны тартып алғысы келеді. Сол үшін оны қорқытады, ақырында, ол үйден қашып кетуге мәжбүр болады. Ол Оз елінде рубин туфлиді тартып алғысы келетін һәм Доротидің Зүмрет қаласына жетіп, үйіне оралуына жол бермеуге тырысатын зұлым мыстан кейпінде қайтадан пайда болады.

Тіпті ит сияқты шағын элемент көптеген мақсаттарға қызмет етеді. Тотоға қатысты туындаған дау Доротиді үйден қашуға мәжбүр етті. Содан кейін ол торнадодан сақтанып, үйге өте кеш оралады. Кейін Дороти Оз елінен кетейін деп жатқанда Тотоның мысықтың артынан қуа жөнелуі Доротидің әуе шарынан секіріп кетуіне әкеп соғады. Тотоның сұр түсті болуы Оз еліндегі бояулардың ашықтылығына қарама-қайшы болып, фильм басындағы ақ-қара түсті, Канзас жайлы эпизодтарды еске түсіреді.



ЖАҚЫННАН ТАНУ

Креативті шешімдер: үлгілерді таңдау

Киноны өнер ретінде қарастырған кезде «байқаған барлық форма мен стиль үлгілері шынымен фильмде қамтылған ба?» деп таңдануымыз мүмкін. Шын мәнінде, киногерлер оларды фильмге орнықтырма, әлде біз жай ғана солай ойлаймыз ба?

Киногерлер өздері жасаған формалық және стилистикалық таңдаулар айрықша эффектілерді тудыру үшін бағытталған деп айтады. Хичкок құрылымдауға бейім кинорежиссер болғандықтан, өз хикаяттарын тыңғылықты түрде жоспарлап, техникаларды олардың мүмкіндіктерін сезіне отырып таңдаған. Оның «Арқан» (*Rope*) атты фильмі бір пәтер ішінде орын алған іс-әрекеттермен шектеліп, он бір кадрдан ғана құралған. Артқы терезе кейіпкердің өз пәтерінде отырып көре алатын іс-әрекеттер ауқымын шектейді. Осы және басқа фильмдерді түсірген кезде Хичкок өз мүмкіндіктерін әдейі тізгіндеп, сол шектеулердің шегінде өзі қалай жұмыс атқарғанын көрсетіп, көрермендерді содан ләззат алуға шақырады.

Киногерлер Хичкокқа қарағанда әлдеқайда интуицияға сүйеніп жұмыс істеуі мүмкін екеніне қарамастан, хикаятты өрбітудің белгілі бір жолын немесе техникасын таңдауға тиіс. Әдетте таңдаулар біріктірілетіндіктен, фильмде жалпы тұтастық байқалады. «Үлкен Лебовски» (*The Big Lebowski*), «Фарго» (*Fargo*) және «Қадалған жерден қан алу» (*True Grit*) фильмдерін түсірген ағалы-інілі Джоэль және Итан Коэндер белгілі бір стильді ұстанбайды. Итан айтқандай, «фильм түсірген кезде бұл жай ғана жеке таңдауға негізделеді». Джоэль оның ойын былай жалғастырады:

«...нақты бір көріністі даярлаған кезде тиімді, көңіліңізге қонымды әрі қызықты деп есептейтін белгілі бір таңдауларды қабылдайсыз. Содан кейін, ақырында, барлық бөліктерді біріктіргенде бірізділік байқалса, оны көрген адам «иә, олардың стилі осындай» деп айтады».

Коэндер әр тәсілді алдын ала жоспарламаса да, олардың фильмдерінен реакцияларымызға өз әсерін тигізетін стиль мен форманың ерекше үлгілерін байқаймыз (2.12; 2.13).

Кәсіпқой мамандар басқа кинорежиссерлердің форма мен стильге қатысты жасаған креативті таңдауларына жіті назар аударады. Николь Кидман Стенли Кубриктің «Жарқыл» (*The Shining*) фильмін көрген кезде бір кадр композициясының хикаят аясында тура осы сәтте және ұзақ мерзімде орындайтын мақсаты бар екенін атап өтті (2.14):

«Міне, мына көріністегі баланың артқы жағында тұрған пышақтар салынған сауытқа назар ау-

“ Мысалы, «Кір-қожалақ періштелер» (*Angels with Dirty Faces*) фильмінде батыл балақай Джеймс Кэгни балалық шағында өз досы Пэт О-Брайнға «Не естідің?», «Не дедің?» деген сұрақтар қояды. Содан кейін баукепеге айналып, жұмыстары жақсы жүрген кезде де: «Не естідің?», «Не дедің?» – деп, сол сұрақтарды қайталап қояды. Кейін оны электр орындығына отырғызу арқылы өлім жазасына кескен кезде, Пэт О-Брайн Джеймстің қылмысын мойындағанын естігісі келген кезде оған: «Не естідің?», «Не дедің?» – дейді. Ұзыннан-ұзақ әшкерелеу сөздерінің айтылуының орнына диалогтағы соңғы сөздің үш түрлі жерде тура сол кейіпкерлер болған сәтте қайталануы жағдайдың қаншалықты өзгеріп кеткенінің көрінісі болды”.

Роберт Тоун, «Чайнатаун» (*Chinatown*) фильмінің сценарисі

дарыңыз... Бұл өте маңызды, себебі сол арқылы балаға төнген қауіпті ғана емес, сондай-ақ кейін хикаят бойынша орын алған жағдайға байланысты осы пышақтардың бірін Венди өзін күйеуінен қорғау үшін қолданғанын көреміз» (2.15).

Кубрик Кидманға кинорежиссер хикаятта келтірген ақпаратты көрермендер есте сақтап қалуы үшін қайталап отыру қажет деп айтады. Пышақтардың көрінуі көрермендерге әсерін тигізеді. Дегенмен олар оны сезбеуі мүмкін.

Кубриктің түсіндірмесі үлгіні таңдаған кезде белгілі бір дәрежеде сенімділік беретін тағы бір себептің басын ашты. Кинорежиссер фильмді кездейсоқ дүниелерді негізге ала отырып жасамайды. Барлық фильмдер идеялар мен хикаятты, баяндау стратегияларын басқа фильмдер мен өнер туындыларынан алады. Киноны көрген кезде байқаған заттардың көбі шарттар арқылы реттеледі. Кубрик Дэннидің арт жағында тұрған пышақтарды көрсеткен кезде хикаятты баяндаудың ескі шартына жүгінді: аудиторияны кейін орын алатын оқиғаларға дайындады. Сол сияқты 2.12 және 2.13-суреттерде көрсетілген «Хадсакердің орынбасары» (*The Hudsucker Proxy*) сатиралық комедиясындағы қарқынды перспектива әзіл-оспақ тудыру шартына сай қолданылған. Көбінесе бір фильмнен байқаған үлгілер басқа фильмнен көргендерімізге ұқсайды. Кинорежиссерлер интуитивті түрде жұмыс істеп, бізге кәсіби құпияларын ашаған күннің өзінде, олардың ұқсас форма мен техника шарттарын қалай қолданғанын көреміз.



2.12



2.13

2.12; 2.13 Фильмнің стилін композициялық мотивтерді қолдану арқылы жасау. «Хадсакердің орынбасары» (*Hudsucker Proxy*) фильмінде бастықтың өте жоғары биіктікте, көшеге қарай баспен салбырап тұрған сәті көрсетілген орталық нүктеге шоғырландырылған композициялық перспективасы (2.12). Хадсакердің компаниясындағы үстелдердің орналасуын адамға қатыссыз түрде көрсету үшін жоғарыда көрсетілгенге ұқсас композиция түрі қолданылған (2.13).



2.14



2.15

2.14; 2.15 Мотивтер экшндерді болжайды. «Жарқыл» (*The Shining*) фильмінде «Оверлук» қонақүйінің ас бөлмесінде ата-аналары қыс бойы қонақүйге қараумен айналысатын Халлоран мен Дэннидің арасындағы телепатиялық байланыс көрсетілген алқашқы эпизодтардың бірі. Пышақтар асүй гарнитурасының табиғи бөлігі болғанына қарамастан, Дэнни отырған тұста – жоғары жақта тізілген (2.14). Кейін Дэннидің анасы Венди қару алу үшін басқа ракурстан көрінетін тура сол пышақсалғышқа барады (2.15).



2.16



2.17



2.18



2.19

2.16–2.19 Кадрлардағы хикаят пен фантазия арасындағы параллельдер. Ел кезген канзастық көріпкел – профессор Марвел (2.16) мен Оз елінің сиқыршысы ретінде белгілі, егде жастағы алаяқ екеуінің арасында таңғаларлық ұқсастық бар (2.17). Фильмнің алғашқы бөлігіндегі мисс Гулчтың велосипеді (2.18) Оз елінде мыстанның сыпыртқысына айналады (2.19).



2.20



2.21

2.20; 2.21 Параллель композициялар. Арыстан өз жасқаншақтығын сипаттаған кезде кейіпкерлердің құрған тізбегі (2.20). Басқалар Зиктің шошқадан қорыққанын келемеждегені (2.21) туралы айтқан кезде ертеректе көрсетілген эпизодтың айналық кескіні көрсетіледі.

Ұқсастық пен қайталау

АВАСА үлгісіне қатысты келтірген мысалдан тізбекке сай келесі қадамның қандай болатыны жайлы болжал жасай алғанымызды байқағанбыз. Солай болуының бір себебі – үлгідегі элементтердің тұрақты түрде қайталануы. Музыка ырғағы сияқты, үлгіміздегі «а» әрпінің қайталануы біз ойлаған формалық күтілімді орнықтырып, қанағаттандырды. Осыған байланысты ұқсастық пен қайталау фильмнің формасына қатысты маңызды қағиданы түзді.

Егер фильм түсірсеңіз үнемі қайталауларға арқа сүйейтін боласыз. Басты кейіпкер сюжетте негізгі рөл атқаратын адам ретінде қабылдануы үшін оның фильміңізде жиі көрсетілетініне сенімді болуыңыз қажет. Ол, бәлкім, фильмдегі мақсаттар, қақтығыстар мен тақырыптар қайта көрсетілетін диалог болар. **Мотив** деп аталатын затты әзер сезілетіндей мәнерде қолдануыңыз мүмкін. *Мотив – жалпы формаға үлес қосатын, кез келген сәтте қайталанатын маңызды элемент.*



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Джордж Смайлидің көзілдірігін мотив ретінде «Тинки Тайлор: түсінбей қалғандарға арналған нұсқаулық» (*Tinker Tailor: A guide for the perplexed*) мақаласында талқылаймыз.

Оның қатарына объект, түс, жер, адам, дыбыс, тіпті адам мінезінің қырлары да кіруі мүмкін. Максқа тиесілі тропик аралдары бейнеленген ашық хат («*Сыбайлас*» фильмінің басында көрсетілген) – кепіл жайында белгі беретін алғашқы мотив. «*Юра дәуірі саябағы*» фильмінде доктор Алан Гранттың балаларды ұнатпауы мотив ретінде қауіп-қатерге толы оқиға барысында өзгерген күйде қайта көрсетіледі. Жарықтандыру схемасы немесе камераның қалай орналасқаны да мотивке айналуы мүмкін («*Жақыннан тануды*» (*A Gloser Look*) қараңыз, 97–98-беттер).

Мотивтер көбінесе «Джерри Магуайер» (*Jerri Maguire*) фильміндегі «Сен мені толықтырасың» деген әйгілі сөздер айтылған сәттегідей кульминациялық немесе эмоциялық тұрғыдағы қарқынды кезде қайта көрсетілуі де ғажап емес.

Мотивтер – өте дәл қайталаулар. Алайда фильмде құрамдас бөліктер арасындағы ұқсастықтарды әлдеқайда кеңірек ауқымда көрсету ұйғарылуы мүмкін. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмін түсіну үшін Канзас фермерлерінің құс үркітуші, темірден құрастырылған отын жарушы және қорқақ арыстан кейпіндегі аналогтары бар екенін аңдауымыз қажет. Хикаят жиегі мен қиял-ғажайып әлеміндегі кейіпкер бейнелерінің арасындағы қосымша үндестікке назар аударуға тиіспіз (2.16–2.19). Әдетте осы іспеттес ұқсастықтар *параллель* деп аталады. Параллельдер әртүрлі екі немесе одан да көп элементтерді кейбір ұқсас тұстарына назар аудару арқылы салыстыруды ұсынады. Мысалы, Дороти құс үркітуші мен темірден құрастырылған отын жарушыны бұрыннан білетіндей сезімде екенін айтады. Кадрды қойылымдау (сахналау) өз алдына параллельдерді күшейте түседі (2.20; 2.21).

Мотивтер кейіпкерлер мен оқиғалар арасында параллель жүргізуге септігін тигізеді. Көрермен Дороти Оз елі кейіпкерін кездестірген әр көрініс «Біз сиқыршыны көруге барамыз» әнінің шырқалуымен аяқталатынын байқайды, тіпті соны күте бастайды. Осы мотив Дороти кездесулерінің арасында тығыз ұқсастық бар екенін көрсетеді. Рифмалар (ұйқас ырғақтары) поэзия қуатының артуына қалай үлес қосса, параллелизмді аңғару да фильмді көргенде алатын рахаттың бір бөлігін қалыптастырады.

Айырмашылық пен вариация

Киногердің қайталауларға ғана сүйенуі екіталай. АААААА едәуір дәрежеде зеріктіріп жібереді. Бұл жерде аз да болса қандай да бір өзгерістер немесе *вариациялар* болуы тиіс. Сондықтан айырмашылық немесе вариация кинофильм формасының іргелі ұстанымдарының біріне айналады. Осы қағиданың қалай әрекет ететінін композитор Джеймс Ньютон Ховардтың «*Сыбайлас*» фильмінің соңғы көрінісіне үш «актіден» құралған музыкалық сүйемел жасаған кезде көрген болатынбыз (28–30-беттер).

Элементтер арасындағы айырмашылық кейіпкерлер өзара қақтығысқан кезде айқын көрінеді. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде Доротидің әртүрлі тұста Эм тәтей, мисс Гулч, зұлым мыстан мен сиқыршының түрлі қалауларына сөйкес, тілектері қарама-қайшы келетіндіктен, фильмнен алатын әсеріміз драмалық шиеленіс арқылы өтеді. Дегенмен кейіпкерлер мінезінің өзара қақтығысқа түсуі пайда болатын формалық ұстанымдар айырмашылығының бірден-бір жолы емес.



2.22



2.23

2.22; 2.23 Декорациялар контрасты. Кадрдың жоғарғы жартысының орта тұсында орналасқан Зумрет қаласын (2.22) Батыстың зұлым мыстанының қамалы бейнеленген композициямен (2.23) салыстырғанда айқын контраст байқалады.

Егер фильм түсіретін болсаңыз, кейіпкерлер мен қоршаған орта арасында контраст, яғни кереметтік, қарама-қарсылық жасау жолдарын іздестіре едіңіз. Кейіпкерлердің бірін табиғат аясына, екіншісін жанданған қала тіршілігіне бейімдеуіңіз мүмкін. Костюм, шаш үлгісі немесе түс контрастына да ерекше назар аударуыңыз ықтимал. «Оз елінің сиқыршысы» фильмінде бір-біріне толығымен қарама-қайшы түстер көрсетіледі: ақ-қара түсті Канзасқа – түрлі түсті Оз елі; Доротидің қызыл, ақ және көк түсті киімі қара киінген мыстанға қарсы қойылған. Оз елі мен Канзас қана емес, сонымен қатар Оз еліндегі әртүрлі жерлер де бір-біріне қарама-қарсы қойылған декорациялар күйінде берілген (**2.22; 2.23**). Дыбыс сапасы, мюзикл әуендері және басқа да көптеген элементтердің бір-біріне қарама-қарсы қойылуы кез келген мотивтердің өзара қарама-қайшы күйде бола алатынын көрсетеді.

Әдетте киногерлер мотивтер мен параллельдерге өзгеріс енгізеді. «Оз елінің сиқыршысы» фильмінде көрсетілген Канзастағы үш жұмысшы Оз еліндегі аналогтарына ұқсамайды. Профессор Марвел Доротидің болашағын кішкентай хрусталь шар арқылы біліп алғандай кейіп танытқан кезде шардан ешқандай бейне көрінбейді (2.16). Доротидің қалауы бойынша зұлым мыстанның қамалында кристалл үлкен шарға айналып, ол арқылы қорқынышты көріністер пайда болады (**2.24**). Дәл сол сияқты, Тотонның жағдайдың тұрақтылығын бұзуы оқиға мотивінің констант (өзгермейтін) құбылысы болғанына қарамастан, ол өз функциясын өзгертеді. Тотонның Канзас қаласында мисс Гулчтың мазасын алуы Доротиді оны өзімен бірге алып кетуге итермелейді. Сонымен қатар оның Оз елінде кедергі тудыруының салдарынан Дороти өз үйіне орала алмай қалады.

Барлық айырмашылықтар осы екіжақты қарама-қайшылық қағидатына сәйкес жасала бермейді. Доротидің Оз еліндегі үш досы – құс үркітуші, темірден құрастырылған отын жарушы мен арыстан тұла бойларында жоқ үш нәрсе: ми, жүрек және батылдық арқылы ажыратылады. Басқа фильмдер, Жан Ренуардың «Ойын ережелері» (*The Rules of the Game*) фильмі сияқты, кейіпкерлерді градация шкаласына сай жобалай отырып, айқындылығы әлдеқайда төмен айырмашылықтарға негізделуі мүмкін. Ең аз дегенде, абстрактілі фильмнің бөлімдері арасында Дж.Дж. Мёрфидің «Кескінің түрленуі» (*Print Generation*) фильмінде түсірілген видеоматериалдар қайта көрсетілгенде байқалған болмашы өзгерістер сияқты минималды вариациялар түзуі ықтимал (446-б).

Қайталау мен вариация бір медальдің екі жағы іспеттес. Жете түсіну үшін екінші жағына да көз жүгіртіп қарау керек. Фильмді ой елегінен өткізген кезде ұқсастықтар мен айырмашылықтарды іздеп табу қажет. Екеуін кезектестіре қарастыру арқылы мотивтерді айқындап, олардың өзгеріске



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бірнеше кинорежиссер түсірген қысқа сегменттерден құралған киноальманахтан (антологиялық фильмнен) фильм формасына тән ерекше сипатты – тақырыптық-вариациялық тәсілдемені байқай аламыз. Оны «Суреттен барлық авторды көре аласыз ба?» (*Can you spot all the auteurs in this picture?*) мақаласында талқылаймыз.



2.24 Ұқсастықтар мен айырмашылықтар. Хрусталь шар арқылы зұлым мыстан Доротидің шамына тиетін сөздер айтады. Бұл – канзастық көріпкелдің кішкентай хрусталь шарды қолданған сәті бейнеленген, бұрынырақ көрсетілген эпизодқа (2.16) қарама-қайшы кадр.



2.25 Баяндаудың өрбуі: саяхаттың басталуы. Дороти аяқтарын бір нүктеден басталып кеңейе түсетін, сары кірпіштен төселген жолдың басына қояды.

осы үрдіске сай. Сондай-ақ фильм әдетте жоғарыда көрсетілгендей басталуы, ортасы мен соңы бар *құпиялылық* сипатына ие үлгіні қамтиды. Фильм сұрақтан басталады («Оз елінің сиқыршысы кім?»), содан кейін қойылған сұраққа жауап беру үшін күш-жігер жұмсалады, соңында оның жауабы табылады (Сиқыршы – алаяқ). «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» фильмінде саяхатқа аттану, іздестіру мен құпиялылық үлгілері басты кейіпкер Рой Ниридің санасының психологиялық өзгеріске ұшырағанын қосу арқылы өзара ұштастырылады. Келтірілген мысалдардан байқағанымыздай, толықметражды фильмдер бірқатар даму үлгілеріне тәуелді болады.

Киногер фильм түсірілімінің белгілі бір фазасына жеткен кезде оны санатқа сай бөліктерге бөлуге дайындайды. Бұл фильм сюжетінің өрбу заңдылықтарының схемалық формасының сызбасын қалыптастырады. Дайын фильмді саралағымыз келген кезде жоғарыда көрсетілген амалды қолданамыз. *Сегменттеу* деп аталатын процесті іске асырамыз.

Қарапайым сөзбен айтқанда, сегментация – фильмді негізгі және қосалқы бөліктерге бөліп, оларды белгілі бір ретке сай әріптер және сандармен белгілейтін фильмнің жазбаша схемасы. Жанрлық фильм 40 *эпизодтан* құралса, әр эпизодты 1–40 дейінгі санмен белгілей аламыз. Осы әдіс кейбір бөліктерді одан әрі бөлу үшін (мысалы, 6А және 6В эпизодтары) тиімді болуы мүмкін.

Фильмді сегменттерге бөлу арқылы ұқсастықтар мен айырмашылықтарды байқап қана қоймай, оқиғаның жалпы даму процесінің сюжетін құра аламыз. Төменде схема күйіндегі форматты қолдану арқылы жасалған «Оз елінің сиқыршысы» фильмінің сегментациясы келтірілген (сегменттелетін фильмнің бастапқы титрларын «С», соңғы тақырыбын «Е» әріптерімен, ал қалған сегменттерді сандармен белгілейміз).

ұшыраған тұстарын салыстырып, параллельдікті қайталау ретінде танып, әлі де маңызын жоғалтпаған вариацияларды таба аламыз.

Сюжеттің өрбуі

Бір бөліктің екінші бөлікпен ұштасып *дамуының* қағидаттарын табу – ұқсастық пен айырмашылықтың фильм формасында қалай өзара әрекеттесетінін байқаудың бір жолы. Сюжетті өрбіту үлгідегі ұқсас және әркелкі элементтерді өзгертеді. АВАСА үлгісі тек қайталау (А мотивінің қайталануы) мен айырмашылыққа (тізбекке В мен С әріптерін қосу) ғана емес, сонымен қатар біз ереже ретінде тұжырымдай алатын алға басу ұстанымына да (ереже ретінде тұжырымдай алатын келесі *прогрессия* қағидатына) негізделеді: А әрпіне әліппедегі ретке сай тізбектелген әріптерді жалғаңыз. Қарапайым болып көрінгенімен, бұл – бүкіл жүйенің формасын ретке келтіретін даму үдерісінің қағидаты.

Киногерлер көбіне формалық дамуды *фильмнің басында басталып, ортасы мен аяғы арқылы өтетін прогрессия* ретінде қарастырады. «Оз елінің сиқыршысы» фильміндегі хикаят көптеген бағытта өрбиді. Біріншіден, бұл – Канзас – Оз – Канзас бағытындағы саяхат. Мейірімді мыстан Глинда Доротиге «Әрқашан басынан бастаған абзал» деп айту арқылы назарымызды жоғарыда аталған формалық заңдылыққа аудартады (**2.25**). Киногерлер көбіне өз сюжеттерін саяхатқа аттанудың аясында құрады. Сонымен қатар «Оз елінің сиқыршысы» фильміндегі үйден жыраққа кетуден басталып, қайтар жолды табу үшін бірқатар күш-жігер жұмсалғаны және соңында үйдің табылғаны сипатталған іздестіру процесі

Оз елінің сиқыршысы: сюжет сегментациясы

С. Титрлар

1. Канзас

- a. Дороти үйде мисс Гулчтың Тотоға қатысты сес көрсетуіне байланысты алаңдады.
- b. Қашып бара жатқанда Доротидің профессор Марвелді кездестіруі оның үйге қайтуына түрткі болады.
- c. Күшті құйын (торнадо), Дороти мен Тотоны қоса, үйлерін аспанға көтеріп әкетеді.

2. Манчкин қаласы

- a. Дороти үйі жерге құлағаннан кейін Глинданы кездестіреді, ал Манчкин қаласының тұрғындары Шығыстың зұлым мыстанының ажал құшқанын тойлайды.
- b. Батыстың Зұлым мыстаны Доротидің лағыл туфлилерін тартып алу үшін оны қорқытты.
- c. Глинда Доротиді сиқыршыдан көмек сұрауға жібереді.

3. Сары кірпіштен төселген жол

- a. Дороти құс үркітушісін кездестіреді.
- b. Дороти темірден құрастырылған отын жарушысын кездестіреді.
- c. Дороти қорқақ арыстанды кездестіреді.

4. Зүмрет қаласы

- a. Мыстан қала маңында көкнәр егілген алқап құрғанымен, Глинда сапарға шыққан жолаушыларды құтқарып қалады.
- b. Топты қала тұрғындары қарсы алады.
- c. Олар сиқыршыны көреміз деп күтіп тұрған кезде арыстан өзінің орман патшасы екендігін айтып әндетеді.
- d. Қорқынышты сиқыршы топқа көмектесуге келіседі, бірақ ол үшін олар зұлым мыстанның сыпыртқысын алып келуі керектігін айтады.

5. Мыстанның қамалы мен оның маңында орналасқан орман

- a. Орманда жүргенде ұшатын маймылдар Дороти мен Тотоны өздерімен бірге алып кетеді.
- b. Мыстан лағыл туфлиге қол жеткізу үшін Доротиді өлтіру қажет екенін түсінеді.
- c. Құс үркітуші, темірден құрастырылған отын жарушы мен қорқақ арыстан сарайға байқатпай кіреді: осыдан кейін орын алған қуғын кезінде Дороти мыстанды өлтіреді.

6. Зүмрет қаласы

- a. Сиқыршының өтірікші екені ашылғанына қарамастан, ол құс үркітуші, темірден құрастырылған отын жарушы мен қорқақ арыстанның тілектерін орындайды.
- b. Дороти қайтар кезде сиқыршының әуе шарымен ұша алмайды, бірақ оны үйіне лағыл туфли алып келеді.

7. Канзас. Дороти Оз елі жайлы отбасы мен достарына әңгімелеп береді

Е. Соңғы титрлар

Сегменттеуді даярлау аздап әбігерге салатын, қосалқы жұмыс болып көрінгенмен, осы кітаптың өн бойында сізді оның фильмдердің мәнін ашуға септігін тигізе алатынына сендіруге тырысамыз. Әзірге келесі салыстыруды қарастырып көрейік.

Ғимаратқа кірген сайын, уақыт өте келе сіз де көбірек тәжірибе жинақтай түсесіз. Мысалы, көптеген шіркеулер секілді, бұл ғимараттың да кіреберісі біршама тар. Іштегі ашық алаңқайға (неф) кірген сәтте кеңістік жоғары және екі жаққа қарай кеңейе түседі, тұла бойыңыз кішірейіп кеткендей өзіңізді тым қораш сезінесіз, назарыңыз аспандап тұрған ортадағы алтарьға түседі. Біршама тар кіреберістен кең әрі биік кеңістікке кірген мезетте контрасты сезінесіз. Сіз бөленген әсер кез келген тақырыптық саябаққа сапар шегу сияқты мұқият жоспарланған. Осыны ой елегінен өткізу арқылы ғимараттың әртүрлі бөліктерінің жоспарланған реттілігі тәжірибеңізді қалыптастырғанын түсінесіз. Егер сіз құрылысшының сызбаларын түсінген болсаңыз, макетті толық бағамдаған болар едіңіз. Бұл сіздің көзді ашып-жұмғанша болатын қобалжуыңыздан мүлде бөлек, құйылып тұрған жарық та сіздің қалыптасып келе жатқан тәжірибеңіз сынды толығына түседі.

Фильм жоғарыда көрсетілгенге ұқсас түрде қызмет етеді. Фильмді көрген сәтте қалың оқиғаларға тап боламыз. Бір сәттен соң екінші сәттегі сюжеттің формалық өрбуінің артынан ілесе отырып, біз барған сайын әлсін-әлсін еліге бастауымыз мүмкін. Егер жалпы форманы зерттеп білгіміз келсе, шамалы артқа шегінуіміз қажет. Фильмдер сызбалардан туындамайды, дегенмен сюжетті сегменттеу арқылы фильмнің негізгі дизайнын салыстырмалы түрде сезіне аламыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Бірінші кадрлар» (*First shots*) мақаласында көрсетілгендей, бастапқы фаза маңызды болса, ең басында көрсетілетін кадрлар одан да маңыздырақ болады.



2.26 Фильмнің басы мен соңын салыстыру. «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) фильміндегі соңғы эпизодта адамдардың Доротиді көруге келуі фильмнің басында болған оқиғаға түбегейлі түрде қарама-қайшы: профессор Марвел Доротиді көру үшін оның үйіне келсе, фильмнің басында Дороти оны үйден шығып кеткен кезде кездестірген болатын.

Марвел мен ферма жұмысшылары түсінде көрген әлемнің кейіпкерлеріне негіз болғанын ұққан кезде Оз елінен үйіне қайтқысы келіп, қатты аңсағанын еске түсіреді.

Осы уақытқа дейін фильмнің формасы эмоцияларымыз бен күтілімдерімізге қарқынды түрде әсер етеді деп ойлаған болатынбыз. Қазір не себепті солай екенін түсінетін ең тиімді сәт туып отыр. Киногер ұқсастықтар мен айырмашылықтар, қайталау мен вариация арасында тұрақты өзара байланыс қалыптастырады. Осы үдеріс көрерменді дамып келе жатқан фильм сюжетінің жүйесіне белсенді қарым-қатынас жасауға алып келеді. Статикалық тұрғыда фильмнің дамуын визуализациялау үшін сегменттеуді қолдану ыңғайлы болғанымен, біз формалық дамудың уақыт өте іске асатын *үдеріс* екенін естен шығармауымыз керек. Форма арқылы фильмнен алатын әсерлеріміз қалыптасады.

Тұтастық пен бытыраңқылық

Фильмнен байқап, таныған барлық байланыстар анық әрі өзара тиімді түрде ұштасқан кезде фильмде **тұтастық** бар деп айтамыз. Көбінесе біртұтас фильмнің жалпы формасында кемшіліктер байқалмаған кезде оны «тығыз байланысқан» деп топшылаймыз. Әр элемент белгілі бір функцияларды атқарады деп есептейміз, сондай-ақ олардың арасындағы ұқсастықтар мен айырмашылықтарды, форманың логикалық тұрғыда дамитынын, ешбір элементтің артық еместігін түсінеміз. Фильмнің жалпы тұтастығы біздің тәжірибемізді молайтып, толыққан үстіне толығына түскендей сезімге бөлейді.

Тұтастық – сапа мәселесі. Өте аз фильмдердің ғана элементтері толықтай тығыз байланысқан. Мысалы, «Оз елінің сиқыршысы» фильмнің бір сәтінде мыстан Дороти мен оның достарына жәндіктердің көмегімен шабуыл жасағаны туралы айтып қалады. Алайда біз оларды ешқашан көрмегенбіз. Мыстан не туралы айтты? Шын мәнінде, бастапқы нұсқада аралардың шабуылы түсірілген болатын. Алайда кейін ол дайын фильмнен алынып тасталған еді. Осыған байланысты, қазір мыстанның жәндіктерді шабуылға аттандырғаны туралы оқиға желісіне мотивация жетіспейді.

Белгілі бір дәрежеде біз фильмнің құрылымын қайта қалыптастырамыз. Сегменттеу арқылы киногерлер жоспарлаған үлгілерді көре аламыз. Оларды фильмді көрген кезде интуитивті түрде сезінген болатынбыз. 3 және 10-тарауларда әртүрлі фильм түрлерін қалай сегменттеуге болатынын қарастырамыз. Сонымен қатар 11-тарауда кейбір мысалдарды талдаған кезде фильмнің қалай жұмыс істейтінін көру үшін сегментацияны қолданамыз.

Фильмнің басы мен соңын салыстыру – оның формалық тұрғыда қалай дамығанын бағалаудың шапшаң әдісі. Фильмнің басы және соңындағы ұқсастықтары мен айырмашылықтарын қарастыру арқылы оның жалпы үлгісі қандай екенін түсіне бастаймыз. Осы пайымды «Оз елінің сиқыршысы» фильмінің негізінде тексеріп көрейік. Фильмнің басы мен соңын салыстыру Доротидің саяхаты үйге оралумен аяқталатынын көрсетеді. «Кемпірқосақтың арғы жағында» орналасқан мінсіз жерді іздеу Канзасқа қайта оралу жолын іздестіруге айналды. Соңғы эпизод алғашқы көріністің баяндау элементтерін қайталап, дамыта түседі. Стилистикалық тұрғыдағы негізгі бөлікке – фильмнің басы мен аяғына аққара негатив қолданылған. Осы қайталау баяндаудың ықпалымен туындаған қиял-армандағы Оз елі мен Канзастың түнеріңкі ландшафтының арасындағы контрастқа сүйемел болады.

Фильмнің соңында профессор Марвел Доротиді көруге келеді (**2.26**), оның келуі үйінен қашып кеткісі келген Доротиді райынан қайтарады. Фильмнің басында ол Доротиді үйге қайтып оралуға көндірсе, кейін Оз елінің сиқыршысының кейпінде оның үйіне оралу үмітін оятады. Ақырында, Дороти профессор

Фильмнің соңында жоғарыда айтылғаннан да таңғаларлық жағдай орын алып, элементтер үзіліп қалады: мисс Гулчқа не болғанын ешқашан біле алмаймыз. Шамасы, әлі де оның қолында Тотоны алып кету туралы заңды бұйрығы бар шығар. Алайда соңғы эпизодта ол туралы ешкім сөз қозғамайды. Мисс Гулчқа параллель кейіпкер – мыстанның қиял ғажайып Оз елінде өлтірілуіне байланысты, оны қайтадан тірі көреміз деп күтпегендіктен, көрермендер жоғарыда аталғандағыдай тұтастықтың жоқтығын байқамай қалуға бейім болуы да ғажап емес. Мінсіз тұтастыққа толықтай қол жеткізу мүмкін болмағандықтан, тіпті біртұтас фильмде бірқатар кездейсоқ элементтер немесе жауапсыз қалған сұрақтар болуы да ықтимал.

Егер тұтастықты бағалау критерийі ретінде қарастыратын болсақ, мотивациясы жоқ бірнеше элементтен тұратын фильмді сәтсіз деп есептеуімізге болар еді. Алайда тұтастық пен бытыраңқылық бағаланбайтын белгілі бір формалық шарттардың нәтижесі ретінде қарастырылуы мүмкін. Мысалы, «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*) фильмінің финалы шамалы толық емес, себебі гангстерлік сюжеттің өзегі болған портфельдің ішінде не бар екені ешқашан ашық түрде көрсетілмейді. Дегенмен мазмұндағы алтын түсті жарқыл, портфель ішіндегі заттың («Өлердей сүй мені» (*Kiss Me Deadly*) классикалық фильм-нуардағы «нәрсе» сияқты) өте құнды екенін көрсетеді. Фильмде қандай зат көрсетілгені айқындалмаса да, басты назар кейіпкерлерге, олардың қандай реакция тудыратынына аударылған. Мысалы, фильмнің соңғы эпизодында түскі ас кезінде Пампкин өзіне берген жұмбақ затқа тесіле қарайды, алайда дінге бет бұрған жалдамалы кісі өлтіруші Джулс байсалды түрде оның ол затты бастығына жеткізуін сұрайды. Осылайша бір сәтке ұласқан бытыраңқылық әлдеқайда ауқымды функцияларды атқаруы мүмкін.



ТҮЙІН

Киногер жалпы бөліктердің үлгісін қалыптастыра отырып, фильмнің формасын, көрермендер бөленетін әсерді даярлайды. Әдетте мазмұн ретінде қарастырылатын заттар, тақырып немесе абстрактілі идеялар жалпы форма ішінде белгілі бір функцияларды атқарады.

Көрермен ретінде алған әсерлеріміз киногердің формалық таңдауларының негізінде қалыптасады. Қабылдаған креативті шешімдердің арқасында киногерлер белгілі бір бағытқа бет алуға түрткі болып, жол сілтейді. Біз де еңбектегі түспалдарды қармау арқылы сезімдерді оятатын, нұсқау болатын, кейінге қалдырылатын, ақталмайтын, қанағаттандырылатын немесе бұзылатын айрықша күтілімдерді қалыптастырамыз; қызығушылықты, белгісіздік пен таңғалу сезімдерін бастан кешіреміз. Көркемөнер туындысының белгілі бір аспектілерін өмірдегі өзіміз білетін заттар мен өнерден тапқан шарттармен салыстырамыз.

Өнер туындысының нақты контексті арқылы эмоциялар көрсетіліп, жауап ретінде туындайтын сезімдер бой көтереді. Осы жағдай көптеген әртүрлі мағыналарды қалыптастыруға мүмкіндік береді. Өнер туындыларын бағалаған кезде жалпы критерийлерді қолданғанның өзінде, өнер туындысының белгілі бір аспектілерін тереңірек зерттеп, көп затты ажыратуға септігін тигізетін жоғарыда аталған критерийлерге жүгінуге тиіспіз. Кітаптың кейінгі бөлігі атап өткен көркемөнер формасының кинодағы қасиеттерін зерттеуге арналады.

Фильм формасына қатысты қағидаттарды кез келген фильмге қоя алатын сұрақтар жиынтығы ретінде топтастырып, қорытындылай аламыз:

1. Әр элементтің фильмнің жалпы формасында атқаратын функциялары қандай? Олар қалай мотивацияланған?
2. Фильмнің өн бойында элементтер мен үлгілер қайталанған ба? Солай болған жағдайда олар қалай әрі қай кезде қайталанады? Мотивтер мен параллелизм элементтерді салыстыруды талап ете ме?
3. Элементтер бір-біріне қалай қарсы қойылады және өзара контраст қандай болады? Әртүрлі элементтер бір-біріне қалай қарама-қайшы болады?
4. Фильм формасының шегінде прогрессия мен дамудың қандай қағидаттары әрекет етеді? Фильмнің басы мен соңын салыстыру оның жалпы формасына бағытталған ба?
5. Фильмнің жалпы формасындағы тұтастық деңгейі қандай?

Осы тарауда фильм һәм өнер туындыларының бізді көрермен ретінде баурай алатын бірқатар басты тәсілдері мен фильмнің формасына қатысты кейбір жалпы қағидаттарды қарастырдық. Алдағы уақытта осы жалпы қағидаттарды негізге ала отырып, кино өнерін түсіну барысында басты рөл атқаратын форманың айрықша түрлерінің ара жігін ажыратуды жалғастырамыз.

3-ТАРАУ

Баяндау формасы

Адамдардың хикаяға деген жалықпас бір аңсары бар. Бала кезімізде ертегі және мифтермен азықтанамыз; мультфильмдерді қайта-қайта көргенді ұнатамыз. Есейе келе бізді дін, тарих, романдар мен комикстер, видеоойындар мен фильмдердегі өзгеше хикаялар еліктіре бастайды. Өмірімізде немесе бүгін жұмыста болған жаңалықты тыңдауға дайын әр адамға айтып береміз. Саясаткерлер мен журналистер «баяндаудағы өзгеріс» туралы сөз қозғайды. Сот залында алқабилер қарама-қайшы хикаяларды тыңдаса, түс көргенде белгілі бір оқиғалар мен жағдайларға түскенімізді көреміз. Баяндау – адамдар әлемді қалай сезінетінін көрсететін іргелі тәсіл.

Хикаяттар бізді баурап, назарымызды ұстап тұрады. Екінші тарауда элементтер секансының, тіпті әліпби әріптерінің оқиғаның әрі қарай қалай өрбитіні жайлы сұрауға итермелеуі мүмкін екенін қарастырған болатынбыз. Кейіпкерлер мен олардың іс-қимылдарына толы хикаят барынша ұмтылысты күшейте түседі. 1841 жылы Чарльз Диккенс «Көне заттар дүкені» (*The Old Curiosity*) романын журнал басылымдарында бірнеше бөлікке бөліп жариялады. Журналдың соңғы басылымы Америкаға кемемен жеткізілген кезде айлақта симай күтіп тұрған оқырмандар: «Кішкентай Нелл қайтыс болды ма?» – деп айқайлаған екен. Бұл оқиғадан кейін екі ғасырға жуық уақыт өтсе де, балалар мен ата-аналар Гарри Поттер туралы жаңадан шыққан романды сатып алу үшін кітап дүкендерінде сағаттап кезекке тұруда. Осы жасөспірімдердің көбі үйлеріне жеткенше асығып, бірден кітапқа бас қояды.

Олардың телешоудың толық маусымын көрген немесе сериалдың кезекті шығарылымын асыға күтіп, онлайн желіде сюжеттің алдағы бетбұрысы жайлы ойларымен бөлісетін жанкүйерлерден еш айырмашылығы жоқ. Хикаяттың қойылымдылығына (ойдан шығарылғанына) немесе деректілігіне қарамастан, сюжеттің қалай өрбитінін, кейіпкерлердің реакциясы мен соңында бәрі қалай болатынын білгіміз келетіні рас.

Ендеше, хикая айтудың кең таралғанына және соншалықты қуатты болғанына байланысты, қойылымды және деректі фильмдердегі **баяндау формасының** қалай іске асырылғанын егжей-тегжейлі қарастыруымыз қажет.

Баяндау формасының қағидаттары

Хикаяттың бәрі айналамызда орын алатындығына байланысты, көрермендердің жанрлық фильмге қатысты белгілі бір болжалдары болады. Фильмде баяндалған нақты хикаят туралы көп нәрсе білуіміз мүмкін. Фильм сюжетіне негіз болған кітапты оқыған шығарсыз немесе бұл бұрынғы бір көрген фильмнің жалғасы да болар.

Тіпті хикаяттың нақты әлемімен әлі де таныс болмаған күннің өзінде де бізде баяндау формасына тән болжал бар. Фильм кейіпкерлері бір-бірімен істеген іс-әрекеттері арқылы байланысатын болады деген болжам жасаймыз. Қандай да бір байланысы бар бірқатар оқиғалардың орын алуын күтеміз. Әдетте туындаған қиындықтар мен қақтығыстар белгілі бір жолмен реттеледі, шешімі табылады немесе жағдайға өзге көзқарас пайда болады деп күтеміз. Сөйтіп, көрермен нарративті фильмнің мағынасын түсінуге дайын болады.

Көрермен фильмді тамашалаған кезде түспалдарды аңғарып, ақпаратты есіне түсіру, алда қандай жағдай орын алатынын болжау арқылы фильм формасының қалыптасуына қатысады. Екінші тарауда айтылғандай (84–86-беттер), фильм болжалдарды қызығушылық, таңғалу сонымен бірге басқа да эмоция түрлерін тудыру арқылы қалыптастырады. Соңғы сахнаның мақсаты – жалпы фильмнен туындаған болжалдарды қанағаттандыру немесе көрерменді дәмелендіре отырып, алда соғу. Сонымен қатар фильмнің соңы алдыңғы оқиғаларды қайта көруге, бәлкім, оларды жаңа қырынан қарастыруға итермелеу арқылы жадыны белсенді ете түсуі мүмкін. 1999 жылы «Алтыншы сезім» (*The Sixth Sense*) фильмі көрсетілген кезде соңғы сахнада орын алған күтпеген бетбұрыс көптеген көрерменнің қызығушылығын арттырғаны соншалықты – олар өз болжалдарының қалай өзгергенін бақылау мақсатында фильмді екінші қайтара көру үшін кинотеатрға қайта келген болатын. Осыған ұқсас жағдай «Әңгіме» (*The Conversation*) фильмін көрген кезде де орын (362–364-беттерді қараңыз) алды. Баяндау формасын қарастырған кезде динамикалық іс-әрекет арқылы көрерменді қалайша бірлестіргенін түсінуіміз қажет.

Осы қызығушылықты қалыптастыру – киногердің міндеті. Бұл қалайша іске асты? Осы орайда біз баяндаудың не екенін және не істейтінін біршама тереңірек қарастыру арқылы киногердің жасаған таңдаулары мен көрермендердің белсенділігін түсіне аламыз.

“Баяндау – білімді ұйымдастырудың бір жолы. Мен әрдайым оны білімді жеткізу мен алудың ең маңызды жолы деп ойлайтынмын. Қазір осыған толық сенімді емеспін. Бірақ Синай немесе Голгофа тауларында, немесе ми батпақтың ортасында орын алған оқиғаны баяндауға қатысты құштарлығым ешқашан әлсіреген емес”.

Тони Моррисон, «Ғашығым» (*Beloved*) романының авторы

Баяндау дегеніміз не?

Баяндауды *уақыт пен кеңістікте орын алған себеп-салдармен байланысқан оқиғалар тізбегі* ретінде қарастырсақ болады. Әдетте баяндау деген кезде «хикаят» деген терминді меңзейміз, алайда кейінірек хикаятты аздап өзгеше мағынада қолданатын боламыз. Баяндау бір жағдай арқылы бастау алады; себеп-салдар заңдылықтарына сай бірқатар өзгерістер орын алады; баяндауды тәмамдайтын жаңа бір жағдай туындайды. Хикаятқа қызығушылығымыз өзгеріс пен тұрақтылық, себеп-салдар һәм уақыт пен кеңістік қалыптарын қалай түсінетінімізге байланысты.

Кездейсоқ оқиғалар тізбегінің хикаят ретінде қабылдануы қиын. Мысалы, мына бір оқиға тізбегін қарастырайық: «Адам ұйықтай алмай, бір қырынан екінші жағына аунап түсіп, қайта-қайта аунақшиды. Айна сынады. Телефон шырылдайды». Мұны белгілі бір баяндау ретінде қабылдау қиынға соғады, өйткені бұл оқиғалар тізбегі арасындағы себеп-салдарлық және уақыттық қарым-қатынастарды анықтай алмаймыз.

Бұл оқиғалардың жаңа бір сипаттамасын қарастырайық: «Ер адам бастығымен дауласып қалды. Сол түні ол түнімен дөңбекшіп, ұйықтай алмады. Таңертең ол қырынған кезде әлі де ашуы тарқамағандықтан, айнаны сындырды. Артынша телефон шырылдады: бастығы кешірім сұрау үшін хабарласқан екен».

Енді қызық болмаса да баяндау қалыбы бар. Оқиғаларды кеңістік арқылы да байланыстыра аламыз. Ер адам кеңседе көрінеді, содан кейін төсегінде жатқан көрінісі пайда болады; айна – жуы-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Киногерлер қолда бар фильм хикаятының приквелін (түпнұсқа сюжеттің дамуы) даярлаған кезде бізді білетін әңгімеге жетелеу үшін себеп пен салдардың жаңа үлгілерін өзара байланыстырулары қажет. Осы міндеттің приквелдерде қалай іске асырылатыны жайлы «Сонылық пен түпнұсқа хикаят» (*Originality and origin stories*) мақаласында талқылаймыз.

натын бөлмеде, ал телефон үйдің басқа бір жерінде орналасқан. Уақыттың да өзіндік маңызы бар. Даудың басталуы, ұйқының қашуы, айнаның сынуы – бірінен соң бірі орын алады. Іс-әрекеттер бір күннен келесі күні таң атқанша жалғасады. Ең алдымен осы үш оқиғаның себеп-салдар қалыбының бір бөлігі екенін түсінеміз. Бастықпен дауласып қалу ұйқысыздық пен айнаның сынуына алып келеді. Бастықтың қоңырау шалуы бұл араздықты бітіреді; осылайша баяндау да аяқталады. Баяндау қызметкермен бастық арасында болған қақтығыстан пайда болады, бұл түсініспеушіліктің себеп болған бірнеше оқиғалар тізбегі арқылы өрбіп, қақтығыстың шешімге ұласуы арқылы дамиды. Осынау қарапайым әрі шағын мысал себеп-салдарлықтың кеңістік пен уақыттың баяндау формасы үшін қаншалықты маңызды екенін көрсетеді.

Баяндаудың себеп-салдарға, уақыт пен кеңістікке сүйенетіні одан өзге формалық қағидаттар фильмге ықпал ете алмайды деген ойды білдірмесе керек. Мысалы, баяндау кезінде параллелизм қолданылуы мүмкін. 2-тарауда (99-бет) көрсетілгендей, параллелизм әртүрлі элементтер арасындағы ұқсастықтарды алға тартады. Мысалы, біз «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) атты фильм арқылы Канзастағы үш ферма жұмысшысы мен Оз еліндегі Доротидің үш серігі арасындағы параллельдің қалай жүргізілгенін көрсеткен болатынбыз.

Баяндау бізге кейіпкерлер, декорациялар, жағдайлар мен бір тәуліктегі уақыт бөліктері немесе кез келген басқа элементтер арасында параллелдік құруымызға себеп болуы мүмкін. Мысалы, «Джули мен Джулия» (*Julie & Julia*) атты фильмде баяндау отбасы мен аспаздық шеберлікке құштарлықтарын қиыстыруға тырысып баққан, әртүрлі кезеңде өмір сүретін екі әйел арасында параллель жүргізілген (3.1; 3.2). Джули өзі табынып жүрген Джулия Чайлдті ешқашан кездестірмегеніне қарамастан, олардың араларында себеп-салдарлық байланыс бар. Джули егде жастағы әйелдің өмірінен шабыт алады. Кейде киногерлер одан әрі ілгерілеп, параллель хикаяттарды себеп-салдармен байланыстырмайды. Вера Хитилованың «Өзге дүние туралы» (*Something Different*) фильмінде үй шаруасындағы бір әйел мен бір гимнастың өмірін көрсететін сахналар кезектесе орын алады. Олардың өмір сүру салты әртүрлі болғандықтан, екеуінің арасында себеп-салдарлық байланыс жоқ. Параллель үлгілер әйелдердің өз өмірлеріне қатысты қабылдаған шешімдерін салыстыруымызға түрткі болмақ.

«Баскетбол деген бір арман» (*Hoop Dreams*) атты деректі фильмде де осыған ұқсас параллельдер қолданылған. Чикаго қаласының қаранәсілділер тұратын ауданынан шыққан, жоғарғы сыныпта оқитын екі оқушы кәсіби баскетбол ойыншысы болуды армандайды. Фильмде олардың әрқайсысының спортта мансапқа жетуге қатысты ұмтылыстары көрсетіледі. Фильмнің формасы бізді бұл балалардың жеке мінездерін, алдынан шыққан бөгеттерін және жасаған таңдауларын салыстыруға шақырады. Сонымен қатар фильм балалардың оқитын мектептері, жаттықтырушылары, ата-аналары мен олардың спорттағы табысты болу армандарын бөлісетін ересек еркек туыстары арасында параллелдік құрады. «Баскетбол деген бір арман» фильмі – «Джули мен Джулия», «Өзге бір дүние» сияқты баяндау фильмдердің бірі. Іс-әрекеттің параллель желісінің әрқайсысы уақыт, кеңістік пен себеп-салдарға сай ұйымдастырылған. Алайда параллелизм назарды тек басты кейіпкерге шоғырландырудан гөрі фильмнің әлдеқайда күрделене түсуіне мүмкіндік береді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Джули, Джулия және сөзге арқау болған үй» мақаласында «Джули мен Джулия» атты фильммен қатар, «Тартымдылық» (*Enchantment*) атты фильмдегі параллель сюжетін егжей-тегжейлі талдайтын боламыз.



3.1



3.2

3.1; 3.2 Баяндаудағы параллельдер. «Джули мен Джулия» (*Julie & Julia*) фильмін: сахналау (көрінісін жасау) және композиция екі әйелге қатысты хикаяттар арасындағы ұқсастықты алдына шығарды.

Хикаятты әңгімелеу

Баяндауды орын алған оқиғаларды анықтап, оларды себеп-салдар, уақыт пен кеңістікке сай байланыстыру арқылы сезінеміз. Сонымен қатар фильмнен орын алып жатқан әрекеттердің мәнін ашатын параллельдерді іздейміз. Бірақ осы тұста осынау қарапайым есепке қарағанда баяндау үдерісі әлдеқайда көп. Мұны тереңірек түсіну үшін киногер сияқты ойланып көрейік.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Хикаятты қалайша әңгімелер едіңіз?

Қолыңызда бір хикаят бар делік. Мысалы, бұл махаббат қатынастарын көрсететін романтикалық комедия делік. Қиындық мынада – оны қалай айтып бересіз?

Мысалы, хикаяңызды жұптардың кездесуінен бастайсыз ба? Осы сәттен бастап олардың ғашық болуы, айырылысып кетуі, басқа адамдарды жолықтыруы, бір-бірін қайта кездестіруі, ақырында, ерлі-зайыптылар ретінде қосылуын көрсету арқылы іс-әрекетті хронологиялық тәртіпке сай түзе аласыз. Дегенмен басқа тандауды да қарастырсаңыз болады. Айталық, хронологияны бұзып, фильмді жұптың үйлену тойы болатын күнінен бастадыңыз делік. Содан кейін олардың қалай кездескенін көрсету арқылы хикаяттың басына оралып, махаббат хикаясын шарықтау және құлдырау кезеңдерінен түзе аласыз.

Алайда сахналардың орындарын ауыстыру үшін неге осы жерге тоқтадыңыз? Не себепті үйлену тойы өтетін күннен бастап алғаш кездескен сәтке, содан кейін некелесу мезетіне, артынша сезім отының қалай тұтанғанына, соңында қайтадан үйлену тойына оралмасқа? Үйлену тойы арқылы жиектелген ұзаққа созылатын флешбәктің орнына үйлену сәтін үзіп отыратын бірнеше қысқа эпизодты көрсетуге де болар еді ғой.

Сондықтан мына бір сұрақты қоюға тура келеді: махаббат қатынастарын көрсететін флешбәктердің хронологиялық тәртіпке сай ұсынылуы тиіс деп кім айтты? Егер фильмде алғаш кездескен сәтті хронологиялық тәртіпке бағынбай-ақ көрсетер болсам, көрерменде қызығушылық, белгісіздік, таңырқау сезімдері мен эмоциялық тартымдылықты әлдеқайда көбірек тудыра алатын шығармын. Бәлкім, дәл үйлену тойының алдында немесе содан кейін олар айырылысып кеткен болар? Бір оқиға екіншісіне себеп болғанына қарамастан, 1–2–3 ретін сақтаудың қажеті жоқ.

Уақыт кезеңдерін алмастыру жайлы ойланған тұста қайта үзіліс жасай аласыз. Фильмді үйлену тойынан емес, жұп басынан өткерген «ең күңгірт сәттен» – ешқашан қайта қосылмайтын сияқты болып көрінетін эпизодтан бастаған анағұрлым қызық болмай ма? Содан кейін ертеректегі бақытты күндерге қайта оралу арқылы белгісіздікті арттыруға болады. Олар қайта бірге бола ма? Бұл жағдай үйлену тойын жалпы қойылымды қалыптастыратын үлкен оқиғадан гөрі эпилогтың бір түріне айналдырады.

Әрбір таңдау жаңа таңдауларды тудырады. Егер естеліктерді жиі тастап кететін болсаңыз, көрермендер бағдардан айырылып қалады деп алаңдауыңыз мүмкін. Сол себепті сахнаның уақыты мен орынын айқындайтын қабаттастыра жазылған атауларды қосуға болады.

Уақыт құрылымындағы сіз бетпе-бет келетін таңдаулардың бірі – хикаятты баяндау. Егер біз суреттеген романтикалық комедияны түсіруді жоспарласаңыз, әңгімені қай тұрғыдан баяндар едіңіз? Құбылыстарды бір кейіпкердің тұрғысынан қарап, өрбіп жатқан сюжеттің тек оған ғана мәлім тұстарын көрсету арқылы шектей аласыз. «Махаббатқа толы 500 күн» (*500 Days of Summer*) атты фильм жұмбақ кейіпкер Саммерге ғашық адам мен біздің арамызда тығыз байланыс орнатады. Бұған балама ретінде жұптың әр мүшесін жалғыз немесе басқа достарымен бірге болған кездерін көрсету арқылы кең таралған шарттарды ұстана аласыз. Ата-аналар, әріптестер мен тағы басқа адамдар түсірілген сахналарды араластырып көрсете аласыз. Бұл көрерменді негізгі қарым-қатынасты әлдеқайда кең контексте көруге шақырады.

Хикаятты әңгімелеудің ракурс жайлы шешімдері *наррация* (баянсөз) деп аталатын дүниеге қатысты болады. Таңдаудың қай тұсымен бетпе-бет келгеніңізге қарамастан, бұл нұсқалардың көрермендерге қалай әсер ететіндігі жайлы ойлауыңыз қажет. Көріп отырғанымыздай, хикаяттың қызығушылық пен белгісіздік сезімдерін тудыруы ретсіз көрсетілуден туындауы мүмкін. Бізді бір кейіпкердің білетінімен шектеу таңғалу сезімін күшейте түсуі мүмкін, өйткені біз жаңа ақпаратты тек оған белгілі болған кезде ғана білеміз.

Біздің романтикалық комедия соншалықты терең дүние емес, бірақ ең басты мәселе – киногерлер баяндау формасын жоспарлаған кезде таңдаулармен қалай бетпе-бет келетінін көрсету. Бұл таңдаулар уақыт құрылымы, баяндау мен біз қарастыратын басқа да мүмкіндіктерді камтиды.

Сюжет пен хикаят

Гипотетикалық фильміміздегі бірінші кездесуде басталып, үйленуге дейін ұласқан махаббат қатынастарын біз «**хикаят**» деп атаймыз. Хикаят – хронологиялық тәртіпке сай орналасқан оқиғалар тізбегі. Бірақ көріп отырғанымыздай, хикаятты әртүрлі жолмен ұсынуға болады. Линиялық уақыттың орнына флешбэктерді қолданар болсақ немесе оқиғаларды бір кейіпкердің орнына екіншісінің төңірегінде құруға шешім қабылдар болсақ, я болмаса әңгімелеуге байланысты өзге де таңдау жасар болсақ **сюжетті** басқаша түрде қалыптастырған боламыз. Жаңа ғана куә болғанымыздай, тура сол хикаят әртүрлі жолмен көрсетілуі, яғни әртүрлі сюжет ретінде ұсынылып, әрбір нұсқаның көрермендердегі салдары да әркелкі болуы мүмкін.

Көрермен ретінде бізге тек киногерлер таңдаған соңғы сюжет ғана тікелей қолжетімді болады. Қалай десек те, соңында негізгі хикаятты түсінеміз. Киногерлер хикаятты сюжеттен қалыптастырса, көрермендер, керісінше, сюжеттен хикаят құрады.

Көрермендер мұны қалай жасайды? Бұл көрсетілген сюжет жайлы болжамдар құру мен аңғару арқылы іске асады. Мысалы, Альфред Хичкоктың «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) атты фильмінің басында Манхэттендегі қарбалас шаққа тап келгенімізді білеміз. Оның белгілері айқын көзге түсіп тұр: зәулім ғимараттар, шуылдаған жаяу жүргіншілер, шамадан тыс кептеліс (**3.3**). Содан кейін Роджер Торнхиллдің лифтіден хатшысы Мэггимен бірге шығып, ескертпелер жаздырып, вестибюль арқылы өтіп бара жатқанын көреміз (**3.4**).

Осы кездің өзінде кейбір қорытындылар жасай аламыз. Торнхилл – қарбалас өмір жетегінде жүрген жұмысбасты басшы. Уақыт аралығында тізбектелген оқиғалардың тура ортасына түскендіктен, екеуін көргенге дейін де Торнхилл тура осылай Мэггиге ескертпелерді жаздырды деп болжаймыз. Сонымен қатар ескертпелерді жаздыру лифтіге кірмес бұрын кеңседе басталды деп те топшылаймыз. Басқаша айтар болсақ, осы ақпараттың ешқайсысы тікелей көрсетілмегеніне қарамастан, себептер мен уақыт секансын және басқа да кеңістікті байқаймыз. Қалайша байқағанымызды білмеуіміз әбден мүмкін, алайда көргеніміз бен естігенімізді түсінген сайын осылай жасаймыз. Киногер бізді осыған бағыттайды.



3.3



3.4

3.3; 3.4 Көрсетілген және болжалған хикаят оқиғалары. «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) атты фильмдегі Манхэттен ауданындағы асығыс жаяу жүргіншілер бейнеленген кадрдан соң, іле-шала бізге Роджер Торнхилл және оның хатшысымен таныстыратын кадрлар көрсетілген. Көрермендер экранда көрсетілген осы ақпараттың негізінде хикаят пен кейіпкерлер туралы болжалдар жасайды.

Осылайша сюжет көрерменге барлық тиісті оқиғалардың, атап айтқанда, олардың анық көрсетілген және аңғаруға болатын түрлерінің түсінілуіне нұсқау болады. Мысал ретінде келтірген «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмде хикаят екі рет сипатталған оқиғадан және екі аңғарылған оқиғадан құралады. Бұларды жақша ішіне жазып тізімін құра аламыз:

(Роджер Торнхиллдің кеңседегі күні қарбаласпен өтті).

Манхэттеннің ең қарбалас сәті.

(Роджер хатшысы Мэггиге ескертпелерді жаздыруын тоқтатпай, кеңседен шығып, лифтіге кіреді).

Әлі де ескертпелерді жаздыруды тоқтатпаған Роджер Мэггигемен бірге лифтіден шығып, вестибюль арқылы өтеді.

Хикаят оқиғаларының жалпы әлемі кейде фильмнің *диегезисі* (грекше – «әңгімеленген хикаят») деп аталады. «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмінің ашылу сахнасынан көрген кептеліс, көшедегі адамдар, сонымен қатар кадрға кірмей қалған кептеліс, көшелер, көк тіреген көп қабатты үйлер мен адамдардың барлығы диегетик, өйткені олардың фильмде бейнеленген әлемде бар екенін ойлаймыз.

Көрермен тұрғысынан қарағанда, «сюжет» алдымыздағы фильмде көрсетілген және естілген барлық іс-әрекеттен тұрады. Негізінен, сюжет тікелей бейнеленген барлық хикаят оқиғаларын қамтиды. Мысал ретінде келтірген «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмде тек қана екі хикаят оқиғасы, қарбалас сәт пен Роджер Торнхиллдің лифтіден шыққан кезде Мэггиге ескертпелерді айтып жаздырғаны, анық көрсетілген. Сонымен қатар сюжет кейіпкер тарапынан ұсынылған хикаят әлемінде ертеректе орын алған оқиғалар жайлы ақпараттарды да қамтиды. Мысалы, Роджердің өзінің бірнеше рет үйленгенін айтып қалғаны.

Дегенмен киногогердің фильмге хикаят әлемінен *тыс* материалдарды қосуы ықтимал екендігіне назар аударыңыз. Мысалы, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмінің ашылу сахнасында Манхэттен ауданындағы қарбалас сәттің бейнеленуімен қатар, фильмнің кіріспе титрларын көріп, оркестр музыкасын естиміз. Бұл элементтердің ешбірі диегетик әңгімелеу емес, себебі олар хикаят әлемінен тысқары жерден алынып кіріктірілген. Кейіпкерлер фильмнің кіріспе титрларын оқи алмайды немесе музыканы естімеуі мүмкін.

Осылайша кіріспе титрлар фильмге баға берудің *диегетик емес* элементі болады. Сол сияқты дыбыссыз фильмдердегі интертитрлардың көбінде диалог жайлы хабарланбайды, бірақ кейіпкер-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Сюжетті бірнеше хикаят болмаса құра аласыз ба? Иә. Қалай жасауға болатыны «Сюжеттерді бөліктерге бөлу: орманға Сондхейм, Шкловский және Дэвид О. Расселмен бірге бару» (*Pulverizing plots: Into the woods with Sondheim, Shklovsky, and David O. Russell*) атты мақалада көрсетіледі.

лерге түсініктеме беріледі немесе локациясы сипатталады. Бұл интертитрлар да диететик емес. 6 және 7-тарауларда монтаж бен дыбыстың диететик емес жолмен қалай қызмет атқаратынын қарастыратын боламыз.

Хичкок «Нью-Йорк» сөзін «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмінің басында, кептеліс бейнеленген кадрлардың үстіне қарастырып өткен гипотетикалық романтикалық комедиямыздың аралас сахналарының уақытын қосқан жолды қолданып жазды деп ойлайық. Осындай титрлар да диететик емес (олар хикаят әлемінің бөлігі емес; кейіпкерлер оларды оқи алмайды). Қазіргі таңда қабаттастыра жазылған титрлар – диететик емес кіріктірмелердің кең таралған түрлерінің бірі, алайда олардың әдеттен тыс түрлері де табылып қалады. Мысалы, «Музыканттар вагоны» (*The Band Wagon*) атты фильмде музыкалық пьесаның тым әсіреқызыл премьерасын көреміз. Диететик емес бейнелер арқылы хор әнімен сүйемелденген сюжет туындының сәтсіз болатыны жайлы белгі береді (3.5–3.9). Киногерлер күлкілі эффект жасау үшін сюжетке диететик емес материалды қосқан.

Киногердің тұрғысынан алғандағы хикаят – баяндау үдерісіндегі барлық оқиғалардың жалпы жиынтығы. Әңгіме айтушы ретінде осы оқиғалардың кейбірін тікелей (яғни оларды сюжетте көрсету немесе еске салу) көрсетіп, көрсетілмеген оқиғаларды тұспалдауыңызға я болмаса басқаларын жай ғана елемеуіңізге болады. Мысалы, кейінірек біз «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмде Роджер мен анасының арасы әлі де жақын екенін білеміз, ал оның әкесінің жайынан мүлдем бейхабар қаламыз. Сонымен қатар сіз киногер ретінде фильмге «Музыканттар вагоны» атты фильмнен алынған мысалда көрсетілгенге ұқсас диететик емес материалды қоса аласыз. Осылайша киногер хикаятты сюжетке айналдырады деп айта аламыз.

Көрерменнің міндеті мүлдем өзгеше. *Фильмдегі материалдың өз болмысымен тәртіптелуі, яғни көз алдымыздағы бар нәрсенің бәрі де сюжет.* Сюжеттің кейбір белгілеріне сүйене отырып, ақыл-ойымызда хикаятты қалыптастыра аламыз. Жаңа ғана көрген фильм туралы біреуге әңгімелеп бергенде оны төмендегі екі жолмен түйіндеуге болады: хикаятты немесе сюжетті қысқа түрде қайталауымыз мүмкін.



3.5



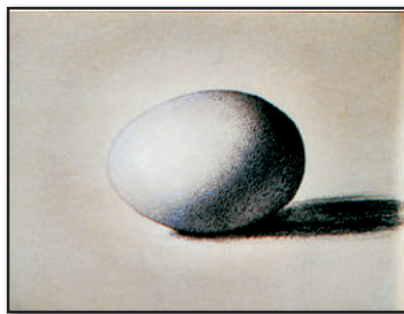
3.6



3.7



3.8



3.9

3.5–3.9 «Музыканттар вагоны» (*The Band Wagon*) атты фильмдегі диететик емес бейнелер. Пьесаға үміт артқан инвестордың театрға кіргені (3.5), артынша камераның мюзикл табысты болады деген болжам жазылған плакатқа ауысқаны (3.6) бейнеленген. Бірақ үш комикалық диететик емес бейнелер пьесаның сәтсіз болатынын көрсетеді: қайық үстіндегі елес іспеттес адам бейнесі (3.7), шөл даладағы бассүйек (3.8) және жаргон тілінде пьеса «жұмыртқа туды» (сәтсіз) дегенді білдіретін сурет (3.9).

Хикаят пен сюжет арасындағы айырмашылық баяндаудың барлық үш аспектісіне әсер ететінін көреміз: себеп-салдар, уақыт пен кеңістік. Олардың әрқайсысы киногогерге көрерменнің фильмнен алатын әсерін басқару үшін үлкен таңдау ұсынады.

Себеп пен салдар

Егер баяндау себеп пен салдардан туындаған өзгерістерге тәуелді болса, не нәрселер себеп ретінде қызмет етеді? Көбіне кейіпкерлер. Кейіпкерлер оқиғаларды тудырып, оларға реакция көрсету арқылы фильмнің баяндау формасында себепші рөлін атқарады.

Себеп ретіндегі кейіпкерлер. Көбіне кейіпкер санатына адамдар немесе Багс Банни әлде Б.Ф., яғни бөгде ғаламшарлық, «Сұлу мен Құбыжық» (*Beauty and the Beast*) атты фильмдегі ән айта-тын шәйнек кейшіндегі адам сияқты тіршілік иелері кіреді. Мақсаттарымыз тұрғысынан қарар болсақ, «Роджер және мен» (*Roger and Me*) атты фильмдегі Майкл Мур – «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмдегі Роджер Торнхилл сияқты бір кейіпкер; алайда Мур – нақты адам, ал Торнхилл болса ойдан шығарылған. Кез келген нарративті фильмде, мейлі ол қойылымды немесе деректі фильм болсын, кейіпкерлер себептерді тудырып, нәтижелерді нақтылайды. Олар фильмнің жалпы формасының аясында оқиғалардың орын алуына түрткі болып, жағдайларға жауап қайтарады. Олардың әрекеттері мен реакциялары фильмге деген қызығушылығымызды арттыруға едәуір үлес қосады.

Әдетте фильм кейіпкерлері роман кейіпкерлерінен кәдімгі денелерінің болуымен ерекшеленеді. Мұндай негізгі шартты тиісті деп қабылдаймыз, әйтсе де онымен келіспеуге де болады. Кейде кейіпкер «Үш әйелге арналған хат» (*A Letter to Three Wives*) атты фильміндегідей, өзінің үш күндесіне хат жолдайды, фильмде баяндаған әйелдің дауысы ғана естіледі. Тағы бір мысал. Люис Бунюэльдің «Құштарлықтың осынау түсініксіз объектісі» (*That Obscure Object of Desire*) атты фильмінде бір әйелді екі актриса сомдайды. Осындағы екі актрисаның дене ерекшеліктеріндегі айырмашылықтар әйел мінезінің әртүрлі тұстарын меңзеуі мүмкін. Осы тәсілді Тодд Хейнс дәстүрлі ән орындаушысын жасы, жынысы және нәсілі әртүрлі актерлерге сомдатқызып, «Мені ол жерден іздеме» (*I'm Not There*) атты фильмінде одан әрі дамыта түседі.

Дене бітімімен қатар кейіпкердің өзіне тән *мінез ерекшеліктері* бар: өмірге көзқарасы, дағдылар, әдеттер, талғам, психологиялық қажеттіліктері мен оны ерекше ете түсетін өзге де қасиеттері. Оны да ескеру қажет. Мәселен, Микки Маус сияқты кейбір кейіпкерлердің бірнеше мінез ерекшеліктері болды. Бір кейіпкер жайында «мінезінің бір-біріне қарама-қайшы келетін әртүрлі ерекшелігі бар» деген кезімізде оны күрделі, үшөлшемді немесе жақсы жетілген деп айтуға бейім келеміз. Мысалы, Шерлок Холмстың мінезінің ерекше тұстары көп. Олардың кейбірі Шерлоктың музыкаға әуестігі немесе кокаинге құмарлығы сияқты әдеттерінен туындаса, өзгелері оның шынайы табиғатын – тәкәппарлығын, алғыр ойын, ақымақтықты суканы сүймеуін, кәсіби абыройы мен тұрақсыз сыпайылығын көрсетеді.

Қауесеттерге деген құмарлығымыз секілді, біз басқа адамдар жайлы білуге қызығушылық танытамыз, сонымен бірге адамдарды бақылау дағдыларымызды әңгімемізге қосамыз. Экраннан көрген кейіпкерлерге тез арада мінез ерекшеліктерін теліміз. Фильм әдетте бұған өзі көмектеседі. Кейіпкерлердің көбі өз мінез ерекшеліктерін шынайы өмірдегі адамдарға қарағанда әлдеқайда ашық көрсетеді әрі сюжетте оларды тез арада айқындайтын жағдайлар ұсынылады.

«Жоғалған кеме» (*Raiders of the Lost Ark*) фильмнің ашылу сахнасында Индиана Джонстың тұлғалық *ерекшелігі* көкке көтеріледі. Біз бірден оның батыл, тапқыр һәм аздап қызба адам екенін көреміз. Ол батыл, алайда үрейді сезіне алады. Мұражайлар үшін ежелгі қазыналарды іздеп табу арқылы ол ғылым-білімге деген ғажайып адалдықты көрсетеді. Аздаған уақыттың ішінде Индиана Джонстың мінезінің басты ерекшеліктерін көріп білгендіктен оны ұнатамыз.

«Жоғалған кеме» (*Raiders of the Lost Ark*) атты фильмнің ашылу сахнасында Индиана Джонстың көрсеткен мінезінің барлық ерекшеліктері кейінгі сахналарда да сабақтастыққа ие. Негізінен, кейіпкерге жалпы хикаят оқиғаларында себепкерлік қызметін атқаратын мінез ерекшелігі беріледі. Альфред Хичкоктың «Тым көп білетін адам» (*The Man Who Knew Too Much, 1934*) фильмнің екінші сахнасында Джилл атты кейіпкердің винтовқадан өте жақсы ататыны көрсетіледі. Фильмнің көп бөлігі

үшін бұл мінез ерекшелігінің хикаят оқиғасына қатысы жоқ болып көрінеді, бірақ соңғы сахнада атысып жүрген полицейдің атуға шамасы келмеген кезде Джилл әлгі жауыздардың бірін атып түсіреді. Кейіпкерлерге берілген көптеген қасиеттер сияқты, Джиллдің мергендігі баяндаудың белгілі бір функциясын орындайды.

Баяндаудағы барлық себептер мен салдарлар кейіпкерлерден бастау алады. Апат туралы фильмдерде жер сілкінісі немесе алапат толқын кейіпкерлер тарапынан жасалатын іс-қимылдар тізбегін үдете түсуі мүмкін. «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*) атты фильмдегі акула көпшіліктің зәре-құтын қашырған кезде осындай қағидат назарға алынды. Әйтсе де осындай табиғи құбылыстар бір жағдайды тудырғаннан кейін әдетте адам тілектері мен мақсаттары баяндау үдерісін дамыту үшін экшнге қосылады. «Акула азуындағы ажал» атты фильмде қала тұрғындары акуламен күресудің әртүрлі стратегияларын қарастырады. Осылай істеу арқылы олар сюжетті алға қарай жылжыта түседі. «Индет» (*Contagion*) атты фильмдегі іс-әрекеттің негізгі себебі – бүкіл әлемге таралып келе жатқан ажалды вирус, алайда іс-әрекет осы тажалға қарсы тұратын ем табуға барын салатын жеке зерттеушілер мен аман қалуға тырысатын қарапайым азаматтарға шоғырланады.

Себептерді жасыру, салдарды бүгіп қалу. Көрермен ретінде оқиғаларды себеп пен салдар арқылы байланыстыруға тырысамыз. Көрсетілген оқиғаның туындауына не себеп болуы мүмкін екенін немесе ол өз алдына неге алып келуі мүмкін екенін елестетуге бейім келеміз, яғни біз себеп мотивациясын іздейміз. Бұл туралы 2-тарауда айтып өткен болатынбыз: «Менің адамым Годфри» (*My Man Godfrey*) атты фильмнен алынған сахнада қоқыс ақтарып жан бағу ақсүйектер жиналған салтанатта кедей адамның болуын түсіндіретін себеп ретінде қызмет атқарды (96-бетті қараңыз).

Көбіне себеп мотивациясы бойынша «Жарқыл» (*The Shinning*) атты фильмнің асүйдегі сахнасынан (2.14; 2.15) көргеніміздей, ақпаратты алдын ала сахна болғанға дейін енгізу ұйғарылады. «Лос-Анджелес құпиялары» (*L.A. Confidential*) атты фильмде идеалист детектив Этли именбейтін мінезді әріптесі Винсентке әкесінің өлтірілуі құқық қорғау органдарына орналасуына мәжбүр еткені жайлы сырын шертеді. Ол көзбе-көз қалғанда жазасыз қалған бар зұлымдықты таным белгісіне айналдырған белгісіз кісі өлтірушіні «Ролло Томаси» деп атайды. Бұл әңгіме тек Этлидің жеке қасиеттері туралы түсінік беретіндей болып көрінуі мүмкін. Дегенмен кейін жемқор полиция басшысы Сид Винсентке оқ атқан кезде, Винсент ақтық демін алғанда «Ролло Томаси» деп күбірлейді. Артынша абдырап қалған Сид Этлиден Ролло Томасидің кім екенін сұрайды. Этли Винсентпен болған алдыңғы әңгіме жан тапсырар алдында Винсент кісі өлтіруші ретінде Сидті көрсетуіне мотивация (себеп) болғанын түсінгенде, есеңгіреп қалады. Фильмнің соңына қарай Сид Этлиді ату үшін көздеген кезде Этли басшының Ролло Томаси екенін айтады. Осылайша айқын түрде болмашы болып көрінетін элемент басты себеп және тақырыптық мотив ретінде қайта оралады.

Себептілік жайлы айтқандарымыздың көбі сюжеттегі себеп пен салдардың тікелей көрсетілуіне жатады. «Тым көп білетін адам» атты фильмде Джилл үздік мерген ретінде көрсетілді, соның арқасында ол өз қызын құтқара алды. Бірақ сюжет сонымен қатар себеп пен салдар жайлы қорытынды жасауға жетелеуі мүмкін, осылайша ол жалпы хикаятты құрады.

Ал енді детективті хикаятты қарастырамыз. Адам өлтіру жағдайы болды делік. Бұл себепті, яғни кісі өлтіруші мотивті, бәлкім, сонымен қатар әдіс туралы емес, жағдайдың салдары жайлы

білеміз дегенді білдіреді. Детективті хикаят қызығушылық танытуға байланысты болады. Сюжетте көрсетілген оқиғалардың алдында қандай жағдай орын алғаны туралы білгіміз келеді. Түптеп келгенде, фильмнің соңында көрсетілмеген себептердің мәнін ашу, яғни кісі өлтірушіні атау, мотивті түсіндіру және қолданылған тәсілді айқындау – детективтің жұмысы. Бұл детективтік фильм сюжетіндегі кульминациялық сәттің (біз көрген іс-әрекет) хикаяттағы алдыңғы оқиғалардың (біз көрмеген жағдайлардың) сырын ашу екенін білдіреді.



3.10 Хикаят нәтижелерін (эффектілерін) жасыру. Антуанның болашағын белгісіз күйде қалдырған «400 соққы» (*The 400 Blows*) атты фильмнің соңғы көрінісі.

Бұл үлгі детективтік баяндау түрлерінде кең тараған болса да, әрбір фильмнің сюжетінде себептер жасырылып, біздің қызығушылығымызды тудыруы мүмкін. Үрей мен ғылыми фантастика фильмдері бізді белгілі бір оқиғалардың артында қандай күштер жасырынғанынан бейхабар қалдырады. «Бөгде» (*Alien*) атты фильмнің тек үштен бір бөлігі өткенде ғана Эш деген ғылыми қызметкердің құбыжықты қорғау үшін астыртын жұмыс атқарғанын білеміз. «Жасырын» (*Caché*) атты фильмде үйленген жұп өздерінің күнделікті өмірі жазылған видеотаспаны алады. Фильмнің сюжетінде олардың таспаны кім және не үшін жасағанын анықтауға тырысқандары көрсетіледі. Жалпы, әрбір фильм құпия әзірленген кезде әуел бастан сюжетте хикаяттың белгілі бір себептері жасырылып, сырдың тек бүркеулі салдары ғана көрсетіледі.

Сонымен қатар сюжетте оқиғаның *себептері* көрсетілуі мүмкін, алайда көрерменде белгісіздік пен күмән сезімдерін тудыра отырып, хикаят нәтижелері жасырылады. Мысалы, «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) атты фильмде Ганнибал Лектор мен оның Теннесси түрмесіндегі күзетшілеріне шабуыл жасалады, алайда ғимаратта жүргізілген полициялық тінту кезінде лифтінің үстінде жатқан дененің жараланған Лектор екендігі жайлы ықтималдылық арта түседі. Ұзақ уақытқа созылған белгісіздік сахнасынан кейін біз Лектор жан тапсырған күзетшінің киімін киіп, қашып кеткенін білеміз.

Фильмнің соңында сюжеттің маңызды нәтижелерді жасыруы ықтималды салдар жайлы ойлануды сұрауы мүмкін. Мысалы, Франсуа Трюффонның «400 соққы» (*The 400 Blows*) атты фильмінің соңғы сәттерінде Антуан деген бала түзету мекемесінен қашып, теңіз жағалауына қарай жүгіреді. Камера оның бет-жүзінің көрінісін ұлғайтып, жиек қатып қалады (3.10). Сюжетте Антуанды ұстап алып, кері қайтаратыны немесе қайтармайтыны көрсетілмейді; бұл бізді оның болашағында не болуы мүмкін екені жайлы жорамал жасаған күйде қалдырады. «400 соққы» фильмінің хикаяты «Рим – ашық қала» (*Rome Open City*) атты фильміндегідей (566–567-беттер) негізгі ағымдағы кино шарттары тұрғысынан толық емес.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Себептерді аудиториядан құпия ұстайтын сюжеттерге келтірілген мысалдарды «Жанама әсер, қауіпсіз пана: «Өткен өмірден» және «Жоғалған қыз» (*Side effects, safe haven: Out of the past* and “Gone grrrl”) атты мақалалардан қараңыз.

Уақыт

Себептер мен олардың салдарлары – әңгіменің негізі, дегенмен олар уақыт аралығында орын алады. Біздің хикаят, яғни сюжеттің айырмашылығы киногерлердің уақытты басқару үшін баяндау формасын қалай қолданатынын түсінуге көмектеседі.

Фильмді тамашалаған кезде біз хикаят уақытын сюжетте қалай көрсетілетініне қарай құрамыз. Мысалы, сюжетте хикаят оқиғалары хронологиялық тәртіптен тыс көрсетілуі мүмкін. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) атты фильмде ер адамның қаза табуын оның жастық шағынан бұрын көргенімізден кейін оның өмірінің хронологиялық нұсқасын құруға тиіс боламыз. Оқиғалар тіпті хронологиялық тәртіп бойынша көрсетілсе де, сюжеттердің көбінде әрбір деталь басынан аяғына дейін көрсетілмейді. Біз кейіпкерлер оқиға орын алмаған уақытта ұйықтайды, ас ішеді, саяхаттайды және сол сияқты басқа да әрекеттер жасайды деп ойлаймыз, сондықтан мұндай маңызды емес іс-әрекеттер қамтылған кезеңдерді көрсетпей тастап кетуге болады. Тағы бір мүмкіндіктің мәні кейіпкер жарақат алған оқиғаны еске түсірген кездегідей, хикаяттағы тура сол оқиғаның сюжетте бірнеше мәрте көрсетілуінде жатыр. Джон Вудың «Жалдамалы кісі өлтіруші» (*The Killer*) атты фильмінің ашылу сахнасында жазатайым оқиға орын алып, әншінің көздері көрмей қалады, содан кейін бас кейіпкер бұл жағдайды өкінішпен еске алған сайын тура сол оқиғаны қайта-қайта көреміз.

Қысқаша айтқанда, киногерлер фильм сюжетінде хронологиялық *тәртіп*, *уақыт ұзақтығы* мен *жиілікті* қалай жеткізетіндерін шешуі қажет. Өз кезегінде, көрермен уақытқа байланған осы факторлар жайлы белгілерді белсенді түрде байқауы тиіс. Олардың әрқайсысында маңызды көркемдік мүмкіндіктер жасырылған.

Уақыт бойынша реттілік: оқиғалар қалай тізбектелген? Киногерлер оқиғаларды хикаяттағы реттен тыс көрсетуді таңдай алады. Бұл гипотетикалық романтикалық комедиямыз үшін ұсынылған флешбэк сияқты, сюжетте хронологиялық реттіліктен тыс көрсетілетін жай ғана хикаяттың бір бөлігі болады. Мысалы, «Қайшы қолды Эдвард» (*Edward Scissorhands*) атты фильмде кейіпкер Вайнона Райдерді алғаш рет немере қызына ұйықтар алдында хикая айтып отырған егде жастағы әйел кейпінде көреміз. Содан кейін фильмнің көп бөлігінде егде жастағы ханымның орта мектептің жоғары сыныптарында оқыған кезде орын алған оқиғалары көрсетіледі. Сол сияқты «Бас жазу» (*The Hangover*) атты фильм күйеу жігіттің жоғалып кеткені жайлы достары хабарлаған күйзелісті сәттен басталады. Артынша сюжет олардың бойдақ кезінде сауық кешінде бас қосқан өткен сәтіне оралады.

Флешбәктер әдетте бізді жаңылдыра қоймайды, себебі оқиғаларды ойымызда хронологиялық рет бойынша қайта орналастырып шығамыз: жасөспірім шақ қарттықтан бұрын болса, мастықтың салдары сауық кешінен кейін орын алады. Егер хикаят оқиғаларын 1-2-3-4 тізбегі ретінде қарастыру мүмкін болса, *флешбәктер* қолданылған сюжетте олар 2-1-3-4 немесе 3-1-2-4 сияқты кейіпте көрсетіледі. Сонымен қатар киногер алдағы оқиғаларға *көшуді* қолдану арқылы хикаят ретін ауыстыруы мүмкін. Бұл үлгінің осы шақтан болашаққа ауысып, артынша қазіргі уақытқа қайта оралуы 1-2-4-3 тізбегі ретінде берілуі мүмкін. Қалай болғанда да сюжет тәртібін ескере отырып, хикаят ретін анықтаймыз.

Сахналардың орынын қарапайым түрде өзгертудің өзі күрделі эффектілерді жасай алады. Квентин Тарантиноның «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*) атты фильмінің сюжеті бір жұптың өздері отырған дәмхананы тонау туралы шешім қабылдауынан басталады. Осы сахна, шын мәнінде, хикаят хронологиясында біршама кеш орын алады, алайда көрермен бұл туралы соңғы сахнаға дейін білмейді. Сол кезде тонау, осы дәмханада ас ішіп отырғаннан өзге, әлдеқайда басты кейіпкерлер арасындағы диалогты бөледі. Жай ғана хикаяттың соңында орын алатын сахнаны алып, сюжеттің басына орналастыру арқылы Тарантино фильмнің өн бойынан соңғы сәтке дейін қызығушылығымызды ұстап тұратын тосын жайт әзірлейді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Марк Романек «Бір сағатта фото шығару» (*One Hour Photo*) атты фильмін түсіріп жатқанда «Не өлдей, не тірідей» (*D.O.A.*) фильмін қарап көп нәрсе үйренеді. «Фильм формасы арқылы белгісіздік сезімін тудыру» (*Creating suspense through film form*) атты мақалада фильмнің алдын ала көрсетілімі сәтсіз болғаннан кейін, Романек сюжетті хикаят экшннің аяғынан бастап, басына оралу үшін «Қазіргі таңда аудитория оған мұқият назар аударады» (*Now the audience is paying closer attention*) мақаласында қайта құрғаны талқыланады.

Тарантиноға сахналардың уақыт бойынша реттілігі шебер пайдаланылған 1940–1950 жылдардағы фильмдерде қолданылған нуар үрдісі әсер етеді. «Не өлдей, не тірідей» (*DOA (1949)*) атты фильмі флешбәктердің бүкіл фильмнің өн бойында көрермен болжалын қалай қалыптастыра алатынын көрсетеді. Ер адам кісі өлтіру жағдайы туралы хабарлау үшін полиция учаскесіне барады. «Кімді өлтіріп кетті?» – деп сұрайды офицер. Ер адам: «Мені», – деп жауап береді. Ол жағдайды түсіндіре бастаған кезде біз ұзаққа созылған флешбәктерге көшеміз. Өткен шақтағы хикаяттың ең алғашқы іс-әрекеті біршама қауіпсіз және баяу өрбиді. Егер сюжет хронологиялық тәртіп бойынша көрсетілсе, көрермендер бұл сахналарды зеріктігерлік деп табар еді. Алайда басты кейіпкердің өлетінін білуге деген қызығушылық бізді қырағы ете түседі. Бізді оның әрбір кездесуі сезіктендіреді: оны өлтіретін осы емес па? Егер хикаят 1-2-3 реті бойынша айтылса, осыншалықты болжал пайда болмас еді.

Уақыт ұзақтығы: оқиғалар қанша уақытқа созылады? «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмнің сюжетінде Роджер Торнхиллдің өмірінен оқиғаға толы төрт күн көрсетіледі. Алайда хикаят сюжет барысында өткен өмір туралы ашылған мәліметтен әлдеқайда бұрын басталады. Хикаят оқиғаларында Роджердің бұрынғы некелері, АҚШ-тың барлау агенттігінің Джордж Каплан есімді жалған агент жасау туралы жоспары және қылмыскер Ван Дамнның контрабандалық қызметі қамтылған.

Жалпы, фильм сюжетіне хикаяттың **белгілі бір кезеңдегі бөлігі** ғана таңдалады. Кинорежиссер ретінде назарыңызды «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильміндегідей салыстырма-

лы түрде біртұтас қысқа уақыт интервалында шоғырландыру жайлы шешім қабылдауыңыз мүмкін. Немесе өз сюжетіңіздің көптеген жылдардың өн бойында өрбуіне мүмкіндік беріп, сол кезеңдегі маңызды уақыт аралығын алға шығарасыз. Мысалы, «*Азамат Кейн*» атты фильмде алдымен бас кейіпкердің жастық шағы, біршама уақыт өткеннен кейін оның жас жігіт, біраздан соң орта жастағы адам болғаны және сол сияқты басқа да кездері көрсетіледі. *Хикаят* ұзақтығын қалыптастыратын осы үзінділердің барлығының жиынтығы *сюжет* ұзақтына тең.

Алайда бізге тағы да бір айырмашылық қажет. Фильмді көруге 20 минут немесе екі сағат, я болмаса (Бела Таррдың «Ібіліс тангосы» (*Satan's tango*) атты фильміндегідей) жеті сағаттан артық уақыт кетеді. Демек, бұл жерде *экрандағы* көрсетілімнің ұзақтығы деп атауымызға болатын нарративті фильмге қатысты уақыт ұзақтығының үшінші түрі бар.

Хикаят ұзақтығы, сюжет ұзақтығы мен экрандағы көрсетілім ұзақтығының өзара байланысы күрделі, алайда ойымыздағыны жеткізу үшін мынаны айта аламыз: кинорежиссер экрандағы көрсетілім ұзақтығын жалпы хикаят ұзақтығы мен сюжет ұзақтығынан тәуелсіз түрде басқара алады. Мысалы, «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» атты фильмде хикаяттың жалпы ұзақтығы (сюжеттегі барлық тиісті оқиғаларды қоса есептегенде) бірнеше жылды құраса, сюжет ұзақтығы – төрт тәулікке, ал экрандағы көрсетілім ұзақтығы шамамен 136 минутқа тең болды.

Сюжет ұзақтығы хикаят ұзақтығына қарай белгіленеді, сол себепті экрандағы көрсетілім ұзақтығы сюжеттің жалпы ұзақтығына қарай таңдалады. Мысалы, «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» атты фильмде тек сюжеттегі төрт тәулікке қатысты бөліктер ғана көрсетіледі. Бұл мысалға қызықты қарсы мысал ретінде адам өлтіру ісін талқылайтын алқабилер хикаяты жайлы «Он екі ашулы адам» (*Twelve Angry Men*) атты фильмді қарастырайық. 95 минутқа созылған фильм шамамен кейіпкерлер өміріндегі тура сол уақыт аралығына тура келеді.

Әлдеқайда нақтырақ айтар болсақ, киногер экрандағы көрсетілім ұзақтығын хикаят уақытын қайта анықтау үшін қолдана алады. Мысалы, экрандағы көрсетілім ұзақтығы хикаяттың *ұзақ-тығын* арттыра түседі. Бұған Сергей Эйзенштейннің «Қазан» (*October*) атты фильміндегі көпірлердің ажыратылуы таптырмас мысал. Бұл жерде хикаятта аз ғана уақытқа созылатын оқиға фильмді монтаждау техникасының көмегімен экрандық уақыт бойынша бірнеше минутқа дейін ұзартылады. Нәтижесінде бұл оқиғаға ерекше назар аударылады. Сонымен қатар экрандағы көрсетілімнің ұзақтығы сюжеттегі хикаят уақытын ықшамдау үшін қолданылуы мүмкін. Әдетте сағаттар мен күндерге созылатын үдеріс бірнеше жылдам кадрларға дейін қысқартылады. Осы мысалдар фильм жасау техникаларының экрандағы көрсетілімнің ұзақтығын қалыптастыруда атқаратын рөлі зор екенін көрсетеді. 5 пен 6-тарауларда оның қалай іске асырылатынын көреміз.

Уақыт жиілігі: оқиғаны қаншалықты жиі көреміз немесе естиміз?

Көбіне хикаят оқиғасы сюжетте тек бір рет қана көрсетіледі. Дегенмен кейде хикаят оқиғасы сюжеттің сценарийлік жоспарында екі немесе одан да көп рет кездесуі мүмкін. Егер оқиғаны фильм сюжетінің басында, содан соң кейінірек сюжеттен тағы көрсек, онда бұл өткен оқиғаға қайта оралғанымыз, яғни тура сол оқиғаны екі рет көреміз деген сөз. Кейбір фильмдерде бірнеше баяндаушылар болады, олардың әрқайсысы тура сол оқиғаны сипаттайды; біз қайтадан оқиғаның бірнеше рет орын алғанын көреміз. **Оқиға жиілігінің** артуы бізге бір іс-қимылды бірнеше тұрғыдан көруге мүмкіндік береді. Қарапайым түрде қайталау тек дыбыс трегінде орын алуы мүмкін. Кейде диалогтағы бір ғана жолдың қайта айтылуы, болған оқиға туралы естеліктен арыла алмай жүрген кейіпкердің мазасын алады.

Не себепті киногер хикаят оқиғасын сюжетте қайталағысы келеді? Кейде бұл көрермендерге бір нәрсені еске салу үшін жасалады немесе қайталау жаңа ақпаратты ашады. Осындай жағдай «Бірнеше долларға артық» (*For a Few Dollars More*) атты фильмде орын алады, кейіпкерлер қайталанатын



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Қайталанатын сахна «Милдред Пирс» (*Mildred Pierce*) атты фильмдегі кульминациялық сәт туралы толығырақ ақпарат беру үшін қолданылады. Алайда бұған қол жеткізу үшін фильмде хикаят уақытына қатысты айла-шарғылар жасалады. «Екі рет айтылған әңгімелер: Милдред Пирс» (*Twice told tales: Mildred Pierce*) мақаласын қараңыз. «Естеліктерді тудырған бұл емес» (*Memories are unmade by this*) атты мақалада қайталаулар бізді өзге жолмен жаңылыстыруы мүмкін екенін көрсетуге тырысамыз.

сахнаны еске түсірген сайын ол әлдеқайда толығырақ ашыла түседі. «Сезімге селқостық» (*Amores Perros*) атты фильмде жол-көлік апаты үш рет көрсетіледі және әрбір қайталау әртүрлі адамдардың апаттан қалай зардап шеккенін көрсетеді.

“Көптеген көзқарастар желілік хикаятты алмастырды. Экшннің қайталануын немесе түйісуін қайта-қайта көру... аудитория назарын хикаятқа шоғырландырады. Бұл шым-шытырық жайттың қалай өрбитінін тамашалауға ұқсайды”.

Гас Ван Сент, «Піл» (*Elephant*) фильмінің кинорежиссері

Сюжеттегі хикаяттың реті, ұзақтығы мен жиілігіне қатысты жасалған манипуляциялар көрермендердің нарративті фильмнің мәнін түсінуге белсенді түрде қатысатынын көрсетеді. Киногер сюжетті бізге хронологиялық реттілік, іс-әрекеттер арасындағы уақыт интервалы және оқиғаның қанша рет болғанын көрсету үшін жасайды. Бұл көрерменнің болжамдар құрып, қорытынды жасауға, болжалдарды қалыптастыра алу қабілеттілігіне байланысты болады. Бақытымызға орай, әдетте кәдуілгі уақыт, себеп пен салдарды сезіну қабілетіне жүгіну арқылы заттарды өзара байланыстыра аламыз. Мысалы, флешбэк көбіне кейіпкердің естеліктері ретінде мотивацияланады. Киім, жас мөлшері, декорациялар және сол сияқты басқа да белгілер фильм хикаятының уақытын анықтауға көмектеседі.

Дегенмен кейбір киногерлер едәуір күрделі уақыт схемаларын ұсынады. Мысалы, «Кәдімгі күдіктілер» (*The Usual Suspects*) атты фильмде қылмыскер ФТБ агентіне өзінің қылмыстық тобының әрекеттері жайлы мұқият ойластырылған әңгімені айтып береді. Оның айтқандары көптеген флешбэктерде өріс алады, олардың кейбірі ашылу сахнасында куә болған оқиғаларды қайталайды. Дегенмен соңғы бетбұрыс флешбэктердің кейбірінде өтірік болуға тиіс екенін және оқиғалардың хронологиясын, хикаяттың шынайы себеп-салдарлық нәтижелерін өзара біріктіруіміз қажет екенін көрсетеді. Кристофер Ноланның «Бастау» (*Inception*) атты фильмі хикаят ішінде бірнеше хикаяттарды тудырады, олардың барлығы ұйқы кезінде бір уақытта дамиды, алайда сюжет олардың әрқайсысын әртүрлі қарқынмен орын алуға мәжбүрлейді. Бір түстегі бір секунд өзге түсте көптеген минутқа созылуы мүмкін, сондықтан бізде сюжет ұзақтығының бірнеше шкаласы бар. «Гарри Поттер мен Азкабанның тұтқыны» (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*) атты фильмде сиқыр арқылы жаңа ғана болған іс-әрекеттің қайтадан жасалып, әртүрлі нәтижелерге әкелуіне мүмкіндік беріледі (3.11).

3.11 Күрделі уақыт схемаларын құру. «Гарри Поттер мен Азкабанның тұтқыны» (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*) атты фильмде Гарри және оның құрбысы Хермиона өткенге оралу үшін сиқырлы затты қолданды. Мұнда олар өздерінің біз бұған дейін фильмнен көрген сахнадағы іс-қимылдарды орындап жатқандарын көреді.





ЖАҚЫННАН ТАНУ

Хикаят уақытымен ойын ойнау

Сюжеттің негізінде хикаят уақытын қайта құрап шығуды киногерлер мен көрермендер де ойын түрі ретінде қарастырулары мүмкін. Голливуд фильмдерінің көбінде осы ойын біршама қарапайымданған. Дегенмен жаңа ойындардың ережелерін үйренуді ұнататынымыздай, ерекше фильмдердегі хикаят оқиғаларының болжауға келмейтін тәртібінен туындаған қиындықтардан ләззат алуымыз да ғажап емес.

«Арзанқол қылмыстық әдебиет» атты фильм киногерлер мен киноға барушылардың жаңа буынының арасында «бұзылған уақыт тізбегін» танымал етеді. Фильмнің сюжеті мейрамхананы тонау қадамынан басталып, кезең-кезеңімен көрсетіле отырып аяқталады. Осы күнгі жағдайларға өте ұқсас болғандықтан, рамкадағы оқиғашынымен болып жатқандай әсер қалдырады. Дегенмен, шын мәнінде, Брюс Уиллис пен оның лосанджелестік құрбысының кері шегініп қашуы көрсетілген фильмдегі соңғы оқиға, сюжеттегі соңғы эпизод емес. Оқиғаларды қайтадан орналастырып шығу алғашында қорқыныш тудырып жаңылдырғаныммен, ол бұрын көрген көріністерді қайта ой елегінен өткізуге мәжбүрлейді. Сондықтан да нәтижелі бола түседі.

«Арзанқол қылмыстық әдебиет» фильмінің табысты болуы Америка киногерлерін хикаят уақытымен әлдеқайда еркін ойнауға ынталандырды. «Желігу» (*Go*, 1999) атты фильмде бір түнде орын алған оқиғалар үш рет көрсетіледі. Бірақ әр кезде әртүрлі кейіпкерлердің көзқарасы тұрғысынан алынып, толықтырылып отырады. Фильмнің аяғына дейін не болғанын түсіне алмаймыз, өйткені әртүрлі оқиғалар бірінші нұсқада жасырылып, екінші немесе үшінші нұсқада көрсетіледі. Он жыл өткеннен кейін көрермендер осындай «қайта көрсетілетін» сюжеттермен жақсы таныс болады. «Ату нүктесі» (*Vantage Point*) фильмінде кісі өлтіру мен жарылыс сахнасы қайталанатын және әрбір нұсқа шын мәнінде хикаятта қандай жағдай орын алғанын әлдеқайда көбірек айқындай түседі.

Мұндай жағдай қайталанатын сюжеттердің барлығын өзара байланыстыруға ұмтылдырып, көрермендердің қызығушылығын оятуы мүмкін. «Көзден таса» (*Out of Sight*) атты фильм өзінің соңына түскен ФТБ агентіне ғашық болып қалатын, жолы болмаған банк тонаушысын көрсетуден басталады. Олардың ақылға қонбайтын махаббат хикаясы жалғасып жатқанда, фильмде қандай да бір кейіпкердің естеліктерімен мотивацияланбаған бірқатар флешбәктер туындайды. Ол бөлек хикаят желісіне қатысты болып көрінгенімен, алайда олардың мақсаты бізді фильмнің екінші жартысына дейін ойландырады. Содан кейін соңғы флешбәк, бәлкім, кейіпкердің естелігі болар, фильмге бастау болған экшнге оралып, негізгі оқиғаларды түсіндіреді. Әдетте орын алатын жағдай сынды, киногер көрерменге бұзылған уақыт тізбегін түсінуге көмектесу үшін себеп-салдарлық тұспалдарды пайдаланады.

Кейде қайталау әдісі қолданылатын фильм өткен шақта не болғанына қызығушылығымызды ояту үшін қызмет етеді немесе киногерлер ғылыми фантастика мен қиялдың алғышарттарын баламалы болашақты көрсету үшін де қолданады. Бұл тәсілді киногерлер «егер... не?» баянсөздері деп те атайды. Әдетте мұндай фильмдерде қалыптасқан жағдай ұсынылады, содан кейін, егер де бір фактор өзгерсе, хикаяттың әртүрлі себеп-салдарлық тізбектер бойынша қалай өрбитіні көрсетіледі.

«Абайлаңыз, есіктер жабылады» (*Sliding Doors*) фильмінің кейіпкері Хелен жұмыстан босап қалғаннан кейін көңілсіз күйде пәтеріне қарай беттейді. Ал онда жігіті өзге әйелмен төсекте жатқан еді. Хеленнің метроға кіріп, пойызға отырығанын көреміз, алайда артынша экшн кері қайтарылып, біз оның қайтадан платформада жүргенін көреміз, осы кезде ол баламен соқтығысып қалады да, өз пойызын жіберіп алады. Фильм сюжетінің қалған бөлігі Хеленнің екі баламалы болашағының арасында өрбиді. Пойызға отыру арқылы Хелен үйіне уақытылы жетіп, жігітінің сатқындығы туралы білген соң біржола кетіп қалады. Пойызды жіберіп



3.12



3.13

3.12; 3.13 «Егер... не?» нарративі – тура сол бір күннің қайталануы. «Суыр күні» (*Groundhog Day*) атты фильмде 2 ақпан күні тағы да қайталанған сәтте Фил өзінің қылмыс жасай алатындығын тексереді. Оны сол күні кешке түрмеге қамайды (3.12), оған тек басқа Суыр күндеріндегідей «төсек орын мен таңғы ас қарастырылған» қонақүйде ояну ғана қалды (3.13).

алу арқылы Хелен үйіне әлгі әйел кетіп қалған кезде жетіп, өзінің опасыз жігітімен бірге қалады. Сюжет фильмнің соңында осы баламалы себеп-салдарлық тізбектерді қиыстырмас бұрын, олардың арасында ілгері және кері қарай жылжып отырады.

«Суыр күні» (*Groundhog Day, 1993*) атты фильм «егер... не?» сюжеттерінің танымал бола түсуіне көмектесті. 1 ақпан күні Фил Конор атты қолайсыз ауа райын бақылаушы маман атақты «Суыр күні» мерекесіне қатысу үшін Панксатониге сапар шегеді. Содан соң ол қайта-қайта қайталана беретін 2 ақпан күнінің тұзағында қалады. Бұл күннің нұсқалары Филдің қалай әрекет еткеніне байланысты болады. Мысалы, кей күндері жеңілтектік жасайды, кейбір күндері заңды бұзады (3.12; 3.13), ал кейін өз мінезін жақсартуға тырысады. Осындай күннің талайы өткеннен кейін ғана ол тамаша кейіпкерге айналады, бұл күннің қайталануы жұмбақ қалпында тоқтайды.

«Абайлаңыз, есіктер жабылады», «Суыр күні» фильмдерінің екеуінде де бас кейіпкердің өмірінің әртүрлі бағытта тарамдануына ешқандай түсініктеме берілмейді. Біз қандай да бір құдіретті күш кейіпкердің жағдайын түзету үшін араласты деп болжауға тиіспіз. Басқа фильмдердегі баламалы болашаққа технологиялық аспаптар себеп болады. «Болашаққа оралу» атты фильмнің үшеуінде де

(1985, 1989, 1990) Мартидің досы Док уақыт машинасын ойлап табады және бұл құрылғы себеп пен салдардың күрделі әрі ауыспалы түрде қиылысуларына жол береді. Бірінші фильмде машина Мартиді күтпеген жерден 1955 жылға апарды. Байқаусызда өз ата-анасының махаббатын бұзып алу арқылы Марти 1985 жылы өзінің өмірге келуіне қауіп төндіре жаздайды. Ақырында, Марти өз ата-анасының бір-біріне ғашық болуына жағдай жасап, 1985 жылға аман-есен оралады және оның сол жердегі өмірі алғашқы саяхатының нәтижесінде жақсара түседі.

«Болашаққа оралу» фильмінің екінші бөлімінде 2015 жылы Мартидің өмірінде орын алған оқиғалар 1955 жылға әсер етеді. Бифф атты зұлым уақыт машинасын өткенге оралтып, содан кейін болатын жағдайды өзгерту үшін пайдаланады. Үдеріс барысында ол Док пен Мартидің отбасына зиян келтіреді. Мартидің Биффтің оқиғаларды өзгертуін тоқтату үшін 1955 жылға қайтадан сапар шегуіне тура келеді. Екінші бөлімнің аяғында Марти 1955 жылдың тұзағында қалып қалады да, Док болса күтпеген жерден кері қарай, яғни 1885 жылға жіберіледі. Марти онымен фильмнің үшінші бөлімінде болашаққа қауіп төндіретін басқа өзгерістер жиынтығын шешу үшін қауышады. Фильмдерде бірыңғай себеп-салдарлық тізбек сақталғанымен, хикаяттың соншалықты шым-шытырық болуына



3.14



3.15

3.14; 3.15 «Абайлаңыз, есіктер жабылады» (*Sliding Doors*) фильміндегі баламалы болашақтарға арналған тұспалдар. Бір хикаят желісінде Хелен шашын қысқа етіп кеседі (3.14). Бұл оны басқа хикаят желісіндегі ұзын шашты Хеленнен ажыратуға көмектеседі (3.15). Шашын қысқартқанға дейінгі маңдай тұсынан шашын буып қоятын қызыл орамал маңызды белгі болды.



ЖАҚЫННАН ТАНУ

ЖАЛҒАСЫ

байланысты, бір кезде Док, Марти мен біз үшін оқиғаларды тақтада сызып көрсетеді. Баламалы болашақты жасауға арналған Доктың уақыт машинасының өзге түрлерін «Дежа вю» (*Deja vu*), «Бастапқы код» (*Source Code*) және «Альманах жобасы» (*Project Almanac*) атты фильмдерден табуға болады.

Сонымен қатар «егер... не?» ойыны Америка Құрама Штаттарынан тыс жерлерде де туындаған еді. Мысалы, «Жүгір, Лола, жүгір» (*Run Lola run*) атты фильмнің кейіпкері – ақымақ жігіттің есірткі сатушыларға қарыз болған қомақты сомасын қайтару үшін жасаған үмітсіз талпыныстары үш балама хикаят ретінде көрсетілген. Олардың әрқайсысы Лоланың тарапынан жасалған іс-әрекеттердегі аздаған өзгерістерге байланысты әртүрлі аяқталады.

«Егер... не?» сюжеттерінің алғышарттары бізге хикаят оқиғаларын өзара біріктіруді әлдеқайда қиындатқанымен, киногерлер көңілімізді қалдырмау үшін фильмнің өн бойында тұспалдарды жеткілікті мөлшерде береді. Әдетте фильмде болашақтың өте көп балама нұсқасы ұсынылмайды. Бәлкім, тек екеуі немесе үшеуі ғана ұсынылады. Болашақтың осы нұсқаларының аясында себеп-салдарлық тізбек сызықтық (линиялық) күйде қалғандықтан, бөліктерді өзара біріктіре аламыз. Кейде кейіпкерлер, «Болашаққа оралу» фильміндегі Доктың тақтада келтірген түсіндірмесі сияқты, өз өмірін өзгерткен оқиғаларға назар аудартады. «Абайлаңыз, есіктер жабылады» атты фильмде Хелен: «Егер мен сол зар еңіреткен құрғыр пойызға үлгергенде, бұл ешқашан болмас еді», – дейді. Барлық баламалы хикаят желілерінде кейіпкерлер мен кеңістік айтарлықтай тұрақты күйде қалуға бейім болады, дегенмен көбіне оқиғаларды назарымызда ұстауға көмектесу үшін сыртқы бейнеге өзгерістер енгізіледі (3.14; 3.15).

Оның үстіне, жеке хикаят желілері бір-біріне параллель болуға бейім келеді. Мысалы, «Жүгір, Лола, жүгір» атты фильм оқиғаларының үш көрсе-

тіліміндегі ақша табуға қатысты мақсат бір болғанымен, ілгері қарай даму мен нәтижелер әртүрлі. Оқиғалардың соңғы нұсқасы көбіне ең ақырғы нұсқа сияқты әсер қалдырады, сондықтан «егер... не?» фильмдері әдетте аяқталғандық сезіміне жеткізеді.

Қайталау және «егер... не?» фильмдері кәдуілгі өмірде қалай ойланатынымызға жүгінеді. Кейде санамыз белгілі бір оқиғаларға оралады, сол кезде біз бір сәт өзгеше болғанда өміріміз қалай өзгереді деп ойланамыз. Осы фильмдер ойынның қандай түрін ұсынатынын оңай түсініп, оны ойнауға дайын боламыз.

Алайда шым-шытырық фильмдердің дені бізге дәл осы дәрежедегі тұтастық пен айқындылықтың деңгейін бермейді. Мұнда киногерлер хикаят уақыты немесе себеп-салдардың қайшыласқан үлгілерін көрермендер фильмді қайта көру арқылы тұспалдарды іздейтін болады деген сеніммен жасайды. Бұған кейіпкердің екі уақыт желісі бойынша жүргізген тергеуі көрсетілген «Есіңде сақта» атты фильмі мысал болады. Қысқаша ақ-қара сахналар хикаят экшні ілгері қарай хронология бойынша жылжитын осы шақтағы үздіксіз үдерісті көрсетеді. Түрлі түсті әлдеқайда экстенсивті сахналар уақыт бойынша кері қарай жылжиды, сондықтан біз көрген сюжеттегі бірінші оқиға – хикаяттағы ең соңғы оқиға, ал сюжеттегі екінші оқиға соңғы оқиғаның алдындағы оқиға болады, осылайша ары қарай да осы ретпен жалғасады. Бұл тактика кейіпкердің қысқамерзімді жадысын жоғалтқанын көрсетеді, бірақ ол көрермендерді барлық бөліктерді біріктіруге мәжбүрлейді. Кейде кейіпкердің естеліктерінде белгісіздіктің өте көп болуы көрермендердің фильм соңында, демек финалында кейбір құпиялар ашылмай қалды деп болжауына алып келеді.

Сахналарды еркін түрде, яғни өз бетінше көруге мүмкіндік берген DVD форматы киногерлерді осы жолда ынталандыра түсті. Ғаламтор да солай жасаған болатын. Әлі күнге дейін веб-сайттарда «Донни Дарко» (*Donnie Darko*), «Сәйкестендіру» (*Identity*), «Детонатор» (*Primer*), «Көбелек эффектісі» (*Butterfly Effect*) және «Бастау» фильмдерінде шын мәнінде не болғаны жайлы қауесеттер толас таппай қайнап жатыр. Хикаят уақытын бұрмайтын немесе бұзатын басқа фильмдер сияқты, шым-шытырық фильмдер де бізді нарратив формасындағы динамикалық ойынға тартуға тырысады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«Егер... не?» нарративтерін «Желінің тармақталуы: «Бастапқы код» (*Forking tracks: Source Code*) және «Егер... не?» фильмдері: салондық пьесалардағы тармақталу жолдары» (*What-if movies: Forking paths in the drawing room*) мақаласында қарастыратын боламыз. Біз оның экспозициясы, мотивациясы, кіріктірілген сюжет желісін «Бастау: мен көрген түс ішіндегі шағын түс» (*Inception: Dream a little dream within a dream with me*), содан кейін «Бастау» фильмін қайта қарау» (*Revisiting Inception*) мақалаларынан көреміз.

Кеңістік

Кеңістік – фильмнің баяндау үдерісіндегі маңызды фактор. Оқиғалар Канзас немесе Озда, «Роджер және мен» атты фильмдегі Флинтте, Мичиганда, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмдегі Манхэттен сияқты белгілі бір жерлерде орын алады. Түсірілім алаңын 4-тарауда мизансценаны зерттеген кезде егжей-тегжейлі қарастыратын боламыз, бірақ біз осы жерде сюжет пен хикаяттың кеңістікті қалай басқаратынын қысқаша айтып өткенді жөн көріп отырмыз.

Қалыпты жағдайда хикаят іс-әрекетінің орны, сондай-ақ сюжет орны болады, алайда кейде сюжет бізді мүлдем көрсетілмеген хикаят кеңістіктерін елестетуге жетелейді. Отто Премингердің «Босқындық» (*Exodus*) атты фильміндегі бір сахна Дов Ландауды өзі кіргісі келетін лаңкестік ұйымының тергеуге алғанын көрсетеді. Дов өзіне сұрақ қойған адамдарға нацистік концлагерьдегі міндеттері жайлы амалсыздан айтып береді (3.16). Бұл орын фильмде флешбэк арқылы мүлдем көрсетілмесе де, сахнаның эмоционалдық қуатының көп бөлігі Довтың өзінің қалай тірі қалғаны жайлы схемалы сипаттамасын толықтыру үшін қиялымызды қалай қолданатынымызға байланысты болады.

Экрандағы көрсетілім ұзақтығы тұжырымдамасына ұқсас идеяны енгізе аламыз. Кино хикаят кеңістігі мен сюжет кеңістігінен бөлек экран кеңістігін, яғни жиек ішіндегі көрінетін кеңістікті қолданады. Экрандағы көрсетілім ұзақтығына сюжеттің белгілі бір интервалы қалай таңдалса, экрандағы кеңістікке сюжеттегі кеңістіктің бөліктері де солай іріктеледі. Экран кеңістігі мен экраннан тыс кеңістікті 5-тарауда жиектеуді саралаған кезде қарастыратын боламыз.

Ашылу сахнасы, финал және даму үлгілері

Романтикалық комедияның сюжетін әзірлеуге қатысты ертеректегі тәжірибемізді фильмнің басы мен соңынан бастаған болатынбыз. Өз фильмніңізді қалай бастар едіңіз? Оны қалай аяқтар едіңіз? Бұл фильмнің басы мен соңын салыстыру пайдалы деген болжам айтылған 2-тарауда талқылаған формалық дамуды еске түсіреді. Баяндау әдетте бастапқы жағдайдан ақырына дейінгі өзгерістер тізбегін көрсетеді және сол үлгілердің қалай жұмыс істейтінін қарастыра отырып, фильмді жақсырақ түсіне аламыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейде фильмнің ашылу сахнасында көрсетілетін зат мөлшері көп (экспозицияланатын) болмайтыны жайлы белгі беріледі. «Артхаустың» 1-бөлігін қалай көру қажет» (*How to watch an art movie, reel 1*) мақаласын қараңыз.

Ашылу сахнасы. Фильм жай ғана жүріп кетпейді, ол *басталады*. Ашылу сахнасы болатын жағдайдың негізін қамтамасыз етеді және бізді баяндаумен таныстырады. Ол көргеніміздің ықтималды себептерінің белгілі бір ауқымын құру арқылы болжалдарымызды арттырады. Шынында да, фильм сюжетінің алғашқы ширегі немесе соған жақын *бөлігі* кейде «қалыптастыру» деп те аталады.

Көп жағдайда фильм әрбір маңызды іс-әрекет орын алмас бұрын бізге кейіпкерлер мен олар түскен жағдайлар жайлы айтудан басталады. Балама ретінде сюжет бізді басталып кеткен іс-әрекеттер тізбегіне алып келу арқылы қызығушылығымызды

оятуға тырысуы мүмкін (бұл *medias res*-тің басталуы деп аталады, латын тілінде «оқиғалардың ортасында» деген мағынадағы сөз орамы). Көрермен көрсетілген оқиғалардың ықтимал себептері жайлы ойланады. «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) атты

3.16 Экранда жоқ, яғни кадрдан тыс орындарды елестету. «Босқындық» (*Exodus*) атты фильмде Дов Ландаудың өзінің концлагерьдегі жанға бататын өмірі жайлы айтып беруі. Мұны флешбэк арқылы көрсетудің орнына, баянсөз оның бет-жүзіне тоқталып, оның шеккен азабын ойланған күйде, үрей мен мұң аралас көздерімен аңғартады.



фильм тергеушілердің шөл далаға Екінші дүниежүзілік соғыс кезеңінің ұшақтарын зерттеп келуінен басталады. Оқиғаның ортадан басталуы қызығушылығымызды ұстап тұрады, бірақ Роберт Таунның айтуынша (81-бет), киногоер осы оқиғаларға не алып келгенін түсіндіруге тиіс болады.

Қалай болғанда да, әдетте *алдында болған хикаят* деп аталатын және сюжет басталмай тұрып орын алатын кейбір іс-әрекеттер фильмде кейін не болатынын түсінуіміз үшін баяндалады немесе ұсынылады. Алдында болған хикаят пен бастапқы жағдай баяндалған сюжеттің бөлігі *экспозиция* деп аталады. Әдетте экспозиция фильмнің басында болады, бірақ киногоер белгісіздік сезімі мен әлдеқайда тікелей әсер ету үшін экспозиция бөліктерін кейінге қалдыруы да мүмкін. Джеймс Камерон мен Гейл Энн Херд «Терминатор» (*The Terminator*) атты фильмнің сценарийінде осылай жасады. Жауынгер Риз өзі мен Сара Коннор тап болған қиын жағдай неден туындағанын түсіндірмес бұрын шамамен 40 минут бойы сюжетте қуғындар, атыс-тартыстар мен соғыс жайпаған болашақтың елесі көрсетіледі.

“ Бір мезгілде берілетін экспозиция жоқ, сол тұста оны бөліп көрсет”.

Рэймонд Чандлер, «Екі жақтан сақтандыру» (*Double Indemnity*) фильмінің режиссері

Бөлімдердің өрбуі. Фильм сюжеті өрби түскен сайын себептер мен салдарлар даму үлгілерін құрады. Кейбір үлгілер кеңінен таралған. Өзгерістердің баяндаудағы маңызы зор және ортақ қалыптағы біліктілік деңгейіндегі *өзгеріске* сүйенеді. Өте көп жағдайда кейіпкер іс-әрекет барысында бірдеңе біледі, ал ең маңызды мағлұматты сюжеттің соңғы бетбұрысты сәтінде алады. «Куәгер» (*Witness*) атты фильмде Джон Бук амиш жамағатының фермасында жасырынып жүргенде әріптесінің өлтірілгенін және бастығының оны сатып кеткенін біледі. Оның ашуы үлкен атысқа әкеліп соғады.

Дамудың тағы бір кең таралған үлгісі – *мақсатқа бағытталған* сюжет, онда кейіпкер объектіге немесе жағдайға жету үшін қадам жасайды. *Іздестіруге* негізделген сюжеттер тізбегі мақсатқа бағдарланған сюжет бола алады. Мысалы, «Жоғалған кемеңі іздеушілер» атты фильмде басты кейіпкерлер «10-бұйрықты» табуға тырысады, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмде Роджер Торнхил Джордж Капланды іздейді. Мақсатқа бағытталған сюжет үлгілері әдетте өздігінен іздестіру болып табылатын *зерттеу* формасын қабылдайды. Мұнда басты кейіпкердің мақсаты объект емес, әдетте ол – жұмбақ істер туралы ақпарат.

Сонымен қатар уақыт та сюжет үлгілерімен қамтамасыз ете алады. Қазіргі заманда болып жатқан оқиғаны көрсететін кадр жиегі, «Кәдімгі күдіктілер» атты фильмде қолданылған флешбөктер сияқты, оқиғалардың қазіргі жағдайға қалай себеп болғанын көрсету үшін флешбөктер тізбегін тудыруы мүмкін. «Баскетбол деген бір арман» атты фильм басты екі кейіпкердің орта мектепте оқып жүрген оқушы кездеріндегі карьералары төңірегінде құрылған. Фильмнің әр бөлігі олардың өмірінің бір жылына арналады. Сонымен қатар сюжетте әрбір оқиғаға белгілі бір уақыт аралығы, *аяқталу мерзімі* берілген. Мысалы, «Болашаққа оралу» (*Back to the Future*) атты фильмде кейіпкер 1985 жылға оралу үшін өз уақыт машинасын белгілі бір уақытта найзағай жарқылымен синхрондауы қажет. Бұл жету үшін күресуге тиіс болатын мақсатты тудырады. Кеңістік те сюжеттің өрбуін құрай алады. Киногоер бар іс-әрекетті үй сияқты (*паранормалды* оқиғалар туралы фильмдердегідей) бір орынмен шектеуі мүмкін. Мысалы, «Ливан» (*Lebanon*) атты фильмде барлық оқиға әскери танктің ішімен шектеледі және сюжет танктің әртүрлі орындарға беттеуіне қарай өрбиді. «Лок» (*Locke*) атты фильмде қысқа кіріспеден кейін сюжет біз бен басты кейіпкерді оның көлік тізгініндегі ұзақ сапарының өн бойында байланыстырады; драма оның сапар барысында жасаған бірнеше телефон қоңырауларынан туындайды.

Киногоер осы үлгілерді біріктіре алады. Сонымен қатар саяхат тақырыбының аясында құрылған «Оз елінің сиқыршысы» немесе «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» сияқты фильмдердің көбінде дедалайн (оқиғаның аяқталу мерзімі) қолданылады. Жак Татидің «Юло мырзаның демалысы» (*Mr. Hulot's Holiday*) атты фильмінде күлкілі сюжетті құру үшін кеңістік пен уақытқа қатысты үлгілер қолданылды. Сюжет жағажай курорты мен оған көршілес аудандармен шектеліп, жазғы демалыс-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейбір кинорежиссерлер сюжеттерін үлкен бөліктер, яғни үлкенді-кішілі жекеленген эпизодтар немесе «тараулар» күйінде өрбітеді. Бұл стратегияны «1940 жылдар аяқталды, ал Тарантино әлі де фильм бөліктерімен ойнайды» (*The 1940s are over, and Tarantino's still playing with blocks*) мақаласында талқылаймыз.



3.17 Сюжет үлгісін жасау кезіндегі уақыт пен кеңістік. «Юло мырзаның демалысы» (*Mr. Hulot's Holiday*) атты фильмде комикалық үлгіге сай Юло мырза қала тұрғындары мен басқа да қонақтарды бірнеше рет мазалады. Жерлеу рәсімін бұзған желі шыққан дөңгелек Юлоның ескі шулы көлігінде болды.

оралуы) қойылған мақсатқа жетудегі кідіріс немесе ілгері басу ретінде қарастырылады.

Әрбір фильмнің орта тұсындағы күтілетін нәтиже кідірілуі мүмкін. Мысалы, Дороти сиқыршыға жеткен кезде мыстанның сыпыртқысын алып келуді талап ету арқылы жаңа кедергіні көлденең тосады. Сонымен қатар «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмнің саяхатқа қатысты сюжеті де Роджер Торнхиллдің Капланның жалған адам екендігін анықтауын үнемі кейінге шегеру арқылы белгісіздікті тудырады. Сондай-ақ даму үлгісі Дороти сиқыршының алаяқ екенін білгенде немесе Торнхиллдің қызметші Леонардтың өз бастығы Ван Даммға жақын жерден оқ атқанын көргенде тосын жағдай тудырып, болжалдарды ақтамауы мүмкін. Даму үлгілері көрерменді кейінге шегерілетін, ақталмайтын немесе қанағаттандырылатын ұзақ мерзімді болжалдарды қалыптастыруға итермелейді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильмнің аяқталуына жақын қалғанын қайдан білеміз? Осы тақырып жайлы ойлануды «Моллидің қалағаны бұдан көп еді» (*Molly wanted more*) атты мақалада үш жаста болған кезімізде көрген «Ақшақар және жеті ергежейлі» (*Snow White and the Seven Dwarfs*) жайлы хикаядан бастаймыз.

мет етеді. Мысалы, «Алдын ала жүргізілген сайлау» (*Primary*) атты деректі фильмде кульминациялық сәт сайлау түнінде орын алады; Кеннеди мен Хамфри сайлаушылардың үкімін күтіп, соңында жеңімпазды біледі. Ал «Акула азуындағы ажал» атты фильмдегі акуламен шайқас қайық қирап, капитан Квинт қаза тауып, Хупердің өтірік өліп, соңында Броди жеңген кезде шарықтау шегіне жетеді. Осындай фильмдердің аяқталуында себеп пен салдар тізбектері шешіледі немесе аяқталады.

Эмоционалдық тұрғыда кульминациялық сәт көрерменді шиеленістің жоғарғы деңгейіне дейін көтеруге бағытталады. Көрермен мұнда салыстырмалы түрде іс-әрекеттің шешімін табуды мүмкін ететін аз ғана жол бар екенін білгендіктен, ол едәуір нақты нәтиже болады деп үміттенуі мүмкін. Броди акуланы өлтіріп, Хупердің аман қалғанын анықтағанда туындаған жеңілдеу біздің не сезінгенімізбен үндеседі. Көптеген фильмдерде кульминациялық сәтте формалық шешімнің табылуы эмоционалдық қанағаттанумен сәйкес келеді.

тың бір аптасын құрайды. Әр күн сайын белгілі бір процедуралар қайталанады: таңғы жаттығу, түстік, түскі және кешкі ас, кешкі ойын-сауық. Фильмдегі әзіл-оспақтың көп бөлігі Юло мырзаның қонақтар мен қалалықтардың кәдуілгі өмір тәртібін қалай бұзатындығына байланысты болады (3.17). Дегенмен себеп пен салдар «Юло мырзаның демалысы» атты фильмде әлі де әрекет еткенімен, уақыт пен кеңістік сюжеттің формалық үлгісінде негізгі рөл атқарады.

Әрбір даму үлгісі көрерменді белгілі бір болжалды қалыптастыруға итермелейді. Көрермен фильмнің белгілі бір формасына бой ұйрете бастаған кезде бұл болжалдар әлдеқайда дәлірек бола түседі. Доротидің Оз елі арқылы саяхаты жай ғана экскурсия емес. Біз Доротидің үйге оралуға қатысты ниетін түсінген кезде оның саяхатындағы әрбір қадам (Зүмрет қаласындағы мыстанның қамалына келуі, қайтадан Зүмретке

Кульминациялық сәттер мен финал. Фильм жай ғана тоқтап қалмайды, ол аяқталады. Сюжет әдетте себептілікке қатысты мәселелерді экшннің өрбуін шарықтау шегіне немесе кульминацияға жеткізу арқылы шешеді. Кульминациялық сәтте оқиға ықтимал нәтижелердің аясы тар диапазоны ретінде көрсетіледі. Мысалы, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмнің кульминациялық сәтінде Роджер мен Ева Рашмор тауының үстінде ілініп тұрғанда тек екі жағдай ғана бар: олар құлап кетеді немесе аман қалады.

Кульминациялық сәттің ықтимал нәтижелерге барынша тар шеңберде шоғырлануына байланысты, ол әдетте фильмнің өн бойында туындаған себепке қатысты мәселелерді шешу үшін қыз-

Дегенмен кейбір хикаялар көңілді әдейі қалдырады. Себепсалдарлық тізбектің қалай шешілетіні жайлы болжалдар жасалғаннан кейін фильм оларды жағдайды белгілі бір жолмен реттеуден бас тарту арқылы бұзады. Танымал мысалдардың бірі – «400 соққы» атты фильмнің соңғы сахнасы (кадры, 114-бет). Ал Микеланджело Антонионидің «Тұтылу» (*L'Eclisse/The Eclipse*) атты фильмінде екі ғашық біржолата татуласу үшін кездесуге уәделеседі, алайда жолыққандары көрсетілмейді. Киногер фильмнің соңын аяқсыз қалдыру туралы шешім қабылдағанда сюжет бізді хикаят оқиғаларының соңғы нәтижелерін айқындамаған күйде қалдырады. Айқын түрде белгіленген кульминациялық сәттің болмауы бізді әрі қарай не болуы мүмкін екенін елестетуімізге немесе болжалдарымыздың ақталуы ықтимал өзге жолдар жайлы ойлануға ойыстырады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильм бізге үнемі хикаят жайлы ақпарат береді. Сахнадан кейін сахна көрсетілгенде қанша затты еске түсіре аламыз? Кейбір киногерлер «Осыдан туындамаған естеліктер» (*Memories are unmade by this*) мақаласында көрсеткеніміздей, біздің есте сақтауға қатысты қиындықтарымызды пайдаланады.

Баянсөз (наррация): хикаят ақпаратының ағымы

Кинорежиссердің хикаятты қалай әңгімелейтініне қарап, сюжет құрылымына қатысты мәселелерге ерекше назар аударамыз: көрерменнің фильмнен алатын әсерін қалыптастыру үшін бөліктер басынан аяғына дейін қалай біріктіріледі? Кинематографиялық әңгімелеу оқиға тізбегін (сюжетті) ұйымдастырудың өзге түріне қатысты шешімдерді қамтиды. Сонымен қатар романтикалық комедияға арналған баламаларды құрған кезге (109-бет) оралсақ, сахналарды жұптың бір мүшесінің немесе екеуінің, не болмаса жұп пен олардың қасындағы өзге кейіпкерлердің айналасында құруға қатысты сұрақтармен бетпе-бет келеміз. Бір ғана хикаятты әртүрлі кейіпкерлердің көзқарастары тұрғысынан айтып бере аламыз. «Кішкентай қызыл телпек» (*Little Red Riding Hood*) атты фильмнің хикаятты өзімізді қыз немесе қасқырмен байланыстырғанымызға қарай әртүрлі болады.

Бұл көрерменге қандай ақпарат беруді және оны қашан ұсынуды шешу керек дегенді білдіреді. Кинорежиссер сияқты ойлаған кезде көрерменді тек кейіпкердің білгенімен шектеу қажет пе? Немесе көрерменге кейіпкердің білетінінен көп ақпарат беруіңіз керек пе? Қуғын туралы сахнада ешқашан көрмеген, естімеген, қауіп төнген адамның ізіне түскенді ғана көрсетуіңіз қажет пе? Немесе құрбанның қашқаны мен ізіне түсуші адамның оны қуғанын көрсету керек пе? Мұнда дұрыс немесе қате жауап жоқ. Таңдау қандай нәтижеге жеткізіс келетініне байланысты болады. Киногер ақпараттың қандай мөлшерін беру және оны қашан ашуға болатынына қатысты таңдаулардан қашып құтыла алмайды.

Сол сияқты сахнаның қаншалықты объективті немесе субъективті болуы туралы сұрай аласыз. Кейіпкердің ойындағысына еруге мүлде тырыспай, тек оның жүріс-тұрысын ғана көрсетуіңіз қажет пе? Олардың не туралы ойлағандарын ашатын кадрдан тыс монолог немесе нені көруі мүмкін екенін көрсететін кейіпкер ракурсындағы кадрларды қосуыңыз қажет пе? Олардың армандары, қиялдары яки галлюцинацияларын драмалауға тырысуыңыз керек пе? Мұнда да амалсыз таңдау жасайсыз, тура сол хикаятты терең субъективті я болмаса әлдеқайда объективті сюжет арқылы ұсынуды қайтадан ойлана аласыз.

Осы шешімдер **баянсөз** (наррация) бен сюжетте белгілі бір эффектілерді жасау үшін қолданылатын хикаяттағы ақпаратты тарату тәсілін қамтиды. Баянсөз – көрерменге хикаятты сюжеттен тыс құрастыруға бағдар беретін сәт сайынғы үдеріс. Баянсөзге көптеген факторлар кіреді, алайда мақсаттарымыз тұрғысынан бұлардың ішіндегі ең маңыздылары сюжет тарапынан ұсынылатын хикаят ақпаратының *ауқымы* мен *тереңдігін* қамтиды.

Хикаят ақпаратының ауқымы: шектеулі ме, әлде шексіз бе?

Дэвид Гриффиттің «Халықтың оянуы» (*The Birth of a Nation*) атты фильмі құлдардың Америкаға қалай әкелінгенін және адамдардың оларды азат ету үшін қалай күрескенін талқылаумен басталады. Артынша сюжетте солтүстік тарап қатарындағы Стоунман мен оңтүстік тарап қатарынан

дағы Кэмерон отбасылары көрсетіледі. Сонымен қатар сюжетте саясат мәселелері, соның ішінде Линкольннің азаматтық соғыстың алдын алуға қатысты үміті қозғалады. Фильмнің басынан бастап біліктілік деңгейіміздің ауқымы өте кең болады. Сюжет бізді тарихи кезеңдер арқылы ел аймақтары мен әртүрлі кейіпкерлер топтарына алып келеді. Хикаят ақпаратының осыншалық кеңдігі фильмнің өн бойында жалғасады. Мысалы, Бен Камерон Ку Клукс Кланды тапқан кезде, біз өзге кейіпкерлерге мәлім болғаннан бұрын оған әсер еткен идеяны біліп аламыз. Кульминациялық сәтте Клан лашық ішінде қоршауда қалған бірнеше кейіпкерді құтқаруға баратынын білеміз, алайда қоршаудағы адамдар бұдан бейхабар.

Жалпы алғанда, «Халықтың оянуы» фильміндегі баянсөз *шектелмеген*. Кез келген кейіпкермен салыстырғанда анағұрлым көп білеміз, көреміз әрі естіміз. Барынша ақпараттандырылған баянсөз әдетте *барлық мәлімет қамтылған* («бәрі мәлім») баянсөз деп аталады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«Теңестіру, дәлдік және кісі өлімі» (*Alignment, allegiance, and murder*) атты мақаласында баяндауды бір кейіпкердің білгенімен шектеу идеясын зерттейміз.

“ Кейіпкерлер не болып жатқаны туралы «Құтырған төбеттер» (*Reservoir Dogs*) фильмнің бірінші бөлігінен бастап, Орандж мырза Блонд мырзаны атқанға дейін сізге қарағанда әлдеқайда көп ақпаратты біледі, олардың қолындағы мәлімет қарама-қайшы болады. Содан кейін Орандж мырзаға қатысты эпизод орын алып, жағдай айқындала түседі. Сіз не болып жатқанын анық түсіне бастайсыз және фильмнің үшінші бөлігіндегі кульминациялық сәтте қоймаға қайта оралғанда сіз әрбір кейіпкерге қарағанда көп білесіз”.

Квентин Тарантино, кинорежиссер

Енді Ховард Хоукстың «Терең ұйқы» (*The Big Sleep*) фильмнің сюжетін қарастырайық. Фильм детектив Филип Марлоудың өзін жалдағысы келетін генерал Стернвудқа баруынан басталады. Бізге бұл іс жайлы Марлоудың білгені ғана мәлім. Фильмнің қалған бөлігінің өн бойында ол әрбір сахнаға қатысады. Жағдайдың барлығында оның көрмегені мен естімегенін біз де көрмейміз, естімейміз. Баянсөз Марлоудың білгенімен *шектеледі*.

Әрбір балама белгілі бір артықшылықтарды ұсынады. Мысалы, «Халықтың оянуы» фильмі Америка тарихындағы кезеңнің панорамалық көрінісін (әсіресе нәсілшіл идеологияға негізделі отырып) көрсетуге ұмтылады. Осылайша толық ақпараттандырылған баянсөздің ел тағдырымен бірге өрілген көптеген адам тағдырларын сезінуді қалыптастыру үшін де маңызы зор. Егер Гриффит баянсөзді «Терең ұйқы» фильміндегідей шектесе, біз хикаят ақпаратын тек бір кейіпкер – Бен Кэмерон арқылы ғана біле алар едік. Сөйтіп, пролог сахна, Линкольннің кеңсесіндегі сахналар, шайқас жайлы көптеген эпизодтар мен Линкольннің өлтірілуі туралы сахнаның бір де біріне куә бола алмас едік, өйткені Бен сол оқиғаларға қатысқан жоқ. Сюжет бір адамның Азаматтық соғыс пен Реконструкция кезеңіне қатысты тәжірибесіне шоғырлана алады.

Сол сияқты шектелген баяндау «Терең ұйқы» фильмі үшін де пайдалы тәсіл болды. Фильм бізді Марлоудың білген дүниесінің ауқымымен шектей отырып, қызығушылық пен тосын жағдайды тудыра алды. Шектелген баянсөздің жұмбағы бар жанрдағы фильмдер үшін мәні зор, өйткені мұндай фильмдер маңызды себептерді жасыру арқылы қызығушылығымызды арттырады. Сюжетті тергеушінің білген дүниелерінің ауқымымен шектеу маңызды хикаят ақпаратын шынайы түрде жасыруға негіз болады.

Егер де сценарист Марлоудың тергеу жүргізгені жайлы сахналарды, құмар ойын бизнесінің бастығы Эдди Марстың өз қылмыстарын жоспарлаған сахналарымен кезектестіре орналастырған жағдайда «Терең ұйқы» фильміндегі баяндау аздап шектелген болар еді. Алайда бұл құпияның кейбір бөлігін ашуы да ықтимал. «Халықтың оянуы» мен «Терең ұйқы» фильмдерінің екеуінде де баянсөзде берілген мәліметтердің ауқымы көрерменде белгілі бір реакцияларды туғызу үшін қызмет етеді.

Мәліметтер ауқымы: деңгей мәселесі. Шектелмеген баянсөз бен шектелген баянсөз мінсіз санаттар емес, олар континиумның (үздіксіз үдерістің) екі шеті. Киногер «Терең ұйқы» фильміне қарағанда мәліметтер ауқымын кеңірек көрсетуді таңдай алады және соның өзінде «Халықтың оянуы» фильміндегідей толық ақпараттандыру деңгейіне жете алмайды.

Мысалы, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмнің алғашқы сахналары бізді Роджер Торнхиллдің көріп білгенімен шектейді. Алайда ол Біріккен Ұлттар Ұйымының ғимаратынан қашқан кезде сюжет бізді АҚШ барлау агенттігінің мүшелері жағдайды талқылап отырған



3.18



3.19

3.18; 3.19 Барынша шектелген мәліметтер ауқымы. «Ливан» (*Lebanon*) фильмінде танктің сыртқы жағындағы әлемді нысанаға дәлдеу саңылауынан қараған кейіпкерлер сияқты (3.18) немесе люк аз уақытқа ашылған кезде көреміз (3.19).

Вашингтон қаласына әкеледі. Мұнда көрермен Роджер біршама уақыт бойы бейхабар болған келесі мәліметті – іздеп жүрген Джордж Каплан атты ер адамның жоқ екенін біледі. Сол уақыттан бастап біз Роджерге қарағанда әлдеқайда көп мәліметтер ауқымына ие боламыз. Сонымен қатар біз агенттіктің қызметкерлеріне қарағанда біршама көбірек білеміз – түсінбестіктің қалай орын алғанынан хабардармыз. Дегенмен де біз әлі де болса Вашингтонда өтетін эпизодта баянсөздің аша алатынынан өзге көптеген нәрселерді білмейміз. Мысалы, агенттік қызметкерлері Ван Даммның көз алдында жұмыс істейтін өздерінің құпия агентін анықтай алмайды.

Шектелген және шектелмеген баяндау арасындағы осындай ауытқулар фильмдерде кең таралған. Әдетте сюжет кейіпкерден кейіпкерге ауысу арқылы бізге бір кейіпкердің білетініне қарағанда шамалы көбірек мәлімет бере отырып, әлі де кейбір маңызды мәселелерді жасырып қалады. Тіпті сюжет назарды басты бір кейіпкерге шоғырландырса да, әдетте баянсөзде кейіпкер қуә болмаған бірнеше сахна қамтылады. Мысалы, «Тутси» (*Tootsie's*) фильміндегі баянсөз толықтай дерлік актер Майкл Дорсиге қатысты болды, алайда аздаған кадрларда оның таныстарының дүкен аралағаны немесе оны теледидар арқылы көргені көрсетілген.

1982 жылдың маусымында Израиль-Ливан соғысы кезінде түсірілген «Ливан» фильмі таза шектелген баяндауға өте жақын. Фильмнің басы мен аяғынан басқа барлық бөлігі танк ішінде тү-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Кловерфильд» (*Беделді алқап/ Cloverfield*) фильмінде басты кейіпкерлердің видеотүсірілімін жүргізетін кадрмен шектелетін әдеттен тыс шектеулі баянсөз қолданылады. «Өлі аумақтан келген құбыжық» (*A behemoth from the Dead Zone*) мақаласында жүргізген талдауымызды қараңыз. «Кловерфильд» фильміне ұқсас болып көрінетін жасөспірімдерге арналған супер қаһармандық «Хроника» (*Chronicle*) фильмі сюжеттің өрби түсуіне қарай видео түсіруді кеңейтудің таптырмас жолдарын тауып көрсетті. Мотивацияға қатысты осы қиындықты «Паранормалды құбылыстарға оралу» (*Return to paranormalcy*) мақаласында талқылаймыз.

“Баяндаудағы шиеленіс ең алдымен ақпаратты жасыруға байланысты болады”.

Иэн Макьюэн, прозашы

Керісінше, Хичкоктың атап өткеніндей, шектелмеген баяндау белгісіздік сезімін қалыптастыруға көмектеседі. Ол мұны Франсуа Трюффоға былай түсіндірді:

«Қазір зияны жоқ әңгіме-дүкен құрып отырмыз. Ал енді үстел астында біздің арамызда бомба бар деп болжам жасайық. Ештеңе болмайды, бірақ содан кейін кенеттен «Бум!» Жарылыс болады. Көпшілік таңғалады, алайда осы тосын жағдайға дейін олар белгілі бір салдары жоқ түбегейлі тұрғыда қарапайым сахнаны көрген еді. Енді белгісіздік жағдайын қарастырайық. Бомба үстел астында тұр, көпшілік бұл туралы біледі. Бәлкім, олар анархистің бомбаны сонда қойғанын көрген болар. Көпшілік бомба сағат бірде жарылатынын біледі, бөлме ішіндегі декорацияда сағат та қарастырылған. Көпшілік бірге он бес минут қалғанын көре алады. Осындай жағдайда сахнада көпшіліктің қатысуымен болған қаперсіз әңгіме әсерлі бола түседі. Көрермендер экрандағы кейіпкерлерді бар ынтасымен ескерткісі келеді: «Сіз мұндай болмашы мәселелер жайлы сөйлеспеуіңіз қажет. Үстеліңіздің астында – бомба! Ол жуық арада жарылады!» Бірінші жағдайда жарылыс орын алған кезде көпшілікке таңғалуға он бес секунд уақыт берген болатынбыз. Екінші жағдайда оларға он бес минутқа созылған белгісіздік уақыты берілді. Қорытынды келесідей: көпшілік мүмкіндігінше мәліметтен хабардар болуы қажет».



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Хичкок, Лессинг және үстел астындағы бомбадан» (*Hitchcock, Lessing, & the bomb under the table*) басталатын мақалалар топтамасында Хичкоктың белгісіздік пен тосын жағдай жасауға қатысты идеяларын қайдан алуы мүмкін екенін қарастырамыз.

сіріліп, бізді төрт адамнан құралған топ мүшелері білетін дүниемен шектейді. Әдетте кейіпкерлерге осыншама тығыз байланған фильмдер сыртта орын алған іс-әрекетті монтаждау арқылы мәліметті аздап бұрмалайды. Мұнда бұрмалау жоқ (**3.18; 3.19**). Қажетті ақпарат сырттан радио байланысы арқылы түседі. Кинорежиссер Самуэль Маоз өз мақсаты аудиториядағы көрермендерді жас сарбаздардың соғысқа қатысты үрейлері мен олардың оқшау қалғанда бастан кешкен ауыр күйін сезіндіру болғанын айтты. «Сіз тек олар не көрсе соны көресіз. Олар білген затты ғана білесіз. Дегенмен мұнда бір сарбаздың реакциясын топтағы өзге мүшелер байқамай қалатын сәттер де бар, сондықтан біз әрбір кейіпкерге қарағанда мәліметтің кең ауқымына ие боламыз».

Баянсөз ауқымын талдау. Наррация ауқымын талдаудың ең оңай жолы – «Қашан не болғанын кім біледі» деген сұрақты қою. Бұл сұрақтың кейіпкерлер мен көрерменге де қатысы бар. Кез келген уақытта біз, аудитория, кейіпкерлердің білгеніндей біле аламыз ба, әлде одан аз немесе көп білеміз бе деп сұрай аламыз. Кейде біз ешбір кейіпкерде жоқ ақпаратты ала аламыз. Мысалы, «*Азамат Кейн*» атты фильмнің соңында осындай жағдайдың орын алғанын көреміз.

Киногерлер хикаят ақпаратының ауқымын басқару арқылы (манипуляциялау) мықты эффектілерге қол жеткізе алады. Шектелген баяндау (наррация) көрерменге үлкен қызығушылық пен тосын жағдай тудыруға бейім болады. Мысалы, егер кейіпкер қорқынышты үйді зерттесе және біз кейіпкердің көргені мен естігенінен артық затты білмесек, кенеттен есік қуысынан созылған қолды көрсек үрейлене бастаймыз.

Хичкок өз теориясын тәжірибеде қолданды. Мысалы, «Психо» (*Psycho*) фильмінде Лайла Крэйн Бейтстің жекежайын біздің гипотетикалық кейіпкеріміз сияқты тексереді. Мұнда Лайла Норман мен оның анасы жайлы оғаштау, яғни ақылға қонбайтын ақпарат табуына байланысты таңғалдыратын жеке сәттер бар. Алайда эпизодтың жалпы эффектісі белгісіздіктің негізінде құрылады, себебі миссис Бейтстің үйде екенін біз білгенімізбен, Лайла білмейді (шын мәнінде, «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильміндегі білгендеріміз толықтай дерлік дәл болмағанымен, Лайла жекежайды тексеріп жүргенде ол дәл болады деп сенеміз). Хичкоктың

анекдотындағыдай, білгеніміздің ауқымының кең болуы белгісіздік сезімін тудырады, себебі біз кейіпкер болжай алмайтын оқиғаларды болжай аламыз. Осылайша киногер тағы да көрерменнің болжалдарын бағыттайды.

Хикаят ақпаратының тереңдігі: объективті ме, әлде субъективті ме?

Фильмнің наррациясы (баянсөзі) білгеніміздің ауқымын ғана емес, сонымен қатар бізге мәлім мағлұматтың *тереңдігін* де басқарады. Киногер кейіпкердің психологиялық күйіне қаншалықты терең үңілетінін шешуі қажет. Мұнда шектелген және шектелмеген баяндаудағыдай объективтілік пен субъективтілік арасында спектр (диапазон) бар.

Сюжет бізге кейіпкердің айтқаны мен жасаған істерін толықтай көрсетпей, шектеуі мүмкін. Осы жердегі наррация салыстырмалы түрде *объективті* болады, немесе фильмнің сюжеті кейіпкерлердің нені көріп, нені естігенін қолжетімді етуі мүмкін. Киногер бізге кейіпкердің көру бұрышынан (оптикалық тұрғысынан) алынған кадрларды, яғни ракурсынан жасалған кадрды ұсына алады. Мысалы, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» атты фильмде **көру бұрышы тұрғысынан** монтаждау Роджер Торнхилл Ван Даммның терезесіне қарай еңбектеп бара жатқанын көрген кезде қолданылған (3.20–3.22), немесе біз дыбыстарды кейіпкер қалай естисе солай ести аламыз. Мұны дыбыс операторлары *дыбыс перспективасы* деп атайды. Қысқаша айтқанда, киногер көру өрісі немесе дыбыс арқылы бізге *перцепцияның (қабылдаудың) субъективтілігі* деп атауға болатын дүниені ұсынады.

Киногер одан да терең үңіліп, кейіпкердің сезімдерінен тыс, оның санасына ене алады. Біз мұны менталды *субъективтілік* деп атай аламыз. Біз кейіпкердің есі, қиялы, армандары мен галлюцинацияларын көрсететін ойлары туралы ішкі дауысты естіп, кейіпкердің ішкі бейнелерін көре аламыз. Мысалы, «Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*) фильмінде кейіпкер викторинаға қатысады, алайда ол назарын шоғырландырған сәттері көбіне оның естеліктерін көрсететін қысқа кадрлармен, әсіресе өзі сүйетін әйелдің бейнесі бар кадрмен үзіледі (3.23; 3.24). Мұнда Джамалдың зердесі ертеректе хикаятта орын алған өткен оқиғаларға оралуды мотивациялайды.

Субъективтіліктің кез келген түрі белгілі бір фильм жасау техникалары арқылы көрінеді. Кейіпкер мас немесе есірткінің әсерінде болса, киногерлер осындай перцептив (*perceptual*) күйлерді баяу қозғалыс, бұлыңғыр бейне немесе бұрмаланған дыбыс арқылы көрсете алады. Осыған ұқсас техникалар армандауды немесе галлюцинацияны көрсеткенде ұсынылуы мүмкін.



3.20

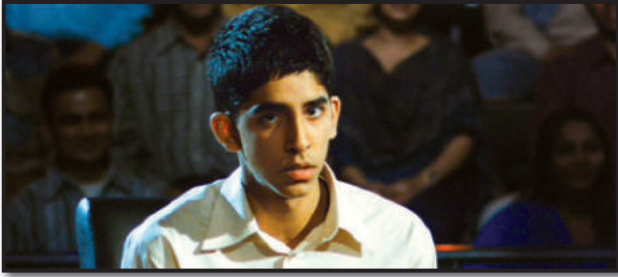


3.21



3.22

3.20–3.22 «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) фильміндегі перцептив субъективтілік. Роджер Торнхилл Ван Даммның терезесіне қарауы (объективті наррация; 3.20) және оптикалық көру бұрышынан алынған ілеспе кадр (перцептивті субъективтілік; 3.21). Осыдан кейін (қайтадан объективті тұрғыда; 3.22) Роджердің қарағаны көрсетілген өзге кадр ұсынылады.



3.23



3.24

3.23; 3.24 Өткен оқиғаларға оралуды мотивациялайтын естеліктер. «Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*) фильмінің бас жағында викторина кезінде (3.23) Джамал өткенін – көбіне теміржол станциясында тұрған Латиканы көрген мезетті (3.24) еске алатыны көрсетіледі.



3.25



3.26

3.25–3.27 «Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*) фильміндегі субъективтілікке қатысты жасырылған тұспалдар. Сәлімге ызасы келген Джамал оны ұстап алып, ғимараттың шетіне қарай жүгіреді (3.25). Бірнеше кадрларда екеуінің құлағаны көрсетіледі (3.26), бірақ содан кейін баянсөз Сәлімге ызалана қарап тұрған Джамалға (3.27) оралады. Осы кадр Джамалдың Сәлім екеуінің өлгенін ойлап кеткен сәтін ғана көрсетеді.



3.27

Алайда қиялдағы кейбір экшндер соншалықты қатты байқалмауы ықтимал. «Түкпірден шыққан миллионер» фильмінің басқа сахнасында Джамал өзінің гангстер ағасы Сәліммен салынып жатқан көк тіреген көп қабатты үйде кездеседі. Джамал Сәлімді жүгіріп барып итереді, содан кейін екеуінің ғимараттан құлап бара жатқанын көреміз (3.25; 3.26). Бірақ содан кейінгі кадрда Джамалдың әлі де ғимараттың үстінде Сәлімге қарап тұрғаны көрсетілген (3.27). Ендігі тұста біз құлап бара жатқан ер адамдар Джамалдың бойындағы ашуын көрсететін бейнелер екенін түсінеміз. Кадрлардан субъективтілік белгілерін байқамағандықтан, біз қысқа уақыт аралығында олар шынымен құлап кетті деп ойладық.

Әдетте *перцептив* және менталды субъективтілікті көрсететін сәттер жарқыл күйінде келеді. Олар қағида бойынша көбіне объективті наррацияның шеңберіне енгізіледі. «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» фильміндегі Роджер Торнхиллге қатысты кадрлар сияқты көру нүктесінен түсірілген кадрлар, флешбөктер мен қиялдар әлдеқайда объективті кадрлардың шегінде болады. Біз Джамалдың Латика туралы естеліктерін және оның Сәлімді өлтіргісі келген ниетін түсіне аламыз, себебі бұл бейнелер сюжетте шынымен орын алған экшндер жайлы кадрлардың шеңберінде болды. Дегенмен фильмдердің басқа түрлерінде осы шарт сақталмауы мүмкін. Мысалы, Феллинидің «8½», Луис Бунюэльдің «Күндізгі сұлу» (*Belle de Jour*), Питер Ханекенің «Жасырын» және «Есінде сақта» (*Memento*) атты фильмдерінде объективтілік пен субъективтілік әрқилы жолмен миксаждалған. «Басмау» фильмінде әдеттегі арнайы эффектілермен кадрдың түс екендігі жайлы белгі берілмеуіне байланысты біз көбіне шынайы өмір немесе түсті (немесе түсінде ұйықтап жатып көрген басқа түсті) көріп отырғанымызға сенімді болмаймыз.

Егер киногогер бізге мәлім дүниені бір кейіпкердің білгенімен шектесе, бұл шектеу өте терең субъективтілікті құра ала ма? Міндетті түрде деп әсте айта алмас едік. Өйткені «Терең ұйқы» фильмі ұсынатын мәліметтер ауқымы бойынша әлдеқайда шектеулі екенін көрген болатынбыз. Алайда біз жағдайды Марлоудың қабылдау тұрғысынан өте сирек көріп естиміз және оның ойындағысын ешқашан тікелей білген емеспіз. «Терең ұйқы» фильмінде толықтай дерлік объективті баянсөз қолданылады. Дегенмен «Халықтың оянуы» атты фильмдегі ақпаратты барынша толық қамтыған баянсөз көру бұрышынан түсірілген кадрлар, флешбәктер мен кейіпкердің қиялындағы соғыс болмайтын әлем жайлы көріністер арқылы бізді айтарлықтай психологиялық тереңдікке үңілтеді.

Белгісіздікті барынша (максималды түрде) арттыру үшін Хичкоктың фильмдерінде ондағы кейіпкерлерге қарағанда аздап артық мәлімет берілуі мүмкін. Бірақ белгілі бір сәттерде фильм бізді олардың перцептив субъективтілігімен (әдетте олардың көру бұрышынан алынған кадрларға сүйене отырып) шектейді. Киногогер үшін мәліметтің ауқымы мен тереңдігі тәуелсіз айнымалылар болады. Келтірген мысалдар киногогердің мәліметтер ауқымына қатысты ұсынып отырған таңдаулары таным тереңдігіне байланысты емес екендігін, онсыз да жасала беретінін көрсетеді.

Айтқандай, бұл – «көру бұрышы» (ракурс, көзқарас) терминінің әрқилы екендігінің де бір себебі. Ол (сыншы «мәліметтің барлығын қамтитын көру бұрышы» жайлы айтқан кезде) мәліметтер ауқымына немесе («субъективті көру бұрышы» туралы айтқан кезде) танымның тереңдігіне қатысты болуы мүмкін. Осы кітаптың қалған бөлігінде біз «көру бұрышы» терминін, «оптикалық көру бұрышынан алынған кадрлар» немесе ракурстан түсірілген кадр сөз орамындағыдай, тек перцептив субъективтілікті көрсету үшін ғана қолданамыз.

Киногогер не үшін таным тереңдігіне қатысты манипуляцияларды жасауы қажет? Менталды субъективтілікке үңілу біздің кейіпкерге деген ықыласымызды арттыра алады және кейіпкерлердің кейін не айтып, не жасайтыны жайлы тұрақты болжалдарды түспалдауы мүмкін. Алан Рененің «Хиросима, махаббатым менің» (*Hiroshima mon amour*) атты фильміндегі естеліктер секансы (тізбегі) және Федерико Феллинидің «8½» атты фильміндегі қиялдар секансы объективті тұрғыда көрсетілген жағдайда онша айқын шыға қоймайтын басты кейіпкерлердің мінез-құлықтары, болашақта жасауы мүмкін іс-әрекеттері жайлы ақпаратты береді. Субъективті тұрғыда мотивацияланған флешбәктер Кэндзи Мидзогутидің «Жекежай шаруасын басқарушы Санхо» (*Sansho the Bailiff*) фильміндегі анасы мен ұлының естеліктері сияқты параллельдерді жасай алады (**3.28–3.31**). Сюжет кейіпкердің мотивіне қатысты қызығушылықты тудыруы мүмкін, содан кейін субъективтіліктің белгілі бір деңгейін, мысалы, ішкі комментарийді немесе субъективті флешбәкті мінез-құлықтың не себепті туындағанын түсіндіру үшін қолданады. Мысалы, «Алтыншы сезім» (*The Sixth Sense*) атты фильмде бала емдейтін психолог алдына келген жас емделушінің айтқандарын бұрын да естігендей күй кешеді. Ішкі бір үн жан дүниесіне еріксіз қозғау салып, өзінің де отбасы әрі-сәрі болып жүрген психолог жұбайынан не үшін алыстап кеткенін енді ғана түсіне бастайды.

Екінші жағынан алғанда объективтілік ақпаратты жасырудың тиімді тәсілі бола алады. «Терең ұйқы» фильміндегі Марлоудың субъективтілігіне түсініктеме берілмеуінің бір себебі – детектив жанры тергеушінің дәлелдеме келтіруін көрерменнен жасырылған күйде қалуын талап етуінде. Егер тергеушінің болжамдары мен тұжырымдары фильмнің соңында жария болғанына дейін құпия болса, жұмбақ одан да сырлы бола түседі.

Объективті және шектелген баянсөзді қолдану үшін фильм детектив жанрында болмауы қажет. Мысалы, Юлия Локтеваның «Күн-түн, күн-түн» (*Day Night Day Night*) атты фильмі лаңкес-жанкешті ретінде жалданған жас әйелдің соңынан еріп отыруға құрылған. Біз оның топқа қабылданғанын, бұйрықты күткенін және соңында миссияны (тапсырманы) орындағанын көреміз. Бір сахнада оптикалық ракурс кеңінен пайдаланылса, екіншісінде қысқа жасалады. Мұнда есту субъективтілігіне қатысты көшедегі қозғалыстан туындаған шу тоқтап қалған бірнеше сәт бар. Дегенмен субъективтіліктің тереңдігін көрсететін осы сәттер фильмнің толықтай дерлік объективті тұрғыдан көрсетілуіне қарағанда ерекше көзге түседі. Фильмнің аяғына дейін әйелдің ішкі жан дүниесін оның мінез-құлқына қарап ғана бағалауымыз қажет. Сонымен қатар хикаят экшніне қатысты қолда бар



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Наррациядағы перцептив және менталды субъективтілік арасындағы айырмашылық туралы толығырақ «Категориялық (санаттық) үйлесімділік: кейіпкердің субъективтілігін жақыннан тану» (*Categorical coherence: A closer look at character subjectivity*) мақаласынан қараңыз.



3.28



3.29



3.30

3.28–3.31 Кейіпкерлердің естеліктермен бөлісуі. «Жекежай шаруасын басқарушы Санхо» (*Sansho the Balliff*) фильміндегі ең алғашқы флешбэктердің бірі балаларымен бірге айдауда жүрген ананың өзен жағасында тізерлеп тұрғанынан басталады (3.28). Оның бейнесін күйеуі ұлы Жушионы шақыртатын өткен шақтағы кадр алмастырады (3.29). Өткен шақтағы сахнаның кульминациялық сәтінде әкесі Жушиоға мейірімділік – Құдай ана бейнесін беріп, оны әрдайым басқаларға мейірімділік танытуға кеңес береді (3.30). Қалыпты тәртіп бойынша флешбэктен шыққанда бұл оның естелігі екені алға шығарылып, баланың анасын қайта көрсетер еді. Оның орнына біз Құдай ананың бейнесін алып келе жатқан Жушио туралы осы шақтағы кадрға ораламыз (3.31). Бұл анасы мен ұлының әкесінің сыйы туралы естелікті бөліскеніне ұқсайды.



3.31

ақпарат та өте шектеулі. Бізге оны қандай саяси топ жалдағаны, неге ол осы тапсырманы өз еркімен орындауға келіскені жайлы ешқашан айтылмайды. Әйелдің өзі де лаңкестік топ мүшелері кімдер екенін, олардың жоспарларын, неге олар бұл іске өзін таңдағанын білмейді де. Шын мәнінде, біз оған қарағанда аз білеміз, себебі тек қана оның өткен өміріне қатысты меңзелген тұспалдарды ғана көреміз. «*Күн-түн, күн-түн*» атты фильмде қолданылған жақсыз шектелген баяндау оның миссиясына қатысты белгісіздік сезімін тудырғанымен, хикаят оқиғаларының айтарлықтай көп болуына қатысты қызығушылықтың туындауына септігін тигізеді. Бұл сезімдер ол қабылдаған шешімдерді бағалауды қиындатады, олар бізді не себепті біреу өз жанын қиюға қатысты миссияға өз еркімен қатысуға келіскені жайлы ойлануға алып келеді.

Фильмдегі кез келген сәтте біз өзімізге «мен кейіпкердің іс-әрекетті қабылдауын, сезімдері мен ойларын қаншалықты терең білемін» деп сауал қоя аламыз. Сұрақтың жауабы тікелей киногердің хикаят ақпаратын қалай көрсету немесе жасыруға қатысты қабылдаған шешімінен көрінетін болады. Содан кейін біз баянсөздің бізге қалай әсер еткені жайлы сұрай аламыз.

Баяндаушы

Сонымен, наррация (баянсөз) – процесс, көрерменге сюжеттегі хикаят ақпаратын көрсетуге көмектеседі. Киногер шектелген және шектелмеген мәліметтер ауқымынан объективтілік пен субъективтіліктің әртүрлі деңгейіне ауыса алады. Сонымен қатар киногер бізге хикаятты айтып беру үшін *баяндаушыны*, яғни белгілі бір дәнекер болар адамды пайдалануы мүмкін.

Хикаяттағы кейіпкер баяндаушы болуы да ғажап емес. Бұл шарт бізге әдебиеттен Гек Финн (Хекельбери) мен Джейн Эйр секілді хикаят экшннің айтып берген сәттегідей жақсы таныс. Мысалы, «Не өлідей, не тірідей» (*DOA*) атты фильмде өлейін деп отырған ер адам өткенді еске ала отырып, өз хикаясын сауал қойған полицейге айтып береді. «*Роджер және мен*» атты деректі фильмде Майкл Мур өзінің баяндаушы кейіпкер ретіндегі рөлін ашық мойындайды. Ол фильмді Мичиган штатындағы Флинт қаласында балалық шағын өткізгені, сол жерде есейгені туралы естеліктерінен бастайды да, камераға тек General Motors компаниясының қауіпсіздік қызметімен орын алған қақтығыстар кезінде және қызметкерлерден сұхбат алған сәтте ғана түседі. Тіпті көзге көрінбейтін кейіпкер де Джулия Дэштің «Шаң қыздары» (*Daughters of the Dust*) атты фильміндегі дүниеге келмеген бала сияқты баяндаушы рөлін атқара алады.



ЖАҚЫННАН ТАҢУ

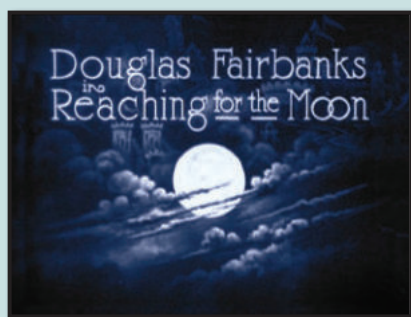
Жарық сөнгенде баяндау басталады

Романды ашқан кезде хикаят экшні авторлық құқық жазылған беттен басталады деп күтпейміз. Сонымен қатар біз экшннің соңғы сахнасын кітаптың сыртқы мұқабасынан табамыз деп те дәмеленбейміз. Бірақ киногогерлер бізге баяндауға қатысты ақпаратты титрлық секанстар кезінде бере бастауы мүмкін, әрі бұл үдеріс біз кинотеатрда болған соңғы сәттерге дейін жалғасуы да ықтимал.

Титрлық секанстар диететик материал емес, алайда олар бізге хикаятты түсінуге көмектесе алады. Көп уақыт бұрын киногогерлер титрларды экшнге негізделген суреттер мен кескіндемелер арқылы жандандыра түсуге болатынын түсінді (3.32). 1920 жылдардан бастап титрлардың графикалық дизайны мен музыкалық сүйемелдеуі көбінесе қиялымызда хикаят кезеңі мен орынының елесін

тудырады (3.33). Мысалы, Трюффонның «*Жюль мен Джим*» атты фильмнің көңілді титрларында 1910 жылдары Парижде екі жас жігіттің достығын мықтап бекітуге тура келетін сахналар жайлы түсінік беріледі.

Фильм «Жын шығарушы» (*The Exorcist*) еңбегіндегідей, жүйкеге тиетін партитура сияқты титрлар үстінен жазылған музыканы ойнату арқылы көңіл күйді қалыптастыра алады, алайда титрлар шрифт түрі, түс және қозғалыс арқылы әлдеқайда белсенді рөл атқаруы мүмкін. Корпоративті логотиптер салатын танымал дизайнер Сол Басс Альфред Хичкок пен Отто Премингердің фильмдеріне арнап динамикалық, яғни серпіндірек геометриялық дизайн жасап берді (3.34). Райнер Вернер Фасбиндер өзінің бейнелі де көркем титр



3.32 Иллюстрацияны қосу (кіріктіру). 1917 жылғы «Айға саяхат» (*Reaching for the Moon*) комедиясына арналған иллюстрацияланған алғашқы титрларға келтірілген мысал.



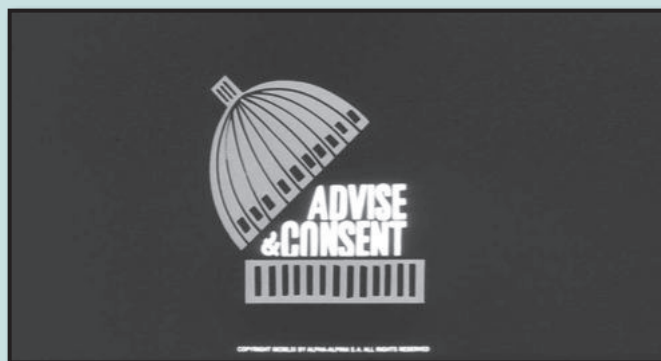
3.35 Атмосфераға, яғни ахуалға қатысты болжалдарды қалыптастыру. Талғампаздықты және сәнді өмір салтын болжайтын коллаж дизайны («Жүйкелері сыр беру шегінің алдындағы әйелдер» (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*)).



3.33 Локацияны сезіну сезімін тудыру. 1947 жылғы қылмыс жанрындағы «Әділетсіз мәміле» (*Raw Deal*) фильмі түрмені көрсетуден басталады және титрлық секанстар орын жайлы ойды экшн басталғанға дейін тудырады.



3.36 Сахналардың болжалуы. «Бөбекті тәрбиелеу» (*Bringing Up Baby*) титрларындағы кейбір схемалы фигуралар күйіндегі суреттер хикаят экшнінде орын алатын сахнаны болжайды.



3.34 Экшн мен тақырыптарға тұспал. Сол Бастың «Кеңесе отырып келісу» (*Advise and Consent*) фильміне арналған қарапайым титрлары Вашингтондағы жанжалдың бетін ашатын хикаятты тұспалдайды.

секастарымен танымал болды, олардың кейбірі оны қайран қалдырған 1950 жылдардағы Голливуд мелодрамаларына арналады. Осыған ұқсас тұрғыда Педро Альмодовардың титрлық секастарындағы батыл коллаждар бізді сексуалды өрескелдікті күтуге итермелейді (3.35).

Сюжет элементтері біршама нақты түрде жариялануы мүмкін. Иллюстрациялар белгілі бір сахналарды (3.36) алдын ала ескертуі ықтимал. «Голдфингер» (*Goldfinger's*) атты фильмнің титрлерінде негізгі мотив – денесі алтын әйел көрсетіліп, кейінгі сахналардың қалай болатыны алдын ала сезіліп тұрады (3.37). «Қолыңнан келсе, ұстап ал» (*Catch Me If You Can*) атты фильмнің сюжетіндегі бөлме-жайлар фильмнің кезеңі анимацияланған титрларға тиісінше назар аударылған титрлық секастарда алдын ала көрсетіледі (3.38). «Жеті» (*Seven*) фильміндегі кесу, тігу және кейіпсіздендіруге жасалған тұрпайы тұспалдар зорлық пен бөлшектеуді көрсететін титрлық секастар тізбегін (циклді) іске қосты. «Томос Краунның алаяқтығы» (*The Thomas Crown Affair*) атты фильмнің ашылу сахнасында кейіпкердің суретті ұрлап алуға қатысты жоспарын аздап қана ашатын тұспал жасалған.



3.37 Мотивтерді көрсету: Голдфингер: денесіне алтын жалатылған әйел фильмде тағы да пайда болады, сол тұста өзге сахналар, соның ішінде зұлымның бейнесі оның қолының сыртынан көрсетіледі.

Көбінесе фильмдер кейіпкерлердің тұрақты ахуалға қол жеткізгенін бейнелеген эпилогпен аяқталады, енді бірде осындай жағдай титр кезінде көрсетілуі мүмкін (3.39). Кейде негізгі сахналар ақырғы титрларда қайта ойнатылады немесе жаңа сюжет экшні көрсетіледі. «Аэроплан!» (*Airplane!*) фильмі соңғы титрларға өрілген кезекті қалжыңдар үлгісінен басталады.

Кейде киногер бізді алдайды. Біз сюжет аяқталды деп ойлаймыз және де фильмді жасауға қатысқан мамандардың аты-жөні жазылған ұзын тізбек жоғары қарай жылжиды. Алайда фильмнің соңына қарай сурет пайда болады (3.40). Осы «титр кукилері» (жаргон сөз; киноның «дәмді» жерлері (ұрымтал тұсы) деген мағынада соңында берілетін қысқа бейнелер, кейде ол титрмен сабақтасып кетеді; куки тікелей алғанда печенье деген сөз) тапқыр киногер баяндауға қатысты болжалдарымызды ақтау үшін фильмдегі әрбір сәтті пайдалана алатынын есімізге салады.



3.38 Уақыт кезеңін сезіндіру және хикаятты алдын ала көрсету. «Қолыңнан келсе, ұстап ал» (*Catch Me If You Can*) атты фильмнің ағымды сызықтық анимациясы хикаят экшні мен кеңістікті алдын ала көрсеткен кездегі титрлық секастардан 1960 жылдарды көз алдыға алып келеді. Осы жерде Том Хэнкс атты кейіпкер әуекомпания пилотының атын жамылған адамды ойнайтын Леонардо Ди Каприоның ізіне түсе бастайды.



3.39 Эпилогтың көрсетілуі. «Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*) атты фильмдегі теміржол станциясындағы би эпилогі фильмдегі сахналарды еске түсіретін негізгі титрлармен кезектестіріледі.



3.40 Титр кукилары. Такеша Китаноның «Сонатина» (*Sonatine*) атты фильмінің ақырғы титрлық секастарында балалық жасап, ойын ойнаған гангстерлерді көрсеткен алғашқы сахналарды өкінішпен еске түсіретін босс пен жағажайдың көрінісі беріледі.

Баяндаушыға хикаяттағы кейіпкер болу шарт емес. Кейіпкер қатарына жатпайтын баяндаушылар деректі фильмдерде кең таралған. «Өзен» (*The River*), «Алдын ала жүргізілген сайлау», «Баскетбол деген бір арман» фильмдеріндегі анонимді «Құдайдың даусы» кімдікі екенін ешқашан білмейміз. Осы тәсіл қойылымды фильмде де қолданылуы мүмкін. «Амели» (*Amélie*) фильмінің жайлы комментаторы қиялмен жанастырса, «Жалаңаш қала» (*The Naked City*) фильмін көрген кезде естін өткір дауыс оның деректі фильм екендігіне айғақ.

Кез келген баяндаушы мәліметтің ауқымы мен тереңдігін жеткізе алады. Баяндаушы кейіпкердің әңгімесін міндетті түрде шектеуінің қажеті жоқ, сондықтан ол көбіне өзі куә болмаған оқиғалар туралы да айтып береді. Осындай жағдай «Тыныш адам» (*The Quiet Man*) атты фильмде болған. Онда елеусіз бір кейіпкер, ауылдағы дін қызметкері экшн туралы айтады. Сол сияқты, кейіпкер емес баяндаушыға барлығы мәлім болмауы мүмкін, сондықтан ол комментарийді бір кейіпкердің білгенімен шектей алады. Баяндаушы кейіпкер бізге өзінің ішкі, жеке өмірі жайлы егжей-тегжейлі айтып беруі арқылы өте субъективті немесе қатаң түрде сыртқы ақпаратты беріп, объективті бола алады. Кейіпкер емес баяндаушы «Жюль мен Джим» (*Jules and Jim*) фильміндегідей субъективті сана иірімінің тереңінде жатқан дүниеге қол жеткізуімізді мүмкін ете алады немесе «Кісі өлтіру» (*The Killing*) фильміндегідей сыртқы көріністі ғана қалқып өтетін кадрдан тыс комментатордың дауысы сияқты оқиғаларға тоқталуы да ықтимал. Әр жағдайда көрерменнің түспалдарды аңғаруына, болжалдарды дамытуы мен сюжеттен тыс етек жайған хикаятты құруына қатысты үдеріс ішін-ара баяндаушының нені айтып, нені айтпағанына қарай қалыптасатын болады.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Хикаятты әңгімелеудегі наррацияға қатысты таңдаулар

«Жол сарбазы» (*The Road Warrior*, «Ессіз Макс-2» деген атпен де белгілі) фильмінде наррацияның фильмнің жалпы эффектісін жасауға қандай үлес қосатынын көрсететін дәл қорытынды ұсынылады. Фильмнің белгілі бір тұстарында кинорежиссер Джордж Миллер мен сценаристер Терри Хейс пен Брайан Ханнант болжалдарды құрып, хикаятты түсінуге көмектесетін ақпаратты ұсыну туралы шешім қабылдады. Фильмнің басқа тұстарында олар өзгелерді таңғалдыру үшін ақпаратты жасыру жайлы шешімге келді.

Сюжет егде жастағы ер адамның кадрдан тыс дауысының «жауынгер Максты» есіне түсірген комментарийінен басталады. Қоғамды азғындардың қарақшы тобына айналдырған дүниежүзілік соғыстар жайлы айтылған экспозиция көрсетілгеннен кейін баяндаушы үндемей қалады. Ол кім? Бізді әлі де хабардар еткен жоқ.

Сюжеттің қалған бөлігі Макстың шөлде қоныстанған бейбіт топпен кездесуінің аясында құрылған. Олар өздері өңдеген бензинді алып, жағажай жаққа қашқысы келеді, алайда тонаумен айналысатын зұлым топтың қоршауына түсіп қалады. Макс қоныс иелеріне бензин айырбасы үшін жұмыс істеуге келіседі. Қарақшы топпен орын алған қақтығыстың салдарынан жарақаттанып, иті өліп, көлігі қирағаннан кейін ол қоныстанушыларға көмектесуге қатысты міндеттемені өз мойнына алады. Макс олармен біріксе ғана аман қалатынын біледі. Қоршауға алған бандыға қарсы күрес Макс цистерналы көлікпен қашуға әрекет жасаған кезде шарықтау шегіне жетеді.

Макс – басты кейіпкер, оның мақсаттары мен қақтығыстары экшннің орбуіне серпін береді. Анонимді баяндаушының кіріспе

“Тұтас кино өнері мен пьесалар көрермендерге бағытталған ақпарат ағымының... ақпараттың мөлшері қандай, ол қашан және қаншалықты тез арада беріледі деген сауалдардың бақылауында болады. Белгілі бір нәрселер мұнда үш рет кездесуі мүмкін”.

Том Стоппард, драматург және «Шекспир ғашық» (*Shakespeare in Love*) фильмінің сценарисі

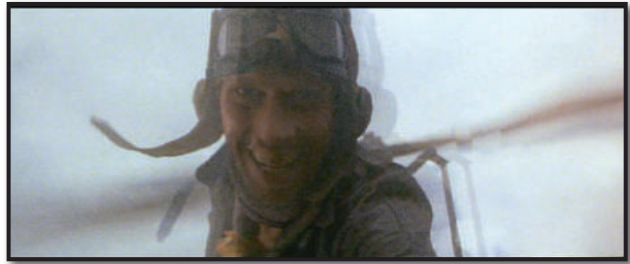


БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Шектелмеген баянсөз үзінділері киногерге кейіпкердің жағдайға қатысты реакциясын көрсетуге мүмкіндік береді. «Жол сарбазы» және өзге де фильмдерден алынған мысалдардың кейбірін «Олар бізді іздейді» (*They're looking for us*) мақаласында зерделейміз.

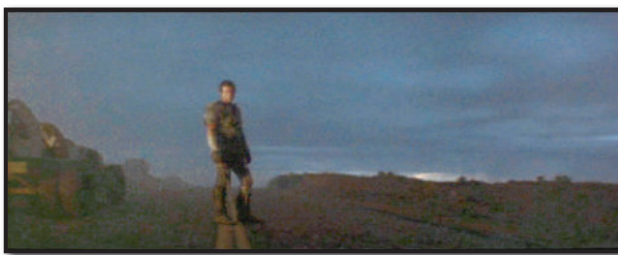


3.41



3.42

3.41; 3.42 «Жол сарбазы» (*The Road Warrior*) фильміндегі баянсөз. Оптикалық көру бұрышы (ракурс) және перцептив субъективтілік. Баянсөзде Макс, шамасы, иесіз қалған бір орындық тікұшаққа жақындай түскенде наррация көру бұрышынан алынған кадрларды қамтамасыз етеді (3.41). Жаралы Максстың өзін құтқарған адамға басы айналып қараған кезде, оның сандырақтаған күйін перцептив субъективтілік ретінде көрсету үшін қос экспозиция қолданылады (3.42).



3.43 Менталды және перцептив субъективтілік. Камера Макстан кері шегінген тұста біз баяндаушының дауысын естіміз: «Жол сарбазы? Бұл біз оны өмірімізде соңғы рет көрген кез болды. Енді ол тек менің естеліктерімде ғана қалды».

сөзінен кейін фильмнің көп бөлігі Максқа белгілі мәліметтер ауқымымен шектеледі. «Терең ұйқы» фильміндегі Филип Марлоу сияқты, Макс әр сахнаға қатысады және бар мәліметті толықтай дерлік Макс арқылы аламыз. Сонымен қатар наррация фокусты қайтадан Максқа шоғырландыру арқылы субъективтіліктің белгілі бір мөлшерін көрсетеді. Макс көлігін жүргізген (3.41) немесе дүрбі арқылы атысты бақылаған кезде біз оптикалық көру бұрышынан алынған кадрларды көреміз. Оны көлік апатынан құтқарғаннан кейінгі сандырағы баяу қозғалыстың шартты белгілері қабаттастырылған

бейнелер мен баяулатылған дыбысты қолдану арқылы (3.42) перцептив субъективтілік ретінде көрсетіледі. Наррацияға қатысты осындай таңдаулар Максты ұнатуымызға себепші болады.

Дегенмен белгілі бір сәттерде баянсөз әлдеқайда шектелмеген күйде дами түседі. Бұл, негізінен, Макс білмейтін қуғын мен шайқас жөніндегі сахналарды көрген кезімізде орын алады. Мұндай сахналарда шектелмеген баяндау қуып келе жатқандар мен қашқан адамдарды немесе шайқастың әртүрлі аспектілерін көрсету арқылы белгісіздік сезімін тудырады. Кульминациялық сәтте жүк көлігін тізгіндеген Макс қарақшылар тобын өз соңына ілестіру арқылы оңтүстікке қашып бара жатқан, шөлді мекендеген адамдардан алысқа алып кетеді. Бірақ жүк көлігі аударылған кезде біз де, Макс та цистернада тек қана құм бар екенін білеміз. Бұл алдамшы әрекет болған еді. Сөйтіп, бізді Максқа ғана мәлім дерекпен шектеу таңғалу сезімін тудырады.

Алайда әлі де біз білуге тиіс нәрселер бар. Фильмнің соңына қарай егде адамның дауысы қайта естіледі. Ол өзінің баяғы Макспен достасып кеткен жабайы бала екенін айтады. Қоныстанушылар кетіп қалады, ал Макс тасжолдың қақ ортасында жалғыз өзі қалып қояды. Фильмдегі соңғы бейнеде Макс бізді артта қалдырып, алыстап бара жатқан кадрда (3.43) перцептив субъективтілік (оның кетіп бара жатқаны баланың ракурсынан көрсетілуі) пен менталды субъективтілік (өмірі үзілудің алдында тұрған баяндаушының Макс жайлы сөніп бара жатқан естеліктері) ұсынылады.

«Жол сарбазы» фильміндегі наррация формасы сюжет пен баяндауға қатысты шешімдерге негізделеді. Сюжет ұзаққа созылған флешбэк арқылы себеп-салдар, уақыт пен кеңістікті ұйымдастырады және наррацияға қатысты жүйелі таңдау жасау арқылы бұдан да үлкен тұтастыққа ие болады. Фильмнің негізгі бөлігі болжалдарымызды Макспен байланыстыра, қысқа әрі үстін-үстін шектелмеген үзінділерді кезектестіру арқылы бейнелейді. Негізгі бөлім, өз кезегінде, жұмбақ баяндаушының барлық оқиғаларды бұдан көп бұрын өткен шақта орналастырғанына сай құрылады. Баяндаушының фильмнің ашылу сахнасында болуы соңында өзінің кім екенін түсіндіру үшін қайта оралады деген болжалды жасауға алып барады. Киногер креатив таңдауларында баянсөзді бізді бірыңғай әсерге бөлеу үшін құрады.

Классикалық Голливуд киносы

Бәлкім, сценарий жазуда өз күшіңізді сынап көруге бел будыңыз делік, сонымен бірге сол жайлы кеңестер берілген кітаптар мен веб-сайттарды да қарап шықтыңыз. *Ендеше, басты кейіпкеріңіздің не нәрсені қалайтынына көз жеткізіңіз. Шиеленісті алға шығарыңыз. Кейіпкеріңізді эмоционалдық саяхат жасауға алып шығыңыз. Сценарийіңіздің соңы бастапқы жағдайды шешетініне сенімді болыңыз.* Мұндай болжамдар құнды болуы мүмкін, бірақ бұл тек бір дәстүрді ғана көрсететінін мойындауымыз керек. Осы дәстүр әдетте «Классикалық Голливуд кино өндірісі» деп аталады.

Бұл дәстүр 1920 жылдан бастап ықпалды болуына байланысты «классикалық» деп аталды, ал атаудағы «Голливуд» сөзі дәстүрдің Америка студио фильмдерінде өзінің ең күрделі формасына ие болуына қатысты. Дегенмен басқа елдерде жасалған нарративті фильм осыған ұқсас режим арқылы басқарылады. Мысалы, «*Жол сарбазы*» фильмі австралиялық фильм болса да, Голливуд желісі бойынша құрылған. Сондай ақ «*Алдын ала жүргізілген сайлау*» мен «*Маған екі порция*» (*Super Size Me*) сияқты деректі фильмдердің көбі Голливудтың қойылымды фильм наррациясының шарттарына негізделеді.

Нарративті форманың осы моделіне оқиғаларды жасауға мәжбүрлейтін, жеке кейіпкерлерді көрсету үрдісі тән. Су тасқыны, жер сілкінісі мен соғыс сияқты ірі ауқымды оқиғалар экшнге әсер етуі мүмкін, алайда хикаят жеке психологиялық себептерге – шешімдер, таңдаулар мен кейіпкердің мінез-құлықтарына негізделеді.

Әдетте сюжет әлденені қалайтын бір немесе екі бас кейіпкердің төңірегіне шоғырланады. Кейіпкерлердің тілектерінің негізінде мақсат белгіленеді және нарративтің даму барысы ең алдымен осы мақсатқа қол жеткізу үдерісін қамтитын болады. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде Доротидің бірқатар мақсаттары болды: алдымен ол Тотоны Мисс Гулчтан құтқарғысы, содан кейін Оз елінен үйіне оралғысы келеді. Оның үйіне оралуға қатысты тілегінің өн бойында Зүмрет қаласына жету, мыстанды өлтіру сияқты қысқамерзімді мақсаттар жатыр.

Егер осы тілек мақсатқа жету жолында қолда бар жалғыз элемент болса, фильмде кейіпкердің сол мақсатқа жетуі үшін шапшаң қимылдауына ештеңе кедергі болмас еді. Дегенмен классикалық наррацияда тосқауыл болатын элемент те бар. Ол – шиеленіс тудыратын қарсы әсер. Әдетте бас кейіпкер оған қарама-қарсы мінез-құлық пен мақсатқа ие кейіпкерге қарсы тұрады. Нәтижесінде бас кейіпкер қарсы әсерді еңсеруі қажет. Доротидің Канзасқа оралуға қатысты тілегі лағыл туфлилерді иемденуді көздеген зұлым мыстанның әрекетіне қарама-қайшы келеді. Ақырында, Доротиге үйіне оралу үшін туфлилерді қолданбас бұрын мыстанның көзін құртуға тура келеді. «*Оның қызы Фрайдей*» (*His Girl Friday*) фильмінде біз екі бас кейіпкердің мақсаттарына қатысты шиеленіс фильм соңында шешімін тапқанға дейін жалғасатынын көреміз (479–482-беттер).

Классикалық сюжетте үдерістің өзгеруі байқалады. Әдетте кейіпкерлер жағдайды өзгерту арқылы өз мақсаттарына жетеді, бәлкім, олар даңқ пен ақшаға кенеледі немесе жай ғана аман қалады, сонымен қатар олар өз ұстанымдары мен құндылықтарын да өзгертеді. Мысалы, «*Жол сарбазы*» фильмінде Макс қауымдастыққа деген адалдықты бағалай бастайды. «*Джерри Магуаэр*» (*Jerry Maguire*) атты фильмнің соңында кейіпкер кәсіби табысқа жетеді, бірақ достық пен отбасының құнды екенін түсінеді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) және «Әлемдер қақтығысы» (*War of the Worlds*) фильмдерінің сценарисі Дэвид Коэпп хикаят айту культі жайлы «Дэвид Коэпп: кино өлшеміндегі әлемді жасау» (*David Koepf: Making the world movie-sized*) мақаласында талқылайды. Дэвид Коэпп сценарийін жазып, режисер болған «Жылдам жеткізу» (*Premium Rush*) атты фильм – классикалық Голливуд дәстүрінің заманауи үлгісі. Осы жайлы «Өлі аумақтағы жылдамдықты 50-ге дейін арттыру» (*Clocked doing 50 in the Dead Zone*) жазбасында талқылаймыз.

“ Мен үшін кино дегеніміз – бір нәрсені қалау, яғни кейіпкердің сіз көрермен ретінде оның иемденуін қатты тілейтін бірдеңені қалауы. Жазушы болсаңыз кейіпкерді мүмкіндігінше ұзақ уақыт бойы оны бірден иемдендіре салмай бөгейсіз, содан кейін ол қандай да болмасын күш салып, оған қол жеткізеді”.

Брюс Джоел, «Елес» (*Ghost*) фильмінің сценарисі

Бірақ наррацияның барлығында осы іспеттес хикаят айтылмайды ғой? Шын мәнінде, жоқ. Сергей Эйзенштейннің «Потемкин» (*Potemkin*), «Қазан», және «Ереуіл» (*Strike*) сияқты 1920 жылдары түсірілген Кеңес дәуіріндегі фильмдерде ешбір жеке адам бас кейіпкердің рөлін сомдамайды. Эйзенштейн мен Ясуджиро Озу фильмдерінде оқиғалардың көбін кейіпкерлер емес, ірі күштер (алғашқысы – әлеуметтік динамика, кейінгісі – барлығын қамтыған өмір ритмі) тудырған сияқты болып көрінеді. Микеланджело Антонинидің «Шытырман оқиға» (*L'Avventura*) сияқты жанрлық фильмдерде басты кейіпкерлер белсенді емес, біршама енжар келеді. Сондықтан киногерлерге орын алған тартыс пен өз мақсатына ұмтылған кейіпкерді фильм хикаятының өзегі етудің қажеті болмайды.

Классикалық Голливуд киногерлері оқиғалардың көбін психологиялық себептермен мотивациялауға бейім болады. Көбінесе классикалық жанрдағы фильмдерде, тіпті кейіпкерлердің эмоциялары мен кейіпкерлер қатысатын қойылымдар көрсетілетін ән мен би нөмірлерінен тұратын қиял жанрындағы мюзиклдарда да мотивация барынша айқын және толық болуға ұмтылады, олар, жоқ дегенде, шоу көрсетеді. Мінез-құлықта ауытқу орын алғанда олар түсіндіруді қажет етеді. «Ханна және оның сіңділері» (*Hannah and Her Sisters*) фильміндегі бір сахнада Микки (Вуди Аллен ойнайды) суицидтік депрессияға түсіп кетеді. Оны келесі жолы бірнеше сахнадан кейін көргенде, ол жайдары әрі көңілді жүреді. Осындай күрт өзгерісті не тудырды? Микки флешбэк арқылы ағайынды Макстердің фильмін көріп, өзінің өмірге байсалды түрде қарауға қол жеткізгенін айтады. Ендігі тұста себеп-салдарлық байланыс айқындала түсті.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейіпкер мақсатының сюжеттегі негізгі ауысымдар үшін қаншалықты маңызды бола алатынын талқылау үшін «Уақыт айналым бойымен қозғалады» (*Times go by turns*) мақаласын қараңыз.

Киногер классикалық фильмді түсірген кезде уақытты хикаяттың себеп-салдарлық дамуына сай реттестіреді. Сәт сайын хикаяттың ағымына ықпал етерлік бір нәрсені көрсетеді және оған үлес қоспайтын фильм мазмұнындағы бөліктер өткізіліп жіберіледі. Дороти және оның қасындағылар, сары кірпіштен төселген жолмен жүріп өткен сағаттар фильмге кіргізілмеген, алайда сюжет Доротидің жаңа кейіпкерді кездестірген сәттеріне тоқталады. *Жағдай* мен *шекті мерзімдер* сияқты белгілі бір механизмдер сюжетті хикаяттың себеп-салдарлық тізбегіне тәуелді етеді. Кейіпкерлердің кездесу жайлы келіскенін, содан кейін олардың жолыққанын көрген кезімізде жоспар мен кездесудің

арасындағы уақыт аралығы маңызды болмай қалады. Сол сияқты шекті мерзім де әкшнді белгілі бір кезеңге нақты бір уақытта жетуге мәжбүр етеді.

Классикалық дәстүр бойынша жұмыс істейтін киногерлерде наррацияға қатысты кең таңдау бар, алайда олардың көбі әкшнді 129–131-бетте талқылаған жолмен объективті тұрғыда көрсетуге бейім келеді. Әдетте фильмде әртүрлі деңгейдегі перцептивтілік немесе менталды субъективтілікті үйлестіруге болатын объективті хикаят шындығы көрсетіледі. Сонымен қатар классикалық сарынды ұстанатын киногерлер шектелмеген баянсөзді (наррацияны) қолдануға бейім болады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Тығыз өрілген хикаятты айтуда сәйкестікке орын жоқ болып көрінуі мүмкін, алайда ол сіз ойлағаннан да жиі кездеседі. Киногерлер оларды қалай қоса алып жүретіні жайлы «Сәйкестік жоқ жерде, хикаят та жоқ» (*No coincidence, no story*) мақаласында талқылаймыз.

Тіпті бір кейіпкердің соңынан ерсек те, фильмде оның көрмеген, естімеген немесе білмеген нәрселерін көруге мүмкіндік беретін бөліктері бар. «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» және «*Жол сарбазы*» фильмдері осы үрдістің жақсы мысалы болып қала беруде. Осындай салмақтық үлестеу тек «*Терең ұйқы*» атты фильмде көрген шектеу түріне негізделген құпияға қатты тәуелді детективті фильмдерге ұқсас жанрларда ғана қолданылмайды.

Түптеп келгенде, классикалық сарындағы киногерлер фильмнің соңын қатаң түрде барынша *айқын* аяқтауды дұрыс көреді. Шешілмеген бірнеше жағдайды қалдыра отырып, фильм мән-жайды айқын түрде шырғауға тырысады. Әдетте біз әрбір кейіпкердің тағдыры, әр жұмбақтың жауабы мен әрбір қақтығыстың нәтижесі қандай болғанын білеміз.

Сонда да осы ерекшеліктердің ешқайсысы баяндау формасы үшін тұтас бір заңдылық болып табылмайды. Мұнда киногердің өлі уақытты немесе әлдеқайда маңызды оқиғалар арасына нарративті түрде еш уәждеуге келмейтін аралықтарды ұсынуына ешқандай кедергі жоқ. Жан-Люк Годар,

Карл Дрейер мен Энди Уорхол әртүрлі жолмен осындай жайттарды жиі жасайды. Сонымен қатар себеп-салдарлық тізбекті шатастыра түсу үшін киногер сюжеттегі хикаят хронологиясын өзгертуі де мүмкін. «Ғашықтар хикаясы немесе телефонист қыздың із-түссіз жоғалғаны жайлы іс» (*Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator*) фильмінде сюжеттің негізгі әкшінімен кезектестірілген флэшфоруардстар (алда болар оқиғаға тоқталу) қолданылған; тек уақыт өте келе біз осы флэшфоруардстардың осы шақтағы оқиғалармен қандай себеп-салдарлық байланыста екенін түсіне бастаймыз. Шамалы уақыт бұрын ғана жұмбақ фильмдер (122-бет) хикаят оқиғаларын жасыру арқылы аудиторияны түспалдарды іздеп табуға қызықтырған болатын.

Сонымен қатар киногер фильмге Трюффонның фильмдеріндегідей кездейсоқ кездесулер, Годардың еңбектеріндегідей саяси монологтар мен сұхбаттар, Эйзенштейннің туындыларындағыдай интеллектуал монтаж секанстары мен Озудың еңбектеріндегідей аралық, өтпелі кадрлар сияқты наррациялық себеп-салдармен мотивацияланбаған материалдарды қоса алады. Наррация «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari*) атты фильміндегідей күтпеген жерден субъективті, немесе «Мариенбадтағы соңғы жылдағыдай» (*Last Year at Marienbad*) объективтілік пен субъективтілік арасында ауытқып отыруы мүмкін. Түптеп келгенде, киногерге фильмнің соңында барлық әкшілерді шешудің қажеті жоқ; кейде классикалық үрдістен тыс түсірілген фильмдердің соңы «400 соққы» (79-сурет) фильміндегідей аяқсыз қалады.

Атақты фильмдер классикалық дәстүрге сай жасалған. Дегенмен бұл – баяндау формасын қолданудың бір ғана жолы. Егер киноның барлық түрінің кеңінен танылуын қаласаңыз, әрбір фильмнің Голливуд шарттарына сай болуын талап ете алмаймыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Ұлт қазынасы» (*National Treasure*) жайлы «Сенің қоқысың – менің қазынам» (*Your trash, my treasure*) және «Уолл-стрит қасқыры» (*The Wolf of Wall Street*) фильмі туралы «Фильмнің баяндалуын түсіну: трейлер» (*Understanding film narrative: The trailer*) мақалаларында көрсеткеніміздей, баяндаудағы классикалық тәсілдеме әлі де тірі.

«Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінде қолданылған баяндау формасы

«Азамат Кейн» – Голливудта шыққан біртума фильмдердің бірі. Ол көптеген тармақ бойынша, соның ішінде хикаятты айтудың шебер тәсілін қолданғаны үшін де сыйлыққа ие болды. Кинорежиссер Орсон Уэллс пен сценарист Герман Манкевичтің жасаған креативті таңдаулары бүгінгі таңда фильмдердің қалай түсірілетініне өз ықпалын тигізіп келеді. «Азамат Кейн» фильмі – баяндау формасының қағидалары белгілі және жаңа тәсілдерімен қалай жұмыс істей алатынын сынауға арналған таптырмас негіз.

«Азамат Кейн» фильміндегі баяндауға қатысты жалпы болжалдар

Екінші тарауда фильмнен алатын әсеріміз оған қатысты туындайтын болжалдарға қатты тәуелді екенін көрген болатынбыз. «Азамат Кейн» фильмін көргенге дейін оның классикалық кино қатарында екенін ғана білген болатынсыз. 1941 жылы аудиторияның оқиғалардан алдын ала үміттену сезімі өте өткір болған еді. Біріншіден, қауесет бойынша фильм – Стив Джобс сияқты танымал болған бизнесмен, газет баспашысы Уильям Рэндольф Херст өмірінің бүркемеленген нұсқасы. Осылайша көрермендер Херсттің өміріне қатысты оқиғаларды іздейді.

Фильмді бірнеше минут көргеннен кейін көрермен тиісті жанрлық шарттарға қатысты әлдеқайда нақты болжалдарды қалыптастыра алады. «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» атты алғашқы секанс (эпизод) фильмнің ойдан шығарылған өмірбаян болуы мүмкін екенін болжайды және бұл түспал репортер Томпсон Кейннің өмірін тексере бастаған кезде расталады. Осы жанрда сюжет әдетте жеке адамның өмірін бақылап, белгілі бір эпизодтарды драмалайды. Кейнге дейін ой-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Классикалық голливудтық хикаят айтуда, әсіресе сюжеттегі оқиғалар ретіне қатысты, қанша вариацияның болуына рұқсат беріледі? Бұған «Кездейсоқтық арқылы инновацияға» (*Innovation by accident*) және «Егер... не?» фильмдері: Салондық пьессалардағы тармақталу жолдары» (*What-if movies: Forking paths in the drawing room*) мақалаларында жауап беруге тырысамыз.

дан шығарылған ең танымал өмірбаян туралы фильмдердің қатарына «Бақытсыз Энтони» (*Anthony Adverse, 1936*) және «Билік пен даңқ» (*The Power and the Glory, 1933*) кіреді.

Сонымен қатар көрермен де газет репортері жанрының шарттарын анықтай алады. «Соңғы бес жұлдыз» (*Five Star Final, 1931*), «Картина ұрлаушылар» (*Picture Snatcher, 1933*) мен «Оның қызы Фрайдей» (*1940*) фильмдеріндегі Томпсонның әріптестері естері кіресілі-шығасылы репортерлерді еске түсіреді. Осы жанрда экшн әдетте хикаят бойынша репортердің ештеңеге қарамастан табандылықпен ізге түсуіне байланысты болады. Сондықтан біз Томпсонның тергеу жүргізгенін ғана емес, шындықты салтанатты түрде әшкере еткенін күтеміз.

Фильмдегі Сьюзенге қатысты сахналарда мюзиклға тән кейбір шарттар – үздіксіз репетициялар, сахна сыртындағы дайындық пен «Мамыр күндері» (*Maytime*) (1937, 312-бет) фильміндегідей, ән айту саласында табысқа жетуінің шартты монтажының

пародиясы болатын опера саласындағы мансабының монтажы бар. Кеңірек қарастыратын болсақ, фильм Томпсонның жұмбақты шешуге тырысуы («Раушан қауызы» (*Rosebud*) деген кім немесе не?) және оның сұхбаттарының, детективтің күдіктіден жауап алуы сынды кей тұстары детектив жанрын еске салады.

Дегенмен «Азамат Кейн» фильмінде жанрлық шарттардың қолданылғаны біршама күмән тудыратынына назар аударыңыз. Библиографиялық фильмдердің көбімен салыстырғанда, «Азамат Кейн» кейіпкердің қоғамдағы қызметі немесе бастан кешкендерінен гөрі психологиялық жай-күй, қарым-қатынас мәселелеріне көбірек қызығушылық танытады. Газет фильмі ретінде «Азамат Кейн» репортердің Кейннің хикаясын түсіне алмауымен ерекшеленеді. Кейнге қатысты құпия кәдуілгі емес, себебі кейбір сұрақтардың жауабы табылса, өзгелері жауапсыз қалады. «Азамат Кейн» – жанр шарттарына сүйенетін фильмдердің жақсы үлгісі, алайда ол көбінесе фильмдер тудыратын болжалдарды бұзады.

Осыған ұқсас екі жақты қасиеттерді Кейн мен классикалық голливудтық хикаят айту дәстүрі арасындағы байланыстан табуға болады. Осы фильм жайлы алдын ала белгілі бір мәлімет болмаса да, ол 1941 жылы Америка студиясында шығарылған фильм ретінде жоғарыда аталған дәстүрді ұстанады деп күтеміз. Көп жағдайда солай болды. Біз кейіпкерлердің қалаулары баяндауды ілгері бастыратынын, себептер мінез-құлық пен мақсаттардың аясында анықталатынын, қақтығыстардың қандай салдарға әкелетінін, уақыттың сюжет қажеттілігімен мотивацияланатынын, баяндаудың көбіне объективті болып, шектелген және шектелмеген үзінділердің миксажынан құралғанын көреміз. Сонымен қатар «Азамат Кейн» фильмінің кейбір тұстары классикалық дәстүр бойынша түсірілген фильмдердің көбіне қарағанда әлдеқайда түсініксіз екенін байқаймыз. Қалаулар, мінез ерекшеліктері мен мақсаттар әрдайым нақты түсіндірілмейді; кейде орын алған қақтығыстардың нәтижесі белгісіз күйінде қалады; наррацияның ақпараттандырылуы төмен деңгейде көрсетілген. Негізінен, фильмнің соңында классикалық фильмнен күтілетін финал деңгейі қамтамасыз етілмейді. «Азамат Кейн» фильмі голливудтық баяндау шарттарына сүйенеді, алайда біздің Голливуд фильміне қатысты болжалдарымызды бұзады.

«Азамат Кейн» фильміндегі сюжет пен хикаят

Уэллс пен Манкевич ойдан шығарылған газет шығару ісінің алпауыты Чарльз Фостер Кейннің өмірі жайлы хикаяны көрсету туралы шешім қабылдаған кезде осы уақытқа дейін сізге мәлім болған таңдаумен бетпе-бет келеді. Олар Кейннің өмірі жайлы хикаяны хронологиялық тәртіпке сай, өз сюжетімен көрсетуіне болар еді. Оқиғаларды қойылымы ойдан шығарылған биографиялық фильмдерге ұқсас хикаят ретімен көрсетуіне мүмкіндік те бар болатын. Олар басқа таңдау жасады. Кейннің өмірін оны білетін адамдардың естеліктері арқылы көрсету туралы шешім қабылдады. Алайда Уэллс пен Манкевичке кейіпкерлердің естеліктеріне мотивация болатын тетік қажет болды. Оларға бұқаралық ақпарат құралдарының репортері Кейннің өлер алдында «Раушан қауызы»

деп айтқан сөзінің мағынасын іздейді деген ой келеді. Бұл репортер Томпсонның Кейннің өмірін зерттеуге қатысты экшннің екінші желісін тудырады. Нәтижесінде сюжеттің хикаятқа қатысты әдеттен тыс ара-қатынасын қалыптастырған фильм пайда болды.

Мұны «*Оз елінің сиқыршысы*» фильміне жасалған сегменттеуге ұқсас схема арқылы түсіне бастаймыз. Әдетте фильмнің үлкен бөлігін құрайтын үзінділер негізгі сегменттер болады. Келесі схемада сандар фильмнің негізгі бөліктерін көрсетеді, олардың кейбірінің ұзақтығы тек бір ғана сахнаға тең. Дегенмен көп жағдайда негізгі бөліктер бірнеше сахнадан тұрады және олардың әрқайсысы кішкентай әріппен белгіленеді.

«Азамат Кейн»: сюжет сегментациясы

С. Кіріспе титр (фильм түсіріліміне қатысқан адамдар тізімі келтірілген титр).

1. Ксанаду: Кейн дүниеден өтеді.

2. Кинопроекция залы:

а. «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы».

б. Репортерлердің «Раушан қауызы» (*Rosebud*) сөзін талқылауы.

3. El Rancho түнгі клубы. Томпсонның Сьюзеннен сұхбат алуға тырысуы.

4. Тэтчер кітапханасы:

*Бірінші
флешбэк*

а. Томпсон кітапханаға кіріп, Тэтчердің қолжазбасын оқиды.

б. Кейннің анасы баласын Тэтчермен бірге жібереді.

с. Кейн ержетіп, *Inquirer* газетін сатып алады.

д. Кейн *Inquirer* газетінде үлкен бизнеске шабуыл жасайды.

е. Алапат тоқырау жылдары: Кейн өз газет желісін Тэтчерге сатады.

ф. Томпсон кітапханадан шығады.

5. Бернштейннің кеңсесі:

*Екінші
флешбэк*

а. Томпсон Бернштейнге барады.

б. Кейн *Inquirer* газетін өз басқаруына алады.

с. Монтаж: *Inquirer* газетінің ілгері басуы.

д. Сауық кеші: *Inquirer*-ліктер *Chronicle* газетінің қызметкерлерін өз қарамағына алғанын тойлайды.

е. Лиланд пен Бернштейн Кейннің шетелге сапарға шығуын талқылайды.

ф. Кейн сапардан қалыңдығы Эмилимен бірге оралды.

г. Бернштейн өз естеліктерін айтуын аяқтайды.

6. Қарттар үйі:

*Үшінші
флешбэк*

а. Томпсон Лиландпен сөйлеседі.

б. Үстел басындағы таңғы астың монтажы: Кейннің некесінің бұзылуы.

с. Лиланд өз естеліктерін айтып беруді жалғастырады.

*Төртінші
флешбэк*

д. Кейн Сьюзенді кездестіріп, оның бөлмесіне барады.

е. Кейн сөз сөйлегенде оның саяси науқаны шарықтау шегіне жетеді.

ф. Кейн Геттис, Эмили және Сьюзенге қарсы шығады.

*Бесінші
флешбэк
(бақылау)*

г. Кейн сайлауда жеңіледі және Лиланд өзін басқа жердегі жұмысқа ауыстыруды сұрайды.

h. Кейн Сьюзенге үйленеді.

і. Сьюзеннің операдағы премьерасы болады.

j. Лиландтың ішімдікке салынуына байланысты Кейн оның айдарын жабады.

к. Лиланд өз естеліктерін айтып беруін аяқтайды.

7. El Rancho түнгі клубы:

*Алтыншы
флешбэк*

а. Томпсон Сьюзенмен сөйлеседі.

б. Сьюзен ән айтып, репетиция жасайды.

с. Сьюзеннің операдағы премьерасы болады.

д. Кейн Сьюзеннің ән айтуын жалғастыруды талап етеді.

е. Монтаж: Сьюзеннің опера саласындағы мансабы.

ф. Сьюзен өзіне-өзі қол жұмсауға тырысады, ал Кейн оны енді ән айтуға қыстамауға уәде береді.

Алтыншы
флешбэк

- g. Ксанаду: Сьюзен зерігеді.
- h. Монтаж: Сьюзен пазл (әртүрлі жекелеген конфигурациялық мозайка бөліктерін жинап ойнайтын ойын) жинастырып ойнайды.
- i. Ксанаду: Кейн қала сыртына шығуды ұсынады.
- j. Көкке шығу: Кейн Сьюзенді шапалақпен тартып жібереді.
- k. Ксанаду: Сьюзен Кейннен кетіп қалады.
- l. Сьюзен өз естеліктерін айтуды аяқтайды.

8. Ксанаду:

Жетінші
флешбэк

- a. Томпсон Рэймондпен сөйлеседі.
- b. Кейн Сьюзеннің бөлмесінің тас-талқанын шығарады және пресс-папьені алып, «Раушан қауызы» деп күбірлейді.
- c. Реймонд естеліктерін айтуды аяқтайды; Томпсон өзге репортерлермен сөйлеседі; барлығы жекежайдан кетеді.
- d. Кейннің мүлкін тексеру «Раушан қауызы» не екенін ашады; қақпа мен сарайдың экстерьері; фильмнің соңы.

Е. Фильм соңындағы титрлар

Осындай схема фильмнің жалпы құрылымын еске түсіруімізге мүмкіндік береді. Жасаған сегменттеу сюжеттегі негізгі бөліктер мен олардың ішіндегі сахналардың қалай ұйымдастырылғанын аңғаруға мүмкіндік берді. Бұл сонымен қатар сюжеттегі себеп-салдар мен хикаят уақытының қалай құрылғанын байқауға көмектеседі.

«Азамат Кейн» фильміндегі себеп-салдарлық байланыс

«Азамат Кейн» фильмінде экшннің екі басты желісі бар, алайда олардағы себеп-салдарлық байланыс тізбегі біршама ерекше болып келеді. Уэллс пен Манкевич бізге детективтер емес, репортерлер жүргізетін тергеуді көрсетеді. Медиакөмания алпауыт бизнесмен Чарльз Фостер жайлы кинохроника әзірлейді және сюжет репортерлерге таныстырылған кезде кинохроника жасалып та қойған болатын. Бірақ кинохроника Ролстон бастықтың көңілінен шықпайды және оның кинохрониканы қайта қарауға қатысты қалауы «Раушан қауызын» іздеуге әкеледі. Ол репортер Томпсонға міндет артады, Томпсонға Кейннің өткенін қазбалауға тура келеді.

Экшннің өзге желісі – Кейннің өмірі сюжет басталған кезде орын алып та қойған еді. Көп жылдар бұрын Кейннің анасының пансионатында өмір сүрген кедей тұрғын ақы ретінде оның атына алтын кен орынын жазып береді. Қолына тиген осы байлықтың арқасында миссис Кейн жас Чарльздің қамқоршысы ретінде Тэтчерді тағайындайды. Тэтчердің Кейнді қамқорлыққа алуының нәтижесінде ол сотқар, бүлікшіл жігіт болып өседі.

Әдетте тергеу жүргізген адам бір нәрсе немесе жасырын фактілер жиынтығын іздестіреді. Осы тұрғыдан қарағанда Томпсонның миссиясы қарапайым: «Раушан қауызы» деген кім немесе не? Бірақ Томпсон сонымен қатар кейіпкерге тән мінез-құлық ерекшеліктерін де іздейді. Ролстонның бұйрығы анық: «Бізге адамның жасаған ісі туралы айту аз, сен оның кім екендігін айтуың қажет». Осылайша «Раушан қауызы» сөзінің мәнін табу Кейннің жеке тұлғалық қасиеттерін ашуға қатысты үміт береді. Кейн – өзге кейіпкерлердің іс-әрекеттеріне өз әсерін тигізетін, мінез-құлқының көптеген қырлары бар өте күрделі кейіпкер. Алайда, көріп отырғанымыздай, «Азамат Кейн» фильміндегі баяндау Кейннің мінез-құлқының кейбір ерекше тұстарын белгісіз қалдырады.

Сондай-ақ Томпсонның мақсаты бар. Кейн сияқты, оның да бейнесі аз айқындалған. Өмірінің әртүрлі кезеңінде ол даңқ, достық, әлеуметтік әділдік немесе әйел махаббатын іздегендей болып көрінеді. Бірақ фильмге қатысты тұрғыдан алғанда оның шынайы мақсаттары белгісіз. Фильмнің кейбір тұстарында кейіпкерлер «Раушан қауызы» Кейн жоғалтқан немесе ешқашан қол жеткізе алмаған нәрсе болды деп болжайды. Бас кейіпкердің мақсатына қатысты осындай белгісіздіктің болуы баяндауды Голливуд дәстүрі үшін әдеттен тыс етеді.

Томпсон мен Кейн – өз сюжеттік желілерінің негізгі қозғаушы күштері. Кейннің өміріне тоқталсақ, өзге кейіпкерлер онымен қақтығысады, ал ол сол кейіпкерлердің өмірін өзгертеді. Алайда Томпсонға қатысты сюжеттік желіде осы кейіпкерлер Кейн жайлы ақпаратпен қамту қызметін ат-

қарады. Тэтчер оны бала күнінен біледі. Оның менеджері Бернштейн өзінің іскерлік қарым-қатынастары арқылы оны жақсы білді. Ең жақын досы Лиланд оның жеке өмірі жайлы, атап айтқанда, Кейннің бірінші некесі жайлы хабардар еді. Оның екінші жұбайы Сьюзен Александр онымен орта жасқа келген кезінен таныс. Сарайдағы бас қызметші Рэймонд өмірінің соңғы жылдары Кейннің істерін басқарады. Бұл куәгерлерсіз Томпсон «Раушан қауызына» қатысты тергеу жүргізе алмас еді. Екінші пландағы осы кейіпкерлер хикаяттағы оқиға барысын қайта құруға көмектеседі.

Кейннің өмірі жайлы куәгерлердің айтқанын қолдану Уэллс пен Манкевичтің хикаятты айтып беруге қатысты бетпе-бет келген негізгі қиындығын шешті. Бірақ көріп отырғанымыздай, бір шығармашылық (креативті) таңдау әдетте өзге таңдауларға байланысты болады. Фильмнің хикаяттың да Кейннің әйелі Эмили мен ұлы бар, сондықтан неліктен оларға осы атақты адам жайлы өз естеліктерімен бөлісулеріне мүмкіндік берілмеді? Оның да себебі бар. Олардың естеліктері Лиландтан білгендерімізді қайталайтын еді. Уэллс пен Манкевич осы қиындықты қарапайым жолмен шешеді. Олар Эмилиді ұлымен Томпсонның тергеуі басталғаннан әлдеқайда бұрын жол апатынан дүние салдырады.

«Азамат Кейн» фильміндегі уақыт мәселесі

«Азамат Кейн» фильмінде уақыттың күрделі түрде өзгертілуі осы фильмнің өзіндік ерекшелігінің біршама бөлігін құрайды, әсіресе ол 1941 жылы Голливудта айқын аңғарылды.

Ұзақтық пен жиілік. Фильмдегі баяндау уақытының шартты аспектілерінің көбі ұзақтыққа байланысты болады. Кейн 1941 жылы дүние салғанда 75 жаста болғанын білеміз, ал ең алғашқы сахнада оның шамамен он жаста болған кезі көрсетіледі. Сюжетте оның 65 жыл аралығындағы өмірі мен Томпсон тергеу жүргізген апта қамтылады. Хикаятта өте ерте заманға қатысты жалғыз оқиға – миссис Кейннің өз ұлын Тэтчерге табыстағанға дейінгі, атап айтқанда, 1868 жылы кен орынына иелік ету актісін сатып алуы орын алады. Сөйтіп, хикаят сюжетке қарағанда біршама ұзағырақ болып, шамамен 73 жылды құрайды. Осы уақыт аралығы экранда шамамен 120 минут бойы көрсетіледі.

Көптеген фильмдердегідей, «Азамат Кейн» фильмінде эллиптік әңгімелеу қолданылады. Сюжетке хикаят кезеңіне қатысты жылдардың көбі, соның ішінде Томпсон дерек іздеген апта бойындағы сағаттар кіргізілмейді. Алайда сюжеттің ұзақтығы да уақытты *Inquirer* газетінің ірі бизнеске қарсы науқаны (4d), газет таралымының артуы (5c), Сьюзеннің операдағы мансабы (7e), Сьюзеннің зерігіп, құрастырма ойжұмбақ ойынын ойнап отырғаны (7h) сияқты секанстардың (эпизодтардың) монтажі арқылы ықшамдайды. Секанстарды монтаждау 1920 жылдардағы классикалық Голливуд киносының шартына айналады, әрі мұнда хикаяттың ұзақтығын түсінікті етіп ықшамдау деген дәстүрлі функция да бар. Секанстарды монтаждау туралы әлдеқайда толығырақ 6-тарауда (311–312-беттерді қараңыз) талқылаймыз.

«Азамат Кейн» фильмі уақыт жиілігін өңдеу жағынан әдеттегіден аздап өзгешелеу келеді. Хикаяттағы белгілі бір оқиға сюжетте екі рет көрсетіледі. Лиланд пен Сьюзен өз естеліктерін айтқан кезде Сьюзеннің Чикаго қаласындағы «Саламбоның» премьерасындағы дебютын сипаттайды. Лиландтың (6i) сипаттамасын көрген кезде перформансты алдыңғы жағынан бақылаймыз; аудиторияның жақтырмаған реакциясына куә боламыз. Сьюзеннің нұсқасында (7c) бізге оның сахнада сөйлеп тұрған кезін артқы жағынан көрсетіп, оның намысының қорланғанын аңғартады. Сюжетте Сьюзеннің дебютінің қайталанып көрсетілуі бізді жаңылдыра қоймайды, себебі екі сахнада да хикаяттағы тура сол оқиғаның бейнеленгенін түсінеміз («Марштағы жаңалықтар кинохроникасының» G және H бөліктерінде де Сьюзеннің операдағы мансабы жайлы жазылады). Сьюзен ұятқа қалған сахналарды қайталау арқылы сюжет Кейннің оны ауыртпалыққа төзуге мәжбүрлегенін айқындайды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Флешбәктер «Азамат Кейн» фильмінен бұрын да фильм жасау дәстүрінің бір бөлігі болған. 1930 жылдардағы фильмдердегі, әсіресе Орсон Уэллске өз әсерін тигізген «Билік пен даңқ» (*The Power and the Glory*) фильміндегі флешбәктердің талдануын «Флешбәктердің гроссмейстері» (*Grandmaster flashback*) мақаласынан қараңыз.

Хронология мен флешбэктер. «Азамат Кейн» фильмінде хикаят оқиғалары әдеттен тыс тәртіп бойынша көрсетіледі. Флешбэктер сериясын мотивациялау үшін Томпсонның тергеу жүргізуін қолдану туралы құрылымға қатысты негізгі шешім оқиғаларды хронологиялық тәртіпке келтіруімізді сұрайды. Мысалы, миссис Кейннің құнды кен орынының иелік ету құжатын сатып алуы – хикаяттағы ең алғашқы оқиға. Біз осы ақпаратты кинохроника кезінде – екінші секанста аламыз. Кейннің дүние салуы – сюжеттен көретін ең алғашқы оқиғамыз.

Фильм хикаяттын құрғанда Уэллс пен Манкевич нақты мысалдармен көрсеткен, бізден өтінген маневрлерді суреттеу үшін Кейннің өмірі келесі кезеңдерден құралған деген болжам жасап көрейік:

- Балалық шақ
- Жас кезіндегі газеттегі редакторлық қызметі
- Жас жұбай ретіндегі өмірі
- Орта жастағы шағы
- Егде жастағы шағы

Біріншіден, аталған хикаят кезеңдері сюжетте хронологиялық тәртіпке сай көрсетілмеген. Фильмнің алғашқы бөлігінде Кейн өмірінің көптеген кезеңдері алға және артқа сырғи отырып, аттап өту арқылы көрсетіледі. «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» секансы (2a) бізге барлық кезең жайлы біршама түсінік береді, ал Тэтчердің қолжазбасынан (4) Кейннің балалық шағы, жас және егде жаста болған кездерін көреміз. Бірінші флешбэкте, яғни Тэтчердің күнделігінде Кейн торығып жүрген кезінде (4e) өз газеттеріндегі бақылау тізгінінен айырылып қалғаны айтылады. Осы кезге сай Кейн орта жастағы ер адам болады. Дегенмен екінші флешбэкте Бернштейн жас Кейннің *Inquirer* газетінің кеңсесіне келуін және оның Эмилимен некелесуін (5b, 5f) сипаттайды. Сюжет осы оқиғаларды хикаяттағы хронологиялық тәртіп бойынша сұрыптауымызды талап етеді.

Бірақ фильмнің осы талабы ол алға ілгерілеген сайын азая түседі. Сюжеттің кейінгі бөлігі белгілі бір кезеңдерге шоғырланады, ал флешбэктер хронологиялық тәртіпке сай болады. Бернштейннің естеліктері (5) Кейнді газет редакторы және Эмилидің күйеуі ретінде көрсететін эпизодтарда шоғырланған. Лиландтың естеліктері (6) Кейннің жаңадан некелескен шағынан бастап, орта жасқа келген кезіне дейін жалғасады. Сьюзен (7) Кейннің орта және егде жастағы ер адам болған кезі туралы айтып береді. Рэймондтың қысқа әрі маңызды әңгімесі Кейннің егде жаста болған шағына (8b) топтасады.

Сюжеттің желілене түсуі хикаятты түсінуімізге көмектеседі. Егер әр кейіпкердің естеліктері кинохроника мен Тэтчердің әңгімесі сияқты Кейннің өмірінің бір кезеңінен екіншісіне өтіп кететін болса, хикаятты қайта құру әлдеқайда қиын болар еді. Шын мәнінде, фильм сюжеттің алғашқы бөліктерінде көрмеген оқиғалардың нәтижесі көрсетіледі, ал одан кейінгі бөліктерде әлдеқайда желілі емес сахналарға қатысты қалыптастырған болжалдарымыз расталады немесе өзгертіледі. Мысалы, біз Кейн өз газеттерін Тэтчерге беріп, олардан айырылып қалатынын білеміз, сонымен бірге бұл оған сабақ та болады, Кейннің «Қағидаттар декларациясына» белгілі бір өткірлік сипат әкеледі. Ол қарапайым адамдар үшін күресуге уәде береді.

Хикаят оқиғаларын реттен тыс орналастыру арқылы сюжет бізді белгілі бір болжалдарды қалыптастыруымызға жетелейді. Сюжет фильмнің басында Кейннің өлімі мен оның өмірін кинохроника күйіндегі нұсқа түрінде көрсету арқылы екі мәселе бойынша қатты қызығушылық тудырады. «Раушан қауызы» дегеніміз не? Сондай-ақ осындай мықты адамның жалғыздықта жан тапсырып, артынан аза айтылмағаны қалай? Нендей жағдай орын алды?

Мұнда белгісіздік дәрежесі де бар. Сонымен қатар сюжет өткенге оралған кезде қолымызда жеткілікті мәлімет те болады. Біз Кейннің некелерінің ешқайсысы ұзақ уақытқа созылмайтынын және достарының одан алыстап кететінін білеміз. Сюжет бізді белгілі бір оқиғаның қалай және қашан орын алатынына назар аударуға түрткі болады. Лиланд пен Кейн достығының бұзылуына не себеп? Сьюзеннің Кейннен кету туралы шешім қабылдауына не түрткі болады? Хичкок атап өткендей (128-бет), кейіпкерге қарағанда бізге көбірек мәлімет беру белгісіздікті арттыра түсуі мүмкін.

«Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» сюжеттің картасы сынды. 1941 жылы фильмдегі ең ерекше секанстардың бірі «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» болды. Өзіміз жасаған сегменттеуді қараған кезде кинохроника тек батыл ғана емес, пайдалы да қадам болғанын көре аламыз. Ксанадудағы бірінші секанс (эпизод) өмірі жайлы әлі ештеңе белгісіз кейіпкердің өлімін көрсету арқылы бізді бағыт-бағдардан жаңылдырады. Бірақ тез арада кинохроникада осы жұмбақ адам жайлы көп ақпарат беріледі. Сонымен қатар Кейннің өміріне шолу жасау арқылы кинохроника сюжеттегі оқиғаларды хикаяттың желілік ретіне сай орынын ауыстырып қояды жеңілдететін түседі. Төменде «Марштағы жаңалықтар кинохроникасының» схемасы көрсетілген:

- А. Ксанаду жайлы кадрлар.
- В. Жерлеу рәсімі; Кейннің өмірден өткені хабарланған тақырыптар.
- С. Қаржы империясының өсіп-өрбуі.
- Д. Алтын өндіретін кен орыны мен миссис Кейннің пансионаты.
- Е. Тэтчердің Конгресс комитетінде куәлік етуі.
- Ғ. Саяси мансап.
- Г. Жеке өмір; үйленулері мен ажырасулары.
- Н. Опера театры және Ксанаду.
- І. Саяси науқан.
- Ж. Алапат тоқырау жылдары.
- К. 1935 жыл: Кейннің егде кезі.
- Л. Ксанадудағы оқшауланған тұсы.
- М. Өмірден озғанын жариялау.

Ендігі тұста кинохроникада фильмнің жалпы сюжетінің алдын ала қысқа көрінісі ұсынылғанын көре аламыз. «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» Кейннің «Ксанаду жекежайының иесі» екеніне ерекше көңіл бөлуден басталады; қысқа сегментте (А) үй мен кешеннің кадрлары (суреттері) көрсетіледі. Бұл – бірте-бірте үйге қарай жылжыған үй маңындағы аумақ кадрларының тізбегінен құралған тұтас фильмнің (1) ашылу сахнасының нұсқасы. Осы ашылу секансы Кейннің өлімімен аяқталады; ендігі тұста кинохроника үй мен Кейннің жерлеу рәсімі жайлы кадрлардан (В) кейін жүреді. Артынша Кейннің қайтыс болғаны хабарланған газеттегі тақырыптар көрсетіледі. Бұл бөлікті тұтас фильм сюжетінің сегменттелуімен салыстырсақ, осы тақырыптар шамамен тұтастай кинохроникаға арналған формалық орынды алып жатқанын көреміз (2а). Тіпті мақала тақырыптарынан кейін көрсетілетін титулдық карточкадағы («Қырық төрт миллион жаңалықтарды сатып алатын америкалық оқырмандар үшін оның өзі жазған мақала тақырыптарындағы адамдарға қарағанда, нағыз жаңалықтың көкесі Кейннің тұлғасы болды...») кинопроекция залында жүргізілген, сахнаға жасалған бұл қысқаша параллель жиналған репортерлердің «Томпсон «баспасөзде жариялауға лайықты» Кейннің өмірі жайлы ақпарат жинауды жалғастыруы тиіс» деген шешіміне алып келеді.

Кинохроникадағы Кейн өмірінің көрсетілу тәртібі шамамен Томпсонға айтылған естеліктердегі (флешбәктердегі) сахналар ретіне сәйкес келеді. «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» Кейннің өлімінен оның газет империясы ғимаратының қысқаша сипаттамасына (С), одан соң пансионат пен кен орынына қатысты шарттың (соның ішінде Чарльздың анасымен бірге түскен ескі фотографиясы мен баланың шанасын бірінші рет еске салған сәтінің) сипаттамасына көшеді. Осы үзінді Тэтчердің жас Кейннің анасынан оған қамқорлық ету құқын алғаны және Кейннің алғаш *Inquirer* газетіне басшылық етуге қалай талпынғаны



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Азамат Кейн» фильмі 1940 жылдары флешбәктерге негізделген баяндаулардың кеңінен таралуына көмектесті. Кейбір танымал емес, соған қарамастан басқалардан еш кем түспейтін қызық мысалдарды «Қытай қобдишасы, орыс қуыршақтары және Голливуд фильмдері» (*Chinese boxes, Russian dolls, and Hollywood movies*) мақаласында қарастырамыз. Ескі және жаңа фильмдердегі флешбәктер туралы толығырақ ақпарат алу үшін «Қуыршақ театры һәм вентрология (ерінді жыбырлатпай іштей сөйлеу)» (*Puppetry and ventriloquism*) мақаласын қараңыз.

жайлы айтылған бірінші флешбөкке параллель (4) болады. Жалпылама параллельдер жалғасады: кинохроникада Кейннің саяси амбициялары (F), оның некелері (G), оған тиесілі опера театрының ғимараты (H), саяси науқаны (I) және тағы басқа жағдайлар жайлы айтылады. Негізгі сюжеттегі Тэтчерге қатысты флешбөкте оның саяси мәселер бойынша Кейнмен қақтығысқаны сипатталады. Лиландқа қатысты флешбөктерде (6) Кейннің алғашқы некесі, Сьюзенмен жүргені, саяси науқан жүргізгені және «Саламбо» операсының тұсаукесері қамтылады.

Осы арада кинохроника мен жалпы фильм арасындағы барлық ұқсастықты тізген жоқпыз. Екеуін мұқият салыстырсаңыз әлдеқайда көп нәрсені анықтай аласыз. Бұл жердегі маңызды жайт кинохрониканың Кейннің өмірін зерттеу үшін картамен қамтамасыз етуіне қатысты. Флешбөктердегі сахналарды көрген кезде белгілі бір жағдайлардың орын алуын күтеміз, әрі бізде оқиғаларды хикаятты қайта құрастырғанда орналастыруға қажетті жалпы хронологиялық негіз де бар.

«Азамат Кейн» фильміндегі мотивация

«*Азамат Кейн*» фильмі хикаятты ілгері жылжуға итермелейтін себеп-салдарды мотивациялауда классикалық Голливуд дәстүрін ұстанған. Тіпті ұсақ-түйектердің өзі себеп-салдарға негізделеді. Неге Уэллс пен Манкевич Тэтчерді табысты бизнесмен ету туралы шешім қабылдады? Олардың сценарийі бойынша миссис Кейн ұлын мейірбан, бірақ кедей отбасына табыстай алар еді, олармен әкесі сияқты қатал қарым-қатынас жасамас та еді. Алайда Тэтчердің әлеуметтік жағдайы маңызды оқиғалардың орын алуына мотивация береді, яғни себеп болады. Чарльздің анасы өз ұлын Тэтчерге тапсыру арқылы оны біз фильмнің өн бойында куә болған, билікті уысында ұстаған бай ортаға түсіреді. Сондай-ақ Тэтчердің жоғары тап өкілдерінің қатарынан болуы Томпсонның Кейннің өміріне қатысты алдын ала жүргізген зерттеулерін жеңілдетеді түседі. Тэтчер конгресс тыңдалымында куәлік ететіндей дәрежеде беделді адам болғандықтан (біз оны бірінші рет кездестіргенде) кинохроникадан көрінуі мүмкін. Өзінің маңызды адам екеніне сенімді алпауыт ретінде ол өз өмірінің үзінділерінен күнделік жаза бастайды. Томпсон оны кейін, Кейннің балалық шағы жайлы тыңғылықты зерттеу жүргізгенде, ақпарат ретінде көшіріп алып пайдаланады.

Мотивацияның айқын мысалына Кейннің кейінгі әйелі Сьюзенді көруге Томпсонның El Rancho түнгі клубына (3) келуін жатқызуға болады. Томпсон өз ізденістерін Кейнге ең жақын, аман қалған адамнан, яғни бұрынғы жұбайынан бастауы әбден мүмкін. Бірақ сценарист сияқты ойланып көрейік. Хикаятта жас Кейн – өркөкірек Тэтчердің ісіне тұмсығын сұғатын, кедейлердің мүддесін қорғайтын батыл редактор. Бірақ бұл кезде Сьюзен Кейнді танымайтын еді. Егер бірінші флешбөкте Сьюзенді көрсеткенде, ол Кейннің өзімшіл әрі тәккаппар адамға айналған егде жастағы шағына тоқталған болар еді. Сонымен қатар, егер Сьюзен өз хикаясын бірінші айтқанда, егде жастағы Кейнді көріп, оның мінезінің бірте-бірте өзгеретінін сезінбейтін едік. Оған қатысты флешбөкті кейінге қалдыру арқылы сюжетте Тэтчер, Бернштейн мен Лиландқа Кейннің жастық шағындағы тайсалмаған жылдары жайлы толықтыра түсу мүмкіндігі беріледі. Сол кезде біз Сьюзеннің Кейннің қалай өзімшіл де озбыр егде жастағы ер адамға айналғаны жайлы куәлігін бағалап, қабылдауға дайын боламыз.

Сөйтіп, туындаған шығармашылық қиындықтардың бірі Сьюзеннің өз хикаясын айтып беруіне кедергі жасау жолдарын табу болды. Манкевич пен Уэллс Сьюзенді Томпсон келгенде ішімдік ішіп, ашулы етіп көрсету жайлы шешім қабылдайды. Томпсонмен сөйлесуден бас тарту оның естеліктерін кейінге қалдыруға мотивация болады. Сонымен қатар бұл Кейнге қатысты жұмбақты күшейте түседі: неге Сьюзен дыбыс жазуға барғысы келмеді? Сонымен бірге оның сана-сезімінің ішкіліктен тұмандануы – Кейннің өзіне жақын адамдарға кесірі тигенінің белгісі.

Сыншылардың кейбірі «Раушан қауызын» іздеу – «*Азамат Кейн*» фильмінің кемшілігі, себебі баланың шанасы туралы ақпаратты ашу тым қарапайым тәсіл болды деген пікір айтады. Осының бәрі Кейннің алыста қалған балалық шағы мен анасының махаббатын аңсағанына қатысты болғаны ма, сонда? Егер сюжеттің мәні «Раушан қауызының» не екенін анықтау болса, айтылған айыптаулар орынды болар еді. Дегенмен «Раушан қауызы» фильмде аса маңызды мотивациялау функциясын атқаратыны даусыз. Ол Томпсонның мақсатын қалыптастыру арқылы назарымызды Кейн мен оның әріптестерінің өмірлерін қалай қазбалайтынына шоғырландырады. «*Азамат Кейн*» фильмі детективтік хикаятқа арналды; алайда мұнда қылмысты тергеудің орнына репортер кейіпкер жайлы ақпарат жинайды.

Сонымен қатар мұнда сюжет «Раушан қауызы» сөзі іздестіріліп отырған нәрсенің түпкілікті жауабы болады деген қорытынды жасауымызға мүмкіндік беретіні де түсініксіз. Соңғы сахнада Томпсон жауап іздеуді тоқтатады. Ол «кез келген сөз адам өмірін түсіндіре алады» дегенге күмән келтіреді. Сонымен қатар кинохроника көрсетілетін залдағы сахнада Ролстон «бәлкім, ол дүние салар алдында бізге өзі жайлы барлығын айтқан болар» деген болжам жасайды. Артынша репортерлердің бірі: «Иә, бәлкім, жоқ», – деп айтады. Сол кездің өзінде «Раушан қауызы» сөзі Кейн жайлы сұрақтарға дәл жауап бермеуі мүмкін деген болжам жасалады. Кейінірек Лиланд «Раушан қауызына» қатысты тақырыпты елемей, өзге нәрселер жайлы айта бастайды. Кейіпкерлердің «Раушан қауызы» сөзіндегі тұспалға скептикалық тұрғыда қарауы Томпсонның соңғы эпизодтағы пессимистік көзқарасын ақтауға көмектеседі.

Психологиялық мотивацияға қатысты біршама дәлдіктің жоқтығы «Раушан қауызы» сөзінің төңірегінде айқындылықтың болмауымен байланысты. Ең алдымен бұл Кейннің мінезіне қатысты. Себебі кейіпкерлердің Кейнді сипаттаулары бір-біріне сәйкес келмейді. Мысалы, Бернштейн әлі күнге дейін Кейнге жылы шырай беріп, бауырмалдық танытса, Лиланд өзінің Кейнмен қарым-қатынасында оған менменсі қарайды. Сол сияқты Кейннің кейбір іс-әрекеттерінің себептері де түсініксіз болып қала беруде. Ол Лиландқа 25 000 долларлық чекті ұмытылмаған ескі достық сезіміне нүкте қойып, жұмыстан шығарғаны үшін берді ме, немесе өзін Лиландқа қарағанда әлдеқайда мәрт екенін көрсетуге бағытталған тәкаппар тілегіне байланысты жіберді ме? Неге ол Ксанаду жекежайын ешқашан ашып көрмеген жүздеген өнер туындыларымен толтыруды талап етті? Фильм осы сұрақтарды жауапсыз қалдыру арқылы Кейннің жеке басындағы қасиеттерінің түрлі аспектілері жайлы ойлануды ұсынады. «Раушан қауызы» мен Кейннің мінезі төңірегінде айқындылықтың жоқтығы әдетте кейіпкердің психикасын нақты түрде түсіндіруді жөн көретін классикалық Голливуд дәстүрі үшін әдеттен тыс жағдай болады.

«Азамат Кейн» фильміндегі параллелизм

Параллелизм «Азамат Кейн» фильмінің баяндалу формасының өрбуіндегі негізгі қағидатты қамтамасыз етпейді, алайда ол әлдеқайда оқшау түрде туындап отырады. Жалпы алғанда, сәл бұрын кинохроника мен фильм сюжетінің арасындағы маңызды формалық параллельді көрген болатынбыз. Сонымен қатар мұнда экшннің екі негізгі желілерінің арасында да параллель бар: Кейннің өмірі мен Томпсонның іздестірулері. Ер адамның екеуі де «Раушан қауызын» іздейді. «Раушан қауызы» Кейннің егде жасында еске алуға ұмтылған нәрселерінің қысқаша сипаттамасы ретінде қызмет етеді. Оның махаббат пен достық табу жолында бірнеше рет жолы болмағанын, ақырында, Ксанаду жекежайында жалғыз өзі өмір сүргенін көреміз. Оның өз бақытын таба алмауы Томпсонның «Раушан қауызы» сөз тіркесінің мәнін анықтай алмауына параллель болады.

Баяндаудағы өзге параллельде Кейннің губернаторлыққа сайлануға қатысты науқаны мен Сьюзеннің опера жұлдызы ретіндегі мансабын құру талпынысы салыстырылады. Әр жолы ол қоғамдық пікірге әсер ету арқылы өз беделін асқақтатуға тырысады. Кейн Сьюзенді табысқа жеткізуге тырысып, өз газетінің қызметкерлерін оның орындаулары жайлы жағымды пікір жазуға мәжбүрлейді. Бұл әрекеті оның сайлаудан жеңіліс тапқан кезінде *Inquirer* газетінің автоматты түрде сайлаудағы алаяқтық туралы жариялаған сәтке параллель болады. Екі жағдайда да Кейн өзінің көпшілік алдындағы билігі жайлы жобаларының кемшілігін жасыра алатындай жоғары дәрежеде емес екендігін түсінбейді: бастапқыда Сьюзен екеуінің ғашықтық қарым-қатынасы оның саяси науқанына зиянын тигізеді; содан кейін Кейн Сьюзеннің ән айту қабілеті жоқ екенін мойындаудан бас тартады. Осы параллельдер Кейннің өмір бойы сол қателіктерді жалғастырғанын көрсетеді.

«Азамат Кейн» фильміндегі сюжеттің даму үлгісі

Томпсон мен Кейннің таныстары арасындағы кездесулердің реттілігі флешбәктер тізбегінің айқын түрде өрбуін мүмкін етеді. Сьюзенге қатысты флешбәкті көрсетуді кейінге қалдырудың арқасында Томпсон Кейнді бұрыннан білетін адамдардан бастап, оны егде жасында тани бастағандарға көшеді. Сонымен қатар әрбір флешбәкте Кейн туралы белгілі бір ақпарат түрі қамтылады. Бернштейн газеттің өсіп-өркендеуі жайлы есеп берсе, Лиланд Кейннің саяси көзқарастарының

“ Бізге Кейн тек анасын, тек қана өз газетін, тек екінші жұбайын, тек өзін ғана жақсы көргені жайлы айтып жатады. Бәлкім, ол шынымен де осылардың бәрін жақсы көруі де мүмкін, я болмаса олардың ешқайсысын жақсы көрмеген де шығар. Бұл – аудиторияның төрелігіндегі іс. Кейн өзімшіл әрі адал ниетті, идеалист әрі оңбаған, құрметті әрі қарапайым адам болды. Бұл ол туралы кім айтып отырғанына байланысты. Оған қатысты төрелік ешуақытта автордың объективтілігіне қарай жасалмаған, фильмнің мәні мәселенің шешімінде емес, оның қалай көрсетілгенінде”.

Кинорежиссер Орсон Уэллс

қалай өзгергенін айқындайды. Ер адамдардың екеуі де Кейннің жас кезіндегі табысы жайлы анықтамалық ақпарат беріп, Кейннің жеке өміріне қатысты хикаяларға жетелей жөнеледі. Мұнда біз Кейннің сәтсіздігінің алғашқы шынайы белгісін көреміз. Сьюзен өз өмірін Кейннің қалай басқарғанын түсіндіре келе, оның өмірінің зауалды шағын айқындауды жалғастырады. Сөйтіп, Реймондтың флешбәктерінде Кейн бақытсыз егде ер адамға айналады. Томпсонның заманауи зерттеуі іздестіру үлгісі сынды өзіндік даму үлгісіне ие. Фильмнің соңында бұл іздестіру Кейннің бақытқа немесе жеке бас жетістігіне жету жолындағы сәтсіздігі сынды ойдағыдай болмай шығады.

Томпсонның сәтсіздігіне байланысты «*Азамат Кейн*» фильмінің соңы 1941 жылғы Голливудтағы ережеге қарағанда біршама аяқсыз, ашық қалпында қалады. Томпсон раушангүлдің қауызы жайлы мәселені «ол Кейннің өмірін түсіндіре алмайды» деп айту арқылы өзінше шешкен болатын. Осы тұста бас кейіпкердің көбірек мәлімет алатыны көрсетілген жалпы үлгіге ие боламыз. Дегенмен классикалық жанрлық фильмдердің көбінде басты кейіпкер алға қойған бастапқы мақсатына жетеді, ал осы экшн желісінің бас кейіпкері Томпсон өз мақсатына жете алмайды.

Кейннің өзі қатысқан экшн желісі тым аз деңгейде финалға жеткізілген. Кейн өз мұратына жете алмауы былай тұрсын, фильмде мақсатқа жету үшін неден бастау керектігі де көрсетілмейді. Классикалық баяндау көбінесе жанжал тудырады. Кейіпкер қиындықпен күресіп, оны фильмнің соңына қарай шешуі тиіс. Кейннің ересек өмірін ұтымды позициядан – *Inquirer* газетін сәтті басқарудан бастайды, содан кейін бірте-бірте оқшауланып, жападан жалғыз қалады. Ол өзінің әйелдерімен, достарымен қақтығысады; оның саяси басшымен қақтығысы тек бір ғана сахнаны алады. Фильм бізді Кейнді шын мәнінде не бақытты ететіні жайлы болжам жасауға шақырады. Экшннің биографиялық желісінің аяқсыз қалуы, яғни финалға жеткізілмеуі «*Азамат Кейнді*» өз заманы үшін өте айрықша баяндалған фильмге айналдырды.

Дегенмен «Раушан қауызын» іздеу белгілі бір шешімге әкеледі. Біз, көрермендер, «Раушан қауызының» не екенін ашамыз. Осы сыр ашылғаннан кейінгі фильмнің аяқталуы ашылу сахнасының жаңғырығымен тығыз байланыста болады. Фильм қақпадан асып, жекежайға қарай қозғалған кадрмен басталған еді. Ал ендігі тұстағы кадрлар тізбегі назарымызды үйден тысқары қарай әкетіп, «кіруге тиым салынады» деген тақтайша мен «К» таным белгісі бар қақпаның сыртына қайта әкеледі.

Алайда Томпсонның сұрағының жауабын білгенімізге қарамастан, біршама белгісіздік сақталады. Әлде Кейннің ақтық демін алар алдында айтқан сөзі нені білдіретінін білгендіктен ғана оның мінез-құлқын ашатын кілтке ие болдық па? Немесе Томпсонның «бірде-бір сөз адам өмірін түсіндіре алмайды» деген ақырғы айтқан сөздері дұрыс па? Бәлкім, соңғы кадрдағы «Кіруге тыйым салынады» деген жазу Томпсон да, біз де Кейннің ойында не болғанын толықтай білуді күтпеуіміз тиіс деген тұспал шығар. «Кейннің барлық қиындықтары өз үйінің қабырғасында өтетін балалық шағы мен шанасынан айырылып қалғанына байланысты туындады» деп айту қызықтыра түседі, алайда фильмде мұның өте қарапайым шешім екені болжанады. Бұл – айлакер кинорежиссер Ролстонның өз кинохроникасында сылтау ретінде пайдаланатын шешім түрі.

Көптеген жылдар бойы сыншылар «Раушан қауызының» не екенін ашу бізге «баяндауды толығымен ашатын кілтті бере ме, бермей ме» деген мәселені талқыға салып келді. Бұл пікірталас өз-өзінен «*Азамат Кейн*» еңбегінде екіұштылықтың бар екенін тудырады. Фильм екі көзқарасты да растайтын көптеген дәлелдеме ұсынады және толықтай финалға жеткізуден бұлтарып кетеді. Біз фильм соңының осылай біршама аяқсыз қалғанын «*Оның қызы Фрайдей*», «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмдерінің аяқталуы мен «*Дұрыс әрекет жаса*» (*Do The Right Thing*) атты соңы ашық (финалсыз) қалдырылған өзге фильмге қарсы қоя отырып, салыстыра аламыз. Осының барлығы 11-тарауда талқыланады.

«Азамат Кейн» фильміндегі баяндау

«Азамат Кейн» фильмінің сюжеті хикаят ақпаратының минут сайынғы ағысын қалай басқаратынын талдау үшін таңғаларлық фактіні ескерген жөн. Кейнді тікелей осы шақта, яғни тек ақырғы демін алған кезде ғана көреміз. Басқа жағдайлардың бәрінде ол бір қашықтықтан – кинохроникада немесе әртүрлі кейіпкерлердің естеліктерінде ғана көрсетіледі. Бұл – әдеттен тыс өңдеу, яғни фильмдегі адамды әртүрлі көзқарас тұрғысынан зерттей отырып, портрет сияқты дүниені жасап шығару.

Фильмге Томпсонның ізіне түскен бес баяндаушы кейіпкер тартылған: Тэтчер (оның сипаттамасы қолжазбада беріледі), Бернштейн, Лиланд, Сьюзен және бас сарай қызметшісі Реймонд. Сюжет өз білім деңгейінде азды-көпті шектелген Кейнге қатысты бірқатар көзқарастарды мотивациялайды. Тэтчердің сипаттамасында (4b–4e) біз тек оның өзі бар сахналарды ғана көреміз. Тіпті Кейннің газеттегі қарсы науқандары жайлы Тэтчер *Inquirer* газетінің даналарын сатып алуы арқылы білген. Бернштейнге қатысты флешбәктерде (5b–5f) Бернштейннің куә болғанынан біршама ауытқушылық бар, бірақ жалпы алғанда оның білген ауқымы сақталады. Мысалы, біз Кейннің Еуропада жүргенін мүлдем көрмейміз; біз тек қана Бернштейн Лиландқа берген жеделхаттың мазмұнын ғана естиміз.

Лиландқа қатысты флешбәктер (6b, 6d–6j) баяндаушы білетін, көзге айқын көрініп тұрған әңгіме ауқымынан көпе-көрнеу ауытқиды. Мұнда біз Кейн мен Эмилидің бірқатар таңғы асын, Кейннің Сьюзенмен кездескені мен Кейннің Сьюзеннің пәтерінде босс Гейтске қарсы тұрғанын көреміз. Лиланд (6j) сахнасында болғанымен, уақыттың көп бөлігінде қатты мас болады (Сюжет Лиланд Кейннің ғашықтық қатынасы жайлы Кейннің айтып беруіне байланысты алған мәліметке мотивацияланғаны болжалады, алайда сахнада Лиланд бейхабар болуы мүмкін егжей-тегжейлі ақпарат көрсетілген). Біраздан соң Сьюзеннің флешбәгіне жетеміз (7b–7k), алайда мұндағы ақпарат ауқымы да қайтадан кейіпкерлерді қатты толықтыра түседі (бір көріністегі экшннің бір бөлігінде Сьюзен ес-түссіз жатады). Реймонд айтып берген соңғы флешбәк (8b) оған мәлім ақпарат ауқымына шынайы түрде сай келеді; Ол Кейн Сьюзеннің бөлмесін қиратқанда дәлізде тұрған еді.

Хикаят ақпаратын жеткізу үшін әртүрлі баяндаушыларды пайдалану бірнеше функцияларды атқарады. Ол зерттеу үдерісін шынайы түрде сипаттап ұсынады, өйткені біз әрбір репортер ақпаратты сұхбат арқылы жинайды деп күтеміз. Әлдеқайда тереңірек қарастырсақ, Кейннің сюжеттегі бейнесі, ол туралы кім айтқанына қарай, Кейннің бірқатар әртүрлі қырларын көрсету арқылы барынша күрделене түседі. Сонымен қатар баяндаушылардың көп болуы фильмді Сьюзеннің басын қатырған көп ойдың біріне ұқсас етеді. Бізге барлық бөліктерді бірге жинап, құрастыруға тура келеді. Жағдайды біртіндеп ашатын үлгі Кейннің өмір жолында «Раушан қауызымен» байланыстыруға болатын не бар» деген қызығушылық пен «ол өз достары мен жұбайларынан қалай айырылды» деген елендеуді арттыра түседі.

Бұл стратегияның фильм формасы үшін маңызы зор. Томпсон деректерді жинау үшін әртүрлі куәгерлерді пайдаланса, сюжет баяндаушыларды хикаят ақпаратын беру және жасыру үшін де қолданады. Наррация (баяндау) ешкім басқа біреу туралы барлығын біле алмайды деген уәжге жүгіне отырып, Кейн жайлы біле алмаған олқылықтарымызды мотивациялауы мүмкін. Егер Кейннің санасына ене алғанымызда «Раушан қауызының» не екенін әлдеқайда бұрын анықтай алар едік. Алайда Кейн дүние салады. Көп баяндаушы бар формат ақпараттың негізгі бөліктерінің жасырын қалуын мотивациялайды және бұл жағдай қызығушылық пен шиеленісті тудырады.

Әрбір баяндаушының әңгімесі ол білген ақпарат ауқымымен шектелгеніне қарамастан, сюжетте әр флешбәк әлдеқайда үлкен субъективті тереңдікте қарастырылмайды. Флешбәктердің көбі объективті тұрғыда көрсетілген. Жиектемелі эпизодтардан бізді флешбәктерге жетелейтін кейбір өтпелі көріністерде кадрдан тыс жүргізілген комментарий қолданылады, алайда бұл кейіпкердің субъективті жай-күйін көрсетпейді. Тек Сьюзен жайлы флешбәктерде ғана біршама субъективтілікті көрсету әрекеттері бар. (7c) сахнасында біз Лиландты Сьюзеннің оптикалық көру бұрышы тұрғысынан көреміз және Сьюзеннің мансабын фантазмогориялық, яғни ойға қонымсыз күйде монтаждалуы (7e) оның әбден шаршап, түңілгенін көрсетеді. Осы сахналар Кейннің оны әншілік мансабын жалғастыруға аяусыз мәжбүрлегенін сезіндіре отырып, Сьюзенді ең тартымды баяндаушы ете түсті.



3.44 Томпсонның мәнін азайту. Камераның көру бұрышы мен іріктеліп түсірілген жарықтандыру репортердің маңыздылығын, ол сұхбат жүргізіп отырған куәгерлерге қарағанда, бәсең етіп көрсетті.



3.45 «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильміндегі баянсөздің толық ақпараттандырылуы. «Азамат Кейн» фильміндегі көзден тасаланатын бейне. Оны көрермендер көргенімен, фильмдегі әрбір кейіпкер көрмейді.

Фильм сюжетіндегі осы бес баяндаушыға «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» атты өзге ақпарат көзі қарсы қойылады. Біз кинохрониканың «Азамат Кейн» фильмінің сюжетінің құрылымымен таныстыратын маңызды функциясын көрген болатынбыз, ал кинохроника бөліктерінде фильмнің бөліктері тұтастай көрсетіледі. Сонымен қатар кинохроника бізге Кейннің өмірі мен өлімі жайлы кең сипаттама береді, ол баяндаушылар ұсынған сахнадан тыс әлдеқайда шектелген әңгімелерімен толықтырылады. Осындағы кинохроника барынша объективті, тіпті фильмнің қалған бөлігіне қарағанда әлдеқайда объективтірек; онда Кейннің ішкі жан дүниесі жайлы ештеңе көрсетілмейді. Ролстон Томпсонға Кейн жайлы мәліметтерді кинохроникада тереңдете түсуді тапсырады.

Дегенмен біз әлі де осы күрделі әрі адуынды фильмдегі баяндауға қатысты айла-шарғыларды қарастыруды аяқтаған жоқпыз. Бір жағынан, барлық локалды мәлімет көздері, «Марштағы жаңалықтар кинохроникасы» мен бес баяндаушы, бір-бірімен белгісіздеу, түсініксіз жан Томпсон атты репортер арқылы байланысқан. Белгілі бір дәрежеде ол біздің фильмдегі пазл бөліктерін жинап, құрастыратын көшірмеміз (суррогатымыз).

Әсіресе 70 жыл бұрын түсірілген фильмде Томпсонды сипаттаудың әрең жүзеге асуы өте таңғалдырады. Біз тіпті оның бет-әлпетін де анықтай алмаймыз (3.44). Бұның әдеттегідей өз функциясы бар. Егер біз оны айқынырақ көргенде, яки сюжетте оның мінезінің ерекшелігі, өткені мен ол жайлы мәлімет көбірек берілгенде ол журналистика жанрындағы репортерлер сынды негізгі кейіпкер болар еді. Алайда «Азамат Кейн» – Томпсонның адами тұрғысынан гөрі оның ізденуі жайлы фильм. Сюжеттің сипатталуы Томпсонды, тіпті оның фильм соңында «Менің ойымша қандай да бір сөз адамның өмірін түсіндіре алмайды» деген қорытындысы бойынша жүргізген зерттеуі өзгереді десек те, өзі жинаған хикаят ақпараты арқылы бейтарап арна етеді.

Дегенмен Томпсон біз үшін тамаша суррогат емес. Бұл фильмдегі баянсөз кинохроника, баяндаушылар мен Томпсонды бұдан да кең ақпарат ауқымының шеңберіне енгізгеніне байланысты болды. Флешбэк бөліктері шектелген, алайда фильмде наррацияда қамтылған барлық ақпаратты ашатын өзге үзінділер бар.

Фильмнің басынан бастап экшн бізге құдайлық көзқарас тұрғысынан көрсетіледі. Біз жұмақ кеңістікке қарай беттейміз. Ол Кейннің Ксанаду атты жекежайы екенін кейін білеміз. Біз бұл орын жайлы, Оз елімен Доротидің саяхаты арқылы танысқанымыз сияқты, кейіпкердің саяхатын қолдана отырып, біле аламыз. Дегенмен мұнда барлық мәліметті қамтыған наррация саяхатты іске асырады. Ақырында, біз қараңғы жатын бөлмеге кіреміз. Пресс-папъені қолға алғанда оның ішіне бораған қар құйыла бастайды (3.45).

Бұл көрініс қызығушылығымызды оятады. Наррация экшнге лирикалық комментарий жасай ма? Немесе бұл бейнекөрініс өлім аузындағы ер адамның қиялындағы үміт сәулесі сынды елес пе? Қалай болғанда да, наррация хикаяттағы ақпараттың көп ауқымын басқаруға қабілеттілігін аңғартты. Ер адам қайтыс болғаннан кейін медбике бөлмеге кіргенде біздің басымыздағы қай-қайдағы бір үрейлі ойдың жүзеге асқандығы жайлы сезіміміз күшейе түседі. Шамасы, бірде-бір кейіпкер біздің білгенімізді білмейді.

Фильмнің өзге тұстарында толық ақпаратты қамтыған наррация назарымызды өзіне аудартады. Лиладтың флешбәгіндегі (6і) Сьюзеннің операдағы дебюты кезінде біз сахна жұмысшыларының оның перформансына қатты реакция білдіргенін көреміз. Фильмнің соңындағы толық ақпарат

қамтылған баянсөз емен-жарқын болды. Томпсон және өзге репортерлер «Раушан қауызы» нені білдіретінін білмей-ақ кетеді. Алайда біз Ксанадудың үлкен қоймасында кідіреміз. Наррацияның арқасында біз «Раушан қауызы» Кейннің балалық шағындағы шанасының аты екенін білеміз. Ендігі тұста біз ашылу сахнасында қар басқан жекежайдың алға шығарылуын соңғы сахнадағы шанаға қатысты сырдың ашылуымен байланыстыра аламыз.

Бұл жиектелген баянсөз шын мәнінде бәріне қанық, толық ақпараттандырылған. Ол әу баста хикаяттағы ақпараттың негізгі бөлігін жасырып, бізді тұспалдармен (пресс-папье ішіндегі қар, кішігірім жекежай) қызықтыра түседі және фильмнің соңында, жоқ дегенде, бастапқы сұрақтың бір бөлігін ашады. «Кіруге тиым салынады» деген жазуға оралу фильмге кірген кезді (нүктені) еске түсіреді. Фильм өз тұтастығын тек қана себеп-салдар мен уақытқа қатысты жүйелі таңдау жасаумен ғана емес, сонымен қатар фильмнің ең соңында қызығушылық пен белгісіздікті тудыратын үлгі боларлық баянсөз арқылы да қалыптастырады.



ТҮЙІН

Жанрлық фильмге жасалған әрбір талдауда біз осында қамтыған барлық категориялар қарастырылмайды. Біз «Азамат Кейн» фильмін нақты құралдармен көрсетіп қана қоймай, оны жан-жақты талдап-талқылауды да алдымызға мақсат етіп қойған едік. Тәжірибе жинақтай келе, осы аналитикалық құралдармен жақынырақ таныс бола бастауыңыз мүмкін және оларды оңтайлыңызға қарай өзіңізді қызықтыратын белгілі бір фильмге немесе кейбір нәрселерге керегіңізше ыңғайлап, икемді пайдалана аласыз. Егер киногер болсаңыз, себеп-салдарлық байланыс үлгілерінен бастап баяндауды ұйымдастыруға дейінгі барлық сұрақтар бойынша таусылмайтын шешімдермен бетпе-бет келесіз. Өз таңдауларыңызды түйсігіңізбен немесе көп ойланып-толғану һәм көңіл көзі арқылы жасай аласыз, десек те бұл хикаят айтудың маңызды аспектісі болып қала береді.

Әрбір жанрлық фильмді қарағаннан кейін келесі сұрақтарды қоятын болсаңыз, олар сізге фильмді жақсырақ түсінуге көмектеседі:

1. Сюжетте қандай хикаят оқиғалары бізге тікелей көрсетілген, оның ішінде қайсысын болжауға немесе қорытындылауға тиіспіз? Сюжетте қандай да бір диететикке жатпайтын материал берілген бе?
2. Бізге белгілі болған хикаяттағы ең алғашқы оқиға қандай? Ол себеп-салдарлық байла-

ныс пен әффектілер тізбегі арқылы кейінгі оқиғалармен қалай байланысады?

3. Хикаяттағы оқиғалар уақытпен қалай ұштастырылған? Киногерлер оқиғаларды түсінуімізге әсер ететіндей етіп, сюжет реті, жиілігі мен ұзақтығына іс-әрекет жасады ма?
4. Фильмнің жабылу сахнасында оны ашылу сахнасымен байланыстыратын дамудың айқын үлгісі көрсетілген бе? Барлық баяндау желілері аяғына жеткізілді ме, әлде аяқсыз ашық қалды ма?
5. Баянсөз бізге хикаят ақпаратын қалай көрсетті? Ол бір немесе аздаған кейіпкерлердің білгенімен шектелген бе, әлде ақпарат әртүрлі арақашықтықтағы кейіпкерлердің арасында еркін таралған ба? Фильм кейіпкерлердің менталды күйін зерттеу арқылы бізді айтарлықтай терең хикаят ақпаратымен қамтамасыз ете ме?
6. Фильм классикалық Голливуд киносының шарттарын қаншалықты дәл ұстанады? Егер ол аталған шарттардан едәуір дәрежеде алшақ кетсе, олардың орнына қандай формалық қағидаттарды пайдаланады?

Көрген фильмдеріміздің көбінде баяндау формасы қолданылады және театрландырылған фильмдердің басым бөлігі голливудтық хикаят айту алғышарттарын ұстанады. Дегенмен мұн-

да басқа да формалық мүмкіндіктер бар. Нарративті емес форманың аспектілерін 10-тарауда қарастырамыз.

Ал әзірше айналысатын өзге мәселелеріміз бар. Форманы талқылаған кезде біз көрермен ретінде фильмнің жалпы үлгісін жасауға қалай тартылатынымызды зерттеген болатынбыз. Сонымен қатар фильмде бейнелер мен дыбыстардың күрделі қоспасы көрсетіледі. Фильм

формасының жалпы архитектурасы сияқты, кинематографиялық техниканың ұсақ бөлшектерінің асқан нәзіктігі киногерді мәселені креативті жолмен шешуге және шешім қабылдауға алып келеді. Фильмнен алған әсерімізді киногер таңдау жасау мен жоғарыда аталған техникаларды басқару һәм үлгілеу арқылы қалыптастырады. Үшінші бөлімде мұның бәрі қалай орын алғаны көрсетіледі.

III БӨЛІМ

Біз әлі де фильмнің көрерменді қызықтыратын әсерді қалай қалыптастыратынын түсінуге тырысып келеміз. 2-тарауда форма концепциясы арқылы фильмді толық түсінудің жолын ұсынып, көрсетіп бердік. 3-тарауда баяндау формасының фильмді қалай қалыптастыра алатыны мен фильмге қатысты жауабымыз қарастырылды. Біз киногерлер деректі және экспериментал фильмдерде форманың басқа түрлерін қолданғанын сәл кейінірек көреміз.

Алайда фильмді көрген кезде біздің қызығушылығымыз тек оның жалпы формасына ғана қатысты болмайды. Біз кескіндеме немесе романнан емес, фильмнен әсер аламыз. Суретші түстерді, пішіндер мен композицияны қалай басқару керектігін біледі. Роман жазушы тілмен тығыз байланыста өмір сүреді. Сол сияқты, киногерлер де белгілі бір медиамен жұмыс жасайды.

Киномедиа саласындағы қолжетімді креативті таңдаулар жайлы да біршама түсінігіңіз бар. Көрермен ретінде перформанс пен түс дизайнын

байқаған боларсыз. Егер видео түсірген болсаңыз, жиектеу, композиция жасау, монтаждау мен дыбыстауды жақсырақ түсіне бастайсыз. Ойда жүрген туындыңызды түсіріп, шама-сарқыңызды байқап көрген болсаңыз, қойылым қою және актерлердің ойынына қатысты қиындықтарға тап болған да шығарсыз.

Осы кітаптың үшінші бөлімі сізге фильм жасау техникаларын жүйелі түрде зерттеуге мүмкіндік береді. Біз кадрды басқарудың екі техникасын қарастырамыз: мизансцена және кинематография (операторлық шеберлік). Содан кейін кадрды кадрмен өзара байланыстыратын техниканы – монтаждауды қарастырамыз. Артынша дыбыстың фильм бейнелеріне қатысты атқаратын рөлін талқылаймыз. Қорытынды тарауда «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильміне қайта оралып, фильмде осы техникалардың барлығы баяндау формасымен қалай үйлестірілетінін зерттейміз.

Әрбір тарауда жекелеген техника көрсетіліп, оның киногерге ұсынатын таңдаулары қарастырылады. Әртүрлі киногерлердің осы техникаларды қалай қолданғанын зерттейміз. Мұндағы қарастырылатын басты мәселелер – техника көрерменнің күтілімдерін қалай қалыптастыра алады? Ол фильмді мотивтермен қалай қамсыздандырады? Техника фильмнің жалпы формасына қалай сүйемел бола алады: фильмнің хикаяты мен сюжеттері арқылы ма, әлде оның баяндалу үлгісі арқылы ма? Ол біздің назарымызды қалай бағыттай алады: мағыналарды айқындау арқылы ма, әлде негізгі ойға көңіл аудару арқылы ма, немесе біздің эмоционалдық реакциямыз арқылы ма?

Сонымен қатар келесі тарауларда фильм таңдаған техникаларды жүйелі түрде қалай ұйымдастыра алатыны қарастырылады. Техникалық таңдаулардың осы үлгісін стиль деп атаймыз. Стиль фильмнің «сырт келбеті мен әсерін» құрайды. Әрбір тараудың соңында зерттеп отырған техниканың ерекше стильді құруға қалай көмектесетінін көрсету үшін назарымызды нақты бір немесе екі фильмге шоғырландырамыз.

Фильм стилі

4-ТАРАУ

Кадр: мизансцена

Фильм жасау техникаларының барлығының арасынан көрермендер көбіне **мизансценаны** байқайды. Фильмді көргеннен кейін монтаждауды немесе камера қозғалыстарын, тізбектеулер мен кадрдан тыс дыбысты есте сақтай алмауымыз мүмкін. Алайда «Желмен бірге ескендер» (*Gone with the Wind*) фильміндегі костюмдер мен Чарльз Фостер Кейннің «Ксанаду» жекежайындағы түнеріңкі, суық жарықтандыруды жадымызда қалдырамыз. «Терең ұйқы» (*The Big Sleep*) фильміндегі тұманды көшелер мен «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) фильміндегі Буффало Биллдің лабиринт іспеттес флюоросцентті жарықтандырылған баспанасынан алған жарқын әсерлерді де есімізде ұстаймыз. «Үйрек сорпасы» (*Duck Soup*) фильмінде Гарпо Макстың Эдгар Кеннедидің лимонад дүңгіршегінің үстіне өрмелеп шыққаны және «Болашаққа оралу» (*Back to the Future*) фильміндегі Майкл Дж. Фокстің жоғарғы сынып бұзақыларынан ерекше бір шеберлікпен скейтбордпен қашқаны есімізде қалған. Фильмдер жайлы ең жарқын естеліктеріміздің көбі мизансценадан туындайды.

Мизансцена дегеніміз не?

Квентин Тарантиноның «Абыройсыз оңбағандар» (*Inglourious Basterds*) фильмінен алынған мына бейнені қарастырайық (4.1). СС полковнигі Ханс Ланда Гитлерді өлтіруге қатысты тапсырманы орындап жүрген Альдо Рейн атты АҚШ сарбазын тұтқындайды. Кадр қарапайым болып көрінеді, алайда сіз кинорежиссер сияқты ойлана бастасаңыз, Тарантиноның бейнені экшнге екпін қойып, назарымызды өзіне тартатындай кейіпке келтіргенін байқайсыз.

4.1 Назарыңызды не бауряды? Мизансцена элементтері экшнге екпін қойып, назарымызды «Абыройсыз оңбағандар» (*Inglourious Basterds*) атты фильмдегі полковник Ланданың Альдо Рейнді тұтқындаған сахнасына шоғырландырады.



Кадрда кинотеатрдың артында бір-біріне бетпе-бет тұрған екі ер адам көрсетілген. Көше өте тар түрде, яғни күнгірт реңктер беріліп, бәсеңдетілген жарық қойылған күйде бейнеленген. Тарантино бұл арада кеңістіктің мәнін азайта отырып, назарымызды қарама-қайшылыққа шоғырландыруға тырысқан.

Екі ер адам қырынан көрсетілгенімен, әрқайсысының бейнедегі маңызы бірдей емес. Альдоның бет-жүзін қапшық бүркеп тұр. Осы костюмнің таңдалуы назарымызды көруге болатын оның бет-әлпетіне шоғырландыруға итермелейді. Жарық қоюдың да өзіндік маңызы бар. Жарықтың жұқа жолақтары Рейнге кигізілген қапшықтың шетіндегі түсті жояды; егер олай етпесе, ол фонмен бірігіп кетер еді. Дегенмен акцент тағы да Ланданың бет-жүзіне көбірек түседі. Жоғарыдан және сол жақтан түсірілген жарық оның профилін айқын бейнелейді, ал қуаты аз, әлсіз жарық (кинорежиссерлер оны толықтауыш жарық деп атайды) оның келбетін аша түседі.

Ландаға акцент өзге жолмен, яғни актердің сөзі мен бет-әлпетінің қимылы (мимикасы) арқылы түсіріледі. Ланданың сөйлегені ізіне түскен адамды ұстап алғанына қуанып тұрғанын көрсетеді. Ол күлген кезде өзінің ризалығын сыртқа шығарады: «Өкінішке орай, енді сіз СС-тің қолына, дәлірек айтқанда, менің қолыма түстіңіз!» Тарантино актердің қолдарын жоғары көтеріп, ербездетуін кадрдың орта тұсына орналастыруды қолайлы көріп, оларды диалогпен айқындау арқылы офицердің өзіне деген айрықша сенімділігін есімізге салады. Қолдың осы қимылы Ланда Рейннің басына сұқ саусағымен нүки тоқылдатқан кезде жасалады: «Сені шекеңнен шертуді ұзақ уақыт күткен едім».

Осы кадрда Тарантино креативті таңдауларды (әсіресе салыстырмалы жақын жиектеуде түсіру туралы шешімді) көп жасағанымен, белгілі бір техникалар ерекше көзге түседі. Бізге Ланданың зұлымдығын баса көрсету және оның «мысық-тышқан» тергеу тактикасын ұнататынын еске салу үшін кеңістік, костюмдер, жарықтандыру мен перформанс (орындау, іс-қимыл, киносеанс, трюктер) өзара үйлестірілген болатын. Тарантино өзінің мизансцена туралы шешімдерімен біздің осы хикаят оқиғасынан алатын әсерімізді қалыптастырды.

«*Mise en scène*» сөзі әуел баста француз тілінде («миз-ан-сен» деп айтылады) «сахнаға шығару» деген мағынаны білдірген және оны алғаш рет пьесаларды қою тәжірибесіне қатысты қолданған. Кинотанушы ғалымдар бұл терминді кино саласында кеңінен таратып, оны фильм кадрында туындайтын көріністі режиссердің қадағалайтынын белгілеу үшін қолданады. Мизансцена фильмнің театр өнерімен байланысты аспектілерін қамтиды: декорациялар, жарықтандыру, костюмдер, грим, қойылымды қою және перформанс.

«*Абыройсыз оңбағандар*» фильміндегі осы кадр көрсетіп тұрғандай, әдетте мизансценада алаңды ала жоспарлау көзделеді. Алайда киногер жоспарланбаған оқиғаларды да қолдана алады. Актер түсірілім кезінде сөз қосуы мүмкін немесе жарықтандырудың кенеттен, яғни күтпеген жерден өзгеруі драмалық эффектіні күшейтуі ықтимал. Джон Форд «Ол мойнына сары орамал байлап жүрді» (*She Wore a Yellow Ribbon*) атты фильмде «Ескерткіштер алқабындағы» (*Monument Valley*) кавалерия шеруін түсірген кезде экшнге (оқиғаға) драмалық фон жасау үшін төніп келе жатқан найзағайлы дауылды өз пайдасына асырды (4.2). Форд найзағай ойнаған дауылды жоспарламағанына және оны басқармағанына қарамастан, дауыл фильмдегі мизансценаның бір бөлігі болып қалды; бұл фильмнің ең әсерлі үзінділерінің бірін жасауға көмектескен сәтті оқиға болды. Жан Ренуар, Роберт Олтмен мен басқа да режиссерлер актерлеріне өз перформанстарын импровизациялауға мүмкіндік бере отырып, фильм мизансценасын әлдеқайда тосын әрі болжауға келмейтіндей етіп жасады.



4.2 Жоспарланбаған оқиғалар мен мизансцена. Джон Форд «Ол мойнына сары орамал байлап жүрді» (*She Wore a Yellow Ribbon*) атты фильмді түсірген кезде «Ескерткіштер алқабына» түскен найзағайды өз пайдасына асырды.

Мизансценаның күші

Киногерлер декорацияларды шынайы түрге келтіре немесе актерлерге ролін барынша табиғи түрде орындауларына мүмкіндік бере отырып, реализмге қол жеткізу үшін мизансценаны қолдана алады. Сонымен қатар кино тарихының өн бойында көрермендер фантастикаға да тартылады және осы мақсатты орындау үшін мизансцена қолданылды. Осындай тартымдылық кино техникасының алғашқы шебері Жорж Мельестің еңбектерінен көрінеді. Фильмде қиял әлемін құру үшін Мельес біршама ерекше мизансценаны қолданды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

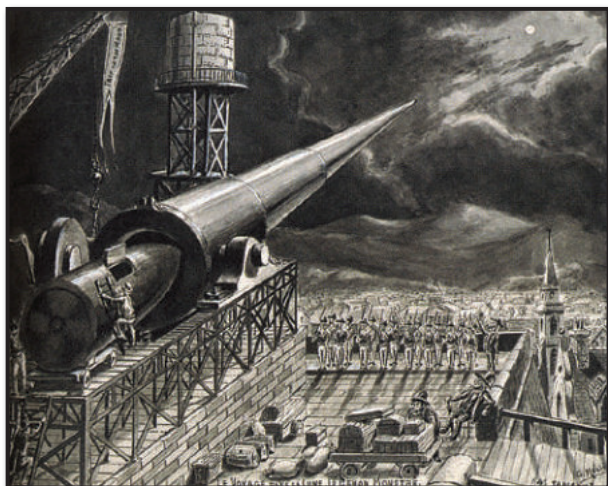
Мельес және оның соңғы жылдары жайлы көбірек білгіңіз келсе «Хуго: Скорсезенің Жорж Мельестің туған күніне жасаған сыйлығы» (*Hugo: Scorsese's birthday present to Georges Méliès*) мақаласын қараңыз.

Карикатурашы және сахна сиқыршысы болған Мельес 1895 жылы ағайынды Люмьерлердің қысқаметражды фильмдерінің көрсетіліміне тәнті болды (Люмьерлер туралы толығырақ 230-беттен қараңыз). Ағылшын проекторының негізінде камера жасалып шығарылғаннан кейін, Мельес сахналанбаған көше көріністері мен күнделікті өмірдің өткен сәттерін түсіре бастады. Тарихқа сүйенсек, бір күні ол Опера алаңында түсірілім жүргізген кезде оның камерасын жүріп бара жатқан автобус қағып кетеді. Ол түсірілімді қайта жалғастырған кезде автобус әлдеқашан кетіп қалады, ал оның объективінің алдында катафалк (өлік салатын арба) пайда болды. Мельес фильмді экранда көргенде күтпеген жағдайды анықтады: жүріп бара жатқан автобус аяқ астынан катафалкіге айналғандай. Бұл оқиға анекдот па, әлде шындық па, белгісіз; алайда ол Мельестің мизансценаның сиқырлы күшін мойындағанын көрсетеді. Ол өз күш-жігерінің көп бөлігін кинематографиялық фокустарға, яғни сиқырларға арнайды.

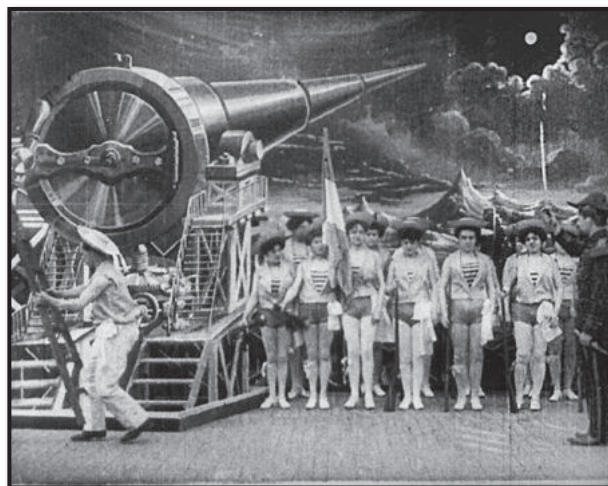
Ол үшін дайындық қажет болды, себебі Мельес автобустың катафалкіге айналуы сияқты сәтті оқиғаларға үміт арта алмайтын еді. Ол камераға түсіру үшін іс-қимылдарды жоспарлауға және дайындауға мәжбүр болды. Өзінің театрлық тәжірибесіне сүйене отырып, Мельес алғашқы киностудиялардың бірін балкондар, люктер және жылжымалы фондармен лық толтырылған шағын кәсіпорын етіп құрды. Көзіне елестеткен қиял әлемін құру үшін оған толық бақылау жүргізу керек еді (4.3–4.6). Ол кадрлардың суретін алдын ала салып, декорациялар мен костюмдерді жасады һәм күрделі арнайы эффекттерді ойлап тапты. Бұл аз десеңіз, Мельес өзінің фильмдеріне де түсті (4.6).

Мельестің Star-Film студиясы кадрдағы әрбір элементті қатаң бақылауға негізделген жүздеген қысқаметражды фантастика мен трюктерді түсіреді, ал мизансценаның алғашқы шебері осы техниканың ресурстарын көрсетті. Мельес сиқырының мұрасы – қиялдаудың қисынсыз тілектерін толықтай орындайтын керемет жасанды әлем.

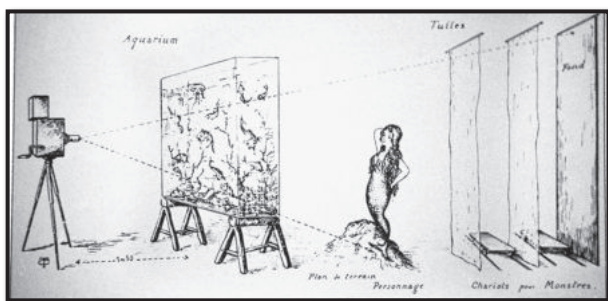
“Бунюэль «Буржуазияның қарапайым келбеті» (*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*) атты фильмді әзірлеген кезде шегі жоқ көше бойымен төмен түсіп келе жатқан кейіпкерлер бейнеленген қайталанатын кадр үшін жиектеріндегі қабырғалар ағашпен қапталған көшені таңдады. Көшенің ашық жерде біртүрлі иректелуі адамдардың аяқ асты пайда болып, әлдеқайда кететіні жайлы идеяның тамаша болжалы еді. Бунюэльдің көмекшісі: «Сіз бұл жолды қолдана алмайсыз. Ол, кем дегенде, ондаған басқа фильмде қолданылды», – деді. «Өзге он фильмде...» деп таңғалған Бунюэль: «Онда ол жақсы болуға тиіс», – дейді.



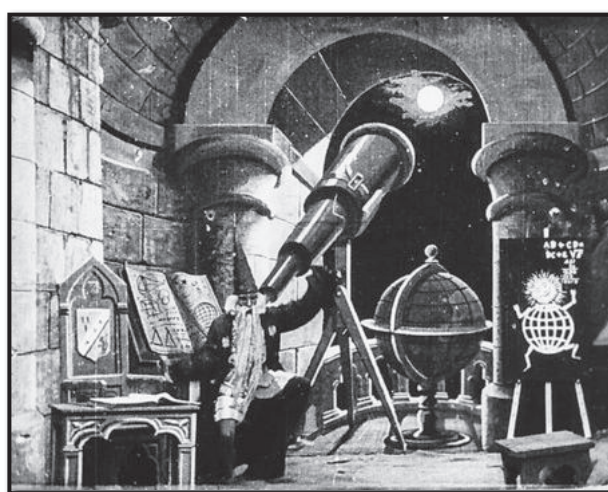
4.3



4.4



4.5



4.6

4.3–4.6 Мельес пен мизансцена. Суреттен және «Айға саяхат» (*A Trip to the Moon*) фильмінде зымыран ұшырылған сахнаның соңғы нұсқасынан көріп отырғаныңыздай, Мельес өз кадрларын егжей-тегжейлі жоспарлаған (4.3; 4.4). Ол «Су перісі» (*The Mermaid*) фильмінде (4.5) су асты әлемін камера мен актрисаның арасына аквариум, артқы планға бірқатар фон (декорация) мен «құбыжықтарға арналған арбалар» қою арқылы тудырды. «Астрономның түсі» (*La Line a une metre*) (4.6) фильмінде Мельес астрономның рөлін ойнайды. Оның кабинеті, жиһаз-жабдықтары, соның ішінде телескопы, глобусы мен тақтасының барлығы кесілген кесінділер (апликация) күйінде салынған.

Мизансценаның құрамдас бөліктері (компоненттері)

Мизансцена кинорежиссерге таңдау мен бақылаудың төрт негізгі саласын ұсынады: кеңістік, костюмдер мен грим, жарықтандыру және қойылым қою (ол актердің ойыны мен кадрдағы қозғалысты қамтиды).

Декорация

Кино өндірісінің алғашқы күндерінен бастап сыншылар мен көрермендер декорациялардың кинодағы рөлі әдеттегі театрмен салыстырғанда әлдеқайда белсенді екендігін түсінді. Андре Базен жазғандай:

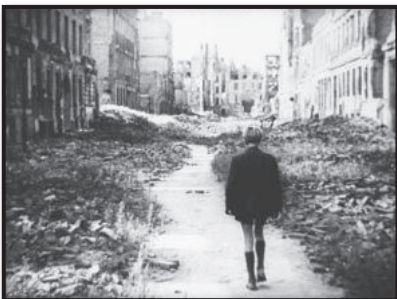
«Театрда бәрінен де маңыздысы – адам. Ал экрандағы драма актерлерсіз де болуы мүмкін. Сарт еткен есік, желмен ұшқан жапырақ, жағалауға ұрылған толқындар драмалық эффектін күшейте алады. Кейбір кино жауһарлары адамды қосымша, яғни тек фигуран ретінде немесе оны шынайы басты кейіпкер – табиғатқа қарама-қарсы қою үшін ғана пайдаланады».



4.7 Кеңістіктің нарратив күтілімдерін тудыруы. «Венди мен Люси» (*Wendy and Lucy*) фильмінің ашылу сахнасындағы теміржол вокзалының алдындағы алаң кейінірек фильмде өзіндік маңызға ие болатын орын болмақ.



4.8



4.9

4.8; 4.9 Декорация ретінде пайдаланылған шынайы орындар. Луи Люмьердің операторлары деректі фильм түсірумен танымал болғандарына қарамастан, 1895 жылы «Суғарушы» (*L'Arroseur arrosé*) атты фильмді түсірген еді (4.8). Роберто Росселлинидің «Германия. Нөлінші жыл» (*Germany Year Zero*) фильмінде (4.9) ойдан шығарылған хикаяттарды сахналауды шынайы орындарда жүргізу дәстүрін ұстанды.

Декорация Вим Вендерстің «Арман қанаты» (*Wings of Desire*) фильміндегідей актерлерден басым бола алады (4.14) немесе Фрэнсис Форд Копполаның «Брэм Стокердің Дракуласы» (*Bram Stoker's Dracula*) атты фильміндегідей мүлдем көрінбей қалуы да мүмкін (4.15). Декорацияның жалпы дизайны хикаядағы оқиғаға қатысты түсінігіміздің қандай болатынын қалыптастыра алады. Луи Фейладтың «Вампирлер» (*Vampires*) атты дыбыссыз қылмыстық сериалында қылмыскерлер тобы банкке бара жатқан курьерді өлтіреді. Ирма Веп атты банк қызметкері қылмыскерлердің

Фильмде кеңістік алдыңғы планға шыға алады; ол тек адам тудыратын оқиғаларға арналған құты ғана болып қоймай, нарратив әкшіне динамикалық түрде ене алады. Келли Райхардттың «Венди мен Люси» (*Wendy and Lucy*) фильмі өтіп бара жатқан пойыздар көрсетілген теміржол станциясының кадрларынан басталады (4.7). Алайда біз ешбір адамды көрмейміз. Құрама Штаттар арқылы машинамен кесіп өтіп бара жатқан Вендиді кейінірек саябақта иті Люсимен серуендеп жүрген кадрдан көреміз. Теміржол станциясының алғашқы кадрлары ол тоқтауға тиіс төңіректерді көрсетеді. Фильмнің соңғы сәттерінде пойыздар жүрісінің түрілі мен ысқырығы алаңдаушылықты күшейтеді,

алайда фильмнің аяғында ғана біз басында неліктен пойыздарға ерекше назар аударылғанын, яғни алға шығарылғанын түсінеміз.

Киногер әкшнді түсіру үшін қолжетімді орынды таңдай алады. Ең алғашқы қысқаметражды комедия «Суғарушы» (*L'Arroseur arrosé, The Waterer Sprayed*) (4.8) бақта түсірілген еді. Ал Екінші дүниежүзілік соғыстың соңында Роберто Росселлини Берлин қаласының үйінділерінде «Германия. Нөлінші жыл» (*Germany Year Zero*) фильмін түсірді (4.9). Киногер балама ретінде декорацияларды құрастыра алады. Мельес түсірілімдерді студияда жүргізу оның бақылауын күшейтетінін түсінеді және киногерлердің көбі оның жолын ұстанды. Франция, Германия мен Құрама Штаттарда коммерциялық кино өндірісі мизансценаның әрбір бөлігін басқаруға мүмкіндік беретін студиялық объектілерге шоғырландырылды.

Кейбір режиссерлер арнайы құрылған декорацияларда да басты назарды шынайылыққа аударды. Мысалы, Эрих фон Штрогейм өзінің «Ашкөздік» (*Greed*) фильміндегі декорацияларға арналған жерді егжей-тегжейлі зерттегенін мақтан тұтады (4.10). «Президенттің маңындағы адамдар» (*All the President's Men, 1976*) фильмі осы жолды ұстанып, дыбыс жазу павильонында «Вашингтон Пост» газетінің кеңсесін қайталауға тырысты (4.11). Өзге фильмдер шынайылықты азырақ ұстанады. Д.Гриффит «Төзімсіздік» (*Intolerance*) фильмінде көрсетілген әртүрлі тарихи кезеңдерді зерттегенімен, оның Вавилоны – осы қалаға қатысты өзінің жеке түсінігіндегі бейненің көрінісі (4.12). Сол сияқты, Сергей Эйзенштейн «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*) фильмінде жарықтандыру, костюмдер мен әрекет етуші тұлғалардың (фигуралардың) қозғалысын үйлестіру үшін патша сарайын еркін түрде бір стильге келтірген, сондықтан кейіпкерлер тышқанның ініне ұқсас есіктерден еңбектеп өтіп, символдық фрескалардың алдында қатып тұра қалады (4.13).

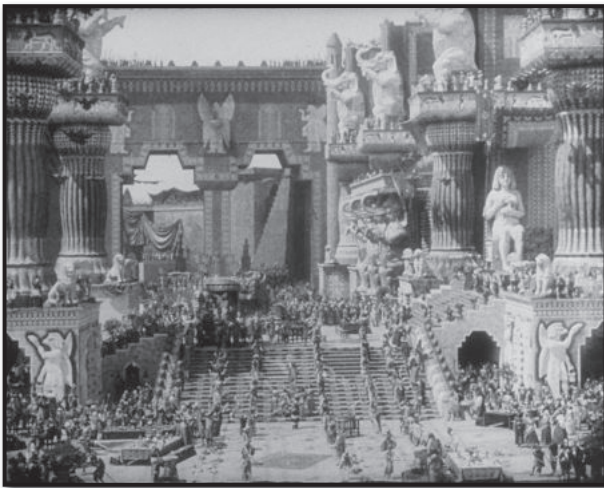


4.10



4.11

4.10; 4.11 Құрастырылған декорациялардың шынайылығы. «Ашкөздік» (*Greed*) фильмінің (4.10) тавернадағы сахнасына арналған плакаттар мен ілініп тұрған жабысқақ лента іспеттес ұсақ бөлшектер. «Президенттің маңындағы адамдар» (*All the President's Men*) атты фильмде (4.11) жаңалықтар бөлімін шынайы етіп көрсету үшін кәдімгі кеңседен алынған макулатура кеңістік бойында шашыраңқы күйде орналасады.



4.12



4.13

4.12; 4.13 Стиль бойынша құрылған декорациялар «Төзімсіздік» (*Intolerance*) фильміндегі Вавилонға қатысты секанстарда (4.12) Ассирия тарихы, Інжілдің XIX ғасырдағы иллюстрациялары мен заманауи би әсерлері өзара үйлестірілген. «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*) фильмінің 2-бөлімінде декор (4.13) кейіпкерлерден басым түседі.



4.14



4.15

4.14; 4.15 Декорациялар мен актерлердің өзара әрекеттесуі. «Арман қанаты» (*Wings of Desire*) фильміндегі қанық, түрлі түсті граффити назарымызды жерде жатқан адамнан өзіне бұрып әкетеді (4.14). Керісінше, «Брэм Стокердің Дракуласы» (*Bram Stoker's Dracula*) фильмінде балауыз майшамдардан басқа декорацияның барлығы қараңғыда көрінбей қалды (4.15).



4.16



4.17

4.16; 4.17 Назарға бағдар болатын декорация. «Вампирлер» (*Vampires*) фильміндегі кадрдың артқы фоны кіріп келе жатқан кейіпкердің маңыздылығын баса көрсететін кең кіреберіс есігінен туындаған.

сыбайласы болады және ол өзінің бастығына курьердің жоғалып кеткені жайлы айтқан сәттен бастап, олардың артында сақалды және «көтөлөк» қалпақ киген алаяқ адам жүреді (4.16). Ол алға қарай шыққан сәтте олар таңғалып, бізден сырт айналады (4.17). Француз киносында ірі планмен түсірілген кадрларды монтаждау сирек іске асырылған кезеңде жұмыс істеген Фейлад адамды есік ойығының орта тұсына орналастыру арқылы ірі план жасап, назар аудартады.

Алайда кинорежиссер көп адам шоғырланған орынды пайдаланады деп болжайық. Декорацияны ықшамдау арқылы біркелкі драма жасау мүмкін бе? Дзюдзо Итамидің «Бақбақ» (*Tampro*) фильмінің бас кейіпкері – өз мейрамханасында ұсынылатын тағамдарды жақсартуға тырысып жүрген жесір әйел. Бір сахнада ковбой қалпағын киген жүк көлігінің жүргізушісі кәсіпқой мамандардың жұмысын көрсету үшін оны кеспе сататын өзге дүкенге апарады. Итами сахнаны асүй мен сатушы сөресін іс-әрекетке екі арена ретінде қызмет ететіндей мәнгерде ұйымдастырады. Ең алдымен, жесір әйел асүйдің шетінде өз тәлімгерінің қасында отырып, кеспе пісіретін адамның тапсырыс қабылдауын бақылайды (4.18). Есепші клиенттердің дауыстап берген тапсырыстарын тез жазып алады. Жүк көлігінің жүргізушісі оны клиенттердің тапсырыстарын нақтылап алу үшін шақырады, содан соң ол асүйдің ортасына қарай келеді (4.19). Ол тапсырыстарды дұрыс атап шыққаннан кейін бізге сырт жағымен бұрылады, ал біздің назарымыз оған қол соғып, қошеметтеген клиенттерге ауады (4.20).



4.18



4.19

4.18–4.20 Декорация орындарын белсенді ету. «Бақбақ» (*Tampro*) атты фильмдегі сахнаның басында (4.18) тек екі клиенті ғана бар, кеспе сататын сөре экшннің өзегі болады. Ал жесір мен оның тәлімгері, жүк көлігінің жүргізушісі көзге түспей сол жақта тұрады. Сөренің алдындағы орын лық толғаннан кейін (4.19) жесір әйел орнынан тұрып, клиенттердің тапсырыстарын атап шығуға қатысты сынақты қабыл алған кезде драмалық акцент асүйге ауысады. Киген қызыл көйлегі назарымызды оған аударуға көмектеседі. Оның айтқандары триумфалды түрде сәйкес келгенде айналасында тұрғандар оған қол шапалақтайды (4.20). Оны бізге арқа жағымен бұру арқылы Итами тағы да артқы сөрені алға шығарып, баса көрсетеді.



4.20



4.21



4.22



4.23

4.21–4.23 Түстің декорациялар арасында параллель жүруі. Түс «Ақша» (*L'Argent*) фильміндегі бай үйді (4.21) түрмемен (4.22), сәл кейінірек егде жастағы әйелдің үйімен байланыстырады (4.23).



4.24



4.25

4.24; 4.25 Декорацияларды цифрлық жолмен орналастыру. «Періштелер мен Әзәзілдер» (*Angels & Demons*) фильмінде Әулие Петр алаңының бойындағы ғимараттардың тек бір бөлігі ғана тұрғызылды. Түсірілім жүргізілген кезде алаңның қалған бөлігі жасыл түсті экрандармен (пердемен) жабылды. Цифрлық күңгірт кескіндемелер (суреттер) артқы фондағы ғимараттардың бүйірлері мен төбесіндегі коллонналар сияқты негізгі элементтерді құру үшін қосылды.

«Бақбақ» фильмінің мысалынан көріп тұрғанымыздай, түс декорацияның маңызды құрамдас бөлігі бола алады. Қара түсті асүй жиһаздары жесір әйелдің қызыл көйлегін ерекше етіп көрсетеді. Роберт Брессонның «Ақша» (*L'Argent*) фильмі декорациялар арасындағы параллельді жасыл-сұр фондар және суық көк түсті реквизиттер мен костюмдер арқылы жасайды (4.21–4.23). Керісінше, Жак Татидің «Ойнайтын уақыт» (*Play Time*) фильмі күрт өзгертін түсті схемаларды көрсетеді. «Ойнайтын уақыт» фильмінің бірінші бөлімінде декорациялар мен костюмдер сұр, қоңыр және қара, яғни суық, қатал түстерде берілген. Дегенмен кейінірек фильмде мейрамхана сахнасынан бастап, декорация көңілді қызыл, қызғылт һәм жасыл реңктерге боялып, құбыла жөнеледі. Декорация түстерінің осылай өзгеруі адамның күш салуынан тыс, өміршеңдік пен тосын уақиғаның арқасында өзгеріске ұшыраған қалалық пейзажды көрсететін баяндаудың дамуын қолдайды.

Барлық уақытта толық өлшемді декорацияларды құру қажет емес. Кино тарихының басым бөлігінде киногерлер фантастикалық көріністерді жасау үшін немесе жай ғана үнемдеу мақсатында өте кішкентай өлшемдегі ғимараттарды қолданған. Сондай-ақ декорация бөліктері сурет түрінде



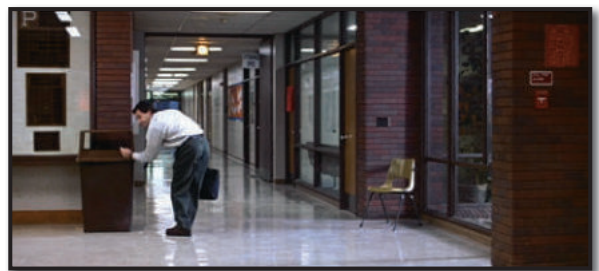
4.26 Реквизиттерді әзіл-оспақ түрінде қолдану. «Суыр күні» (*Groundhog Day*) фильміндегі жауапсыз бас кейіпкер өте көп мөлшерде таңғы ас ішеді; кішігірім мейрамханадағы барлық ыдыс-аяқ реквизит ретінде қызмет етеді.

Бұл – театр мизансценынан алынған тағы бір термин. Декорациядағы объект ағымдағы іс-әрекетте функцияға ие болса, оны реквизит деп атай аламыз. Фильмдерде ондай мысалдар өте көп: «Азамат Кейн» фильмінің басында бораған қар ұрғылап сынған пресс-папье (шар тәрізді әйнек қағазбастырғыш), «М» фильміндегі кішкентай қыздың шары, «Либерти Вэлансты атқан адам» (*The Man Who Shot Liberty Valance*) фильмінде өсіп тұрған кактус, «Терминатор-2: сот күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) фильміндегі Сара Коннордың тренажерге айналып кеткен аурухана төсегі. Реквизиттер комедияларда әзіл-оспақтарды құру үшін жиі қолданылады (4.26).

Баяндау барысында реквизит мотивке айналуы мүмкін. Александр Пейннің «Сайлау» (*Election*) фильмінде әбігерге түсіп қапаланған орта мектеп мұғалімінің дәлізде бұзылған тағам мен қоқысты тазалап жүргені көрсетіледі және бұл іс-әрекеттер оның бюллетеньді мыжып, одан жасырын түрде құтылатын кульминациялық сәтке дайындайды (4.27–4.29). Пейн оны қоқыс мотиві деп атады, яғни «заттарды лақтыру, шын мәнінде, фильмнің кульминациялық сәті еді... Сондықтан оны әуел бастан енгіздік». Түс реквизиттің мотивке айналуына көмектесе алады. «Жел» (*The Wind*) фильмінің кейбір сахналарында қызғылт сары түсті қайталап пайдалану арқылы табиғатқа қатысты мотивтердің кластері құрылды (4.30–4.32). Кейінірек осы тарауда «Біздің қонақжайлығымыз» (*Our Hospitality*) фильмін қарастырған кезде мотивтерді құру үшін фильмдегі декорацияның, әсіресе реквизиттердің элементтері қалай байланысатынын қарастыратын боламыз.

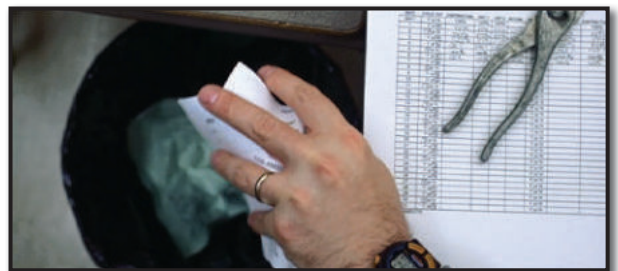


4.27



4.28

4.27–4.29 «Сайлау» (*Election*) фильмінде реквизит мотив ретінде қызмет етеді. Бүлінген қалдықтарды тастаған мұғалімнің артынан абыройын түсіруді ойлап жүрген тағы бір мұғалім күдіктене қарайды. Ол умаждалған қағазды дәліздегі қоқыс жәшігіне тастайды (4.28). Мотив мектеп кеңесінің президентіне берілген шешуші дауысты тастап жатқан мұғалімнің қолын ірі планмен көрсеткенде шарықтау шегіне жетеді (4.29).



4.29

ұсынылып, кеңістіктің толық көлемді бөліктерімен фотографиялық жолмен біріктірілуі де мүмкін. Қазір цифрлық арнайы эффекттер де декорацияларды осыған ұқсас жолмен құра алады. «Періштелер мен әзәзілдер» (*Angels & Demons*) фильмін жасаушыларға Ватиканда түсірілім жүргізуге рұқсат берілмеген кезде, олар Әулие Петр алаңы мен Пантеонның декорациясын ішінара құрып, жетіспейтін тұстарын кейін толықтыра салды (4.24; 4.25).

Киногер кадрдағы декорацияға қатысты манипуляция жасаған кезде «*property/мүлік*» сөзінен қысқартылып алынған «*prop/реквизит*» сөзін қолдана алады.

Костюм мен грим

Егер фильм түсіруді жоспарласаңыз, актерлердің айналасындағы ортамен қатар, олардың қалай киінгеніне де көп көңіл бөлетін боласыз. Декорация сияқты, костюмнің де фильмнің жалпы формасында алуан түрлі көптеген функциялары болуы мүмкін.

Костюмдер фильмнің сюжетінде себеп-салдарлық қызмет атқара алады. «Жылдамдық» (*Speed*) фильмінде тежегіші істен шыққан автобуста отырған Эннидің киімі Джекке Говард атты жарылысты ұйымдастырушы қылмыскерді алдап соғуға мүмкіндік берген секілді ой туғызады. Телефонмен сөйлесу барысында Говард Энниді «жабайы мысық» деп атады. Эннидің үстіндегі Аризона университетінің жемпірін байқап қалған Джек, Говардтың автобустың ішіне бейнекамераны жасырын орнатқанын түсінеді. Костюмдер кейіпкердің мінездемесін жақсартып, қарым-қатынастардағы өзгерістерді бақылау арқылы мотивтерге айналуы екіталай (4.33–4.36).

Өзге фильмдерде костюмдер тек өздерінің графикалық қасиеттері үшін ғана пайдаланылады. «Қаһарлы Иван» фильмінің өн бойында кең халаттар мен жамылғылар бір-бірімен түсі, фактурасы, тіпті сусылдап төмен қарай түсіп тұрғанына шейін үйлестірілген еді (4.37). «Фрик Орландо» (*Freak Orlando*) фильмінде костюмдер ең қанық негізгі түстерді көрсету үшін батыл түрде пайдаланылады (4.38).

Осы соңғы мысалдарда, сондай-ақ «Бақбақ» (4.18–4.20) және «Ақша» (4.21–4.23) фильмдерінде костюмдер декорациямен үйлестірілген. Әдетте кинорежиссер адамның фигураларын даралап көрсетуді қалаған кезде декорация азды-көпті бейтарап фонды қамтамасыз етеді, ал костюмдер өз алдына кейіпкерлерді ерекшелендіріп көрсетуге көмектеседі. Мұнда түс дизайнының маңызы зор. «Фрик Орландо» фильміндегі костюмдер (4.38)

“Ең қарапайым декорациялар өте жақсы әрі «ең оңтайлы» болады; барлық нәрсе хикаятты (сториі) сезінуге әсер етуі тиіс, осыны жасамайынша оларға мұнда орын жоқ. Шынайылық әдетте өте күрделі болады. Шынайы орындарда немесе сондай жерлерде тым көп экстремалды я болмаса қарама-қайшы және әрдайым біршама қарапайым түрге келтіруді талап ететін жәйттар да жеткілікті: заттарды алып тастау, түстерді біріктіру т. б. Бұл күшке белгілі бір орынға қарағанда декорация жасау арқылы қол жеткізу әлдеқайда оңай”.

Стюарт Крейг, «НоттинҒ Хилл» (*Notting Hill*) фильмінің арт-директоры



4.30



4.31



4.32

4.30–4.32 Түс мотив ретінде. Сулейман Сиссенің «Жел» (*The Wind*) атты фильмі жел жапырақтарды сыбдырлата соғып, әйелдің қызғылт-сары қауақты әкеле жатқанынан басталады (4.30). Кейін өзегін кек кернеген ата немересінің соңына түскендердің қызғылт-сары түсті киімін киіп, оттың арт жағына тұрып, сиқыр жасау арқылы құдалауға дайындалады (4.31). Фильмнің соңында кішкентай бала одан ыдысты алып, кадрдан тыс біреуге, бәлкім, бұған дейін фильмде көрген жұпқа береді (4.32).



4.33



4.34

4.33; 4.34 Костюм мен кейіпкер. Гриффиттің «Халықтың оянуы» (*The Birth of a Nation*) фильмінде қыз өзінің мақтандан тоқылған тозығы жеткен көйлегін «ақкіс терісімен» әшекейлеп, үстіне күйе дақтарын жағады (4.33). Бейне оның талғампаз болуға тырысуы мен өз кедейлігін сезінгенін көрсетеді. Фелинидің «8½» фильмінде Гвидо атты режиссер қара көзілдірігін (4.34) өзін әлемнен қорғау үшін тұрақты түрде қолданады.

“Костюм – өте маңызды нәрсе. Ол сізден бұрын сөйлейді. Сіз неге қарап тұрғаныңызды білесіз. Сіз сілтеме аласыз және ол басқа кейіпкерлер мен олардың өзара қарым-қатынасының контекстін, яғни қыр-сырын көрсетеді”.

Харрисон Форд, актер

жасанды көлдің бейтарап сұр фонында айрықша бөлек көрінеді. «Әулие Лоренцо түні» (*The Night of the Shooting Stars/La notte di San Lorenzo*) фильмінде ақшыл бидай егістіктері фашистер мен шаруалардың суық түсті қаракөк костюмдерін бөліп көрсетеді (4.39). Оның орнына режиссер декорация мен костюм түстерінің әлдеқайда жақын үйлесімділігін таңдай алады (4.40). «ТНХ 1138» фильміндегі түрме жайлы сахнада костюмнің декорациядағы «кескінінің бұрмалануы» өз шегіне дейін жеткізілді, онда Джордж Лукас оқиға орны мен киім екеуін ақ түстің үстіне ақ түс түсетіндей етіп түсіреді (4.41).



4.35



4.36

4.35; 4.36 Костюм мен кейіпкердің өзгеруі. «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) фильміндегі Хильди Джонсон үнемі кеудемсоқтық танытатын үй шаруасындағы әйел рөлінен репортерге айналғанда, оның қалпақтары да өзгереді – жиегі төмен түсірілген стильді қалпақтан (4.35) жиегі жоғары көтерілген әлдеқайда «ерлердікі іспеттес» журналистік стильдегі қалпаққа ауысады.



4.37



4.38

4.37; 4.38 Костюмдердің графикалық қасиеттері. «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*) фильміндегі дін қызметкерінің кең бұрмелі жеңіл қара мантиясы патшаның ауыр тоны мен етегіндегі ішікке контраст болады (4.37). «Фрик Орландо» (*Freak Orlando*) фильміндегі бір стильге келтірілген костюмдер негізгі қанық түстерде берілген (4.38). Режиссер Ульрике Оттингер – кәсіби костюм дизайнері.

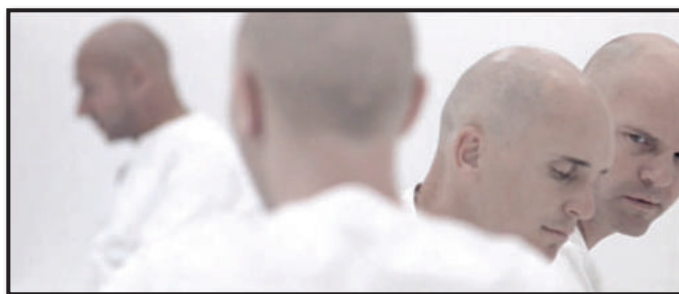
«Ғашық әйел» (*Women in Love*) фильмі костюм мен декорацияның фильмнің баяндалу прогрессиясына қалай ықпал ететініне көрнекті мысал бола алады. Фильмнің ашылу сахнасындағы костюм мен кеңістіктегі негізгі қанық түстер қосымша реңктердің көмегімен орта тап кейіпкерлерінің терең мағынасыз өмірін көрсетеді (4.42). Фильмнің орта бөлігінде кейіпкерлер қала сыртындағы қожалықта махаббатпен табысқан кезде бозғылт сейсептер басым болды (4.43). «Ғашық әйелдер» фильмінің соңғы бөлігі Маттерхорн аймағында орын алады, әрі кейіпкерлердің құштарлығы суып кетеді. Ендігі тұста бозғылт түстер мүлдем дерлік жоғалып, сахналарда бірыңғай қара және ақ түстер басым (4.44). Кеңістікпен үйлестірілген костюмдер баяндау мен тақырыптық үлгілерді күшейте алады.



4.39 Костюм мен кеңістік арасындағы түс контрасты. «Әулие Лоренцо түні» (*The Night of the Shooting Stars/La notte di San Lorenzo*) фильміндегі кульминациялық шайқаста қара түсті костюмдер әлдеқайда бейтарап түсте берілген артқы фонда ерекше көзге түседі.



4.40



4.41

4.40; 4.41 Түстің костюм мен декорацияны үйлестіруі. Феллинидің «Казанова» (*Casanova*) фильмі ашық қызыл костюмдерден солғын қызыл түсті қабырғаларға дейінгі түс градациясын тудырады (4.40), тұтас композиция қашықтау қойылған шағын ақ кейіппен ғана шектелген. «ТНХ 1138» фильмінде ақ костюмдердің реңкі ақ түсті декорацияға сай келген кезде, адамдардың бастары кеңістікте қалқып жүргендей болып көрінеді (4.41).



4.42



4.43



4.44

4.42–4.44 Костюм, декорация және баяндау. «Ғашық әйел» (*Women in Love*) фильмінің ең алғашқы сахнасындағы ашық түстер (4.42) ағаштар мен алқаптардың әлдеқайда жұмсақ реңктеріне (4.43) ауысады, ақырында, ақ-қара кескіндердің басым болуы (4.44) хикаяның өрбуіне үлес қосады.



4.45 Виртуалды костюм. «Қорғаушылар» (*Watchmen's*) фильміндегі Рошарх атты қаһарман қозғалатын өрнектері бар бет бүркейтін күләпара киеді. Постпродакшн кезеңінде актердің бетіне мата талшықтары арқылы аққан сияның цифрлық симуляциясы (алдамшы таңбасы) салынды.



4.46 Қарапайым бет-әлпет. «Жанна д'Арқтың құштарлығы» (*The Passion of Joan of Arc*) фильміндегі көп кадрдағы артқы бозғылт фон назарды актерлердің бет-әлпетіне шоғырландырады. Актерлердің беттеріне грим жағылмады және режиссер Карл Дрейер интенсивті (шиеленісті) діни драманы жасау үшін ірі пландар мен бет-пішіндегі аздаған өзгерістерге арқа сүйеді.



4.47 Грим тарихи тұлға жайлы түсінік береді. «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*) фильмінің бірінші бөлімінде режиссер Сергей Эйзенштейннің білімдер патша жайлы тұжырымдамасындағы негізгі мінез ерекшелігі – Иванның қараған кездегі көзінің өткірлігін баса көрсету үшін грим арқылы қас пен көз шарасының формасы қалыптастырылады.



4.48



4.49

4.48–4.50 Гримге қатысты креативті таңдаулар. Тильда Суинтон (4.48) – гриммен тәжірибе жасауды ұнататын актер. «Күресінді көктей өту» (*Snowpiercer*) атты фантастикалық фильмде ол гримермен бірлесе отырып (грим дизайнері), гротескілік (сұрықсыз жан) озбыр әкімшіні жасау үшін жасанды мұрын, алға қарай шығыңқы тістер мен ашық түсті далапты қолданады (4.49). Режиссер Уэс Андерсон «Гранд-Будапешт қонақүйі» (*The Grand Budapest Hotel*) атты гротескілік комедия жанрындағы фильм үшін грим жасаудың жаңа технологиясын қолданды. Егде жастағы әйелді бейнелеу үшін Суинтонның мойны, иегі, құлақ сырғалығы, маңдайы мен мұрынына пластикалық (протезді) гримнің 11 бөлігі жағылып қана қоймай, оған бес бөлікті парик кигізіледі (4.50).



4.50



4.51



4.52

4.51; 4.52 Грим: ер мен әйел. «Жылдамдық» (*Speed*) фильмінде қабақ сүрмесі, көз бояуы және қиғаш қастар Сандра Буллоктың көздерін айқындап, оның қобалжығанынан белгі береді (4.51). Тура сол сахнада Киану Ривзтің қабағына жағылған сүрме оның көздерінің жоғары шеттерін бөліп көрсетеді (4.52). Оның қастарының біршама айқын түрде қиғашталуы қабағының шамалы түйгенін алға шығарып, баса көрсететіне назар аударыңыз.



4.53



4.54

4.53; 4.54 Цифрлық грим. «Гарри Поттер және алау кубогы» (*In Harry Potter and the Goblet of Fire*) атты фильмде Ральф Файнстың мұрыны алынып тасталып, жылан іспеттес Лорд Волдемордқа сай келетін танау тесіктерімен алмастырылды (4.53). Ал «Ай» (*Moon*) фильмінде бір адамның екі клоны төбелескен кезде клондардың бірін қозғалысты қармайтын нүктелері бар (қапшық тәрізді) жасыл маска киген каскадер сомдайды (4.54). Актер Сэм Рокуэлдің басы бөлек түсіріледі және содан кейін сахнаға енгізіледі.

Компьютерлік технологиялар «Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*) фильміндегі Голлум сияқты толықтай компьютермен жасалған кейіпкерлерге виртуалды костюмдерді немесе үлкен көпшілік көріністердің артқы фондарына көптеген өзге фигурандарды қондыра алады. Актер адамдарға арналған толық цифрлық костюмдер сирек кездеседі, алайда олар фантастикалық және ғылыми-фантастикалық фильмдерде қолданылады (4.45).

Костюм туралы осы пункттердің көбі мизансценамен тығыз байланысты актерлердің гримі саласында да бірдей дәрежеде қолданылады. Кино өнерінің алғашқы күндерінде актерлердің бет-әлпеттері кино таспаларында (негатив) жақсы бейнеленбегендіктен, грим қажет болған. Кино тарихы барысында мүмкіндіктердің кең ауқымы пайда болды. Дрейердің «Жанна д'Арктың күштарлығы» (*The Passion of Joan of Arc*) фильмі гримнен толық бас тартуымен әйгілі болды (4.46). Дегенмен «Қаһарлы Иван» фильмінде Николай Черкасов патша рөлін парик киіп, сақал, мұрын мен қас жабыстырып сомдайды (4.47). Тарихи кейіпкерлерге ұқсатып көрсету үшін актерлерді өзгерту – гримнің кең таралған функцияларының бірі.

Грим үрей және ғылыми фантастикалық фильмдерде қатты көзге түседі, ал осы жанрлардың танымалдылығы фильм кәсібіндегі жаңа технологиялардың пайда болуына ықпал етті. Резеңке және пластилин қосындылары бүрлерді, дөңестіктерді, қосымша мүшелер мен жасанды тері қатпарларын жасай алады. Қазір өзге жанрлар да осы ресурстарды пайдаланады (4.48–4.50).

Жалпы алғанда, бүгінгі таңда гримнің байқалмауына және оның актердің бет-әлпетінің мәнерін қарапайым түрде ерекшелеп көрсететініне үміт артылады. Камера күнделікті өмірде байқала бермейтін қолайсыз нәрселерді (ұсақ әжім, тарыдай мең, терінің қыртысталуы т.б.) түсіре алатындықтан, жағымсыз дақтар, әжімдер мен бос теріні жасыру қажет болады. Бет әрлеушінің бет далабы мен көлеңкені қолдана отырып, бет-жүзді жалпақтау немесе жіңішкелеу етіп көрсету арқылы мүсіндеуге мүмкіндігі бар. Көрермендер тек әйел актерлер ғана ерін далабы және басқа да косметиканы пайдаланады деп болжайды, алайда ер адамдар (актерлер) да косметиканы жиі қолданады.

Киноактерлер едәуір дәрежеде өз көздеріне сенім артады («Жақыннан тануды» қараңыз, 179-бет), ал визажистер көбіне бет-әлпеттің көрінісін жақсарта алады. Қабақ сүрмесі мен кірпік бояуы (тушь) көздің қараған бағытын айқындай алады. Сондай-ақ әрбір актердің қастары мәнерлі пішінге келтіріледі, ұзартылған қастар бет-әлпетті үлкейте алады; ал қысқарақ қастар бетті кішірейтіп көрсетеді. Сәл көтеріңкі қастар бет-әлпетті көңілді ете түседі, ал аздап төмен иілген қастар қайғы-уайымды меңзейді. Әдетте ер адамдарға қолданылатын қалың, тік қастар қатал, салмақты көзқарастың әсерін күшейтеді (4.51; 4.52).

Макияждың (гримнің) көбі әлі де актерлердің беттеріне тікелей жағылып жасалуына қарамастан, цифрлық технологиялар да қолданылуы мүмкін. Аздаған тазартулар беттің кемшіліктері мен оған түскен көлеңкені алып тастайды. Радикалды түрде қолданған жағдайда кейіпкер мұрнынан айрылуы (жоғалтып алуы) мүмкін немесе басты ауыстыру арқылы актер бір кадрда екі рөл ойнай алады (4.53; 4.54). Компьютерлік бейне графикасы (КБГ) гримнің маңыздылығын кеңейтті, себебі қазір киногер тұтас денелерді мүсіндей алады. «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*) фильмінде Гэри Синиз аяқтары ампутацияланған мүгедектің рөлін ойнау үшін оның аяқтары алынып тасталды, ал «Капитан Америка: бірінші кек алушы» (*Captain America: The First Avenger*) фильмінде бұлшық еттері білемденген актер супер қаһарман болмастан бұрын арық әрі әлсіз етіп көрсетілді.

“Жарық – теңдессіз дүние. Ол идеология, эмоция, түс, тереңдік пен стильді – бәрін-бәрін білдіреді. Ол өлеусірей өшкен қалпында да баяндай әрі сипаттай алады. Жарық дұрыс қойылған кезде ең көріксіз бет-әлпеттегі асқан ақымақтықты бейнелейтін мимиканың өзі сұлулық пен зиялылықтың нұрын шашады”.

Кинорежиссер Федерико Феллани

Жарықтандыру

Егер видеоны ұялы телефон немесе камера арқылы түсірген болсаңыз, жарықтандыруды басқаруға болатыны жайлы көп ойланбаған да шығарсыз. Заманауи цифрлық қармау жарық және қараңғы жағдайларда да бейнені анық түсіре алады және көптеген мақсаттар үшін тек объектінің көрінуі ғана маңызды. Алайда тәжірибелі киногер айқындылықтан да көбірек нәрсені қалайды. Бейненің көркемдік әсері болуы қажет, сол үшін жарықтандыруды қадағалаудың өмірлік маңызы бар. «Абыройсыз оңбағандар» фильміндегі кадрдан көрген шеткі тұстардың нәзік жарықтандырылуы немесе бетке түсірілген толықтауыш жарықты шынайы жағдайлардың көбі қамтамасыз ете алмайды (4.1).

Кино өндірісіндегі көркемдік деңгейде жарық қою – іс-әрекетті көруге мүмкіндік беретін жай ғана жарықтан әлдеқайда кең ұғым. Кадрдағы ақшылдау және қараңғылау аймақтар әрбір кадрдың жалпы композициясын құруға және назарымызды белгілі бір нысандар мен іс-әрекеттерге бағыттауға көмектеседі. Жақсы жарықтандырылған аумақ назарымызды басты қимылға аудара алады, ал көлеңкеленген аумақ детальдарды (ұсақ бөліктерді) жасыруға немесе фильмде болуы мүмкін заттарға қатысты белгісіздік сезімін тудыра алады. Сондай-ақ жарықтандыру текстураларды қалыптастыра алады: бет-пішіннің қисаюы, ағаш бөлігінің түйіршігі, өрмекші өрмегінің оюы, асыл тастың жылтырауы.

Жарық екпіні мен көлеңке. Жарықтандыру жарық екпіні мен көлеңке тудыру арқылы нысандардың пішінін қалыптастырады. Жарық екпіні – бет-бедер үстіндегі салыстырмалы жарықтың аумағы. 4.55-суретте ер адамның бет-жүзіне және 4.56-суретте саусақтардың қырына түскен жарық екпіні көрсетілген. Жарық екпіні бет-бедер текстурасы жайлы маңызды тұспалдарды қамтамасыз етеді. Егер бет-бедер әйнек немесе хром сияқты тегіс болса, әдетте жарық екпіні жалтырайды немесе жарқырайды, ал тас қаптама сияқты кедір-бұдырлы бет-бедерге түскен жарық екпіні әлдеқайда шашыраңқы болады. Сонымен қатар көлеңке нысандарда қараңғы, яғни сәл күңгірттеу бөліктердің болуына немесе оларға өз көлеңкелерін басқа заттарға түсіруге мүмкіндік бере отырып, жоғарыда аталған жолмен әрекет етеді. Осылайша, 4.56-суреттегі саусақтарға көлеңке түскендіктен, олар ішінара көрінеді, ал 4.55-суреттегі толығымен тік көлеңкелер кадрдан тыс жердегі түрме торларын білдіреді.

“Әбір жарықтың барынша айқын түсетін нүктесі мен толықтай түссізденуге ұмтылатын нүктесі де бар... Өзектегі сәуленің қараңғылықтың ең түпкір аймақтарына жасаған саяхаты – жарықтың шартарапты аралауы мен драмасы”.

Йозеф фон Штернберг

Жарықтандыру тек текстураларды ғана емес, сонымен қатар жалпы пішінді де қалыптастырады. Егер доп тура алдынан жарықтандырылса, ол дөңгелек болып көрінеді. Егер дәл осы допты бүйірінен жарықтандырса, оны жарты шеңбер түрінде көреміз. Холлис Фрэмptonның қысқаметражды «Лимон» (*Lemon*) атты фильмі, негізінен, лимонның айналасында қозғалатын жарықты қамтиды, ал ауыспалы көлеңкелер мен көлеңкелеу сары және қара түстердің күрт өзгеретін үлгілерін жасайды. Бұл фильм Джозеф фон Штернберг айтқан пікірдің шынайылығын дәлелдеуге арналған сияқты: «Жарықты дұрыс пайдалану арқылы әрбір объектіні әрлеп, безендіруге және драмалауға болады».

Жарықтандыру сахна кеңістігін сезінуімізді басқаруда декорациямен бірігеді. 4.55-суреттегі аз ғана көлеңке бүкіл түрме камерасын меңзейді. Сондай-ақ жарықтандыру кадрдың жалпы композициясының пішінін қалыптастырады. Джон Хьюстонның «Асфальт джунглиі» (*Asphalt Jungle*) фильмінен алынған бір бейнеде аспалы шамнан түскен жарықтың астына банды мүшелері біртұтас етіп біріктірілген. Сонымен қатар жарықтандыру басты кейіпкерді әлдеқайда фронталды әрі айқын түрде жарық түскен фигура ретінде алға шығарып, баса көрсету арқылы маңыздылық шкаласын орнатады (4.57).

Сапа. Киногерлер бізге қатысты мақсаттарды орындау үшін жарықтандырудың төрт негізгі аспектісін, яғни оның сапасы, бағыты, көзі мен түсін пайдаланып зерттейді деп айта аламыз. Жарықтандыру *сапасы* иллюминацияның салыстырмалы қарқындылығына жатады. *Қатаң* жарықтандыру айқын түрде белгіленген көлеңкелерді, анық текстуралар мен өткір жиектерді, ал *жұмсақ* жарықтандыру шашыраңқы (диффузды) иллюминацияны жасайды. Табиғатта түс кезіндегі күн қатаң жарықты, ал бұлтты аспан жұмсақ жарықты тудырады. Бұл терминдер салыстырмалы болады және жарықтандыруға қатысты көп жағдайлар осы ақырғы шектердің арасында жатады, алайда біз айырмашылықтарды тани аламыз (4.58–4.61).



4.55



4.56



4.57

4.55–4.57 Жарық екпіні мен көлеңке. Сесил Демилльдің «Опасыздық» (*The Cheat*) фильмінде ер адамның бет-жүзі мен денесіне жарық екпінінің түскені көрсетілген (4.55), ал көлеңке түрме камерасының көзден таса торларына ұқсайды. Роберт Брессонның «Қалта ұрысы» (*Pickpocket*) фильмінде саусақтардың шетіне түскен жарық екпіні көрсетіледі (4.56), ал қол жұқа көлеңкелеумен үлгіленеді. Джон Хьюстонның «Асфальт джунглиі» (*Asphalt Jungle*) фильміндегі бет-жүздерге түскен көлеңке драмалық композиция тудырады (4.57).



4.58



4.59

4.58; 4.59 Қатаң (versus), жұмсақ жарықтандыру. Сатьяджит Райдың «Бағынбаған» (*Aparajito*) фильмінде Апудың анасы мен оның қолындағы глобус (4.58) қатаң жарықтандыру арқылы баса көрсетіледі. Дәл осы фильмнен алынған өзге кадрда (4.59) біршама жұмсағырақ жарықтандыру контурлар мен текстураларды буалдырып, көлеңке мен күңгірттік арасында әлдеқайда көбірек диффузды (шашыраңқы) әрі жұмсақ контраст қалыптастырады.



4.60



4.61

4.60; 4.61 Түс бойынша қатаң және жұмсақ жарықтандыру. «Скайфолл» (*Skyfall*) атты тыңшылық триллер жанрындағы фильмде Джеймс Бондтың өміріне қауіп төніп, халықаралық қулық-сұмдық ортасынан оралғаны көрсетіледі. Алғашқы сахналардағы қатаң жарықтандыру гримнің көмегімен оның бет-жүзін жадау, шаршаңқы (соның ішінде көздерінің айналасындағы терінің қызғылт тартқан жерлері) етіп көрсетеді. Бонд Макао ойынханасына оралған экшнде оның бет-жүзі әлдеқайда әлсіз көлеңкелеу мен жұмсақ жарықтандыру арқылы мүсінделеді. Айырмашылық 4.60-суреттегі бейтарап, түссіз жарықтандыру және 4.61-суреттегі біршама жұмсағырақ жарық арқылы күшейе түседі.



4.62 Фронталды (алдыңғы тұстан қойылған) жарықтандыру. Жан-Люк Годардың «Қытайлық» (*La Chinoise*) фильміндегі алдыңғы жақтан қойылған жарықтандыру көлеңкеленген аймақтың көп бөлігін жойып, актрисаның көлеңкесін оның артына, яғни біз көре алмайтын жерге түсіреді.



4.63 Бүйірден жарықтандыру. Орсон Уэллстің режиссерлігімен түсірілген «Жамандықтың жанасуы» (*Touch of Evil*) фильмінде сол жақтан түсірілген жарық кейіпкердің мұрынын, жағын, еріндерін айқын түрде көлеңкелейді.

Бағыты. Кадрдағы жарықтандыру *бағыты* жарық көзінен немесе көздерінен жарықтандырылған объектіге қарай созылған жарық жолын көрсетеді. Ыңғайлы болу үшін фронталды (алдыңғы тұстан) жарықтандыру, бүйірден жарықтандыру, артқы тұстан жарықтандыру, төменгі жағынан жарықтандыру мен жоғарғы жағынан жарықтандыруды ажырата аламыз.

Фронталды жарықтандыруды (алдыңғы тұстан қойылған) оның көлеңкелерді жою үрдісі бойынша таңуға болады. Жан-Люк Годардың «Қытайлық» (*La Chinoise*) фильмінен алынған 4.62-суретте осындай фронталды (алдыңғы тұстан қойылған) жарықтандырудың нәтижесінде алынған біршама тегіс көрінетін бейнені көреміз. Керісінше, 4.63-суреттегі **бүйір тұстан қойылған** қатаң жарық (сондай-ақ айқас жарықтандыру деп те аталады) кейіпкердің дидарын сомдайды.



4.64 Артқы тұстан жарықтандыру. Годардың «Құштарлық» (*Passion*) фильмінде артқы тұстағы шам мен терезеден түсетін жарық әйелді тұтастай дерлік силуэт кейпінде көрсетеді.

Артқы тұстан қойылған жарықтың атауы айтып тұрғандай, ол заттың артқы жағынан түседі. Жарықты әртүрлі бұрыштардан: биіктен – фигураның үстіне, әртүрлі бұрыштардан – бір бүйірге (тұсқа), камераға тікелей немесе төмен жақтан түсетіндей етіп қоюға да болады. 4.64-суретте көрсетілгендей, басқа жарық көздерін пайдаланбаған жағдайда, артқы жақтан қойылған жарық силуэт тудыру үрдісіне ие. Техника алдыңғы тұстан қойылған жарық көздерімен үйлестірілген кезде «Абыройсыз оңбағандар» фильміндегі Рейннің басына кигізілген қара қапшыққа (4.1) түскен жарық сияқты нәзік контур жасай алады. Артқы тұстан қо-

йылған жарықты осылай қолдануды *перифериялы жарықтандыру* немесе *шеткі тұстарды жарықтандыру* деп те атайды (4.65).

Аты айтып тұрғандай, **төменгі жақтан қойылған** жарықтандыру жарықтың заттың астынан берілетінін меңзейді. Төменгі жағынан жарықтандыру бет әлпетті бұрмалайтындықтан, оны драмалық үрей эффектілерін жасау үшін жиі қолданады, алайда ол сонымен қатар алауошақ (камин) немесе 4.66-суреттегідей қолшам сияқты шынайы жарық көзін көрсете алады. Әдетте белгілі бір техника контекске байланысты әртүрлі қызмет атқарады.

Жоғарғы жағынан жарықтандыру 4.67-суретте көрсетілгендей: прожектор Марлен Дитрихтің жүзіне дәл үстіңгі жағынан төмен қарай түседі. Мұнда жоғарғы жағынан қойылған жарықтандыру бейнені гламурлы, яғни тартымды етеді. Жоғарыда келтірген «Асфальт джунгли» фильміне қатысты мысалда (4.57) жоғарыдан түскен жарық қылмыстық фильмдерге тән шартты қаталдыққа сай қатаң болып келеді. Режиссер Жак Одиар өзінің «Пайғамбар» (*A Prophet*) атты түрме драмасында жоғарғы жақтан қойылған жарықтандыруды аз ғана толыққан жарықпен қосып пайдалануды таңдады: «Бұл – реализм мәселесі, ешқандай зат барлық уақытта көріне бермейді» (4.68).

Қайнар көз. Жарықтандырудың сапасы және бағыты бар. Сондай-ақ оны *қайнар көз* арқылы сипаттауға болады. Деректі фильмді жасау кезінде кинорежиссер кез келген қолжетімді жарықпен түсіруге міндетті болуы мүмкін. Алайда қойылымды фильмдердің көбінде бейненің сыртқы сипатын жақсырақ бақылау үшін қосымша жарық көздері қолданылады. Әдетте әсерлі де толыққанды бейне жасау үшін кадр кеңістігінде көрінетін үстел шамдары мен көше шамдарының күші мен әртүрлілігі жеткіліксіз. Дегенмен кинорежиссер декорациядағы қайнар көздерге үйлесімді болып көрінетін дизайнның жарықтандыруын жасайды. Иллюминация сипаты көрінетін қайнар көздер арқылы мотивацияланады (96-бетті қараңыз).

«Абыройсыз оңбағандар» фильміндегі текетірес бейнеленген 4.1-суретті қайта қарайық. Біз көріп отырған жарық үлгісі шамамен кадрда жарық көзі болған тұйық көшедегі шамға сәйкес келеді. Алайда осындай қашықтықтағы шам Ланданың басына қатаң жарық немесе оның бет-әлпетін айқындай алатын толықтауыш жарық түсіре алмайды. «Ғажайып іс жасаушы» (*The Miracle Worker*) фильмінен алынған 4.69-суретте артқы жақтағы терезе мен алдыңғы планда оң жақ тұста тұрған шам екеуі жарықтандыру көздері болды, бірақ оларды студиядағы жарық көздері қосымша толықтырады.

Сахнадағы жарықтандыруды басқаратын режиссерлер мен кинооператорлар әдетте екі негізгі қайнар көзді таңдайды: **негізгі жарық** және **толықтауыш жарық**. Негізгі жарық – ең қуатты жарықты қамтамасыз ететін және тас қараңғы көлеңкелерді түсіретін бастапқы қайнар көз. Негізгі жарық барынша бағытталған жарықтандыру және ол әдетте декорациядағы жарық көзі арқылы ұсынылады. Толықтауыш жарық – негізгі жарық түсіретін көлеңкелерді бәсеңдететін немесе жоятын, қарқындылығы төмен «толықтыратын» жарық. Негізгі және толықтауыш жарықты үйлестіре отырып, сондай-ақ басқа да көздерді пайдалану арқылы жарықтандыруды өте дәл басқаруға болады.



4.65 Перифериялы немесе шеткі тұстарды жарықтандыру. Перифериялы жарықтандыру әрбір актердің дене бітімінің контурын құрып, оны артқы фоннан бөліп тұрады. «Қанаттар» (*Wings*) фильмінен алынған кадрда жиектердің көп бөліктерінің, әсіресе актерлердің бет-жүздері, шаштары мен кіреберіс жолдың шеткі жағы перифериялы түрде жарықтандырылғаны көрсетілген.



4.66 Төменнен жарықтандыру. «Алтыншы сезім» (*The Sixth Sense*) фильмінде қалта шамынан – төменнен түскен жарық оның елес жүргенін сезінген кездегі үрейі мен біздің эмпатиямызды күшейтеді.



4.67 Гламур үшін жоғарыдан жарықтандыру. Режиссер Йозеф фон Штернберг осындағы «Шанхай экспрессі» (*Shanghai Express*) фильмінде көрсетілгендей, танымал актердің жақ сүйектерін баса көрсету үшін алдыңғы жақтан қойылған жарықты жиі қолданды.

Біз ертеректе көргендей, негізгі жарық көзі объектіге кез келген бұрыштан бағытталуы мүмкін. «Алтыншы сезім» (*The Sixth Sense*) фильміндегі осы кадрда (4.66) төменгі жақтан қойылған жарықтандыру негізгі жарық көзі бола алады, ал жұмсақ әрі күңгірт толықтауыш жарық артқы пландағы декорацияға түседі. Көбінесе әртүрлі бағыттардан түсірілетін жарық үйлестіріледі.



4.68 Шынайылық үшін жоғарыдан жарықтандыру. Актёрлердің көздері олардың перформанстары үшін шешуші мәнге ие болғандықтан, киногерлердің көбі сахналарды олардың көздері көрінетіндей етіп жарықтандырады. Бірақ «Пайғамбар» (*A Prophet*) фильміндегі түрме камераларында жоғары жақтан бір көзден түсірілген жарық әдетте көздерді қара дақ іспеттес етіп, кейіпкерлерді әлдеқайда ашулы әрі сырлы қылып көрсетеді.



4.69 Жарық көздерін мотивациялау. «Ғажайып іс жасаушы» (*The Miracle Worker*) фильміндегі осы кадрда терезе мен майшамнан мотивацияланған жарық экраннан тыс студия жарықтары арқылы күшейе түскен. Егер мұқият қарайтын болсаңыз, майшамға шағылған қосымша жарық көздерін көре аласыз.

Классикалық Голливуд кино өндірісі бір кадрда кем дегенде **үш жарық көзін** пайдалану дәстүрін қалыптастырды: *негізгі жарық*, *толықтауыш жарық* және *артқы жарық*. 4.70-суретте жалғыз әрекет етуші тұлғаға (фигураға) үш көзден түсірілетін жарықтандырудың базалық орналасуы көрсетілген. Әдетте артқы жарық фигураның артқы жағынан және үстінен, негізгі жарық алдыңғы жақтан диагональ бойынша, ал толықтауыш жарық камераға жақын жерден түсіріледі. Толықтауыш жарыққа қарағанда негізгі жарық әдетте фигураға жақынырақ, әрі жарқындылығы да жоғары болады.

4.71-суретте үш көзден түсірілген жарықтандыру *Лаура* атты басты кейіпкерді сүйкімді етіп, тартымды көрсетеді. 4.70-суреттегідей, оң жақтағы негізгі жарық сөндірілгендіктен, оның келесі тұстағы беті жарықтандырылған. Толықтауыш жарық оның мұрнынан түсетін көлеңкені бәсеңдетіп, ұрты мен иегін көлеңкелейді. Негізгі және толықтауыш жарықтың осындай үйлесімі тікелей алдыңғы тұстан қойылған жарықтандырумен салыстырғанда оның бет-әлпетін анағұрлым жақсырақ әрлендіре түседі (4.62-суретпен салыстырыңыз).

Артқы жақтан жоғарыдан түсетін қуатты жарық оның қалпағын жарықтандырады және оның иықтарын өткір түрде жиектейді. Көлеңкелеу мен жиекті жарықтандырудың арқасында оның қалпағының сол жақ жиегінің де көлемі мен текстурасы пайда болды. Артқы пландағы немесе *кеңістіктегі жарықтандыру* деп аталатын басқа толықтауыш жарықтар оның артқы жағындағы декорацияға түседі. Бұл аз десеңіз, камераның қасындағы *сәл ғана жарық* оның көздеріне жарқыл береді. Көзге түскен осындай жарықтар ірі пландарда жиі қолданылады.

Әдетте сахнадағы әрбір басты кейіпкердің тек өзіне ғана тиесілі негізгі жарығы, толықтауыш және артқы жарығы болады. 4.70-суреттегі үзік сызықты фигура сияқты, кейіпкерлер бір-бірімен бетпе-бет келген жағдайда, біреуінің негізгі жарығы екіншісі үшін артқы жарық, ал біріншісінің толықтауыш жарығы екіншісінің негізгі жарығы ретінде қызмет ете алады.

4.72-суретте *Лаураның* тұсынан бастап жарықтандырудың анағұрлым күрделі орналастырылғаны көрсетілген. Мұнда Уалдо мен Лаураның артындағы қабырға люстрасы екі жарықтандыру үлгісіне себеп болды. Қыздың тарапынан алғанда, негізгі жарық енді оның сол жағынан, толықтауыш жарық оң жағынан, ал артқы жарық үстінен түседі. Негізгі жарық оң жақтан, жоғарыдан, Уалдоның маңдайы мен мұрнына түседі, ал толықтауыш жарық болса, 4.70-суреттегідей, камераға едәуір жақын сол жақтан түседі. Жоғарғы жақтан қойылған жарықтандыру оның шашын жарқыратады, ал артқы жағынан қойылған жарықтандыру оның басы, құлағы, мойны мен жағасының бойында жіңішке айқындылық сызығын жасайды.

4.73-суретте көрсетілгендей, үш көзден жарықтандыру Голливуд кино өндірісінің студиялық дәуірінде пайда болып, әлі күнге дейін кеңінен қолданылады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Жарықтандыруға қатысты лекцияны шебер кинооператор Стивен Постермен (Донни Дарко) «Жарық дегеніміз заң» (*Light is a law*) мақаласында талқылаймыз.

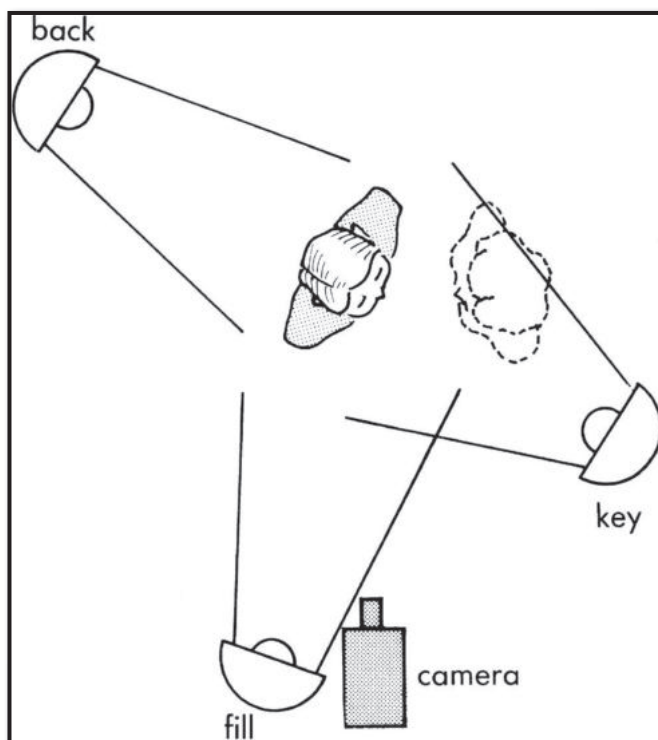
Біз негізгі, толықтауыш және артқы жарықтарды жеке көздер ретінде атап өтік, алайда өндірісте олардың әрқайсысын қамтамасыз ететін көптеген жарықтандыру құралдары болады. Мысалы, күшті негізгі жарықты қамтамасыз ету үшін бірнеше шамды жасақтауға болады. Бұған қоса, осы үш көзден жарықтандыру жүйесі камера жаңа кадрға (жиектеуге) ауысқан сайын шамдардың орнын ауыстыруды талап ететінін өзіңіз де бағамдап отырған шығарсыз. Қомақты шығындарға қарамастан, коммерциялық бағыттағы киногерлердің басым бөлігі камераның әрбір позициясы үшін жарықтандыруды ретке келтіруді қалайды. Жарық көздерін осылайша өзгерту шынайы емес, алайда ол киногерлерге әрбір кадрды анық әрі жарқын композиция етуге мүмкіндік береді.

Үш көзден жарықтандыру классикалық Голливуд киносында және басқа да кино өндірісі дәстүрлерінде қолданылатын қуатты жарықтандыруға аса сай келген болатын.

Қуатты жарықтандыру – ашық және қараңғы аймақтар арасында салыстырмалы төмен контрасты жасау мақсатында толықтауыш жарық пен артқы жарықты қолданатын жарықтандырудың жалпы дизайны. Әдетте жарық сапасы жұмсақ болғандықтан, көлеңкелі аймақтар өте мөлдір болып көрінеді. «Лаура» (4.71; 4.72) мен «Амели» (*Laura and Amélie*) (4.73) фильмінен алынған кадрлар қуатты жарықтандыру үшін мысал болады. Голливуд режиссерлері мен кинооператорлары осы үлгіні комедиялар мен көптеген драмалар үшін таңдап алды.

Қуатты жарықтандыру шағылысқан бал залы немесе шуақты күн сияқты жарқын жарықтандырылған жағдайды көрсету үшін ғана қолданылмайды. Қуатты жарықтандыру – жарықтандырудың әртүрлі шарттарын немесе күндізгі уақытты ұсына алатын жарықтандырудың бірден-бір амалы. Мысал ретінде «*Болашаққа оралу*» фильмінен алынған екі кадрды қарастырып көрейік. Бірінші кадрда (4.74) күндізгі жарыққа және жарқын жарықтандырылған сыра дүкеніне сай келетін қуатты жарықтандыру қолданылған. Екінші кадр (4.75) түнде бөлмеде қойылған сахнадан алынған, алайда ол әлі де қуатты жарықтандыру тәсілдемесін қолдануда; оны жарықтандырудың жұмсақтығынан, төменгі контрастынан және көлеңкелі аумақтағы ұсақ бөлшектерден (детальдардан) көруге болады.

Күңгірт жарықтандыру күшті контрастар мен дөрекі, қараңғылау көлеңкелерді жасайды. Көбіне жарықтандыру қатаң болады, ал толықтауыш жарық азайтылады немесе мүлдем қойылмайды. Бұл *эффект-кьяроскуро* (жарық пен көлеңке) деп аталады, ол бейнедегі өте қараңғы және ашық аумақтарды білдіреді. Оған «Канал» (*Kanal*) атты фильмнен алынған 4.76-сурет мысал бола алады. Мұндағы толықтауыш жарық пен фонды жарықтандырудың қарқындылығы ашық реңді бейне техникасына қарағанда төмендеу. Нәтижесінде экранның сол жақтағы үштен бір бөлігіндегі көлеңкелі аумақтар қатаң әрі тұнық емес болып қалды. 4.77-суреттегі Лео Каракстың «Бұзылған қан» (*Mauvais sang*) фильмінен алынған қанық емес кадрда негізгі жарық қатаң болады және ол сол жақтан түседі. Каракс кейіпкерлердің



4.70 Үш нүктеден (көзден) жарықтандыру – Голливуд киносының негізгі техникаларының бірі.

“Түрлі түсті пленкаға ірі планмен түсірген кезде артқы фондағы өте көп көрнекі ақпарат назарды бет-жүзден тысқары алып кетуге бейім. Осы себептен ескі қара-ақ пленкалардағы актрисалардың кескін-келбеті айқын түрде есте қалады. Тіпті қазірге дейін кино жанкүйерлері Дитрихті аңсаумен еске түсіреді... Гарбо... Ламарр... Неге? Қара-ақ пленкаға түсірілген жоғарыда аталған фигуралар ішінен жарықталғандай болып көрінеді. Адамның өңі экранда пайда болған кезде мұнда кемшіліктерді жоятын ашық реңді бейне техникасы қолданылып, ол экранда жарқын нысан ретінде туындайды”.

Альмендрос Нестор, кинооператор



4.71



4.72

4.71; 4.72 Экран бетіндегі үш нүктелі жарықтандыру. 4.71-суретте әртүрлі бағыттан қойылған жарық Лаураны күңгірт артқы фоннан бөліп көрсетіп, оның бет-жүзінің көлемін арттырады. 4.72-суретте әрбір кейіпкерге үш нүктеден қойылған жарық түседі. Осындай кадрлар Голливуд студиясының төбесінде көп жарықтандыру құралдары ілініп тұрғанын және олардың әрбірі актерлердің бейнелерін мүсіндеуге көмектескенін еске салады.

айналасында барынша айқын көлеңкелер мен қараңғы бос жерлерді құру арқылы толықтауыш жарықты да, фондық жарықтандыруды да алып тастады.

Келтірген мысалдарымыз көрсеткендей, күңгірт жарықтандыру көбіне түнеріңкі, қауіпті және жұмбақ көріністерге қолданылады. Ол 1930 жылдардағы *прей фильмдерінде*, сонымен қатар 1940–1950 жылдардағы нуар (қара фильмдер) фильмдерінде кеңінен тараған. Күңгірт (қанық емес) жарықтандыру тәсілдемесі 1980 жылдары «Ұстара жүзімен жүгіруші» (*Blade Runner*) және «Жауынгер балық» (*Rumble Fish*) фильмдерінде қайта жанданып, 1990 жылдары «Жеті» (*Se7en*) және «Кәдімгі күдіктілер» (*The Usual Suspects*) сияқты нуар фильмдерінде жалғасын тапты.

Актерлер орындарын (позициясын) ауыстырған кезде режиссер «жарықтандыруды өзгерту керек пе, жоқ па» деген тағы бір мәжбүрлі таңдауға тап болады. Режиссерлердің көп жағдайда актерлер жүрген кезде оларға тұрақты жарықтандыруды қолдану туралы шешім қабылдайтындары таң-



4.73 Үш нүктеден қойылған қуатты жарықтандыру. «Амели» (*Amélie*) фильміндегі қамсыз романтикалық тон қуатты үш көзден қойылған жарықтандыру арқылы күшейтіледі. Мұндағы жарық көздерінің орналасуы 4.70-суретте көрсетілгенге ұқсас болады.



4.74

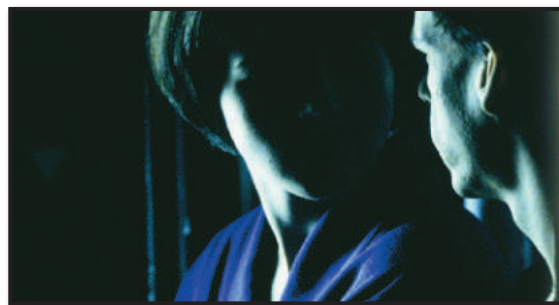


4.75

4.74; 4.75 Әртүрлі уақыт аралығы мен кеңістікке (декорацияларға) арналған қуатты жарықтандыру. «Болашаққа оралу» (*Back to the Future*) фильміндегі күндізгі уақытта ашық жарықтандырылған сыра дүкені (4.74) және түнгі мезгілдегі Доктың зертханасы (4.75) – екеуі де қуатты жарық (ашық реңді бейнеге өңдеу) тәсілдемесі арқылы алынған кадрлар.



4.76



4.77

4.76; 4.77 Күңгірт жарықтандыру. Анджей Вайданың «Канал» (*Kanal*) фильміндегі күңгірт (қанық емес) жарықтандыру әйелдің бір жақ бетіне жарықты қатты түсірсе, бетінің екінші тұсын көлеңкелейді (4.76). Ал ер адамның бет-жүзіне түскен көлеңке одан да күңгірттеу әрі қатаң. «Бұзылған қан» (*Mauvais sang*) фильміндегі актрисаның бетіне қарай ешбір толықтауыш жарықтандыру қойылмаса да, бір көзден түсірілген жарық оның мимикасын тым көмескі көрсетеді (4.77).



4.78



4.79



4.80

4.78–4.80 Жарық тұрақты ма, әлде өзгермелі ме? Феллинидің «Кабирия түндері» (*Nights of Cabiria*) фильмінің соңында кейіпкер әйел жас көше музыканттарын соңына ілестіріп, диагональ (қиғаш сызық) бойымен бізге қарай қозғалып келеді (4.78). Ол жүріп келе жатқанда, оның бетіне қарай қойылған жарықтандыру өзгермейді және бұл бізге оның мимикасындағы аздаған өзгерістерді байқауға мүмкіндік береді (4.79). Керісінше, «Рашомон» (*Rashomon*) фильміндегі семсерлесу айқасы өршіген күрес пен алаңқайға түскен боз ала-құла жарық арасындағы контраст арқылы күшейтілген (4.80).

ғалдырады, алайда бұл соншалықты шынайы емес. Режиссер бірнеше әртүрлі негізгі жарықтандыру блоктарын қабаттастыру арқылы қозғалыстағы актерлерге жарықтандырудың қарқындылығын тұрақты түрде сақтай алады. Нәтижесінде қараң-құраң көлеңкелер мен оған себезгілеп түскен ақшыл жарық олармен қиылыспайды (**4.78; 4.79**). Киногерлер балама ретінде актерлердің жарық пен көлеңкенің алмасқан жерлері арқылы өтуін қалауы мүмкін (**4.80**).

Қазір үлкен бюджетті фильмдерде көбіне үлкен декорациялардағы сахналарды қамтитын үш және одан да көп камералар бар. Ондаған шамдардың орнын ауыстырудан аулақ болу үшін кинооператор көбінесе бүкіл көріністі қамтитын жұмсақ та жарқын, жоғарыдан қойылған жарықтандыруды таңдайды. Камералар қайда орналастырылса да, жарықтандыру құралдары камерада көрінбейтін болады. «Қасқыр адам» (*The Wolfman, 2010*) фильміндегі түнгі орман сахнасындағы оқиға орнының (локацияның) үстінде крандарға ілінген үлкен бұлыңғыр әйнек тәріздес жәшіктердің ішіне салынған жарықтар көп болды.

Цифрлық құралдар постпродакшн кезеңіндегі жарықтандыруды реттеуге мүмкіндік береді. Кинооператор және колорист қараңғы кадрды ағартып, жарық екпіні немесе көлеңкені қоса алады, не болмаса бет-әлпетті жақсарта алады. Режиссерлердің өзгертулері үш нүктелі тәсілдемені ұстануға және жарық көздері мен қарқындылықты дәстүрлі әдіспен мотивациялауға бейім болады.

“ 1940–1950 жылдары фильмдерді көре бастаған кезімізде Үнді кинематографиясы толықтай қатты диффузия мен арт жақтан қойылған жарықты қолданып, кескін-келбетке арналған «мінсіз жарықты талап ететін» Голливуд эстетикасының ықпалында болды. Табиғи жарық көздерінің толық еленбей қалуы, артқы жақтан қойылған жарықтың клише түрінде қолданылуы ызамды келтіреді. Барлық уақытта артқы жақтан қойылған жарықты қолдану жасаған тағамның барлығына ащы қызыл бұрыш қосқанмен бірдей”.

Субрата Мирта, кинооператор



4.81 Фильтрленген (сүзгіден өткізілген) жарықтандыру. Қызғылт сары фильтр «Жасыл бөлме» (*The Green Room*) фильміндегі осы сахнадағы жарық тұтастай балауыз шамдардан түсіп тұрғанын меңзейді.



4.82



4.83

4.82; 4.83 Мотивацияланған көзі жоқ жарықтандыру. «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*). Кейіпкердің қорқынышы оның бет-жүзінде жазылған (4.82) және мұны оған түскен көк түсті жарық баса көрсетеді (4.83).

Айналамыздағы жарықты елемеу әдетке айналғандықтан, фильмдегі пленкамен жарықтандыруды солай болуға тиіс секілді қабылдаймыз. Дегенмен түсірілімнің қарқыны жарықтың сапасы, бағыты, көзі мен түсі арқылы орталықтандырылған түрде басқарылады. Киногер көрермен алатын әсерді әртүрлі жолмен қалыптастыру үшін осы факторларды үйлестіріп басқара алады. Мизансценаның ешбір компоненті, яғни құрамдас бөлігі Стернберг «жарық драмасы мен саяхаты» деп атаған нәрсесінен маңызды емес.

Қойылым жасау: қозғалыс және перформанс

Кинорежиссер жайлы ойланған кезімізде әдетте оны актерлерге басшылық ететін адам деп санаймыз. Кинорежиссер – «мына жерде тұрыңыз», «камераға қарай жүріңіз» немесе «көз жасыңызға ерік бермей тұрғаныңызды көрсетіңіз» деп айтатын адам. Кинорежиссер мизансценаның

Түс. Фильмдегі жарықтандыру күн сәулесінен туындаған ақ және электр шамының жұмсақ сары реңктегі екі түсімен жүзеге асар деп ойлауға бейімбіз. Іс жүзінде жарықты басқаруды қалайтын кинооператорлар әдетте мүмкіндігінше тек ақ түсті жарықтандырумен жұмыс істейді. Киногер жарық көзінің алдыңғы жағына орналастырылған фильтрлер (қызыл, сары, жасыл, көк т.б. түрлі түсті пленкамен жасалатын сүзгілер) арқылы экрандағы жарықтандыруды кез келген мәнерде бояй алады.

Мұнда боялған (түрлі түсті) жарықты мотивациялау үшін шынайы қайнар көз болуы мүмкін (**4.81**). Баламалы тұрғыда боялған (түрлі түсті) жарық жасанды көрінетін де болар.

Эйзенштейннің «Қаһарлы Иван» атты фильмінің екінші бөлімінде кенеттен ешбір диетикалық қайнар көзсіз көк түсті жарық актерге түсіріледі. Сахнаның контекстінде жарықтандырудың күрт өзгеруі кейіпкердің қорқынышы мен сенімсіздігін көрсетеді (**4.82; 4.83**). Эмоцияны көрсету үшін актердің ойынынан гөрі жарықтандыруды қолдану сахнаны әлдеқайда анық әрі таңғалдырарлық етеді.

Фильмдегі жарықтандырудың көбі шын актерлердің ойынын түсіруге арналған дайындықтың бір бөлігі ретінде ұйымдастырылады. Бірақ декорация мен фигуралар компьютердің көмегімен жасалса қалай болады? Модельді сканерлеу немесе фигураның қозғалысын қармау оның үстіне түскен жарықты жаза алмайды, нәтижесінде бейтарап сұр түсті бейне шығады. Аниматорлар арнайы бағдарламаларды қолдану арқылы сахнаға жарық имитациясын қосады. Арнайы эффектілерге толы кез келген фильмнің титрларын қарасаңыз, жарық және көлеңкемен жұмыс жасаған адамдардың есімдері жазылған ұзақ тізімді көресіз.

«Алтын компас» (*The Golden Compass*) атты фильмде сауыт киген екі полярлық аю арасындағы аяусыз шайқас толықтай цифрлық жолмен жасалды. Айқас жарқыраған күннің астында аспан барынша төмендетілген оң жақ тұста орын алады. Төңірегін мұз басқан алаңқайға жартастардың көлеңкесі түсіп тұр (**4.84**). Сонымен қатар имитацияланған жарық цифрлық анимацияда да қолданылады. Пиксардың «Машиналар» (*Cars*) атты фильмінде металл және әйнек үстіне шағылысқан түрлі түсті жарықтың көрінуіне қатысты тәжірибе жасалды (**4.85**).

басты компонентін – біз экраннан көретін әрекет етуші тұлғаларды (фигураларды) бақылайды. Әдетте әрекет етуші тұлға дегеніміз – адам, бірақ ол жануар (Лесси деген шотландиялық овчарка, Бальтазар атты есек), робот, объект (4.86), тіпті таза мүсін де болуы мүмкін (4.87). Мизансцена осы болмыс түрінің барлығына өз сезімдері мен ойларын білдіруге мүмкіндік береді; мизансцена сонымен бірге оларды кинетикалық, яғни қозғалғыш үлгілерді (4.88; 4.89) тудыруға үдете алады.

Кино экспрессия мен қозғалыстың тек әрекет етуші адам тұлғасымен ғана шектелмеуінің арқасында үлкен еркіндікке қол жеткізеді. Киногер Режиссер Шрек немесе Даффи Дак сияқты екі-өлшемді кейіпкерлерге жан бітіре алады. Кадрлар алмасқан сайын қуыршақтар *іс-қимылды тоқтату* немесе *кадрды тоқтату (стоп-моушн)* техникасы арқылы басқарылуы мүмкін (4.90). Ғылыми-фантастикалық және фантастикалық фильмдерде модель ретінде жасалған роботтар мен ертегі құбыжықтары сканерленуі, ал қозғалыс компьютерлік манипуляциялар арқылы енгізілуі мүмкін (1.30). Киногер, әрекет етуші тұлғалар (фигуралар) тіпті фантастикалық болса да, олардың іс-әрекеттерінің қойылымын жасап, перформанстарын құруы тиіс.

Актерлік ойын және шынайылық. Абстрактілі формалар мен анимацияланған фигуралар мизансценада маңызды бола алса да, әрекет етуші тұлғаның экспрессиясы мен қозғалысына қатысты ең таныс жағдайлар актерлердің өз рөлдерін ойнауына байланысты болады. Актерлердің перформансы визуалды элементтерден (сыртқы түр-әлпет, ым-ишараттар, мимикалардан) және дыбыстан (дауыс, эффектідерден) құралады. Әрине, кейде актер дыбыссыз фильмдердегідей тек визуалды аспектілерге ғана үлес қоса алады. Сирек жағдайларда актерлердің перформансы тек дыбыс трегінде ғана болуы мүмкін. Мысалы, «Үш әйелге арналған хат» (*A Letter to Three Wives*) фильмінде Селеста Холмның Эдди Росс атты кейіпкері баянсөзін бейнелердің фонында айтып береді, бірақ еш уақытта экраннан көрінбейді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Қиыстыру» (*The Cross*) атты мақаламызда жылдам монтаждау мен жақыннан кадрға алатын қойылым қоюдың қазіргі заманда ұмытылған түрлері туралы айтылады. Сахнадағы детальдерді қойылымда қалай біріктіруге болатыны жайлы «Сен менің тығыздығымсың» (*You are my density*) мақаласында талқылаймыз.

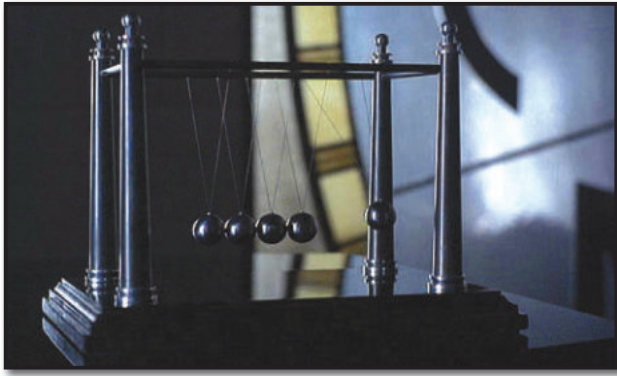


4.84

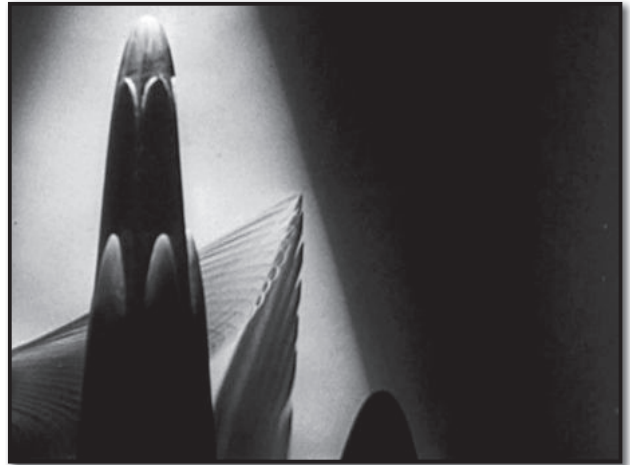


4.85

4.84; 4.85 Цифрлық жолмен имитацияланған (модельденген) жарықтандыру. «Алтын компас» (*The Golden Compass*) фильмінде қар мен арпалысып жатқан аюларға түскен Арктикадағы күннің өткір сәулесі экраннан тыс оң жақ тұстан, бүйірден қойылған жарықтандыру сияқты (4.84). Толықтауыш жарықтың имитациясы қарап тұрғандар мен аюлардың алдыңғы планындағы көлеңкелеу аймақтарына қосылған. Көліктер кішігірім қалашық көшесінің бойымен жүріп өткен кезде (4.85) неон маңдайшаларының олардың жалтыраған беттерінен көрінуі компьютермен модельденген жарықтандыруды виртуозды тұрғыда көрсетеді.



4.86



4.87

4.86; 4.87 Әрекет етуші тұлғаның (фигураның) қозғалысын қадағалау. «Хадсакердің орынбасары» (*The Hudsucker Proxy*) атты фильмде пошта тасушы Норвилл өзінің жаңа ойыншыққа қатысты идеясын ұсынған кезде, бастығының үстелінде тербеліп тұрған тықылдайтын шарлар түсініксіз жолмен тоқтап қалады (4.86). «Парабола» (*Parabola*) атты абстрактті фильмде қозғалмалы мүсін формаларын баса көрсету үшін жарықтандыру мен таза артқы план қолданылады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Актердің фильмдегі ойынын қалай талдай аламыз? «Актерлік ойын» (*Acting up*) мақаласында кейбір болжамдар жасаймыз, әсіресе олар дыбыссыз фильмдердегі перформанстарға қатысты болады. «Facebook артындағы тұлғалар» (*Faces behind Facebook*) мақаласында актерлердің «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) перформанстарын қарастырамыз.

Актердің ойыны әдетте реализм мәселесі ретінде қарастырылады. Бірақ актердің шынайы түрде ойнауына қатысты тұжырымдама фильм тарихының өн бойында өзгерді. Қазіргі таңда «Жігіттер жыламайды» (*Boys Don't Cry*) атты фильмдегі Хилари Суонктың және «Таулы қырат» (*Brokeback Mountain*) фильміндегі Хит Леджер мен Джейк Джилленхолдың перформанстары табиғи мінез-құлықтарына жақын болды деп ойлауымыз мүмкін. Дегенмен 1950 жылдардың басында Нью-Йорк Актерлері студиясының стилі, сонымен қатар Марлон Брандоның «Жағалауда» (*On the Waterfront*) және «Ақ тілеу атты трамвай» (*A Streetcar Named Desire*) фильмдеріндегі перформанстарында көрсетілгендей, өте шынайы болып есептелді. Біз әлі де Брандоның жұмыстарын таба алмағанымызбен, бүгінгі күні оның бейне-кейіптері

ойластырылған, күшейтілген әрі біршама шынайы емес болып көрінеді. Өткенге көз жүгіртсек, Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін итальяндық неореалистік фильмдер тұтастай дерлік итальяндықтардың өмірін сипаттайтын деректі фильм ретінде жарияланған еді (566–567-беттерді қараңыз). Бірақ қазір олардағы перформанстардың көбі Голливуд фильмдеріндегідей өңделген сияқты әсер қалдырады. 1970 жылдардағы негізгі натуралистік перформанстар, Роберт Де Нироның



4.88



4.89



4.90

4.88; 4.89 Әрекет етуші тұлғаның қозғалысындағы әрекетсіздік пен зорлық-зомбылық. «Жеті самурай» (*The Seven Samurai*) фильмінде самурай бандиттермен шайқасып, оларды жеңеді (4.88). Негізінен, жауынның жауғаны – кадрдағы жалғыз қозғалыс, бірақ ер адамдардың найзаларына сүйеніп, бүкірейіп тұрған қалыптары олардың қатты шаршағандарын білдіреді. Керісінше, «Ашу-ыза шегі» (*White Heat*) фильмінде анасының өлімі туралы білген Кодди Джарреттің (Джеймс Кэгнидің) ызалы қимылдары мен уытты жүзі оның ашуға булыққандағы психозының көрінісі болды (4.89).

4.90 Стоп-кадр анимациясы. Владислав Старевичтің «Тұмар» (*Mascot*) атты қуыршақ фильмі анимация арқылы жасалған білінер-білінбес мимика мен ым-ишараттардан тұратын азғырушы албасты мен ұрының арасындағы диалогтан құралған.



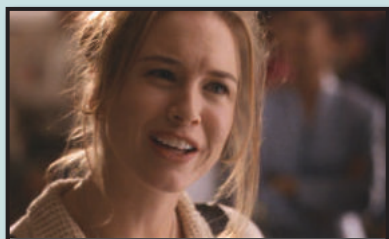
ЖАҚЫННАН ТАҢУ

Киноактер құралдары

Актердің алдында тұрған ең маңызды міндет диалогты сенімді әрі толғандыратын түрде айтып беру деп ойлауымыз мүмкін. Әрине, фильмде дауыс пен рөлді жеткізу өте маңызды, бірақ мизансцена тұрғысынан қарағанда актер әрқашан жалпы визуалды дизайнның бір бөлігі болады. Фильм сахналарының көбінде диалог аз немесе мүлдем болмайды, алайда экрандағы әр сәтте актер кейіпкердің кейпінде болуы қажет. Актер мен режиссер перформансты көркемдеп қалыптастырады.

Көп уақыт бойы фильм актерлері өз бет-әлпеттерін пайдаланды. Бұл жағдай фильмде дыбыс пайда болғанға дейін әлдеқайда айқын болды және дыбыссыз фильм теоретиктері Чарли Чаплин, Гретта Гарбо мен Лилиан Гиштің бет-жүздерінің нәзік қимылы үшін көп мадақ айтылды. Бақыт, қорқыныш, ашу-ыза және басқа да эмоциялардың бет-әлпеттегі көрінісін әртүрлі мәдениетте оңай түсінуге болатындықтан, дыбыссыз фильмдер бүкіл әлемде танымал бола алады. Қазіргі таңда негізгі ағымдағы фильмдерде ірі план көп қолданылады (76–77-беттер), актерлердің бет-жүздері қатты үлкейеді, сондықтан олар өз мимикасын мұқият бақылауы тиіс.

Бет-әлпеттің ең айқын бөліктері – ауыз, қас және көз. Олардың барлығы кейіпкердің драмалық жағдайға қалай жауап беретіні жайлы белгі беру үшін бірге жұмыс істейді. «Джерри Магуэр» (*Jerry Maguire*) фильмінде Дороти Бойд атты есепшімен бірге Джерриді әуежайдағы жүк конвейерінің қасында кездестіреді. Дороти оған ғашық, бұл жайт екеуі жұмыс істейтін спорт агенттігінде Доротидің миссия жайлы жасаған батыл мәлімдемесінен аңғарылады. Ол өз мәлімдемесінен бұлтара бастаған кезде, Дороти бар ынтасымен мәлімдемені еске түсіріп, одан дәйексөз келтіреді; Рене Зеллвегердің оған риза кейіппен сүйсінген жүзі мен шынайы күлкісі оның Джерриге қарағанда мәселелерге әлдеқайда байыппен қарайтынын меңзейді (4.91). Бұл әсер Джерри «oho» деп оған күмәндана зер салған кезде расталады, ал оның жасандылау салқын күлкісі шынайы мақтаныштан гөрі сыпайылықтың белгісі тәрізді (4.92). Бұл кездесу



4.91



4.92

4.91; 4.92 Ірі пландардағы мимика. Көңілді әрі адал Доротидің Джерридің идеалистік жазбаларына әбден берілгендігін аңғарамыз (4.91). Джерри сыпайы түрде жымияды, бірақ оның бүйір тұсқа қарағаны және қастарының көтеріңкі болуы Доротидің албырттығын біршама елеменін меңзейді (4.92).

фильмнің алғышарттарының бірін белгілейді: Джерридің идеалистік импульстері тұрақты түрде қолдауды қажет етеді, өйткені ол кез келген сәтте қайтадан «костюм киген ақулаға» айналып кетуі мүмкін.

Көздердің фильмде алатын орыны ерекше. Әрбір сахнада хикаядағы өзекті ақпарат кейіпкердің қарасының бағыты, қабақ қимылын пайдалануы мен қасының формасы арқылы беріледі. Чарли Чаплиннің «Қала оттары» (*City Lights*) фильміндегі жан тебіренерлік сәттерінің бірінде гүл сататын соқыр қыз аяқ астынан көріп кетіп, кенеттен өзінің жарылқаушысы Чарли екенін білген кезде оның көздерінен үміт отын табуымыз қажет (4.93).

Әдетте біз сөйлесіп отырған адамдарға тік қарамаймыз. Біз сол уақыттың ара-арасында ойымызды жинақтау үшін басқа жаққа қарап, кірпіктерімізді минутына 10-12 рет қағамыз. Бірақ актерлер бір-біріне тікелей, көздерін түйістіре қарауды және кірпіктерін сирек қағуды үйренуге тиіс. Егер актер әңгімелескен кезде көздерін серіктесінен ала қашса, бұл алаңдаушылықты немесе жалтаруды білдіреді. Ал егер актер кірпіктерін қағатын болса, бұл сахнада қандай жағдай болғанын болжайды (таңғалу немесе алаңдау). Мықты кейіпкерлерді ойнайтын актерлер әдетте көз алмастан тура қарайды. Энтони Хопкинс Ганнибал Лектердің ойыны жайлы былай деді: «Егер кірпік қақпайтын болсаңыз, аудиторияны гипноздай аласыз» (8.7–8.9 суреттерді қараңыз). «Джерри Магуэр» атты фильмнің сахнасында кейіпкерлер бір-бірінен көз алмай тура қарайды. Джерридің Доротидің айтқан мақтау сөздеріне жауап ретінде көздерін жұмғаны оның миссия жайлы мәлімдемесінде көтерген мәселелермен бетпе-бет келуіне байланысты мазасызданғанын көрсетеді.

Мимиканың, яғни көз бен қас, ауыз қимылының көмегімен актерлер фильм-



4.93

4.93 Актердің көздері арқылы көрінетін ойыны. «Қала оттары» (*City Lights*) фильмінің кульминациясында Чаплин гүлді күйгелектене айналдырады, сол себепті біз оның аузының формасын көре алмаймыз. Чаплиннің жабырқағанын оның қастары мен мұңайған көзқарасынан байқаймыз.

нің өн бойында мінездерін құбылтып, одан әрі дамыта алады. «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) фильмі Facebook желісін жасау үшін бірлесіп қызмет еткен Марк Цукерберг пен Эдуардо Саварин атты колледжде бірге оқитын екі достың айналасында дамиды. Фильмнің өн бойында Джесси Айзенберг Маркты қабағын шытқан, көздерін сығырайтқан және еріндерін қасарыса қысқан күйде сомдап шығады, бұның барлығы оның зейінін шамадан тыс шоғырландырғанын және бәсекеге қабілетті екенін көрсетеді (4.94). Эндрю Гарфилд, керісінше, әлдеқайда сенгіш, көздері шарадай ашылған, қастары көтеріңкі, басы кішкене кеудесіне түскен Эдуардоны бейнелейді (4.95). Олардың қарсыласуы шарықтау шегіне жеткенде, яғни Эдуардоның Маркке

қарсы берген арызы бойынша жауап алынған кезде, Эдуардоның мимикасы тікелей өзгеріп, қиындықтан қабағын шытады. (4.96) Осы жағдай Маркті қымсынғаннан басын түсіруге итермелейді, бұл – осы уақытқа дейін біз көрген агрессивті кәсіпкер үшін әдеттен тыс реакция (4.97).

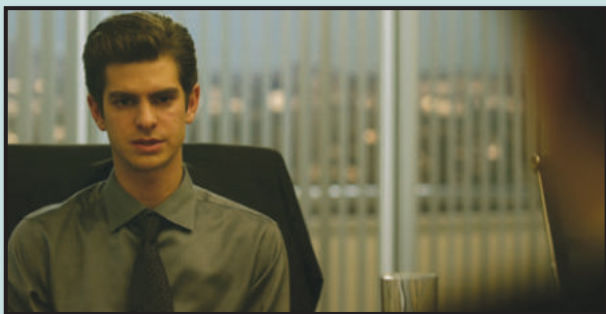
Актерлер бет-әлпетімен бірге, денелерімен де әрекет етеді. Кейіпкердің қалай жүргені, тұрғаны немесе отырғаны оның жеке басының қасиеттері мен көзқарасы жайлы көп нәрсені білдіреді. Шын мәнінде, XVIII және XIX ғасырларда жүріс-тұрыс тұлғаның белгілі бір позицияда болғанын көрсету үшін қолданылды. Ертеректегі фильмдерде сахнадағы актердің ойыны кейіпкердің санасындағы хал-ахуалды көрсете алатын қалыпқа сай репертуар болатын. 1916 жылы «Жолбарыс-



4.94



4.95



4.96



4.97

4.94–4.97 Кейіпкердің актерлердің мимикасы арқылы көрінетін үстемдігі. «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) фильмінің бас жағында Марк Эдуардодан Facebook желісіне көбірек инвестиция салуды талап етеді. Актерлердің мимикасы Маркті қатаң, талапшыл көшбасшы, ал Эдуардоның әлдеқайда елгезек екенін көрсетеді (4.94–4.95). Жауап алу шарықтау шегіне жеткен кезде Эдуардо кері соққыны тап бастырмай береді, ал Марк мойынсұнады (4.96–4.97).



4.98



4.99



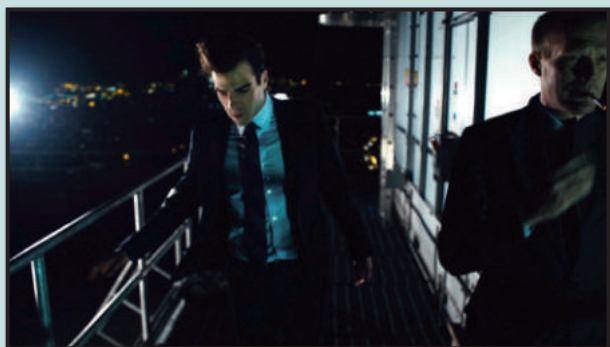
4.100

4.98–4.100 Актердің шектен тыс (экстравагантты) азапты көрсететін ойыны. «Жолбарыстың нағыз өзі» (*Tigre Reale*) фильмінде Меничелли аласұрып, басын артқа сәл шалқайта, шашын оң қолымен салалайды; бірақ денесі әлі де бойсұнбағанын алға ұмсынып белін сол қолымен таяна, денесін тіктеп тұрғанымен білдіреді (4.98). Меничелли қысыла бастағанда, ол бізден теріс бұрылып, каминге қарай бүкірейе беттегені өкінішті меңзейді (4.99). Ол алыстаған кезде камераға сырт жағымен тұрады, келесі тұстағы оның сұлбасы көңілді жұбатады (4.100).

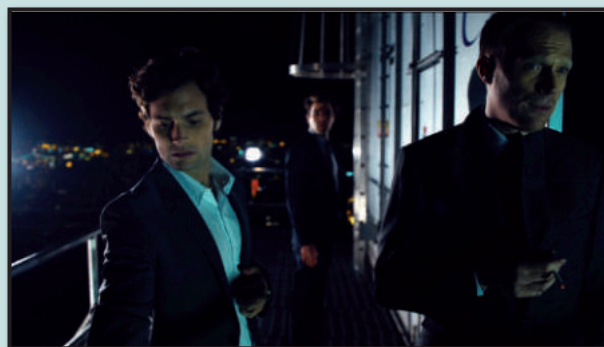


ЖАҚЫННАН ТАҢУ

ЖАЛҒАСЫ



4.101



4.102

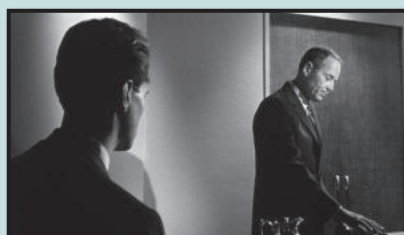
4.101; 4.102 Кейіпкерлердің дене тілі арқылы контрасталуы. Фирманың шамадан тыс инвестиция жасағанын анықтаған Питер атты талдаушы Уиллдің артынан шатырдың шетіне дейін барады, бірақ төмен қарай көз тастаған сәтте биіктікке қайран қалады. Захари Квинто сол сәттегі ойынын жалғастырғанда Питер артқа шегініп, бір қолын өзіне қарай тартып алады (4.101). Олармен бірге еріп келген Питердің әріптесі Сет (Пенн Баджли) те шатырдың шетінен үңіле қарайды (4.102). Сюжеттің өн бойында Сеттің басынан қауіп арылмайды. Олардың бастығы Уилл (Пол Беттани) қауіпке немқұрайлы қарайды, көп ұзамай оны қаланың төбесіндегі шатыр шетіндегі таянышқа шығып алғанын көреміз.



4.103



4.104



4.105



4.106

4.103–4.106 Актердің саусақ қимылы арқылы ойнауы. «Қауіпсіздік жүйесі» (*Fail-Safe*) фильмінде президент ұшақтың іске кірісуі жайлы жайсыз жаңалықты естіген кезде желіде болады және ол тұтқаны сол қолымен қояды (4.103). Президент кідіріп, саусақтарын ойланған күйде үйкелейді (4.104), содан кейін ол оң қолымен ішкі байланыс құралының үстінен тықылдатады (4.105). Күткен кездегі президенттің сол қолының саусақтары мазасыздана тербелгені оның алаңдағанын көрсетеді (4.106).

тың нағыз өзі» (*Tigre Reale/The Royal Tigress*) атты фильмде танымал опера әртісі Пина Меничелли өткен шағы күдікті графиняны ойнайды. Белгілі бір сәтте ол бұл әдепсіз жүріс-тұрысын мойындап, азабын тектілікпен көрсетеді (**4.98**). Бүгінгі таңда актерлердің аз бөлігі ғана осы стильдегі қалыпқа (позаға) жүгінеді, ал алғашқы фильмнің көрермендері бұны бидегі қозғалыс сияқты айқын түрде экспрессивті деп қабылдайды. Меничелли сахнаның қалған бөлігін әлдеқайда байсалды орындайды, бірақ ол әлі де экспрессивті жүріс-тұрысты пайдаланады (**4.99; 4.100**).

Өз денелерін натуралистік (табиғи) тұрғыда қолданатын актерлер әлі де қатаң бақылауды жүзеге асырады. «Тәуекел шегі» (*Margin Call*) фильмі инвестициялық фирмадағы қаржы дағдарысына шоғырланады. Келіссөздер арасындағы үзіліс кезінде үш қызметкер ғимараттың ша-

тырына көтеріледі. Контрасты дене қылықтары сақ Питерді әлдеқайда аңғал Сеттен және бұл екеуін олардың өзіне-өзі қол салмақ болып жүрген бастығы Уиллден өзгеше етеді (**4.101; 4.102**).

Чарли Чаплин, Меничелли мен Квинтоның ым-ишараттары қолдардың актердің ең маңызды құралдары екенін көрсетеді. Көздердің беттегі рөлі қандай болса, қолдардың да денедегі орны сондай: олар назарымызды шоғырландырып, кейіпкердің ойлары мен сезімдерін тудырады. Морин О'Хара атты актриса Генри Фонда жайлы былай деді: «Оған небәрі шынашағымен сілтеу ғана қажет, сонда ол кез келген адамның сахнасын жымқыра алады. Осының жақсы мысалын үкім күні жайлы «Қауіпсіздік жүйесі» (*Fail-Safe*) триллерінен көруге болады. Генри Фонда Американың әскери ұшағы Кеңес Одағын бомбалау үшін кездейсоқ жіберілгенінен хабардар

болған АҚШ президентін ойнайды. Фонда ұшақтың алға қарай өтіп кеткені (прогресі) жайлы жайсыз хабарды естіген кезде телефон тұтқасын көтеріп тұрады және ол оны сол қолымен қояды (4.103–4.106). Сидни Люмет кадрдың көп бөлігін қозғалыссыз әрі бос күйде қалдырып, Фонданың саусақтарын назарға алу арқылы президенттің салықалы сақтығын көрсетуге мүмкіндік берумен қатар, сонымен бірге шиеленістің өрши түсетінін болжағанын да меңзеп отыр.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Актерлар өздерінің қолдарын қалай пайдаланатыны жайлы толық ақпарат үшін қараңыз: «Қол қимылы» (*Hand Jive*). Актерлердің көздері қалай қолданылатыны туралы «Бет Давистің көз қиығынан» (*Bette Davis eyelids*) біле аласыз.

«Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*) фильміндегі бас кейіпкердің перформансы сияқты, бір стильге біршама келтірілгендей болған-ды. «Ұлдар жыламайды», «Таулы қырат», «Қатқан өзен» (*Frozen River*), «Балалық шақ» (*Linklater's Boyhood*) фильмдеріндегі актерлік ойын бірнеше онжылдықтан кейін енді қалай көрінетінін кім білсін?

Мұнда реализмге жүгінген кезде сақ болу керектігінің тағы бір себебі бар. Барлық фильмдер оған қол жеткізуге ұмтылмайды. Актердің жасайтын перформансы жалпы мизансценаның бір бөлігі болғандықтан, фильмдер актерлік ойын стилінің кең ауқымын қамтиды. Актердің ойыны шынайы болуы тиіс деп болжаудың орнына, фильмде актерлік ойын стилінің қандай түрі көзделгенін түсінуге тырысуымыз қажет. Егер фильм реалистік, яғни шынайы емес перформанс арқылы жақсы қызмет етсе, шебер актер соны жеткізуге ұмтылады.

“ Менің Голливуд фильмдерінің көбіне шыдамым жетпейді, себебі мұнда актердің бірнеше шаршы дюйм түр-тұрпатында мағына мен эмоция қамтылған деген болжам бар, ал мен оларды мүлде байқамаймын. Менің ойымша, ақпаратты жасырып, жағдайды біртіндеп ашуда күш бар. Уақыты келгенде аудиторияға кадрдағы нәрселерді тұрған күйінде ашуға мүмкіндік беру қажет”.

Элисон Маклин, «Авария» (*Crush*) фильмінің режиссері

Мысалы, комедия үстіртін реализмге сирек ұмтылады. «Менің екінші болмысым» (*All of Me*) фильмінде Стив Мартин денесінің оң жағына жаңа ғана қайтыс болған әйел енген ер адамды сомдайды. Мартин жартылай ер және жартылай әйел болмысына бөлінген денені көрсету үшін акробатикалық пантомимамен қатар дауыстың күрт өзгеруін пайдаланды. Перформанс реализмге сәйкес келмейді, себебі сюжеттегі жағдай шынайы өмірде орын алмайды. Алайда комедиядағы Мартиннің перформансы өте орынды әрі көңілді болды.

Бір стильге келтірілген перформанстар тек комедияларда ғана емес, сондай-ақ «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) фильмінің белгілі бір бөлімдерінен көргеніміздей, фэнтези жанрындағы фильмдерде де қолдау тапқан (нағыз зұлым мыстан өзін қалай ұстар еді). Голливуд, Үндістан, Гонконг және өзге дәстүрлердің мелодрамалары мен экшн жанрындағы фильмдердегі перформанстардың асыра сілтенуі – аудиторияны рахатқа бөлеудің маңызды көздері. Көрермендер жауынгерлік өнер жұлдыздары – Джет Ли мен Джеки Чаннан дәлме-дәл шынайы актерлік ойынды күтпейді.

Түптеп келгенде, қандай да бір қойылымды фильмдерді көрген кезімізде белгілі бір дәрежеде перформанстар актерлердің дағдылары мен шешімдерінің нәтижесі екенін түсінеміз («Жақыннан тануды» қараңыз).

Нәтижелі перформансты сипаттау үшін «өмірдегіден де артық» деген сөз орамын қолданғанда актердің шеберлігін мойындайтындай көрінеміз. Белгілі бір фильмді талдаған кезімізде реализм туралы болжамдарымыздың аясынан шығып, актерлік кәсіпке қызмет ететін мақсаттарды қарастыруымыз қажет. Перформанстың фильмнің жанры, баяндалуы мен жалпы мизансценасы арқылы белгіленген контексті қаншалықты орынды деп сұрай аламыз? Перформанстың шынайылығы фильмнің жалпы формалық дизайнындағы функциясына сай қарастырылуы тиіс.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Жақсы актерлер жақсы актерлік ойынды білдіреді» (*Good actors spell good acting*) атты мақалада наразылығымызды аңғартқандай, кейде сыншылар фильмнің өзге қасиетін ескермей, назарларын актерлік ойынға шоғырландырады. Жұлделі перформанстарды басқаратын шарттар жайлы «Жақсы актерлер жақсы актерлік ойынды білдіреді: Оскардың тартымдылығы» (*Good actors spell good acting: Oscar bait*) мақаласынан қараңыз.

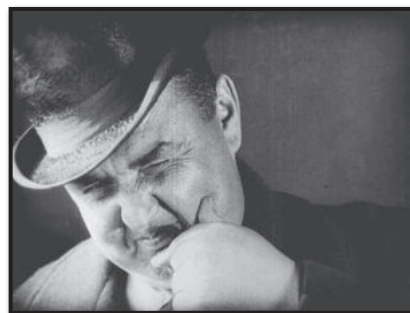
Актерлік ойын: функциялар мен мотивация. Перформансты екі параметр бойынша қарастыра аламыз. Оны азды-көпті *индивидуалды* етуге немесе біршама *бір стильге* келтіруге болады. Әдетте шынайы перформанс туралы ойлаған кезде келесі екеуін есте сақтаймыз: Бұл кейіпкерді бірегей етеді және тым асыра сілтенген немесе нашар ойналған рөл болып көрінбейді. Мысалы, «Өкіл әке» (*The Godfather*) фильмінде Дон Вито Корлеоненің (Марлон Брандо) бейнесі біршама дараланған. Брандо өкіл әкеге күрделі психология, ерекше бет-әлпет пен дауыс, сонымен қатар оны кәдуілгі банды бастығының бейнесінен әлдеқайда өзгеше етіп көрсететін мимика мен ым-ишаратты береді. Стилизацияға тоқталатын болсақ, Брандо Дон Витоны орта деңгейде ұстап тұрады. Оның перформансы қарапайым да, жарқын да болмады. Ол байсалды, ұстамды жан емес, алайда рөлін асыра сілтеп те ойнамайды.

Дегенмен біз шынайы перформансқа тең деп санайтын бұл орта деңгейдегі ойын жалғыз ғана нұсқа емес. Жеке дара ауқымда фильмдер оның әлдеқайда кеңірек әрі жасырын *түрлерін* жасай алады. Классикалық голливудтық баяндау идеологиялық тұрғыда стереотиптелген рөлдерде құрылған: патрульдегі ирланд полицейі, қаранәсілді қызметкер, өсімқор еврей, тілі өткір даяшы немесе биші. *Тип бойынша кастинг жүргізу* арқылы актерлер аудиторияның нені күткеніне сәйкес іріктеліп, соған орайластыра жұмысқа алынады. Дегенмен шебер актерлер осы шарттарды қамтып әрі жандандыра түседі. 1920 жылдары Кеңес Одағының киногерлері осы қағидатты игеріп, оны *типаж (типтендіру)* деп атады. Мысалы, мұнда актер әлеуметтік тап немесе тарихи қозғалыстың кәдуілгі өкілін бейнелейді деп күтіледі (4.107; 4.108).

Сондай-ақ азды-көпті типтелген перформанс та стилизацияның үздіксіз тізбегінде орналаса алады. Кинодағы актерлік ойындарында, бұрыннан келе жатқан дәстүрі актерлердің орындаған сөздерін өздері айтқанда, кәдуілгі өмірден көргенімізбен салыстырғанда әлдеқайда экспрессивті табиғилыққа ұмтылады. Режиссер мен актер белгілі бір іс-қимылдарды қосу арқылы осы ретпен табиғилықты күшейтуді таңдай алады. Актерлердің жиі қозғалып, ым-ишарат жасағандары Вуди Алленнің (4.109) фильмдеріндегі әзіл-оспаққа шынайылықты қосады.

Әдетте актерлер эмоцияларды білдіруі тиіс, бірақ эмоциялар әртүрлі сипатта болады. Олардың кейбірі қарқынды және бірден бұрқ ете түседі (4.110). Ал өзге эмоциялар, мысалы қызғаныш пен күдік, шамадан тыс сыпайылықпен жасырған кезде бүркемеленеді (4.111). Кейде эмоциялар кең және қарымды сипатта көрініс тауып, операдағы көңіл күйге жақындау келеді (4.112). Бір фильмде эмоциялық стильдің әртүрлі дәрежелері үйлесуі мүмкін. «Амадей» (*Amadeus*) фильмінде Моцарттың рөліндегі Том Халстың мырс-мырс (гротескілік) күлгенінің және Абрахам Мюррейдің әдепті Салериді ойнаған перформансы қарама-қайшы (контрасталады). Екі актердің ойын стилі егде жастағы композитордың әдепті, бірақ іш пыстыратын музыкасы мен жас ер адамның намысқа тиетін ақыл-гөйсүі арасындағы контрасты күшейтеді. Әрбір фильмде актер перформансты жанр, баяндау мен жалпы формалық үлгілеумен үйлестіруі тиіс.

«Қаһарлы Иван» және «Амадей» сияқты фильмдер экстраверсия мен асыра сілтеу арқылы бір стильге келтірілген (стилизацияланған) перформанстарды жасайды. Сонымен қатар режиссер тым бәсеңдетілген перформанстардың мүмкіндіктерін қарастыра алады. Қалыпты тәжірибемен салыстырғанда өте ұстамды актерлік ойын біршама стилизацияланған сияқты болып көрінеді. Роберт Брессон осындай ұстамды перформанстармен танымал. Брессон кәсіби емес актерлерді пайдаланып, оларды кейіпкерлердің іс-әрекеттерінің ұсақ-түйек тұстарына енгізе отырып, өз актерлерін шартты стандарттар арқылы толықтай дерлік бірсарынды етеді (4.113; 4.114). Осы перформанстар күткеніміздей шықпауы мүмкін, дегенмен көп ұзамай осындай ұстамдылық назарымызды фильмдердің көбінде ешқашан назар аудармаған іс-әрекеттің ұсақ тұстарына шоғырландырады.



4.107



4.108

14.107; 4.108 Бір фильмдегі актерлік ойын стилінің ауқымы. Эйзенштейннің «Ереуіл» (*Strike*) атты фильмінің ашылу сахнасында цилиндр пішінді қалпақ киген капиталистің карикатуралық клишесі ұсынылады (4.107), ал жұмысшылар болса, керісінше, байсалды әрі батыл кейіпте көрсетілген (4.108).



4.109 Актерлік ойын стиліндегі экспрессивті табиғилық. «Ханна және оның сіңілілері» (*Hannah and Her Sisters*) фильмінде Миа Фэрроу – Ханна, Диана Уист – оның сіңілісі Холли, Кэрри Фишер олардың құрбысы Эйприл ретінде өздеріне тән мәнермен өзге қонақтар жайлы әңгіме айтып, дастархан жаяды.

Қозғалыс пен перформансты қармау.

1999 жылы «Жұлдыздар соғысы: 1-эпизод – жасырын қауіптегі» (*Star Wars: Episode 1 – The Phantom Menace*) Джа-Джа Бинкс пен «Сақина әміршісі: Екі мұнара» (*The Lord of the Rings: The Two Towers, 2002*) фильміндегі Голлум іспеттес кейіпкерлер цифрлық жолмен жасалғаннан бері актерлер жаңа дағдыларды үйренуге тиіс болды. Осы аталған алғашқы фильмдерде кейіпкерлердің қимылдарының негізін қалыптастыру үшін арнайы нүктелері бар костюм киген актерлерді цифрлық жолмен түсіреді. Көп ұзамай КБГ (компьютерлік бейне графикасы) бағдарламалары нүктелер тығыз орналасқан аймақта мимиканың ұсақ тұстарын қармауға мүмкіндік берді (4.112). Актерлердің бастарына кішкентай камераларды қосу бет-жүз қозғалысын әлдеқайда шебер қармауды жүзеге асырды.



4.110



4.111



4.112

4.110–4.112 Стилизацияланған, яғни бір стильге келтірілген актерлік ойын мен эмоция. «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*), «Винчестер 73» (*Winchester 73*) фильміндегі Джеймс Стюарттың жұмсақ мәнері кейде ызалы кекке ауысып, оның психозға шақ қалғанын көрсетеді (4.110). «Жұмақтағы қиындық» (*Trouble in Paradise*) атты фильмдегі асыра сілтенген күлімсіреу мен ым-ишараттар күлкілі, себебі бір ер адамға таласып жүрген әйелдер өтірік дос болатынын білеміз (4.111). Николай Черкасовтың драмалық тұрғыда жоғары көтерілген қолы мен басын артқа шалқайтуы өзі ойнаған кейіпкердің өмірдегі тұлғасынан да асып түсетін сипатын жасайды, әрі бұл Қаһарлы Иванға сай болады (4.112).



4.113



4.114

4.113; 4.114 Ұстамды актерлік ойын. «Сәттілік үшін, Бальтазар» (*Au Hasard Balthazar*) фильмінің кейіпкерін ойнаған Анна Вяземски өзін еліктіруге тырысып, көлігіне отырғанын қалайтын ер адамға ешбір мимика көрсетпей қарайды (4.113). Ол көлікке отырмас бұрын төмен қарайды, оның ойлары әлі де беймәлім (4.114).

Қазіргі кезде дене тұтас түсірілетін қозғалысты қармау мен бет-әлпетке шоғырланатын *перформансты қармаудың* ара-жігі сараланады (4.115; 4.116). Қозғалысты қармауды жануарларға да қолдануға болады. Нүктелерді қармаудың арқасында кәдімгі жылқылар Аватардың алты аяқты Дайрхорсы іспеттес фантастикалық тіршілік иесіне айналады. «Поляр экспресі» (*The Polar Express*), «Тинтиннің бастан кешкендері» (*The Adventures of Tintin*), «Айдаһарды қалай қолға үйретуге болады-2» (*How to Train Your Dragon 2*) сияқты анимациялық фильмдер адам кейіпкерлердің перформансын қармауды қолданады.

Цифрлық заманға дейін актерлер фантастикалық кейіпкерлерді ауыр протездер қойып, мол грим жағып ойнаған болатын. Қозғалысты қармау мен перформансты қармау актерлердің назарларын перформансқа шоғырландыруды жеңілдетті. Джеймс Кэмерон мұны келесідей түсіндірді:

«Актерлер маған жартылай әзілдеп, бірақ шамалы күйгелектене: «Сіз актерлерді алмастыруға тырысып жатырсыз ба?» – деді. Әрине, жоқ деп жауап беремін, себебі біз актерлерді жақсы көреміз. Барлық нәрсе актерлік ойынға қатысты. Мәселе актердің ойынының барысында осы фантастикалық кейіпкерлерді жасап шығаруға байланысты болды. Біз алмастыратын нәрсе – гримердің алдындағы орындықта бүкіл бетіңізге резеңкені желімдеумен өтетін бес сағат уақыт».

Өзге техникалар (әдіс-тәсілдер) контексіндегі актерлік ойын. Актердің перформансы жалпы фильмнің аясында қалай қызмет ететінін зерттеу арқылы біз актерлік ойынның фильм жасаудың өзге техникаларымен қалай үйлесетінін байқай аламыз. Мысалы, актер әрдайым фильмдегі графикалық элемент болады, бірақ фильмдердің кейбірі осы фактіні баса көрсетеді. Ал «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*In The Cabinet of Dr. Caligari*) атты фильмде Конрад Вейдтің айкезбе Чезарені би арқылы сипаттауы оны декорацияның графикалық элементтерімен үйлестіре түседі (4.117). «Доктор Калигаридің кабинетінде» атты фильмдегі осы сахна неміс экспрессионизіміне тән мінездеудің жүйелі түрде бұрмалануының көрінісі болады (549–551-беттер).

Режиссер Жан-Люк Годар «Ақырғы дем» (*Breathless*) атты фильмде Жан Себергтің бет-әлпетін Ренуардың картинасының репродукциясымен салыстырады (4.118). Себергтің кадрда бір қалыпта тұрып, басын бұрғанына қарап, оның перформансы бірсарынды деп ойлауымыз мүмкін. Шынында да, оның жалпы фильмдегі актерлік ойыны өте бірсарынды болып көрінетін де шығар. Дегенмен оның бет-жүзі мен жүріс-тұрысындағы мәнері париждік жігіті түсіне қоймайтын америкалық әйелдің шөлкез мінезіне сай келеді.

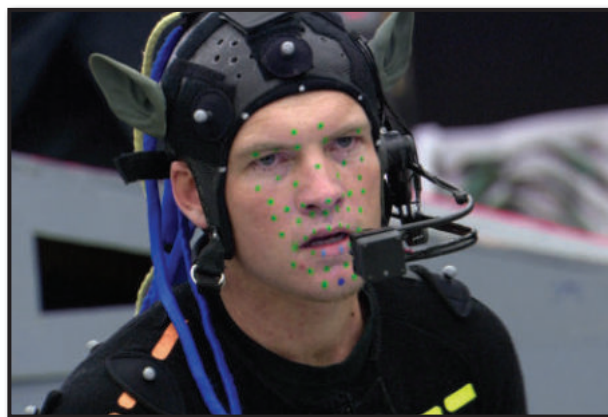


БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Цифрлық технологияларды жеккенде актердің перформансы қайда аяқталып, арнайы эффектілер қайдан басталады? Бұл мәселені «Қозғалысты қармау технологиясы мен Оскар» (*Motion-capturing an Oscar*) мақаласында қарастырамыз.



4.115



4.116

4.115; 4.116 Қозғалыс пен перформансты қармау. «Аватар» (*Avatar*) фильмін түсіру үшін қолданылған жоғары технологиялармен жабдықталған студияда актерлер үстіне қозғалысты қармауға арналған костюмдер киеді (4.115). Сэм Уорингтонның перформансын қармау үшін оның бет-жүзінің мимикасы көп тұстарына жасыл түсті нүктелер салынады (4.116). Кішкентай LED (диодты) шамдар тізбегі бар шағын камера оның мимикасының өзгергенін жазу барысында қосымша жарық түсіреді.



4.117



4.118

4.117; 4.118 Актерлер графикалық элемент ретінде болғанда. «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari*) атты фильмде Чезаренің денесі аласа ағаш бұталарымен, алақаны мен қолдары ағаштың сабақтарымен, жапырақтарымен үйлеседі (4.17). «Ақырғы дем» (*Breathless*) атты фильмде Жан Себергтің бет-әлпеті Ренуардың портретімен байланыстырылған (4.118). Ол перформансын мәнерсіз немесе сырлы етіп жеткізе алды ма?

Перформансты монтаждау арқылы қалыптастыруға болады. Фильм белгілі бір уақыт аралығында түсірілгендіктен, актерлер сахнаның әртүрлі бөліктері жазылатын жеке кадрлары бар үзінділерде өнер көрсетеді. Бұл үдеріс режиссердің мүддесіне жұмыс істеуі мүмкін. Егер мұнда әрбір кадрдың баламалы дубльдері болса, режиссер ең жақсы ым-ишарат пен мимикаларды таңдай алады және кез

келген болуы ықтимал перформанстан да жақсы композиттік (құралған көрініс) перформансты жасап шығарады. Киногер дыбыс пен өзге кадрларды қосу арқылы перформансты одан әрі құра алады. Кейде перформанс толықтай постпродакшн кезеңінде жасалады. Режиссер актерге көздеріңді шарадай ашып, экраннан тыс жерге қара деп айтуы мүмкін. Егер келесі кадрда тапанша ұстаған қол көрсетілсе, актер қорқыныш сезімін эффектілі бейнеледі деп ойлап қалуымыз ықтимал.



4.119



4.120

4.119; 4.120 Жалпы план мен ірі пландағы перформанс. «Өрмекшінің стратегиясы» (*The Spider's Stratagem*) атты фильмде ірі планда актерлердің жүргені олардың сипаттамасын жасауға көмектеседі (4.119). Кейіпкердің өз қолшатырын қатаң түрде тік ұстауы – Алида Валлидің перформансының басты аспектілерінің бірі. Жақыннан түсірген кезде оның перформансы көз бен еріннің қозғалыстарын егжей-тегжейлі көрсетеді (4.120).

Сонымен қатар камерамен түсіру техникалары да актерлік ойынды басқаратын контексті жасайды. Фильмдегі актерлік ойын театрдағы актерлік ойыннан өзгеше екенін білеміз. Әдетте біз театрда сахнадағы актерден белгілі бір арақашықтықта отырамыз. Әрине, еш уақытта театрдағы актерлерге камераның бізді фильмде жайғастырғанындай дәрежеде жақын бола алмаймыз. Сондықтан киноактер әрдайым толығымен берілмей, яғни сахнадағы актерлік ойын талаптарынан гөрі әлдеқайда ұстамды мәнерде ойнауы тиіс деп ойлауға бейім келеміз. Алайда камераның тұлғадан кез келген қашықтықта болуы мүмкін екенін еске алайық. Өте алыстан түсірілген актер экранда нүкте болып, яғни балконның артқы тұсынан сахнаға қарағандағыдан гөрі әлдеқайда кішкентай болып көрінеді. Тым жақын қашықтықтан түсірілген актердің көздері сәл қозғалса да байқалуы мүмкін.

Киноактер өзін театр актерінен өзгеше мәнерде ұстауы, бірақ әрдайым әлдеқайда ұстамды болмауы қажет. Ең дұрысы, ол *камера қашықтығының әрбір түріне бейімделе алуы тиіс*. Егер актер камерадан алыс жерде болса, жалпы өз ролін ойнағандай болып көрінуі үшін оған кең мәнерде ым-ишарат жасауға немесе төңіректе қозғалуға тура келеді. Бірақ камера мен актер бір-бірінен бірнеше дюйм қашықтықта ғана болса, ұрт бұлшық етінің құрысуына дейін (тартылып қалуы) айқын көрінеді. Мұнда осы шектердің арасында жасалуы тиіс бірқатар түзету спектрі бар.

Көбіне кадрда назар актердің мимикасына немесе дене қимылына шоғырланады. Ірі план кадрларының көбінде бет-жүз алға шығарылады, сондықтан актерге көздері, қастары мен аузын қадағалап, нақты бақылау жүргізуге тура келеді. Алайда камера бұдан әрі орналасса немесе актер бізден бір жаққа қарай бұрылып кететін болса, ым-ишараттар мен тілдің сұрқы назар түсетін негізгі тұсқа айналады. Жалпы алғанда, іс-әрекеттерді сахналау, яғни қойылымдау мен камераның іс-қимылдан қашық болуы біздің перформансты қалай қабылдайтынымызды бақылауға жақсы (4.119; 4.120).

Контексте қатысты мәселелер рөлді орындаушылар актерлер емес, нақты адам болмаған күннің өзінде өте маңызды болады. Жиі кездесетін (кадрлау), монтаждау және өзге фильм жасау техникалары үйретілген жануарларды тиісті перформанстарды көрсетуге итермелей алады. «Бөгде» (*Aliens*) фильміндегі Джонси атты мысық сес көрсеткендей болады, себебі оның пысылдаған айбаты жарық, жиі кездесетін, монтаждау және дыбыс трегі арқылы баса көрсетілген (4.121).

Актерлік ойын фильмнің әрбір элементі сияқты креативті таңдаулардың шексіз ауқымын ұсынады. Ол фильмнің тұтас формасының контексінен тыс әмбебап ауқымда бағалана алмайды.



4.121 Перформансты құру үшін монтаж жасау. «Бөгде» (*Aliens*) атты фильмде монтаждау Джонсиді сахнадағы бір нәрсеге түршіккендей етіп көрсетеді.

Осының барлығын өзара біріктіру: кеңістік пен уақыт аралығындағы мизансцена

2-тарауда біз көрермендердің өздері көргендері мен естігендерін үлкенірек үлгіге біріктіруге тырысатынын айтқан болатынбыз (85-бет). Осы үдеріс түсірілім деңгейінде, яки біз ақпаратты бірыңғай кеңістік пен уақыт аралығында жинақтауға тиіс болған кезде басталады. Сондай-ақ мұндай үйлесімділікті жасау үшін режиссер бізді кадрдың белгілі бір бөліктеріне бағыттауы қажет.

Көрермен маңызды ақпарат алу үшін кадрды мұқият қарағанын қайдан білеміз? Психолог Том Смит көрермендерден көз қозғалысын бақылай алатын жеңіл көзілдірік киюлерін сұрайды, артынша оларға «Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*) фильмінен алынған сахнаны көрсетеді. Көз қозғалыстары компьютердің көмегімен жазылып алынып, фильмдегі реттілікке сәйкес орнықтырылады, осылайша Смит көрермендердің назары сахнаның өн бойында қалай ауытқитынын зерттей алды. Мұнда субъектілердің арасында әр уақытта қайда қарау керектігіне қатысты тамаша келісім болды. Күткеніміздей, басты назар хикаяны жасау үшін шешуші маңызға ие элементтерге – бет-әлпеттер мен қол қимыл-ишараттарына түсті (4.122; 4.123). Кейіпкердің диалогі де маңызды болды; сканерлеу жолдары адамдардың кадрда сөйлеп тұрған кісіге қарауға бейім екенін көрсетті.

Көрермендер хикаяға ілесіп, өз эмоцияларымен ұштасатын сахнаның эмоционалдық реңкін тандудың және ықтималды мағыналар туралы ойланудың алдында кадрдағы белгілі бір нәрселерді байқауы тиіс. Киногер кадрды түсірген кезде кейбір нәрселерді өзге заттарға қарағанда әлдеқайда елеулі етеді. Осындай жағдайды Тарантино бізді «Абыройсыз оңбағандар» фильмінен алынған сахнада, полковник Ланданы қарауға итермелеген сәтте байқаған болатынбыз. Кинорежиссер сияқты ойлау кең мағынада көрерменнің көзқарасын бағыттаудың жолдарын табуды білдіреді. Басқаша айтқанда, режиссер назарды бағыттайды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кадр масштабының перформансқа қалай әсер ететіні жайлы толығырақ «Екі кадр қайда кетті? Мұнда» (*Where did the two-shot go? Here*) мақаласынан қараңыз.

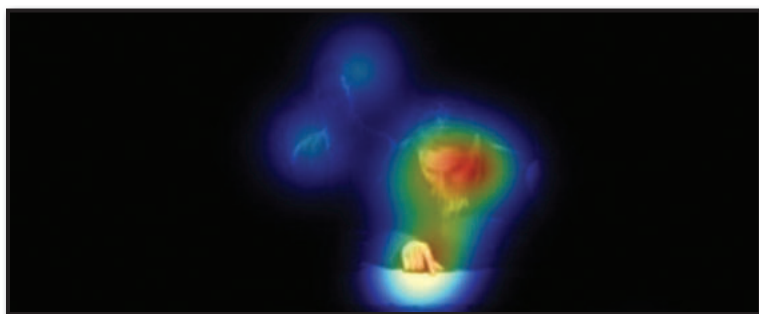


БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Том Смиттің назардың түскенін белгілеуге қатысты тәжірибелері туралы толығырақ «Ол жерде қантөгіс болады» фильмін қалай көргеніңізді бақылау» (*Watching you watch There Will Be Blood*) атты мақаласынан қараңыз.



4.122



4.123

4.122; 4.123 Кадрды сканерлеу. Том Смит пен оның әріптестері «Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*) атты фильмнің бір кадры көрсетілген кезде бірнеше адамның көздерінің қозғалысын бақылайды. Мұнда эпизодтан алынған кейіпкерлердің картаны зерттеп отырғаны көрсетілген бір кадр келтірілген (4.122). Смиттің «назардың түскенін жазатын жылу белсенділігі картасы» (*peekthrough heatmap*) осы сәтте кадрды қарап отырған сегіз көрермен қызығушылық танытқан аймақтарды графикалық тұрғыда айқындайды (4.123). Төңірегі қара түсті аймақтар ешкім назар аудармаған жерлерді көрсетеді. Назар түскен аймақтар жарық болады, оның түсінің жыли түскені сол жерге көп көрермен қарағанын білдіреді. Осы тұста көрермендердің көбі назарларын Сандэйдің бет-жүзі мен қолдарына, ал екі көрермен оның артында тұрған кескіні бізге қараған ер адамға шоғырландырған. Киногерлер күткендей, бет-әлпет, қолдар мен диалог көрермендердің назарын аулайды.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Шытырман оқиға» (*L'Avventura*) фильмінен алынған эпизодтағы мизансцена

Режиссердің шығармашылық таңдаулары туралы түсінік алу үшін өзге эпизодты қарастырып көрейік. Микеланджело Антонионидің «*Шытырман оқиға*» фильмінде Сандро мен Клаудия жұмбақ түрде жоғалып кеткен Аннаны іздейді. Анна – Клаудияның құрбысы және Сандроның сүйіктісі, бірақ олар іздеу барысында Аннаны табу жөніндегі мақсатынан ауытқи бастайды. Сондай-ақ олар махаббат байланысын бастады. Ното қаласында олар шіркеудің шатырында қоңыраулардың жанында тұрады,

сонда Сандро архитектуралық жобадан бас тартқанына өкінетінін айтады. Ол кенеттен Клаудиядан өзіне тұрмысқа шығуын сұраған кезде, Клаудия оны өз мамандығына оралуына жігерлендіреді.

Клаудия таңғалып қымсынады, ал Сандро оның жанына келеді. Клаудия бізден теріс қарай бұрылды. Сандро Клаудияның өтінішіне түнерген күйде «неге жай ғана нәрселер қарапайым бола алмайды» дегенде ең алдымен тек оның мимикасы ғана көрінеді (4.124). Клаудия қоңырау арқанын қолдарымен ұстайды, содан кейін Сандродан кері бұрылып, бізге қарай жіпті ұстап, теңселе айналады. Ендігі тұста біз оның көңілі қатты түсіп кеткенін көре аламыз. Ол «мен жағдайды анық көргім келеді» деген кезде Сандро біршама абыржып, бізден теріс айналады (4.125).

“Аудитория тек кадрдағы ең басты нәрсені ғана көреді. Жауапкершілікті өз мойыныңызға алып, олардың назарын бағыттауыңыз қажет. Сонымен қатар бұл да сиқырдың қағидаты – ең маңызды нәрсе не? Оларға оны көруді жеңілдетсеңіз өз жұмысыңызды атқардыңыз деген сөз”.

Давид Мәмет, кинорежисер

Қысқаша айтқанда, осындай алмасу мизансцена құралдарының, яғни декорация, костюм, жарықтандыру, перформанс және сахналаудың (қойылым жасаудың) бірге қалай жұмыс істейтінін көрсетеді. Біз олардың әрқайсысының қосатын үлесін зерттеу үшін жеке қарастырған болатынбыз, бірақ олар әр кадрда бірігеді. Олар бірнеше функцияларды атқара отырып, экранда кеңістік пен уақыт аралығында өріс алады.

Негізінен, киногер аудиторияның назарын бейненің маңызды аймақтарына бағыттауы керек. Сондай-ақ киногер біздің қызығушылығымызды әуестік пен белгісіздікті арттыру арқылы құрғысы келеді. Сонымен қатар киногер кадрға эмоционалды реңк беру арқылы экспрессивті қасиеттерді қосуға тырысады. Мизансцена барлық осы мақсаттарға жетуге көмектеседі.

Антонини назарымызды Клаудиядан Сандроға аударған кезде қалай бағыттады? Біріншіден, біз олардың артында тұрған шарбақты емес, фигураларды көреміз. Хикаяға негізделе отырып, біз көп ұзамай Сандро мен Клаудия қызығушылық түсетін объект болады деп күтеміз. Фильмнің өзге тұстарында Антонини оларды ірі (масивті) қала немесе теңіз жағажайындағы пейзаждарда шағын фигуралар ретінде көрсетеді. Дегенмен мұнда оның мизансценалары олардың жақын байланысын ең алдымен санамызда сақтайды.

Бірінші бейнені қарапайым екіөлшемді кескін (сурет) ретінде қарастырып көрейік. Сандро мен Клаудия бозғылт түсті аспан мен қара таяныштың қасында айқын түрде бөлініп тұрады. Сондай-ақ олардың бастары мен иықтарының пішімдерінің иіліңкі келуі балконның геометриялық біркелкілігіне контраст болады. Бірінші кадрда жарық Сандроның бет-жүзі мен костюмына оң жақтан түсіп, оны таяныштан бөліп көрсетеді. Сандроның қара шашының позициясы оның басын аспан аясында бөліп көрсетуге қолайлы болды. Клаудияның шашы ақсары түсті болғандықтан, ол балкон тіреніші мен аспанның аясында азырақ айқындалған күйде көрінеді, бірақ бұршақ суретті жейдесі оны өзгешелеп көрсететін үлгіні жасайды. Тек қана сурет ретінде қарастырылатын кадр сол жақ жарты тұстағы Сандро мен оң жақтағы Клаудия екеуінің фигураларын шамамен теңдестіреді.

Дегенмен кадрды қарапайым екіөлшемді нәрсе деп ойлау қиынға соғады. Біз инстинкті түрде оның өзіміз қозғала алатын төңіректегі кеңістікті бейнелейтінін көреміз. Клаудия бізге жақын болып көрінеді, себебі оның денесі алыста тұрған нәрселерді жасырады, бұл кеңістік сигналы, яғни түспалы *қабаттасу* деп аталады. Сонымен қатар Клаудияның кадрда Сандроға қарағанда біршама ірірек болып көрінгені оның жақын тұрғаны жайлы сезімімізді күшейтеді. Арқан кадрдың астыңғы үштен бір бөлігінің бойымен көлденеңнен өтіп, жұпты екіге бөліп (қайтадан қабаттаса) тұр. Ал Сандро болса арт жағындағы аспан мен қаланы жауып тұрған балкон шетіндегі тіреуішті көлегейлеуде. Бізге жақын немесе алыс жатқан кеңістіктің жеке пландарын, қабаттарын сезінеміз. Костюм, жарықтандыру, декорация мен тұлғаның орналасуы экшннің (іс-әрекеттің) үшөлшемді аймағын осындай мәнерде сезінуді қалыптастырады.



4.124



4.125

4.124; 4.125 Фронтал көріністің назар аудартуы. «Шытырман оқиға» (*L'Avventura*) фильмінде алғашында Клаудия камераға арқа жағымен бұрылады (4.124), содан кейін Сандро да солай сырт жағымен бұрылады (4.125). Әрбір қозғалыс бет-жүздегі критикалық реакцияны көрсету үшін уақытқа сай реттелген.

Антонини өз кейіпкерлері мен олардың өзара қарым-қатынастарын алға шығару үшін мизансценаны қолданды. Алайда бұл өзара қарым-қатынас уақыт бойында өріс алады және бұл оған белгісіздікті тудыру мен эмоцияларды білдірген кезде назарымызды бағыттауға мүмкіндік береді. Клаудия Сандро оған тұрмысқа шық деп қысым жасаған кезде бізден теріс қарай бұрылады, сол кезде олардың арасында арқан тартылып тұрады (4.124). Оның реакциясы қандай болмақ?

Антонини әңгімені Клаудияға іс жайлы шамалы ақпарат беруден бастайды. Ол арқанды қолдарына орап, арқасын кере тартады. Бұл оны Сандроның ұсынысы қызықтырады дегеннің түспалы болуы мүмкін. Дегенмен ол сол арада екіойлы күйде. Сандро оған қысым көрсеткен кезде, ол Сандродан кері қарай бұрылады (4.125).

Бет-жүз бізге кейіпкердің ойлары мен эмоцияларын ашып көрсететінін білеміз. Өзге киногер Сандро сұраған кезде Клаудияны бізге қаратып тұрғызуы мүмкін болуына байланысты оның жауабын бірден көре алар едік. Антонини мұның орнына жағдайды бір сәтке белгісіз етеді. Ол Клаудияның реакциясын жасырып, артынша оған бізге қарай бұрылуына мүмкіндік береді. Осы сәтке Сандроға емес, Клаудияға қарап отырғанымызға көз жеткізу үшін Антонини Клаудияға қолын сілтей ымдап («мен жағдайды анық көргім келеді») сөйлеген кезде, Сандро еріксіз теріс қарай бұрылады. Ал біздің назарымыз Клаудияға шоғырланады.

Көп ұзамай Сандро камераға қарай бұрылады, осылайша біз оның реакциясын көре аламыз, алайда Клаудия бізге қарап тұрып, алаңдап ызалана сөйлейді. Оның Сандро жасаған ұсынысқа берген екіжақты жауабы қызығушылық (қоңырау арқанының астымен сырғып өтуі) пен сенімсіздік (кинала теріс бұрылуы) білдіргені бізге нақты түрде көрсетіледі.

Бұл күрделі сахнадағы бір сәт қана, бірақ ол мизансценаның әртүрлі элементтері белгілі бір эффектін жасау, яғни кейіпкердің эмоциясын кешеуілдетіп ашу үшін қалай біріге алатынын көрсетеді. Эмоцияларды ашу режиссердің фильмнің белгілі бір тұстарында нені көрсетуге қатысты жасаған таңдауына байланысты болады. Белгілі бір нәрселерді байқауға қатысты нұсқау алғаннан кейін біз кеңірек мағына мен белгілі бір сезімдерді құра аламыз. Қазір мизансценаның фильмдегі кеңістік пен кезеңді сезінуімізді қалыптастыру үшін қолданатын белгілі бір тәсілдерін қарастырып көрейік.

Кеңістік

Экран кеңістігі. Көп жағдайларда фильм кадры кескіндемеге (суретке) ұқсайды. Онда тегіс түстер мен формалардың кең ауқымы көрсетілген. Мизансцена біз бейнені үшөлшемді кеңістік ретінде түсінбей тұрып, кадрдағы элементтерді баса көрсетіп, назарымызды бағыттау үшін көптеген түспалдарды ұсынады.

Кадры теңгеру сияқты қарапайым нәрсені қарастырып көрейік. Киногерлер қызығушылық тудыратын әртүрлі объектілерді кадрдың өн бойында бөліп үлестіруге тырысады. Олар көрермендер назарын кадрдың жоғарғы бөлігінде шоғырландырады деп болжайды, бәлкім, бұл біздің мұндағы кейіпкерлердің бет-жүздерін іздеуге бейім болатындығымыздан да шығар. Пленканың жиегі көлденең тіктөртбұрыш болғандықтан, әдетте режиссер оң және сол жартысын теңдестіруге тырысады. Теңдестірудің мұндай шекті түрі *айналы симметрия* болады. Чэнь Кайгэ «Ішек бойындағы өмір» (*Life on a String*) атты фильмдегі шайқасқа қатысты сахнада бір кадрды симметриялық тұрғыда сахналайды (4.126).

Осындай мінсіз дерлік симметрияға қарағанда, кадрдың сол және оң жақ тұстарын шамалы ғана теңдестіру кең таралған. Композициядағы балансқа жетудің ең қарапайым жолы – кадрдың ортасын адам денесіне келтіру. Әдетте киногерлер жалғыз фигураны кадрдың ортасына орнықтырады және (4.127-суреттегідей) назарды бұрып әкететін элементтерді азайтады. Алдыңғы иллюстрацияларымыздың көбі осы тепе-тең балансты көрсетеді. Өзге кадрлар, 4.128-сурет пен «Шытырман оқиға» фильміндегі диалог (4.124, 4.125) сияқты, көзімізді алға және артқа жылжытуға итермелеп, екі немесе одан да көп элементтерді теңдестіре алады.

Теңдестірілген композиция – норма, бірақ теңдестірілмеген кадрлар да күшті эффектілер жасай алады. Композиция «Велосипед ұрылары» (*Bicycle Thieves*) атты фильмде фигуралардың көбін оң жаққа топтастыру арқылы әкелерінің жаңа жұмысын баса көрсетеді (4.129). Мұның ең жарқын

мысалы Микеланджело Антонинидің «Айқай» (*Grido*) (4.130) фильмінде екі мықты элемент – кейіпкер мен ағаш діңгегі кадрдың оң жақ тұсына топтастырылған кезде орын алады. Кадр әйелдің жасырын жүзін көруге қатысты күшті ынтызарлықты тудырады.

Кейде киногерлер кадрдағы позицияда бірдеңе өзгереді деп күткенімізді ақтау үшін кадрларды аздап теңдестірілмеген қалпында қалдырады. 1910 жылдардағы фильмде бұған қызықты мысалдар келтірілген. Түсірілім алаңының артқы тұсындағы есік ойығы режиссерге сахнаға жаңа кейіпкерлердің шыққанын көрсетуге мүмкіндік береді, бірақ содан кейін кейіпкерлердің сахнаға еркін түрде кіргенін қамтамасыз ету үшін камераға жақын тұрған адамдардың (фигуралардың) орынын ауыстыруға тура келеді. Нәтижесінде нәзік теңдестірілмеген және қайта теңдестірілген композиция шығады (4.131–4.134). 6-тарауда кесімнің салыстырмалы тұрғыда теңдестірілмеген композициялардан құралған кадрды қалай теңдестіргенін көреміз.

Киногер назарымызды уақыт сынынан өткен өзге стратегияны – контраст қағидатын қолдану арқылы бағыттай алады. Көздеріміз айырмашылықтар мен өзгерістерді тіркеуге бейім келеді. Ақ-қара фильмдердің көбінде ашық түсті костюмдер немесе айқын түрде жарық түсірілген бет-жүздер бөлініп көрсетіледі, ал қараңғы аймақтарға шегіну үдерісі оларға тән (4.135). Егер фильмдегі кадрда бірнеше жарық фигура болған жағдайда бірінен соң біріне қарауға бейім боламыз. Алайда егер артқы фон ашық түсті болса, қара элементтер «Шытырман оқиға» фильмі қойылымындағы Сандроның шашы сияқты көзге түседі (4.124). Дәл осындай қағидаттар түске де қатысты болады. Қанық түсті костюмдер немесе аздаған декорация әлдеқайда бәсең декорацияға түйістіре көрсетілсе (4.136) ғана назарды тарта алады. Өзге маңызды қағидат бойынша интенсивтілік мәндері тең болған кезде, қызыл/сарғыш-қызғылт/сары спектрдегі жылы түстер назарды тартып әкетуге бейім болады, ал күлгін және жасыл сияқты суық түстер аз байқалады (4.137).

Түс контрасты өте үлкен болмауы тиіс, себебі біз кішігірім айырмашылықтарға сезімтал келеміз. Феллинидің «Казанова» (*Casanova*) атты фильмінен келтірген мысалымыздағыдай, суретшілер *шектеулі палитра* деп атайтын нәрсе алдында бір спектрдегі аздаған түстерді қамтиды (4.40). Питер Гринуэйдің «Суретшінің келісімшарты» (*The Draughtsman's Contract*) атты фильмде түс спектрінің салқындау шетінен алынған шектеулі палитра қолданылады (4.138). Қағидаттың ең шекті, яғни айрықша жағдайы кейде **біртүсті түс дизайны** деп аталады. Киногер мұнда бір ғана түсті оның тек қана тазалығы мен интенсивтілігін (қанықтығын) түрлендіру арқылы баса көрсетеді. «ТНХ 1138»



4.126 Симметриялы жиектеу. Шектеулі палитра «Шек бойындағы өмір» (*Life on a String*) атты фильмдегі осы симметриялы композицияны баса көрсетеді.



4.127



4.128

4.127; 4.128 Кадрды теңдестіру. «Марс шабуылдады!» (*Mars Attacks!*) атты фильмде жалғыз кейіпкер орта тұсқа келтірілген (4.127), ал екі кейіпкер теңдестірілген (4.128).

4.129; 4.130 Әдейі теңдестірілмеген композиция. «Велосипед ұрылары» (*Bicycle Thieves*) фильмінде оң жақтағы ер адамдар ұлын теңдестірмейді (4.129), бірақ ол тиімсіз визуалды теңгергіш болу арқылы одан сайын әлсіз көрінеді. «Мағынасыз ғұмыр» (*Il Grido*) фильмінде жұпты теңдестірудің орнына, композиция ер адамды орта тұсқа келтіреді (4.130). Кадрда ағаш болмаса да, бәрібір кадрдың оң жақ тұсы біршама салмақтырақ болар еді, бірақ ағаштың тік діңгегі аталған тұсты одан да салмақтандыра түсті.



4.129



4.130



4.131



4.132



4.133

4.131–4.134 Теңдестіру мен қайта теңдестіру. Киногерлер кино тарихының әуел басынан-ақ көрерменді баяндаудағы жаңа өрбулерге дайындау үшін теңдестірілмеген композицияларды қолданған. Евгений Бауэрдің «Өлім аузындағы аққу» (*The Dying Swan*, 1916) атты фильмінде жас балерина өз табынушысынан диадема алады (4.131). Ол кіреберіс барынша көрінетіндей етіп жасалған композицияда өзін-өзі айнаға қарап зерттейді (4.132). Балерина қолын төмен түсіргенде есік ашылып, әкесі кіріп келеді (4.133). Ол қызының қарама-қарсы тұсына келіп, композицияны теңдестіреді (4.134).



4.134

фильміндегі ақ декор мен костюмдерден біртүсті мизансценаның үлгісін көрген болатынбыз (4.41). Біртүсті дизайнда контраст түсті дақтың өзі көрерменнің назарын аударады (**4.139**).

Фильмде кескіндемеде кездеспейтін бір ресурс бар. Бейнеде қозғалыс болған жағдайда біздің визуалды айырмашылықты *байқауға* қатысты бейімдігіміз қатты артады. «Шытырман оқиға» атты фильмдегі сахнада Клаудияның басын бұрғаны елеулі оқиға болды, бірақ біз кадрда әлдеқайда шағын қозғалысқа сезімтал келеміз. Мысалы, біз әдетте пленкадағы сызаттар мен шаңның қозғалысын елемейміз. Бірақ Дэвид Риммердің «Патшайымға қарау» (*Watching for the Queen*) атты фильмдегі алғашқы бейнеде, яғни абсолютті тұрғыда статикалық фотосурет (**4.140**) жазылған пленкада шаң тозаңдарының қалықтамай, секіріп тұрғаны назарымызды өзіне аудартады. Ясудзиро Озудың «Үй иесінің әңгімесі» (*Tenement Gentleman*) атты фильмінен алынған **4.141**-суретте көп нәрсе назарымызды тарту үшін бәсекелеседі. Алайда газет үзінділері желмен қалқыған кезде бірден назарды өзіне бұрады, себебі бұл – кадрдағы жалғыз қозғалыс.



4.135 Контрастың назарды бағыттауы. В.И. Пудовкиннің «Ана» (*Mother*) атты фильмінде көрермен назарын адамның төңірегіндегі қараңғылыққа емес, оның кескін-келбетіне шоғырландырады.

Экранда қозғалған бірнеше элемент пайда болған кезде, өзге тұспалдарға сай баяндау үшін олардың қайсысы маңызды деп күткенімізге байланысты назарымыз элементтердің ара-



4.136



4.137

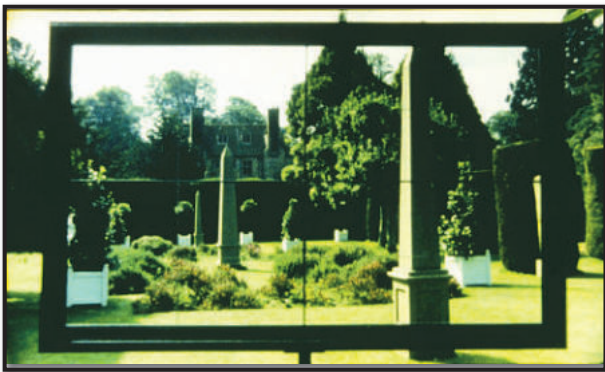
4.136; 4.137 Ашық және жылы түстер назарды еліктіреді. Иржи Мензелдің «Тізбектелген бозторғайлар» (*Larks on a String*) атты фильміндегі бақытты жұмысшыларды насихаттаудың күрең реңктегі сұр және қара түсті қоқыс алаңының фонында айрықша көзге түседі (4.136). Йылмаз Гюнейдің «Жол» (*Yol*) фильміндегі декорация мен кейіпкерлердің киімдерінің түсі жылы реңкте болды, бірақ орта тұстағы пландағы ер баланың ашық түсті қызғылт кеудешесі оны назар түсетін басты объектіге айналдыруға көмектеседі (4.137).

сында ауысып отырады. Мысалы, Джон Фордың «Жас Линкольн мырза» (*Young Mr. Lincoln*) атты фильмінен алынған 4.142-суретте Линкольн өзінің алдындағы бишілерге қарағанда әлдеқайда аз қозғалады. Дегенмен басты кейіпкер ретінде ол кадрдың ортасына орналастырылады, ал бишілер кадрдың бойымен тез қозғалып, өте шығады. Нәтижесінде Линкольннің ым-ишараттары мен мимикасы алдыңғы пландағы іс-қимылдардың белсенділігімен салыстырғанда тым болмашы болып көрінгеніне қарамастан, назарымызды соған шоғырландырамыз.

Сахна кеңістігі. Фильмдегі бейнеге екіөлшемді бейне ретінде қарау бізге киногерлердің шеберлігін бағалауға көмектеседі, алайда бұл біршама күш-жігерді қажет етеді. Бізге фигураларды өзіміз өмір сүретін кеңістікке ұқсас үшөлшемді аймақтағыдай етіп көрсететін экраннан қараған жеңіл. Осы әсерді тудыратын бейне элементтері *терең тұспалдар* деп аталады.

Терең тұспалдар Сандро мен Клаудияның кездесуін өз қатпарларымен және көлемімен шынайы кеңістікте болып жатқандай мәнерде түсінуді мүмкін етеді. Біз терең тұспалдар жайлы түсінігімізді шынайы орындарға қатысты тәжірибелер мен бұған дейінгі иллюстрациялы медиадан алған тәжірибелеріміз арқылы дамытамыз. Кинодағы терең тұспалдар жарық қою, декорация, костюмдер мен қойылым қою, яғни мизансценаның барлық аспектілері арқылы қамтамасыз етіледі.

Терең жорамалдар кеңістіктің *көлемі* мен бірнеше әртүрлі *жазықтықтары* болатынын меңзейді. Объектінің көлемі бар дегенде, біз оның тығыз әрі үшөлшемді аймақта орналасқанын айтамыз. Фильм өз көлемін пішін, көлеңке және қозғалыс арқылы ұсынады. Мысалы, 4.118 және 4.143-суреттерде актерлерді қағаз қуыршақтар сияқты тегіс фигуралар кейпінде көреміз. Ал бас-



4.138



4.139

4.138; 4.139 Шектеулі түс палитрасы. «Суретшінің келісімшарты» (*The Draughtsman's Contract*) атты фильмде жасыл, қара және ақ түстің шектеулі палитрасы қолданылады (4.138). «Бөгде» (*Aliens*) фильміндегі түс дизайнында сұр және көк түстердің металл реңкі басым болды, сондықтан тіпті күңгірт сары түс кейіпкердің төбесіне қойған жүктіегіштің темір аяқтарын баяндаудағы маңызды тірек ретінде айқындай алады (4.139).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Каролинаны 3D немесе 2D нұсқада көргеніңізден мүлде бөлек, кейіпкердің шынайы өмірі мен оның өз бөлмесіндегі оңаша сәттегі балама өмірін ажырату мақсатында мұнда терең тұспалдар біршама қызықты қолданылған. Біз осыны «Каролина фильміндегі өңделген бұрыштар» (*Coraline, cornered*) мақаласында қарастырамыз.



4.140



4.141

4.140; 4.141 Минималды қозғалыс. «Патшайымға қарау» (*Watching for the Queen*) атты фильмде сызықтар мен шаң баса көрсетілсе (4.140), «Үй иесінің әңгімесі» (*Tenement Gentleman*) фильмінде қалықтаған газет назарымызды бұрып әкетеді (4.141).



4.142 Орта тұсқа келтіріп жиектеу. Орталық позиция артқы пландағы жас Линкольн мырзаның фигурасын баса көрсетеді.

тары мен иықтарының көлеңкелері олардың тығыз денелі адамдар екенін меңзейді. Бетке түсірілген көлеңке актердің бет-әлпетінің контурлары мен ойық тұстарын көрсетіп, үлгілеу (модельдеу) эффектісін береді. Егер 4.118-суретте Джин Спилберг актердің басын бұрса, оның профилін көрер едік деп болжаймыз. Осылайша фильм кеңістігіндегі көлемді анықтау үшін өмірдегі объектілер жайлы білімімізді қолданамыз.

Ал абстрактілі фильм таныс емес объектілердің көлеңкелерін пайдаланатынына байланысты композицияларды көлемді сезінбесе де жасай алады. 4.144-суреттегі көлеңкелер бізге көлем туралы терең тұспалдарды бермейді, яғни олар көлеңкеленбеген, көзге ұрып тұрған ерекше бір формасы да жоқ, я болмаса басқаша бір өң беретін, жұмыр бір пішін деп топшылауға да келмейді.

Сонымен қатар терең тұспалдар бейне ішіндегі *жазықтықты* (планды) да айқындайды. Жазықтық дегеніміз – адамдар немесе объектілер орналасқан кеңістік қабаттары. Жазықтықтар камераға қаншалықты жақын немесе алшақ орналасуына қарай алдыңғы план, орта тұс планы, фон (артқы план) болып сипатталады.

Тек тұтастай бос экранда ғана жалғыз план болады. Әр кезде фигура пайда болған сайын, тіпті ол абстрактілі болған күннің өзінде, біз оны артқы планның (фонның) алдында тұрғандай қабылдаймыз. 4.144-суретте төрт S фигуралары рамадағы ашық түсті өрнекті кілемшенің үстіне тікелей көзге ұрарлықтай етіп боялып салынған. Алайда өрнекті бозғылт кілемше төрт фигураның арт жағында орналасқандай болып көрінеді. Безендірілген тұсқағаз секілді, мұндағы кеңістікте тек екі жазықтық (план) ғана бар. Бұл мысал «Шытырман оқиға» фильміндегі сахнадағыдай қабаттасудың ең негізгі терең тұспалдардың бірі екенін меңзейді. Иілген S фигуралардың артқы планды жауып, назарымызға тосқауыл болатын шеттері болғандықтан, олар бізге жақынырақ болып көрінеді.

Қабаттасуға қарап көп жазықтықты (планды) анықтауға болады. 4.62-суреттегі Жан-Люк Годардың «Қытайлық» фильмінен алынған кадрда үш жеке план көрсетілген: артқы пландағы мода суреттерінің кесінділері, осы фонды жауып тұратын әйелдің бет-жүзі және оның бетінің төменгі бөлігін жауып тұрған қолы. Үш көзден жарықтандыру тәсілдемесі кезіндегі шеттеріне



4.143 Сахна кеңістігіндегі көлем. Дрейердің «Жанна д'Арктың құштарлығы» (*The Passion of Joan of Arc*) атты фильміндегі көлеңкелеу мен пішін көлемді болжайды.



4.144 Тегістелген кеңістік. Норман МакЛареннің «Қызықсыз шаруа, ары кет!» (*Begone, Dull Care*) атты фильмінде пішінге қатысты ешбір терең тұспал берілмеген.

түскен жарық пландардың қабаттасқанын объектінің контурын сызу арқылы баса көрсетіп, оны артқы планнан күрт ажыратады (4.65; 4.71 мен 4.72-суреттерді қараңыз).

Түс айырмашылығы да пландардың қабаттасуын тудырады. Киногерлер түнеріңкі немесе бозғылт түстер шегінуге бейім болғандықтан, оларды декорация іспеттес артқы планда кеңінен қолданады. Жылы не қанық түстердің дәл осылай алға шығуға бейім болуына байланысты, мұндай реңктер әдетте костюмдер яки алдыңғы панның өзге элементтерінде қолданылады (4.145, сонымен қатар 4.30 және 4.38-суреттерді қараңыз). «Бір құрбақаның кеші» (*One Froggy Evening*) анимациялық фильмінде (4.146) құрбақаның жарқыраған сары қолшатыры мен жылтыр жасыл терісі оны күңгірт қызыл шымылдық пен еден түсінің аясында бөліп көрсетеді.

Көздің айырмашылықтарға сезімталдығына байланысты, тіпті біршама бәсең түстердің контрасты да үшөлшемді кеңістікті меңзей алады. Роберт Брессонның «Ақша» (4.21–4.23) атты фильмінде суық түспен шектелген палитра мен салыстырмалы түрде бірқалыпты жарықтандыру қолданылады. Дегенмен композициялар бірнеше жазықтықтарды қара, сарғыш қоңыр һәм ашық көк түстердің сәл өзгеше массаларын қабаттастыру арқылы бөліп көрсетеді. «Казанова» фильмінен алған кадрымыз (4.40) пландарды (жазықтықты) бір-бірінен аздап қана ерекшеленетін қызыл түс реңктерінің көмегімен өзара байланыстырады. Керісінше, киногер тегіс, абстрактілі композицияны жасау үшін түс айырмашылықтары мен тереңдік түспалдарын барынша азайтқысы келуі мүмкін (4.147).

Кинодағы қозғалыс – ең маңызды *тереңдік* түспалдарының бірі, өйткені ол жазықтық пен көлем екеуін де жан-жақты болжайды (4.142). **Әуе перспективасы** немесе ұшақ қанатының мұнарланып көрінуі де тағы бір тереңдік түспалының белгісі болып табылады. Әдетте көздеріміз бен санамыз әлдеқайда анық контурлар, айқынырақ текстуралар мен барынша таза түстер алдыңғы панның элементтеріне тиесілі деп болжайды. Пейзаж кадрларындағы қашық жазықтықтардың (пландардың) бұлыңғырлығы мен сұр реңкке өтуі табиғи атмосфералық мұнарланудан туындауы мүмкін (4.148). Осындай мұнарлану екінші дәрежелі фактор болғанда да, назарымыз әдетте «Замбизанга» (*Sambizanga*) фильміндегі кадрдағыдай (4.145) алдыңғы пландағы жарқын контраста баса түседі. Сонымен қатар артқы план жазықтықтарын бұлыңғыр ету үшін жарықтандыру объектив фокусымен бірге басқарылады (4.149).

4.150-суретте мизансцена бірнеше тереңдік түспалдарын, яғни нысандардың шеттерінің қабаттасуын, олардың көлеңкелерінің түсуін, **қашықтықта кішіреюін** қамтамасыз етеді. Яғни бізден қашық орналасқан фигуралар мен объектілер пропорционалды тұрғыда кішірейген күйде



4.145



4.146

4.145; 4.146 **Алдыңғы пландағы жылы түстер.** Сара Мальдорордың «Замбизанга» (*Sambizanga*) атты фильміндегі кейіпкер қыздың көйлегінің түстері өте тартымды әрі қанық болуы оны бозғылт артқы планнан айқын түрде бөліп көрсетеді (4.145). Чак Джонстың «Бір құрбақаның кеші» (*One Froggy Evening*) атты анимациялық фильміндегі жарқыраған түстер кеңістіктің барынша терең екендігін баса көрсетеді (4.146).



4.147 **Экспрессивті эффект үшін кеңістікті тегістеу.** Маржан Сатрапи мен Венсан Паронноның «Персиполис» (*Persepolis*) атты анимациялық фильмінде оқушы қыздардың костюмдері шеткі тұстарды (перефириялы) жарықтандыру немесе түс айырмашылығының көмегімен ажыратылып көрсетілмеген. Нәтижесінде тұтас қара түс туындады. Мұны оқушылардың қайталанатын мимикасымен бірге қарастырғанда бейне мектеп жүйесіне бағынуды талап ететінін меңзейді.



4.148 Атмосфералық эффектілер арқылы туындаған әуе перспективасы. Қалың тұман Гюнейдің «Дуал» (*The Wall*) атты фильмінде алдыңғы план мен артқы пландағы ағаштардың арасындағы қашықтықты баса көрсетеді.



4.149 Жарық қою арқылы құрылған әуе перспективасы. Әуе перспективасы «Жеңіл бригаданың шабуылы» (*The Charge of the Light Brigade*) атты фильмде артқы планды шашыраңқы (диффузды) жарық қою және алдыңғы планда тұрған офицердің арқа тұсын айқын түрде фокусқа алмау арқылы жасанды жолмен жасалады.



4.150 Қашықтағы нысанның кішіреюі. Юйенің «Анна Магдалена Бахтың хроникасы» (*The Chronicle of Anna Magdalena Bach*) атты фильмінде нысандардың өлшемдерінің шамадан тыс кішіреюі кеңістіктің тереңдігін баса көрсетеді.

көрінеді. Бұл біздің жазықтық пен кеңістік арасында едәуір мөлшерде қашықтық бар екенін көріп, сезінуімізді күшейтеді.

Дәл осы иллюстрация сызықтық перспективаны драмалап көрсетеді. Перспективалардың қатынасын келесі тарауда егжей-тегжейлі қарастыратын боламыз, себебі олар камера линзасының қасиеттерімен қатар мизансценаға да тәуелді. Дәл қазіргі жағдайда біз тек терең кеңістікке қатысты қатты әсер – параллель сызықтар қашықтықтағы шекті нүктеде қиылысқан кезде ғана туындайтынын айта аламыз. *Орталық* перспектива «*Суретшінің келісім-шарты*» атты фильмнен алынған 4.138-суретте көрсетілген. Орталық нүктеден ауытқыған сызықтық перспектива 4.150-суретте көрсетілген, мұндағы қиылысу нүктесі кадрдың геометриялық тұрғыдағы орталығы боп табылмайды.

Осы кеңістік тереңдігіндегі түспалдардың барлығы *монокулярлы* болады, яғни бұл терең кеңістік иллюзиясы тек бір көзден түсетін мағлұматты талап етеді. *Стереопсис* – кеңістік тереңдігінің бинокулярлық сигналы. Бұл – біздің екі көзіміз айналамызға түрлі бұрыштардан қарайды деген сөз. Екіөл-



4.151 Терең кеңістік композициясы. Вайданың «Күл мен гауһар тас» (*Ashes and Diamonds*) атты фильміндегі бірнеше сахнада кең алдыңғы план мен қашық артқы пландар құрылған.



4.152 Терең түспалдармен ойнау. Леос Каракс «Жігіт қызды кездестіреді» (*Boy Meets Girl*) атты фильмінде оптикалық иллюзияны бала тұрған кеңістікке шығып кеткендей болып көрінетін түрлі түсті жарнама баннерін орнату арқылы жасайды.

шемді фильмдерді түсіргенде бір линза болғандықтан, мұнда стереоптикалық эффект болмайды. Үшөлшемді фильмде көздеріміздің бөлек тұрғанының имитациясын жасайтын екі линза қолданылады. 3D фильмдерді көру үшін қолданылатын көзілдіріктер әр көзге әртүрлі визуалды ақпаратты жіберіп, кеңістік тереңдігі жайлы монокулярлы сигналдар көрсете алатындықтан әлдеқайда терең кеңістіктің иллюзиясын жасайды. Стереопсис – мизансценадан гөрі кинематография (операторлық жұмыс) арқылы берілетін кеңістік тереңдігінің белгісі (сигналы), сол себепті ол туралы келесі тарауда егжей-тегжейлі айтып береміз.

Жоғарыда келтірген мысалдардың көбінен мизансцена назарымызды алдыңғы план элементтеріне бағыттаудан гөрі, алдыңғы план мен артқы план арасында динамикалық байланысты тудыру үшін қызмет ететінін байқаған боларсыз. Мысалы, 4.62-суретте Годар көзге ұрып тұратын фонды қолдану арқылы назарымызды бүкіл композицияда ұстап тұрады. Актрисаның басының артында ілініп тұрған суреттер әртүрлі кішкентай фигураларды жылдам түрде қарап шығуымызға итермелейді.

«Қытайлық» фильміндегі бұл кадр – **тар кеңістікте** құрылған композиция. Осы іспеттес кадрларда мизансцена салыстырмалы тұрғыда кеңістіктің болар-болмас тереңдігін меңзейді, ал жақын және әлдеқайда қашық жазықтықтар бір-бірінен сәл ғана бөлініп тұрғандай болып көрінеді. **Терең кеңістік** композициясы – бұған қарама-қарсы процесс, онда елеулі қашықтық пландарды бөліп тұрғандай болып көрінеді. «Анна Магдалена Бахтың хроникасы» (*The Chronicle of Anna Magdalena Bach*) атты фильмнен келтірген мысалымызда терең кеңістік мизансценасы көрсетіледі (4.150). Әдетте режиссер терең кеңістіктегі композицияны алдыңғы план жазықтығын өте кең, ал артқы план жазықтығын біршама алыс, яғни қашық ету арқылы жасайды (4.151).

Тар немесе терең кеңістіктегі мизансцена – салыстырмалы ұғымдар. Композициялардың көбінде тап қазір қарастырып өткен шектердің арасында жататын орташа терең кеңістік көрсетіледі. Киногер кейде кеңістіктің шынайы көлемін тереңірек немесе тарлау, яғни сәл-пәл қысаңдау етіп көрсеткенде оптикалық иллюзияны жасау үшін тереңдік тұспалдарымен манипуляция жасайды (4.152).

Дәл қазіргі сәтте сіз осы тарауда иллюстрацияланған кадрларға қайта оралғыңыз келетін де болар. Осы бейнелер алдыңғы план/артқы план айрықша байланысын құру үшін қабаттасу, қозғалыс, көлеңкенің түсуі мен әуе перспективасы, алыстағы нысандардың кішіреюі мен сызықтық перспективаның тереңдік тұспалдарын қолданатынын байқайсыз.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*) атты фильмнен келтірілген екі кадрдағы мизансцена

Көру түйсігіміздің айырмашылықтарға сезімтал болуы киногерлерге мизансценаны қалай түсінетінімізді бағыттауға мүмкіндік берді. Хикая кеңістігіне қатысты барлық тұспалдар баяндау элементтерін баса көрсетіп, назарымызды бағыттап, экран кеңістігі аймақтарының арасында динамикалық байланыс орната отырып, бір-бірімен өзара әрекеттеседі. Біз осы өзара әрекеттесуді Карл Дрейердің «Қатты ашуланған күн» атты фильмнен алынған екі кадрдан айқын түрде көре аламыз.

Бірінші кадрда Анна атты кейіпкер торлы панельдің алдыңғы жағында тұр (4.153). Анна сөйлемейді, бірақ ол фильмнің басты кейіпкері болғандықтан, баяндау бізді оған қарай бағыттайды. Декорация, жарықтандыру, костюм мен кейіпкердің мимикасы күткенімізді растайтын айқын тұспалдарды жасайды. Декорация Аннаның бет-жүзі мен иықтарының нәзік контурлары бөліп тұра-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

Біздің кейбір цифрлық 3D фильмдерге қатысты ойларымыз туралы «Бұл цифрлық көрсетілімдегі жаңа бетбұрыс па?» (*A turning point in digital projection?*); «Бвана Бивульф» (*Bwana Beowulf*); «3D көзілдірігінді қайтаруды ұмытпа» (*Do not forget to return your 3D glasses*); «Қош бол, тілдесу: 2 + 2 × 3D» (*Adieu au langage: 2 + 2 × 3D*) мақалаларынан білесіз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

Тар және терең кеңістіктерде қойылым қоюдың әртүрлі нұсқалары жайлы «Акцент градациялары, басты рөлде Гленн Форд» (*Gradations of emphasis, starring Glenn Ford*) және «Фантомас» фильмін қалай көру керек немесе не үшін» (*How to watch Fantômas, and why*) атты мақалалардан қараңыз. «Кісі өлімі болса, М әрпін тер: Хичкок бөлмесінің тар болғанына алаңдамайды» (*Dial M for Murder: Hitchcock frets not his narrow room*) атты мақалада Хичкоктың барлық фильмді бір пәтерде сахналау үшін 3D-ны қалай қолданғаны талданады.

4.153; 4.154 Назарымызды шоғырландыру. «Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*) фильмінде киногер жалғыз фигураны айқын түрде бөліп көрсетіп (4.153), назарымызды алдыңғы план мен артқы планның арасында ортақтастыра үйлестіреді (4.154).



4.153



4.154

тын көлденең және тік сызықтардың үлгісін жасайды. Жарықтандыру кадрдың оң жағына жарық екпінін, ал сол жағына қараңғы дақ түсіреді, яғни кескіндеме тепе-теңдігін қалыптастырады. Анна осы екі аймақ тоғысқан жерде тұр. Оның бет-әлпеті оң жақтан қойылған қатты негізгі жарық, жоғарыдан шашына түсірілген жарық пен аздаған толықтауыш жарық арқылы үлгіленеді. Аннаның ақ жағасы бар қара көйлегі мен ақ түсті жиегі бар қара телпегі оның бет-жүзін одан сайын баса көрсетеді, яғни алға шығарады.

Кадрдағы кеңістік салыстырмалы тұрғыда тар, демек, онда екі негізгі жазықтық пен олардың арасындағы аздаған қашықтық көрсетілген. Артқы фон ең маңызды элементті, яғни Аннаны бөліп көрсетеді. Артқы тұстағы қатаң геометриялық формадағы тор Аннаның сәл қайғылы бет-жүзін кадрдағы ең экспрессивті элемент етеді, осылайша назарымызды сол жерге кідіртуге итермелейді. Сонымен қатар композиция экран кеңістігін кадрдың жоғарғы жағының өн бойымен өтетін тордың үлгісі арқылы көлденеңнен, ал төменгі жартысын басым болып көрінетін Аннаның қара көйлегінің қатаң вертикалі арқылы бөледі. Кеңістіктің жоғарғы бөлігі елеулірек, себебі кейіпкердің басы мен иықтары осында орналасқан. Аннаның фигурасы орта тұстан шамалы ауытқыған, бірақ Аннаның беті бос орынды толтыру үшін оң жаққа бұрылған (ол бетін бізге тік қарайтындай етіп бұрған болса, оң жақ тұста сондай мөлшердегі кеңістік бос қалды делік, сонда кадрдың қаншалықты теңестірілмей қалатынын елестетіп көріңізші). Сөйтіп, композициялық тепе-теңдік кадрдың Аннаның мимикасына түсірген акцентін күшейтеді. Дрейер қозғалысты қолданбай-ақ назарымызды линиялар (сызықтар) мен пішімдер, жарық пен қараңғылық, мизансценадағы алдыңғы план мен артқы план арасындағы қатынас арқылы бағыттады.

«Қатты ашуланған күн» атты фильмнен келтірілген екінші мысалда Дрейер назарымызды біресе ары қарай, біресе бері қарай жасалған қозғалысқа аударуға итермелейді (4.154). Сюжеттегі кейіпкерлер мен арба баяндаудағы маңызды элементтер болғандықтан, бізге оны тағы да бағдарлайды. Дыбыс да көмектеседі, себебі осы сәтте Мартин Аннаға арбадағы отынмен мыстанды өртейді деп түсіндіреді. Бірақ мизансценаның да атқаратын ролі бар. Қашықтағы нысандардың кішіреюі, көлеңкелердің түсуі Анна мен Мартиннің алдыңғы жазықтықта және ағаш салынған арбаның артқы жазықтықта болған кездегі алдыңғы план мен артқы планның өзара байланысын көрсетеді. Мұнда кеңістік салыстырмалы тұрғыда терең (дегенмен алдыңғы план «Күл мен гауһар тас» (*Ashes and Diamonds*) атты фильмдегідей өте жақын емес, 4.151). Жүп пен арбаны бөліп көрсету линия, пішін және жарықтандыру контрасты арқылы күшейтіледі. Фигуралар ашық түсі басым ортада жиектерінің қатты сызылуымен және қара түсті костюмдердің көмегімен ажыратылады. Кадрлардың көбіне қарағанда мұнда адамдардың фигуралары кадрдың төменгі жартысында орналастырылғаны осы аймаққа әдеттен тыс маңыздылық берді. Композиция арба мен жүпты теңестіріп, вертикалды теңгерімді жасайды. Егер Тим Смит өз көрермендерінің осы кадрда нені көргенін тексерер болса, олардың көздері назарымыз түскен екі нысанның арасында жоғары-төмен жылжып қозғалады деп күтер едік.

Осыған ұқсас үдерістер түрлі түсті фильмдерде де орын алады. Ясудзиро Озудың «Күздігүні түс қайта» (*An Autumn Afternoon*) (4.155) фильміндегі бір кадрда назарымыз алдыңғы планның ортасында тұрған көпірге шоғырланады. Мұнда тереңдік түспалдардың дені қолданыста. Алдыңғы пландағы екі жазықтықтағы екі фигураның тұрған жерлері қабаттасқан, сондай-ақ олар өздерінен әлдеқайда қашық жазықтықтар тізбегінің алдыңғы жағында орналасқан. Әуе перспективасы сырт

жақта өсіп тұрған шөпті назардан шет қалатын нәрсеге айналдырады. Қозғалыс әйел басын төмен түсіргенде кеңістікті тереңдете түседі. Перспективаның кішіреюі әлдеқайда алыс орналасқан объектілерді де кішірейтеді. Қалыңдықтың бет-әлпеті мен қызыл және сарыжалқын алтын түстері бар, ашық күміс түсті үйлену костюмі артқы план жазықтықтарының көмескі түстерінің жанында айрықша бөлек көрінеді. Сонымен қатар осы түстер фильмнің бірінші кадрларында пайда болған қызыл және күміс мотивті есімізге салады (4.156).

Кадрға қарап отырып, біз бір нәрсені қалай көргенімізден гөрі не нәрсеге қарап отырғанымызды көбірек түсінеміз. Киногер сияқты ойлау үшін алдымен оны қалай көрсететінімізді ой елегінен өткізуіміз қажет. Киногер пішімдер мен түстерді екіөлшемді экранда ретпен орналастырады. Сонымен қатар ол үшөлшемді кеңістікті болжайтын тереңдік тұспалдарын басқарады. Киногерлер әрбір сәтте ең маңызды нәрсені белсенді ету үшін осы үлгілерді қолданады. Мизансцена кеңістікті көзімізді бағыттайтын, кей кезде оған шағылатын мәнерде құрылымдайды.

Уақыт

Кино, кеңістікпен қатар, уақытқа да қатысты өнер. Сондықтан біз екіөлшемді композиция мен үшөлшемді сахналық кеңістікке қатысты келтірген мысалдарымыздың көбі уақыт өте келе ашылғанын байқаған кезде таң қалмауымыз керек. Режиссердің мизансценаны бақылауы тек қана *нені* көретінімізді ғана емес, сонымен қатар оны *қашан* көретінімізді және оның қаншалықты ұзаққа созылатынын басқарады. Мысалы, «Шытырман оқиға» фильміндегі Сандро мен Клаудияның шатыр үстінде болғаны көрсетілген кадрда (4.124; 4.125) кейіпкерлердің қозғалғанын, яғни Клаудия бізге қарай бұрылғанда Сандроның бізден теріс айналғанын уақытқа сай синхрондау Клаудияның алаңдап тұрғанын тереңірек ашуға күтпеген жерден үлес қосты.

Режиссер кадрдағы жылдамдық пен қозғалыс бағытын қалыптастырады. Көздеріміз өзгерістерді байқауға бейім болғандықтан болар-болмас тұспалды байқай аламыз. Шанталь Акерманның «Жанна Дильман, Коммерция көшесі, 23; Брюссель, 1080» (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) атты фильмінде бас кейіпкер картоптың қабығын аршып отыр (4.157). Бұл феминисттік фильм үй шаруасымен айналысатын бельгиялық әйелдің күнделікті шаруаларын егжей-тегжейлі көрсетеді. Осы кадрда Жанна композицияның дәл ортасына орнығады, сонымен қатар ешбір бәсекелес қозғалыс назарымызды оның тамақты бірқалыпты әрі нәтижелі түрде дайындағанынан бұрып әкетпейді. Фильмнің өн бойында тура сол ритм қолданылады, сондықтан ол өз дағдыларын өзгерте бастағанда, біз оның эмоционалдық қысымының кесірінен жасаған қателіктерін байқауға дайын боламыз.



4.155

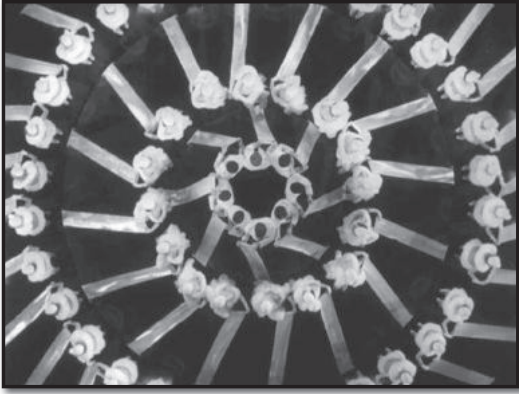


4.156

4.155; 4.156 Түс пен композиция. «Күздігүні түс қайта» (*An Autumn Afternoon*) фильмінен алынған барынша қарапайым кадрда бірнеше терең тұспалдар қолданылады (4.155). Содан кейін басында көрсетілген жолақтары бар түтін шығатын мұржаларға қайта ораламыз (4.156).



4.157 Қозғалыс тұспалдары. «Жанна Дильман, Коммерция көшесі, 23; Брюссель, 1080» (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*) атты фильмдегі актердің бәсең әрі сабырлы қимылдары аудиторияға аздаған өзгерістерді көруге мүмкіндік береді.



4.158 Қарқынды, синхронды қозғалыстар. «42-көше» (*42nd Street*) атты фильмде кадрда жанданған шақ көрсетілсе де, қозғалыстар синхрондалған.



4.159 Қызу, бәсекелес қозғалыстар. «Ойнайтын уақыт» (*Play Time*) фильмінен келтірілген қарбалас кадрдағы қозғалыстың бәсекелес ритмдері аудиторияның назарын кадр аясында бөледі.

Басби Берклидің «42-көше» (*42nd Street*) атты фильмінен алынған кадрда, яғни **4.158**-суретте әлдеқайда жанданған қозғалыс көрсетілген. Төбеден түсірілген осы көріністе өте қарама-қарсы қозғалыстар бейнеленген. Орталық және шеткі шеңбердегі бишілер бір бағыт бойымен айналса, екінші шеңбердегілер қарама-қарсы бағыт бойынша айналады. Сонымен қатар бишілер жарқыраған мата жолақтарын алға және артқа бұлғандатады. Нәтижесінде ішінара абстрактілі композиция туындайды, бірақ оны түсіну оңай, себебі шеңбердің қозғалысы және шеңбер ішіндегі қозғалыс геометриялық тұрғыдағы нақтылыққа ие.

«42-көше» атты фильмде бишілердің қозғалысы айтарлықтай дәрежеде синхрондалған, бірақ Жак Татидің «Ойнайтын уақыт» фильмінен алынған (**4.159**) кадр алуан түрлі визуалды акценттері бар әртүрлі жылдамдықтағы қозғалыстарды қамтиды. Сонымен қатар олар әртүрлі жазықтықтарда орын алады, я болмаса қарама-қарсы траекторияда жүреді. Осы әртүрлі қозғалыстар Татидің назарымызды аударуға тұрарлық қалжыңдары бар композицияларын қосу үдерісімен үндеседі.



4.160



4.161

4.160–4.162 Қозғалыстың баяндау болжамдарын арттыруы. «Үш патша» (*Three Kings*) атты фильмнен келтірілген осы кадрда Чиф Элджин сауық құрған сарбаздарға капитанның келе жатқанын айту үшін барады. Әдетте кейіпкер экраннан тыс жерге қараған кезде адамның қарап тұрған аймағын айқындау үшін бос кеңістік қалдырып, орта тұстан сәл кейінірек тұрады (Аннаға қатысты 4.153-кадрды қараңыз). Бірақ Элджин орта тұстан кішкене өзгеше мәнерде ығыстырылған; мұнда оң жақтағы кеңістік бос қалған (4.160). Бұл кіреберістің ашылып-жабылатын брезент жаппасын көруге мүмкіндік береді. Бұл туралы хабардар болмасақ та, біз осы тұста өрбитін бірер экшнге дайын боламыз. Кенеттен аға офицер артқы планға ығысады (4.161), ал ол болса алға қарай келеді. Бұл әрдайым көрерменнің назарын басқарудың мықты әдісі болып қалады (4.162). Ол өте жақын келгенде (ірі планмен алынған кезде), ер адамдардан олардың ішімдікті қайдан алғандарын талап ету арқылы шиеленісті арттыра түседі.



4.162

Көріп отырғандай, ақпарат алу үшін фильмдегі әрбір кадрды тыңғылықты қарастырдық. Бұлайша сканерлеу уақытты бірден ойынға алып келеді. Өте қысқа кадрдың өзі барлығын бірден бейнеге енгізуге деген талпынысқа итермелейді. Кадрлардың көбінен біз формалық болжалдарды тудыратын алғашқы жалпы әсерді аламыз. Осы болжалдар кадрдың өн бойын көзімізбен шарлаған кезде тез өзгереді.

Кадрда қозғалыстың болуы оны тыңғылықты қарап шығуымызға қатты әсер етеді. Статикалық композиция назарымызды, «*Қатты ашуланған күн*» фильмінен алынған алғашқы кадрдағы Аннаның бет-әлпетіне түсіргендей (4.153), бір элементте ұстап тұрады. Қозғалысты баса көрсететін, яғни алға шығаратын композиция назарымызды бағыттау үшін қозғалыстың жылдамдығын немесе бағытын қолдана алады. «*Қатты ашуланған күн*» фильмінен алынған екінші кадрда (4.154) Анна мен Мартин бізден теріс қарай бұрылып, қозғалмай тұр. Кадрда қозғалатын жалғыз нәрсе – арба назарымызды өзіне тартады. Бірақ Мартин сөйлеп тұрып бұрылады, біз қайтадан жұпқа қараймыз, артынша тағы да арбаға ораламыз, осылайша назарымызды алға және артқа қозғалтамыз, яғни оны динамикалық тұрғыда бағыттаймыз.

Уақытпен шектелген тыңғылықты қарастыру (сканерлеу) үдерісі экранның алды мен артын ғана емес, сонымен қатар кей мағынада оның тереңдігін қарауды да қамтиды. Әдетте терең кеңістік композициясы алдыңғы планда не болатынына қатысты болжамдарды құру үшін артқы план оқиғаларын пайдаланады. «Кеңістік тереңдігіндегі композиция кескіндемелік бай көркем дүние жасауға қатысты мәселе емес», – дейді британдық режиссер Александр Маккендрик. Бұл сахна ритмінде экшнді баяндау кезінде маңызды. Режиссер дәл сол кадрдағы экшнді кейін қандай жағдай орын алатынына сай дайындап, оны осы сәтте артқы планда не болып жатқанынан көрінетіндей етіп ұйымдастыра алады».

«Өлім аузындағы аққу» (*The Dying Swan*) атты фильмнен келтірген мысалымыз Маккендриктің көзқарасын бейнелейді (4.131–4.134). Тура сол қағидат «Үш патша» (*Three Kings*) атты фильмнен алынған (4.160–4.162) кадрларда қолданылды. Мұнда кадр теңдестірілмеген күйде басталады, әрі артқы планда есік ойығының болуы бізді сахнаның драмалық дамуына дайындайды. Сонымен қатар артқы планнан алдыңғы планға қарай бағытталған әрбір қозғалыс назарды өзіне бұрып әкеледі. Осындай сәттерде мизансцена қандай жағдай болатынын ақырын ғана белгілейді. Режиссер болжамдарымызды пайда болдыру арқылы бізді өрбу үстіндегі экшнге тартады.

Осындағы «Өлім аузындағы аққу» және «Үш патша» фильмдерінен келтірілген мысалдар да фронтал көріністің күш-қуатын көрсетеді. Бұл күшті Джордж Кьюкер «Адамның қабырғасы»



4.163 Назар аулауға арналған өзге тұспалдармен үйлестірілетін қозғалыстар. «Адамның қабырғасы» (*Adam's Rib*) атты фильмде күйеуіне оқ атқан әйел үш көзді жарықтандыру, анимациялы ым-ишараттары мен денесінің үштен бір бөлігінің фронтал көрінісі арқылы баса көрсетілген. Батыл әрі әлдеқайда фронтал тұрғыда орта тұсқа келтіріліп, көрсетілген кейіпкер – мейірбике, бірақ Цукор оны Джуди Холлидейдің перформансына кедергі келтірмесін деп, назар шалмайтындай қозғалыссыз, елеусіз қалпында қалдырады.



4.164 Фронтал көрініс. «Қайғы қаласы» (*City of Sadness*) атты фильмде ауруханаға келген әйел камерада өзге кейіпкерлерге қарағанда алыс тұрса да, ішінара назарымызға түседі, себебі ол – бері қарап тұрған жалғыз кейіпкер (4.163-суреттегі алдыңғы жағынан түсірілген мейірбикенің маңызсыз болуымен салыстырып көріңіз).

4.165; 4.166 Ауытқымалы (құбылмалы) фронтал көрініс. «Мейірімсіз һәм әдемі» (*The Bad and the Beautiful*) атты фильмдегі диалог кезінде назарымыз оң жақ тұстағы студия бастығына шоғырланады, себебі өзге екі кейіпкер бізден теріс жаққа бұрылған күйде тұр (4.165). Бірақ продюсер камераға қарай бұрылған кезде орта тұста тұруы және позасының фронтал көрінісі оны баса көрсетеді (4.166).



4.165



4.166

(*Adam's Rib*) атты фильміндегі бес минуттық кадрды түсіндірген кезде мойындайды. Ол қорғалатын тараптың адвокаты назарымызды өз күйеуін не себептен атқандығы туралы айтқан клиентіне шоғырландыру үшін қандай позицияда тұрғызылғаны жайлы атап өтті (**4.163**). Кэтрин Хепберн «камера алдында барлық уақытта сырт жағымен тұрды, бірақ мұның басқалай мағынасы болды: ол аудиторияға Джуди Холлидейге қарау керек екенін меңзеді».

Өзге нәрселердің барлығы тең болған жағдайда көрермен кейіпкердің жон арқасына қарағанда, оның бет-жүзі арқылы көп ақпарат беріледі деп күтеді. Көрерменнің назары әдетте теріс қарай бұрылған фигураны елемей, алдынан көрінетін оң (бет жағымен қарап тұрған) фигураларға шоғырланады. Әлдеқайда қашық көріністе де осындай фронтал көріністі қолдануға болады. Хоу Сяо-Сяньнің «Қайғы қаласы» (*City of Sadness*) атты фильмінде кеңістік тереңдігі ауруханаға келген жапон әйелін орта тұсқа орнықтыру арқылы жүзеге асады, сонымен қатар ақ түсті мата да оған назар аудартады (**4.164**). Өзге кейіпкерлердің бізден сырт беріп, ары қарай бұрылып тұрғаны да маңызды. Хоудың стиліне тұлғаның қозғалысындағы шағын өзгерістерді ұзақ кадрларда қолдану тән. Оның сахнасының бәсең әрі нәзік эффектсіз кейіпкерлердің бет-жүздерін өзге адамдардың позициясы мен жалпы ортаға қатысты қалай көретінімізге байланысты болады.



4.167



4.168



4.169



4.170

4.167–4.170 Сахнаның уақыт өте әрбуі. «Себепсіз бүлік шығару» (*Rebel Without a Cause*) атты фильмде басты кейіпкерлер қашықтан түсіріліп көрсетіледі (4.167). Джим алға шығып, назарымызды өзіне аударып, драмалық алмасуға қатысты болжалдарды тудырады (4.168). Джим Платонға өз күртешесін ұсынады, оның іс-қимылдары орта тұста шоғырланғаны және айқын түрде жарық түскен ақ жейдесі оны доминантты актер (рөл ойнаушы) етеді. Кеңсе терезесі бөліп тұрған, бірақ ашық қызыл түсті пәлтемен баса көрсетілген Джуди қызығушылығымыз түсетін екінші дәрежелі орталық болады (4.169). Джуди кенеттен бұрылады, әрі келбетінің фронтал көрінісі оның Джимге деген қызығушылығын көруімізге мүмкіндік береді (4.170).



4.171



4.172

4.171; 4.172 Фронтал көріністен бас тарту. Кэндзи Мидзогучидің «Нанива элегиясы» (*Naniwa Elegy*) атты фильмінде бас кейіпкер бізден кері бұрылып, кеңістік тереңдігіне шомып барады (4.171). Ол алыстағы қараңғы аймақ арқылы өтіп бара жатқанда, оның эмоционалдық күйіне қатысты қызығушылығымыз арта түседі (4.172). 4.160–4.162-суреттердегі алға қарай қозғалу мен 4.167–4.170-суреттерді салыстырып көріңіз.

Уақыт өте фронтал көрініс назарымызды кадрдың әртүрлі бөліктеріне бағыттау үшін өзгеруі мүмкін. «Шытырман оқиға» фильмінің сахнасында Сандро мен Клаудия бізге қарай және бізден теріс жаққа бұрылғанда, кезектескен фронтал көріністің қалай болатынын көрген болатынбыз (4.124; 4.125). Актерлер диалог құрған кезде режиссер фронтал көрініске актердің перформансындағы бір сәтті баса көрсетуге мүмкіндік беріп, артынша өзге актерге көбірек назар аударта алады (**4.165; 4.166**). Бұл тәсіл мизансценаның театр қойылымдарынан тәсілдерді қабылдай алатынын есімізге түсіреді.

Фронтал көріністің қысқа кадры сахнада өрбіп келе жатқан драмаға кіріктірілген кезде өте қуатты болуы да мүмкін. «Себепсіз бүлік шығару» (*Rebel Without a Cause*) атты фильмнің ашылу сахнасында үш жасөспірім баланы полиция бөлімшесінде ұстап отырады (**4.167**). Олар әзірге бір-бірін танымайтын. Джим, Платонның дірілдегенін көріп, мас күйінде кіші балаға өзінің спорттық күртесін ұсыну үшін алға шығады (**4.168; 4.169**). Джимнің фронтал көрінісі – алға қарай қозғалғаны, ашпақ жейдесі мен орта тұста болуы оның ым-ишараттарын баса көрсетеді. Бұл сәт Джимнің Платонға нақ бір әкесіндей болатынын білдіреді. Платон күртені алған сәтте Джуди бұрылып, Джимді алғаш рет байқады (**4.170**). «Шытырман оқиға» фильмінен келтірген мысалымыздағы Клаудияның бұрылғаны сияқты, осындай күтпеген ақпараттың ашылуы қызығушылығымызды тудырады. Бұл бізді Джуди мен Джим арасындағы кейінгі сахналарда дамидың шиеленісті романда дайындайды. Режиссер Николас Рэй сахна декорациясын, жарықтандыруды, костюмдер мен қойылымдауды үш негізгі кейіпкерлердің арасындағы басты қарым-қатынастарды көрсету үшін араластырады.

Сонымен қатар режиссер фронтал көріністен бас тартып, кейіпкердің реңі нені ашатындығына қатысты сәтті белгісіздікте ұстап, мықты эффектте қол жеткізе алды. Кэндзи Мидзогучидің «Нанива элегиясы» (*Naniwa Elegy*) атты фильмдегі кульминациялық сәтте кейбір қалыпты тұспалдарға түсетін акценттердің орындары өзгереді (**4.171; 4.172**). Ірі планнан гөрі қашықтан түсірілген кадрды көреміз және кейіпкер бізден теріс бұрылып, камерадан әрі қарай жүріп, қараңғы аумақ арқылы өтеді. Аяко жігітіне өзге ер адамның көңілдесі екенін мойындайды. Оның кетіп қалуы ар-ұятының қатты мазалағанын көрсетеді және біз Аяконның шынайылығын оның кейпі мен дауысына қарап бағалауымыз керек. Осы және өзге мысалдарда мизансценаның бірнеше техникалары бізді экшнге айқын түрде тарту үшін уақыт өткен сайын бір-біріне сай келіп тұрады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Мизогучидің сахналау стилі туралы толығырақ «Мизогучи: әсем бейне сырлары» (*Mizoguchi: Secrets of the exquisite image*) атты мақаладан қараңыз.

«Біздің қонақжайлығымыз» (*Our Hospitality*) атты фильмнің баяндау функциялары

Осы тараудың өн бойында келтірген мысалдарымызда мизансцена техникаларын оқшау тұрғыда, яғни жеке кадр немесе сахнадан тыс қарастырған болатынбыз. Қазір осы техникалардың фильмнің жалпы формасы мен одан алған әсерімізді қалыптастыру үшін қалай бірлесе әрекет ететініне куә боламыз.

Бастер Китонның фильмдерінің көпшілігі секілді, «Біздің қонақжайлығымыз» атты фильмі де мизансценаға қатысты режиссерлік таңдау баяндауды экономикалық тұрғыда ілгері жылжытып, мотивтердің үлгісін құра алатынын көрсетеді. Мизансцена да комедия жанрындағы фильмдер іспеттес әзілдерді жасайды. Содан кейін «Біздің қонақжайлығымыз» атты еңбекте, яғни әрбір фильм жасау техникасына қатысты зерттеуімізде, жеке элементтің әрдайым дерлік бір ғана емес, *бірнеше* функциялары бар екені көрсетіледі.

Мысалы, декорацияның «Біздің қонақжайлығымыз» атты фильмнің сюжетінде қандай қызмет атқаратынын қарастырып көрейік. Біріншіден, олар фильмді контраст бөліктерге бөлуге көмектеседі. Фильм Маккей мен Кэнфильд отбасыларының арасындағы дұшпандықтан жас Кэнфильд пен Маккей әулетінің отағасы өлтірілетінін көрсеткен прологтан басталады. Біз Вилли атты баланың тағдырына алаңдаған күйде қаламыз. Виллидің анасы баласын алып, оңтүстіктегі үйінен солтүстікке қашады (экшн, негізінен, аралық титрларда баяндалады).

Сюжет Нью-Йоркте тұратын ересек Вилли бейнеленген негізгі экшнді бастау үшін көптеген жылды аттап өтеді. Мұнда сахна прологына қатты контраст болатын XIX ғасырдың басындағы Метрополистегі өмір жайлы бірқатар әзілдер бар. Көп ұзамай Виллиге ата-анасының оңтүстіктегі үйін мұраға алғаны туралы хабар келеді. Ол туған жеріне оралу үшін ескі пойызға отырған кезде күлкілі қысқа сахналар тізбегі орын алады. Осы сахналарды түсірген кезде Китон шынайы орындарды қолданады, бірақ теміржолды әртүрлі тәсілмен жоспарлайды, яғни таңғаларлық күлкілі эффектілерді жасау үшін қысқа түрде қарастырып өтетін пейзаждарды пайдаланады.

Фильмнің қалған бөлігі Виллидің оңтүстіктегі қалада орныққанына қатысты орын алған. Келген күні ол төңіректі аралап, бірқатар күлкілі жағдайларға тап болады. Сол түні ол Кэнфильдтердің үйінде қонады. Келесі күні ұзақ уақытқа созылған қуғын басталады, ол ауыл төңірегінде қозғалып, дұшпандықты тоқтату үшін Кэнфильдтердің үйіне қайта оралады. Сөйтіп, экшн, негізінен, Виллидің дұшпандарының қуғынынан қашып құтылу үшін балалық шағында және ересек адам болған кезінде жасаған екі саяхатын көрсететін декорациялардың өзгеруіне тәуелді болады.

Декорациялардың өзгеруімен қатар баянсөз де Вилли оңтүстікке жеткеннен кейін салыстырмалы тұрғыда шектелмеген күйде болады. Ол Кэнфильдтер отбасы мүшелері мен Виллидің арасында ауысып отырады. Әдетте біз олардың не істеп жатқандары жайлы Виллиге қарағанда көбірек білеміз және баяндау олардың Виллидің жасырынған жеріне өте жақын келгенін көрсету арқылы белгісіздік сезімін тудырады.

Декорациялардың өзгеруімен қатар баянсөз де Вилли оңтүстікке жеткеннен кейін салыстырмалы тұрғыда шектелмеген күйде болады. Ол Кэнфильдтер отбасы мүшелері мен Виллидің арасында ауысып отырады. Әдетте біз олардың не істеп жатқандары жайлы Виллиге қарағанда көбірек білеміз және баяндау олардың Виллидің жасырынған жеріне өте жақын келгенін көрсету арқылы белгісіздік сезімін тудырады.

Белгілі бір декорациялар баяндауда әртүрлі функцияларды атқарады. Вилли сарай ретінде елестеткен Маккейдің жекежайы жартылай бұзылған лашық болып шығады. Маккейдің үйі Кэнфильдтің плантациядағы кең сарайдай үйіне қарама-қайшы қалыпта. Баяндау тұрғысында Кэнфильдтердің үйі, олардың әкесі ұлдарына Виллиді үй аумағында өлтіруге тиым салғанда, яғни «біздің ар-намыс кодексіміз ол үйімізде қонақ болған кезде атуға тиым салады» деп айтқан тұста, әлдеқайда көп функционалдық маңызға ие болып, оны естіген Вилли ешқашан кетпеймін деген шешім қабылдайды.

Тағдыр тәлкегіне тап болған Вилли үшін дұшпандарының үйі қаладағы жалғыз қауіпсіз орынға айналады және сахналардың көбі ағайынды Кэнфильдтердің Виллиді сыртқа шығаруға әрекет

“Китонның фильмдерінің таңғаларлық аспектісі әр қалжыңға қатысты қиындықтардың өте көп болуында. Осындай ауқымдағы фильмнің құндылығы адамдарды күлдіруге қатысты қарапайым ниеттен артық нәрсені талап етеді. Сондықтан да балалық шақта Китонның инженер-құрылысшы болуды армандағаны таңғалдырмайды”.

Кевин Браунлоу,
фильм тарихының маманы

етуінің төңірегінде ұйымдастырылған. Фильмнің соңында Кэнфильдтер Виллидің соңына түсіп қуғанда, өзге орындарға – көгалдар, таулар, өзен жағалаулары, өзен аңғарлары мен сарқырамаларға – ерекше мән берілді. Дүшпандық Кэнфильдтің үйінде аяқталады, енді олар Виллиді күйеу баласы ретінде қарсы алады.

Фильмнің ашылу сахнасы, яғни Маккейдің үйінде орын алған Виллидің отбасын күйреткен атыстан бастап, оның Кэнфильдтер отбасының жаңа мүшесіне айналған соңғы сахнаға дейінгі даму үлгісі айқын. Сөйтіп, әрбір декорация баяндау жүйесінің себеп-салдарлары, параллельдері мен қарама-қайшылықтары және оның жалпы дамуы арқылы жоғары дәрежеде мотивацияланады.

Дәл осындай мотивация фильмде костюмнің қолдануынан да көрінеді. Вилли әдемі костюмі арқылы қалалық жігіт ретінде сипатталса, егде жастағы Кэнфильдтің оңтүстіктің ақсүйегі екені ақ плантатордың костюмі арқылы көрсетіледі. Мұнда реквизиттер де маңызды болды. Шабадан мен қолшатыр Виллидің қонақ немесе жолаушы екенін қысқаша сипаттайды, ал әрдайым Кэнфильдтердің жамбасында жүретін тапаншалары олардың мақсаты дүшпандықты жалғастыру екенін есімізге салып отырады. Сонымен қатар киім ауыстыру (Виллидің өзін әйел кейпінде жасырғаны) Виллиге Кэнфильдтердің үйінен қашып кетуге мүмкіндік береді. Соңында кейіпкерлер тапаншаларын ортаға қойып, қарусызданғанда дүшпандық аяқталады.

«Біздің қонақжайлығымыз» атты фильмде жарықтандырудың декорациядағыдай жалпы және айрықша функциялары бар. Фильмде қараңғы кездегі сахналарды күндізгі сахналар алмастырады. Прологта көрсетілген дүшпандылық түнде орын алады; ал Виллидің Оңтүстікке сапары және қала арқылы өткені күндізгі уақытта болады; Түнде Вилли Кэнфильдтердің үйіндегі кешкі асқа келіп, сонда қонақ ретінде қалады; келесі күні Кэнфильдтер оның соңына түседі; фильм дәл осы түні Виллидің Кэнфильдтердің қызына үйленуімен аяқталады.

Нақтырақ айтқанда, фильмнің негізгі бөлігі үш нүктелі әдісті қолдану арқылы біркелкі жарықтандырылады. Дегенмен прологтағы түнеріңкі экшн бүйір жақтан қойылған қатаң жарықта орын алады (4.173; 4.174). Артынша адам өлтірілген сахна найзағай жарқ ете қалғанда орын алады, ал тапаншадан атылған оқ жалпы қараңғылықта ерекше назар аудартып, айқын түрде көрсетіледі. Бұл үзілмелі жарықтандыру болғандықтан, ол бізден экшннің бір бөлігін жасырып, белгісіздікті тудыруға көмектеседі. Тапаншадан атылған оқтар қараңғыда жарқылдар ретінде ғана көрінеді және біз екі адамның найзағай жарқ ете қалған кезде ғана өлгенін білеміз.

Экономикалық тұрғыдан қарағанда, актерлік ойынның әрбір бөлігі баяндаудың себеп-салдарлық тізбегін қолдап, оны ілгерілету үшін қызмет етеді. Кэнфильдтің жалбыз қосылған шәрбәтті ішіп, рақатқа бөленуі оның түптамыры Оңтүстіктен екенін көрсетеді; ал оның Оңтүстіктегілерге тән қонақжайлығы үйіндегі қонағын атып тастауға мүмкіндік бермейді. Сол сияқты, Виллидің әрбір қимылы оның ұяндығын немесе тапқырлығын көрсетеді.

Көріністерді қысқа шолар болсақ, фильмнің баяндаудағы екі оқиғаны бір мезетте кеңістік тереңдігінде көрсету үшін қолданған тәсілі оларды өзара алды-артынан қарастырып шығуға итермелейді. Машинист локомотивті жүргізген тұста одан ажырап қалған соңындағы вагондар озып кетіп, параллель жол бойымен өтеді (4.175). Өзге кадрларда Виллидің жағдайдан хабардар болғаны немесе оны елемегені кеңістік тереңдігіндегі жазықтықтар арқылы көрсетілген (4.176; 4.177). Осындай кеңістіктегі орналасу ретінің арқасында Китон екі оқиғаны біріктіре алды, бұл нәтижесінде тығыз байланған баяндау құрылымы мен салыстырмалы түрде шектелмеген баянсөзді тудырды. 4.176-суретте біз Виллидің олардың не ойластырып жүргендігінен хабардар екенін білеміз және ендігі тұста Кэнфильдтің



4.173



4.174

4.173; 4.174 «Біздің қонақжайлығымыз» (Our Hospitality) атты фильмде драмалық жарықтандырудың өзгеруі. Кіші Маккей шырақты өшіру үшін қалпағымен қағып жіберген кезде негізгі, толықтауыш және арт жақтан қойылған жұмсақ, аралас жарықтандыру (4.173) тереңден түсетін найзағайдың өткір жарығына алмасады (4.174).



4.175



4.176



4.177

4.175–4.177 Кеңістік тереңдігін сахналау және баянсөз: аудиторияға асқан жан-жақтылықты қалай беруге болады? Дәл осы кадрдан жол бағыттаушының орашалақтығы салдарынан тепловоздың (4.175) вагоннан ажырап, басқа жолда бара жатқанын көреміз. Кейінірек Кэнфильдтің ұлдары Виллиді атуды жоспарлайды. Оны артқы планда жасырынып тұрған Виллидің құлағы шалып қалады (4.176). Вилли камераға қарай қаперсіз жүріп келе жатқанда, артқы планда тұрған Кэнфильдтің ұлдарының бірі оған тосыннан тап беру үшін күтіп тұр (4.177).

ұлдарының жоспарларын түсінген кезде қашып кетуі мүмкін деп болжаймыз. Бірақ, 4.177-суреттегі сияқты, біз артынан Виллиге қауіп бір бұрыштан төніп тұрғанын білеміз, сондықтан мұнда Кэнфильдтің ұлдарының тұзағы іске аса ма деп қызығушылық танытқан кезімізде белгісіздік туындайды.

Китон белгілі бір мотивтерді құру үшін мизансценаны қолдануы арқылы фильмді одан әрі біріктіре түсті. Бір жағынан, мұнда белгісіз үйленген жұп (күйеуі мен әйелі) арасындағы ұрыс-керіс қайталанады. Вилли үйіне бара жатқан жолда өз әйелін ұрып жатқан ер адамның жанынан өтеді. Вилли әйелді қорғау үшін ұрысқа араласады; ал ол әйел болса ерлі-зайыптылардың арасына түскені үшін Виллиді түйгіштеп ұра жөнеледі. Вилли кері қайтқан жолында әлі де жанжалдасып жатқан жұптың жанынан өтеді, бірақ оларға жоламай, аулақ болуға тырысады. Дегенмен ер адамның әйелі Вилли өтіп бара жатқанда оны бір тебеді. Оқиғаны қайталау фильмнің баяндау тұтастығын күшейтеді, бірақ мотив те қонақжайлық идеясының төңірегіндегі қарама-қайшылықтарға қатысты тағы бір әзіл сияқты тақырыптық тұрғыда қызмет етеді.

Өзге мотивтер де қайталанады. Виллидің қалпағы пойыз вагонында кию үшін тым биік болады (төбеге тиіп, қалпақ мыжылып қалғанда, ол оны екінші қалпағына – Китон тауар белгісінің тайпақ қалпағына ауыстырады). Виллидің екінші қалпағы (ол итін қалпақты әкелуге көндірген кезде) Кэнфильдтердің назарын бұру үшін қолданылады. Сонымен қатар фильмде суға қатысты мотив те бар. Мысалы, жаңбыр бізден прологтағы кісі өлімдерін жасырады және кейін Виллидің кешкі астан соң Кэнфильдтердің үйінен кетуге көмектеседі («Осы сияқты түнде сыртқа шығу әрбір адамды өлімге әкеледі!»). Өзен соңғы құғында маңызды рөл атқарады. Ал сарқырама Вилли Оңтүстікке келгеніне көп уақыт болмаған кезде көрсетіледі (4.178). Алғашында осы сарқырама Виллиді жасырып қалып, қорғайды (4.179; 4.180), бірақ кейін ол Вилли мен Кэнфильдтің қызын ағызып кете жаздап, қауіп төндіреді (4.186).



4.178



4.179



4.180

4.178–4.180 Су мотиві. Жарылыстан кейін су тасып, жардан төмен қарай құйылып, сарқыраманы тудырады (4.178). Кенеттен пайда болған сарқырама балық аулап отырған Виллиді көзден таса етеді (4.179). Кэнфильдтер алдыңғы планға шыққан сәтте, оны су көлегейлеп, көрінбей қалады (4.180).

Түсірілім алаңына (декорацияға) қатысты белгілі бір мотивтер баяндаудың беки түсуіне көмектеседі. Біріншіден, мұнда Кэнфильдтер үйінің қабырғасына ілінген «Жақынына сүйіспеншілік таныт» деген кестелі сурет қайталанады. Ол алғаш рет фильмнің прологында пайда болып, Кэнфильдті дұшпандықты тоқтатуға мотивациялаған. Сурет фильмнің соңында, яғни Кэнфильд Виллидің қызына үйленгеніне ашуланған кезде пайда болады, содан кейін ол қабырғаға қараған кезде осы жазуды оқып, дұшпандықты тоқтату туралы шешім қабылдады. Оның қарым-қатынасының өзгеруі декорация элементімен мотивацияланады.

Сонымен қатар тапаншалар тұрған сөрелерді мотив ретінде қолданады. Прологта әр кек алушы қаруын алу үшін камин үстіндегі тапанша тұрған жерге қарай барады. Содан кейін Вилли қалаға келген кезде, Кэнфильдтер тапаншалары тұрған сөрелерге қарай асығып, тапаншаларын оқтай бастайды. Фильмнің соңына қарай Кэнфильдтер Виллиді таба алмай үйге қайта оралған кезде, Кэнфильдтің бір ұлы тапаншалар тұрған сөре тұғырының бос екенін көреді. Артынша соңғы кадрда Кэнфильдтер некені қабылдауға келісіп, қаруларын тастаған кезде Вилли де қойны-қонышынан Кэнфильдтердің қару тұратын жерінен ұрлап алған сан түрлі тапаншаларды біртіндеп суырып алып, үйіп қояды.

Дегенмен «Біздің қонақжайлығымыз» – іргесі, баяндау жүйесі мизансцена үлгілерімен үнемді тұрғыда байланысатын фильмнен әлдеқайда жоғары еңбек. Бұл – ең күлкілі комедиялардың бірі. Китонның өзі үшін мизансценаны пайдаланатынын байқасақ та, таңғалудың керегі жоқ. Шын мәнінде, фильм тұтастығының жоғары болғаны соншалықты – баяндау үнемдігін тудырған элементтердің көбі күлкілі эффектте әкеледі.

Ал мизансцена көптеген күлкілі элементтерге толы. Декорациялар: Маккейдің ескі үйі, 1830 жылғы Бродвей, ескі стильдегі пойыз бен оның мұржасына дейін сәйкес келетін ағаштан қиыстырып жасаған пойыз туннелі (4.181) өзіл тудыру үшін қолданылған. Костюмге қатысты өзіндер де бөлініп көрсетіледі. Виллидің әйел кейпіне еніп, бүркемелене қашып бара жатқаны етегінің бір шеті түріліп, шалбары көрініп қалғандықтан байқалып қалады; сәлден соң Вилли осы костюмді Кэнфильдтің назарын өзінен бұрып, ізін жасыру үшін аттың арт жағына адам отырғандай етіп жайғастырып қояды. Комедия сахналау мен перформанстар арқылы барынша кең тұрғыда туындайды. Машинист аяғын жоғары көтеріп тебінген сәтте кенеттен жолсеріктің қалпағы ұшып түседі (4.182). Егде жастағы Маккей Виллидің басына ет ірейтін пышақты тақап, тістеніп қатты-қатты қайрайды. Вилли суға аққанда өзеннің түбінде тұрып, өзінің қайда тұрғанын бағдарлау үшін қолын көздерінің үстіне қойып, оң мен солға қарайды. Артынша Вилли өзен ағысымен төмен қарай жүзіп, балық сияқты су бетінде секіріп, қойтастардың үстімен сырғиды.

Бәлкім, өзіл үшін терең кеңістікті қолдану мизансценаның перформанстардың комикалық жасампаздығымен бәсекеге түсе алатын жалғыз аспектісі болар. Қарастырып өткен кадрлардың көбі комедияны құру үшін қызмет еткенін алға тартқан болатынбыз: машинист сірескен күйі вагондардың локомотивтен ажырап кеткенін байқамайды (4.175-суретті қараңыз), ал Вилли болса Кэнфильдтің ұлы оны өлтіру үшін алдыңғы планда тығылып тұрғанынан бейхабар (4.177).

Дегенмен плотинаны жарғаннан кейін терең кеңістікте қойылған өзіл бұдан да таңғаларлық болды. Кэнфильдтің ұлдары Виллиді қала ішінде іздеді. Сол кезде Вилли жартастағы жел үңгіген жайпақтау жерде отырып балық аулайды. Су бөгеттен шығып, жартас үстімен ағып, Виллиді көрсетпей толығымен жауып қалады (4.179). Дәл осы сәтте ағайынды Кэнфильдтер кадрдың екі жағынан келіп, әлі де өз құрбанын іздеген күйде алдыңғы планға шығады (4.180). Виллидің су тасында жасырылған күйде қалғаны оны Кэнфильдтердің іс-әрекеті үшін бейтарап фонға айналдырады. Күтпеген жерден сахнаға жаңа экшннің қосылуы бізде белгісіздік сезімін тудырудың орнына



4.181 Комикалық эффектте арналған декорация. Ағаштан жасалған туннель пойызға сәйкес келетіндей етіп әдейі жасалған.



4.182 Комикалық тосын көрініс ретіндегі перформанс. Инженер әкесі Китон сияқты, Джойдың қалжың ретінде өзінің баршаға танымал, аяқты жоғары көтере жасайтын соққысы – водевиль трюкін жасауы.

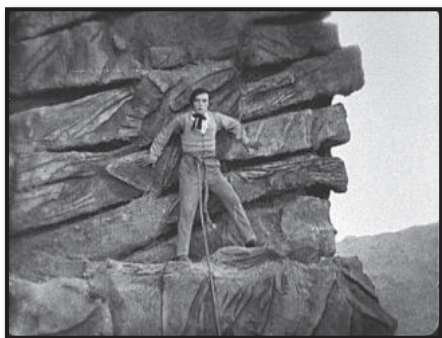
4.183–4.186 Балық орнындағы ер адам. Балық аулау желісіндегі мотив Виллиді суға құлатудан басталады (4.183). Сәлден соң оған арқанмен қосақталған Кэнфильдтің ұлы да жартастасынан суға құлайды (4.184) және Вилли жіпті тартып, онымен бірге ағып кетпеу үшін жанталасады (4.185). Соңына қарай Вилли өзі суға ағып бара жатқанда, жандалбасалап жіптің бір ұшын байлаған жуан ағаштың ұшында қармаққа түскен балықтай ілініп тұрады (4.186).



4.183



4.184



4.185



4.186

таңғалдырады, себебі біз Кэнфильдтің ұлдары осыншама жақын тұратынынан бейхабар болдық. Мұндағы күтпеген оқиға комедия үшін шешуші мәнге ие.

Жеке әзілдер қаншалықты тартымды болса да, «*Біздің қонақжайлығымыз*» атты фильм күлкілі аспектілерді өзге мотивтер сияқты қатаң түрде ұйымдастырады. Фильмдегі саяхат үлгісі әзілдер тізбегін тақырып пен вариациялардың формалық қағидаттарына сәйкес жасайды. Мысалы, пойызбен оңтүстікке сапарға шыққан кездегі әзілдер тізбегі пойызды қарсы алатын адамдарға қатысты идеяға негізделеді. Бірнеше адам оның өтіп бара жатқанын көру үшін бұрылады, үй-күйсіз қаңғырған адам күймелі вагон астындағы рейкалардың үстінде жатыр, ал отын керек болған бір адам локомотивке тас лақтырады. Есе қайтармақ болған машинист оған паровозға жағатын бұталған отын лақтырады. Әзілдердің тағы бір қарқынды тізбегі теміржол бойындағы көріністерге қатысты болады. Вариацияларға ойлы-қырлы жолдар, жолды бөгеп тұрған есек, ирелең жолдар мен мүлдем жолсыз жерлер кіреді.

Бірақ ең күрделі тақырыптық вариациялық тізбектерді «қармақ жібіне ілінген балық» мотивінен көре аламыз. Вилли қалаға келгеннен кейін шамалы уақыттан соң балық аулап, қармағына кішкентай шабақты түсіреді. Соның артынша қармаққа ілінген үлкен балық оны суға тартып әкетеді (4.183). Кейінірек фильмде бірқатар сәтсіздіктер тізбегі орын алғаннан кейін Вилли Кэнфильдтің бір ұлына арқанның екінші ұшымен байланып тұрады. Осыған байланысты әзілдердің көбі кіндіктік байланыстан, Кэнфильдті бұрынырақ Виллиге қатысты оқиғадағыдай суға тартып әкеткен кезде пайда болады.

Кэнфильдтің ұлы жартастан құлап кеткен кезде (4.184), Вилли өзі де құлайтынын түсінген сәтте ең күлкілі кадр орын алады (4.185). Бірақ Вилли Кэнфильдтен босаған кезде де арқан оның беліне байланған күйі жүреді. Содан соң фильмдегі кульминациялық сәтте Вилли сарқыраманың үстінде бөренеге жіппен ілініп тұрады (4.186). Мұнда бір элемент қайтадан бірнеше функцияларды атқарады. «Қармақ жібіне ілінген балық» тәсілі баяндауды алға жылжытып, фильмді біріктіретін мотивке айналады және Виллидің арқанға қатысты вариациялары қамтылған параллель әзілдер үлгілерінде өз орынын алады. Сөйтіп, «*Біздің қонақжайлығымыз*» атты фильм киногердің кинематографиялық мизансценаны баяндау формасымен қалай біріктіре алатынының, үдеріс барысында комедияны қалай жасайтынының ерекше мысалы болады.



ТҮЙІН

Егер киногогер сияқты ойлағымыз келсе, мизансценаны жүйелі түрде бақылап отыруымыз керек. Фильмдегі әрбір декорациялар, костюмдер, жарықтандыру, сахналау мен перформанстар қалай ұсынылғанын көреміз. Сахнаның өн бойынан элементтердің тек бір түрін ғана, айталық, декорация немесе жарықтандыруды ғана бақылауға тырысып көріңіз. Ол қалай өзгереді және қандай мақсаттарды іске асырады?

Сонымен қатар біз мизансцена факторларының бірге қалай жұмыс істейтіні жайлы ойлануымыз керек. Бір суретке тоқталып, осы тараудың өн бойында жасағандай оны мұқият қарастырыңыз. Мизансцена аспектілері назарымызды аудару үшін қалай тізбектеле ұйымдастырылады? Олар бізді баяндаудың негізгі элементтеріне – бет-жүз, ым-ишарат пен объектіге бағыттай ма? Осы элементтерді байқаған кезімізде оларға қалай жауап қайтаруымыз қажет?

Мизансцена баянсөздің бөлігі ретінде қызмет атқарып, хикаядағы ақпаратты аша алады. Оған қалай қол жеткізе аламыз? Декорациялар, жарықтандыру, костюм, сахналау және перформанс қызығушылық, белгісіздік немесе таңғалу сезімдерін тудыра ма? Олар фильмнің өн бойында өзара байланысқан мотивтерге айнала ма?

Егер мұны мұқият қарастыратын болсақ, техниканың осы саласы ұсынатын мүмкіндіктердің кең ауқымын аша аламыз. Жарықты қалай қоюға және актердің қандай ым-ишаратты қолдануына қатысты ең қарапайым таңдаудың өзі күшті әсерге бөлей алады. Киногогерлер интуиция немесе есепті қолдану арқылы көрерменді мизансценаның, тәсілдердің шексіз түрімен қызықтырып, ары қарай қозғалтуына қол жеткізе алады.

5-ТАРАУ

Кадр: кинематография

Киногер мизансценаны бақылай отырып, түсірілуге тиіс оқиғаны сахналайды (қойылымдайды). Алайда камера алдында болып жатқанның барлығы тұтасымен хикаят емес. Бұл оқиға кинопенкаға немесе цифрлық форматқа түсірілуі керек. Жазу үдерісі таңдау мен бақылаудың жаңа саласын ашады: ол – кинематография.

Сіз аздаған видео түсірсеңіз де, кинематография туралы шешім қабылдайсыз (бәлкім, сіз өзіңіз араласпай камераның автоматты параметрлеріне кейбір шешімдерді жасауға мүмкіндік беретін шығарсыз, алайда бұл да шешім болып табылады). Сіз экспозиция және кадр жиілігі сияқты кадрдың фотографиялық қасиеттерін таңдайсыз. Сонымен қатар сіз кадрды жиектеу мен камераны қалай қозғау керектігі туралы таңдау жасайсыз. Бұдан басқа, сіз кадрдың қанша уақытқа созылатыны туралы шешім қабылдайсыз. Киногерлер осы таңдау салаларын мұқият қарастырады. Киногердің операторлық жұмыс туралы барлық шешімдері де «Абыройсыз оңбағандар» (*Inglourious Basterds*) фильмінен алынған (4.1) кадрдың бірінде қойылған жарықтандыруда өз еркінде ештеңе қалмағандай жалғыз мақсатпен қалыптасады: осы шығармашылық таңдау көрерменге қалай әсер етеді?

Фотографиялық бейне

Кинематография (сөзбе-сөз: «қозғалыста жазу») көп жағдайда *фотографияға* («жарықта жазу») тәуелді болады. 16 немесе 35 мм кинопенкамен жұмыс істейтін кейбір киногерлер материалмен тікелей жұмыс істеу үшін камерадан бас тартып жатады. Алайда пленкаға сурет, нобай немесе сызықтарды жазатын киногер де целлулоид жолағында жарық үлгілерін жасайды. Көбінесе киногер камераны жарықты әлдебір объектіден тасымалдаушыға, яғни жарық сезгіш фотопенкаға немесе бейнекамераның компьютерлік чипіне тіркелуін реттеу үшін қолданады. Қалай болғанда да, киногер тоналдылық ауқымын (спекторын) таңдай алады, қозғалыс жылдамдығын реттеп, перспективаны өзгерте алады.

Тоналдылық ауқымы (спекторы)

Күнгей терезе арқылы жарықтандырылған адамды суретке түсіру өте қиын екендігін байқаған боларсыз. Егер Грейс әпке жақсы көрінсе, терезе тұсындағы бақ тым солғын деген сөз (техникалық жаргонда: «сөндірілген»). Ал егер бақ көрінетіндей етіп жасасаңыз, Грейс әпке көлеңкеде қалады. Бұл сәйкессіздік – кинематографиядағы таңдаудың кең ауқымдығына, бейненің түстері мен реңктерінің спекторын бақылауға келтірілген бір ғана мысал. Тоналдылық – жарықтың пленкада қалай

тіркелгенін (жазылғанын) қарастыруға қатысты мәселе. Жарықтандыру – мизансценадағы факторлардың бірі, алайда ол кинематографиямен де тығыз байланысты болады. Кинооператор – жарықтандыруды ретке келтіретін адам, сондықтан ол кадрдың тоналдылығын басқару үшін ең жақсы позицияда болады.

Контраст. Тоналдылықты басқарудың бір саласын, яғни контраст деңгейін қарастыруды бастайық. **Контраст** – кадрдың ең қараңғы және ең жарқын жерлері арасындағы салыстырмалы айырмашылықты білдіреді. 4-тараудан білгеніміздей, көзіміз бейненің түсі, пішіні, текстурасы мен басқа да аспектілерінің айырмашылықтарына өте сезімтал келеді. Бейнедегі контрастар киногерлерге көрерменнің көзін кадрдың маңызды бөліктеріне бағыттауға және кадрға түнеріңкі, көңілді немесе тағы да басқа эмоционалдық тұрғыда экспрессивті сипат беруге көмектеседі.

“ Кинооператор Флойд Кросби де, мен де «Тапа-тал түсте» (*High Noon*) атты еңбегіміздің деректі фильм сияқты болуын қаладық. Әрине, ол 1880 жылдары түсірілген болса, әңгіме басқа; шын мәнінде олай болмаған соң, оның тым болмаса сол кезеңнің кинохроникасы іспеттес көрінуін көкседік. Біркелкі қойылған жарықтандыру мен басып шығару кезінде түйіршікті өрнектеуді, әрі фильтрден өткізілмеген аппақ аспанды қолдану арқылы мақсатымызға жақындадық деген сенімдемін”.

Кинорежиссер Фред Циннеманн



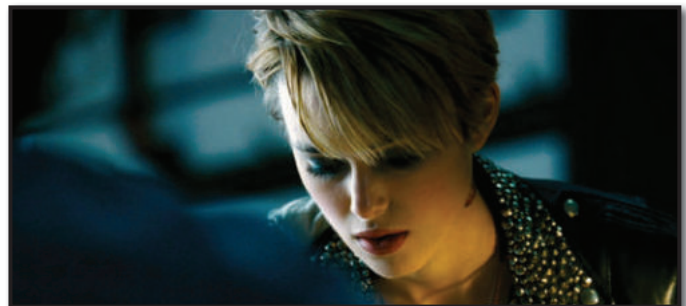
5.1



5.2



5.3



5.4



5.5



5.6

5.1–5.6 Қара-ақ және түрлі түсті тоналды контраст. «Касабланка» (*Casablanca*, 5.1) атты фильмнен келтірген осы кадрдағыдай, ақ-қара фильмдердің көбінде сұр, қара және ақ түстердің балансы қолданылады. Ингмар Бергманның «Бүлдірген алаңы» (*Wild Strawberries*) атты фильмнің басындағы кейіпкердің түстері жайлы эпизодтар толықтай дерлік сұр түссіз жоғары контрасты бейнелерге негізделген (5.2). Микеланджело Антонионидің «Қызғылт шалғай жер» (*Red Desert*) атты фильміндегі кадрлардың көбі бірқалыпты жарықтандырумен күшейтіліп, түрлі түсті дизайнды жасағанда шектеулі палитра қолданылған төмен контрастқа ие. 5.3). Кейбір заманауи фильмдерде терең қанық қара түс («Домино» (*Domino* 5.4) фильміндегідей) жоғары контрасты көрініске деген ұмтылыс баса көрсетіледі (алға шығарылады). Егер біз түпнұсқа кадрларындағы түстерді фильтрден өткізетін болсақ, сіз контрастың әртүрлі деңгейлерін әлдеқайда айқын түрде көре аласыз (5.5; 5.6).



5.7



5.8



5.9

5.7–5.9 Түрлі түсті пленка мен реңк диапазоны. Техникolor (түрлі түсті фильм түсіру жүйесі) «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) атты фильмдегі троллейбусқа қатысты сахнадан көргеніміздей, өзінің қатты әрі қанық реңктерімен әйгілі болды (5.7). Кеңес дәуірінің киногерлері контрасты төмендеу және бейнеге жасыл-көк түс беруге бейім отандық пленканы пайдаланды. Андрей Тарковский қараңғылау келген «Сталкер» (*Stalker*) атты фильміндегі біртүсті түс дизайнында екпінді жоғарыда атаған ерекшеліктерге түсірді (5.8). Лен Лидің абстрактілі «Кемпірқосақ биі» (*Rainbow Dance*) атты фильмінде ажыратылып, қайта үйлестірілген тұнық әрі қанық түсті сұлбаларды жасау үшін ағылшындардың гаспаркolor (*gasparcolor*) атты таспаға түсіру жүйесі қолданылды (5.9).

Ең кәсіби кинематография (операторлық жұмыс) контрастың орташа ауқымына, яғни таза қара, таза ақ және олардың арасындағы үлкен спекторға, сұр түстерге (ақ-қара түсірілімде) немесе реңктерге (түрлі түсті түсірілімде) ұмтылады. Жоғары контрасты бейне жарқын ақ түсті жарық екпіндері мен қатты қара түсті аумақтарды, әрі олардың арасында жатқан реңктердің кішігірім ауқымын көрсетеді. Төменгі контрасты бейне де таза ақ немесе қара аумақтарсыз көптеген аралық сұр, яки түрлі түсті реңктерде көрінеді (5.1–5.6). Жоғарғы контрасты бейнелер қатаң әрі драмалы болып көрінуі мүмкін, ал төменгі контрасты бейнелер болса әлдеқайда бөсеңдетілген эмоциялық күйлерді меңзейді.

“Вирджиния Вульфтан кім қорқады» (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) атты фильм неге ақ-қара түспен ғана шектеліп қалды? Сөздер. Диалог түрлі түсті болғанда өзгеше ойнар еді”.

Эрнест Леман, сценарист

Контрасты бақылау үшін жарықтандыру, фильтрлер, (негативті) қордан кино таспасын таңдау, зертханалық өңдеу мен постпродакшн жұмыстары сияқты көптеген факторлар қолданылады. Тарихи тұрғыдан алғанда, фотохимиялық кино өндірісі жарыққа әртүрлі сезімталдылық дәрежесі бар фотографиялық пленкаларға негізделген еді. Өзге пленкалармен салыстырғанда ақ-қара кино пленкалары жарықты көбірек жинақтайды, сондықтан да олар нақты жағдайлардағы жаңалық оқиғаларын түсіруге қолайлы болды. Басқалары анағұрлым қанық әрі кең

контраст ауқымын берді және олар 1920–1960 жылдары жарықтандыруды дәл басқаруға болатын студиялық фильмдердің көбінде пайдаланылды. Дәл осылай, кинооператорлар да түрлі түсті (негативтерді) кинотаспаларды таңдай отырып, бейненің түс контрастын өзгерте алады (5.7–5.9).

Экспозиция. Экспозиция – бейне тоналдылығын өзгертудің маңызды жолы. Экспозиция камера линзасы арқылы қанша жарық өтетінін реттейді. Көбінесе экспозицияны бейне тым қараңғы (экспозициялау деңгейі төмен) немесе тым жарық (экспозициялау деңгейі аса жоғары) болып көрінгенде ғана байқаймыз. Біз киногерлер теңдестірілген экспозиция жасауға тырысады деп болжаймыз. Дегенмен кейде оған қол жеткізу қиын болады және ымыра жасауға тура келеді. Киногерлер экраннан түсіріп алған әуесқой суретіміздегі (5.10; 5.11) мұнарланған терезе мен оның фонындағы Грейс әпкенің кескіні екеуінің арасындағы таңдаумен үнемі бетпе-бет келеді.

Кейде киногер теңдестірілмеген экспозиция жасауды қалайды. 1940 жылдары Америка нуар фильмдерінің кинематографиясында күңгірт (қанық емес) жарықтандыру техникаларына сай, бейненің көлеңкелі аумақтары төмен деңгейде экспозицияланған. Осыған ұқсас шамадан жоғары экспозициялау экспрессивті эффекттерді тудыра алады (5.12). Сонымен қатар дұрыс экспозициямен түсірілген бейнелер дайындау, басып шығару немесе цифрлы постпродакшн кезінде төмен немесе жоғары деңгейде экспозициялануы мүмкін (5.13).

Пленкаға түсетін жарықтың жиілігін азайту мақсатында камера немесе принтер линзасының алдына қойылған әйнек яки желатин бөліктері сияқты **фильтрлер** экспозицияға әсер етуі мүмкін.



5.10



5.11

5.10; 5.11 Экспозиция деңгейлері. Үнділік режисер Кумар Шахани дүкеннің ішкі интерьерін бір сахнада көрсету туралы шешім қабылдап, артқы жақтағы төңіректің көрінісін басып тастауды мүмкін етеді (5.10). Өзге сахнада ол артқы планды көрсетіп, терезе жақтауларының сұлбасын жасады (5.11). Бірінші сахнада дүкендегі ашық түсті тауарлар көрсетіледі, ал екінші кадрда сырт жақтағы қызу сауда-саттық пен жұмбақ интерьер арасындағы айырмашылық алға шығарыла, баса көрсетілген.

Фильтрлер тоналдылық ауқымын түбегейлі түрде өзгерте алады. Голливуд кинооператорлары 1920 жылдардан бастап жарық көздерінің үстіне орналастырылған гелдер мен жібек маталарды қолданумен қатар, диффузиялық фильтрлер арқылы ірі пландарға, әсіресе әйелдерге гламур (сән) қосуға ұмтылды (5.14). Киногерлер таза ауадағы түнгі сахналарды түсіруді қолайлы еткен негатив (кинотаспа) пен жарықтандырудағы заманауи жақсартулар енгенге дейін мұндай сахналарды әдетте күн шуағындағы көк фильтрлерді, яғни *түнге арналған күн* деп аталатын техниканы қолдана отырып, түсірген еді (5.15).

Түсірілімнен кейінгі тоналдылықты өзгерту. Көбінесе киногерлер түсірілімнен кейінгі бейненің тоналдылығын жиі өңдейді. Мысалы, фильмдер әртүрлі тоналдылық шамаларын беретін кинотаспаларға басылып шығарылуы мүмкін. Авангард жанрын ұстанатын кинорежиссерлер камерадан түскен бейнелерді өзгертудің өзгеше әдістерін зерттеді (5.16; 5.17).

Дыбыссыз фильмдер дәуіріндегі ең көп тараған түзетулердің бірі бояу мен реңк беру арқылы ақ-қара бейнелерге *түс қосу* еді. Бояу дайын пленканы бояғышы бар ыдысқа батыру арқылы жүзеге асырылады. Қара аумақтар қара және сұр түсті болып қала береді, ал ақшылдау аумақтар түстерді сіңіріп алады (5.18). *Реңк беру* қарама-қарсы жолмен жұмыс

“ [Цифрлық кинематографияда] сіз адамдардың бет-әлпетінен шын мәнінде жоқ әжім-сызықтарды көре бастайсыз. Мен диффузиялық сүзгілерді пайдалану арқылы 20 жылдан бері фильтрлерді қолданбай, өзім түсіріп жүрген адамдардың кескіндеріне мейірімділік танытып жүргенімді байқадым”.

Кинооператор Стюарт Драйбург



5.12



5.13

5.12; 5.13 Шамадан жоғары экспозициялау Нельсон Перейра Сантостың сұлбасын «Қор болған жандар» (*Vidas Secas*) атты фильмінде қамаудағы адамның шектеулі өмірі мен сыртқы әлемдегі еркіндік арасындағы контрасты күшейту үшін түрме камерасының терезелерін шамадан жоғары экспозициялайды (5.12). «Сақина әміршісі: Сақина бауырластығы» (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) атты фильмде Мория эпизодын шамадан тыс фотографиялық экспозициясының имитациясын жасау үшін түстерді цифрлық жолмен түзету қолданылды. 5.13-суретте сиқыршының асатаяғы Бауырластықты қараңғыда сансыз орктар қоршаған жарық аралға айналдырғаны тым жоғары экспозицияланған.



5.14



5.15

5.14; 5.15 Тоналдылықты өзгертетін фильтрлер (сүзгілер) «Қош бол, майдан!» (*A Farewell to Arms*) испеттес студиялық фильмдерде әйелдердің романтикалық бейнелерін жасау үшін әдетте жұмсақ және негізгі жарықтандырумен қатар, диффузиялық фильтрлер де қолданылады (5.14). Ал басты кейіпкерлері түнде үндістердің лагерін аңдыған «Із кесушілер» (*The Searchers*) атты фильмдегі осы сахна түнгі кейіпке келтіретін түсірілім фильтрлері қолданылып, күндіз түсірілген (5.15).

істейді. Бояғыш зат позитив басылымды жасау кезінде қосылады. Нәтижесінде кадрдың қараңғылау аумақтары боялады, ал ақшылдау аумақтары ақ күйінде қалады, кейде сәл ғана боялады (5.19). Кадрдың жекелеген бөліктерін тиісті түспен толықтыратын қолдан бояу анағұрлым үстем болған-

дықтан, сирек кездесті (5.20). Уақыт өте келе киногерлер кейде дыбыссыз фильмдер үрдістерін қайта жандандырды (5.21).

Бейне тоналдылығына қатысты түзетулердің көбін постпродакшн кезінде жасауға болады. Фотохимиялық кино өндірісінде басылымның түс аумағын өзгерту үшін негатив кинотаспамен жұмыс істейтін *зертханашы (грейдер)* немесе *хронометражшы* қызметі құрылды. Цифрлық кино өндірісінің дамуы қазір *колорист* деп аталатын сарапшыны бұдан да көп құралдармен қамтыды. Фильм файлдар жиынтығы түрінде пайда болғаннан бастап түзетулерді өте дәл жүргізуге болады. Мысалы, аналогты түсті түзету кезінде (грейдинг) кадрда жасалған кез келген өзгертулер жиектің бүкіл аумағына әсер етеді. Алайда цифрлық бағдарламалар колористке кадрдың жекелеген бөліктері (5.22) түсірілім кезінде қозғалып тұрса да, оларды бағыттап, енгізген түзетуді сақтап қалуға мүмкіндік береді. Қазіргі таңда кейбір кинооператорлар фильм түсірген кезде шешім қабылдау үшін түсірілім алаңына колористі алып келеді.

Сол сияқты, «түнге арналған күн» эффектісін жасау үшін сахна постпродакшн кезінде қарайтылады. «Қыстан қалған сүйек» (*Winter's Bone*) фильміндегі кульминациялық түнгі эпизодта екі әйел бас кейіпкерді тоғанға ертіп апарды. Кейбір кадрлар шуақты күндізгі жарықта, екіншілері қараңғы түсе бастағанда, ал қайықтағы әйелдердің ірі пландағы бейнелері күңгірт жарық шашатын шамдардың көмегімен түнде түсірілген. Түстерді цифрлық жолмен түзетудің (грейдинг) арқасында барлық кадрлар біртекті қараңғы эпизодқа біріктірілді. Ал «Джули мен Джулия» (*Julie & Julia*) атты романтикалық комедияда, керісінше, бұлтты күндері түсірілген сахналарға күннің жарығын қосқан техника қолданылды.

Цифрлық постпродакшн мизансцена мен кинематографиядан бастап монтаждау және дыбысқа дейінгі техниканың барлық саласын өзгертті («Жақыннан тануды» қараңыз, 216–217-беттер).



5.16



5.17

5.16; 5.17 Түсірілімнен кейінгі эксперименттік айла-шарғылар. Пэт О'Нилдің «Су мен билік» (*Power and Water*) атты фильмінің өн бойында оптикалық баспа, бүркеме кадр мен өзге де арнайы эффектілер қолданылып, әсерлі бейнелер жасалды (5.16). Эмульсиялы қабатты сыру арқылы Стэн Браккейг «Қараңғыда жарықтың шағылуы» (*Reflections on Black*) атты фильмнің өн бойындағы көзге қатысты мотивті баса көрсетеді (5.17).



5.18



5.19



5.20



5.21

5.18–5.21 Қара-ақ түсті фильмге түс қосу. Пленканы бояу 1914 жылғы «Құдайлардың қаһары» (*The Wrath of the Gods*) атты фильмде тұтас кадрдың бойымен тараған қоңыр түсті тудырады (5.18). Бұл түс жанартау атқылаған кездегі ыстықты меңзейді. Ал «Күлге айналған тағдыр» (*Cenere/Ashes*, 1916) фильміндегі қою көк түсті фондағы ақ киімді әйел көрінісі ақ түске реңк беру үдерісіне тән (5.19). Сол сияқты, түнгі сахналар да әдетте көк түске боялған еді. Каминдегі от – қызыл түсті, ал ішкі интерьер жаппай ашық сары (кәріптас) түсті болды. Пленканы қолмен бояған колористер жарқын бейнелерді жасау үшін 1906 жылғы Альберт Капелланның «Алладин және оның сиқырлы шамы» (*Aladdin, or the Wonderful Lamp*) атты фильміндегідей, әр кадрдың үстіне бекітілетін трафаретті қолданды (5.20). Вера Хитилова «Дәстүргүл» (*Daisies*) атты эксперименттік фильмінде қызыл күрең реңктерді қолданды (5.21).



5.22 Түстерді цифрлық жолмен іріктелмелі түрде түзету. «Сақиналар әміршісі: Сақина бауырластығы» (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) атты фильмнен алынған осы ірі планда актердің бет-жүзінің сопақша боп көрсетілуі колористің жарықты немесе түсті өзгерткісі келетін тұсын меңзейді.



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

ҚҰБЫЖЫҚТАРДАН БАСТАП ӘДЕТТЕГІ НӘРСЕЛЕРГЕ ДЕЙІН

«Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*) фильміндегі компьютерлік бейне графикасы

Дж.Р.Р. Толкиннің «Сақина әміршісі» трилогиясынан алынып бейімдендірілген фильмдер («Сақина бауырластығы» (*The Fellowship of the Ring*), «Екі қамал» (*The Two Towers*) мен «Патшаның оралуы» (*The Return of the King*)) компьютерлік бейне графикасын (КБГ) ірі шайқас сахналарын, шынайы болып көрінетін құбыжықтар мен сиқырлы оқиғаларды жасау кезінде қалай қолдануға болатынын көрсетеді. Сонымен қатар фильмдер КБГ-ның фильмдегі онша әсерлі емес, әлдеқайда жаттанды тұстарын қалай қалыптастыратынын назарға ұсынады.

КБГ өндірістің әрбір кезеңінде қолданылды. Препродакшн кезінде (превиздеу, яғни «алдын ала визуалдау» үшін) сценарийдің анимацияланған суретті жобасының аниматика немесе сахналардың алғашқы компьютерлік нұсқасы қамтылған түрі жасалды. Әрбір фильмді алдын ала визуалдау дайын фильм іспеттес болады, сонымен қатар бұл цифрлы және физикалық кейіптегі міндеттерді бірге атқаратын үлкен қызметкерлер құрамының жұмысын үйлестіреді.

Үш фильмнің де өндірісі кезінде КБГ мизансценаны қалыптастыруға көмектесті. Кадрлардың көбі әрқелкі элементтерді, яғни толық өлшемді декорациялар, миниатюралы декорациялар мен күңгірт кескіндемелерді цифрлық жолмен бірге өрген (5.60-ты қараңыз). Барлығы 68 миниатюралы декорация жасалды, әрі олардың шынайы болып көрінуі үшін камераға олардың арасымен қозғала түсіруді мүмкін ету барысында компьютерлік манипуляцияларды қолдану қажет болды. Компьютерлік кескіндеме салу бағдарламалары миниатюралы қуыршақтардың (декорациялардың) арт жағынан көрінетін аспан, бұлттар, алыстағы жартастар мен ормандарға арналған мэт-пэинтингтерді, яғни күңгірт кескіндемелерді де жасай алады.

Сонымен қатар сақиналар да КБГ-ның кейіпкерлерді жасаудағы қарқынды даму мүмкіндіктерін қолдана отырып салынған. Соғыс сахналары костюм киген актерлердің шағын тобымен қойылды, бірақ КБГ олардың жанына жауынгерлердің орасан зор тобын қосты. Қазіргі таңда жиі көріп жүргеніміздей, сақинаның жобасы жаңа бағдарламалық жасақтамалардың қолданылуын талап етті. Осы кезде («виртуалды ортада бірнеше агентті модельдеу жүйесі үшін») Massive өте маңызды бағдарлама болды. Бірнеше агенттердің (костюмдегі актерлердің) қозғалысын қармауды қолдану арқылы түсірілім тобы бірқатар әртүрлі әскери маневрларды жасап, олардың барлығына компьютердің көмегімен жасалған мыңдаған қарадүрсін кейіпкерлерді (фигураларды) қосты. Massive бағдарламасы әрбір кейіпкерге жақындап келе жатқан сарбазды көріп, оның дос немесе дұшпан екенін ажырата алатындай қарапайым жасанды интеллект беріп,

кейіпкерлер (фигуралар) шашыраңқы орналасқан немесе болжауға келмейтін жолмен топтасқан сахналарды жасай алды (5.23).

Кейіпкерлер өз ізденістерін жүргізген кезде кездестірген құбыжықтар әскерлерге қарағанда әлдеқайда мұқият жобаланды. Әрбір тіршілік иесінің детальды үшөлшемді үлгісі ойықтар мен қатпарларды оқи алатын сканерлеу таяқшасымен қармалды. Character Mapper атты бағдарламалық жасақтама жүйесі актердің қозғалысын қармайды, содан кейін оның дене массасы мен бұлшық еттерін қиял бейнелердің қаңқаларына бейімдейді. Үңгір тролі жайлы эпизодта ірі мығым келген тіршілік иесі аяқ-қолын ербеңдетіп, бұлшық еттерін шынайы сияқты бұлтылдата бұгеді.

Голлумның қаңқасы қозғалысты қармау мен КБГ-ның комбинациясының көмегімен жасалды, бірақ шынайы актерлер де КБГ қолдану үдерісінен тыс қалмады. Басты кейіпкерлер қауіпті, яғни күрделі қимылдарды орындайтын каскадерлерді алмастырған цифрлы кейіптегі егіздермен қамтылды. Хикаят кәдімгі өлшемдегі актерлердің өздерінен әлдеқайда биік кейіпкерлермен өзара әрекеттесетін, бойлары үш футты құрайтын хоббитерді сомдауын талап етті. Өлшемдегі айырмашылық көбінесе түсірілім кезінде бойы кішкентай ұқсас адамның көмегімен немесе хоббиттерді камерадан алысырақ, жалған перспективалы декорацияларда жайғастыра орналастыру арқылы жасалды.

Сонымен қатар операторлық жұмыс та КБГ-на тәуелді. Үңгір тролі жайлы сахнаны түсіру үшін кинорежиссер Питер Джексон виртуалды шынайылық шлемін киіп, виртуалды кеңістікте қозғалып, виртуалды тролльмен бетпе-бет келе отырып, камераның қалай орналасатынын жоспарлады. Камераның позициялары қозғалыс арқылы қармалып, фильмнің қалған бөлігіндегі сахналардан қолмен жасалған қарапайым стилімен біршама өзгешеленетін эпизодтың нақты түсірілімінде қайта жаңғыртылды.

Өндірістен кейін (постпродакшн кезінде) аниматорлар локациялық түсірілімдердегі телефон бағаналарын және Бауырластықтың таулар арқылы өтетін саяхатының әуеден түсірілген кадрларға түсіп қалған тікұшақтың қалақтарын өшірді. Ал арнайы бағдарламалар Галадриэль айнасындағы судың сағымдана бұлдырауы сияқты детальдарды қосты.

Бәлкім, ең маңыздысы түстерді цифрлық жолмен түзетудің (грейдинг) кадрлардағы түсті өзгертіп, әрбір негізгі локацияның (орынның) көрінісіне өзіндік сипат беруінде болар. Ривенделл жайлы сахналар күзгі реңктерде болды, ал Ширдегі алғашқы сахналарға күн сәулесі мен жасыл өрістердің реңктерін арттыра түскен сары түсті жарқыл қосылды. Сонымен қатар грейдинг



ЖАҚЫННАН ТАНУ

ЖАЛҒАСЫ

жасалғанда кадрдағы жеке элементтердің түске қатысты мәндерін реттеуге мүмкіндік беретін инновациялық бағдарлама да пайдаланылды. Галадриэль Фродоға өз айнасын көрсеткен кезде оның үстінен шуақ шашқан ашық ақ түсті жарқыл Фродоның кейпі мен декорацияның

қаракөк реңктеріне контраст болды (5.24). Түстерді цифрлық жолмен түзетудің арқасында КБГ техникалары топтар мен тіршілік иелерінен де ірі нәрселерді жасай алады: олардың бүкіл фильмнің визуалды стилін қалыптастыруға да мүмкіндігі бар.



5.23



5.24

5.23; 5.24 Цифрлық постпродакшн арқылы басқарылатын мизансцена мен кинематография. «Екі қамал» (*The Two Towers*) атты фильм сарбаздардың орасан зор топтарының жекелеген қозғалыстары Massive бағдарламалық жасақтамасының көмегімен жасалды (5.23). «Сақина бауырластығы» (*The Fellowship of the Ring*) атты фильмде түстерді цифрлық жолмен түзету (цифрлық түс градациясы) сахнаның қалған бөлігі көмескі реңкте болған тұста бір фигураны ашық ақ түске айналдырады (5.24).

Алайда жаңа мүмкіндіктердің пайда болуымен мәжбүрлі шешімдер де көбейді. Бір монтажер цифрлы постпродакшнның тым көп балама ұсынатынына таңғалады: «Мен әлі де, егер бұл (түсірілім кезінде) жоқ болса, ол болмауы керек екенін білдіреді деген сезімдемін. Сіз барлығына осындай манипуляцияны қолдана алмайсыз, әйтпесе барлығымыз анимацияға түсіп қалуымыз мүмкін».

Қозғалыс жылдамдығы

Фильмдеріміз бен видеоларымыз баяулатылған қозғалыстағы гимнастың өнері, комикалық жылдамдыққа дейін тездетілген қарапайым іс-әрекет, стоп-кадрда тоқтап қалған теннис ойыны іспеттес эффектiлерге толы. Көбінесе олардың кино үшін бірегей фотографиялық күш-қуатқа, экраннан көрінетін қозғалыс жылдамдығын басқаруға байланысты екенін ойланбаймыз.

Экранда көрсетілетін қозғалыстың жылдамдығы екі факторға – фильмнің түсірілген жылдамдығы мен проекциялау деңгейіне байланысты. Екі жылдамдық та бір секундта өтетін кадрлармен есептеледі. 1920 жылдардың аяғында пайда болған синхронды дыбысы бар фильмдерде пленка негізінде жасалатын түсірілімнің бекітілген стандартты жылдамдығы бір секундта 24 кадрды құрады (кадр/с). Заманауи 35 миллиметрлік камералар әдетте киногерге 8 және 64 кадр/с аралығындағы, ал мамандандырылған камералар одан да кең ауқымдағы таңдауды алға тартады. Әдетте секундына 24, 25 және 30 кадр шамасына стандартталған кәсіби HD камералар кадр жиілігінің салыстырмалы мәзірін ұсынады.

Егер қозғалыс экранда анық көрінуге тиіс болса, түсірілім жылдамдығы проекциялау жылдамдығына сай болуы қажет. Бұл жағдай әдетте заманауи фильмдерде орын алады. Негізгі қиындық кейде бастапқы кадр жиілігімен салыстырғанда тездетіліп көрсетілетін дыбыссыз фильмдерде туындайды. Түсірілім жылдамдығы секундына 24 кадрға тең етіп стандартталғанға дейін фильмдер секундына 16-дан 22 кадрға дейінгі аралықта түсірілетін, сондықтан оларды экраннан секундына 24 кадрды құрайтын жылдамдықта көрсеткен кезде олар үзік-үзік болып көрінеді. Дұрыс жылдамдықпен жобаланған дыбыссыз фильмдер қазіргі заманда жасалған фильмдер сияқты бірқалыпты көрінеді.

Дыбыссыз фильмдерден байқағандай, егер фильм проекциялау жылдамдығына (16 немесе 18 кадр делік) қарағанда секундына шамалы ғана кадрды өткізіп көрсетілсе, экрандағы іс-әрекет жылдамырақ болып көрінеді. Бұл – кейде комедиялардан көруге болатын жылдамдатылған қозғалыс эффектiсі. Алайда жылдам қозғалыс бұрыннан басқа мақсаттарға жету үшін қолданылып келеді. Мысалы, Ф.В. Мурнауың «Носферату» (*Nosferatu*) фильмінде вампир күймесінің табиғаттан тыс күшін көрсету мақсатында күйме ландшафт бойымен зымырап өтеді. Ал Годфри Реджионың «Кояанискатси» (*Koyaanisqatsi*) фильміндегі қарқынды жылдам қозғалыс қалалық өмірдің қызған ритмдерін бейнелейді (5.25). Кейінгі фильмдерде жылдам қозғалыс назарымызды өзіне аудару және қарқынды жеделдету үшін бізді айналадағы төңірек арқылы жүргізіп, іс-әрекеттің мәніне жеткізген кезде қолданылады.



5.25 Жылдам қозғалыс. «Кояанискатси» (*Koyaanisqatsi*) атты фильмде көліктер жарық жарқылдарына айналады.

“ Мен ЦБ жинағына кірмей, нәрселер жайлы шешім қабылдайтын барынша қиын кездерді басымнан өткерудемін; мен бір кездері осы жерден (ЦБ жинағынан) әйтеуір бір шығармын-ау деп ойлауды да қойдым. Үдеріс өте көп параметрлерді тудырады”.

«Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*) фильмінің режиссері Пол Томас Андерсон

Секунд аралығында кадр көп болған сәйін (48 немесе 64 делік), соғұрлым экрандағы іс-әрекет баяу көрсетіледі. Мысалы, осының нәтижесінде алынған баяулатылған қозғалыс эффектiсі Дзига Вертовтың «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) атты фильмінде спорт оқиғаларын егжей-тегжейлі нақтылау үшін қолданылады. Бұл тәсіл қазіргі кездің өзінде де маңызды қызмет атқарып келеді. Сонымен қатар осы техника экспрессивтілікке жету мақсаттары үшін қолданылуы мүмкін. Рубен Мамуляның «Бүгін түнде мені сүйші» (*Love Me Tonight*) фильмінде аңшылар ұйықтап жатқан бұғыны оятып

алмау үшін үйлеріне барынша дыбыс шығармай қайтуға шешім қабылдайды; шусыз қозғалыстың комикалық бейнесін жасау үшін олардың сапары баяулатылып түсірілді.

Қазіргі таңда баяулатылған қозғалыстағы кадрлар көбіне іс-әрекеттің түс көргенде немесе қиялда болып жатқанын меңзейді. Сонымен қатар оны жауынгерлік өнер немесе супер қаһармандар жайлы фильмдердегідей орасан күш-қуатты көрсету үшін пайдалануға болады. Сондай-ақ баяулатылған қозғалыс қойылым немесе үлкен драманы бастан кешіру жолына айналып, назарды баса аударту үшін қолданылады. Ғашықтардың бір-бірімен алаңсыз билеп жүргенін меңзейтін серуеннің баяулатылған сахналары Уоң Кар Вайдың «Махаббат мезеті» (*In the Mood for Love*) атты фильміне лирикалық ритмді қосады.

Киногерлер экспрессивтіліктің әсерлерін күшейту үшін түсірілім кезіндегі қозғалыс жылдамдығын өзгерте алады. Әдетте жылдамдықты өзгерту арнайы эффекттерді құруға көмектеседі. «Жансебіл» (*Die Hard*) фильмінде лифтінің шахтасында дөңгелек пішінді өрт камера бағытында жарылады. Түсірілім кезінде шахтаның түп жағындағы оттың таралуын баяулата отырып, оны секундына 100 кадрды құрайтын жылдамдықпен түсірді, ал от жоғары қарай лап еткен кезде, одан да тез жылдамдықпен түсіру арқылы үдемелі жарылыстың әсері жасалды.

«*Жансебіл*» фильміндегі кадрлардың бірізділігі (секанс) шынайы көрінетін жарылыс жасады, алайда кейбір жағдайларда киногерлер түсірілім жылдамдығындағы өзгерістерге назар аударғанымызды қалайды. Түсірілім кезінде кадр жиілігін өзгертуді **сызықты өзгеріс** (рампинг) деп атайды. Рампинг экспозицияны өзгертетіндіктен, кеңістіктегі жарықтандыру деңгейлері кадр жиілігімен үйлестірілуі керек. «Шерлок Холмс» (*Sherlock Holmes*) атты фильмдегі шайқас сахналарын түсіргенде баяулатылған қозғалысты жасау үшін Phantom мамандандырылған цифрлық камерасы қолданылды, ол секундына 24 кадрдан 800 кадрге дейін көтеріліп барып, артынша 24 кадрға қайта оралды. Баяулатылған қозғалыс кезінде жарықтың жарқылы тұрақты экспозицияны сақтады.

Кей жағдайларда рампинг «*Жансебіл*» мен «*Шерлок Холмс*» фильмдеріндегі сахналар секілді, іс-әрекеттің шамалы бөлігін баса көрсету үшін бір реттік эффект ретінде қолданылады. Алайда ол сонымен қатар мотив ретінде қызмет атқара алады және параллельдерді құрады. Майкл Маннның «Инсайдер» (*The Insider*) атты фильміндегі алғашқы сахнада зерттеуші Джеффри Уиганд өзін жаңа ғана жұмыстан шығарған темекі компаниясынан кетіп бара жатады. Ол вестибюльді кесіп өтіп, айналмалы есікке қарай беттегенде, кенеттен оның сергек жүрісі ұйқыда қалықтағандай баяулайды. Бұл керемет стилистикалық таңдаудың мағынасы фильмнің соңғы кадрында ғана айқындалады. Уигандқа темекіге тәуелділікті шақыратын (есірткілік) заттардың қосылғанын ашуға көмектескен телевизиялық продюсер Лоуэлл Бергман CBS арнасынан жұмыстан шығарылады. Бергман вестибюль арқылы жүріп, айналмалы есіктен өткен кезде, оның қозғалысы өте баяу қозғалысқа айналады. Техниканың қайталануы шындықты айтудың нәтижесінде өмір сүруге қажетті қаражатынан айырылған екі ер адамды, яғни аутсайдерге (бөгде адамдарға) айналған екі инсайдерді салыстырады.

Жылдам және баяу қозғалыстың бұдан да экстремалды формалары бар. *Баяулатылған* кадрлы кинотүсірілім (кинематография) санаулы секунд ішінде күннің батуын немесе бір минут ішінде гүлдің түйін тастауын, бүршіктенуін және шешек атуын көруімізге мүмкіндік береді. Ол үшін өте төмен түсірілім жылдамдығы қажет; бөлкім, ол минутына, сағатына немесе тіпті күніне бір кадр болады. Әйнекті сындырған оқты таспаға жазу сияқты *жоғары жылдамдықтағы* кинотүсірілім үшін камера секундына жүздеген немесе мыңдаған кадрларды өңдей алады. Камералардың көбін баяулатылған кадрлы түсірілім үшін қолдануға болады, алайда жоғары жылдамдықтағы кинематографияға арнайы жасалған камералар қажет.

Киногер түсірілімнен кейін де экрандағы қозғалыс жылдамдығын басқара алады. 1990 жылдардың басына дейін осы мақсатты орындаудағы ең көп тараған құрал оптикалық принтер болды. Бұл құрылғы әрбір бастапқы кадрдың барлығын немесе бір бөлігін басқа пленкаға көшіру арқылы фильмді қайтадан фотопленкаға түсіреді. Оптикалық принтер іс-әрекетті алып тастай алады, кадрларды өткізіп жіберу арқылы іс-әрекетті тездетеді, кадрларды қайта басудың (*басып шығаруды созу*) көмегімен оны баяулатады немесе бір кадрды қайта-қайта басу арқылы іс-әрекетті қатырып қоя алады. Қазіргі кезде цифрлық постпродакшн оптикалық принтерде алғаш рет қолданылған манипуляцияларды жасауға мүмкіндік береді.



5.26 Қорытынды сахнадағы стоп-кадр. «Пәктік сәті» (*A Moment of Innocence*) атты фильмдегі қорытынды стоп-кадрда жас ер адамдардың ым-ишараттары олардың әйелге деген қарым-қатынасының мәнін білдіріп, бізді сол жайлы ойға қалдырады. Аяқсыз қалдырылған стоп-кадрдың өзге мысалы 3.10-суретте келтірілген.

Эксперименттік фильмдердің көбі бастапқы кадрлардың жылдамдығын өзгерту мүмкіндіктерінің көмегімен жасалды. Оптикалық принтердің көмегімен Кен Джейкобс «Том, Том, сырнайшының баласы» (*Tom Tom the Piper's Son*) фильмінде (12.11) кадрларды тоқтатып және олардың бөліктерін үлкейту арқылы алғашқы дыбыссыз фильмдегі бейнелерді зерттейді. Сонымен қатар негізгі ағымдағы фильмдердің көбі стоп-кадр эффектісін қолданады. Ол іс-әрекеттің бір бөлігін немесе диалог желісін ерекшелеп көрсете алады, не кейіпкердің жадына деген ұсынысты меңзеуі мүмкін. Фильмнің соңындағы стоп-кадр жағдайды кідірту арқылы оны көрерменнің санасында сақтай алады. Сондай-ақ бұл хикаят оқиғасының әлі де толық шешілмегенін меңзеуі мүмкін (5.26).

Перспектива

Сіз теміржол үстінде көкжиекке қарап тұрсыз делік. Қос рельс алыстаған сайын кішірейіп, ақырында тоғысатын сияқты болып көрінеді. Бірақ сіз олардың шынымен параллель жатқандығын және шпалдардың өлшемдері бірдей екенін білесіз. Неге ендеше көрініс басқаша?

Өйткені сіздің көзіңіз сахнадан шағылысқан жарықты жинақтайды және кеңістік пен онда орналасқан заттардың бейнесін құрады. Сахнадағы нысандар бір-бірімен тұрақты байланыста болады. Жолдар тоғысады және шпалдар кішірейе түседі. Басқаша айтқанда, назарыңыз сахнаның *перспективалық* тұрғыдағы көрінісін, яғни көру бұрышының айналасында ұйымдастырылған кеңістіктік қатынастардың жиынтығын көрсетеді.

Фотокамераның объективі де сіздің көзіңіз көрген көріністі жасайды. Ол сахнаның көлемі, тереңдігі мен өзге де өлшемдерін көрсететін бейнені қалыптастыру үшін белгілі бір нүктеде орналас-тырылып, сахнадан жарықты жинақтап, сол жарықты пленканың немесе видеочиптің тегіс бетіне жібереді. Сөйтіп, камера линзасы да перспективадағы бейнені тудырады.

Алайда көз бен камераның арасындағы айырмашылық фотографиялық объективтерді ауыстыра алады, содан соң олардың әрбір түрі перспективаны әрқилы жолмен көрсетуі мүмкін. Егер екі әртүрлі объективпен бір сахнаны фотоға түсірсе, нәтижесінде алынған суреттерде перспектива қатынастары мүлде өзгеше болып шығады. Байқағанымыздай, кең бұрышты линзалар жолдың төменгі жағындағы кеңістік тереңдігін асырып жібере алады немесе алдыңғы пландағы ағаштар мен ғимараттарды дөңес етіп көрсетуі мүмкін. Телеобъектив тереңдікті күрт азайтып, ағаштарды бір-біріне өте жақын орналасқан сияқты әрі бірдей өлшемге айналғандай етіп көрсетуі мүмкін.

“ Мен төңіректе 50 милли-метрлік линзаның қайда салынатынын немесе олар қандай өлшемдегі линзаны орнатып жатқандарын көру үшін күтіп тұрмай және ойымдағы жазылмаған кітап беттерінде былай деп тұжырым жасадым: «Оларға ешқашан бет-пішініңді толықтай түсіруге рұқсат етпе, кең бұрышты линзаларда сіз Дамбо (*Dumbo*) сияқты көрініп қаласыз”.

Тони Кертис, актер

Линза: фокустық қашықтық. Киногерлер бейненің перспективасын егжей-тегжейлі ойластырады. Таңдаудың негізгі аумағы линзаның **фокустық қашықтығын** қамтиды. Техникалық тұрғыдан алғанда, фокустық қашықтық – линзаның ортасынан жарық сәулелерінің пленкадағы фокус нүктесінде шоғырланған жеріне дейінгі арақашықтық. Фокустық қашықтық көзге көрінетін заттардың өлшемі мен пропорцияларын, сонымен қатар суреттен қарап аңғаратын тереңдіктің өлшемін өзгертеді.

Біз линзалардың үш негізгі түрін фокустық қашықтық пен перспективаны көрсету әдістеріне қарай ажырата аламыз. Линзалардың үш түрі де цифрлық форматтар үшін жарамды болғанымен, бағдар ретінде 35 мм пленканы қолданамыз.



5.27



5.28



5.29



5.30

5.27–5.30 Кең бұрыш пен перспектива. Кең бұрышты линза «Қазір қарама» (*Don't Look Now*) атты фильмде камера Джон Бакстердің соңынан ілесу үшін бұрылған кезде, ол жанынан өтіп бара жатқан көше шамын оңға (5.27), содан кейін солға (5.28) қисайтады. Кең бұрышты жақыннан алынған кадрлардың Михаил Калатозовтың «Тырналар ұшып барады» (*The Cranes Are Flying*) атты фильміндегі жас әйелдің қолы (5.29) сияқты бұрмаланып кету қаупі бар. «Кішкентай түлкілер» (*The Little Foxes*) атты фильмде объектив (линза), кейіпкерлер тіпті шағын қонақ бөлмеде болса да, оларды бір-бірінен алыс тұрған сияқты етіп көрсетеді (5.30).

1. Қысқа фокусты қашықтықтағы (кең бұрышты) линзалар

Кинотаспаның кендігі 35 мм құрайтын кинематографияда фокус қашықтығы 35 миллиметрден кем линза кең бұрышты линза болып есептеледі. Оның осылай аталуының себебі салыстырмалы тұрғыда кең көрініс аумағын қамтуына байланысты. Алайда әлдеқайда кеңірек көрініс аумағын қамтыған кезде осы линзалар кадрдың шеттеріне жақын жатқан тік сызықтарды ілгері қарай шығырып, бұрмалауға бейім (5.27–5.29). Қысқа фокусты қашықтықтағы линза тереңдікті барынша баса көрсету арқылы алдыңғы пландағы фигураларды үлкен болып көрінуге мәжбүрлейді, ал қашықтықтағы фигураларды одан да алыс тұрғандай етіп көрсетеді (5.30). Нәтижесінде фигуралар камераға қарай немесе одан кері қозғалғанда кең бұрышты линза оларды сол жерді әлдеқайда тез жүріп өткендей етіп көрсетеді.

2. Орташа фокустық қашықтықтағы (қалыптағы) линза

35 миллиметрлік және жоғары сапалы цифрлық кинематографияда орташа және қалыпты линзалардың кең тараған ұзындығы 50 мм құрайды (5.31). Бұл линза перспективаның елеулі бұрмалануын болдырмауға тырысады. Орташа линзаны қолданғанда көлденең және тік сызықтар тура және перпендикуляр сызықтар ретінде бейнеленеді (кең бұрышты линзалардың дөңестік эффектісімен салыстырыңыз). Біздің теміржол туралы мысалға ұқсас параллель сызықтар алыстағы түйісу нүктелеріне қарай шегінуі қажет. Алдыңғы план және артқы план (фон) созылыңқы (кең бұрышты линзаларды қолданған кездегідей), не болмаса бір-біріне жабысып қалғандай (телеобъективті қолданған кездегідей) көрінбеуі қажет.

3. Ұзын фокусты арақашықтық (телеобъектив) линзасы

Кең бұрышты линзалар кадрдың шетін бойлаған кеңістікті созады, ал одан ұзын линзалар камера осінің бойындағы кеңістікті тегістейді. Онда кеңістік тереңдігі мен көлемге арналған сигналдар азайтылған. Сіз телескоп немесе дүрбімен қарағанда ұқсас жазықтықтар бір-біріне жабыстырылғандай көрінеді (5.32). (Сондықтан ұзын линзаларды телеобъективтер деп те атайды). Кең бұрышты немесе қалыпты линзаларға қарағанда ұзын линзалардың көру бұрышы тарлау болып келеді. Болжа-



5.31 Фокус ұзындығы орташа линзалар. «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) атты фильмдегі кадр ұзындығы орташа линзамен түсірілген. 5.30-суреттен көрген актерлер арасындағы арақашықтықты қалай сезінгеніңізбен салыстырыңыз.



5.32



5.33

5.32; 5.33 Фокус ұзындығы ұзақ линзалар. 5.32-суреттегі Чэнь Кайгэнің «Ішек бойындағы өмір» (*Life on a String*) атты фильмінен алынған кадрда ұзын фокусты линза топ мүшелерін бір жазықтықтың бойына түсіріп қысады. Сонымен қатар бұл ерлердің артындағы аңғар бойын виртуалды тұрғыда екіөлшемді етеді. «Кояанискатси» (*Koyaanisqatsi*) атты фильмде әуежай үлкен қашықтықтан түсіріледі және фокус ұзындығы ұзақ линзалар ұшақты тасжолға қонған сияқты көрсетеді (5.33).

ғанымыздай, ұзын және кең бұрышты линзалармен түсірілген қозғалыс эффектісі қарама-қарсы нәтиже берді. Камераға қарай келе жатқан адамға аз болып көрінетін қашықтықты өту үшін уақыт көбірек кетеді.

“ Нью-Йорк, Нью-Йорк» (*New York, New York*) атты фильмді толықтай 32 мм линзалармен түсірдік. Біз оны кадрлаудың ескі стиліне теңестіруге тырыстық, ескі стиль дегенде 1946–1953 жылдарды меңзеп отырмыз”.

Режиссер Мартин Скорсезе

“Өз кадрларымды құрастырған кезімде линзалардың екі түріне: өте кең бұрышты және кең көлемді теле-фото линзаларына сүйенуге бейіммін. Мен бір нәрсені көргім келген кезде оны мүмкіндігінше егжей-тегжейлі толық көргім келетіндіктен, кең бұрышты линзаны қолданамын. Теле-фото линзасына келетін болсақ, мен оны ірі пландарда қолданамын, өйткені ол актермен шынайы «кездесу» жасайды деп есептеймін. Егер сіз біреудің кескінін 200 миллиметрлік линзамен түсірсеңіз, көрермендер, актерлер шынымен олардың алдында тұрған сияқты сезімде болады. Ол кадрды көз алдында орын алып жатқандай етеді. Сондықтан кең көлемді линзаларды жақсы көремін. Алайда олардың бәрі бірдей мені қызықтырмайды”.

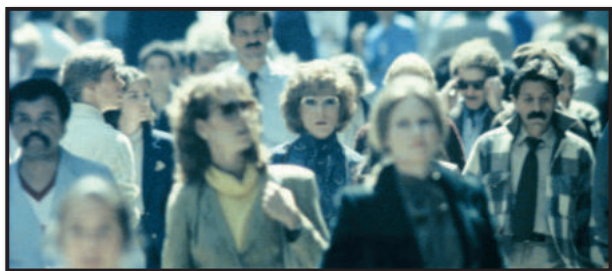
Джон Ву, «Жарқын болашақ» (*A Better Tomorrow*) атты фильмнің режиссері

Қазіргі кезде ұзын линзалардың ұзындығы әдетте 100 мм құрайды немесе одан да көп болады. Көбінесе оларды спорттағы теледидарлық іс-шараларда көруге болады, себебі олар қашықтықтағы іс-әрекеттерді үлкейтіп көрсетеді. Бейсбол ойынында орталық алаң қабырғасының артына орналастырылған камераның көмегімен міндетті түрде питчердің ту сыртынан түсірілген кадрлар болады. Бәлкім, сіз осындай кадрлар төреші, кетчер, бэттер (битасы бар ойыншы) және питчерді бір-біріне рабайсыз жақын орналастырып көрсететінін байқаған боларсыз. Өзге контекстерде өте ұзын линзаның эффектісі біртүрлі түсініксіздеу болуы мүмкін (5.33).

Линзаның ұзындығы көрермен алған әсерге елеулі түрде ықпал ете алады. Мысалы, объектілер мен кейіпкерлерді бұрмалайтын линзалар арқылы экспрессивті қасиеттер болжалуы мүмкін. Линзаның ұзындығы туралы шешім кейіпкерді немесе объектіні төңірегіндегі ортамен араластырып (5.34–5.36) немесе өте анық түрде бөліп көрсете алады (5.37). Киногерлер абстрактілі кескіндемелердегідей мол тұтас кеңістікті тудыру үшін ұзын фокусты қашықтықтағы линзаның тегістеу эффектілерін қолдана алады (5.38). Кинорежиссер де күтпеген эффектілерді жасау үшін линза ұзындықтары тудыратын бұрмалауларды пайдалана алады (5.39; 5.40).

Жылдам суретке (снелшот) түсіріп алған кезде кадрдың бір бөлігін үлкейту үшін зум-объективті (үлкейтетін объектив) қолданған боларсыз. Объектив (линза) жиектеуді ғана емес, фокус ұзындығын да өзгертеді. Осылайша, зум көрсетілген заттың өлшемін ғана емес, сонымен қатар бейненің перспективасын да өзгертеді. Ауыспалы фокус ұзындығының арқасында зум қарастырып өткен кең бұрышты, орташа және телеобъектив параметрлерін үйлестіреді.

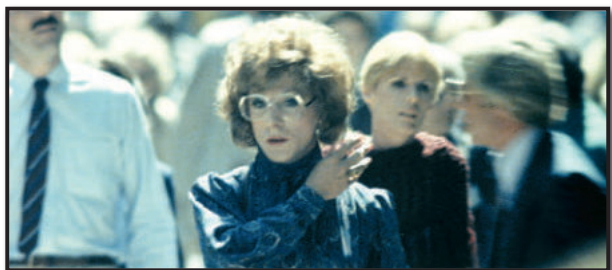
Фокус ұзындығы бекітілген линзалар камера жұмыс істеген кезде перспективалық арақатынастарды өзгерте алмайды, ал зум өзгертеді. Бастапқыда зум-объективтер деректі фильмдердің түсірілімінде қолданылды. Киногерлердің көбі түсірілім кезінде зумды қолдануға тырыспады, себебі олар бейненің тез арада



5.34



5.35



5.36

5.34–5.36 Фокус ұзындығы ұзақ линзалар мен қозғалыс. «Тутси» (*Tootsie*) атты фильмде Дороти камерадан бір топ адамның ішінде айтарлықтай алыс қашықтықтан көзге ілінеді (5.34). 20 қадам жасалғаннан кейін ол шамалы ғана жақынырақ болып көрінеді (5.35). 36 қадам жасалғаннан кейін Дороти біршама жақынырақ болып көрінеді (5.36). Кадр біз Майклдің гримін қабылдап, маскарадтың табысты болғанын, яғни ол бір топ адамның ішіне сіңіп кете алатынын түсінген кезге дейін ұзақ көрсетіледі.

бұрмалануы немесе тегістелуіне күмәнмен қарады.. Бірақ 1950 жылдардың соңында киногерлер түсірілім кезінде зумды қолдана бастады.

Сол уақыттан бері кей кездері камераны алға я болмаса артқа ауыстырудың орнына зум қолданылды. Зумды қолданған кезде камера орнынан қозғалмайды, сол сәтте зум кадрға түсірілетін объектілерді үлкейтеді немесе кішірейтеді (**5.41–5.43**). Сонымен қатар ол «Толқын ұзындығы» (*Wavelength*) атты фильмді қарастырған кезде көргеніміздей, кеңістік тереңдігі мен масштабтың қызықты деформацияларын тудыра алған болатын.

Егер сіз әлі де фокус ұзындығын таңдаудың маңызына сенбесеңіз, Эрни Гердің «Тек қана жылдамдық» (*Serene Velocity*) абстрактілі эксперименттік фильмін қарастырып көріңіз. Сахна – бос дәліз. Гер кеңістікті зум-объективтің көмегімен, бірақ барынша әдеттен тыс әдісті қолданып түсірді.

«[Мен] зум-объективтің миллиметрлік диапазонын екіге бөліп, ортасынан бастап миллиметрлік позициялардағы өзгерістерді жаздым... Камера мүлде қозғалған жоқ. Жазу кезінде зум-объектив қозғалмады. Әрбір кадр фото түрінде жеке жазылды. Әр позицияға төрт кадрдан келді. Мысал келтірсем: мен алғашқы төрт кадрды 50 мм пленкаға түсірдім. Келесі төрт кадрды 55 мм пленкаға түсірдім. Содан кейін пленканың белгілі бір ұзындығына, шамамен 60 фут бойымен алға және артқа өтіп, 50 мм-ге төрт кадр; 55 мм-ге төрт кадр; 50 мм-ге төрт кадр; 55 мм-ге төрт кадр; және т.с.с... шамамен 60 фут түсірдім. Осыдан кейін мен 45–60 [мм] пленкаға ауысып, дәл осы әдісті 60 футқа қолдандым. Содан соң 40–65 мм және т.с.с.»



5.37



5.38

5.37; 5.38 Линзаның экспрессивті эффектіні (мәнерлі әсерді) жасауға арналған ұзындығы. Илья Траубергтің «Қытай экспресі» (*Көгілдір экспресс/China Express*) атты фильміндегі кең бұрышты бұрмалану ер адамның қолын төніп тұрғандай етіп көрсетеді (5.37). Ал «Мәңгілік пен бір күн» (*Eternity and a Day*) атты фильмде фокус ұзындығы ұзақ линза жағажай мен теңізді кейіпкердің артында тұрған екі тік жолақтарға айналдырады (5.38).

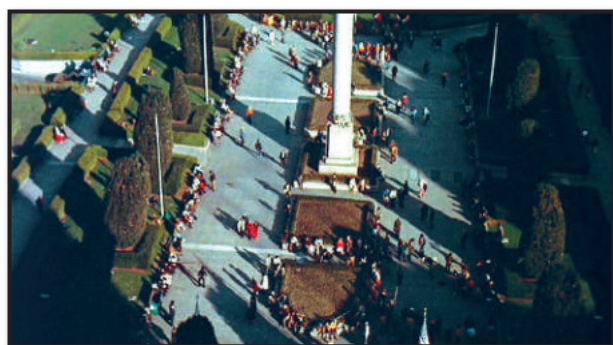


5.39



5.40

5.39; 5.40 Таңдану мен тағатсыздана күту сезімдерін тудыруға арналған фокус ұзындығы. Курасаваның «Қызыл сақал» (*Red Beard*) атты фильмінде есі ауысқан пациент интерннің, яғни үйренушінің бөлмесіне кірген кезде, линзаның фокус ұзындығы оны жақын әрі қауіп төндіріп тұрғандай етіп көрсетеді (5.39). Бірақ әлдеқайда перпендикуляр бұрыштан жасалған кадрға ауысқанда олардың шын мәнінде бір-бірінен бірнеше фут аралықта тұрғаны және оған әлі қауіп төнбегені көрсетіледі (5.40).

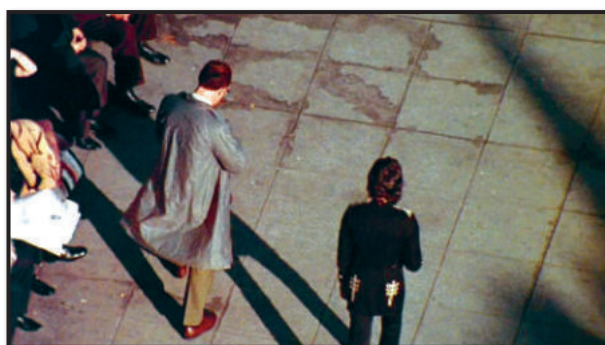


5.41



5.42

5.41–5.43 Іс жүзіндегі зумдау. «Әңгіме» (*The Conversation*) атты фильмнің ашылу сахнасында кинодағы ең танымал зум кадры көрсетілген. Ұзақ, баяу зумдаудың (ұлғайтудың) мақсаты (5.41; 5.42) ишараттар басты кейіпкер – бақылау жүргізу маманы Гарри Коулға (5.43) шоғырланғанға дейін айтарлықтай дәрежеде белгісіз болады. Сіз фокустың әртүрлі ұзындығы перспективаны қалай өзгертетінін көре аласыз. 5.41-суретте көше қашықтықта тарыла түскен, бірақ ол фокусы ұзын линзалармен түсірілген кадрларда (5.42; 5.43) тротуар торынан әрі шегінбейді.



5.43

Экраннан перспективтік арақатынастары ырғақпен пайда болып, жоғалатын бейнені – алдымен телеобъектив пен кең бұрышты линзамен жасалған бейнелердің арасындағы аз ғана айырмашылықты, ал кейіннен бірте-бірте өсетін шиеленісті көреміз (5.44). Режиссер Эрни Гер «Тек қана жылдамдық» атты фильмінде бізді фокустық арақашықтықтардың формалық үлгілері арқылы қызықтырады.

Линза: кеңістік тереңдігі және фокус. Сіз фотосурет немесе фильмнің сахнасы кейбір заттарды фокуста, ал басқа заттарды бұлыңғыр етіп көрсете алатындығын жақсы білесіз. Бұл эффект тағы да линзаның фокустық ұзындығына байланысты.

Әрбір объективтің белгілі бір **кеңістік тереңдігі** бар: қашықтық диапазонын, нақты экспозиция кеңістігін ескере отырып, объектілерді анық фокуста фотоға түсіруге болады. Мысалы, 50 миллиметрлік линзамен түсірген кезде сіздің объект 10 фут қашықтықта орналасқан делік. Экспозиция ортақ бір деңгейде болғанда, линзаны 10 футқа фокустағанда барлық нәрселер қолайлы фокуста, яғни 8½ мен 12 фут аралығындағы қашықтықта орналасады. Осы аймақтан тыс жерде линзаға жақындау яки алыстау тұрған объектілер бұлыңғыр болып көрінеді.

Өзге нәрселер тең болған кезде телеобъективке қарағанда кең бұрышты линзаның кеңістік тереңдігі жоғарырақ болады. 10 футқа фокусталған 32 миллиметрлік линза шамамен 6-дан 25 фут аралығындағы қолайлы фокус диапазонын береді. «Қарапайым адамдар» (*Simple Men*) фильмінің алғашқы кадрында кеңістік тереңдігі іс жүзінде көрсетілген (5.45).

Кеңістік тереңдігі 4-тарауда талқыланған терең кеңістікпен бірдей емес. *Терең кеңістік* – барлық жазықтықтардың фокуста болу-болмауына қарамастан, киногердің бірнеше *әртүрлі жазықтықтардағы іс-әрекетті ұйымдастырған* әдісін білдіретін термин. Мысалы, «Біздің қонақжайлығымыз» (*Our Hospitality*) атты фильмде бұл жазықтықтар әдетте анық фокусталған, бірақ басқа фильмдерде терең кеңістіктің әрбір жазықтығы фокусталмайды. «Қарапайым адамдар» фильміндегі кадрда (5.45) кеңістіктің үш жазықтығын көреміз, алайда олардың барлығы фокусқа алынбаған. Терең кеңістік – сахнаның қалай ұйымдастырылғанын қамтитын мизансцена мәселесі. Кеңістік тереңдігі терең кеңістіктің қандай қабаттары фокусқа қойылғанын анықтайтын линзасы бар камераға тәуелді.

Егер кеңістік тереңдігі қандай жазықтықтар фокуста болатындығын анықтай отырып, перспективалықатынастарды басқаратын болса, киногердің алдында қандай таңдаулар ашылады? Ол әдетте *іріктеме фокус* деп аталатын фокусты таңдай алады, яғни тек бір жазықтықта ғана



5.44 Линзаның ұзындығына қатысты формалық тәжірибелер «Тек қана жылдамдық» (*Serene Velocity*) атты фильмде дәліздің теле-фото кадрлары дәл сол жерден түсірілген кең бұрышты кадрдың үстіне қабаттастырылып, тік төртбұрышты формалардың абстрактілі ойыны мен лүпілдеген ритмін тудырады.



5.45 Экшндағы фокус ұзындығы «Қарапайым адамдар» (*Simple Men*) атты фильмнің алғашқы кадры орта тұста тұрған баукеспе мен күзетшіге шоғырланады. Алдыңғы планда тұрған сары таяныш фокустан тыс қалады. Артқы планда алыста тұрған баукеспе әйелдің әріптесі де фокустан тысқары. Линзадағы кеңістік тереңдігі камераның алдындағы кеңістікті белгілі бір аймақтарға бөледі.



5.46



5.47

5.46; 5.47 Кеңістік тереңдігі іріктемелі фокусқа әкеледі. Іріктемелі фокуспен жиі болатындай, Агнес Вардтың «Қаңғыбас» (*Vagabond/Sans toi ni loi*) атты фильмінен келтірілген осы кадрдағы фокус қызығушылығымызды тудыратын негізгі тұсқа шоғырланған, ал артқы план фокустан тыс (5.46). Леос Каркастың «Жігіт қызды кездестіреді» (*Boy Meets Girl*) атты фильмінде бас кейіпкерді алдыңғы пландағы әйелдің мойнына таңданған күйде қарап тұрғанын артқы планнан көрсетуі әлдеқайда әдеттен тыс жағдай болды (5.47).

Іріктеме фокус автоматты түрде біздің назарымызды кадрдың бір маңызды бөлігіне бағыттайды. Алайда терең фокус бірнеше аумақты тең дәрежеде көрінетіндей етеді. Сөйтіп, киногердің терең фокусты таңдауы көзқарасымызды бағыттауға арналған тағы да бір параметрлер жиынтығын ту-

фокусты таңдап, басқа жазықтықтарға бұлыңғыр көрінуге ерік береді. «Қарпайым адамдар» фильмінен келтірген мысал көрсеткендей, *іріктеме фокус* көрерменнің көзқарасын бағыттайды: біз ең анық көрінетін заттарға назар аударуға бейім келеміз. Көбінесе бұл басты кейіпкерді фокусқа алу мен оның айналасындағы нәрселерді фокустан шығарып тастауды қамтиды (5.46). Балама ретінде кинорежиссер күтпеген жазықтықты фокусқа орналастырып, өзгелеріне бұлыңғыр болып көрінуге ерік беруді таңдауы мүмкін (5.47).

1940 жылдары Голливудта, ішінара «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінің ықпалына байланысты, киногерлер жоғарырақ кеңістік тереңдігін алу мақсатында фокус ұзындығы қысқалау линзаларды, сонымен қатар анағұрлым сезімтал (негатив) кинотаспа мен жоғарырақ жарықтандыру деңгейін пайдалануға көшті (5.48). Бұл тәжірибені **терең фокус** деп атай бастады. Терең кеңістік қойылымымен үйлестірілген тәжірибе 1940–1950 жылдардағы негізгі стилистикалық нұсқаға айналды (5.49). Бұл техниканың имитациясын тіпті анимациялық фильмдерде де жасау талпынысы болды (4.146-ны қараңыз). 1970 және 1980 жылдары Стивен Спилберг пен Брайан Де Пальма сияқты жас кинорежиссерлер терең фокус кинематографиясын қайта жандандырды (5.50). Ертеректе шығарылған HD камераларында барлық жазықтықтарды фокуста ұстайтын шағын сенсорлары болған (5.51). Үлкендеу сенсорлар жасалғаннан кейін киногерлерге іріктемелі, тар фокусты бейнелерді жасау оңай болды.



5.48



5.49

5.48; 5.49 Терең фокусты кинематографияның алтын ғасыры. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) атты фильмнен келтірілген келісім-шартқа қол қойылған танымал сахна, яғни барлық композициялық тереңдік объективтің жанындағы бір жазықтықтан (Бернштейннің басынан) басталып, орта тұста орналасқан бірнеше жазықтықтың өн бойымен өтіп, алыстағы қабырғаға дейін жеткен айқын фокуста қамтылған (5.48). Терең кеңістікті сахналауды терең фокусты кинематографиямен үйлестірудің осыған ұқсас мысалы – Энтони Маннның «Биік мақсат» (*The Tall Target*) фильмі (5.49).

дырады. Осындай параметрлерге дыбыс (біз әдетте сөйлеп тұрған адамды бақылаймыз), жарықтандыру мен қойылым сияқты мизансцена элементтері (192-бет), сонымен қатар кадрлау мен композиция аспектілері кіреді.

Зум-объективтің киногерге түсірілім кезінде фокус ұзындығын өзгертуге мүмкіндік беретініндей, кадрдағы фокусты **фокусты сырғыту** немесе *фокусты созу* арқылы өзгертуге болады. Бұл бір жазықтықты бұлыңғыр, ал екіншісін анық көрсете отырып, назарымызды алдыңғы план мен фон арасында ауыстыру үшін кеңінен қолданылады (5.52; 5.53).

Арнайы эффектiлер. Бейненің перспективалы қатынастары **арнайы эффектiлермен** құрылуы мүмкін. Оның ішіндегі ең шынайы емес түрі – **суперпозиция**. Мұнда бейнелер кадр ішінде бірнеше перспектива құра отырып, бірінің үстіне бірі қабаттастырылады. Суперпозициялар алғашында камерадағы я болмаса зертханалық басып шығару кезіндегі екі еселенген экспозиция көмегімен құрылған. Ондаған жылдар бойы киногерлер түстер, көріністер мен естеліктерді кейіпкердің бет-жүзіне қабаттастыра көрсеткен болатын (5.54). Қазіргі кезде суперпозицияларды цифрлы постпродакшн кезінде жасайды.

1920 және 1930 жылдары Америка мен Еуропа киностудияларында жұмыс істеген киногерлер перспективалық арақатынастарды басқарудың басқа әдістерін ойлап тапты. Сіз оқиғаның бір бөлігін студияда түсіргіңіз келеді, алайда көрерменді ол нақты болған жерде орын алғандай етіп сендіруді қалайсыз делік. Мұндағы қулық жекелей фотоға түсірілген бейнелерді бір композицияға біріктіретін *композит* құру болып табылады.

Осы жерде қабылданған шешімдердің бірі жай ғана кеңістік (декорациялар) түсірілген кадрларды экранға проекциялап, содан кейін оның алдында актерлерді түсіру болды. Сонда барлық топты (ансамбльді) алдыңғы тұстан түсіруге болады (5.55). Бұның оптикалық **рир-проекция** (өңдеу жұмыстары арқылы жасалған артқы көрініс) деп аталуының қисыны бар және ол кеңінен қолданылған еді. Сіз оны классикалық Голливуд фильмдерінің көбінен көре аласыз. Адамдарды жүріп бара жатқан көлік құралдарының ішінде көрсеткен кезде пейзаж рир-проекцияда

“Егер мен үлкен бюджетті фильмдерді түсіретін болсам, киногерлер жиырма жол бұрын жасаған дүниені істер едім: 35, 40 және 50 мм (линзаларды) жарықты көп мөлшерде қойып қолданар едім, осылайша мен кеңістіктің қажетті тереңдігіне қол жеткізе аламын, себебі ол күтпеген әсерді жасайды. Бұл сізге тосынсызларыңызды жай ғана кадрдың ішіндегідей, кенеттен өздігінен туындайтын жерлерге орналастыруға болатын бейнедегі шағын айла-шарғылардың, шағын жасырулы орындардың, аздаған тұзақтардың толық тізбегін бере алады”.

Бенуа Жако, «Тұрмыс құрмаған қыз» (*A Single Girl*) атты фильмнің режиссері

“Көлік түсіріліміндегі қиындықтар жайлы: «Мұнда ешбір жаңа бұрыштар жоқ. Олардың барлығы мың рет түсіріледі, оларды жасаудың механизмі де нашар. Камерамен жасақталған машина мен рацияны шынайы етіп көрсетуге тырысқан кезіңізде сізді полиция кортежі алып жүруі тиіс; осының барлығы түсіретін нәрселерге деген жақындығыңызды білдіреді. Менің ойымша, оларды рирпроекциясы бар ерте кездегі Голливудтағы студияларда түсірген дұрыс болады”.

Александр Пейн, «Мираскерлер» (*The Descendants*) және «Небраска» (*Nebraska*) атты фильмдердің режиссері



5.50



5.51

5.50; 5.51 Фильм мен видеодағы терең фокус. «Кесапаттылар» (*The Untouchables*) атты фильмде әңгіме құрылған сахна алдыңғы планда қойылып, сонымен қатар декорация мен алыстағы фигуралар да фокусқа енді (5.50). Осы кадрда барынша кең көлемді тереңдікті көрсете алатын фокусы бөлінген арнайы линза қолданылады, бірақ салыстырмалы эффектiге (әсерге) қол жеткізу үшін жасалатын шағын чипке, барынша кең көлемді кеңістік тереңдігін көрсете алатын цифрлық видеода қол жеткізу әлдеқайда оңай. Егер Агнес Вард «Глинерлер және мен» (*Gleaners and I*) атты фильмінен алынған осы кадр кинопенкаға түсірілсе, Варданың қолы немесе жүк көлігі фокустан біршама тысқары қалар еді (5.51).



5.52



5.53

5.52; 5.53 Фокусты сырғыту. «Париждегі соңғы танго» (*Last Tango in Paris*) атты фильмнен келтірілген осы кадрда көше орындығы мен алыста тұрған қабырға фокусқа енген, ал алдыңғы пландағы Том фокуста жоқ (5.52). Камера фокусты сырғытқаннан кейін Том айқын көрінеді, ал артқы план бұлыңғыр тартады (5.53).



5.54 Суперимпозиция. Квентин Тарантиноның «Биллді өлтіру» (*Kill Bill*) атты фильмінің 1-бөлімінде қалыңдық өз кегін қайтаратын бірінші құрбанын көреді және оның зорлық-зомбылыққа толы күресі туралы естеліктері көздерінің үстінен тығыз өріліп жиектелген.

өте шығады. Заманауи көзқарас бойынша, оптикалық рир-проекцияның ескі формалары кеңістіктегі тереңдіктің сенімді түспалдарын жасамайды (5.56).

Классикалық студио жүйесінде қалыптастырылған құрамдас (композитті) түсірілімнің күрделі тәсілдемесі **бүркеме кадр** жасау болды. Бүркеме кадр – жиек бөлігі бос пленка жолағына фотоға түсірілген кеңістіктің (декорацияның) бір бөлігі. Зертханалық жолмен басып шығару арқылы жасалған бүркеме кадр актерлер түсірілген басқа пленка жолағымен біріктіріледі. Тәжірибелі суретшілерге бұлыңғыр әйнекке кеңістіктің бейнесін салғызып, содан кейін осы суретті жиектің ішіне бос орын қалдыра отырып, таспаға түсіру әдеттегі жағдайға айналды. Бұл кадрлар бос орынға сәйкестендіріліп түсірілген іс-әрекет жазылған кадрларымен біріктірілді. «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) фильміндегі бірнеше жалпы план классикалық мэт-пэинтингке (тау, орман т.б. көріністердің көшірмесі) мысал болады (2.22).

Мэт-пэинтинг қолданылғанда актер кадрдың сурет салынған бөліктеріне қарай қозғала алмайды, себебі ол жоғалып кетеді. Бұл мәселені шешу үшін киногерлер *кезбе бүркеме* әдісін қолданды. Осы әдіс бойынша актерді таза, көк түсті фонда фотоға түсіреді. Зертханалық басып шығару кезінде фон әзірленіп, одан актердің қозғалыстағы сұлбасы кесіліп алынады. Осыдан кейін актердің кадры фон түсірілген кадрлардағы қозғалмалы аралыққа салынады. Кезбе бүркеме кеңістікте орын алған шытырман оқиғалардың сенімді бейнелерін немесе адамдармен өзара әрекеттесетін анимациялық фильмдердің (мультфильмдердің) кейіпкерлерін көрсете алады (5.57; 5.58). Дегенмен кез келген басқа техника сияқты, кезбе бүркеме әдісі де бір стильге келтірілген, ол тек шынайы көрінбейтін бейнені ғана жасай алады (5.59).

Қазір композитинг жасау үшін киногерлердің қолында бағдарламалық жасақтама болғандықтан, рир-проекция мен бүркеме кадр түбегейлі ескірген сияқты болып көрінуі мүмкін. Алайда қазіргі цифрлық техникаларды қолданғанда да, аналогты кинематография мен зертханалық жолмен жа-



5.55



5.56

5.55; 5.56 Фильм ішіндегі фильм. Сахналардың артқы жағынан (5.55) көрсетілетін: «Шулы қала» (*Boom Town, 1940*) атты фильмге арналған рирпроекция. Хичкоктың «Бас айналу» (*Vertigo*) атты фильміндегі артқы жазықтықтағы теңіздің пейзажы бөлек түсіріліп, студияда қойылған жарықтандырудың астында құшақтасуға арналған түсірілімнің артқы проекциясы ретінде қолданылды (5.56). 1920 жылдан 1950 жылға дейін рирпроекция актерлер мен түсірілім тобын локацияға (орындарға) апаруға қарағанда оңайырақ болды.



5.57

5.57–5.59 Кезбе бүркемелер. «Жұлдыздар арасындағы соғыс: IV эпизод. «Жаңа үміт» (*Star Wars Episode IV – A New Hope*) «Мыңжылдық сұңқар» кемесінің ұшуы көгілдір экранның алдында үлгі бойынша түсіріліп, жоғары қарай әуеге оқ жаудырған империя сарбаздары бар ғимарат түсірілген кадрға (5.57) бүркемеленіп енгізілген. «Роджер қоянға қастандық жасаған кім?» (*Who Framed Roger Rabbit*) атты фильмдегі анимацияланған кейіпкерлер шын актерлердің араласуымен, оларды көзге түспейтіндей етіп, бүркемелей түсірілген (5.58). Фрэнсис Форд Коппола қара-ақ түсті «Жауынгер балық» (*Rumble Fish*) атты фильмде аквариумдағы балықты бояу үшін алғашқы фильмдердегі қолмен бояу тәжірибелерін еске түсіретін кезбе бүркемелеуді қолданды (5.59).



5.58



5.59

салған арнайы эффектiлердiң жасанды үлгiсiне сүйенедi. Оптикалық рир-проекция әлi күнге дейiн қолданылғанымен, онда цифрлық жолмен түсiрiлген кадрлар пайдаланылады. Цифрлық арнайы эффектiлер әлi де оқиғаның экран алдында түсiрiлуiн талап етедi, бiрақ қазiр ол көк немесе жасыл түстi болып келедi. Дәстүрлi композитинг (кинематографиядағы спецэффектiлердiң әртүрлiлiгi, бiр-бiрiне ұқсамайтын бiрнеше көрiнiстер) сияқты, көбiнесе цифрлық мэт-пэйнтинг қолданылған фондар кейiнiрек қосылады. Дәл сол сияқты, заманауи кадрдағы бiрнеше цифрлық эффектiлердi бiрiктiру (5.60) цифрлық дәуiрге дейiнгi тәжiрибенi еске салады. Мысалы, «2001: Ғарыш Одиссейi» (*2001: Space Odyssey*), «Ұстара жүзiмен жүгiрушi» (*Blade Runner*) және басқа да классикалық ғылы-



5.60 Арнайы эффектілерді біріктіру. «Сақина бауырластығы» (*The Fellowship of the Ring*) фильміндегі цифрлық композиция ішінара сол жақ тұста тұрған актердің толық өлшемді декорациясын, орта тұстағы миниатюралы декорацияны, артқы пландағы элементтердің бүркеме кескінін, компьютер арқылы жасалған анимациялық сарқырамалар мен құлаған жапырақтарды біріктіреді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

КБГ (компьютерлік бейне графикасы) көріністі жасай алады және кейбір сыншылардың мәлімдеуінше, арнайы эффектілер хикаяттың маңызын жояды-мыс. Біздің ойымыз бұған қарама-қайшы сондықтан да осы туралы кино тарихшысымен әңгімелесеміз. Ол өзінің «Классикалық кино тірі! Ескі нормалардың жаңа дәлелі» (*Classical cinema lives! New evidence for old norms*) атты мақаласында біздің ойымызбен келіседі.

ми-фантастикалық фильмдердегі жалғыз кадрда – мэт-пэинтинг қолданылған фонда анимацияланған миниатюралар немесе модельдер олардың қозғалысын көрсету үшін кезбе бүркемелер мен суперпозицияда қосылған сәуле үшқындарын қамтуы мүмкін.

Киногерлердің көбі тоналдылықты, қозғалыс жылдамдығы мен перспективаны шынайы жолдармен көрсетуді қалайды. Дегенмен өзге фильм жасау техникалары сияқты, кадрды фотографиялық жолмен манипуляциялауды да нәрселерді шынайы етіп көрсету мақсатында пайдаланудың қажеті жоқ. Мысалы, фильм кадрларының басым бөлігі кейіпкерлердің позициялары мен өлшемдеріне қатысты шатаسقаныңызды қаламайды. Алайда Хитилованың «Дәстүргүл» (*Daisies*) атты фильмінде күлкілі оптикалық иллюзия көрсетіледі (5.61). Сол сияқты, компьютерлік бейне графикасымен (КБГ) жасалған кадрлардың басым бөлігі бізді шынайы кеңістікті көріп тұрғанымызға сендіретін тігіссіз

интеграцияға бағытталған. Бірақ «Диірмен мен крест» (*The Mill & the Cross*) фильмінде Брейгельдің «Голгофаға апаратын жол» (*The Way to Calvary*) атты суретінің цифрлық бейнелері актерлер түсірілген алдыңғы пландағы сахналармен бірге тігілген (5.62). Алынған нәтиже көзімізді кескіндеме мен кино перспективаларын үйлестіре отырып алдайды. Егер киногер осы әдісті таңдайтын болса, мизансцена сияқты визуалды перспектива бір стильге келтірілген, шығармашылық қиялға бай болмақ. Алайда шынайылыққа мүлдем сай келмеуі мүмкін. Осының барлығы жалпы фильм үлгісінде стилистикалық таңдаудың қалай жұмыс істейтініне байланысты.

Жиектеу

Фотоға немесе видеоға түсірген кезде **жиектеу** туралы барынша хабардар боласыз. Әдетте сіз кадрда адамдардың басын кесіп тастағыңыз келмейді. Киногерлердің барлығы тоналдылық, қозғалыс жылдамдығы мен перспективаны зерттегендей, жиектеуді де мұқият қарастырады. Бұл – ең қуатты кинематографиялық техникалардың бірі.

Тарихтағы алғашқы ірі киногер Луи Люмьер үшін жиектеудің маңызы зор болды. Өнертапқыш әрі кәсіпкер Люмьер мен оның ағасы Огюст алғашқы тәжірибелік кинокамералардың бірін ойлап тапты (5.63). Өз заманында өте икемді болған Люмьер камерасының салмағы небәрі 12 фунтты құрады. Бұл Мельес өзінің кинематографиялық трюктерін жасағанда қолданған камера еді (157-бет), алайда Луи Люмьердің ең алғашқы фильмдерінде әкесінің фабрикасынан шығып бара жатқан



5.61

5.61; 5.62 Перспективамен ойнау. Вера Хитилова «Дәстүргүл» (*Daisies*) атты фильмінде декорация, кейіпкердің позициясы мен терең фокус ер адамның жел шығарғанына күлген екі әйел жайлы күлкілі сәтті жасаған кезде қолданылды (5.61). Лех Маевскийдің «Диірмен мен крест» (*The Mill and the Cross*) атты фильмі майлы бояумен салынған тегіс кескіндеме мен алдыңғы пландағы шынайы локацияларды, кейіпкерлерді үйлестіре отырып, бізді жартылай салынған және жартылай шөлшемді әлемге шақырады (5.62).



5.62

жұмысшылар, карта ойыны, отбасылық ас сияқты қарапайым оқиғалар көрсетілді. Әйтсе де кино тарихының осындай ерте кезеңінің өзінде Люмьер күнделікті өмірді кинематографиялық оқиғаға айналдыру үшін жиектеуді қолдана білді.

Люмьердің ең танымал фильмдерінің бірі «Ла-Сьота бекетіне келген пойыз» (*The Arrival of a Train at La Ciotat Station, 1897*) фильмін қарастырып көрейік. Люмьер пойыздың кадрға оң жақтан кіруіне мүмкіндік бере отырып, камераны платформаға перпендикуляр орналастыру арқылы кадрды жиектей алар еді. Оның орнына Люмьер камераны қиғаш бұрышта орнатты. Нәтижесінде пойыз қашықтықтан диагональ бойымен келе жатқаны (5.64) көрсетілген динамикалық композиция алынады. Егер сахна перпендикуляр тұстан түсірілгенде, біз пойызға мініп жатқан жолаушылардың арқа тұсының қатарын ғана көретін едік. Люмьердің қиғаш бұрыштан түсіргені адамдардың бет-әлпеті мен олардың жүріс-тұрысын бақылауға мүмкіндік берді. Сонымен қатар мұнда терең кеңістік те бар: кейбір адамдардың алдыңғы планға қарай жылжып бара жатқанын, ал өзгелерін қашықтан ғана көруге болады.

Қарапайым болғанымен, бұл – бір минуттан аспайтын жалғыз кадрды құрайтын фильм, ол камераның орналасу орны түсірілетін оқиғаны қалай қабылдайтынымызды қалыптастыратынын көрсетеді. Дәл осы жағдай одан кішірек масштабта, Люмьердің өзге қысқаметражды фильмінде, атап айтқанда, «Нәрестенің таңғы асы» (*Baby's Meal, 1895*) фильмінде орын алады. Қашықтан түсіру отбасының байлығын көрсете отырып, оларды бақтың ішіне орналастырар еді. Ал Люмьер болса фигураларды орташа қашықтықтан жиектеп, отбасының іс-қимылдары мен мимикаларын көрсетті (5.65). Оқиға түсірілген кадрдың өлшемдері біздің оқиғаны қалай түсінетінімізді айқындады.



5.63



5.64



5.65

5.63–5.65 Луи Люмьер – жиектеудің алғашқы шебері. Камера кеңсе үстелінің өлшемімен бірдей бола алатын дәуірде Люмьердің камерасы портативті болды, әрі оны штативке тез орнатуға болатын еді (5.63). Люмьердің «Ла-Сьота бекетіне келген пойыз» (*The Arrival of a Train at La Ciotat Station*) атты фильмі үшін жасаған көлбеу жиектеуі динамикалық композиция мен едәуір дәрежедегі тереңдікті қамтамасыз етті (5.64). «Нәрестенің таңғы асы» (*Baby's Meal*) (5.65) атты фильмге арналған жиектеу отбасыға шоғырлану үшін бақшаны кадрға алмай, әлдеқайда фронталь әрі интимді болып келеді.



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

Виртуалды перспектива: 3D

Сұқ саусағыңызды бетіңіздің алдына әкеліңіз. Бір көзіңізді жабыңыз, содан кейін оны ашып, екіншісін жабыңыз. Саусақ орынынан айтарлықтай жылжып кетеді. Бұл – мидың сізге кеңістіктегі, яғни әлемдегі тереңдік пен көлемді анықтауға көмектесетін бірқатар жұмысының арқасында туындаған әрбір көздің арасындағы перспективалық айырмашылық. Бірақ әдеттегі камераның линзасы (объективі) нәрселердің монокулярлы, яғни бір көзбен қараған кездегі перспективасын көрсетеді. Нәтижесінде ені мен биіктігінің өлшемі бар тегіс сурет шығады. Кинематография өмірімізге ене бастаған сәттен бастап кейбір киногерлер сахналарды екі көздің арасындағы алшақтықтың имитациясын жасап түсіре алғанда, көрерменнің миын кеңістіктің шынайы тереңдігін көретіндей етіп алдауға болады деп ойлаған.

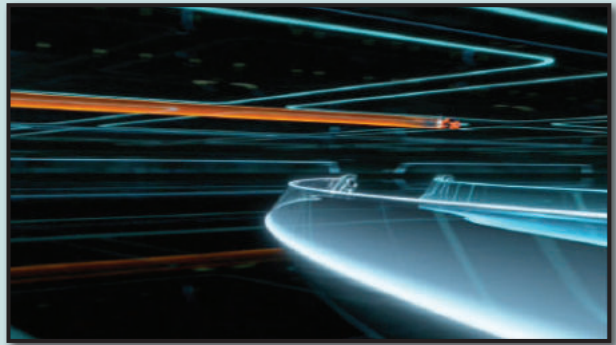
Киногерлер 3D бейнелерді екі камерамен немесе екі объективі (линзасы) бар бір камерамен не бейнелерді әртүрлі камераларға жіберу үшін жарықты бөлетін құрылғыны қолданатын бір объективпен түсіру арқылы жасап шығарады (5.66). Егер сіз кинотеатрда экранда көрсетілетін нәрсеге 3D көзілдірігі арқылы қараған болсаңыз, бұл бейненің бірінің үстіне бірін қабаттастырған екі сурет екенін аңғарасыз. Көзілдірік арқылы қайта қарасаңыз екі бейне бірігеді.

Әлі күнге дейін толық түсінікті емес себептер бойынша заманауи 3D бейнелеріне шынайы әлемнің көлемділігі мен тығыздылығы жетіспейді. Дегенмен біздің 3D фильмдеріне деген реакциямыз барынша қатты бола алады. Бір нәрсе жиектен (кадрдан) шығып бізге қарай беттегенде немесе бір нәрсе кеңістік тереңдігіне сырғып өткен кезде кинетикалық әсер айқын бола алады (5.67). Тіпті ішкі кеңістікке қарай бағытталған қозғалыс таңғаларлықтай күйге енеді (5.68).

Стереоскопиялық кино өндірісі өз бастауын кинематография пайда болған кезден алады және бұл ешқашан ұшты-күйлі жоқ болып кетпейді. Кинотеатр көрсетілімінде табысты бол-



5.66 3D камера. Джеймс Кэмеронның «Аватар» (*Avatar*) фильміне арналған, өзі ойлап табуға көмектескен камера жүйесін басқарып тұрып, видеодидарға қарап тұрған сәті.



5.67



5.68

5.67; 5.68 Бет алдыңызда және экранның астында. «Мұраға қалған тақ» (*Tron: Legacy*) атты фильмде жарық контурларының ағыны қозғалып, аудиторияға қарай қалқып шығады (5.67). «Балауыз мүсіндер үйі» (*House of Wax, 1953*) атты фильмнің кульминациялық сәтінде есі ауысқан ғалымның көмекшісі алдыңғы планға шыға келеді (5.68). 3D проекцияда ол аудиторияның (көрермендер залының) бірінші қатарынан көтеріліп келе жатқандай болып көрінеді.

ған екі проектор мен (қызыл, жасыл немесе поляризациялайтын) сүзгісі бар көзілдіріктер қолданылған 3D фильмдердің бірінші толқыны 1950 жылдардың басында шыққан. Кейбір адамдарда 3D эффектін көруге қатысты қиындық туындайды әрі олардың бастары ауырады. Бұл үрдіс көп ұзамай жоқ болып кетті. Содан кейінгі жылдары көбіне эксплуатациялық тұрғыда қолданылған жоспарланбаған кездейсоқ 3D фильмдер жасалған болатын. 1985 жылы қолданысқа Ітах жүйесінің енгізілуі форматты қалталы аудиторияға арнап жаңартты. Ітах жүйесінде ажыратылымдығы жоғары 70 мм формат қолданылды, ал бейненің кеңейтілуі (детализациясы) көрермендердің көру қабілетіне қатысты қиындықтарын барынша азайтуға көмектесті. Дегенмен Ітах форматындағы 3D фильмдерінің көбі қысқаметражды деректі фильмдер болды және оларды көрсеткен (проекциялаған) кезде коммерциялық кинотеатрлар енгізе алмаған күрделі қоспенкалы жүйе қолданылды.



ЖАҚЫННАН ТАҢУ

ЖАЛҒАСЫ

Формат 2005 жылы алғашқы цифрлық 3D жүйелері орнатылып, Disney компаниясы «Кішкентай балапан» (*Chicken Little*) атты фильмін шығарған кезден бастап кең ауқымды деңгейде жаңғыртылды. Imax жүйесінің қосарлы проекция жүйесі «Қара сері» (*The Dark Knight*) сияқты блокбастердің прокаты кезінде қолданылатын болса, кинотеатрлардың көбіне 3D форматына арналған цифрлы проекция қажет болады. Стереоскопиялық формат студияларға кинотеатр желілерін цифрлық технологияларға көшуге сенімділікпен қарауға көмектесті. Сонымен қатар 3D көрсетілімдері үшін билет бағасының жоғары болуының талап етілуі де дәлелді фактор еді.

Технологияға әуес режиссерлер, атап айтқанда, Джеймс Камерон мен Dream Works Animation компаниясының продюсері Джефри Катцбергтің қозғау салуымен мыңдаған 3D форматын қолдайтын кинотеатрлар жабдықталды. Голливуд 3D фильмдерінің өндірісін арттырды, әдетте олар анимация, экшн шолулары, ғылыми фантастика мен фэнтези жанрларын қамтыды. Оптикалық технологиялардың әр алуан түрлері қолданылған әлдеқайда күрделі көзілдіріктер пайда болды, бірақ көрсетілімдерді ұйымдастырушылар бір стандартқа тоқталған жоқ.

3D форматының жандануына бизнес мүдделері негіз болғанына қарамастан, бұл үдеріс киногерлерге арналған әлдеқайда көп көркемдік шешімдерді тудырды. Әуел бастан әйгілі нұсқалардың бірі терең фокусты барынша ұлғайту болды. Егер де барлық жазықтықтар айқын әрі ажыратылымды болса, 3D әсері (эффектісі) күштірек болар еді. Осындай экстремалды кеңістік тереңдігін ұстап тұру мультипликация мен кәдімгі актерлердің ойыны аралас фильмді түсіруге қарағанда, анимацияда әлдеқайда оңай еді. Бірақ, екіншіше орай, фокустың біркелкілігі шын мәнінде қажет болмады, әрі көп ұзамай көрерменнің назарын бағыттау үшін фокустың тар тереңдігін қолдануға қайта оралды. «Коралайн» (*Coraline*) атты фильмде жұмсақ алдыңғы пландар мен тар



5.69 Фокустан тыс 3D артқы пландар (фондар). «Пидің өмірі» (*The Life of Pi*) атты фильмде алдыңғы пландағы кейіпкер айқын фокусталған. Оның артындағы бір топ сурикат қызығушылықпен қарап тұр. 5.46 және 5.47-суреттерді салыстырып көріңіз.

фокуспен тәжірибе жасалды. Аз уақыт өткен соң тар фокус 3D фильмдерінде кеңінен қолданыла бастады (**5.69**).

Киногерлер өзге таңдауға тап болды. Кеңістік тереңдігі қалай ұйымдастырылуы керек? 3D бейнелер аудиторияға енуі қажет пе? Кадр жиегі бізді өзінің арт жағындағы патшалыққа шақырып тұрған терезеге ұқсас болуы керек пе? Осы орайда техникалық сипаттағы шешім линзалардың тоғысу нүктесін дәлдеуге, яғни орнатуға байланысты болады.

Егер сіз саусағыңызды қайтадан бетіңізге жақын ұстасаңыз, көз алмалары назарды соған шоғырландыру үшін сәл ішке қарай айналады. Сол сияқты, 3D камера линзалары да әдетте параллель линиялармен тікелей алға қарай бағытталмайды. Линзалар сәл ғана ішке бұрылған, сондықтан олардың линиялары көру аймағында тоғысады, сонымен бірге біздің көздеріміз іспеттес әртүрлі бұрыштарға да бұрыла алады. Линзалардың көру аймақтары тоғысқан жерде екі бейне бұлдыр қосарланусыз, мінсіз түрде терістеледі. Фильм болып жатқан кезде 3D көзілдірігіңізді шешетін болсаңыз, экраннан қосарланбаған объектілерді көресіз. Бұл экран жазықтығын, яғни шын мәнінде біз кадрдағы кеңістіктің тереңдігін көретін «терезені» айқындайтын түйісу нүктесін көрсетеді.

Егер түйісу нүктесі камераның алдынан аз қашықтықта, шамамен 5 фут аралықта орнатылса, осы қашықтықтан тыс жерде орын алған әрбір әрекет экран артындағы кеңістік тереңдігіне шегінгендей болып көрінеді. Бірақ камера линзалары тым қашық орналасқан түйісу нүктесіне, яғни түсірілетін кеңістіктің тереңдігіне қарай фокусталса, экран жазықтығы әлдеқайда алыс тұрғандай болып байқалады. Нәтижесінде түйісу нүктесінің алдында тұрған нәрселердің барлығы көрерменге қарай шығып тұрғандай болып көрінеді. Осы әсер кейде «қалқып шығу» деп те аталады.

1950 жылдары 3D фильмдерінде «қалқып шығу» параметрі қолданылды. Көрермендерге найзалар мен жебелер жаудырылып, арыстандар шабуыл жасады, тіпті доптар да лақтырылды. Бұл әсер мезі ететін, әрі жаттанды болып кеткендей қабылданып, циклдің аяқталуын тездетуге көмектесті. Агрессивті 3D найза доктор Франкенштейннің ішкі ағзасына қадалған күйде көрерменнің бетіне тақалғаны көрсетілген Пол Морриси/Энди Уорхолдың «Франкенштейнге арналған дене» (*Flesh for Frankenstein, 1974*) атты фильмінде асыра сілтенген театралды эффектіні жасау үшін қайта жандандырылды.

Ал цифрлық дәуірде терезеден ашылатын көріністің баламасы әлдеқайда кең таралады. «Мұраға қалған тақ» (*Tron: Legacy*) фильмін 3D форматта түсірген кинооператор Клаудио Миранда осы тәсілдемені «экранды ішіне үңіле қарап отырған қорап сияқты етіп көрсетуі он-



дағы дүниені табиғи қалпынан тыс ырғып шығудан сақтайды. Сонымен қатар біз 3D форматына арналған терең фокус пен кеңістік тереңдігіне қатысты «қағидасына» қарсы шығып, кеңістік тереңдігінің сигналдарымен бірге назарымызды бағыттауға көмектесетін артқы пландардың (фондардың) барынша жұмсақ болуына мүмкіндік бердік» деген еді. Киногер экрандағы әлемнің тереңдігін жаңа элементтердің алдыңғы планға сырғуына мүмкіндік беріп, кеңістіктің өн бойымен артқа шегіндіру арқылы баса көрсете алады.

3D форматында прокатқа шығарылған кейбір фильмдер 2D форматында (35 мм киноплёнка немесе цифрлық таспаға) түсіріліп, кейін постпродакшндағы бағдарламалық жасақтама арқылы түрлендірілген. Кейбір көрермендер түрлендірулер жеткілікті түрде жарқын емес деп шағымданғанымен, режиссерлер мен киноопера-

торлардың көбі фильмді 3D форматында түсіру олардың таңдауын шектейтінін білді. Өндіріске де көп уақыт кетеді, әрі камералар да өте үлкен.

Жарықтандыру кезінде белгілі бір қиындықтар туындайды. Кейбір кездерде бет-әлпетке немесе объектілерге айқын түрде түскен жарықты әрбір көз әртүрлі көруі мүмкін. Сонымен қатар көрермендер бейнені шынайы кейпіне қарағанда сәл күңгірттеу көреді. Бір кинооператордың айтуынша, «сіз, шын мәнінде, фильмді күннен қорғайтын көзілдірік арқылы көресіз». Нәтижесінде камера линзасына сүзгілерді орнату жарықты одан сайын азайтады.

3D кинематографияның өзге салалары сияқты, жаңа мүмкіндіктерге жол ашады, бірақ тың шешімдерді де қабылдауға мәжбүрлейді. Киногер әлі де әлдеқайда үлкен мақсаттарға сай таңдау жасауы тиіс, ал әрбір таңдау дайын фильмнің формасы мен стиліне әсер ете алады.

Люмьердің қарапайым ғана шеберлігі жиектеу әрекетінің салдары көп екенін еске салады. Жиектің өлшемі мен пішінінің де маңызы бар. Екінші жағынан, жиек экрандағы және экраннан тыс кеңістікті айқындайды. Сонымен қатар жиектеу белгілі бір қашықтығы, бұрышы мен биіктігі бар ең қолайлы ракурсты жасайды. Оған қоса, фильмде жасалған кадр түсіріп жатқан көрсетілімге орай қозғалысқа түседі. Біз осы аталған шығармашылық мүмкіндіктерді мұқият қарастырып шығамыз.

Жиектің өлшемдері мен пішіні

Суретшілер мен фотографтар кез келген пішінде, яғни сопақ, үшбұрыш, ромб тәрізді панельдерде өз бейнелерін көрсете алады. Ал киногерлер болса тік төртбұрыш пішінмен шектелген. Алайда киногерлер осы тік төртбұрыштың енін таңдай алады, кей жағдайларда оның ішінде орналасқан бейненің пішінін өзгерте алады.

Телевизиялық көрініс форматы. Жиектің ені мен биіктігінің арақатынасы **телевизиялық көрініс форматы** деп аталады. Мысалы, биіктігіне қарағанда ені екі есе артық бейненің арақатынасы 2:1 деп есептеледі. Томас Эдисон, Люмьер мен өзге де алғашқы кино өнертапқыштары жиектердің арақатынасы шамамен үшке төртті құрайтын пропорцияларды орнатты, көрініс форматы 1,33:1-ді құрады. Дыбыссыз фильмдер дәуірінде осы мәселеге қатысты біркелкілік болмағандықтан, кейбір киногерлер жиек арақатынастарымен тәжірибе жасауға шешім қабылдады. Кең форматты экрандарға қатысты тәжірибелер едәуір ерте басталды. Абель Ганс «Наполеон» (*Napoleon*, 1927) атты фильміндегі эпизодтарды өзі атағандай *триптих* түрінде түсіріп жоспарлады (5.70). Ал кеңес заманының кинорежиссері Сергей Эйзенштейн, керісінше, композицияларды көлденең, тігінен және диагональ бағыттары бойынша бірдей жүзеге асыратын шаршы жиекті қолданған болатын. 2014 жылы шыққан «Анашым» (*Mommy*) атты толықметражды фильм Эйзенштейннің идеясын жүзеге асырды.

1920 жылдардың соңындағы синхрондалған дыбыс технологиясы анағұрлым стандартталған телевизиялық көрініс форматтарын талап етті. Киноплёнкаға дыбыс трегін қосу бейне пішінін үйлестіруді қажет етті. Алдымен кейбір пленкалар шаршы кейпіндегі 1,17:1 форматта (5.71) басылып шығарылды. Алайда 1930 жылдардың басында Голливуд Кинематографиялық өнер және ғылым академиясы 1,37:1 қатынастағы шаманы құрайтын **Академия өлшемін** бекітті. Ол саундтрекке арналған орынды босату мақсатында классикалық 1,33:1 форматын өзгертті (5.72). 1,37:1 шамасын



5.70 Алғашқы кең экран. «Наполеон» (*Napoleon*) атты фильмнен келтірілген панорамалық көрініс үш камерамен түсірілген бейнелерді біріктіреді. Гэнс бір үлкен кеңістікті көрсету немесе әртүрлі бейнелерді бір-біріне беттестіру үшін эффектіні пайдаланды.



5.71 Жиектердің арақатынасы 1.17:1 – алғашқы дыбысты фильмдер. «Қоғамның жауы» (*Public Enemy*) атты фильмнен келтірілген кадр кейбір алғашқы дыбысты фильмдердің шаршылық арақатынасын көрсетеді.



5.73 Жиектің 1.85:1 арақатынасы – Солтүстік Америка үшін ортақ өлшем. Осы жердегі мысал «Мен, сен және біз білетін барлық адам» (*Me and You and Everyone We Know*) атты фильмнен келтірілген.



5.72 Жиектің 1.37:1 арақатынасы – Академия өлшемі. «Ойын ережелері» (*The Rules of the Game*) атты фильмнен келтірілген кадр 1950 жылдардың ортасына дейін қолданылған стандартталған арақатынасты көрсетеді.



5.74 Жиектің 1.66:1 арақатынасы – Еуропа елдері үшін ортақ өлшем. Сонымен қатар оны цифрлық бейне өнімдерінен де табасыз, осы жерде көрсетілген жиектің арақатынасы «Қаладағы бір бөлме» (*Une chambre en ville*) атты фильмінен алынған.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«Гранд-Будапешт қонақ үйі» (*The Grand Budapest Hotel*) атты фильмде жиектің бірнеше арақатынасы қолданылады. Біз осының кинорежиссердің стиліне тигізетін салдарын «Уэс Андерсон 4:3 жиек арақатынасының талабын қабыл алды» (*Wes Anderson takes the 4:3 challenge*) атты мақалада қарастырамыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Жиектеу әзіл-оспақты тудыра ала ма? Олардың қалай жасалатынын «Күлкілі жиектеу» (*Funny framings*) мақаласында көрсетеміз. «Сен менің тығыздығымсың» (*You are my density*) атты мақалада кинорежиссерлердің кадрды ақпаратпен қалай толықтыратыны айтылады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз алғашқы синемаскоптағы қолжетімді көркемдік параметрлерін «Нәрселерді мұқият зерттеу: жаңа видеодәріс» (*Scoping things out: A new video lecture*) атты мақалада қарастырамыз. Азия елдерімен салыстыру «Өзге шоу өндірісі: Гонконгтағы анаморфты оқиғалар» *Another Shaw production Anamorphic adventures in Hong Kong*) мақаласында келтірілген.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Анаморфты кеңэкранды жиектеудегі екпін түсірудің бүге-шүгесі «Акцент градациялары, басты рөлде Гленн Форд» (*Gradations of emphasis, starring Glenn Ford*) атты мақалада талқыланады.

қолайлы деп есептеген болатын. Алайда қарапайым драмалық әңгімелер мен жақын кездесулердің жағдайы не болмақ? Қазіргі кезде кең тараған шешім – жиекті (кадрды) бет-әлпетпен толықтыру (76–77-беттер). Келесі тараудан байқайтынымыздай, бұл таңдау, өз кезегінде, режиссерден сахнаны көбірек кесуді талап етеді. Режиссер әлдеқайда қашық орналасқан кадрларға көрерменнің назарын аудару мақсатында маңызды ақпаратты орталықтан тыс жерге орналастыратын сияқты (5.82; 5.83).

Кең форматтар өр мінезді режиссерлерді экранды толықтыратын композицияларды көбірек жасауға итермеледі. Олар 1940 жылдардағы терең фокус композициялары (5.48; 5.49) сияқты жинақы бола алмайды, алайда бейнелеу күш-қуатына айналуы мүмкін еді. Мысалы, кең формат шектелген кеңістіктің өзінде де кеңістікті едәуір терең ете алады (5.84). Немесе кинорежиссер кадрдағы қызықты сәттердің санын көбейте алады. Бұл мәселе актерлердің ойынын қою мен уақытын басқаруда сақтықты талап етеді (5.85).

құрайтын Академия өлшемі 1,85:1 арақатынасы қалыпты бола бастаған 1950 жылдардың ортасына дейін бүкіл әлемде кеңінен қолданылды. Содан бері 35 миллиметрлік және цифрлық кино өндірісінде өте көп кең форматты экранның арақатынастары пайда болды; олардың ішіндегі ең көп тарағандары 5.73–5.77-суреттерде көрсетіледі.

Кеңэкранды бейнені жасаудың ең қарапайым жолы – оны өндіріс немесе көрсетілімнің әлдебір кезеңінде **бүркемелеу (5.78)**. Бұл бүркеуді әдетте *күрделі күңгірттеу* деп атайды. Көптеген заманауи фильмдер кинотеатрда көрсетілген немесе видеоға көшірілген кезде бүркемеленеді деп есептелгендіктен, оларды толық кадрлы нұсқаға (яғни 1,37:1 және 1,17:1 аралығында) түсіреді. Кейде толық кадрдың параметрі кинопенкада жарықтандыруға немесе дыбыс жабдықтарының көрінуіне әкеліп соқтырады (5.79). Кеңэкранды бейнені жасаудың өзге бір жолы – **анаморфты** процесті пайдалану. Мұнда арнайы линза түсіру немесе басып шығару кезінде бейнені көлденеңнен қысады. Проекциялау кезінде қысылған бейнені қалпына келтіру мақсатында кинемеханик салыстырмалы линзаны қолданады (5.80; 5.81).

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Кеңэкранды жиектеуді пайдалану

Тәжірибелі киногер бүркелген немесе анаморфты кеңэкранды фильм 1,37 арақатынасынан өзгеше визуалды әсер беретінін біледі. Экран көлденең композицияларды баса көрсететін жолаққа, яғни таспаға айналады. Үлкенірек бейне аумағын ұсынатын кеңэкранды формат жиектің 1,37 арақатынасына қарағанда, көрермен назарын аудару бағыты бойынша бірқатар қиындықтар тудырады. Оны жасау үшін фильмді қалай құрастырар едіңіз? Тарлау жиекте алуға болатын тығыз сығымдауға қол жеткізе аласыз ба?

Киногерлер алғашында осы форматты вестерндер, травелогтар, мюзикл һәм тарихи эпостардың өрістеуі мен оқиғалары үшін

Бүркеме перделер мен еселенген бейнелер. Кейбір киногерлерге жиекке бейненің басқа пішіндерін енгізу кезінде оның тіктөртбұрышты пішіні кедергі болған жоқ. Әдетте бұл жарықтың өтуін тоқтату үшін камераға немесе принтердің линзасына бүркеме **перделерді** бекіту арқылы



5.75 Жиектің 1.75:1 арақатынасы – Еуропа елдері үшін ортақ өлшем. Жиектің осы арақатынасы кеңэкранды теледидар мониторлары (16х9) мен цифрлық видеоформаттар үшін үйлесімді келеді. Мұнда «Париждегі соңғы танго» (*Last Tango in Paris*) атты фильм көрсетілген.



5.77 Жиектердің 2.2:1 арақатынасы – 70 мм кең экран. «Елес ұстаушылар» (*Ghostbusters*) атты фильмде 70 мм экрандағы көрсетілім үшін қолданылатын өлшем (жиек арақатынасы) ұсынылды.



5.76 Жиектеудің 2.35:1 арақатынасы – кеңэкранды анаморф көрініс. «Ержүректілер» (*The Valiant Ones*) атты фильмнен келтірілген осы кадрда 1950 жылдары синемаскоптағы анаморф үдерісі үшін стандартталған өлшем (жиектердің арақатынасы) көрсетілген.



5.78



5.79

5.78; 5.79 Алдын ала және проекция кезінде бүркемелеу. Агнес Вардтың «Қаңғыбас» (*Vagabond*) атты фильмі түсіру немесе басып шығару кезінде бүркемеленді (5.78). Мартин Скорсезенің «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) атты фильмінен келтірілген толық жиекті бейненің (5.79) жоғарғы шетінде микрофон бар. Ол кинотеатрда көрінбейді, себебі кадрдың жоғары және төменгі бөліктері проекторда бүркемеленеді. Біздің иллюстрациямыздағы түрлі жолақтар проекцияның (көрсетілімнің) 1.85:1 арақатынасында жиектелгенін көрсетеді.



5.80



5.81

5.80; 5.81 Кеңэкранды анаморф көрініс. Нагиса Осиманың «Ұл бала» (*Boys*) атты анаморф фильмі шынайы пленкаға түсірілгендей болды (5.80). Проекция ішіндегідей сығымдалмаған (қысылмаған) күйдегі дәл сол кадр (5.81). 1970 жылдарға дейін синемаскоппен белгіленген жиектердің анаморфты қатынасы 2.35:1; техникалық себептерге сай ол 2.40:1 өлшемге дейін түзетілді. Бұл – қазіргі уақытта ең жиі қолданылатын Panavision анаморфты жүйесінің жиектік арақатынасы.

5.82; 5.83 Кең жиектен тысқары орналастыру. Сулейман Сисе «Жарық» (*Yeelen*) атты фильмінде кейіпкерді орта тұстан сәл-пәл ығыстыра жиектеген (5.82), бұл – кеңэкранды композицияда кеңінен таралған параметр (таңдау). Бұған қарағанда, кадрдың сол жақ тұсына ығыстырылған Джон Мактирнанның «Жансебіл» (*Die Hard*) атты фильміндегі текетірес әлдеқайда экстремалды болды (5.83). Осы іспеттес орта тұстан тыс жиектеулер келесі кадрға қатысты болжамдарымызды қалыптастыратын бос аймақтармен бірге (6.19; 6.20) экраннан тыс орын алып жатқан әрекеттерді меңзейді.



5.82



5.83



5.84



5.85

5.84; 5.85 Тығыз композицияға арналған кең экран. Акира Куросаваның «Сандзюро» (*Sanjuro*) атты фильмінде синемаскоптың жапондық баламасы – тохоскоптың анаморфты үдерісі терең фокусты тығыз композицияны құру үшін қолданылады (5.84). «Чунхьян» (*Chunhyang*) атты фильмдегі қарбалас мезет көрсетілген сахна (5.85) кадрды күлкі және көз қиығын салумен толықтырылған. Режиссер Им Квон-Тхэк кімнің сөйлегеніне, алдымызда кім тұрғанына және кімнің сөйлеп отырған адамға қатысты реакция білдіргеніне қарай біздің назарымызды кең жиектің төңірегінде бағыттайды.

жасалады. Бүркеме перделер дыбыссыз фильмдерде кеңінен қолданылған (**5.86; 5.87**). Сахнаны көрсету үшін ашылатын не оны жасыру үшін жабылатын жылжымалы дөңгелек бүркеме пердені **ирис диафрагмасы** деп атайды. Бірқатар кинорежиссерлер дыбысты кинода ирис диафрагмасы мен бүркеме перделерді қолдануды қайта жандандырды (**5.88**).

Сонымен қатар біз көп кадрлы жиек, яғни бөлінген экран бейнелерімен жасалған тәжірибелерді айтып өтуіміз керек. Бұл үдерісте үлкен жиектің ішінде әрқайсысының өзіндік жиек өлшемдері мен пішіндері бар екі немесе одан да көп бейнелер пайда болады. Ганстың «Наполеон» атты фильмі оны эпикалық ауқымда сынап көрді (5.70), алайда ол көбінесе телефонмен сөйлесу сахналарын көрсету кезінде бұрын да қолданылған болатын. Заманауи киногерлер белгісіздік сезімін тудыру үшін көп кадрлы бейнелерге жүгінді; біз бір мезгілде әртүрлі хикаят іс-әрекеттерін байқап отырып, барлығын біліп отыратын құдіретке ие боламыз (**5.89**). Техниканы субъективті түрде де қолдануға болады (**5.90**).



5.86



5.87



5.88

5.86–5.88 Композициялық форманы өзгерту. «Дөңгелек» (*La Roue*) атты фильмде Ганс алуан түрлі дөңгелек және сопақ бүркеме перделерді қолданады (5.86). Д.Гриффиттің «Төзімсіздік» (*Intolerance*) атты фильміндегі бір кадрда сарбаздың дуалдан құлағанын баса (алға шығарып) көрсету үшін көп бөлігі батыл түрде бұғатталып, тек жіңішке жолақ қана қалдырылады (5.87). Орсон Уэллс «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*) атты фильміндегі сахнаны жабу үшін құртқашашты (иристі) қолданды (5.88). Ескі стильдегі амал эпизодқа, яғни кейіпкерлер өзара бөліскен фильмнің соңындағы бақытты мезетке өткенді аңсау, сағыныш нотасын қосады.



5.89



5.90

5.89; 5.90 Көп жиекті бейнелер. Бөлінген экрандағы кадрлар бір уақытта орын алып жатқан екі немесе одан да көп оқиғаларды көрсетеді. «Томас Краунның алаяқтығы» (*The Thomas Crown Affair, 1968*) атты фильмнің ашылу сахнасында ер адамдардың тонау жұмыстарын жасау үшін бірігетіні көрсетіледі (5.89). «127 сағат» (*127 Hours*) атты фильмде кейіпкердің шалғайдағы каньонда тұзаққа түсіп қалғаны көрсетіледі және Дэнни Бойл өзінің түйсіну сезімі мен қиялын жеткізу үшін көпжиекті кадрларды қолданады (5.90).

Телевизиялық көрініс форматы мен кірістірілген бейнелерге қатысты таңдаулар көрермен алған әсерді маңызды түрде қалыптастырады. Массалар, жиектер мен қозғалыс сияқты графикалық факторлар кадрдың (жиектің) еніне әсер етеді. Сонымен қатар жиектің өлшемі мен пішіні көрерменнің назарын бағыттайды. Киногер назарымызды бүркемелеу немесе композиция арқылы шоғырландыра алады, әртүрлі қызығушылық тудыратын тұстарды жасай отырып, назарымызды кадрдың өн бойымен бағыттайды. Дәл осындай мүмкіндіктер көп кадрлы бейнелерде де бар: олар көрерменнің назарын шоғырландыру үшін, яғни бір бейнеден екіншісіне ауысып тұруы үшін мұқият түрде үйлестірілуі қажет.

Экран кеңістігі мен экраннан тыс кеңістік

Пішіні қандай болса да, жиек бейнені шекарамен шектейді. Біздің көздеріміз шамамен 180 градус астам көру өрісіне ие, алайда камераның объективі әлемнің әлдеқайда аз бөлігін көрсетеді. Бұл кемшілік пе?

Жоқ. Жиек киногердің біздің нені көргенімізді қалайтынына назар аудара отырып, алған әсерімізді қалыптастырады. Люмьер интуитивті тұрғыда түсінгендей, жиектеудегі әрбір акт біз көретін нәрселер арасындағы қарым-қатынастарды құрады. 5.64-суретте пойыз диагональ құрып, адамдар бізге қарай қозғалып келеді. Көріністі басқаша жиектеу пойыз бен саяхатшылар арасында әртүрлі визуалды үлгілердің, түрлі қарым-қатынастардың құрылуына әкелер еді. Оның үстіне, кадрдың жалпы визуалды өрістен сәл ғана ерекшеленетіні туралы фактінің өзі киногерлер кадрдың ішінде көрсетілмеген аумақтарды, яғни экраннан тыс кеңістікті шығармашылықпен пайдалана алатындығын білдіреді.

Көрермендер ретінде біз киногогерге осы мақсатқа жетуге көмектесеміз, себебі біз кадрдың ішіндегі дүние үздіксіз әлемнің бір бөлігі екендігін білеміз. Егер камера басқа тұлғаны көрсету үшін адамнан аулақ қозғалса, біз бірінші адам әлі де кадрдан тыс жерде екендігін болжаймыз. Тіпті абстрактілі фильмде кадрға пішіндер мен өрнектер баса-көктеп кіргенде, біз оларды әлдебір жерден келді деген сезімге қарсы тұра алмаймыз. Осылайша киногогер кадрдан тыс заттардың болуын меңзеуі мүмкін. Сіз кейіпкердің сыртқы сипаты мен дене қимылын экраннан тыс әлдебір затта көре аласыз. 7-тарауда көретініміздей, дыбыс экраннан тыс кеңістік туралы күшті тұспалдар бере алады және экраннан тыс әлдебір нәрсе кадрға кіруі мүмкін.

Экраннан тыс кеңістік туралы белгісіздік пен таңғалу сезімін тудыратын кезде көп хабардар боламыз. Кадрдан тыс жерден, белгісіз адамнан түскен көлеңке кадрдың өн бойымен сырғып өтуі мүмкін және бұл бізде қауіп-қатер орын алады деген болжалдың туындауына әкеледі. Сол сияқты, «Балауыз мүсіндер үйі» (*House of Wax*) фильмінің 3D нұсқасын қараған кезде көргеніміздей (5.68), кадрға құбыжық баса-көктеп кірген сәттер – үрейлі фильмдер үшін шартты жағдай. Алайда кез келген жанр экраннан тыс аумақтан баса-көктеп кіруді қолдана алады. Мысалы, «Изабель» (*Jezebel*) фильміндегі сауық кешінің сахнасында күтпеген жерден кадрда ер адамның қолы пайда болғанға дейін назарымыз, негізінен, кейіпкер әйелге шоғырланған еді (5.91–5.94). Кинорежиссер Уильям Уайлер өте маңызды нәрсені көрсетпей, ал содан кейін оны керемет әсермен енгізу үшін кадрдың іріктемелі мүмкіндіктерін қолданды. Ал Д.В. Гриффитт «Пиг аллеясының мушкетерлері» (*Musketeers of Pig Alley*) атты фильмінде кадрға күтпеген жерден енуді жүйелі түрде, яғни фильмнің өн бойында өрбіп келе жатқан мотив ретінде қолданды (5.95; 5.96).

Бұл мысалдарда жиектің төрт жағынан тыс жатқан аймақтар пайдаланылады. Сонымен қатар декорация бөліктерінің артында да экраннан тыс кеңістік бар; мысалы, біз құпия есікті көріп, оның ішкі жағынан дыбыстарды естуіміз мүмкін. Киногогер экраннан тыс тағы да бір аумақты – камера және оның айналасындағы төңіректі қатыстыра алады. Триллерде қозғалмалы камера тікелей көрсетілмеген қуғыншының оптикалық көру бұрышын (ракурсын) көрсете алады. Камера маңындағы аумақ Аббас Киаростамидің «Зәйтүн ағаштары» (*Through the Olive Trees*) атты фильмінде асқан шығармашылықпен пайдаланылды. Түсірілім тобы сахнаны түсіруде; біз де сахнаға камераның объективі арқылы қараймыз (5.97–5.99). Екі жас актер арасындағы қақтығыстар дубль өткен сайын өршіп, камера артындағы түсірілім тобының көңіл күйі барған сайын төмен-



5.91



5.92

5.91–5.94 Экраннан тыс кеңістіктің ашылуы (айқындалуы). «Изабель» (*Jezebel*) атты фильмде Джули атты кейіпкер бірнеше досын орта планда (5.91) қарсы алады. Кенеттен алдыңғы планның сол жақ тұсынан бокал ұстаған қол алғаш рет пайда болады (5.92). Джули оны байқап, наздана алға қарай жүреді (5.93) және камера Джулиді бокалын соғыстырған ер адаммен бірге жиектеу үшін шамалы артқа шегінеді (5.94). Бұл – Джулидің жаңа жігітін таныстырудың назар аудартатын тәсілі.



5.93



5.94



5.95



5.96

5.95; 5.96 Экраннан тыс кеңістік мотив ретінде. «Пиг аллеясының мушкетерлері» (*The Musketeers of Pig Alley*): гангстер кейіпкер әйелдің суынына білдіртпей есірткі салуға тырысады. Біз мұны оның досы Снаппер Кидтің бақылап тұрғанын оның шеккен темекісінің түтіні будақтап келіп кадрға кіргенге дейін білмейміз (5.95). Фильмнің соңында Снаппер Кид сыйақы алған кезде жұмбақ адамның қолы оған ақшаны беру үшін кадрға кіреді (5.96).



5.97



5.98



5.99

5.97–5.99 Камераның артқы жағындағы кеңістік. «Зәйтүн ағаштары» (*Through the Olive Trees*) атты фильмде біз актерлердің сахнаны қалай қайта ойнағанын көреміз (5.97). Ақырында, кадрларда режиссер мен камера артында тұрған түсірілім тобы көрсетіле бастайды (5.98). Бірнеше қайталаулардан кейін режиссер камераның артынан шығып, мәселені шешуге тырысады (5.99).

деп, түңіліп бара жатқанынан хабардар болғандықтан, жағдайды алаңдаушылықпен бақылаймыз. Киногерлер бізге кадрдың сыртындағы нәрселерді елестету үшін бірнеше тұспалдың жеткілікті екендігін жақсы біледі.

Камера позициясы: жиектеудің бұрышы, деңгейі, биіктігі мен арақашықтығы

Луи Люмьер пойызды қиғаш бұрыштан жиектеу және өз отбасының таңғы асын өте ірі планмен түсіру туралы шешім қабылдаған кезде (5.64; 5.65) камерамен әрбір адам не істесе, сол әрекетті жасады. Ол камераның позициясына қатысты шешімдерді қабылдады. Анимациялық фильмдерде пленкаға сурет салу немесе бағдарламаға негізделген анимациялардағылардай, өндірісте қолданылатын шынайы камера болмауы мүмкін. Дегенмен анимацияда да жиектеу кадрдың кеңістіктегі белгілі бір жерден көрінетінін білдіреді.



5.100



5.101



5.102

5.100–5.102 Камера бұрышының түрлері. «Анна Магдалена Бахтың хроникасы» (*The Chronicle of Anna Magdalena Bach*) атты фильміндегі тік бұрыш (5.100). Үлкен бұрыштан түсірілген «Отбасылық қастандық» (*Family Plot*) атты фильмінен келтірілген осы кадрда (5.101) жерлеу рәсімінен қайтып бара жатқан күдікті әйелдің артынан бақылаған тергеуші көрсетілген. «Оларды алмастыру мүмкін емес» (*They Were Expendable*) атты фильмде (5.102) төмендегі бұрыштан ашылатын көрініс теңізшілер мен пулеметті аспанға қарата қарама-қарсы орналастырады.

Көру бұрышы (Ракурс). Жиік бізді затқа қатысты әлдебір *көру бұрышына* сай орналастырады. Киногерлер бұл жерде орасан көп таңдаулармен бетпе-бет келеді, алайда біз жиектеу тік, үлкен және кіші бұрышпен жүзеге асырылады деп шамалап айта аламыз. Олар сізге фото және видео түсірген кезден бастап таныс (**5.100–5.102**).

Деңгей. Жиік көкжиекке параллель болған кезде оның деңгейі әлдеқайда жоғары не аздау болуы мүмкін. Егер жиектеу бір жақ тұсқа немесе өзге тұсқа қарай еңіс болып келсе, оны **доғал жиектеу** деп атайды. Доғал жиектеу (сонымен қатар «голланд бұрышы» деп те аталады) салыстырмалы түрде сирек кездескенімен, ол Орсен Уэллстің «Аркадин мырза» (*Mr. Arkadin*), Кэрол Ридтің «Үшінші адам» (*The Third Man*) және Уоң Кар Вайдың «Азғындаған періштелер» (*Fallen Angels*) фильмдерінде кеңінен қолданылған (**5.103**). Ол едәуір жойқын әсерлерді тудыруы мүмкін (**5.104**).

Биіктік. Бұрыш пен көлденең балансқа қарағанда, камераның биіктігі туралы көп ойланбасақ та болады, бірақ ол да киногер үшін тағы бір таңдау аймағы болып табылады. Биіктік камераның



5.103



5.104

5.103; 5.104 Қиғашынан қойылған камера. «Азғындаған періштелер» (*Fallen Angels*) атты фильмдегі көлбеу жиектеу (5.103). Кристофер Маклейннің «Соңы» (*The End*) атты фильміндегі көлбеу жиектеу еңіс жолды тегістейді, ал артқы пландағы үйлерді қисайтады (5.104).

көру бұрышымен байланысты, себебі кейбір бұрыштар камераны объектіден жоғары не төмен орналастыруды талап етеді. Алайда бұрыш онда өз түзулігін сақтайтын болса, көз деңгейінен түсірумен салыстырғанда тізені бүгіп суретке түсіру өзгеше композицияны жасайды. Мысалы, жапон киногері Ясудзиро Озу соншалық үлкен биіктіктен түсірмесе де тік бұрышты қолданады (4.155; 6.142–6.145). Бұл таңдау оның кадрларына ерекше визуалды стиль берді.

Қашықтық. Бейнені жиектеу бізді нысанға жақын немесе одан алысырақ орналастырады. Жиектеудің осы аспектісін әдетте *камераның қашықтығы* деп атайды. Камера қашықтығына қатысты терминдер шамамен алынады және олар кадрдағы адам денелерінің масштабына негізделеді. Біздің мысалдардың барлығы «*Үшінші адам*» фильмінен алынған.

Кең көлемді жалпы планда адамның фигурасы жоғалып кетеді я болмаса өте кішкентай болып көрінеді (5.105). Бұл жиектеу пейзаждарға – ұшар биіктіктен алынған қалалардың көріністері мен басқа да перспективаларға арналған. **Жалпы планда** фигуралар айтарлықтай деңгейде байқалады, бірақ мұнда әлі де фон басым болады (5.106). Адамның фигурасы шамамен тізеден жоғары қарай жиектелген кадрлар **орташа жалпы план кадрлары** деп аталады (5.107). Олар фигура мен айналадағы ортаның жақсы теңгерімін (балансын) қамтамасыз ететініне байланысты кеңінен таралған.

Орта план адамның денесін белінен жоғары қарай жиектейді (5.108). Дене қимылы (ым-ишараттар) мен мимика енді айқын көріне бастайды. **Орташа ірі план** денені кеудеден жоғары қарай жиектейді (5.109). **Ірі план** – тек басты, қолдарды, аяқтарды, яғни шағын объектіні көрсететін кадр. Ол бет-әлпеттің құбылуы мен объектінің мағыналы ым-ишараттарын білдіреді. (5.110) **Кең көлемді ірі план** бет-әлпеттің бір бөлігін алға шығарады, кейде нысанды оқшаулап, үлкейтіп көрсетеді (5.111).

Камераның кез келген нақты қашықтығы сияқты, кадрдағы фотоға түсірілген материал мөлшерінің маңызды екенін ескеріңіз. Бірдей қашықтықтан адамды жалпы планмен немесе Кинг-Конгтың шынтағын ірі планмен түсіре аласыз. Біз 5.112-суреттегі «Жанна д’Арктың құштарлығы» (*The Passion of Joan of Arc*) атты фильмнен алынған кадрды Жаннаның басы ғана көрінгені үшін оны ірі план деп айта алмас едік. Камера қашықтығын бағалағанда көріністің салыстырмалы масштабы біздің кадрды қалай таңбалайтынымызды айқындайды.



5.105 Кең көлемді жалпы план



5.106 Жалпы план



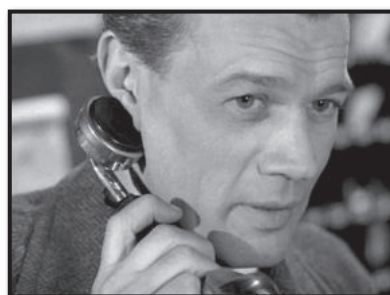
5.107 Орташа жалпы план



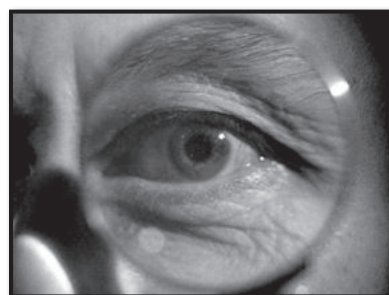
5.108 Орта план



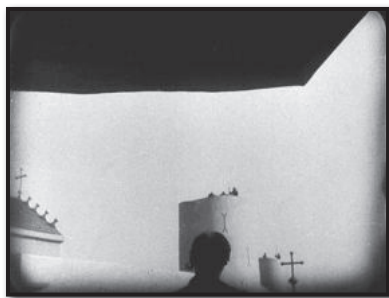
5.109 Орташа ірі план



5.110 Ірі план



5.111 Кең көлемді ірі план



5.112 Кадрдың масштабы мен камера позициясын салыстыру. «Жанна д'Арктың құштарлығы» (*La Passion de Jeanne d'Arc*) атты фильмдегі жиектеу барынша ұзын болғанымен, одан тек Жаннаның басын ғана көреміз. Егер жиек төмен түсірілгенде, сарайдың көп бөлігімен бірге Жаннаның бүкіл денесі де көрінер еді.

(негізгі) мағыналары жоқ. Кейбір фильмдерде бұрыштар мен арақашықтықтар жоғарыда келтірілген мағыналарды білдіреді, алайда басқа фильмдерде олай болмауы да мүмкін, ал фильмдердің басым көпшілігі ондай мағына білдіре бермейді. Анықтамаларға сүйену дегеніміз – мағына мен әсер әрқашан да фильмнің жалпы формасы мен тікелей контексінен пайда болатынын ұмыту.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Тіпті қарапайым жиектеу де «Екі кадр қайда кетті? Мұнда» (*Where did the twoshot go? Here*) атты мақалада нақты дәлел келтіргеніміздей, көрерменнің реакциясын шебер түрде қалыптастыра алады.

клише дұрыс болса, **5.115**-суреттегі «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) атты фильмнен алынған кадр Ван Дамм және Леонардтың әлсіздігін көрсетер еді. Шын мәнінде, Хичкок түсірген кадрдың бұрышы айқын түрде олардың кісі өлтіруді қалай жоспарлағанын күні бұрын меңзейді.

Жиектеу санаттары (категориялары) дәреже мәселелерінің қатарына кіреді. Жалпы план мен кең көлемді жалпы планның ара жігін бөліп, ажырататын нақты нүкте жоқ. Киногерлер мен фильм зерттеушілері осы терминдерді тиімді, әрі сипаттау мақсаттарын іске асыру үшін жеткілікті деңгейде түсінікті деп тапты.

Жиектеудің қызметтері. Кейде біз жиектеудің бұрыштары, арақашықтығы мен өзге қасиеттеріне абсолюттік мән-мағына беруге бейімбіз. Төменгі бұрышпен жиектеу автоматты түрде кейіпкерді келісті етіп көрсете ме? Жоғарғы бұрыштан жиектеу барлық уақытта кейіпкерді бір уыс қып бүрістіре, пұшайман күйін көрсете ме? Әсіресе, вербалды (сөздік) ұқсастықтар өте тартымды. Доғал жиектеу «әлемнің астаң-кестеңі шыққанын» білдіре ме?

Егер жиектеулер осындай катал әрі тез мағына беретін болса, фильмдерді жасау және көру әлдеқайда оңайырақ болар еді. Алайда жеке фильмдер өзіндік бірегейлігі мен байлығын жоғалтар еді. Шын мәнінде, жиектеулердің ешқандай абсолютті немесе ортақ

Мысалы, «Азамат Кейн» фильмінің көптеген сәттерінде Кейннің төмен бұрыштан түсірілген кадрлары оның айбатты күш-қуатын меңзейді. Алайда, бір қызығы, фильмдегі камераның ең төменгі позициялары Кейннің намысына қатты тиетін жеңілісі тұсында, яғни оның губернаторлық сайлаудағы сәтсіз науқаны (**5.113**) кезінде орын алады. Бұл жердегі төменгі бұрыштың функциясы Кейн мен Леландты оқшаулау болды. Сол сияқты, **5.114**-суретте көрсетілген Эйзенштейннің «Қазан» (*October*) атты фильмнен алынған кадрда орасан дүрбелең орын алған. Доғал жиектеу зеңбіректі итеру талпыныстарын күшейте түсті. Егер жоғары бұрышты жиектеулер туралы



5.113



5.114



5.115

5.113–5.115 Контекстің жиектеуді басқаруы. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінде бас кейіпкер ең үлкен жеңіліске ұшыраған кезінде төменнен көрінетіндей етіп алынады. Төмен бұрыш кейіпкерлерді ғимараттың төбесінің және науқан жүргізілген бос штабтың алдына орнату арқылы Кейннің одан да бетер оқшаулана түскенін меңзейді (5.113). Эйзенштейннің «Қазан» (*October*) атты фильміндегідей, еңіс (көлбеу) жиектеу динамикалық композицияны тудыра алады және тартылыс күшіне қарсы қозғалатын мықты күшті тұспалдап та тұр (5.114). «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) атты фильмде Ван Дамм өзінің көңілдерін ұшақтан қалай итеріп жіберу жайлы ойланған кезде, камера одан жоғары қарай көтеріледі де, ол: «Менің ойымша, бұл үлкен биіктікте ең жақсы шешілетін мәселе», – дейді (5.115).

Осы үш мысал бірнеше амал-тәсіл арқылы кинодағы бай мүмкіндіктің толық рецептін бере алмайтынымызды көрсетеді. Біз, ендеше, жалпы фильмнің нақты бір *контекстінде* техниканың атқаратын функцияларын іздестіруіміз керек.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) фильмінен алынған кадрдағы камераның позициясы

Режиссердің шешетін ең маңызды мәселелерінің бірі – камераны орналастыру. Қалыптасқан мәтелдегідей, «әрбір кадрда камераға арналған жалғыз қолайлы орын бар және менің жұмысым – оны табу».

«*Әлеуметтік желі*» фильміндегі кадрды қарастырып көрейік. Бүкіл фильмнің өн бойында Марк Цукерберг ынталы хакер ретінде сипатталады. Біз оның тұнжыраған бет-жүзі, әсіресе оның досы Эдуардомен (4.94–4.97) салыстырғанда, агрессивті болып көріне алатынын көрдік. Марктің сирек күлімсіреулері қиғаштау көрінгенімен, өзіне-өзі разы. Бірақ ол жаңа ғана Фейсбуктің жаңа бағдарламашыларын тыңдағанда шынайы қуанып, күлімдеген сияқты.

Дегенмен режиссер Дэвид Финчер осы мимиканы ірі планмен көрсетудің орнына, Маркті жалпы планмен жиектейді (**5.116**). Бұл сахнаның баяндалу мағынасына сай келеді, себебі хабардар

“ Мен ірі пландарды (олар сізді рахатқа бөлемесе, сіздерге қажет болмаса) ұнатпаймын. Менің ойымша, егер сіз сахнаны қалай сезінетініңізді көрсететін қарым-қатынасыңыз бен позицияңызды жеткізе алсаңыз, ірі планды тек абсолютті екпін түсетін, яғни осылай жасауға себебіңіз бар жерде ғана қолданғаныңыз абзал. Әрі сіз оны барлық нәрсені ірі планмен түсіретін телевизияға қарағанда өзгеше етіп сақтайсыз”.

Говард Хокс, «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) фильмінің режиссері



5.116 Камера қашықтығы мен симпатия. Мұнда Марктің «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) атты фильмінің әртүрлі жерлерінде ірі планмен түсірілген көп кадр бар. Дегенмен Марктің зор жеңіске жеткен сәтін (Эдуардоның ракурсынан) жиектеу оның шамалы болса да ізгілігін көрсете алатын мимикасын азайтады. Бәлкім, күңгірттеу келген жарықтандыру кейіпкерлердің арт жағындағы фонмен айқындалмайды, тіпті ол Марктің күлкісіне қорқынышты реңк те береді.

болған нәрселеріміздің ауқымы Эдуардоның білгенімен шектелген. Дегенмен камераның позициясы Маркке қатысты сезінуіміз мүмкін кез келген таңданысымызды салқындата түседі. Ірі пландағы көрініс оны әлдеқайда сүйкімді етер еді.

Баяндау формасымен жұмыс істейтін киногерлер үшін визуалды тұрғыда хикаятты әңгімелеу аясында камераның орналасуы басты мәнге ие. Жиектеу баяндау үшін маңызды детальды бөліп көрсете алады (**5.117**; **5.118**). Камера қашықтығы кейіпкерлердің қайда орналасқаны және олардың бір-бірімен қалай әрекеттесетінін айқындайды. Келесі тарауда монтаждау арқылы өңделген

5.117; 5.118 Камера қашықтығы екпін түсіру (баса көрсету) ретінде. «Ауылда өткен күн» (*A Day in the Country*) атты фильмдегі Генриеттаның көз жасы кең көлемді ірі планда көрініп тұр (5.117). «Америка түні» (*Day for Night*) атты фильмдегі жақын жиектеу фильмнің режиссері актердің қолдарын қаншалықты мұқият орналастырғанын баса көрсетеді (5.118).



5.117



5.118

5.119; 5.120 Субъективті жиектеулер. «Ыза» (*Fury*) атты фильмде кейіпкер түрме камерасының торы арқылы төмен бұрыштан түсірілген кейіпте көрінеді (5.119). Терезе арқылы жоғары бұрыштан алынып түсірілген келесі кадрда бізге оның өзі тұрған ракурстан сырттан – көшеден нені көргені көрсетіледі (5.120).



5.119



5.120

қашықтықтар мен бұрыштар бізге хикаятты құру үшін бағыт көрсететін үлгілерді қалыптастыратыны туралы хабардар боламыз.

Сонымен қатар жиектеу бізді кейіпкердің орнына қоя алады. 3-тараудан фильмнің баянсөзі біршама психологиялық тереңдігі бар хикаятқа қатысты ақпаратты көрсете алатынын көрген болатынбыз (128–129-беттер). Осы параметрлердің бірі – перцептуалды субъективтілік, яғни кейіпкердің көргенін немесе естігенін жеткізу әрекеті. Кадрдың қашықтығы мен бұрышы кейіпкердің ракурсынан (оптикалық тұрғысынан) алынған кадрды жасай отырып (**5.119; 5.120**), жағдайды кейіпкердің көзі арқылы қабылдауымызға түрткі болады (128–129-беттерді қараңыз.)

Жиектеулер баяндауда өзге әдістермен де қызмет ете алады. Бүкіл фильмнің өн бойында белгілі бір кадрлардың қайталануы оларды кейіпкермен немесе жағдаймен сәйкестендіре алады. Бұл жиектеулер фильмді біріктіретін мотивтерге (негізге) айнала алады дегенді білдіреді (**5.121**). Фильмдегі кейбір кадрлар сирек болғанына байланысты ерекше бөлініп көрінуі мүмкін. Негізінен, жалпы план мен орташа жалпы планнан құралған фильмде кең көлемді ірі план айтарлықтай күшқуатқа ие болады. Ридли Скоттың «Бөгде» (*Alien*) атты фильмінің алғашқы сахналарында әрбір кейіпкердің көру бұрышын бейнелейтін бірнеше кадр көрсетілген. Дегенмен Кейн бөгде планеталық жұмыртқаға жақындаған кезде біз оның көзімен қарағандай жұмыртқаның жақын кескінін көреміз, содан кейін мақұлық тура бізге қарай секіреді. Көру бұрышынан алынған кадр кенеттен есеңгіретіп, сюжеттегі басты бетбұрыс сәтті белгілейді.



5.121 Камераның көру бұрышы мотив (себеп) ретінде. «Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*) атты фильмде Каспер Гутман оның семіздігін баса көрсету үшін жиі төмен бұрыштан түсірілген болатын.

Жиектеулер баяндаудағы маңызынан бөлек, өз бетінше де визуалды қызығушылықты қоса алады. Ірі пландар қолдар мен аяқтарға мән беріп, салмақты ете алады; егер біз тек диалог пен мимикаға ғана көңіл бөлсек олардың мәні болмас еді (**5.122**). Жалпы пландар перспективаларды зерттеуге мүмкіндік береді. Дэвид Линчтің «Қарапайым оқиға» (*The Straight Story*) атты фильмі мен өзге де вестерн фильмдердің визуал тартымдылығының көбі үлкен кеңістіктерді көрсететін пейзаждардың жалпы пландарынан пайда болады (**5.123**). Ақпараттың кең ауқымын

қамти отырып, жалпы планы жиектеу ұсақ-түйектерді іздестіруге немесе абстрактілі үлгілерді табуға итермелейді (5.124).

Әдетте өндіріс барысында мультипликация мен кәдімгі актерлердің ойыны аралас фильмді түсірген кезде камераны қозғалту арқылы қозғалыстағы кадрға қол жеткізіледі (5.125; 5.126). «Объектіні ерекше және таңғаларлық ракурстан көрсете отырып, суретші көрерменді қарапайым бақылау мен қабылдау шеңберінен тыс нағыз қызығушылықты танытуға итермелейді, – деп жазады Рудольф Арнгейм. – Кейде осылай фотоға түсірілген нысан шынайылыққа ие болады һәм одан алынатын әсер ерекше жанданған әрі әлдеқайда тартымды болып келеді».



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Визуалды қызығушылықты арттырудың бір тәсілі – «Кадрды түсіну» (*Shot-consciousness*) және «2013 жылғы ВХФФ (Векувердегі Халықаралық фильм фестивалінің) финалы: «Батыл және әсем, кейде бірге болады» (*VIFF 2013 finale: The bold and the beautiful, sometimes together*) мақаласында түсіндіргеніміздей, артқы жазықтықта орналасқан декорацияны тікелей түсіру.



5.122

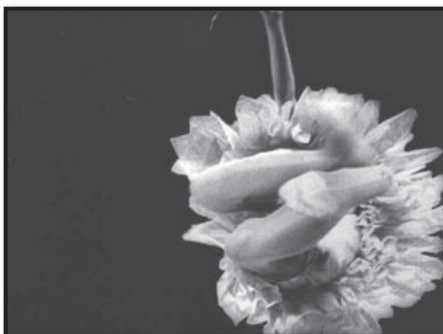


5.123

5.122–5.124 Күрделілік мен ауқымдылыққа арналған камера қашықтығы. Ұрылардың жасырын ым-ишараттарының жақыннан түсірілген кадрлары Роберт Брессонның «Қалта ұрысы» (*Pickpocket*) атты фильмінде нарративті функцияларға ие, сонымен қатар саусақтар мен білектердің тамаша балетін құрады (5.122). «Түнек сабақтары» (*Lessons of Darkness*) атты фильмдегі тікұшаққа қатысты кадрлар Кувейттің мұнай төгіліп жанған шөл даласына жан түршігерлік көріністі береді (5.123). Хоу Сяосян түсірген «Ата-әжемнің жанында өткен жаз» (*Summer at Grandpa's*) атты фильмде қалалық ұл бала беделінен айырылған ағасына барған кезде төңірек ашық қызыл бедерді жауып тұрған ретсіз шатырлардың жиынтығы ретінде көрсетілген (5.124).



5.124



5.125



5.126

5.125; 5.126 Өзгеше көру. Рене Клер «Антракт» (*Entr'acte*) фильмінде балеринаны үлпілдеп тұрған гүлге түрлендіріп, төменгі тұстан жиектейді (5.125). «Жанна д'Арктың құштарлығы» (*La Passion de Jeanne d'Arc*) атты фильмдегі төмен аударылған кадрлар кейіпкердің ракурсына негізделмеген; олар сарбаздардың Жаннаның өлімін көрген жұртты басып-жаныштауын аяусыз ете түседі (5.126).

5.127 Жиектеудің визуалды қалжыңды тудыруы. «Ойнайтын уақыт» (*Play Time*) атты фильмде Юло мырза есікті жауып жатқан күзетшінің басына кенеттен мүйіздер, яғни есік тұтқалары өсіп шыққан сияқты болып көрінгенде таңғалады.



Киногер жиектеуді күлкілі эффектiге жету үшін қолданудың жолдарын таба алады. Естеріңізде болса, Китон «Біздің қонақжайлығымыз» атты фильмiнде әзілдердiң көбiн кеңiстiк тереңдiгiнде түсiрген (сахналаған) едi. Ендiгi тұста дұрыс таңдалған камераның көру бұрыштары мен қашықтықтары әзілдердiң табысты болып шығуы үшін өте маңызды екенiн көре аламыз. Егер сiз 206-беттi қайтадан қарайтын болсаңыз, 4.175-суретте көрсетiлген теміржол сахнасын бүйiрiнен әрi кең көлемдi жалпы планмен түсiрген жағдайда, оның табыстылығы әлдеқайда төмен болатынын байқайсыз. Осы әдiстi қолданған жағдайда, бiз пойыздың екi бөлiгi параллель жолдарда тұрғанын анық көре алмайтын едiк. Сондай-ақ машинистiң не болғанын түсiне алмаған күйiн көрсететiн бей-жай қалпын көре алмас едiк. Китон да, Люмбер сияқты, теміржол вокзалын түсiргенде кеңiстiктiң тереңдiгiн көрсету (сахналау) мен камераның диагональ күйде орнатылуын таңдаған болатын. Нәтижесiнде нәрселердiң арасындағы белгiлi бiр байланыстың бар екенiн баса көрсететiн композиция туындайды.

Сол сияқты, 4.184–4.186-суреттерде көрсетiлген әзіл-оспақтарды жасау үшін экраннан тыс кеңiстiктiң маңызы зор. Мұнда Китон комедияны кеңiстiктен гөрi уақытқа қатысты қатынасқа сай баяндайды. Вилли арқанды тартып қалады. Оның арқанды тартып қалғанының көзiмiзден таса қалған әсерi Кэнфильдтың ұлы қасынан өте шығып, ғайып болған кезде көзге түседi. Ақырында, бұл жағдай Виллиге әсер етiп, арқан оны кадр жиегiнiң астындағы тұңғыққа тартып әкетедi. Китон осы сәттi басқа тәсiлдi қолданып, айталық, Вилли мен Кэнфильдтың баласын бiрге көрсету үшін оларды бiр кадрға орналастыра отырып, төменгi бұрыштан жиектей алар едi. Алайда бұл кадрдағы Кэнфильдтiң кенеттен құлап кетуiн тағатсыз күту сезiмiнен айырар едi. «Біздің қонақжайлығымыз» атты фильмiнiң басынан аяғына дейiнгi бiздiң Китонның әзіл-сықағына деген реакциямыз оның мизансцена мен жиектеудi тиянақты түрде үйлестiргенiне байланысты болды.

Татидiң «Ойнайтын уақыт» (*Play Time*) фильмiнде көркем әзіл жасау үшін мизансцена мен камераның орналасуы орайластырылған. 5.127-суретте дәл таңдалған камераның көру бұрышы мен қашықтығы, сондай-ақ мизансценадан визуалды тұрғыда бұрмаланған, яғни адамның еңкейген қалпы мен есік тұтқалары оны ешкіге ұқсатып жіберген көрiнiстер туындайды. Татидыбысты кинода дыбыссыз комедия тәсiлдемесiн ұстанды. Өзге киногерлер сияқты, оның жиектеуге қатысты жасаған таңдауы көрерменге беретiн әсерге негiзделген едi.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бiз екi шебер – Уильям Уайлер мен Кенджи Мизогучидiң фильмдерiндегi жиектеудiң бүге-шүгесiн «Бекiтпе» (*Sleeves*) мақаласында талдаймыз.

Жылжымалы жиек

Кино саласы жиектеудi қолданатын жалғыз визуалды медиа емес. Фотографиялар, суреттер және комедиялар жинақтамаларында да жиектердiң арақатынасы бар, олар кадрдан тыс жерде болып жатқан нәрселердi меңзейдi және сахнадағы болжалды ракурсты (көру нүктесiн) ұсынады. Алайда тек фильмдерге ғана тән фотохимиялық және цифрлық жиектеудiң ресурсы бар. Кинода жиек көрсетiлетiн заттарға қатысты қозғала алады.

Кинематографияда жылжымалы жиектеу (қозғалыстағы кадр) киногерге *түсірілім кезінде* камераның көру бұрышын, деңгейін, биіктігі мен қашықтығын өзгертуге мүмкіндік береді. Бұл жердегі маңызды жайт – көбінесе жиектің қозғалысы бізді өзіміздің қозғалатынымызға сендіреді.

Жылжымалы жиектеудің түрлері. Осы орайда біз камераның қозғалысына ұқсас жиектің қозғалу қабілеттілігі туралы айтамыз. Әдетте өндіріс барысында мультипликация мен кәдімгі актерлердің ойыны аралас фильмді түсірген кезде *камераны қозғалту* арқылы қозғалыстағы кадрға қол жеткізіледі. Әрқайсысы экранда белгілі бір эффект беретін камера қозғалысының бірнеше түрі бар.

Пан қозғалысы (*панорамалау* сөзінен қысқартылған) камераны тік ось бойынша бұрады. Жалпы алғанда, камера жаңа позицияға жылжытылмайды. Экранда пан қозғалысы кеңістікті көлденеңнен сканерлеп, камера «басын оңға немесе солға бұрғандай» көрінеді (**5.128; 5.129**). **Тилт** қозғалысы камераны көлденең ось бойынша айналдырады. Мұнда камераның басы жоғары немесе төмен қарай бұрылған іспеттес болып көрінеді. Экранда тилт қозғалысы кеңістіктің жоғарыдан төмен қарай немесе төменнен жоғары қарай жазылғандай әсер береді (**5.130; 5.131**).

Ізге түсу (**трекинг**) немесе **жылжымалы арбаның** көмегімен түсіру кезінде камера жалпы орналасуын өзгертеді, яғни ол жерге қатысты кез келген бағытта – алға, артқа, диагональ не шеңбер бойымен немесе бір жақтан екінші жаққа қарай жылжиды (**5.132; 5.133**). Кран-кадр түсірілімінде камера жердің деңгейінен жоғары қозғалады. Әдетте ол қолмен механикалық рычагты қозғалту арқылы жоғары көтеріледі немесе төмен түсіріледі. Кран-кадр (кран үстінен түсірілген) лифт сияқты тігінен (**5.134; 5.135**) немесе әлдебір бұрышпен алға не артқа қозғала алады (**5.136; 5.137**). Кран-кадрдың басқа вариациялары – тікұшақ пен ұшақтан жасалған кадрлар, сонымен қатар ұшқышсыз авиациямен (дрондармен) түсірілген кадрлар.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

<http://www.davidbordwell.net/blog/2015/09/01/sometimes-a-reframing/> сайтындағы «Кей-бір кездердегі қайта жиектеу» (*Sometimes a reframing*) атты мақалада талқыланғандай, өте қарапайым тилт қуатты түрде хикаяттағы жаңа элементті аша алады.

“Егер мен шынымен де жақсы сценарийлерді таңдай алатын болсам, оған әдебиет секілді қарағанда, камераның да мотивке байланысты дәл солай қозғалатынын түсінгендігімнен, әрі сол кезде бұл әсерлі бола түседі”.

Джоди Фостер, «Кішкентай ер бала Тейт» (*Little Man Tate*) фильмінің режиссері



5.128



5.129



5.130



5.131

5.128–5.131 Панорамалау және камераны еңкейту. Дрейердің «Сөз» (*Ordet*) атты фильмін түсірген кезде камера кейіпкерлер бөлмені кесіп өткен сәтте оларды жиек ішінде ұстап тұру үшін оң жақ тұсты панорамалайды (5.128; 5.129). Франсуа Трюффонның «Қара жамылған қалыңдық» (*The Bride Wore Black*) атты фильмі шіркеу есігін шіркеудің төбесінен қисайта түсіруден басталады (5.130; 5.131).

5.132; 5.133 Камераның кеңістіктегі қозғалысы. Эрих фон Штрогеймнің келденеңнен алынған сырғымалы кадры кезінде камера екі кейіпкермен бірге оң жақ тұсқа қарай қозғалады (5.132; 5.133). Кейіпкерлер тротуар бойымен жүрген кезде жиек пен олардың арақатынасының сақталғанына назар аударыңыз, сонымен қатар олар сатып алғысы келген үйдің қасбеті де олардың арғы жағынан көрініп тұрады.



5.132



5.133

Кейбір жағдайларда камераның көру қозғалысы симуляцияланады, яғни өндірісте шын мәнінде камера қозғалмайды. Осыған қатысты негізгі мысалдарды анимациядан көруге болады. Бір кадрды бір рет фотоға түсіретін транспарент анимация көмегімен нақты камера бір позицияда тұрады. Компьютерлік анимацияда тілге тиек етерлік ешқандай камера жоқ, ондағы шолу нүктесі бағдарламаның қамтамасыз етуімен жасалады. Дегенмен анимациялық кадр камераның қозғалысын имитациялай алады (5.138–5.140).



5.134



5.135

5.134–5.137 Камераның жоғары көтеріліп, төмен түсуі. «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*) атты фильмінде табыттың түбіне жығылған Иванды тігінен жиектеген кезде камера (5.135) Анастасия қабірінің көрінісі түсірілген биіктегі нүктеден (5.134) төмен түсіріледі. Карл Рейштиң «Морган!» (*Morgan!*) атты фильмінің соңында камера диагональ бойымен жоғары көтеріліп, сонан соң төмен түсіп, кейіпкердің коммунизмді ұнататыны жайлы үнсіз жар салып тұрған гүлзарын көрсетеді (5.136; 5.137).



5.136



5.137



5.138



5.139



5.140

5.138–5.140 Камераны жылжытпаған кездегі кадрдың қозғалысы. «Питер Пэн» (*Peter Pan*) атты фильмдегі транспарент анимациялар панорамаланған кадрдың имитациясын жасайды.

Қозғалыс және технологиялық аспаптар. Ондаған жылдар бойы кәдімгі актерлердің ойынын түсіру өндірісіндегі камераның қозғалыстары **доллиге**, яғни ауыр арбаға орналастырылуына тәуелді болды. Әдетте долли (арба) өз дөңгелектерімен қозғала алады, бірақ ол көбінесе рельстерге орналастырылғандықтан, *трекинг* (*ізге түсу*) термині пайда болды (**5.141**). Әдеттегі кран-кадрдағыдай камераның позициясы жоғары көтеріліп, не төмен түсірілмесе де, сырғыған кадрларды да крандардың көмегімен жасайды. Кранның жебесіне ілінген камера ойлы-қырлы жерлердің үстімен сырғи алады. «Жіңішке қызыл сызық» (*The Thin Red Line*) атты фильмде 72 футтық кран пайдаланылды, ол камераны шайқас сахналары кезінде шөбі биік өскен төбешіктердің үстінен сырғытуға мүмкіндік берді. «Осы кранды қолдану кезіндегі жалғыз идея оның кран екенін сездірмеу болды, – деді кинооператор Джон Толл. – Біз оның бұрын-соңды жасалған камера арбаларының ішіндегі ең үздіксіз, бірқалыпты долли сияқты болуын қаладық».



5.141 Рельс бойымен сырғу. Операторлар тобы кадрды қармау (түсіру) үшін рельстің үстімен камера арбасын (долли) итеруі қажет (1.36-мен салыстырыңыз). 360° бойымен сырғытын кадр заманауи кинематографияда кең таралған техникаға айналды. «Жолдан тайған» (*The Departed*) фильмі үшін дайындалған кадр дайын фильмнен алынып тасталды.

Осы аталғандармен қатар, денеге орнатылатын камералар да кеңінен таралған. Бұл құрылғылар камера операторына камераны жүрген кезде басқаруға мүмкіндік береді (1.21-ді қараңыз). Серво, яғни орындаушы механизмдер шайқалу мен селкілдеуге бейімделгендіктен, камера сырғып яки қалқып келе жатқандай көрінеді. Денеге орнатылатын камера тұрақтандырғышының прототипі (түпүлгісі) Стэдикам (Steadicam) болып табылады, ол алғашқыда «Даңққа апарар жол» (*Bound for Glory*), «Рокки» (*Rocky*) және «Жарқыл» (*The Shining*) фильмдерінде қолданылды. Қазіргі кезде тұтынушылық бейнекамералардың көбі бейнені салыстырмалы тұрғыда тұрақтандыру жүйелеріне ие.

Долли өте алмайтын жерлерге денеге орнатылатын камера бара алады. Кинематография пайда болғаннан бері киногерлер мен аудиторияны камера қозғалысы қызықтырып келеді (**5.142; 5.143**). Кейбір режиссерлер, атап айтқанда, Брайан Де Пальма «Даңғойлық алауы» (*Bonfire of the Vanities*) және Пол Томас Андерсен «Буги түндері» (*Boogie Nights*) фильмінің ашылу сахналарындағы көптеген локациялардың бойы арқылы қозғалғанда түсірілетін ұзақ кадрларды жасау үшін стэдикамды пайдаланды.

“ Мен камераны қозғалтуға (жылжытуға) мәжбүрмін, енді неге екенін білемін. Бұл үшөлшемдікті арттырады. Ол сізді кеңістікте орналастырады және камераны жылжитсаңыз көрермендер кеңістікті сезінеді”.

Джордж Миллер, «Жол сарбазы» (*The Road Warrior*) атты фильмнің режиссері



5.142



5.143

5.142; 5.143 Стэдикаммен түсірілген сырғымалы кадр. Мартин Скорсезенің «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) атты фильмінде стэдикам басты кейіпкердің соңынан жүріп отырып, оның киім ауыстыратын бөлмеден шығып, жиналған топтын арасынан өтіп, боксерлік рингке көтерілгенге дейін ілеседі.



5.144



5.145

5.144; 5.145 Қол камерасы мен деректі фильм. Дон Пеннебейкер «Рок-н-роллды шырқау» (*Keep on Rockin'*) атты фильмін камераны қолымен ұстап жүріп түсірді (5.144). «Алдын ала жүргізілген сайлау» (*Primary*) деректі фильмін түсіру үшін оператор камераны басынан жоғары көтеріп, қаптаған жұрттың арасынан өтіп, Джон Ф. Кеннедидің соңынан ілеседі (5.145).

Кей жағдайларда киногер камераның бірқалыпты қозғалысын қаламай, оның орнына біркелкі емес бейнені артық көреді. Әдетте мұндай кадр **қол камерасының** көмегімен жасалады. Ондай жағдайда камераны долли немесе тұрақтандырғыш сияқты әлдебір тірекке бекітудің орнына, оператор жай ғана иығына қойып түсіре береді. Камера қозғалысының осы түрі деректі фильмдердің *синема верите* (*cinéma vérité*) бағыты дамыған 1950 жылдардың соңында кеңінен таралған болатын (**5.144; 5.145**).

Жеңіл цифрлық камералар кинооператорларға камераларға ерекше бекіткіштерді жасауға мүмкіндік береді. «Секретариат» (*Secretariat*) атты фильмдегі жарыс сахналарын түсіру үшін сыпырғыш сабының ұшына өте кішкентай камера бекітіледі. GoPro камералары әдетте спортты түсіру үшін қолданылады, бірақ «Левиафан» (*Leviathan*) атты поэтикалық деректі фильмде олардың көмегімен



5.146 Өзге камераның көмегі. «Левиафан» (*Leviathan*) атты фильмде бағанға байланған жеңіл GoPro камерасы теңізге батырылып, жоғарыға қарай қаратылады және ол торға түскен балықты жеу үшін ұшып келетін шағалалардың қорқынышты көрінісін түсіреді.

көмегімен коммерциялық балықшы қайығындағы өмірге деген әдеттен тыс көзқарастар жеткізілді. Кейбір камералар балықшылардың шлемдеріне (баскиім) бекітілсе, басқалары балық аулайтын торлар мен теңіздің астына тасталады. Осының нәтижесінде табиғаттың күш-қуаты мен қауіптілігінің терең көрінісі алынды (**5.146**).

Зум мен қозғалыстағы кадр. Зум-объектив фокустық арақашықтықтардың үздіксіз диапазонын қамтамасыз ететінін көрдік. Камераның операторы түсірілім кезінде бейнені ұлғайтқанда камера бір орында тұрса да, нәтижесінде қозғалыстағы кадр алынады (5.41–5.43). Кейбір көрермендерде зумды (камермен ұлғайтуды) сырғыған кадр немесе зумсыз қарсы нүктеден түсірілген сырғыған кадрдан

ажыратуға қатысты қиындықтары болады. Бірақ киногерлер мұнда үлкен айырмашылықтар бар екенін жақсы біледі. Режиссер мен кинооператордың жасаған таңдауы көрерменнің реакциясын асқан шеберлікпен қалыптастыра алады.

Зум-объектив бейненің кейбір бөлігін кішірейтеді немесе ұлғайтады. Сонымен қатар сырғыған кадр мен кран-кадр да жиек ішіндегі аумақты кішірейтіп немесе ұлғайта алады, әйтсе де бұл олар арқылы істеуге болатын бар мүмкіндік осы деген сөз емес. Камераның шынайы қозғалысы кезінде әртүрлі жазықтықтардағы статикалық объектілер бір-бірінің жанынан әртүрлі жылдамдықпен өтеді. Біз объектілердің әртүрлі тұстарын көреміз және артқы пландардың (фондардың) көлемі мен тереңдігін байқаймыз (**5.147; 5.148**). Керісінше, бейне масштабының ұлғаюы көрген объектілердің аспектілерін немесе позицияларын өзгертпейді. Біздің көру нүктеміз кадрдың басында қандай болса, кадрдың соңында дәл сондай болады (**5.149; 5.150**). Камера қозғалған кезде өзіміздің де кеңіс-



5.147



5.148



5.149



5.150

5.147–5.150 Сырғыған кадр мен зумды қарсы қойып салыстыру. Ален Рененің «Соғыс аяқталды» (*La Guerre est finie*) атты фильміндегі сырғыған кадр объектілерге айтарлықтай көлем береді (5.147; 5.148). Қабырға беріктігін жоғалтпады және объектілер қасымыздан біз белгіге қарай келе жатқандай өтеді. Тео Ангелопулостың «Улиссстің қарағаны» (*Ulysses' Gaze*) атты фильмде зуммен түсіру телескопты теңшеген кезіміздегідей, қарапайым түрде кадрдағы белгілі бір аймақты ғана ұлғайтады (5.149; 5.150). Зум жасалған кезде кеңістік тегіс болып көрінеді, бұл – ұзақ фокусты линза немесе теле-фото жиектеуінің белгісі.

тікте қозғалып келе жатқанымызды сезінеміз. Зумды қолданған кезде кеңістіктің бір бөлігі ұдайы ұлғаяды немесе кішірейеді.

Біз қозғалыстағы кадрлардың осындай түрлерін оқшауланған таңдау ретінде анықтаған болатынбыз. Бірақ киногерлер жиі-жиі оларды бір кадрдың ішіне біріктіреді. Зумдамаған кезде камера бір уақытта ізге түсіп, панорамалай алады не жоғары көтеріле алады. Мысалы, «Бас айналу» (*Vertigo*) атты фильмдегі ірі планнан алыс планға ауысу мен ұлғайтудың айрықша айралы комбинациясы икемді түрде кадрдағы перспективаны бұрмалап, басты кейіпкердің басының айналғанын көрсетеді. Осы тәсіл Спилбергтің «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*) атты фильмінде Шериф Бродидің жағажайда акула балаға шабуыл жасағанын түсінген кезде қайтадан көрсетіледі. Бір мезгілде қарама-қарсы бағыттарды бақылап ұлғайту (кинорежиссер Сэм Рэйми «деформация камерасы» деп атайтын нәрсе) кейіпкердің абдырап қалғанын немесе таңғалғанын жеткізу үшін заманауи Голливуд фильм өндірісінде кеңінен қолданыла бастады. Ал тәсілдердің комбинациясында шек жоқ.

Кадрдың мобильдігі: функциялары. Кинематография пайда болғаннан бері киногерлер мен аудиторияны камера қозғалысы қызықтырады. Люмьердің кинооператорлары кейбір алғашқы фильмдерді пойыздардан немесе Венециядағы гандолалардан түсірді және осы фильмдер қазірдің өзінде баурап алатын күшке ие. Неге?

Бір жағынан, камераның қозғалысы бейне кеңістігі туралы ақпаратты арттыра алады. Пан (панорамалау) мен тилт кадрлары кеңістіктегі жаңа аймақтарды көрсетеді, ал сырғыған кадрлар мен кран-кадрлар кеңістікте ұдайы өзгеріп отыратын перспективаларды қамтамасыз етеді. Камера көру бұрышын өзгерткен кезде объектілер мен фигуралар айқындала түседі, сол себепті кадрлардың қозғалысы көрерменге арналған жаңа ақпарат ағынын жасай алады. Сонымен қатар камераның қозғалысы объектілерді тұрақты (қозғалмайтын) кадрлармен салыстырғанда айқынырақ әрі әлдеқайда қанық сияқты етіп көрсете алады. Камераның белгілі бір қозғалысы денелерге үлкен қомақтылықты береді. Бұл қазіргі замандағы режиссерлердің, «Құтырған төбет» (*Reservoir Dogs*) атты фильмнің ашылу сахнасындағыдай, оқиғаның төңірегін айналшақтап жүру (5.141) себептерінің бірі болуы да мүмкін.

Біз әдетте камераның қозғалысын өзіміздің қозғалысымызды алмастыратындай сияқты етіп көруге бейім келеміз. Алдынан алынған сырғыған кадрды көрген кезімізде біз бір нәрсеге жақындағанымызды немесе шегінгенімізді сезінеміз. Кран-кадр бізді жер беті деңгейіндегі бір нәрседен алшақтата көкке көтеріп әкетіп, біршама салмақсыздықты сезіндіреді. Әрине, біз сол жерге өзіміз де бірге көтеріліп кетпегенімізді жақсы білеміз. Фильмді кинотеатрда көріп отырғанымыз да жа-

дымызда. Бірақ камераның қозғалысы кеңістік бойымен қозғалуымыз үшін бірнеше сенімді тұспалдармен қамтамасыз етеді. Шынында да, осы тұспалдардың қуаттылығы соншалық – киногерлер көбіне камераның қозғалысын субъективті етеді, яғни жүріп келе жатқан кейіпкердің нені көргенін көрсету үшін оны баяндау тұрғысынан негіздейді. Камера қозғалысы көру бұрышынан (ракурстан) түсірілген кадр үшін қуатты тұспал бола алады.

Біз қоршаған ортаға назар салған кезімізде жайнап тұрған табиғат пен әртүрлі селкілдеп, тербеліп тұрған қозғалыстағы нәрселерді де көреміз, бірақ көру жүйеміз дірілді теңгеріп, тұрақты қозғалыс сезімін тудырады. Осы бірқалыпты қозғалыс сезімін долли арбасындағы, кран жебесіндегі камера немесе стэдикаммен жасалған жылжымалы кадр арқылы қармауға болады. Кейбір кезде қолмен жасалған кадрлар субъективті ракурсты (көру нүктесін) (5.151) меңзеу үшін қолданылады. Осыған балама ретіндегі қолмен жасалған кадр, ұшып бара жатқан іс-әрекеттің көзге түскені сияқты (5.152), қарапайым түрде мазасыз қозғалыстың сезімін тудыра алады.

Кадрдың мобильдігі және кеңістік. Қозғалыстағы кадрларды қолданудың мақсаттары мен әсерлері туралы біршама нақты ақпаратты олардың кинематографиялық кеңістік пен уақытқа, фильмнің жалпы формасына қатысты кейбір функцияларын қарастырған кезде ала аламыз.

“ Мен әрдайым «адамдар көркем фильмде көп сөйлей ала ма, әрі ол жайлы біреу ойлана ма» деп таңданатынмын. Сондықтан мен осы диалог сахналарындағы әрбір мезетті қамтып, өзім үлкен оқиға ретінде қарастыра алатын шағын оқиғаларды іздеймін. Телефонның шырылдағаны, перделердің ашылғаны іспеттес... Мен оларды өте ірі оқиғалар ретінде қарастыруға тура келді және олар сахнада – органикалық, дегенмен визуалды тұрғыда қызықты болуы үшін камераның қозғалысына себепкер болуы керек еді”.

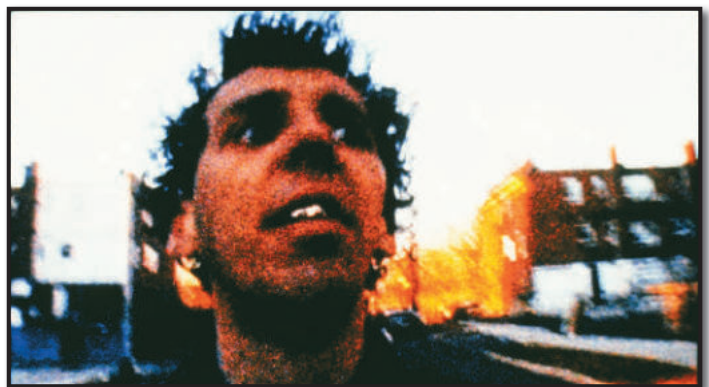
Джон Патрик Шэнли, «Күмән» (*Doubt*) фильмінің сценарисі әрі режиссері

Камераның қозғалысы экрандағы һәм экраннан тыс кеңістіктегі өзара байланысты тудырады. Егер камераны бақылайтын болсаңыз, сіз кадрдан көп кеңістікті алып тастайсыз (5.147; 5.148). «*Изабель*» фильмінен келтіргенімізге ұқсас кадрға оралып, бақылайтын болсаңыз (5.91–5.94), алғашында экраннан тыс жерде болған біраз кеңістікті табасыз. Сонымен қатар қозғалыстағы кадр жиектеудің бұрышы, деңгейі, биіктігі немесе қашықтығына үнемі әсер етеді. Камераны кранмен көтеру көру бұрышын төменнен жоғарыға өзгерте алады; ал камераны жақындата түскенде кадр масштабы жалпы планнан ірі планға ауысады.

Әдетте жасалған бір таңдау өзге де таңдауларға жетелейді. Мысалы, киногерлер хикаяттағы оқиғалардың құрылымын қалай жасайтындарын немесе жарық көздерін қалай құратындарын шешуге тиіс болғанындай, олар камера қозғалысын жасау қажеттілігін де шешуі керек. Кадрдағы кеңістіктің өзгеруін кадрдағы қозғалысқа байланысты жасау керек пе? Әдеттегі жауап – иә. Панорамалық қозғалыс жарыс автомобилін орталық тұста ұстап тұра алады, ал сырғыған кадр кейіпкер бөлмеден бөлмеге өткенде оның артынан ілесе алады, ал кран-кадр аспанға көтеріліп бара жатқан шардың соңына түсе алады.



5.151



5.152

5.151; 5.152 Қол камерасымен жасалған әсерлер. Самюэль Фуллердің «Жалаң сүйіс» (*The Naked Kiss*) атты фильміндегі қол камерасымен оптикалық көру нүктесінен түсірілген кадр күрестің әсерін күшейте түседі (5.151). «Ақымақ Джульен» (*Julien donkey-boy*) атты фильмнің бас кейіпкері серуендеген кезде біз оптикалық көру нүктесінен түсірілген кадрды көрмейміз, бірақ Хармони Кориннің жылжымалы мини DV камералары оның соңынан төңіректі түсіре ілеседі (5.152). Қол камерасының үзілмелі темпі видеоны 35 миллиметрлік пленканың үстіне басқан кезде туындайтын түстің жарқырай түсуін толықтырады.



5.153



5.154



5.155

5.153–5.155 Қайта жиектеу. Говард Хокс «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) атты фильмінде композицияны қайта жиектеу арқылы теңестіруге тырысты. Хильди үстелге отыру үшін сол жақ тұстан (5.153) өткен кезде камера оны қайта жиектеу үшін оң жақ тұсты панорамалайды (5.154). Бұл қайта жиектеу Уолтер өз креслосын Хильдиге қарай бұрған кезде, камера сол жақ тұсты сәл ғана жиектегенге қарағанда, көбірек байқалады (5.155).

Кейбір кездерде камера **қайта жиектеу** (рефрейминг) кезіндегідей өте аз қозғалады. Егер кейіпкер өзге кейіпкерге қарай қозғалса, әдетте кадр сәл ғана панорамаланады немесе қозғалысқа икемделе, қиғашынан түсіріледі (**5.153–5.155**). Қайта жиектеу кезіндегі қозғалыстар көбінесе елеусіз болғандықтан әрі фигуралардың қозғалысына негізделгендіктен, оларды сирек байқаймыз.

Жиектеу (кадрлау) фигуралардан тәуелсіз түрде де қозғала алады. Кейбір кездерде камера нарративті тұрғыда (баяндау үшін) маңызды нәрсені көрсету үшін кейіпкерлерден алшақ кетеді; қозғалыстағы кадр фигураның қозғалысына емес, наррация талаптарына негізделеді. Жан Ренуардың «Ланж мырзаның қылмысы» (*Crime of M. Lange*) атты фильмінде бас кейіпкер үстел басында отырып, «Жабайы Батыс» жайлы хикаяларын жазып отырады, бірақ камера оның бөлмесінде үйіліп тұрған ковбой жабдықтарын панорамалай жөнеліп, Ланждың қиял әлемінде өмір сүріп келе жатқанын көрсетеді. Сол сияқты камераның тәуелсіз түрде қозғалғаны оқиғаға немесе төнген қауіпке түсініктеме беретін маңызды тұспалды, яғни белгіні жіберіп алғанымызды көрсете алады. Сөйтіп, камера 5.136–5.137-суреттерде Морганның гүлзарларды көрсеткен кезіндегідей, білім ауқымы бойынша салыстырмалы түрде шектеусіз болуға мүмкіндігі бар.

Киногерлер камераның, сахнаның немесе тұтас фильмнің басындағы жеке-дара қозғалыстарын ерекше жақсы көреді. Сырғыған кадр локалды көрсетіп, артынан кейіпкерлерге кеңістікке бірқалыпты енуге мүмкіндік береді (**5.156–5.159**). Камераның қозғалысы тіпті алда болатын оқиғаны да болжай алады. Мысалы, «Аза араласқан сүт» (*The Milk of Sorrow*) фильмінің ашылу сахнасында өз үйінің сыртындағы әлемнен қорқатын және өлім аузындағы анасына күтім жасайтын Фауста атты әйел көрсетіледі. Кинооператор Наташа Брайер фильмнің басында қолданылған сырғыған кадрдың (**5.160; 5.161**) мақсатын былайша түсіндіреді: осы кадрға қатысты барлық идея – фильмде не болатынын көрсету. Хикаяттың басында Фауста анасымен бірге өздері құрған оқшау әлемде өмір сүреді, ал енді анасы қаза болғаннан кейін оған сыртқа шығуға тура келеді және кадрдың соңында Фаустаны жиектеген кезімізде қолданған тәсіл оны шын мәнінде сыртта тұрғандай етіп көрсетеді.

Фигураның қозғалысы жоғарыда аталған кадрға тәуелді яки тәуелсіз болғанына қарамастан, қозғалыстағы кадр оқиға орын алған кеңістікті қалай қабылдайтынымызға терең әсер ете алады. Камера қозғалыстарының әр алуандығы кеңістікті өңдеудің түрлі әдістерін тудырады. Мысалы, Рене «Мариенбадтағы соңғы жылдағыдай» (*Last Year at Marienbad*) атты фильмін түсіргенде кадрды дәліздердің бойымен есіктер арқылы сырғыта өткізіп, сәнді курорттық қонақүйді лабиринтке айналдырады. Хичкок (камера қозғалысының виртуозы) «Кінәсіз жас» (*Young and Innocent*) атты фильмінде бишілердің бастарының тұсынан үлкен бұрышпен алынған бал залының жалпы планынан көздерін жыпылықтататын барабаншының кең көлемді ірі планына өте әдемі қозғалатын кадрды ойлап тапты. «Қызыл мен ақ» (*The Red and the White*) сияқты фильмдерде Миклош Янчо камераның жазықтықтың өн бойымен қозғалып бара жатқан топ адамның арасын кезетін ұзындық



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Жүріп бара жатқандағы әңгіме» (*Walk the talk*) атты мақалада талқылағанымыздай, сырғымалы кадрлардың жалпы қызметтерінің бірі – әңгімелесіп бара жатқан актерлердің соңынан ілесу.



5.156



5.157

5.156–5.159 Кейіпкерлерден тәуелсіз камера қозғалысы. Отто Преминджердің «Лаура» (*Laura*) атты фильмі басталған кезде камера детектив МакФерсонның бейнесін ашпастан бұрын (5.158), Уолдо Лайдекердің қонақ бөлмесі арқылы сырғып өтіп (5.156; 5.157), оны бай әрі талғампаз адам ретінде көрсетеді. Содан кейін жиектеу кейіпкердің қозғалысы арқылы мотивациялана бастайды, МакФерсон маскалар ілінген қабырғаға қарай беттегенде камера оның соңынан ілеседі (5.159).



5.158



5.159

бойымен жасалған қозғалысына маманданды. Оның кадрлары икемді, әрдайым өзгеріп отыратын кеңістіктік қарым-қатынасты жасау үшін ізіне еріп түсіру, панорамалау, кранмен көтеріп түсіру, зумдау (ұлғайту) мен фокусты сырғытуды қолданады.

Кез келген қозғалыстағы кадрды көрген кезімізде былай сұрай аламыз: камера қандай нақты траекториямен қозғалды? Экраннан тыс кеңістікті көрсету немесе жасыру кезінде ол қалай қызмет етеді? Қозғалыстағы кадр фигураның қозғалысына тәуелді ме, әлде ол назарымызды өзге нәрселерге аударған кезде тәуелсіз бола ма?

“Сіз осы қозғалыстардың бірін түсіретініңізді білгіңіз келе ме ... Егер сіз ұзын линзамен панорамалайтын болсаңыз, бұл біреудің соңынан ілесе түсіргенге қарағанда, өзге көріністі береді; бұл – мүлдем өзге сезім”.

Роджер Дикинс, «Қарттарға мұнда орын жоқ» (*No Country for Old Men*) фильмінің кинооператоры

“Фильмдердегі мен ұнатпайтын бір нәрсе – камераның кейіпкерлерді айнала түсіруі. Егер үш адам үстел басында отырып әңгімелесе қалса, әдетте камераның оларды айналып түсіретінін көресіз. Неге екенін білмеймін, бірақ мен осыны толықтай жалған деп есептеймін”.

Такеши Китано, «Сонатина» (*Sonatine*) фильмінің режиссері

Кадрдың мобильдігі мен уақыт. Қозғалыстағы кадр уақыт пен кеңістікті де қамтиды. Осылайша киногерлер қозғалыстағы кадрдың уақыт ұзақтығы мен ритмді (қарқынды) сезінуімізге қалай әсер ететінін түсінді. Ол экрандағы камера қозғалысына көп уақыт кететініне байланысты, болжал мен орындаудың негізін (арқауын) тудыра алады. Егер камера оқиғаны жылдам панорамалайтын болса, біз не болды деп таңғалуымыз мүмкін. Егер камера «Изабель» фильмінен келтірген алғашқы мысалымыздағыдай (5.91–5.94), алдыңғы планда күтпеген бір нәрсені көрсету үшін артқа сырғыса, біз үшін бұл – тосын жағдай. Егер камера бір нәрсеге (детальге) қарай баяу қозғалса, бұл оны бірте-бірте үлкейтеді, бірақ бұл болжалымыздың орындалуын кешіктіреді және камераның қозғалысы белгісіздіктің туындауына үлес қосады. Ренуар жоғарыда айтылған М.Ланждың зерттеуін панорамалаған кадрда камераның неге басты кейіпкерден ауытқып кеткеніне таңғалуға итермелейді, содан кейін Ланждың ковбойларға қызығушылығын арттырып, сұраққа жауап береді.

Кадр қозғалмалығының жылдамдығы да өте маңызды. Зум немесе камера қозғалысы салыстырмалы тұрғыда баяу немесе жылдам бола алады. 1960 жылдары Ричард Лестер «Ауыр күнгі түн, көмек қажет!» (*A Hard Day's Night and Help!*) фильмін түсірген кезде барынша жылдам ұлғайту мен кішірейтуге әуестен-



5.160



5.161

5.160; 5.161 Хикаят оқиғасын алдын ала болжайтын камера қозғалысы. «Аза араласқан сүт» (*The Milk of Sorrow*) атты фильмнің ашылу сахнасындағы алғашқы кадрда басты кейіпкердің өз бөлмесінде көп уақыт өткізгені көрсетіледі (5.160). Камераның алға қарай баяу қозғалғаны терезе жақтауларын көрсетпейді, яғни қызды күресуге тура келетін сыртқы әлемге қарсы қойып жиектейді (5.161).

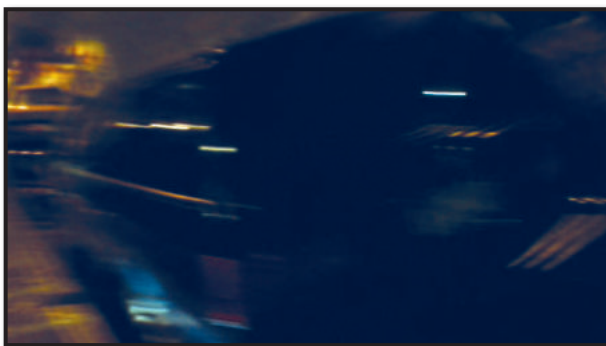
ді. Салыстыратын болсақ, камераның ең алғашқы әрі әлдеқайда әсерлі қозғалысы Д.Гриффиттің «Төзімсіздік» (*Intolerance*) атты фильміндегі Бальтазар жасаған мейрамда түсірілген монументалды кран-кадрдағы ұлылық пен белгісіздікке Вавилонның орасан зор декорациясының бойымен (4.12) баяу түсу арқылы қол жеткізіледі.

Кейде қозғалыстағы кадрдың жылдамдығы мюзикл фильмдеріндегідей ырғақты түрде қызмет етеді. Мысалы, «Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) фильмінің «Бродвей ритмі» атты сахнасында (нөмірінде) камера бірнеше рет Джин Келлиден шапшаң түрде артқа шегінеді, ал қозғалыс жылдамдығы лириканы баса көрсету үшін уақыт бойынша қойылған.

Сонымен қатар камера жылдамдығы экспрессивті қасиеттерді тудыруы мүмкін, яғни камераның жылдамдығы өзгермелі, үзілмелі, тербелмелі және өзге түрге де ене алады. «Кловерфильд» (*Беделді алқан/Cloverfield*) атты фильм – құбыжықтың Манхэттенге шабуыл жасағанын көрсететін әуесқой видео. Көптеген жағдайларда оператор есеңгірететін оқиғаны түсіру үшін камераны бұрады және күтпеген панорамалау қозғалысының жылдамдығынан алаңдаушылығымыз арта түседі (**5.162; 5.163**). Киногер камера қозғалысының ұзақтығы мен жылдамдығын таңдау арқылы сюжет оқиғасын түсінуді тездетеді.

Кадр қозғалмалығының ауқымды үлгілері. Қозғалыстағы кадрлар уақыт пен кеңістікті қалыптастыра отырып, фильмнің өн бойында мотивтерге айнала алады. Мысалы, Карл Дрейердің «Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*) атты фильмінде камера қараңғы камерада мыстан деп айып тағылған егде жастағы әйелді азаптап жатқан шіркеу қызметкерлерін айнала жүріп түсіреді. Әйел инквизиторға өлімнен қашып құтылмайтыны туралы айтады. Артынша фильмде оған айып таққан адам өлім аузында жатқанда камераның дәл жоғарыдағыдай қозғалысы әйел айтқан қарғысты еске салады.

Ал Хичкоктың кадрды алға жылжытумен басталып, аяқталатын «Психо» (*Psycho*) атты фильмінен әлдеқайда ұзақ мерзімді мотивті көреміз. Фильмнің алғашқы үш кадрының өн бойында камера оң жақ тұсты панорамалап, әрсіз ғимаратты зумдайды (үлғайтып көрсетеді, **5.164**).



5.162



5.163

5.162; 5.163 Камера қозғалысының жылдамдығы қақтығысты баса көрсетеді. «Кловерфильд» (*Беделді алқан/Cloverfield*) атты фильмде видеокамера көшеде орын алған жарылысты түсіреді және оң жақ тұсты жылдам панорамалау әрекетті бұлыңғыр етеді (5.162). Жиектеу қайтадан тұрақты болған кезде бұлыңғыр қозғалыстың көшеде домалап бара жатқан «Тәуелсіздік мүсінінің» басын нысанаға ала, артынан ілесуге тырысқаннан туындағанын түсінеміз (5.163).



5.164



5.165



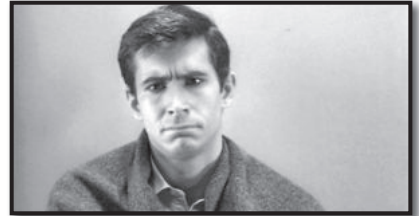
5.166



5.167



5.168



5.169

5.164–5.169 Мотив (себеп) ретіндегі камера қозғалысы. «Психо» (*Psycho*) фильмінің ашылу сахнасы: камера оң жақ тұсты панорамалап, қала пейзажындағы ғимаратты ұлғайтып көрсетеді (5.164). Камера кейіпкер қыз бен оның жігітінің түстік уақытын бірге өткізіп жатқанын ашып көрсету үшін терезеге қарай қозғалады (5.165–5.167). Фильм соңынан сәл бұрынғы кадр Норманнан қашық тұстан басталып (5.168), Норманға қарай оның мимикасын көріп, ойларын ести алатындай мәнерде жылжиды (5.169).

Камера қозғалысы бізді перденің артындағы арзан қонақүйдің қараңғы бөлмесіне алып келеді (5.165–5.167). Камераның ішке қарай қозғалғаны, ішкі кеңістікке енуі фильмнің өн бойында қайталанып, әдетте Норман Бейтстің жекежайына барған сайын жақынды түскен әртүрлі кейіпкерлердің субъективті көру бұрышы (көзқарасы) ретінде негізделеді. Фильмнің соңғы кадрынан сәл бұрын Норманның апшақ қабырғаға қарама-қарсы отырғанын көріп, өзімен іштей жүргізген монологін естиміз (5.168). Содан кейін камера қайтадан ілгері қарай қозғалып, оның бет-жүзін ірі планмен алады (5.169). Осы кадр – фильмнің басында басталған ілгері қарай қозғалудың шарықтау шегі; фильм Норманның санасындағы қозғалысты бақылап көрсетті. Ал «Азамат Кейн» – алға қарай жылжу, кеңістікке ену қозғалыстарының үлгісіне барынша сүйенетін әрі кейіпкердің құпиясын ашуға бағытталған дәл жоғарыдағыдай ұмтылысты көрсететін өзге фильм.

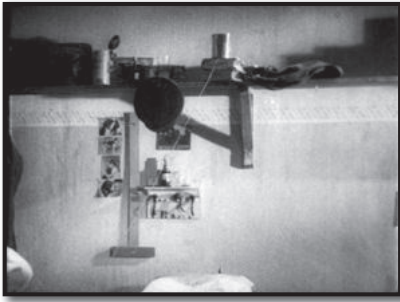
Киногер үлгілердің өзге түрлерін де өрбітіп, жасай алады. Мысалы, Майкл Сноудың («Алға және артқа» (*Back and Forth*) атты) фильміндегі дәріс бөлмесіне қарай және одан шегіне отырып, тұрақты түрде панорамаланғаны, яғни пинг-понг стилінің қолданылғаны фильмнің негізгі формалық үлгісін айқындайды. Фильмнің ең соңына қарай қозғалыс кенеттен жоғары көтеріліп төмен түсетін, қайталанатын тилтқа айналғаны – таңғалдыратын жағдай. Жарықтандыру, түс беру және өзге де техникалар сияқты кинематографиялық таңдаулар фильмнің өн бойында жетіле түсуі мүмкін.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) мен «Толқын ұзындығы» (*Wavelength*) фильмдеріндегі қозғалыстағы кадрлау (жиектеу) мен фильмнің формасы

Түбегейлі түрде бір-біріне ұқсамайтын екі фильм режисердің қозғалыстағы кадрды жалпы формаға интеграциялауда қолдана алатын тәсілдерді түйіндеуімізге мүмкіндік береді. Фильмдердің бірі қозғалыстағы кадрды сюжет оқиғасын ұсынуды күшейту әрі қолдау мақсатында қолданады. Ал екінші фильм кадрдың қозғалмалылығын өз бетінше қолданып, оқиғаны әңгімелеуді екінші орынға қояды, яғни іс жүзінде оны жоққа тән етеді.

Жан Ренуардың «Ұлы иллюзиясы» (*Grand Illusion*) – соғыс мүлдем дерлік көрсетілмеген соғыс жайлы фильм. Мұнда қаһармандық батыл шабуылдар мен сәтсіздікке душар болған батальондар кейпіндегі жанрдың негізгі элементтері жоқ. Бірінші дүниежүзілік соғыс тұрақты түрде кадрдан тыс қалады. Оның орнына Ренуар соғыстың ұлттар мен әлеуметтік таптар арасындағы қарым-қаты-



5.170 Сөренің үстіне қойылған консерві қалбыры дабыл сигналы ретінде қолданылды.



5.171 Ол құлайды, бірақ жастықтың үстіне түскендіктен дыбыс шықпайды.



5.172 Камера кейіпкерлердің оны байқамай қалғанын ашып көрсету үшін сол жақ тұсты панорамалайды.

5.170–5.172 «Ұлы Иллюзия» (*Grand Illusion*): шектелмеген баянсөз.

насқа қалай әсер ететінін көрсету үшін немістердің әскери тұтқындарға арналған лагеріндегі өмірді суреттейді. Мареншаль мен Боэльдье – француздар; Рауффенштейн – неміс офицері. Дегенмен ақсүйек Боэльдьенің механик Мареншальға қарағанда Рауффенштейнмен ортақ тұстары көп.

Фильмнің сюжеті жоғары тап өкілдері Боэльдье мен Рауффенштейннің өлімі және Мареншаль мен оның досы Розентальдың күмәнді түрде тірі қалғанын көрсетеді. Олар лагерьден қашып шығып, бейбіт кезеңді өткеріп, интерлюдиялық (шығарма бөлімдерінің арасында орындалатын шағын музыкалық пьеса) музыканы рахаттана тындап, Эльзаның фермасында бой тасалайды. Бірде олар шекара арқылы Францияға қашпақ болады және соғыс болып жатқан жерге қайта оралады.

Осы сюжеттің аясында Ренуар камера қозғалысына бірнеше функцияларды, яғни тұтасымен баяндауды тікелей қолдауды жүктеді. Камера фигуралардың соңынан еріп, назарымызды соларда ұстап тұрады. Камера Мареншаль мен Розентальдың лагерьден қашып шыққаннан кейін бірге кетіп бара жатқандарын бақылайды; ол тұтқындардың төменде немістердің сап түзеп (маршпен) жүргендегі дыбысты естігенде терезеге қарай беттеген сәттерін бақылауға қайта оралады. Бірақ камера қозғалысының кейіпкерлердің іс-әрекетінен *тәуелсіз болуы* фильмді әдеттен тыс ерекшелендіре түседі.

Камера «Ұлы иллюзия» фильмінде өздігінен қозғалған кезде белсенді түрде оқиғаны түсіндіріп, белгісіздік сезімін тудырады немесе бізге кейіпкерлер әлі бейхабар мағлұматты береді. Бір сахнада тұтқын қашып шығу үшін жер астын үңгіп қазады да, жіпті тартып, өзін шығарып алуға белгі береді (**5.170**). Камераның тәуелсіз қозғалысы өзге кейіпкерлердің белгіні байқамай, оның тұншыққанын аңғармай қалғандарын көрсету арқылы белгісіздік сезімін тудырады (**5.171; 5.172**). Мұнда камера біршама шектеусіз баянсөзді алға тартады.

Кейде «Ұлы иллюзия» атты фильмдегі камераның тәуелсіз қозғалысы мотивтерге айналады. Мысалы, камера қозғалыстары кейіпкерлерді қоршаған орта детальдарымен бірнеше мәрте байланыстырады. Әдетте эпизодтар кейбір детальдардың ірі планынан басталып, камера осы детальды әлдеқайда кең контексте түсіру үшін артқа шегінеді (**5.173; 5.174**). Эльзаның үйінде Иса пайғамбардың туған күнін тойлағанда рождестволық вертептің ірі планынан басталып, кейбір кезде кейіпкерлердің арасындағы қарым-қатынасты артқа шегініп көрсеткен сахна әлдеқайда күрделірек болып келеді.

Камераның осындай қозғалыстары декорация үшін ғана жасалмайды; әлдеқайда кең контекске көшпес бұрын сахналық ұсақ көріністерден бастау сюжетті толыққанды жеткізуді экономикалық тұрғыда үнемді етеді. Сахнаны ашатын деталь жаңа бір орынды ғана емес, сонымен қатар тор ішіндегі тиінге тоқталған кездегідей, тақырыптың өзегін баса көрсетеді. Боэльдье жан тапсырғаннан кейін Рауффенштейннің түрмедегі жалғыз гүл – қазтамақты кескен кезіндегідей, сахнаның соңындағы детальдар да дәл солай қызмет етеді (**5.175; 5.176**). Өзге кинорежиссерлер детальды оның ірі планының кесімін жасау арқылы баса көрсетер еді, бірақ Ренуар фильмнің стилін камера қозғалысын пайдалану арқылы дәйекті түрде сақтайды.

Кейіпкерлер өздерінің төңірегіндегі ортаға камераның маңыз бере қозғалып түсірілуі арқылы байланыстырылған. Бұл баяндаудағы маңызды параллельдерді айқын етіп көрсетеді. Мысалы, сырғыған кадрларда бардағы екі офицердің – француз (**5.177–5.179**) және немістің (**5.180–5.182**) іс-әрекеттері салыстырылады. Камера қозғалысы арқылы Ренуар екі соғысушы тараптар арасындағы

5.173–5.176 «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) атты фильмдегі сырғыған кадрлар мен декорация детальдары.



5.173 Ренуар сахнаны торда отырған тиінді ірі планмен жиектеуден бастайды.



5.174 Баяндау параллель құрылған кезде камера Боэльдье мен Мареншальдың қашу туралы жоспарларын талқылағанын көрсету үшін артқа қарай шегінеді.



5.175 Рауффенштейннің қазтамақ өсіп тұрған терезеге қарай барған кезі...



5.176 ... Ренуар гүлді кескен кезде ірі планға сырғып өтеді. Бұрын Боэльдье қазтамаққа таңданып қарайтын еді.

5.177–5.182 «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) атты фильмдегі камераның параллель қозғалыстары. ▼



5.177 Алғашқы сахнада Марешальдың француз офицерлері отырған бардан шығып бара жатқан кезінде ...



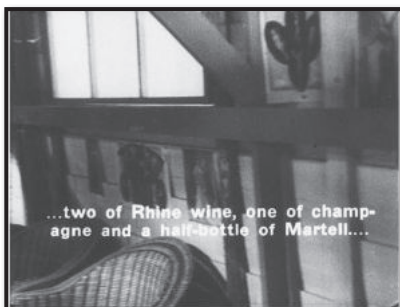
5.178 ... Ренуар бөлмені панорама-лап, ілініп тұрған (оң жақ тұстан кадрға енген) нәрселерді ... ашып көрсету үшін сол жақ тұстағы есіктен бастап сырғып өтеді.



5.179 ... және плакат.



5.180 Бір сахнадан кейін неміс офицерлері отырған барда камераның жоғарыда көрсетілген кадрдағыға ұқсас қозғалысы орын алады, бұл жолы ол кейіпкерлерден аулақ кетіп, оң жақ тұсқа беттейді ...



5.181 ... төңіректі өз бетінше зерттейді ...



5.182 ... біршама ұқсас декорацияларды ашып көрсетеді...



5.183 Фильмдегі камераның ең күрделі қозғалыстарының бірі крестке керілген бейнеден басталады.



5.184 Камера алтарьда тұрған әскеридің суретіне қарай еңкейтіліп, офицерлердің бөлімі ретінде күшпен қайта жабдықталған шағын шіркеуге қатысты иронияның астын сызып көрсетеді.



5.185 Камера қамшы, өкшелік (шпор) пен қылыштардан сырғып ...



5.186 ... Рауффенштейннің қолғаптарын дайындап тұрған қызметшіге қарай өтеді.



5.187 Қызметші ... қайта оралғанға дейін терезені жабу үшін камерадан тысқары жаққа қарай кетеді.



5.188 ... алдыңғы планға. Камера сол жақ тұсты панорамалайды және ... көрсету үшін артқа қарай шегінеді.



5.189 ... үстелге бәрі ретімен қойылған ...



5.190 ... Рауффенштейн жайланып таңғы ас ішейін деп отыр. Ақсүйек жауынгерлер соғыс жүріп жатса да, үйіндегідей рахаттанып отырып ас ішуден қол үзбеген.

5.183–5.190 Әскери тұтқындарға арналған түрме: «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) атты фильмдегі әскери талғампаздық.

ұқсастықтарды олардың ұлттық айырмашылықтарын ашпай, ортақ ниет-армандарын баса көрсетіп айқындайды.

Камера қозғалысының осы екі тұсы арқылы ақсүйектердің соғысы мен төменгі тап өкілдері соғысының қалай салыстырылатынын қарастырып көріңіз. Рауффенштейннің әскери тұтқындар лагерінің командирі ретіндегі жаңа ұстанымымен ұзыннан алынған сырғыған кадр арқылы таныстық (**5.183–5.190**). Осы қозғалыс кезінде Ренуар ақсүйектер соғысын сипаттайтын шайқас алаңындағы әскери мейірімділіктің болмысын сөз қолданбай көрсетеді. Дегенмен фильмнің соңындағы параллель кадр мұны сынға алады (**5.191–5.193**). Эльза соғыста Рауффенштейн даңқының ешқайсысына ие болған жоқ және біздің осыған қатысты сезіміміз қайталанатын камера қозғалысымен жасалған параллель арқылы қалыптасады. Сонымен қатар камераның осы қозғалыстары мизансцене-



5.191 Эльзаның шаруа қожалығындағы үйінің ішінде түсірілген осы кадр нысаннан, яғни оның қайтыс болған күйеуінің фотографиясынан басталады.



5.192 Камера «Енді үстел тым үлкен» деп айтқан Эльзаның жанынан өтіп, сол жақ тұсқа қарай сырғиды.



5.193 Камера қозғалысын жалғастырып, оның қызы жалғыз өзі отырған ас ішетін үстелді көрсетеді. Үстел үстіне төңкеріліп қойылған орындықтар Эльзаның соғыстың орта шенінде жалғыздықпен өткізіп жатқан өмірін күшейте түседі.

5.191–5.193 Шаруа қожалығындағы үй: «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) атты фильмдегі соғыстың құны.

шоғырландыруымызды сұрайды. Осы фильмді Гердің «Тек қана жылдамдығы» (225–226-беттер) секілді кинематографиядағы эксперименттің бірі десе болады.

Фильм мансардалы үйді бір қабырғасы мен терезесіне қаратып жиектелген (түсірілген) жалпы планнан басталады (**5.204**). Камера кенеттен бейнені қысқа қашықтықтан зумдайды (ұлғайтады) да, осы кадрды біршама уақыт ұстап тұрады. Ол бейнені шамалы ұлғайтып, артынан тағы да оны ұстап тұрады (**5.205**). 45 минуттық фильмнің өн бойында осылай жалғаса береді. Фильмнің соңына қарай алыс қабырғадағы теңіз толқындарының фотографиясы ірі планмен алынған кадрды толықтырады.

намен бірге қызмет етеді, өйткені баяндаудағы параллель мотивтер ретінде объектілерді – 5.183 және 5.193-суреттердегі крестке керілген Исаның бейнесі мен 5.184 және 5.191-суреттердегі фотографиялар мен екі кадрдың аяғында көрсетілген үстелдерді шебер қолданумен күшейе түседі.

Сондай-ақ камераның еркін қозғалысы да кейіпкерлерді бір-бірімен өзара байланыстырады. Камера бір ер адамды жолдастарымен біріктіріп, олардың жалпы жағдайын кеңістікте айқындау үшін әскери тұтқындар лагерінде қайта-қайта жылжытылады. Қамаудағылар бір құшақ әйел киімдерін ақтарып қарап жатқанда, олардың бірі оны үстіне киіп алуға бел буады. Ол әйел киімін киген күйде шыққанда ер адамдардың арасында үнсіздік орнайды. Ренуар қамаудағылардың бет-әлпеттерін көрсеткенде жайлап сырғып өтеді, олардың әрқайсысының жүздерінен өткен өміріне деген ішкі бір сағынышы аңғарылады.

Француздардың қаланы басып алғаны жайлы түрмедегі ер адамдар хабардар болған сықақ кеші (водевиль шоуы) кезіндегі сахнада камераның әлдеқайда күрделі байланыстырушы қозғалысы орын алады. Ренуар ер адамдар «Марсельеза» (**5.194–5.200**) әнін айта бастағанда олардың арасынан камерамен өтіп, кадрды кеңістікте бірлікті тойлау ретінде көрсетеді. Камераның қамаудағылардың арасымен өткен еркін күрделі қозғалысы олардың отансүйгіштік батылдығы мен өздерін тұтқындағандарға ынтымақтасқан түрде бағынбағандарын меңзейді.

Эльзаның жекежайындағы камера қозғалысы да кейіпкерлерді байланыстырады. Сиырға жем-шөп бергеннен кейін Мареншаль үйге кіргенде, панорамалау Эльзаның еден жуып жатқанын көрсетеді. Біріктіре байланыстыру қозғалыстарының шарықтау шегі фильмнің соңына қарай Ренуар шекараның бір жақ тұсындағы (**5.201**) немістерден арғы жақта алысқа ұзап кеткен француз қашқындарына (**5.202; 5.203**) ауысқан кезде орын алады. Тіпті осындай ауқымда да Ренуардың камерасы ұлтқа бөлінушілікті дәріптеуден бас тартады.

Француз кино сыншысы Андре Базен былай дейді: «Жан Ренуар табиғи бірлікті бұзбай, адамдар мен басқа да нәрселердің жасырын мағынасын ашатын тәсілді тапты». Ренуар камерасының дәл қойылып үйлескен қозғалыстары бізді хикаятты қарапайым тұрғыда түсінуіміздің аясында ұстап қалмай, ұзатып әкетеді. Қозғалыстағы кадр «Ұлы иллюзия» атты фильмде ақпаратты белгілі бір қарқында беріп, екпін түсіріп, салыстыруларды жасай отырып, мизансцена сияқты маңызды бола бастайды.

Ал Майкл Сноудың «Толқын ұзындығы» атты экспериментал фильмінде қозғалыстағы кадрға өзге рөл берілген. Бізге хикаятты құруға көмектесудің орнына, камера қозғалысының стилі осы ұмтылысымызға тосқауыл қояды. Сноу кадрлардың қозғалмалылығы өздігінен үлгілерді қалай құратынына назарымызды



5.194 Жетекші әнші «әйел» боп жүрген ер адам паригін шешіп, музыканттардан «Марсельезаны» ойнауын сұрайды ...



5.195 ... камера оңға жылжып, әнші көрермендерге қарай бұрылады.



5.196 Өзге адамдар сахнада ән айттып тұрғанда камера оң жақ тұсқа қарай сырғиды.



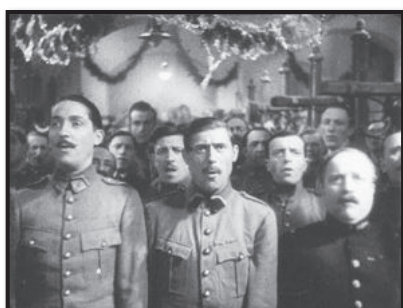
5.197 Камера төмен қарай еңкейтіліп, алдыңғы планда әлденеге алаңдап тұрған екі күзетші көрсетіледі.



5.198 Камера сол жақ тұсқа сырғыған кезде аудиторияда сап түзеп, ән айтқан француз тұтқындарын көрсетеді.



5.199 Камера олардың алдынан сырғып өтіп, қайтадан музыканттар мен әншіге оралады...



5.200 ... содан кейін камера сол жақ тұсты жылдам панорамалап, осы жолы өздерінің патриотизмін тікелей камера алдында паш етіп, топталып тұрған қамаудағыларға қайта оралады.

5.194–5.200 «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*): қамауда отырғандардың ынтымақтастығы кезіндегі камера қозғалысы.

«Толқын ұзындығы» атты фильм кадр қозғалмалылығының бір ғана түрі – ұлғайтудың (жақындата зумдаудың) төңірегінде құрылған. Фильмнің прогрессиясы линзаның ұзындығын өзгерту мансардалы үйдің кеңістігін қалай түрлендіретініне шоғырланған. Кенеттен жасалған ұлғайтулар жиілеп, перспективада күрт ауытқуларды тудырады. Зум бөлменің бөлігін алып тастайды, сонымен қатар көрген нәрсемізді ұлғайтады һәм тегістейді; фокустық арақашықтықтың әрбір өзгерісі бізге кеңістіктік байланыстың жаңа жиынтығын береді. Фильм әрі қарай ілгерілеген сайын зум кеңістіктің әлдеқайда көп бөлігін экраннан тыс қалдырады. Дыбыс трегі фильмнің көп бөлігінде негізгі формальқ дамуды зум кеңістікті ұлғайтқан сайын тұрақты түрде біртіндеп жоғарылайтын гуілдеген дыбыс шығару арқылы күшейте түседі.

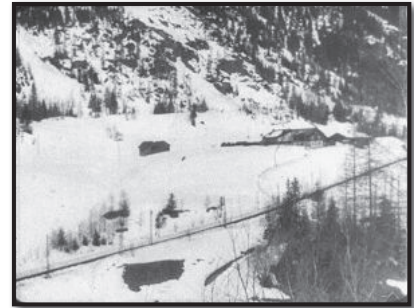
Дегенмен «Толқын ұзындығы» фильмінің жалпы формасында екі қарама-қайшы (контраст) үлгі бар. Біріншісі – бейнеде абстрактілі түс өрістері кейпінде берілген фильтрленген реңктердің сериясы. Осы реңктер шатырдағы мансардада түсірілген кадрда көрсетілген тереңдікке қарсы қызмет етеді. Екінші үлгі схемалы баяндауды меңзейді. Әртүрлі уақыт аралығында кейіпкерлер мансарда-



5.201 Немістер Мареншаль мен Розентальдың Швейцарияға өтіп кеткенін түсінеді.



5.202 Ренуар көрінбейтін шекараның бойымен оң жақ тұсты панорамалайды...



5.203 Орасан зор ландшафтағы кішкентай екі нүкте кейпіндегі екі қашқынды көрсету үшін ...

5.201–5.203 «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) атты фильмдегі шекараны кесіп өткен сәт.



5.204



5.205



5.206

5.204–5.206 «Толқын ұзындығы» (*Wavelength*) атты фильмдегі тұйықталған кеңістік. Әуел баста фильмде пәтердің басым бөлігі көрініп тұрған еді (5.204). Фильмнің соңына қарай ұлғайтып зумдау алыста тұрған қабырғаны көрінетіндей етті (5.205). Жерде жатқан денені кадрдың төменгі бөлігінен байқап қалуға болады, бірақ көп ұзамай ұлғайтып зумдау оны кадрдан шығарып тастайды (5.206).

ға кіріп әңгімелеседі, радио тыңдайды, қоңырау шалып, әдеттегі өзге іс-әрекеттермен айналысады. Мұнда тіпті жұмбақ өлім де орын алады: көз алдымызда едендегі дене жылт ете қалады (**5.206**). Бірақ осы оқиғалар себеп-салдарлық байланысы жағынан түсіндірілмеген және аяқсыз күйде қалады (дегенмен фильмнің соңында полиция сиренасына ұқсас дыбысты естиміз). Сонымен қатар осы оқиғалардың ешқайсысы кадр қозғалмалылығын (жылжымалы жиектеуді) белгіленген бағытынан ауытқытпайды. Күрт ауысу мен зумдауды тоқтату тіпті оқиға баяндаудағы маңызды ақпаратты кадрлаған кездің өзінде де жалғасады. «Толқын ұзындығы» атты фильм баяндалатын оқиғаның бөліктері мен үзінділерін көрсетеді, алайда олар қосалқы орында қалып қалады; олардың маңыздылығы зумдаудың прогрессиясына қарағанда әлдеқайда кемшін.

«Толқын ұзындығы» эксперименттік фильм ретінде кадр қозғалмалылығын әдеттен тыс болжалдарды тудыру, кідірту және қанағаттандыру үшін пайдаланады. Фрагменттік сюжет қысқа уақыт аралығында қызығушылық (Адамдар немен айналысып жатыр? Егер ер адам жан тапсырған болса, оның өліміне не себепші болды?) пен таңғалу (сөзсіз кісі өлтіру) сезімдерін тудырады. Бірақ хикаятқа негізделген болжал *стилистикалық* тұрғыдағы болжалмен алмастырылған. Зум дамудың жалғыз белгісі болғандықтан, бізді оның ақырында нені ашатыны қызықтырады.

Дегенмен оның ашылуы түрлі түсті реңктер, сюжеттің бөліктері мен зумның өзіндік бөгеліс қасиеттеріне байланысты кешеуілдейді. Зум өз мақсатын ашқан кезде біздің стилистикалық үміттеріміз қанағаттандырылады. Фильмнің атауы жазылған бағаналар тек дыбыс трегінің үнемі артып келе жатқан жиілігіне ғана емес, сонымен қатар зумның «толқын ұзындығы» фотографиясын айқындау үшін кесіп өтетін арақашықтығына да қатысты көп ретті панорамалау ретінде ашылады. Осы хабарды ашу, яғни зумның бөлме кеңістігін өзгерту кезіндегі тоқтауын көру, тәжірибеміз бен біздің баяндауға қатысты тәбетімізді кешіктіретін стилистикалық үлгіні көруімізге қарағанда, екінші орында тұрады.

«Ұлы иллюзия» мен «Толқын ұзындығындағы» кадрдың қозғалмалылығы фильмдегі кеңістік пен уақытты қалай қабылдайтынымызды қалыптастыра алады. Ренуар кадрдың қозғалмалылығына қа-

тысты стилін баяндау формасы арқылы негіздейді (мотивациялайды), ал Сноу фильмнің өзге аспектілерін мотивациялайтын негізгі формалық мәселеге қатысты техникасын жасайды.

Бейненің ұзақтығы: ұзақ план (үздіксіз дубль)

Осы тараудың өн бойында біз киногерлердің кинематографияға қатысты қабылдаған шешімдерінің кеңістік пен уақытқа қалай әсер ететінін көрдік. Фотографиялық тоналдылықтың спектрі (диапазоны), кадр перспективасының қатынасы мен камераның позициясы (орналасуы) – едәуір дәрежеде кеңістікке қатысты мәселелер. Бірақ қозғалыс жылдамдығы мен кадр қозғалмалылығы сияқты өзге де мүмкіндіктер уақытқа да өз әсерін тигізеді. Біз қарастыруға көшетін таңдау мен бақылаудың соңғы аймағы уақытты өте қызықты жолмен қамтиды.

YouTube желісіндегі танымал жанрлардың бірі – липдаб деп аталатын жанр, мұнда бір топ орындаушылар, әдетте студенттер, поп стиліндегі әнді ерін қимылын синхрондап айтады. Мұндай видеоларға жеке кадрды түсіру барысында ұзаққа созылатын камера қозғалыстары тән. Екі немесе үш минутқа созылған әнді шырқаған барлық «әншілердің» хореографиясын қозғалыстағы камерамен жасаудың белгілі бір мақтан тұтарлық тұстары бар. Монтаждау оңай, бірақ онда асқан шеберлік (виртуоздылық) пен вау-фактор аз.

Липдаб феномені кино өнері тарихының өн бойындағы тұрақты факторды – ұзақ уақыт аралығында түсіруге мүмкіндік беру арқылы бір нәрсеге қол жеткізуге болады деген идеяны көрсетеді. Бірақ қанша уақыт аралығында және неге? Жан-Люк Годар нақты сұрақ қояды: «Менің ойымша, әрбір фильмді шығарумен арта беретін кинодағы жалғыз ең ірі мәселе – түсіруді қашан және қандай мақсатпен бастау, қашан яки қандай мақсатпен аяқтау қажеттігі». Режиссер кадрдың қаншалықты ұзаққа созылатынына қатысты шешім қабылдаған кезде нені басшылыққа алуы тиіс?

Шынайы уақыт дегеніміз не?

Адамдар бір нәрсені «шынайы уақытта» түсіру жайлы айтқан кезде әдетте түсірілім кезінде жазылған фильмнің нақты ұзақтығын меңзейді. Әрдайым осылай болады. Егер кедергіні еңсеретін жүгірушіні үш секунд бойында түсіретін болсақ, көрсететін фильміміз үш секунд аралығына созылады. Алайда кинорежиссер нақты ұзақтықты ескермеу туралы шешімді қабылдай алады. Байқағанымыздай, фильмнің экрандағы көрсетілімінің ұзақтығын баяу немесе жылдам қозғалыс арқылы басқаруға болады. Нарратив фильмдер әрдайым, тіпті бір кадрдың бойында да экрандағы көрсетілім ұзақтығын хикаят ұзақтығымен теңгеруімізге мүмкіндік бере бермейді.

3-тарауда көрсетілгендей (116–117-беттер), хикаяттың ұзақтығы әдетте сюжеттің ұзақтығынан өзгеше болады, әрі ол екеуіне де экрандағы көрсетілім уақытын қалыптастыратын фильм жасау техникалары әсер етеді. Сіз хикаяттың ұзақтығын жалғыз кадрдың ішінде де қысып, ықшамдай аласыз. Мұнда Ясудзиро Озудың «Жалғыз ұл» (*The Only Son*) атты фильмінен мысал келтіреміз.

Түн ортасынан ауған шақ, жаңа ғана отбасының ұйықтамай, сөйлесіп отырғанын көрдік. Кадрда отбасы пәтерінің күңгірт бұрышы көрініп тұр, бірақ біраздан соң жарық өзгереді. Кадрдың соңына қарай таң атады (5.207; 5.208). Осы өткінші кадр фильмнің экранда көрсетілетін уақытының бір



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«2-4-6-8, кімнің липдабын бағалаймыз?» (2-4-6-8, *whose lipdub do we appreciate*) атты мақалада липдаб видеожанрын ұзақ планмен түсіру дәстүрімен байланыстырамыз.



5.207



5.208

5.207; 5.208 Экрандағы уақыт ұзақтығын бір кадрдың шегіне сығымдау. «Жалғыз ұл» (*The Only Son*) атты фильмдегі кадр түнде басталып (5.207), таң атқанға (5.208) дейін жалғасады.

минутына жуығын қамтиды, бірақ бұл хикаят оқиғасының «шынайы уақыт» аралығы емес. Хикаят оқиғасы кем дегенде бес сағатқа созылады. Ұзақ кадр жарықтандыру, декорация мен дыбыс түспалдарының арқасында бірнеше сағатқа созылатын сюжетті экранда көрсеткенде минутқа немесе сол шамаға дейін ықшамдайды.

Өзге фильмдер үздіксіз кадрдағы ұзаққа созылған үзінділерді ықшамдау үшін ілеспе (сырғымалы) қозғалыстарды қолданады. Сығымдаудың осындай түрін жасау цифрлы постпродакшнның арқасында жеңілірек бола бастады (5.209; 5.210). «Белгілер» (*Signs*) атты фильмнің соңғы кадры қысқы пейзажды көрсету үшін күздің көрінісі ашылатын терезе мен бөлмеден өзге терезенің сыртына қарай қозғалады. Айлар хикаят уақытында сырғымалы қозғалыс орын алған кезде өте шығады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ұзақ планның көркемдік аспектілерін «Гарри Поттерді» «Гравитация» фильмімен бірге түсіндіру» (*Harry Potter treated with gravity*) және «Бердмен: Риганның талаптары ескеріледі» (*Birdman: Following Riggan's orders*) мақалаларында талқылаймыз.

Ұзақ планның функциялары

Годардың сұрағын өзгеше қоя аламыз: кадр қанша уақытқа созылуы тиіс? Кино тарихына ой жіберіп саралар болсақ, кадрдың ұзақтығы біршама өзгерді. Алғашқы фильмдерге (1895–1905) едәуір ұзақ кадрларға сүйену үдерісі төн, өйткені әдетте әрбір фильм тек бір кадрдан ғана құралған болатын. 1905–1916 жылдар аралығында бірқалыпты жалғасымды монтаж пайда болған кезде кадр ұзақтығы қысқара бастады. 1910 жылдардың соңынан 1920 жылдардың басына дейін Америкада шығарылған фильмдердегі кадрдың орташа ұзақтығы

5 секундты құрайды. Дыбыс жазыла бастағаннан кейін орташа уақыт аралығы ұзартылып, шамамен 10 секундты құрады. Бірақ 1930 жылдардың ортасында бірнеше елдердегі режиссерлер өте ұзақ кадрлармен тәжірибе жасай бастады. «Ұлы иллюзия» атты фильмдегі 1935 жылғы кадрлар – осының жақсы мысалы. Ренуар мен оған қатарлас режиссерлер өздері **ұзақ пландар** (дубльдер) деп атайтын мықты шығармашылық ресурсты ұсынған әдеттен тыс ұзақ кадрларды көрсетеді.

Ұзақ план камера мен объект арасындағы нақты қашықтықты білдіретін *қашықтан түсіру* емес. Фильм өндірісін (46–47-беттер), қарастырған кезде көргеніміздей, дубль дегеніміз – камераның бір кадрды жазған кездегі бір рет іске қосылуы. Екіұштылықты болдырмас үшін біз ұзаққа созылатын кадрды қашықтан түсіру емес ұзақ план (дубль) деп атаймыз.

Жан Ренуар, Кенджи Мизогучи, Орсон Уэллс, Карл Драйер, Миклош Янсо, Хоу Сяо-Сянь мен Бела Таррдың фильмдеріндегі кадр бірнеше минутқа созылуы мүмкін. Энди Уорхолдың «Менің Хастлерім» (*My Hustler*) атты фильміндегі бір кадр 30 минутқа созылып, фильмнің екінші жартысының біршама бөлігін құрайды (5.211). Ұзақ планның (дубльдің) форма мен стильге өз үлесін қосатынын ескермей, осы фильмдердің көркемдігін бағалау мүмкін болмас еді.

Әдетте ұзақ планды (дубльді) кадрлар тізбегіне балама ретінде қарастыра аламыз. Режиссер сахнаны ұзақ пландарды қолдана отырып ұсыну мен қысқа кадрлар тізбегі арқылы көрсетудің бірін таңдай алады. Кейде бүкіл сахна тек бір кадрда бейнеленгенде ұзын планды француз тіліндегі «*plan-séquence*» (*план-секанс*) терминін аударып, *секанс кадр* деп те атайды. Киногерлердің көбі әрбір фильмде монтаждalған сахналарды ұзақ план (үздіксіз дубль) арқылы түсірілген сахналармен араластырады, яғни миксаждайды. Бұл киногерге белгілі бір сахналардағы нақты құндылықтарды



5.209



5.210

5.209; 5.210 Камераның жыл мезгілдерінің бойымен жылжып өтуі. Роджер Мичеллдің «Ноттинг Хилл» (*Notting Hill*) атты фильмінде бас кейіпкер күзде Портобелло көшесіндегі базар арқылы жүріп (5.209), артынша қыс мезгіліне өтіп кетеді (5.210). Ең соңында кадр көктемге өтумен аяқталады.

айқындауға, нарративті немесе нарративті емес форманың белгілі бір аспектілерін әртүрлі стилистикалық параметрлермен байланыстыруға мүмкіндік береді.

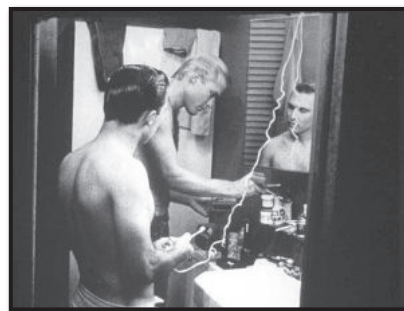
Осының айқын мысалын Солтүстік Ирландия түрмесіндегі аштық жариялау оқиғасына негізделген Стив Маккуиннің «Аштық» (*Hunger*) атты фильмінен көреміз. Сахналардың көбі, соның ішінде, қамаудағылар мен күзетшілердің арасындағы қақтығыстар жайлы сахна бірнеше кадрлардан тұрады. Осы тұста Бобби Сэндс атты басты кейіпкер қамаудағы адамдардың бірі ғана болып көрінеді. Фильмнің орта тұсына қарай сюжет Бобби Сэндсқа шоғырлана бастайды және біз оның мотивтері мен жоспарларын түсіне бастаймыз. Негізгі сахна Сэндс пен оны көру үшін келген ескі досын теңестіре көрсететін, шамамен 18 минутқа созылатын кадрдан басталады (5.212). Мұнда камера қозғалысы жоқ. Әсер қалдырудың мәні оқиғадағы жаңа бетбұрыс сәті кезінде көрерменнің назарын диалогқа шоғырландыруға негізделеді.

Бұған балама ретінде киногер бүкіл фильмді тек ұзақ пландарды қолданып жасау туралы шешім қабылдай алады. Мысалы, Хичкоктың «Арқан» (*Rope*) атты фильмі тек 11 кадрдан тұратындығымен танымал, әрі фильмдегі кадрлардың көбінің ұзақтығы 4–10 минутты құрайды. Сол сияқты, Миклош Янчтың «Қыста соққан дауыл» (*Winterwind*), «Қызыл Забур» (*Red Psalm*) мен өзге де фильмдеріндегі әрбір сахна бір кадрдан құралған.

Осындай жағдайларда ұзақ план фильмнің ауқымды бөлігіне айналады.

Ұзақ планнан құралған фильмдерде монтаждау үлкен күшке ие бола алады. Сегіз немесе он минуттық кадрдан кейін жасалған эллиптикалық монтаж бағыттан біршама тайдыруы мүмкін. Гас Ван Сенттің «Піл» (*Elephant*) атты фильмінде оқиғалар орта мектепте орын алған сұрапыл атыстың төңірегінде құрылады және фильмдегі сахналардың көбі дәліздің бойымен студенттердің соңынан ілесе түсірілген өте ұзақ план күйінде көрсетілген. Сонымен қатар «Піл» фильміндегі сюжет оқиғаларды хронологиялық рет бойынша көрсетпейді. Баяндау мектепте өткен басқа бір күндерді – ер балалардың үйлеріндегі өмірі мен олардың адамдарды өлтіруге қалай дайындалғандарын көрсету үшін өткенге оралады. Сондықтан монтаж ұзақ планды үзген кезде көрермендер жаңа кадр хикаят хронологиясымен қалай үйлесетінін анықтау үшін бір сәтке ойлануға тиіс болады. Әдетте монтаждаудың әсері жойқын, себебі жасалған кесімдер бірқалыпты қозғалатын кадрлардың біркелкі ритмін бұзады (5.213–5.215).

Толықметражды фильмді бір ғана ұзын планмен құрау мүмкін бе? Режиссерлердің көбі солай болғанын армандаған, бірақ пленканың ұзындығы шектеулі. Әдетте камерадағы 35 миллиметрлік пленканың орамы 11 минуттық түсірілімге ғана жететін, сол себепті Хичкок «Арқан» атты фильміндегі міндетті кесімді жасыруға тырысқан еді. Уорхол «Менің Хастлерім» фильмін жасағанда қолданған кеңейтілген 16 миллиметрлік пленка орамдарына 30 минут бойы түсіруге болады (5.211). Дегенмен цифрлы видео форматы пайда болғаннан бері фильмді бір сағат бойы бір таспа немесе файлда түсіру мүмкін болды және орыс кинорежиссері Александр

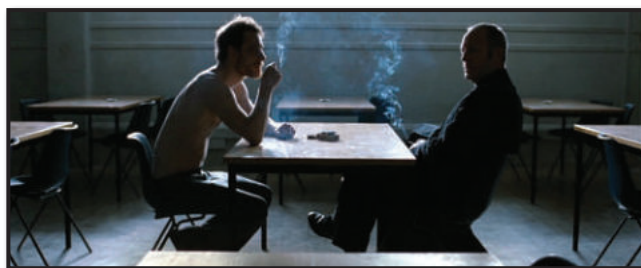


5.211 Ұзақ план мен нарратив (баяндау) формасы. «Менің Хастлерім» (*My Hustler*) атты фильмдегі ұзақ планда екі гейдің белдеріне дейін жалаңаш қалпында өз-өздеріне күтім жасап жатып, зат алмасқандары түсірілген.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

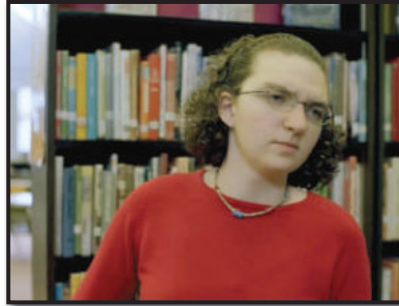
«Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*) және «Ең сұлу» (*Most Beautiful*) атты фильмдердің екеуі де қозғалмайтын екі ұзақ планның нәзік түрде сахналанғанын қамтыған. Оларды «Үстелдің арғы тұсындағы қолдар (пішіндер)» (*Hands (and faces) across the table*) атты мақалада салыстырамыз.



5.212 Бет бұрылысты сәтті белгілеуге арналған ұзақ план. «Аштық» (*Hunger*) фильміндегі артқы жақтан қойылған жарықтандыру мен ұзаққа созылған статикалық кадр бізді Бобби Сэндс пен оған келген адамнан алыс етіп орналастырады. Режиссердің стилистикалық таңдауы олардың жоспарланған аштығы туралы маңызды мағлұмат беретін сөздеріне назар аударуымызға мүмкіндік береді.



5.213



5.214



5.215

5.213–5.215 Жалғасымдықты үзе монтаждау – ұзақ планды бөлу тәсілі. Екі минутқа созылған кадрда камера кітапханаға кірген Мишельдің артынан ілеседі, мұнда ол кітаптарды сөрелер бойынша қоя бастайды (5.213). «Піл» (*Elephant*) фильміндегі ұзақ пландардың көбі – жүріп бара жатқан кейіпкерлерді арт жағынан жиектеу. Бұл бізден олардың микасын жасырып, мектептегі ахуалды баса көрсетеді. Мишель бізге қарай бұрылған кезде мылтықтың шүріппесінің басылғанын естиміз (5.214). Біз атқан адамды көрсететін қарсы нүктеден түсірілген кадр болады деп болжаймыз. Оның орнына біз екі ер жігіттің мектепке адам өлтіру миссиясымен барған күнге дейінгі бірге душқа түскен күннің флешбэгіні көреміз (5.215).



5.216



5.217

5.216–5.218 «Орыс кемесі» (*Russian Ark*) фильмі мен ұзақ план. «Орыс кемесі» фильміндегі бір эпизод сарай театрында орын алады және Ұлы Екатерина «репетиция жақсы өтті» деп айтады (5.216). Бір сағаттан кейін немесе сол уақыттан шамалы кейінірек жүздеген ақсүйектер мен офицерлер баспалдақпен «Орыс төңкерісі» кезіндегі құлдырауға қарай түсіп барады (5.217). Түсірілім тобының мүшелері фильмді стэдикамға орнатылған цифрлық камераға түсіріп, Эрмитаж мұражайының өн бойымен қозғалды (5.218). Сурков «Орыс кемесі» фильмінің репетициясын бірнеше ай бойы жасап, фильмде қолданылған дубльді төртінші талпыныста ғана аяқтады. Қазіргі таңда осы іспетес кадрларды «Жыланкөз» (*Snake Eyes*) немесе «Құс-адам» (*Birdman*) фильмдеріндегідей, өндірістен кейін бірнеше аралас дубльдерден жинауға болады.



5.218

Сурков осы мүмкіндікті «Орыс кемесі» (*Russian Ark*) атты фильмін түсірген кезде пайдаланды. Фильм ұзақтығы 90 минутқа жуық жалғыз кадрдан тұрады. Онда камера Санкт-Петербургтегі өте үлкен Қысқы сарайды, сол замандағы костюмдерді киген екі мыңнан астам актердің соңынан ілесе отырып түсірген. «Орыс кемесі» бізді шарықтау шегінде таңғаларлық бал биі орындалып, бір топ адам қысқы түнді тамашалау үшін кетіп бара жатқаны көрсетілген Ресей тарихының бірнеше дәуірінің өн бойынан алып өтеді (5.216–5.218).

Цифрлық постпродакшнның арқасында ұзын план одан да ұзағырақ бола алады. Бағдарламалық жасақтама кадрларды анықтауға болмайтындай етіп араластыра алады; оған қоса, «Бердмен» (*Birdman*) немесе «Білместіктің күтпеген құндылығы» (*The Unexpected Virtue of Ignorance*) атты фильмдегідей, ұзақтығы 100 минуттан астам уақытқа созылатын барынша үздіксіз кадрды көрсетуге мүмкіндігі бар.



5.219 Ұзақ план Омоха мен бизнесмен қатар отырған сәттен басталады. Камера оның соңынан ... сол кезде ілеседі.



5.220 ... Ол бөлменің қарама-қарсы шетіне қарай жүреді ...



5.221 ... және оған қарама-қарсы шағын үстелдің басына отырады.



5.222 Кадрдың екінші кезеңі Омоха оның аяушылығын тудырғаннан кейін, ол үстелге қарай келе жатқан кезде басталады...



5.223 ... ол Омоханы жұбату үшін отырады.



5.224 Ең соңында Омоха оның жанына отырып, ол Омоханың қылымына көнген кезде камера оларды барынша тығыз түсіруге көшеді.

5.219–5.224 «Гион апалы-сіңлілері» (*Sisters of Gion*): ұзақ план оқиғаның кезеңдерін белгілейді.

Ұзақ план мен қозғалыстағы кадр

«Аштық» фильміндегі статикалық ұзақ план әдеттен тыс ерекше; ұзақ пландардың көбі «Пил», «Орыс кемесі» және «Бердмен» фильмдеріндегі сияқты (және өз қолыңмен жасалған липдабтардағыдай) камера қозғалысына тәуелді. Панорамалауды, соңынан ілесе түсіру мен кран үстінен түсіруді немесе зумдауды кейде монтаждау кезінде қамтамасыз етілетін, ракурстың жылжытылуымен салыстыруға келетін, үнемі өзгеріп отыратын көру бұрыштарын көрсету үшін қолдануға болады.

Кадрдың қозғалмалылығы (жылжымалылығы) ұзақ план түсірілімін ұсақ бөліктерге бөледі. Мидзогутидің «Гион апалы-сіңлілері» (*Sisters of Gion*) атты фильміндегі бір ұзын планда Омоха атты жас келіншектің іскер ер азаматты (бизнесменді) өзінің қамқоршысына айналдыру үшін еліктіргені көрсетілген (**5.219–5.224**). Осы жерде кесім жасалмағанына қарамастан, камера мен кейіпкерлердің қозғалыстары сахнадағы іс-әрекеттердің маңызды кезеңдерінің ара-жігін бөліп көрсетеді.

Келтірген осы мысалымыздағыдай, ұзақ пландарды түсіруде ірі пландардан гөрі орта немесе жалпы пландарды қолдана отырып жасау жиі кездеседі. Камера бізді біршама тығыз орналастырылған, көрінетін аумақ арқылы жетелей жөнеледі, содан көрермен қызығушылық тудыратын белгілі бір тұстарды табу үшін кадрды мұқият қарап шығу (сканерлеу) мүмкіндігіне ие болады. Мұны кейде ұзақ уақытқа созылатын дубльдерді қолданатын кинорежиссер Стивен Спилберг те растайды:

«Мен режиссер ретінде көрермендердің өз көздерімен қойылымдарды қалай сахналайтынын көріп, сахна көрсетіліп жатқанда кімге қарағысы келетіндерін өздері таңдап, фильмнің режиссері болуға ұмтыла бастағанын қатты қалаймын... Заманауи түсірілімде өте көп кесім жасалып, ірі пландар көп қолданылады; менің ойымша, бұл – телевизияның тікелей әсері».

Алдыңғы тарауда көргеніміздей, мизансценаның орналасу реті кадрды бақылаған кезімізде бізге нұсқау бола алады. Тиісінше, режиссер монтаждауды кейінге қалдырып, ұзақ планның



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Сахналаудың шебері – Мидзогүти өзінің талғампаз ұзақ пландарымен атақты болған. Оның стилін «Мидзогүти: әсем бейненің қырсырлары» (*Secrets of the exquisite image*) атты мақалада қарастырамыз.



5.225 Ашылу кадры бомбаның таймерін қойып жатқан қолдың ірі планынан басталады.



5.226 ... Ол бөлменің қарама-қарсы шетіне қарай жүреді ...



5.227 ... содан кейін белгісіз лаңкес машинаға жарылғыш зат қояды.



5.228 Енді лаңкес қашып, құрбандар келіп, машинаға отырған кезде камера жоғары ракурстағы бұрышқа көтеріледі.



5.229 Камера бұрышты айналып, машинаға қайта оралады. Қарсы нүктеден түсірілген кадр оны жиіктің шегінде ұстайды.



5.230 Машина Варгас пен оның әйелінің жанынан өткенде камера олардың соңынан ілесе бастайды, ендігі сәтте машинаны жоғалтып алып, диагональ бойымен артқы план мен топ арасынан өткен жұпты бақылайды.



5.231 Камера артқы планды машинада отырған адамдар және Сьюзен мен Варгас қайтадан кезіккенге дейін бақылайды.



5.232 Камера шекарашыға қатысты қысқа сахнаны аяқтауға мүмкіндік беру үшін бір орында тұрады.



5.233 Көлікті бақылағаннан кейін камера Сьюзан мен Варгасты қуып жетіп, оларға тікелей алдыңғы тұстан бағытталады...



5.234 ...олар сүйісе бастаған кезде орта планға орналастырады.



5.235 Олардың құшақтасқан сәтін кадрдан тыс орын алған жарылыстың дыбысы бөледі де, шошынған жұп солға бұрылады.



5.236 Келесі кадр отқа оранған машинаны көрсету үшін зуммен ұлғайтылады.

5.225–5.236 «Жамандықтың жанасуы» (*Touch of Evil*) фильмі: ұзақ планның виртуозды қозғалысы.

бірте-бірте өрбуіне мүмкіндік беріп, бізді бір ақпаратты қамтыған кадрдан өзге кадрға бағыттауды таңдай алады. Осындай жағдай «*Гион апалы-сіңділері*» атты фильмде камера Омоханың бизнесменді еліктірген әрекеттеріне ілесе қозғалған кезде орын алады.

«*Гион апалы-сіңділері*» фильмінен келтірілген мысал ұзақ ланның өзгеше бір маңызды ерекшелігін көрсетеді. Мидзогутидің кадры толық ішкі логиканы – кадрдың басы, ортасы мен соңын ашады. Ондағы ұзақ план формалық үлгісі, өрбу мәнері, өз траекториясы мен формасы бар фильмнің бір бөлігі бола алады. Белгісіздік сезімі өрбуі мүмкін: біз кадр қалай жалғасатыны және ол қашан аяқталатыны туралы сұрақ қоя бастаймыз.

Уэллстің «*Жамандықтың жанасуы*» (*Touch of Evil*) фильмін ашатын эпизод – ұзақ ланның өздігінен өзінің формалық үлгісін құра алатынын көрсететін классикалық мысал (5.225–5.236). Осы ашылу сахнасы ұзақ ланның кейбір негізгі ерекшеліктерін айқын етіп көрсетеді. Бұл көп кадрлардан тұратын эпизодты құрудың баламасын ұсынады және жасалатын кесімді (автомобиль жарылған кезде шығатын дыбысты) баса көрсетеді.

Кадрдың өзінің ішкі даму үлгісі бар. Біз фильмнің басында көрсетілген бомба белгілі бір сәтте жарылады деп болжаймыз, әрі ұзақ ланның өн бойында сол жарылыстың орын алуын күтеміз. Түсірілім (кадр) сахна орын алатын аймақты – Мексика мен Америка Құрама Штаттарының арасындағы шекараны көрсетеді. Камера қозғала отырып, машинамен серуендеп жүрген жұпты кезектестіре түсіру арқылы шекара станциясында түйіскен баяндаудағы екі желінің себеп-салдарын бірге өреді. Варгас пен Сюзан жарылысқа қатысты оқиғаға тартылады. Болжалымыз кадрдың соңы бомбаның (кадр сыртындағы) жарылысымен сәйкес келгенде расталады. Кадр оқиғаны белгісіз етіп дамыту арқылы реакциямызды басқарады.

Ұзақ план белгілі бір уақыт аралығында өз мақсатын орындау бағытында өрбіген оқиғалардың күрделі үлгісін көрсете алады және оның бұл қабілеті кадр ұзақтығының, бейненің фототүсірілімдік сапасы мен жиектеу үшін соншалықты дәрежеде маңызды бола алатынын көрсетеді.



ТҮЙІН

Фильмдегі кадр – күрделі бірлік. Киногер мизансценаны басқару арқылы бейнені мағлұматпен толықтырып, тұтас фильмнің формалық контексіндегі декорация, жарықтандыру мен костюмді реттестіреді. Тиісінше, кадр бұрын қарастырып өткен кинематографиялық параметрлер арқылы қалыптасады.

Осы параметрлер фототүсірілімнің сапасына: тоналдылық, қозғалыс жылдамдығы, линзаның ұзындығы, кеңістік тереңдігі мен арнайы эффектілердің көмегімен қалыптасатын түрлі перспективаларға өз әсерін тигізеді. Сонымен қатар киногер жиектердің арақатынасын есептей алады және бейненің кадрға қалай түсетінін (жиекте қалай орналасатынын) шеше алады. Өзге шығармашылық шешімдер камераның әртүрлі позициясын, яғни объектіні көретін бұрыш, деңгей, биіктік пен қашықтықты қамтиды. Киногер кадрды көптеген тәсілдерді қолданып жылжыту туралы шешім қабылдай отырып, ұзақ планды камераны қозғалтып та, қозғалтпай да жүзеге асыруды таңдай алады.

Таңдаудың тым көптігі таңғалдырады. Сондықтан да шешім қабылдау, мизансценаға қатысты жағдайдағыдай, кинематографиялық шеберліктің өзегі. Киногер параметрлерді таң-

даған кезде көрерменді айрықша әсерге бөлейтін, әрі оның шеберлігін сынайтын белгілі бір амалды немесе өзге тәсілді таңдауға мәжбүр. Сондықтан жасаған таңдау сөз қозғалған белгілі бір фильмнің үлгісімен және стилімен үндесуі мүмкін.

Сіз мизансценамен жұмыс істегендей мәнерде кинематографиялық параметрлерді сезінуіңізді арттыра аласыз. Камераның қашықтығы сияқты бір техниканың прогресін тұтас сахнаның өн бойынан бақылап көріңіз. Ұзақ план фильмнің формасын қалыптастыру үшін қалай қызмет ететінін бақылай отырып, кадрдың қашан басталып, аяқталатынына назар аударыңыз. Камераның қозғалыстарын, әсіресе іс-әрекеттердің соңынан ере түсіретін қозғалысын (әдетте оларды байқау қиынға соғады) бақылаңыз. Кинематографиялық ерекшеліктерді байқаған сәттен бастап, олардың эпизодтағы және сондай-ақ бүкіл фильмдегі әртүрлі функцияларын түсінуге көше аласыз.

Кино өнері таңдау мен бақылаудың өзге де мүмкіндіктерін ұсынады. Төртінші және осы тарау кадрды қарастырады. Сонымен қатар киногер монтаждаудың көмегімен бір кадрды екіншісімен салыстыра алады, бұл – 6-тарауда қарастырылатын тақырып.

6-ТАРАУ

Кадр мен кадрдың арақатынасы: монтаж

1920 жылдары фильм теоретиктері **монтаждың** құдіретін түсіне бастағаннан кейін, ол ең көп талқыланатын фильм жасау техникасына айналды. Бірақ ол бірден сүре жолға түсе қойған жоқ. Кей киногер-зерттеушілер кездейсоқ қателерді түзеу барысында монтаждауды жақсы бір кино түсінігіне (тіпті жалпы кино өнеріне) ұласудың бірден-бір кілті екендігін білді. Бірақ фильмдердің барлық көріністеріне бірдей монтаж кеңінен қолданыла бермейді.

Алдыңғы тарауда көргеніміздей, кейбір фильмдер өте аз кадрлар мен түсірілімдерден тұрады. 1910 жылдарда түсірілген ірі фильмдер, мәселен, Виктор Шөстрөмнің «Ингеборг Хольм» (*Ingeborg Holm*) туындысы, негізінен, бір мезетте түсірілген ұзақ көріністерден тұрады; ондай кадрлар біздің түйсігімізге мизансценаның білінер-білінбес манипуляциясымен әсер етеді. «Жамандықтың жанауы» (*Touch of Evil*) мен «Құс-адам» (*Birdman*) секілді өзге фильмдер болса камера қозғалысын үздіксіз дубльмен түсіріп, біздің кадр ішіндегі көріністі қас-қағым сәтте қабылдауымызды бағыттап отырады. Кинематографиялық тұрғыда үздіксіз дубль арқылы ұзақ планмен түсірілген фильмдер эпизодты бірнеше кадрға бөліп түсірген фильмдерден еш кем емес.

Дегенмен біз монтаждаудың неліктен осындай тартымдылықпен қызықтыратынын түсіне аламыз. Ол өте қуатты. «Халықтың оянуы» (*The Birth of a Nation*) фильміндегі Клан сапары, «Потемкиндегі» (*Potemkin*) Одесса баспалдақтары эпизоды, «Ойын ережелеріндегі» (*The Rules of the Game*) аң аулау тізбегі, «Психодағы» (*Psycho*) душ ішіндегі кісі өлтіру эпизоды, «Қозылардың үнсіздігіндегі» (*Silence of the Lambs*) Клариса Старлингтің жаналғыштың мекеніне тап болуы, JFK фильміндегі Даллас шабуылына реконструкция жасау, «Бастаудағы» (*Inception*) оқыс атыс, басқа да көптеген түсірілімдердің керемет әсері олардың қалай монтаждалғанына байланысты. Монтаждау өнерінің массмаркет кино өндірісінде де өте үлкен рөл атқаратыны аса таңғаларлық дүние емес. Бүгінгі күнде қатардағы Голливудтық фильмдегі кадрлар саны 1000 нан 2000-ға дейін жетуі мүмкін. Шытырман оқиғалы фильмдерде 3000 кадрдан да асып түседі.

Монтаж жасау ұйғарымдары сонымен бірге фильмнің жалпы нысанын да өзгерте алады. «Азамат Кейндегі» (*Citizen Kane*) (141, 142-беттер) ұялы сегменттердің ауысуы монтаж арқылы жасалған. Ұзақ планмен түсірілген фильмдерде кадр ауысуы әдетте эпизодтың немесе кадр тізбегінің ауысуын білдіреді. Уорхолдың «Менің Хастлерім» (*My Hustler*) фильмі тек қана үш кесімнен тұрады, бірақ олар фильмді төрт бірдей үлкен масштабты бөлікке бөліп тұр. Сегмент салмағының өзгергеніне назар аударту арқылы монтаж біздің жеке көріністерге және тұтас фильмге деген реакциямызға ықпал ете алады.

Бұл қуатты, жан-жақты техника кинематографистерге азды-көпті қиындықтар алып келуі де мүмкін, өйткені ондағы таңдау шектен тыс. Мына жерде кескенім дұрыс па? Мына кадрды ананың

алдына, не кейін қояйын ба? Мына кадрлардың реті қалай? Цифрлық кинематографияда таңдау саны бірнеше есе көбейеді. Өйткені онда кадрды сансыз рет кесу және қайтару мүмкіндіктері бар. Джеймс Кэмерон айтқандай:

«Сіз мүмкіндіктердің астында көміліп қалуыңыз мүмкін. Әдеттегі монтаж кезінде сіз материалыңызға сай, қателік ең аз кеткен тұстарды ғана таңдап, фильмге енгізе аласыз. Ал біздің жасағанымыздан кейін кез келген нәрсені фокусқа алуға да, фокустан шығаруға да болады, жарықтандыру деңгейі технология көмегімен өзгеріп тұруы мүмкін. Тіпті, қаласаңыз, осыдан алты ай бұрын түсірілген кадрға виртуалды камера арқылы дәл қазір өзгеріс енгізе аласыз. Тығырыққа тірелу қауіпі қашан да бар. Өзіңізге «неге» деген сұрақты әдеттегіден жиі қоясыз. «Мына көру бұрышын неліктен таңдадым?» «Мына актердің ірі планынан гөрі алыстан түсірілген кадры жақсырақ болар ма еді?» Қалай болғанда да, бұл сізді монтажер ретінде қайта жұмыс істеуге алып келеді».

Қол астында Аватардың компьютерлік суреттеу мүмкіндіктері болмаса да, кинематографист үнемі монтаждау туралы ойлап жүруі тиіс.

Монтаждау дегеніміз не?

Сіз монтаж туралы аз да болса білесіз. Фильм көріп отырып, қуғын эпизодында немесе төбелес көрінісінде кадрдың тым жиі кесілетінін өзіңіз де аңғарған шығарсыз. Егер бұған дейін сіз қандай да бір видео жасаған болсаңыз, онда сіз оны түрлі кадрларды ең қолайлы ретпен қою, дұрыс ұзындыққа орайлап кесу арқылы монтаждадыңыз. Демек, режиссердің монтаждау арқылы қай кадрды қосып, қайсысын қалай қою керектігінен хабардарсыз.

Осы сияқты шешімдерді қабылдау саны кәсіби кино өндірісінде айтарлықтай еселене түседі. Режиссерді таңдайтын шешімнің көптігі ғана жүрексіндіруі мүмкін. Әдеттегі толықметражды фильмнің монтаждаушы редакторы орасан зор көлемде түсірілген материалмен жұмыс жасайды. «Әлеуметтік желі» (*Social Network*) фильмінің ұзақтығы екі сағат болғанымен, осы екі сағатты монтаждап шығу үшін 286 сағат материал түсірілген, бұл – осы типтес жоба үшін әдеттегі көлем.

Межеге тез жету үшін көптеген көркем фильм режиссерлері монтаждауды түсірілімге дайындалып жатқанда немесе түсірілім кезеңінде жоспарлай бастайды. Сценарийлер, суретті жобалар мен алдын ала визуалдау түсірілетін кадрларды ертерек елестетуге мүмкіндік береді. Документалды жоба авторлары әдетте құжаттар мен басқа да маңызды нысандарды артығымен түсіріп алады. Ондай артық материал оқиға ізімен суыт түсірілген кадрларды монтаждауда пайдаға асуы мүмкін. «Жоғалған жұмақ үшін: Робин Гуд белесіндегі бала өлімі» (*For Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*) фильмінде режиссерлер қылмыс жасалған аумақты әуеден түсірген. Ол түсірілімдер фильм бөліктерін байланыстыратын аралықтар ретінде пайдаға асты.

Материал таңдалғаннан кейін режиссер бір кадрдың соңын екінші кадрдың басына жалғайды. Ең көп таралған жалғау түрі – **кесу**. Кесу арқылы бір кадр екінші кадрға тез өзгереді. Кадрларды байланыстырудың басқа тәсілдері біртіндеп өзгерумен байланысты. **Күңгірттену** (fade out) – кадр соңының біртіндеп қара экранға ұласуы; **ағару** (fade in) – қара экранға біртіндеп жарық түсіп, кадрға ұласуы; **ыдырау** (dissolve) – бір кадрдың соңын екінші кадрдың басына қою. **(6.1–6.3)**. **Сұрту** (Wipe) – экранды диагоналынан кескен сызықтың бір кадрды екінші кадрға ауыстыруы **(6.4)**. Мына жерде бір экранда қатарынан көрсетілген екі сурет ыдырау кезіндегідей араласпаған. 1990 жылдары цифрлы монтаж кең таралғанға дейін кесу екіге бөлінген таспаны фильм цементімен

“Монтаждау – негізгі шығармашылық күш. Осы күш арқылы жансыз суреттерге (бөлек-бөлек кадрлар) кинематографиялық формада жан бітеді”.

В.И. Пудовкин, режиссер

“Реакцияларға басқаша рең беріп, кей линияларды қайта жазып, өзге де линияларды қосу арқылы сіз монтаж бөлмесінде қойылымға көмектесе аласыз. Сонымен бірге сіз тізбектердің орнын ауыстырып, қарқынды баяулатып тұрған эпизодтарды алып тастау арқылы фильмнің құрылымына да көмектесе аласыз. Арасында басқа жерлерде түсірілген бөліктерді де сала аласыз, оның да көмегі зор. Монтаждау бөлмесіндегі фильмге көмектесе алатын құралдардың барлығы керемет!”

Актер әрі режиссер Джоди Фостер



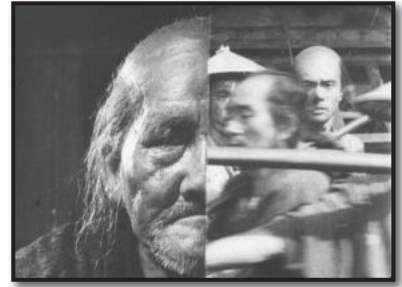
6.1



6.2



6.3



6.4

6.1–6.4 Кадрларды оптикалық құралдар арқылы байланыстыру. «Мальта сұңқарының» (*The Maltese Falcon*) алғашқы кадры (6.1) ыдырау (6.2) (dissolve) арқылы екінші кадрға ауысады (6.3). «Жеті самурайда» (*Seven Samurai*) бір эпизодтың соңғы кадры мен келесі эпизодтың алғашқы кадры сүрту (joins) арқылы монтаждалады (6.4).

желімдеу арқылы жүзеге асатын. Күңгірттену мен ағару, ыдырау мен сүрту арнайы зертханаларда оптикалық принтерлер арқылы жасалатын. Компьютерлік монтаждау кезінде барлық монтаж компьютерлік жасақтама арқылы іске асады. Осындай жасақтамалар монтажды Power Point-қа ұқсайтын презентациялық бағдарламаларда жасауға мүмкіндік береді.

Монтаждаудың не екенін екінші бірі білсе де, біз киногердің шығармашылық таңдауларын техникаларды жүйелі түрде қарастырғанда ғана толық түсіне аламыз. Осы тарауда біз кинорежиссердің монтаждау арқылы уақыт, кеңістік, бейнелеу қасиеттерін қалай игеретінін және оның көрерменнің фильмді қалай қабылдауына әсер ететінін түсіндіреміз.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Кесуді не үшін таңдаймыз? «Құстар» (*The Birds*) фильмінен төрт көрініс

Мынау Альфред Хичкоктың «Құстар» фильміндегі Бодга Бэй жағалауындағы шабуылдың бір көрінісі (6.5–6.8).

1. *Орташа план, тік бұрыштан түсірілген.* Мелани, Митч пен балықшы мейрамхана терезесінің алдында сөйлесіп тұр. Мелани кадрдың оң жақ бұрышында, шетте тұр. Ар жағындағы ақ халат киген даяшыны да қамтыған (6.5).

2. *Орташа ірі план.* Меланидің бейнесі балықшының иығымен бірге көрсетілуде. Ол оң жағына (кадрдан тыс терезе жаққа) және жоғарыға қарады. Ол терезеге бұрылып, сыртқа қараған уақытта камера панорама жасау арқылы онымен бірге қозғалды (6.6).

3. *Кең көлемді жалпы план.* Меланидің қарап тұрған көрінісі: жолдың келесі бетіндегі жанармай құю стансасы және сол жақ алдыңғы планда телефон дүңгіршегі. Құстар оңнан солға – қызметкерге қарай құлдилап ұшып барады (6.7).

4. *Орташа ірі план.* Меланидің қыры. Балықшы оңға қарай қозғалып, кадрдың ішіне кірді де, даяшыларды бүркемелеп қалды. Митч оңға қарай қозғалып, ең шеткі алдыңғы планда тұрақтады. Үшеуі де терезеге қарап қырынан тұр (6.8).

Осы төрт көріністің әрқайсысы уақыт пен кеңістіктің әртүрлі тұсы мен ретін көрсетеді. Бірінші кадрда кейіпкерлер сөйлесіп тұр. Кесу арқылы біз Меланидің орташа ірі планына ауыстық. Мына жерде кеңістік өзгерді (Мелани оқшау тұр және бейнесі кадр жиегінде ірілеу көрсетілген), уақыт жалғасымды және графикалық конфигурациялар өзгерген (пішіндер мен түстердің реті де әртүр-

лі). Кезекті кесуден кейін біз Меланидің не көріп тұрғанынан хабардар боламыз (6.6). Май құю стансасының көрінісі өзге кеңістікті – уақыттың келесі бөлшегін және басқаша графикалық конфигурацияны қамтиды. Одан кейін біз Меланиға қайта оралдық (6.8), осылайша өзге кеңістік, келесі уақыт бөлшегі және өзгеше графикалық конфигурацияға тап болдық. Төрт көрініс үш кесу арқылы біріккен.

Хичкок құстар эпизодын монтажсыз-ақ түсіре алар еді. Терең кеңістікті қойылымды пайдалана отырып, ол 5.48 және 5.49-суреттегідей терең фокусты композиция құруына да болатын. Ол Митч пен балықшыны алдыңғы планға, Мелани мен терезені ортаңғы планға шығарып, қашықтықтағы шағала шабуылын терезе арқылы көрсетем десе де еркі. Бұл көріністі бір кадрмен де түсіруге болар еді, ондай жағдайда бізде уақыт пен кеңістіктің оқыс ауысуы болмас еді.

Бірақ Хичкок монтаждау арқылы уақыт пен көрерменге ықпал жасауды өз бақылауына алуға қол жеткізді. Белгілі бір тұста ол біздің назарды жалғыз Меланиге аударды: екінші кадр біздің Меланидің өңі қалай өзгергенін байқауымызды талап етті. Ал үшінші кадр бізді құстар шабуылын Меланидің көзімен көруге мәжбүрлейді, кадр ішінде көңілімізді бөлетін артық ештеңе жоқ. Хичкок монтаждау арқылы бізді әрекетті тұспа-тұс бақылап отыруға итермелейді.

Көріп тұрғанымыздай, режиссер мизансцена мен кинематографиялық құралдар арқылы бір уақытта бірнеше мүддені қамтитын кадр жасай алды. Тим Смиттің көзбен бақылау тәжірибесі көрсеткендей (4.122; 4.123), режиссер біздің назарды кадрдың белгілі бір тұсына аудара алады. Хичкок ол мүмкіншілікті неге пайдаланбады? Өйткені оның кесулері әрекетті жай ғана бірнеше бөлікке бөліп қоймайды: оның кесулері әр әрекетті айрықша баса көрсетеді. Кадрдың жедел түрде Меланиге ауысуы оның бейнесін сәл ғана үлкейтіп, нақ бір *соққы* әсерін береді. Дәл осындай жағдай құстар шабуылында да қайталанатын. Егер біз ол көріністі терезе арқылы терең кеңістіктегі кадр ретінде көрсек, ол бүкіл кадрдың кішкене ғана бөлігі болған болар еді. Май құю стансасының үлкейтілген бейнесі оның маңыздылығын көрсетеді.

Оған қоса, егер Хичкок бар әрекетті бір кадрда көрсеткен болса, ол біздің назарымызды осыған ұқсас жолмен аудара алмаған болар еді. Ол Мелани қарап тұрған екінші кадрды шағалалар шүйліккен үшінші кадрға ауыстырған кезде бізге сәл ойлануға мұрша береді. Біз үшінші кадрды Меланидің көзімен көріп отырғанымызды жорамалдауымыз керек. Осындай жорамалды өмірде жиі жасаймыз, сол сияқты монтаж өз қиялымызда осы кадрларды байланыстыруға шақырып тұр.

Осылайша, терең кеңістік, терең фокусты кадр басқаша әсер қалдыруы мүмкін еді. Бірақ бұл жерде басқа мүмкіндіктер де бар ғой деп айтуыңыз мүмкін. Егер Хичкок үздіксіз бір кадрды түсіріп, сол кадрдың өн бойында камераны қозғап отырса не болар еді? Мәселен, камера сөйлесіп тұрған адамдарды қамтып, Мелани бұрылған кезде оның ізімен панорама жасау арқылы терезеге бұрылып, төменге құлдайлаған шағалаларды шалып, қайтадан панорама жасау арқылы солға бұрылып, сөйлесіп тұрғандардың жүздерін түсірді делік. Бұл көрініс бір күрделі кадрдан тұрушы еді. Біз осыған



6.5 1-кадр



6.6 2-кадр



6.7 3-кадр



6.8 4-кадр

6.5–6.8 Уақыт пен ықпал үшін монтаждау: «Құстар» (*The Birds*) фильмінен алынған төрт кадр.

ұқсас жағдайды алдыңғы тарауда «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) мысалында талқыладық (5.194–5.200). Мұндай композиция эпизодтың кей бөліктерін баса көрсеткенімен, кей бөліктерін назардан тыс қалдырушы еді. Бірақ камераның қозғалысы қанша жедел болғанымен, кесу техникасы беретін оқыстан болар әсердің орнын баса алмайды. Тағы да қайталап айтайық, бұл – уақытты жоспарлау мен күшейтілген әсердің маңызы. «Ұлы иллюзия» эпизодында панорама жасау және қозғалыстың ізімен жүру неміс офицерлерінің тұтқындағы адамдардың қойылымынан алған әсерін біртіндеп ашады. Кесу арқылы Хичкок құстар шабуылын оқыс және таңғаларлық әсермен сипаттауға, яғни оқиға желісіне дәл сол нүктеде мазмұн беруге мүмкіндік алды.

Жалпы, монтаждау Хичкокқа әрбір әрекетті оқшаулап, үлкейтіп, біздің қабылдауымыздың қарқынына ықпал етуге мүмкіндік берді. Иә, кадрлар тым тез, жедел ауысады, бірақ олардың бір-біріне қалай үйлесетінін түсіну үшін ақыл-ой энергиясын да жұмсауымыз керек. Киногерлер біздің туындыны қабылдауымызды дәл елестеткісі келгенде монтаждау тартымды стилистикалық құралға айналады.

Фильмді монтаждаудың мөлшерлері

Монтаждау кинорежиссерге таңдау мен бақылаудың төрт негізгі саласын ұсынады:

1. А мен В кадрының арасындағы графикалық арақатынас.
2. А мен В кадрының арасындағы ритмдік арақатынас.
3. А мен В кадрының арасындағы кеңістіктегі арақатынас.
4. А мен В кадрының арасындағы уақыт арақатынасы. Әр саладағы таңдау мен бақылаудың ауқымын анықтайық.

А мен В кадрының арасындағы графикалық арақатынас

«Құстар» фильмінен алынған төрт кадр эпизодтың уақыты мен кеңістігі туралы түсінік береді, сонымен бірге біз оларды графикалық конфигурация ретінде де анық көре аламыз. Олар жарық пен қараңғының, сызық пен пішіннің, көлем мен тереңдіктің, қозғалыс пен статиканың үлгілерін көрсетеді. Енді біз осы қасиеттерді кадрлар арқылы салыстыра аламыз.

Мәселен, Хичкок кадрдағы жарық деңгейін кенеттен ауыстырмайды. Өйткені бұл сахна күндіз орын алуда. Егер эпизод түнде қойылса, ол бардың ішінде, жарықта түсірілген екінші кадрдан (6.6. Мелани терезеге бұрылып жатыр) май құю стансасының қараңғыға малынған бейнесіне ауысар еді. Ол мықты контраст тудырап еді. Хичкок әдетте композицияның ең маңызды бөлігін кадрдың ортасына қояды (6.7-суреттегі Меланидің ірі планы мен май құю стансасының бейнесін салыстырыңыз). Алайда оның Меланиді кадрдың сол жақ жоғары жиегінде тұрған жерінен май құю стансасының, айталық, кадрдың оң жақ төменгі жиегінде тұрған кадрға ауыстыруына болушы еді. Бірақ олай еткен жағдайда графикалық сабақтастық әлдеқайда әлсіз болып шығады.

Біз бұған дейін көргеніміздей, бейнелеудегі контраст біздің назарымызды жетектеуде ерекше орынға ие. (211-бет.) Меланидің шашы мен киімі оның бейнесін сары және жасыл түстермен көрсетсе, май құю стансасының көрінісінде арасына қызыл түс еніп, көлегейлеген сұрқай түс басым. Хичкоктың Меланиден кейін осындай түстерге киінген өзге біреудің бейнесін қоюға да мүмкіншілігі болды. Алайда Меланидің терезеге бұрылып жатқандағы кадры келесі кадрдағы қызметкер мен шағаланың қарекетімен араласпайды. Бірақ Хичкок Меланидің қозғалысын келесі кадрдағы қозғалыста қандай да бір жолмен қайталай алар еді.

Көріністің астары қарапайым әрі қуатты. Егер сіз екі кадрды қатар қойсаңыз, сіз осы екі көріністің бейнелеу қасиеттеріне қандай да бір арақатынас бересіз.

Мизансценаның төрт қыры (жарық қою, камераларды орналастыру, костюм мен адамдардың қозғалысы) және көптеген (бейнетаспаға түсіру, жиектеу, камера мобильдігі) кинематогра-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз графикалық сәйкестікті толығырақ «Графикалық мазмұн басты орында» (*a Graphic content ahead*) жазбасында талқылаймыз.



6.9



6.10

6.9–6.13 Статикалық және динамикалық графикалық сәйкестік. «Шынайы оқиғалардан» (*True Stories*) алынған кадрда жиектің ортасында түсірілген Техастағы көкжиек сызығы (6.9) дәл сондай деңгейде түсірілген көк теңіздің бұйра толқынды бетіне графикалық тұрғыдан сәйкес келеді (6.10). «Жеті самурай» (*Seven Samurai*): жүгіріп келе жатқан самурайдың алты кадрының алғашқы үшеуі (6.11–6.13). Куросава кадрларды композиция, жарық, орналастыру, дене қозғалысы және камераның панорама жасауы арқылы сәйкестендіреді.



6.11



6.12

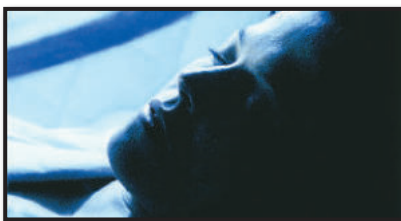


6.13

фиялық қасиеттер бейнелік элементтерді әрлей түседі. Әрбір кадр таза графикалық монтаждауға мүмкіндіктер береді, сонымен бірге әрбір өзгертілген кадр екі кадр арасына қандай да бір арақатынас береді.

Графикалық монтаж: сәйкестіктер мен қарама-қайшылықтар. Графика (бейне?) тігісі жатық сабақтастық немесе жедел контраст құрастыру үшін монтаждалуы мүмкін. Режиссер кадрларды бір-бірімен бейнелік ұқсастықтары үшін біріктіруі мүмкін, бұл – **графикалық сәйкестік**. А кадрындағы пішіндер, түстер, жалпы композиция немесе қозғалыс В кадрында жалғасын табуы мүмкін. Дэвид Берннің «Шынайы оқиғалар» (*True Stories*) фильміндегі алғашқы екі кадрды біріктірген кесу осының айқын мысалы. (6.9; 6.10) Одан да әсерлі бейнелік сәйкестіктер Акира Куросаваның «Жеті Самурай» (*Seven Samurai*) фильмінде көрініс тапқан. Самурай ауылға алғаш келгеннен кейін дабыл қағылады да, олар жапа-тармағай осы дабылға тұрткі болған себепті іздейді. Куросава жүгіріп келе жатқан самурайдың алты түрлі кадрын біріктіре монтаждайды, барлығы өте шорт кесілген және графикалық тұрғыда үйлесімді. (6.11–6.13). Режиссерлер кейбір аралық сәттерде графикалық сәйкестіктің болуына көңіл бөледі. (6.14–6.16).

Дәл осындай анық графикалық сәйкестік сирек кездеседі. А кадрынан В кадрына апаратын графикалық жалғасымдықтың әлсіздеу түрі көптеген баяндамалы кинематографқа тән, мысалы «Құстар» кадрлары осындай сипатта. Әдетте режиссер монтаж барысында негізгі мүдде нүктелерін бірыңғай қылып сақтап отырады, бұл жарық қою деңгейі мен бір-біріне кереғар түстердің қақ-



6.14



6.15



6.16

6.14–6.16 Ыдырау кезіндегі графикалық сәйкестік. «Бөгде» (*Alien*) Риплидің ұйықтап жатқан бейнесі (6.14) жер пішінінің иіле көрінген бейнесіне (6.16) ыдырау (dissolve) (6.15) арқылы графикалық жағынан сәйкес.



6.17



6.18

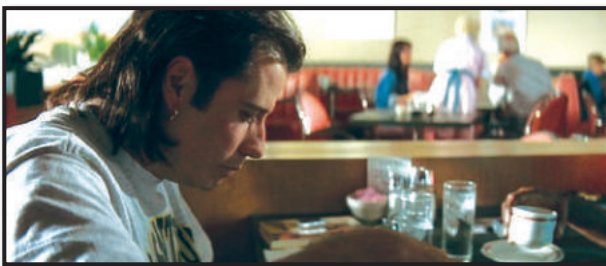
6.17; 6.18 Графикалық сәйкестік: дәреже мәселесі. Әйел мен жүк көлігін жүргізетін ковбой (6.17) ашулы аспаз бен оның көмекшілеріне бетпе-бет келіп қалады (6.18). Кадрлар дәлме-дәл сәйкес келмегенімен, негізгі кейіпкерлер екі кадрда да бірдей жерге орналастырылған.

тығысын болдырмау үшін жасалады. Джузо Итамидің «Бақбағында» (*Tampopo*) дәмді кеспені дайындаудың құпиясын білгісі келген аспаз өзіне қарағанда табыстырақ аспазды сұрақ астына алады. Ауыспалы кадрларда әр бас кейіпкердің жүзі әр кадрдың оң жақ ортасында табылады. (6.17; 6.18).

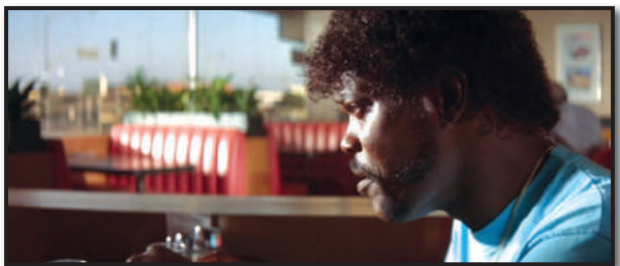
Монтаждауды графикалық жалғасымсыз да жасауға болады. Кең форматты кино түсіріп жатқан режиссерлер бір-біріне қарап тұрған кейіпкерлерді жиектеу кезінде графикалық жалғасымдықты сәл үзуді жиі қолданады. «Арзанқол қылмыстық әдебиеттен» (*Pulp Fiction*) алынған мына көріністе екі жалдамалы кісі өлтіруші әрқайсысы өз кадрында бір-біріне қарама-қарсы бұрышта отыр. (6.19; 6.20). «Бақбақ» мысалымен салыстырғанда, бұл жердегі монтаж одан да әсерлі бейнелі үзілісті қолданған. Ал сахнаның жалпы әсері симметрия мен балансқа негізделген. Екеуі де келесі кадрда бос қалған орынды толтырып отыр.

Бейнелі үзіліс бұдан да әсерлі жолда байқалуы мүмкін. Орсон Уэллс кадр мен кадр арасында жиі бейнелі қарама-қайшылық іздеді. «Азамат Кейнде» қашықтан түсірілген Кейннің қараңғы жатын бөлмесінің кадры келесі кадрдағы «Наурыз айындағы жаңалықтар» деген ашық та айқын титрға орын береді. Уэллс осы сияқты тәсілді «Жамандықтың жанасуы» фильмінде кадрлардың ауысуы кезінде қолданады. (6.21, 6.22). Ален Рененің «Түн мен тұманы» (*Night and Fog*) өткен мен бүгінгінің арасындағы экстремал графикалық қарама-қайшылықты пайдаланады. Рене қазір қаңырап қалған концлагерьдің түрлі түсті кадрларын 1942–1945 жылдары түсірілген ақ-қара түсті хроника кадрларымен алмастырып отырады.

«Құстар» (*The birds*) фильміндегі графикалық қарама-қайшылық. Осы фильмде Хичкок бейне сапасының одан да күшті қарама-қайшылықтарын пайдаланады. Сорғыдан ағып шыққан жанармай көшенің қарсы бетіндегі көлік тұрағына жетті. Басқа адамдармен бірге мейрамхана терезесінің алдында тұрған Мелани байқаусызда жанармайды тұтатып алған адамды көріп қалды. Оның машинасы жарылып, өзін де жалын бірден жалмап алады. Шарасыз Мелани төгілген

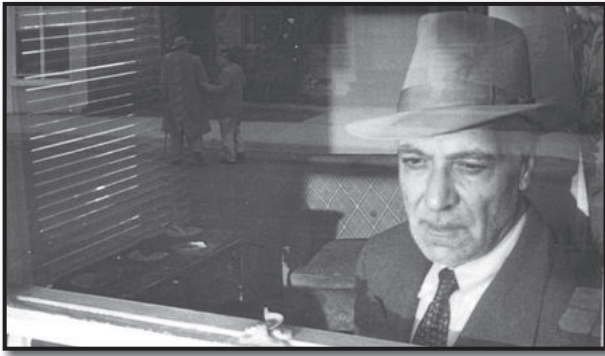


6.19



6.20

6.19; 6.20 Графика жалғасымдығының үзілуі монтаж симметриясына әкеледі. «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*): Винсент (6.19) пен Жюль (6.20) әрқайсысы өз кадрында экранның әртүрлі бұрышына орналастырылған, алайда монтаж арқылы жалпы баланс сақталған. Ол сонымен бірге біздің назарымызды үйреншікті бағытта, яғни солдан оңға қарай жетелейді.



6.21



6.22

6.21; 6.22 Өтудегі графикалық жалғасымдық үзілісі. «Жамандықтың жанасуында» (*Touch of Evil*) Уеллес Мензистің оң жақ жиекте терезеге қарап тұрған кадры (6.21) сол жақ жиекте тұрған Сьюзан Варгастың басқа терезеге қарап тұрған кадрына ыдырайды (dissolve). Терезелердің экрандағы позициясының контрасты қақтығысты күшейте түседі.

жанармай ізімен май құю стансасына қарай лапылдай жанған оттан көзін ала алмай қарап тұрады. Хичкок кадрларды **6.23–6.33** суреттерде көрсетілген жолмен кесті:

30-кадр (қашықтан түсірілген).	Жоғары бұрыштан түсірілген Меланидің көру нүктесі. От жалмаған көлік (6.23).	73 жиек.
31-кадр (орташа ірі план).	Тік бұрыш. Ләм-мим демей, аузы ашылып қатып қалған Мелани (6.24).	20 жиек.
32-кадр (орташа план).	Биік бұрыштан түсірілген. Меланидің көру нүктесі. Оң жақ төменгі бұрыштан сол жақ жоғарғы бұрышқа қарай төгілген май ізін ала бере түсірілген панорама (6.25).	18 жиек.
33-кадр (орташа ірі план).	31-кадрмен бірдей: қимылсыз қатып қалған Мелани сол жақ төменгі бұрышқа қарап тұр (6.26).	16 жиек.
34-кадр (орташа план).	Биік бұрыштан түсірілген. Меланидің көру нүктесі. Оң жақ төменгі бұрыштан сол жақ жоғары нүктеге лапылдаған алаудың ізімен қозғалған панорама (6.27).	14 жиек.
35-кадр (орташа ірі план).	31-кадрмен бірдей: қимылсыз қалған Мелани оң жаққа үреймен қарап тұр. (6.28).	12 жиек.
36-кадр (қашықтан түсірілген).	Меланидің көру нүктесі. Жанармай стансасы. Өрт оң жақтан жана бастады. Шериф, Митч және қызметкер солға қарай жүгірді (6.29).	10 жиек.
37-кадр (орташа ірі план).	31-кадрмен бірдей: қозғалыссыз қалған Мелани оң жақ шеткі бұрыш жақтан көзін алмай тұр (6.30).	8 жиек.
38-кадр (қашықтан түсірілген).	36-кадрмен бірдей: Меланидің көру нүктесі. Станса маңындағы машиналар жарылды (6.31).	34 жиек.
39-кадр (орташа ірі план).	31-кадрмен бірдей: Мелани алақанымен бетін басты (6.32).	33 жиек.
40-кадр (өте алыс қашықтықтан түсірілген).	Қала аса биіктіктен түсірілген, ортада өртеніп жатқан соқпақ көрінеді. Кадр ішіне шағалалар енді (6.33).	



6.23 30-кадр



6.24 31-кадр



6.25 32-кадр



6.26 33-кадр



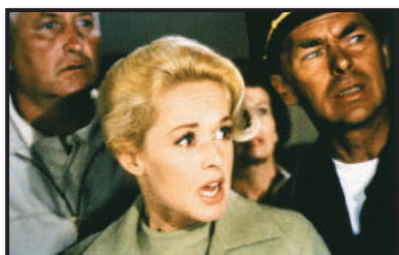
6.27 34-кадр



6.28 35-кадр



6.29 36-кадр



6.30 37-кадр



6.31 38-кадр

6.23–6.33 «Құстардағы» (*The Birds*) графикалық контрастардың монтаждалуы. Хичкок контрастың екі түрін қолданады. Біріншіден, Меланидің басының қозғалысын жанып жатқан от ізіне қарама-қайшы қылып монтаждайды. Екінші контраст қозғалыс пен қозғалмай қалған әрекет арасында. Өрт кадрлары от пен камера екеуінің де қозғалғанын көрсетсе, Меланидің басы тапжылмай түсірілген.



6.32 39-кадр



6.33 40-кадр

Бейнелеу тілімен айтқанда, Хичкок екі түрлі қарама-қайшылықты қолдана білді. Біріншіден, әрбір кадрдағы әрекеттің композициялық орталығы болғанымен (Меланидің басы, өртеніп жатқан соқпақ), қозғалыс әртүрлі бағыттарда орын алды. 31-кадрда Мелани сол жақ төменгі бұрышқа қарайды, бірақ келесі 32-кадрда от сол жақ жоғары бұрышқа қарай бағыттала түсірілген. 33-кадрда Мелани төменге қарап тұр, бірақ 34-кадрда жалын сол жақ жоғары бұрышқа қарай лапылдап жатыр т.б.

Одан да маңыздысы және мұны қағаз бетінде қайталау мүмкін емес – қозғалыс пен қимылсыз қалудың арасындағы қомақты қарама-қайшылық. Өрттің кадрлары неше түрлі қозғалысты көрсетеді. Алау төгілген майдың ізін қуалай жанады, ал камера болса панорамалық түсіріліммен оның артынан ілеседі. Алайда Меланидің кадрларын кинокамераға түсіру орнына фотосурет қойса да болар еді, ол қозғалыссыз қатып тұр. Ол ешбір кадрда басын мүлде қозғамайды және камера да оған қарай немесе одан алысқа қозғалмайды. Оның орнына біз оның назарының қалай өзгергенін көреміз. Қозғалыс пен тұрақты кадрлар қарама-қайшылығын жасау арқылы Хичкок монтаждаудың графикалық мүмкіндіктерін әсерлі түрде пайдалана білді.

А мен В кадрының арасындағы ритмдік арақатынас

Әрбір кадрдың белгілі бір ұзындығы бар, ол ондағы жиектердің санына және олардың экрандағы уақыттың қанша бөлігін қамтитынына байланысты. Біз осыған дейін көргендей, таспаға негізделген формат әдетте секундына 24 немесе 25 жиек айналдырады. Цифрлы кино форматтары секундына шамамен 24, 25, 30 немесе 48 жиек айналдырады. Кадр бір ғана жиекке созылатындай қысқа немесе көптеген минуттарға созылып, мыңдаған жиекті қамтитындай ұзақ та болуы мүмкін. Режиссер әрбір кадрдың ұзындығын оның айналасындағы кадрларға байланысты өзгерте алады. Осы таңдау монтаждаудың *ритмдік* мүмкіндіктерін көтереді. Саундтрек (дыбыс жолағы) секілді өзге де фильм техникалары фильмнің жалпы ырғағына әсер етуі мүмкін. Бірақ кадрлардың ұзындығын белгілі бір ретке қою біздің фильм ырғағын іштей қалай қабылдайтынымызға ықпал етеді.

Жарқыл жиектер. Кейде режиссер кадрдың ұзақтығын белгілі бір сәтті баса көрсету үшін пайдалануы ықтимал. «Жол сарбазы» (*The Road Warrior*) фильмінде қатыгез банды мүшесі өз құрбанына соққы береді. Дәл соққы кезінде режиссер Джордж Миллер кадрды бірнеше ақ түсті жиектермен бөледі. Нәтижесінде соққы кезінде оқыстан *ақ жарқыл* пайда болып, соққының жойқындығынан белгі береді. Осындай кадрлар шытырман оқиғалы фильмдердің белгісіне айналып кетті. Кез келген жанрда жарқыл жиектер флешбэктер немесе субъективті кадрлар тізбегіне қойылатын аралық белгі ретінде танылды.

Жарқыл жиектер әдетте бір мезеттік екпінді меңзейді. Монтаждаудың ритмдік мүмкіндіктері бірнеше кадр бірегей сипат алғанда көрінуі жиірек кездеседі. Барлық кадрлардың ұзындығын азды-көпті бірдей ету арқылы фильм авторы тұрақты ритм құра алады. Ұзындықты біртіндеп көбейту ритмді баяулатса, біртіндеп қысқарту, керісінше, ырғақ қоса түседі.

«Құстар» (*The birds*) фильміндегі ритмдік монтаж. Біз бұған дейін анықтағандай, Хичкоктың ритмдік монтаждау тәсілі май құю стансасының сахнасы кезінде айқын көрінді. Бұл фильм таспаға түсірілгендіктен, біз 35мм таспасындағы жиек санағын жасадық.

Алғашқы кадр – Мелани мен ер адамның сөйлесіп тұрған орташа кадры (6.5) мыңға жуық жиектен тұрады, бұл 41 секунд шамасында. Бірақ Мелани терезеден сыртқа қараған екінші кадр (6.6) біріншісіне қарағанда әлдеқайда қысқа – 309 жиек (13 секунд шамасында). Үшінші кадр одан да шолақ (6.7): 55 жиек қана ($2\frac{1}{2}$ секунд шамасында). Меланидің қасына Митч пен балықшының келгенін көрсететін төртінші кадр (6.8) 35 жиекке ғана созылады ($1\frac{1}{2}$ секунд шамасында). Хичкок көріністің ширектенген екпінін осылай күшейте түскені анық. Егер Хичкок бұл көріністі бір кадр қылып түсірсе, мұндай ширеу доғасы болмас еді.

Одан кейінгі көріністерде Хичкок кадрларды шорт кескенімен, олардың ұзақтығын диалогтар мен әрекеттердегі қозғалыс ритміне үйлестіреді. Нәтижесінде 5–29 кадрларда (мына жерде көрсетілмеген) тұрақты ұзындық жоқ. Алайда сахнаның негізгі компоненттері тұрақталған соң, Хичкок қайтадан күшейтілген ритмдегі монтаждауға көшеді.

Көлік тұрағынан жанармай стансасына қарай лаулаған отты көріп тұрған Меланидің үрейге толы жүзі, 30–40-кадрлар (6.23–6.33) – ритмдік күшейту тәсілінің шарықтау шегі. 279-беттегі түсіндірмеде көрсетілгендей, тез таралып жатқан өрттің кадрынан кейін (30-кадр, 6.23), әрбір кадрдың ұзындығы 2 жиекке қысқарып отырады, 20 жиекті кадрдан (секундтың $5/6$ -сы) 8 жиекті кадрға дейін – секундтың үштен бірі ғана! 38 және 39-кадрлар болса азды-көпті бірдей ұзындықты қамтиды (әрбіреуі $1\frac{1}{2}$ секунд шамасында). Ұзындығы 600 жиектен асатын өте ұзақ 40-кадр (6.33) іркіліс және белгісіздік алдында болатын жаңа шабуылға ширеу дайындалу ретінде ұсынылған.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Жиек санайтын видеонұсқалардағы проблемалар туралы «Есімім Дэвид, мен жиек санаушы маманмын» (*My name is David, and I'm a frame-counter*) жазбасынан оқыңыз.

“Соңғы жиырма жылда Америка киносының жұмсара бастағанын байқадым, бұл, әрине, телевизияның ықпалы. Мен кино түсіргіңіз келсе, кино емес, телевизия жасауды үйреніңіз деп айтар едім. Нарық заңы осылай болып тұр. Телевизия аудитория назарының көлемін азайтты. Бүгінде баяу, жайлы фильм жасау қиын. Алайда мен ондай фильм жасағым да келмейді”.

Оливер Стоун, режиссер

“ («Қара серіні» (*The Dark Knight*) Імах және 35мм таспада монтаждауда) біз көп сынақ өткіздік. Бізге фильмді Імах экранынан қарап отырған көрерменді жедел кесіммен жаңылыстырмау, сонымен бірге стандартты кино форматындағы қарқынды жоғалтып алмау керек болды”.

Ли Смит, монтаж редакторы

көрерменнің қабылдау сезімін тезірек және жылдам екпінмен жұмыс жасауға мәжбүрлейді. Лапылдап жатқан өрт пен Меланидің бет-әлпетінің өзгеруін біз өте аз уақыттың ішінде аңғарып, қабылдап үлгеруіміз керек, кадрлардың жылдам ауысуы осы сахнадағы толқыныс деңгейін арттыра түседі. Ритмдік монтаждау арқылы көрерменді осылайша «қамшылау» – бүгінгі күннің шытырман оқиғалы фильмдеріндегі негізгі техникалардың бірі.

А мен В кадрының арасындағы кеңістіктегі арақатынас

Монтаждау графика мен ритмді басқара алады, сонымен бірге фильм кеңістігін де құруға атсалысады. Ертеректегі фильм авторлары осы құпияны түсінген кезде, олар қолында керемет күштің бар екендігін біліп, өздерін күдірет иесі ретінде сезінді. Кеңес Одағында деректі фильмдер түсірген Дзига Вертовтің өзі туралы «Мен құрастырушымын» дегені бар. «Мен сені осы уақытқа дейін, яки мен оны ойлап шығарғанға дейін болмаған айрықша бөлмеге ... орналастырдым. Бұл бөлменің он екі қабырғасы бар. Оларды мен әлемнің түпкір-түпкірінде түсіргенмін. Осы қабырғаларды майда-шүйдесіне дейін сәйкестендіріп түсіру арқылы мен көріністі жанға жайлы ете аламын». Біз Вертовтың осылайша неге масаттанғанын түсіне аламыз. Режиссер монтаждау арқылы кеңістіктегі кез келген екі нүктені қатар қойып, олардың арасына қандай да бір арақатынас орната алады.

Кеңістікті құру және басқару. Егер сіз режиссер болсаңыз, кеңістікті тұтасымен көрсететін кадр түсіріп, оны сол кеңістіктің бір бөлігінің бейнесімен кесуіңіз мүмкін. Хичкок «Құстар» эпизодының 1 және 2-кадрларында дәл осы тәсілді пайдаланады (6.5; 6.6): бір топ адамның орташа планы бір ғана адамның – Меланидің орташа ірі планына ұласады. Осындай *аналитикалық* бөлініс монтаждау тәсілдерінде жиі кездеседі.

Немесе сіз бөлек түсірілген бөлшектерден тұтас кеңістік құрастыра аласыз. Хичкок «Құстар» эпизодында бұл тәсілді де айналып өтпейді. Байқасаңыз, 6.5–6.8 және 30–39 (6.23–6.32) кадрларда біз Мелани мен май құю стансасы бірге көрсетілген кіріспе түсірілімді көрмейміз. Өндірісте мейрамхана терезесінің жанармай стансасына қарама-қарсы тұруы міндетті емес; олар тіпті әртүрлі қалаларда, тіпті әртүрлі елдерде түсірілуі де мүмкін. Алайда монтаж, сахналау мен саундтрек бізді Меланидің жанармай стансасына қарама-қарсы тұрғандығына иландырады.

Кеңістікке осылайша манипуляция жасау өте жиі кездеседі. Мәселен, деректі фильмдерде кездесетін кинохроникада зеңбіректің от алып жатқан кадры оқтың нысанаға тиіп жатқан кадрына ұласуы мүмкін. Екінші кадрда нысанаға тиген бірінші кадрдағы зеңбіректің оғы деп топшылаймыз, ал, шын мәнінде, ол екі түрлі шайқаста түсірілген болуы да ғажап емес. Егер сөйлеп тұрған кісінің бейнесі қол шапалақтап жатқан тыңдармандардың көрінісіне ұласса, біз олар бір жерде тұр деп ойлаймыз.

Бүгінгі күннің редакторлары тіпті *жиіктің ішінде монтаждау* арқылы кеңістікті қабылдауымызға ықпал ете алады. Цифрлы фильм түсіру кезінде түрлі кадрлардың бөлшектерін бір кадрға топтастыру тіпті жеңіл. 35 мм таспаға түсірілген фильм өндірісінде ондай эффект түсірілім немесе зертханалық жағдайда ғана жүзеге асатын, мәселен, саяхат (228-бет) жасау кезінде. Қазіргі заманда түрлі кадрлардың элементтері монтаждау кезінде араласып кетуі әбден ықтимал. Кейіпкерді бір кадрдан кесіп алып, басқа кадрдың ішіне сала қою да жеңіл. Бір бейненің үстіне екіншісін қоюға құмар болған Вертов бұл компьютерлік эффектіні түрлі трюктер мен лирикалық әсер тудыру үшін

пайдаланса ғой, (514-бет), алайда көптеген режиссерлер жиек ішінде монтаждаудың тігісін жатқызып, көрерменге білінбейтіндей етіп жасағанды ұнатады.

Сындарлы монтаждау: Кулешов әсері. Режиссерлер кейде өздерінің құралдары мен шеберліктері туралы көп ойланады. Дыбыссыз киноның шебері Лев Кулешовты алайық. Жасөспірім кезінде ол Ресейдің ұлы режиссерлерінің бірі Евгений Бауэрмен бірге сценограф әрі актер болып жұмыс істеген. Бауэр шебер қойылымдар мен ұзақ түсірілімдерді ұнатса, 21 жасында алғашқы фильмін түсірген Кулешов оны өзі ұнататын, жедел кесілген Америка фильмдеріне ұқсатып жасады. Кино түсіру өнерін ғылыми түрде зерттегісі келген Кулешов сол кездері, (1921 жылы) бірнеше бейресми тәжірибе жасады. Оның ашқан жаңалығы монтаждау арқылы көрерменнің кеңістік сезіміне ықпал етуге болатынын біржолата дәлелдеді.

Кулешов бір тәжірибесінде бір актердің бейтарап бет-әлпетін басқа кадрлармен алмастырып отырады. Актердің жүзінен кейін бір тәрелке сорпаның көрінісі қойылғанда, көрермендер ол актердің қарны ашып тұр деп топшылады. Дәл сол бейнеден кейін бір әйелдің өлі денесінің көрінісі қойылғанда, көрермендер актердің жүзі қайғы-мұңға толды деп топшылады. Кулешовтың айтуы бойынша, актердің бет-әлпетінің өзгеруі тек монтаждау арқылы ғана жүзеге асты, сондықтан негізгі қойылымды, яғни актерлік ойынды монтаждады. Жасалған өзге де тәжірибелерде актердің реакциясы одан кейін қойылған заттарға тығыз байланысты делінді. Сонымен бірге Кулешов «бір-біріне қарап тұрған» актерлерді бірге монтаждады. Шын мәнінде, ол актерлер Мәскеудің түрлі шеттерінде түсірілген. Кулешовтың монтажынан кейін олар кездесіп, бірге серуендеп, соңында Вашингтондағы Ақ Үйге қарап тұрған болып шығады.

Көптеген режиссерлер бұл тәсілдерді осыған дейін игергенімен, Кулешов оған назар аударғаннан кейін киногерлер хикаяттарды Кулешов әсері деп атап кетті. Жалпылама айтқанда, бұл термин бөлек түсірілген бөлшектерді тұтас кеңістікті құрайтындай етіп монтаждау тәсілін білдіреді. Әдетте бұл тәсіл кіріспе кадр монтаждан алынып тасталған кезде қолданылады. Бұл стратегия сонымен бірге **сындарлы монтаждау** деп те аталады. Бұл – тұтас кеңістікті көрсетіп алып, кейін бөлшектерін бөліп көрсететін аналитикалық монтаждауға қарама-қарсы тәсіл.

Кулешов әсерінің практикалық және әртістік артықшылықтары бар. «Индет» (*Contagion*) фильмінде Стивен Содербергтің тұтастай жедел жәрдем бөлімшесін түсіруге уақыты да, ақшасы да жетпеген. Ол өлім алдында жатқан әйеліне қарап тұрған еркектің жай ғана ірі пландарын түсіруді ұсынады (**6.34; 6.35**). Біз айналадағы медицина қызметкерлерінің жүзін, тіпті екеуін бірге бір кадр ішінде де көрмейміз. Содербергтің айлакер шешімінің әртістік артықшылығы – біз некелі жұптың дағдарыс жағдайына тез енеміз.

Сіз Кулешов әсерін байқай бастағаннан кейін мұның өте жиі кездесетінін көресіз. Кейде бұл әдіс таңғаларлық өнер шындарына алып келеді. Кори Юн Куайдың «Фон Сай Юк туралы аңыз» (*Legend of Fong Sai-Yuk*) фильмінде бас кейіпкер мен әдепті әйелдің арасындағы шайқас платформа басталады да, кейін көрермендердің арасында жалғасады. Екі жауынгер топырлаған халықтың бастары мен иықтарында тұрып шайқасады. Көптеген кадрлар шорт кесілген және Кулешов тәсілі бойынша монтаждалған (**6.36; 6.37**).

Ол аздай, монтаждау кезінде кеңістіктік арақатынасты жұмбақ әрі дұдамал етіп те көрсетуге болады. Карл Дрейердің «Жанна д'Арктің құштарлығы» (*La Passion de Jeanne d'Arc*) фильмінде біз Жанна мен дін қызметшілерінің бір бөлмеде екенін ғана білеміз. Бейтарап ақ фондар мен көптеген ірі пландардың кесірінен біз тұтас кеңістіктің қандай екенін, кейіпкерлер бір-бірінен қаншалықты алыста тұрғанын, кімнің қасында кім тұрғанын дөп басып айта алмаймыз. Сәл кейінірек біз одан да екіұшты кеңістік сезімін тудыратын фильмдерді талқылайтын боламыз.

Әдетте көрермен Кулешов тәсілі мынау деп дөп басып айта алмайды, бірақ осы тәсіл анық көрсетілген бірер фильмді айта кетейік. Карл Рейнердің «Өлілер жамылғы кимейді» (*Dead Men Don't*



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ескі және жаңа фильмдердегі Кулешов әсері туралы толығырақ «Кадрлар арасында не орын алса, есту арқылы қабылдауыңыз да сондай болады» (What happens between shots happens between your ears) мақалаларын қараңыз. Осы туралы видеодәрісіміз де бар. Оны «Жаңалық! Сындарлы монтаждау жайындағы видео-баян» (*News! A video essay on constructive editing*) сілтемесінен таба аласыз.

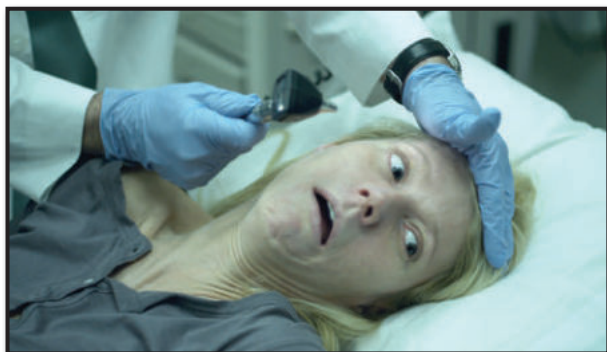
Wear Plaid) фильмінде қазіргі заманғы кадрлар 1940 жылғы Голливуд кадрларымен алмасып отырады. Кулешов тәсілінің арқасында «*Өлілер...*» фильмі Стив Мартиннің кейіпкері өзге фильмдердегі кейіпкерлермен әңгімелесіп отырғандай нәтижеге қол жеткізеді. «Кино» (*A Movie*) фильмінде эксперименталист Брюс Коннер әртүрлі дереккөздерден алынған кадрларды біріктіру арқылы Кулешов тәсілін визуалды әзілге айналдырып жіберген.

А мен В кадрының арасындағы уақыт арақатынасы

Монтаждау өзге де техникалармен бірге, фильмдегі әрекеттердің уақытын да басқара алады. Әсіресе баянсөзді (наррациялы) фильмдерде монтаждау сюжеттің уақытын уыста ұстап тұруға мүмкіндік береді. Үшінші тарауда біз көрерменге оқиғаның уақытын түсіндіретін үш түрлі аумақ туралы айтқан болатынбыз: рет, ұзақтық және жиілік. «*Құстар*» мысалында (6.5–6.8) бақылаудың үш аумағын монтаж қалай күшейтетіні көрсетіледі.



6.34



6.35



6.36



6.37



6.38



6.39

6.34–6.39 Кулешов әсері драма, трюктер мен қалжыңды күшейте түседі. «Индетте» (*Contagion*) жедел жәрдем бөлімшесінің кіріспе кадры жоқ, күйеуі (6.34) о дүниелік болайын деп жатқан әйеліне (6.35) жай ғана қарап тұрады. «*Фоң Сай Юк туралы аңызда*» (*Ledgend of Pond Sai-Yuk*) әйелдің белден жоғары көрінісі (6.36) наразы адамдардың басында тұрған оның аяқтарының кадрына ұласады (6.37). Осы кадрды түсіру үшін төбелесіп жатқан адамдар наразы топтың үстіңгі жағына ілініп тұрыпты. Ал белден жоғары түсірілген кадрлар актерлерді басқа адамдар ұстап тұрған кезде түсірілген. «Кино» (*A Movie*) кадрларында субмарина капитаны перископқа үңіліп тұрған кадрдан кейін, оны көріп тұрғандай, камераға қарап тұрған әйелдің кадры қойылған (6.39).



6.40



6.41



6.42

6.40–6.42 Флешбэк жасайтын монтаж. «Хиросима, махаббатым менің» (*Hiroshima mon amour*) оптикалық көру нүктесінің кадры бас кейіпкердің жапондық көңілдесінің ұйықтап қалғанын көрсетеді (6.40). Одан кейінгі кадрда ол оған қарап тұр (6.41), содан кейінгі кадр бірден өткен шақты көрсетеді: қолы дәл солай қайырылған оның өлі немес көңілдесінің кадры (6.42).

Монтаждау хронологияны қалыптастырады. Біріншіден, оқиғалар тізбегінің белгілі бір *реті* бар. Адамдар әңгімелесіп тұр, сосын Мелани бұрылды, одан кейін ол шағалалардың үймелеп жатқанын көрді, сосын ол жауап қатты. Хичкоктың монтаждауы осы оқиғалар тізбегін 1-2-3-4 кадрлар реті ретінде көрсетті. Бірақ ол осы ретті қалай болса солай қойып, тіпті кері ретпен араластырып тастауына да болушы еді. Бұл режиссер монтаждау арқылы оқиғаның хронологиясын басқарып отырады дегенді білдіреді.

Хронологияны басқару оқиға-сюжет арақатынасына әсер етуі мүмкін. Біз осындай манипуляциялармен флешбэк кезінде бір немесе одан көп кадрлар оқиға тізбегінен шығып тұрған кезде кездесеміз. «Хиросима, махаббатым менің» (*Hiroshima mon amour*) фильмінде Рене протагонистің естелігін қылмысты бастауға мотивация ретінде 1-2-3 тәртібінде көрсетеді. **(6.40–6.42)**. Біз оның қазіргі көңілдесінің қолдарының қалай жатқаны осыдан көп жылдар бұрын өзге бір көңілдесінің өлген кезін есіне салғанын үш-ақ кадрдан түсінеміз. Қазіргі заманғы фильмдерде қысқа флешбэк-



6.43



6.44



6.45

6.43–6.45 Флешфоруард (алда болар оқиғаға тоқталу) жасайтын монтаж. «Өкіл әкеде» (*The Godfather*) Корлеоне Солоццомен болатын кездесуін талқылап жатады (6.43). Келесі кадр болашақтағы көріністен сыр тартады: Солоццо кездесуге келіп, Соннимен амандасып жатыр (6.44). Келесі кадрларда біз Солоццоға не айтатыны туралы отбасымен ақылдасып отырған Дон Витоға қайта ораламыз (6.45). Олар сөйлесіп жатқанда одан да көп флешфоруардтар енгізіледі.

тер дәл осы сәтте болып жатқан әрекетті оқыс бөлуі мүмкін. «Кішкентай қашқын» (*Fugitive*) фильмі осы техниканы оқиғаның басталған нүктесі – доктор Кимблдің әйелінің өлтірілуіне қайта алып келу үшін пайдаланады.

Оқиға тізбектерін бұзу үшін **алға айналдыру**, яғни алда болар оқиғаға тоқталу техникасы (флешфорвард) да қолданылады, бірақ бұл тым сирек кездеседі. Бұл жерде оқиға желісі алда болатын оқиғаға ұласып, содан кейін қайтып келеді. «Өкіл әкеде» (*The Godfather*) осы сияқты шағын оқиға орын алады. Дон Вито Корлеоне ұлдары Том мен Сонниға сәлден соң Солоццомен (есірткі тасымалын қаржыландырғысы келетін қылмыскер) кездесетіні туралы айтады. Корлеоне сөйлеп отырған кадрлар болашақтағы Солоццоның осы кездесуге келе жатқан кадрларымен ауысып отырады (6.43–6.45). Бұлай монтаждау арқылы фильм авторлары Донның есірткі саудасын қолдамайтыны және отбасын бұл іске араластырмайтыны туралы гангстерлерге айтқан сөздерімен Солоццо туралы да түсінік бере кетеді.

“ Мен Бельгиядан шыққан бұрынғы клоун Жако ван Дормельдің алғашқы фильмі «Тото батырды» (*Toto the Hero*) көрдім. Қандай керемет дебют! Ол оқиғаны камерамен айтып береді. Оның көлемі, көп нүктелері, ұтымды визуалды аралықтары осы фильмді көптен бері болмаған жоғары деңгейдегі кинематографиялық туынды етеді. Сюжеттегі өмірдің өзі және калейдоскопиялық оқиғалардың жеңілдікпен және нәзіктікпен берілетіні сондай – сіз орныңыздан тұрып, шаттыққа бөленгіңіз келіп кетеді”.

Джон Бурман, режиссер

“ Джеймс Бонд туралы фильмдерді монтаждаған кезде біз қарапайым монтаж тәсілдері арқылы жалғасымдықты қамтамасыз ететін техниканы ойлап шығардық. Бонд есікке қарай жарты қадам жасай бергенде, сіз оның келесі сахнаға енгенін көресіз. Сонымен бірге біз эпизодтың жылдамдығын арттыру үшін енгізуді пайдаландық”.

Джон Глен, монтаж редакторы әрі режиссер

Режиссерлер алға айналдыру техникасы арқылы көрермендерді болашақ оқиғалардың үзіктерімен қызықтырығысы келуді де мүмкін. «Олар жылқыларды атады, солай ғой?» (*They Shoot Horses, Don't They?*) фильмінің соңғы кадрлары қазір болып жатқан оқиғаны дүркін-дүркін үзіп тұрады. Осындай алға айналдыру техникасы оқиға желісінің қалай өрбіп жатқанын білу туралы қатты қызығушылық тудырады.

Монтаждау ұзақтықты көбейтеді немесе азайтады.

Киногерлер түсірген кадрларын әрқашан дерлік хронологиялық тәртіппен қояды, бірақ олар монтаждау арқылы оқиға ұзындығын өзгертуі мүмкін. *Эллипстік* монтаждаудан кейін фильмдегі әрекеттің ұзындығы экранда оқиға желісіндегіден *әлдеқайда қысқа* көрінеді. Режиссер **көп нүктені** (эллипстерді) үш негізгі жолмен жасай алады.

Сатымен жоғарыға көтеріліп бара жатқан адамды көрсету кезінде әрбір қадамды көрсетіп отырғыңыз келмейді делік. Сіз оның баспалдаққа аяғы тиген жерінен бастап кесу арқылы оның ең жоғары сатыда тұрғанын көрсете аласыз. Егер сіз үшін бұлай кесу тым дөрекі болса, онда сіз сол екі кадрдың ортасына ыдырау (dissolve) секілді тәсілді немесе басқа техниканы қолданып, екі қарекеттің ортасында уақыт өткенін көрсете аласыз. 1960 жылға дейін әлемде мұндай әдіс кең тараған еді. Ыдырау, ағарту, күңгірттеу, сұрту секілді монтаждау әдістері шартты түрде қарекетте уақыттың өткенін, яғни наррациядағы көп нүктені білдіретін.

Балама ретінде сіз баспалдақпен көтеріле бастаған адамды, ол кадрдан шығып кеткенше түсіріп, «бос баспалдақ» кадр көрінісін сәл ұстап тұрып, келесі кадрда бос баспалдақ/сатының көрінісіне енген адамды көрсету арқылы монтаждауға болады. Бос жиектер өтіп кеткен уақытты білдіреді.

Үшінші балама ретінде сіз қиып алып тастау немесе салу арқылы көп нүкте (эллипс) жасауыңызға болады. Ол – басқа жерде болған оқиғаның кадры және ол кадр алынып тасталған оқиғадай ұзаққа созылмайды. Мәселен, баспалдақпен келе жатқан адамның *көрінісінен* кейін оны өз пәтерінде күтіп отырған әйелдің бейнесін қоя аласыз. Одан кейінгі кадрда әлгі адамды тағы да көрсетесіз.

Егер әдейі бақылай бастасаңыз, сіз көп нүктенің (эллипстердің) монтажда жиі кездесетінін байқайсыз. Керісінше, оқиға уақытын *ұзартатын* кадрлар сирек кездеседі. Егер бір кадрдың соңындағы әрекет одан кейінгі кадрдың басында қайталанса, бұл – **қабаттас монтаж**. Бұл тәсіл әрекеттің уақытын ұзарта түседі. 1920 жылдары орыс киногерлері осылай қабаттап монтаждау арқылы әрекеттің уақытын ұзарта түскен. Бұл тәсілді ең шебер меңгерген режиссер – Сергей Эйзенштейн. «Ереуіл» (*Strike*) фильмінде фабрика жұмысшылары кранға ілініп тұрған үлкен дөңгелек артынан

бригадирге қарсы еңкейе бергенде атылған екі оқ әрекеттің уақытын соза түседі (6.46–6.48). «Қазан» (*Октябрь*) фильмінде Эйзенштейн көтеріліп жатқан көпірлердің бейнесін қабаттап монтаждайды, бұл сол тұстың маңыздылығын көрсетеді.

Монтаждау хикаят әрекеттерін қайталауы мүмкін. Біз сахнадағы іс-қимылды тек бір рет ғана көріп үйренгенбіз. Алайда кейде киногер сол іс-қимылды тұтасымен қайта қайталауы мүмкін. Бұл тәсілдің аса сирек кездесуі оны қуатты монтаждау тәсіліне айналдыра алады. «Брюс Коннердің есебі» (*Bruce Conner's Report*) фильмінде Даллас көшелерінің бірінде Джон мен Жаклин Кеннеди отырған машинаның хроникалық кадрлары бар. Осы кадр – тұтастай болсын, бөлшектей болсын – әлсін-әлсін қайталануы берген. Бұлайша қайталану олар соңында қашып құтыла алмайтын шабуылдың жақындығын білдіреді, «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) фильмінде Спайк Ли бір әрекеттің екі рет қайталанған кадрын қатарынан қояды. Осылайша біз ереуілдің басында пиццерия терезесіне ұшып келген қоқыс жәшігін қатарынан екі рет тамашалаймыз. Джеки Чан өзінің аса шебер орындалған керемет трюктерін үш-төрт мәрте қайталағанды жақсы көреді. Осындай қайталаулармен ол экранда өзінің қайсарлығын баса көрсетеді (6.49–6.51).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Джонни Тоның «Ауыздықсыз детективіндегі» (*The Mad Detective*) кесімдер неге таңдалғанын «Шын мәнінде тым кинематографиялық тұрғыда» (*Truly madly cinematically*) эссесінен көре аласыз.



6.46



6.47



6.48

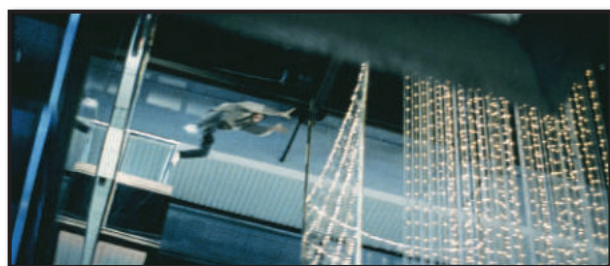
6.46–6.48 Монтаж арқылы ұзақтықты арттыру. «Ереуілде» (*Стачка*) дөңгелек бригадирге қарай жылжиды (6.46). Басқа бұрыштан түсірілген кадрда біз қайтадан дөңгелектің оны жаншымас бұрын оған қарай айналып келе жатқанын (6.47), тағы бір айналғанын (6.48) көреміз.



6.49



6.50



6.51

6.49–6.51 Монтаждау және қайта ойнату. «Полиция оқиғасында» (*Police Story*) сауда орталығының ішінде бандиттерді қуып келе жатқан Джеки Чан бірнеше қабатқа созылған ұзын бақанға қарай секіреді (6.49). Ол сол бақанның бойымен жарылып жатқан шамдарды бөле-жара сырғанап түседі (6.50). Жаңа бұрыштан түсірілген кадр: Джеки тағы да секіреді, осылайша қауіпті трюкті тағы да қайталайды (6.51). «Ереуілдегі» (*Стачка*) тізбек бір сәтті соза түсу үшін (6.46–6.48) шағын ғана әрекетті қысқа-қысқа ғана қайталаса, «Полиция оқиғасынан» (*Police Story*) алынған бұл тізбек тұтас әрекетті бірнеше рет қайта көрсетеді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Джон Форд – тұйық адам» (*John Ford, silent man*), «Деректерді сақтау қорларына оралу және шамадан асып кету» (*Back to the vaults, and over the edge*) мен «Бүгін өзгеше көрінеді» (*Looking different today?*) жазбаларында жалғасымды монтаждың пайда болуын талқылаймыз. Жас киногерлердің монтаждаудың ертеулеу дәуіріндегі көп экранды зерттеуі «Күн шуақ шашқан сәттің түрлері: Гриффиттің биографиялық фильмін қарастырамыз» (*A variation on a sunbeam: Exploring a Griffith Biograph film*) эссесінде талқыланады.

1910 жылдардың соңында олардың зерттеулері бірегей стильге айналып, ол бүкіл әлемдегі кино өндірісіне сіңді. Егер сіз режиссер, кинематограф, актер немесе редактор болғыңыз келсе, жалғасымды монтаждың не екенін бүге-шігесіне дейін біліп алуыңыз керек.

Белгілі бір фильм техникасы таңдап алынып, қандай да бір міндеттерді орындау үшін қайталанба берсе, жаңа стиль пайда болатынын көрдік. Жалғасымды монтаж осының жақсы мысалы болып табылады. Бұл – көрермендерге белгілі бір дәрежеде ықпал ету үшін ойлап шығарылған киногерлік тәсілдерге негізделген техниканың қайталануы. Аты айтып тұрғандай, жалғасымдық стилі кадрлар тізбегі арқылы оқиғаның желісін тігісі жатық әрі анық қылып әңгімелеуді білдіреді. Соның нәтижесінде монтаждау баянсөз желісінде, әр ақпараттың сәт-сәтімен ағысында өз орнын алады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейде жай ғана кесім өте қуатты болуы мүмкін. Экшн осінің үстінен түсірілген кадрларды «Куросаваның ерте көктемі» (*Kurosawa's early spring*) мен «Кейде екі кадр...» (*Sometimes two shots...*) мақаласында талқылаймыз.

Монтаж тәсілін пайдаланған фильмдер, мәселен «*Құстар*», көбінесе ірі пландарды пайдаланады, өйткені біз оларды тез қабылдай аламыз.

Сонымен қатар жалғасымдық стилі оқиға желісін анық әрі нақты көрсеткісі келгендіктен, киногердің кеңістік және уақытқа қатысты таңдаулары белгілі бір жолмен жүзеге асады.

Кеңістік жалғасымдығы: 180° жүйесі

Жалғасымдық стилінде жұмыс істеген режиссер көрініс кеңістігін «**оқиға өзегі**», экшн, осы орталық линия немесе 180° сызығы деп аталатын түсінікпен құрастырады. Кез келген әрекет – жүріп келе жатқан адам, әңгімелескен жұп, жол бойында жүйткіген көлік – барлығы бір сызықтың немесе вектордың бойымен келе жатыр делінеді. Экшн осі дегеніміз жарты шарды немесе 180° ауданды білдіреді. Камера сол аудандағы әрекетті түсіру үшін қойылған.

Графика, ритм, кеңістік және уақыт сияқты ұғымдар монтаждау техникалары арқылы режиссерге бағынады. Олар шексіз әлеуетті шығармашылық мүмкіндіктер ұсынады, соның арқасында жасалатын таңдау түрлері де өте көп. Сөйтсе де, біз көріп жүрген фильмдердің көбі осындай монтаждау мүмкіншіліктерінің бәрін бірдей пайдалана бермейді. Осы таңдаулар тобы **жалғасымды монтаж** деп аталады және соңғы жүз жылдың ішінде түсірілген фильмдердің басым көпшілігі осы монтаж түрін қолданған. Біз оған қазір тоқталамыз. Ең көп таралған монтаждау жолдарынан басқа да мүмкіндіктер бар, сондықтан біз одан басқа балама жолдар туралы да айтамыз.

Жалғасымды монтаж

Киногерлер монтаждауды енді-енді игере бастаған 1900–1910 жылдары кадрлардың ретін оқиғаны мейлінше түсінікті етуі үшін қоятын. Олар кинематография мен мизансценаның ерекше стратегияларының көмегімен *оқиғаның желісін* баяндайтын жалғасымды монтаждау амалын дамытты.

Монтаждаудың барлық мөлшерлері жалғасымдық стилінде өзінше рөл атқарады. Біріншіден, киногерлер әдетте графикалық қасиеттерді кадрдан кадрға сабақтастырып отырады. Пішіндер жиек ішінде баланс және симметрия заңдарын сақтап орналасқан; жарық қою деңгейі тұрақты; әрекет экранның орта тұсына қарай өтеді.

Екіншіден, киногерлер әдетте кесу ритмін кадрлардың масштабына қарай жасақтайды. Алыстан түсірілген пландар экранда орташа пландарға қарағанда ұзақтау көрсетіледі және орташа пландар ірі пландардан сәл ұзақтау болады. Сондықтан да көрермен алыстан түсірілген кең пландардың бүге-шігесіне дейін көруге мүмкіндік алады. Керісінше, жылдамдатылған монтаж

Режиссер пландарды, көріністерді, түсірілім мен монтажды осы экшн осін ескере отырып құрастырады. **180° жүйесін 6.52**-суреттегі жоғарыдан көрсетілген көріністе елестетуге болады. Қыз бен ұл сөйлесіп тұр. Экшн осі – оларды байланыстырып тұрған көзге көрінбейтін сызық. Жалғасымдық стилінде режиссер мизансцена мен камера орнын осы сызықты қойып және бақылауда ұстау үшін құрастырады. Осы көріністі жалғасымдық стилінде монтаждау үшін мына кадрлар керек болуы мүмкін:

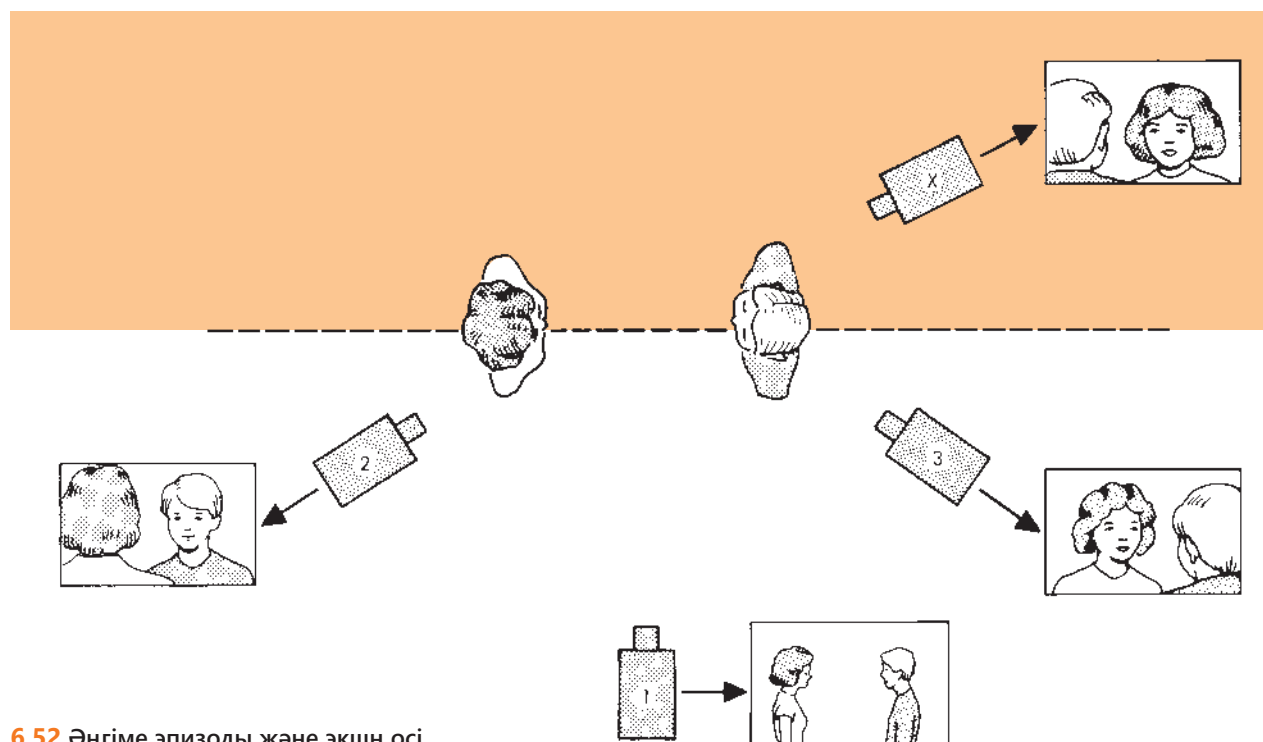
1. Қыз бен ұлдың қырынан түсірілген орташа кадры.
2. Қыздың иығының артынан түсірілген ұлдың бейнесі.
3. Ұлдың иығының артынан түсірілген қыздың бейнесі.

Әзірге бәрі түсінікті. Бірақ таңдаулар саны шектелген. X нүктесінде орналасқан камерадан немесе боялған аумақтағы кез келген нүктеден түсірілген кадрды монтаждау осы жүйені *бұзу* болып есептелуі ықтимал, өйткені ол экшн осінен тыс жерде түсірілген. Тіпті режиссура туралы кей оқулықтар X нүктесінен түсірілген кадрды мүлдем қате деп түсіндіреді. Оны түсіну үшін біз режиссердің 180° жүйесін сақтап түсіргенде не болатынын саралауымыз қажет.

180° жүйесі жиек ішіндегі салыстырмалы позициялар өзгеріссіз қалатынына кепілдеме береді. Камераның 1,2,3-позицияларынан түсірілген кадрларда кейіпкерлер жиектің бір-біріне қатысты тұстарына сәйкестене орналасқан. Біз оларға әртүрлі бұрыштардан қарасақ та, қыз үнемі сол жақта, ал ұл әрдайым оң жақта. Ал біз X нүктесінен түсірілген кадрды қоссақ, онда кейіпкерлер жиектегі позицияларын өзгертеді. Дәстүрлі жалғасымдық стилінің жақтаушысы «X нүктесінен түсірілген кадр бізді жаңылыстырады» деуі мүмкін: Бұл екі кейіпкердің орны ауысты ма?

180° жүйесі тұрақты көзқарас деңгейін қамтамасыз етеді. Экшн осыны қолданған кезде кадрдағы адамдар тұрақты бір бағытқа қарап тұруы керек, бұл кейіпкерлердің көзқарасына әсер етеді. 1, 2 және 3-кадрларда қыз оңға қарап тұрса, ұл бала сол жаққа қарап тұр. X кадры бұл модельді бұзады, өйткені онда қыз солға қарайды.

180° жүйесі экранның ішкі бағытының тұрақтылығын да қамтамасыз етеді. Ал енді қыз солдан оңға қарай кетіп бара жатыр деп елестетіңіз; оның жолы осы экшн осінде жатыр делік. Кадрларымыз осы ті кесіп өтпейінше, жүріп келе жатқан қыздың кадрлары экранның ішкі бағытын ұстап тұрады, яғни солдан оңға қарай. Осы ті кесіп өткеннен кейін түсірілген кадрларда қыз енді оңнан солға қарай жүрген секілді боп көрінеді. Мұндай монтаж көрермендердің бағамдауын жаңылыстыруы мүмкін.



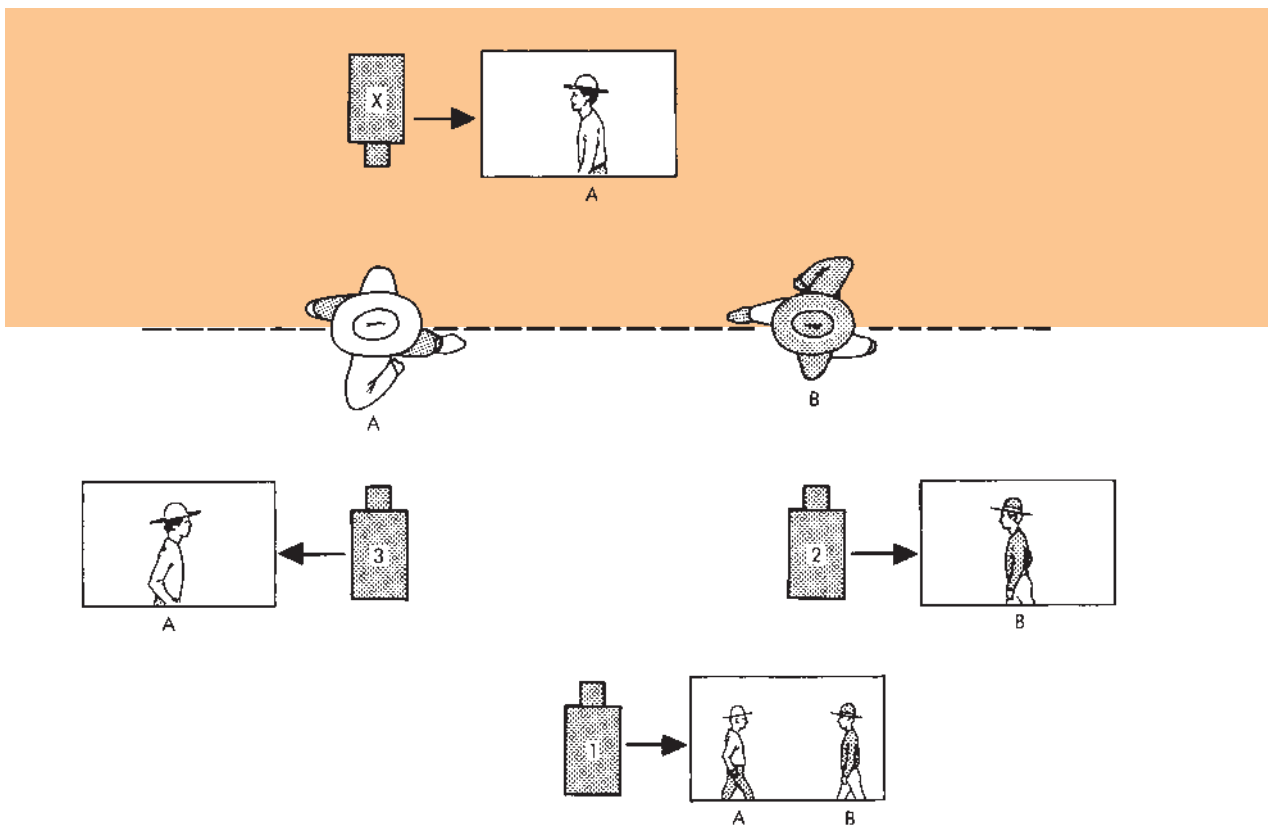
6.52 Әңгіме эпизоды және экшн осі.

«Мен Дэвид Линчты көріп қалдым да: «Экшн осін кесуге қалай қарайсыз?» – деп сұрадым. Ол болса күліп жіберді де: «Сен менің ойымдағыны дөп бастың», – деді. Сонымен, оны жасауға бола ма деп сұрап едім, ол маған таңғала қарады да: «Стивен, сен не жасағың келсе, соны жасай аласың», – деді. – Сен режиссерсің». Сәл үзілістен кейін: «Бірақ сен ол кадрларды бірге монтаждай алмайсың», – деді».

Жазушы Стивен Кинг алғашқы фильмі – «Жылдамдықты максималды үдетуді» (*Maximum Overdrive*) түсіру туралы

Қалашық орталығында бір-бірімен атысқысы келген ковбойлардың стандартты сахнасын көзге елестетіңіз (6.53). А ковбой мен В ковбой 180° сызығын құрайды делік. 1-позициядағы камерадан түсірілген көріністе А солдан оңға қарай, ал В оңнан солға қарай бір-біріне жақындап келеді. 2-позициядағы камерадан түсірілген жақынырақ көріністе В ковбойдың әлі де оңнан солға қарай жылжып келе жатқаны байқалады. 3-позицияда тұрған үшінші кадрда А ковбой, бірінші кадрда көрсетілгендей, солдан оңға қарай жүріп келеді.

Енді үшінші кадр Х позициясынан, сызықтың арғы жағынан түсірілді делік. Бұл жағдайда А оңнан солға қарай келе жатқан болып көрінеді. В ковбой көрсетілген 2-кадр кезінде жүрексініп қалып, кері бұрылды ма екен? Режиссер бізге оның әлі де қарсыласына қарай келе жатқанын көрсеткісі келсе де, экранның ішкі бағытының өзгеруі бізді жаңылыстыруы мүмкін. Боялған аумақтағы кез келген нүктеден түсірілген кадр осы бағыттағы



6.53 Батыстық жекпе-жек атыс пен экшн осі.

өзгеріске алып келеді. Жалғасымдық ішіндегі осындай үзілістер түсініксіздіктерге апарып ұрындыруы ықтимал.

Эпизодтағы қарекет басталғаннан кейін осы сызықты кесіп өту одан ары жаңылыстыруы мүмкін. Осы көріністі басқаша бастаған болсақ, атап айтқанда, кіріспе кадрды алып тастап, Х нүктесінен түсірілген кадрды көрсетсек? Ол кадрда А ковбой оңнан солға қарай келе жатыр делік. Содан кейін 2-кадрды қоялық (сызықтың бергі жағында), онда В ковбой да оңнан солға қарай келе жатады. Екі ковбой бір бағытта, яғни бірінің артынан бірі келе жатыр деген жалған түсінік пайда болуы мүмкін. Содан кейін алғашқы кіріспе кадрды көрген кезде (екеуі бетпе-бет келгенде) одан да бетер түсініспеушілік орын алар еді. Осыдан шығатыны – кіріспе кадрды керек қылмайтын Кулешов стилі экшн осінің тұрақтылығын еске ала отырып жұмыс істегенде ғана өзін-өзі ақтайды.

180° жүйесінің бір ерекшелігі – кеңістіктің нақты бөлінуінде. Көрермен кейіпкерлердің бірібіріне қатысты *қай жерде тұрғанын* және жалпы орнатылымды білуі керек. Одан да маңыздысы – көрермен оқиғада болып жатқан іс-қимылға қатысты өзінің *қай жақта екенін* біліп отырады. Көріністің нақты әрі анық бөлінген кеңістігі бізді жаңылыстырмайды, тіпті жүйкемізге де тимейді. Көптеген кинематографистер кеңістіктегі дезориентация (бағытынан адасу) бізді оқиға желісінен алаңдатады деп есептейді. Егер кейіпкерлердің көрініс кеңістігінің қай жерінде екені түсініксіз болса, біз оқиғаны ойымызда қайта құра алмаймыз.

«Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*) фильміндегі жалғасымды монтаж

Киногерлер 180° принципінің арқасында оқиға желісін анық түсіндіретін жатық кеңістікті құру үшін жалғасымды монтажды қолданған. Нақты мысал келтірсек: Джон Хьюстонның «*Мальта сұңқары*» фильмінің кіріспе көрінісі.

Бұлар кімдер? Олар қайда? Эпизодты детектив Сэм Спейдтің кеңсесінде басталады. Алғашқы екі кадрда кеңістік түрлі жолдармен құрастырылған. Біріншіден, кеңсе терезесі (1а, **6.54**-кадр). Камера шылым орап отырған Спейдті көрсету үшін төменге қарай еңкейеді (1б, **6.55**). Спейд: «Иә, жаным?» – деген кезде 2-кадр (**6.56**) пайда болады.

Бұның бірнеше маңызды себептері бар. Ең алдымен, кеңсенің жалпы кеңістігін анықтап беретін **кіріспе кадр** ретінде маңызды: есік, екі ортадағы орын, үстел, Спейдтің орналасуы – бәрі де көрінеді. Хьюстон экшн осін білдіру үшін 6.52-суреттің 1-кадрындағыдай алыстан қырынан алынған кіріспе кадр түсірмеді. Дегенмен 2-кадр Спейд пен оның хатшысы Эффидің арасынан 180° сызықты орнатады. Эффи – 6.52-суреттегі қыз, ал Спейд – үл делік. Эпизодтың бірінші кезеңі осы 180° сызықтың бір жағында түсіріледі.

Хьюстон алғашқы екі кадрда кеңістікті біз үшін орнатып бергеннен кейін оны талдайды. 3 (**6.57**) және 4-кадрлар (**6.58**) Эффи мен Спейдтің әңгімелесіп тұрғанын көрсетеді. 180° сызық белгіленгендіктен (әрбір кадр бірдей жақтан түсірілген), біз олардың орналасқан жері мен кеңістіктік арақатынастарды білеміз. Эффи мен Спейдтің орташа пландарын бірге монтаждай отырып, Хьюстон 180° жүйемен бірге өзге екі тактикаға сүйенеді.

Бірінші тәсіл – **кадр/кері кадр** тәсілі; 180° сызық орнатылғаннан кейін біз сызықтың бір шетін, сосын екінші шетін көрсете аламыз. Мына жерде біз біресе Эффиді, біресе Спейдті көрсетеміз.

Кері кадр дегеніміз сөзбе-сөз кері кадр емес. Ол – экшн осінің екінші шеті, әдетте ол нысанның төрттен үш бөлігін қамтиды. Біздің жоғарыда көрсетілген диаграммада (6.52) 2 және 3-кадрлар кадр/кері кадр үлгісін көрсетеді (6.55; 6.56) Біз кадр/кері кадр тәсілінің үлгілерін осы тараудың басында көрген болатынбыз (6.17; 6.19; 6.20; және 6.34; 6.35).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бөлмеге кіру секілді қарапайым әрекетті қалай монтаждар едіңіз? Кей нұсқаларға жасалған сауалнамаларды «Кіріңіз, отырыңыз» (*Come in and sit down*) бен «Теңестіру, адалдық, кісі өлтіру» (*Alignment, allegiance, and murder*) жазбасынан таба аласыз.



6.54 «Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*): 1а кадр



6.55 «Мальта сұңқары»: 1б кадр



6.56 «Мальта сұңқары»: 2-кадр



6.57 «Мальта сұңқары»: 3-кадр



6.58 «Мальта сұңқары»: 4-кадр



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Түрлі арт формаларындағы көзқарас деңгейінің маңызы туралы ойлар (субъективті монтаж) «Назар бағытының жасаған траекториясы өткен замандағыға сәйкес келеді» (*The eyeline match goes way, way back*) жазбасында.

Хьюстон осы жерде пайдаланған екінші тактика – **субъективті монтаж**. Бірінші кадрда әлдекім кадр сыртына қарап, екінші кадрда ол қараған нәрсенің не екені көрсетілсе, бұл субъективті монтаж яғни көзқарас сәйкестігі болып есептеледі. Бірақ екі нысан (қарап отырған адам мен ол қараған нысан) бір кадрдың ішінде болмауы керек. «Мальта сұңқарының» кіріспесінде Эффидің кадры (3-кадр, 6.57) мен үстел басында отырған Спейдтің кадры (4-кадр, 6.58) субъективті монтаж болып табылады. «Құстардағы» Меланидің құстар шабуылы мен жанып жатқан отқа қарауы да осы сәйкестікті қолданады. Монтаж бен жиек композициясы тепе-тең келген эпизодтар да (6.17; 6.18; 6.19; 6.20) осы сәйкестіктің мысалы.

Кадр/кері кадр монтаждау стилі кезінде субъективті монтаж тәсілін пайдалану міндетті емес екенін ескеріңіз. Сіз екі кейіпкердің бір-біріне қарап отырғанын көрсетпей-ақ, экшн осінің екі шетін де кадр/кері кадр үлгісінде түсіре аласыз (6.58-суретте Спейд Эффиге қарап отырған жоқ). Алайда көп жағдайда кадр/кері кадр тәсілі көзқарас сәйкестігімен бірге қолданылады.

Субъективті монтаж аса қарапайым тәсіл болғанымен, өте қуатты. Көзқарас бағытының өзі мықты кеңістік жалғасымдығын тудыра алады. Кейіпкер қарап тұрған зат оның қасынан өте алыс болмауы керек. Субъективті монтаж сонымен бірге сындарлы монтаждауда да маңызды рөл атқарады. «Идет» фильміндегі жедел жәрдем бөлімшесі эпизодының мықты шығуы (6.34; 6.35) ерінің есінен танып жатқан әйеліне қараған көзқарасы арқылы да беріледі. Кулешовтың қойған тәжірибелерінде бейғам түрде актер экран сыртындағы бір нәрсеге қарап тұрады. Одан кейінгі кадрда сорпа құйылған төрелке немесе Ақ үй болса, көрермен оларды жаңағы актердің қасында тұр және актер оған реакция жасауда деп ойлайды.

180° жүйесінде субъективті монтаж бейне бір экранның тұрақты ішкі бағыты секілді кеңістікті тұрақтандыра алады. 3-кадрда Эффидің экран сыртына бағытталған көзқарасы, Спейд кадрда болмаса да, оның орналасқан жерін растайтынына назар аударыңыз. 4-кадрға өткеннен кейін Спейд жоғарыға қарамаса да, камераның позициясы экшн осінің дәл сол жағында қала береді (16 кадрындағы көрініске өте ұқсас позицияда). Біз Эффидің экранның сол жақ тұсында қалғанын білеміз. Көрініс кеңістігінің үлестірілімі тұрақты болып қала береді. Кадр/кері кадр үлгісі мен субъективті монтаждың арқасында кейіпкерлер бір жиекте болмаса да, олардың орналасқан жерін ұғамыз.

Мұның мақсаты – кадрлардың оқиға желісінің себеп-салдарын анықтауға көмектесуі. 1-кадр орналасқан жерді анықтады және бас кейіпкерді терезе белгісімен байланыстыру арқылы баса көрсетті. Ашылған есіктің дыбысы мен Спейдтің «Ау, жаным?» деуі 2-кадрға кесуге итермелейді. Кіріспе кадр 1-кадрды кеңістіктік тұрғыдан мығымдай түседі. Ол сонымен бірге экраннан тыс естілген жаңа дауыс дереккөзін – Эффиді таныстырады. Кадр Эффи енген кезде бірден ауысады, сондықтан біз монтаж тігісін аңғара да алмай қаламыз. Біз ары қарай не болатынын білгіміз келеді.

3 және 4-кадрлар Спейд пен Эффидің әңгімелескенін көрсетеді, ал кадр/кері кадр және субъективті монтаж кейіпкерлердің орналасуын тағы бір мәрте растайды. Біз тіпті кесуді байқамай қалуымыз да мүмкін, өйткені бұл стиль Эффидің не айтып жатқаны мен Спейдтің жауап қатуын баса көрсету үшін қолданылған. 5-кадрда кеңсенің жалпы көрінісі тағы бір мәрте көрсетіледі, әсіресе жаңа кейіпкердің енуі оны кеңістікке мығым қояды. 180° жүйесін ұстана отырып, Хьюстон баянсөздің ең

басты элементтерін – кейіпкерлер диалогі мен жаңа кейіпкердің енуін баса көрсете алды. Монтаждау арқылы кеңістікті оқиға желісінің ағымына бағындыра аласыз.

Клиенттің ісі: кеңістік макетін дайындау. Біз көріп отырған кеңістіктің жалпы үйлесімділігі 5-кадрда тағы да дәлелденіп тұр, ондағы жиектеу 2-кадрды қайталайды. Бриджид О’шоннеси есімді жаңа кейіпкер кірген кезде, кеңсе тағы бір мәрте көрсетіледі (5a кадр, **6.59**). Онымен амандасқысы келіп, орнынан тұрған Спейдті көрсету үшін камера сәл жоғары қарай жылжиды (5b кадр, **6.60**). 5-кадр қайтадан **кіріспе кадр** болып табылады, өйткені ол 3 және 4-кадрларда таныстырылған кеңістікті қайта көрсетеді. Бұл классикалық жалғасымды монтажда кеңістікті монтаждаудың ең көп кездесетін үлгілерінің бірі – *таныстыру, үзіліс, қайта таныстыру*. Бұл – кеңістікті кесу арқылы талдау жасайтын *аналитикалық* монтаж үлгісі. Ол – бізге кеңістік сезімін кіріспе кадрсыз беретін сындарлы монтажда қарама-қайшы тәсіл.

5-кадрда Бриджид Спейдке қарай жүрген кезде 6-кадр оған кереғар көріністі береді (6a-кадр, **6.61**). Бриджид Спейдтің үстелінің жанына отырады (6b-кадр, **6.62**). Осы сәтке дейін 180° сызығы Спейд пен есік жақтауының арасында болған еді. Ендігі жерден бастап экшн осі Спейд пен оның клиентінің арасында – үстелдің бойымен жүреді. Бір рет орнатылғаннан кейін бұл жаңа сызық бұзылмауы керек.

Бұл эпизодта кеңістік жалғасымдығын қамтамасыз ететін өте қуатты жаңа тактика – **әрекеттерді сәйкестендіру** таныстырылды. Бұл қарапайым ғана бір қозғалысты екінші кадрда да жалғастыруды білдіреді. 5-кадрдың соңында Бриджид Спейдтің үстеліне жақындайды да, осы қозғалыс 6-кадрдың басында да жалғасады. 180° жүйесі бұл түйісуді жасырып тұр, өйткені экранның ішкі бағытын тұрақты түрде ұстап тұр: Бриджид екі кадрда да солдан оңға қарай жылжып келеді. Әрекеттерді сәйкестендіру – баяндамалы жалғасымдықтың бір құралы. Біздің экрандағы қозғалыстың ағымына ілескіміз келетіні сондай – біз осы қозғалыстың кесілгенін байқамай да қаламыз.

Әрекеттерді сәйкестендіре білу үшін дағды, машық қажет. Бір қозғалыс түсірілген екі бірдей кадрды кесу үшін режиссер оны бөлетін нүктені дұрыс таңдай білуі қажет, нүкте дұрыс таңдалмаған жағдайда кесім тегіс болмай, көзге ұрып тұрады. Егер бұл қозғалыс бір уақытта екі камерамен түсірілмесе, онда қозғалыс басталған бірінші кадр екіншісінен ерте не кеш түсірілуі әбден ықтимал. Жалғасымдық элементтерінен – орналастыру, жарық қою, реквизиттерден немесе әйтеуір бірдененен қате кетуі мүмкін.

Әрекеттерді сәйкестендіруден кейін «*Мальта сұңқары*» біз бұған дейін көрген тактикалық тәсілдерді қолданады. Бриджид отырғаннан кейін жаңа экшн осі таныстырылады (6b, 6.62). Бұл Хьюстонға кеңістікті ірі пландарға бөлуге мүмкіндік береді (7–13-кадрлар, **6.63–6.69**). Осы кадрлардың барлығы кадр/кері кадр тәсілін пайдаланады. Камера 180° сызығының біресе бір шетін, біресе екінші шетін қиғаш бұрышпен жиектейді (7, 8, және 10-кадрлардағы алдыңғы планда түсірілген иықтарға назар аударыңыз (6.63; 6.64; 6.66.)

12-кадрдан бастап Хьюстон субъективті монтажды да қолдана бастайды. Спейд солға – Бриджидқа қарайды (12-кадр, 6.68). Бриджид ашылып жатқан есіктің дыбысын естіп, солға қарайды (13-кадр, 6.69). Есіктен енді кірген Арчер олар отырған жаққа – оңға қарайды да (14-кадр, **6.70**), бөлмедегі екеуі оған қарайды (15-кадр, **6.71**). 180° ережесі бізге кімнің кімге қарап тұрғанын білуге мүмкіндік береді.



6.59 «Мальта сұңқары»: 5a кадр



6.60 «Мальта сұңқары»: 5b кадр



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Гонконгтағы шайқас көріністері – жалғасымды монтажды үйренуге ыңғайлы жер. «Бонд vs. Чан: Джэки оны қалай іске асырғанын көрсетті» (*Bond vs. Chan: Jackie shows how it's done*) және «Гонконг планетасы: «Айдаһар биі» (*Planet Hong Kong: The dragon dances*) эсселерін оқыңыз.



6.61 «Мальта сұңқары»: 6а кадр



6.62 «Мальта сұңқары»: 6б кадр



6.63 «Мальта сұңқары»: 7-кадр



6.64 «Мальта сұңқары»: 8-кадр



6.65 «Мальта сұңқары»: 9-кадр



6.66 «Мальта сұңқары»: 10-кадр



6.67 «Мальта сұңқары»: 11-кадр



6.68 «Мальта сұңқары»: 12-кадр



6.69 «Мальта сұңқары»: 13-кадр



6.70 «Мальта сұңқары»: 14-кадр



6.71 «Мальта сұңқары»: 15-кадр

Хьюстон тұтас әңгіме эпизодын тек бір ғана көрініс арқылы (6б, 6.62) бере алар еді. Ол бұл әңгімелесу көрінісін неліктен жеті бірдей кадрға бөлді? «Құстардағы» жанармай стансасы шабуылындағыдай осылайша кесу уақыт пен назар аударуды басқаруға мүмкіндік береді. Біз Бриджид немесе Спейдке Хьюстон көрсеткен уақытта ғана қараймыз. Үздіксіз дубль мен қашықтан алынған жиектеу кезінде Хьюстон біздің назарымызды сахналау немесе дыбыс деңгейі арқылы басқаша аударар еді.

Одан бөлек, кадр/кері кадр үлгісі Бриджидтің баянсөзі мен Спейдтің оған деген реакциясына ерекше екіпін береді. Бриджид бастан кешкенін егжей-тегжейлі әңгімелеп отырған кезде кадрлар иықтан асып түсірілген көріністерден (6.63; 6.64) Бриджидті (6.65; 6.67) немесе Спейдті оқшаулап тұрған кадрларға ауысады (6.68). Бұл көріністер Бриджид жасанды қылымси отырып, өз баянсөзін айтып отырған кезде көрсетіледі, сөйтіп, орташа ірі пландар оның шындықты айтып отырғанына күмәнімізді тудырады. Спейдтің реакциясының көрсетілуі (6.68) оның Бриджидтің сөздерін сүзгіден өткізіп отырғанын көрсетеді. Жиектеу мен актерлік ойын монтажбен бірге біздің назарымызды Бриджидтің оқиғасы мен оның өзін-өзі ұстауына және Спейдтің ішкі жауабын сезінуімізге мүмкіндік береді.

Арчер кіріп келген кезде ірі пландармен жабу бір сәтке тоқтайды да, Хьюстон кеңістікті қайта таныстырады. Арчер әрекетке оңға қарай жылжыған панорама арқылы енгізіледі (16a және 16b кадрлары, **6.72** және **6.73**). Оның жолы Спейд пен есік жақтауының арасында жатқан эпизодтағы алғашқы экшн осіне сәйкес келеді. Оны жиектеу бұған дейін Бриджид кірген кездегі жиектеуге ұқсас (16b кадрды 6a кадрмен, **6.73** фигурасын 6.61 фигурасымен салыстырыңыз). Осындай қайталаулар арқылы көрерменнің назары жаңа қойылымды емес, жаңа ақпаратты қабылдауға ауады.

Эпизодтың бір бөлігі ретінде таныстырылған Арчер енді Спейдтің үстеліне отырады. Оның позициясы Спейдтің экшн осінің шетімен тұспа-тұс келеді. (17-кадр, **6.74**). Эпизодтың қалған бөлігінде Хьюстонның монтажи осы жаңа арақатынастар жиынын 180° сызықты бұзбай-ақ саралауымен іске асады.

Кеңістік жалғасымдығын қолдана отырып, киногерлер көрерменді эпизодты түсіну процесіне жетелейді. Біз тұтас қойылым, кейіпкерлердің қозғалысы, олардың орналасуы тұрақты әрі бір-бірімен байланысты болады деп топшылаймыз. Біз болжамдарды ыммен түсінеміз, мысалы, Бриджид пен Спейд солға қараған тұста, біз тағы біреу бөлмеге кіріп келе жатыр деп ойлаймыз да, сол кісінің бейнесін көруге дайын боламыз. Сонымен бірге біз көріп отырған кадрдан кейін де нені көретінімізді іштей болжап отырамыз.

Мұның бәрін біз бұған дейін болған талдауды байқамай-ақ жүзеге асырамыз. Осы кадрлар кейіпкерлердің қозғалысын, сөздері мен бет-әлпет өзгерісін, себеп-салдар ағымын баса көрсетуге орын береді. Монтаждағы кеңістік жалғасымдығы оқиғаның ағымдағы сәттегі әрекетін көрсету үшін керек.

Жалғасымды монтаж: кейбір ұтымды сәттер

Айтарлықтай өзгере қоймаған жалғасымдық жүйесі бүгінгі күнде де өзекті болып қалып отыр. Фильмдердің көпшілігі 180° қағидаларына негізделген (**6.75; 6.76**). Бірақ бұл жүйе одан да бетер жетіле алады.

Кейіпкерлер шеңбері. Осы ті ығыстыру. Егер режиссер бірнеше кейіпкерді шеңберге қойса, мәселен, дөңгелек үстел басына отырғызса, экшн осі сол сәттегі ең маңызды кейіпкерлердің арасымен жүргізіледі. Хоуард Хокстың «Бөбекті тәрбиелеу» (*Bringing Up Baby*) фильмінен алынған



6.72 «Мальта сұңқары»: 16a кадр



6.73 «Мальта сұңқары»: 16b кадр



6.74 «Мальта сұңқары»: 17-кадр



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейіпкерлердің реакциясын көрсететін кадрлар фильм үшін өте маңызды. Біз ол туралы «Олар бізге арнайы қарауды керек етеді» (*They're looking for us*) мақаласында айтамыз.

“ (Хоуард) Хокстың кеңістік жалғасымдығын құру жолы керемет және сізді «уысын-да» ұстап тұрады». Фильм сені босатқанша ол жерден қашып шыға алмайсың. Оның фильмдеріндегі жалғасымдықтың күштілігі сондай – ол аудиторияның сюжет желісіне қатысуына мүмкіндік береді”.

Слободан Сиян, режиссер

6.77 және 6.78-кадрларда екі ер адам арасында маңызды өңгіме өрбиде, сондықтан біз позицияны алдыңғы пландағы Элизабеттің айналасынан кесу арқылы тұрақты кадр/кері кадрлар аламыз. Дэвид Хакслей үстелдің үстінен тұрып кеткенде, кейіпкерлер жаңаша ұйымдасып, ендігі экшн осі екі әйел арасына орнатылады (6.79; 6.80).

«Мальта сұңқары» мен «Бөбекті» тәрбиелеу» фильмдерінен алынған екі мысал да кейіпкерлер орындарын ауыстырғанда 180° сызық та ауысуы мүмкін екендігін көрсетеді. Кей жағдайда режиссер камера түсірілімі осыған дейін қойылған сызықты кесіп өтетін жаңа экшн осін құруы мүмкін.

Кіріспе кадрды жою. Экшн осі мен көзқарас сәйкестіктерінің мықтылығы сондай – режиссер кейде Кулешов әсеріне сүйене отырып, кіріспе кадрды қолданбауы да мүмкін. Спайк Лидің «Ол оған ауадай қажет» (*She's Gotta Have It*) фильмінде Нола Дарлинг өзінің үш ер-азамат досы үшін мерекелік дастархан жаяды. Ли төртеуінің бәрі бірдей бір жиекте отырғанын ешқашан көрсетпейді. Оның орнына, ол үш ер кісі бірдей қамтылған орташа жалпы пландарды (6.81), иық үстінен алынған кадр/кері кадр түсірілімдерін (мәселен, 6.82), субъективті монтаж бен орташа ірі пландарды пайдаланады. Ноланың да орташа ірі пландары бар (6.83).

Көзқарас сәйкестіктері мен денелердің бұрылуының арқасында Лидің монтаждауы кеңістіктік арақатынасын тұрақты қылып ұстап отырады. Мәселен, Нолаға қарай сөйлегенде ер адамның үшеуі де үш түрлі жаққа қарайды (6.84–6.86). Осылайша монтаждау үлгісі олардың үшеуін де қыздың көңілін өздеріне қаратуға бәсекелес тең үміткер ретінде драмалық іс-әрекетті күшейте түседі. Үшеуі де үстелдің бір шетіне шоғырланған және бір де-біреуі қызбен бір кадрда көрсетілмейді.



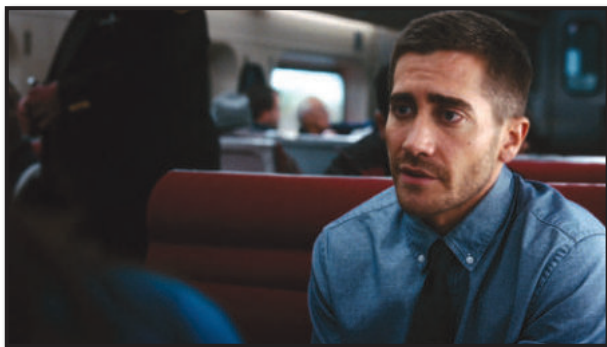
БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Тағы бір рет нақтылай кетейік: қарсы нүктеден түсірілген кадрды алып тастасақ ше? Бұл туралы «Бұрыштар мен қабылдау» (*Angles and perceptions*) жазбасында біз бірер мысал келтіре отырып талқылаймыз.

Сахнаны Ноланың әрекетке деген бағдары айналасында сақтай отырып, Ли оның негізгі кейіпкер екенін тағы бір рет растайды. Ер адамдар алдыңғы шепте көрсетіледі, ал Нола болса олардың өзін-өзі ұстауын салқынқанды түрде бақылап отырады.

Кесу арқылы алдау. 180° жүйенің тағы бір артықшылығы – жалған кесім. Кейде режиссер кадр мен кадрдың арасына шүбәсіз жалғасымдық орната алмауы мүмкін. Ондай жағдай әрбір

кадр әртүрлі мақсатта құрылғанда болады. Екі кадр бір-бірімен кемелдене сәйкесу керек пе? Тағы да бұл жерде наррацияның мотивациясы маңызды. Егер біз басталып келе жатқан әрекетті жіті бақыласақ және 180° сызығы тұрақты болса, режиссер мизансценаны «алдап», ондағы кейіпкерлер мен нысандардың сәйкестігін сәл бұзуға мүмкіндік алады.



6.75



6.76

6.75; 6.76 Заманауи кинематографиядағы жалғасымды монтаж. Дункан Джонстың «Бастапқы кодында» (*Source Code*) 180° жүйесі сақталады: иық үстінен түсірілген кадрлар мен көзқарас сәйкестіктері біздің экшн осінің бір жағында екенімізді растайды. «Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*) эпизодындағыдай сахналау мен монтаж 6.52-суреттегідей ұйымдастырылған.



6.77



6.78



6.79



6.80

6.77–6.80 Ас үстелінің айналасындағы жалғасымдық. «Бөбекті тәрбиелеу» (*Bringing Up Baby*) кадр/кері кадр кесімі алаңдаған Дэвид Хакслиді оң жаққа (6.77), майор Эплгейтті сол жаққа (6.78) орналастырады. Дэвид үстелден тұрып кеткен соң, үстел ұзындығы бойымен жаңа экшн осі құрылады. Осыдан кейін Элизабет (6.79) пен Сьюзанды (6.80) алға шығаратын кадр/кері кадр ауысымы мүмкін болады.



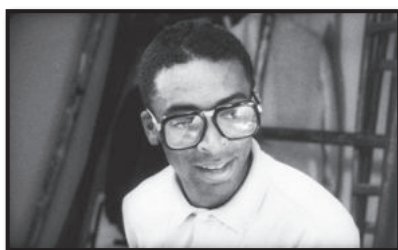
6.81



6.82



6.83



6.84



6.85



6.86

6.81–6.86 Сыздарлы монтаж бен үстел айналасы. «Ол оған ауадай қажет» (*She's Gotta Have It*). Нолааның көру нүктесінен түсірілген алғашқы кадр дастархан басындағы ер адамдардың орналасуын көрсетеді (6.81). Аракідік ерлердің арасында сол бір сәтке ғана арналған экшн осі орнатылады (6.82). Нола өзіне ынтық ерлердің біреуімен де ортақ жиекте көрінбейді, бірақ оның қазір кімге қарап тұрғанынан хабар береді (6.83). Ер азаматтар оған қараған кезде әрқайсысының назары олардың үстел басындағы бастапқы отырысына сәйкес (6.84–6.85). Соңында көрсетілген жиекте (6.86) біз Нолааның оптикалық көру нүктесінен түсірілген кадрды – Гриердің оған қарап сөйлеп жатқанын көреміз. Бұл эпизодта төрт кейіпкерді бірдей көрсететін кіріспе кадр жоқ.

6.87; 6.88 Жалған кесім. «Изабельден» (*Jezebel*) алынған мына кадрда Джулидің басы Престің иегіне әрең жетеді (6.87), ал екінші кадрда оның бойы ұзарып кеткен секілді көрінеді.



6.87



6.88

Уильям Уайлердің «Изабель» (*Jezebel*) фильмінен екі көріністі қарастырайық. Джули де, Престе орнынан қозғалған жоқ, бірақ Уайлер Джулидің орналасқан жері туралы алдамшы түсінік берді (**6.87; 6.88**). Алайда көрермендердің көбі бұл сәйкессіздікті байқамай да қалады, өйткені дәл сол сәттегі барлық назар тек екеуінің әңгімесіне ауған. Кадрлар экшн осінің бойымен тұрақты түсірілген, дегенмен түсіру бұрышының тік бұрыштан сәл биіктеу бұрышқа ауысуы алдау әрекетін жасырып жібереді. Негізі, «Мальта сұңқары» фильмінде де, 6b және 7-кадрлардың арасында да осындай алдамшы кадр бар. 6b (6.62)-суретінде Спейд алға қарай еңкейеді, сол кезде оның орындығының арты оның қасында тұрған жоқ. Алайда 7-кадрда (6.63) орындықтың жақтауы оның сол қолының шынтақ тұсында тұрғандай болып көрсетіледі. Бұл жерде де баянсөздің ағымы осы бір алдамшы кадрды елеусіз қылып жібереді.

Осьті қиып өту. Жалғасымдыққа негізделген фильм түсіретін көп режиссер экшн осін қия бермейді. Одан да олар актерлердің орнын ауыстыру арқылы жаңа ось орнатады, біз мұндай жағдайды «Мальта сұңқары» фильмінде кездестіргенбіз. Сонда да біз экшн осінің басқа жағынан түсірілген кадрды монтаждай аламыз ба?

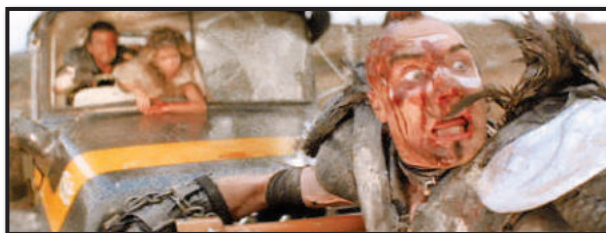
Иә, кейде монтаждай аламыз. Есік жақтауы, саты үсті немесе басқа да симметрикалық жерлерде түсірілген сахна кейде осьті бұзуы мүмкін. Көп жағдайда режиссерлер экшн осінің өзінде түсірілген кадрды аралық түсірілім ретінде пайдаланып жатады. Бұл стратегия диалог тізбектерінде сирек кездескенімен, біреуді қуу эпизодтары кезінде жиі кездеседі. Экшн осінің үстінде түсірілген кадрлар үшін режиссер әдетте камераға қарай немесе камерадан бері қарай қозғалған әрекеттерді таңдайды. «Жол сарбазы» фильміндегі қуғынның шарықтау шегінде осының бірнеше мысалын көруге болады. Жол қарақшылары зымырап келе жатқан жанармай таситын көлікке секіріп мінбекші болған кезде, Джордж Миллер осындай кадрларды көптеп пайдаланады (**6.89–6.93**).

Режиссерлер кейде көрермендерді алаңдатпай-ақ экран бағытын бұза салады. Мұны сахнаның жалпы құрылымы мен орналасуы жіті ойластырылған кезде жасау оңай. Джон Фордтың «Дилижансында» (*Stagecoach*) Ринго Кид дилижанстан аттарға қарай қарғыған кезде ешқандай түсініксіз жайт орын алмайды (**6.94; 6.95**). Екі ковбойдың атысқан көрінісін мысалға келтіріп едік қой? Бұл жерде сол көріністегідей түсініксіздік болған жоқ. Біз дилижанс қуғын кезінде бағытын кері жаққа бұрып алды деп ойламаймыз (6.53).

Ось үстінде: көру нүктесінің кадрды. Фильм баянсөзінің желісі үшін өте маңызды тағы бір түс бар, ол кеңістіктік жалғасымдыққа қатысты. Біз камераны кейіпкердің көру нүктесінен түсіру арқылы баяндаудың субъективті болатынын көрдік. Біз мұны «Ыза» (*Fury*) фильмінен алынған мысалда (246-бет.) талқылаған болатынбыз. Бұл мысалда қарап тұрған адамның бейнесі түсірілген кадр (5.119) мен оның қарап тұрған жағының кадрды (бір топ дүрліккен адамдар) көрсетіледі (5.120). Көру нүктесінен түсірілген кадр мысалын біз «Құстар» тізбегінде де көрдік (275–276-беттер). Оптикалық көру нүктесінен түсірілген кадрдың жалғасымды монтаждау қалай үйлесімді екенін түсінетін кез келді. Субъективті монтажды пайдалана отырып монтаждау *көру нүктесінің монтажды* деп аталады.



6.89



6.90



6.91



6.92



6.93

6.89–6.93 Экшн осін басып өту. «Жол сарбазындағы» (*The Road Warrior*) қуғын сахнасының шарықтау шегінде Макс танкерді солдан оңға қарай айдап келе жатыр (6.89). Одан кейінгі кадрларда ол әлі оң жаққа қарай келе жатыр. Жүк көлігінің алдында отырған шабуылдаушы баскесер тура бұрылады да, жүзіне үрей ұялайды (6.90). Оңнан солға қарай жүрген көсемнің көлігі олармен қақтығысардай болып жүйткіп келеді (6.91). Апат бірнеше қысқа тура түсірілген кадрларда көрсетілген (6.92). Маңдайдан түсірілген осынау кадрлар экшн осін кесуге аралық кадр болып табылады, осы сәттен бастап сынықтарды жанши кетіп бара жатқан Макстың жүк көлігін оңнан солға қарай көрсетуге болады (6.93). Бұл – біз бұған дейін көргенге қарама-қарсы бағыт.



6.94



6.95

6.94; 6.95 Осы ті ұтымды кесу. «Дилижанста» (*Stagecoach*) алыстан түсірілген кадрдағы барлық қозғалыс оңға қарай жүзеге асады, сосын кейіпкер ... (көшір) орнынан аттың арқасына қарай еңкейе бастайды (6.94). Келесі кадрда көшір мен дилижанстың қозғалысы сол жақ бағытқа қарай жүзеге асады (6.95).

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Сіз маған қарап тұрсыз ба? «Артқы терезедегі» (*Rear Window*) көру нүктесі монтажи

Субъективті монтаж бір жаққа қарап тұрған адам мен ол қараған заттың бейнесінің бірге монтаждалуын білдіреді. Дегенмен көптеген көзқарас сәйкестіктері нысанды қарап тұрған кісінің тиімді тұсынан түсірмейді. Эффи Сэм Спейдке қараған кезде (6.57; 6.58) немесе Бриджид Арчерге қараған кезде (6.69; 6.70) келесі кадрлар кейіпкердің көру нүктесінен түсірілмеген. Көру нүктесі монтажи бізге қарап тұрған адам көріп тұрған көріністі көрсететін субъективті монтажды береді. Кадр қандай да бір деңгейде оптикалық субъективті. Бұл нұсқа 180° жүйесіне қарама-қарсы келмейді, өйткені бұл субъективті кадр экшн осінің оң жағынан түсірілген.

6.96; 6.97 «Артқы терезедегі» (*Rear Window*) көру нүктесінің монтажы. Джефф терезеден сыртқа қарайды (6.96). Келесі кадр оның оптикалық көру нүктесінен не көріп тұрғанын көрсетеді (6.97).



6.96



6.97

Тағы да Альфред Хичкоктың тұнық мысалдарына үңілейік. «Артқы терезе» ұрланып көз тастау жағдайына негізделген. Аяғын сындырып алған фотожурналист Джефф қимылсыз жатып, өз үйінің артқы ауласын бақылаумен болады. Ол өзіне көршісі әйелін өлтірді ме, жоқ па деген сұрақ қоя бастайды, бірақ оның бұл істің байыбына барып тексеруге мүмкіндігі жоқ. Оның қолынан келетін нәрсе – тек қана өз терезесінен көре алған тұспалмен ғана шектелу.

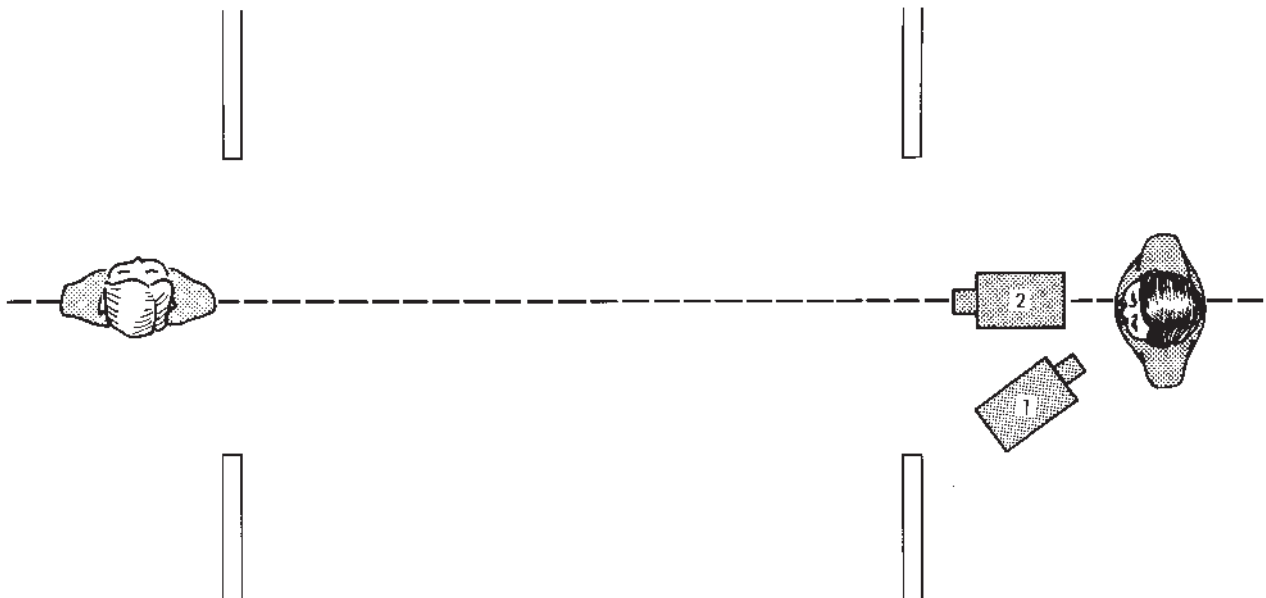
Тұтас фильм бойы Хичкок стандартты субъективті монтажды пайдаланып отырады: Джеффтің қарап тұрған кадры (6.96) мен оның не көріп тұрғаны (6.97). Бұл жерде Джефф пен оның терезесінің арғы жағындағы көрініс бірге түсірілген кіріспе кадр болмағандықтан, Кулешов әсері іске асады: кеңістіктің бөлек түсірілген екі бөлігі біздің қиялымызда қауышады, біз осындай жағдайды «Құстардың» көру нүктесі кадрларында көргенбіз. Нақтырақ айтқанда, екінші кадр Джеффтің оптикалық көру нүктесін айқындайды, ол экшн осінің Джефф тұрған шетінен түсірілген (6.98). Камера сызықты кесіп өтпеді. Көру нүктесі монтажы арқылы біз Джеффтің не көріп, не естіп отырғанымен шектелеміз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Көру нүктесі монтажы мен сахнаны талдау мысалдары туралы білгіңіз келсе, «Арманшыл адамның үш түні» (*Three nights of a dreamer*) мақаласын қараңыз.

Хичкоктың субъективті кадрларды пайдалануға мүдделі болғаны соншалықты – ол фильм бойы көру нүктесі кадрларын өзгертіп отырады. Жұмбақты шешуге асыққан Джефф терезе артындағы көріністі жақынырақ көру үшін бинокль мен фотоаппарат телеобъективін қолдана бастайды. Әртүрлі фокус беретін объективтерді пайдалана отырып, Хичкок Джеффтің көріп отырғанын фотоқұрылғылары қалай үлкейткенін көрсетеді (6.99–6.102). Саспенс (беймәлімдік сезімі) ұлғайған сайын бұл жерде кісі өлтіру болғанына көз жеткізе бастаймыз.



6.98 Көру нүктесі және экшн осі. «Артқы терезедегі» (*Rear Window*) көру нүктесі монтажының жоғарғы диаграммасы. Екінші камераның орналасуы экшн осін кесіп өтпейді.



6.99



6.100



6.101



6.102

6.99–6.102 Көру нүктесінің ұлғаюы. Джефф бинокльмен қарағанда (6.99) көру нүктесінен телеобъективпен түсірілген оның көршісін көреміз (6.100). Ол одан да қуатты фотографиялық объективті қолданған кезде, көру нүктесі кадрындағы көршінің бейнесі онан ары ұлғайтылып көрсетіледі (6.102).

«*Артқы терезедегі*» көру нүктесі кадрларының біртіндеп ұлғайып отыруы бізге режиссердің стандартты монтаждауға жаңаша қарауы мүмкін екенінен түсінік береді. Алайда «*Артқы терезенің*» өзге эпизодтары «*Құстардағы*» жанармай сорғысының жарылуы секілді дәстүрлі түсірілімдерге бай. Мәселен, қос фильмде де көру нүктесі үлгілері үш кадрмен беріледі. Біз қарап тұрған адамның кадрын, оның қарап тұрған нәрсесінің кадрын көреміз (субъективті бұрыштан түсірілген), сонан соң оған қарап тұрған адамның кадрына қайта ораламыз. Мұндай АВА үлгісі субъективті кадрларды объективті шеңберге орналастырып, бізге біреудің бір нәрсеге қарап тұрғанынан түсінік береді.

Ал егер бірінші кадрды, яғни біреудің қарап тұрған кадрын өшіріп тастасақ ше? Біреуге біреудің қарап тұрғанын жасыру арқылы сіз көрерменге тосын жайт жасай аласыз. «Қыстан қалған сүйектегі» (*Winter's Bone*) бір көріністе Дебра Граник осындай таңдау жасайды (6.103–6.106). Қарап тұрған Ридің бірінші кадры болмаса да, көру нүктесі кадры 180° сызық үстінен түсірілген, одан кейінгі кадр да осыған сәйкес.

«Хэллоуин» (*Halloween*) фильмінде Джон Карпентер көру нүктесі монтажының әдеттен тыс үлгісін ұсынады, бұл қанды қырғын хоррор фильмдер үшін ерекше маңызды (6.107–6.110). Ол екіұшты жағдай қалыптастырды: Лори ауладан Майкл Майерсті көрді ме, жоқ па? Әлде жай ғана қиялында елестетті ме? Әлде Майерстің кейіпкері сиқырмен жоқ болып кетті ме? Бұл екіұдайлық фильмнің ең басты жұмбағын – жеңілмейтін Майкл шынымен де «албасты құбыжық» па, жоқ па деген сұрақты ұлғайта түседі. Көру нүктесін монтаждау кәдуілгі стандартталған техника болғанымен, эксперимент жасағысы келген режиссерлерге түрлі шығармашылық таңдау бере алады.



6.103



6.104

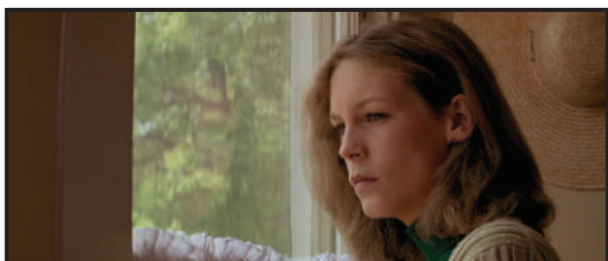


6.105



6.106

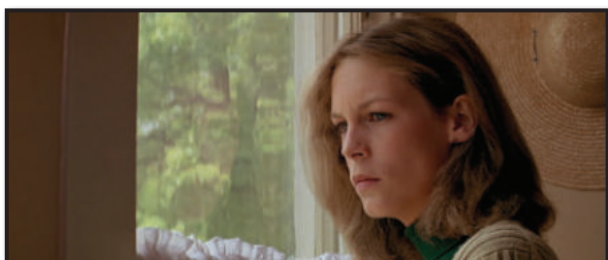
6.103–6.106 Ретроактивті көру нүктесі. «Қыстан қалған сүйектегі» (*Winter's Bone*) мына эпизод Ридің сіңлісі мен інісін мектепке апара жатқанын телеобъектив арқылы көрсетеді (6.103). Келесі кадрда оның класта отырған сіңлісі жай объективті нүктеден көрсетіледі (6.104). Сосын ол басын көтеріп, камераға тура қарайды (6.105). Келесі кадрда біз қызды Ридің көзімен көріп тұрғанымызды ұғамыз (6.106).



6.107



6.108



6.109



6.110

6.107–6.110 Екіұдайлық тудыратын көру нүктесі монтажі. Лори өзінің ұйықтайтын бөлмесінің терезесінен сыртқа қарайды (6.107). Ол қарап тұрған нүктеден түсірілген келесі көріністе бетперде киіп алған Майкл Майерсті көреміз (6.108). Бұл кәдуілгі көру нүктесі кадры болып көрінеді және камераның Лориға қайта оралуы біз стандартты АВА үлгісін көріп тұрмыз деп жорамалдауға мүмкіндік береді. Алайда ілулі тұрған кірдің келесі көрінісінде біз Майклдің жоқ екенін байқаймыз (6.110). Көру нүктесінен түсірілген осындай сахнада осыншама шұғыл өзгерісті жасыру дағдыға жатпайды. Лори Майклді шынымен көрді ме, әлде бұл оның қиялы ма? Әлде оның кенеттен жоғалып кететін сиқыры бар ма? Ол жоғалып кетсе, Лори неліктен таңғалмады?

Кезектес кесім

Белгілі бір эпизодтарда режиссер жалғасымды монтаж арқылы көрерменнің білімін кеңейтуге немесе азайтуға мүмкіндік береді. 180° сызығы ережесін бұзбай түсіріп отырсаңыз, онда сіз кейіпкеріңіз білетін яки білмейтін нәрселерді монтаждай аласыз (мәселен, ол көрмей тұрғанда есік тұтқасының бұрылуы). Жалғасымдық жүйесі сіздің оқиға желісін одан да ауқымды қылуға мүмкіндік береді. Монтаж арқылы көрерменде барлық жерде не болып жатқанын біліп тұру секілді құдіреттей керемет бір сезім туғызуға болады. Осы жерде монтаждаудың **кезектес кесім** атты стратегиясына келеміз.

Кезектес кесім дегеніміз – сюжет бойынша екі түрлі жерде болып жатқан оқиғалар кадрларының кезектесіп монтаждалуы. Бұл техниканы алғаш рет Д.У. Гриффит соңғы құтқару минуттарында қолданған еді. «Эльдербуш шатқалындағы шайқаста» (*The Battle at Elderbush Gulch*) бір топ атты әскер шағын лашықта қоршалып қалған жаңадан қоныстанушыларды үндістерден құтқармаққа аттанады (**6.111–6.114**). Гриффит лашық ішіндегі адамдардың, оларға жақындап қалған үндістердің және атпен жортып келе жатқан әскерилердің кадрларын алма-кезек алмастырып отырады.

Кезектес кесім біздің назарымызды кеңістіктен кеңістікке секіртіп отырғанымен, айналада не болып жатқаны туралы шексіз білім де береді, бұл оқиға желісін ширықтырып, қақтығысты нақтылай түседі. «Джерри Магуэрде» (*Jerry Maguire*) спорт агенті Джерри мен оның бәсекелесінің клиенттер үшін телефон таласы кезектес кесім арқылы көрсетілген (**6.115–6.118**). Кезектес кесім тәсілі болмаса, біз бәсекелестің Джерридің аяғын шалу үшін жасаған арам пиғылы туралы білмес едік. Фриц Лангтің «М» фильмі тұтастай кезектес кесім техникасымен монтаждалған. Полиция баланы өлтірген адамды іздеп жүр, бандиттер де оны іздеп көше кезіп жүр, арасында біз кісі өлтірушінің өзін де көріп қаламыз. Бұл тәсіл көрерменге кейіпкерлердің ешқайсысында жоқ білу спектрін береді. Біз кісі өлтірушіні бандиттердің де іздеп жүргенін білеміз, ал полиция бұл жөнінен бейхабар.

“Негізінде, ол шынымен зерттеу, із кесу туралы... Фильмнің алғашқы бөлігі бас кейіпкерлер Блумквист пен Саландердің кездесуі жөнінде; алайда олар бірден кездесе қоймайды. Алғашқы бөлік кезектесе кесілген олардың жеке оқиғасын көрсетеді”.

«Айдаһар татуировкалы қыз» (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) фильмінің монтаждау редакторлары Энгус Уолл және Кирк Бакстер



6.111



6.112



6.113



6.114

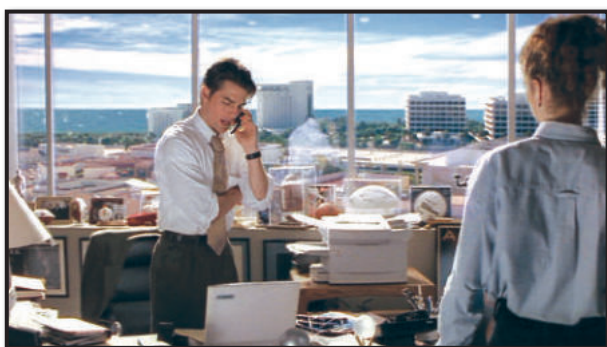
6.111–6.114 Ең соңғы минутағы құтқарудағы кезектес кесім. «Эльдербуш шатқалындағы шайқаста» (*The Battle at Elderbush Gulch*) Гриффит кавалерия көрінісінен кейін (6.111) қоршалған үй ішіндегі көріністі қояды (6.112). Ол қайтадан атты әскерді (6.113), сосын қайтадан үйшік ішін (6.114) көрсетеді. Бұл техника бізге шексіз білім диапазонын беріп, саспенсті (беймәлімдік сезімін) арттыра түседі: құтқарушылар үлгере ме, жоқ па?



6.115



6.116



6.117



6.118

6.115–6.118 Шиеленіс тудыратын кезектес кесім. Джерри клиенттерін сақтап қалу үшін өзінің бәсекелесімен жарысуда. Қаны қайнап тұрған Джерридің көрінісі (6.115) бәсекелесі мен оның көмекшісінің кадрына ұласады (6.116). Джерри клиенттеріне телефон соқпақ болған кезде (6.117), біз оның қарсыласының да сол әрекетті жасап жатқанын көреміз (6.118).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Бастаудағы» (*Inception*) кезектес кесімді «Бастау» фильміне қайта оралып қарау» (*Inception revisited*) және «Кристофер Нолан: байланыс лабиринті» (*Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages*) кітабында талдаймыз.

Әдетте кезекті кесім тізбегінде екі немесе одан да көп әрекет бір уақыт аралығында орын алып жатады. Алайда тәсілдің мықты болғандығы сондай – ол кейінірек әртүрлі уақытта болған әрекеттерді де монтаждауға пайдаланыла бастады. Кейде режиссерлер кезекті кесімді қазір болып жатқан оқиға мен өткен шақта болған оқиғаны монтаждағанда да қолданады. Гриффит бұл идеяны алғаш болып «Төзімсіздікте» (*Intolerance*) қолданды. Бұл фильмде қазіргі уақытта болып жатқан оқиға өзге тарихи кезеңдердегі оқиғалармен кезектесіп кесілген. Ол түрлі дәуірлердегі төзімсіздік түрлерін салыстырып көрсеткісі келген, сонымен бірге фильмнің соңында төрт түрлі шарықтау шегіне жеткен оқиғаларды көрсету арқылы саспенс техникасын да қолданады.

Бұл техника қазіргі күнде де режиссерлер кең қолданатын құрал болып табылады. Гриффиттің кезектес кесім стилі Кристофер Ноланның «Қара серінің» (*The Dark Knight*) шарықтау шек тізбектерінде және «Төзімсіздікке» қатты ұқсас «Бастаудың» көп деңгейлі қиялдарында көрініс тапқан. Нолан өткен оқиға мен қазіргі оқиға желілерін «Есінде сақта» (*Memento*) және «Мәртебе» (*The Prestige*) фильмдерінде араластыра монтаждайды.

Біздің жалғасымдық стиліне етіміз үйреніп кеткені сондай – кейде оның өзімізге әсерін байқай да бермейміз. Біздің бұл стильмен жақсы таныс екенімізді білетін режиссерлер оған шағын өзгерістер енгізе алады, ең бастысы, оның негізгі қағидаларына қол сұқпаса болды («Жақыннан тануға» зер салыңыз).



ЖАҚЫННАН ТАНУ

Күшейтілген жалғасымдық: «Тоқтаусыз» (*Unstoppable*), «Құпия Л.А.» (*L. A. Confidential*) және заманауи монтаж

1930 жылға қарай әлемдегі коммерциялық кинематографистердің көпшілігі жалғасымды монтаж жүйесін қабылдады. Бірақ жылдар өте бұл жүйе өзгеріске ұшырады. Бүгінгі монтажда тәжірибесі жалғасымдық қағидаттарын ұстанады, бірақ кейбір жағдайда оларды күшейте түседі. Бұл жаңаша стильді біз күшейтілген жалғасымдық деп атай аламыз.

Оның нақты мысалын «Тоқтаусыз» фильмінен таба аласыз. (6.119–6.122). Бұл эпизод 180° жүйе бойынша түсірілгенімен, режиссер Тони Скоттың кей шешімдері сияқты, таңдауды Хьюстонның «Мальта сұңқары» немесе Хичкоктың «Артқы терезесінен» таба алмас едіңіздер. Біріншіден, кадрлар өте тез кесілген. 28 секундқа созылған әңгіме 15 кадрдың ішіне сыйдырылған, яғни бір кадр орташа есеппен 2 секундқа ғана созылды. Кейбір тұста диалогтың бір сөйлемі 3 кадрға бөлінген.

1930 және 1960 жылдардың аралығында түсірілген фильмдерде әдетте 300–800 кадрдан аспайтын. Алпысыншы жылдардан бері қарай және бүгінде 2 сағаттық фильм 3000 кадрдың айналасында түсіріледі («Тоқтаусыздағы» кадрлар саны – 3200). Хичкок әрекеттерді шорт кессе де, диалог сахналарындағы қарқын баяу еді. Керісінше, күшейтілген жалғасымдық стилінде диалогтар да тез кесіледі. «Гринбергтің» (*Greenberg*)

режиссері Тим Стритон: «Мына сахнаның қарқынын одан да еселей түсуіміз керек» деген сөзді сен үнемі естисің», – дейді. – Бұл жылдам монтаждауды білдіреді, онда кейіпкерлердің арасындағы сөз пиң-поңдағы доп секілді шапшаң ауысады».

Бір жағынан, режиссерлер жылдам монтажды таңдағандықтан, олар жеке кейіпкерлердің бейнесін жақыннан түсіруге бейім. Біз жоғарыда айтқандай, көрермен жақыннан түсірілген ірі пландарды алыстан түсірілген ұзақ пландардан гөрі тезірек қабылдай алады. Сөйтіп, кейіпкерлердің бет-жүзін көбірек көрсеткен режиссерлер кіріспе кадрларды азырақ түсіре бастады; түсіргеннің өзінде олар сахнаның басында емес, сәл кешірек енгізілетін болды.

“Қазір ешкім актердің ойынына сенбейді. Егер сіз актерді алыстан түсірсеңіз, сізге бәрі «не түсіріп жатырсың? Бұл жақын план болуы керек!» дейді. Бұл, шынын айтса, күлкілі жағдай. Сенде қолдың, тұтас дененің көріністері бар ғой, олар фильмді сезіндіре алады. Мен әрбір кейіпкерін жақын планда түсіре берген фильмдерді ұнатпаймын... Бұл – телевизия. Үйімдегі теледидар онсыз да осындай сөйлеп тұрған бастарға толы”.

Мирослав Ондржичек, кинематографист



6.119



6.120



6.121



6.122

6.119–6.122 Классикалық жалғасымдық монтажының тұрақтылығы. «Тоқтаусызда» (*Unstoppable*) екі теміржол қызметкері бастықтары Конниға келіп, басқарусыз пойыздың жолға шығып кеткенін айтады. Эпизод әдеттегі жалғасымдық стилі бойынша өңделген: кіріспе кадр (6.119), қарсы нүктеден түсірілген кадрлар (6.120), субъективті монтаж (6.121) және иық үстінен жиектелген кадрлар (6.122). Экшн осі де, тепе-теңдікте ұсталған қарсы нүктеден түсірілген кадр да барлық жерде сақталған (6.19–6.20 қараңыз).

Көптеген ірі пландар телеобъектив арқылы түсірілген. «Тоқтаусыз» кадрларының басым бөлігі ұзын фокус ұзындықты объективтер көмегімен түсірілген, яғни олар жиекті тығыз, өте жақын түсіре алған. Заманауи экрандар кең форматта болғандықтан, біз экраннан бір емес, екі ірі планды көре аламыз. Сонымен бірге біз жиектердің мобильдігі артқанын да байқаймыз. «Тоқтаусыздың» көрінісінде көптеген қайта жиектеу мен сырғыған кадрлар, саны бестен кем емес жылдам зум да бар. Мұндай шығармашылық шешімдер классикалық жалғасымдықтың жылдамырақ, көбірек шоғырланған нұсқасын жасайды. «Құпия Л.А.» фильмінен үзіндіге үңіле отырып, осы стильді анық-қанығына жете талдай аламыз. Үш қаранәсілді күдіктіні ұстағаннан кейін лейтенант Эд Эксли оларды күш көрсету арқылы мойындатпақшы болады. Тоғыз кадрға сыйған эпизод экран бетінде бір минуттан аз уақыт ішінде жүреді. Екі кадрдағы камера қозғалысы айтарлықтай. Режиссер Кертис Хэнсон бірнеше бас кейіпкерлер арасындағы екпінді кеңэкранды анаморф кескіндер, терең қойылым, тығыз жиектеу, тік фокустау және камера қозғалыстары арқылы ауыстырып отырады (6.123–6.134). Бір қызығы, актерлер қолдарын немесе денелерін аз пайдаланады, оның орнына олардың ойыны көбінесе бет-әлпеттерінде жүреді.

Классикалық жалғасымдық стилінің тұрақтылығы таңғаларлық болып көрінуі мүмкін, өйткені кейбір заманауи фильмдердің текстурасы классикалық студия фильмдеріне қарағанда кедір-бұдыр көрінеді. Әрекеттер мен көз деңгейіндегі сәйкестіктер бүгінде онша көп қолданыла бермейді, олар дұрыс үйлескен кадрларға ерекше рең беріп тұратындай қолданылады. Құғын немесе төбелес экранның ішкі бағытының сәл қиғаш бағытталуы немесе жұлқи сәйкестелген әрекеттер арқылы тұшымдала түсуі мүмкін. «Тоқтаусыздың» редакторы Крис Лебензонның пікірі: «Әрекет әлемінде бұрын теріс кесім болып есептелген тәсілдер қазір дұрыс болып көрінеді, өйткені олар осы сахнаға шақ келетін жолмен жасалғандықтан сізді бей-жай қалдырмайды»

Жалғасымдықтың күшейтілген түрі неліктен жиі кездесетін болып кетті? Оған бірнеше

себеп бар, оның ішінде компьютерде монтаждаудың басталуы да бар, бірақ басты себеп теледидардың дамуы болды. 1950 жылдардан бастап көптеген телевизия режиссерлері жақын пландар, тез кесімдер, айтарлықтай камера қозғалысына мән бере бастады. Шағын экрандарда ірі пландар бүге-шігесіне дейін анық көрінбейтін алыстан түсірілгендерге қарағанда жақсырақ көрінеді. Шорт кесе монтаждау мен камераның жиі қозғалысы экрандағы бейнені сергітіп, көрерменді басқа арнаға ауысудан ұстап тұрады. 1960 және 1970 жылдарда режиссерлер кино-театрларға арнап түсірген фильмдерінің үйдегі экрандарда көрсетілуі мүмкін екендігін түсіне бастады. Сөйтіп, көптеген режиссерлер әдейі «көк жәшік» үшін түсіре бастады. Ридли Скот пен Дэвид Финчер секілді кейініректе түсіре бастаған режиссерлер шығармашылық жолдарын жарнама мен музыкалық видеоларды түсіруден бастап, телевизияның қарқынды екпінін ертерек бойына сіңірген-ді. Бүгінде күшейтілген жалғасымдық стилі лэптоптар, планшеттер мен смартфон экрандарына үйлесу үшін түсіріледі.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«Құпия Л.А.» (*L.A. Confidential*) туралы оқығаннан кейін Борнның трилогиясы туралы көбірек білгіңіз келсе, «Стэдикамға түсірілмеген хроникалар» (*Unsteadicam chronicles*), «Өзіңіздің сүйікті Борн сөзінатымыңызды осы жерге қосыңыз» (*Insert your favorite Bourne pun here*) бен «Барлығын тағы да қайта бұздым» (*I broke everything new again*) жазбаларын оқыңыз.

«Күшейтілген жалғасымдылыққа қайта оралу» (*Intensified continuity revisited*) мақаласында «Бұрыштағы дүкенді» (*The Shop Around the Corner*) оның ремейкі (бұрын түсірілген фильмнің қазіргі кездегі қайта жасалған нұсқасы) – «Сізге хат келдімен» (*You've Got Mail*) салыстырамыз. Бірнеше камерамен түсіру туралы пікірімізді білу үшін «Кесімге қатысты ескертпелер: жақсы неміс фильміндегі классикалық стиль мен «Тактикалық полиция бөлімі фильмі» (*Cutting remarks: On The Good German, classical style, and the Police Tactical Unit*) жазбасын қараңыз.



6.123 1-кадр: Эпизод кеңістіктің тек бір бөлігін ғана – тергеу бөлмесіндегі күдіктіні көрсетумен басталады. Күтіп тұрған Эксли мен бергі жақта жүрген әріптестерінің шағылған бейнесі әйнектен көрінеді. Бұл көрініс негізгі драмалық әрекет – Эксли мен күдіктінің арасындағы шиеленісті баса көрсетеді.



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

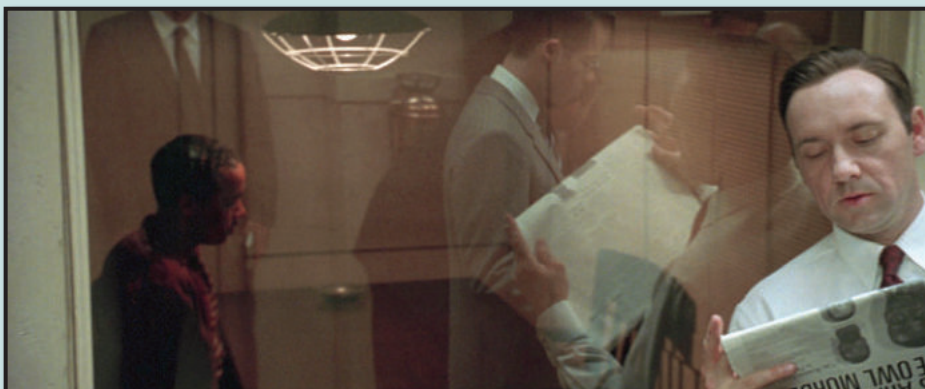
ЖАЛҒАСЫ



6.124 2-кадр: Экслидің бұрылып жатқан көрінісі полиция қызметкері мен басқа да екі бас кейіпкердің қайда тұрғанын көрсетеді: сол жақ бұрышта Джек Винсенс пен артқы планда Бад Уайт бір-біріне қарай орналасқан. Бұл – жартылай ғана таныстыратын кіріспе кадр; одан кейінгі кадрда камера қозғалып барып, тергеу бөлмесінің қай жерде орналасқанын көрсетеді.



6.125 3-кадр: күдіктілер оның әріптесін өлтіргені туралы айтып тұрған Уайтты Хэнсон телеобъективпен түсіру арқылы баса көрсетеді.



6.126 4-кадр: ... Эксли енді екінші тергеу бөлмесінің алдында басқа шағылыстан көрініп тұр. Бұл кадрда сонымен бірге Винсенс де көрінеді. Ол сәл кейінірек маңызды реакция көрсетеді.



6.127 Камера үшінші бөлмедегі күдіктіні көруге бара жатқан Экслидің ізімен жылжиды. Жиек ортасында Уайттың әйнекке шағылған бейнесі көрінеді. Камера қозғалысы осы іске жауапты үш детективті біріктіре отырып, қатар тұрған үш бөлмені де көрсетті. Камера қозғалысының соңына қарай Эксли бұрылады да...

6.128 5-кадр: екі адамдық түсірілім оның бастығы Смитті көрсетеді. Камера күдіктілердің қаруы туралы айтып жатқан Смиттің бетіне фокус жасайды да, Экслиді сәл бұлдырата, фокустан тыс көрсетеді.



6.129 6-кадр: тыңдап тұрған Уайттың телеобъективпен түсірілген ірі планы оның да бөлмеде тұрғанын есімізге салады. Эпизодтың осы бөлігінде ол тек тыңдаушы ғана, бірақ жағдай қыза түскен сайын, ол да күдіктіге шүйіледі.



6.130 7-кадр: екі адамды бірдей қамтыған кадр Смиттің Экслиге күдіктілерді мойындату керектігі туралы айтып жатқанын көрсетеді.



6.131 8-кадр: қарсы бұрыштан түсірілген Экслидің беті ғана көрінеді, жүзінен оның асыққаны байқалады: «Мен оларды мойындатамын, сэр».





ЖАҚЫННАН ТАЛУ

ЖАЛҒАСЫ



6.132 9а кадр: келесі кадрда – Смиттің жауапқа қанағаттанған жүзі.



6.133 9-кадр жалғастырады: Эксли бұрылып кетеді. Объективтің фокусы өзгеріп, оның алдыңғы пландағы қабағы қатулы кейпін көреміз.



6.134 9-кадр Экслидің жиектен шығуымен, фокустың Винсенстің сенбеген бет-жүзіне сырғуымен жалғасады. Фокус сырғуын қолданған телеобъектив Смит, Эксли және Винсенстің бет-әлпетін бір кадрда қамтиды.

Уақыт жалғасымдығы: рет, жиілік және ұзақтық

3-тарауда көргеніміздей, баяндау формасында сюжеттегі оқиғаның әрекеттері әдетте уақытты басқара білуді қамтиды. Жалғасымды монтаж режиссерге оқиға уақытына қатысты көптеген таңдаулар ұсынады. Бұл біз жоғарыда айта кеткен мөлшерлерді – рет, жиілік және ұзақтықты қамтиды.

Рет пен жиілік. Жалғасымды монтаждау әдетте оқиға әрекеттерін 1-2-3 ретімен беруді білдіреді. Спейд шылымды бір түсірілімде орайды, Эффи екінші түсірілімде енеді т.б. 1-2-3 ретін бұзудың ең көп тараған түрі флешбэк болып табылады, әдетте ол монтажда кесім немесе ыдырау (dissolve) тәсілдері арқылы көрсетіледі. Жиілікке келетін болсақ, классикалық жалғасымды монтажда бір оқиға бір рет қана көрсетіледі. Осы дәстүрге сай, егер Хьюстон Бриджидтің отырып жатқан кадрын тағы бір мәрте қайталаса, ол үлкен қателік болар еді (6.60). Хронологиялық тізбек пен бір рет көрсетілетін жиілік – жалғасымды монтаждаудағы рет пен жиілікті қолданудың стандартты тәсілдері. Арасында бұл тәсілдерден ауытқулар да болып тұрады, оның мысалдарын біз «Хурисима, махаббатым менің», «Өкіл әке», «Полиция оқиғалары» (*Police Story*) фильмдерінен көрдік (285–287-беттер).

Ұзақтық: жалғасымды немесе үзік монтаж. Ұзақтық болса өзгеше монтаждау мүмкіндіктерін ұсынады. Классикалық жалғасымды монтаж кезінде оқиға ұзақтығы өте сирек ұзартылады. Жапсарлап/ қабаттап кесу (286-бет) кейде әрекетті соза түсетіні мәлім. Бірақ әдетте ұзақтық сабақтасты түрде (сюжет уақыты мен экрандалу уақыты оқиға уақытына сәйкес) немесе үзік түрде (оқиға уақыты сюжет пен экрандалу уақытынан көп) болады. Ең көп тараған мысал – диалог көріністері; олардың ұзақтығы әрекет пен экрандалу уақыттарымен бірдей.

Алдымен ең көп таралған *уақыт жалғасымдығы* туралы айталық. Оқиғада бес минут алатын эпизод кейін экрандалған кезде де дәл сол бес минутты алады. Уақыт жалғасымдығына қол жеткізудің үш түрлі жолы бар, олардың барлығы да «*Мальта сұңқарының*» алғашқы эпизодында көрсетілген.

Біріншіден, көріністің баяндау прогрессиясында ашық жер жоқ. Кейіпкерлердің әрбір қозғалысы мен диалогтың әр сөзі өз уақытымен орындалады. Екіншіден – дыбыс жолағы, саундтрек. Оқиға кеңістігінен келген дыбыс (әдетте дайджетик дыбыс деп аталады) уақыт жалғасымдығының стандартты белгісі болып табылады, бұл әсіресе мына көріністегідей әрбір кесім сайын үзілгенде байқалады. Үшіншіден, 5 және 6-кадрлардағы әрекеттер сәйкестендірілген. Әрекеттерді сәйкестендіру техникасының күштілігі сондай – ол кеңістік *және* уақыт жалғасымдығын қамтамасыз ете алады. Оның себебі анық: егер әрекет кесім болған сайын жалғасып жатса, біз уақыт пен кеңістік те үздіксіз болып жатыр деп топшылаймыз. Жалғасымды оқиға әрекеті, кесімдерге жапсарланған/ қабаттасқан дайджетик дыбыс және әрекеттердің сәйкестігі – эпизодтағы көріністің ұзақтығы жалғасып жатқанының бірден бір белгісі.

Кейде кинорежиссер ұзақтықты жалғастырудан әдейі бас тартуы мүмкін. Жазушының ең ұтымды сәттерден басқа жерлерді қысқартып тастағаны секілді, режиссер де онша маңызды емес тұстарды қысқартқысы келуі мүмкін. Осындай тұстарда уақыттың өткенін, яғни *көп нүктені* көрсететін монтаж қажет болады. Көп нүкте оқиғадан бір нәрсе алынып тастағанда қойылатыны белгілі, сондықтан режиссер монтаждың арқасында секундтар, минуттар, сағаттар, жылдар, тіпті ғасырларды алып тастай алады. Сіз таңертең жиналып жатқан кейіпкерді көрсеткіңіз келіп тұр делік. Егер сіз классикалық түрде құрастырылған фильм түсіріп жатсаңыз, онда сіз бар процесті кейіпкердің тек душқа түсіп жатқан, аяқкиімін киіп жатқан, немесе жұмыртқа қуырып жатқан бір-екі кадрын көрсетумен шектелуіңіз мүмкін. 287-бетте көрсетілгендей, классикалық монтаждағы уақытқа қатысты көп нүктені көрсету үшін бос жиектер, кесіп алып тастау немесе ыдырау (dissolve) секілді оптикалық құралдар қолданылуы мүмкін.

Кинематографиядағы жазылмаған заңдардың қалай өзгергенін уақыт көп нүктелерін көрсету процесінен анық көреміз. 1960 жылдарға дейін түсірілген фильмдерде кадрлар арасындағы көп нүктелерді білдіру үшін бір көріністің соңы мен екінші көріністің басына ыдырау, күңгірттену немесе сұрту секілді құралдар қойылатын. Голливуд ережелері бойынша ыдырау қысқа уақыттың өткенін, ал күңгірттену ұзағырақ уақыттың өткенін білдіретін.

Қазіргі заманғы режиссерлер уақыттың өткенін жай ғана кесіммен білдіреді. Мәселен, 2001 жылы Стэнли Кубрик ауаға лақтырылған сүйектің көрінісінен кейін бірден жер орбитасында жүрген ғарыш стансасының көрінісін қойып, баяндау кинематографиясындағы ең батыл графикалық сәйкестіктердің бірін жасады. Бұл кесім оқиға желісі бойынша миллиондаған жылдар өткенін білдіреді. Қазіргі заманғы көптеген режиссерлер уақыттың өткенін тікелей кесу арқылы көрсетеді. Біз жарық қою, заттардың орналасуы, кейіпкердің тұрған жерінің ауысуы арқылы оқиғадағы уақыттың өткенін түсіне аламыз (6.135–6.137).

Ыдырау мен күңгірттену цифрлық видео дәуірінде қайта оралды. Монтаждау бағдарламалары оларды және сұрту тәсілінің көптеген түрін ұсынады, осылайша осы оптикалық әсерлерді қосу оңай нәрсеге айналды. Көптеген деректі фильм түсірушілері ыдырауды бұрынғыдай уақыттың өткенін көрсету үшін қолданады. YouTube-қа видео жүктеуші өзінің мысығының қызықты видеосын монтаждаған кезде де осы тәсілді қолдануы мүмкін.

Монтаж тізбектері. Көп нүктенің бір түрі 1920 жылдан бастап осы күнге дейін сақталған. Кейде режиссер үлкен масштабтағы немесе ұзаққа созылған оқиғаны – таң атып келе жатқан қала көрінісін, соғысты, баланың ер жетуін – көрсеткісі келеді. Осы жерде режиссер **монтаж тізбегі** тәсілін қолдана алады (мұны Сергей Эйзенштейннің фильм теориясындағы *монтаждау* концепциясымен шатастырмау керек). Процестің қысқа бөліктері, ақпараттық титрлар (мысалы, «Сан-Франциско» немесе «1865»), көпке танымал бейнелер (Эйфель мұнарасы), кинохроника, газет беттері, тағы сол сияқты кадрлар ыдырау арқылы монтаждалып, ырғақты музыкамен қысқа да нұсқа сипатта көрсетіледі.

1930 жылдары америкалық киностудиялар біршама монтаждық клишелер қалыптастырды: ілмелі күнтізбенің парақтары ашылып, экстра парақтар басылып шығып жатқан газет беттерін айналып, экран бетіне шығады т.б. Олардың барлығы шебер редакторлардың қол астынан шыққан керемет бейнепесаларға айналды. «Тыртық бет» (*Scarface*) және «Қайнаған 20-жылдар» (*The Roaring Twenties*) сияқты гангстерлік фильмдердің сәтті шығуы осындай қарқынды монтаж тізбектеріне де байланысты. Режиссер-экспериментатор Славко Воркапич биржа нарығының күйреуі, саяси кампаниялар, опера әншісінің карьерасы секілді (6.138) кең масштабты әрекеттердің кейде абстрактілі, кейде ақылға сыймайтындай шебер жинақтарын жасады.

Монтаждық тізбектер сол кездерден бастап наррациялы кино өндірісінің негізі болып келеді. «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*) туристік маусымның басталғанын жағажайға келіп жатқан саяхатшылардың қысқа кадрларын монтаждау арқылы көрсетеді. «Өрмекші адамдағы» (*Spider-Man*) монтаждық тізбек Питер Паркердің өзінің жақсы көретін қызымен бірге шабыттанған супер қаһарман костюмін қалай салып отырғанын көрсетеді (6.139; 6.140). Осы мысалдардан аңғарғанымыздай, әдетте монтаждық тізбектерде диалог болмайды, сондықтан олар көбінесе музыкамен әрленеді. «Тутсиде» (*Tootsie*) кейіпкердің ТВ жұлдызға айналғанын көрсететін журнал мұқабаларындағы суреттері әуенмен монтаждалған.

Жалғасымды стильде жұмыс істейтін режиссер кинематографиялық уақытты оқиға желісін өрбіту үшін пайдаланады. Графика, ырғақ және кеңістік сияқты уақыт та себеп пен салдарды ашып,



6.135



6.136



6.137

6.135–6.137 «Венди мен Люсидегі» (*Wendy and Lucy*) көп нүктелік (эллипстік) кесімдер. Дүкенде жасаған ұрлығы үшін ұсталған Венди супермаркетте қалып қойған иті Люсиді уайымдайды. Оның саусағының ізі алынғаннан кейін Венди жоғарыға қарайды. Көзқарас сәйкестігі ережесімен келесі кадрда сағат көрсетіледі (6.135). Одан кейінгі кадрда бірнеше минут өткенін, Вендидің әлі қамауда отырғанын көреміз. Сағаттың көрінісі уақыттың өткенін көрсететін бос аралықты жапты. Кезекті кадрда камерада отырған Вендидің басқа жерге ауысқанын көреміз (6.137). Бұл – тағы біршама уақыт өткенінің белгісі. Егер бұл фильм ертеректе түсірілген болса, кадрлар арасына ыдырау салу арқылы уақыттың өткенін білдірер еді, бірақ мұнда орындар мен позицияның ауысуы дәл осы міндетті атқарып тұр. Сәл кейінірек көрсетілген сағаттан Вендидің осымен кемінде екі сағат отырғанын білеміз.

6.138–6.140 Ескі және жаңа монтаждық тізбектер. «Мамыр күндері» (*Maytime*) бір-біріне қабаттаса көрсетілген бейнелер (мына жерде әнші, ноталар, көтеріліп келе жатқан шымылдық) мен шорт кесе монтаждау арқылы опера әншісінің триумфын қорыта көрсетеді (6.138). «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) Сьюзан Александрдың сәтсіздіктерін көрсеткен кезде осы монтаждық тізбекке ирониялық түрде сілтеме жасайды. «Өрмекші адамдағы» (*Spider-Man*) монтаждық тізбек компьютерлік техника көмегімен Питердің ірі планы мен ол ойлап шығарып жатқан костюмнің дизайнын бір кадрда көрсетеді (6.139). «Өрмекші адам» тізбегі басқа дәстүрлі құралдарды да қолданады, мәселен, екі кадрды қабаттастырған ыдырау (*dissolve*) тәсілі (6.140).



6.138



6.139



6.140

әуесқойлық, беймәлімдік және таңғалдыру секілді сезімдерді оятады. Біздер, осы ережелермен таныс көрермендер, уақытқа қатысты ишараны ұғып, уақыт түсінігі көрсетілген тәсілдерді қабылдаймыз. Біз монтаждан оқиғаның кейде флешбэктермен бөлінген хронологиялық өрбуін көрсетуді күтеміз. Монтаждың оқиға жиілігін бұзбауын да күтеміз. Егер бір әрекет екі немесе үш рет қайталанса көрсетілсе, ол аса маңызды деген сөз. Оқиғадағы маңызы жоқ әрекеттер көп нүктелер арқылы алынып тасталады деп те күтеміз.

Алайда жалғасымдық тәсіліне көптеген балама бар, олар айтуға тұрарлық бөлек әңгіме.

Жалғасымды монтаждың баламалары

Өте қуатты әрі кең таралған жалғасымдық дәстүрі монтаждың тілін табудың бірден-бір жолы болып қалуда. Кейбір режиссерлер басқа да мүмкіндіктерді қолданып көрді.

Графикалық және ырғақтық мүмкіндіктер

Абстрактілі немесе ассоциациялық форманы қолданатын фильмдер монтаждың графикалық және ырғақтық мөлшерлерін баса көрсетті. 1 және 2-кадрды біріктіру арқылы оқиғаны таныстырудың орнына, сіз оларды уақыт пен кеңістіктен тәуелсіз, таза графикалық немесе ырғақтық сапа негізінде қоса аласыз. «Түн қоюланып келеді» (*Anticipation of the Night*), «Балалық шаққа саяхат» (*Scenes from Under Childhood*), «Батыс тарихы» (*Western History*) секілді фильмдерде эксперименталист Стэн Брэкедж кадр мен кадрды таза графикалық құралдар арқылы біріктіреді. Жарық қою, текстура, пішіндердің жалғасымдылығы мен қарама-қайшылығы монтаж жасауға ынталандырады. Брюс Коннердің «Ғарыш сәулесі» (*Cosmic Ray*), «Кино» және «Репорт» (*Report*) фильмдерінің бөлшектері кинохроника, ескі фильмдер үзінділері, қара жиектердегі қозғалыс, бағыт және жылдамдықтың графикалық үлгілері негізінде бірге монтаждалады.



6.141 Жалғыз жиекті таспа. Мына таспаның үзіндісінде Брейердің «Жұдырықтасу» (*Fist Fight*) фильміндегі жалғыз жиекті кадрлар көрсетілген. Экранда ол әрең ғана байқалатын суреттер жиынтығы болып көрінеді.



6.142



6.143



6.144



6.145

6.142–6.145 Нарративті кинематографиядағы графикалық сәйкестік. «Күздігүні түс қайта» (*An Autumn Afternoon*) фильмінде Озу сәк ішіп отырған бір адамнан кейін (6.142) өте ұқсас киім киіп, дәл сол әрекетті жасап отырған басқа адамның кадры қояды (6.143). «Қайырлы таңда» (*Ohayo*) Озу графикалық сәйкестікті ойната отырып, жиектің сол жақ бұрышында ілулі тұрған қызыл киімнен кейін (6.144) дәл сондай позицияда тұрған қызыл лампасы бар кадрды қояды.

Көптеген нарративті емес фильмдер монтаждау ырғағын бейненің өзінен де маңызды қылып қояды. *Бір жиекті* фильмдер (әр кадр бір ғана жиекке созылатын) – ырғақ концентрациясының экстремалды мысалы. Питер Кубелканың «Швехатер» (*Schwechater*) (неміс сөзі, сыраның аты) фильмі мен Роберт Бриердің «Жұдырықтасу» (*Fist Fight*) фильмі (**6.141**) – осының әйгілі мысалдары. Басқа озық тәжірибелер монтаждау ырғағын абстракт графикамен үйлестіреді, оның мысалдарын 10-тарауда көретін боламыз.

Монтаждаудың графикалық және ырғақтық мүмкіншіліктері нарративті фильмдерде де ұмыт қалған жоқ. «42-көше» (*42nd Street*), «1933 жылғы алтын іздеушілер» (*Gold Diggers of 1933*), «Рампа жарығындағы шеру» (*Footlight Parade*), «1935 жылғы алтын іздеушілер» (*Gold Diggers of 1935*), «Ханымдар» (*Dames*) фильмдеріндегі Басби Берклидің күрделі би нөмірлерінде оқиға жиі тоқтап қалады да, фильм бишілер мен фонның күрделі конфигурациясын баса көрсететін сахнаға айналады (4.158, «42-көше» фильмінен). Ясудзиро Озудың графикалық монтажы одан да күрделі. Озудың монтаждау стилі классикалық жалғасымдық фильмдеріндегіден де дәл, нақты графикалық жалғасымдықты қолданады. Ол қозғалыс, позиция, түс сияқты аспектілерді ойната отырып сәйкестендіреді (**6.142–6.145**).

Кейбір дыбыссыз фильмдердің режиссерлері сергек әрі тың ритмдік монтажбен тәжірибелер жасады. Абель Ганстің «Дөңгелек» (*La Roue*), Жан Эпштейннің «Адал жүрек» (*Coeur fidèle*) пен «Үш қырлы мұз» (*Glace à trois faces*) және Александр Волковтың «Кин» (*Kean*) секілді фильмдерінде жылдамдатылған монтаж төніп келе жатқан поезд, айналып жатқан карусель, жарыс машинасы және мас адамдар биінің темпін анықтайды. Ырғақтық фильмдердің мықты мысалдарын дыбысты фильмдерден де таба аламыз. 1930 жылдарда түсірілген Рубен Мамуляның «Бүгін түнде мені сүй-

ші» (*Love Me Tonight*), Рене Клардің «Миллион» (*Le Million*) сияқты фильмдерінен бастап, кейінірек шығарылған «13-бөлімшеге шабуыл» (*Fssault on Precinet 13*) мен «Терминатор» (*The Terminator*) секілді фильмдер соған айғақ. Бірғақтық монтаж «Мулен Руж» (*Moulin Rouge*) секілді музыкамен көмкерілген фильмдерде анық байқалады.

Кеңістік пен уақыт жалғасымдығының үзілуі



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Бандо қашып жүр» (*Bando on the run*) мақаласында көрсеткеніміздей, кейбір жапондық қылыштасу фильмдері батыл ритмдік монтаждау түрлерін бейнелейді. Осындай көріністерді біз Гонконгтың шытырман оқиғалы фильмдерінен де таба аламыз. «Бонд vs. Чан: Джэки оны қалай іске асырғанын көрсетті» (*Bond vs. Chan: Jackie shows how it's done*) және «Гонконг планетасы: «Айдаһар бii»» (*Planet Hong Kong: The dragon dances*) жазбаларын оқыңыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Егер сізге аттам кесімді байқау қиын болса, «Кейде аттам кесім...» (*Sometimes a jump cut...*) мақаласын оқуыңызға болады. 6.151–6.155-суреттерде талқыланған жауынгерлік өнер көріністері аттам кесімнен өзге де техникаларды қолданады.

Жалғасымдық принципін ұстанбай оқиғаны қалай айтуға болады? Оның бір жолы – кеңістік жалғасымдығын екіұшты пайдалану. «Менің америкалық ағам» (*Mon Oncle d'Amérique*) фильмінде Ален Рене бас кейіпкерлердің баянсөздерін 1940 жылғы сүйікті француз кино жұлдызының суреті арқылы бөледі. Кей эпизодтарда кесім жалғасымдық стилі сигналдарына сүйене отырып, жалғасымдықты үзіп тастайды, осылайша көрерменді екіұдай күйде қалдырады (6.146–6.148).

Сонымен қатар режиссер 180° жүйесін бұзуы немесе елеуі мүмкін. Кинорежиссерлер Жак Тати мен Ясудзиро Озудың кейбір монтаждау тәсілдерін 360° кеңістік деп те атауға болады. Камераны қиялдағы жарты шеңберге орнататын экшн осінің орнына, олар әрекетті сызық емес, шеңбер ортасындағы нүкте ретінде қарастырады, осылайша олардың камералары осы шеңбердің кез келген нүктесінде орналасады. «Юло мырзаның демалысы» (*Mr. Hulot's Holiday*), «Ойнайтын уақыт» (*Play Time*) және «Траффик» (*Traffic*) фильмдерінде Тати жүйелі түрде кез келген жерден түсіреді; сөйтіп, бір әрекеттің бірнеше кеңістіктік перспективасы пайда болады. Озудың да көріністері 360° кеңістікті құрастырады, әдеттегі жағдайда мұндай монтаж қате болып есептелуші еді. Көп жағдайда Озудың фильмдері адамдар мен заттардың арақатынасын, субъективті монтажын, экранның ішкі бағытын жалғасымды стильде көрсетпейді (6.149; 6.150).

Мұндай кесімдер көрерменді жаңылыстыра ма? Стандартты жалғасымды жүйені жақтаушылар «иә» деп жауап беруі мүмкін. Бірақ Озу мен Татидің фильмін көрген ешбір адам олардың фильмдері түсініксіз деп айтпайды. Аталған режиссерлер мен олардың басқа да әріптестері біздің кеңістік пен уақыт түсінігімізді қайта қарастыра отырып, сюжет барысын анық басқара білді. Жалғасымды жүйе оқиғаны әңгімелеудің бір ғана тиімді жолын ұсынатыны тарихи түрде қалыптасқан, алайда көркемдік тұрғысынан ол жолды сақтап отыру міндетті емес.



6.146



6.147



6.148

6.146–6.148 Жалғасымдық тұспалдарымен жалғасымдық үзілісін араластыру. «Менің америкалық ағамдағы» (*Mon Oncle d'Amérique*) бір эпизодта Ренеге өзінің бір сүйкімсіз әріптесі қоңырау шалады (6.146). Рене Жан Габеннің (Рененің сүйікті жұлдызы) бір ескі фильмдегі бейнесін кері кадр ретінде пайдаланып (6.147), оны Ренеге жауап қатып жатқан сияқты қылып монтаждайды. Рене тек содан кейін ғана Ренеге жауап қайтарып жатқан адамның шын бейнесін қояды (6.148). Бұл фильмдегі Габеннің бейнесі қиял-ғажайыпты білдірмейді. Рене өзін сүйікті жұлдызы ретінде елестете ме, әлде фильмнің желісі барысында Ренеге байланыссыз көрсетілді ме, мұны біз дөп басып айта алмаймыз.



6.149



6.150

6.149; 6.150 Озудың 360° монтаждау жүйесі. Классикалық жалғасымдық стиліндегі ең ауыр күнәлардың бірі – сызықты бұза отырып, әрекеттерді сәйкестендіру, алайда Озу мұны «Жазғытұрым» (*Early Summer*) фильмінде оңай жасайды. Ол атайдың шәй ішіп отырған қимылын (6.149) қарама-қарсы жақтағы нүктеден көрсетеді (6.150).

180° жүйесін бұзу немесе елемеуден басқа, жалғасымдықты үзудің тағы екі негізгі тактикасы бар. Оның біреуі – **аттам кесім**. Бұл термин түрлі жағдайда қолданылғанымен, негізгі мағынасы мынау – бір нәрсенің екі кадрын бірге монтаждаған кезде түсіру бұрышында немесе композицияда сәл ғана айырмашылық болса, ол экранда бірден байқалады. Нысанның екі бейнесі ретінде көрінудің орнына мұндай «аттам кесім» бір кадрдың екі түрлі бөлігі ретінде көрінуі мүмкін. (**6.151; 6.152**). Көптеген режиссерлердің пікірінше, «аттам кесімнен» аулақ болу үшін камераны әр кадр сайын кемінде 30 градусқа бұрып отыру керек (30° *ереже*).

Аттам кесім әлдебір сәттерді монтаждан үзіп жіберсе де, ол көбірек кездесетін көп нүктелік монтаждан өзгешелеу келеді. Осыған дейін талқылаған мысалда көргеніміздей, Уендидің түрме камерасында екі түрлі жерде отырғаны көрсетілген (6.136; 6.137). Ол кадрлар нысанның әртүрлі екі бұрышын көрсетеді. Аттам кесім болса әрекетті бір бұрыштан немесе өте ұқсас екі бұрыштан түсіреді.

Аттам кесімдер өте айқын көрінеді, сондықтан көп уақытқа дейін әуесқойлар жіберетін қате болып есептеліп келді. Алайда аудитория оны Годар фильмдеріндегідей көлемде болмаса да қабылдай алды. Режиссерлер бүгінгі таңда да аттам кесімдерді монтаж тізбегі және күтпеген зорлық-зомбылық немесе психологиялық бұзылыс (**6.153–6.155**) кезінде пайдалана алады.

Екіншіден, жалғасымдықтың үзілуі дайджетик емес **қосылым көмегімен** жасалады. Бұл режиссер оқиға желісінен, ондағы уақыт пен кеңістіктен ауытқып, метафорикалық немесе символдық көріністерге көшкен кезде болады (**6.156; 6.157**). Сергей Эйзенштейннің «*Ереуілінде*» жұмысшыларды қырып салу көрінісі ірі қараның қасапталуымен ауысып отырады. Годардың «Қытайлығында» (*La Chinoise*) Анри ежелгі египеттіктер туралы «олардың тілі құдайлардың тілі деп ойладым» дейді. Ол осыны айтқан кезде (**6.158**) Годар оның бейнесін Тутанхамон патшаның мазарынан табылған екі жәдігердің көрінісімен бөледі (**6.159; 6.160**). Оқиғадан тыс жерден енгізілген дайджетик емес қосылымдар ретінде олар көрермендерді жасырын мән іздеуге итермелеп, осы жәдігерлер Годардың айтқанын растай ма деген сұрақ тудырады.

Әсіресе уақыт тұрғысынан қарағанда классикалық жалғасымды стильдің көптеген баламалары бар. Рет пен жиілікке деген классикалық көзқарас ең ұтымды нұсқа болып көрінсе де, бұл тек көрерменге ең танымал жол болып есептеледі. Сюжет оқиғасын 1-2-3 ретімен монтаждау міндетті емес.

Бүгінде көрермендердің флешбәктермен бөлінген эпизодтарға еті үйренген. Алайда кейбір монтаж шешімдері оқиғаның дәл қай кезде болып жатқаны туралы одан да үлкен екіұдайлық сезімін тудырады. Рененің «Соғыс аяқталды» (*La Guerre est finie*) фильмі кәдімгі жалғасымдық жүйесімен құрылған кадрларды түсініксіз көріністермен бөледі. Олар флешбәк пе, қиял-ғажайып көріністер ме, әлде тіпті болашақтың кадрлары ма? Түсініксіз. Михаэль Ханекенің «Жасырын» (*Caché*) фильмінде ғимараттың түсірілімінен кейін терезеден қарап тұрған ұл баланың кадрын көреміз. Бұл «*Артқы терезедегі*» Джеффтін көру нүктесінен түсірілген кадрларды еске салады (6.96; 6.97; 6.99–6.102). Алайда «*Жасырында*» жорамалды хронологиялық тәртіп жалған болып шығады (**6.161; 6.162**).



6.151



6.152



6.153



6.154

6.151–6.155 Бұрынғы және қазіргі кездегі аттам кесімдер. Жан-Люк Годар «Ақырғы демінде» (*Breathless*) аттам кесімдерді еркін қолданады. Патрисияның мына кадрынан (6.151) келесі кадрға (6.152) монтаждау кейбір жиектер алынып тасталған секілді әсер береді. Монтаж тізбегінде аттам кесімдер шұғыл өзгерістерді білдіру үшін де қолданылуы мүмкін. «Уолл-стрит қасқыры» (*The Wolf of Wall Street*) фильміндегі аттам кесімді жалпы пландар бас кейіпкердің брокерлік қызметінің ертегідегідей жылдам өсуін бейнелейді (6.153–6.155). «Мамыр күндері» (*Maytime*) мен «Өрмекші адам» (*Spider-Man*) фильмдеріндегі монтаж тізбектері ыдырауды (*dissolve*) пайдаланып, сәл ақырындау, біртіндеп ұсынылатын процесті көрсету үшін қолданылады (6.138–6.140).



6.155

Біз монтаж кезінде болып кеткен эпизодтарды қайта қоюға немесе Джеки Чанның трюктерін қайтадан ойнатуға болатынын көрдік (6.49–6.51). Алайда кинорежиссер оқиғаны одан да жойқын әсер үшін қайталауы мүмкін. «Соғыс аяқталды» фильмінде болашақ жерлеу рәсімі баламалы нұсқаларда көрсетілген: біреуінде бас кейіпкер бар, екіншісінде жоқ. Годардың «Ақымақ Пьеросындағы» (*Pierrot le fou*) қуғыннан қашу тізбегі кадрлардың ретін ғана араластырып қоймайды, сонымен бірге жиілікті де ойнатады. Фердинандтың машинаға секіріп мініп жатқан көрінісі (әр кезде әртүрлі етіп көрсетіліп) бірнеше рет қайталанған (6.163–6.166). Бұлайша монтаждау біздің баянсөзге қатысты әдеттегі күтуімізді бұғаттайды да, бар назарымызды оқиға желісінің бөлшектерін біріктіріп отырып қарауға аударады.

Монтаждау сюжет уақытының ұзындығы тұрғысында да еркіндік бере алады. Жалғасымдық пен көп нүктелер ұзақтықты ұлғайтудың негізгі тәсілдері болса да, кеңейту – экран уақыты оқиға уақытынан да үлкен болатындай етіп бір сәтті соза түсу тағы бір мүмкіндіктердің бірі болып қала бермек. Франсуа Трюффо наррацияның бұрылыс нүктесін баса көрсету үшін осындай кеңейтулерді қолданады, мәселен, «Жюль мен Джимде» (*Jules and Jim*) Катриннің вуалін көтеріп, жартастан суға секіруі.

Киногерлер жалғасымдық жүйесінің ең негізгі принциптерінің кейбірін қайта қалыптастырды. Біз әрекеттер сәйкестігі тек қана уақыт жалғасымдығы болған кезде ғана жасалады дедік. Алайда Ален Рене «Мариенбадтағы соңғы жылдағыдай» (*Last Year at Marienbad*) фильмінде мүмкін емес



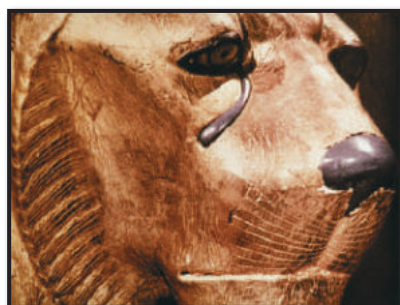
6.156



6.157



6.158



6.159



6.160

6.156–6.160 Дайджетик емес монтаждау. «Люсиде» (*Lucy*) Люк Бессон негізгі кейіпкердің қауіпті тұсқа жақындаған көрінісін (6.156) қақпанға түскелі жатқан тышқанның бейнесімен (6.157) қосарлай монтаждайды. «Қытайлық» (*La Chinoise*) фильміндегі Анридің дайджетик кадры (6.158) Тутанхамон патшаның арыстан тағы (6.159) мен оның алтын бетпердесінің дайджетик емес көріністеріне жалғасады (6.160). Бұл жәдігерлер Анридің айтып жатқанын растап жатыр ма, әлде әшкерелеп жатыр ма?

жалғасымдық тудырады (6.167; 6.168). Әрекеттердің сәйкестігі мен әйелдің жиектер ішіндегі үйлескен позициясы оның басының бұрылуы жалғасып жатыр деген әсер қалдыруы мүмкін, бірақ ол бұрылғанда тап болған мүлдем басқа жер бұл әсердің жалған екенін көрсетеді. 10-тарауда көргеніміздей, эксперименталды фильмдер екіұдай немесе қарама-қайшы монтажды одан да бетер дамытуда.

Уақыт өткен сайын баянсөз желісіндегі жалғасымдық үзілістеріне аудиторияның еті үйреніп кетуі мүмкін. Алайда аттам кесім кезінде дайджетик емес енгізу, тұрақсыз экшн сәйкестігі, уақытша орын ауыстыру дәстүрлі баянсөзден алыстатып, кадрлар арасында күмәнді арақатынас тудыруы мүмкін. Мұндай екіұдайлықтың болғаны дұрыс та, ондай жағдайда біздің қиялымыз оянады. Сергей Эйзенштейннің классикаға айналып кеткен «Қазан» фильмі көптеген жақсы мысалдар ұсына алады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Аса ұтымды монтаждау шешімдері туралы «Мен білетін әрі ұнататын біршама кесімдер» (*Some cuts I have known and loved*) эссесінде ой қаузамаймыз.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

«Қазандағы» (Октябрь) жалғасымдық үзілістері

1920 жылдары көптеген Кеңес режиссерлері үшін монтаж, Кулешов соншама жақсы көрген жалғасымдық жүйесі сияқты, жай ғана наррация прогрессиясын суреттейтін құрал ғана болып қойған жоқ. Монтаждау тұтас фильмнің пішінін құратын құралға айналды.

Эйзенштейннің «Ереуілі», «Потемкин», «Қазаны», «Ескі мен жаңасы» (*Старое и новое*) – барлығы белгілі бір монтаждау жолымен жасалған. Ол кейде сюжет желісін дамытса, кейде бір әрекетке түсініктеме немесе жасырын мағына береді.

Эйзенштейн жалғасымдық жүйесін жақсы түсінді, сонымен бірге оның шегінен шығуға да тырысты. Ол «кадрдан кадрға өтетін қақтығыстар көрерменнің фильмге деген ынтасын арттырады» деп сенді. Кеңістік пен уақыт жалғасымдығының үзілуі көрерменнің сезіміне қатты әсер етіп, оның көңілін қобалжытуы мүмкін. Кадрлар арасындағы эмоциялық байланыстарды көре бастағаннан кейін көрермендерде сезімдер туындай бастауы да ғажап емес. Жалғасымдықтың кейбір үзілістері көрерменнің Эйзенштейннің негізгі ойын түсінуіне түрткі болуы да ықтимал.



6.161

6.161; 6.162 Екіұдай көру нүктесі монтажі. «Жасырын» (*Caché*) әлсін-әлсін көшенің арғы бетіндегі керемет люкс апартамент ғимаратын көрсетеді. Бір түннің көрінісінен кейін (6.161) қан-қан болған баланың бір нәрсеге қарап тұрған екі секундтық кадры қойылады (6.162). Кейінірек монтаждың бізді әдейі жаңылыстырғанын білеміз.



6.162



6.163



6.164



6.165



6.166

6.163–6.166 Уақыт тәртібі мен жиілікті әлсін-әлсін ауыстыру. «Ақымақ Пьерода» (*Pierrot le fou*) Фердинанд рульде Марианна отырған машинаға ырғып мінеді, көлік от ала жөнеледі (6.163), алайда келесі кадрда олардың пәтерден тез жүгіріп шығып бара жатқаны көрсетілген (6.164). Олар қашып құтылған сияқты болғаннан кейін (6.165), әрекеттің бұрынғы болған фазасы қайталанады, арасында Фердинандтың машинаға секіріп отырып жатқаны да бар (6.166).



6.167



6.168

6.167; 6.168 Сәйкестендіру мүмкін емес әрекеттер. «Мариенбадтағы соңғы жылдағыдай» (*Last Year at Marienbad*) фильмінде бір топ адам мейманхана кіреберісінде тұр. Камера алдында орта планмен алынған сары шашты әйел жайлап бұрыла бастайды (6.167). Оның бұрылысы аяқталмай жатып, келесі кадрда тағы да соны көреміз, бірақ бұл жерде ол басқа жерде тұр (6.168).

Дәстүрлі драматургиямен шектелмеген Эйзенштейннің фильмдері уақыт пен кеңістікте еркін жылжи береді. Кезектес кесім, субъективті монтаж бен басқа жалғасымдық тәсілдері жаңа бағыт алып, бізді тек кино әлемінде ғана болатын әлемге енгізеді. «Қазан» фильмінен алынған мына қысқа үзінді оның жалғасымдықты қалай үзгенін көрсетеді.



6.169



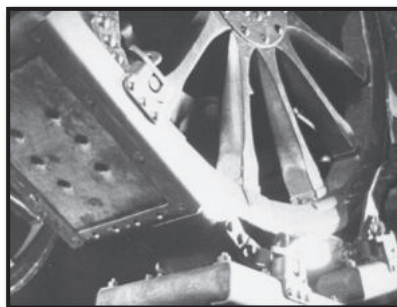
6.170



6.171



6.172



6.173



6.174



6.175

6.169–6.175 «Қазандағы» (October) соғыс, үкімет және тыл. Тізбек неміс сарбаздарының алдында мылтықтарын жерге лақтырып жатқан орыс сарбаздарының көрінісімен басталады. Көп ұзамай бұрынғы жауларымен бірге арақ ішіп, маз-мейрам болып отырады (6.169). Келесі кадрда біз Уақытша үкіметті көреміз; бір малай кадр сыртында тұрған әміршіге соғысты жалғастыруды міндеттейтін құжат ұсынып жатыр (6.170). Сарбаздардың бір-бірімен төс қағыстыруын кенеттен басталған бомба жарылысы бұзады (6.171). Сарбаздар бомба бөлшектері мен ауаға ұшқан топырақ астында қайтадан окоптарына қарай жүгіреді. Эйзенштейннің келесі кадры – зауыт конвейерінен түсіріліп жатқан зеңбіректің көрінісі (6.172). Одан кейін зеңбірек (6.173) пен сарбаздардың бейнесі (6.174) бірін-бірі ауыстырып отырады. Тізбектің соңғы бөлігінде зеңбірек көрінісінен кейін қар үстіндегі нан кезегінде тұрған аш әйел мен оның балаларын көреміз (6.175). Тізбек екі аралық титрмен аяқталады: «Бәрі бұрынғыдай...» /«Аштық пен соғыс».

Бұл – фильмдегі үшінші тізбек (125-тен астам кадрдан тұрады). Оқиға әрекеті қарапайым. Ресейде ақпан революциясынан кейін билікке келген Уақытша үкімет Бірінші дүниежүзілік соғыстан шығудың орнына жауынгерлерін майданда қалдырады. Бұл маневрден кейін орыс халқы өздері құлатқан патшаның кезіндегідей жағдайда қалды, ештеңе өзгермеді. Бұл фильм Голливудта түсірілген болса, оқиға газет беттеріндегі тақырыптардың бейнесімен, сонымен бірге бас кейіпкердің Уақытша үкіметтің ешбір проблеманы шешпей жатқанын айтып тұрған сәтiмен көрсетiлер едi. «Қазандағы» бас кейіпкер – бір адам емес, тұтас орыс халқы; сонымен бірге фильмде сюжет нүктелерін ашатын әдеттегі диалогтар пайдаланылмайды. «Қазан» оқиға желісін тікелей айтып бермейді, оның орнына көрермендер оқиғаларды бір-бірімен байланыстырып, олардың салдары туралы ойланады. Сөйтіп, фильм бізге анық бағыттардан адастыратын көріністерді ұсынады (6.169–6.175).

«Қазанда» бас кейіпкердің жоқтығы аздай, тізбектердің уақыт және кеңістік жалғасымдығы үзілістермен беріледі. Кей кезде 180° ережесі сақталса да (әсіресе әйелдер мен балалардың көрінісінде), Эйзенштейн ешқашан кіріспе кадрларды пайдаланбайды. Оқиға болып жатқан жердің басты бөлшектері бір кадрда бірге сирек көрсетілген. Жалпы, әрбір әрекет қатарын сындарлы монтажбен жасаған (таңғалатын ештеңесі жоқ, Эйзенштейн – Кулешовтың шәкірті).

Тізбектердің жалпы ұйымдастырылу принципі – кезектес кесім. Эйзенштейн шайқас алаңы, үкімет, фабрика мен көше бейнелерін кезектестіріп қояды. Жалғасымдық жүйесінде кезектес кесім бір уақытта әртүрлі жерлерде болып жатқан оқиғаларды білдіреді. Алайда «Қазандағы» кезектес кесімнен оқиғаның қай уақытта болып жатқанын аңғару қиын. Әйелдер мен балалар түнде көрінеді, ал майдандағы әскер күндіз түсірілген. Шайқас оқиғалары әйелдің түнде көзін ілмей отырған кезінен бұрын әлде кейін түсірілді ме? Айта алмаймыз. Эйзенштейннің кезектес кесімі көп жағдайда



6.176



6.177



6.178



6.179



6.180



6.181

6.176–6.181 Үкімет бейбітшілікті бұзады. Эйзенштейн оңға қарап күліп жатқан неміс солдаттың бейнесінен кейін (6.176) Үкімет үйінің жанындағы басы солға бұрылып тұрған айбарлы қыранның мүсінін қояды (6.177). Қар үстінде жатқан мылтықтың статикалық кадры (6.178)... жарылысына алып келеді (6.179). Әсер аттам кесім арқылы күшейе түскен: малай иіліп жатыр (6.180), бірақ ол кенеттен тіктеледі (6.181).

эмоциялық және концептуалды. Ол линиялық оқиғаны әңгімелеуден гөрі үкіметтің саясатына наразылықты көрсету мен оның құрбандарына деген аяныш сезімін оятумен әлек.

Мысалы, үкімет адамдардың бейбіт қарым-қатынасына қалай кедергі келтіретінін көрсету үшін Эйзенштейн сарбаздардың достасқан көріністерін талқандау кадрларымен бұзады (**6.176–6.181**). Сарбаздардың бір-біріне бауыр басып жатқандығы ұзақ уақыт бойы көрсетіледі де, Уақытша үкіметтің іс-әрекеттері көп нүктелі монтажбен берілген. Осылайша Эйзенштейн бейбітшілікті бұзған бомбалардың көзге көрінбей тұрған себебі ретінде үкіметті көрсетеді. Бұл қорытынды алғашқы жарылыстардан кейін, үкіметтегі малай бейнесінің аттам кесімі көрсетілуінен соң күшейе түседі. (6.180; 6.181). Көп нүктелік монтаждау да кезекте тұрған әйелдер мен балалардың қасіретін арттыра көрсетуде өз ролін атқарады. Біз біртіндеп ауысуды емес, шорт кесілген әрекетті көреміз: әуелі өз аяғымен тұрған адамдардың сәл кейінірек аянышты жағдайда жерде жатқанын көреміз.

Режиссер секілді ойлау: өз халқын қанап жатқан үкімет идеясын сіз қалай көрсетер едіңіз? Эйзенштейн оны батыл түрде, визуалды метафора тудыра отырып жасайды. Үкімет бомбалау туралы бұйрық бергеннен кейін сарбаздар оқ астында қалады. Осы тұста халықтың нағыз жауы – неміс әскері емес, үкімет деген ой пайда болады. Эйзенштейн онымен шектеліп қоймайды: әскери машина таптап кеткен адамдар тағдырын көрсетеді. Монтаждың арқасында саябырлай бастаған зеңбірек кадрлары окопта отырған сарбаздардың кадрларымен контраст құрады (6.173; 6.174). Бағыттардың графикалық қақтығыстары жасанды субъективті монтажбен күшейе түседі. Сарбаз жоғарыға қарайды, сол кезде ол келесі кадрдағы төмендеп келе жатқан зеңбірекке қарап тұрғандай болады, алайда зеңбірек екеуі мүлдем екі түрлі жерде. Зеңбіректі түсіріп жатқан фабрика жұмысшыларын (6.172) көрсету арқылы монтаж әскерилер мен жұмысшыларды байланыстырады. Ең соңында, зеңбірек жерге тиген кезде, Эйзенштейн аш отбасылар, сарбаздар және жұмысшылардың бейнелерін кезек-кезек қояды. Олар да үкімет машинасының дөңгелектерінің астында жаншылып, қаналып жатыр. Зеңбірек жерге дүрс етіп тие бергенде, Эйзенштейн келесі кадрда қарда тұрған әйелдің аяқтарын көрсетеді. Машинаның ауырлығы титрлар арқылы («бір фунт», «жарты фунт») аш әйелдер мен балалардың тағдырына байланыстырылады. Эйзенштейн монтажындағы жалғасымдық үзілістері бізді сюжет оқиғаларына саяси рең беруге итермелейді.

«Қазанның» графикалық жалғасымдықтары фильм бойына, әсіресе динамикалық әрекет кезінде үзіліп отырады, бұл біздің көзімізге мұқият сәйкестендірілген кадрлардан да бетер оттай басы-

лады. Эйзенштейннің фильмін тамашалау – өзінді екпінді графикалық монтаждауды тамашалауға мәжбүрлеу деген сөз. Бірақ бұл монтаж сонымен бірге бізге қуатты бейнелер береді: жылыжүзді сарбаздар, елеусіз бюрократтар, қиналған әйелдер мен балалар – осының бәрі біздің эмоциямызды оятады. Бір ғана бас кейіпкерге көңіл бөлуден бас тарту арқылы Эйзенштейн алдыңғы орынға адамдар массасын шығарады.

Ол тек аяныш сезімін ғана оятқысы келмеді. Әдеттегі жеке-жеке бас кейіпкерлер мен олардың басты қарсыласы – зұлым адамдардың арасындағы дәстүрлі драмалық қақтығыстарына қарағанда, «Қазан» жаппай азап шегудің терең себептерін көрсетуге тырысады. Эйзенштейннің монтаждауы сюжет оқиғасын өз бетімізше жорамалдауға мәжбүрлейтін сәйкестіктер, аналогтар мен қарама-қайшылықтар құрастырады. Көрермен жай ғана интерпретация жасамайды, монтаж жалғасымдығының үзілістері арқылы жасырын мағыналарға үңілу ұсынылады. Кадрларды ойымызда біріктіре отырып, біз оның не айтқысы келгенін, яғни жаңа үкіметтің бұрынғыдан еш айырмашылығы жоқ екенін, қарапайым халықтың сол режимнің құрбаны болып қала бергенін меңзегенін ұғамыз.

Монтаждауға байланысты көптеген шығармашылық шешімдердің бар екенін Эйзенштейннен артық ешкім білмеген шығар. Ол классикалық жалғасымдық оның мақсаттарына сай келмейтінін көре білді. Сондықтан ол графикалық элементтердегі, уақыт пен кеңістіктегі жалғасымдығы үзілген, көрермендерді аяныш сезімі мен терең ойға жетелейтін фильм түсіру туралы шешім қабылдады. Түсіру барысында ол жалғасымды монтаждың мықты баламалары бар екенін дәлелдей білді.

ТҮЙІН

Екі кадр біріктірілгенде біз бірнеше сұрақ қоя аламыз:

1. Кадрлар графикалық тұрғыда қалай жалғасымды болады, әлде болмай ма?
2. Қандай ритмдік арақатынастар орнатылған?
3. Бұл кадрларда кеңістіктік жалғасымдық бар ма? Егер болмаса, жалғасымдықтың үзілуін (кезектес кесімді, екіұдай ишараларды) не жасайды? Егер кадрлардағы кеңістік жалғасымды болса, 180° жүйе жалғасымдықты қалай жасайды?
4. Кадрлардағы уақыт жалғасымды ма? Егер солай болса, жалғасымдықты не беріп тұр? (Мәселен, әрекеттер сәйкестігі ме?) Егер олай болмаса, жалғасымдықтың үзілуін не жасайды? (Көп нүктелер ме? Жапсарланған/Қабаттасқан кесімдер ме?)

Жалпы тілмен айтқанда, біз әрбір фильм техникасына қоюға болатын сұрақты қоя аламыз. Бұл техника фильмнің нарративті формасына қатысты қалай жұмыс істейді? Бұл фильм монтажды баянсөздің кеңістігін, уақытын, себеп-салдар тізбегін классикалық жалғасымды стильде көрсету үшін пайдалана ма? Монтаждау үлгілері бет-әлпет кейпін, диалогтарды немесе орналастыруды қалай анықтайды? Бұлай монтаждау түрі баянсөздегі ақпараттарды ұстап тұра ала ма? Жалпы, монтаж көрерменнің фильмді қабылдауына қалай ықпал етеді?

Кейбір практикалық кеңестер. Егер қаласаңыз, сіз монтаждың түрлі жолын байқай

аласыз. Кесімдерді әрқашан байқай бермейтін болсаңыз, фильм немесе видеоны қарап отырып, кадр өзгерген сайын ... тырысып көріңіз. Монтаж жолдарын жеңіл тани бастағаннан кейін кез келген фильмді бір тұрғыдан тамашалауға тырысыңыз, мәселен, кеңістік қалай көрсетілген, графика немесе уақыт қалай басқарылған. Кесім жылдамдығын байқап отыру арқылы ырғақтық монтаждау бой үйретіңіз; монтаж ырғағын (баяулатып) қарау көмектесуі тиіс.

1930 және 1940 жылдарда түсірілген америкалық фильмдерді қарау сізді классикалық жалғасымды стильмен таныстырады; фильм көре отырып, тізбектегі келесі кадрдың қандай болатынын болжап отыруға тырысыңыз (болжамыңыздың жиі-жиі дұрыс болатынына әлі таң қаласыз). Фильм немесе видео тамашалап отырғанда дыбысты өшіріп тастасаңыз, монтаждау үлгілері одан да айқын байқалады. Жалғасымды стильдің үзілісін байқасаңыз, өзіңізден «бұл кездейсоқтық па, әлде әдейі жасалған ба» деп сұрап отырыңыз. Классикалық жалғасымды монтажды қолданбаған фильм көрген кезде оның бірегей монтаж үлгілерін байқап отыруға тырысыңыз. Видеоны баяулатып, тоқтатып, не кері айналдыру арқылы әр тараудан соң фильмнің тізбектерін талдап отыруға тырысыңыз (олар әрбір дерлік фильмде бар). Осылайша сіз монтаждау мүмкіндіктерінің түсінігін айтарлықтай кеңейте аласыз.

7-ТАРАУ

Кинодағы дыбыс

Сіз Джимнің Амандаға қоңырау шалған көрінісін жоспарламақ болдыңыз делік. Әрине, әдет-тегідей сіз де таңдау мүмкіндігімен бетпе-бет келесіз.

Джим мен Аманданың өзара әңгімелесу желісін ауыстыра отырып, сұхбаттасудың екі жағын да көрсете аласыз (көбінесе телефон көріністері кадр/қарсы кадр арқылы қойылады және түсіріледі). Қаласаңыз, оны диалог аяқталғанша Джим мен Аманда көрініп тұратындай етіп, бөлінген экран арқылы көрсетуге де болады. Егер сөйлесу кезіндегі екі кейіпкердің де мінез-құлқын әңгімелесу барысында аша түскіңіз келсе, бұл нұсқалардың екеуі де шексіз баяндау мүмкіндігін бере алады.

Балама ретінде бір кейіпкерді, мысалы, барлық көріністе Джимді ғана камерадан көрсетіп отыруға да болады. Ал Аманданы көрсетудің орнына, бізге оның тек жауап қатқан дауысын ғана естіртіп тұрасыз. Тек Джимді ғана көрсету ол туралы толық білуімізді шектер еді, әрі бұл көрініске сенімсіздік пен белгісіздікті қосады. Аманданың кездесуге келіскенін естігенмен, бірақ өзін көре алмаған соң оның шынайы ниеті мен мотивациясына күмәндана бастаймыз. Ол өзі жалғыз болды ма, әлде жанында біреу бар ма? Әдетте шектелген баяндау қандай да бір қызығушылық пен белгісіздік тудырады.

Бірақ мұның тағы басқа нұсқасы бар. Аманданы көріп те, естіп те тұрған жоқпыз делік. Олай болса, Джимнің сөзінің бір бөлігін аяқтағанын естиміз де, ол Аманданың жауабын тыңдау үшін үзіліс жасайды. Енді баяндауымыз бұрынғыдан да шектеле түсті: біз бұл жолы Джимнің білгенінен аз

білеміз. Бұл нұсқа бір адамның такси шақыртқаны сияқты жеңіл көріністерде жиі пайдаланылады. Мұны мағыналы көріністер үшін қолданса, онда әңгімені мұқият тыңдап, желінің екінші жағында не болып жатқанын көзімізге елестетіп тұруымызға тура келеді (7.1).



7.1 Телефон тизері. Телефон әңгімесін өңдеудің бір әдісі: «Чуңкиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмінде қызы тастап кеткен жас жігіт кейіннен өзінің бастауыш сыныптан бері көрмеген бір танысы екенін айтып, түсіндіріп, басқа әйелдерге қоңырау шалады. Біз оның әйелдерге өзінің кім екенін тым орашалақ түсіндіргенін көреміз. Күлкі әсері ара-тұра әйелдер көрсетуге тиіс абыржу мен ашулы ойдан пайда болады.

Дыбыстық шешімдер

Біз кино өнерінің бірнеше жерде шешімдер мен мүмкіндіктердің екеуін де ұсынатынын көрдік. Режиссер ретінде алдыңызда бірнеше таңдау тұрады. Солардың арасынан біреуін таңдауыңыз керек және әр таңдаудың нәтижесі де әртүрлі. Сонымен қатар кейбір таңдау алдағы таңдаудың негізі ретінде де қарастырылады. Егер тек Джимді ғана көрсетіп,

Аманданы кадрдан тыс қалдырсаңыз, бәрібір оның даусының бізге естілуін немесе естілмеуін шешуіңізге тура келеді.

Режиссерлер бұл таңдауға интеллектуалды тұрғыда һәм түйсікпен қарауы керек. Өйткені әрбір балама әр аудиторияға әртүрлі әсер етеді. Дыбыс, басқа техникалар сияқты, көптеген мүмкіндіктерді ұсынады. Бірақ режиссер фильмнің жалпы көрінісіне қабылдаған бұл шешімінің қалай сәйкес келетінін әрі көрермендердің қалай қабылдайтынын негізге ала отырып, олардың қайсысын таңдау керек екенін өзі анықтауы тиіс.

1-тарауда көргеніміздей, кино өндірісі процесінде дыбыс трегі бейнелерден бөлек құралады және оны көріністен тыс басқаруға болады. Бұл дыбысты басқа техникалар сияқты икемді, кең әрі ауқымды етеді. Дегенмен дыбысты зерттеудің өзіндік қиындықтары да бар.

Бұл оны біз нашар тыңдағандықтан емес. Өйткені біз өмірге келмей тұрып-ақ дауыстарды ажырата аламыз. Ер адамның даусын әйел адамның даусынан айыра аламыз, әсіресе анамыздың даусын жазбай танимыз. Есейе келе үздіксіз дыбыс тұңғығына сүңгіп кетеміз. Біздің стереоскопиялық көруіміз визуалды әлемдегі заттардың орнын табуға көмектескендей, құлақтарымыз да дыбыстың қайдан шыққанын триангуляциялайды, яғни бағамдайды. Бұл әсіресе есту жүйесі өте сезімтал адамдарға қатысты. Денсаулығымыз жақсы болса, триллионнан бір диапазон көлеміндегі дыбыс айырмашылықтарын аңғара аламыз. Дыбысты зерттеп жүрген ғалымдар біздің жадымызда 400 000-нан аса нақты дыбыстардың бар екенін айтады.

Музыкант немесе дыбыс инженері болмаған соң естіген дыбыстарымыздың көбін елеі бермейміз. Біз түс, текстура және орналасу орны жайлы негізгі ақпараттарды көзімізге көрініп тұрған ортадан аламыз. Сол себепті күнделікті өмірде дыбыс визуалды назарымыз үшін жай ғана фон болып қалады. *Фильм көру және фильм тамашалаушы* немесе *көрермен* болу жайлы да дәл осылай айтамыз; терминдердің барлығы дыбыс трегінің екінші фактор екенін білдіреді. Біз дыбысты киноның, фильм көріністерінің шынайы негізінің қарапайым толықтаушысы ретінде қабылдауға қатты бейімбіз.

Мұндай бейімділік дыбыс режиссерлеріне біз байқай бермейтін басқа бір әлем жасауға мүмкіндік береді. Экраннан бұлт торлаған аспанға қарап, абыржып тұрған адамның жүзін көріп тұрмыз, сонымен қатар сол мезетте желдің гуілін, полиция көлігінің дабылын және балалардың шуын да естиміз. Кенет жағдайды қауіпке ұластырып жібереміз. Ебедейсіз әрекеттерге және сенімсіз арнайы эффектілерге құралған бюджеті аз қорқынышты фильмдер аудиторияның ренішін тудырып, мазаққа, күлкіге айналып жатады. «Дыбыс – кино бизнесіндегі қаражатыңызға әсер етіп, қалтаңызды қағатын ең үлкен соққы», – дейді Skywalker Sound менеджері (7.2).

Бір жақсысы, әуесқой режиссерлер да мұны аңғара бастады. «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*) және 1970 жылдардың басқа да хиттері көпшілік қауымды дыбыс жазудың әрі оны қайта ойнатудың жаңа технологияларымен таныстырды. Аудитория ендігі жерде Долби (*Dolby*) шу басу процестерін, кеңейтілген жылдамдықты және динамикалық диапазонды, төрт және алты тректі ойнатуларды күтетін болды. 1990 жылдардың басында цифрлы дыбысты тек бюджеті қомақты фильмдерде ғана қолданатын, ал қазір релиздердің барлығында дерлік анық, ықшам дыбыс трегі бар. «Біздің қазіргі жасап жатқандарымызбен салыстырсақ, «Касабланка» (*Casablanca*) сияқты ескі фильмдердің дыбыс трегінде ешнәрсе жоқ, бос қалған», – дейді «Аударманың қиындықтары» (*Lost in Translation*) фильмінің бас дыбыс режиссері. Қазіргі романтикалық комедиялардың өзі бұдан 20 жыл бұрынғы экшн фильмдермен салыстырғанда дыбыстық эффектілерге толы. Мультиплексті кинотеатрлар өздерінің дыбыс жүйелерін режиссерлердің мәселесіне қарай орайластырды және DVD-дің кең таралуы тұтынушыларды дыбысы жақсы үй кинотеатрларын жасауға жол ашты.



7.2 Дыбыс көрінбейтін кеңістік тудырады. Орсон Уэллс мансап жолын Голливудқа бармай тұрып радиодан бастаған. Сол себепті ол аудиторияның қиялын оятатын дыбыс күшін жақсы білетін. «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*) фильміндегі осы көріністің басында Джорджи Минафер пойызға отырғалы жатқан ағасы Джеппен қостасады. Бірақ мұнда пойыз бекетінің таныстыру планы да, оның бар екенін білдіретін белгі де жоқ. Біз бағанадағы бір-біріне қарсы тұрған екі ер адамның суретін көреміз, әрі үлкен, бос кеңістіктегі хабарландырудың жаңғырығын естиміз. Паровоздың ысқырығы, қозғалтқыштың пысылдағаны және будың бұрқ етіп шыққаны естіледі. Уэллстің шатырдың артқы жағынан көрсеткен дыбыс дизайны тұтас бір оқиға орнын көрсетеді.

Көрермендердің дыбысқа деген жаңа ықыласы фильмнің дыбыс трегін диалог немесе дыбыс эффектілері арқылы көріністерден бұрын шығару кезінде байқала бастады. Мұндай тәсіл фильмнің ашылу көрінісіне назар аударту үшін аудиторияның көңілін тыныштандыруға қажет деп айтуыңыз мүмкін, бірақ бәрінен бұрын дыбыс ақпараттары бізді оқиғаға ақырындап жетелей береді. Қазіргі фильмдердің көбі алдымен бізді құлағымыз арқылы баурап алады. 1920 жылдардың соңына қарай түсірілген фильмдерде көрермендер экранға қарап отырып, өздерінің не естіп тұрғандарын ажырата алмайтын.

Дыбыс күші

Дыбыс – фильмнің ең күшті техникасының бірі. Бұлай деуімізге бірнеше негізгі себептер бар. Біріншіден, ол – қабылдаудың ерекше әдісі. 1926 жылы дыбыс жазатын құрылғы пайда болғанға дейін дыбыссыз фильмдер оркестрмен, органмен немесе фортепианомен сүйемелденетін. Ондай музыка, тым құрығанда, тыныштықты толтырып, көрермендерді біршама әсерге бөлейді. Ең кереметі, естуге елігу Кеңес режиссері Сергей Эйзенштейн «сезімдер синхронизациясы» деп атаған, бейне мен дыбысты біртұтас етіп біріктіретін бірыңғай ритм немесе жоғары сапа құру мүмкіндігіне жол ашады.

Көрініс пен дыбысты біріктіру адам түйсігінің тереңінде жатқан қатпарларға да қозғау салады. Сәбилер өзі көріп тұрған нәрсеге көбінесе өз еркінен тыс дыбыс қосады. Егер дыбыс пен көрініс қатар пайда болса, оларды екі емес, тұтас бір оқиға ретінде қабылдаймыз. Санамыз да кадрдан бір заңдылықты немесе баяндауға байланысты туындайтын заңдылықты іздейді, біз еріннің қозғалысы мен айтылған сөздің сәйкес келу заңдылықтарын іздеуге бейімбіз. Визуалды құрылымда көрініс табатын музыкалық үйлесімнің күші тек биде ғана емес, Pink Floyd тобының «Айдың қараңғы жағы» (*The Dark Side of the Moon*) альбомы «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) фильмінде ойнатылған кезде де анық көрінеді. Біздің аудио-визуалды араластыруға бейімділігіміз күнделікті әрекеттерімізбен де, музыка, театр және кино сияқты өнер түрлерімен де айқындалмақ.

Дыбыс біздің көріністер туралы түсінігімізді қалыптастырады

“ Мен дыбыс қосатын кезде қатты толқимын... Сол сәтте тіпті дірілдеп кетемін”.

Акира Куросава, режиссер

Дыбысты көбінесе бейнелердің елеусіз құраушысы деп қарастырамыз. Бірақ оның біздің бейнелер туралы түсінігімізді белсенді түрде қалыптастыратынын мойындауымыз керек. «Сі бірден келген хат» (*Letter from Siberia*) фильмінің бір эпизодында (7.3–7.6) Крис Маркер экрандағы көрініс туралы түсінігімізді өзгерту үшін дыбыс күшін көрсетеді. Маркер бір метражда қала көшесіндегі көліктің жанынан өтіп бара жатқан автобустың кадрын, жол салып жатқан жұмысшылардың үш түрлі кадрын үш рет көрсетеді. Бірақ әр кездегі метраж мүлдем басқа саундтрекпен сүйемелденеді. 7.1-кестеде ретімен келтірілген үш нұсқаны салыстырыңыз. Біріншісі өте жағымды, екіншісі өте шиеленіскен, ал үшіншісінде мақтау мен сынау қатар көрінеді. Алайда аудитория осы бірдей бейнелерді, кадрдан тыс диктор мәтініне сүйенгендіктен, әртүрлі қабылдайды.

Көз арқылы санамызды бағыттау

«Сі бірден келген хат» фильмінің эпизоды фильмдегі дыбыстың тағы бір артықшылығын көрсетеді. Ол біздің назарымызды бірден бейнеге аудара алады. Комментатор «қан түсті автобустар» деп сипаттаған кезде біз көліктерге емес, алдымен қызыл автобустарға қараймыз.

Брайан Де Пальма «Жарылыс» (*Blow-Out*) триллерінде дыбыстың бағыттаушы қызметін пайдаланады. Джек Терри – аз бюджетті фильмдердің дыбыс режиссері. Қоршаған ортаның фондық шуларын жазу кезінде ол өліммен аяқталған көлік апатының дыбысын түсіріп алады. Джек өзінің осы дыбыс жазбасын қылмыскердің көлікте отырған саясаткерді өлтіру үшін автомобильдің дөңгелегіне оқ атқанына дәлел ретінде ұсынады. Қылмыс орнында арсыз детектив те болды және ол көлік апаты туралы фильм түсірді. Видеожазбадағы детективтің қозғалыссыз бейнелерін пайдалана отырып, Джек өз жазбасымен синхрондай алатын (7.7–7.9) мини-фильм жасады. Сөйтіп, жарияланған бейнелерде байқалмай қалған өмірлік маңызы бар дәлелдер жарыққа шықты.

7.1-КЕСТЕ. «Сібірден келген хат» (*Letter from Siberia*) футажы (фильмнен алынған материалдар)

Бейнелер

Бірінші диктор мәтіні

Екінші диктор мәтіні

Үшінші диктор мәтіні



7.3

Якутск – Кеңестік Социалистік Автономиялық Саха Республикасының астанасы, халық игілігіне берілген жайлы автобустар мен кеңестік автомобиль өндірісінің мақтанышы – қуатты ЗМЗ көліктері қатар зулаған көшелері бар заманауи қала.

Якутск – жамандықпен аты шыққан қараңғы қала. Халық қызыл ала автобустарға сыймай, қысылып-қымтырылып, таласып-тартысып жатса, артықшылыққа ие ерекше топ өкілдері қымбат, жайлы ЗМЗ көліктерімен сән-салтанаттарын паш етіп, зулап бара жатады.

Якутскіде заманауи үйлер ақырындап қараңғы, ескі аудандарды ығыстырып жатыр. Автобустар Лондонның немесе Нью-Йорктің қарбалас сәттегі көшелері сияқты, ығы-жығы жолда. Енді бірде кептелісі жоқ даңғыл жолдарда, жетіспеушілік салдарынан тек коммуналдық қызметтер үшін ғана бөлінген, керемет ЗМЗ автомобильдерін басып озып жүйкіп бара жатады.



7.4

Социалистік жарыстың жарқын рухымен; қатарларында

Құлдар сияқты әбден бейнет көрген,

Кеңес жұмысшылары;



7.5

Арктиканы мекендейтін осынау жігерлі тұрғыны да бар, бақытты Кеңес Одағының жұмысшылары

қатарларында мына бір қажыған азиялық адам да бар

көз жанарында сырқаты бар мына якут жігіт те өте қиын жағдайда



7.6

Якутск қаласын тіршіліктің ең жайлы мекеніне айналдыруға тырысып жатыр. Немесе:

бақытсыз Кеңес жұмысшылары бөренелерді тасып, өздерін қарабайыр еңбекке жегіп қойған. Немесе жай ғана:

ерекше батылдықпен хәм табандылықпен, болашақта игілігін көреміз деген үмітпен туған қалаларын гүлдендіру үшін жанын салып еңбектеніп жатыр.

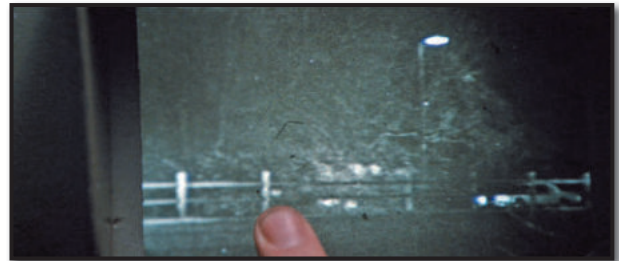


7.7



7.8

7.7–7.9 Дыбыс кілтті ашады. «Жарылыс» (*Blow-Out*) фильмінде Джек журнал суреттерінен құрастырып, өз қолымен жасаған фильмін зерттейді (7.7). Ол таспасын бейне трегімен синхрондайды (7.8). Екеуі қатар ойналғандағы үрлеген дыбыс қоршау бағанының жанындағы бұтаның тұтануынан шыққан лепті дыбыспен сәйкес келеді (7.9). Тұтану ойнатылған футаждан көрінеді, бірақ Джек пен аудитория оны байқау үшін бұл жерде арнайы дыбыс трегі керек болды.



7.9



7.10



7.11

7.10; 7.11 Субъективті үнсіздік. «Вавилон» (*in Babel*) фильмінде құлағы нашар еститін жасөспірім қыз клубтағы музыка шарықтау шегіне жеткен кезде биге келеді (7.10). Балаға соңынан ілесіп келе жатқан қыздың оптикалық ракурсымен кесім жасағанымызда бұл түсіп қалады (7.11). Субъективті дыбыстың орнына біз субъективті үнсіздікті көреміз, әрі бұл қыздың айналада болып жатқан оқиғадан оқшау екенін күрт драмалайды.

Егер кадрда шешуші элемент болмаса, не істеу керек? Мысалы, бізде бөлмеде тұрған адамның кадры бар делік. Егер есіктің сықырлап ашылғанын естісек, онда бөлмеге біреу кірді деп ойлап, келесі кадрда сол адамды көруден үміттеніп күтіп қалуымыз мүмкін. Басқаша айтқанда, жай ғана дыбыстың өзі бізді алдын ала болжал жасауға итермелейді. Бұл қорқынышты фильмдерде кейінге қалдыруды да меңзейді; жанрда көрінбей тұрған қауіптің бар екенін сездіргенімен, көрініс осының бәрін кадрдан тыс бір нәрсеге үреймен қарап тұрған кейіпкерге тоқталады.

Сонымен қатар дыбыс тыныштыққа жаңа мән береді. Үнсіз, тыныш эпизодтар адамды ауыр күйге түсірсе, шудың ішінде кенеттен пайда болған тыныштық бізді селт еткізуі мүмкін (**7.10; 7.11**). Қазіргі дыбыс микшерлерінің көбі жарылыс және басқа да қатты шыққан дыбыстың алдында жарты секундтай тыныш қалады. «Гарри Поттер және Феникс ордені» (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*) фильміндегі Дамблдор мен Волдемордың сайысындағы Волдемордың шабуылы кезінде бір сәт тыныштық орнап, аз ғана уақыт дыбыссыз қалады. Мұндай қайшылық соққылардың дыбысын ерекше зор етіп көрсетеді. Түрлі түсті таспа ақ-қара түсті әртүрлі түске айналдырғаны сияқты, дыбыс та тыныштықтың барлық түрін қамти алады.

Тағы бір артықшылығы – дыбыстың монтаждаудағы өңдеу мүмкіндігі де жоғары. Монтаждау арқылы мағыналы байланыс шығару үшін кез келген екі аралықтың кадрларын біріктіруге болады. Режиссер да кез келген дыбыс құбылысын бір жерге миксаждай алады. Дыбысты кинолардың пайда болуымен шексіз визуалды мүмкіндіктерге шексіз акустикалық нәтижелер қосылды.

Фильмдегі дыбыс негіздері

Фильмнің дыбысы сөздердің, музыканың және шудың кез келген қоспасын қамтиды. Режиссерлер дыбыстың түрі және қоюлығы, сондай-ақ дыбыс деңгейі мен жиілігі сияқты сипаттарына байланысты шешім қабылдайды.

Перцептивті сипаттар

Фильм дыбысының бірнеше аспектісі бізге күнделікті тәжірибеден таныс.

Дыбыс деңгейі. Біздің естіген дыбыстарымыздың барлығы – ауадағы тербелістің нәтижесі. *Дыбыс деңгейі* немесе күші сияқты сезімдерді дыбыс амплитудасы немесе тербеліс кеңдігі шығарады. Режиссерлер үнемі дыбысты күшейте отырып, түрлі амал-айлалар жасайды. Қыз-қыз қайнаған көшенің қозғалысқа толы ұзақ кадрына көшенің шуы қосылады. Бірақ екі адам кездесіп, бір-бірімен сөйлесе бастаған кезде көше қозғалысының дыбыс деңгейі де төмендейді (7.12). Дауысы жұмсақ және қатты сөйлейтін екі кейіпкер арасындағы әңгіме дыбыстың қаттылығымен де, олардың не айтып жатқанымен де сипатталады. Мел Брукстың «Продюсерлер» (*The Producers*) комедиясының көп бөлігі қызуқанды Макс Белосток пен жұмсақ мінезді есепші Лео Блумның дауыстарының арасындағы контраст арқылы өтеді.



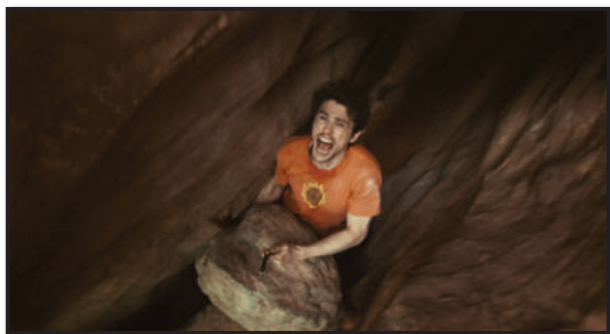
7.12 Дыбыс қаттылығын анық болу үшін өңдеу. «Норма Рай» (*Norma Rae*) фильмінің басында жасалған кадрларда машина шуынан құлақ тұнатын тігін фабрикасын көрсетеді. Сол арқылы біз еңбек жағдайының қаншалықты қатаң (қиын) екенін аңғарамыз. Хикаят оқиғасы басталған кезде демалатын бөлмедегі әйелдің диалогі естіледі.

Дыбыс деңгейін нақты акустикалық терминдермен өлшеуге болады, дегенмен тындармандар үшін бұл – салыстырмалы шама. Жоғары амплитудалы дыбыстың үздіксіз шығуы ұзақ үнсіздіктен кейінгі төменгі жарылыстың дыбысы сияқты естілмеуі мүмкін. «Капот» (*Capote*) фильмінде қылмыскердің қылмысын мойындауы тыныш көрініспен өтеді, онда тек желдің үні ғана естіліп тұрады. Бұл қалыпты тыныштықты өте қатты естілгендей болған қарудың атылған дауысы бұзып жібереді. Мизансцена және бейненің тондық сапасы сияқты дыбыс трегі де контраст арқылы назарымызды өзіне аударады.

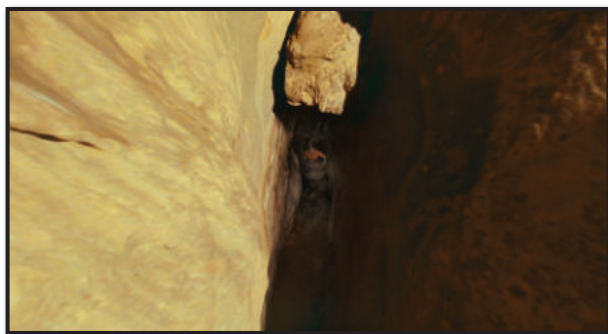
Дыбыс деңгейі қабылданатын қашықтықпен байланысты. Басқа да осыған ұқсас жағдайларда дыбыс неғұрлым қатты болса, оны соғұрлым жақын қабылдаймыз. Мұндай болжам алдында айтып өткен көше қозғалысының мысалында іске асады: екі адамның диалогі бізге жақын тұрса қатты естіледі де, көше қозғалысының шуы артқы планға шегінеді. Сонымен қатар фильмде тыныш көріністі өте күшті шумен бөліп жіберу сияқты дыбыс қаттылығындағы өткір және *күрт* өзгерістерді (әдетте динамикадағы өзгерістер деп аталады) пайдалану көрерменді шошытып жіберуі мүмкін. Дыбыс деңгейіндегі өзгерістер шу көзіне қарай немесе одан алыстаған қозғалыс сезімін күшейту үшін монтажбен немесе камера қозғалысымен де үйлеседі (7.13–7.15).

Жиілік. Дыбыс тербелісінің жылдамдығы жиілікке, қабылданатын биіктікке яки дыбыстың төмендігіне әсер етеді. Өмірдегі хәм фильмдегі дыбыстардың көпшілігі – әртүрлі жылдамдықтағы жиынтықталған күрделі үндер. Жиілік біздің құлағымызға дыбыстарды сұрыптауға көмектеседі.

Жиілігі өте төмен дыбыстар күннің күркірегені секілді болса, жиілігі өте жоғары дыбыстар қоңыраудың сыңғыры сияқты. Сонымен қатар жиілік бізге музыканы және сөзді фондағы шудан ажыратуға да жәрдемдеседі. Кейде режиссерлер жиілікті нысандарды ажырату үшін де пайдаланады. Тоқылдаған яки дүңгірлеген дыбыс нысанның бос екенін аңғартса, ал жиілігі жоғары сыңғырлаған дыбыс нысанның тегіс әрі ауыр екенін білдіреді.

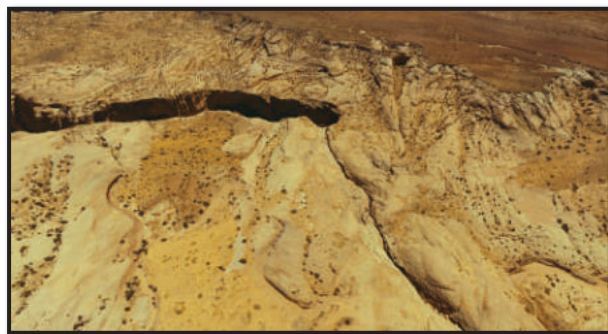


7.13



7.14

7.13–7.15 Дыбыс қаттылығы қашықтықтың да белгісі. «127 сағат» (*127 Hours*) фильмінде турист каньон түбінде қалып қалады. Бір кадр оның көмек сұрап айғайлаған, сонымен бірге жоғары бұрышта атылған қару даусы кадрынан басталады (7.13). Камера жылдам жоғарылап, одан алыстаған сайын кадр каньонның ландшафты қара сызыққа айналған құмдағы өте ұзақ көрінісімен аяқталып, туристің даусы естілмей кеткенше (7.15) айқай жұмсара түседі (7.14). Режиссер Дэнни Бойл кадр масштабының күрт өзгерісіне тура келген дыбыс перспективасын жас жігіттің тығырыққа тірелген жағдайының қаншалықты қиын екенін драмалау үшін пайдаланады.



7.15

Жиіліктің бұдан да көп арнайы мақсаттары бар. Біз жоғарыда «*Оз елінің сиқыршысы*» фильміндегі *Over the Rainbow* әнінің октавалық секіріс эффектісі туралы айтып өттік (95-бет). «Алқабым қандай жасыл болып еді» (*How Green Was My Valley*) фильмінде жас бала ересек адамның даусымен сөйлеуге тырысады, бірақ күлкіге қалған кездегі әзілі бөрінен бұрын дыбыс жиілігіне негізделген. Марлен Дитрихтің вокалдық дыбыстауы көбінесе дыбысты сауал тастай отырып шығаратын, ұзағынан әуелейтін интонацияға байланысты. «Қаһарлы Иван» (*Иван Грозный/Ivan the Terrible*) фильмінің 1-эпизодындағы тәж кигізу көрінісінде сарай әншісі Иванды мадақтау әнін терең баспен бастап, әр фразаның жиілігін күрт жоғарылатып жібереді (7.16–7.18). Бернард Херрманн Хичкоктың «*Психо*» (*Psycho*) фильмінде шырылдаған құстың ащы даусына ұқсас эффект жасаған кезде, көптеген музыканттардың өзі оның қайдан шығып жатқанын ажырата алмады. Ол ерекше жоғары жиілікте ойналған скрипканың даусы еді.

Тембр. Дыбыстың гармоникалық құраушылары оған белгілі бір реңк немесе тон сапасын береді, оны музыканттар тембр деп атайды. Біреудің даусы жайлы міңгірлеп тұр немесе әуезді екен десек, демек тембр туралы айтып тұрмыз деген сөз. Негізінен, тембрдің дыбыс амплитудасына я болмаса оның жылдамдығына қарағанда негізгі акустикалық параметрге онша қатысы жоқ. Бірақ оның дыбыс текстурасын немесе «сезінуін» сипаттаған кездегі орны ерекше. Күнделікті өмірде тағы дыбыстарды ажырата білу көбінесе тембрдің әртүрлі аспектілеріне байланысты.



7.16



7.17



7.18

7.16–7.18 Кесіммен синхрондалған жиілік. «Қаһарлы Иван» (*Иван Грозный/Ivan the Terrible*) фильмінде Эйзенштейн әншіні орташа-ұзақ планнан (7.16) орташа планға (7.17) ауыстырады, ірі планға кесу (7.18) арқылы дауыс жиілігіндегі өзгеріске назар аудартады.

Режиссерлер тембрге жиі сүйенеді. Актерлердің дауысы – Шон Коннеридің дөрекі шотландық акценті, Том Уэйтстің мұңды, шіңкілдеген дауысы тембрдің арқасында ерекше естіледі. Disney-дің «Сұлу мен Құбыжық» (*Beauty and the Beast*) анимациялық фильмінде Құбыжықтың тағылық қырын жақсы көрсету үшін Робби Бенсонның сөйлеген кездегі дауысын жолбарыспен арыстанның дыбысымен миксаждаған. Тембр жиілікпен бірге музыкалық аспаптарды бір-бірінен ажыратады және адамды еліктіретін көрініс кезінде пайда болатын саксафонның көңілді, ынтықтыратын үні сияқты эмоцияны күшейтеді.

Рубен Мамуляның фильмінде бұл анығырақ көрсетілген. «Бүгін түнде мені сүйші» (*Love Me Tonight*) фильмінің кіріспе сеансында адамдар күнді музыкалық ритмді нысаннан нысанға – сыпырғышқа, кілем қаққышқа ауыстыра отырып бастайды және әзіл серіппе сияқты нысандардың әртүрлі тембрлерінен ішінара өрбіп шығады. Питер Вейрдің «Куәгер» (*Witness*) фильмінің дыбыс трегін дайындау кезінде режиссерлер Амиштің ауылда оңаша қалған кездегі күйін жеткізу үшін көне жазбалардың ескі тембрлерін қолданып, жиырма немесе одан бірнеше жыл бұрын жазылған дыбыстарды пайдаланды.

Дыбыс деңгейі, жиілік пен тембр фильмнің жалпы дыбыстық текстурасын анықтайды. Мысалы, бұл ерекшеліктер әртүрлі кейіпкерлердің дауыстарын ажыратуға көмектеседі. Джон Уэйн де, Джеймс Стюарт та баяу сөйлейді. Бірақ Стюарттың күңкілдеп шығатын дауысына қарағанда, Уэйннің дауысы барынша терең әрі дөрекілеу. Бұл айырмашылық кейіпкерлері бір-біріне күрт кереғар болатын «Либерти Вэлансты атқан адам» (*The Man Who Shot Liberty Valance*) фильмінде жоғары артықшылықпен ерекше көрініс тапқан. «*Оз елінің сиқыршысы*» фильмінде Сиқыршының көпшілік білетін бейнесі мен үлкен жасыл басты, күркіреген дауысты көрі көзбояушының және қарияның жоғары, жұмсақ, салдырлаған дауысы бір-бірімен сәйкес келмейді. Қозғалыс секансы кезінде дыбыс деңгейінің шегі артады. Сондықтан фильмнің дыбыс режиссеріне белгілі бір шуылдың кейбір бөліктерінің толық естілгеніне сенімді болу үшін салдыр-гүлдір көлік жарысына маркердің шиқылдаған дыбысы сияқты жылдамдығы немесе текстурасы әртүрі шуларды қосуға тура келеді.

Дыбыстың осындай негізгі ерекшеліктері фильмді тұтас қабылдауымызды қалыптастыра алады. Мысалы, «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмі дыбыс амалдарының кең диапазонын қолданған. Соның салдарынан жаңғырған бөлмелер дыбыстың тембрі мен қаттылығын өзгертіп жібереді. Оқиғаның сарыны Кейннің әйелі Сюзанның нақты жиілікпен ән айта алмауынан туындауда. Сонымен қатар осы «Азамат Кейн» фильмінде уақыт пен орын арасындағы сюжеттердің жылжуы дыбыс тізбегінің жалғасуымен және негізгі акустиканың өзгерісімен жабылып, білінбей кеткен. Нақтырақ айтсақ, Кейннің қол шапалақтап тұрған кадры қол шапалақтап тұрған топтың кадрымен тізбектеле (дыбыс қаттылығы мен тембрдің жылжуы) жалғасып жатыр. Лиландтың көшеде басталған ұсынысы аудиториядағы Кейнге ауысып, оның көпшілікке қарап айтқан сөзімен аяқталады, оның дауысы дауыс зорайтқышпен күшейтілген (дыбыс қаттылығының, тембрдің және жиіліктің жылжуы).

Дыбыс процестері жылдамдық пен қаттылықтың барынша кең диапазонын туғызады, сондай-ақ режиссерлердің студиямен ұзақ уақыт жұмыс істегенде ғана қол жеткізе алатындай неғұрлым анық тембрлер жасайды. Бүгінде дыбыс режиссерлері дауысты немесе шуды таңғажайып дәрежеде дараландыра алады. Оған мысал ретінде «Жіңішке қызыл сызық» (*The Thin Red Line*) фильмінде әр кейіпкердің өзіне тән тыныс алу дыбыстарын айналаның шуы ретінде пайдалану үшін жазып алғанын айтсақ та жеткілікті. Ал «Аластатылған» (*Cast Away*) фильмінің дыбыс режиссері Рэнди Томс болса ашық теңізден соққан самалдан бастап, үңгірдің ішіндегі ызғырыққа дейінгі желдің әр түрі-

“ Империяның ғарыш кемесі империя флотына қарағанда нақты дыбысқа ие; бұл жерде стильді әдейілеп өзгерту бар. Империяның барлық тұрғынының шыңғырған, сарнаған, қорқынышты, үрейлі дыбыстары бар... Оларды естісеңіз, қорқыныштан тұра қашасыз. Ал бүлік шығарушы күште біртүрлі дыбыстар шығаратын ұшақтар мен ғарыш кемелері болды. Олар соншалықты күшті болған жоқ; тек көбірек шапалақтау мен пысылдауға бейім еді”.

Бен Бертт, «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*) фильмінің дыбыс режиссері

“ Көптеген фильм оларды миксаж студияларында тыңдауға арналған сияқты. Мен әрбір жеке қадамды жазып алуға қарсы күресіп жүрмін. Онан да креслода отырған т.б. адамдардың дыбысын жоғалтқанды және реализмді құрбан етсем де, эмоциялы әсерге қол жеткізу үшін ерекше дыбыс атмосферасын біртіндеп әлсіреткенді жөн көрер едім. Сіз тыныштықпен қалай ойнау керегін, дыбысқа музыка сияқты қалай қарау керек екенін білуіңіз керек”.

Бертран Тавернье, режиссер

не сипат беруге тырысты. Дыбыс тіпті кейіпкердің пландарының бірінде шешуші мәнге ие желдің бағытының қозғалысынан да хабар береді. Бұл туралы «Желдің музыкалық үнін пайдалануымыз керек» деген Томстың жазбасы да бар.

Жазу, өзгерту және біріктіру

Дыбыстарға кеңінен тоқталар болсақ, кинодағы дыбыстың үш түрі болады: сөз, музыка және шу (әдетте оларды *дыбыс эффектілері* деп айтады). Кейде дыбыс категориялары бір-бірімен қиылысуы мүмкін. Мәселен, айғайды сөзге жатқызамыз ба, әлде шу дегеніміз жөн бе? Режиссерлер осы қос мағынаны да пайдаланады. «*Психо*» фильмінде әйел айғайлаған кезде біз дауысты күтеміз, бірақ оның орнына скрипканың үнін естиміз. Дегенмен көп жағдайда айырмашылықтар сақталып қалады. Біз кейбір негізгі акустикалық ерекшеліктермен, яғни сөз, музыка және дыбыс эффектілерінің қалай қамтылатынымен таныс болдық.

Жазу. Әдетте диалог түсірілім кезінде жазылады, бірақ дайын фильмде біз ол нұсқаны естімейміз. Фильмдегі диалог дубляждalған немесе кейінірек дыбыс жазу студиясында «қайта дыбысталған» соң дайын болады. Диалогты автоматты түрде қайта жазу (ADR) процесі кезінде актерлер «қайта дыбыстау режимінде» метражға қарап отырып, өз сөздерін қайталап шығады. Түсірілім кезінде жазылған диалог содан соң диалогты автоматты түрде қайта жазу процесіне жіберіледі.

“ Біз үнемі сықырлаған немесе зыңылдаған, я болмаса серіппелі, икемді шу шығаратын нәрселерді іздейміз. Егер сіз айырбастауға немесе қоймадағы сатылымға бара жатсаңыз, онда әр нәрсені қалт жібермей, тыңдап жүресіз. Ең қызығы, азық-түлік дүкеніндегі нәрселерге құлақ түрсеңіз, онда көкөністерді тексеріп, ұстап көрген, сыбдырлаған және аздап қытырлаған дыбыстарды естиміз”.

Марни Мур, «Буги түндері» (*Boogie Nights*), «Құмырабас» (*Jarhead*) фильмдерінің фаули әртісі

Егер режиссер «Ойлана берме» (*Stop Making Sense*), «U2 3D» және «Жылқы жылы» (*Year of the Horse*) сияқты концерттік фильмдердегідей музыкалық қойылымдарды алдын ала құжаттандырмаса, онда музыка ешқашан негізгі фототүсірілім кезінде жазылмайды. Музыка көбінесе постпродакшн кезінде қосылды. Композиция, кең тараған әндер сияқты, бұрыннан бар шығармалар немесе дәл сол фильмге арнап жазылған арнайы партитура болуы мүмкін. Партитура жазу деп композитор экранда көрінген әр метражды бақылай отырып, музыканттардың көтерме сөзбен сүйемелдеуін, қамтуын айтады.

Музыка сияқты, көптеген дыбыс әсерлері де постпродакшн кезінде қосылады. Оның ең кең тараған әдісі – әр көрініске икемделген шу жасайтын Фоули процесі. Тек қана акустикамен айналысатын студияларда мамандар адамдардың қалай сусын күйіңанын, лас нәрсеге су шашқанын, егеуқұммен ысқылап жатқанын және басқа да адамның белгілі бір құралдармен істейтін әрекеттерін алдын ала жазып қояды. Үнемі аяқкиімдер, маталар және автокөлік есіктерінің дыбыстарын жинап жүретін Фоули

әртістері оларға балама заттарды ойлап табады. Фоули әртісі Джоан Роу «Бөгде ғаламшарлық» (*The Extraterrestrial*) фильмінде өзге планетадан келген негізгі кейіпкердің (E.T.) «сұйық әрі дос пейіл» дыбысын алу үшін супермаркеттен әкелген бір қорап печеньені қытырлата отырып пайдаланған.

Постпродакшн дыбыстардың барлығы бірдей нөлден басталмайды. Постпродакшн дыбыс эффектілерінің көбі фонотекадан алынады. Студия дәуірі басталғаннан бері Голливуд фонотекасында 100 000-нан аса түрлі дыбыстардың каталогі жинақталды. Мысалы, «Соққылар мен жарылыстар» (*Biffs and Bangs*) файлында соғысу көріністеріне байланысты соққылардың, шапалақтардың, жүдырықтасудың сан алуан дыбыстары бар. Ең әйгілі «Вильгельмнің айқайы» (*Wilhelm scream*) деген фонотекалық эффект алғаш рет 1951 жылы Америка фильмінде ковбойдың саусағын қолтырауын тістеп алған кезде естілді. Бұл айқайды «*Жұлдыздар соғысы*» сәл қайта өңдеп қолданса, «Жоғалған кемені іздеушілер» (*Raiders of the Lost Ark*), «Құтырған төбеттер» (*Reservoir Dogs*), «Трансформерлер» (*Transformers*) және басқа да жүздеген фильмде (қаласаңыз, Google жүйесінен Wilhelm scream деп іздеп, оларды тыңдап көруге де болады) сол күйінде пайдаланған. Әр дыбыс режиссерлері өздеріне керек, қызықты басқа да шулардың жеке жинақтарын жасайды.

Кейде дыбыс тректерін бейне тректерінен бұрын ойластырады. Мюзиклдерде камера алдын ала жазылған мимикамен орындалған композицияны, әншілер мен орындаушыларды түсіріп алады.

Тіпті бишілердің өкшелерін тоқылдату немесе тарсылдату сияқты аяқ қимылдарын да алдын ала жазып алуға болады. Содан соң монтаждау процесі кезінде осы тректі түсірілген бейнелермен үйлестіреді. Анимациялық мультфильмдерде әдетте музыканы, диалогтарды және дыбыс эффектілерін камерамен түсіру басталғанға дейін жазып алады. Сондықтан экрандағы әрекеттер әр кадрдағы дыбысқа сәйкес келеді. Карл Сталлинг «Бағз Банни мен Даффи Дак» (*Bugs Bunny and Daffy Duck*) шытырман оқиғасы үшін таныс үндердің, біртүрлі шулардың және ерекше дауыстардың ретсіз өзгеріп тұратын тректерін жасады.

Дыбысты өңдеу. Дыбыстарды толық қамтып, жинақтап алғаннан кейінгі фильмінің дыбыс тректерін құру да бейне тректерін монтаждауға ұқсайды. Сондай-ақ алдыңызда жатқан бірнеше суреттен ең жақсысын таңдап алған секілді, дыбыстың да өзіңізге қажетті бөлігін іріктеп алуыңызға болады. Постпродакшн кезінде көріністің түсін немесе жарықтандыруды әртүрлі өзгертуге болатын сияқты, дыбыстың да акустикалық сапасын өзгерту үшін өңдеудің мүмкіндігі мол.

Өңдеудің негізгі түрі – араластыру. «Жын шығарушы» (*The Exorcist*) фильмінде ішіне жын кірген қыздың шығаратын шулы дауысы айғайдан, жануарлардың ырылынан және кері оқылған ағылшын сөздерінен тұрады. Ал «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильміндегі тираннозаврдың ақырғанын шығару үшін дыбыс режиссерлері арыстанның ырылын, пілдің шыңғырған дауысын және төменгі үндер үшін қолтырауынның ырылын пайдаланды. Зулап бара жатқан пойызды негізгі күш ретінде көрсету үшін оған «Тоқтаусыз» (*Unstoppable*) фильмінде аңдардың дауыстарына ұқсас үн қосқан. Тіпті өзінің жолындағы басқа пойыздың күл-талқанын шығарғаннан кейін де жүгенсіз кеткен тентек локомотив жеңгенін білдіретін үн шығарады.

Таңдау – біздің назарымыздың бағыттаушысы. Осы мәтінді оқып отырған кезде сіз назарыңызды кітаптың бетіндегі сөздерге аударасыз және (әртүрлі дәрежеде) құлағыңызға жеткен белгілі бір дыбыстарды елемеуіңіз де мүмкін. Бірақ көзіңізді жұмып, мұқият құлақ салсаңыз, онда артқы дыбыстарды – қозғалысты, жүрісті, алыстан шыққан дауыстарды – естір едіңіз. Егер микрофонды және диктофонды тыныш қалыпта қалдырсаңыз, онда әдетте елеусіз қалатын дыбыстардың маңаңызды ала бастағанын да аңғарасыз. Микрофон дыбысты ажырата алмайды; камера объективі сияқты, ол да алаңдататын нәрселерді автоматты түрде сүзгіден өткізбейді.

Бұл – режиссерге дейін бөліп алып жасалатын маңызды нәрсе. Әдетте дыбыс жолы маңызды материал бөлініп шығатындай болып анықталған соң қысқартылады. Диалог сюжеттің ақпараттын беруші ретінде жазылып, барынша айқын болу үшін ойнатылады. Осы ретте маңызды желілер музыкамен немесе артқы кадрдағы шумен жарыса қабаттасып кетпеуі керек. Дыбыс эффектілерінің маңызы сөзге қарағанда төмен болады. Олар шынайы органың табиғи қалпын қамтамасыз етеді әрі өзгер байқалады; алайда олар болмаса, онда өлі тыныштық орнайды. Ондай жайттың біршама алаңдаушылық туғызуы да мүмкін. Әдетте музыка да диалогқа бағынышты, ол әңгіме арасындағы үзілісте немесе диалогсыз көріністе ғана естіледі.

Осы дағдылар белгілі бір шарттарға айналды. Кристофер Нолан «Жұлдыздар арасында» (*Interstellar*) фильміне бөсеңдетілген диалогты қосқан кезде осы шарттардың қаншалықты күшті екенін бағамдаған. «Фильмде диалогты дыбыс эффектісі ретінде қолдануға шешім қабылдаған белгілі бір сәттер де болды. Ондай кезде айналадағы шудың қаншалықты қатты екенін айқындау үшін ол кейде басқа дыбыс эффектілерімен сәл араласып немесе басқа дыбыс эффектілеріне миксаждалып кетеді. Бұрын-соңды ешкім бұлай жасап көрмеген еді. Бұл – Голливуд киносы үшін де өзгеше жағдай». Алайда кейбір көрермендер мұны фильмінің техникалық ақаулары деп қабылдады. Нолан аудиторияға өздері күткен болжалдың нәтижесін анықтау үшін диалогты бірінші орынға қоймаған дыбыс миксажына қарай түзетулерін өтінді.

“ Біз деректі сезімді көрсетпек болдық. Біз актерлердің дыбыстау тобы ілікпе сөздерді «сипатталмайтын диалог» деп аталатын әдіспен дыбыстайтын амал ойлап таптық. Олар бұл жерде шынайы сөздерді емес, ілікпе сөздерді айтады. Егер оны сөйлеп тұрған адамдардың артқы жағына қойсаңыз, онда адамдар экраннан тыс сөйлеп тұр деп ойлайсыз, бірақ сіз ол әңгімеге құлақ түрмейсіз. Ол жай ғана қабат сияқты жатады немесе оны салыстырмалы түрде қатты ойната аласыз. Бұл көрініске кіргізіледі”.

Хью Уоддэлл, «Жіңішке қызыл сызық» (*The Thin Red Line*) фильмінің ДАЖ супервайзері



7.19 Дыбыс алдымен бар болып тұрады да, содан кейін жоқ болып кетеді. «Юло мырзаның демалысы» (*Mr. Hulot's Holiday*) фильмінде алдыңғы планда қонақтар тып-тыныш карта айнап отырады, ал кадрдың түп жағында Юло мырза еліре пиң-поң ойнап отыр. Доптың дыбысын кейде естиміз, кейде естімей қаламыз.

Тек белгілі бір дыбыстарды таңдау арқылы режиссер біздің назарымызды әрекетке бағыттайды. Жак Татидың «Юло мырзаның демалысы» (*Mr. Hulot's Holiday*) фильмінің бір көрінісінде демалысқа келушілердің шипажай қонақүйінде тынығып жатқандарын көрсетеді (7.19). Көріністің басында қонақтар артқы планда ақырын сыбырласып жатады, бірақ Юлоның пиң-поң ойыны қатты естіліп тұрады; бұл дыбыс біздің назарымызды Юлоға аударады. Кейінгі көріністе дәл осы пиң-поң ойынының дыбысы мүлдем естілмей қалады да, біз енді назарымызды артқы планда күңкілдесіп отырған карта ойнаушыларға аударамыз. Пиң-поң добы дыбысының біресе естіліп, біресе естілмеуі бізді күткен нәрсемізге бағыттайды. Егер дыбыстардың осындай таңдауы қабылдауымызды қалай қалыптастыратынын аңғарсаңыз, онда режиссерлер назарымызды баяндалатын немесе визуалды маңызды нәрсеге аударту үшін дыбысты шынайылықтан тыс жиі пайдаланатынын байқайсыз.

«Юло мырзаның демалысы» фильміндегі көрініс таңдалған дыбыстың белгілі бір мақсаттарға қарай өзінің акустикалық қасиетін қалай өзгертетіні маңызды екенін көрсетеді. Дыбыстың қаттылығын

“Жартас» (*The Rock*) фильмі үшін Әлкатрас аралында өткізген екі күннен кейін үйге сұмдық жалғыздық сезіммен оралдым. Осы жерде біраз уақытын өткізген, саундтректі естіген кез келген адам өзінің бірегей дыбыс таңбасы бар жерге дереу ауысып кетер еді. Ол жерде үздіксіз желдің дыбысы бар. Сондықтан шағалалардың шаңқылдаған дауысымен қатар шамшырақты электр дабылымен, түрме камерасының ішкі атмосферасымен, түрме есіктерінің шиқылдаған дыбысымен үйлескен көңіл-күйді көрсететін желдің уілі жиі естіледі. Бұлар дербес жалпы элементтер. Олар біріккен кезде ғана дәл осы нақты мекендегідей мүлдем ерекше сипатқа ие болады”.

Джордж Уотерс, бас дыбыс режиссері

және тембрін түрлі амалдармен өзгерту арқылы пиң-поң ойыны айқын көрінеді. Екі дыбыстың жылдамдығы немесе дыбыс деңгейі бірдей болса, қазіргі режиссерлер біреуін айқындау үшін оны оңай басқарып, реттей алады. «Индиана Джонс және Кристалл бассүйек патшалығы» (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*) фильмінде джунглидегі қуғын кезінде бассүйектің тақылдаған дыбысы өзгеріп кетеді. Мұны дыбыс әрлеуші Бен Бертт: «Музыкамен қабаттасып шығу үшін оның жиілігін өзгерттім», – деп түсіндірді.

Қазіргі уақытта фильм дыбыстары өзіміз қалаған сапада шығатындай жақсы өңделеді. Жаңғырық жоқ кеңістікте жазылған дыбыстың әсерсіз жазбасынан қалаған эффектіні алу үшін оны электронды әдіспен өңдейді. Енді жоғарыда тоқталған мысалға қайта оралайық. Егер Джимнің телефонынан естіліп тұрған Аманданың диалогін елестетсеңіз, онда оның арнайы сүзгімен өңделіп, құмығып, қатқылданып шыққанын көресіз (Голливуд тілінде оны «фатзинг» (*futzing*) дейді). Ал «Америкалық граффити» (*American Graffiti*) фильмінде үздіксіз рок-н-ролл музыкасы екі музыкалық жазбаны қатар пайдаланған. Әсерсіз көріністе музыка басымдық таныту керек және оның сапасы өте жоғары болғаны дұрыс. Айналаның артқы пландағы шуын ауланың артында қосылып тұрған музыканы таспалы магнитофонға жазып алу арқылы алады.

Алайда диалог үнемі ең маңызды нәрсе бола бермейді. Дыбыс эффектілері әдетте қозғалыс секанстарында негізгі мәнге ие, ал музыка би көріністерінде, диалогсыз ауыспалы секанстарда немесе эмоциялы сәттерде басымдық танытады. Кейбір режиссерлер дыбыстың әр түріне шартты түрде меншіктелген салмақты жылжытып жібереді. Мәселен, Чарли Чаплиннің «Қала оттары» (*City Lights*) және «Жаңа дәуірлер» (*Modern Times*) фильмдерінде диалогты алып тастап, дыбыс эффектілері мен музыканы алдыңғы планға шығарған. Жак Тати мен Жан-Мари Штраубтың фильмдерінде диалог сақталып қалғанымен, дыбыс эффектілеріне бұрынғыдай көбірек назар аударады. Роберт Брессонның «Қашқын адам» (*A Man Escaped*) фильмінде музыка мен шу кадрдан тыс кеңістікті тудыратын сирек диалог тректерін толтырып, өзара тақырыптық байланыс жасайды.

Дыбыс миксажы. Көрерменнің назарын аударту нақты дыбыстарды таңдауға және оны қайта өңдеуге байланысты. Бұл дыбыстарды **миксаж** жасауға немесе біріктіруге де байланысты. Дыбыс трегі туралы дискретті (үзік-үзік) дыбыс бөлігінің жиынтығы емес, есту ақпараттарының үздіксіз ағысы деп ойлаған дұрыс. Әр дыбыстың арнайы үлгідегі орны болады. Бұл үлгі уақыт бойынша өтіп жатқан оқиға сияқты және оларға кез келген сәтте қосыла салады.

Есту ағыны диалогтың бір желісін немесе шудың бір бөлігін екіншісімен жалғастырғаннан кейін барып шығады. Мұндай есту ағынында оның бейне тректерімен қалай өзара әсер ететіні туралы тұрақты шешімдер жиынтығы да бар. Мысалы, дыбыс ағысын жалғастыра монтаждаудың классикалық қағидаларымен араластыруға байланысты көптеген егжей-тегжейлі толық нұсқаларын да пайдалануға болады.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Диалогты монтаждау: сәйкестендіру керек пе, әлде керек емес пе?

Егер дыбыс трегі ағын болса, ол есту элементтерін жоғарыға шығарады немесе оны санамызға сіңіріп жібереді. Режиссердің алдында тұрған шешімдердің бірі – осы ағын мәселесі. Ол «қарқынды ағу керек пе, әлде бірқалыпты ағу керек пе» деген сұрақтарды қамтиды.

Енді диалог көріністеріне тоқталайық. Егер біз режиссердің орнында болып, сол сияқты ойлар болсақ, көріністерді монтаждау мерзімінің көп нұсқасы бар екенін бірден байқаймыз. Олай болса, А кадрдан В кадрға дейінгі көріністі қай кезде кесу керегін өзіңіз шешесіз. Бірақ оның басқа нұсқалары да бар. Мәселен, диалогты қалай кесуге болады? Монтажер Том Рольф – бұл істің шебері. Енді мұны соның жұмысымен байланыстыра талқылап көрейік. Ол былай жасаған:

«Мен сені сүйем» деп айтқызып, бірден оның реакциясын көрсеткен дұрыс па? Әлде «Мен сені сүйем» деп айтып тұрған кезде, айтқан адамның эмоциясын көрсетіп тұрып, содан кейін барып реакцияға ауысқан жөн бе? Таңдау мәселесі – осы. Қандай таңдау болса да, оны көріп отырған аудиторияның нәтижесі әртүрлі болады. Олар жігіттің сөзіне көңіл аудара ма, әлде қыздың сөзіне ме? Әлде аудитория: «Оған сенбе, ол қателік жасап тұр...», – дей ме? Егер қай кадрды кесу керегін дәл таба алсаңыз, онда аудиторияның көңілін дөп басқаныңыз».

Мұның басқа да баламасы бар. Сөзден кейінгі кадрды кесіп тастаудың немесе айтушыны көрсетіп тұрудың орнына сөз («Мен сені...») аяқталғанша айтушының соңғы сөзге («...сүйем!») деген реакциясына алдын ала болжам жасауыңызға да болады. Фильмдерде сөйлесу көрінісінің кадрлары/қарсы кадрлары және осы көріністердің кесімдері өте көп болғандықтан, кейде фильмдерді жасау кезінде осындай шешім қабылдайтын сәттер жүздеп кездеседі.

Мұндай жағдайда режиссерлер көбінесе диалог сәйкестігінің үшінші нұсқасын таңдайды. Осы техника бойынша режиссер кадрлардың ауысуын теңестіре отырып, **диалог желісін** қиып, ұтымды тұстарын, нақты керегін алу арқылы жалғастырады. Джон МакТирнанның «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» (*The Hunt for Red October*) фильміндегі әңгіме кезінде келесідей кадрлар мен диалогтар болады:

1. (ms) Саяси жетекшінің иығынан жоғары, капитан Рамиуска бұрылу **(7.20)**.

Жетекші: «Капитан Тупалевтің қайығы».

Рамиус: «Сен Тупалевті білесің бе?»

Жетекші: «Мен оның...».

2. (ms) Рамиустың иығынан қарсы бұрыш, жетекшіге қарай **(7.21)**.

Жетекші (жалғастырады): «... ақсүйектер әулетінен шыққанын әрі сенің шәкіртің болғанын білемін. Бәрі сенің ішінде...».

3. (msu) Рамиуска қарсы бұрыш **(7.22)**.

Жетекші (жалғастырады): «... оған деген ерекше орын бар деп айтып жүр».

Рамиус: «Тупалевтің жүрегінде Тупалевтен басқаларға орын аз».



7.20 1-кадр



7.21 2-кадр

7.20–7.22 «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» (*The Hunt for Red October*) фильміндегі диалог сәйкестігі.



7.22 3-кадр

Мұнда саяси жетекшінің сөйлегені есту үздіксіздігін қамтамасыз етеді де, кадрдың өзгерісіне көңіл аудармаймыз. Сонымен бірге сөйлем аяқталмай тұрып тыңдаушыны жақыннан көрсету арқылы жасалған дыбыс пен монтаж біздің назарымызды Рамиустың жауабына аударады. Диалог сәйкестігі қағидасын шумен алмастыруға да болады. «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» фильмінің көрінісінде шай құйылған кеседегі қасықтың сылдыры мен ашып-жапқан парақтың су-сылы дыбыс ақпаратының үздіксіз ағысын қамтамасыз ете отырып, белгілі бір кесімге ұласады.

Кейде режиссерлердің оқиғаны көбірек шиеленістіріп жіберетіні бар. Фритц Лаңның «М» фильмінде балаларды өлтірген қанішер бостандықта жүргендіктен, қаланы үрей билейді. Аласа бойлы ұсқынсыз адамның кішкентай қызды үйіне баруға үгіттеп жатқанын көріп тұрған адамдар оны қылмыскер екен деп ойлап, одан күдіктене бастайды. Күдіктенген кісі жанынан өтіп бара жатқан тағы бір кісіні шақырады.

1. (ls) Аласа бойлы адамға ірі денелі адам келіп: «Оның қайда тұратынында нең бар?» – деп сұрайды. Бірінші адам бұрылып кетеді (7.23).
2. (ms) Аласа бойлы адамға үлкен бұрышты көру нүктесі (субъективті камера) (7.24). Аласа бойлы адам: «Мен бе?..» Ол қорқып қалса да, сөйлей бастайды.
3. (ms): Аз бұрышты көру нүктесі (субъективті камера) (7.25). Аласа бойлы адам (кадрдан тыс): «Кешіріңіз?» Ірі денелі адам: «Бұл балада не жұмысың бар?» (үзіліс)
4. (ms) 2-сияқты (7.26). Аласа бойлы адам (үзіліс): «Ешқандай!»

Мұндағы кесім үзіліс кезіндегі шиеленісті басым көрсетеді. 2-кадрда аласа бойлы адам өзіне қандай қауіп төніп тұрғанын аңғаруға уақыт табады. Ақыры, ол бүгежектеп әлсіз қорғанысқа көшеді («Кешіріңіз?»), бұл кадрдан тыс естіледі. Фритц Лаң бізді қылмыскердің аузынан шыққан сұмдық сұрақты кешіктіріп, күттіріп қояды. 4-кадрда аласа бойлы адам өзін толық сенімде көрсете бастайды. Келесі үзілістен кейін ол өзін қорғауға көшеді және оның сөздері кесіммен кесілмейді. Кесім үлгілері оның терістеуін салмақты көрсетті. Өйткені біз оның 3-кадрда не айтқанын көрмедік және 4-кадр оның кетіп бара жатқанын ғана көрсетеді.

Лаң – кесімдердің дыбысын сәйкестендірудің шебері. Бұл «М» фильмінің өн бойында кездеседі; шын мәнінде, аласа бойлы адамның келесі сөзі – диалог сәйкестігінің бастамасы. Диалогта драмалық үзілістермен белгілі бір кесімдерді теңестіре отырып, Лаң 3-кадрдағы баскесердің айтқан сөзі мен 4-кадрдағы оның бейкүнә кейпіндегі сөзіне салмақты ой артып қояды. Әдетте түрлі стилдік нұсқалар экранда әртүрлі әсер қалдырады.



7.23 1-кадр



7.24 2-кадр



7.25 3-кадр



7.26 4-кадр

7.23–7.26 Кесімдер «М» фильміндегі үзілістерді айқын көрсетеді.

Қабаттар мен контрастар. Дыбыстар ағында ғана емес, қабаттарда да ағады. Біз өндірісте дыбыстардың түсірілімнен кейін, яғни миксаж жасау процесі кезінде жасалатынын көрдік. Микшер ішке және сыртқа тербелту, бір сәтке анық етіп немесе естуден алыстатып жіберу арқылы әр дыбыстың қаттылығын, ұзақтығын және тонның сапасын дәл бақылай алады. Мысалы, Стивен Спилбергтің «Юра дәуірі саябағы» фильмінде баяндаудың айқындылығы үшін дыбыстың қаттылығын шындықтан алыс етіп өңдейді. Тірі сиырды велоцирапторлардың үйірінің арасына кіргізіп жібергеннен кейін Оңтүстік Африкалық аңшы жыртқыштар жөнінде ақпарат береді және оның дауысы камераға жақын кейіпкерлердің даусынан да қатты шығады (7.27).

Қазіргі кинематографияда дожен (он шақты) немесе одан да көп бөлек тректерді кез келген сәтте қабаттап салуға болады. Микстің өте тығыз болуы да мүмкін. Әуежай көрінісінде гуілдеген дауыстар, адамдардың жүрісі, жүк арбалары, музыка және ұшақтың қозғалтқышы үйлесім табуы мүмкін. Микс толық тыныштық фонында пайда болған кездейсоқ дыбыспен жұтаң болуы да мүмкін. «М» фильмінің көрінісінде (7.23–7.26) екі ер адамның қарсылығын айналадағы ешқандай дыбыс бүркей алмайды. Алайда көп жағдай қалың микс пен жұқа микстің аралығында болады. «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» фильмінің көрінісінде (7.20–7.22) алыстан талып естілген қозғалтқыштың үні мен матаны жеңіл сусылдату сөйлеу кезінде бәсеңдетілген фон қалыптастырады.

Режиссер бір дыбыс келесі дыбыспен бірсарынды тұтасып кететіндей микс жасай алады. Бұл әдетте музыка мен эффект сөз миксажалып кеткен кезде анық байқалады. 1930 жылдардағы классикалық Голливуд киносында музыкалық партитура диалог жоқ кезде айқын көрінетін, ал кейіпкерлер сөйлей бастағанда ол білінбей жоқ болып кетуші еді (студия тілінде мұны «білдірмей кіріп, білдірмей шығып кету» дейді). Көріністерді осылай біртіндеп (ақырын, баяу) көтеріп және түсіру күнделікті өмірде кездесетіні анық, бұл біздің барынша қарапайым дыбыс әлемімен бетпе-бет келуімізге мүмкіндік береді. Әйгілі дыбыс өңдеуші Уолтер Мөрч көрерменге ұсынатын дыбыс ақпаратының көлемін өте мұқият шектейді. «Өзім пайдаланатын эмпирикалық ереже бар. Ол аудиторияға кез келген сәтте сырттай ойлауға екі жарымнан артық нәрсе бермейді». Мөрчтің «Ағылшын пациенті» (*The English Patient*) фильміне арналған миксінде күтуші сырқатқа кілегей беріп жатқан-



7.27 Таңдаулы дыбыс қаттылығы. «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) фильмінде Хаммонд мен Элли кадрдағы өзге нәрселерге қарағанда камераға жақын болады, бірақ олардың диалогі – түсініксіз бір күңкіл ғана. Артқы планда аңшы велоцираптор туралы маңызды ақпарат айтады және бұл анық естіледі.

рі түбегейлі өзгереді (**7.28**). Голливуд фильмдері қуғын секансын тарсылдаған қозғалтқыштардың арасындағы таңғаларлық жылжулармен, сирена үнімен және дөңгелектердің шиқылмен толтыру үшін Долби технологиясының динамикалық шеңберін жиі қолданады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз кейбір миксаж жасау сессияларына қатысып, дыбысты миксаждайтын адамдардан білім алу бақытына ие болдық. «Кристиан Бэйл рельсті көтереді» (*Christian Bale picks up a rail*), «Су жылқысының дыбысы неге ұқсайды?» (*What does a Water Horse sound like?*) және «Қара құрдымдағы бала» (*The Boy in the Black Hole*) мақалаларын қараңыз.

“Соңғы бірнеше жылда, «Көк барқыт» (*Blue Velvet*) фильмінен кейін ғой деймін, мен музыканың көбін түсірілім алдында жауға тырысып жүрмін. Көбінесе оқиганы композитор Анджело Бадаламентимен талқылаймын да, барлық мүмкін болатын музыканы жазып, оны фильм түсіріп жатқан кезде немесе диалог көрінісін түсіріп жатқан шақта құлаққаппен тыңдаймын, я болмаса түсіру тобының көңіл күйі жақсы болсын деп кейде дауыс зорайтқышқа қосып қоямын. Бұл – керемет құрал. Бұл бізге тура бағытты табуға көмектесетін компас сияқты”.

Дэвид Линч, директор

да алыстан шіркеу қоңырауының үні естіледі. Осы жердегі таза есту фоны емхананың соғыстан жырақ тыныш мекен екенін білдіретін есте қаларлық обертон (музыкалық үндестікке жаңа бір өң беретін қосымша дауыс құбылысы) қалыптастырады.

Бұған балама ретінде дыбыс ағысында барынша көбірек күтпеген (секірмелі, күрт) контрастар болуы мүмкін. «Өкіл әке» (*The Godfather*) фильмінде Майкл Корлеон бәсекелес гангстер Солоццоны атуға тырысқан кезде, өтіп бара жатқан пойыздан шыққан үн сияқты, жоғарыдан металдың қатты шаңқ ете қалған дыбысын естиміз. Бұл дыбыс құрбанға да, Майклге де төніп келе жатқан қауіптен хабар береді. Адам өлімінен кейін Майклдің өмі-

Осыған бірден бір балама – Александр Сокуровтың «Александра» (*Alexandra*) фильмі. Онда сарбаздың әжесі немересін іздеп лагерге келеді де, соғысқа дайындалып жатқан ер адамдардың арасында еркін қыдырып жүреді. Осы сәттегі дыбыс трегі натуралистік диалог пен эффектілерді қамтиды. Бірақ мұндай қарапайым элементтер жұмсақ дауыстармен, оркестр хорымен, жоғарылаған және төмендеген сопрано үзінділерімен көмкерілген. Сыбырлаған акустикалық коллаж қарт әйелдің келуінің ауқымдық өлшемін, яғни салмағын білдіреді. Оны сол жердегі барлық ер адамның, бәлкім, тарихтағы барлық сарбаздың көрінбейтін отбасыларының атынан келіп тұр десе де болады.

Динамикалық дыбыс ағысы: «Жеті самурай» (*The Seven Samurai*). Акира Куросава ақпараттар ағысын тудыру үшін дыбыстарды қалай біріктіруге болатынын жақсы меңгерген. Біз оны «*Жеті самурай*» фильміндегі соңғы шайқас секансынан айқын аңғарамыз. Жаңбыр құйып тұрған кезде тонаушы баскесерлер ауыл тұрғындары мен самурайлар қорғап тұрған ауылға баса-көктеп кіреді. Осы тұсты көрсетуде Куросава артқы пландағы тұрақты шу ретінде жауын мен желдің дыбыстарын таңдады. Ұрыс алдында ол үлкен айқасты күтіп жүрген адамдардың әңгімесін, әрлі-берлі жүрген аяқ дыбыстарын және қынаптан суырылған қылыштардың дыбысын ұзақ үзіліспен тоқтатып қойған, біз тек төпелеп жауған жауын тамшыларының тырсылығын ғана естиміз. Қорғаушылар сияқты, біз де шабуылдың қашан және қайдан келетінін білмейміз.

Кенет кадрдың сыртынан алыста келе жатқан аттардың тұяқ дүбірі естіледі. Біз көп ұзамай шабуыл жасаушыларды көреміз деп елегізіп тұрамыз. Осы жерде Куросава баскесерлердің ұзақ кадрын кеседі; олардың аттарының тұяғының дүбірі қатты естіле бастайды (көріністе **айқын дыбыс перспективасы** пайдаланылған: камера дыбыс шыққан жаққа жақындаған сайын дыбыста күшейе түседі). Баскесерлер ауылға басып кірген кезде тағы бір дыбыс элементі – жақындаған сайын күшейе беретін баскесерлердің айғайы пайда болады.

Шайқас басталды. Ритмді кесімде және күңгір, дауылмен астасқан мизансценада толасыз жауған жауын мен шашырап жатқан судың дыбысы қысқа шулармен – жаралылардың бақырғанымен, бір баскесер аттап өткен қоршаудың құлағанымен, жылқылардың кісінегенімен, самурайлар адырналарының зыңылымен, жебе кірген баскесердің ыңырсуымен, баскесерлердің көсемі жасырынып отырған жерлеріне кіріп келген кездегі әйелдердің шыңғырғанымен үзіліп-үзіліп кетеді де, эффект пайда болады. Белгілі бір дыбыстардың кенеттен келіп қосылуы ұрыстағы жауып жатқан жауынның фонында ерекшеленетін күрт өзгерістің болатынын білдіреді. Мұндай жиі қайталанатын тосын әрекеттер сезімімізді ширықтырады. Өйткені баяндау (кадрдан тыс мәтін) бізді актерлердің бір ойынынан екінші ойынына тез ауыстырып жібереді.

Көріністің шарықтау шегі негізгі шайқас аяқталғаннан кейін басталады. Кадр сыртындағы ат тұяғының дүбірі баскесердің бір самурайды жер жастандырған мылтық атысымен күрт үзіледі. Тек жаңбырдың жауып тұрғаны ғана естілетін ұзақ үзіліс осы сәтті айқындай түседі. Самурай атыс шыққан жаққа қарай семсерін ашумен сілтеп, лайлы жерге жан тәсілім етіп құлайды. Кенет бір самурай баскесерлердің қару ұстаған көсеміне қарай тұра ұмтылады; бірақ мылтық атылып, оған жете алмай, жараланып сұлап түседі; тағы да сіркіреп жауған жауынның даусы ғана естілген үзіліс. Жараланған самурай көсемді өлтіреді. Басқа самурайлар да жиналады. Көрініс соңы жас самурайдың өкіріп жылауымен, алыстағы аттың кісінеуімен, иесіз қалған аттардың тұяқ дүбірімен аяқталады, жаңбыр да ақырындап басылады.

Куросаваның салыстырмалы түрдегі тығыз миксі біздің назарымызды баяндаудың жаңа элементіне аударатын дыбыстарды (тұяқ дүбірі, ұрыс айқайлары) біртіндеп енгізе береді де, содан кейін осы дыбыстарды үйлесімді ағысқа айналдырып жібереді. Ақырында бұл ағыс маңызды баяндау әрекеттерімен (нарратив көріністермен) байланысты қаттылығы немесе жиілігі ерекше өткір дыбыстармен (тұяқ дүбірі, садақтың атылғаны, әйелдердің айқайы, атыс) үзіліп кетеді. Жалпы алғанда, дыбыстардың үйлесімі осы секанстың елді мекеннің әр жерінде не болып жатқанын көрсететін шексіз, объективті баяндауын күшейтеді. Бізді бір ғана қатысушының тәжірибесімен шектемейді.

Дыбыс және фильм формасы. Дыбыс материалдарын таңдау және біріктіру арқылы режиссерлер фильмнің өн бойында жүгіріп жүретін қызықты көріністерді жасайды. Бұл процесс фильмнің музыкалық партитурасында барынша айқын көрінеді.

Кейде режиссер көріністі сүйемелдеу үшін бұрыннан бар музыкалық шығармаларды таңдайды. Стэнли Кубрик және Терренс Малик сияқты режиссерлер классикалық музыкаларды батыл пайдалануымен әйгілі болса, Уэс Андерсон немесе Квентин Тарантино сынды режиссерлер фильмдеріне хипстерлік (АҚШ-та 1940 жылдары пайда болған джаз әуендерінің бір түрі; бұрынғы КСРО-да 1950 жылдары стилистика деген атпен осы толқынның алғашқы легі бой көрсеткен болатын) таңба қалдыру үшін ескі поп әндерді жөн көреді.

Енді бір жағдайларда фильмге арнайы музыка шығарылады. Бұл кезде режиссер мен композитор бірігіп, бірнеше нұсқаны жасайды. Ритм, әуен, үйлесім, екпін және музыканы аспаппен сүйемелдеу көрерменнің сезімге толы реакциясына қатты әсер береді. «Сібірден келген хат» фильмінде диктор мәтіні трегінің метраждан бөлек әсер қалдырғанын көрдік. Кейбір нәрселер музыкамен бірдей болуы мүмкін. Актердің ірі планмен түсірілген немқұрайлы бет-әлпеті көріністі сүйемелдеп тұрған музыкаға



7.28 Айқын дыбыс контрастары: «Өкіл әке» (*The Godfather*). Майкл Солодцоға қарама-қарсы отырған кезде кадрдың сыртынан естілген пойыздың кенеттен шыққан дүрсілі мен шиқылы Майклдің сабырлы жүзін көрсете отырып, барынша айқын естіледі.

“Бұл опера жазуға ұқсамайды. Мұнда көптеген формалар мен құрылымдар бар. Біз «Сақина әміршісінің» (*LOTR*) үш бөлімге бөлінген бір оқиға екенін өте жақсы түсінеміз. Менің мақсатым – барлық бөлім бір-бірімен байланысты болатындай мұқият құрылған, музыкалық хәм тақырыптық күрделі қойылым жасау”.

Ховард Шор, «Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*) фильмінің композиторы

қарай қуанышты, толқулы, мұңды немесе мазасыз көрінуі ықтимал. «Кристина патшайым» (*Queen Christina*) фильмінің соңына таман кейіпкер өзі сүйетін испан елшісіне тұрмысқа шығу үшін тақтан бас тартады. Ол дуэльде қаза тапқаннан кейін, Кристина отанына оралу үшін Швециядан кемемен жүзіп келеді. Режиссер Рубен Мамулян актриса Грета Гарбоның кеме палубасында ірі планмен түсірілген соңғы кадрдағы бірқалыпты кейіпін қала бергенін жөн көрді. Алайда осы сәтте біз күткендегідей мұңлы әуен естілмейді, оның орнына ойнатылған салтанатты әуен Кристинаның батылдығы мен табандылығын паш етеді.

Әуен немесе музыкалық фраза белгілі бір кейіпкермен, күймен, жағдаймен немесе идеямен байланысты болуы мүмкін. «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*, 1975) фильміндегі төменгі ішекте ойналған екі ноталы мотивтен тұратын қорқынышты үн – акуланың өз құрбандығына жақындап келе жатқанын білдіретін музыкалық дабыл. «Жұлдыздар соғысы» (1977) фильміндегі жез керней Люк Скайуокердің батылдығы мен қарқынын көрсетеді.

Опера мен музыкалық комедиядағыдай, тақырыптар өзінше өріле алады. Шотландияның шалғайдағы бір елді мекенінде бизнес-келісімін жабу үшін Техасты тастап кеткен, өмірі шырғалаңға толы жас атқарушы туралы «Жергілікті қаһарман» (*Local Hero*) фильмі, негізінен, екі музыкалық тақырыпты пайдаланады. Қаланың оңтүстік-батысында рок нақышындағы халықтық (рокобилді) әуен естіліп жатса, ал барынша баяу, барынша дәстүрлі әуеннің теңіз жағалауындағы елді мекенмен байланысы бар. Жас жігіттің Хьюстонға оралғаннан кейінгі соңғы көрінісінде ол ерекше ықыласпен Шотландияны есіне түсіреді және фильмде екі тақырып қатар ойналады.

Мұндағы айырмашылық – бір музыкалық тақырып әртүрлі жағдаймен байланысты болған кезде өзінің сапасын өзгертуі. «Аризонаны тәрбиелеу» (*Raising Arizona*) фильмінде жолы болмаған кейіпкер қыр соңынан қалмай жүрген байкер-қылмыскер туралы түс көреді. Көріністі сүйемелдеген музыка да соған сәйкес қорқынышты әсермен берілген. Бірақ фильмнің соңында кейіпкер көп баласы болып, соны тәрбиелесем деп армандайды. Бұл кездегі бірқалыпты, баяу темппен ойналған әуен тыныштық пен жайлылық әсерін тудырады.

«Тиффанидегі таңғы ас» (*Breakfast at Tiffany's*) фильміндегі музыкалық мотивтер

Мұндағы музыкалық мотивтер көріністі шебер салыстырып, даму заңдылықтарын қадағалап, жанама мағыналарды ұсынады. Генри Манчинидің «Тиффанидегі таңғы ас» (1961) фильміндегі Блэйк Эдвардсқа арналған партитурасында тіршілік қыз-қыз қайнаған: космополитті Нью-Йорктің бейнесін көрсету үшін джаз бен поптың элементтерін миксаждап жіберген. Сонымен қатар фильмде кейіпкерлер мен жағдайдың сипатын (ерекшелігін) көрсету үшін музыкалық тақырыптарды да қолданады.

Фильмнің негізгі музыкалық тақырыбы – «Айлы өзен» (*Moon River*) партитурасы. Ол Холли Голайтлидің ауылда өткен кездерін еске түсіреді. Манчини: «Партитура тұжырымы гармониканың жалғыз мұңды тембрінен Американың ұлттық музыкасымен байланысты құрылымға дейін өзгерді», – дейді. Тақырып алғаш рет Холлидің Бесінші авенюдің маңындағы таксиден түсіп келе жатқан кездегі бірінші кадрда көрінеді. Ол Тиффанидің зергерлік дүкенінің витринасына жақындайды (7.29). Кейінірек визуалды эффектілер Холлидің ішіне өрік тосабын салып пісірген орама бәлішін жеп, кофе ішіп отырғанын көрсетіп, фильмнің атауын қайталайды, бірақ музыка сәл басқа оқиғаны баяндап тұрады. Гитара мен гармонның үні Нью-Йорк қаласының көрінісін сүйемелдеуге біртүрлі ерсілеу таңдау сияқты көрінуі де ықтимал. Дегенмен бұл жердегі көріністі оркестрге лайықтау күйдің емес, кейіпкердің ерекшеліктерін бейнелейді. «Айлы өзен» партитурасындағы гармоника Холлидің қамыққан көңіл күйін дөп басып тұр. Оның ауылмен байланысы бір кездері өзінің Луламей Барнс, Техастың Тьюлп елді мекенінде тұрған жас қалыңдықтың бопай (әйелі өлген ер кісі) ветеринарға тұрмысқа шыққан әйел болғандығынан хабар береді.

«Айлы өзен» партитурасындағы қайталану Холлидің өткен шағының сюжеттік желісін дамытуға көмектеседі. Фильмнің басында Холли Полдың жанында ұйықтап жатқан кезде «Айлы өзен» партитурасы вибрафон (дыбысы дірілдеп шығатын темір шыбықтардан жасалған музыкалық ұрмалы аспаптардың бір түрі) аккордымен ойналады. Холли ұйықтап жатып сөйлеген кезде оның тол-

қынды дірілі мұңды тон қосады (7.30). Холли автовокзалға келіп, бұрынғы күйеуі Док Голайтлмен жылап тұрып қоштасқан кезде тағы да «Айлы өзен» ойналады (7.31). Мұндай аранжирлеу тақырыпты күшті құштарлық пен эмоциялы шиеленісті жиі көрсететін скрипканың жоғарғы регистріне, музыкалық техникаға орналастырады. Манчинидің аранжировкасы өзі сүйетін, бірақ бірге өмір сүре алмайтын адамнан бас тартқан кездегі Холлидің мұңды сезімін көрсетеді.

Фильмнің шарықтау шегінде «Айлы өзен» Холлидің жауын кезінде қырсығып, тар көшеге жібер салған мысығын іздеуін ерекше көрсетеді. Холлидің қылықтары оның толық еркіндігін де, жанжалға толы Нью-Йорктың шуынан қашуын да көз алдымызға алып келеді. Алайда Пол оны нәзік әлеміне ешкімнің кіруіне мүмкіндік бермегені үшін жазғырғаннан кейін, Холлидің эмоциялы көңіл күйі жұмсарады. Асығыс шешім қабылдағанына өкінген Холли Полға қосылып, тар көшедегі іздеуді жалғастырады (7.32). Мұнда «Айлы өзен» әуені минор тонымен ойналып, фортепиано аккордының үйлеспейтін ырғағымен тербеліп кетеді. Холли картон қораптың астында жасырынып жатқан мысықты тапқан кезде, әуен негізгі тонға қайта түсіп, баяу вальс ырғағына көшеді.

Холли мен Полдың татуласуы тақырыптың оркестр мен хорға ыңғайластырып керемет бейімделуінен, оқиғаның жақсы аяқталғанынан хабар береді (7.33). Әрбір ілікпе сөзді әр көріністің қажеттілігіне қарай үйлестіріп, аранжирлеп, яғни бейімдеп әрі өлшеу арқылы Манчини «Айлы өзен» партитурасына драмалық оң беріп қана қоймай, оны фильм өтетін елді мекен мотивінің естеліктері ретінде де көрсете білді.



7.29



7.30



7.31



7.32



7.33

7.29–7.33 Музыка баяндаудың дамуын болжайды. Хенри Манчинидің «Айлы өзен» (*Moon River*) партитурасы фильмнің ашылу титрында енгізіледі (7.29), бірақ Холлидің өткенін «жабайы нәрсе» сияқты еске түсіру үшін фильмде кейінірек пайда болады. Көріністерде Холлидің түсінде сөйлегені (7.30), Док Голайтлмен қоштасқаны (7.31), содан соң мысықты іздегені (7.32) көрініс табады. Тақырыптың соңғы нұсқасы екі жастың құшақтасқан кезінде енеді (7.33).



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

«Жюль мен Джим» (*Jules and Jim*) фильміндегі романстың оркестрленуі

«Тиффанидегі таңғы ас» фильміндегі негізгі әуен Холлидің Нью-Йорк қаласындағы өмірінің драмасына бейімделген. «Жюль мен Джим» фильмінде Франсуа Трюффо үш музыкалық мотивті кейіпкердің әртүрлі аспектілерімен байланыстырады. Процесс кезінде ол махаббат ұштағанының алаңсыз достық, қамығу мен кек арқылы қалай өткенін қадағалайды.

Жалпы, Жорж Делерудің партитурасы оқиға өтіп жатқан 1912–1933 жылдардағы Парижді еске түсіреді. Әуеннің көбі сол заманның әйгілі композиторлары Клод Дебюсси мен Эрик Сатидің шығармаларына ұқсайды. Бірақ Делеру барлық есепті 3/4 метрлік әуенмен шектеп, өзін-өзі тежейді. Көп әуен вальс кезінде, ал барлық негізгі тақырыптар мажормен біте қайнасып, үндесе ойналады. Ритмді және темпті таңдау кейіпкерлердің шексіз вальс билеп жүрген алаңсыз жастық шағымен сәйкес келеді, ал гармониядағы өзгеріс оқиғадан орын алатын барынша көңілсіз сәттерді көрсетеді.

Жюль мен Джим Кэтриннің көңілін табу үшін бәсекеге түседі, ал қызға екеуінің арасында ойнап-күліп жүрген ұнайды. Оның өмірге деген көзқарасы, өмірдің үнемі өзгеріп отыратын романтикалық сәттерден тұратыны жайлы түсінігі «Құйын» (*Tourbillon*) әні арқылы көрінеді. Бірақ үшеуінің қарым-қатынасы жылдар өте келе күрделене түскендіктен, партитура мұны негізгі мотивтердің дамуында көрсетеді.

Жюль, Джим мен Кэтрин ауылдық жерге барып, жағалауда велосипед тепкен кезде лирикалық әуен алғаш рет естіледі (7.34). Бұл «идиллия» әуен кейіпкерлер бірге болатын көптеген

сәтте қайталанады. Бірақ жылдар өте келе оның темпі баяулап, аспапта көңілсіз ойналып, мажордан минор режиміне жылжып кетеді.

Әртүрлі кейіпте көрінетін тағы бір мотив – Джим және Кэтринмен байланысты «қауіпті махаббат» тақырыбы. Бұл көңілсіз, құбылмалы вальс әуені қыздың пәтеріне келіп, оның күкірт қышқылын қолжуғышқа төгіп жатқанын көрген кезде алғаш рет естіледі (7.35). (Қыз қышқылға қарап тұрып: «Алдамшы көздерге арналған», – дейді). Ақырында, Сатидің фортепианоға арналған «Симфониясының» (*Gymnopédies*) бірін еске түсіретін гармоникасы Джим мен Кэтриннің тұрақсыз, алып-ұшқан сезімдерін айқын көрсетеді. Кейде бұл құштарлық көріністерін, ал кейде олардың түңіліп, торыққан сезімдерін сүйемелдейді.

Мұндағы тақырып – Жюль мен Джим ғажайып көне мүсіннің жанында соқтығысып қалған кезде алғаш рет флейтадан естілген құпия фраза (7.36). Кейінірек олар Кэтринмен кездесіп, оның сол мүсінге ұқсайтынын байқайды; музыкалық мотивтің қайталануы осы салыстыруды растайды. Фильмнің өн бойында осы қысқа ғана мотив Кэтриннің құпия қырымен бірге жүреді.

Фильмнің кейінгі көріністерінде бұл мотив шытырман жолмен дамиды. Үрмелі аспаптың үнімен қатар жұмсақ естілген бас желісі (клавиесінде немесе ішекті аспапта ойналған) енді үздіксіз, жиі-жиі қатқыл соққы тудыра отырып, алдыңғы планға шығады. Бұл «қауіп» вальсі Кэтрин мен Альберттің арасындағы өткінші сезімді айқын көрсетіп, қыздың Джимнен алған соңғы кегін – онымен бірге жолаушы ретінде қыздың



7.34



7.35



7.36

7.34–7.36 «Жюль мен Джим» (*Jules and Jim*): үш музыка мотиві. Елдегі бір керемет веложарыс үш кейіпкердің (7.34) қарым-қатынасымен үйлесім тапқан негізгі музыкалық тақырыпты таныстырады. Кэтрин «қауіпті махаббат» тақырыбымен қатар жүретін жалған көздер» үшін қышқылды төгіп тастайды (7.35). Жаңа музыка мотиві енгізілгенде камера мүсіннің айналасында баяу, доға жасап қозғалады (7.36).

көлігін айдаған кездегі, көпір қирағандағы және өзеннің ішіндегі көріністерді сүйемелдейді.

Музыкалық мотивтерді таңдап алғаннан кейін оларды ассоциация тудыру үшін біріктіруге болады. Джим мен Кэтриннің соғыстан кейінгі алғашқы жақын сырласуы кезінде құпия вальстің бас нұсқасы, кейінгі нұсқа Кэтриннің кейіпкерінің қорқынышты қырын жауып тастай алатындай, махаббат тақырыбына ауысады. Махаббат тақырыбы орманда серуендеп жүрген Джим мен Кэтриннің ұзақ сырғыған кадрымен сүйемелденеді. Көрініс соңында Джим Кэтринмен қоштасқан кезде осы тақырыптың ерекше үрмелі аспаппен ойналған нұсқасы оның Кэтринге ғашық болып, бірге қашқан кездегі қыздың құпиясы мен қауіп-қатерді еске түсіреді.

Дәл осылайша, Джим мен Кэтрин төсекте жатқанда кадр сыртындағы дауыс олардың қарым-қатынасының соңы екенін білдіріп, қауіпті махаббат тақырыбын ойнаған сияқты: «олар әлдеқашан өліп қалғандай болып еді». Бұл секанс өлімді екеуінің романымен байланыстырып, фильм соңындағы олардың тағдырын алдын ала ескертеді.

Араластырудың мұндай түрін фильмнің соңғы көрінісінен де табуға болады. Кэтрин мен Джим суға батып кетеді, ал Жюль кремация кезінде олардың өлі денелеріне қарап тұрады. Табыттар кадры кремация процесінің толық кадрларына тізбектеліп кетуіне орай, осындағы құпия мотив оның қатерлі нұсқасына – қорқыныш мотивіне ауысады. Бірақ Жюль қабірден кеткен кезде баяндаушы Кэтриннің өз күлін желге шашып жіберуді қалағанын айтқанда, ішекті аспаптар құйынды вальстің шыр айналған қарқынды нұсқасына қарай жылжып кетеді (7.37). Фильмнің музыкалық партитурасы ер адамдарды өзіне тартатын Кэтриннің үш қырын – құпиясын, қорқынышын және ақжарқын ашықтығын еске түсірумен аяқталады. Біз бұдан музыкалық партитураның фильмнің жалпы формасына енетін мотивтерді қалыптастырып, дамытып һәм байланыстыра алатынын көреміз.

Режиссер Джонатан Демми: «Музыканың осынау психотроптық потенциалын пайдалана білсеңіз, ол шаттықтың көзіне айналады; әрі жұмыс істеп жатқан әдемі көріністі одан гөрі жақсартуға, түсірілім кезінде қамтылмай қалған көріністің сәттерін шығаруға, аудиторияны қызықтыруға, ешнәрсе болмай тұрған кезде бір нәрсе болып жатқан сияқты әсер қалдыруға және бұрын зілсіз әрі жағымды естілген музыканың жаңа жағдайда мүлдем басқа сезімдер сыйлайтындай, оқиға өзгерісінің суретін салуға болатын эмоциялы эталондар жасауға мүмкіндік береді», – дейді.

“Музыканың көңіл-күйге әсер ететін әлеуетін ескерсек, ол рахаттанудың қайнар көзіне айналады, сондай-ақ жақсы жұмыс істеп тұрған көріністің одан әрі жақсаруына — фильм түсіру кезінде қамти алмаған көрініс мағынасын анықтауға, көрерменді толқытуға, осы дұрыс емес-ау деп тұрғанда бірнәрсе болатындай әсер тудыруға және хикаят мүмкіндігі ретінде пайдалана алатын шағын эмоционал өлшемін қалыптастыруға мүмкіндік береді. Осылайша, алдында сондай пәк һәм жанға жайлы естіліп тұрғандай болған музыка басқа жағдайда мүлдем басқа сезімдер тудырады”.

Джонатан Демме, режиссер



7.37 Мотивтерді біріктіру. Фильм соңындағы көңілсіз ритм шыр айналған шаттыққа толы вальспен кесілген.

Фильмдегі дыбыстардың өлшемдері

Біз дыбыстың неден тұратынын және режиссердің әртүрлі дыбыстардың ішінен таңдау жасай алатынын көрдік. Сондай-ақ дыбыс көрерменнің назарын керек жаққа бағыттап, фильмнің өн бойына өрнек сала алатынын да білдік. Бірақ дыбысты көрініске қалай қосу керегін қарастырған кезде режиссерлердің алдында көптеген нұсқалар болады.

Біріншіден, дыбыс уақытпен таралады, сондықтан оның *ырғағы* бар. Екіншіден, дыбыс қабылдаудың шығу көзіне көбірек немесе азырақ *дәлдікпен* қатысты болады. Үшіншіден, дыбыс өзі пайда болатын *кеңістік* жағдайы туралы бір нәрсені болжайды. Төртіншіден, дыбыс белгілі бір уақыт аралығында *өтіп жатқан* визуалды оқиғаларға қатысты болады, әрі бұл байланыс дыбысқа уақытша өлшем береді. Бұл өлшемдер режиссерлерге бақылау мен таңдаудың түрлі саласын ұсынады.

Ритм

Ритм бізде терең деңгейде жұмыс істейді. Біздің ағзамыздың өз биоырғағы бар, оның ең негізгісі – жүрек соғысы. Психологтар фильмдегі музыка біздің жүрек соғысымыз бен басқа да физикалық реакциялардың өзгерісін тудыратынын анықтаған. Ритмді дыбыс стимулдары визуалды (көру) назар тудырса, музыкадағы пысылдаған ритм пойыздың келе жатқанын білдіреді.

Ритм, ең аз дегенде, ырғақ немесе соғу; *tempo* не екпін; акценттер үлгісі я болмаса күшті яки әлсіз ырғақтарды қамтиды. Дыбыс саласында осы сипаттардың барлығы фильм музыкаларында көбірек танылады. Өйткені ритм мен темп һәм акцент – негізгі композициялық сипаттар. «*Жюль мен Джим*» фильміндегі мысалымызда мотивтерді бірінші ырғаққа акцент беріп және айнымалы темпті кейде баяу, кейде жылдам көрсетіп, 3/4 метрлік пульс ретінде сипаттауға болады.

Дыбыс эффектілерінен де ритмді сипаттарды таба аламыз. Фермадағы жылқының тұяқ дүбірі ышқына шауып келе жатқан кавалер тұлпарының тұяқ дүбірінен өзгеше болады. Гонгтің реверберациялық тоны баяу бөлінетін акцентке ұласып кетсе, кенеттен түшкірудің акценті қысқа болады. Гангстерлік фильмде зеңбіректің оғы тұрақты жылдам соққы тудырса, кенеттен шыққан тапаншаның дыбысы құлаққа тұрақсыз интервалдармен жетеді.

Сөйлеудің де ырғағы болады. Адамдарды өзіне тән жиілік пен амплитудасынан ғана емес, ырғақтың әртүрлі үлгілері мен силлабиктік стресі бар дауыстарынан да ажыратып, танып-білуге болады. «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) фильмінде біз өте жылдам диалогтан әсер аламыз, бірақ, шын мәнінде, көрініс оған қарағанда ырғақты, нәзік. Әр көріністің басында ырғақ салыстырмалы түрде баяу болады, бірақ оқиғаның дамуымен кейіпкерлер үнемі үдемелі жылдамдықпен (өте жылдам) сөйлей бастайды. Көрініс жылжыған сайын сөйлеу қарқыны өзгере береді. Бұл жоғарылау және төмендеу ырғағы келесі комедиялық күрделі көрініске түсер алдында бізге аздап тынығуға мүмкіндік бере отырып, әр көріністің доғасына сәйкес келеді.

Дыбыс пен бейнедегі ритм: үйлестіру. Дыбысты ритм түрінде пайдаланғысы келетін режиссер көріністегі қозғалыстың да ырғақ, темп және акцентті ерекшелейтін қағидаларға ұқсас ритмі бар екенін аңғарады. Сонымен қатар монтаждаудың да өз ритмі болады. Өзіміз көріп отырғанымыздай, қысқа кадрлардың тізбегі жылдам темп жасауға көмектеседі, ал ұзақ кадрлар әдетте темпті баяулатады.

Көп жағдайда монтаждау ырғақтары бейненің ішіндегі қозғалыста немесе өзара әсерлескен дыбыста болады. Режиссерлер үшін ең кең таралған үрдіс – визуалды және дыбысты ритмдердің бір-біріне сәйкес келуі. Мюзиклдегі би секансында фигуралар музыкамен анықталған ритмге сай қозғалады. Бірақ вариацияның болуы кез келген уақытта. «Тербеліс уақыты» (*Swing Time*) фильміндегі «Тербеліс уақытындағы вальсте» (*Waltz in Swing Time*) Фред Астер мен Джинджер Роджерс музыка ырғағымен жылдам қозғалады. Соған қарамастан, бұл көріністе ешқандай жиі кесім жоқ. Шын мәнінде, көрініс алыс-жақын қашықтықтан түсірілген жалғыз ұзақ бір планнан тұрады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Ритм қалыптастыру: төмендегі бөлме» (*The getting of rhythm: Room at the bottom*) мақаласында Леа Джейкобстың кинематографиядағы ритм туралы теориясын қарастырамыз.

Анимациялық фильмдерде көрінетін қозғалыс пен дыбысты тығыз үйлестіреді. 1930 жылдардағы Уолт Диснейдің фильмдеріндегі кейіпкерлер тіпті билеген кезде де асқан үйлесімді музыкамен қозғалады (мұндай өте дәл дыбыс трегі суреттер салынбай тұрып жазылғандықтан мүмкін болатыны белгілі). Музыкамен нақпа-нақ орайласа шығатын қозғалысты бүгінде Микки-Маус (*Mickey-Mousing*) деп атап кеткен.

Квентин Тарантиноның «*Құтырған төбеттер*» фильміндегі титр секансы режиссердің әртүрлі музыканың ырғағын, монтаж бен фигуралардың қозғалысын қалай үйлестіргенін нақты көрсетеді (7.38; 7.39). Ұрылар ақырын басып келе жатқанымен, музы-

каның темпі өте жоғары: минутына 190 соққыға жуық. Монтаждалған ритм аздап баяулау болады, әннің сөздерінің құрылымына сәйкес келу үшін әр кесім бес секундтық интервалмен келеді. Қозғалыс пен қимыл ырғағы әлі де баяу: баяулатылған бейне кейіпкерлердің қозғалысын соза түседі.

Музыкалық және визуалды ритмдердің тығыз сәйкестенуі көріністің өте күшті драмалық шарықтау шегіне алып келуі де ғажап емес. Майкл Маннның «Могиканның соңғы тұяғы» (*The Last of*



7.38



7.39

7.38; 7.39 Құтырған төбеттер» (Reservoir Dogs) фильміндегі ритмді контраст. Титр басталғанда «Джордж Бейкер Селекшн» (George Baker Selection) тобының «Кішкентай жасыл сөмке» (Little Green Bag) әнінің бірінші бас желісі басталады. Барабандар қосылған кезде Тарантино баяулатылған түсірілімде жүрген сияқты, көпшілігі қара түсті киім киіп алған баскесерлердің бүйірдегі сырғыған кадрын кеседі (7.38). Әннің шумағы басталған кезде Уайт мырзаның орта планының кесімін жасаймыз. Харви Кейтелдің титрі актер мен кейіпкерді байланыстыру үшін осы кадрдың үстіне қойылады (7.39). Әрбір негізгі актерлік құрам осылай енгізіледі де, әр кесім жаңа музыкалық сөздің басымен біріктіріледі.

the Mohicans) фильміндегі көріністің шарықтау шегі таулы қыраттағы қуғын мен ұрыста көрінеді. Алисаны сатқын Магуа ұстап алады. Сұңқар көз, Ункас және Чингачгук оны құтқару үшін іздеріне түсіп, соңынан қуғын салады. Ол кезде біз мұндай әрекеттің қалыптасқан күркіреген партитурасын күтеміз, бірақ оның орнына әуелде скрипкамен басталып, одан мандолинада және клавесинде ойналған жылдам әрі салмақты шотланд биін естиміз. Бұл әуен бұдан бұрын көрсетілген бекіністегі би кезінде естілген болатын. Сондықтан ол екі ғашықтың романсын еске түсіру қызметін атқарғанымен, мұндағы көріністе реактивті энергия беріп тұр. Қоян-қолтық ұрыс ырғақты музыка фонында өтеді. Тақырып оркестрге толықтай ұласып кетеді, бірақ әлі де болса оқиғаны қатаң ырғақ басқарып тұрады. Алиса жардың шетіне келіп секірмек болған сәтте мұнды да көңілсіз аккордтар уақыт тоқтап қалған сияқты әсер тудырып, тербелмелі пульсті қайталауға көшеді.

Көріністің шарықтау шегінде Чингачгук шайқасқа кіріп кетеді де, ішекті аспаптармен ойналған барынша жылдам музыкалық фигуралар алдыңғы би тонын қайта еске түсіреді. Чингачгуктің Магуаға шабуылы айбалтамен төрт рет дәл соққы жасауынан тұрады; әр соққы музыкалық өлшемдер (такт) сериясының үшінші ырғағымен сәйкес келеді. Шайқастың соңғы сәтінде екі жауынгер бір-біріне қарап, аңдыса қатып қалған. Атыс үш ырғаққа созылады. Төртінші ырғақта Чингачгук ажал құшады. Магуа құлаған кезде музыканың пульсі тұрақты ішекті аккордқа ауысады. «*Могиканның соңғы тұяғы*» фильмінде би музыкасы визуалды ритмдермен синхрондалады, бірақ нәтижесі Микки-Маус сияқты сезілмейді. Ырғақ өлшемі 4/4 метр акцентті соққылар мен секірмелі әуен кейіпкерлердің нақты қозғалыстарына хореографиялық сән береді.

Дыбыс пен бейнедегі ритм: сәйкессіздіктер. Режиссер дыбыс ритмдері, монтаж яки бейне арасындағы сәйкессіздіктерді де жасай алады. Ең көп тараған нұсқалардың бірі – диалог көріністерін сөйлеудің табиғи ырғағына қарама-қайшы болатындай етіп монтаждау. «*Қызыл Октябрь сұңгуір қайығына шабуыл*» фильміндегі диалог сәйкестігі мысалында (7.20–7.22) монтаждау акцентті соққылармен, каденциямен, яғни дауыстың бәсеңдеуімен немесе офицердің сөзіндегі үзілістермен сәйкес келмейді. Соның әсерінен монтаж кадрдың өзгерісін тегістеп, капитан Рамиустың сөзі мен мимикасын айқындайды. Егер режиссер сөйлеуші мен сөйлеуді айқын көрсеткісі келсе, онда «*М*» фильміндегі мысалымыз сияқты кесу әдетте желідегі үзіліс кезінде немесе табиғи тоқтау кезінде болады (7.23–7.26).

Режиссер дыбыс пен көрініс ырғағын барынша айқын әдістермен әртүрлі жасай алады. Мысалы, егер дыбыс көзі, негізінен, кадрдан тыс жерде болса, режиссер экрандағы фигуралардың жүріс-тұрысын, мінез-құлқын мәнерлі де айқын контрритм жасауға қолдана алады. Джон Фордтың «Ол мойнына сары орамал байлап жүрді» (*She Wore a Yellow Ribbon*) фильмінде атты әскердің қартайған капитаны Натан Бритлс қызметінен кете салып, өз әскерінің бекіністен қалай шығып жатқанын бақылап тұрады. Қызыға қарап тұрған ол, қызметтен қол үзіп қалғанына өкініп, барлаушылармен бірге баруға құлшыныс танытады. Осы жердегі көріністің дыбысталуы екі элементтен тұрады: жолға шыққан салт аттылар салған алғашқы көңілді ән және олардың желіп бара жатқан аттарының тұяқ үні. Бірақ дыбысқа сәйкес келетін ритммен келе жатқан аттар мен әншілер тек бірнеше кадрда ғана көрінеді. Көрініс біздің назарымызды атының үстінде қозғалыссыз, атты әскерге қарап тұрған Бритлске аударады. Сергек музыкалық ритм мен жалғыз тұрған Бритлстің қозғалыссыз бейнесінің контрасты оның сонша жыл өзі бел ортасында жүрген атты әскерден енді қол үзіп, жалғыз қалып бара жатқанына өкініп тұрғанын көрсетеді.

Кейде музыкалық сүйемелдеу бейне үшін орынсыз ритм болып көрінуі де мүмкін. «Арманшылдың төрт түні» (*Four Nights of a Dreamer*) фильмінде Роберт Брессон интервалдар арқылы Сейнді бетке алған үлкен қайықпен суда жүзген түнгі клубтың кадрын көрсетеді. Қайықтың қозғалысы баяу, бірқалыпты, бірақ дыбыс трегінде көңілді калипсо музыкасы ойналады (тек кейінгі көріністе біз музыканың қайықтағы топтан шығып жатқанын аңғарамыз). Жылдам дыбыс темпі мен қайықтың баяу жүзуінің үйлесімі біртүрлі баяулатылған, құпия бір тылсым эффект береді.

Крис Маркердің «Ұшу жолағы» (*La Jetée*) фильмінде бейне мен дыбыс ритмі арасындағы контраст фильмнің өн бойында басымдық танытады. «Ұшу жолағы» фильмі толықтай дерлік қозғалыссыз кадрлардан тұрады: бейнелердегі тек бір ғана кішкентай ишараттан басқа барлық қозғалыс алып тасталған. Соған қарамастан, фильмде кадрдан тыс жылдам, үнемі акцент берілген ритммен баяндау, музыка, дыбыс эффектілері пайдаланылған. Қозғалыстың болмағанына қарамастан, фильм материалдық емес сияқты көрінбейді. Өйткені ол аудио-визуалды ритмдердің динамикалық өзара әрекетін ұсынады.

Фильмдердің көпшілігі бейне мен дыбыс ритмдерінің үйлесімінің бір ғана стратегиясын қолданбайды. Режиссер біз күткен болжамды қалпына келтіру үшін ритмдерді қалауынша өзгерте алады. «Александр Невский» (*Alexander Nevsky*) фильміндегі мұздағы әйгілі шайқаста Сергей Эйзенштейн дыбысты баяу темптен жылдам темпке, содан кейін, керісінше, қайтадан баяу темпке ауыстырып отырады. Көріністің алғашқы 12 кадры неміс рыцарларына шабуылдауды күтіп тұрған орыс әскерін көрсетеді. Бұл – орташа ұзындықтағы кадр, мұнда қозғалыс өте аз. Музыка салыстырмалы түрде баяу, қысқа, анық бөлінген аккордтардан тұрады. Неміс әскері көкжиекке қарай бет алған кезде визуалды қозғалыс та, музыканың темпі де жылдам артып, шайқас басталады. Шайқас соңында Эйзенштейн тағы бір контраст жасайды: баяу, аянышты ұзын пассаж аздаған қозғалыстары бар фигуралардың бақыланатын үлкен кадрлармен қосақталып жүреді.

Дәлдік

Біздің айтқалы отырған дәлдігіміз дыбыс жазудың сапасы жайында емес. Бұл қарастырып отырған дәлдігіміз, өзіміз түсінетіндей, дыбыстың өзінің шыққан көзіне дөп келу, дәл болу дәрежесіне қатысты. Егер фильмде үріп жатқан итті көрсетсе, біз үрген дыбысты естиміз; демек, бұл дыбыс өзінің шыққан көзіне дәл келіп тұр деген сөз; бұл жерде дыбыс өз дәлдігін сақтап тұр. Ал егер үріп жатқан иттің бейнесін мысықтың мияулағанымен көрсетсе, онда дыбыс пен бейне арасында сәйкессіздік – дәлдіктің аздығы, яғни жетіспеушілігі пайда болады.

Режиссерлердің көзқарасы бойынша, дәлдіктің қойылым кезінде алғаш шыққан дыбыспен ортақ ешнәрсесі жоқ. Экранда иттің үріп тұрғаны көрінгенімен, мүмкін қойылымдағы үру басқа иттен шығып жатқан немесе электронды әдіспен синтезделген болуы мүмкін. Біз семсерлердің жарқылы шын мәнінде қандай дыбыс шығаратынын білмейміз. Бірақ «Джедайдың оралуы» (*Return of the Jedi*) фильміндегі семсер соққысын шынайы деп қабылдаймыз (қойылымдағы олардың дыбысы радио мұнарасына бекітіп қойған ванта сымдарды үру арқылы шығарылған). Сол сияқты, итті үргізбей-ақ, оны оп-оңай мияулатуға да болады. Егер көрермен дыбысты фильмнің диагетикалық әлеміндегі өз көзінен шығып жатыр деп түсінсе, онда ол қойылымдағы нақты шыққан көзіне қарамастан, дұрыс болып қалады. Дәлдік, бар болғаны, күту мәселесі.



7.40 Дәлдікпен берілген әзіл. Келптің масаң күйін көрсететін бірнеше қатты шыққан шудан кейін түтіктегі тамшы мұхит толқындарының фрагментті (үзік-үзік) дыбыстарымен ойналып жатқан барабанның даңғырлаған үні сияқты естіледі.

Дыбыстың өзінің шыққан көзіне сәйкес болмай тұрғанын байқасақ, мұндай жағдай әдетте мияулаған ит сияқты күлкілі эффекттер үшін пайдаланылады. Жак Татидің «Юло мырзаның демалысы» фильміндегі күлкілі көріністің көбі асүй есігінің ашылып-жабылуы кезінде пайда болады. Шын есіктің дыбысын жазудың орнына, Тати есік ашылған сайын виолончельдің ішегінен шыққандай міңгірлеген дыбысты қояды. Бұл дыбыс күлкі тудырып қана қоймай, осы есіктен кіріп-шығып жүрген даяшылар мен түстік ішуге келгендердің ритмді өрнектерін айқындау қызметін де атқарады. Татидің фильмдеріндегі әзілдердің көбі шындықтан алшақ шуларға негізделгендіктен, оның фильмдері дәлдікті зерттеуде жақсы үлгі бола алады.

Джерри Льюистің «Есерсоқ профессор» (*The Nutty Professor, 1963*) фильмінде дәлдіктің болмауы әзіл мен субъективтілік тудырады. Түні бойы шарап ішкен профессор Келп, таңертең жақсылап бас жазған соң, сыныпқа қатты масаң күйінде келеді. Ол әрбір шуға сезімтал болып кетеді. Есікті жапқан кезде металл барабан сияқты қатты дыбыс шығарып, тарс етіп жабылып қалады. Үстелге және кітапқа соғылып қалған кездегі шудың өзі жаңғырық сияқты бірнеше минут бойы қайталанып тұрады да, электронды жылтылмен аяқталады. Микрофонды жақын ұстаған кездегі қатқыл дыбыс, тақтаға бормен жазған уақыттағы қатты жаңғырған шиқыл, сағыз шайнаған кездегі дымқыл үйкеліс пен студенттің қатты сіңбіргені сынды шудың тізбегі жалғасады. Дәлдігі ең айқын қозғалыс тамшуырдан (пипеткадан) тамған тамшының шыны түтікпен ағып бара жатқан кезінде көрінеді (**7.40**). Мұнда барлық жердегі дәлдіктің күлкілі қозғалыстары Келптің сол сәттегі санасының жағдайына қарай негізделген.

Соған қарамастан, дәлдігі бар әрбір көрініс күлкілі емес. Альфред Хичкоктың «Отыз тоғыз баспалдақ» (*The Thirty Nine Steps*) фильмінде үй иесі пәтерінен мәйіт тауып алады. Оның айғайлағанын көргенімізбен, айғай орнына біз пойыздың ысқырығын естіміз; содан кейінгі көрініс пойыздағы әрекеттерге ауысып кетеді. Ысқырық дыбыс шыққан көзге сәйкес болмағанымен, өте жылдам, әсерлі де айқын өзгеріс тудырады.

Кеңістік

Дыбыстың кеңістіктегі өлшемдері болады, өйткені ол белгілі бір көзден шығады. Біздің сол дыбыс көзі туралы түсінігіміз дыбысты қалай түсінетінімізге қатты әсер етеді.

Дайджетик дыбысқа қарсы бейдайджетик дыбыс. 3-тарауда баяндау (нарратив) формасын қарастырған кезде біз әңгіме әлемінде өтіп жатқан жағдайды дайджетик ретінде қарастырдық (111–112-беттер). Осыған сәйкес, **дайджетик дыбыс** дегеніміз – әңгіме әлемінде көзі бар дыбыс. Кейіпкерлердің сөй-

“ [Дыбыс] «айғайлап» тұрмауы керек, оған дәстүрлі, үлкен дыбыс эффекттері керек емес. Сіз әсіресе атмосферасы, өзіңіз көрмей тұрған нәрселердің дыбысы бар фильм туралы көбірек айта аласыз. Олардың мекенжайы, тәуліктің қай уақытында болғаны, қаланың қай бөлігінде тұрғаны, жылдың қай мезгілінде екені туралы көп нәрсе айта аласыз. Егер крикетті (бәсең музыка) таңдамақ болсаңыз, онда оны тек географиялық себептерге байланысты ғана таңдамауыңызға болады. Егер ырғағы яки ритмі бар белгілі бір крикет болса, онда бұл көріністі шиеленістіріп жібереді”.

Гэри Ридстром, «Ойыншықтар оқиғасы» (*Toy Story*) фильмінің дыбыс режиссері



7.41 Бейдайджетик дыбыс эффектілері. «Миллион» (*Le Million*) фильмі кейіпкерлерінің пальтоны бір-біріне қалай лақтырғанын режиссер Рене Клер футбол матчының дыбыстарымен жауып тастайды. Өйткені олардың бір-бірінен қашу әрекеттері тарысты ойын сияқты көрінеді. Бұл аудиовизуалды сөзойнатымын қалыптастыра отырып, секанс комедиясын күшейтеді.

кізетін, бірақ фильмнің бірде-бір кейіпкеріне тиесілі емес, толық ақпараттанған баяндаушы; денесіз дауыс деп аталатын нәрсеге де қатысты. Мысал ретінде режиссер Орсон Уэллстің бейдайджетик баянсөзбен сөйлейтін «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*) фильмін алуға болады.

Бейдайджетик дыбыс эффектілері де болуы мүмкін «Миллион» (*Le Million*) фильмінде әртүрлі кейіпкерлер қалтасында ұтыс билеті бар ескі пальтоны иемденуге тырысады. Пальтоға талас опера сахнасының сыртында өтеді. Кейіпкерлер пальтоны өз сыбайластарына лақтырып, бір-бірін алдап кетіп, жүгіріп жүреді. Алайда біз сол сәт футбол матчының дыбысын, соның ішінде көрермендердің шапалағы мен төрешінің ысқырығын естиміз (7.41).

Қазіргі Голливудта бейдайджетик дыбыс эффектілері кең тараған. Ысқырық дыбысы камераның жылдам қозғалысымен синхрондалады. Тони Скоттың «Пелхам 123-ті басып алу» (*The Taking of Pelham 123*) атты жаңадан жасалған экранизациясында (ремейкінде) Бруклин федералды қорында төлем құны жиналғаннан кейінгі бейдайджетик ысқырық Манхэттеннің орталығындағы ақша апаратын орынды көрсететін спутникті көрініске дейін жылдам кішіреюмен қатар естіледі. Осы сияқты, бейдайджетик «инемен тырналаған» дыбыс арқылы фонографтың (патефонның) инесінің грампластинканы тырналағанына ұқсатып, оны күлкілі эффектілер үшін пайдаланады. Ысқырық пен иненің тырнаған дыбысының кең тарағаны сонша – жаңадан бастаған режиссерлер оларды дыбыс эффектілерінің онлайн фонотекасынан жылдам тауып алады. Кейде фильмдердің дыбыс трегі толықтай бейдайджетик болуы да мүмкін. Брюс Коннердің «Кино» (*A Movie*), Кеннет Энгердің «Сары шаянның тууы» (*Scorpio Rising*) және Дерек Джерменнің «Соғыс реквиемі» (*War Requiem*) фильмдерінде тек бейдайджетик музыканы пайдаланған. Дәл сол сияқты, көптеген деректі фильмдердің топтамасында дайджетик дыбыс жоқ; толық ақпараттанған кадрдан тыс түсіндірме мен оркестрлік музыка біздің реакциямызды бейнелерге бағыттайды.

Дәлдік сияқты, дайджетик пен бейдайджетик дыбыс арасындағы айырмашылықты, фильм көру шарттарын қамтып көрсетеді. Көрермендер кейбір дыбыстардың әңгіме әлемінен, ал кейбір дыбыстардың оқиға сюжеті кеңістігінің шегінен шығып жатқанын да түсінеді. Бұл шарттылықтың өте мұқият зерттелгені сонша – біз кез келген сәтте дыбыстың қандай түрін естіп тұрмыз деп ойланyp та жатпайыз. Алайда фильмдегі баяндау әртүрлі кеңістік категориялары арасындағы шекараларды әдейі өшіріп тастайды. Шарттылықпен ойнау аудиторияны ойландыру немесе таңғалдыру, әзіл яки қос мағына тудыру, я болмаса тақырып салдарын ұсыну үшін пайдаланылуы да мүмкін. Сәлден соң оған да бірнеше мысал келтіреміз.

Дайджетик дыбыстың ресурстары: кадрдан тыс дыбыс. Біз баяндау көрінісінің кез келген сәтте экранда көрген нәрсемізбен шектелмейтінін білеміз. Осы нәрсе дыбысқа да қатысты. «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» фильмінің көрінісіндегі соңғы кадрда офицердің сөй-

леген сөздері, оқиғадағы нысандардан шыққан дыбыстар және аспаптардан шыққан музыка үні кеңістік оқиғасында дайджетик дыбыс ретінде қарастырылады.

Дайджетик дыбысты дәл осы қалпында байқау әдетте жиі қиындық тудырады. Бұл фильм тұрғысынан қарағанда табиғи сияқты көрінуі мүмкін. Алайда «Юло мырзаның демалысы» фильмінде пиц-поң ойынының дыбысы кенеттен тынышталып, бізге артқы пландағы оқиғаны көруге мүмкіндік берген кезде режиссердің дайджетик дыбысты шындыққа мүлдем жанасымсыз түрлендіргенін көрдік.

Бұған балама ретінде әңгіме әлемінің шегіндегі көзден шығатын сияқты көрінетін **бейдайджетик дыбыс** та бар. Фильмнің оқиғасын күшейту үшін қосылған музыка – бейдайджетик дыбыстың барынша көп тараған түрі. «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) фильмінде Роджер Торнхилл Маунт Рашморға көтеріліп бара жатқанда мазасыз музыка естіледі, біз жартаста отырған оркестрді көреміз деп мүлде ойламаймыз. Көрермендер кино музыкасының шартты нәрсе екенін және әңгіме әлемінен шықпайтынын түсінеді. Бұл – бізге ақпарат жет-



7.42



7.43



7.44

7.42–7.44 Кеңістікті білдіретін кадрдан тыс дыбыс. «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) фильмінде Хилди өзінің соңғы әңгімесін жазу үшін баспасөз орталығына барады. Ол басқа тілшілермен сөйлесіп тұрған кезде кадрдан тыс дыбыс көзінен қатты даңғырлаған дыбыс шығады да, олар сол жаққа қарайды (7.42). Хилди және басқа тілші терезеге жақындап (7.43), асуға әзірлеген дарды көреді (7.44).

леп жатқанын естиміз, бірақ оны тыңдап тұрған капитан Рамиустың ғана кадрын көреміз (7.22). «*Жеті самурай*» фильмінде ауылға шабуыл жасалар алдында самурайлардың, баскесерлердің кадрын көрмей тұрып, ат тұяғының дүбірін естиміз. Бұл мысалдар дайджетик дыбыстың дыбыс көзінің кадр ішінде немесе кадрдан тыс жерде болуына орай, не *экранда*, не *кадрдан тыс* естілетінін есімізге түсіреді.

Кадрдан тыс дыбыс фильмдегі тәжірибе үшін шешуші мәнге ие, режиссерлер осы арқылы уақыты мен ақшасын үнемдеуге болатынын біледі. Кадрда ұшақ орындығында отырған жұп қана болуы мүмкін. Ал егер мотордың гүрілдеген үнін, басқа жолаушылардың әңгімесін және сусын әкеле жатқан арбаның шиқылын естісек, онда ұшақтың ұшып бара жатқанын түсінеміз. Кадрдан тыс дыбыс «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) фильмінде, каверналы түрме секансындағыдай, шын мәнінде көріп тұрған кеңістіктен үлкен кеңістік иллюзиясын тудыруы мүмкін. Есіктің сықыры сияқты мысалдағыдай (324–326-беттер) кадрдан тыс дыбыстар көріністің қалай дамитыны туралы біз болжаған, күткен нәрсемізді қалыптастырады (7.42–7.44).

Кадрдан тыс дыбыс ақпаратты өте үнемді толтыра алады. «Зодиак» (*Zodiac*) фильмінде маскүнем тілші Эйверидің көлікте ұйықтап қалғаннан кейін қалай оянғанын көреміз. Ол отыра берген кезде жерге түсіп кеткен бөтелкенің сыңғырын естиміз. Бұл дыбыс «ол тағы да түні бойы арақ ішіп шыққан» деген күдігімізді растайды.

Осындай оптикалық ракурс кадрымен пайдаланылған кадрдан тыс дыбыс бізді кейіпкердің байқаған нәрсесіне бағыттап, шектелген баяндау тудыруы да мүмкін. «Қарттарға мұнда орын жоқ» (*No Country for Old Men*) фильмінде Ллевелин Мосс аяушылықтан ада қуғыншы Антон Чигурдан қашып жүріп, қонақүй бөлмесіндегі ақша толы сөмкеге жасырынады. Ол іздеп жүрген құрылғының ақшаның ішінде жасырылғанын түсінгеннен кейін, баяндау Мосстың көргенімен және естігенімен ғана шектеліп қалады. Мосс төменгі қабатқа қоңырау шалуға тырысады. Біз алыстан құмығып шыққан, жауапсыз қалған телефон қоңырауын естиміз, сондықтан ол сияқты біз де Чигур Клеркті өлтірді деген қорытынды жасаймыз.

Дыбыс текстурасы Мосстың төсек астында жылжып бара жатқан болмашы шуының өзін және жарықты қосқанын айқындап, өте мұқият жасалған. Содан кейін желдің бәсеңдетілген фонында біз өзі бағытталатын құрылғының жылдам дүбірімен қатар, залдағы үздіксіз жақындап келе жатқан аяқ дыбысын да естиміз. Мосстың оптикалық ракурсы Чигурдың келгенін растайды: біз оның аяғының көлеңкесін есіктің астындағы саңылаудан көреміз. Мосс ерекше қатты әрі тым жақыннан естілгендей шыртылдаған дыбыс шығарып, қаруының шүріппесіне жармасады. Көлеңкелер ұзап кетеді, ал біз есіктің астындағы жарық сызықтарын жоғалтқан, дәлізге орнатылған шамдардың тербелген жеңіл сықырын естиміз. Көріністің акустикалық дыбыстағы шарықтау шегі – бөлменің ішіне қарай ұшып кеткен, есіктегі сынған құлыптың дыбысы. «Қарттарға мұнда орын жоқ» фильміндегі баян-сөз көріністі де, дыбысты да Мосстың білім деңгейімен шектеп, белгісіздік тудырады. Дыбыстың басқа мысалы баянсөз арқылы бақыланады, «Жақыннан тануды» қараңыз.



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

Кадрдан тыс дыбыс және оптикалық ракурс.

«Джэки Браун» (*Jackie Brown*) фильміндегі ақша айырбастау (секансы)

Оптикалық ракурсты кесу, «Артқы терезе» (*Rear Window*) фильмін талдаған кезде көргеніміздей, өте жоғары деңгейде болуы мүмкін (300-бет). Бізде енді көру мен есту позициясы бар. Бұл кадрдағы яки кадрдан тыс дыбыспен біріге алады. Квентин Тарантиноның «Джэки Браун» фильмі – осы жайттың ұғынықты да айқын мысалы. Өйткені «Сібірден келген хат» фильмінің секансы (324–325-беттер) сияқты, ол да экшннің бір секансын әртүрлі дыбыс трегімен үш рет жүгіртіп өтеді. Алайда Крис Маркердің фильмінен айырмашылығы – «Джэки Браун» фильмі көріністі әртүрлі кейіпкерлердің тәжірибесі сияқты көрсетеді.

Мәселен, Джэки жарты миллион долларға жуық ақшаны қауіпті қару-жарақ саудагері Орделлге қолма-қол апарып беруі керек. Орделл қызы Мелани мен серіктесі Луисті киім дүкеніндегі гардеробтан ақшаны алып келуге жібереді. Алайда Джэки өз ойынын ойнайды. Ол федералды агентке Орделлді ұстауға көмектесуге келісім берген. Оған қоса, Джэки сөмкелердің орнын ауыстырып, Орделлді ақшасыз қалдыруға көмектесу үшін қызметші Макс Черридді жалдап алады.

Бұл оқиға әрекеті сюжетте үш рет көрсетілген. Әр көрсеткен сайын шын мәнінде не болғанын бізге түсіндіру үшін қабаттастыра қосып отырады. Осы секанстардағы дүкен Мьюзегін (*Muzak*) ойнату мен аяқ қадамдарының, матаның және басқа да шудың, нәзік Фоули шығармалары сияқты, мұқият дыбыстық жанасуын зерттеу әлдеқайда көңілге қонымды болар еді. Онда біз назарымызды оптикалық субъективтілікке және кадрдан тыс дыбысқа шоғырландырамыз. Өйткені бұл техникалар аудиторияға түсінікті үштік ойынды жасау кезінде шешуші мәнге ие. Олар

сондай-ақ Орделл шығарған жанжалдың, тәжірибесіз серіктестердің, сонымен бірге салқынқанды Джэки мен Макстың да контрасты бола алады.

Бірінші қаралым бізді Джэкидің білген нәрсесімен шектейді. Ол костюмді киіп көреді, ал сатушы: «Керемет, сізге жарасып тұр!» – дейді (7.45). Джэки гардеробқа барып, Меланиді күтеді. Біз Меланидің кадрдың сыртында пайда болғанын естиміз. Тарантино бізге Джэкидің ракурсінде оның туфлиін көрсетеді. Мелани кеткеннен кейін Джэки ақшаны өзі алдын ала кабинетке қалдырып кеткен, сауда жасайтын сөмкеге салады да, асығыс шығып кетеді. Ол кетіп бара жатқан кезде артынан «тоқтаңыз, артық ақшаңызды алыңыз» деп, қалған ақшасын көрсетіп шақыратын сатушыға тез-тез ақшасын төлейді (7.46). Джэки сауда орталығынан жылдам шығып, Мелани сөмкемді ұрлап кетті деп федералды агенттерді шақырады.

Луис пен Мелани дүкенге келген кезде Тарантино экшннің бұрынғы кезеңіне қайтып оралады. Камера олардың артынан ілесіп жүргенде (7.47; 7.48) экраннан «керемет, сізге жарасып тұр!» деп айтқан сатушының кадрдан тыс дауысын естиміз. Камера Джэки мен сатушыны көлденең панорамалайды (7.49). Кадрдан тыс дыбыс осы диалогты қайта көрсетуге мәжбүрледі. Оның құлаққа жат дауыс деңгейі біздің көрініске куәгер ретінде кіргенімізді түсінгендігінің себебі еді. Луис пен Мелани ешкімнің көзіне түспеуге тырысады. Мелани күйгелектігі үшін Луисті мазақтаған кезде, ол ашуланып оның қолын бұрайды, ал Мелани болса «әй, жетті енді, жібер!» деп сес көрсетеді (7.50).

Тарантино енді кадрдан тыс дыбысты Луистің ақымақтығын тексеру үшін пайдаланады.



7.45 Сатушы Джэкиге: «Керемет, сізге жарасып тұр!» – дейді.

7.45; 7.46 «Джэки Браун». Көріністі жылдам өткізіп жіберудің бірінші нұсқасы.



7.46 Джэки гардеробқа ақшаны қалдырып кеткеннен кейін қатты абыржыған адам сияқты көрініп, ол жерден жылдам кетіп қалады. Сатушы оны: «Тоқтаңыз, артық ақшаңызды алыңыз!» – деп шақырады.



ЖАҚЫННАН ТАНУ

ЖАЛҒАСЫ



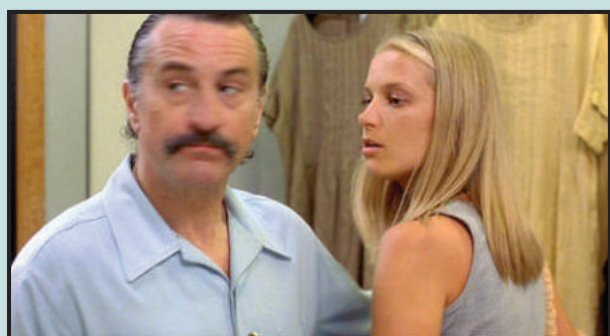
7.47 Мелани мен Луис дүкенге беттеген кезде камера олармен бірге қозғалып, алдыңғы пландағы Макс Черридің жанынан өтіп кетеді.



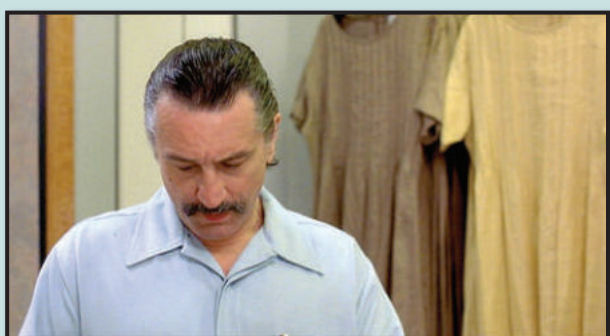
7.48 Мелани мен Луис жақындаған кезде біз «керемет, сізге жарасып тұр» деген жылы дауысты естиміз.



7.49 Камера Джэки мен сатушыны көрсету үшін көлденең панорама жасайды. Өйткені Джэки «киім сатып аламын» дейді. Дыбыс перспективасы мұның жаңа ғана көрсетілген көріністің қайталануы екенін айқындап, диалогты қаттырақ әрі анығырақ естіртеді (7.45-пен салыстырыңыз).



7.50 Киімлігінің жанында жанжалдасып тұрған Луис Меланидің қолына жармасады, ал Мелани қарсылық танытып: «Әй, жібер мені!» – дейді.



7.51 Луис жейделерді қарай бастайды. Кадрдың соңында кадрдан тыс телефон қоңырауы естіледі.

7.47–7.52 Екінші нұсқа.



7.52 Сатушы қоңырауға жауап береді. Бірақ бұл Луистің ракурсы емес; егер ол жоғарыға қараса көретін нәрсесіне жақынырақ болар еді.

Луис өзінің жұлмалана умаждалған жейдесіне қарайды (7.51), ал біз кадрдан тыс телефон қоңырауын естиміз. Луис назарын жоғарыға аудармайды, бірақ біз сатушының жауап берген кадрын көреміз (7.52). Луистің көңілін бөлген нәрсе кенет гардеробқа кетіп қалған Мелани еді. Біресе ана жаққа, біресе мына жаққа қарап, мазасызданып тұрған Луис жүзі таныс Максты көреді. Ендігі сәтте екі ер адам планда/содан соң қарсы планда көз түйістіріп тұр. Содан кейін Мелани гардеробтан жүгіріп шығады, ал Луис оны қуып жетеді. Олар жолай сөмкені кім ұстау керек деп таласып кетіп бара жатады.

Бұл көрініс үш рет қайталанады. Біз енді Макстың білім деңгейіне біршама ұйып, байланып қаламыз. Екінші нұсқада сырғыған кадр Мелани мен Луиске ілесіп жүріп, соңдарынан түсіріп тұр, алдыңғы планда Луистің сүрініп кеткен сәті бар, ол оның алдымен, одан бұрын келгенін меңзейді (7.47; 7.48). Біз оның қалай сауда үйіне кіріп, жан-жағына қарап, алаяқтық оқиғасының басталуын сабырмен күтіп тұрғанын көреміз. Джэки тағы да костюм киіп шығады. Сатушы оған: «Керемет, сізге жарасып тұр!» – дейді. Бірақ енді айырбас Макстың ракурсы арқылы бақыланады (7.53; 7.54). Дыбыс трегі сатушы мен Джэкидің арасындағы диалогты басып, сонымен бірге Мелани мен Луистің арасындағы жанжал-

ды да тоқтатып тастайды. Макс назарын соларға аударып, содан кейін Джэки мен сатушыға қайта ауысады. Мұндағы дыбыс миксажы Макстың екі әңгіме арасына бағытталған назарын көрсете отырып, айтарлықтай субъективті болады.

Макс сатушы сөресінде оқиғаларды бақылап тұрған кезде біз Луис пен Меланидің қалай жанжалдасып келе жатқанын естиміз. Бұл Меланидің «әй, жібер» деп айғайлағанын байқау үшін Максты назарын тағы да басқа жаққа аударуға мәжбүрлейді (7.55; 7.56). Қоңырау үні оның назарын қайтадан сатушыға аударады (7.57; 7.58), бірақ ол Меланиді де ұмыпайды. Луис аңғармай тұрып, Макс Меланидің тапсырманы орындауға бара жатқанын көреді. Луис дегбiр-сiздeнiп, дүкендi көзбен шолып шығады, ал Макс сабырлы қалпынан айнамайды, оның өз ойлағаны бар. Кадрдан тыс әрбір дыбыс оның назарын пландағы шешуші мәнге ие әрбір нәрсеге аудартады. Мелани мен Луис кеткеннен кейін біз Макстың көзімен сатушы «тоқтаңыз, артық ақшаңызды алыңыз» деп шақырған кездегі Джэкидің кетіп бара жатқанын көреміз (7.59). Макс үзіліс жасайды. Содан кейін сөмке мен ақшаны алып кету үшін гардеробқа бет алады.

Негізгі әрекеттерді, шулар мен диалогтар желісін, қайта ойнатуларды қайталау айырбас механикасын сенімді көрсетеді. Екінші және



7.53 Дүкенде уақытын өткізіп жүрген адам сияқты көрінген Макс Джэкиге бұрылады...



7.54 ... сатушы сол кезде: «Керемет, сізге жарасып тұр!» – дейді. Қайталанатын желі бізді есімізде тұрған көрініске байлап қояды. Макстың ракурсы арқылы қалыптасқан кадр біздің 7.45 және 7.49-көріністе көріп тұрған нәрсемізден өзгеше.



7.55 Джэки киім ауыстыратын бөлмеге кеткеннен кейін Макс қыздың «әй, жібер мені!» дегенін дер кезінде есту үшін назарын Мелани мен Луиске аударады.



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

ЖАЛҒАСЫ

үшінші секанс арасындағы вариация Тарантиноға ұрыларды сипаттауға мүмкіндік береді. Макс Луис пен Меланиге қарағанда сергек; кадрдан тыс дыбыстар оның назарын амалсыздан дәл бағыттауға алып келеді. Сонымен қатар сюжет оқиғаларының әр үлгісі келесі нұсқаның ішіне мұқият орналасқан: Джэки мен сатушы; содан

кейін бұлар Мелани мен Луисті көзден таса етпейді, қалғандары ақша айырбасын аяқтаған Максты бақылап тұрады. Дыбыс пен бейне әр қабатты түзетіп, Джэкидің алдау арқылы жасаған қулығы туралы түсінігімізді кеңейту үшін бірге жұмыс істейді.



7.56 Оның басқаға қарауы ракурс кадры арқылы беріледі. Салыстыру: 7.50



7.57 Макс екеуін бақылап тұрады, бірақ кадрдан тыс шыққан телефон қоңырауы оның көзін басқаға тайдырып әкеледі. Луистен айырмашылығы – ол бәрін байқап тұрады.



7.58 Сатушы телефон қоңырауына жауап береді (7.52-мен салыстырыңыз). Бұл диверсия Меланидің оңтайлы сәтті пайдаланып, гардеробқа баруына мүмкіндік жасайды. Меланиді Макс та, Луис та көзімен ұзатып салады.



7.59 Жалған ауыстыру орындалғаннан кейін Джэки бөлмеден шығып, сатушы сөресіне қарай асығады. Макс оның әрекеттерін бақылап тұрады. Біз оның ракурсында Джэкидің қалай тез-тез шыққанын және сатушының «тоқтаңыз, артық ақшаңызды алыңыз» деп айғайлағанын көреміз (7.46-мен салыстырыңыз). Енді Макс сатушы сөресіне жақындайды. Макстың келесі қадамы қалған секанспен бірге оның оптикалық ракурсына сәйкес көрінеді.

7.53–7.59 Көріністі жылдам өткізіп жіберудің үшінші нұсқасы.

Дайджетик дыбыстың ресурстары: субъективтілік. Дайджетик дыбыстың басқа да мүмкіндіктері бар. Ол бізге қабылдаудың оптикалық көру нүктесінің кадрына параллель субъективтілікті бере алады (299–300-беттер). «Патша сөзі» (*The King's Speech*) фильмінде психотерапевт қатты кекештеніп сөйлейтін адамды емдейді. Ол емделушіге құлаққаппен музыка тыңдап отырып, микрофонға жақындап, мәтінді оқы деген тапсырма береді (**7.60**). Бірақ біз тек емделушінің тыңдап отырған музыкасын ғана естиміз. Терапевт оған мәтінді жақсы оқыдың дейді, ал емделуші нашар оқыдым деп ойлайды. Сонда кімдікі дұрыс? Кейінгі көріністе емделуші оқыған мәтіннің жазбасын тыңдамайынша, біз де оны біле алмаймыз. Мұндағы дыбыс трегі біз жазбаны естімейінше белгісіздік тудырып, мәліметтің шектелген диапазонын қалыптастырады.

7.60 Біз «Патша сөзі» (*The King's Speech*) фильмінің осы кадрында пациенттің оптикалық ракурсын көре алмаймыз. Шын мәнінде, біз оған микрофонның қарама-қарсы жағынан қарап тұрамыз. Мәтінді оқып жатқан кезде оның дауысын естиміз деп күтеміз. Алайда жалғыз дыбыс, яғни құлаққап арқылы естіліп тұрған музыка субъективті. Біз пациенттің не істегенін естиміз, ал оның мәтінді оқыған дауысын терапевт қана естиді.



Көрген түсті, естеліктерді және қиялды бейне трегi арқылы көрсетуге болатын сияқты, психикалық субъективтілікті (130-бет) де дыбыс трегi арқылы ұсынуға болады. Біз ерні қозғалмай тұрса да, кейіпкердің ойын тыңдай аламыз; ал басқа кейіпкерлер ол ойларды естімей тұр деп ойлаймыз. Мұнда баянсөз дыбысты кейіпкердің психикалық жағдайы туралы ақпарат бере отырып, субъективтілікке жету үшін пайдаланады. Мұндай сөзбен айтылған ойларды визуалды тректе ойша бейнелермен салыстыруға да болады. Кейіпкер дыбыс эффектілері ұсынған сөздерді, музыка үзінділерін немесе оқиғаны есіне сақтауы да мүмкін. Мұндай жағдайда техниканы флешбөкпен салыстырады.

Біз режиссер бетпе-бет келетін бірнеше нұсқалар туралы алда тағы да айтамыз. Дыбыстың көріністе физикалық көзі бар ма? Бұл – дайджетик, сондықтан оны **сыртқы дайджетик дыбыс** деп атайық. Дыбыс кейіпкердің санасының ішінен, яғни ойында пайда бола ма? Бұл да дайджетик, бірақ бұл – **ішкі дайджетик дыбыс**. «*Есерсоқ профессор*» фильміндегі профессордың масаң кезіндегі тамшылардың дыбысы осыған мысал бола алады. Нақтырақ мысал келтірсек, Лоуренс Оливьенің нұсқасындағы «Гамлет» (*Hamlet*) фильмінде Гамлеттің әйгілі монологі ішкі монолог ретінде көрсетіледі. Гамлет – біз естіп тұрған, сөз түрінде ұсынған ойлардың көзі, бірақ сөз объективті ортада емес, тек қана оның ойында тұр. Гас Ван Сенттің «Параноид-парк» (*Paranoid Park*) фильмінде де осыған ұқсас тәсіл қолданылған. Сұмдық апаттан аман қалған жасөспірім бала ішкі дауыстардан зардап шегеді. Олардың кейбіреуі – есту флешбөктері. Әртүрлі стереоканалдардан (жарып, бөлініп) шыққан және айқындығы әртүрлі дәрежедегі диалогтардың үзінділері арқылы Ван Сент әрі қарай не істеу керектігін білмей, санасындағы шудан басы қатқан баланы көрсетеді.

Режиссер айқын мақсаттар үшін ішкі/сыртқы шекараны кесіп өте алады. «Жылан іні» (*The Snake Pit*) фильмі Вирджинияның сәкіде отырған сәтін жақыннан көрсетуден басталады. Біз оған сұрақ қойып жатқан дауысты естиміз, ол біресе сол жаққа, біресе оң жаққа қарап жауап беріп жатады (**7.61**). Сондай-ақ адамдар неліктен осы нәрсе туралы сұрап жатыр деп таңғалып отырған Вирджинияның ішкі монологін да естиміз. Кадрдан тыс болу үшін дауыстарды алуымызға болар еді. Соған қарамастан, олардың дыбыс сапасы Вирджинияның ойларының текстурасынан өзгеше. Соңына қарай оның жанында ешкімнің жоқ екенін көрсету үшін камера артқа шегінеді, яғни оның ауызша жауабынан басқаның бәрі ішкі дауыс болған. Бірақ режиссерлер оның даусын ойларынан ажырату үшін жауаптардың тембрі мен көлемін шебер реттей білген. Бұл таңдау галлюцинациядан азап шегіп, жындыханада жатқан әйел – Вирджиния үшін шынайы екенін білдіреді.

Мультиканалды кинотеатр дыбысы ішкі дайджетик дыбыстың шарттарын тіпті көбірек өзгерткен. «Темір ханым» (*The Iron Lady*) фильмінде дүниеден өткен күйеуін тірі сияқты елестетіп, онымен сөйлесетін қартайған Маргарет Тэтчерді көрсетеді. Кейбір көріністерде, «Жылан іні» фильміндегі сияқты, күйеуінің дауысын кадр сыртынан естіртіп, оның жүзін жақыннан кадрлайды. Біз күйеуінің субъективті диалогі Тэтчер ханымның басы тұрған орталық каналдан шығуы керек деп күтеміз. Бірақ мұндай сәттерде режиссер Филлида Ллойд оның даусының сол жақ немесе оң жақ каналдан шыққаны дұрыс деп есептейді. Оны кадрдың сыртында қалықтап тұр деп болжай отырып, дыбыс Тэтчер ханымның «күйеуім кадр сыртындағы кеңістікте шынымен тұр» деген сезімін қоса қамтиды.

Түбегейлі өзгеріске ұшыраған қазіргі фильмдердегі ішкі монологты, «Гамлет» пен «Жылан іні» фильмдеріндегідей, кейіпкерді ірі планмен түсіру арқылы көрсетпейді. Уоң Кар Вай мен Терренс Малик кейде көрініске кейіпкері байқалмайтын немесе тіпті көрінбейтін дыбысталған ойларды қосады. Уоңның «Азғындаған періштелер» (*Fallen Angels*) фильмінде жалдамалы жендет өзінің жұмысы туралы ойланып тұрған кезде оның өзімен келісімге келген әйелдің бірнеше кадрымен миксаждалған қашықтағы кадрларын көреміз. Маликтің «Жіңішке қызыл сызық» және «Жаңа әлем» (*The New World*) фильмдерінде кейіпкерлер өздері көрінбейтін ұзақ монтаж секансы кезінде ой-толғаныстарды естиді. Мұндай қалқымалы монологтар барынша дәстүрлі кадрдан тыс дауыстың баянсөзіне ұқсай бастайды. Бұл әсер, яғни ішкі монолог экранда көріп тұрған көрініс бұрынғы оқиғаларды еске түсіріп тұрғандай, өткен шақты қолданған кезде күшейе түседі.

Вин Вендерстің «Арман қанаты» (*Wings of Desire*) фильмінде ішкі дайджетик дыбыстың әртүрлі нұсқалары пайда болады. Он шақты адам үлкен көпшілік кітапханада кітап оқып отырады (7.62). Жалпы, бұл секанстың ортақ ережеден өзге, қызық ерекшелігі де бар. Бір кейіпкер басқа адамның ішкі дайджетик дыбысын ести алмайды. Фильмнің алғышарты – адамдардың ойына қарай бейімделе алатын, көрінбейтін періштелердің Берлинді қорғап жүретіні. Бұл жанрдың шарттылығы (фантастикалық фильм) мен фильмнің нақты баяндау контекстінің дәстүрлі құрылымды өзгерте алатынына мысал бола алады.

Қорытынды. Дыбыс дайджетик (әңгіме әлемінде) немесе бейдайджетик (әңгіме әлемінен тыс) бола алады. Егер ол дайджетик болса, онда ол ішкі (субъективті) және сыртқы (объективті) болады. Егер сыртқы болса, онда ол кадрда немесе кадрдан тыс.

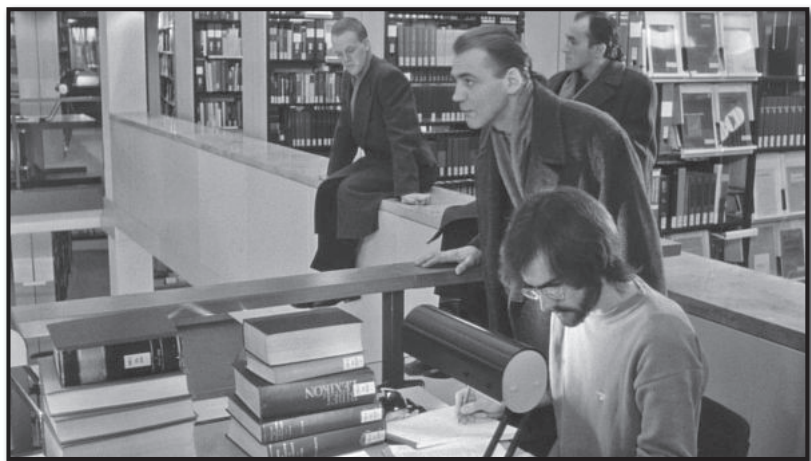
Дайджетик/бейдайджетик айырмашылықтармен ойнау. Көптеген секанстарда дыбыс көзі анық дайджетик немесе бейдайджетик болып келеді. Бірақ кейбір фильмдер айырмашылықты жойып жібереді. Біз дыбыс көзін оңай анықтауды пайдаланғандықтан, фильм біздің күткен нәрсемізді алдауға тырысады.

Мел Брукстің «Жарқыраған ер-тоқым» (*Blazing Saddles*) фильмінде біз ковбойдың кең даладағы сапары үшін бейдайджетик музыкалық сүйемелдеу деп ойлаған нәрсемізді естиміз. Ол Каунт Бэйси мен оның оркестрінің жанынан өткенше солай болып тұрады (7.63; 7.64). Бұл әзіл бейдайджетик музыканың шарты туралы біздің күткен нәрсеміздің кері қарай өзгеруіне байланысты. Осыған барынша күрделі мысал ретінде «Үрейге толы кішкентай дүкен» (*Little Shop of Horrors*) фильмінің 1986 жылғы музыкалық нұсқасын қарастыруға болады. Мұнда әнші әйелдердің триосы оқиғаға музыкалық түсініктеме бере отырып, көптеген көріністі шарлап жүреді. Бірақ кейіпкерлердің ешқайсысы оларды байқамайды. Жағдайды күрделендіре түсу үшін үш әнші елеусіз дайджетик рөлдерде көрінеді де, басты кейіпкермен өзара байланысады.

Джон Фордтың «Дилижанс» (*Stagecoach*) фильміндегі бір көріністе дайджетик дыбыс бейдайджетик дыбыстан гөрі баяу шығады. Дилижанс үндіс



7.61 Ішкі дыбыс па, сыртқы дыбыс па? «Жылан іні» (*The Snake Pit*) фильмінде Вирджиния сұрақтардың біріне жауап береді. Тембр мен дыбыс қаттылығындағы айырмашылық оның сөзін ішкі дыбыстың екі қабатынан, яғни оның жеке ойлары мен оған сұрақ қойып тұрған адамдардың дауыстарының елесінен ажыратады.



7.62 Періштелер жасырын тыңдайды. «Арман қанаты» (*Wings of Desire*) фильмінде камера оқырмандардың жанынан өткен кезде біз олардың ойларын әртүрлі тілдегі көп дауыстың дірілдеген сыбыры сияқты естиміз.



7.63



7.64

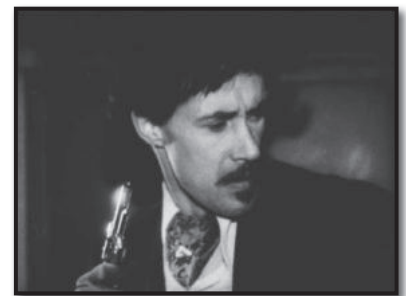
7.63; 7.64 Бейдайджетик дыбыс дайджетик дыбысқа айналады: комедия. «Жарқыраған ер-тоқым» (*Blazing Saddles*) фильмінде кейіпкердің шөл далада көңілденіп шауып келе жатқанын бейдайджетик музыка сүйемелдегендей болады да (7.63), ол Каунт Бэйсидің оркестрінің жанынан өткен кезде (ерекше) дайджетик музыкаға айналып кетеді (7.64).

тонаушыларынан өршелене, қарсыласа отырып қашады. Кенеттен атты әскер келгенше оқ-дәрі таусылып, бәрі құрдымға кеткендей көріне бастайды. Бірақ фильмнің баянсөзі (нарратив) көмекке келе жатқан атты әскерді көрсетудің орнына, бізді күйме ішінде болып жатқан оқиғамен шектеп қояды. Біріншіден, кадрдан тыс дыбыс бір жолаушының өлгенін көрсетеді, бірақ содан кейін жолбасшының құтқарылғанын білдірген кернейдің үні естіледі (7.65–7.69).

Мұның барынша күрделі мысалы «Керемет Эмберсондар» фильміндегі Орсон Уэллстің дайджетик және бейдайджетик дыбыстар арасында ерекше байланыс жасаған сәтінде жақсы көрінеді. Фильмнің кіріспе бөлімінде Эмберсондар отбасының қалай құрылғанын және ұлдары Джордждың дүниеге келгенін баяндайды. Оқиға кейіпкері емес бейдайджетик баяндаушы Эмберсондар отбасының тарихын айтып береді. Кейбір сәтте әйел баяндаушының пікіріне жауап береді (7.70–7.72). Уэллс басты кейіпкердің оқиғаға келуін және қалалықтардың оған деген өшпенділігін айқын көрсету үшін оны әдеттегідей пайдаланудан біртіндеп ойнақы түрде алыстап кетеді.



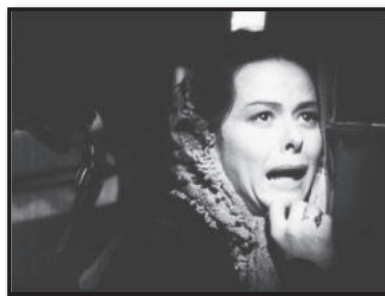
7.65



7.66



7.67



7.68



7.69

7.65–7.69 Бейдайджетик дыбыс дайджетик дыбысқа айналады: драма. «Дилижанс» (*Stagecoach*) фильмінде Форд – соңғы оғы қалғанын енді ғана аңғарған жолаушылардың бірі; мұнда Хэтфилдті орташа ірі планмен көрсетеді (7.65). Ол оң жағына қарайды да, тапаншаны көтереді (7.66). Камера дұға тілеп, жалбарынып отырған Люсиді тура көлденең панорамалайды. Осы көріністің бәрінде керней үнімен қатар оркестр музыкасы да бейдайджетик ойналады. Хэтфилд қызды үндістер ұстап алып кетпесін деп, оны атуға оңтайланған кезде тапанша Люсиге көрінбей кадрдың сол жағынан кіреді (7.67). Бірақ ол оқ атып үлгермей, кадрдан тыс тапаншаның атылған даусы естіліп, Хэтфилдтің қолы мен қаруы кадрдан төмен түсіп кетеді (7.68). Содан кейін кернейдің үні барынша айқындала түседі. «Естіп тұрсың ба? – деп айтқан кезде Люсидің бет әлпеті өзгеріп кетеді. – Естіп тұрсың ба? Бұл керней ғой. Олар жарылғыш жарып жатыр» (7.69). Тек осыдан кейін ғана Форд күймеге қарай шауып келе жатқан атты әскердің кесімін жасайды.



7.70



7.71



7.72

7.70–7.72 Кейіпкер баяндаушыға жауап береді. Біз Изабель Эмберсонның некесі туралы өсек айтып, оның «бұл қалада бұрын-соңды болмаған ең ерке балалардың анасы екенін» болжап тұрған қалалық адамдарды көреміз (7.70). Бейдайджетик баяндаушы отбасы тарихын сипаттауды қайта қалпына келтіреді: «Көріпкелдер бір нәрседен қателескен еді: Уилбур мен Изабель көпбалалы болған жоқ. Олардың тек жалғыз баласы бар еді». Бірақ осы сәтте біз көше кадрынан өсекшілердің дауысын тағы естиміз: «Жалғыз бала! Бірақ оның еркелігі бүкіл вагонға жүк болмай ма екен, соны білгім келеді» (7.71). Баяндаушы жалғастырады: «Ол тағы да өзіне жауап беретін ешкімді таба алмады. Майордың бір немересі Джордж Эмберсон Минафер өте мазасыз бала болған». Олар әңгімелесіп тұрған кезде көшеден күйме өтеді де, біз Джорджды алғаш рет көреміз (7.72). Бұл алмасуда әйел оның не айтып тұрғанын естімей тұр деп болжасақ та, әйел баяндаушыға жауап беріп тұрған сияқты көрінеді (әйел – оқиғаның кейіпкері, ал баяндаушы кейіпкер емес.)

«*Керемет Эмберсондар*» фильмінің бұл үзіндісінде дайджетик және бейдайджетик дыбыстар ерекше әдіспен үйлесім табады. Басқа фильмдерде де бір дыбыс қос мағыналы болмай, осылай кірігіп кетуі мүмкін, өйткені оның кез келген категорияға тап болуы ғажап емес. «Викки Кристина Барселона» (*Vicki Cristina Barcelona*, 2008) фильмінде Хуан Антонионың гитарамен орындаған испандық әуені Виккидің жүрек қылын шертетін жері бар. Дәл осы музыка келесі көріністе – Хуан Антонио Виккиге ерекше көңіл аударған кезде және көпшіліктің ортасында бір-бірімен соқтығысып қалған сәтте де қайта ойналады. Қайталанатын гитара үні «*Тиффанидегі таңғы ас*» фильміндегі «*Айлы өзен*» сияқты қайталанатын музыкалық мотив (бейдайджетик) деп қабылдануы мүмкін. Бірақ ритмде немесе аспапта өзгермейтіндіктен, оны кейіпкерлердің қойылым туралы жалпы естелігі деген жөн секілді.

Дәл осы сияқты, Пол Томас Андерсонның «Магнолия» (*Magnolia*) фильміндегі маңызды сәтте бірнеше кейіпкердің әртүрлі жерде Эйми Маннның «Ақылға кел» (*Wise Up*) деген әнін қоңыр дауыспен айтып жатқаны көрсетіледі. Секанс Клаудияның пәтерінде басталғанда бұл ән дайджетик және кадрдан тыс сияқты қабылданады. Өйткені ол Эйми Маннның әндерін алдыңғы көріністерде естіген болатын. Содан кейін Андерсон Клаудияның пәтеріндегі музыканы естімесе де, әнді бірге шырқап тұрған басқа кейіпкерлерге ауысады, яғни кесім жасайды. Ол әнді мюзиклдегі сияқты сүйемелдеген кейіпкерлермен бірге айтқандықтан, енді ол дыбыс бейдайджетикке айналғандай болады. Секанс қиналып жүрген бірнеше кейіпкерлер арасындағы параллельді айрықша көрсетіп, әртүрлі адамдардың алапат сезімдерін бір эмоциялы толқынмен жеткізеді. Көпшілік бір-бірімен бетпе бет кездескен кездегі оқиғаның шарықтау шегіне жетпей тұрып, кейіпкерлердің басын қосу үшін дыбыс кезектес кесіммен де жұмыс істейді.

Жан-Люк Годардың фильмдерінде дыбыс дайджетик бола ма деген мәселеге қатысты ойландыратын күдік жиі туындап жатады. Ол өзінің бірнеше фильмінде бейдайджетик дыбыстау туралы баяндайды. Бірақ «Ол жайында білетін 2-3 нәрсем» (*2 or 3 Things I Know About Her*) сияқты фильмдерде дыбыс перспективасы оларды камераға жақын жүрген сияқты көрсетіп, сұрақтарды немесе пікірлерді сыбырлап айтып, әңгіме кеңістігінде жүргендей әсер қалдырады. Годард оқиғаның кейіпкері болуға ұмтылмайды, бірақ экрандағы кейіпкерлер кейде өздерін оны естіп тұрғандай қалып танытады. Дайджетик немесе бейдайджетик дыбыс көздеріне қатысты осы белгісіздік Годардға дыбысты дәстүрлі пайдаланудың шарттылығын айқындап көрсетуге мүмкіндік береді.

“Маған тек дыбысты ғана емес, өзім мен дыбыс арасындағы кеңістікті жазып жатырмын деп ойлаған ұнайды; дыбыстың өзі түрлендірген субъект – айнала кеңістікте резонанс тудыратын нәрсе”.

Уолтер Мөрч, «Америкалық граффити» (*American Graffiti*) мен «Апокалипсис» (*Apocalypse Now*) фильмдерінің дыбыс режиссері

Дыбыс перспективасы

Осы тарауда біз дыбыс перспективасы – фильмнің әңгіме әлеміне дыбыстың қалай орналасатыны туралы айтамыз. Дыбыс перспективасы визуалды перспектива арқылы алатын ілікпе сөз тереңдігімен де дәл солай жұмыс істейді.

Алдыңғы мысалдар дыбыс перспективасының дыбыс қаттылығымен жиі белгіленетінін көрсетті. Дыбыс қаттылығы «127 сағат» (*127 Hours*) фильміндегі каньон көрінісінде қашықтықпен түрленіп отырса (328-бет), ал «*Жеті самурай*» фильмінде дыбыс қаттылығының артуы баскесерлердің жақындап келе жатқанынан белгі береді (336–337-беттер). Тембр де дыбыс перспективасын жауға көмектеседі. Егер тікелей жазылған дыбысты айналадан шағылған дыбыспен біріктірсеңіз, онда белгілі бір (нақты) қашықтықты шамалайтын дыбыс жаңғырығын (реверберация) жасайсыз. Тембр жаңғырықпен көбірек байқалады. «*Керемет Эмберсондар*» фильміндегі барка сатыда болған әңгімеде кейіпкерлердің айналасында үлкен бос кеңістік бар сияқты әсер қалдыратын анық жаңғырық бар. Шағын бөлмеде мұндай тембр шығару қиын.

Дыбыс перспективасы кинематографиялық баянсөзде өте маңызды. Өйткені Джэки Браунның мысалында көргеніміздей, ол бір ракурстан екіншісіне ауысуды жеңілдетеді (348–351-беттер). Осыған ұқсас бағытта Роберт Альтманның «Госфорд саябағы» (*Gosford Park*) фильмінде де орындалады. Жұлдызға айналған әнші қала сыртындағы қожалықта қонақтарға арнап ән салады. Басында дыбыс перспективасы бізді қонақтар әңгімелесіп және бридж ойнап отырған қонақ бөлмесіне апарды. Альтман басқа бөлмедегі екі қызметшінің тыңдағандарын кескен кезде, әннің барынша жұмсақ шыққан дыбыс қаттылығы мен реверберацияның байланысы қойылымнан біршама ұзақтау қашықтықты көрсетеді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Көп мағына білдіретін кішкентай нәрселер: микростилистика» (*Little things mean a lot: Micro-stylistics*) деген жазбада киногерлердің телефонның үзік-үзік дыбысын қалай жан-жақты реттейтінін әңгімелейміз.

Ракурс және айқындық. Камера кейіпкерлерді түсіріп жүргендіктен, режиссер кейіпкердің кеңістік арқылы қозғалысын, яғни дыбыс ракурсының түрін көрсету үшін өзгерістерді дыбыс перспективасында қолдана алады. Бірақ дыбыс перспективасын пайдаланудың көбі шынайылықтан алшақ жатыр. Ұзақ кадрда кейіпкердің дауысы біз одан бірдей қашықтықта болған кездегі немесе шынайы өмірдегі дауысына қарағанда анығырақ болады. Ал егер ірі планға кесім жасайтын болсақ, бұл кейіпкердің дауысы айтарлықтай қатты немесе айқын болмайды. «*Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл*» фильміндегі дыбыс сәйкестігімен болатын бір әңгімеде (333–334-беттер) камера тыңдаушыны көрсетуге бағытталған кезде сөйлеушінің дауыс перспективасын өзгертпейді.

Джим мен Аманда телефон арқылы сөйлесетін гипотезалық мысалымыздың бір нұсқасында да дыбыс перспективасы бар. Егер біз Джимді көріп, Аманданың дауысын ғана естісек, онда оның дауысы әртүрлі перспективамен берілер еді. Негізі, камерадағы адам сөйлеп тұрған кезде сөздер анық естіліп, табиғи органың дыбыстарымен күшейеді. Қабылдағыш арқылы тыңдалған дауыс әдетте барынша дөрекі һәм қатты естіледі, жиілігі де өте төмен болады, айналадағы дыбыстар да аз естіледі. Дыбыс монтажерлері мұндай сәйкессіздікті телефон сызаты деп атайды. Бұл – тыңдаушының желідегі дауысты естіп тұратын, бірақ оның телефон қоңырауының шын мәнінде шығаратын дыбысымен сирек сәйкес келетін жағдайы.

“Әуелі ол үйден шығып бара жатып, алыстан музыканың үнін естиді. Жүріп келе жатқанда әр қадам сайын музыка үні жақындай береді. Баспалдақпен көтерілгенде музыка үні әлі де жоғарылап, ақыры, ол баспалдақпен гитарашының жанынан өтеді”.

Тони Воланте, «*Рэйчел тұрмысқа шығады*» (*Rachel Getting Married*) фильмінің қайта миксаж жасаушы маманы

Барлық шарттар сияқты, телефон сызатын айқын мүмкіндіктер үшін бейімдеп, реттеуге болады. «Телефон будкасы» (*Phone Booth*) фильмінде публицист өзін телефонмен сөйлесуге мәжбүрлеген, көрінбейтін сүрмергеннің ықпалымен будканың ішіне қамалып қалады. Мұнда телефон сызаты ерекше формаға ие. Публицистің дауысы айналасың дыбысымен үндесіп, кәдімгідей естіліп тұрады. Бірақ біз мергенді телефондағы дауыстың сыбдыры сияқты естімейміз. Оның орнына әсерсіз, дыбыс айма-

ғындағы жұмсақ, телефонға тақалып жеңіл айтылған сөзді естиміз. Камера будқаға қарай немесе одан алыстап қозғалған кезде ол өзгермейді. Дауыста аздаған электронды акцент бар. Сондықтан ол баяндаушының дауысы сияқты бейтарап дыбысталмайды, бірақ бас кейіпкерге қарағанда біздің перспективамызға жақын болған күйі қалады. Сыбырлап, күліп, будканың айналасында не болып жатқаны туралы дәрекі ескертулер айта отырып, мергеннің дауысы көрермен мен көше арасында қалықтап тұрады. Бұл бас кейіпкерді алыстағы елес секілді қорқыныш билеп алған сияқты сезімді күшейтеді.

Кинотеатр кеңістігіндегі дыбыс перспективасы. Күнделікті өмірде дыбыс бір құлақтан екіншісіне секундтың бірнеше мың үлесіндей жылдамдықта жетеді. Ендеше аздаған айырмашылық, тура келген және шағылысқан дыбыстың үлесі бізге дыбыс көзінің қайда екені туралы ақпарат бере алады. Мультиканалды ойнатудың арқасында кинотеатрлардың қазіргі дизайны осы айырмашылықтарды үлкен дәлдікпен имитациялауға қол жеткізді.

Әдеттегі Dolby 5.1 қондырғысында (75-бет) диалогтың, эффектілердің және музыканың көбі экран сыртындағы үш диктор арқылы жүзеге асады. Бұл каналдар «Арабиялық Лоуренс» (*Lawrence of Arabia*) фильміндегі ұшақтар лагерьдің төбесінен ұшып жүріп бомбалаған және олардың қозғалтқыштарының гуілі каналдан каналға жылжып (сырғып) ауысқан кездегі кадрдағы дыбыс аймағын көрсетеді. Алдыңғы каналдар экраннан тыс кеңістік те тудыра алады. «Жалаң тапанша» (*The Naked Gun*) сияқты фарс комедияларда сол жақ және оң жақ каналдар кадрдың сыртындағы соқтығыс пен құлауды көз алдымызға айқын алып келеді. «Қашқын адам» фильмінің шарықтау шегінде Ричард Кимбл өзін сатып кеткен досына бұқпантайлап келеді де, төменгі кадр сызығының жанына жетеді. Ол қолын оң жаққа қарай жылжытқанда, орталық каналдан шыққан шың еткен дыбыс оның аяқ жағында темір құбырдың бар екенін білдіреді.

Көлемді каналдардың көмегімен кинотеатрларда керемет әсерлі дыбыс қалыптасатындай орта жасауға болады. Оған мысал да бар. «Жұлдыздар соғысы» фильмінің серияларында аудитория айналасында ысқырып жүретін ғарыштық ұшу көлігін көрсету үшін мультиканалды дыбыс қолданылады. Бір дыбыс режиссері жасап көрсеткендей, көлемді эффектілер интерьер дизайнерінің пердені қабырғаға ілгені сияқты, режиссерге шуды аудитория залына «іліп» қоюға мүмкіндік береді. Бұл процестің бір мысалын «Ержүрек» (*Brave*) фильмінің көрінісінде айтып кеткенбіз (75-бет).

Басқа техникалар сияқты, дыбысты кинотеатрға орналас-тыруды шынайы мақсаттар үшін пайдаланудың қажеті жоқ. Диалогтардың көбі орталық каналдың дикторларына орналас-тырылады. «Юра дәуірі саябағы» және «Темір ханым» фильмдерінде көргеніміздей, ойдағы әңгіме қосымша каналдар арқылы таралады (352–353-беттер). Терри Гиллиамның «12 маймыл» (*12 Monkeys*) фильмінде Джеймс Коул вирустың таралу себебін анықтау үшін болашақтан жіберілген ерікті-сотталушының атын жамылып келеді. Осы жерде экрандағы кейіпкерлердің диалогі бірінші каналдан естіліп тұр. Бірақ болашақтан келген дәрігерлер Коулмен сөйлесуге тырысқан кезде, біз олардың аудитория айналасындағы әр каналдан шығып жатқан дауыстарын естиміз. Олардың өздері көрінбейтін тәнсіз қасиеті Коулдің дыбыс перспективасын тудырады да, оның «дауыстарды еститін» және өзін болашақ әлемнің бір бөлігі деп елестететін сандырақтаған шизофреник болу ықтималдығын арттырады.

Уақыт

Дыбыс режиссерге уақытты әртүрлі әдіспен көрсетуге де мүмкіндік береді. Естіп тұрған дыбыс көздерінің өзіміз көріп тұрған кеңістікте болуы міндетті болмайтыны сияқты, дыбыс трегіндегі уақыттың да бейне көрсетілетін уақытпен дәл келуі

“Оқиғаның екі снайпер бір-бірін нысанадан көретін шарықтау шегінде біз назарды тек су тамшысына аудардық. Немістің тамшысы өзі жасырынып тұрған терезеге тиген тамшылардың ритмін еске түсірсе, металл тамшы америкалықтың жасырынып отырған жерін еске түсіреді. Біз осы тамшыны кесеміз, содан кейін екіншісін кесеміз. Бұл жағдайда визуалды эффектілерді назарға аламыз. Бірақ үнемі бұлай істеуге болмайды. Өйткені сіз естіген нәрсеңізді таңдай алмайсыз. Режиссер немесе қоюшы оператор сияқты ойланыңыз, көріністі кеңістік тереңдігі сияқты балама техникалармен қойыңыз, содан соң аудиторияның құлағы түрілген нәрсені таңдаңыз”.

Гари Ридстрем, «Қатардағы әскер Райанды құтқару» (*Saving Private Ryan*) фильміндегі есту перспективасының бағытталуы туралы

шарт емес. Режиссердің алдынан шығатын барлық нұсқаларды қамту үшін аздаған шыдамдылықты талап ететін біраз айырмашылықтар жасауымыз керек.

Режиссер дыбысты көріп тұрған нәрсемен бір уақытта естігенімізді жөн көреді. Кейіпкер сөйлеген кезде еріндерінде ашылып-жабылған емеурін қозғалысы пайда болады, ал біз соған сәйкес сөздерді естиміз. Зеңбірек атылғанда қатты жарылыстың дауысын естиміз. Бұл – **синхрон дыбыстың** мысалдары.

Дыбыс механикалық қателік салдарынан синхроннан шығып кеткенде ондағы айырмашылық айқын байқалады. Режиссер осындай **асинхрон** немесе синхрон емес **дыбысты** фильмнің өзіне орналастыруды қалар ма еді? Иә, кейде қалайды екен. Бұл әдіспен нашар дубляждалған фильмдерді басқа тілде қайта жасауға болады. «Уэйннің әлемі-2» (*Wayne's World 2*) фильмінде Уэйн мен оның жақсы көретін қызының әкесі Воң мырза арасындағы айқас көрінісінде асинхронды дыбыс бар.

«Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) фильмінде асинхронды дыбысқа негізделген күлкілі көріністер барынша жүйелі түрде жүзеге асқан. Дыбыс кадрларын жасауды алғаш қолға алған кезде дыбыссыз фильмдердің бірнеше актері өздерінің алғашқы сөйлейтін көріністерін «Дуэлшіл кавалерлерде» (*The Dueling Cavalier*) жасап шыққан сәттері болған. Олардың кинокомпаниялары фильмді аудиторияның назарына ұсынады. Бірақ технология дұрыс жұмыс істемей қалады да, қойылым синхроннан шығып кетеді. Соның салдарынан дыбыстардың барлығы дыбыс көздері бейнеден көрінерден бірнеше секунд бұрын естіледі. Алдымен диалог желісі басталып кетеді де, актерлердің еріндері содан кейін қозғала бастайды. Ер адамның ерні қозғалып жатқанда, әйел адамның дауысы шығып тұрады және керісінше әрекеттер орын алған. Шындығында, «Жаңбыр астында ән салғандар» фильміндегі бәрін бүлдіріп тұрған осы сұмдық, яғни дыбыс пен бейненің фильмдегі синхрондалуы – жай ғана механикалық иллюзия деген түсінігімізге байланысты жасалған көрілімнің мысқылдаған әзілі ғана.

Синхрондалу туралы болжалымыз толық қамтылған барынша ұзақ қойылымды Вуди Алленнің «Жолбарыс лалагүліне не болды?» (*What's Up Tiger Lily?*) фильмінен көре аламыз. Аллен өзінің шпиондық туралы Азия детектив фильмінде жаңа дыбыс трегін дубляждады. Бірақ ондағы ағылшын тіліндегі диалог түпнұсқаның аудармасы емес. Оның орнына мүлде бөлек, жаңа оқиға жасалып шықты. Бұл фильмнің бір қатардағы және тізбектен тыс үзінділері «сөз актерлердің ернімен әрең синхрондалды» деген тұрақты түсінігімізді одан әрі нығайта түседі. Аллен өз комедиясының негізгі арқауына шетел фильмдерінің дубляждағы проблемаларын өзек еткен.

Синхрондалу мәселесін айтарлықтай оңай аңғаруға болады. Олар көріністің ұзақтығына немесе көру уақытына қатысты. Алайда 3-тарауда көргеніміздей, нарратив фильмдер де оқиға мен сюжет уақытын көрсете алады. Оқиға уақыты – оларды көрсек те, көрмесек те – баяндауға жататын барлық жағдайдың ретінен, ұзақтығынан және жылдамдығынан тұрады. Сюжет уақыты да фильмде нақты көрсетілген жағдайдың ретіне, ұзақтығына және жылдамдығына байланысты. Сюжет уақыты бізге таңдалған оқиғаларды ғана көрсетеді, ал басқаларын өткізіп жібереді.

Режиссерлер дыбыстың оқиға мен сюжет уақытын негізгі екі әдіспен өңдеуге болатындығын түсінді. Сюжеттегі оқиғалар тұрғысынан қарағанда, дыбыс бейнемен бірдей уақытта шыға ма? Егер сәйкес келетін болса, онда оны **бірмезгілдік дыбыс** деп атаймыз. Көп жағдайда осы тәсіл кеңінен қолданылады. Мәселен, біз екі кейіпкердің сөйлесіп тұрғанын көріп тұрмыз делік, әрі сол сәт оны естиміз; немесе көшеде келе жатқан жүк көлігін көрсек, сол көліктің дыбысын да естиміз. Сюжет дыбыс оқиғаларының ретін басқармайды.

Бірақ режиссерлер біз естіп тұрған дыбысты бейнеде көрініп тұрған оқиғадан ертерек немесе кешірек орындауға болатынын пайымдайды. Оқиға ретін осылай басқару **бірмезгілдік емес дыбысқа** қатысты. Мұның барынша кең тараған мысалы ретінде дыбыс флешбөгіні айтуға болады. Мысалы, кейде біз дәл қазір сөйлесіп тұрған кейіпкерлерді көріп тұрсақ та, ескі көріністегі басқа кейіпкердің дауысын естуіміз мүмкін; немесе жүк көлігінің қозғалтқышының орнына ескі көріністегі қарудың атылғанын естуіміз де кәдік. Бірмезгілдік емес дыбыс арқылы фильм ескірек сюжеттің оқиғаларын оларды көрсетпей-ақ ұсына алады.

Демек, режиссерлерде дыбыс және оқиға уақытына қатысты таңдаудың көптеген нұсқалары бар. Оларды ажыратуға көмектесу үшін 7.2-кестеде бейне мен дыбыстың көрсете алатын, мүмкін болатын уақытша және кеңістік байланыстары берілген.

Дайджетик дыбыс. Тәжірибеде бұл мүмкіндіктердің біріншісі мен үшіншісі сирек кездеседі. Сондықтан екіншісінен әрі барынша кең тараған нұсқаларынан бастағанды жөн көрдік:

1. *Оқиғадағы бейнемен бірге жүретін бірмезгілдік дыбыс.* Қазір ғана айтып өткеніміздей, қойылымды фильмдердегі дыбыстың көрінуі барынша кең тараған уақытша байланыс екені анық. Оқиға кеңістігінен шығып жатқан шу, музыка немесе сөз әрқашан бейнемен бір мезгілде байқалады.

Дайджетик дыбыстың кез келген басқа түрі сияқты, бірмезгілдік дыбыс не объективті (сыртқы), я болмаса субъективті (ішкі) болады. Сондықтан біз кейде кейіпкердің сөйлегенін ғана емес, өзімен-өзі сөйлесіп жүрген кейіпкердің ішкі монологін да ести аламыз. Монолог бұрынғыдай экрандағы бейнемен бір мезгілде естілетін сияқты болғанмен,

2. *дыбыс оқиғада бейнеден бұрын болады.* Мұндағы дыбыс оқиғада біз экраннан көріп тұрған әрекетке қарағанда нүктеден ертерек шығады. Дыбыс флешбәгі – соның бір мысалы.

Әдетте дыбыс флешбәгі субъективті, ол сондықтан көбіне кейіпкердің естеліктерін көрсетеді. Оби-Ван Кенобидің сөздерін еске түсірген Люк Скайуокер бұл қиындықтан кемесін алып шығу үшін фирмаға (force) сенім артпақ болып, көліктің арнайы компьютерін өшіреді. Қазіргі фильмдердің көбінде осы ойша «қайталау» қолданылады.

Дыбыс флешбәктерінің субъективті болмауы – тым сирек кездесетін жайт. Ертеректе болған оқиға көрінісіндегі дыбысты акцент беру үшін қазіргі көрініс ағынына қосуға болады. Мысал іздеп көрелік. Джозеф Ләузидің «Жазатайым оқиға» (*Accident*) фильмі кадрдан тыс көлік апатының болғанын білдіретін дыбыспен басталады (**7.73**). Осындағы сюжеттің өзі – жазатайым оқиғаның неден басталғанына алып баратын ұзын флешбәк. Осы шаққа оралған кезде фильм адам өлімімен аяқталған көлік апатының шуы қосылған параллель бейнемен бітеді (**7.74**). Жақын маңда басқа көлік апаты болмаған және алғашқы оқиғаның профессордың есінде екендігіне ешқандай дәлел де жоқ. Шексіз баян-сөз осы дыбыс флешбәгін енгізеді. Камераның қайталанатын позициясымен бірге дыбыс кіріспедегі оқиғаны еске түсіреді, оған қоса, бұл қайғылы жағдайдың отбасының бүкіл өмірінде санадан өшпейтінін меңзесе керек.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Қазіргі фильмдерде көріністерді оқиға туралы жаңа ақпарат беру үшін жиі көрсететін жайттар кездеседі, бірақ кейде фильм мұны тек есту деңгейінде ғана жасайды. «Тағы да ойна, Джоан» (*Play it again, Joan*) фильмінде өткен шақтағы оқиғаның осы шақта қайталанған дыбысының екі мысалын көреміз.

7.2-КЕСТЕ. Кинодағы дыбыстың уақытша байланыстары

Дыбыс көзінің кеңістігі

Уақыт	Дайджетик (Оқиға кеңістігі)	Бейдайджетик (Оқиғасыз кеңістік)
1. Бірмезгілдік емес; дыбыс оқиғада бейнеден бұрын естіледі.	Дыбыс флешбәгі; бейненің алға секіруі дыбыспен бірге осы шақта жалғасып жатыр; дыбыс көпірі.	Дыбыс бейненің үстінде өткен шақ сияқты белгіленген (мысалы, Джон Кеннедидің сөздерінің дыбысы АҚШ-тың бүгінгі күнгі бейнелерінің үстіне қойылады).
2. Оқиғадағы бейнемен бірге жүретін бірмезгілдік дыбыс.	Сыртқы: диалог, эффектілер, музыка. Сыртқы: кейіпкер естіген ойлар.	Бейнелермен бірге бір мезгілде белгіленген дыбыс бейнелердің үстіне қойылады (мысалы, оқиғаны осы шақта сипаттап тұрған баяндаушы).
3. Бірмезгілдік емес дыбыс: оқиғада бейнеден кейін келетін дыбыс.	Алға секіру дыбысы; бейне флешбәгі дыбыспен бірге осы шақта аяқталды; кейіпкер бұрынғы жағдайларды баяндап тұрады; дыбыс көпірі.	Кейінгі сияқты белгіленген дыбыс бейнелердің үстіне қойылады (мысалы, «Керемет Эмберсондар» фильміндегі баяндаушының естеліктері).

7.73; 7.74 Алдыңғы оқиғаның дыбысы. Жазатайым оқиға үйдің және жолдың түндегі ұзақ кадрынан басталады. Камера алға жылжыған сайын кадрдың сыртындағы қозғалыс шуы дөңгелектің шиқылдаған және апатқа ұшыраған дыбысына жол береді. Біз есікке жақын келіп (7.73), апат орнына асыққан, кейіннен Оксфорд профессоры ретінде танылған адамның сұлбасын көреміз. Фильмнің соңында күндізгі жарық пен үйдің осыған ұқсас бейнесі тұрады. Содан кейін сюжеттің негізгі оқиғасы аяқталады. Камера артқа жылжыған сайын профессор мен оның ұлдары үйге кіріп бара жатады (7.74). Кадрдан тыс қозғалыс дыбыстарының қаттылығы артады, одан соң алғашқы апатты тағы естиміз.



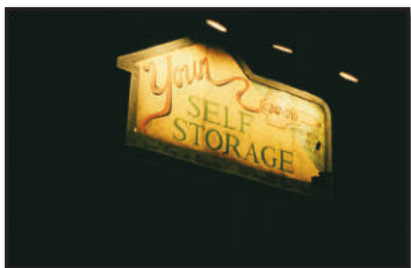
7.73



7.74



7.75



7.76

7.75; 7.76 Көріністер ортасындағы дыбыс көпірі. «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) фильмінің бір көрінісі Клариса Старлингтің телефонмен сөйлесіп тұрып, «Өзіңді сақтауға арналған мекен» деп аталатын жерді еске алуымен аяқталады (7.75). Оның дауысы «Өзіңді сақтайтын қоймаға» белгі беріп, келесі көріністің алғашқы кадрымен «...орталық Балтимордың дәл шегінде» деп жалғасады (7.76).

Дыбыс, бейнеге қарағанда, ертеректегі уақытқа тиесілі. Келесі бейнелі көріністі көрсетіп жатқан кезде алдыңғы көріністегі дыбыс аз уақытқа бөгелуі мүмкін. Мұндай жалпы тәсіл **дыбыс көпірі** деп аталады. Осындай дыбыс көпірлері тез расталатын болжалды монтаждау арқылы бірқалыпты өткел жасай алады (**7.75; 7.76**).

Дыбыс көпірлері кейде біздің күткен нәрсемізді бәрінша түсініксіз етіп те жасай береді. Тим Хантердің «Өзен жағалауы» (*The River's Edge*) фильмінде жоғары сыныптың үш оқушысы мектептің жанында тұрады, содан соң олардың бірі өзінің жақсы көретін қызын өлтіріп қойғанын мойындайды. Жолдастары сөзіне күлген кезде ол: «Олар маған сенбейді», – дейді. Өзен жағалауындағы шөптің үстінде өліп жатқан қыздың кесімі бар. Ал бұл кезде дыбыс трегінен оған бір досының «мұның ешкім сенбейтін, ақылға сыйымсыз әңгіме» деп айтып тұрғанын естиміз. Осы арада аздаған талас тудыратын күмәнді түс бар. Жаңа көрініс досының кадр сыртындағы жауабымен бастала ма? Әлде біз содан кейін мектептегі үш балаға қайтып оралатын кадрды көрсететін мәйіттің кесілген сюжетін көреміз бе? Кадр өлген қызға келіп тоқтайды және үзілістен кейін біз «Егер сен бізді...» деген басқаша дыбыс жағдайын естиміз. Содан кейін орман арқылы өзенге бара жатқан үш

жасөспірімнің кадр кесімі көрсетіледі, әлгі кейіпкер: «... осы жолмен бізді бекер әкеле жатқан болсаң...», – деп сөзін жалғастырады. Досының ақылға сыйымсыз оқиға туралы айтқаны ертеректе, яғни мәйіт кесіміне қарағанда біраз белгісіз уақытта болған, әрі ол жаңа көрініске беймалздық әкелетін дыбыс көпірі болып тұр.

3. *Дыбыс оқиғада бейнеден кейінірек естіледі.* Дыбыс кейде бейнеде бейнеленгеннен де кешірек уақытта пайда болуы мүмкін. Біз әдетте бейнелерді өткен шақта, ал дыбысты осы немесе келер шақта болып жатқан сияқты қабылдауға бейімбіз.

Қарапайым прототип көптеген сынама драмаларда кездеседі. Бұл жерде куәгердің куәлігі осы шақтағы дыбыс трегінде естіліп тұр, ал бейне ертеректе өтіп кеткен оқиғаның флешбәгін көрсетеді. Джон Фордтың «*Алқабым қандай жасыл болып еді*» фильмінде естеліктерді айтып жатқан баяндаушыны пайдаланған кезде дәл осы эффект болады. Фильмнің басында бас кейіпкер Хьюді ересек адам емес, бала ретінде көреміз. Бірақ оның ересек адамға тән дауысы өткен шақта болған сюжеттің негізгі бөлімін сүйемелдейді. Хьюдің осы шақтағы дауысы дыбыс трегінде өткен шақты қатты аңсау сезімін тудырады және кейіпкерлер зардап шегетін қайғылы құлдырау жайлы үнемі есімізге түсіріп отырады.

1960 жылдың соңынан бастап, соңғы көріністің бейнесі әлі экранда тұрған кезде дыбысты келесі көріністен бастау қалыпты жағдайға айналды. Алдыңғы көріністің дыбысын естіген кезде келесі көрініс басталатын жағдай сияқты, мұндай ауысатын тәсіл **дыбыс көпірі** деп аталады. Вим Вендерстің «Америкалық дос» (*American Friend*) фильмінде автомобильдің артқы жағында отырып келе жатқан кішкентай баланың түнгі кадры құлаққа жағымсыз сартылдаған дыбыспен сүйемелденген. Мұндағы кесте тақтасында уақыт және белгіленген мекендер көрсетілген металл карталар ауысып тұратын теміржол бекетінің кесімі де бар. Баланың кадрындағы сыртқы дыбыс кейінгі көріністен шыққандықтан, бұл бөліктер бірізетті емес.

Негізі, осында дыбыс алға секірсе де болар еді. Режиссер 2-көріністегі бейнелерді сүйемелдеу үшін 5-көріністегі дыбысты пайдалана алар еді. Тәжірибеде мұндай техниканы пайдалану әлі де белгісіз. Годардың «Жек көру» (*Contempt*) фильмінде ерлі-зайыптылар бір-бірімен ұрсысады, содан кейінгі көрініс әйелдің теңізде жүзіп бара жатқанымен, ал еркектің жартаста үнсіз отырғанымен аяқталады. Дыбыс трегінде біз Римге басқа еркекпен қайта оралғаны туралы хатты микрофоннан мұқият оқып тұрған әйелдің дауысын естиміз. Күйеуі әлі хатты алмағандықтан, ал әйелі, бәлкім, оған әлі хат жазбағандықтан, осы жердегі хат пен оның мәнерлеп оқылуы оқиғаның кейінгі бөлігінен алынуы мүмкін. Мұнда дыбыстың алға секіруі кейінгі көрініспен расталатын күшті болжамды тудырады: көп ұзамай біз әйел мен оның күйеуінің бақталасы Римге баратын жолдағы жанармай бекетіне тоқтағанын ғана көреміз. Есесіне, біз оның күйеуінің хат алған көрінісін көрмейміз.

Бейдайджетик дыбыс. Көптеген бейдайджетик дыбыстардың оқиғаға мүлдем қатысы жоқ. Ондай шиеленіскен көріністегі көңіл-күй музыкасын естіп тұрып, бұл бейнемен бір уақытта ойналып жатыр ма деп сұраудың өзі орынсыз. Өйткені музыка қойылым әлемінде емес. Бірақ режиссерлер кейде оқиғаға белгілі бір уақытша байланысы бар бейдайджетик дыбыстың түрін де пайдаланады. Мысалы, Уэллстің «*Керемет Эмберсондар*» фильміндегі баянсөзде Америка тарихының баяғыда ұмытылып кеткен дәуірінде болған оқиға туралы айтылады.

Таңдаудың көптігі. Көрермендер фильмді көріп отырған кезде дыбысты кеңістік пен уақытша категорияларға ойша орналастыра алмайды. Оларды бұл жерде режиссерлер қабылдаған шығармашылық шешімдерді жүйелі түрде қарау әдісі ретінде ұсынамыз. Содан кейін барып, түсінікті



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейбір фильмдерде бізбен сөйлесетін кадрдан тыс баяндаушыларды қосады. Кейде баяндаушы оқиғаның кейіпкері болып кетеді, кей кезде ол (ер немесе әйел адам) негізгі көздің ішкі дауысына айналады. Бірақ баяндаушының қайтыс болып кеткен кейіпкерін не істейміз? Бүгінде фильмдерде, телевидениеде немесе графикалық романдарда қайтыс болғаннан кейінгі дыбысталу қалыпты құбылысқа айналды. «Өлген адам да әңгіме айтады» (*Dead man talking*) эссесінде кейбір ескі мысалдарды қарастырамыз. [Http://www.davidbordwell.net/blog/2015/08/24/dead-man-talking/](http://www.davidbordwell.net/blog/2015/08/24/dead-man-talking/)

болу үшін өзіміз бұрын көрген фильмдер мен арадағы айырмашылықты саралап пайдалана аламыз. Таңдауды жасау бізге фильмдердің маңызды аспектілерін аңғартудың әдістерін ұсынады, әсіресе бұл біздің дыбыс туралы болжамымызды сан-саққа жүгіртетін фильмдерде аса қажет. Сонда мүмкіндіктердің кең ауқымын түсіне отырып, фильмнің дыбыс трегін ерекше дыбыс стратегияларына лайықты және барынша сезімтал түрде тұшына отырып қабылдаймыз.

Жанрлық суреттер

Фрэнсис Форд Копполаның «Әңгіме» (*The Conversation*) фильмінде осы тарауда қарастырған нұсқалардың көбі қолданылған, әсіресе дыбыстың кеңістік пен уақытта жұмыс істейтін тәсілін жақсы пайдаланған. Бірақ дыбысты оқиғаны түсіну үшін пайдаланудың орнына, фильмнің дыбыс трегі оқиғаны түсініксіз көрсетіп, ақырында, санамызда қалыптасқан, естіген нәрсемізді қалай дұрыс түсінбейтініміз туралы ойлануға көмектеседі.

Мұндағы сюжет адамдарды бақылауға маманданған дыбыс режиссері Харри Коулдың төңірегіне шоғырланған. Көлеңкелі корпоратив басшысы шулы саябақта жүрген жас жігіт пен әйелдің әңгімесін жазып алу үшін Харриді жалдайды. Харри шиыршықталған таспаны қайта қарап отырып, керексіз тұстарын тазалап алып тастайды. Ақырында, онда бір кілтипан барын сезген соң күмәнданып, түсірген кассетасын клиентке беруден бас тартады. Әңгіме барған сайын өзін ерекше қызықтырған соң, Харри таспаны қайта қойып, мұқият тыңдайды да, тағы бір қайтара сүзгіден өткізіп, керекті жерлерін тұтастыра жалғайды (ремикстейді). Ақырында, Харри жақсы дубляж жасап шығады. Сол кезде біз ер адамның аса қауіпті нәрсе туралы айтқанын естіміз.

Жалпы жағдайдың не жайлы екені жұмбақ күйінде қалады. Харри бұл екі жастың кім екенін білмейді (ол әйел клиенттің жары ма, әлде қызы ма?). Алайда биліктегілер тарапынан оларға қауіп төніп тұрғандықтан секем алады. Биліктің жалдамалы адамдары Харридің жазбасын ұрлап алған кезде, ол өзін қылмыстық оқиғаға араласып кеткендей сезінеді. Күш көрсету сияқты оқиғалардан кейін Харри негізгі жағдайдың өзі ойлағандай емес екенін, бұл жерде біраз күмәнді жайттың бар екенін түсінеді.

«Әңгіме» фильмі басталған кезде-ақ естіген нәрсеміздің бәріне бас шұлғып сене берудің дұрыс еместігі жөнінде айтады. Мәселе әу баста кеңістікпен байланысты болған: дыбыс трегіндегі дыбыс көзі дегеніміз не? 5-тарауда сипатталғандай, фильм түскі уақытта қаланың шулы алаңының ұзақ, баяу ұлғаюынан басталады (5.41–5.43). Әуелі біз камера көріністі ұлғайтқан сайын дауысы біртіндеп қатты шыға бастаған Диксилендтің «Билл Бейл» (*Bill Bailey*) әуенін ойнағанын естіміз. Мұзыка бірден өзгеріске ұшырап, бұрмалана бастайды. Осындағы интерференция, яғни радиокедергі дыбыс трегінің бөлігі ме? Әлде бұл кинотеатрдың дыбыс жүйесіндегі кедергі ме?

Бұрмалану топтың келесі «Қызыл-қызыл Робин (әне өзі де келеді Боб, Боб, Боббин)» (*When the Red, Red Robin (Comes Bob, Bob, Bobbin' Along)*) деген әнді орындаған кезінде де әлсін-әлсін қайта оралып тұрады. Ақыры, соңына қарай фильмнің бірінші кесімі шатырда тұрған адамды көрсетеді. Ол микрофонды Коулдің бақылау нысаны болған жас жұпқа қарай бағыттайды (7.77; 7.78). Біз ендігі



7.77



7.78

7.77; 7.78 Объектив және субъектив дыбыстар арасындағы шекараның бұзылуы. Әңгіменің кіріспе кадрынан кейін бізге Юнион скверіне қарап тұрған шатырдағы ер адамды көрсетеді (7.77). Ол микрофонды серуендеп жүрген жұпқа бағыттайды (7.78). Ашылу бірінші кадрда естілген дыбыстар оның құлаққабына берілді деп болжайды, соған сәйкес, ол белгілі бір дәрежеде субъективті болады.

жерде Юнион скверіндегі адамдар естіген дыбысты емес, осы микрофон арқылы жазып алынған дыбысты естіп тұрмыз. Біздің алғашқы әсеріміз бұл дыбыстарды сыртқы, яғни объективті деп қабылдаған. Бірақ енді біз ол дыбыстардың кейбірі белгісіз дыбыс жазушы маманның құлаққабына еніп жатқанын түсінеміз. Осы объективті сияқты көрінген дыбыс бізге субъективті болып көрінеді.

Камера жерге жақындап түсірген кездегі қала алаңының кең көлемді ұзақ кадрынан кейін кесім дыбыс қаттылығының күрт өзгеруімен музыканттарға қайта ойысады.

Бұл барынша объективті дыбысталуға бағытталуды білдіреді, әсіресе камера кадрды кесіп өтіп жатқан жүргіншілерді түсірген кезде ол анық аңғарылады. Ақырында, көріністің әрекеттері жас жұпқа қайтып оралады да, екеуінің не айтып жатқандарын бере бастайды. Осының бәрі микрофон арқылы қабылданған дыбыс деп жобалай отырып, күрт бұрмалануға қайтып оралады.

Біз Харридің алаңға орналастырған басқа дыбыс жазатын адамдары бар екенін енді ғана түсіне бастаймыз. Олардың біреуі жұптың қозғалысын аңдыса, екіншісі барлық аудиошығыстарды бақылап, фургонда отырады. Біз естіген кез келген дыбыс осы тыңшылардың бірінің микрофоны арқылы жазылған дыбыс болуы мүмкін. Бұл кадрдан тыс және кадрдағы дыбыс арасындағы үздіксіз ойынды тудырады. Бақылау тобының жұпты қоршап алған сәтін көрсеткен кезде біз жұптың өздері көрінбейтін кадрдан тыс дауыстарын жиі ести бастаймыз. Ашылу көрінісінің өн бойында дыбыс көзі бейнемен үйлеспейді.

Копполоның дыбысты кеңістікпен басқаруы басқа әдістің шарттылығынан өзгеше. Көріністің дамуымен жұп саябақтағы барабаншылар тобына қарай барады. Музыканың қатқылдығы олардың жақындауына қарай дыбыстың көлемді «алдыңғы план жазықтығын» жасай отырып, үдей түседі (7.79). Ер адам әйел адамға бір нәрсе айтпақ болып еңкейген кезде оның сөздері барабан соққыларымен естілмей кетеді. Бұл – Харридің өзін-өзі көрсетуге арнаған желі.

«Әңгіме» фильмі осы кіріспемен басталғандықтан, дыбыс кеңістігімен ойнау белгісіз уақытты пайдаланумен қатар жүреді. Баяндау біздің білгенімізді Харри тарапынан қатаң шектейді. Біз онымен әр көріністе біргеміз, кейде тіпті санасына да кіріп кетеміз. Оның ойы жаңғырып тұрады. Бір кездері біз жиі-жиі көрінетін аян сияқты түсті көреміз. Ал осы субъективтілікке ауысқан кездегі дыбыс Харридің басында болған сәтте баяндау ешқандай дабыл бермейді.

Харри шешуші сәтте, яғни барабан соққысы естілген кезде ер адамның не айтқанын ашу үшін эквалайзерлер мен сүзгіні қолданады. Белгілі бір дәрежеде оның тапсырмасы «Жарылыс» фильміндегі Джек Терридің тапсырмасына ұқсап кетеді: ол бір қарағанда басқаша көрінетін оқиғаны қайта құрап шығуы керек болған еді (324-бет). Бірақ Джектің қолында өзінің жазбаларымен үйлестіре алатын дәлелді суреттер бар, ал Харриде – тек дыбыстар ғана. Міне, осы жерден бастап Коппола мен дыбыс режиссері Уолтер Мөрч есту уақытын түрлендіріп, өңдей бастайды.

Харри өз жазбаларына қызбаланған, ерекше қызықтыратын сәттерді қосып жатқанда, Коппола оның өз құралдарымен қалай жұмыс істеп жатқан кадрларын ғана көрсете алар еді. Фильмнің түсірілімі бізді әңгіменің негізгі сәтіне қайта әкеледі (7.80; 7.81). Біз бұрынғы оқиғаны көрсеткен қайталанатын көріністің сюжеті мен визуалды флешбэк аламыз. Бұл Харридің естеліктері ме? Олай болмауы да ықтимал. Өйткені ол әңгіменің бұл бөлігін мүлде көрмеген. Бұл пассаж қала алаңындағы баянсөздің қайталану сәттері болуы мүмкін. Бұл болған жағдай туралы объективті флешбэк реті «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*) фильмінде кездесетін оқиға хронологиясын қайта қоюға ұқсайды (117–118-беттер). Бұрын көрген әрекеттердің және камера позицияларының қайталануының арқасында «Әңгіме» фильмінің бірінші көрініске оралуы сенімді көрінеді.



7.79 Дыбыс миксажы шығармашылық таңдау ретінде. Жұп алдыңғы планда барабаншыларға жақындаған кезде, музыка олардың айтқан сөздерін естіртпей кетеді. Әдетте диалог дыбыс трегінде басымдыққа ие, ал музыка мен айналаның дыбысы оған бейімделу үшін баяулайды (7.12-ні қараңыз). Бірақ Коппола біздің жұптың әңгімесін естуімізді шектеу барысында шынайы дыбыс ландшафтын (саундскейпті) пайдаланады. Ер адам диалогінің негізгі желісі бізге түсініксіз тұрғыда жасалған.



7.80



7.81

7.80; 7.81 Өткен шақ пен осы шақ арасындағы шекараның бұзылуы. Жазу процесі бейнелер мен дыбыстарда берілген уақыт кезеңдерін бөледі. Жұптың бұл кадрлары өткен шаққа тиесілі, бірақ ер адамның айтып жатқан әңгімелеріне ұқсас нәрселер таспада бүгінгі шақта ойналады. Жазбаның толық болмауы Харриді әрі аудиториядағы әңгімені шын мәнінде болған оқиғамен толтыруға мәжбүрлейді.

Алайда бұл әсер таспадағы шумен және күңкілмен бұзылып кетеді. Егер бейне өткен шақтан, ал дыбыс осы шақтан алынған сияқты көрінсе, онда Харри сияқты мұқият қайта тазалауға болады. Осы жерде бейне мен дыбыс арасында уақытша үзілу бар. Соған қарамастан, екі канал да бір-бірімен үйлесетін сияқты көрінеді. Біз осы шақтағы дыбыс қайталаулары бейне сияқты нақты әрі сенімді, егер олар Харридің жұмыс бөлмесінде болса, басқалар да ести алар еді деп болжам жасай аламыз. Харридің ыңғайлауымен ер адамның желісі түсінікті болған кезде дыбыс біз көріп тұрған нәрсеге сәйкес сияқты көрінеді. Бірақ кейінірек өзіміз естіп тұрған қайта жасалған дыбыстың қате түсінік екенін аңғарамыз.

Өткен шақ пен осы шақтың, кадрдағы һәм кадрдан тыс дыбыстың, сондай-ақ сыртқы және ішкі дыбыстардың арасындағы ажырау фильм арқылы өтеді. Фильмнің кіріспесі біздің мұқият болуымызды ескерткенімен, Коппола біздің қалыптасқан дағдыларымыз көріп немесе естіп тұрған нәрселерімізді бұрынғыша қате түсіндіруін жалғастырады деп сенеді. Бұл – фильмнің кенеттен болған шарықтау шегі; оның ұзаққа созылған құпиялары кеңістік пен уақытта әрекет етіп тұрған дыбыстың тұнық болмауына негізделіп жасалды.

«Әңгіме» фильмі дыбыстың алуан түрінің айырмашылықтары бізге режиссерлердің шығармашылық таңдауын талдауға көмектесетінін көрсетті. Осы тарауда талданған фильм біздің категориямыздың көрермендердің естіген нәрселеріне өте жақсы сәйкес келетінін де бағамдайды. Түптеп келгенде, біз дайджетик пен бейдайджетик, ішкі немесе сыртқы, бізмезгілді я болмаса бізмезгілді емес дыбыс арасын ішкі бір түйсікпен ажыратамыз. Бұл соншалықты таңғалатын нәрсе емес. Режиссерлер осы шарттарды жасау үшін жүздеген жыл еңбектенген.

Коппола да, біз қарастырған басқа режиссерлер сияқты, осы шарттарды ойнатады. Бірақ ол әлі де бұл туралы бізді біледі деп есептейді. Дыбыс трегін жасау нұсқаларын зерттей отырып, біз аудитория мен режиссерлердің дұрыс деп тапқан нәрселерін нақты анықтай аламыз. Сондай-ақ біз экспериментал фильмдердің біздің дыбыс туралы болжамымызға қалай ықпал ететінін саралай аламыз. Шартты да, оларды басқару әдістерін де қарастыра отырып, дыбыстың біздің фильмдегі тәжірибемізді қалай қалыптастыратыны туралы түсінікке қол жеткіземіз.



ТҮЙІН

Әдетте кеңінен тамашалау да, шоғырланған (фокусталған) назар да осы техника туралы сіздің түсінігіңізді күшейте түсері даусыз. Фильмнің дыбысы туралы бірнеше сұрақ қоя отырып, біз ұсынған талдау құралдары арқылы төмендегі нәрселерді үйрене аласыз:

1. Дыбыс дегеніміз не? Музыка ма, сөз бе, шу ма? Дыбыс деңгейін, жиілікті және тембрді қалай пайдалануға болады? Қоспа шашыраңқы ма, әлде тығыз ба? Реттеле ме, әлде күрт өзгере ме?
2. Дыбыс бейнемен ритмді түрде байланыса ма? Егер байланысар болса, қалай байланысады?
3. Дыбыс өзі қабылданатын көзге дәл келе ме, әлде дәл келмей ме?
4. Дыбыс *қайдан* шығады? Оқиға кеңістігінде ме, әлде сыртта ма? Кадрда ма, әлде кадрдан тыс па? Экранда ма, әлде экранның сыртында ма? Егер кадрдың (экранның) сыртында болса, онда сіздің көрген нәрсеңізге реакцияңызды қалай қалыптастырады?
5. Дыбыс *қай кезде* пайда болады? Ол кадрдан тыс оқиға әрекетімен бір мезгілде шыға ма? Бұрын шыға ма? Кейін шыға ма?
6. Секанс арқылы немесе фильмнің өн бойында ұйымдастырылған дыбыстардың түрлері қандай? Қандай заңдылықтар қалыптасады, олар фильмнің жалпы формасының аспектісін қалай күшейтеді?
7. 1–6-сұрақтардың әрқайсысы бойынша *қандай мақсаттар* орындалады һәм дыбысты өңдеу арқылы қандай *эффектілер* аламыз? Осындай сұрақтарға жауап беру кезіндегі тәжірибе сізді фильмнің дыбысын пайдаланудың негізгі түрлерімен таныстырады.

Атау беру мен жіктеу ешқашан жеткілікті болмайды. Бұл категориялар мен терминдер келесі қадамды жасап, режиссерлер таңдаған дыбыс түрлерінің жалпы фильмде қалай *қызмет ететінін* (функцияланатынын) қарастырған кезде барынша пайдалы болады.

8-ТАРАУ

Қорытынды: стиль мен фильм формасы

2-тарауда фильмнің бөліктері оның жалпы формасын қалай жасайтынын, сонымен бірге форма көрерменнің көңілін өзіне қалай баурайтынын қарастырдық. Кітаптың 3-тарауында киномедиум техникаларымен таныстық. Нарратив киногерлер көрерменнің қабылдауына әсер ететін сюжетті қалай құру керегін шешкен сияқты: біз қарастырған мизансцена, кинематография, монтаж бен дыбыс сияқты техниканың әр саласына таңдау жасап, осы таңдауларды ұйымдастырады. Фильмдегі техниканың ерекше үлгілері оның **стилі** болады.

Стиль ұғымы



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Тони мен Тео» (*Tony and Theo*) фильмінде осы өнердің мүлдем бөлек стилін қарастырады. Режиссердің ерекше стилі туралы «Александр Пейннің жылдам кадр шынайылығы» (*Alexander Payne's vividly shot reality*) мақаласын қараңыз.

Осы кітаптың басында Майкл Маннның «Сыбайлас» (*Collateral*) фильмін қарастырған кезде шығармашылық шешімдердің фильмнің ерекше стилін қалай қалыптастыратынын көрдік.

Бұл бөлімнің алдыңғы тараулары фильм стилінің оның жалпы формасымен қалай үйлесетіндігін көрсетті. Бастер Китонның терең кеңістікті пайдалануы «Біздің қонақжайлығымыз» (*Our Hospitality*) фильмінің сюжетіндегі комедияны күшейтеді, ал Жан Ренуардың ұзақ планы мен камера қозғалысы «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) фильмінде кейіпкерлер арасындағы байланыс пен параллельдерді қалыптастырады. Джон Хьюстонның

жалғасты монтажда қатысты таңдаулары «Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*) фильмінің кіріспесіндегі нақты аспектілерді айқындап көрсетуімен ерекшеленсе, Сергей Эйзенштейннің жалғасыз монтажи «Қазан» (*October*) фильміндегі көріністерге тақырыптық түсінік береді. Біз сондай-ақ «Әңгіме» (*The Conversation*) фильмінің кіріспе секансы оқиға әрекетін қалай қалыптастыратынын, кімнің не естіп тұрғаны туралы белгісіздікті жасау тәсілін сараптадық. Біздің шағын мысалдарымыз бірдей қорытындыларды көрсетеді. Техникалар үлгісі фильмнің көрерменіне әсер ететін эффекттерді қалыптастыра отырып, фильмнің жалпы формасында жұмыс істейді.

Әуелі нақты фильмдер туралы айту үшін «стиль» терминін пайдаланамыз. Дегенмен сыншылар кейде бір режиссердің бірнеше фильміндегі стилі туралы да айтады. «Біздің қонақжайлығымыз» фильмінің ұзақ кадр айналасындағы күлкілі мизансценаны қалай ұйымдастыратынын қарастыр-

дық; бұл – Бастер Китонның басқа фильмдерде де пайдаланатын стилінің бір бөлігі. Ендеше режиссердің бірнеше фильмдегі нақты стилі туралы айту үшін терминді кеңінен қолдануға тура келгеніне ешкім таңырқай қоймас. Әр адамның күнделікті өмірде белгілі бір дағдылары, киіну, сөйлесу немесе басқа адамдармен қарым-қатынас жасауда ерекше әдеттері болады ғой. Оны көбіне біз адамның жеке стилі деп атаймыз.

Күнделікті өмірдегі сияқты, өнерде де мұндай стиль арнайы я болмаса кенеттен таңдалуы мүмкін. Қалай болғанда да, бәрі шешімдерге келіп тіреледі. 2-тараудың дәйексөзін есіңізге түсіріңіз: «Фильм жасау кезінде бұл жай ғана жеке таңдау болады», – дейді Итан Коэн. Ал оның бауыры Джоэл: «Сіз осы белгілі бір көрініске лайық, сенімді яки қызықты деп есептейтін нақты таңдау жасайсыз. Содан кейін сол күні, жұмыстың соңына қарай соның бәрін жинайсыз, ал оған біреу қарап тұрады да, одан өзгеше бір ізді байқаған соң, «міне, бұл олардың стилі» дейді», – деп өз ойын қосты.

«Стиль» терминінің басқа да мағыналары бар. Кейде топтық стиль жайлы, яғни бірнеше режиссердің өз жұмыстарында техникаларды тізбекті пайдалануы туралы да айтамыз. Неміс экспрессионизмі немесе Кеңес монтажды стилі туралы да айтуға болады. 6-тарауда фильм тарихында пайда болған кейбір маңызды, топтық стильді қарастырдық.

“Жасаған таңдауыңыз сізді белгілі бір бағытқа итермелейді және бұл адамдардың стиль деп атаған нәрсесіне айналады”.

Крис Дойл, кинематограф. «Чуңқиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмі



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Сценарист-режиссер өз таңдауын «Дэвид Кэпп: фильмнің өлшеміндей әлем жасау» (*David Koepf: Making the world movie-sized*) мақаласында түсіндіреді.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Стиль және киногер

Осы кітапты оқу барысында режиссердің шығармашылық мүмкіндіктерін ой елегінен өткізу сізді де барынша әуесқой көрерменге айналдырады деп үміттенеміз. Мәселе стильге келгенде шығармашылық таңдаулар форма сияқты шексіз болмайды. Киногер әрқашан шектелген таңдау жасайды.

Таңдауларды не шектеуі мүмкін? Біріншіден, технология. 1928 жылға дейін киногерлердің синхрондалған диалогты пайдалану мүмкіндігі болмады. Фильмдерді шынайы түстермен жасау өте күрделі болды әрі қымбатқа түсті. Бүгінгі күні техникалық таңдаулар өрісі, бір қарағанда, біраз кеңейген секілді көрінгенімен, әлі де шектеулер бар. Қазіргі кинематографтар белгілі бір деңгейде қазіргі пайдаланып жүрген таспалардан артықшылығы болғанына қарамастан, дыбыссыз фильм дәуіріндегі ортохроматик (пленканың жасыл және сары түстерді сезіну дәрежесі жоғары болатын ерекшелік) кинотаспаларын пайдалана алмайды. Цифрлы жүйенің жақсаруына байланысты киногерлер фотохимия жүйесінің артықшылықтарынан бас тартуға мәжбүр болды.

Кейде шығармашылық таңдауларды тек технология ғана емес, талғам, сән, үстем үрдістер мен стильдік нормалар да шектейді. Д.В. Гриффит әйгілі режиссер ретінде танымал. Бірақ қазіргі киногерлер актерлердің «Төзімсіздік» (*Intolerance*) фильмінде көрген көріністерінің қайталанғанын қаламас еді. Бүгінде ақ-қара фильм түсіруге барлық киногерлердің батылы жете бермейді. Өйткені түрлі түсті болмаған соң ондай фильмді көрермендер қызығып көрмейді деген пікір қалыптасып қалған. Демек, көрермендер талғамының өзгеруі де белгілі бір нұсқаларды жойып жіберуге қауқарлы.

1-тарауда кездескен кейбір шектеулер режиссер жұмыс істейтін продакшн режимінен туындайды. Продакшнның студия режимі жалғасты монтаж сияқты опциялардың стандартталған мәзірін жасап шығарды. Бұл, бір жағынан, жоспарлауды, түсірілімді, сонымен бірге постпродакшнды да барынша тиімді етеді. Біреуге тәуелді болмай жұмыс істейтін режиссерлер форма мен стильге қатысты батыл таңдаулар жасауда еркін. Оны Майкл Снөудің белгілі бір жағдайлармен шектелмей түсірген «Толқын ұзындығы» (*Wavelength*), «Есінде сақта» (*Memento*) мен «Жүгір, Лола, жүгір» (*Run Lola run*) сынды ерекше фильмдерден айқын аңғарамыз.

Киногерлер бір ғана шешім қабылдаумен істің аяқталмайтынын біледі. Бір таңдау келесі таңдауларға, кейде шектеулерге жол ашады. Егер әңгімелесуді әр сөйлеушіге тығыз жалғыз кадрдан беріп, күшейтілген жалғасты техника арқылы түсірсеңіз, онда жиірек кесім жасауыңызға тура келеді. Сіз сөйлемесе де көрініске қатысып жатқан басқа кейіпкерлер туралы көрермендерге ескертіп отырасыз. Егер сіз көріністі үздіксіз дубльдерде ойнатуды таңдасаңыз, онда көптеген кесімдер жасау кезіндегідей еркін кетпей, актерлердің қойылым уақытын өте мұқият есептеп барып, жұмысыңызды орындауға кіріскеніңіз жөн. 3D-да түсірілім жасауды таңдау шектеулердің жаңа жиынтығын алып келеді. Қашықтағы түйісу нүктесімен (233-бет) алдыңғы пландағы кейіпкерге сол жақ немесе оң жақ жиек сызығынан ішінара кесім жасалмайды. Олай істер болсақ, онда аудитория ол адамдардан қалықтап, шығандап бара жатқан, ортасынан қақ бөлінген денені көрер еді. Әрбір таңдау, өзіндік шешімді қажет ететін проблемаларды тудырады.

Мұндай қиындықтан қашқан режиссер әдетте фильмнің өн бойында ұқсас, жауыр болған техникаларға арқа сүйейді. Бір көрініске нақты таңдау жасалғаннан кейін оларды басқа көріністерде қайта ойнату жеңіл. Бірақ киногерлердің бір мүмкіндікті пайдаланып, басқаларын қажетсінебеуінің де өзіндік себептері бар. Көбіне киногерлер белгілі бір стильдік таңдаудан, өздеріне ұнап қалған мүмкіндіктерден ары барғысы келмейді. Өйткені ол фильмде айтылып жатқан оқиғаларға сәйкес келеді. Антонионидің «Шытырман оқиға» (*L'Avventura*) фильміндегі күрделі қойылым техникалары, сезімдері сәт сайын оқыс өзгеріп отыратын кейіпкерлерге лайық (4.124; 4.125). Режиссердің кәсібилігі де үлкен рөл атқарады. Кейбір киногерлер қарапайым, тиімді техникаларды қолданғанды жөн көреді. Альфред Хичкок пен Джеймс Камерон сияқты режиссерлер өздеріне техникалық проблемалар тауып алғанды ұнатады. Ал киногерлердің енді бірі өздеріне ұнаған техникалардан жаңа мүмкіндіктер табуы қалайды. Эйзенштейн монтажға қатты көңіл бөлді. Өйткені ол бұрын-соңды істеп көрмеген дүниесін осылайша жүзеге асырамын деген сенімде еді.

Шешім қабылдау: бірге жұмыс істеу техникалары



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Қазіргі заманғы әйгілі режиссердің стилі мен формалық дамуын «Бела Террдің мысқылға толы шағымдары» (*The sarcastic laments of Béla Tarr*) мақаласынан аламыз. Алдыңғы буынның екі арт-режиссерінің стилі туралы «Бергман, Антониони және қырсық стилистер» (*Bergman, Antonioni, and the stubborn stylists*) эссесін қараңыз.

Бір таңдау кейінірек басқа таңдауларды тудыратындықтан, киногерлер өз шешімдерін өте мұқият ойластыруға мүдделі. Олардың көпшілігі ситуациялар мен кейіпкерлер арасындағы параллельді құру әдісін издестіреді. Кшиштоф Кесьлёвскийдің операторы Петр Собоциньский «Үш түс: қызыл» (*Three Colors: Red*) фильміндегі сән көрсетілімінің кесімі кітап көшеге құлап кеткенде камераның төмен қарай созылған сәтіндегі бұрынғы қозғалысын еске түсіру үшін жасалған» дейді. «Вива, Сапата!» (*Viva Zapata!*) фильмі де осыған ұқсас. Онда Элиа Казан шаруалар тобының өзімен бірге сап түзеп келе жатқанын елемеген Сапатаның соңынан аңиды. «Біз ол кадрге және доллите [яғни трекке] жақындауымыз керек болды. Өйткені мен оның бет-әлпетінде өзгерістің бар екенін немесе жоқ екенін көрсеткім келді.

Кейінірек біз мұны, яғни не болып жатқанын аңғара бастаған полиция бастығының соған ұқсас сұрын долли камерасымен қарама-қарсы қойдық. Мұның мәні де осы екі амалды бір-біріне қарама-қарсы қою еді».

Нарратив немесе тақырыптық контрастар жасайтын фильмдер оларды күшейту үшін бірнеше техникаларды қолданады. Жак Татидің «Менің ағам» (*Mon Oncle*) фильмінде көне Париж аудандарының әсемдігі мен ұжымдық рухын олардың орындарын алмастыратын сүреңсіз, қоршалған үйлерге қарама-қарсы қояды. Юло мырза шағын, тыныш аудандағы көп қабатты көне үйде тұрады. Арпель отбасы – Юлоның қарындасы, күйеу баласы және жиені – жоғары технологиялы гаджеттерге толы, керемет, бірақ жайсыз жиһаздары бар нағыз заманауи үйге көшіп келеді. Элоның ауданындағы көріністер көңілді музыкамен сүйемелденеді. Осы жерде камера сол ауданда тұрып, жұмыс істейтін адамдардың өзара байланысын айқындап, оның пәтерін сыртынан көрсетіп тұрады (8.1). Бұдан айырмашылығы – Арпельдердің көріністерінде музыка жоқ. Оның орнына біз аяқкиімнің тас еденге тиген тықылын, қолапайсыз құралдардың сықыры мен сатыр-сұтыр еткен дауы-



8.1



8.2

8.1–8.2 Ескі стильдің жалғастығы, заманауи отбасылық қамал. «Менің ағам» (*Mon Oncle*) фильмінде басқалар өтіп кетіп жатқанда Юло мырза кідіріп, көршісімен әңгімелесіп тұр (8.1). Арпельдің қолайсыз ауласында олардың көшеге қараған жағын жауып қойған, мықты темір есік бар (8.2).

сын естиміз. Мұнда үйдің ішкі жағының жылдам кадрлары көрсетіледі. Ал көше жақ отбасының мықты да биік қабырғасынан мүлдем дерлік көзге шалынбайды (8.2).

Киногерлердің көбі хикаят орындары мен сюжет желілерін ажырату үшін стильдік элементтермен бірге әрекет етуге мүмкіндік берген. «Бастау» (*Inception*) фильмінде күрделі ғылыми-фантастикалық сюжет түс көрген өз кейіпкерлерін сол түстің ішіндегі төрт деңгейге дейін апарды. Түстің әр деңгейі өзінше бір фантастикалық әлем және фильмінің ортасына таман оқиға осы деңгейлер арасында күрт өзгере бастайды. Соған қарамастан, қондырғылар, костюмдер, жарықтандырулар, түс сызбалары, ауа райы мен мизансценаның басқа аспектілері әр кадрдың қандай деңгейде болып жатқанын бақылауға мүмкіндік береді (8.3–8.6). Кинооператор Уолли Пфистер әртүрлі деңгей туралы былай деген: «Біз бір жерден (оқиға орнынан) екіншісіне ауысқан кезде түс палитрасының аздап өзгергенін қалаймыз... Барынша тығыз кадрға немесе контекстен аздап



8.3



8.4



8.5



8.6

8.3–8.6 Түстерді ажырату. Алғашқы түс деңгейі, негізінен, басым көкшіл рең: ақ, сұр және қара түс гаммаларымен қаладағы аулада пайда болады. Бұл түсте жаңбыр себелеп жауып тұр (8.3). Екінші түс көрінісінде қонақүйдің ішін көреміз. Мұндағы кейіпкер жұмыс киімінде, ал дәліздер мен ванналар ашық қоңыр және сарғыш түске боялған (8.4). Келесі деңгей – қарлы тау табиғаты фонындағы үлкен сұр түсті қамал. Тау жақты бетке алып, қамалға қарай ақ киім киген кісілер кетіп барады (8.5). Ең соңында «Лимбо» кейіпкерді жақын әкеліп, жоғары контрасты күннің нұры құмдағы қалалар мен жалаңаш теңіз жағалуына себезгілеген сәуле мен жартылай көлеңкені қатар тудыратын көрініске орналастырады (8.6).

ауытқып кететін бір нәрсеге кесім жасасақ та, қай жерде екеніңізді бірден біле алмайсыз. Бұл – оқиғаны айтуға көмектесетін таңдау». Стивен Содербергтің «Траффик» (*Traffic*) фильмінде түс контрастары көрермендерге оларды қиып өткен кездегі үш сюжет желісін бақылап отыруға көмектесу үшін қолданылған. Мексиканың көрінісі үшін күнгірт, сары түсті бейнелер, жақында ғана тағайындалған есірткі патшасы мен оның нашақор қыздарының оқиғасы үшін көк көріністер, сондай-ақ тұтқындалған есірткі контрабандасының бай әйелі қатысқан көріністер үшін барынша дәстүрлі түстер гаммасы қолданылған.

Техникалық тәсілдердің осылайша тізіліп жұмыс істейтінін көрген кезде мұндай үлгілеуді режиссердің барынша ойланып жасағаны көрініп тұрады. Бұл әдіс күрделі кадрға бөлу арқылы немесе терең оймен жасалмаған да шығар. Бірақ Коэндердің ескертулерінде айтылғандай, режиссер кейде бір кадрды кенеттен түсіріп алып, содан кейін басқа көріністің оған жарықтандыру, музыка, я болмаса басқа техника арқылы параллель екенін түсінуі мүмкін. Демек, режиссер фильм жасау кезінде мағыналы үлгілерді аңғара алады. Содан кейінгі міндет – осы үлгілерді аудиторияға ерекше сабақ бере алатындай деңгейде жақсартудың амалын табу.

Көру мен тыңдау: стиль және көрермен

Фильм көру кезінде киногерлердің стильдік таңдаулары бізге әр сәт сайын танылып отырады. Біз оларды селсоқ күйде қабылдай алмаймыз; өзіміздің қаншалықты сезімтал екенімізді түсінбесек те, оларды қабылдауда барынша сергектік танытамыз.

Мысалы, стильге қатысты біз үнемі болжал жасауға бейіміз. Егер ұзақ кадрдан екі кейіпкерді көріп тұрсақ, келесі сәтте оны кесім арқылы жақынырақ көруді ойша күте бастаймыз. Ал актер кадрдан кетіп бара жатқан сияқты көрінсе, онда біз адамды кадрда қалдыру үшін камера оны көлденең панорамалайтын болар, не соңынан қалмай түсіріп жүретін шығар деп күтеміз. Егер кейіпкер сөйлеп жатса, онда біз өзінің шығу көзіне дәл келетін дайджетик дыбыс естіміз деп дәмеленеміз. Күтудің (болжалдың) басқа түрлері сияқты, стильдік күту де біздің жалпы өмірден, (адамдар былдырламайды, сөйлейді деген секілді) кино яки басқа да бұқаралық ақпарат құралдарынан алған тәжірибемізден бастау алады. Нақты фильмнің стилі біздің күткен нәрсемізді растай алады. Кейде оларды өзгертіп, қарсы да шығады.

Классикалық Голливуд киносы мен нақты жанрлардың шарттылығы біздің алдыңғы болжамдарымызды нығайтудың берік негізі бола алады. Ал басқа фильмдер болжалды белгілі бір дәрежеде қайта қарауымызды сұранып тұрады. «Біздің қонақжайлығымыз» фильмі фигуралар мен нысандарды терең кеңістікпен өңдеуді үйретсе, «Үлкен иллюзия» фильмі бізді камераның қозғалыстары кейіпкерлерді байланыстырады деп күтуге мәжбүрлейді. Соған қарамастан, басқа фильмдер өте ерекше техникалық таңдаулар жасайды және оларды қолдану үшін біз жаңа стильдік күтулерді жасауымыз керек. «Қазан айы» фильміндегі жалғассыз монтаждаулар мен «Әңгіме» фильміндегі бұрмаланған дыбыс трегі, негізінен, фильмнің ерекше стилін қалай түсіну керегін оңтайлы түрде үйретеді.

Басқаша айтқанда, режиссер актерлер құрамы мен түсірілім тобын ғана басқармайды. Режиссер бізді де, біздің назарымызды да өзі айтқысы келген дүниеге бағыттайды, осылайша біздің реакциямызды қалыптастырады. Режиссердің техникалық шешімдері біздің нені қабылдайтынымызға және оған қалай жауап беретінімізге әсер етеді.

Стильді сараптау

Жанрлық фильмді көріп отырған кезде стильді аңғара бермейміз; өйткені оқиғаға көңіл аударып отырғандықтан, бос болмаймыз. Алайда біз өзіміз де фильм жасауға ниеттеніп жүрміз делік. Онда көріп отырған фильмдімізді бағалап, ол жайлы түсінігімізді кеңейтуіміз керек, яғни стильдік үлгілерді аңғаруға, ажырата білуге тура келеді. Ендеше стильді қалай зерттеуге болады?

Әрине, мұқият қарап, жақсылап тыңда дерсіз. Бірақ біз нені көріп, нені естуіміз керек? Міне, келесі төрт тарауда осы төңіректегі көптеген ұсыныстар қамтылады. Сізге айтар тағы бір кеңесіміз – сіз өзіңізді режиссермін деп ойлаңыз. Бұл көзқарас сіз көріп Іәм естіп тұрған нәрсеніздің

қызметтерін қайта қарастыруға, тағы бір рет ой елегінен өткізуге итермелейді. Сонымен қатар бір көріністі таңдап көріп, техникалардың белгілі бір эффектілерді қалыптастыру үшін қалай араластырына назар аударасыз. Біз мұны көп ұзамай жасайтын боламыз.

Әуелі фильмнің стилін түсінуге тырысу кезінде қойылатын төрт негізгі сұрақты қарастырайық.

1. Фильмнің толық формасы дегеніміз не?

Оның жақсы бастамасы – алдымен фильмнің тұтас қалай жасалғаны туралы ойлану. Егер бұл нарратив фильм болса, онда ол 3-тарауда айтылған барлық қағидаларға сүйенеді. Фильмнің бәрі оқиғаларға құрылмайды. Форманың басқа түрлерін 10-тарауда қарастырамыз. Әдетте біз оқиғаны қалыптастыруды түспалдайтын сюжетпен бетпе-бет келеміз. Фильм сол себепті уақыт пен кеңістікті өзгертеді. Бұл кейіпкерлерге көрермендерге форма мен стиль арқылы жеткізуге тиіс кейбір мақсаттарды, мотивтерді, ойларды немесе сезімдерді беруі мүмкін. Фильм әдетте ситуациямен таныстыру үшін кіріспені (оқиғаға бірден кіріп немесе бірте-бірте айта отырып) пайдаланады. Оның іздеу, сапарлау, шиеленістің артуы сияқты көптеген нақты даму заңдылықтары болады. Кейіпкерлер өзгереді, ситуациялар эмоциялық тұрғыда ойластырылып, параллельдер пайда болады. Фильмнің баяндауы бізді нақты жауаптарға бағыттау үшін нені білетінімізге, ол туралы қалай әрі қай уақытта білетінімізге әсер етеді. Бұл көріністерді уақыт ішінде қайта орналастырып, субъективті дәрежелерін өзгертіп немесе басқа бір әдіспен бізді сюжеттің қойылымынан (презентациясынан) тыс оқиға қалыптастыруға мәжбүрлей отырып, шарттылықпен ойын ойнауы мүмкін. Оны түсінген кезде фильмнің жалпы формасынан тәуелсіз стильдің қалай жұмыс істеп, бізге қалай әсер ететінін ұғу да оңай.

2. Қандай негізгі техникалар қолданылады?

Мұнда біздің сараптамамыз 4–7 тарауларда келтірілген техникалық мүмкіндіктерге жасаған шолуымызға негізделді. Сіз түс, жарықтандыру, жиектеу, кесу және дыбыс сияқты нәрселерді қарастыра аласыз. Оларды байқаған сәтте шығармашылық мүмкіндіктер ретінде анықтай бастайсыз: бұл – жай ғана музыка емес, бейдайджетик музыка; сондай-ақ бұл – жай ғана жиектеу емес, аз бұрышпен жиектеу.

Дегенмен байқау мен атау беру – істің басы ғана. Сіз алдымен негізгі техникаларды анықтауға тырысуыңыз керек. Фильм қандай техникаларға көбірек сүйенеді? Мәселен, «Толқын ұзындығы» фильміндегі көрініс масштабының күрт артуы және «Қазан» фильміндегі жылдам, жалғасты монтаждау ерекше көрінеді. Өйткені олар әр фильмнің жалпы эффектісінде негізгі рөл атқарады.

Сонымен қатар маңызды нәрселер сіздің қызығуыңызға да байланысты. Егер фильмнің стилі сізге кино өндірісі кезіндегі жалпы тәсіл үшін әдеттегідей (типтік) көрінсе, онда техниканың стильдік болжамдарға қалай сәйкес келетініне назар аудара аласыз. «Мальта сұңқары» фильміндегі 180 градустық монтаждау біресе анық, біресе айқын емес. Бірақ осындағы классикалық тұтастық ережесін сақтау – фильм стилінің негізгі сипаттарының бірі. 6-тараудағы мақсатымыз фильмнің осы тұрғыда стандартты екенін көрсету болған.

Егер өте ерекше стильдік тәсілді зерттегіңіз келсе, онда барынша соны, тіпті жұмбақ та түсініксіздеу таңдауларға назар аудара аласыз. Эйзенштейннің «Қазан» фильмінде жасаған монтажи киногогерлердің көбі бұрын қолданбаған сонылығымен ерекше. 6-тарауда біз осы нұсқалардың дәл осындай айрықша екенін айқын көрсетуге тырысқанбыз. Ерекшелік тұрғысынан қарасақ, «Қазан» фильміндегі костюм монтаждау сияқты айқын стильдік сипатта болмайды. Өйткені ол түпнұсқадан мүлде бөлек болатын. Ендеше қандай техникалар айқын болады деген шешіміңіз фильмде жартылай ненің ерекшеленіп көрінетініне, жартылай не туралы көбірек қызығатыныңызға тікелей тәуелді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Индиана Джонс» (*Indiana Jones*) пен «Кристалл бассүйек патшалығы» (*Kingdom of the Crystal Skull*) фильмдерін, сондай-ақ Стивен Спилбергтің монтаждау мен жарықты пайдалану аспектілерін «Кристалл көзде шағылысқан бейнелер» (*Reflections in a crystal eye*) жазбасында талқыладық.

3. Техникалар арқылы қандай үлгілер қалыптасады?



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Дыбысты/бейнені үлгілеудің кейбір ерекше мысалдары «Тағы да ойна, Джоан» (*Play it again, Joan*) эссесінде талданды.

Негізгі техникаларды анықтағаннан кейін сіз олардың қалай ұйымдастырылғанын байқай аласыз. Техникалар фильмнің өн бойында немесе бір сегмент шегінде қайталанады яки түрленеді, дамиды не параллель болады. 4–7 тарауларда мұның кейбір фильмдерде қалай өтетіні көрсетілген.

Сіз стильдік үлгілерге екі жолмен қамданып бара аласыз. Ол әдістің бірі – жауаптарыңызды ой елегінен өткізіп, жан-жақты пісіріп алу. Егер көрініс трекпен басталса, онда трекпен аяқтала-

ды деп күткеніңіз жөн бе? Егер сол жаққа қарап тұрған кейіпкерді көрсеңіз, онда кадрдың сыртында біреу немесе бір нәрсе тұр деп ойлап, келесі кадрда соны көремін деп дәмеленесіз бе? Көрініс әрекетінен толқудың белең алғанын көрсеңіз, онда бұл музыка темпінің жылдамдауымен байланысты ма, әлде монтаждаудың үдеуімен байланысты ма?

Екінші стратегия – өтіп жатқан баяндауды күшейтетін стильдік үлгілерді іздеу. Кітаптың осы тарауының өн бойында киногерлердің параллельдер жасау үшін, не драманың дамуын айқындау мақсатында жиі-жиі фильмнің стилін әдейілеп қалыптастыратынын көреміз. Түс схемаларының өзгеруі «Фашық әйел» (*Women in Love*) фильмінде сюжет дамуының үш деңгейін көрсетеді (4.42–4.44). «Әңгіме» фильмінде диалогтың негізгі желісінің қайталануы бір құпияның бар екенін білдіреді де, қайшылық тудыратын дүдәмал ойға (интерпретацияға) алып келеді (363-бет).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Татуласу, адалдық және кісі өлімі» (*Alignment, allegiance, and murder*) мақаласында көрініс ракурсын ойнатуды жасау үшін сахналаудың, камера позициясының, яки кесімнің қалай араласып кететінін қарастырамыз.

Тіпті қысқа аралық шегінің өзінде стиль баяндау прогресінің нәзік сезімін тудыра алады. Әдетте көріністе кездесудің, жанжалдың және соңғы нәтижелердің драмалық үлгісі болады. Стиль мұны жиі көрсетеді, ол кесіммен бірге барынша көрнекі болып, кадрлар кейіпкерлерге көрініс прогресімен жақындай түседі. Біз мұның қалай болатынын «Малтиз сұңқары» фильмінің көрінісінен көрдік (6.54–6.74). Мысалы, «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) фильмінде Клариса Старлинг пен адам жегіш (ганнибал) Лектер арасындағы көрініс әдетте жай ғана әңгімелесу кадрынан/қарсы кадрынан басталады да, барынша интимді және психологиялық ділмарлыққа ұласып кетеді (8.7–8.10). Келесі тарауда біз стильдің бейнарратив фильмдерді ұйымдастыруды қалай күшейтіп, тереңдете түсетінін көреміз.

8.7–8.10 Камераның қашықтығы мен бұрыштан түсіру үлгілері. «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) фильміндегі бастапқы әңгімеде тереңнен кадрлау Кларис пен Лектердің арасындағы қашықтықты айқын көрсетіп тұр. Олар осы тұрысында аздап оң жаққа немесе сол жаққа қарай бұрылған (8.7; 8.8). Кейіпкерлердің әңгімесі барынша қарқынды және интимді болған сайын камера орналасқан жерінен оларға жақындап, әр адам объективке тура қарағанша әрекет осіне қарай аздап жылжиды (8.9; 8.10).



8.7



8.8



8.9



8.10

Кейде стильдік үлгілеу фильмнің жалпы құрылымымен сәйкес келмей де жатады. Стильдің біздің назарымызды талап етуге де құқы бар. Біз мұны «Тек қана жылдамдық» (*Serene Velocit*) пен «Толқын ұзындығы» сияқты эксперименттік фильмдерден байқағанбыз. Бұл бұдан да қарапайым нарративтерде де болуы мүмкін. Мысалы, жуынатын жерден, демалатын бөлмеге дейінгі 6.144 пен 6.145-кесім көріністер арасындағы өткел сияқты әрекеттер. Бірақ кесім басқа бір себептермен де қызықты. Өйткені біз нарратив фильм нысандарды кадрдың бойымен сәйкес келетін түстің тегіс дақтары, яғни кесіндісі ретінде қарастырады деп күтпейміз. Графикалық ойынға деген мұндай қызығу түрі абстрактілі формада көбірек таралған.

Озудың «Охайо» (*Ohayo*) фильмінің осы үзіндісінде стильдік таңдау айқындала түседі. Өйткені ол өзінің баяндау қызметінің шегінен шығады. Алайда осы жердің өзінде стильдік үлгілер көрерменді үнемі болжам жасауға шақырып, әрі оны динамикалық процеске тартуды жалғастыра береді. «Охайо» фильміндегі қызыл (түсті) нысандардың графикалық үйлесімін байқаған кез келген адам монтаждаудың мұндай дәстүрлі емес әдісіне қызығуы да мүмкін. Ал егер стильдік үлгілер өзінен-өзі ауысып кетсе, онда мұның қалай және қашан болғанын білу үшін фильмнің баяндауын ұйымдастыруды сезіну керек.

4. Техникалар мен үлгілер қандай функциялар атқарады?

Біз енді фильмнің жалпы формасында стильдің ойнайтын рөлін іздеп көрейік. Музыканы немесе шуды пайдалану біздің кейіпкерге деген көзқарасымызды өзгерте ала ма? Кадр композициясының назарымызды белгілі бір детальдарға шоғырландыратын үрдісі бар ма? «Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*) фильміндегі Аннаның бет-бейнесінің құбылу кадрын алып қарайық (4.153). Камераның қозғалысын пайдалану «Жамандықтың жанасуы» (*Touch of Evil*) фильміндегідей ішкі бір сезімде кернеу қалыптастыру үшін оқиға ақпаратын тежей ме? (269–271-беттер) Жалғасты монтаждауды пайдалану «Қазан» фильмінде талдаған секанс сияқты, бізге тақырыптық композициялар жасауда белгі бере ме? (317–321-беттер)

Қадағалау функциясына тікелей бағытталу фильмнің біздің көру тәжірибемізге қатысты *эффектілерін* белгілейді. Ал стиль болса фильмдегі *эмоция* аспектілерін күшейте алады. «Құстар» (*The Birds*) фильміндегі жылдам кесім күтпеген әсер тудырса, «Әңгіме» фильміндегі соло фортепиано партитурасы Харридің қайғысы мен жалғыздығын айқын көрсетеді. «Үлкен иллюзия» фильміндегі Эльзаның қызымен бірге өткізген мұңға толы өмірі «өте үлкен» үстелдің сырғыған кадрымен беріледі. Мұны әсіресе осы кадрды Рауффенштейннің пәтеріндегі құлшылықпен салыстырған кезде анық байқаймыз (5.183–5.193). Стиль фильмнің көрсететін және көрерменнің бойында тудыратын эмоцияларымен тығыз байланысты.

Сонымен бірге стиль *мағынаны* да қалыптастырады. Эйзенштейн «Қазан» фильміндегі «Уақытша үкімет – үйдегі отбасыларды да, майдан даласындағы сарбаздарды да қанайтын диктатор билік» секансындағы жолдауды (хбарламаны) алып тастағанымызды қалайтын сияқты. Алайда біз оларды контекстен шығара отырып, оқшау элементтерді жеке-жеке оқудан қашуымыз керек. 244-бетте атап өткеніміздей, төменгі бұрыш автоматты түрде «үстемдік» дегенді білдірмейтіні сияқты, жоғарғы бұрыш та автоматты түрде «жеңіліс» деген мағынаны білдірмейді. Тақырып интерпретациясы нақты көрініс, толық фильм, техникалар үлгісі және жалпы эффе́ктілер сияқты контекстерге сезімтал болады.

Мағына – эффе́ктінің бір түрі; демек, әрбір стильдік ерекшелік тақырыптық мән береді деп күтудің еш негізі жоқ. Режиссер жұмысының бір бөлігі – біздің назарымызды бағыттау. Сондықтан әлдебір заттарды байқауымыз, бір затты екіншісінен екшеп алуымыз немесе әрекетті түсінуімізді күрделендіру мақсатындағы стиліміз көбінесе *сезіну арқылы қабылдау* (перцептив) қызметін атқарады. «Қызыл сақал» (*Red Beard*) фильмінің бір кадрында әйел пациентті жас дәрігерге ұқсатады,



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильм стилінің әртүрлі техникалары біздің назарымызды баянсөз маңыздылығының тақырыптарына аудару үшін қандай қызмет атқаратынын талқылау мақсатында «Гленн Фордтың басты рөліндегі акцент градациясы» (*Gradation of emphasis, starring Glenn Ford*) мақаласын қараңыз.

“Кез келген фильмде 50 режиссер 50 түрлі етіп жасамайтын бір де бір көрініс жоқ”.

Пол Мазурский, киногер



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Шеберлік: классикалық фильм жасау қалайша бірмезетте қарапайым әрі нақты бола алады» (*Niceties: How classical filmmaking can be at once simple and precise*) мақаласында көрсеткеніміздей, нәзік стиль жаңғырықтары «Мәртебе» (*The Prestige*) фильмін байыта түседі.

бірақ келесі кадр бұл әсерді түзейді (5.39; 5.40). Мұнда фильмнің стилі әр сәтті баяндай отырып, алған оқиға ақпаратын қайта қалыптастырады.

Нақты техникалардың қызметі туралы түсінігімізді анықтаудың бір әдісі – *баламаларды елестете отырып*, қандай айырмашылығы бар екендігі жайлы ойлану. Режиссер басқа техникалық таңдау жасады делік. Ендеше сол таңдаудағы әртүрлі эффектілерді қалай жасайды?

«Біздің қонақжайлығымыз» фильмінде екі элементті бір кадрға салып, әзілдер тудырады да, бізге сол әзілді салыстыра отырып бақылауға мүмкіндік береді. Енді біз Китон мұның орнына бір кадрдағы әр элементті оқшаулап, содан кейін осы екі

элементті монтаждау әдісімен байланыстырды деген болжам жасап көрелік. Негізгі ақпарат тура сондай болуы мүмкін, бірақ біздің оған деген реакциямыз басқаша болады. Назарымызды әрліберлі ауыстыруға мүмкіндік беретін бір мезетті көрсету (презентация) емес, бізде әзіл тудыратын, оның орнын басатын барынша қадамдық схема жүзеге асады. Джон Хьюстон «*Малтиз сұңқары*» фильмінің ашылу көрінісін камера қозғалысымен бір кадр етіп жасады деп қарастырып көрелік. Онда ол біздің назарымызды Бригид О'Шонесси мен Сэм Спейдтің бет-әлпеттеріндегі реакцияға қалай аударады және бұл біздің алдын ала болжамымызға қалай әсер етеді? Жасалған техникалық таңдауларға эффектілерді шоғырландыра отырып, баламаларды елестету арқылы сарапшы дәл сол фильм туралы стильдің нақты функцияларын ала алады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Хичкоктың стилі туралы басқа мысалды «Сэр Альфредтің өзінің белгіленген бөліктері болуы керек» (*Sir Alfred simply must have his set pieces*) мақаласынан табасыз.

Бұл тараудың қалған бөлігінде фильмнің стилін қалай талдай алатынымыз жөніндегі үш иллюстрациялық мысал келтіреміз. Әуелі Альфред Хичкоктың «Күдік көлеңкесі» (*Shadow of a Doubt*) фильмінің бір көрінісіне назар аударамыз («Жақыннан тануды» қараңыз). Бұл кейіпкер мен оқиға әрекетінің кезеңіне ерекше көңіл бөлу үшін біз қарастырған техникалардың барлығы қалай бірігіп жұмыс істейтінін көрсетеді. Бір көрініске шоғырланған күннің өзінде де біздің талдауымыз басқа көріністер мен фильмнің жалпы баяндау формасын назарға алуы керек.

Біздің екінші мысалымыз – «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмі. 3-тарауда фильмнің баяндауын ұйымдастыру қарастырылғандықтан, өз пікірлерімізді нақтылау үшін оған қайтып ораламыз (бәлкім, оны келесі тарауларда ары қарай не болатынын білуге дайын болу үшін қайталап оқып шыққыңыз келетін шығар). Біздің талдаулар кейбір айқын техникаларды анықтау, стильдік үлгілерді табу мен біз анықтаған үлгілер үшін кейбір функциялардың төңірегіне шоғырланады. Осы тараудың соңында үшінші мысал ретінде «Гравитация» (*Gravity*) фильміндегі үйреншікті техникалық тәсілдерді жақсарту жолдарын, яғни цифрлық құралдарды пайдалану арқылы стильдік үлгілердің қалай жасалатынын қарастырамыз.

«Азамат Кейн» фильміндегі стиль

Орсон Уэллс «Азамат Кейн» фильмін жалғыз өзі жасаған жоқ. Оның қарамағында Голливудтың үлкен RKO студиясы болды. Сондықтан ол тек дарынды қызметкерлерді жинап алды. Фильмнің баяндауын ұйымдастыру Уэллстің Джозеф Манкевичпен бірігіп жазған сценарийінің арқасында сәтті шықты. Оның стилі режиссердің, актерлердің және түсірілім тобының мыңдаған таңдауларының нәтижесі десе де болады.

Уэллс бірнеше актермен театрда, радиода бірге жұмыс істегендіктен, олардың жобаға қандай үлес қоса алатынын, қарым-қабілетін жақсы білді. Дарындылар қатарында кинематограф Грегг Толанд, композитор Бернард Херрманн және арнайы эффектілер жетекшісі Вернон Уолкер бар еді. Бұл үшеуі де «Азамат Кейн» фильміне дейін де, одан кейін де керемет мансап жолын қалыптастырған киногерлер. Уолкер 1930 жылдардағы мюзиклдер мен комедияларға арнап тамаша арнайы



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

«Күдік көлеңкесі» (*Shadow of a Doubt*) фильміндегі стильдік синтез

Чарли ағай Калифорнияның Санта-Роза қаласындағы әпкесінің отбасын көруге келеді. Чарли – ақшаны оңды-солды шашатын, кішіпейіл, талғампаз адам. Әпкесі Эмми оны жақсы көреді, тіпті оның құрметіне қызын Чарли деп атаған. Бірақ Чарли ағасы қалада ұзағырақ бөгеліп қалған кезде, жас Чарли оны ауқатты жесір әйелдерді аңдып жүрген, дәнникен кісі өлтіргіш деп күмәнданады. Ол мұны дәлелдей алмайды, онда тек көлегейленген күдік ғана бар. Бірақ жас Чарли енді оны қорқынышты қырынан ғана көреді. Көптеген көріністе Хичкок біздің жағдайды қабылдауымыз бен түсінуімізді жас Чарлидің түсінігімен байланыстыру үшін фильмнің стилін ұйымдастырады.

Бұл прогрессиядағы шешуші сәт отбасылық кешкі ас көрінісі кезінде өтеді. Онда Чарли ағай шағын қалашықтағы өмірді мақтайды. Ол басқа қалаларда әйелдер уақыттарын қызық қуып өткізсе, Санта-Роза сияқты қалалар оларды еңбек етуге мәжбүрлейді дейді. Осы жерде кекесінді, ызаға толы монолог айтылады:

«Әйелдер, мына түкке пайдасы жоқ қатындар не істейді? Күн сайын қонақүйлерде, ең керемет қонақүйлерде оларды мыңдап кездестіресің. Ақшаны ішеді, ақшаны жейді, бриджда ақшаларын ұттырады, күні-түні карта ойнайды. Олардан ақшаның иісі мұңкіп тұрады. Әшекейлерімен мақтанады, одан басқа мақтанар дымы да жоқ. Сұмдық... семіз, енжар, тойымсыз, қаптаған ашкөз әйелдер».

Жас Чарли бұл сөзге ойланбастан: «Бірақ олар тірі ғой! Олар да адам!» – деп жауап қатады. Чарлидің ағасы болса: «Солай ма? Солай ма, Чарли? Олар адам ба, әлде семіз, қорсылдаған жануар ма?» – деп сұрақ қояды. Келесі сәтте Чарлидің ағасы тым артық кеткенін түсінген сияқты күлімсірейді де, қайтадан мәймөңкелей бастайды.

Мұндай күшті көрініс аудиторияға әсер етуі жағынан көптеген стильдік шешімдерге тәуелді. Жаңағы диалог – жас Чарлидің ағасының кісі өлтіргіш екендігіне күдігін күшейту процесіндегі қадам. Көрініс бізді дәл осындай пікірге итермелейді. Көрініс Чарлидің ағасын аздап есерсоқтау етіп көрсетеді; ол әйелдерді ақшаға құныққаны үшін емес, әйелдерге деген жүрегінің түкпіріндегі жеккөрініш үшін өлтіреді. Чарлидің сөзі бізге оның болмысын жақсы түсіндіреді. Біздің жауабымыздың да эмоциялық өлшемі бар, өйткені оның әйелдерді сипаттауы оларды қорқынышты эффектте дейін жеткізіп, адамдық деңгейден түсіріп жібереді.

Фильм контекстінде бұл көрініс бірнеше қызмет атқарады. Оқиғаның дамуы Чарли ағайдың өзінің отбасына келуі мен жас Чарлидің түйсігіндегі оның кісі өлтіруші екендігіне қатысты күн сайын артып жатқан күдігіне тәуелді. Ол шындықты ешкімге айта алмайды, айтса – анасына қауіп төнеді. Бұл жас Чарли мен оның ағасының арасында ғана емес, оның санасындағы күшті шиеленісті қалыптастырады. Сондықтан да шындықты білген сәтте оның көзқарасы да өзгереді. Әуелде ол ағасын құрмет тұтады, бірақ соңында ағайының шынайы табиғатын күйінішпен түсініп, оның дүниеге деген сенімді көзқарасы күйрей бастайды. Түскі ас көрінісі жас Чарли кейіпкердің өсуіне осылайша мүмкіндік тудырады.

Көріністің түскі ас кезінде өтуінің өзі маңызды. Көңілді көріністердің көбі осы дастархан басында өтеді. Бір кездері Чарли ағасы Эммиге ата-анасының қалпына келтірілген суретін беріп, әпкесіне және оның отбасына деген шынайы сүйіспеншілігін білдіргендей болады. Жас Чарли сәнқой (8.11). Бастапқы көріністерде нағашы ағасы мен жиен арасындағы ерекше қарым-қатынас туралы айтылады, ол тіпті қызға әдемі жүзік те сыйлайды (8.12). Сюжетте жүзік маңызды рөл атқарады, өйткені жас Чарли жүзіктегі жазу-



8.11 «Күдік көлеңкесі» (*Shadow of a Doubt*) фильмінде Чарли ағайы жас Чарлиге әжесі мен атасының суреттерін көрсеткен кезде ол қатты қуанады.



8.12 Ғашықтарды атастыру кезіндегі қорқынышты параллельде Чарли ағайы жиен қарындасына жүзік сыйлайды.



8.13 Жалпы кадр барынша көрнекті қос Чарлимен дастархан басында отырған отбасын көрсетеді.

ды (ол оны ағасының бір құрбандығынан алғанына дәлел) көреді. Осылайша, Чарли ағасының жеккөрінішке толы монологі біз көрген басқа сәттердің үлгісіне енгізіледі.

Хичкок көрерменнің санасы мен сезімін ояту үшін медиумды пайдалану мүмкіндігіне ерекше ден қойды. Чарли ағай монологін бастаған кезде Хичкок бізге дастархан басындағы таныстыру планын ұсынады (8.13). Біз мұндай кадрларды алдыңғы көріністерде көрдік және бұл бізді көріністің бас кейіпкерлерінің позициясына бағдарлайды. Дәл сол сәтте Хичкок дастархан төрінде Эммидің күйеуі емес, Чарли ағайдың отырған көрінісін көрсетеді. Оның үй шаруашылығындағы үстемдігі визуалды түрде бейнеленген. Чарли Эммидің кадрынан кейін сөйлей бастаған кезде оған мазасыздана көз салып отырған жас Чарлидің қысқа кадрын көреміз (8.14). Ол «пайдасыз әйелдерді» кінәлай бастаған сәтте, өзінің шабуылын жалғастырғанда біз оны жақыннан көреміз (8.15).

Мұндағы Джозеф Коттеннің қойылымы өте маңызды. Ол «семіз, енжар, тойымсыз әйелдерге» бұлқан-талқан болып ашуланады. Біреумен емес, өзімен-өзі сөйлесіп отырғандай, кірпік қақпастан сөйлеп отырады. Хичкок дастархан басында отырған басқа адамдарды көрсетпейтін сырғыған кадрдың көмегімен Коттен қойылымының эффектісін арттырады. Оның монологі ашумен және ерекше қарқынмен күшейген са-

йын камера кадрды Чарли ағайдың кескінімен толтырып, үздіксіз алға жылжи береді (8.16).

Хичкоктың бұдан басқа да техникаларды қолдануына болушы еді. Мәселен, ол Чарли ағайдың жүзін жасырып, сырт жағынан немесе бұдан да өзгеше, бірақ дастарханда отырған басқалардың реакциясын көрсетіп түсіруіне болатын еді. Чарли ағайдың кадрларын Эммидің, оның күйеуінің және балаларының реакциясымен бөлуі де мүмкін еді. Бірақ Хичкок әйелдерге деген жек көру сезімі көрінген кезде Чарли ағайдың жүзіне баяу, бәрінің назарын аударта отырып, мүлдем басқа эффектін қолданады. Ол сөздерді дауыстап айтып тұрса да, камераның үздіксіз алға жылжуы бізге оның санасындағы ойларды көріп тұрғандай әсер қалдырады.

Жас Чарли «бірақ олар тірі ғой; олар да адам!» деп қарсылық білдірген кезде режиссерлердің көбі қыздың кадрына кесім жасар еді. Бірақ Хичкок оның қызбаланып айтқан жауабын кадрдың сыртында қалдырады. Содан кейін ол күтпеген қорқынышты кекесін қосады. Сырғыған кадр өте тығыз ірі планда аяқталған кезде Чарли ағай аздап бұрылады да, камераға қарап: «Солай ма, Чарли?» – деп жауап береді (8.17).

Кенет біз ағасының (әйелдерге деген) өшпенділігінің бар уытын көріп отырған жас әйелдің орнына өзімізді қоямыз (Джонатан Демменің осыған ұқсас техниканы «Қозылардың үнсіздігі» фильміндегі адам жегіш Лекторды түсірген-



8.14 Эммидің кадрынан кейін Хичкок ағасына мазасыздана қарап отырған жас Чарлиге кесім жасайды.



8.15 Осы сәт Чарли ағай пайдасыз әйелдер туралы монологін бастайды.



8.16 Камера оған жақындай түседі...



8.17 ... және ол жас Чарли әйелдердің де адам екенін айтып, қарсылық білдіргенде оған бұрылып, жауап берген сәтте камера өте қатты жақындап, кесім көрсетеді. «Солай ма, Чарли?»



8.18 Фильмнің бас жағында жас Чарли ағасынан күмәндана бастағанда, табалдырықта сәл кідіріп қалады.



8.19 Содан кейін Хичкок оны толқытқан нәрсенің оптикалық ракурсын көрсетеді: Чарли ағайы анасына тесіле қарап тұр екен.



ЖАҚЫННАН ТАҢУ

ЖАЛҒАСЫ

де пайдаланғанын көрдік; 8.7–8.10). Жас Чарли сияқты, біз де оның қоғамға наразы жан екенін түсіне бастаймыз, оның тесіліп қараған көзқарасы мен мүдірмей айтқан сөздері қорқыныш тудырады. Хичкоктың қойылымға, кадрлауға, дыбыстауға және монтаждауға қатысты шешімдері біздің санамыз бен эмоциямызды оқиғаға еліктіріп, тарта жөнеледі.

Мұндағы Хичкоктың стилі фильмнің өн бойындағы техникалық таңдаулардан анық көрінеді. Біріншіден, Чарли ағайдың кадры – біздің оған ең жақын келген сәтіміз, сондықтан мұндай тығыз кадрлау көрініске ерекше күш береді. Жалпы, Хичкок бізді кейіпкерлердің орнына қоятын техникаларды пайдаланады. Фильмнің өн бойында ол бізге жас Чарлидің көзқарасын сезінуге мүмкіндік беріп, оптикалық ракурсты қолданған (8.18; 8.19).

Түскі ас дастарханындағы монологта да мұндай стильдік таңдаулардың үлгісі молынан бар. Жас Чарлидің қысқа кадры оның нағашы ағасының жанындағы жағдайын есімізге түсіреді (8.14). Бірақ Чарлидің монологін қызға қарап бастатпай-ақ, Хичкок оның дастархан басындағы басқа адамдарға айтуына, кейде өзімен-өзі сөйлесуіне мүмкіндік береді (8.15; 8.16). Жас Чарлидің кадрдан тыс таңдана қойған жауабынан кейін Чарли ағай оған, яғни бізге қарайды (8.17). Хичкок дәл осы жерде кадрдың соңындағы ең керемет ракурс сәтін сақтап қалған.

Бұл көріністің стилі фильмнің шектелген баяндау үлгісін күшейтеді. Чарли ағай Санта-Розаға келгелі біз оның белсенді әрекеттерін біраз бақыладық, бірақ көріністер, негізінен, Эммидің отбасына, әсіресе жас Чарлидің төңірегіне шоғырланған. Біз ағасы туралы көбіне жас Чарлидің айтуынан білеміз. Мысалы, біз әуел бастан оны полиция іздеп жүр деп күмәнданамыз, бірақ олардың нені іздеп жүргенін білмейміз. Кейінірек Чарли ағайдың газеттегі мақаланы жыртып алғанын көрдік. Бірақ сол жыртылған мақаланы жас Чарли тауып алмайынша, оның нендей құпияны жасыруға тырысқанын анықтай алмаймыз. Біз жас Чарлимен бірге біртіндеп «Жесірді өлтірген көңілді қылмыскердің» (*Merry Widow Murderer*) бостандықта жүргенін және Чарли ағайдың ең басты күдікті екенін аңғарамыз.

Әр көріністегі сюжеттің жалпы формасы мен стильдік презентациясы бізді жас Чарлиге жақындату үшін жұмыс істейді. Біз шамамен оның білетін нәрсесінің бәріне қанық боламыз, сонымен бірге ол бірдеңені білген кезде қандай да бір негізгі ақпаратқа біз де қол жеткізіп отырамыз. Түскі ас дастарханының көрінісінде дамыған сюжеттік желі мен Хичкоктың стилі бізді жас Чарлиге барынша жақындату үшін бірігеді. Чарли ағайдың қарсылықпен камераға қараған сәті – осы үлгінің шарықтау шегі.

эффектілер жасады. Толандтың стилі 1940 жылдары терең фокустың кеңінен таралуына көмектессе, Херрманның Хичкокпен бірігіп жазған шығармаларында, әсіресе «Психо» (*Psycho*) фильмінде жиі қолданылды.

Уэллс жобаға шебер басшы бола білді. Сондықтан ол әріптестерінен өзінің идеяларын іске асыруға еркін өтініш білдіре алатын. Сонымен қатар олардың да ұсыныстарын қолдайтын. Мысалы, «Азамат Кейн» фильмі Толандқа терең фокусты кинематографияға өз тәжірибелерін қосып жалғастыруға мүмкіндік берді. Қалай болғанда да, бұл фильмді жасау үшін осы контрибуциялардың (фильмді қалай шығарса жақсы болатыны жайлы айтылған идеялардың жиынтығы) бәрін бір фильмге қалай жинақтауды шешу Уэллстің жауапкершілігінде еді. Ол соны ұтымды пайдаланып, біздің көрермен ретіндегі тәжірибемізді өз техникаларымен кейде өрескел, кейде аса бір ептілікпен, әртүрлі әдісте үйлестіре білді.

Құпиялылық һәм кеңістікке ену

«Азамат Кейн» фильмінің баяндауын талдай отырып, біз фильмнің іздестіру сияқты ұйымдастырылғанын білдік (140-бет). Детективке ұқсайтын кейіпкер тілші Томпсон Кейннің «Раушан қауызы» (*Rosebud*) деген соңғы сөзінің мағынасын түсінуге тырысады. Бірақ Томпсон негізгі кейіпкерлердің бірі ретінде көрінуден бұрын фильмнің баяндауы бізді Кейн туралы сұрақ қойып, оның жауабын іздеуге шақырады.

Фильмнің кіріспесінің өзі жұмбаққа толы. «Кіруге болмайды» (*No Trespassing*) деген белгінің біртіндеп жоғалуын көрсеткеннен кейін қран жоғарыдан қалқи қамтыған қозғалыс сериясында



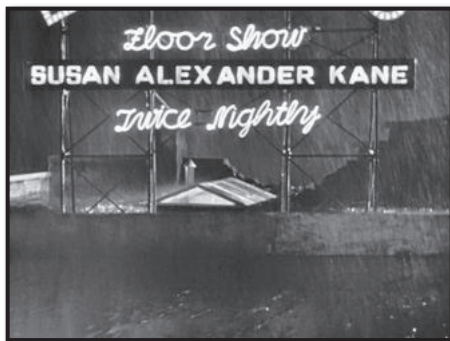
8.20 «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінің кіріспесі. Фильм басталғанда тізбектелген көріністер бізді Ксанадуге жақындата түседі. Бұл секанс арнайы эффектілерге тәуелді. Үйдің өзі – алдыңғы пландағы үш өлшемді миниатюралармен бүркеме кадр арқылы жинақталған картиналар қатары.

шарбақпен жасалған қоршауды артта қалдырып, декорациялардың бірінен-біріне ауыса отырып жылжиды. Осының барлығы кадрларды байланыстыратын баяу тізбектеуде графикалық түрде арнайы таңдалған. Одан әрі алыстан көзге шалынатын қос қабатты фазендасы бар ауқымды жер иелігінің кадрлары көрінеді (**8.20**). Күңгірт жарықтандыру, бос кеңістік пен қорқынышты музыка фильмнің кіріспесіне құпия һәм үрейге толы мысалмен байланысқан сұмдық сезіктену сезімін береді. Бұл бастапқы кадрлар, тізбектелуге байланысты, камера алға қарай қозғалмаса да, үйге жақындаған сияқты көрінеді. Артқы план кадрдан кадрға дейін өзгереді. Бірақ жарықтанған терезе экранның бір позициясында өзгеріссіз қалады. Терезені кадрдан кадрға дейін графикалық салғастыру біздің назарымызды соған шоғырландырады; біз осы бөлмедегі барлық нәрсе оқиғаның басталуы үшін маңызды болады деп болжаймыз.

Фильмдегі бірнеше сәттен кейін камера Кейннің кейіпкерінің құпиясын ашуға септігі тиетін заттарға қарай қозғалады. Мұның бір мысалы – Томпсон Сьюзен Александрдан сұхбат алуға бара жатқан кездегі кранның түнгі клубтың қабырғасынан жарық люгине ерекше көтерілуі (**8.21–8.24**). Камера жарық люгине жеткен кезде тізбектелу һәм жарықтанудың жарқылы көріністі іштегі Сьюзеннің үстеліне бұрып, басқа кран қозғалысына жылжытады.



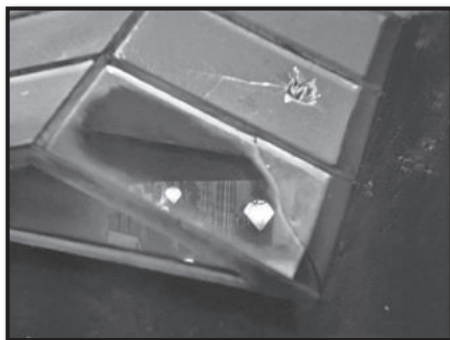
8.21



8.22



8.23



8.24

8.21–8.24 Құпияны зерттеу, ғарышқа қадам басу. Бұл көрініс басталған кезде камера түнгі клубтың сыртқы қабырғасында ілініп тұрған Сьюзен Александрдің суретін түсіре бастайды (8.21). Камера қабырға бойымен төбеге көтеріледі (8.22). Камера «Эль Ранчо» (*El Rancho*) белгісі арқылы қозғалысын жалғастырған күйі (8.23) жарық люгиден жоғары көтеріледі (8.24). Камераның осы қозғалыстарының кейбіреуі зертханадағы арнайы эффектілер арқылы жасалған.

Мұнда «Эль Ранчо» (*El Rancho*) фильмінің ашылу көрінісі мен кіріспесіне ұқсас біраз таңғаларлық сәйкестіктер бар. Әр көрініс белгіден («*Кіруге болмайды*» және жарнамалық плакаттан) басталады, сонымен қатар жаңа кейіпкерді көрсету үшін бізді ғимарат ішімен алып жүреді. Бірінші көрініс кадрлар сериясын пайдаланса, екінші көрініс камераның қозғалысына көбірек тәуелді. Бірақ осы әртүрлі техникалар фильм стилінің бір бөлігі екендігін түсінудің, оны ұғудың жалғасты үлгісін қалыптастыру үшін жұмыс істейді. Кейінірек Томпсонның клубтағы Сьюзенге екінші қайтара келуі бірінші көріністегі кранмен жасалған кадрды қайталайды. Джек Леланд оқиғасының екінші флешбэгі көріністегі басқа қозғалыстан басталады. Камера әуелде дымқыл жұмыр тастарға бағытталып тұрған болатын. Содан кейін ол сәл төмендеп, дөріханадан шығып келе жатқан Сьюзенді түсіре бастайды. Тек содан кейін ғана камера жол жиегінде үсті-басы батпақ болған Кейнді көрсетіп, оң жаққа панорама жасайды. Оқиға кеңістігіндегі жүйелі қозғалыс үлгісі баяндаудың іздеу жайлы әңгімесіне сәйкес келіп қана қоймай, қызығу мен белгісіздік тудырады.

Фильмдердің соңы көбінесе олардың басталған кездегі түрлерін қоса қамтиды. «*Азамат Кейн*» фильмінің соңына таман Томпсон «*Раушан қауызы*» сөзінің мағынасын іздеуін тоқтатады. Тілшілер Ксанадудың үлкен қоймасын тастап кеткен кезде камера Кейн коллекцияларының зор кеңістігінен жоғары бойлап қозғала бастайды. Ол жәшіктер мен үйілген заттардан жоғары көтеріліп қозғала бере (8.25), Кейннің бала кезіндегі шанағына назар аударту үшін төмендейді (8.26). Пештің кесімінен кейін камера отқа тасталып жатқан шанаға қайтадан ауысады. Сол сәтте шанадағы «*Раушан қауызы*» деген сөзді оқимыз (8.27). Фильмнің соңы оның басында-ақ бекіген үлгісін жалғастырады; фильм техникалары негізгі кейіпкердің құпиясын зерттей отырып, оқиға кеңістігіне енуді қалыптастырады.

Алайда біздің шанаға деген жылдам көзқарасымыздан кейін фильм үлгісін күрт өзгертеді. Тізбектелумен байланысты кадрлар сериясы бізді Ксанадудың шегінен алыстатып әкетеді де, камера тағы да «*Кіруге болмайды*» деген белгіге қарай төмендейді. Ал біз тек осы ашылу Кейннің кейіпкері туралы құпияның түйінін шынымен де шеше ме деген сұраққа шырмаламыз. Енді фильмнің басы мен соңы бір-біріне анық қарама-қайшы жағдайға келді.



8.25



8.26



8.27

8.25–8.27 Камераның соңғы қозғалысы. Соңына қарай кранмен түсірілген кадр (8.25) Кейннің шанағына бағытталып, ортаға қарай біртіндеп төмендейді (8.26). Камераның келесі алға жылжуы шананы ірі планға алып келеді (8.27). Бір қызығы, Кейнге арналған ерекше бағдарлама буклетіндегі бір бөлім «Орсон Уэллс «Азамат Кейн» фильміндегі жұлдыздарды өзгермелі камерамен жасайды» (*Star Orson Welles Makes Fluid Camera the Star of «Citizen Kane»*) деген атаумен берілген.

Стиль мен баянсөз: шектеу және объективтілік

Біздің «Азамат Кейн» фильмінің ұйымдастырылуын талдауымыз (149–150-беттер) Томпсонның ізденісі барынша күрделі баяндау стратегиясы арқылы түсіндірілгенін көрсетті. Біздің білгеніміз белгілі бір деңгейде Кейннің таныстарының ол туралы білетінімен шектеледі. Флешбәктерде стиль білімнің барынша шексіз ауқымына қарай жылжитын кезектес кесімнен яки басқа техникалардан қашады. Флешбәк көріністердің көбі бізді қатысушылардың білуі мүмкін нәрсемен қатал шектеп, айтарлықтай қозғалыссыз, үздіксіз дубльдерде түсірілген. Жас Кейн «Инквайер» (*Inquirer*) газетінің науқандық жұмысы кезінде Тэтчермен соқтығысып қалған сәтте Уэллстің Кейнге жеделхат жіберіп жатқан Кубадағы тілшінің кесімін жасауына немесе газет қызметіндегі күнделікті күйбең тіршілік секансының монтажын көрсетуіне де болар еді. Бірақ оның орнына, бұл Тэтчердің әңгімесі болғандықтан, Уэллс Кейннің дәрекі жауабының ірі планымен аяқталатын Кейн мен Тэтчердің бір-бірімен бетпе-бет келген сәтін көрсетіп, көріністі үздіксіз дубльде өндейді.

Кейннің баянсөзі әр баяндаушының нұсқасын оның (әйел немесе ер адамның) шектелген білімінің шегінде объективті түрде қабылдауымызды талап етеді. Уэллс мұны оптикалық немесе психикалық субъективтікті жобалайтын кадрлардан қаша отырып күшейтеді. Әдетте режиссер бір шығармашылық таңдауға тоқталса, онда ол басқа мүмкіндіктерді жоққа шығаруға әуес. Керісінше, Хичкок өз қойылымында «Құстар» және «Артқы терезе» (*Rear Window*) фильмдерінде Уэллстің көздеген көру нүктесіне кесім жасағанды жөн көреді (279–280 және 300–301-беттер).

Уэллстің әрекеттегі ішкі перспективаға бейілдігі оның терең фокусты кинематографияны таңдауынан да аңғарылады. Кейннің анасының ұлын Тэтчерге беретін көрінісі – осыған жақсы мысал. Ұлдың қарда ойнап жүргенін көрсететін бірнеше кадрдан кейін баланың қарапайым ұзақ кадры сияқты көздеуді аламыз (8.28). Бірақ камера көп ұзамай, үстелде (8.29; 8.30) отырып баланы қамқорлыққа алатын адамды тағайындап жатқан ересектерді нысанаға алып, соларды түсіре бастайды. Кейн ханым мен Тэтчер құжатқа қол қою үшін алдыңғы планда – үстелде, Кейннің әкесі сол жақта, ал баланың сыртта қар үстінде ойнап жүргені терезеден көрініп тұр (8.31).

Осы жерде кесімді алып тастай отырып, Уэллс 269–271-беттерде талданған «Жамандықтың жанасуы» фильмінің ашылуындағыдай, драманың күрделі дамыған бөлігін қамтиды. Голливудтың көптеген киногерлері бұл көріністі кадрда/қарсы кадрда өндер еді. Бірақ Уэллс әрекеттің бүкіл сал-

8.28–8.31 Объективті және бізмезгілді әрекетке арналған терең фокус. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильміндегі балалық шақ көрінісінің негізгі кадры қардың үстінде ойнап жүрген бала Кейннің ұзақ кадрынан басталады (8.28). Камера терезені көрсетіп, сол жақтан Кейннің анасы көрініп, оны шақырған кезде бұл ішкі көрініске айналады (8.29). Камера Кейн ханыммен бірге кері қарай жылжиды (8.30) және ол көріністің қалған бөлігі терезеден баланың бойы тұтас көрінген қалыпта, кең көлемді жалпы планда ұстап тұрады (8.31). Бөлменің ішкі көрінісі фотографиялық терең фокуста орындалса, бала Чарльздің бейнесі тереңдіктің тағы бір қабатын қалыптастыра отырып, арқа жақтан көрсетіледі.



8.28



8.29



8.30



8.31

дарын барлық жерде біздің алдымызға тосады. Талқы тақырыбы болып отырған бала ересектердің не істеп жатқандарынан бейхабар; бүкіл көрініс терезе арқылы алыстан кадрланады.

Әке мен ана арасындағы шиеленіс тікелей көрсетілген: Кейн ханым күйеуін үстел басындағы талқыға қоспаған. Дыбыс та біраз уақыт ойналады. Кейн мырзаның ұлын беруге қарсылығы алдыңғы пландағы диалогпен араласып кетеді де, баланың айғайын (кекесінмен айтылған «Мәңгілік одақ!» деген сөзін) алыстан естуге болады. Баланың анасын көріністің көп бөлігінде айқын жиектеп (кадрлап) көрсетеді. Бұл – оның фильмдегі жеке-дара көрінген сәттері. Оның қаталдығы мен эмоциясын тежеп ұстауы осы сәттегі оның әрекетінен туындайтын көптеген жағдайға түрткі болады. Бұл көрініске дейін отбасымен таныстығымыз аз болатын. Бірақ дыбыстың, кинематографияның және мизансценаның үйлесуі күрделі әрекетті жап-жақсы жеткізіп берген.

Әрбір режиссердің біздің назарымызды бағыттауға ұмтылатыны анық. Бірақ Уэллстің мұны жасауы ерекше. Өзінше бөлек. Бір ғана «Азамат Кейн» фильмінен режиссердің стильдік баламалар арасынан қалай тиімді таңдау жасай алатынына көптеген мысал келтіруге болады. Кесім жасалмайтын көріністерде Уэллс терең кеңістіктегі мизансцена (бейнелердің жүріс-тұрысы, жарықтандыру, кеңістікте орналастыру) мен дыбысты пайдалана отырып, біздің назарымызға белгі береді. Біз олардың бет-әлпеттерін, сұрланған сұрын бақылай аламыз. Өйткені актерлар қарсы алдымызда ойнауда (8.27). Сонымен қатар кадрлау белгілі бір фигураларды (тұлғаларды) алдыңғы планға немесе ортаға орналастыра отырып, айқын көрсетеді (8.32). Әрине, Тим Смиттің зерттеуі көрсеткендей, олар сөйлеген кезде біздің назарымыз бір кейіпкерден екінші кейіпкерге ауысып отырады (186-бет). Классикалық Голливудтың кадр/қарсы кадрын пайдаланудан бас тартқан Уэллс бізге оқиға тудыруға қозғау салу үшін өз жұмысында басқа техникаларды қолданады.

Стиль мен баянсөз: бәрін қамту

«Азамат Кейн» фильмінің баянсөзінде оқиғалардың барынша кең контекстегі объективті, бірақ шектелген нұсқалары да бар. Осындағы Томпсонның тергеуі әртүрлі мысалдарды байланыстырады. Сондықтан біз де, негізінен, оның дәлелдеген нәрсесін іштей алдын ала айғақ іздеп, қостап отырамыз. Дегенмен ол фильмнің бас кейіпкеріне айналмауы керек. Олай болған жағдайда, Кейннің бейнесі ашылмай, тасада қалады. Уэллс бұл жерде шешуші стильдік таңдау жасап тұр. Қойылым мен кадрлаудың (жиектеудің) таңдаулы күңгірт жарықтандыруы мен режиссердің өзгеше үлгілерінің арқасында Томпсон шынымен де танылмай елеусіз қалады. Ол бізге арқасын беріп, кадрдың бұрышында тұрады, көбінесе қараңғыда елеусіз көрінеді. Стильдік өңдеу оны, ақпарат алатын каналға қарағанда, кейіпкер емес, бейтарап зерттеуші етеді.

Кеңірек мағынада айтар болсақ, біз фильмде Томпсонның іздестіруі мен әр баяндаушының барынша бәрін қамтитын баянсөздегі естеліктері бар екенін көрдік. Сол естеліктердің өзі Томпсонды қайта-қайта ойға қалдырып отырады. Нақ осы жерде Ксанадудың ашылу кадрларының талқысын қолданғанымыз орынды. Ксанадуға біртіндеп жақындауда фильмнің стилі бірде-бір кейіпкерде жоқ білімнің жоғары деңгейін беру үшін қолданылады. Кейннің өлім камерасына кірген кезімізде стиль көбірек болжам жасайды: баянсөз кейіпкерлердің санасына ене алады. Біз субъективті бейнені меңзейтін, кадр-жақтауды жабатын қар басқан кадрларды көреміз (мысалы, 8.33). Кейінірек фильмде камераның қозғалысы, 6-сегменттегі Леланд оқиғасы кезіндегі Сьюзеннің опера премьерасының бірінші нұсқасындағыдай, нарратив білімнің барынша кең ауқымы туралы еске түсіреді. Ол жерде



8.32 Тереңдік және центрлеу. Бұл кадрда Сьюзен Кейнге қарағанда үлкендеу боп көрінгенімен, оның кадр ортасында орналасуы, сондай-ақ фронталь қалпы біздің оған бұрынғыша қарайтынымызға сендіреді. Кадрдың негізгі мақсаты – Ксанадудың кең кеңістігі олардың бір-бірінен эмоциялық алыстығын меңзеп тұрғанын көрсету.

камера Леланд та, Сьюзен де біле алмайтын нәрсені көрсету үшін қозғалады (8.34–8.36). Қалай болғанда да, «Раушан қауызы» сөзінің құпиясын ішінара болса да шешетін соңғы секанс та бізге бәрін қамтитын перспектива беру үшін камера қозғалысын пайдаланады. Камера Кейннің өткеннен естелік болып қалған заты – шанаға назарды шоғырландыру үшін кеңістік бойымен алға жылжиды, бірақ Кейннің өмірін кері өткізіп, оның жинаған коллекцияларындағы заттарды жоғарыдан көрсетеді. Анық техника бізге бірде-бір кейіпкер білмейтін мінсіз білімді бере отырып, тағы да жоғары үлгіге сәйкес келеді.

Баянсөз параллельдер: қондырғылар

Фильм баянсөзінің дамуын қарастырумен бірге (149–150-беттер) біз Кейннің идеалистік жас жігіттен тақуаға – дүниені тәрк еткен діндар жанға айналғанын көрдік. Осы тұста фильм Кейннің газет баспагері ретіндегі жастық шағы мен қоғамдық өмірден жырақтаған сәтінен контраст жасайды. Бұл контраст қондырғыларда барынша анық көрінген. «Инквайер» газетінің кеңсесі жұмысқа ыңғайлы болғанмен, ретсіз шашылып жатқан жер болатын. Кейн басшылықты қолына алған кезде жиһаздардың орнын ауыстырып, өзі де сол кеңседе тұрып, өзгеше жағдай қалыптастырады. Камераның төменгі бұрыштары әдетте кеңсенің жұқа бағандары мен аппақ, тегіс һәм жарқыраған аласа төбелерін айқын көрсетеді. Оған қарағанда Ксанаду, керісінше, үлкен, бірақ тым жұтаң жиһаздалған (8.32). Төбесі, кадрлардың көбінде жиі кездесетіндей, биік; санаулы жиһаз бір-бірінен алыс, шашырай орналасқан. Жарықтандыру жалпы қараңғылық ортасынан бірнеше қатты жарықтандыру белгісін қалыптастырып, сұлбаларды соңынан немесе қапталынан жиі-жиі жарқ-жүрқ ұрады. Көне жәдігерлер мен кәдесыйлардың коллекциясы енді үлкен қоймада орын тепкен.

«Инквайер» газетінің кеңсесі мен Ксанаду арасындағы контраст әр мекенге байланысты өзгеріп, дыбыс техникасымен де қалыптасады. Газет редакциясындағы бірнеше көрініс (Кейннің алғаш келуі мен оның Еуропадан оралуы) қабаттасқан дауыстардың сыбдырымен бірге тығыз дыбыс миксажын да тудырады. Шектелген кеңістік тембрдегі резонанстың салыстырмалы түрде болмауымен ұсынылады. Алайда Ксанадудағы сөйлесу сәті мүлдем басқаша естіледі. Кейн мен Сьюзен бір-бірімен үзіліс жасап, баяу сөйлеседі. Сонымен қатар олардың дауыстарында үлкен бос кеңістік тудыратын, қондырғымен және жарықтандырумен үйлесіп, күшейе беретін жаңғырық эффектісі де бар.

Кейннің газетте жұмыс істеп жүрген кезінен Ксанадудағы оңаша қалған соңғы сәтіне өтуі «Инквайер» газетінің кеңсесіндегі мизансценадағы өзгерістермен расталады. Кейн Еуропада жүргенде кері қайтарған картиналары мен шағын мүсіндері оның аядай кеңсесін толтыра бастайды. Осы тұстағы жаңа ретсіздік Кейннің артып бара жатқан менмендігі мен өз газетіндегі жұмысқа деген қызығушылықтың төмендеп бара жатқанын білдіреді. Бұл өзгеріс «Инквайер» газетінің кеңсесіндегі соңғы көрініспен – Леланд пен Кейннің соқтығысып қалуымен шарықтау шегіне жетеді. Кеңсе ендігі жерде үгіт-насихат науқанының штаб-пәтері ретінде пайдаланылады. Үстелдер шетке жылжып, қызметкерлер кетіп қалған кезде бөлме бұрынғыдан да бос, қаңырап қалғандай көрінеді. Уэллс камераны еден деңгейінде орналастырып, төменгі бұрышпен түсіре отырып, осыны айқын көрсетеді (5.113). «Чикаго Инквайер» газетінің кеңсесі Ксанаду үңгіріндегі кейінгі сұхбаттасу көріністері сияқты (8.37) өзінің терең, көлеңкелі кеңістіктерімен бұл үлгіні әрі қарай жылжытады (8.32). Бұл көріністерді фильмнің соңында солардың бірімен салыстырыңыз.

Тілшілер Кейннің Ксанадудағы мұражай сынды қоймасына лап қояды (8.38). Жаңғырық ғимараттың үлкен екенін еске түсіргенімен, тілшілер «Инквайер» газетінің бұрынғы және кинохроникадан кейінгі көрінісіне тән, дәл сондай тығыз, қабаттасқан диалогтың көмегімен жағдайды қысқа ғана түрлендіреді. Бұл тілшілер мен Кейннің кейінгі ортасын жинап, фильм бас кейіпкердің бойындағы өзгерісті айқын көрсететін тағы бір параллель қалыптастырады.

Параллельдер: басқа техникалар

«Азамат Кейн» фильмінің өн бойында параллельдер өте маңызды және Уэллс, Толанд пен осы мамандардың әріптестері таңдаған техникалардың көбі оларды сәтті жасауға көмектеседі. Мысалы, терең фокус пен терең кеңістік ұқсастық не контрастарды анықтау үшін кадрға көптеген кейіпкерді жинақтауы мүмкін. Кейінірек Тэтчердің есеп-қисабында (4-сегмент) Алапат тоқырау кезіндегі

Кейннің қаржы шығындарының көрінісі көрсетіледі. Ол газетін Тэтчердің банкіне беруге мәжбүр болады. Жалғыз дубльде сюжеттегі айналу сәті фигуралардың орналасуымен және бейнелердің кеңістік тереңдігімен қалыптасады (8.39; 8.40). Келісімнің төмендеуі Тэтчердің оны жасырып, газетті ысырып тастаған алдыңғы көрінісінде еске түседі (8.41; 8.42). Мұнда Тэтчер ашулы, бірақ Кейн оны елемейді. Осы оқиғаға бірнеше жыл өткеннен кейін Тэтчер бақылауды өз қолына алады, ал «Инквайер» газетінің тізгінінен айырылған Кейн әлі де төкаппар қалпында, бірақ баяу адымдап келе жатады.

Монтаждау үлгілері де көріністер арасындағы ұқсастықтарды жақсы көрсете білген. Мысалы, Кейн көпшіліктің қолдауына ие болған сынды көрінетін екі сәтті салыстырған кезде ол анық байқалады. Бірінші көріністе Кейн губернатор лауазымына үміткер болып, үлкен митингіде сөз сөйлейді. Бұл көрініс, негізінен, Кейннің сөйлеген сөзінің бір немесе екі кадрын, содан кейін аудиториядағы кейіпкерлердің (Эмили мен оның ұлдары, Леланд, Бернштейн, Геттис) шағын тобының бір немесе екі жақыннан түсірілген кадрын, Кейннің тағы бір кадрын көрсететін монтаждау үлгісінің айналасында ұйымдастырылған. Кесім олардың көзқарасы Кейн үшін маңызды болатын деңгейдегі кейіпкерлерді қалыптастырады. Босс Геттис – көріністе соңғы көрсетілетін кейіпкер; біз оны Кейннің айыптауына жауап береді деп күтеміз.

Жеңілістен кейін Кейн Сьюзенді оның өзі қалағандықтан емес, өзінің жалғасы болуы үшін танымал әнші жасауға тырысады. «Біз ұлы опера саңлағы боламыз», – деп тілшіге уәде береді. Сьюзеннің дебютінде кадрларды ұйымдастыру науқандық үгіт-насихат жиналысы үлгісімен өтеді. Сахнада фигура тағы да пайда болады. Сьюзен кадрлары тыңдармандардың (ең алдымен Кейн, Бернштейн, Леланд және ән мұғалімі) кадрларымен алмасып келетін монтаждаудың өзегіне айналған (8.43; 8.44). Жалпы баянсөз параллельдері ерекше стильдік техникалармен жақсара түседі. Олар бірігіп, Кейннің үстемдік іздеуінің екі кезеңін қалыптастырады: әуелі өзінің талпынысы, содан кейін өзінің сенімді тұлғасы ретінде Сьюзенді алға сүйреуі.

Параллельдер музыкамен де анықталады. Сьюзеннің ән шырқауының баянсөз үшін өзекті мағынасы бар, өйткені ол қолдаушысы ретінде Кейннің назарын өзіне аударады; Сьюзеннің сәтсіздігі Кейннің сәтсіздігінің бір кезеңіне айналады. Сьюзеннің Саламбадағы күрделі ариясы басқа дайджетик музыкамен – «Чарли Кейн» (*Charlie Kane*) атты мерекелік әнмен дәл салыстырылады (қарама-қарсы тұрғыда). Бірақ екеуі де Кейннің менмендігіне байланысты. «*Чарли Кейн*» әнінің лирикасы Кейннің авторлық әнімен не істемек ниеті бар екенін көрсетеді, кейінірек ол науқан (үгіт-насихат) музыкасы сияқты орындалады. Сонымен қатар хордағы ән салып тұрған қыздар үстеріне костюм, аяқтарына етік және бастарына Rough Rider қалпағын киіп алған (8.45). Кейннің Испаниямен соғысуға деген құштарлығы тіпті оның Еуропаға жол жүру құрметіне арналған жай ғана қоштасу кешінде де айқын көрінген болатын. Саяси менмендігі күйреген Кейн ендігі кезекте әйелінің мансап жолын



8.33



8.34



8.35



8.36

8.33–8.36 Жұмыстағы кең ауқымды баянсөз. Тербеліп тұрған пресспапъенің (сиясорғыш) өзі ойша көріністі ұсына отырып, қалықтаған қар ұшқындарына шомылады (8.33). Фильмнің алғашқы опера көрінісінде камера Сьюзеннің салған әнінің жағымсыз шыққанын көрсететін сахнаны қамту үшін (8.36) сахнадан көтеріліп (8.34), такелажбен (камерамен бірге басқа да түсіруге қажетті құралдарды көтерген қалпы) жоғарылай береді (8.35).



8.37



8.38

8.37; 8.38 Тереңдік пен қуыстағы (каверноз) кеңістіктер. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильміндегі артқы проекция «Инквайер» газеті кеңсесінің тереңдігін арттырады. Уэллс те, Кейн сияқты, жазу машинкасының алдыңғы планында ойнады, ал Джозеф Коттен (Леланд) мен Эверетта Слэуннің (Бернштейн) кең бұрышы, терең фокусты метражы оның сырт жағында проекцияланды (8.37). Артқы проекциямен күшейтілуі мүмкін шекті терең фокус жылдам диалогпен жанданатын Ксанадудағы қоймадағы соңғы көріністе пайдаланылады (8.38).

қалыптастырғысы келеді. Алайда әйгілі операны шырқаған кезде Сьюзеннің дауысы дірілдеп кетеді. Кейннің мансап жолының кезеңдері арасындағы параллельдерді қалыптастыру кезінде әндер басқа техникалармен өзара әрекеттеседі.

Сенімді кинохроника

«Наурыз жаңалықтары» (*News on the March*) секансы фильмде шешуші мәнге ие. Ол бізге Кейннің шыққан тегі туралы толық ақпарат береді де, алда болатын сюжет оқиғаларының картасын ұсынады (143–144-беттер). Сонымен қатар Томпсонға Кейннің өмірінің кілтін іздеуге мотивация беру

8.39–8.42 Терең кеңістікпен астасқан параллель белгілер. Келісім көрінісі шартты оқып тұрған Кейннің менеджері Бернштейннің ірі планымен ашылады (8.39). Ол өзіне қарама-қарсы отырған, өзінен айтарлықтай үлкен Тэтчерді көрсету үшін оқып отырған газетін төмен түсіреді. Біз кадр сыртынан Кейннің дауысын естиміз, ал Бернштейн басын аздап бұрады, камера оны сәл ғана қайта кадрлайды. Біз енді үлкен залда олардан алысырақ адымдап бара жатқан Кейнді көреміз (8.40). Бұл кадр біздің Кейнге ересек сияқты қараған алғашқы шынайы көзқарасымызды драмалайтын (8.42) бұрынғы көріністегі композицияны қайталайды (8.41). Мұнда ол барынша үстем тұлға; 8.40-та газет империясынан айырылып қалғаннан кейін оның мысы басылып қалады.



8.39



8.40



8.41



8.42

үшін мұның нағыз кинохроника екеніне сенуіміз керек. Кинохрониканың шындыққа ұқсас секансы да алдағы әрекеттердің негізгі бөлігі болатын Кейннің билігі мен байлығын анықтауға көмектеседі.

Уэллс бұл секансты «Азамат Кейн» фильмінің басқа жерінде жоқ техникалардың көмегімен қосады. Бұл техникалар кезеңнің деректі түсірілімнің түрі мен дыбысталуын имитациялайды. Музыка мен кадрдан тыс түсіндірме шынайы кинохроникаларды еске түсіреді, ал көне көркем фильмдердегі титрлар бұрынғыдай деректі фильмдердің шарты болып қалды. Уэллс кадрлар әртүрлі көзден жиналған сияқты әсер қалдыру үшін – ескісі бар, жаңасы бар – бірнеше кино таспаларды пайдаланды. Кейбір кадрлар жарықпен қатар қозғалатын дыбыссыз фильмдердің үзік-үзік көріністерін көшіріп алады. Уэллс ескі, көне фильмге ұқсату үшін бұл кадрлардың бетін сырып, қарайтты. Түсірілген материалдың бұл шектеуі макияж (грим) жұмыстарымен үйлесіп, Кейннің тарихи тұлға болғаны туралы керемет әсер қалдырады. Біз оның ірі саяси көшбасшылармен бірге болғанын (8.46) және өзінің жер иелігін қайта-қайта айналып шарлап жүргенін көреміз (8.47). Визуалды шарттардың зор дауысы сол замандағы кинохроникаға тән диктор мәтініне ұқсайтын, яғни еліктейтін баяндаушының есебінен күшейеді.

Монтаждау арқылы сюжет уақытын жасау

«Азамат Кейн» фильмінің әйгілі формал белгілерінің бірі – сюжеттің оқиға уақытын өңдеуі (141–142-беттер). Бұл процесс Томпсонның сауалымен және оның Кейннің таныстарымен сұхбаттасу ретімен мотивацияланған (144–145-беттер).

Уэллс пен оның әріптестері кадрдан кадрға жылжудың белгісін беру үшін эллипстерді жасаумен қатар, оқиға хронологиясының орнын ауыстыра отырып, әртүрлі техникаларды таңдап алды.

1941 жылғы көрермен үшін ең таңғаларлық ауыспалы тәсіл импульс кесімі болған сияқты. Импульс кесімі әдетте жоғарғы дыбыс қаттылығына кенеттен ауыса отырып, маңызды графикалық үзіліс арқылы анық салыстыру жасайды. «Азамат Кейн» фильмі бұған ұзаққа созылған өлім жағдайындағы бейне көріністен кейінгі кинохрониканың жылдам басталуы, кинохроникадағы бейма-



8.43



8.44

8.43; 8.44 Опера мен саясаттағы параллельдерді монтаждау. Сьюзеннің операдағы дебюті Кейннің сайлауалды науқанындағы митингінің монтаждаланған үлгісін қайталайды. Сьюзеннің сахнадан тыс кадрлары (8.43) тыңдармандардың, әсіресе оның ойлы әрі өктем қуыршақ шеберінің кадрларымен ілесіп кетеді (8.44).



8.45



8.46



8.47

8.45–8.47 Тарихтағы Кейн. Тедди Рузвельттің үлгісімен жасалған Rough Riders қалпағын киіп, хор айтып тұрған қыздар қалпақтарымен көңілді тілшілердің бастарын ұрғылайды (8.45). «Наурыз жаңалықтары» (*News on the March*) кинохроникасының модельденген кадры Кейннің Гитлер сияқты әлем көшбасшыларымен қалай кездескенін көрсетеді (8.46). Кейн дүниені тәрк етіп, тақуа жанға айналған. Оның осы сәтін – көлденең кедергілер мен нашар құрылған кадрды қол камерасы жасырын түсірілімде имитациялайды (8.47).



8.48 Импульсті (шоқты) монтаждау. Раймонд «әйелі тастап кеткен кездегідей» деп айтқаннан кейін жылдам тізбектелу көріністі жоғары драмалық әрі есту жиілігімен бастап, тотықудың айқайы күтпеген жерден ірі планмен ұласа айқын көрінеді.

Уақытты өткізіп жіберетін немесе күрт қысқартатын кейбір ауысулардың қатты дыбыс пен бейне кесімдеріне қарағанда айқындығы азырақ. Кейіннің шанасы тізбектелудің баяу сериялары арқылы қардың астында қалған. Таңғы асқа арналған дастарханның монтажында (6-сегмент) Кейіннің алғашқы некесінің бұзылуы үлкен эллипстермен барынша анығырақ көрсетіледі. Ол камерада және кадр/қарсы кадр серияларында көрсетілген ғашық жұптың үйлену тойына арналған бұрынғырақтағы таңғы асынан басталады. Содан кейінгі секанс шикылдап тұрған, жарықтанған терезенің суперпозицияларымен байланысқан кадр/қарсы кадр ауысуларынан тұратын бірнеше қысқа эпизодтар арқылы өтеді (эффeкт панораманың өтпелі құралын, **жылдам панорамалауды** еске түсіреді). Әр эпизодта Кейн мен Эмилидің арасындағы өштесу күшейе береді. Сегмент дастархан басында отырған екеуінің арасындағы таңғаларлық алшақтықты көрсету үшін кеңістік қашықтығын пайдалана отырып, Кейннің екінші әйелі Сьюзенмен бірге өткізетін көрінісінің қалай дамидыны сияқты эмоциялық қашықтықты көрсету мақсатындағы қадағалаумен аяқталады (8.32).

Композитор Бернард Германн да таңғы ас дастарханын монтаждаудағы тәжірибемізді басқарды. Романтикалық таңғы ас ырғақты вальспен сүйемелденеді. Әр көріністегі өзгеріспен бірге музыка өзгеріп отырады. Алдымен вальстің күлкілі вариациясы, одан соң ауыр әуені келеді; кейін кернейлер мен трубалардың даусы Кейннің тақырыбын қайталайды. Секанстың соңы (ұтысы) ерлі-зайыптылардың үнсіз тамақтанып отырғанын, ал Эмилидің бәсекелес газетті бәріне көрсетіп оқып отырғанын алға тартады. Бұл өзіндік көрініс бастапқы тақырыптың баяу, қорқынышты вариациясымен сүйемелденеді. Тақырыптық және вариациялық сүйемел отбасында некенің бұзылғанын айқын көрсетеді. Сьюзеннің опералық мансап жолының монтажында осыған ұқсас аз ғана сығымдау мен дыбысты детальдандыру түрін табуға болады (7-сегмент).

«*Азамат Кейн*» фильмінің стиліне жасаған шағын зерттеуде фильмдегі мысал үшін алынған негізгі үлгілердің бірнешеуі ғана анықталып талқыланды. Басқа үлгілерді өзіңіз де таба аласыз. Кейннің пәрменіне байланысты музыкалық мотив Кейннің костюмдері мен Ксанаду декорацияларындағы «К» мотивінде көрінеді; Ксанадудағы Сьюзеннің бөлмесіндегі балаға арнап жасалған бұрыш Кейннің оған деген қарым-қатынасын көрсетеді: оқиға барысында кейіпкерлердің қартаюуы мен актерлер ойындарының өзгерісі, анимацияланатын суреттер сияқты фотографиялық құрылғылар немесе монтаждау секансы кезіндегі көптеген суперпозициялар бар.

Сыншылар «фильмнің стильдік байлығы оның күрделі баяндау құрылымымен бірге фильмнің бас кейіпкеріне деген біздің сезімімізге қарсы жұмыс істейді» дейді. Негізінен, өзін танитын

рал сұхбаттан кейін Эль Ранчо маңындағы найзағай мен күннің күркіруіне ауысуы және Реймондтың флешбэгі басталған кезде алдыңғы планда кенеттен шырылдаған какадудың пайда болуы (8.48) сынды бірнеше мысал келтіреді. Сөйтіп, импульсті кесім таңырқау тудырып, белгілі бір көріністерді анық бөліп көрсетеді. Бірқатар жұмсақ импульсті кесімдер шиеленіс пен мазасыздық тудыра отырып, көріністер ішінде де орындалады. Кинохроника күрт сырғып барып тоқтайды да, Сьюзен Кейнді Леландқа 25 000 доллардың чегін жібергені үшін ұрсып тұрған кездегі көрінісі, оның «мұның не?», «бұл не?» деген мазасыз сұрақтары қатты дыбыс кесімдерімен әрі қысқа кадрлармен айқын беріледі.

адамдар жағынан көрсетілген Кейн – таңданыстың немесе жек көрудің нысаны. Оны ешкім ешқашан шын жақсы көрген емес (эмоциясы бұдан да терең фильм ретінде Уэллстің келесі «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*) фильмін қарастыруға болады). Демек, онда «Азамат Кейн» фильмі салқын интеллектуал жаттығу болғаны ғой? Біздің фильм формасы мен стиліне жасаған талдауымыз, Кейнге жасалған эмоциялық қашықтық Уэллс пен оның әріптестерінің талпынған нәрсесі дегенді болжайды. Бірақ флешбэк құрылымы мен бәрін қамту баяндауды алыстату арқылы оған сыртынан жорамал жасауымызды өтінеді, не болмаса «*Раушан қауызы*» деген сөз жазылған шананың табылуымен біз толық түсіне алмаған тұлға туралы соңғы пікірімізді доғаруы да мүмкін. «Адамның өмірін ешқандай сөзбен түсіндіріп жеткізу мүмкін емес деп ойлаймын», – дейді Томпсон.

Алайда «*Раушан қауызы*» сөзінің ишарасы қарттықтың соңы қалай болуы мүмкін деген ойға жетелейді дегенді білдіреді. Бернштейн есіне ақ көйлекті қыздың түскенін айтса, Леланд Кейннің би мектебіндегі бірінші әйелі Эмилиді есіне түсіреді. Кейн өліп бара жатқанда түсіріп алған, тербеліп тұрған сия сорғыш (пресс-папье) – Кейн отбасының жұпыны үйі мен баланың қардағы ойыны ғана емес, оның Сьюзен арқылы жаңа бақыт тапсам деген талпынысының сәтсіз болғанын еске түсіретін мотив (8.49; 8.50). Фильмнің формалық және стильдік динамикасы тәкаппар, өзіншіл адамға деген аздаған жанашыр, жақсы көру сезімін оятады. Чарльз Фостер Кейн сияқты жағымсыз тұлғаның өзі өз әлемін мәңгілікке өзгертер өткен балалық шағы туралы өткініші естеліктерді елжірей еске алады.



8.49



8.50

8.49; 8.50 Жұмбақтың бөліктері. Кейнмен кездескен түндегі Сьюзеннің сәнденетін жеке үстеліндегі тербеліп тұрған пресс-папье (8.49). Ортадан сол жақта – қыздың суретінің тура алдында глобус тұр. Уэллстің мұны айқын көрсетіп, ірі планмен кесім жасамағанына назар аударыңыз; көрерменнің көпшілігі осыны немесе пресс-папье артындағы Сьюзеннің балалық шағындағы суретін байқамаған сияқты. Сонымен қоса, Сьюзен анасы өзінің әнші болғанын қалағанын айтқан кезде жұмсақ қана: «Аналардың қандай екенін білесің ғой», – дейді. Көп жыл өткеннен кейін Сьюзен Кейннен кетіп қалады. Кейн қатты ашуланып, оның бөлмесінің астан-кестенің шығарған кезде көзіне әйнек шар ішіне бейнеленген гүл түседі де, қолына алып, көңілсіз ғана: «*Раушан қауызы*», – деп сыбырлайды (8.50). Бұл сөз Сьюзеннің кетіп қалғаны мен фильмнің соңында көретін шананы ғана емес, Тэтчердің флешбэгіндегі (естеліктеріндегі) балалық шақ бейнелерінің барлық кластерін оятады. Осы сәтте Кейн бәрінен айырылғандай еді, сондықтан да дүниені толық тәрк етеді.



ЖАҚЫННАН ТАНУ

«Гравитация» (*Gravity*): цифрлы дәуірдегі фильмнің стилі

Біз осы бөлімнің басынан аяғына дейін фильмнің дәстүрлі техникаларының цифрлы кинода шығарылатынын көрдік. Мизансцена, кинематография, монтаждау және дыбыс – кино өндірісінің өзегі. Цифрлы құралдар киногерлерге осы техникаларды кеңейтуге мүмкіндік береді. Бүгінде ырылдаған құбыжықтар мен ұшатын сайыпқыран батырлар (супер қаһармандар) бұрынғыға қарағанда барынша сенімді көрінеді. Цифрлы технология фантазиялық арнайы эффектілер шегінен шыға отырып, фильмнің ерекше стильге жетуіне көмектеседі.

«Гравитация» фильмнің оқиғасы цифрлы дәуірдің келуіне орай ойластырылған болуы мүмкін. Үш ғарышкердің саяхат жасап жүрген кемесі ғарыш қоқысына тап болған кезде апатқа ұшырайды. Бір адам қаза табады, ал бас қаһарман Доктор Райан Стәун ғарышқа аттанады. Ардагер ғарышкер Мэтт Ковальски оны құтқарады. Оның реактивті белбеуі аз ғана қашықтыққа ғана жететін еді.

Олардың мақсаты – жерге қайта оралу. Сюжеттің негізгі бөлігі олардың қайта оралатын ғарыш кемесін іздеу кезінде бетпе-бет келген қиындықтарды көрсетеді. Әуелі олар өздерінің шаттлдарына (ғарыш кемесіне) барады. Бірақ ол қайта жөнделмейтіндей бұзылған еді. Олар енді Халықаралық ғарыш станциясына (ISS) аттануға тиіс болады. Осындай әрекет барысында Ковальски қаза тапқанымен, Стәун Халықаралық ғарыш станциясына жетеді. Ол жерге қона алмайтын құтқару капсуласын табады. Бірақ ол басқа бір кемеге дейін ұшып баруға ғана жарайтын еді. Ұшу тәжірибесі аз ғалым Стәун Қытай ғарыш станциясына ұшуын жалғастырып, бұл құтқару капсуласын жерге жету үшін пайдалануы керек.

Кейіпкерлердің қатты қиналысынан туындаған үреймен қоса, «Гравитация» фильмі Стәуннің психологиялық сапары төңірегіне шоғырланған. Бастапқыда ол өз жұмысымен сүлесөк айналысады да, ғарыш кеңістігінде қалықтап қалған кезде қатты қорқады. Ковальски екеуі ғарыш шаттлымен саяхаттап жүрген кезде ол қызының қазасына қатты қайғырып жүргенін айтады. Ол жер бетіндегі әрбір кешті қала маңында серуендеумен өткізетін, ал ғарыштың тыныштығы оны жұбатқандай болады. Қытай станциясындағы оқиғаның шарықтау шегінде ол үмітсіз жағдайға душар болғандай күй кешіп, азапты өлімге бойсұна бастайды. Сол сәтте оған Ковальскидің елесі көрініп, өмірге деген жігерін оятады.

Режиссерлар бізді Стәунмен бірге уайымға салып, қоса қобалжыту үшін дәстүрлі стратегияларды пайдаланады. Баяндау өте шектеулі,

өйткені біздің білгеніміз оның билетінінен әрі аспайды. Мысалы, Хьюстон ғарыш агенттігінің кесімін ешқашан көрмейміз. Біз рация арқылы Стәунмен және Ковальскимен сөйлесіп жатқан ер адамның дауысын ғана естиміз. Ол бос кеңістікке тап болған кезде оның құтқарушысы – Ковальскимен емес, оның өзімен бірге қаламыз. Кейде камера Қытай ғарыш станциясы арқылы салмақсыздық жағдайында ұшып бара жатқан кезінде оның оптикалық ракурсын түсіреді.

Сонда цифрлық технология дәстүрлі техникаға нені қосады? Осыны бір зерделеп көрейік. Біріншіден, үлкен шынайылық қосады. Киногерлер «Гравитация» фильмін жерден 600 шақырым биіктікте көрінгендей және естілгендей деңгейде жасауға тырысты. Мұндағы ең үлкен мәселе салмақсыздық жағдайын көрсету болды. Киногерлер кейін цифрлы өңдеумен алып тастайтын актерлерді сыммен салбыратып іліп қою (сым арқылы істелген жұмыстар Халықаралық ғарыш станциясының ішінде жасалған болса да) шынайы көрінбейтінін байқады. Режиссер Альфонсо Куарон мизансценаның көп бөлігін компьютерлік графика арқылы жасауға шешім қабылдады. Камералар актерлердің бет-жүзін, құтқару капсуласының ішін және жердегі соңғы көріністі түсіріп алды. Бірақ костюмдер мен көптеген декорациялар цифрлы түрде құрастырылды. Көркемдік жетекшілер кейіпкерлер тыныс алған кезде интерьерде пайда болатын шаңды, сызаттарды, саусақ іздерін және буды көрсетті **(8.51)**. Анимация арқылы бейнелерге қосу үшін реквизиттер жасап, оларды сканерледі.

Кинематографияда салмақсыздық эффектіні көрсету үшін жаңа құралдар пайдаланды. Ковальски мен Стәун қауіпті жағдайда қалған кезде немесе ғарыш станциясының ішінде секіріп жүргенде жиі-жиі тербеліп, кейде айналып кететін. Актерлер түсіру алаңында еркін қозғала алмады. Сол себепті оларды «көлденең құрылғы» деп аталатын, айналып тұратын конус тәріздес себетке кіргізді. Ал камераны компьютер арқылы басқарылатын икемді кранға бекітті. Актерлердің еркін айналу эффектісін жасау үшін кран оларды барлық жағынан айналып жүріп түсіреді.

Көп жағдайда бір шығармашылық шешім келесі шешімді тудырады. Кейіпкерлер айналып және бір орында қалқып тұрған кезде жарықтандыруды қалай жасау керек? Күннен шығып, жер бетіне шағылған жарық актерлердің жүзі мен денесінде үнемі өзгеріп отыруы тиіс еді. Әдеттегі фильм шамдары актерлерді айналып жылдам қозғала алмайды, ал жарықты цифрлы анимация арқылы қосу көп уақыт алады. Оның

үстіне, цифрлы арнайы эффектілерді қолданған көптеген фильмде эффект элементтеріне компьютер арқылы қосылған жарық, кадрдың жанды әрекет бөліктерінің жарығымен сирек сәйкес келеді. Нәтижесінде көрерменде бейне шынайылыққа мүлдем үйлеспейтін сияқты күмәнді сезім пайда болады.

Рок концертте пайдаланатын диодты (LED) жарықтардың бағдарламаланған қабырғаларынан шабыт алған кинематограф Эммануэль Любецкий ішінде актер өнер көрсететін үлкен «Жарық қорабын» жасап шықты. Қораптың диодты жарықтанған қабырғалары ең соңында көрініске цифрлы түрде қосылатын күннің, жердің, жұлдыздар мен ғарыш кемесінің анимацияланған бейнелерін актерлердің бетіне проекциялайды. Кейіпкерлер ғарыш кеңістігінде айналып жүрген кезде де жарық пен түс «Жарық қорабындағы» бейнелермен синхронды өзгеріп отырды. Жанды әрекеттердің эффектілері мен кадрлары көріністің шынайылығын бұзатын қандай да бір айырмашылықсыз біріге алады.

Жоғары шынайылықпен қатар, кинематографтар тереңдеу иллюзиясы арқылы біздің Стәунге деген жақындауымызды ұзартуға тырысады. Кадрларды сахналау бізді кейіпкерлерге жақындату немесе олардың арасына қою арқылы осы сезімді күшейте түседі. Бірақ тереңдеудің негізгі факторы сахналаудың әдеттегі нұсқаларын кеңейтетін 3D форматта түсіру туралы шешім болды. Актерлер камераға еңбектеп келеді немесе бізге қалықтап көрінетін құралға қарай созылады. Ғарыш кемесінің ішінде шахмат тастары мен жапсырмалар еркін қалықтап жүреді. Фильмнің визуалды әлеміне жұтылып кету сезімі фильмді үлкен Imax (көлемді 3D бейнелі және дауысты кинотеатр) форматта көрген көрермен үшін өте әсерлі болды.

Салмақсыздық пен тереңдеу фильмнің операторлық жұмысымен де, монтаждаумен де қосыла жұмыс жасайды. Ол кезде фильмде тек 206 кадр болған еді, ал қазіргі Голливуд фильмдері 1800 және одан көп кадрдан тұрады. Нәтижесінде 13 минутқа созылатын барынша драмалық, кіріспе кадрлардан тұратын көптеген үздіксіз дубльдер пайда болады. Куарон НАСА-ның видеокадрлары адамдарға жердің ғарыштан шынымен де қалай көрінетінін көрсетіп, жаңа визуалды шарт қалыптастырғанын атап өтеді: «Ғарыш зерттеулері туралы барлық деректі фильмдерді көрген кезде, олардың бәрі дерлік жалғыз кадр болады». НАСА киногерлерге бейне мен ақпаратты жеткізіп беруде белсенді түрде серіктес болды.

Кейде үздіксіз дубльдер кейіпкерлердің айналасында немесе олардың арасында қалқып тұрған камерамен кейіпкерлерге қатысты бағытталуға мәжбүрлейді. Соған қарамастан, ғарыш-

керлердің аяғы жоғары қарап немесе бір бүйірінен көрінетіндіктен бағыттан жаңылу да жоқ емес (8.52). Бұл көрініс кезінде трос қимыл-әрекет осін қамтамасыз етеді. Бірақ бағытты анықтау үшін ось көп уақыт бойы өте жылдам өзгеріп тұрады. Басқа сәттерде айналып тұрған кадрлау аяғымыздың астындағы жерді сездірмей тастайды. Стәуннің шаттлдан алыстап қалған бір кадры жерді артқы план арқылы бірнеше рет қайталап көрсетеді (8.51). Жерді біздің айналамызда айналып жатқан сияқты сезінгендіктен, тағы да бату эффектісі болады. Барлық бағытта сырғып бара жатқан кейіпкерлермен және уақыт өткен сайын өз бетінше айналып жатқан камерамен жасалған үздіксіз дубль – біз үшін оқиғаның ең жақсы нұсқаулығы. Әдеттегі аналитикалық монтаждау өте шиеленіскен болуы мүмкін. Стәун Ковальскиді өзімен жалғап тұрған арқанды ағытып жіберіп, өз ажалына қалықтап бармауға көндіріп жатқан кезде әдеттегі кадрдың/қарсы кадрдың бір ғана үзіндісі бар.

Өзіміз күткендей, дыбыс трегі шынайылық пен тереңдеп бату эффектісін күшейту үшін жасалған. Фильмнің ашылу тақырыбында (кіріспе атауында) да жердің атмосферасынан жоғары жақта «дыбысты тасымалдайтын ешнәрсе жоқ» деп түсіндіреді. Осыған сәйкес, киногерлер сыртқы әлемдегі барлық дауыстар мен әсерлерден қашады. Фильмнің ең басында камера жердің үстінде қалықтап тұратын және шаттл әлі пайда болмайтын кездегідей кейбір көріністерде өлі тыныштық орнайды. Жоқ шудың орнын толтыру үшін киногерлер дыбыс эффектілеріне ұқсайтын шу қосылған музыкалық партитура жасайды. Космос вакууміндегі қирау немесе қауіп көріністері металдың шықырлағанымен, яки радиокедергінің шаңқылын тудыратын музыкамен сүйемелденеді. Көрерменде Халықаралық ғарыш станциясына қарай зулап келе жатқан қоқыстың дыбысын естіген сияқты әсер қалыптасады. Бірақ күтпеген жерден шыққан дыбыс – бейдайджетик дыбыс трегінің бөлігі.

Дыбыс трегі біздің кейіпкерлермен байланысымызды да күшейтеді. Сонымен қатар біз олардың радио байланысын, ұстаған және соқтығысқан заттарынан скафандрлары арқылы шығатын бұрмаланған дірілді естиміз. Стәун өзінің тәжірибе құралын іске қосуға тырысқан кезде бұрандалардың шықырлағаны мен қозғалып жатқан металл дыбысы судың астында жазылған сияқты құмығып естіледі.

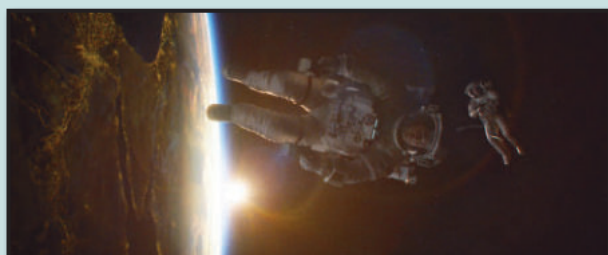
Аудитория, кейіпкерлер сияқты, кеңістіктегі бағдарынан жаңылып қалған кезде «Гравитация» фильмі «Левиафан» (*Leviathan*) сияқты экспериментал фильмдерді еске түсіреді (252-бет). Алайда, өзіміз көргендей, фильм сюжетінің дамуы стильдік үлгінің өзгерісімен қатар келуі әбден мүмкін. Стәун ғарыш кемесінің бірі-

нен екіншісіне ауысқан сайын, барынша дәстүрлі шығармашылық шешімдер жиі пайда бола бастайды. Камера бізге нақты бағдар жасап беретін тұрақты кадрлау мен Стәун және басқару бортының арасында жиі көлденең панорама жасайды. Үздіксіз дубль енді оған жол нұсқау үшін Ковальскидің елесін көрсетуді пайдаланады. Бұл ғажайыпқа ұқсас жағдай оның әу баста-ақ сүйікті елі мен Батыс әніндегі періштеге баланғанын есімізге түсіреді. Әр кемедегі рухани мотивтер (Ресей ғарыш станциясындағы христиан иконалары, Қытай ғарыш станциясындағы Будданың мүсіні) Стәуннің тірі қалу үшін бәрін құрбан-



8.51 Цифрлы декорация. Цифрлы скафандр мен бетқалқан Сандра Буллоқтың бетіне арнайы жасалып, бөлек қосылған. Шлемнің ішіндегі оның тыныс алуынан пайда болған булану эффектісі мен артқы жағындағы айналып бара жатқан Жер де цифрлы әдіспен жасалған. Астро-нафтардың ақ костюмдеріндегі буалдыр ақ торғын жарық ауасыз ортадағы күннің жарығын бейнелейді.

дыққа шалу туралы шешімі оны қызының қазанының қайғысынан арылтады дегенді білдіреді. Стәун Қытайдың құтқару капсуласын ерекше қуанышпен жерге қарай ұшыра алған кезде біз айқын кесімді, бұрынғыға қарағанда барынша қорқынышты камераның жұмысын, қауіпті білдіретін дәстүрлі оркестр партитурасын және оның отпен бірге төмендеген кезіндегі хал-жағдайын көреміз. Аудиторияға әсерлі және эмоциялы шытырман оқиғаны ұсына отырып, «Гравитация» фильмі цифрлы құралдардың кино дәуірі басталғалы бәріне таныс техникаларды қалай кеңейтіп, қалай өзгерте алатынын аңғартты.



8.52 Цифрлы бағдардың жоғалуы (дезориентация). Бір-біріне байланған Ковельски мен Стәун жердің бетімен Халықаралық ғарыш станциясына қарай баяу жылжып бара жатқандағы көптеген кадр жоғары-төмен бағыттар үшін ешқандай белгіні көрсетпейді.



ТҮЙІН

Осымен негізгі кинематография техникаларына кіріспені аяқтаймыз. Бұл тарауда біз жеке-дара фильмдердің жалпы формасындағы стильдік функцияларды талдаудың әдістерін ұсындық. 5-бөлімде біз талдауға қосымша мысалдар келтірдік.

Алайда кинематографтар біздің тәжірибемізді қалыптастырудың әдісі ретінде есептейтін тағы бір фактор бар. Біз көрген фильмдер-

дің барлығы дерлік үлкен фильмдердің категориясына жатады. Кинематографтар өздерінің триллер, мюзикл немесе эксперименттік фильм жасаймын деген жоспарларын жариялайды. Ал аудитория мүшелері үрей фильм немесе деректі фильм көруге шешім қабылдайды. Мұндай топтастыру кино өндірісінде және фильмді көруде негізгі рөл атқарады. 4-бөлімде олар туралы ойланудың бірнеше әдісін ұсынамыз.

IV

БӨЛІМ

Біз көрген фильмдеріміздің киногерлердің шығармашылық төрт шешімімен қалай қалыптасатынын және осы шешімдердің продакшнға, таралымға және көрсетілімге қалай әсер ететінін анықтай отырып, фильмді өнер ретінде зерттеуімізді бастадық (1-тарау). Содан кейін осы шешімдердің фильмнің жалпы формасына, әсіресе баяндау формасына қалай әсер ететінін қарастырдық (2 және 3-тараулар). Әрі қарай аралық мизансцена фильмнің, кинематографияның, монтаждаудың және дыбыстың техникалары киногерге көркемдік шешімдердің көптеген таңдауын қалай бере алатынын тексердік (4–8-тараулар). Келесі екі тарауда біз киногерлер мен аудитория қандай фильмдерді түсіруге және көруге болады деген белгілі бір болжалдарды (бір-бірімен) қалай бөлісетінін қарастырамыз.

Netflix сияқты онлайн видеосервистерде фильмдер жұлдыздар, кезеңдер («дыбыссыз фильмдер»), кейде режиссерлер (Альфред Хичкок, Вуди Аллен) мен түсірілген жері

Фильм түрлері

(«шетел фильмдері») сияқты әртүрлі тақырыптармен беріледі. Фильмдердің қалай жұмыс істейтінін және оларды қалай қабылдайтынымызды ұғыну үшін алдымен аудитория мен киногерлер фильмдерді топтарға қалай бөлетінін түсініп алу керек.

Қойылымды фильмдерді топтастырудың кең тараған әдістерінің бірі – экшн фильмдер, романтикалық комедиялар, ғылыми-фантастикалық және т.с.с. жанрға қарай бөлу. Сыншылар мен көрермен осындай жанр белгілерін фильм туралы айту үшін қолданса, киногерлер жобаларын жоспарлау кезінде басшылыққа алады. 9-тарауда жанр идеясын қарастырамыз. Біз кеңінен танылған төрт жанрды: вестерн, үрей фильм, мюзикл және спорт фильміне қысқаша тоқталамыз.

Фильмдерді топтастырудың тағы бір әдісі олардың қалай жасалғаны және қандай эффектілерге жетуге тырысатыны туралы идеяларға негізделген. 10-тарауда кино өндірісінің негізгі үш түрін: деректі, экспериментал және анимациялық фильмдерді талқылаймыз.

Аты айтып тұрғандай, деректі фильмдер шынайы өмірдің кейбір аспектілерін баяндайды. Олар қойылымды фильмдерден ерекшеленеді, өйткені біз деректі фильмдер нақты мәліметтерді береді деп болжаймыз. Шын мәнінде, ондай фильмдер «бұл шынымен болған жағдай және менің айтып жатқандарымның бәрі ақиқат» дейді. Кино өндірісінің тағы бір ерекше түрі экспериментал деп аталады. Мұндай фильмдер аудиторияның күткен нәрсесіне мәселе тудырып, ерекше эмоциялы және интеллектуал әсерлер бере отырып, фильмнің формасымен және шарттармен ойнайды. Ал анимацияланған фильмдер олардың жасалу жолымен анықталады. Камера алдында ешқашан болмаған иллюзия қозғалыстарын жасау үшін суреттер, модельдер немесе басқа заттар бір кадрдан кейін тағы бір кадрда көрсетіледі. Әрине, біз көбінесе анимацияланған фильмдер балаларға арналған деп ойлаймыз. Алайда фильмнің кез келген түрін анимацияны пайдаланып жасауға болатынын көреміз.

9-ТАРАУ

Фильм жанрлары

2-тарауда (80-бет) біз фильмді қалай бастау керегі туралы таңдау ұсындық. Сіз әрекетке бірден кірісіп кетесіз бе? Әлде көрерменнің көңілін біртіндеп аулауға тырысасыз ба? Бірақ сіздің қандай фильм түсіретінііз жайлы көп айтқан жоқпыз. Егер ««Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) сияқты үрей фильм түсірсеңіз, алғашқы қорқыныш аудиторияңызды селт еткізгенін қалауыңыз мүмкін. Ал «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) сияқты ғылыми-фантастикалық фильм жасайтын болсаңыз, онда уақытпен саяхат жасау алдағы құпияның біртіндеп ашылуы ретінде керемет жұмыс істер еді.

3-тараудың басында жағдайларды әртүрлі үлгілерге орналастыра отырып, махаббат пен үйлену хикаятын қалай айтуға болатыны туралы ойландық. Біздің мақсатымыз сізді бір негізгі оқиғаның әртүрлі сюжетте қалай көрініс табатыны жайлы ойлануға мәжбүрлеу болған (109-бет). Біз алда болатын үйлену тойынан бастап, содан кейін екі жұптың алғашқы кездесуіне оралсақ, көрерменге олардың бір-біріне қалай ғашық болғаны немесе олардың алғашқы реніштерінен кейін қалай татуласқаны қызық болады деп ойладық.

Осы жағдайдың бәрінде фильмнің формасы туралы кейбір шығармашылық таңдаулар сіздің қандай фильм түсіріп жатқаныңызға байланысты деп топшыладық. Біз түсіруге ұсынған романтикалық комедияны алып қарайық. Сюжетімізді толтыру үшін екі бас кейіпкер алғаш рет кездесуі керек. Қалай? Романтикалық комедияның бір шарты – «керемет кездесу». Кейіпкерлер әуелі бір-бірімен таңғажайып жағдайда, бәлкім, ыңғайсыз жағдайда жолығуы керек. «Жұмақтағы қиындық» (*Trouble in Paradise*) фильмінде қолдары епті екі ұры кездесуге барады да, бір кезде бірін-бірі тонап кеткендерін түсінеді. «Шынайы махаббат» (*Love Actually*) фильмінде еркек пен әйел порнофильмге түсіп жатқан кезде кездеседі.

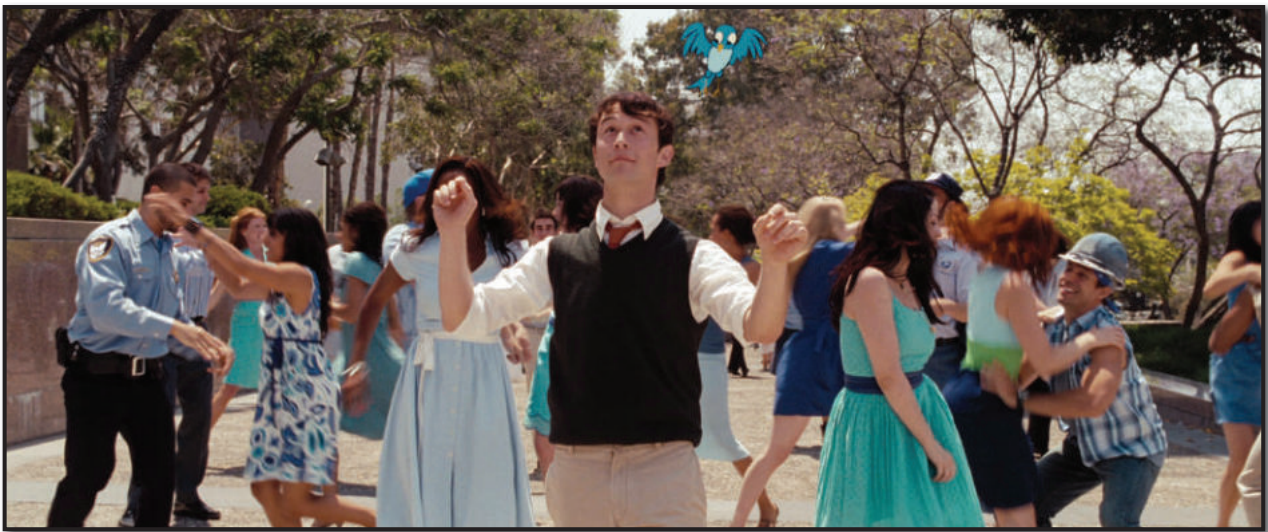
Сонымен қатар ғашықтардың қосылуына біраз кедергі жасауыңыз шарт. Бұл шартты кейде «Үлкен түсінбестік» дейді. «Той әншісі» (*The Wedding Singer*) фильмінде кейіпкер әйел өзін бас кейіпкерге тұрмысқа шығамын деп елестетіп, той көйлегін киіп көреді. Бірақ бас кейіпкер қыздың көйлек кигенін көрген кезде оны басқа адамға тұрмысқа шыққалы жүр екен деп ойлап қалады. Мұның ең көрнекті мысалы – Майклдің әйел адамның киімін киіп, Джулиге өз сезімі туралы өтірік айтатын «Тутси» (*Tootsie*) фильмі. «Үлкен түсінбестік» ер адам Дороти кейпіндегі Майклге көңіл аударған «Тутси» фильміндегідей үдеп кетуі мүмкін.

Кедергі жасаудың тағы бір әдісі – не шешім бойынша, не кездейсоқ екі жұпты екі жаққа ажырату (9.1). Шынайы махаббат жолындағы кедергіні жою үшін бақталастарды, сенімсіз достарды (шиеленіскен хабарламалар үшін ыңғайлы), кеңес беретін сенімді адамдарды немесе ата-ана, бастық сияқты беделді жандарды қосуымызға болады. Фильмнің басқа бөлігінің сюжетінде кейбір тағын негіздерге қатысты нақты көріністерді ойлап табуға тырысамыз (9.2).



9.1

9.1; 9.2 Романтикалық комедиялардың шарттары. Ғашықтар кездесуді өткізіп алған кездегі уақыттың кездейсоқ жағдайлары романтикалық комедияларда жиі кездеседі. «Түйсік» (*Serendipity*) фильмінде уақыт кездейсоқтығы және лифтідегі тынымсыз бала Джонатан мен Сараның қосылуына кедергі келтіреді (9.1). «Махаббатқа толы 500 күн» (*500 Days Of Summer*) фильмі басқа шартты – ғашықтардың көңіл күйін білдіретін поп-эндермен монтаж секансын пайдаланады. Фильм кейіпкердің орынсыз шаттығын еліккен соң әсерленген болар деп ойлап, соның нәтижесінде саябақтағы би нөмірлері мен анимацияланған көк құсты көрсететін аздаған фантазия қосылып, инновация қалыптасады (9.2).



9.2

Егер фильм әр негізді қозғаса, онда ол ескірген қайталаудың тереңіне батып кетер еді. Сондықтан біз романтикалық комедия формулаларын өзгертуге тырысамыз. Нора Эфронның «Сиэтлдегі ұйқысыздар» (*Sleepless in Seattle*) фильмінде керемет кездесуді хикаяттың ең соңына қояды. «50 алғашқы кездесу» (*50 First Dates*) фильміндегі екі жұпты ажырататын «үлкен түсінбестік» ұмытшақтықпен (амнезиямен) байланысты. Өйткені әйел адам бір күн бұрын кездескен ер адамды келесі күні бұрын көрмегендей қалып танытып, мүлдем танымайды. «Шынайы махаббат» фильмі көптеген романдарды біріктіріп, шынымен бұрын болмаған жаңалық енгізеді. «Қалыңдықтың құрбылары» (*Bridesmaids*) фильмі ер адамдар комедиясының элементтерін әйел адамдарға арналған романтикалық сюжет желісіне қосып, жаңалық енгізеді. Қысқасы, фильмді жоспарлай отырып, оның қандай да бір *жанрға* жататынын және әр жанрдың белгілі бір арнайы шарттарының болатынын ұмытпауымыз керек. Егер біз өр мінезді болсақ, онда осы шарттарды орындаудың біраз ерекше әдістерін ойлап табуға тырысар едік.

Жанрды түсіну

Жанр сөзі француз тілінен шыққан, ол «түрі» немесе «типi» деген мағынаны береді. Бұл биология ғылымдарында өсімдіктер мен жануарлардың тобын жіктеу үшін пайдаланатын «*тип*» (ген) деген сөзбен де байланысты. Фильмнің жанры туралы айтқан кезде біз кинолардың белгілі бір түрлері туралы сөз қозғаймыз: ғылыми-фантастикалық фильм, экшн фильм, комедия, мюзикл, вестерн; міне, осындай бірқатар жанрлар – ойдан шығарылған сюжеттік кинолар.

Ғалымдар өсімдікті немесе жануарды бір түрге сенімді түрде топтастыра алады, бірақ фильм жанрларына ондай ғылыми дәлдік жетіспейді. Өйткені жанрлардың өзінше дами беретін ерекше-

лігі бар. Киногерлер, сала бойынша шешім қабылдайтын тұлғалар, сыншылар мен көрермендер «кейбір фильмдер белгілі бір дәрежеде бір-біріне ұқсайды» деген ортақ пікірде. Жанрлар уақыттың өтуімен өзгеріп тұрады, өйткені киногерлер ескі формулалармен жаңа бетбұрыс жасайды. Фильмнің қандай жанрға жататыны туралы тұрақты түйсігіміз болғанымен, өзіміз көргендей, жанрлар арасындағы нақты шекараны анықтау қиын болуы мүмкін.

Жанр туралы ойлаған кезде ойымызға келетін мысалдар – әдетте ойдан шығарылған мультипликация мен өмірдегі актерлердің ойыны аралас фильмдер. Келесі тарауда біз киноның басқа да негізгі түрлерінің жанрлары болатынын көреміз. Деректі фильмнің компиляцион (жинақ) фильм және концерт фильм деген жанрлары бар. Экспериментал фильмдер мен анимацияланған фильмдердің де өзіне тән жанрлары бар.

Жанрды анықтау

Әйгілі, кең тараған кино жанрлық кино өндірісіне сүйенеді. Көптеген елде романсты оқиғалардың, яғни көріністердің, экшн сагалардың, таңғажайып ертегілердің және комедиялардың бірнеше нұсқасы бар. Кейбір жанрлар жергілікті жерге тән болады. Германияда шағын қалашықтағы өмірді арқау еткен өздерінің хайматфильмдері (*Heimatfilm*) бар. Үндістанның хинди киносында *діни жоралғылар* жасалады, әулиелер мен діни қайраткерлердің өміріне арналған фильмдер, сондай-ақ аңыздар мен классикалық әдебиетке негізделген *мифтік фильмдер* де түсіріледі. Мексика киногерлері жезөкшелер туралы мелодраманың түрі – *кабаретераны* жасады.

Кейде көрермен-сыншылар жанрлық фильмдерді жай ғана шаблон ретінде жеңіл әрі қарапайым қабылдап, «бұл жай ғана вестерн ғой», «бұл үрей фильм ғана» деп жатады. Әрине, барлық жанрдағы көптеген фильм арзан әрі адам нанғысыз, мағынасыз қиял төңірегінде жасалған. Соған қарамастан, жанрлар көптеген фильмнің өзегі болғандықтан, жанрлық фильм керемет деуге лайық. «Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) – мюзикл және ең үздік Америка фильмдерінің бірі. «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) – соғыс фильм. «Психо» (*Psycho*) – триллер. «Өкіл әке» (*The Godfather*) – гангстер фильм. Дегенмен фильм жанры оларды бағалау үшін емес, сипаттап һәм сараптап қолдануға қолайлы болғаны үшін де қажет. Жанр – соған лайық категория.

Аудитория өз мәдениетінің жанрларын өте жақсы біледі, жақсы болғаны сонша – жанрлар адамдардың әлем туралы түсінігін қалыптастыра алады. Балалар супер қаһармандарға немесе ертегідегі ханшайымдарға еліктеп өседі. Паттон Освальд университеттегі достарының өзара жанр желілері бойынша бөлініп алғанын айтады; олар: Зомбилер (Гот мәдениетінің және металл роктың жанкүйерлері), Ғарыш кемелері (жоғары технология гаджеттері, футуристік утопиялар) немесе Тақыр жердегілер я болмаса вестерндер (Панк-рок, апокалиптикалық фантастика). Интернет әр адамға танымал мәдениет туралы қалағанынша ақпарат алуға мүмкіндік бергелі көптеген адамдар жаппай жанрдың білгіріне, әуесқой да білімді жанкүйерге айналды.

“Білмесең – біліп қой, саған айтарым: бұқаралық мәдениет – мылжыңдардың мәдениеті”.

Паттон Освальд, күлдіргі әртіс және актер

Жанр не жасайды? Барлығы жанрлардың бар екенімен және фильмдердің бір жанрға тән болатынымен сөзсіз келіседі, алайда белгілі бір фильмнің белгілі бір жанрға тән қасиеттеріне бірауыздан келісе салуымыз тым қиын. Он шақты немесе жүздеген фильм бір категорияға жатады деп ойлауға бізді не итермелейді?

Ғалымдардың көпшілігі бірде-бір жанрдың бір ғана тұрақты әрі жылдам әдіспен анықталмайтынымен келіседі. Кейбір жанрларда фильмдер сюжеттер мен тақырыптарды бөліседі. Гангстер фильм қалалық ұйымдасқан қылмысқа негізделген. Ғылыми-фантастикалық фильм қазіргі ғылым қол жеткізе алмаған технологияны көрсетеді. Фантастикалық фильмдер әдетте сыйқырлы күштер мен тылсым жаратылыстар туралы болады.

Сюжет мәселесі немесе тақырып басқа жанрларды анықтау кезінде маңызды емес. Мюзиклдерді, негізінен, мазмұндау мәнерінен, яғни ән салу, билеу немесе екеуінен де тануға болады. Детектив фильм ара-тұра тергеу барысындағы сюжет үлгілерімен анықталады. Кейбір жанрлар өздері мақсат етіп қойған ерекше эмоционал эффектілер – комедиялардағы көңіл көтеру, немесе оқиғалары шиыршық атқан, сан түрлі қысымға толы саспенс фильмдердегі шиеленіс арқылы анықталады.

Белгілі жанр туралы нақты түсінік болған күннің өзінде біз бұл категорияға әртүрлі дәрежеде сәйкес келетін фильмдерді таба аламыз. Әдетте біз жанр туралы «ол айқын жағдайлар мен көмескі мысалдардан тұрады» деп ойлаймыз. «*Жаңбыр астында ән салғандар*» фильмі – мюзиклге айқын мысал, бірақ «Шынайы оқиғалар» (*True Stories*) фильмі музыкалық нөмірлердің мысқыл көріністерімен шектеулі, әрі оны аудиторияның қабылдауы кей жағдайда тарих ағымымен өзгертіп отыруы мүмкін. Қазіргі аудитория үшін триллердің негізгі мысалы «Айдаһар татуировкалы қыз» (*The Girl with the Dragon Tattoo*) фильмі болса, 1950 жылдардағы аудитория үшін Хичкоктың «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) сияқты қантөгісі аз фильмдер жарқын мысал болды.

Кейде фильм екі жанрға бөлініп кеткендей көрінеді. «Суыр күні» (*Groundhog Day*) романтикалық комедия ма, әлде фантастика ма? «*Психо*» үрей фильм бе, әлде мистикалық триллер ме? Стивен Спилбергтің «Әлемдер қақтығысы» (*War of the Worlds*) фильмінде үрей де, ғылыми фантастика да, отбасы мелодрамасы да үйлесім тапқан. Өзіміз көріп отырғандай, жанрлардың араласуы фильм тарихын өзгертудің маңызды көзі болып табылады.

Субжанрлар. Кейбір жанр сипатының өте кең ауқымды екенін байқаған боларсыз. Комедия категориясында «Жануархана» (*Animal House*) сияқты арзан комедиялар, «Ұсыныс» (*The Proposal*) сияқты романтикалық комедиялар, «Остин Пауэрс сериялары» (*Austin Powers series*) сияқты пародиялар және «Мастық» (*The Hangover*) сияқты ер адамдарға арналған әдепсіз комедиялар да болады. Мелодрама, бүгінгі көрерменнің ойынша, неке қиындықтары туралы оқиғаларды («Жатын бөлмесінде» (*In the Bedroom*), сәтсіз отбасылар туралы («Магнолия» (*Magnolia*) және сынға қалған махаббат хикаялары жайлы («Біздің жұлдыздардың қателігі» (*The Fault in Our Stars*) фильмдерінде баяндайды.

Сондықтан жанрдағы әртүрлі және барынша ұзақ түрлерді белгілеу үшін *субжанрлар* идеясының пайдасы зор. Олардың қатарында ғаламшар аралық саяхаттармен (кейде оны күлкіге айналдырып «ғарыш операсы» деп атайды), бөгде ғаламшарлықтардың жерге басып кіруімен, биологиялық тәжірибелермен бірге, «Маймылдар ғаламшарындағы көтеріліс» (*Rise of the Planet of the Apes*) секілді фильмдер немесе «Элизиум» (*Elysium*) және «ТНХ–1138» сияқты болашақтағы қоғаммен байланысты ғылыми-фантастикалық фильмдер де бар. Бұл субжанрлардың өз шарттары болады әрі көптеген көрерменге ұнауы мүмкін. Кейде сыншылар біздің назарымызды субжанрға аударады. Сыншы-көрермен үшін көңілсіз ғылыми-фантастикалық фильмдер – «антиутопия», «Джэмп стрит, 21» (*21 Jump Street*) сияқты ер адамдар арасындағы байланысты көрсететін экшн фильмдер болса «достық фильмдер» (*buddy films*) деген терминді иеленуде.

Жанрдың пайдасы. Категориялар. Кино өндірісімен байланысы бар кез келген адам жанр идеяларына сүйенеді. Жанр тұжырымы продюсерлерге қандай фильм түсіру керекі туралы шешім қабылдауға көмектеседі. Ғылыми-фантастикалық және фэнтези фильмдер кең тараған кезде басшылық осы жанрлардағы жобаларға бірінші кезекте рұхсат береді. «Гарри Поттер» (*Harry Potter*) франчизасында анықталған жас фантастардың жаппай табысқа кенелуі көптеген студияның дәл сол бағыттағы қымбат, бірақ пайдасыз бастамаларды («Сия жүрек» (*Inkheart*), «Алтын компас» (*The Golden Compass*) қаржыландыруына әкеп соқты. 1960 жылдары студиялар «Музыка дыбысы» (*The Sound of Music*) және басқа да бюджеті қомақты мюзиклдерге қолдау көрсетті. Өйткені олар ауқымы кең аудиторияның көңілінен шықты. Қазіргі уақытта мұндай жобаларға жан-жақты қолдау көрсету нартәуекелді керек етеді, өйткені олардың көбі әйгілі Бродвей шоуларына («Опера елесі» (*The Phantom of the Opera*, 1925) және «Жалдау» (*Rent*) сияқты жобалар) негізделген болса да, сәтсіз шықты. Қазіргі мюзиклдер «Мамма Миа!» (*Mamma Mia!*) мен «Алға қадам бас» (*Step Up*) сериялары сияқты бюджеті аз тақырыптарды қаузауға бейім.

Жарнамада фильмнің жанрын анықтау үрдісі бар. «Ымырт» (*Twilight*) фильмінің афишасы «Тұтылуды» (*Eclipse*) былайша жарнамалайды: «Вампирлер. Қасқыр-адамдар. Адамдар. Таңдау жасайтын уақыт келді». Фильмнің тартымды трейлері мен постердің дизайны фильмнің қандай жанрда екеніне ешқандай күмән тудырмайды, әсіресе жанкүйерлердің бұдан жаңылуы мүмкін емес. Сыншылар мен ойын-сауық тілшілерінің де осы жарнама процесінде атқаратын ролі бар. «Махаббатқа толы 500 күн» (*500 Days of Summer*) фильмін «керемет романстардың өз дәмі бар дегенді еске

түсіретін романтикалық комедия» деп атау фильмнің қандай жанрға жататынын жариялап қана қоймай, оның белгілі бір шарттарды қалай жақсы атқарғанын көрсетеді.

Көрермен үшін жанр категориялары – олардың талғамының бір бөлігі. Әрбір кинокөрермен бір жанрды жақсы көрсе, басқасына сабырмен қарайды, ал кейбіреулерін мүлдем ұнатпайды. Жан-күйерлер өздері ұнататын жанрдың ешқайсысын қалдырмай көруге және өздері жақсы көретін актерлер мен режиссерлер туралы көбірек білуге тырысады. Олар бір-бірімен газеттер, веб-сайттар немесе конвенциялар арқылы ақпарат алмасуы мүмкін. Питер Джексон мен Гильермо дель Торо бәрін жанр жанкүйерлері болып бастап, үрей фильмдер мен фэнтезилер туралы терең білімдерін өздері режиссерлік еткен фильмдеріне кеңінен пайдаланды.

Жанрды сараптау

Киногерлер мен көрерменнің біздің назарымыз үшін бәсекеге түскен фильмдердің түрлері туралы қандай да бір көзқарастары ортақ. Біз белгілі бір дәрежеде романтикалық комедияларда таңдап алған жанр шарттарымен, қайталанатын элементтердің түрімен келісеміз. Шарттар, киногер үшін, жұмыс істеу материалы. Көрермен шарттары көрген және естіген нәрсемизге қатысты біздің болжалдарымызды қалыптастырады.

Хикаят пен стильдің шарттары. Жанр шарттары сюжет үлгілеріне жиі шоғырланады. Детектив фильмде тергеу амалдарын күтеміз; вестерндердің сюжет желісінде кек алу бар; мюзиклде міндетті түрде ән мен би ситуациялары болады. Гангстер кино жанрында әдетте полиция мен бәсекелес бандыға қарсы күресіп жүрген гангстердің өрлеуі мен құлдырауына ерекше назар аударылады. «Линкольн» (*Lincoln*) мен «Барлық нәрсенің теориясы» (*The Theory of Everything*) сияқты өмірбаяндық фильмдерде адамдардың шынайы өмірлерінде болған белгілі эпизодтарды күтеміз. Полиция триллерінде кейбір шартты кейіпкерлер қу информатор, күлкілі көмекші, командасын тәртіпке келтіре алмаған ашулы капитан сынды болып келеді.

Басқа жанр шарттары кең мағыналы, қайта-қайта талап етіле беретіндей барынша тақырыптық болады. «Гонконг» (*The Hong Kong*) жауынгерлік өнер туралы фильмі ұстазға деген адалдық пен оған бойсұнуды дәріптейді. Гангстер фильмнің стандарт тақырыбы криминалды табыстың бағасын емес, гангстердің билікке келуі өзімшілдік пен қатыгездікті қалай шыңдағанын көрсетеді. Қызықты комедиялар қатал, көрсеқызар әлеуметтік орта мен кейіпкерлердің еркіндікке және аңғал әрекеттерге ұмтылыстары арасындағы тақырыптық қарама-қарсылық тудырады. «Бір күн» (*One Day*) сияқты мелодрамалар шынайы махаббатты тани алмаудың соңы неге апарып соғатыны туралы айтады.

Басқа жанр шарттары стильдік үлгілерді қамтиды. Бір жанрға сай келмейтін техникалар басқасында кеңінен қолданылуы мүмкін (9.3). Мюзиклде немесе романтикалық комедияда қанық емес әрі өте ашық реңді жарықтандыру сирек кездеседі, бірақ ол үрей фильмдер мен триллерде – стандарт (9.4). Экшн фильмде жылдам кесім мен баяулатылған зорлық-зомбылықты күтеміз. Мелодрамада эмоциялы өзгерістер музыканың кенеттен шыққан ащы дауысымен ерекшеленуі мүмкін. Мұндай музыканы үрей фильмге пайдаланса орынсыз болар еді. Оның орнына шықырлап шытынаған дыбыс эффектілерін қолданған тиімді.

Жанр иконографиясы. Визуалды орта сияқты, кино да қарапайым *иконография* арқылы жанрларды анықтай алады. Жанр иконографиясы фильмнен фильмге өтетін мағыналарды алып жүретін, қайталанатын символды бейнелерден тұрады.

Жанрға арналған иконографияны нысандар мен қондырғылар жиі ұсынады. «1920 Форд» (*1920s Ford*) фильміндегі автоматтың ірі планы гангстер фильмнің көрінісін анықтауға жеткілікті, ал кимоноға ілініп тұрған ұзын семсердің кадры бізді самурайлар әлеміне жетелейді. Соғыс фильмдердің оқиғасы шайқастан кейінгі далада өтсе, сахнадан тыс мюзиклдер театрлар мен клубтарда, ғарыш саяхаттары туралы фильм оқиғалары ғарыш кемелерінде немесе қашықтағы ғаламшарда болып жатады.

Америкадан басқа елдердің кино өндірісі Голливуд иконографиясына сүйене алады (9.5). Кейбір кино жұлдыздары да, мысалы, Джуди Гарленд пен Барбра Стрейзанд – мюзиклге, Джон Уэйн

мен Клинт Иствуд – вестернге, Арнольд Шварценеггер – экшн фильмдерге, Стив Карелл мен Сет Роген – комедияға, Эми Адамс пен Сандра Буллок романтикалық драма мен комедияға иконография бола алады.

Шарттарды білген көрермен фильмге қарай тура жол тартады. Біздің болжамымыз дайын, енді фильм ақпаратты үнемдеп жеткізе алады. Қауқарсыз шерифті көрген кезде ол қылмыстық топқа қарсы шыға алмайды-ау деп күмәнданамыз. Содан кейін біз назарымызды ковбой қаһарманына аударамыз, өйткені ол қала тұрғындарына көмектесу үшін ақырындап келе жатады.

Аудитория жанрлық фильмдер таныс дүниені ұсынатын болар деп күте тұра, одан жаңа бір тың дүниені дәметері анық. Осылайша фильм өзінің жанрымен байланысты шарттарды қайта қарастырып немесе одан бас тарта алады. «Багси Мэлоун» (*Bugsy Malone*) – ересектердің рөлін балалар сомдаған гангстер мюзикл. «2001:Ғарыш Одиссейі» (*2001:Space Odyssey*) фильмі ғылыми-фантастика жанрының біраз шартын бұзды: тарихқа дейінгі уақытта анықталған ұзақ секанстан бастап, классикалық музыканы алыс ғарыштағы оқиғалармен синхрондай отырып, қалықтап келе жатқан жұмбақ символдық эмбрионмен аяқтады. Кейбір сыншы-көрермен «Мәртебе» (*The Prestige*) фильмінде Тесланың машинасының болуына қарсылық білдірді. Өйткені ол тарихи мистикалық фильмнің шартын бұзады деп есептеді. Бірақ бір сыншының оны «фантазияға кенеттен шарасыз секіру» деп атауын фэнтези мен ғылыми-фантастикаға қызыққан аудиторияның сахна сыртындағы дәстүрлі шырғалаңдарды жаңартуға тырысуы деп қарастыруға болады.

Жанр шарттарын араластыру, түрлендіру немесе тіпті қабылдамау арқылы киногерлер көрерменді өз болжамдарын артқа қалдырып, фильмге басқаша қарауға мәжбүрлейді («Қазіргі жанрдағы шығармашылық шешімдерді» қараңыз). Шарт пен инновацияның, танып-білу мен жаңалықтың өзара әсері – жанрлық фильмдердің өзегі.



9.3



9.4

9.3; 9.4 Жанрдың нақты техникалары. Агрессивті терең композиция музыкалық немесе романтикалық комедиялармен үйлеспейді, бірақ ол «Олардың көзіндегі құпия» (*The Secret in Their Eyes*) фильміндегі полиция тергеуіндегі дамып жатқан шиеленіспен сәйкес келеді (9.3). «Жын шығарушы» (*The Exorcist*) фильмінде түнде кетіп бара жатқан пірәдарға көшедегі жалғыз жарықтың жарығы түсіп тұрса, жын кірген қыз қамалған бөлмеден жарық сәулелері төгіліп тұр (9.4).



9.5 Голливуд шарттары басқа жерде. Хинер Салим «Менің тәтті Пепперлендім» (*My Sweet Pepper Land*) фильмінде соғыс кезінде қираған шекарадағы қалаға бейбітшілік әкелгісі келген күрд заңгерін көрсетеді. Фильм классикалық вестерн иконографиясына сүйенген: ат мінген қорқынышты тонаушылар, мәселені шешуді бейнелеу үшін тапаншасын суырып алуға дайын қаһарман.

“Бекітілген формалар шексіз шебер вариациялар бере алады”.

Джойс Кэрол Оутс, жазушы

Жанр тарихы

Киногерлер шартпен жиі ойнағандықтан, жанрлар үнемі өзгеріп тұрады. 1920 жылғы комедиялар 1960 жылғы комедиялардан өзгеше болуы мүмкін. Жанрлар мен субжанрлардың шарттары оқиға ізімен қайта жасалады, әрі әртүрлі жанрлардың шарттарын араластыра отырып, киногерлер таңғаларлық жиілікте жаңа мүмкіндіктер жасайды.

Жанрлардың шығуы. Көптеген фильм жанрлары шарттарды басқа медиалардан қабылдаудан басталады. Мелодрама театр қойылымдары мен «Том ағайдың лашығы» (*Uncle Tom's Cabin*) сияқты романдардағы өткен шақта болған жағдайды анық көрсетеді. Комедиялардың түрі сахналық жеңіл әзілдерге (фарс) немесе күлкілі романдарға тиесілі болуы мүмкін. Мюзиклдер музыкалық комедияларға да, эстрадалық шоуларға да сүйенеді.

Оның үстіне, фильмдік орта қабылданған жанрды әрқашан өзгертіп отырады. Мысалы, Батыс романдары кино өнері пайда болған XIX ғасырда-ақ әйгілі болған. Бірақ вестерндер 1908 жылға дейін фильм жанры болып есептелмеді. Неліктен кешеуілдеді? Вестерндерге ашық табиғат көріністері қажет еді. Фильмдердің уақыты ұзарып (15 минутқа дейін), студиялар актерлерді келісім-шарт бойынша жалдай бастағандықтан, киногерлер тұрғылықты жерлерді көбірек түсіруге ынталанған сияқты. Американың табиғат көрінісін пайдалана бастағаннан кейін шекарамен байланысты оқиғалар пайда болып, вестерн тез арада әйгілі жанрға айналып кетті. Бұл сондай-ақ Құрама Штаттар фильмдеріне өсіп келе жатқан халықаралық нарықта бәсекелес болуға мүмкіндік әперетін әмбебап америкалық жанрға айналды. Осылайша фильм жанрлары басқа өнер түрлері мен ерекше инновациялардан қабылдаған нәрселерін үйлестіре отырып, өз тарихын жасап шығады.

Жанрға қысым жасайтын маңызды фактордың бірі – технология. Музыкалық фильмдер синхрондалған дыбыстың пайда болуымен анықталды. Киногерлерде шынайы емес жаратылыстар мен қиялдағы табиғат ландшафтын жасай алатын цифрлы құралдар болған кезде фэнтези мен ғылыми-фантастикалық фильмдер әйгілі болды. Цифрлы арнайы эффектілер де киногерлерге комикс супер қаһармандарына арналған фотореалистик әлемді жасауға мүмкіндік береді.

Жанрлар мен циклдер. Жанр мен оның субжанрлары іске қосылған кезде болжанған траекториясы жоқ сияқты көрінеді. Біз жанрдағы бұрынғы фильмдер – таза жанр, ал кейінгі көріністердің араласуынан туындаған жанр нақты мысал ғана бола алады дер едік. Бірақ жанрдың араласуы тез арада болуы да мүмкін. «Сейіл» (*Whoopee, 1930*) фильмі оқиғаның басынан бастап мюзикл, сондай-ақ вестерн де болады. «Елестетші» (*Just Imagine*) фильмі – күлкілі ән қосылған алғашқы дыбысты ғылыми-фантастикалық фильмдердің бірі. Кейбір тарихшылар жанр өз шарттарын мазаққа айналдыра бастаған кезде міндетті түрде толығы кезеңінен пародия кезеңіне ауысып кетеді деп есептейді. «Ұлы К мен А пойыз тонаушылары» (*The Great K & A Train Robbery, 1926*) фильмі – өз жанрының нағыз пародиясы. Бұрынғы арзан комедиялар өз тақырыбы ретінде көбінесе кино түсіруді алады да, Чарли Чаплиннің «Оның жаңа жұмысы» (*His New Job, 1915*) фильміндегідей күлкі шарттарын әжуаға айналдырады.

Тарихтың өн бойында жанрлар дәрежесі мен әйгілі болуына қарай біресе жоғарылап, біресе төмендеп отырды. Мұндай ерекше құбылыстың нәтижесі *циклдер* ретінде белгілі. Цикл – айтарлықтай қысқа кезеңде көпшілікке кең танылып, ерекше әсер қалдырған, бір-бірімен байланысқан жанрлық фильмдер сериясы.

Циклдер әдетте табысты фильмге еліктеушілер өте көп болған кезде пайда болады. «Өкіл әке» фильмі гангстер кинолардың қысқа серияларын шығарды. 1970 жылдары апат жайлы фильмдердің, атап айтқанда, «Зілзала» (*Earthquake*), «Посейдонның шытырман оқиғалары» (*The Poseidon Adventure*) циклі болды. «Сақина әміршісі» (*Lord of the Rings*) трилогиясы, «Гарри Поттер» сериялары мен «Нарния хроникасы» (*Chronicles of Narnia*) франчизасы (сериялы фильмдер) сияқты фэнтезилер циклі 2000 жылдан бастап пайда болды. Кейіннен «*Ымырт*» (2008) фильмі бастаған вампирлер туралы романтикалық фильмдер циклі басталып, содан кейін «Аш кездегі ойындар» (*The Hunger Games*) және «Дивергент» (*Divergent*) сияқты тағы бір антиутопиялық фэнтезилер циклі жалғасты.



ЖАҚЫННАН ТАНУ

Қазіргі жанрдағы көркемдік шешімдер Қылмыс триллері субжанр ретінде

Триллер – комедия сияқты көптеген субжанры бар кең ауқымды категория. Тылсым триллерлердің қатарында – «Алтыншы сезім» (*the Sixth Sense*), саяси триллерлерде – «Мюнхен» (*Munich*) және детектив триллерлерде – «Борн серті» (*The Bourne Ultimatum*) бар. Көптеген фильм жоспарланған, орын алған немесе жолы кесілген қылмыс айналасында өрбиді. Бірнеше арнайы эффектілер мен қазіргі қалалық жердегі декорацияларды пайдалана отырып, қылмыс триллерлерін салыстырмалы түрде арзан түсіруге болады. Олар актерлерге көрнекі рөлдер ұсынады және режиссерлерге аудиторияның болжамдарымен ойнаған кезде шеберліктерін көрсетуге мүмкіндік береді. Жанрдың түсініксіз, көмескілеу тұстары болғанымен, кейбір киногерлердің жанрдағы баяндау шарттарын пайдаланғанда түрлі әдістерді қарастырғанын байқай аламыз.

Төрт кейіпкердің рөлі. Қылмыс – триллер сюжетінің өзегі және оған кейіпкерлердің төрт түрі қатысады. Құрбандар, азды-көпті кінәсіз куәгерлер, әділ сот пен құқық бұзушылар. Әдетте киногер фильмінің баянсөзін бір немесе екі кейіпкердің рөлі айналасында ұйымдастыруға шешім қабылдайды.

«Екі рет қателесу» (*Double Jeopardy*) фильмінде күйеуі жоғалып кеткен әйелді ерінің өліміне кінәлі деп табады. Түрмеде жатып, ол күйеуінің тірі екенін және ашынасымен жасырынып жүргенін біледі. Мерзімінен бұрын шартты түрде бостандыққа шыққан әйел ұлын іздеуге кіріседі. Алайда оны қатал офицер қыр соңынан қалмай, қудалайды. Белгісіздік, күту екіжақты аңдудан және шарасыз күйеу мен оны енді ойланбастан өлтіре салуға дайын ызалы «жесір» арасындағы мысық-тышқан ойынынан пайда болады. Сюжет оқиғасы мен баянсөз зардап шеккен әйелдің айналасында өрбиді. Оның кек алуға деген әрекеті оқиғаны алға жылжытады, баянсөз болса бізді оның сенетін әрі ең соңында айқын болатын нәрсесімен шектеп, қуаттайды.

«Екі рет қателесу» фильмі қылмыс жасауға бел байлаған кінәсіз адам жайлы; бұл – «қауіп төнген адам» субжанрының жалпы үлгісінің бірі. Әдетте белгілі бір мезетте құрбан өзінің (ер немесе әйел адам) енжарлық танытпай, қарсы соққы беру керегін түсінеді. Мұны «Жекпе-жек» (*Duel*), «Қашқын» (*The Fugitive*), «Мүлт кету» (*Breakdown*) және «Үрей бөлмесі» (*Panic Room*) фильмдерінен де көруге болады (9.6). «Құн» (*Ransom*) фильмінде әкесі ұрланған баласына құн төлеуден бас

тартып, оны баласын ұстап отырған қылмыскерлерді тауып берген адамға сый ретінде бермек болады.

Бұған балама ретінде киногер сюжетті қылмыскер, құрбан және әділ сот арасындағы күрестің ортасында қалған кінәсіз куәгерге де шоғырландыруы мүмкін. «Жансебіл» (*Die Hard*) фильмінде штаттан тыс детектив күтпеген жерден кепіл тұтқындармен бірге қиындыққа тап болады. Енді ол кепілдегілерді құтқару үшін полициямен де, ұрылармен де күресуге мәжбүр. «Елес жазушы» (*Ghost Writer*) фильмінде штаттан тыс (фрилансер) биографты кісі өлімімен байланысты саяси қастандыққа тартады. «Ұялы телефон» (*Cellular*) фильмінде жағалауда ерігіп жүрген жұмыссыз жігіт кездейсоқ соғылған телефон қоңырауы арқылы ұрланған әйелді табуы керек.

Тақырыптық тұрғыда қарасақ, кінәсіз куәгер сюжетінің үлгісінде кейіпкерлерге өздерінің бойында батылдық, зеректік тіпті қатыгездік көрсету қабілетінің бар екенін жиі айқындап береді. «Сыбайлас» (*Collateral*) фильмінде такси жүргізушісі ақша төлеп қойған кісі өлтірушіні бір нысаннан екінші нысанға тасып жүруге мәжбүр болады. Макс бір түн ішінде адам аяғы баспаған арал туралы қиялынан бас тартып, өзі тұратын қаланың сұрқай шындығымен бетпе-бет келеді (26-бет).

Құрбанды немесе кінәсіз куәгерді ақтап алудың орнына киногер әділ сот айналасында сюжет құруы мүмкін. Содан кейін оқиға полицияның немесе жеке детективтердің қылмыскерді ұстауға яки қылмыстың алдын алуға тырысқан әдеттегі тергеу жұмыстарына ұласады. Мұның классикалық мысалы ретінде әйелінің өлімі үшін оған жауапты қылмыскерлерді ұстап, кек алуға ұмтылған ызалы полицей туралы «Аптап» (*The Big Heat*) фильмін алуға болады. «Оққағар» (*The Bodyguard*), «От шебі» (*Line of Fire*) және «Нон-стоп» (*Non-Stop*) фильмдері кісі өлімі қауіпінің алдын алуға бел байлаған бас кейіпкерлерді көрсетеді. Қазіргі дәніккен кісі өлтіргіш туралы сюжеттер әдетте ізге түскен полицияны айқындап, қылмыскерді көбінесе ара-арасында жылт еткізіп көрсетіп қояды. «Жеті» (*Se7en*) фильмі жеті ауыр күнәнің белгісі болған кісі өлімінің тізбегін шешуге ден қойған екі полицейді негізге алады. Сюжеттің негізгі сәті із кесушілер туралы болған кезде әділ соттың қателігі тақырыбы алға шығады. «Лос-Анджелес құпиялары» (*L.A. Confidential*) фильмінде дұрыс таңдалмаған үш детектив ресми жемқорлықтың жезөкшелердің өліміне қалай алып келгенін ашу үшін күш біріктіреді.

Қылмыс триллері қылмыс көрінісін өзекті етуі мүмкін. Бас кейіпкер «Күмәнді» (*The Suspect*) фильміндегідей жұмсақ мінезді кісі өлтіргіш немесе Жан-Пьер Мелвилдің «Самурай» (*Le Samourai*) фильміндегідей жалдамалы кісі өлтіргіш болуы да ғажап емес. Оның басқа нұсқасы – қатыгездікпен ұйымдастырылған тонауды көрсететін тонау немесе капер фильм. Бұл субжанр 1950 жылдары «Асфальт джунгли» (*The Asphalt Jungle*), «Берекесіз Боб» (*Bob Le Flambeur*) және «Рифифи» (*Rififi*) фильмдерінің негізгі тірегі болып, соңғы жылдары «Оушеннің 11 досы» (*Ocean's Eleven*) серияларында қайтып оралды. «Төлем» (*Payback*) және «Сапар» (*Drive*) фильмдеріндегідей кекшіл қылмыскер болады; қылмыскерлер бірін бірі сатып кететін «ұрылардың арсыздығы» деген де нұсқа бар. «Қарапайым жоспар» (*A Simple Plan*) фильмі күйгелек әуесқой ұрыларды бейнелесе, «Джеки Браун» (*Jackie Brown*) фильмінде қос ойынның ұлғайып бара жатқан желісін аңдиды.

Кейде киногерлер полиция мен қылмыскерге, тақырыптық параллельдер қалыптастыра алатын стратегияларға тең уақыт бөледі. Джон Вудың «Жалдамалы кісі өлтіруші» (*The Killer*) фильмінде кісі өлтіргіш өзінің әлсіз тәлімгерінің көмегімен бизнестен кетпек болады. Сонымен қатар біз лауазымы жоғары әріптесінің ықпалында жүрген полиция детективінің із кесуін бақылап отырамыз. Майкл Маннның «Anman» фильмі полиция мен тонаушылар арасында күшті параллель қалыптастырады, әрқайсысының өміріндегі әйелдерімен өзінше проблемалары бар. «Жалдамалы кісі өлтіруші» фильмінде де, «Anman» фильмінде де бір-біріне қарсы күресіп жүрген кейіпкерлер өздерінің ұқсас екендіктерін мойындайды. Керісінше, «Фарго» (*Fargo*) фильмі санасы сергек әйел полиция мен бейшара, дөрекі бала ұрлаушы арасындағы айқын айырмашылықты көрсетеді.

Баянсөз эффекттері. Триллерлер бізді уайымдатуға, селт еткізе шошытып, сезімді ширықтыруға тырысатын сияқты. Оларды дәл осындай эффекттерді іздейтін үрей фильмдерден қалай ажыратамыз? Үрей де жиіркеніш тудыруға тырысады. Үрей фильмнің негізгі кейіпкері – қорқынышты үрей тудыратын құбыжық. Керісінше, триллер жиіркеніш әсерін тудырмау керек. Жауыз тартымды болуы да мүмкін (оған «Қызыл көз» (*Red Eye*) бен «Алғашқы қорқыныш» (*Primal Fear*) фильмдеріндегі сыпайы ер адамдар мен «Қызыл жартастың батысы» (*Red Rock West*) және «Жоғалған қыз» (*Gone Girl*) фильміндегі тартымды қыздарды айтуға болады). Белгісіздік пен таңданыс барлық кинематографияның хикаятты әңгімелеуінде маңызды болса да, қылмыс триллерлерінде бұл реакциялар басымдыққа ие.

Сюжеттер шебер құрылған жоспарларды, одан да шебер жасалған кедергі қадамдарды және мұқият есептелген сызбаны бұзатын күтпеген кездейсоқ әрекеттерді алға шығарады. Планды қадағалау, тергеуге ілесіп отыру белгісіздік, яғни күту мазасыздығын тудыруы мүмкін (қылмыскер құтылып кете ме, жоқ па?), ал күтпеген өзгерістер таңырқатып, қылмыскердің құтылып кету мүмкіндігіне қайта қарауға мәжбүрлейді.

Триллер эффекттері сюжет пен баянсөз арқылы қандай кейіпкерлердің ерекшеленіп шыққанына байланысты. Егер бас кейіпкер құрбан немесе кездейсоқ куәгер болмаса, онда біз сезінетін мазасыздық оған (ер немесе әйел адамға) қандай нәрседен зиян тиюі мүмкін деген ақтималдықтан шығады. Егер кейіпкер әділ сот тұлғасы болса, онда біз ол (әйел немесе ер адам) кінәсіз адамдарды қорғай алмай кала ма деп уайымдай бастаймыз. Егер тергеу жұмыстарына полиция қолдау көрсетпесе, онда біздің уайымымыз арта түседі: «*Aidahap татуировкалы қыз*» фильміндегі құзіреті жоқ (заңсыз) детективтер күресті өз беттерімен жүргізуге міндетті болады.

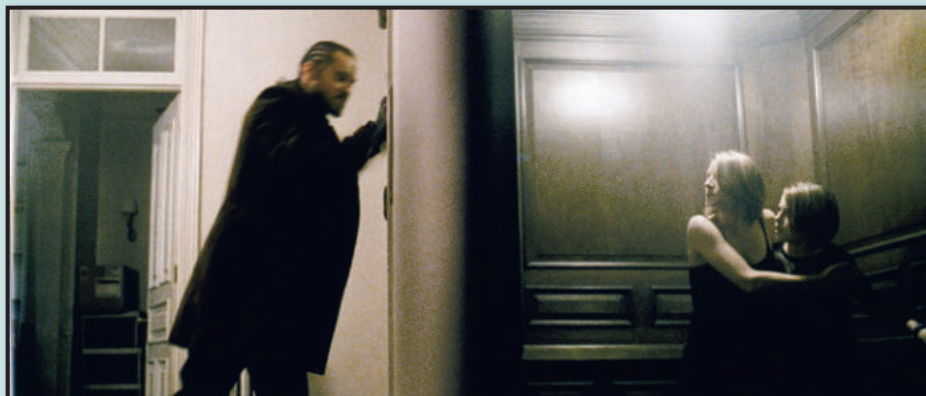
Баянсөз қылмыскерге шоғырланған кезде киногер оны (ер немесе әйел адамды) көрерменге қалай тартымды ете алады? Оның бір әдісі – заң бұзушыны адамгершілік шкаласы бойынша бағалау. Өзінің қылмыс жолынан бас тартуға тырысқан («Жалдамалы кісі өлтіруші») немесе адамгершіліктен жұрдай адамдарға қарсы шығатын тұлға көрермен көңілінен шығады. «Көзден таса» (*Out of Sight*) фильмінде ақкөңіл, ашық-жарқын ұрылар ақ жағалы қазына тонаушылар мен есерсоқ кісі өлтіруші бұзақыларды тонап кетеді. Кейде қылмысты бас кейіпкерлер қорқыту үшін біздің аяушылығымызды, яғни тілектестігімізді күрделі бағытқа қарай созуы мүмкін. «Оушеннің 11 досы» фильміндегі бұзақы топтың батылсынған әрекеттеріне қарап таңғаламыз, бірақ «Дарынды Рапли мырза» (*The Talented Mr. Ripley*) фильмінде жағымпаз есерсоқпен өзімізді жайлы сезінбейміз. «Қарапайым жоспар» фильмінде жақсы адамдар бір сәттік босаңсудан кейін қисық жолға түсіп кетеді. Олар қателік жасады деп ойлаған күннің өзінде, осы қылмыстарымен-ақ табысқа жетеді деп үміттенуіміз мүмкін. Достоевскийдің «Қылмыс пен жаза» (*Crime and Punishment*) шығармасында көрсетілгендей, қылмыс әңгімесі адамдарды кісі өлтіруге қандай күштің итермелейтіні туралы ойға жетелейді (9.7).

Триллердегі инновация. Ол кез келген жанр немесе субжанр сияқты бір-бірімен араласа алады. «Таңнан кешке дейін» (*From Dusk Till Dawn*) фильмінде үрей фильммен, «Ұстара жүзімен жүгіруші» (*Blade Runner*) және «Ерекше пікір» (*Minority Report*) фильмдерінде ғылыми



ЖАҚЫННАН ТАҢУ

ЖАЛҒАСЫ



9.6



9.7

9.6–9.7 Қылмыс триллері: құрбандар мен қинаушылар. Қауіп төнген бейкүнә адамдар. «Үрей бөлмесі» (*Panic Room*) фильміндегі классикалық триллер жағдайындағы камераның ерекше позициясы (9.6). «Зорлық оқиғасы» (*A History of Violence*) фильмінде Том Столлдың – шағын қаладағы дәмхана қожайынының бойынан кісі өлтіруге деген түйсік анықталады (9.7).

фантастикамен араласады. «Қарбалас сәт» (*Rush Hour*), «Басқа жігіттер» (*The Other Guys*) фильмдерінде полиция тергеуін фарспен (арзан комедиямен) араластырса, «Құлып, құнды қағаз және екі оқпан» (*Lock, Stock, and Two Smoking Barrels*) фильмі баскесер бұзақылардан ганжа (есірткі) және ақша ұрлайтын майда ұрлық жасап жүрген бұзақылардың айналасындағы адам нанғысыз сәйкестіктерге толы.

Триллердің күту мазасыздығына (белгісіздікке) және таңырқауға жіті көңіл бөлуі (акцент жасауы) киногерді аудиторияны адастыруға итермелейді және бұл нарратив формамен тәжірибе жасауға шақырады. Хичкок «Психо» фильміне кенеттен бас кейіпкерлерді қосып және «Отбасылық қастандық» (*Family Plot*) фильмінде екі жұптың өмірлерін біріктіріп жіберіп, осы үрдісті алғаш бастады. Сюжеттері хикаят уақытымен ойнайтын фильмдердің көбі (119–121-беттерді қараңыз) – қылмыс триллерлері. Хикаяттағы қылмыс әр уақытта әртүрлі дәлелдер көрсететін

«Жыланкөз» (*Snake Eyes*), әртүрлі ракурсты ұсынатын «Кісі өлтіру» (*The Killing*), «Джеки Браун» (348–351-беттерді қараңыз) сюжеттерінде қайта ойналуы мүмкін. «Есіңде сақта» (*Memento*) фильмі өз хикаятты кері ретпен айтып шығады. «Кәдімгі күдіктілерде» (*The Usual Suspects*) фильмінің соңында жанама кейіпкерді бас кейіпкерге айналдырып жіберетін сенімсіз флешбэк баянсөз құрылған. «Байланыс» (*Bound*) фильмі, негізінен, дәл қазіргі уақыттағы жұмбақ оқиғадан – қол аяғы байланған, ауызы шүберекпен таңылып, қаманда жатқан әйелдің естеліктерінен таралатын флешбәктерден тұрады. Қылмыс хикаясы әшке-ре болғандықтан, оның серіктесі екеуі ұйымдас-тырған тонау жоспарының біраз кезеңінде олар сәтсіздікке ұшырайды деп күмәндануымызға да негіз бар.

Тәуелсіз киногерлер аудиторияның хикаятты әңгімелеу тәжірибелерін, оларды қылмыс триллерінде көрсеткен кезде қабылдайтынын аңғарған басқа тәуелсіз режиссерлер субжанрды

өздерінің проблемаларын арттыра алатын құрылым ретінде ұсынады. Дэвид Маметтің адамдардың шынайы ниеттерін (мотивтерін) қалай жасыра алатынына қызығуы «Ойындар үйі» (*House of Games*) және «Испания түрмесі» (*The Spanish Prisoner*) фильмдерінде көрініс тапқан. Джоэл мен Итан Коэн «Жай ғана қан» (*Blood Simple*) мен «Бұл жерде болмаған адам» (*The Man Who Wasn't There*) фильмдерін бір ғана үлкен мүмкіндікті көксіп жүрген, жолы болмаған жандар мекен ететін көңілсіз, шағын қалада қойған. Дэвид Линч ешқашан ұтымды да шынайы түсінік берілмеуі мүмкін, қорқынышқа толы атмосфераны қалыптастыру үшін күту мен таңғалдыру шарттарын пайдаланады. «Көк барқыт» (*Blue Velvet*), «Жоғалған даңғыл» (*Lost Highway*) мен «Малхолланд Драйв» (*Mulholland Drive*) фильмдерінде қылмыс қорқынышты, бірақ түсініксіз, қылмыскерлер сұмдық күлкілі (гротескілі), ал кінәсіздер толық кінәсіз емес.

Қылмыс триллерлерін айтарлықтай арзанға түсіруге болатындықтан, субжанр Голливудтың бәсекелестеріне халықаралық деңгейде таралуға жол ұсынды. Гонконг мұндай тақырыпты айтарлықтай көп экспорттады, әсіресе оған «Тозақ

істері» (*Infernal Affairs*) («Жолдан тайған» (*The Departed*) фильмінің түпнұсқасы) және «Миссия» (*The Mission*) мен «PTU» сияқты экспериментал фильмдерді айтуға болады. Осыған ұқсас фильмдер Франциядан («Оның аты Никита» (*La Femme Nikita*), «Полисс» (*Polisse*), Германиядан («Драйлебен» (*Dreileben*), Англиядан («Жармасу» (*Snatch*), «Тартымды жануар» (*Sexy Beast*), Испаниядан («Тірі тән» (*Live Flesh*), Жапониядан («Сонатина» (*Sonatine*), Аргентинадан («Олардың көзіндегі құпия» (*The Secret in Their Eyes*), Кореядан («Жасырынар жер жоқ» (*Nowhere to Hide*), «Аңшы» (*Chaser*) және Тайландтан («Қауіпті Бангкок» (*Bangkok Dangerous*)) келді. Бүкіл әлемдегі аудиторияның триллерге қатысты болжамдары, яғни күтулері ұқсас, ал режиссерлер жергілікті мәдени дәстүрлерді баянсөз бен тақырыптық шарттарға кіргізіп, инновация енгізулері мүмкін. Біздің талдауға таңдап алған «Ақырғы дем» (*Breathless, 497–501-беммер*) және «Чуңқиң экспресі» (*Chungking Express, 508–513-беммер*) фильмдері қылмыс триллеріне енгізетін болжамдарымызды шығармашылықпен өзгертетін Голливудтық емес фильмдерге шоғырландырған.

Қысқамерзімді болып көрінетін циклдер көп жағдайда жақсы қалыптасқан субжанрға айналады. Кейбір бақылаушылар «Хэллоуин» (*Halloween*) мен «Елм көшесіндегі сұмдық» (*A Nightmare on Elm Street*) сияқты үрей фильмдер циклі 1980 жылдан кейін де жалғасады деп болжады. Бірақ ол «слэшер фильм» (слэшер – үрей фильм) деп аталып, «Айқай» (*Scream*) фильмінің серияларында жиі қайта жанданды. Комикстердің супер қаһармандарына негізделген экшн фильмдер 1980 жылдары шағын цикл қалыптастырды. Бірақ 2000 жылдары «Бэтмэн: бастау» (*Batman Begins*), «Өрмекші адам» (*Spider-Man*), «Темір адам» (*Iron Man*), «Иксмен» (*X-Men*) сериялары және басқа да фильмдер нағыз табысты субжанрға айналды.

Циклдер мен субжанрлар кез келген уақытта пайда болуы мүмкін болғандықтан, жанрлардың ешқайсысы өлмейді десек те болады. Жанр жаңа киіммен қайта оралу үшін ғана біраз уақытқа сәннен кетуі мүмкін. Оқиғасы ерте заманда өткен семсер мен сандал туралы эпостар 1950 және 1960 жылдары әйгілі болды. Ол мүлдем дерлік жоғалып кеткен еді. Бірақ Ридли Скотт 2000 жылдары «Троя» (*Troy*), «Александр» (*Alexander*) және «300» фильмдерін қосып, «Гладиатор» (*Gladiator*) фильмімен циклді қайта жандандырды.

Жанрдың араласуы. Жанр өз шарттарын басқа жанрдың шарттарымен араластырып, өзгеруі мүмкін. 1979 жылы «Бөгде» (*Alien*) фильмі жаңашыл (инноватор) болды. Өйткені ол өз құрбандықтарын бірінен кейін бірін аңдып жүрген құбыжыққа шоғырландырып, ғылыми-фантастикалық шарттарды қазіргі үрей фильмдердің шарттарымен біріктірді. Тат басқан ғарыш кемесі көзге көрінбейтін қауіпке толы қап-қараңғы ескі үйдің футуристік баламасына айналды. 2000 жылдарға таман ғылыми-фантастика мен үрейдің араласуы «Қара құрдым» (*Pitch Black*) және «Апат» (*Doom*) фильмдеріндегідей әдеттегі шарттарға айналып кетті.

Мюзикл басқа жанрлармен араласуға бейім. «Йентл» (*Yentl*) және «Жұлдыз туды» (*A Star Is Born*) фильмінің екі нұсқасына ұқсас музыкалық мелодрамалар болды. «Рокки Хоррордың үрейлі шоуы» (*Rocky Horror Picture Show*) музыкалық үрей фильм еді. 1930 және 1940 жылдары «Джин Отри» (*Gene Autry*) сияқты әнші кобвойлар әйгілі бола бастады. Ал вестерн мюзикл 1960 жылы «Мысық Баллу» (*Cat Ballou*) фильмімен қайта жанданды. Дәл сол сияқты комедия да басқа жанр-

мен тұтасып кетеді. Мел Брукс пен Вуди Аллен ғылыми-фантастика – «Ғарыш доптары» (*Spaceballs*), «Ұйқыдағылар» (*Sleeper*), вестерн – «Жарқыраған ер-тоқым» (*Blazing Saddles*), ауто фильмдер – «Ақшаны ал да, қаш» (*Take the Money and Run*), триллерлер мен детектив фильмдер – «Үлкен үрей» (*High Anxiety*), «Манхэттендегі жұмбақ кісі өлімі» (*Manhattan Murder Mystery*), сондай-ақ тарихи эпостар – «Әлем тарихы. 1-бөлім» (*History of the World Part I*), «Махаббат пен өлім» (*Love and Death*) шарттарымен комедиялар түсірді. Күлкінің ерекшеліктері драманы жеңілдетеді. Егер фильмде драма мен комедияның үлесі бірдей болса,

онда оны кейбіреулер «драмеди» (*dramedy*) немесе «сериокомеди» (*seriocomedy*) деп атайды (9.8). Мұндай орайласудың бәрі шексіз көрінеді. «Оу, бауырым, сен қайдасың?» (*O Brother, Where Art Thou?*) фильмінде ебедейсіз қашқын қылмыскерлер күтпеген жерден кантри (деревнялық ән, көше әндері деген секілді) әннің жұлдызына айналады. Нәтижесінде бір мезетте заңға қайшы фильм, әлеуметтік қарсылық фильмі, арзан (фарс) комедия және мюзикл пайда болды.

Киногерлер жанрларды араластыру инновацияның жақсы әдісі екенін түсінді. Романтикалық комедия әдетте әйелдердің аудиториясына арналған. Бірақ 2000 жылдары кейбір продюсерлер оған бейәдеп комедиялардың кейбір элементтерін қосу ер адамдарды да көрермен қатарына тартады деп есептеді. Осының нәтижесінде «Ұйлену тойына шақырылмаған қонақтар» (*The Wedding Crashers*) мен «Ойнап жүріп, от бастым» (*Knocked Up*) сияқты фильмдер жарыққа шықты. Бір продюсер айтқандай, «негізі, бұлар романтикалық комедия, бірақ тұжырымы ерлерге әбден лайық». «Галактика сақшылары» (*Guardians of the Galaxy*) фильмі «ғаламды күтқару, ғарыш операсын» күлкілі алғышарт ретінде құра білгендіктен, табысқа кенелді.

Киногерлер басқа мәдениеттерді де қабылдайды. Жапондықтардың виртуозды шайқастар мен адалдықпен кек алу тақырыптарына арналған семсерлесу туралы фильмдері вестерндермен жақсы үйлесіп кетеді. Серджио Леоне өзінің «Аз ғана доллар үшін» (*For a Fistful of Dollars*) деген итальян вестернін Акира Куросаваның «Йодзимбо» (*Yojimbo*) фильмінің сюжетіне сүйеніп түсірді, ал сол жапон режиссерінің «Жеті самурай» (*Seven Samurai*) фильмі «Керемет жетеу» (*The Magnificent Seven*) Голливуд вестернінің негізі болды. Дәл осылайша, Гонконг киносына деген жанкүйерлердің қызығуы 1980 және 1990 жылдары ағайынды Вачовскилерді жоғары технологиялық ғылыми-фантастикалық эффектілерді жекпе-жек өнерінің хореографиясын араластырып, «Матрица» (*The Matrix*) фильмін түсіруге шабыттандырды.

Жанрлардың бір-бірімен араласуы олардың арасында ешқандай айырмашылық жоқ дегенді білдірмейді. «Матрица» – гибрид фильм. Бірақ біз Гонконгтың стандартты жекпе-жек өнері туралы фильмдерін Голливудтың стандартты ғылыми-фантастикалық әңгімелерінен ажырата аламыз. Біз барлық уақытта қолданылатын жанрдың бір ғана сипаттамасын бере алмасақ та, фильм тарихының кез келген сәтінде киногерлердің, сыншылар мен аудиторияның ойналған жанрмен толықтай келісетінін мойындаймыз. Әрі режиссерлер мен көрерменнің ойынша, нақты, сондай-ақ барынша шеткері немесе аралас жағдайлар болатын негізгі мысалдар бар.



9.8 Драмаға қосарланған комедия. «Шаштараз» (*Barbershop*) фильмінің астарында ұлы қоғам мүддесі үшін әке бизнесіне қолдау көрсету керек пе деген салмақты драма жатыр. Алайда ол визуалды әзілмен тапқыр тіл тигізумен және Эддидің Роза Паркс пен афро-америка икондары туралы толғанысқа толы көңілсіз монологтармен жеңілдей түседі.

“Бұл жүрегі бар психологиялық (рухани) саяси триллер комедия сияқты». «Жүрек пен «Елес» «Маньчжурия кандидатын» кездестіргендей емес”.

Роберт Олтменнің «Ойыншы» (*The Player*) фильмінің кіріспе көрінісінің продюсері әрі сценарисі

Жанрлардың әлеуметтік функциялары

Әр жанрдың танымалдығы ауытқып тұрады деген дерек жанрлардың мәдени факторлармен тығыз байланысты екенін еске түсіреді. Аудитория неліктен бір шарттарды қайта-қайта көре бергісі келеді?

Ритуалдар мен амбиваленттік. Көптеген режиссерлер жанрларды мерекелік салтанаттарды, мәдени құндылықтарды болжамды түрде растағандықтан, қанағаттану сезімін тудыратын рәсімдерді еске түсіретін ритуалданған драмалар деп есептейді. «Қатардағы әскер Райанды құтқару» (*Saving Private Ryan*) немесе «Сізге хат келді» (*You've Got Mail*) сияқты фильмдердің соңындағы жанкешті қаһармандық, романтикалық махаббатты қалау сияқты қасиетті құндылықтар расталды деген көңіл тыныштандыратын разылық толғанысының алдында кім шыдап тұра алады? Дәл осылайша, осынау рәсімдер өмірдің беймаза жақтарын ұмытуымызға көмектескені сияқты, таныс кейіпкерлер мен жанрлардың сюжеті де аудиторияны шынайы әлеуметтік проблемалардан уақытша алыстата алады.

Кейбір ғалымдар жанрлар алға қарай жүре береді және қарама-қайшы (амбивалент) әлеуметтік құндылықтар мен қатынастарды нақты қолданады деп есептейді. Мысалы, гангстер фильм аудиторияға гангстердің жүгенсіздігін көріп, өрекупте мүмкіндік бергенімен, ол жазасын алған кезде қанағаттану сезімі пайда болады. Бұл тұрғыда жанр шарттары терең әлеуметтік екіұдайлықты қозғап, эмоция тудырады да, содан кейін осы эмоцияларды расталған қатынастарға бағыттайды.

Жанрлық фильмдер таныс нәрсенің негізінде жаңа бір нәрсе ұсынуға уәде бергендіктен, олар кең тараған әлеуметтік трендтерге де жылдам жауап бере алуы мүмкін. Мысалы, 1930 жылдардағы экономикалық тоқырау кезінде Warner Bros мюзиклдердің көрініс нөмірлеріне әлеуметтік пікірлерді енгізген. «1933 жылғы алтын іздеушілер» (*Gold Diggers of 1933*) фильмінде әнші Алапат тоқырау жылындағы аудиториядан «менің ұмыт қалған адамымды» – жұмыссыз соғыс ардагерін ұмытпауларын сұрайды. Жақында ғана Голливуд продюсерлері «Секс және қала» (*Sex and the City*) фильмі мен Сандра Буллоктың «Ұсыныс» және «Екі апталық ескерту» (*Two Weeks Notice*) сияқты фильмдерінде мансап қуған әйелдердің романтикалық комедияға деген талғамдарын қанағаттандыруға тырысты. 11-тарауда біз «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) деген тағы бір мюзиклдің Екінші дүниежүзілік соғыстың артқы шебіндегі аудиториясына бейімделіп түсірілгенін көреміз.

Жанрлар әлеуметтік рефлексия ретінде. Киногерлердің өз фильмдеріне сол кездегі проблемаларды немесе талғамдарды әдейілеп қосып отыруы – басқа мәселе. Бірақ кейбір киногерлер әртүрлі тарих кезеңінде жанрдың оқиғалары, тақырыптары, құндылықтары немесе бейнелері көпшіліктің ойымен еріксіз үйлесім табады деп есептейді. Мысалы, 1950 жылдардағы Годзилланы және басқа да құбыжықтарды жасау немесе сутегі бомбалары бар ғылыми-фантастикалық фильмдер ядролық технология алдындағы қорқыныштың өршіп кеткенін көрсетпей ме? Киногерлер өз еңбектеріне мұндай маңызды тақырыптарды әдейілеп қоспаса да, бәлкім, фильмнің сәтті шығуына аудиторияның көңіл күйі де әсер ететін шығар. Бұл – бір фильмнен кейін екінші фильмде қайталанатын жанр шарттары аудиторияның терең күдігін немесе үрейін көрсетеді деген гипотеза. Көптеген киногерлер бұл қадам, жанрлардың әйгілі болуына қарай, неліктен әртүрлі болатынын түсіндіруге көмектеседі деп есептейді. Қоғам мазасыздығының өзгеруіне қарай, жаңа жанрлар заман ағымындағы басқа да мәселелерді көрсете бастайды.

Әлеуметтік процестер жанр инновацияларында да көрініс табуы ықтимал. «Бөгде» фильміндегі әйел кейіпкер Рипли – батыл, тіпті қызуқанды жауынгер әрі жүрегі жұмсақ ана (9.9; 9.10). Бұл ғылыми-фантастикалық жанрдағы тың дүние болды. Көптеген сыншылар Риплиге 1970 жылдардағы әйелдер қозғалысының нәтижесінде қалыптасқан көзқарастардың өнімі деп қарады. Феминист топтар, «әйел адамдар әйел затына тән жұмсақтық пен сүйкімділік сияқты жақсы қасиеттерін жоғалтпастан, белсенді әрі білікті бола алады» деп есептеді. Бұл идеяның БАҚ-та және әлеуметтік көзқараста таралуына орай, «Бөгде» сияқты фильмдер ер адамдардың дәстүрлі рөлдерін әйел кейіпкерлерге беруді де мүмкін еді. Мүмкін киногерлер мұндай хабарламаны жолдағылары келмеген шығар, бірақ фильмдегі әрекеттерге қарап, жаңа шарттардың гендерлік рөлдермен қалай үйлесім тапқанын көруге болады.



9.9



9.10

9.9; 9.10 Жанр және жанрдың рөлі. Жауынгер мен ана. «Бөгде» (*Alien*) фильмінде Рипли қаруды қалай қолдану керектігін үйреніп жүр (9.9), сонымен қатар ол жауынгерлер тауып алған жетім қызды жұбата алады (9.10).

Жанрға деген мұндай көзқарастарды әдетте *рефлексивті* деп атайды. Өйткені олар «жанрлар әлеуметтік әрекеттерді айнадағыдай көрсетеді» деген болжам жасайды. Кейбір сыншылар рефлексивті оқылымдар өте қарапайым болып кетуі мүмкін деп қарсылық білдіретін де болар. Егер жанрлық фильмге мұқият қарар болсақ, әдетте рефлексивті есептеудің ерекшеліктері болатын қиындықтарды табамыз. Мысалы, «Бөгде» фильмінің бас кейіпкері Риплиден әрі қарай қарайтын болсақ, онда кейіпкерлердің бәрінің «ер адам» және «әйел» құндылықтарының арасынан өтетін жалғасымдылықтың бойында жатқанын көреміз. Ал шытырман оқиғадан кейін аман қалған ер адамдар немесе әйел адамдар екі гендерлік сәйкестікте де өте жақсы үйлескен сияқты. Оның үстіне, әлеуметтік рефлексия сияқты көрінетін нәрсе – жай ғана кино өндірісінің күн тақырыбын пайдалануға деген талпыныс. Жанрлық фильмдер аудиторияның үміті мен қорқынышын емес, киногерлердің нені сатуға болады деген болжамдарын көрсетуі мүмкін.

Төрт жанр

Жанрдың тарихын, оның мәдени функцияларын немесе әлеуметтік трендтегі өкілдігін зерттесек те, зерттеуіміздің ең жақсы түп төркіні шарттар болып қала бермек. Шарттарды және олардың тарихтағы өзгерістерін қалай сараптай алатынымызды елестету үшін Америка киносының төрт негізгі жанрын қарастырамыз.

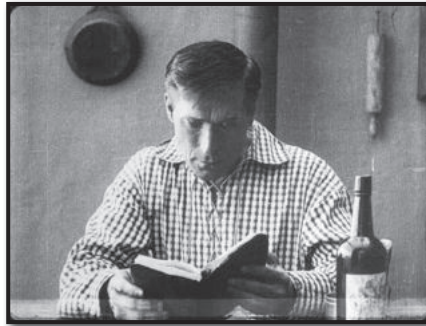
Вестерн

Вестерн – 1910 жылдары қалыптасқан ең алғашқы фильм жанрларының бірі. Бұл ішінара тарихи шындыққа негізделген. Өйткені Батыс Америкада ковбойлар, қарақшылар, жаңа қоныстанушылар және Американың байырғы тұрғындары болған. Сондай-ақ фильмдер өз шекарасының көрінісін әндерден, әйгілі фантастикалардан және жабайы Батыстың көріністерінен алды. Бұрынғы актерлер кейде реализм мен мифтің қоспасын бейнеледі: ковбой сайыпқыраны Том Микс Техас рейнджері де, жабайы Батыс орындаушысы да, родеоның (таңба басу үшін жылқыларды аспен қуып тұзақ лақтырып ұстау) жеңімпазы да болды.

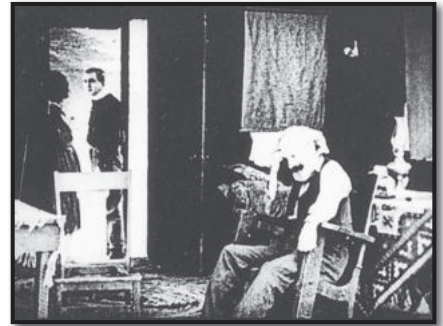
Біраз уақыт бұрын бұл жанрдың өзекті тақырыбы өркениет тәртібі мен заңсыз шекаралар арасындағы қақтығыс еді. Шығыстан және қаладан отбасын құрғысы келетін жаңа қоныстанушылар, білім таратуға құлшынған мұғалімдер, банкирлер мен үкімет шенеуніктері келеді. Керісінше, кең табиғат кеңістігінде Шығыс өркениетіне қатысы жоқ адамдар – Американың байырғы тұрғындары ғана емес, қылмыскерлер, трапперлер мен саудагерлер және сараң малшы-барондар да өзінше даму жолына түсті.

Иконография осы негізгі дуализмді күшейтеді. Жабық вагон және теміржол жылқы мен каноннің жанында тұрады; мектеп пен шіркеудің айырмашылығы дөңдегі бірдей алаулаған оттардан көрінеді. Көптеген жанрдағы сияқты, костюмнің де иконографиялық мағынасы бар. Қоныс аудару-

9.11; 9.12 Аралықтағы кейіпкер. «Тозақ тұзағында» (*Hell's Hinges*) фильмінде «жақсы-жаман» кейіпкер Інжілді оқып отыр, ал тізесінде бір бөтелке виски тұр (9.11). «Дәл көздеу» (*Straight Shooting*) фильмінде кейіпкер фермердің үйіндегі есік саңылауынан өркениет қызықтары мен шөл даланың шақыртуы арасындағы жарты жолда кадрланып тұрады (9.12).



9.11



9.12

шылардың крахмалданған көйлектері мен жексенбілік костюмдері Америка үндістерінің киімдері, ковбойлардың джинсілері мен жиегі жалпақ тері қалпағының фонында ерекшеленіп тұрады.

Бір қызығы, Батыс жұртына тән қаһарман екі тақырыптық полюс арасында тұр. Шалғайды мекен ететін, бірақ табиғатынан әділ әрі мейірімді ковбой жабайылық пен өркениет арасындағы тепе-теңдікті ұстайды. Алғашқы вестерннің әйгілі жұлдыздарының бірі Вильям С. Харт «жақсы-жаман адамның» кейіпкерін бас қаһарманға ортақ сипат ретінде анықтады. «Тозақ тұзағында» (*Hell's Hinges, 1916*) фильмінде пірәдардың әпкесі оны қайта тәрбиелегісі келеді; бір кадр екі түрлі өмір жолының арасындағы тартысты көрсетеді (9.11).

Кейіпкердің аралық жағдайы жалпы вестерн сюжеттеріне әсер етеді. Бас кейіпкер бәрін заңсыз жолмен бастауы немесе жанжалға араласпай, шетте қалуы мүмкін. Қалай болғанда да, оны шекара асып келген жаңа қоныстанушылардың қалыптастырған өмір салты алаңдата бастайды. Ақырында, қаһарман тәртіп сақшыларына қосылып, жалдамалы кісі өлтірушілерге, бұзақыларға немесе фильмдегі тұрақтылық пен дамуға қауіп төндіретін жайттарға қарсы күресуге бел байлайды.

Жанрдың дамуымен әлеуметтік идеология осы шарттарды басқарады. Ақнәсілділердің Батысқа бет алуын тарихи миссия деп есептеді, ал байырғы тұрғындардың мәдениетін жаулап алуды әдетте жабайылық, тағылық деп қарастырады. Вестерн фильмдер Американың байырғы тұрғындары мен испандықтардың нәсілшіл стереотипіне толы. Кейбір жағдайда киногерлер Американың байырғы тұрғындары кейіпкерінің табиғатқа жақындығын ізгілік, бірақ өмір салттары жойылудың алдында тұрған трагедиялық тұлғалар ретінде қарайды. Мұның ең жақсы мысалы ретінде «Могицанның соңғы тұяғы» (*The Last of the Mohicans, 1920*) фильмін алуға болады.

Жанр жабайы табиғатты ауыздықтауға қатысты үнемі оптимистік көзқараста бола бермейді. Өкінішке орай, қаһарманның өркениет құндылықтарына деген соңғы ұстанымы көбінесе еркіндігін жоғалтумен суреттеледі. Джон Фордтың «Дәл көздеу» (*Straight Shooting, 1917*) фильмінде ранчоның жауыз қожайыны фермерді фермадан қуып шығу үшін Шайенн Гарриді (сомдаған Гарри Кэри) жалдайды. Бірақ ол фермердің қызына ғашық болып қалады да, бәрін қайта өзгертуге уәде береді. Барлық фермерді біріктірген Гарри оларға ранчо қожайынын жеңуге көмектеседі. Бірақ өзі Моллидің жанында қалғысы келмейді (9.12).

Осы құндылықтар жинағының аясында үндістердің айлақтар мен жүк пойыздарына шабуылы, дөрекі кейіпкердің әйелге көрсеткен ебедейсіз құрметі, қаһарманның қоныстанушылардың өртеніп кеткен жұртын тауып алуы, банкті немесе күймені тонау, шаң басқан қала көшелеріндегі қызу атыс сияқты көптеген қарапайым көріністер стандартталды. Жазушылар мен режиссерлер өз фильмдерін осы элементтердің жаңа үлгілерімен ажырата алады. Серджио Леоненің жарқын италиялық вестерндерінде шарттар егжей-тегжейлі қаралып, үлкен масштабқа дейін күшейеді (9.13).

“ Мен Уайатт Эрпті білетінмін. Бұрын, тыныш күндері, жылына бір рет ол Томбстөунде танитын жолдастарына, ковбойларға келіп-кететін; олардың көбімен мен де араласқанмын. Ол кезде мен көмекші реквизитор бала болдым ғой деймін, оған орындық пен бір шәшке кофе ұсынғанмын. Ол болса маған О'Кей Корралдағы төбелес туралы айтып берді. «Менің қымбатты Клементинам» (*My Darling Clementine*) фильмінде біз оны дәл солай қойдық. Олар көшеде жай ғана кетіп бара жатқан жоқ, бір-бірін ұрғылап бара жатқан; бұл ақылды әскери маневр болды”.

Джон Форд, «Дилижанс» (*Stagecoach*) фильмінің режиссері



9.13 Аренадағы шешім. «Жақсы, жаман және сүйкімсіз» (*The Good, the Bad, and the Ugly*, 1966) фильмінің кульминациялық сәтіндегі атыстың үш әдісі бұқалардың шайқасын еске түсіру үшін түсірілген.

Бұлар баяндау және тақырыптық жаңашылдық (инновация) болды. 1950 жылдардағы «Сынған жебе» (*Broken Arrow*) сияқты либералды вестернен кейін жергілікті мәдениетке үлкен құрметпен қарай бастады. «Кішкентай ересек адам» (*Little Big Man*, 1970) және «Көк мундир киген сарбаз» (*Soldier Blue*, 1970) фильмдерінде үндістердің өмірін өркениетке жақын, ал ақнәсілділердің қоғамын қарақшылыққа жақын етіп бейнелеп, дәстүрлі тақырыптық құндылықтарды керісінше көрсеткен. Кейбір фильмдер кейіпкерді жүгенсіз кеткен секілді («Винчестер 73» (*Winchester 73*, 1950) немесе есінен адасқан («Сол қолдағы тапанша» (*The Left-Handed Gun*, 1958) сияқты ойнатып, оны мәдениетсіз қырынан көрсетті. «Жабайы банды» (*The Wild Bunch*, 1969) фильмінің кейіпкерлері алғашқы вестерндерде боямасыз жауыз адамдар ретінде көрінді.

Бас кейіпкердің жаңа күрделі бейнесі Джон Фордтың «Із кесушілер» (*The Searchers*, 1956) фильмінде айқын көрініс тапты. Команчиден кейін ағасының үйіне қашқан Итан Эдвардс өзінің ұрланған жиен қарындасы Деббиді іздеуге аттанады. Оны алға сүйрелейтін – отбасына деген адалдығы ғана емес, басқыншылар зорлап, өлтіріп кеткен ағасының әйеліне, яғни жеңгесіне деген құпия махаббаты. Итанның жолдасы, жартылай чероки (үндістер ішіндегі ұлт, шешен-ингуш сияқты туыс халықтар) жас жігіт Итанның Деббиді құтқару үшін емес, Команчиге әйел болғаны үшін өлтіруге ниеттеніп жүрген жоспары бар екенін біледі. Итанның қатыгез нәсілшілдігі мен қанқұйлы кегі Команчидің ауылына шабуыл жасаумен аяқталады. Фильмнің соңында Итан мәдени ортаға қайтып келе жатып, шөл далаға оралмастан бұрын лашықтың алдына келіп тоқтайды (9.14).

Кадр Фордтың «Дәл кездеу» фильміндегі есік саңылауының композициясын ерекше еске түсіреді (9.12); Джон Уэйн тіпті Харри Кэриге тән білекке жармасуды да қайталайды (9.15). Бірақ қаңғыбас ковбойдың тағдырына өркениетте өмір сүру жазылмаған сияқты, өйткені ол өзінің қайғысы мен өшпенділігін ауыздықтай алмайды. Қалалықтарға ұқсамайтын жабайы жігіт о дүниелік



9.14



9.15

9.14; 9.15 Жалғыз кейіпкер (қаһарман). «Із кесушілер» (*The Searchers*) фильмінің қорытынды кадрінде Джон Уэйн «Дәл кездеу» (*Straight Shooting*) фильміндегі Харри Кэридің оның білегінен жармасып ұстап алған көрінісін қайталайды (9.15).

Команчидің рухы туралы «желмен бірге мәңгілік жарысып жүрген» деп айтқандықтан жазаланған сияқты. Мәңгілік тақырыпты осылай өткір түсіндіру жанр шарттарының оқиғаның өн бойында қалай түбегейлі өзгеруі мүмкін екенін бейнелейді.

Үрей фильм

Вестерн жанры сюжетпен, тақырыппен және иконографиямен барынша айқын анықталса, үрей жанры өзі тудыруға тырысатын эмоциялық эффектілермен көбірек танылады. Үрей фильм шошуға, жек көруге, оқшаулауға, яғни үрейленуге бағытталған. Бұл импульс жанрдың басқа шарттарын да қалыптастырады.

Бізді не нәрсе үрейлендіреді? Әдетте, ол – құбыжық. Үрей фильмдегі құбыжық – табиғаттың қауіпті бұзылуы, біздің мүмкін болатын қалыпты сезіміміздің бүлінуі. Құбыжық Кинг Конг сияқты ерекше алып болуы мүмкін. Құбыжық елестер вампирлер және зомбилер сияқты өлім мен тіршіліктің арасындағы шекараны бұзуы мүмкін. Құбыжық доктор Джекилл өзінің сыйқырлы эликсирін ішкен кезде зұлым Хайд мырзаға айналып кететін кәдімгі адам болуы да мүмкін. Немесе құбыжық «Бөгде» фильміндегідей ғылымға беймәлім бір жаратылыс иесі болуы да ғажап емес. Сөйтіп, жанрдың үрейлендіретін эмоционал эффектісі әдетте кейіпкердің қорқынышты, өзгеше құбыжық деген шартымен қалыптасады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Тылсымға», яғни паранормалға оралуда» біз «Тылсым құбылыс» (*Paranormal Activity*) серияларын талдаймыз.

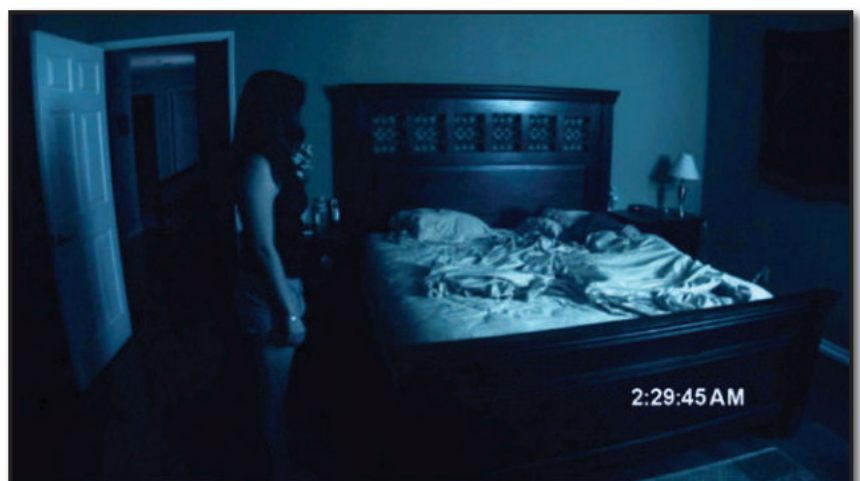
Басқа шарттар осыдан шығады. Біздің құбыжыққа деген реакциямызды оған үрейлене қарайтын басқа кейіпкерлер басшылыққа алуы ықтимал. «Мысық адамдар» (*Cat People, 1942*) фильмінде жұмбақ әйел қабыланға айналып кете алады. Біздің жеккөрінішіміз бен қорқынышымыз әйелдің күйеуі мен оның әріптестерінің реакциясымен расталады (9.16). Керісінше, «Бөгде ғаламшарлық» (*The Extraterrestrial*) үрей фильмі емес екенін білеміз. Өйткені бөгде ғаламшарлық өзгеше тіршілік иесі болғанымен, ол қорқыныш ұялатпайды, балалар да оған үрейленіп қарамайды.

Үрей сюжеті әдетте құбыжықтың қалыпты өмірге шабуыл жасауынан басталады. Ал басқа кейіпкерлер оған жауап ретінде құбыжықтың еркіндікте жүргенін біліп, көзін жоюға тырысады. Бұл сюжетті әртүрлі әдіспен дамытуға болады: құбыжықты келесі шабуылдарын жасауға мәжбүрлеу, биліктегі адамдардың құбыжықтың бар екеніне сенбеуі немесе кейіпкерлердің оның көзін жоюға



9.16

9.16; 9.17 Үрей білінеді, бірақ көрсетілмейді. «Мысық адамдар» (*Cat People*) фильміндегі көлеңке мен кейіпкердің реакциясы кадрдан тыс қорқыныштың бар екенін білдіреді (9.16). «Тылсым құбылыс» (*Paranormal Activity*) фильміндегі видеобақылау: ұйқысынан жұмбақ түрде оянған кейіпкер әйелдің екі сағаттай бір орында тапжылмай қимылсыз тұрғанын көрсетеді (9.17).



9.17

күш біріктіруіне кедергі келтіру арқылы. «Жын шығарушы» (*The Exorcist*) фильмінде кейіпкерлер Реганға жын кіргенін жүре-бара біледі. Оны анықтағаннан кейін олар жынды шығару үшін әлі күресулері керек болады.

Жанрға тән тақырыптар киногогерлер тудыруға тырысқан реакциядан да туындайды. Егер құбыжық біз білетін табиғат заңын бұзғандықтан үрей тудыраар болса, онда жанр адамзат білімінің шегін көрсетуге ыңғайлы келеді. Құбыжықтың бар екеніне күмән келтірген беделді адамдардың ғалымдар болуы маңызды. Ал басқа жағдайда ғалымдардың өзі қауіпті тәжірибелері арқылы құбыжықтарды әдейілеп еркіндікке жібереді. Сюжеттің осы түрінің жалпы шартында адамдар білмеуі тиіс кейбір нәрселерді білетін кейіпкерлер болады. Үрей фильмінің тағы бір тақырыптық үлгісі ядролық апаттар мен басқа да адам қолымен жасалған (антропогенді) апаттардан кейін, «Олар!» (*Them!*) фильміндегі алып құмырсқалар сияқты мутант құбыжықтарды тудыратын қоршаған ортадан қорқудан көрінеді.

Үрей фильмдердің иконографиясы құбыжықтар жасырынуы мүмкін қондырғыларды (декораццияларды) қамтуы таңғаларлық емес. Құрбандықтар топталып жиналатын ескі, қараңғы үй 1927 жылы «Мысық пен шымшық» (*The Cat and the Canary*) фильмінде кеңінен қолданылып, кейін «Аңшылық» (*The Haunting, 1999*) және «Жат» (*The Others, 2001*) фильмдерінде қайта пайдаланылды. Елес жайлаған заманауи үйдің нұсқасын «Тылсым құбылыс» (*Paranormal Activity, 2008; 9.17*) фильмінен көруге болады. Қабірлерден мәйіттер тіріліп шығады; зертханада ғалымдар адам (Франкенштейн сияқты) жасап шығады. Киногогерлер мұндай шарттарды онай ойната білді. Мысалы, Хичкок «*Психо*» фильмінде кәдімгі қонақүйді тозығы жеткен үймен қатар алып жүрді немесе Джордж Ромеро «Өлілер дәуірі» (*Dawn of the Dead*) фильмінде адамдарды сауда үйінде зомбилермен күрестіріп қойды. Слэшер субжанры кісі өлтіргіш супер адамдарды жазғы лагерь және қала маңындағы аудандар сияқты күнделікті тіршілік жағдайына басып кіруге мәжбүрледі.

Үрей иконографиясында қалың грим анық байқалады. Жүн басқан бет пен қолдар адамның қасқырға айналып бара жатқанын білдірсе, бүріскен бет мумияны көрсетеді. Кейбір актерлер өздерін қорқынышты кейіпке айналдыруға маманданады. «*Опера елесі*» фильмінде нағыз Елестің рөлін ойнаған Лон Чейни «мың әлпетті адам» деген атпен әйгілі болған. «Франкенштейн» (*Frankenstein, 1930*) фильміндегі Франкенштейн құбыжықтың рөлін ойнаған Борис Карлофтың гримі оны өзгертіп жібергені сонша – келесі түскен фильмдерінің титрында көрерменге сол актердің ойнағанын хабарлап отырды. Кейінірек компьютерлік арнайы эффекттер мен қозғалысты қармау гримді толықтырып, актерлерді жыртқыш жануарларға айналдырып жіберді.

Вестерн сияқты үрей фильм де дыбыссыз кино дәуірінде пайда болды. Жанрдың алғашқы маңызды еңбектерінің біразы Германияда түсірілді. Мысалы, олардың қатарына «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari, 1920*) және «Дракула» (*Dracula*) романының алғашқы ықшамдалған нұсқасы «Носферату» (*Nosferatu, 1922*) фильмдерін атауға болады. Неміс экспрессионист киносына тән бұрыштық көрініс, қалың грим және бұмаланған қондырғылар қорқынышты, тылсым атмосфераны беретін (9.18).

Үрей фильмдер қорқынышты гриммен және басқа да төменгі технологиялы арнайы эффекттермен эмоционал әсер тудыра алғандықтан, үрей жанрын бюджеті шектеулі киногогерлер түсіруге тырысатын. 1930 жылдары Голливудтың екінші дәрежелі Universal студиясы үрей фильмдер шығарды. «*Дракула*»



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Режиссер Джо Данте күлдіргі (комик) үрей фильмдерге маманданған. Біз оның жұмысын «Дантенің көңілді пургаториосы» (*Dante's cheerful purgatorio*) тақырыбында қарастырамыз.



9.18 Неміс экспрессионизмдік үрейі. «Носферату» (*Nosferatu*) фильмінде Макс Шрек граф Орлокты грим және актерлік ойыны арқылы егеуқұйрыққа немесе жарқанатқа қатты ұқсатады.

“ Біздің формула қарапайым. Үш көрінісі үрейге, ал біреуі нақты зорлық-зомбылыққа құрылған махаббат хикаясы. Сахна біртіндеп қараңғыланады. Осының бәрі 70 минуттан аз уақытта өтеді”.

Вал Левтон, «Мысық адамдар» фильмінің продюсері

(1931), «*Франкенштейн*» (1931) және «Мумия» (*The Mummy*, 1932; **9.19**) фильмдерінің әйгілі болуы студияның ірі компанияға айналуына көмектесті. Он жылдан кейін РКО-ның В-фильмдер (бюджеті аз фильмдер) бөлімшесі Вэл Льютонның жетекшілігімен аз бюджетті, сауатты түсірілген, көңілсіз фильмдер шығарды. Льютонның режиссерлері құбыжықты кадрдың сыртында ұстап және декорацияларды қараңғылықпен қымтап, ишарамен әрекет етті. Мысалы, «*Мысық адамдар*» фильмінде біз әйел кейіпкердің қабыланға қалай айналғанын ешқашан көрмейміз, тек белгілі бір көріністерде ғана жануарды байқап қаламыз. Фильм

ондай эффектілерді көлеңкелер, кадрдан тыс дыбыстар және кейіпкерлердің реакциясы арқылы жасайды (9.16).

Одан кейінгі он жылда үрей 1960 жылдардың негізгі аз бюджетті тәуелсіз продакшны болды, сонымен қатар көптеген Америка компаниялары жастар нарығына қарай бет бұрды. Джордж Ромероның «Тірі өліктер түні» (*Night of the Living Dead*, 1968) фильмі 114 000 долларға ғана түсірілді, бірақ университет қалашықтарында үлкен табысқа кенелді. Бюджет шкаласының келесі бір шетінде жанр «Розмаридің баласы» (*Rosemary's Baby*, 1968) және «*Жын шығарушы*» (1973) фильмдерінің әйгілі болуының арқасында жаңа табысқа жетті. Бұл фильмдерде қатыгездік пен жеккөрінішті әрекеттерді тым ашық көрсетіп, жаңалық енгізді. Ішіне жын кірген Реган өзіне еңкейген пірөдарға қарай құсып жіберген кезде, үрей тудыратын бейнелердің жаңа стандарты қалыптасты. Он шақты жылдан кейін «Ара» (*Saw*) сериялары қанның факторлық көрсеткішін жоғарылатып жіберді.

Үрей фильмі танымалдылық әлі аяқталмаған кезеңде келді. Голливудтың әйгілі режиссерлерінің көбі осы жанрмен жұмыс істеп, «Ақула азуындағы ажал» (*Jaws*, 1975) және «Кэрри» (*Carrie*, 1976) фильмдерінен бастап «*Блэйт*» (2008) сағасына дейінгі бірнеше үрей фильмдері хитке айналды. Бюджеті аз үрей фильмдер де табысты болды. 35000 долларға түсірілген «Мыстан Блэр туралы жоба» (*The Blair Witch Project*, 1999) үлкен халықаралық аудиториясын тапты. Он жылдан кейін 11000 долларға түсірілген «*Тылсым құбылыс*» фильмі әлем бойынша 200 миллион доллар пайда түсірді.

Жанр иконографиясы бұдан да кең ауқымда ланч-бокстарды және тақырыптық парк аттракциондарын декорациялап, қазіргі мәдениетке етене еніп жатыр. Стивен Киңг пен Стефани Майердің үрей романдары фильмдер мен телехикаяларға арнап ықшамдалды, ал «Мумия» және «*Франкенштейн*» сияқты жанрлық классика қазіргі аудиторияға арнап қайта жасалды. Үрей фильмдерін түсіруге деген қызығу жаһандық сипат алып барады. Еуропа мен Азия да «Анатомия» (*Anatomy*, Германия), «28 күннен соң» (*28 Days Later*, Англия), «Түнгі барлаушы» (*Nightwatch*, Ресей), «Қонақ» (*The Host*, Оңтүстік Корея), «Қоңырау» (*The Ring*, Жапония), «Сайтанның жалы» (*The Devil's Backbone*, Испания), «Дұрыс адамды жібер» (*Let the Right One*, Швеция) және басқа да көптеген тақырыптармен қатарға қосылды.

Үрейдің Америка киносының өзегіне айналуы ғалымдарды оған мәдени түсінік беруге мәжбүрледі. Көптеген сыншылар «*Жын шығарушы*» және «Полтергейст» (*Poltergeist*) сияқты 1970 жылдардағы отбасылық үрей фильмдердің субжанры америкалықтар отбасының бұзылуы туралы әлеуметтік қауіпті сипаттайды деп есептейді. Ал басқалары қалыпты өмірдің дәстүрлі категориялары туралы жанр сұрақтары Вьетнам соғысы мен қырғи-қабақ соғыстан кейінгі дәуірлермен сәйкес келеді деген болжам жасайды. Көрермен әлем және өздерінің теңдігі жайлы іргелі түсініктеріне сенімді болуы мүмкін. Киносүйер қауымды шығармашылық арнайы эффектілер мен грим де қызықтырады. Сондықтан киногер-



9.19 Бюджеті аз фильмдегі әлсіз үрей. «Мумия» (*The Mummy*) фильмінде Борис Карлофтың көзіндегі кішкентай ғана жарқыл құбыжықтың тірілген сәтін көрсетеді.

лер барынша қанды әрі сұмдық бейнелерді көрсетуде бір-бірімен бәсекеге түсті. Үрей фильмдердің дағдылы көрініске айналып кеткені сонша – «Өте қорқынышты фильм» (*Scary Movie*) франшизасы мен «Өлілер думаны» (*Shaun of the Dead*) фильмі сияқты пародиялар өздері келемеж еткен фильмдердей әйгілі болды. Жанрлардың араласуы мен аудитория арасындағы өзара талғам ауысуы һәм киногерлердің табанды мақсатының арқасында үрей фильмдері кез келген жанрдың негізі болған шарттар мен инновацияның өзара әрекетін көрсете алды.

Мюзикл

Вестерн, негізінен, Америка шекарасындағы оқиғаларға негізделген, ал үрей фильмдер өзі тудырғысы келетін сезімдік эффекттермен сипатталады. Мюзикл, керісінше, технологиялық инновацияға жауап ретінде пайда болған. Дыбыссыз кино дәуірінде музыка мен әнді қозғалып жүрген бейнелер арқылы синхрондауға тырысқанымен, музыкалық нөмірлерден тұратын толықметражды фильм түсіру идеясы жазылған дыбыс трегін енгізу 1920 жылдардың соңында ғана пайда болды. Адам дауысын кеңінен пайдаланған алғашқы фильмдердің бірі – диалогі мүлде жоққа тән, бірақ бірнеше әні бар «Джаз әншісі» (*The Jazz Singer, 1927*) фильмі.

Әуелде көптеген мюзиклдер араларында баяндау байланысы аз немесе мүлдем жоқ шоулар, бағдарламалар немесе нөмірлер еді. Мұндай мюзиклдер алғашқы дыбысты фильмдерді көрермен диалогты немесе ән мәтінін түсінбесе де, актерлердің өнерін тамашалай алатын шеттілді нарыққа сатуға көмектесті. Субтитрлар мен дубляж тіл кедергісін шешкен кезде мюзиклдерде барынша күрделі сюжет желісі пайда бола бастады. Режиссерлер музыкалық нөмірлерді қосуға шабыт беретін сюжеттерді жасап шығарды.

Мюзиклдің негізгі екі жанры 1930 жылы дүниеге келді, оларды әлі күнге дейін қолданамыз. Оның бірі – аудитория алдында оқиғалар әлемінде өнер көрсететін әншілер мен бишілерге акцент беретін *сахнадан тыс мюзикл*. Осы жанрда Warner Bros киностудиясының «42-көше» (*42nd Street, 1933*) атты табысты болған алғашқы мюзиклі үлкен қойылым алдында аяғын сындырып алған жұлдыздың дублеры ретінде биші Руби Килерді таңдап, классикалық үлгі қалыптастырды. Режиссер Килерге: «Сіз үйден шығып, жұлдыз болып оралуға тиіссіз», – дейді және ол шынымен де көрермен көзайымына айналады (9.20). Ондаған жылдар бойы Warner студиясының хореографиясын Басби Берклидің өзі қойған мюзиклдері, MGM студиясының жас Джуди Гарланд пен Микки Руни жұптасып өнер көрсеткен «Қане, думандатайық!» (*Let's put on a show!*) сюжеттер сериясы және RKO студиясының Фред Астер мен Джинджер Роджерс би тобының қатысуымен түсірген фильмдердің керемет циклі қалыптастырды. Кейінгі мысалдар ретінде орындаушылары фильм кейіпкерлерінің өздері болған «Жаңбыр астында ән салғандар» (1952) сияқты мюзиклдерді атауға болады. Одан кейінгі сахнадан тыс мюзиклдер – «Міндеттемелер» (*The Commitments*), «Музыка мен лирика» (*Music and Lyrics*), «Джерси жігіттері» (*Jersey Boys*) және «Арман қыздар» (*Dreamgirls*). Кейбір кезде би конкурстары «Сен лайықсың!» (*You Got Served*) және «Бидің түбін түсірейік» (*Stomp the Yard*) сияқты сахналық шоулардың баламасы болады.

Мюзиклдер тек шоу-бизнеске ғана орын алмайды. Адамдар күнделікті тіршілік жағдайында ән салып, билеп жүретін мюзиклдер де бар. Кейде сахнадан тыс мюзиклдерде де кейіпкерлер күнделікті өмірдегідей ән сала береді. Стрейт мюзиклдер деп аталатын арнайы мюзиклдер көбіне романтикалық комедияда болады. Сондықтан ән мен би кейіпкерлердің қорқынышын, күштарлығын және қуанышын бейнелейді. Осындай мюзиклдердің бірі – «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмін 11-тарауда талдаймыз. 1968 жылы «Рошфордтың жас қыздары» (*The Young Girls of Rochefort*) фильмінде кейіпкерлер фильм диалогінің көп бөлігінде ән салып, қала көшесіндегі би қойылымдарына жүргіншілер қосылып кетіп, романтикалық мюзиклді шырқау шегіне жеткізді (9.21). Қазір стрейт мюзиклдерді сирек түсіреді. Бірақ Джули Теймор толықтай Beatles тобының әндеріне негіздеп және дикторлық мәтінді 1960 жылдардағы қоғам тілімен сөйлетіп, «Бүкіл әлем арқылы» (*Across the Universe*) фильмімен субжанрды қайта жандандыруға тырысты (9.22).

“ [Продюсер Артур Фрид] маған келіп: «Мұнымен не істемексіңдер?» – деп сұрады. Мен: «Артур, әлі білмеймін. Бірақ ән салып тұруым керегін және жаңбыр жауып тұру керегін білемін». Содан кейін ол көріністе жаңбыр болған жоқ”.

Джин Келли, актер/хореограф, «Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) фильмі



9.20



9.21

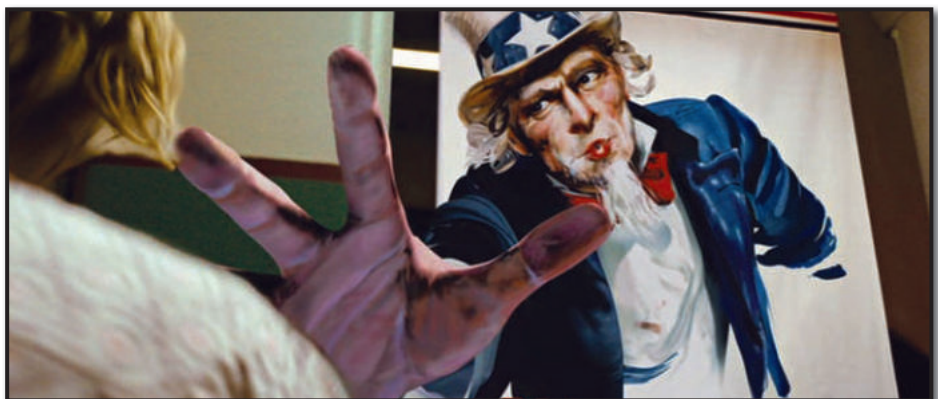
9.20; 9.21 Сахнадан тыс мюзикл және страйт мюзикл. Руби Килер «42-көше» (*42nd Street*) фильмінің тақырып нөмірімен өз дәрежесіне жол салады (9.20). Жак Демидің «Рошфордтың жас қыздары» (*The Young Girls of Rochefort*) фильмінде қаланың барлық адамы билейді (9.21).

Сахнадан тыс мюзиклдер сияқты, страйт мюзиклдерде де қойылымдар көбінесе қыз бен жігіт арасындағы сүйіспеншілікті көрсетеді. Бірге керемет өнер көрсеткендіктен, кейіпкер жігіт пен қыз өздерін нағыз жарасымды жұп деп ойлайды. «Цилиндр» (*Top Hat*) фильмінде Джинджер Роджерстің кейіпкері «Бұл керемет күн емес пе!» (*Isn't It a Wonderful Day*) қойылымында Фред Астермен тоң-теріс болып жүргенін ұмытып кетеді де, соңында бір-біріне ғашық болып қалады. Бұл сюжет әдісі жанрдың негізгі элементтерінің бірі болып қалыптасады. Астер тағы өзінің көңілсіз серіктесінің көңілін табады. Бұл жолы «Музыканттар вагоны» (*The Band Wagon, 1953*) фильміндегі «Қараңғылықтағы би» (*Dancing in the Dark*) нөмірінде Сид Чариспен өнер көрсетсе, Джон Траволта өзінің романтикалық жұбын «Сенбілік кеш безгегі» (*Saturday Night Fever, 1977*) фильміндегі би алаңынан тапты. «Мулен Руж!» (*Moulin Rouge!*) фильмінде ғашықтар сахнада да, сахнаның сыртында да классикалық поп және рок әндермен бір-біріне серенада айтады (9.23), ал «Үйдегі мереке» (*House Party*) және «Алға қадам бас» фильмдеріндегі би қойылымдары сыйластық ритуалдарын көрсетеді.

Мюзиклдер «Оз елінің сыйқыршысынан» (*The Wizard of Oz*) бастап, «Салқын жүрек» (*Frozen*) фильміне дейінгі балаларға арналған хикаялармен бұрыннан байланысты. Көптеген анимацияланған фильмдерде музыкалық нөмірлер бар. Мысал ретінде Disney студиясының «Ақшақар және жеті ергежейлі» (*Snow White and the Seven Dwarfs*) анимациялық фильмін алуға болады. Бірақ ересектерге арналған мюзиклдердің салмағы ауыр. «Вест-Сайд оқиғасы» (*West Side Story*) фильмі – этникалық ерекшеліктердің қайғылы қиылысуын бейнелейтін романс, ал «Аспаннан түскен ақша» (*Pennies from Heaven*) фильмі сол дәуірдің жазбаларын синхрондайтын кейіпкерлер арқылы Ұлы тоқырау жылдарының сүреңсіз ахуалын тудырады. «Бақылау» (*Control*), «Өрле» (*Get on Up*) және «Жолыңмен жүр» (*Walk the Line*) сияқты өмірбаяндық фильмдер көңілсіз, сахнадан тыс мюзиклдерге айналды.

Соған қарамастан, вестерн мен үрей фильмдері адам табиғатының қараңғы жақтарын зерттейтін болса, Голливуд мюзиклдері жағымды қырларын баса көрсетеді. Сауық-сайран (думан, шоу) хитке айналып, ғашықтар ән мен биде біріккен кезде фильм өзінің діттеген мақсатына жетеді. «Пи-

9.22 1960 жылдардағы музыкалық контрмәдениет. «Бүкіл әлем арқылы» (*Across the Universe*) фильмінде әскерге шақырту алған жас жігіттің психикалық көңіл күйі Битлз тобының «Мен сені қалаймын» (*I Want You*) әнімен сипатталады. Бұл фильм АҚШ-тың Иракқа басып кіруі қызған шақта шыққан.





9.23 Қойылым көңіл табу ретінде. «Мулен Руж!» (*Moulin Rouge!*) фильміндегі керемет музыкалық нөмірде барлық назар шаттанған фашықтарға шоғырланады.

жама ойыны» (*The Pajama Game*) фильмінде одақ пен басшылық көшбасшылары романтикалық жұпқа айналып, ереуілдің алдын алады. Осы шарттардың біразы бүгінгі күнде де сақталған. «Рок мектебі» (*The School of Rock*) фильмі мен бүгінгі хип-хоп және өзгерген мюзикл сахнадан тыс мюзиклді дарын мен тынымсыз еңбек түбінде жеңіске жетеді деген тақырыпта қайта жасап шықты. Тіпті аздап ауырлау «8 миль» (*8 Mile*) фильмінің өзі дәстүрлі сюжет жоспарымен түсірілген: дарынды жас орындаушы кемшіліктерімен күресіп, табысқа кенеледі.

Мюзиклдер тақырыбының ауқымы кең болғаны сонша – жанрмен байланысты нақты иконографияны анықтау қиындық тудырады. Сахнадан тыс мюзиклдердің өзіне тән декорациялары бар: киім ауыстыратын бөлме, театр сахналары, пәтерлер мен сахна фоны (9.20-дағыдай) және оркестрі мен би алаңы бар түнгі клубтар. Дәл осылайша, мюзикл орындаушыларды да өздеріне тән сахналық киімдерінен тануға болады. 1930 жылдары Фред Астер ешкімге керегі жоқ киноактердің рөлін сомдайтын «Музыканттар вагоны» фильмінен басталған мюзиклдерімен тығыз байланысты кинодағы ең әйгілі цилиндр қалпақты киді. Бұл туралы тіпті әзіл де бар. Дәл осылай, Траволтаның «Сенбілік кеш безегі» фильмінде киген ақ костюмі би (диско) дәуірінің символына айналды. Мюзикл әрдайым жаңашылдыққа мүмкіндік береді. Оған фабрикада («Пижама ойыны») немесе шалғынды аймақта «Оклахома!» (*Oklahoma!*) қойылған музыкалық нөмірлер мысал бола алады.

Мюзиклге тән техникалар әртүрлі. Мюзиклдер әдетте айқын, қанық жарықтандырылып, көңілді костюмдермен және декорациялармен безендіріледі. Онда би нөмірлерінің хореографиясын анық көрсетеді. Сол себепті де түрлі түсті кино таспаларды Эдди Кантордың «Сейіл» және 2-тарауда айтылған «Оз елінің сыйқыршысы» сияқты мюзиклдерге өте ерте пайдаланды. Классикалық мюзиклдер әдетте үздіксіз дубльден тұрса, қазіргі мюзиклдер MTV видеолар әсерінен жылдам кесім жасауға бейім. Соған қарамастан, музыкалық нөмірдегі бишілер қалыптастырған үлгілерді көрсету үшін кран пландар мен жоғары бұрыштар жалпылама болып қалады (9.24). Мюзиклде кеңінен қолданылатын бір техника көрерменге айқын көрінбейді. Ол – алдын ала жазылған әнмен ерінді синхрондау. Түсіру алаңындағы орындаушылар еріндерін дыбысталған жазбамен жыбырлатып тұрады. Бұл техника әншіге еркін қозғалып, өз рөлін сомдап шығуға, ойын жинақтауға мүмкіндік береді.

1935 жылғы RKO студиясының Астер мен Роджерс түсірген «Свинг уақыты» (*Swing Time*) мюзиклі сахнадан тыс мюзиклдердің айқын мысалы бола алады. Фильмнің басында тыпырлап билеудің құмарпаз, хас шебері Лаки деген лақап аты бар кейіпкер сахнаны тастап, үйленбек болады. Біз қалыңдықтың оған лайық емес екенін бірден сеземіз. Қыз биші емес, ол тіпті әріптестерінің үйлену тойды болдырмас үшін жігітті алдаған алдыңғы көріністерінде де көрінген жоқ. Ашылу көріністері театрдың сахнасы мен киім ауыстыратын бөлмесі сияқты қарапайым шарттармен басталады. Кейінірек Лаки қалаға барып, Пенни (бұл есім Лакидің өлшеусіз бақытты күндері өткен кварталды еріксіз еске түсіреді) есімді кейіпкерді кездестірген кезде қыз оны бірден ұнатпай қалады. Қыз жұмыс істейтін би мектебіндегі күлкілі көріністерде Лаки өзін ебедейсіз көрсетуге тырысады. Мектеп қожайыны Пенниді жұмыстан босатқан кезде Лаки қызбен бірге дайындықсыз керемет би билеп,



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Қазіргі уақытта үлкен мюзиклдер сирек кездеседі, алайда шағын мюзиклдер мэшаптар (бірнеше музыканың, біріктіріле монтаждалған нұсқасы) мен липдабтар түрінде интернетте кең тараған. «2-4-6-8, кімнің липдабын бағалаймыз?» тақырыбын қараңыз.

9.24 Стильдік таңдауларға арналған жанр мотивациясы. «Бидің түбін түсірейік» (*Stomp the Yard*) фильмінде қалықтап тұрған кранмен түсірілген кадрлар ансамбльдің геометриясы мен координациясын айқын көрсетеді.



9.25



9.26

9.25; 9.26 «Свинг уақыты» (*Swing Time*) (свинг деп өлшеулі бір ырғақпен жүруді айтады) мюзикл ретінде. Костюмін карта ойынына ұттырып алғаннан кейін Лаки әлі де Астердің цилиндр қалпағын киіп жүреді (9.25). Пенни мен Лаки Арт-Деко түнгі клубында билеп жүр (9.26).

оның жұмыс орнын сақтап қалады. Соңына таман қыздың оған деген сезімі оянып, мектеп қожайыны екеуіне арнап сән клубында сынақ ұйымдастырады.

Кедергі, негізінен, Лаки мен клубтағы оркестр жетекшісінің арасындағы романтикалық бәсеке формасында көрінеді. Бұдан ары шиеленіс романтикалық комедияға тән «Үлкен түсінбестіктен» пайда болады: Пенни Лакиді қалыңдығына қайта оралғалы жүр деп ойлайды. Фильмнің соңына таман Пенни дирижерге тұрмысқа шығуға дайындалып жүргендей көрінеді. Лаки екеуі соңғы рет кездесіп жатқан сияқты және олардың әр нәрсенің басын шалған әңгімелері қойылым мен романтика арасындағы байланысты көрсетеді:

ПЕННИ: «Ол өте әдемі билей ме?»

ЛАКИ: «Кім?»

ПЕННИ: «Сен ұнататын қыз».

ЛАКИ: «Иә, өте әдемі билейді».

ПЕННИ: «Әлгі сен үйленгелі жүрген қыз».

ЛАКИ: «Білмеймін. Мен тек сенімен ғана билегенмін. Енді ешқашан билемеймін».

Фред Астердің енді ешқашан билемеймін дегені – шешуші қауіп. Оның «Ешқашан билемеймін» (*Never Gonna Dance*) деген әні екеуінің бір-біріне лайық жұп екенін растайтын дуэттің шырқалуына алып келеді. Ақырында, Лаки мен Пенни татуласады.

Фильм жанрдың жақында ғана қалыптасқан шарттарын көрсетеді. Лаки Астердің классикалық цилиндр қалпағы мен ресми киімін киеді (9.25). Астер мен Роджерс 1930 жылдардағы музыкалық құрылымға тән арт-деко стилінде билейді (9.26). Фильм

шарттан алыстап кетеді. Алайда Астер 1920 жылдары өзінің Нью-Йорк сахнасындағы мансап жолына ықпал еткен әйгілі афро-америкалық бишінің құрметіне «Харлемнің Боджәнжелзі» (*Bojangles of Harlem*) деген тамаша нөмірін орындап береді. Ол бет-әлпетін қап-қара етіп бояп шыға келгенде, кемсіту стереотипін көрсеткісі келген жоқ. Керісінше, өзін ғасырдың ең әйгілі қаранәсілді тарсылдатып билеу шебері – Билли «Боджәнжелз» Робинсонның орнына қойды (Бұл құрмет ерекше болды. Өйткені Робинсон ол кезде бәсекелес «Twentieth Century Fox» студиясында Ширли Тамплдің мюзикліне түсіп жатқан еді).

Сахнадан тыс декорациялар мен шоу-бизнес сюжеттеріне қарамастан, «Свинг уақыты» фильмі күнделікті өмір ортасында бірнеше нөмір қояды. Лаки Пеннидің пәтеріне келген кезде, ол шашын сусабынмен жуып жатады. Сол кезде Лаки қыздың пианиносымен өзін сүйемелдеп (бейдайджетик

оркестр ойнаса да) «Сіздің бүгінгі кешкі бейнеңіз» (*The Way You Look Tonight*) әнін шырқайды. Екеуі ауылдық жерге барып, «Тамаша романсты» (*A Fine Romance*) айтқан кезде, дайджетик сүйемелдеу болмайды, музыканы тек көрінбейтін оркестр ойнайды. Мюзикл әлемі адамдарға кез келген уақытта, кез келген жерде ән мен би арқылы өз сезімдерін білдіруге мүмкіндік береді.

Спорт фильмі

Спорт фильмдері вестерндер, үрей фильмдер және мюзиклдер сияқты жанр қалыптастыра алмайды дегенмен келісуіңіз мүмкін. Бәлкім, баскетбол, бейсбол, бокс және спорттың басқа түрлерін «Жұма түнінің оттары» (*Friday Night Lights*) драмасы, «Уимблдон» (*Wimbledon*) романтикалық комедиясы сияқты дәстүрлі жанрлардың тақырыбы ретінде қарастыруға болар ма еді. Дегенмен бокс матчтары Edison Kinetoscope студиясының аудиториясын елең еткізгеннен кейін, спорттық фильмдер де кино тарихының негізіне айналды. Ғылыми-фантастикалық фильмдер мен комедия фильмдерінің жанкүйерлері сияқты, спорт фильмдерінің де белгілі бір аудиториясы бар.

Спорт фильмдері өзінің жеке сюжет үлгілерін, иконографиясын және тақырыптарын көрсетеді. Бәсеке мен турнирлер шиеленіс тудырады, ал «жеңіс әлде жеңіліс» деген ірі ойын барлық жанжалды шешіп, фильмнің финалын жасайды. Спорттық іс-шаралар беймазальық пен күтуден, немесе күтпеген жағдайлардан құрылады. Соған қарамастан, спорт туралы фильмдер барынша салмақты, идеологиялық мәселелерді де көтере алуы мүмкін. Әуесқой спорттағы табыс жеке адамның жеңісін яки команданың жетістігін айқын көрсетеді. Кәсіби спорт спортшыға ақша мен билік береді, сондықтан жанр әлеуметтік тұтастық тақырыбын да дамыта алады. Бір қызығы, спорт фильмдері нәсілдік және гендерлік рөлдерді де зерттейді.

Кең тараған сюжеттердің бірі – жолы болмайтын жанның жоғары лигаға жету үшін немесе чемпионатта өнер көрсету үшін барлық мүмкіндікті байқап көретін «Күлшеқыз хикаясы» (*Cinderella story*). Фильмде «Рокки» (*Rocky*) және «Жаңадан келген» (*The Rookie*) фильмдеріндегідей бас кейіпкерлер болады. Кейде сюжет жеке алауыздықты жеңіп, командамен жұмыс істеуді үйренетін топқа, әдетте бұзақылардан тұратын топқа шоғырлануы мүмкін. Мұндай сюжет үлгісі «Аюдың» белгілі нашар ойыншылары» (*The Bad News Bears, 1976*), «Жоғары Лига» (*Major League*) және «Ұрда-жық: жолы болмаған жігіт жайлы хикая» (*Dodgeball: A True Underdog Story*) фильмдерінде анық көрінеді. «Шапалақ» (*Slap Shot*) пен «Әр жексенбіде» (*Any Given Sunday*). Күлшеқыздың басқа сюжеттері жас айырмашылығы, құндылықтары, ойын стилі сияқты ерекшеліктерін айқын көрсету үшін ақсақал ардагерлер мен жас жұлдыздарды бір-бірімен үйлестіреді.

Сыншылар Күлшеқыз үлгісін көшірме деп атауы мүмкін, бірақ спорттың кез келген түрінде қиындықтарды жеңген, алайда жолы болмаған жандардың шынайы мысалдары бар. Сондай шынайы оқиғалар негізінде 1980 жылғы Құрама Штаттардың хоккей командасы туралы «Ғажайып» (*Miracle, 2004*) және «Үндістандық шабандоз» (*The World's Fastest Indian*) фильмдері түсірілді (9.27). Күлшеқыз хикаясы аудиторияға назар аударады. Өйткені кейіпкер жігіттің немесе қыздың табысқа жетуі екіталай. Ал біз арманына жету үшін тәуекелге баратын кейіпкерлердің күйін бірге кешеміз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз блогта басқа жанрларды да талқылаймыз. Соңғы жылдардағы фантастика және ғылыми-фантастикалық фильмдер туралы «Семсерлер жарық семсерлеріне қарсы» тақырыбын қараңыз. Ал супер қаһармандардың комикс кітаптарына негізделген фильмдер туралы «Супер қаһармандар сатылады» тақырыбына көз жүгіртсеңіз болады. Детектив-триллер шарттарын «Қалайышы, тігінші, сарбаз, тыңшы: абыржып жүргендерге арналған нұсқаулық» (*Tinker Tailor Soldier Spy: A guide for the perplexed*) тақырыбы мен «Борн» франшизасына арналған жазбаларымызда қарастырамыз. Біз сондай-ақ «Тыныш айлақ» (*Safe Haven*), «Жанама әсерлер» (*Side Effects*) мен «Жоғалған қыз» (*Gone Girl*) фильмдері отандық триллерге тән баянсыз стратегиясына қалай сүйенгенін де сөз етеміз.



9.27 Жолы болмайтындардың оқиғалары. «Үндістандық шабандоз» (*The World's Fastest Indian*) фильмінде жаңазеландиялық қарт кісі Берт Мунро жеңімпаз адамға ұқсамайды. 67 жаста болғанына қарамастан, ол Юта штатындағы Бонневиль тұзды көлінде өзі жасап алған 1920 жылғы «Индиан» мотоциклімен рекорд орнатады. Режиссер Роджер Дональдсон Мунроның оқиғасының негізінде «Берт Мунро. Жылдамдық құдайына сыйлық» атты қысқадеректі фильм де түсірген.

Спорт фильмдерінің екінші сюжеті мансап жолының биігіне жеткен кезде ауруға ұшырап немесе жарақат алған спортшылардың өмірін баяндайды. Бұған мысал ретінде «Янкилердің мақтанышы» (*Pride of the Yankees*), «Барабанды ақырын ұр» (*Bang the Drum Slowly*) және «Миллион долларлық сәби» (*Million Dollar Baby*) фильмдерін айтуға болады. Бұл фильмдер спорт фильмі шарттарының медициналық драма немесе басқа мелодрамалар сияқты басқа жанрлармен қалай оңай үйлесіп кететінін көрсетеді. «Сегіз еркек» (*Eight Men Out*) және «Дауыл» (*The Hurricane, 1999*) фильмдерінде спортшылардың мансап жолы жанжал немесе әділетсіз сот жүйесі сияқты әлеуметтік факторлармен тығырыққа тіреледі. Күлшеқызы хикасындағыдай өмірдің сюжет желісі бұл қойылымдарда шынайы оқиғаларға негізделгендіктен барынша шындыққа жанасымды көрінеді.

«Қорқыныш сыртқа шыққанда» (*Fear Strikes Out*), «Ақшаның түсі» (*The Color of Money*) және «Үміткер» (*Seabiscuit*) сияқты фильмдердің сюжеттері де үлкен қиындықтарға қарсы күресті бейнелейтін Күлшеқызы хикаясын еске түсіреді. Бұлардың бәрі үзіліп қалған мансап жолымен байланысты. Бірақ бұл фильмдер спортшының өз еркімен кейін спортқа қайтып оралуы, мәртебе биігіне қайта көтерілуі туралы. Қайта оралу оқиғалары спортты талантты адамдардың лауазымға келуі (меритократия) түрінде көрсетеді: бойыңызда күшті дағдылар мен тұрақты құштарлық болса, кез келген қателікті түзете аласыз.

Осы сюжет түрлерімен қатар кейіпкерлердің де шарттары қалыптасады: қатал жаттықтырушы, адал, бірақ кемшілігі бір басына жетерлік спортшы, арсыз қарсылас және жолдасының қалай да жеңіске жетем деген өлермендігіне қарсылық білдіретін ер немесе әйел серіктес. Біраз фильм шынайы спорт оқиғасына қатысты тысқары, яғни екінші кезектегі тұлғаға арналады. «Скаут» (*The Scout*) пен «Миллион долларлық қол» (*Million Dollar Arm*) фильмдері бейсбол ойынының шеберлерін шыңдауға бағытталған әрекеттерді көрсетеді. «Джерри Макгуайре» (*Jerry McGuire*) фильмінде спорт агенті қызуқанды ізбасарының мансабына сүйеніп, компания құрмақ болады. «Монейбол» (*Moneyball*) және «Драфт күні» (*Draft Day*) фильмдері қарсыласының шамына тию қаупі бар тәуелсіз менеджерлер туралы.

Кейбір спорт фильмдері сюжет пен кейіпкердің осындай шарттарынан күрт ауытқып кетеді. Әдетте біз спортшының чемпионатқа қатыссам деген талабына эмоциямен қараймыз. «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) фильмі біздің тілектестігімізді күрделендіріп жібереді. Оның кейіпкері Джейк Ламоттаның бойын қызғаныш кернегені сонша – ол боксты аяусыз қанды спорт түрінде қабылдайды («Құтырған бұқа» фильмі туралы толығырақ 11-тараудан қараңыз).

Дәл осылай, «Детройт жолбарысы» атанған әйгілі Тай Коббтың өмір жолы туралы «Кобб» (*Cobb*) фильмінде жазушы-режиссер Рон Шелтон бейсболдың аңыз адамының жағымсыз бейнесін зерттейді. Кобб – мүмкіндік туған сәтте бәсекелесін аямайтын долы қарсылас. Ол – жолына кесекөлденең тұрған кез келген ойыншыны қапы қалдыратын, әккі ойыншы. Алаңнан тыс жерде Кобб – нәсілшіл, әйелдерді жек көретін, бұзақы жігіт. Ойын кезінде Кобб бізге тамаша спортшы емес, өз нәпсісімен күресіп жүрген жандай болып көрінеді.

Кейбір фильмдер спорт фильмі шарттарынан сәл артқа шегініп, жанкүйерлер жайлы баяндайды. «Безгек» (*Fever Pitch*) фильмінде «Ред Сокс» (*Red Sox*) командасына деген ерекше ықыласын, жақсы көретін қызы Линдси екеуінің арасындағы махаббатқа кедергі келтіретін жанкүйер Беннің хикаятын баяндайды. Әуелде Линдси Беннің бұл қылығына жай ғана қызығушылық деп қарайды. Бірақ уақыт өте келе, Бен екеуінің болашағы туралы ойламайтынын аңғара бастайды; ол тіпті айлық демалысын да «Сокстардың» ойын кестесіне қарап, соның ыңғайына қарай алады екен.

Бенді «Ред Сокс» командасының жанкүйері ете отырып, режиссер Питер мен Бобби Фаррелли бейсбол әлеміне тарап кеткен «сүйкімді бейбақтар» деген аңызды жақсы пайдаланып кетеді. «Ред Сокс» командасы 1918 жылдан бері әлем чемпионатында жеңіске жеткен емес, тек 2004 жылы Әлемдік ойындар сериясында жүлделі болды. Кездейсоқ сәттіліктің арқасында «Сокстердің» чемпионат маусымын – Фарреллилердің ойынын Күлшеқызы хикаясы мен оралу хикаятын біріктіре отырып, ешкім күтпеген жағдаймен аяқтайды (9.28).

Иран фильмі «Оффсайд» (*Offside*) спорт киносы жанрының шарттарына жаңа тақырыптық өзгеріс енгізді. «Оффсайд» фильмі фон ретінде 2005 жылы Бахрейн мен Иран арасында өткен матчты пайдалана отырып, ер адамдар болып киініп, Азади стадионына кіруге тырысқан Иран



9.28 Жанкүйерлер туралы спорт фильмдер. 2004 жылғы «Ред Сокс» (*Red Sox*) командасының әлем чемпионатындағы мүмкіндік мүлде қалмаған кезде жеткен жеңісінен кейін Фаррелли «Безгек» (*Fever Pitch*) фильмі үшін Сент-Луистегі Буш стадионында команда жеңісін тойлап жүрген Бенмен Линдсиді жасырын түсіріп алған.

командасының әйел жанкүйерлері туралы баяндайды. «*Оффсайд*» фильмінің сюжеті әуелде ойынға алғаш рет жасырын келген қыз жайында болады. Кейінірек біз қыздың бұл әрекеті 2005 жылы Иран мен Жапония арасында өткен матчтан кейінгі тәртіпсіздік кезінде қайтыс болған, футболдың ерекше жанкүйері – өзінің досына деген құрметі екенін білеміз. Ойынның қауіпсіз өтуін қамтамасыз етіп жүрген полицейлер қыздың жасырын кейіпте келгенін көріп, таныйды да жылдам арнайы құрылған ұстау алаңына алып кетеді. Фильм сюжетінің негізгі бөлігі осы алаңның айналасында өрбиді. Басқа жанкүйерлерді де сол жерге алып келгенін білген кезде, кадр сыртында матчтың қызу жүріп жатқанын естиміз; әйелдер сияқты біз де ойынның өту барысын ешқашан көре алмаймыз.

Негізгі оқиғаны көрсетпеу арқылы «*Оффсайд*» фильмі бүкіл қоғамға әсер етіп жатқан діни, мәдени және гендерлік жағдайларды айқын көрсетеді. Матчтың жалғасуымен полицейлер мен қыздар біртіндеп бір-біріне сенім білдіре бастайды. Алайда олардың достық қарым-қатынастарына әйел рөлінің әлеуметтік тыйымына байланысты көлеңке түседі. Жағдай біраз мағынасыз қиындыққа келіп тіреледі. Азади стадионына тек ер адамдарға ғана кіруге рұқсат берілген, сондықтан әйелдер дәретханасы жоқ. Ұсталған қыздардың бірі дәретханаға бару керек болғанда, ертіп жүрген полицей оны ұялтпау үшін бірнеше қадам алда жүреді. Полицей ер адамдар дәретханадан шыққанша, қызды күттіріп қояды. Содан кейін дәретхана қабырғасындағы граффиттерді көрген кезде қызға көзін жабу үшін орамалымен бетін бүркеуге бұйрық береді (9.29).

Мұндай көріністерде Джафар Панахи ет пен теріден жаралған адамзатқа қамқорлық таныту туралы әлеуметтік идеологияны жанама түсініктемелермен араластырып жібереді. «*Оффсайд*» фильмі қауіпсіздік полицейлері мен ұсталған қыздардың Иранның ірі әлеуметтік құрылымымен шектелгенін түсіне бастағанын көрсететін шағын көріністерге толы. Қауіпсіздікті қамтамасыз етіп жүрген полицейлер тек ер адамдарға тән деп есептелетін спорттың осы түрін әйелдердің де жақсы көре алатынын және одан хабардар екендерін мойындаулары керек. Жанкүйер әйелдер өздерін жібермей жатқандарына наразы болғанымен, полицейлердің Ислам шариятымен бекітілген міндеттерін орындап жатқандарын түсіне бастайды.



9.29 «*Оффсайд*» (*Offside*) фильміндегі гендерлік және діни тыйымдар. Бетін жапқан перде көруіне кедергі жасағандықтан, қыздың дәретхана кабинкасын қолымен сипалап жүріп табатын көрінісі дәстүрдің қарапайым қажеттіліктердің өзін қалай қиындатып жіберетіні туралы күлкілі әрі өткір пікір қалдырады.

9.30 «Оффсайд» (*Offside*) фильміндегі спорт және әлеуметтік байланыс. Футболдың әйел жанкүйерлері Иранның Бахрейнді жеңген жеңісін тойлап жүрген топқа қосылады. Қыз фильмнің басында Иран-Жапония матчынан кейінгі тәртіпсіздік кезінде қаза тапқан құрбандарға арналған жеті бенгал шамын көрсетеді.



Фильмнің соңғы көріністерінде полицейлер мен ұсталған әйелдер мініп келе жатқан автобус кептеліске тап болады. Адамдар Иран Бахрейн құрамасын жеңеді деген үмітпен көшеге шыққан екен. Ер адамдар ас ішуге кеткен кезде камера автобустағы әйелдермен қалады. Олар ойынның соңғы сәтінің телевизиялық трансляциясын дүкен терезесінен көреді. Иран жеңеді, топ толқып кетеді, полицейлер көпшіліктің ортасында қалады. Күзетсіз қалған әйелдер шаттанып, ән салып, би билеп жүрген топқа қосылады. Соңғы көрініс Тегеран көшесінің бойымен шеру құрып бара жатқан жанкүйер әйелдердің соңынан ілесіп, ұзақ сырғыған кадрмен көрсетіледі (**9.30**). Осы финалдық кадрда әйелдердің адал жанкүйер ғана емес, елдің де адал азаматтары екенін көрсете отырып, Иранның ұлттық гимні – бейдайджетик ойналады.

Басқа жанрлық фильмдер сияқты, «Оффсайд» фильмі де салт төңірегінде жинақталып қалған әлеуметтік проблемалардың драмаларын шешеді. Бұл қорытынды Ислам шариғаты аясындағы гендерлік айырмашылықты жойып, барлығын үлкен қоғамға біріктіреді. Осы жеңіс түні спорт ұлтты біріктіретін бірлік элементіне айналады.

Спорт фильмі ер адамдарға арналған жанр сияқты көрінгенімен, «Олардың өз лигасы» (*A League of Their Own*) және «Бәкхем сияқты ойна» (*Bend It Like Beckham*) фильмдерінде әйелдердің де мәселесі қозғалады. «Титандарды еске алу» (*Remember the Titans*), «Даңқ жолы» (*Glory Road*) мен «42» деген фильмдер нәсілге қатысты мәдени қарым-қатынасты зерттейді. «Оффсайд» фильмі жанрды жанкүйер қыздың қарапайым, тартымды портретін Иран қоғамына қарама-қарсы етіп көрсету үшін пайдаланды. Бұл тұрғыда спорт фильмдері тартысты бәсекенің әсерлі драмалары мен әлеуметтік мәселелер туралы мүддені біріктіруге болатынын ескертеді.

Фильмдерді зерттей отырып, біз өзіміз міндетті деп қабылдайтын нәрселерді айқындауымыз керек. Олардың ірге тепкені соншалық – кейде біз оларды елей де бермейміз. Жанрлар осындай сөзсіз қабылданатын категориялардың мысалы бола алады. Фильм тамашалап отырған кезде біздің санамыздың елеусіз түкпірінде осы категориялар біздің көргіміз һәм естігіміз келетін нәрселерді басқарып отырады. Олар біздің реакцияларымызды басқарады. Фильм туралы белгілі бір әдіспен ой толғауға итермелейді. Киногерлер мен көрермен бірдей пайдаланған жанр категориялары фильм өнерін біз жиі әсер алатындай қалыптастырады.

Категорияның тағы басқа түрлері көріп отырған фильм туралы біздің болжамдарымызды бағыттайды. Егер біз ойдан шығарылған мультипликация шегінен ары мүмкіндіктерді көріп отырған болсақ, онда фильм түсірудің балама әдісін табамыз. Олар фильмнің қалай түсірілгеніне, киногердің талабына байланысты. Сонымен қатар олардың форма мен стилге қатысты ерекше әдістері де бар. Ең көп таралған әдіс – деректі, экспериментал және анимацияланған фильмдер. Оларды келесі тарауда қарастырамыз.



ТҮЙІН

Кең тараған әдістердің бірі – фильмге түрі немесе жанры арқылы жақындау. Жанр – киногерлерден, сыншылардан және көрерменнен әлеумет арқылы барынша қолжетімді болатын категория. Фильмдер ерекше немесе ұқсас сюжет үлгілері, ұқсас тақырыптың бөліктері, өзіндік фильм техникалары мен танылатын иконографиясы бойынша топтасады.

Фильм жанрын сипаттауға тырысқан кезде мынадай сұрақтар қоюға болады:

1. Фильмді көргенге дейін сіз оның қандай жанрға немесе субжанрға жататынын білдіңіз бе? Сізге алдын ала әсер еткен не нәрсе: жарнама ма, әлде фильм туралы әңгіме ме?
2. Фильмдегі қандай шарттар оның жанрынан хабар береді? Ол шарттар қандай қызмет атқарады? Олар хикаятты әңгімелеудің жылдам әрі тиімді болуына мүмкіндік бере ме? Олар күшті эмоциялық реакцияларға қозғау сала ала ма?
3. Фильмнен қандай жанр инновациясын таба аласыз? Мұны анықтаудың жақсы әдісі – сіздің болжамыңыз белгілі бір мезетте шатасып кетті ме деп сұрау.
4. Бұл фильм бірнеше жанрдың шарттарын қамтитын сияқты көріне ме? Егер солай болса, бұл жанр элементтерін қалай үйлестіреді? Фильмнің инновациялық аспектілері жанрдың араласуына тәуелді ме? Тәуелді болса, қалай?

10-ТАРАУ

Деректі, экспериментал һәм анимациялық фильмдер

Жанрды зерттеу біздің фильмдерге қатысты тәжірибемізді категориялардың қалыптастыратынын көрсетеді. Жанр туралы сезіміміз біздің болжамымызды басқарады: біз комедиядан, үрей фильмнен мүлде бөлек өзгеше бір нәрсе күтеміз. Біздің жанр шарттары туралы біліміміз кез келген сәтте не болуы мүмкін деп ойлауымызбен қалыптасады.

Фильмдерді жіктеудің басқа да жолдары бар. Көрермен мен киногерлер деректі фильмді қойылымды фильмнен, эксперименттік фильмді жай фильмнен және анимацияны мультипликация мен кәдімгі актерлердің ойыны аралас фильмнен (лайф-экшн) ажырата алады. Фильмнің осы түрлерінің әрқайсысы бізді форма, стиль және тақырыпқа қатысты әртүрлі болжамға бастайды.

Кейбір кезде бұл түрлер жанрларға қарағанда негізгі категория болып кетеді. Бізге белгілі жанрлардың көпшілігі қойылымды фильмдер. Сиқырдың сырын зерттеген деректі фильмді үрей фильм деп атасақ біртүрлі қисынсыз болар еді. Анимация мюзикл немесе комедия бола алады, бірақ көбінесе ол – анимацияланған фильм. Баяндау формасына арналған 3-тарау өз мысалдарын, негізінен, қойылымды фильмнен, лайв-экшннен, эксперименттік емес фильмнен алды. Біз енді фильмнің басқа да маңызды түрлерін қарастырамыз.

Деректі фильм

Фильмді көрмес бұрын әрқашан бұл деректі фильм бе, әлде қойылымды фильмнің үзіндісі ме деп ойлаймыз. «Пингвиндер шеруі» (*March of the Penguins*) фильмін көру үшін кинотеатрға келген көрермен «Мадагаскар» (*Madagascar*) мультфильміндегі ақылды пингвиндерді емес, табиғаттағы шынайы құстарды көреміз деп күтеді. Жобаны іске қосқан киногер кей кездері жобаның бағыты өзгерсе де, қойылымды/қойылымды емес фильмдердің арасындағы айырмашылықты жадында ұстайды. Эррол Моррис өз жұмысын қойылымды фильм түсіруден бастағанмен, Флориданың Вернон қаласы жайлы ойдан шығарылған бұл фильм деректі фильм болып шықты. Бір жағдайды екі режимде қарастыруға болады. Вернер Херцог өзінің Вьетнам соғысы кезіндегі жойғыш ұшақтың ұшқышы жайлы «Кішкентай Дитер ұшуы керек» (*Little Dieter Needs to Fly*) деген деректі фильмін «Құтқару таңы» (*Rescue Dawn*) деген қойылымды фильм етіп қайта түсірді.

Деректі фильм дегеніміз не?

Қандай да бір фильмнің деректі фильм болуы туралы көрерменнің болжамын не нәрсе ақтайды? «Баурап алу» (*Spellbound*) атауымен берілген екі фильмнің қайсысы Хичкоктың триллері екенін, қайсысы балалардың әдемі сөйлеуден сайысқа түсуі туралы фильм екенін қалай білеміз? Біріншіден, деректі фильм былай белгіленеді: киногерлер бұл туралы бізге жарнама арқылы хабарлайды, ал бұқаралық ақпарат бұл хабарламаны күшейтеді (New York Times газеті «Баурап алу» (*Spellbound*) фильмін бірінші абзацта деректі фильм деп жазды). Деректі фильм деген атауда көрсетілген адамдар, жерлер мен оқиғалар бізді олар шынайы өмірде бар немесе болған деген болжам жасауға итермелейді. Егер «*Баурап алу*» фильміндегі «логорея» (*logorrhea*) сөзін бар ынтасымен айтуға тырысып жатқан балалар шын мәнінде актерлер болса, онда біз өзімізді алданғандай сезінер едік. Деректі фильм әлем туралы нақты ақпараттарды береді.

Бұл ақпараттар әртүрлі тәсілдермен ұсынылуы мүмкін. Кейде киногерлер оқиғаларды (жағдайларды) шын мәнінде жүзеге асып жатқандай нанымды етіп түсіре алады (10.1). Джефф Блиц 1999 жылғы «Ұлттық сөйлеу жарысы» (*National Spelling Bee*) бағдарламасын түсірген кезде «*Баурап алу*»/«*Таңғалдыру*» бағдарламасы сондай болған. 1960 жылы Демократиялық партия атынан президенттікке үміткерді қолдау мақсатында жасалған Джон Кеннеди мен Хьюберт Хамфридің сайлауалды науқаны туралы «Алдын ала жүргізілген сайлау» (*Primary*) деректі фильмін түсірген кезде операторлар мен дыбыс операторлары митингіге шыққан топтың арасынан үміткерлерді мүлт жібермей түсіріп алды (5.145).

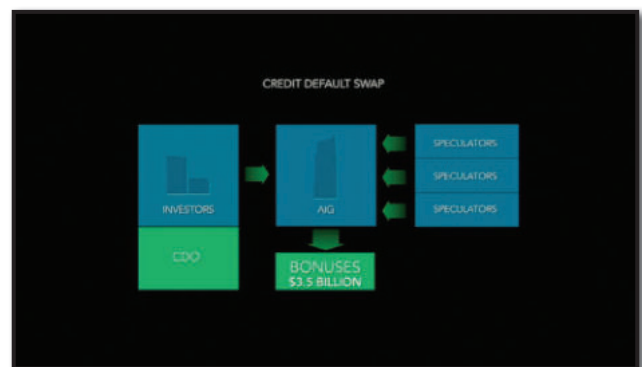
Бірақ деректі фильм оқиғаның қалай өтіп жатқанын суретке түсірмей-ақ ақпарат бере алады. Киногердің диаграммаларды, карталарды немесе басқа да визуалды құралдарды (10.2) көрсетіп, тіпті анимацияны да пайдалануына болады. Сонымен қатар киногер камераға түсіріп алу үшін белгілі бір жағдайларды сахналай да алады.

Камера үшін сахналанатын жағдайлар. Соңғы пікірге тоқтала кетейік. Кейбір көрермен деректі фильм түсіріліп жатқан оқиғаға айла-шарғы қолданса, ол сенімсіз шығады деп күмәнданады. Бұл сөздің жаны бар. Өйткені деректі фильм түсіретін киногерлердің сценарийсіз, қойылымсыз оқиғаны түсіретін сәттері өте жиі кездеседі. Мысалы, куәгерлермен сұхбаттасып отырғанда деректі фильм түсіруші әдетте камераның қай жерде орналасқанын, не нәрсеге шоғырланғанын және басқа да жағдайларды бақылап отырады. Киногер көріністердің (бейнелер) соңғы монтажын да бақылайды. Бірақ киногер куәгердің не айтуы керектігін немесе қандай әрекет жасауға тиіс екенін айтпайды. Сондай-ақ киногердің декорацияларға (қондырғыларға) немесе жарықтандыруға қатысты таңдауы болмауы мүмкін.

Соған қарамастан, кейбір қойылым нақты ақпарат берудің кең ауқымды мақсаты үшін қажет болған болса, онда деректі фильмдегі кейбір қойылымдарды көрермен мен киногерлер заңды деп есептейді. Мәселен, сіз фермердің күнделікті өмірі жайлы түсіресіз



10.1



10.2

10.1; 10.2 Оқиға орнында немесе факт бойынша. «Соғыс таспалары» (*The War Tapes*) фильмін түсіру кезінде жеңіл цифрлы бейнеқұрылғы Ұлттық гвардия сарбаздарына Ирактағы қызмет сапарларының көрінісін көрсетуге мүмкіндік берді. Мұнда Құрама Штаттардың әскери қызметкерлері әскери көлікте отырып төңірегін камераға түсіріп келе жатқанда, жол жағасындағы жарылғыштың жарылуын түсіріп алады (10.1). Бірақ кейбір нәрселер кездейсоқ түсірілмеген, сондықтан «Жұмыста» (*Inside Job*) фильмінде 2007–2008 жылдардағы қаржы күйреуінің себептерін көрсету үшін анимацияланған диаграммалар қосылды (10.2).

“Түсірілімнен көрерменге ұсынуға дейінгі дайындау, басып шығару (түсіру?), монтаждау, диктор мәтінін дайындау, дыбыс эффектілері, музыка сияқты көптеген аралық кезеңдер бар. Әр кезеңде кадр эффектісі өзгеруі мүмкін, бірақ бастау үшін негізгі мазмұн кадрда болуы керек”.

Йорис Ивенс, деректі фильм режиссері



10.3



10.4

10.3; 10.4 Деректі фильмнің қойылымы. «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) фильміндегі негізгі кейіпкер нағыз кинематограф болғанымен, оның әрекеттері сахналанған (10.3). «Өрт басталды» (*Fires Were Started*) фильміндегідей жалындаған ұқсас өрт ұйымдастырылған, бірақ шынайы бомбалау кезіндегі қиындықты дәл бейнелеу үшін оны өрт сөндірушілер жақсы орындады (10.4).

дері мен қатыгез қойылымдарының (реконструкция) барлығы дерлік олардың әлі де істеген істері үшін өздерін кінәлі сезінбейтіндерін айғақтайды. Қатысушылар да, киногерлер де сахналанған қойылымдарды сұмдық тарихи жағдайдың нақты көріністері ретінде қабылдауымызды сұрайды.

Деректі фильмдегі шындық пен көзқарас. Деректі фильмдердің мұндай түрлері өздерін дәлелді түрде сенім артуға болатындай ұсынады, бірақ көптеген деректі фильмдерге нақты емес деп қарсылық білдірген оқиғалар тарихта болған. Вице-президент Альберт Гордың қатысуымен түсірілген жаһандық жылыну туралы «Жайсыз шындық» (*An Inconvenient Truth*) фильмін кейбір жерлерде әлсіз дәлелдер мен бұрмаланған мәліметтерді қолданды деп айыптады. Алайда бұл мәлімде-

делік. Онда одан (ер немесе әйел адамнан) бүкіл ферманы көрсететін кадрды түсіру үшін далаға шығуын өтіне аласыз. Далада жүру – фермердің камера болмаған кезде істейтін әрекеті. Дзига Вертовтың «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) деректі фильмінің титул қоюшысы Вертовтың камерасы үшін қойылым қояды, бірақ ол әдетте күнделікті айналыспайтын жасанды тірлік істемейді (10.3).

Кейбір деректі фильмдерде сахналық қойылым кеңінен пайдаланылады. «Сымдағы адам» (*Man on Wire*) фильмінде режиссер Джеймс Марш акробат Филипп Петиттің Нью-Йорктегі «Бүкіл әлемдік сауда орталығының» арасындағы сымның үстімен жүріп өтіп, бәрін таңғалдырған аз ғана кадрын видеоматериал ретінде қолданды. Петит пен оның серіктестерінің ғимаратқа қалай кіріп, осы трюкті қалай жасағанын анықтау үшін Марш актерлерге солардың тактикаларын қайта қойып шығуды тапсырды. Кейде сахналық қойылым фильмнің деректі құндылығын арттыруы мүмкін. Хамфри Дженнингс Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде немістердің Лондонды бомбалағаны туралы «Өрт басталды» (*Fires Were Started*) фильмін түсірді. Әуе шабуылын түсіруге мүмкіндігі болмаған Дженнингс бірнеше бомбаланған ғимаратты тауып алып, оларды өртеді. Содан кейін өртпен арпалысып жатқан өрт сөндірушілерді түсірді (10.4). Дәл осылай, Екінші дүниежүзілік соғыстың соңында одақтас әскер Освенцим концлагерін босатқан кезде кинохроника операторы бір топ баланы жинап алып, қолдарына татуаж салған тұтқындағы адамдардың нөмірін көрсету үшін жеңдерін байлап қоюға мәжбүрледі. Оқиғаны осылай сахналау фильмге деген нанымды арттыра түсуі де мүмкін.

Деректі оқиғаны қалпына келтіру 1960 жылдардағы Индонезиядағы адамдардың өлімін назарға алған «Қырғын» (*The Act of Killing*) деректі фильмінің негізі болды. Билік басына әскерилер келгеннен кейін коммунистерге қатысы бар кез келген жанды өлтіру үшін қылмыскерлерді (қанішерлерді, гангстерлерді) жалдады. Олар бір жылдың ішінде миллионнан аса ер адамдарды, әйелдер мен балаларды өлтірді. Режимнің қатал сыншысы Джошуа Оппенгеймер қылмыскерлердің қорқытып ақша бопсалағандарын бүгінгі күні әшкерелей отырып, үкімет басындағы шенеуніктердің оларды ұлттық батыр ретінде әспеттеген митингілерін көрсетеді.

Кісі өлтірушілер өз қылмыстарын айтып мақтанғаннан кейін олар өздерінің қинау мен өлтіру әдістерін көрсететін фильм түсіремін деген Оппенгеймердің шақыртуын қабылдайды (10.5). Нәтижесінде «Қырғын» деректі фильмі өткен шақтың да, осы шақтың да ашық пікірлерін жасап шығады. Кісі өлтірушілердің 1965 жылы не істегендерін көрсетеді және олардың айтқан сөз-

мелердің бәрі жалған болып шықса да, «*Жайсыз шындық*» деректі фильмі ендігі жерде қойылымды фильмге айналып кетпейді. Ондай сенімсіз деректі фильм де сол күйі деректі фильм болып қала береді. Дәл осылай, бұрмаланған яки қате жаңалықтардан құралған оқиғадан бұрмаланған немесе қате деректі фильм пайда болады.

Деректі фильм өз ұстанымын ұсынып, көзқарасын білдіріп проблеманы шешуге атсалыса алады. Көп ұзамай деректі фильмнің аудиторияны сендіру үшін риториканы жиі пайдаланатынын көреміз. Бірақ аргументті жай ғана алға тарту деректі фильмді қойылымды фильмге айналдыра алмайды. Бізді сендіру үшін киногер дәлелдерді ұйымдастырады және бұл дәлелдер нақты әрі шынайы болуы керек. Деректі фильм өз көзқарасын берік ұстанып тұруы мүмкін, бірақ деректі фильм ретінде ол өз тақырыбы бойынша нақты ақпарат береді.

Деректі фильм мен қойылымды фильм арасындағы шекаралар

Қойылымды фильмдер мен шындық. Қойылымды фильмді көріп отырып, ол ойдан шығарылған кейіпкерлерді (жаратылыстарды), жерлерді немесе оқиғаларды көрсетіп жатыр деп болжам жасаймыз. Біз «Өкіл әке» (*The Godfather*) фильміндегі Дон Вито Корлеоне мен оның отбасының өмірде болмағанын және фильмде сипатталған оның іс-әрекеттерінің ешқашан орын алмағанын жақсы білеміз. Алайда фильмнің ойдан шығарылуы ол мүлдем шындыққа жанаспайды дегенді білдірмейді.

Біріншіден, қойылымды фильмде көрсетілген яки соған байланысты нәрселердің бәрі ойдан шығарылған болмауы мүмкін. «*Өкіл әке*» фильмі Екінші дүниежүзілік соғысты һәм Лас-Вегастың салынуын еске түсіреді, бұл екеуі де тарихи жағдай; оқиға Нью-Йорк пен Сицилияда өтеді, екеуі де жер бетінде бар. Соған қарамастан, кейіпкерлер мен олардың оқиғалары ойдан шығарылған, ал тарих пен география ойдан шығарылған элементтерге мәнді мазмұн жүктейді, яғни контекст береді.

Қойылымды фильмдер шындықпен басқаша байланысқан. Олар шынайы өмірді жиі түсіндіреді. АҚШ-тың ойдан шығарылған президенті мен оның жемқор үкіметі туралы «Дейв» (*Dave*) фильмі қазіргі саяси жағдайды сынға алады. 1943 жылы кейбір көрермен Карл Дрейердің XVII ғасырдағы Даниядағы мыстандарды құдалау мен соқыр сенім (ескішілдік, ескі наным) туралы «Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*) фильмін елді жаулап алған нацистерге қарсы жасырын қарсылық деп қабылдады. Қойылымды фильмдер тақырып, сюжет, сипаттама мен басқа да әдістер арқылы фильмнен тыс өмір туралы идеяларды тікелей немесе жанама түрде ұсына алады.

Кейде қойылымды фильмге деген реакциямыз олар қалай жасалды деген біздің болжамымыз арқылы қалыптасады. Әдеттегі қойылымды фильмде сценарийдегі оқиғалардың барлығын яки тұтастай жуығын сахналайды; олар жобаланған, жоспарланған, дайындалған, таспаға түсірілген және қайта ойнатылған дүниелер. Продакшнның студиялық әдісі қойылымды фильм жасауға өте ыңғайлы, өйткені онда оқиғалардың сценарийлерін жазып, таспаға түсірілген нәрселер шешім қабылдайтын тұлғалардың көңілінен шыққанша оқиғаны сахналай беруге мүмкіндік бар. Нәтижесінде қойылымды фильмде кейіпкерлерді актерлер сомдайды. Камера Вито Корлеонені емес, Донды ойнап жүрген Марлон Брандонны түсіреді.



10.5 Кісі өлімін қайта сахналау. Индонезия гангстерлері өз фильмдері үшін өздерінің тұншықтыру әдісін сахналайды. Олар өздеріне шабыт берген Голливуд фильмдеріне құрмет ретінде фильмнің нуар стилін қабылдайды.



10.6 Дабылды өңдеу. «Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильміндегідей мұқият құрастырылған кадрлар кейбір оқиғалардың қайтадан сахналанғанын білдіреді. Осы сахналанған секанстардың бір-нешеуі қылмыс куәгерлерінің балама нұсқасын драмалайды.

қалай жасалды деген біздің болжамымызға сәйкес ойдан шығарылған (қойылымды) болып қала береді. Біз көріп отырған оқиғалар шынайы оқиғаның өткен уақытында болып жатқан жоқ. Одан да маңыздысы – ондай фильмдер өздерін деректі фильм ретінде таныстырмайды. Олар бізге шынайы оқиғалармен еркін болатын, тарихи қайта жасалған немесе қайтадан қойылым ретінде сахналанған деген атаумен келеді.

Шекараларды жою (шайып жіберу). Өзіміз күткендей, киногерлер кейде біздің деректі фильмді қойылымды фильмнен ажырату қабілетімізді тексеруге тырысады. Мұның әйгілі мысалы ретінде Митчелл Блоктың зорланған әйелмен сұхбат түрінде түсірілген «Жалғаны жоқ» (*No Lies*) фильмін айтуға болады. Аудитория әдетте әйелдің эмоциялы әңгімесі мен оған кадрдан тыс сұрақ қойып отырған киногердің қатыгездігіне ашынып отырады. Алайда соңғы тақырып фильм сценарий бойынша түсірілгенін, сонымен бірге әйелдің актер екенін көрсетеді. Блоктың мақсаты фильмді деректі фильм ретінде ұсына отырып, көрерменді көріп отырған нәрселерінің растығына қалай сендіруге болатынын көрсету еді.

Көптеген жасанды деректі фильмдер, яғни «жалған деректі фильмдер» соншалықты шынайы емес. Жалған деректі фильмдер көбінесе деректі фильмнің шарттарына еліктегенімен, бірақ болған жағдайға қатысы бар адамдар мен оқиғаларды бейнеледік деп айта алмаса керек. Бұл стратегия фильмді қойылымды фильмге айналдырады. Мұның классикалық үлгісі ретінде Роб Райнердің рок топтар мен олардың ізінен ерушілерді сатираға айналдыру үшін деректі фильмнің шарттарын пайдаланатын «Бұл – Spinal Tap» (*This Is Spinal Tap*) фильмін айтуға болады.

Киногер деректі фильм мен қойылымды фильмді басқа әдіспен араластыра алады. Оливер Стәун «Джон Ф.Кеннеди» (*JFK*) фильміндегі көрініске актерлердің Ли Харви Освальд сияқты тарихи тұлғаларды сомдаған деректі кадрларын қосты. Сондай-ақ Стәун жалған деректі фильм түрінде Кеннедидің өлімін сахналап, фильм етіп түсірді. Эррол Морристің «Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильмі – актерлер ойнаған сұхбат беру мен архив материалдары эпизодтарын пайдалана отырып, кісі өлімін тергеуге құрылған деректі фильм. Мұндағы сюжеттер телевизиялық шынайы қылмыс шоуларының қорқынышты қайталау қойылымынан алыс жатыр. Секанстар кедергісіз қалқи қозғалған камера жұмысымен, драмалық жарықтандырумен және ашық түспен түсіріледі (**10.6**). Нәтижесінде нағыз кісі өлтірушіні фильмдегі көрініске ұқсатқан, сонымен бірге дәлелдер мен ойдан шығарылған оқиғалардың қойыртпақтана қалай араласып кетуі мүмкін деген мәселені көтерген фильм дүниеге келді (517–523-беттерді қараңыз).

Деректі фильмнің жанрлары

Қойылымды фильм секілді, деректі фильм киногері де жанр таңдаумен бетпе-бет келеді. Деректі фильмнің ең кең тараған жанрының бірі – архив дереккөздерінен алынған бейнелерді жинақтау арқылы жасалып, *құрастырылған* фильм. «Атом кафесі» (*The Atomic Cafe*) фильмі 1950 жылдардағы Америка мәдениеті ядролық қарудың таралуына қалай жауап қайтарғанын

көрсету үшін кинохроника кадрлары мен оқыту (әдістемелік, нұсқаулық) фильмдерін жинақтайды (10.7). *Сұхбат* немесе *сөйлейтін бастар* арқылы жасалатын деректі фильмдер оқиғалар немесе әлеуметтік қозғалыстардың куәгерлерін түсіреді. «Айтар сөз жоқ» (*Word Is Out*) деректі фильмі, негізінен, өз өмірлері туралы баяндайтын лесбиандар мен гейлердің сұхбаттарынан тұрады.

Тікелей деректі кино жанры болып жатқан оқиғаны өз сипатымен, киногердің аз ғана араласуымен түсіріп алады. Тікелей деректі кино жанры «Алдын ала жүргізілген сайлау» сияқты деректі фильмдерге оқиғаның даму барысына ілесіп отыруға мүмкіндік берген тасымалданатын камералар мен дыбыс құралдары пайда болған 1950 және 1960 жылдары жарыққа шықты. Сондықтан да мұндай деректі фильмдер *синема-верите* (француз тілінен аударғанда «кино-шындық») ретінде де белгілі. «Баскетбол деген бір арман» (*Hoop Dreams*) фильмі орта мектепте де, колледжде де жұптары жазылмаған, спортқа жаңа қадам басқан екі баскетболшы туралы, ал «Азамат Фор» (*Citizen Four*) фильмі құпия ақпаратты жариялап қойғаны үшін қашып жүрген Эдвард Сноуденнің бірнеше күндік өмірінен алынған. «Жалғаны жоқ» фильмінің нәтижелі болуына *синема-верите* стиліндегі кадрдың қандай да бір әсері бар.

Деректі фильмнің тағы бір кең тараған түрі – құстармен бірге қалықтап, қатарласа ұшып жүріп түсіретін камераны пайдаланатын «Қанатты миграция» (*Winged Migration*) сияқты *табу-гат* туралы деректі фильм. *Портреттік* деректі фильм айрықша тартымды, танымал адамның өмір жолдарына ерекше көңіл бөледі. Терри Цвигоффың «Крамб» (*Crumb*) фильмі заңсыз карикатурашы Роберт Крамб пен оның отбасы туралы. «Тәтті адамды іздеу» (*Searching for Sugar Man*) фильмі үшін жұмбақ блюз әншісінің мансап жолындағы көптеген қыры ұсынылды (10.8).

Деректі фильм бір мезетте осындай бірнеше жанр нұсқаларын өте жиі пайдаланады. Кейде фильм «Фаренгейт 9/11» (*Fahrenheit 9/11*), «Соғыс тұманы» (*The Fog of War*) және Ральф Надер туралы «Ақылсыз адам» (*An Unreasonable Man*) портретті деректі фильмдері сияқты архив кадрларын, сұхбаттарды және ұшып жүріп түсірілген материалдарды араластыруы мүмкін. Сөзжұмбақ-пазлдардың жанкүйерлері жайлы «Сөз ойыны» (*Wordplay*) деректі фильмі жыл сайынғы Америка сөзжұмбақ байқауының драмасында сөзжұмбақ құраушылар мен оны шешушілердің портреттерін бірге байланыстырып жібереді. Мұндай *синтетикалық* деректі фильм форматы телевизия журналистикасында кең тараған.

Вернер Херцог «Ақымақ адам» (*Grizzly Man*) портретті фильмінде синтетикалық әдісті есте қаларлықтай пайдаланады. Тимоти Традвелл есімді батыл жас жігіт ұлттық саябақтағы аюлармен доспын деп сеніп жүреді. Бірақ ол қателескен екен: аюлар оны құрбы қызымен қоса өлтіріп, жұлмалап жеп қояды. Херцог өзінің қазіргі уақыттағы зерттеулерін Традвеллдің аюларды қорғаудағы талпынысын қамтитын суреттері мен жазбалары бар сұхбаттарымен және саябақ аумағын зерттеулерден тұратын Традвеллдің өмірімен біріктірді. Олардың ең көрнектісі – Традвеллдің гризлилермен (Американың қоңыр аюы) кездесуін көрсететін, оның өзі түсірген жеке видеоматериалдарынан алынғандары (10.9).

Деректі фильмдегі форма

3-тарауда біз оқиғалар адамдардың өз әлемін, яғни өз өмірлерін түсінетін басты объективі екенін еске салғанбыз. Сондықтан көптеген документалистердің қойылымды фильмдердегідей баян-сөздерді пайдаланатынына таңғалмауымыз керек. Уильям Уайлердің Екінші дүниежүзілік соғыс туралы «Мемфис сұлуы» (*Memphis Belle*) фильмі, негізінен, Германияның төбесінен ұшып жүрген В-17 бомбалаушы ұшағының ішінде болып жатқан бір рейдтің курсы көрсетеді. Юджин Ярецкидің



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Джейсонның портреті» (*Portrait of Jason*) – тікелей классикалық деректі фильм, ол жайлы «Мен ешқашан айтпаймын: Джейсон қайта туды» (*I'll never tell: Jason reborn*) мақаласында қарастырылған.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Деректі фильмдер әдетте ерекше формалық және стильдік нұсқаларды зерттейді. Вим Вендерспен Бен Риверстің екі режимді араластырған фильмдері туралы «Тоғандар мен орындаушылар: екі эксперименттік деректі фильм» (*Ponds and performers: Two experimental documentaries*) мақаласында сөз қозғаймыз.



10.7



10.8

10.7–10.9 Деректі фильм жанрлары: компиляция, портрет және синтез. «Атом кафесі» (*The Atomic Café*) фильміне қорғалған радиациялық құралдардың ескі кадрлары қосылды (10.7). «Тәтті адамды іздеу» (*Searching for Sugar Man*) фильмінде 1970 жылдары жұрттың бәрі пір тұтқан тұлға болған, бірақ кейін жоғалып кеткен аса танымал емес әншінің портреті бейнеленген (10.8). «Ақымақ адам» (*Grizzly Man*) фильмінде бас кейіпкер өлімінен он күн бұрын өзі жақсы көретін аюлармен жақындағын көрсетеді (10.9).



10.9



10.10 Нарратив деректі фильм. «Жаңа Шотландия» (*Nova Scotia*) фильмінде эколог-суретші Энди Гюлдсуорси тастар мен мұз сүңгілерінен керемет мүсін жасайды. Ақыр аяғында, оны көтерілген су шайып кетеді.

көрерменді бір нәрсеге сендіргісі келетін аргумент жасағысы келеді. Бұл жағдайда фильм **риторикалық формаға** сүйенеді. Оқиға тартымдылығын ескере отырып, баянсөз қағидалары формалардың осындай өзге түрлерімен араласады. Категориялық немесе риторикалық деректі фильмнің бір секциясы хикаятты хронология және себеп-салдар байланысы қағидасын ұстанып айтуы (баяндауы) мүмкін. Алайда осындай басқа түрлерде баянсөз секциялары категорияларды зерттеу немесе аргумент құру деген үлкен мақсатты көздейді.

«Біз неге шайқасамыз» (*Why We Fight*) фильмі президент Эйзенхауэрдің «әскери-өндірістік комплекс» деп атаған нәрсесі 11 қыркүйектегі лаңкестік әрекеттен кейін АҚШ саясатында қалай үлкен күшке айналғанын бақылайды. Жыныстық қатынасты терең деңгейде дәріптейтін «Өзендер мен судың көтерілуі» (*Rivers and Tides*) сынды деректі фильм суретшінің өзінің бірегей табиғи-ландшафт мүсіндерін қалай жасайтынын түсіндіреді (10.10).

Киногер форманың **баянсөз емес** түрін де пайдалана алады. Фильм категориялы ақпараттарды беру үшін де жасалуы мүмкін, сондықтан біз мұндай формалық үлгілеуді **категориялық форма** деп атаймыз. Кейде киногер

Біз әрбір формал нұсқаны қарастырғандықтан, бір фильмді мысал ретінде сараптаймыз. Әр фильмнің жалпы формасын түсіну үшін оны 3-тараудағы «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмін талдағандай сегменттерге бөлеміз. Талдау барысында біз нақты стильдік таңдаулардың фильмнің кең көлемді (масштабты) дамуын қалай жүзеге асыратынын талқылаймыз.

“Ұзақ фильмдерде аудиторияны баяндаудан айыру аса қауіпті”.

Пэт О'Нил, эксперименттік фильм режиссері

Категориялық форма: кіріспе

Категориялар – бұл жеке тұлғалардың немесе қоғамның қоршаған орта туралы білімін ұйымдастыру үшін жасайтын топтастырулары. Кейбір категориялар ғылыми зерттеулерге негізделген және бұлар көтерілген мәселедегі барлық мәліметті толықтай есепке алуға жиі талпыныс жасайды. Мысалы, ғалымдар барлық белгілі жануарлар мен өсімдіктерді түрі бойынша жіктеудің күрделі жүзін жасады.

Күнделікті өмірде пайдаланатын категориялардың басым бөлігі соншалықты нақты, ұқыпты я болмаса толық емес. Мысалы, әдетте біз жануарларды түріне қарап жіктеп жатпаймыз. «Үй жануарлары», «жабайы жануарлар», «ауылшаруашылық жануарлары» және «хайуанаттар бағындағы жануарлар» деп жалпылама жіктей береміз. Мұндай топтастырулар нақты емес; белгілі бір мезетте кейбір жануарлар осы категориялардың көпшілігіне немесе барлығына сәйкес келуі мүмкін. Дегенмен де олар біздің әдеттегі мақсатымыз үшін жеткілікті. Осылайша біз «қарапайым» және «дамыған» қоғам арасындағы айырмашылық сияқты идеологияға негізделген категорияларды пайдалана аламыз. Бұл – сенім кластерлерінен дамыған топтар және олар тексеріске шыдай алмауы мүмкін.

Егер сіз деректі фильм киногері болсаңыз және көрерменге әлем туралы қандай да бір ақпаратты жеткізгіңіз келсе, онда фильмді категория бойынша ұйымдастыра аласыз. Discovery кабельді телевизиялық арнасы сізді көбелектер туралы фильм түсіруге жалдады делік. Сіз оны ғылыми жіктеуге сәйкес, көбелектің бір түрін көрсетіп және оның тіршілігі туралы зерттеулеріңізді алға тартып, содан кейін қосымша ақпарат бере отырып келесісін көрсетіп, осылайша жалғастырып кете бересіз. Бұған балама ретінде Швейцария туралы саяхат фильмде аудиторияңыз оңай тани алатын барынша дұрыс категорияларды (таулар, шоколадтар) пайдалана отырып, жергілікті көрнекі орындар мен дәстүрлердің іріктелген үлгілерін ұсына аласыз.

Лени Рифенштальдің «Олимпия, 2-бөлім» (*Olympia, Part 2*) фильмі 1936 жылы Берлин Олимпиадасының рекорды туралы түсірілген. Оның негізгі категориясы – Рифеншталь қысқартып (қысып), екі толықметражды фильм ретінде ұйымдастыруы керек болған ойындарды оқиға ретінде алу. Бұл фильмдерде ойындар желкенді қайық жарысы, спринтерлік жарыс және т.с.с. субкатегорияларға бөлінген. Сонымен қатар Рифеншталь ойынның халықаралық серіктестіктегі маңыздылығын айқындап, жалпы оқиға сарынын қалыптастырады.

Категориялық фильм көбінесе тақырыпты анықтаудан басталады. Біздің қарапайым саяхат туралы фильмміз Швейцарияның картасынан басталуы мүмкін. Рифеншталь «Олимпия» фильмінің екінші бөлімі баяу жүгіріп келе жатқан спортшылармен, содан кейін клубтарында құшақтаса достасып жатқан спортшылармен басталады. Олардың әрқайсысы маманданған спортшыға ұқсамайды, бірақ жай ғана Олимпиадаға қатысушылар ретінде көрсетілген. Кейінірек бөлек секанстар спортшыларды әртүрлі іс-шараларға белгілейді.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Категориялық форманы пайдаланып, көрермендерді тарту

Категориялық форманы пайдаланатын киногер дамудың қарапайым үлгілерін пайдалануға бейім. Фильм аздан – көпке, жергілікті жерден – ұлттық деңгейге, жеке тұлғадан – көпшілікке т.с.с. ауысып кете алады. Мысалы, көбелек туралы фильм көбелектің майда түрлерінен бастап, ірі түрлерімен жұмыс істеуі немесе күнгірт түстерден ашық әртүрлі түстерге қарай ауысуы мүмкін.

Категориялық форманың барынша қарапайым әдістермен даму үрдісі көрерменді жалықтырып жіберуі мүмкін. Егер сегменттен сегментке дейінгі прогрессия қайталауға қатты тәуелді болса («Міне, оған тағы бір мысал...»), біздің болжамымыздың онда дұрысқа шыққаны. Егер сіз категориялық фильм жасасаңыз, сізге вариациялар енгізіп, біздің болжамымызды түзетуге бейімдеу керек деген тапсырма берілер еді.

Мысалы, көрерменді қызықтырудың әртүрлі жолдарын ұсыну үшін тартымды не ерекше категорияны таңдай аласыз. Рифеншталь Олимпиядалық ойындардың физикалық әсемдігінің бәсеке мен сұлулық әлеуетіне негізделген өзіне тән драмасы бар екенін түсінді. «Киномания» (*Cinomania*) портреттік деректі фильмде біз өмірлерін күніне төрт немесе бес фильм көре алатындай жоспар-



10.11



10.12

10.11; 10.12 Категориялық формадағы айқын визуалды мағыналар. «Олимпия, 2-бөлім» (*Olympia, Part 2*) фильмінің соңындағы аспан фонында түсірілген сұңгуірлер жеке-жеке қарсылас емес, қалықтаған бейнелерге (фигурандарға) айналып кетеді (10.11). Ал «Хельветика» (*Helvetica*) фильмінде қаріп мысалдары көбінесе кітап парағындағы ғимараттар секілді анық көрсетіледі (10.12).

Категориялық фильм форманың басқа түрлерімен араласып, қызығушылықты қолдай алады. Жалпы фильмнің өзі категориялар айналасында ұйымдастырылса да, оған шағын баянсөздер қосылуы мүмкін. Бір жағынан, «Олимпия» фильмі жеңіл атлет Гленн Морристі ерекшелеп, оның барлық іс-шараларын ілесе түсіріп отырады, өйткені ол күтпеген жерден он сайыста жеңіске жеткен. Киногер фильмге аздаған риторикалық форма енгізіп, категория туралы идеологиялық көзқарас жасауға тырысуы мүмкін. Біз Лес Бланктың диастемалы тістерді (арасы ашық) кемшілік деп қарау арқылы қоғамның сұлулық туралы төмен түсінігін түспалдап тұрғанын көреміз.

“ Кино жасаудың бүкіл тарихы ерекше заттарды бейнелеуден тұрады және ешкім өмірдің өзіндей қарапайым нәрседен ерекше нәрсе табамын деп сенімді түрде сезінген емес”.

Альберт Мейслес, деректі фильм киногері

лайтын Нью-Йорк Сити (*New York City*) фильмдерінің бес киносүйер жанымен кездесеміз. Бірақ фильм өз тақырыптарын жас, жыныс яки талғам бойынша қарама-қарсы қойып, біздің қызығушылығымызға дем береді. Жалықтырып жіберетін өмір салтына ұқсас нәрсе әртүрлі тұлғаларды қабылдайтын шағын қауымдастыққа айналады.

Сіз сондай-ақ категория мен субкатегориялардың барынша ауқымды мәселе бойынша қалай байланысатынын көрсете отырып та көрермен тарта аласыз. Дизайнерлердің қаріп туралы ойлары өте қызықсыз сияқты көрінуі мүмкін, бірақ Гэри Хаствит «Хельветиканы» (*Helvetica*) өте тартымды фильм етіп жасап шығарды. Ол «Хельветиканы» ұнататындар немесе ұнатпайтындар көбінесе әртүрлі буын өкілі екенін және қазіргі өмірге деген көзқарастарының қарама-қайшы болатынын көрсетті. Біздің ең басты мысалымыз бола алатын «Диастемалы әйелдер» (*Gap-Toothed Women*) фильмі үшін Лес Бланк әйелдердің көпшілігін қамтып алатындай кең ауқымды, ерекше категорияны таңдап алды. Нәтижесінде фильмдегі сұхбаттар әртүрлі көзқарастарды қамтыды.

Киногердің категориялық фильмге деген қызығушылығын қолдайтын тағы бір әдісі – фильм техникаларын үлгілеу арқылы қолдану. Біздің көбелектер туралы фильміміз олардың түрлері туралы ақпаратты беруге шоғырлануы мүмкін, бірақ абстрактілі визуалды қызығуды қосу үшін түстері мен пішіндерін де қамтуға болады. «Олимпия» фильмінің соңындағы суға сүңгу секансы әртүрлі бұрыштан түсірілген сұңгуірлердің бейнелерінің керемет тізбегімен әйгілі болса (10.11), «Хельветика» фильмінде қоғамдық орындардағы түрлендіріп берілген қаріптерді заманауи қаланы кеңінен қамтыған бөлігі ретінде көрсете отырып іздейді (10.12).

Категориялық форма қағида тұрғысынан қарапайым, бірақ ол таңғаларлық эффектілер жасай алады. Алан Берлинер «Тәтті дыбыс» (*The Sweetest Sound*) фильмінде адам есімдерінің категорияларын зерттейді. Ол өз есімінің түп-төркінін зерттеп, басқа Алан Берлинерлерді тексеріп, бейтаныс адамдардан өз есімдері туралы қандай ойда екендерін сұрайды. Оның кинохроника кадрлары, үй фильмдері, сұхбаттар, дыбысталған баянсөз және дыбыс ырғақтары топтамасы біраз көңіл аудартатын әзілдер («өзінше Том, Дик және Харри Джон деп аталады») мен нервсі ауыратын тұлғаның өзінің психикалық күйіне ой жүгіртуі туралы («олар менен де жақсы Алан Берлинерлер ме?») деректер ұсынады.

Категориялық формаға мысал: «Диастемалы әйелдер»

Лес Бланк 1960 жылдан бастап барынша қарапайым және өзіне тән деректі фильмдерін тіршілігінде, яғни 2013 жылға дейін жасап кетті. Ол «Сарымсақта он ананың қамқорлығы бар» (*Garlic Is as Good as Ten Mothers*) деген фильмінде әйгілі дәмдеуішті әртүрлі адамдардың әрқалай пайдалануын баяндайды. Бланк осы формалық қадамның қызықты болып, ой тудыруы мүмкін екенін көрсете отырып, категориялық ұйымдастыруды ерекше әдіспен пайдаланды.

«Диастемалы әйелдер» фильмін Бланк Морин Гослиц (монтаждаушы), Крис Саймон (продюсердің көмекшісі) және Сьюзен Келлмен (режиссердің көмекшісі) біріге отырып, өздері түсірген. Фильм, негізінен, алдыңғы тістерінің арасында аздаған диастемасы бар әйелдермен өткізілген қысқа сұхбаттардан құралған. Мұндай өзгеше, бәлкім, жеңіл-желпі тақырыпқа фильм түсірудің не қажеті бар еді?

Фильмнің ұйымдастырылуы барынша кең тақырыпты ұсынады: кейде қоғамның сұлулық туралы түсінігі тым таяз. Осы категорияны фильмге енгізгеннен кейін қоғамдағы тістерінің арасында диастема бар әйелдерге деген оң және теріс қарым-қатынастар қамтылады. Фильмнің басында тістердің арасындағы диастема кемшілік сияқты көрінгенімен, фильмнің соңында ол тартымдылықпен, күш-қуатпен және шығармашылықпен теңеседі.

«Диастемалы әйелдер» фильмін келесі сегменттерге бөлуімізге болады:

1. Бірнеше диастемалы әйелдерді таныстырудың тақырыпалды секансы.
 2. Чосердің дәйексөзі жазылған тақырып сегменті.
 3. Тістегі диастемалардың бірнеше генетикалық және мәдени түсіндірмелері.
 4. Америка мәдениетіндегі диастемасы бар тістерді маскара деп тану және түзетуге тырысу немесе соған бейімделу жолдары.
 5. Мансап жолы мен шығармашылық.
 6. Эпилог: диастема һәм өмір.
- С. Титрлар.

Бұл сегменттер әндермен, сондай-ақ журнал мұқабаларындағы суреттермен яки сұхбат тақырыбын түсіндіретін суреттермен ерекшеленеді.

Кіріспе. Бірінші бейне – өз бауырларына қалай қамқор болғанын есіне түсіріп отырған әйелдің өте жақыннан түсірілген аузы (**10.13**). Қалай екені белгісіз, ата-анасы оның тиым салған тәттілерді ұрлап алғанын біліп қояды. Оның тістерінің арасында кең диастема бар және Бланк оның ата-анасы тұспалдап айтқан (тістелген) алманы жақыннан көрсетіп, кесім жасайды (**10.14**). Бланк тістің арасындағы диастеманы әйелдің жеке тұлғасының қисық белгісі етіп жасап, фильмнің категориясын әзілмен құрады. Бұдан соң әйелдің басын толық түсіретін кадрмен аяқталатын, күліп тұрған, тістерінің арасы өте алшақ алты кескінді жақыннан түсіретін жылдам сериялар өтеді. Осының бәрі көңілді қалыпты күшейтетін арфада ойналған ұлттық музыкамен сүйемелденеді.

Фильмді басқаратын категорияны жылдам жасағаннан кейін бұл секанс қайталанатын стильдік таңдауды да қалыптастырады. Әдетте деректі фильмдегі сөйлейтін бастар орташа кадрмен немесе орташа ірі планмен жиектеледі (кадрланады), бірақ Бланк диастемасы бар тістерді ашық көрсеткен сияқты, субъектінің ауыздарына да шоғырланған көптеген ірі пландарды қосады (**10.13**). Бланк әйелдің аузына жақындап келіп, оның жүзін бейтарап фонға қарама-қарсы көрсетеді; екі таңдау да фильмде қайта-қайта жиі көрініс табады. Тістің арасындағы диастемаға назар



10.13



10.14

10.13; 10.14 Ашылу. «Диастемалы әйелдер» (*Gap-Toothed Women*) фильмінде үлкен диастемалы әйелдің аузына жақыннан қараған кезде (**10.13**) белгі беретін «Менің тісімнің ізі қалған жер – менің қолтаңбам» деген алдамшы алма пайда болады (**10.14**).



10.15



10.16

10.15; 10.16 Диастемаларды ерекшелееу. «Әкемнің де менікіндей диастемасы болған; анамның диастемасы аздап кішілеу еді» (10.15). Әрі қарай біз күлген кездегі әйелдің сирек тістерін көру үшін камераға үңілеміз (10.16).

«*Баттың әйелі*» әңгімесі эротикалық ойнақылықпен орайласқан, әрі бұл элемент фильмде жалпы мотив болады.

Диастема: ақиқат пен аңыз. Фильмнің үшінші сегменті тістегі диастеманың қалай пайда болатынына және оның нені білдіретініне арналған. Қысқа сұхбаттар топтамасында үш әйел отбасының басқа мүшелерінің де диастемасы болғанын естеріне алады. Соған байланысты біз бұл ерекшелік тұқым қуалауы мүмкін деп ойлаймыз. Үш әйелдің барлығы арасы ашық тістері туралы бейтарап пікір айтады. Бірақ бірінші әйел анасының тіс қапсырмасын (брикет) кигенін айтып, кейбір адамдардың диастеманы ұнамсыз деп есептейтінін меңзейді.

Содан кейін бұл сегмент фокусты әртүрлі мәдениеттердің, әсіресе ақнәсілді емес қоғамның диастеманы қалай түсіндіргенін қарастыруға бағыттайды. Диастемалы жас азиялық әйел «диастемалы әйелдер тартымдырақ болуы керек» деген «ақылға сыйымсыз» аңыз туралы ойын айтады. Содан кейін Бланк «Ғашық Свон» (*Swann in Love*) қойылымды фильмінің бас кейіпкері вагонда диастемалы әдемі әйелмен ләззатқа бөленіп жататын қысқа үзіндісіне кесім жасайды. Бұл аңызды растай ма? Әлде актриса азиялық әйел болмағандықтан, бұл аңыз диастемалы әйелдерге жалпы қолданылады деген болжам ғана ма? Басқа фильмнен алынған бұл клип (үзінді) Бланктың сұхбат кадрларымен бірге өнерден және әйгілі мәдениеттен алынған бейнелермен параллель монтаж жасау тактикасын көрсетеді. Бұл басқа материал айтылған пікірлерді екшеп, диастемалы әйел бейнесінің қаншалықты кең тарағанын есімізге салады.

Эротикалық мотив пен «*Баттың әйеліне*» енді аттың үстінде діндарларды бастап келе жатқан әйелдің гравюрасында қайта ораламыз (10.18). Кадр сыртындағы ғалым ер адамның дауысы орта ғасырда диастема саяхатқа деген құштарлықпен һәм ғашыққұмар жанмен байланысты болғанын түсіндіреді. Әрі қарай мотивтің оң интерпретациясын дамытатын сұхбаттар қатары келеді. Диастемалы әйел ыммен өзінің нұсқаушысын сүйгенін және түсінде диастемасының бірігіп кеткенін көргенін түсіндіреді. Афро-америкалық әйел Сенегал сияқты жерлерде диастеманы бақыттың яки сұлулықтың белгісі ретінде қалай қабылдайтынын сипаттайды (10.19). Үндістандық әйел өздерінің мәдениетінде диастеманың қалыпты жағдай екенін, оны түсіндіріп жатудың еш керегі жоқтығын

аударуды үйренгеннен кейін біз әдеттегідей жасалған бастың кадрына қарағанда, сөйлеп отырған әйелдің аузына назарымызды шоғырландырамыз (10.15). Кейінірек Бланк (өзінің кадрдан тыс бірнеше диктор сөздерінің бірінде) алдыңғы тістерінің арасы өте алшақ қартаң әйелді аузын ашып күлуге көндіреді (10.16). Тістің арасындағы диастемаға назар аудару бастаған кезде біз олардың айырмашылығын тіркейміз. Олардың кейбірінің арасы тым алшақ, кейбірінің арасы жақын және бізге соларды салыстыруды ұсынады. Белгілі бір сәтте сөйлеушілер өздерінің арасы ашық тістері туралы естеріне де алмайды, ал киногерлер сол сәтте біздің тістің арасындағы диастемаға визуалды мотив ретінде назар аударатынымызға сенеді.

Екінші сегмент бақшадағы арфада ойнап отырған әйелге баяу кадрмен ауысады. Мұндай ашылудың жағымды сарыны соңына таман барынша толқынды, музыкалық орындаумен жаңғырып кетеді. Арасында фильм тақырыптардың тістегі диастемамен байланысын зерттейді.

Арфашының ойыны кезінде фильмнің тақырыбы ақ (түсті) қарапайым жазумен шығады (10.17). Бұл жазба әйелдің диастемасы бар тісін «менің қолтаңбам» дегендей алғашқы сілтемесін еске түсіреді. Тақырып оның үстіне жазылған эпитафияға бастайды: «Баттың әйелі» (*The Wife of Bath*) жол кезіп жүру туралы көп білетін. Шындығын айту керек, оның тістерінің арасында диастема болған». – Джеффи Чосер, «Кентербери әңгімелері», б.д.д. 1386 жыл». Бұл эпитафия фильмнің негізгі категориясы ертеректе пайда болды деген болжам жасайды. Оның үстіне, Чосердің



10.17



10.18



10.19

10.17–10.19 Диастемалар мен нәзіктік. Фильмнің тақырыбы бақ көрінісіне берілген (10.17). «Баттың (графтың) әйелінің» қысқа көйлек киіп, аузын ашып күліп тұрған суреті оны өз ортасынан лайықсыз әрекетімен бөлектеп тұр (10.18). Бланк осыны диастеманы бағалайтын бейнемен бірге қолданады (10.19).

айтады. Кенет Бланк сфинкстің қазіргі көшірмесіне кесім жасайды, ал біз көне Египет әйелдерінің диастеманың әдемі ән салумен байланысы бар деген сөздерінде шындық бар екенін айтып жатқан әйелдің дауысын естіміз. Жалпы, сегмент мәдениеттің көпшілігі диастеманы кемшілік деп есептейтінін, ол былай тұрсын, көбі оған сұлулық белгісі ретінде қарайтынын көрсетеді.

4-сегмент бұл мәдениеттерге қарама-қарсы қазіргі Батыс қоғамы диастемаларды мазақ етуге даяр тұратынын көрсетуге тырысады. Басқа материалдармен толықтырылған тағы бірнеше сұхбат әйелдердің өз тістеріне ыңғайсызданатынын көрсетеді. Оның бірі диастемасын («ауызыңды сымдарға, басыңды өтірікке толтырамын» дейтін әнмен мазақтаған) түзетуге көндіруге тырысқан тіс дәрігері туралы айтады. Бірақ диастемалы тістер сүйкімсіз деген ой күшті монтажбен бірден салыстырыла көзге ұрады. Журналдағы диастемасыз, тістері маржандай модель қыздың суретінен кейін тістері сирек болса да сүйкімді афро-америкалық жас қыздың суреті шығады; содан кейін жылтырақ журналдың диастемалы бейнесіндегі Мадоннаның суреті көрінеді және *Vogue* журналының мұқабасы көрсетіледі (10.20). Осы образды бейнелерге жауап ретінде бір қарағанда шырайлы келген әйел адам өзіне бойының, салмағының, сондай-ақ тісінің ұнамайтынын айтып шағынады (10.21). Оның сөздері кейін басқа пікірлермен – бір әйелдің журналдарда «сен ешқашан диастемалы адамды көрмейсің» деген сөзімен және қолында баласы бар, тістерінің арасы сирек әйелдің Лорен Хаттон әйгілі модельге айналғанша өз тісін жек көргенін еске түсіруімен – жоққа шығады. Осыны еске түсірерден бұрын әйелдің сөздерін иллюстрациялармен параллель монтаждау арқылы (10.22–10.25) Бланк Сергей Эйзенштейннің интеллектуал монтажына (317–321-беттер) аздап ұқсас зерделі салыстыру жасайды. Жалпы, монтаждау әдемі нәрсеге қатысты шиеленісті қадамға бастайды.

Бұл сұхбаттар ашылу секансына қарағанда онша ойнақы емес, бірақ енді фильм қайтадан айқындала түсті. Керемет секанста Лорен Хаттонның өзі сұхбат алу үшін диастемалы адам іздеп, қала көшелерінде жүреді (10.26). Содан кейін Хаттон, егер адамның жан дүниесі сұлу болса, оның сырты қелбетіне де көңілі толатынын айтып, өз үйінде сұхбат береді.

Дәл осындай ойнақылық басқа музыкалық интерлюдияда (шығарма бөлімдерінің арасында орындалатын шағын музыкалық пьеса) күліп тұрған диастемалы қыздар мен жасөспірімдердің он суреті арқылы сүйемелденетін фолк әнші Клаудиа Шмидттің «Мен кішкентай бәлішпін (печенье-емін)» (*I'M A Little Cookie*) әнінде сақталады. Бұл әйелдердің қолдан жасаған заттарымен тістерін қалай түзетуге тырысқандары туралы дәлелдер сериясына ауысады да, диастеманы толтыруға арналған нақты құралдардың жарнама үлгілерімен (макеттерімен) жалғасады (10.27). Фильмнің бұл сегменті тістерінің әлі де сап-сау және арасы осылай сирек болғанын мақтан ететін қартаң әйелдің сұхбатымен аяқталады (10.16).

Диастемамен әйгілі болған әйелдер. Мотив «Мансап жолы мен шығармашылық» деп аталған 5-сегмент Шмидттің диастема туралы басқа әнімен басталады. Қатарында тістері сирек Вупи Голдберг те бар диастемалары үлкен әйелдердің бейнесін көрген кезде ән «кәрі Чосер партитураның қайда екенін білген» деп басталатын «*Баттың әйелінің*» мотивін қайта енгізіп, Шмидттің өзімен болған сұхбатты келтіреді. Ол бұрын диастеманы ұнатпай, «диастема күшін» асыра пайдаланғанын



10.20



10.21



10.22



10.23



10.24



10.25

10.20–10.25 Батыстың диастемаға көзқарасы. Әйгілі мәдениеттің бейнелері осы көзқарастарды жеткізеді: Лес Бланк үлкен диастемалы алғашқы сәнгер Лорен Хаттонды көрсетеді (10.20). Бұған керісінше, әдемі әйел диастема өзін тартымсыз көрсетеді деп уайымдайды (10.21). Тағы бір әйел басқалардың өзін қалай мазақтап, Хауди Дудиге теңегенін есіне түсіреді (10.22;10.23). Бұл салыстыруға Лорен Хаттонды мақтаған әйелдің кадры ілеседі (10.24), ол диастемасын көрсетіп тұрған Хаттонның жылтырақ мұқабадағы суретін көрсетеді (10.25; 10.20-мен салыстырыңыз).



10.26



10.27

10.26; 10.27 Медианы шеттету. Дәстүрлі деректі фильмнің сипатында Бланк Лорен Хаттонның диастемалы әйелдерді іздеп жүргенін көрсету үшін телевизия стиліндегі портативті камераны пайдаланады (10.26). Кейінірек Бланк диастеманы байқатпау үшін құрылғыны көрсететін жасанды жарнама ролигін қосады (10.27).

есіне түсіреді. Әрі қарай біз көріп отырған фильм жарнамасының жанында тұрып, өз диастемасын мойындау өзін ерекше әйелдердің дәстүрімен байланыстыруға көмектескенін түсіндіріп тұрған карикатурашы Дори Седаның сұхбаты келеді (10.28). Фильм диастемалы тісті мақтанышпен, жолдастықпен және шығармашылықпен байланыстыруға қарай жылжиды.

Бір қызығы, сұхбаттардың келесі сериясы диастемалы тістер туралы сөз қозғамастан бұл тақырыпты күшейтеді. Ендігі назар әйелдердің белсенді іс-әрекетіне ауған (10.29). Осыдан сәл ғана бұрын біз фильмде көрген үндіс әйел үйінің табалдырығына күрішпен өрнек салып жатады; алысқа көлігімен жүк таситын кіреші испандық әйел боранмен алысқан ұзақ та қиын сапарын әңгімелеп отырады. Монтаждау контрастары бұл оқиғаларды Катрин де Сантистің денелеріндегі түктерін ыстық балауызбен кетіретін араб әйелдері туралы әңгімесімен салыстырады. Бұл әңгіме сұлулықтың сыртқы стандарттарына сай келуді ойлаймын деп жүргенде қауіпке тап болуы да мүмкін екенін ескертеді.

Әрі қарай жақсы (позитив) мысалдарды келтіреді. Ауыр-металл әншісі топтан дөрекі хабарламалардың кесірінен кетіп қалғанын түсіндірсе, диастемалы әйел оның бетіндегі таңба сияқты «әйел» және «бейбітшілік» деген жазуларды көрсетеді. Кенеттен шыққан дыбыс көпірі мұнда екіжақты рөл атқарады. Әйелдің жүзіне қараған күйі соғысқа қарсы ұранды меңзеген сияқты көрінетін «олар сап түзеп, сап түзеп жүреді, қалаға әскер келгенде» деген хор әншілерінің дауысын естиміз. Жаңа секансқа ауысу Сандра Дэй О'Коннордың сөйлеген сөзінен бұрын Salvation Army тобы орындаған әннің дайджетик болғанын көрсетеді (10.30).



10.28



10.29



10.30

10.28–10.30 Диастемалар мен шығармашылық қуат. Карикатурашы Дори Седа белсенді әйелдер туралы пікірін білдіреді (10.28). Мүсінші өз жұмысының қоғамға қандай пайдасы бар екенін айтады (10.29). Сандра Дей О'Коннор «шығармашылық, жұмыс және махаббатты» дәріптейді (10.30).

Жоғарғы соттың судьясы фильмде не істеп жүр? Біріншіден, оның да тісінің арасы сирек, қуыс-қуыс. Екінші жағынан, оның сөз саптауынан «шығармашылық, жұмыс пен махаббатты» өмірдің мәні деп түсінетінін аңғарамыз. Біз жаңа ғана креативті түрде жұмыс істеп жатқан бірнеше әйелдерді көрдік, осы сәттен бастап тақырыптық байланыс күшейе түседі.

Эпилог. О'Коннор шығармашылық (креатив) кеткен кезде «өмірге деген құштарлық та сонымен бірге кететін болар» дейді. Оның ескертуі бізді фильмнің қорытынды бөліміне алып келеді. Қысқа кадрда «Шығыс биін» билеп жатқан әйелдің іші үздіксіз дірілдеп еліктіріп өкетеді. Біз оны тамашалап тұрған костюм киген басқа әйелдер мен бишіні сүйемелдеп тұрған музыканттарды көреміз. Бишіге қатысты айтылған кадрдан тыс мәтін оның қатерлі ісікке тап болып, ауруының беті қайтқан қуанышты кезеңде жүргенін түсіндіреді. Кесім бізді жай тақтай қоршаудың алдында күнделікті үй киімін киіп тұрған Шарлин Сойер есімді сол биші әйелмен болған солғындау бір сұхбатқа апарарды. Ол өліммен бетпе-бет келгеннен кейін дене кемшіліктері ешқашан мазаламайтын болады деп түсіндіреді. «Егер сені ат басып кетсе де ешнәрсе емес, бар болғаны, аяғыңда тыртық қалады. Иә, тісіңнің арасында диастема бар екенін білесің. Ол дегенің проблема емес қой!» Осы пікірді айқындай түсу үшін фильм оның көңілді жүзінде сәл аялдап қатып қалады (10.31). Сойердің дене кемшіліктері мен қартаюды қалыпты жағдайда және ақылмен қабылдауы бұдан бұрын көрсеткен кейбір әйелдердің уайымдарын ракурсқа қояды.

Келесі бір дыбыс көпірі бұл жолы Сойердің айтқанын қоштайтын қошемет арқылы Сойердің тағы бір іш биін (алғаш Мысырда пайда болған, арапша «Ракс Шарджи» биі; ар-намыс биі деген ұғымды білдіреді) билеп жатқан Таяу Шығыс би сыныбына қайтадан оралтады (10.32). Титрлар бірінші кадрдағы бейнені қайталап, күліп тұрған диастемалы тістің тым жақыннан түсірілген көрінісін ашып, айнала береді. Соңғы алғыс фильмнің көңілді сарынын жалғастырады: «Осы фильмнің жарыққа шығуына мүмкіндік берген барлық диастемалы әйелдерге көп рахмет!»

Категориялық форма және интерпретация (түсіндіру). «Диастемалы әйелдер» фильмі категориялық форманың міндетті түрде ұқсастықтар мен айырмашылықтарды жай ғана санамалап шығуы міндетті емес екенін көрсетеді. Ұйымдастырудың осы әдісін таңдаған киногер тақырып жағдайын түсіріп, контраст қадамдарды ойнатпай-ақ аудиторияны тарта алады. Ерекше категорияны



10.31



10.32

10.31; 10.32 Диастемаларды көрініске қою. Кадр заттарды үлкен планмен көрсеткенде диастемалардың елеусіз болып қалатынын айқын аңғартып, лейкемиядан (ақ қан ауруы) сауыққан әйелдің жадырап күліп тұрған жымиысында қатып қалады (10.31). Ол көп ұзамай соғылған ду қол шапалаққа шаттана секіріп, айналып жүреді (10.32).

таңдап, қарапайым, бірақ көрнекті фильм техникаларын пайдалана отырып, Бланк пен оның қызметкерлері көзқарас тұрғысынан салмақты әрі жеңіл фильм жасап шықты.

Киногерлер категориялық форманың 2-тарауда сипатталған мағынаның төрт деңгейінде жұмыс істеуі мүмкін екенін де көрсетеді (90–93-беттер). Референт деңгейінде «*Диастемалы әйел*» фильмі әртүрлі нәсілден, әртүрлі мәдениет пен әртүрлі таптан шыққан диастемалы әйелдерді көрсетеді. Біз кейбір тұлғалар мен есімдерді бұрыннан білеміз (Мадонна мен Вупи Голдберг өте танымал, Клаудия Шмидт пен Дора Седа – ұлттық музыка мен заңсыз комикстердің жанкүйерлері). *Vogue* сән журналы екенін де білеміз және орыс немесе басқа шетел журналдарының сол елдегі *Vogue* журналының баламасы бола алатынан да хабардармыз.

Тура мағыналар деңгейіне өте отырып, сұхбат берушілер тістегі диастемаларға деген біраз реакцияларын көрсетеді. Кейбіреулері оны мақтан тұтса, енді бірі одан қысылады, тағы бірі екіжақты көзқарасты ұстанады. Кейбір әйелдер бұқаралық ақпарат құралдарының диастемалы адамдарды жиі масқаралайтынын ашық айтса, басқалары өзге мәдениетте оны мақтан ететінін көрсетеді. Бір кезде мүсінші журнал беттерінде диастемалы әйелдердің болмауын қаранәсілді адамдардың баспасөз беттерінен тек ақнәсілді адамдардың жүзін көретінімен салыстырады. Бұл әйелдердің сұлулығы туралы таптаурын қатынастарды нәсілшілдікпен тікелей байланыстырады. Көп жағдайда киногерлердің дауыстары естілмейді; олар бұл көзқарастарды өздерінің сұхбаттас адамдары арқылы жеткізеді.

Фильмнің формасы диастемалы тіс табиғи, тіпті тартымды көрінеді деген нақты аргументтің пайдасы үшін ұйымдастырылмаған. Соған қарамастан, музыка мен күліп тұрған диастемалы әйелдердің суреттері әдетте жасырын мағына деңгейінде осы ұғымды меңзейді. Диастемалары үшін уайымдайтын әдемі әйелдерді таңдап, бірыңғай көрсеткенде де олардың қорқыныштары негізсіз деп түсіндіргеніміздің жөн екенін көрсетеді. Кейбір әйелдердің пікірлері киногерлердің жеткізгісі келген идеяларынан белгі береді. Дори Седаның әйел үшін еңбектеніп, бір нәрсемен айналысудың қаншалықты маңызды екені туралы пікірі фильмнің мансап пен шығармашылық туралы сегментін анықтауға көмектесе, фильм соңындағы қатерлі ісіктен аман қалған әйелдің сөздері диастемалы тіс туралы уайымның өмірдің шаттығымен салыстырғанда түкке тұрғысыз бос нәрсе екенін көрсетеді.

Мағынаның осы деңгейінен бөлек, біз симптомдық мағыналарды да ажырата аламыз. Бланк фильмдерін билікке деген сенімсіздікке негізделген контрмәдениет пайда болған 1960 жылдары түсіре бастады. Нақтырақ айтсақ, бұл әйелдердің гендерлік теңдікті талап етіп, бостандық алған және әйелдер туралы таптаурын көзқарастардың бұзылған дәуірі еді. Бланктың фильмі шыққан 1987 жылдары 1960–1970 жылдардың контрмәдениеті кері кетіп бара жатқан болатын, бірақ олардың көбі өз идеалдарын сақтап қалған. Бланктың фильмінде сұхбат берген кейбір әйелдер осы сезімді бөліседі. Сонымен қатар тозығы жеткен контрмәдениет мұрасының бірі қоғамдағы әйелдерді сұлулық идеалдары арқылы қысым көрсетуге жаппай назар аудара бастауы болды. «*Диастемалы әйелдер*» фильмі 1960 жылдардағы батыл көзқарастардың мейнстримге (*mainstream* – көпшілік мәдениетке тиесілі нәрсеге үстемдік құрушы бағыт) – қалыптасып қалған жағдайға қалай сырғанап еніп кеткеніне мысал болады және Бланктың 1987 жылы түсірген фильмін бүгінгі күні де өзекті етеді.

Риторикалық форма: кіріспе

Деректі фильмнің пайдаланатын формасының тағы бір түрі – киногер сенімді аргумент ұсынатын *риторикалық* форма. Мұндай фильмнің мақсаты – көрерменді тақырып туралы пікір қабылдауға және осы пікірмен әрекет етуге көндіру. Фильмнің бұл түрі нақты аргумент келтіруге тырысатындықтан, ол категориялық фильм аясынан шығып кетеді.

Риторикалық форма барлық бұқаралық ақпарат құралдарында, әсіресе телевизиядағы саяси сөз сойлеуде кеңінен қолданылады. Күнделікті өмірде адамдар бір-бірін көндіруге тырысып жатқан кезде де риторика алдымыздан шығады. Сатушы сізді бір нәрсені сатып алуға көндіруге тырысады, я болмаса түскі ас кезінде өзіңізге ұнайтын команданың немесе спортшының артықшылықтарын айтып, оған күмәнданып отырған досыңызды райынан қайтаруға тырысуыңыз мүмкін. Телевизия бізді фильмдегі риторикалық форманың ең кең тараған түрі – көрерменді өнім сатып алуға немесе үміткерге дауыс беруге көндіретін жарнамамен төпелейді.

Риторикалық формадағы факторлар. Фильмдегі риторикалық форманы төрт негізгі белгілерімен анықтай аламыз. Біріншіден, ол көрерменді жаңа интеллектуал сенімге, жаңа эмоциялық қатынасқа немесе әрекетке итермелеуге тырысып, ашықтан-ашық үндеу тастайды.

Екіншіден, фильмнің тақырыбы әдетте ғылыми ақиқаттың мәселесі емес, ол – пікір жағдайын, көптеген шындыққа жанасымды әрекеттерді қамтитын мәселе. Киногер аргументтер мен дәлелдердің әр түрін ұсына отырып, нақты позицияны сенімді етіп жасауға тырысады. Риторикалық фильмдер пікірлермен және аргументтермен жұмыс істегендіктен, ол жерде идеология экспрессиясы бар; шынымен де, фильм формасының бірде-бір түрі тура мағынада я болмаса идеологиялық мәнде дәл осылай тұрақты шоғырланбайды.

Риторикалық форманың үшінші аспектісі пікірге назар аударудан туындайды. Егер қорытынды сөзсіз дәлелденбейтін болса, киногер нақты аргументтерді ұсынып қана қоймай, біздің эмоцияларымызға да жүгінеді. Төртіншіден, фильм көбінесе көрерменді таңдау жасауға көндіруге тырысады. Бұл үлкен немесе кіші болуы мүмкін, бірақ риторикалық форма сізден бір жағына шығуыңызды, бәлкім, қандай да бір әрекет, шара жасауыңызды сұрайды. Қай сусабынды сатып алу керек? Қай үміткерге дауыс беру керек? Менің елім соғыс бастауы керек пе?

Риторикалық аргумент түрлері. Киногерлер біздің таңдауымызды қалыптастыру үшін аргументтердің бәрін пайдалана алады. Алайда олар көбінесе бұл аргументтерді аргумент түрінде ұсынбайды. Риторикалық фильм, егер олар жай ғана бақылау немесе нақты қорытындылар болса, аргументтерді жиі ұсынады. Фильм басқа пікірлерді көрсетуге бейім емес. Киногер риторикалық форманы пайдалана отырып, көрерменді даулы аргументтерді олардың өздері арқылы шындыққа жанасымды етіп қабылдауға мәжбүрлейді. Бізге кездескен аргументтер дереккөзге, тақырыпқа және көрерменге қатысты болуы мүмкін.

Дереккөз аргументтері. Фильмнің кейбір аргументтері ақпараттың сенімді дереккөзі болатын нәрсеге негізделеді. Фильм оқиға туралы алғашқы айтылған әңгімелерді, тыңдалым кезіндегі сарапшылардың көрсеткіштерін немесе білімді деген адамдармен сұхбатты ұсынады. Көптеген саяси деректі фильмдерде тергеушілердің, ғалымдардың немесе инсайдерлердің (айтылып жатқан тақырып төңірегінде талдайтын, ұғындыратын, ой айтатын адам) сөйлейтін бастары болады. Сонымен қоса, киногерлер оларда толық ақпарат бар екенін және сенім артуға болатынын көрсетуге тырысады. Олар Майкл Мур өзінің деректі фильмдерінде пайдаланған сияқты сұхбат жағдайына енгізіледі немесе өте сенімді екпінмен сөйлейтін кадрдан тыс дауысты пайдалана алады.

Тақырыпқа бағытталған аргументтер. Фильм тақырыпқа қатысты аргументтерді де қолданады. Кейде фильм сол мәдениетте, сол кезеңде таралған сенімге жүгінеді. Мысалы, қазір көптеген америкалықтар саясаткерлердің көбін ұятсыз әрі жемқор деп есептейді. Ал үміткер болса осы пікірді өз пайдасына асырып, әлеуетті сайлаушыларына үкіметке жаңадан адалдық пен жариялық алып келемін деп уәде береді.

Әдетте тақырыпқа бағытталған қадам фильмнің аргументін қолдау үшін дәлелге сүйенеді. Дәлел статистикадан, зерттеу нәтижелерінен, сауалнама нәтижелерінен, куәгерлердің куәлік етуінен, сараптама қорытындыларынан және дәл сол сияқты зерттеу жұмыстарына пайдаланған дәлелдерден тұруы мүмкін. Бірақ деректі фильмдер көбінесе мәліметтер қатарына саналатын айқын мысалдарды таңдайды. Азаматтардың соғысқа баруға қарсы екенін көрсететін сауалнама кестесінің орнына киногер плакат ұстап шыққан ереуілдің суреттері мен шешендердің жазбаларын ұсынуы мүмкін. Бұл кадр диаграммаға қарағанда барынша айқын. Бірақ бұл ереуілшілердің позициясы азшылықтың көзқарасы болса да, кеңінен таралды деп бағамдайды. Басқаша айтқанда, дәлел көбірек немесе азырақ сенімді болуы мүмкін, ал драмалық мысалдар кең тараған үрдіс үшін әдеттегідей болмауы да мүмкін.

Сонымен қатар киногерлер таныс, оңай қабылданған даулы үлгілерді пайдалана отырып, аргументті бекіте алады. Риторика студенттері мұндай үлгілерді кең тараған пікірге сүйенетін әрі әдетте кейбір маңызды жорамалдарды жасыратын аргументтер – *энтимемалар* деп атайды. «Ол салықтың төмен болғанын жөн санайтын шығар. Қалай дегенмен, ол миллионер ғой» – бұл жалпы

саяси мәлімдеме. Айқын емес (бұлыңғыр) аргументтің меңзегені – *ол миллионер; миллионерлердің бәрі салықтың төмен болғанын қалайды; ол салықтың төмен болғанын қолдауы керек*. Бірақ ортаңғы болжам күмәнді. Қоғамдағы жауапкершілік сезімі үшін салық мөлшерлемесінің көтерілгенін қолдайтын көптеген миллионерлер мен миллиардерлер бар.

Энтимемалар проблемалардан (оның шешіміне қарай) оңай, бірақ сенімсіз ауысады. Сіз қалаңыздағы граффити (үй қабырғасына, бетон қоршауларға, вагондардың сыртына, таудағы жақпар тастарға жазып кеткен жазулар) проблемасы туралы фильм түсірдіңіз делік. Сол кезде вандализмге қарсы қатаң заң қабылданғаннан кейін кейбір қалаларда қабырғаға жазып кетудің азайғанын аңғарасыз. Осылайша сіз қатаң жазалаудың қалаңыз үшін ең жақсы шешім екенін дәлелдейсіз. Мұндай қорытындының таныс болғаны сонша – біз оны қисынды деп қабылдауға бейімбіз. Бірақ мұндай жағдайда сіз өз қалаңыздағы граффити проблемасы басқа қалалардікіне ұқсас деп ойлайсыз. Бірақ олай болмауы да мүмкін. Кейбір қалаларда белгі салып кету – қатаң айыппұлдармен шектелетін күнделікті уақыт өткізу ермегі. Басқа бір қалаларда – бұзақы жастар арасындағы қатаң дәстүр және көркемөнер субмәдениеті, полицияға қарсылық. Сонымен қатар сіздің фильміңіз ұсынған қатал жазалау шешімі белгілі бір аймақтарда граффитиге рұхсат беру сияқты басқа шешімдерді назардан тыс қалдыруы мүмкін (кейбір қалаларда граффити-аймақтар туристік көрнекі жерлерге айналған).

Көп жағдайда «алдымен – проблема, содан кейін шешім» энтимемасы өзіміз ойлағандай оңтайлы бола бермейді. Адамзаттың проблемасын шешу өте қиын және кей кезде белгілі бір саясаткерлердің неліктен табысты болғанына немесе жолы болмағанына сенімді бола алмаймыз. Шешімдер проблемалармен керемет үйлесіп кетеді деп болжам жасау оңай. Көп ұзамай біз дәлелсіз қабылданатын энтимематик үлгілерді «Өзен» (*The River*) фильміндегі жұмыстардан көреміз.

Көрерменге бағытталған аргументтер. Беделге шақыру және энтимема сияқты тақырыпқа бағытталған үндеуден бөлек, фильм көрермен эмоциясына қолдау білдіретін аргументті де жасай алады. Саясаткерлер өздерін тумен, отбасымен және қарапайым адамдармен көрсеткен суреттерді іздейді. Патриотизмге, отбасылық сезімге және басқа эмоцияларға уағыздау риторикалық фильмдерде жиі кездеседі. Кейде эмоциялық үндеулер фильмнің басқа аргументтерінің әлсіздігін жасырады.

Көрерменге бағытталған үндеу қатаң болмауы керек. Дарвиннің «Түнгі сұмдық» (*Nightmare*) фильмі Танзаниядағы Виктория көлі Африкадағы барлық негізгі проблемалардың мысалы болады дегенді меңзейді. Бұл аймақты жайлап алған өндіріс жергілікті тұрғындарды әбден жұтатқан және бұл жер – азаматтық соғыс өртін тұтандыратын қару-жарақ жеткізетін негізгі пункт. Бірақ фильмнің ұстанымы айқын көрсетілмеген. Оның орнына біз сонаны қалай өлтіріп жатқанымызды, ұшақтан түсіп, жергілікті әйелдермен көңіл көтеріп жатқан белгісіз ер адамдарды, алып балықтардың бұлдыраған кадрларын, шөл даладағы кедейлік кейіпті және көше музыканттарының көріністері мен сотқар жастарды көрсететін виньеткаларды көреміз. Бұл ашылу көрерменге бағытталған ерекше үндеуге негізделген. Бұл бір-бірімен үйлеспейтін осы элементтер жалпы аргументке қалай бірігеді деген қызығушылықты тудырады. Дарвиннің «Түнгі сұмдық» фильміндегі проблема киногердің біздің жарқын, кейде тіпті кенеттен ойландыратын көріністерге деген қызығуымызды оятқаннан кейінгі жинақтайтын куәлерінен біртіндеп пайда болады.

Егер сіз проблема туралы риторикалық фильм жасасаңыз, аргументті шақыртулардың түрлерін әртүрлі жолмен ұйымдастыра аласыз. Проблеманы күшті эмоциялармен драмалап, айқын түрде таныстыруыңызға болады. Содан кейін шешім ұсынбас бұрын оны растайтын бірнеше дәлел ұсына аласыз. Фильмді шешіміңізді растайтын сарынға сүңгітіп алатын көрініспен аяқтауыңызға болады. Риторикалық форманың негізгі мысалы болатын «Өзен» фильмі осы үлгіні ұстанады.

Риторикалық форманың мысалы: «Өзен» фильмі

Паре Лоренц «Өзен» фильмін АҚШ Үкіметінің «Фермаларды қорғау» әкімшілігі үшін түсірді. 1937 жылы ел Алапат тоқырау жылдарынан шығуға қадам жасады. Федералды үкімет Франклин Делано Рузвельттің әкімшілігімен бірлесіп, өз құзыретін қоғамдық жұмыстар бағдарламасын жасау үшін пайдаланды. Бұл бағдарламалар мыңдаған жұмыссыздар үшін жұмыс орындарын ашуға, сондай-ақ әртүрлі әлеуметтік проблемаларды шешуге бағытталған. Қазіргі таңда көптеген адам

Рузвельттің саясаты дұрыс болған, Американы тоқыраудан шығарған сол деп есептесе де, өз уақытында ол күшті саяси оппозициямен бетпе-бет келген.

«Өзен» фильмі Теннесси алқабының әкімшілігін (TVA) аймақты су басу, ауыл шаруашылығының құлдырауы және электрлендірудің болмауы сияқты проблемаларының шешімі деп қабылдады. Аргументтің белгілі бір идеологиялық бағыты болды: ол Рузвельттің даулы саясатын алға жылжытуға тырысты. Осы фильм өз аудиториясын TVA-ның жақсы бағдарлама екеніне қалай көз жеткізуге ұмтылғанын байқап көрейік.

«Өзен» фильмін 11 сегментке бөлуге болады.

С. Титрлар.

1. Фильм тақырыбын мазмұндайтын пролог атауы.
2. Әуелі Миссисипиге, содан кейін Мексика шығанағына құятын өзендердің сипаттамасы.
3. Өзенді көне егіншілікте қалай пайдаланғаны жайлы тарих.
4. Азамат соғысы кезінде оңтүстікте туындаған проблемалар.
5. Солтүстіктегі ағаш дайындау мен болат құю зауыттары және қала аймағындағы құрылыс туралы секция.
6. Жерді жауапсыз пайдаланудан туындаған су тасқыны.
7. Осы жиынтық проблемалардың адамдарға тигізген қазіргі әсері: кедейлік, білімсіздік пен нандық.
8. TVA жобасының картасы мен сипаттамасы.
9. TVA бөгеттері мен олардың әкелген пайдасы.

Е. Соңғы тақырып.

Әуелде фильм бізге жай ғана Миссисипи туралы мәлімет беріп жатқан сияқты көрінеді. Ол оның аргументі айқын болғанша айтарлықтай ұзаққа созылады. Баяу, мұқият қайталау, өзгерту және дамыту арқылы Лоренц бірге жұмыс істейтін барлық сегментке тәуелді жағдайды қалыптастырады.

Прелюдиус және алғышарттар. Фильмнің ашылу титрлары әуелі Миссисипидегі кемелердің көне суреттерінің жоғарғы жағынан пайда болып, содан кейін Құрама Штаттар картасының үстінен көрінеді (**10.33**). Фильм бірден оны жасаушылар сенімді және білімді, фильмнің өзі тарихи және географиялық фактілерге негізделген деген ой тудырады. Дәл сол карта «Бұл өзен оқиғасы» деп айтылатын бастапқы қысқа сегментте кіріспе сөз (пролог) болып қайта оралады. Мұндай пайым фильм хикаятты баяндау формасына сүйеніп, объективті түрде айтады дегенді білдіріп, фильмнің риторикалық мақсатын бүркемелейді.

2-сегмент аспан, таулар мен өзендердің кадрларымен кіріспе-ні жалғастыра береді. Миссисипи алқабының керемет сұлулығының осы мотиві келесі секциялар басталғанда қайталанатын, содан кейін фильмнің ортаңғы бөлігінде басымдық танытатын көңілсіз табиғат көріністерімен қарама-қайшылыққа (контраска) түседі. Өзеннің сұлулығын көрген кездегі (**10.34**) ер адамның зор дауысы өзен суының сонау Айдахо мен Пенсильваниден Миссисипиге дейін қалай ағып келетінін әңгіме өзегіне айналдырады. Баяндаушының жағымды үні мен зор дауысы анық та қанық шығатыны соншалық – ол бізді баурап әкетеді. Оның үні жайлы жалпыға ортақ пікірлер де осыған саяды. Өйткені баяндаушы Томас Чалмерстің дауысы сенімді шығатын опералық баритон еді.



10.33



10.34

10.33; 10.34 Көрерменнің сенімін жаулап алу. Диктордың кадрдан тыс резонансты, сенімді дауысын естіген кезде «Өзен» (*The River*) фильмі Миссисипи өзені мен оның ағыстарының үлкейтілген көрінісін көрсете бастайды (10.33). Көп ұзамай табиғаттың мамыражай қалпын көреміз (10.34).

Лоренц эмоция тудыру үшін дыбыс трегін пайдаланады. Өзендер бір-бірімен қосылған кезде қалай толқитынын көрген сәттегі баяндаушының мәтіні көптеген деректі фильмдердегі құрғақ, ресми сарыннан ада. Сөйлем нақты ритммен тез-тез айтылады: «Йеллоустөуннен төмен Милк, Уайт және Шуйенн... Кәннанонбал, Мюселшелл, Джеймс пен Сиу». Уолт Уитменнің поэзиясындағы көптеген каталогты еске түсіретін өзеннің әйгілі атаулары Миссисипи алқабының қуаты мен ұлылығын арттыра түседі. Вирджил Томсонның әуелеген дәстүрлі әнінің партитурасы да эмоцияға толы. Фильм көрерменнің патриоттық сезіміне үндеу тастап және аймақтық проблеманы бүкіл ел болып көтеру, сезіну керектігін білдіріп, өзін әдеттегі америкалық жігерлі жандарға ұқсатады.

Тарихтағы «Өзен» фильмі. 2-сегмент тау мен өзен көріністерінің әдемі бейнесімен мамыражай күйді орнықтырды. Фильмнің жалпы дамуы осы әдемілікті заманауи айырмашылықпен қайтадан қалпына келтіруге бағытталған. 3-сегмент Миссисипиді Америка тарихының келесі бір нұсқасына енгізе бастайды.

Жаңа секция 2-сегмент сияқты бұлттардың көрінісімен басталады. Бірақ бұл жолы алдында көрген таудың орнына біз жегілген қашырлар мен оны айдап бара жатқан адамдарды көреміз. Баяндаушы тізімді қайтадан айта бастайды: «Жаңа Орлеаннан – Батон-Ружға... Батон-Руждан – Руж Натчезге... Натчезден – Виксбергке». Баяндаушы Азамат соғысының алдында су тасқынын қалыпты ұстау үшін Миссисипидің бойында салынған бөгеттер туралы айтады. Әңгіме өзегіне айналған фактілер мен уақыт кезеңдері оны сенуге болатын, білімді адам ретінде көрсетеді. Біз мақта теңдерін кемеге қалай тиеп жатқанын көреміз. Ол елдің тауар экспорттаушы ретіндегі бұрынғы күш-қуатын сезіндіреді. Осы жердегі күрт кесім фильмнің басқа жеріндегі күрт кесім сияқты: америкалықтардың қонақжайлылығы мен қуатын көрсетеді. Графикалық үзілістер өзгерісті де, үздіксіздікті де білдіреді (10.35; 10.36). Динамикалық композициялар өскелең ұлттың жандануын айғақтайды (10.37).

1–3 сегменттерде Лоренц жай ғана өзеннің хикаясын айтқан сияқты көрінеді. Бірақ 4-сегментте фильм TVA шешетін проблемаларды енгізе бастайды. Көңілсіз бейнелер Азамат соғысының нәтижесін көрсетеді: бұзылған үйлер, мақта өсіре-өсіре тозған жер және Батысқа бет алған адамдар. Уайым сарыны айқын бола бастайды, бұл эмоция тудырады. Кедейленген адамды көрсеткенде көңілсіз музыка ойналады. Бәріне таныс «Роди тәтеңе айт» (*Go Tell Aunt Rhody*) деген халық әнінің ойналуымен бірге «кәрі сұр қаз өліп қалды» деген жазудың көрсетілуі фермерлердің жоқшылыққа ұшырағанын айқындап тұр. Оңтүстіктегі «тозған жерлер қасіреті» туралы айтып жатқан кезде баяндаушының дауысынан аяушылық сарыны сезіледі. Мұндай аяушылық сезімі фильм айтып жатқан басқа да нәрселерді ақиқат деп қабылдауға көндіруі мүмкін. Баяндаушы сол кезеңде адамдарға «біз» деп сөйлейді: «Біз мақта өсіру үшін топырақты бар құнары таусылғанша пайдаландық». Осы жерде фильмнің сенімді мақсаты айқындалады. Турасын айтар болсақ, бұл мақтаны өсірген – біз, яғни сен және мен; біз баяндаушы емеспіз ғой, ал ол «біз» сөзі арқылы бәрімізді осы проблемаға



10.35



10.36



10.37

10.35–10.37 Динамикалық визуалдар энергетикалық өсуді көрсетеді. Лоренц қоқыс салынған шанадан (10.35) бастап қарама-қарсы бағыттағы соқаға (10.36) дейінгі кесімде графикалық контрасты пайдаланады. Қақтығысқан қозғалыстар технологиядағы өзгерісті білдіреді, бірақ олардың ұқсастығы бөген құрылысы мен мақта өсіру арасындағы байланысқа сілтеме жасайды. Кейінірек доғал жиектеуде кемеге мақта теңдерін тасып жатқан жұмысшыларды көрсетеді (10.37). Ойнақы банжо музыкасымен сүйемелденген композиция теңдерді еш қиындықсыз сырғанап бара жатқандай көрсетеді.

қосақтайды, одан тыс қалдырмайды. Риторикалық стратегияны пайдалану бізді барлық америкалықтардың осы проблемаға және оның шешімін іздеуге қатысты жауапкершілікте мүдделері бір деп сезінуге мәжбүрлейді.

Баяндаушы басқа аудандардың өскенін көріп, мақтанш сезімімізді тудыру үшін кедейленген оңтүстіктің шет жақтарына ауысып, әңгімесін қалпына келтіреді. 5-сегменттегі поэзиялық қайталанатын баянсөз «қара шырша мен норвег қарағайын» және басқа ағаштарды санамалап айтып, Азамат соғысынан кейінгі орман шаруашылығының дамуын сипаттайды. Бейнелерден біз 2 және 3-сегменттерді ашатын, бұлт мотивін қайталайтын аспан аясындағы (мәңгілік) жасыл ағашты (өсімдікті) көреміз (10.38). Бұл ауыл шаруашылығының байлығы мен өндірістік аудандар арасындағы параллельді қалыптастырады. «Көне қала түніндегі қызған шақ» (*Hot Time in the Old Town Tonight*) әуеніне негізделе сүйемелденген ағаш дайындаудың сергек секансы бізге Американың қуатын тағы да сезіндіреді. Әрі қарай осы әсерді күшейтетін көмір қазуға және болат құю зауыттарына арналған секциялар көрініс табады. Бұл сегмент өсіп жатқан қала орталықтарына «Біз жүздеген үлкен қала мен мыңдаған кіші қала тұрғыздық» деп сілтеме жасаумен аяқталады да, олардың көбінің атауын санамалап айтып шығады.

Бұған дейін біз дамудың салдарынан пайда болған проблемаларды меңзеген өзен аңғарына байланысты Американың қуатты жақтарын көрдік. Бірақ 6-сегмент тактиканы ауыстырып, алдыңғы бөліктермен контрастардың ұзақ серияларын жасайды. Ол сол кездегі ағаштардың тізімімен басталады («қара шырша және норвег қарағайы»), бірақ бұл жолы бұлттар фонындағы ағаштардың орнына тұман фонындағы ағаш түбірлерін көреміз (10.39).

Басқа жол қайтып келеді, бірақ оған жаңа сөйлем қосылған: «Біз жүздеген үлкен қала мен мыңдаған кіші қала тұрғыздық... бірақ олардың құны қандай?» Бізге құнарсыз белестерден бастап, мұздардың қалай еріп жатқанын және еріген судың белес бөктерлерін қалай біртіндеп бұзып, өзендерді ағынды селге айналдырып, арнасынан тасып жатқанын көрсетеді. 2-сегменттегі өзен атауларын тағы да естиміз, бірақ бұл жолы музыка көңілсіз және өзендер бұрынғыдай тыныш емес. Тағы да параллельді көреміз, бірақ бұл жолғы параллель Азамат соғысынан кейінгі осы жердің эрозиясы мен оңтүстіктегі тозған жер арасында.

Эмоция тудыратын стиль. Лоренцтің фильм стилін пайдалануы туралы айту үшін үзіліс жасау керек, өйткені ол аудиторияның эмоцияларын тудыратын техникалар көмегімен фильмнің аргументін күшейтеді. 6-сегменттің оның алдындағы ағаш дайындаудың қарқынды сегментімен контрасты күшті бола қоюы екіталай. Секанс тұман басқан томарлардың ұзарған кадрларымен басталады (10.39). Қозғалыс мүлдем жоқ дерлік. Музыка қорқынышты импульсті аккордтан тұрады. Баяндаушы барынша ой тастайды. Кадрларды тура кесімдер емес, тізбектер жалғайды. Сегмент ақырын ғана шиеленісті жинай береді. Бір кадрда мұз сүңгілері қатқан ағаш түбіртегі көрінеді, ал күрт кесім арқылы жақындау одан үздіксіз тамып жатқан тамшыларды баса көрсетеді (10.40). Кенеттен жоғары диссонансты (ретсіз, әртүрлі дыбыстағы) аккорд бізге қауіпті ескертеді.

Жердің ірі планының серияларында су әуелі жылға болып жиналып, содан кейін тасқын болып жерді шайып кетеді. Бұл кезде музыка аянышты және шарықтаған оркестр әуенімен араласып келетін жұмсақ, тоң-ң-ң - тоң-ңға ұқсас ырғақтар шығарады. Баяндаушы уақыт мерзімін айтқан сайын біз ағыстың жылғаға, жылғаның сарқырамаға айналып, ең соңында өзендердің арнасынан асып, жағалауды шайып жатқанын көреміз (10.41–10.43). Лоренц бізді қарқын алып жатқан трагедиямен бірге алып жүру үшін ритмді монтаждау мен музыканы пайдаланады.



10.38



10.39

10.38; 10.39 Дейін және кейін. «Өзен» (*The River*) фильмі басында көрген қарағайлар мен бұлттар мотивіне қайта оралады (10.38), бірақ көп ұзамай қарағайлар – томарға, бұлттар қорқынышты тұманға айналып кетеді (10.39).

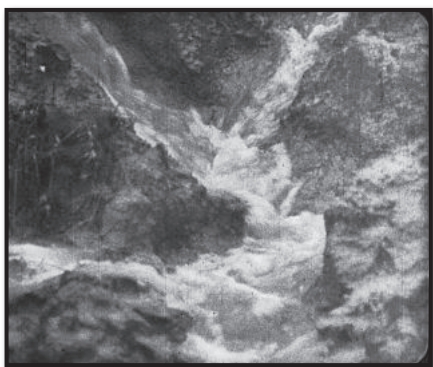


10.40



10.41

10.40–10.43 Монтаж бен музыка ағыс тудырады. «Өзен» (*The River*) фильмінде мұз сүңгілерінің тамшылары эрозияға алып келеді (10.40). Ағыс қалыптасады және ол бақылаудан шыға бастаған кезде баяндаушы әр сәт сайын нақтылап, уақыт мерзімін айта бастайды: «Мың тоғыз жүз жетінші жыл» (10.41), «Мың тоғыз жүз он үшінші жыл» (10.42), «Мың тоғыз жүз он алтыншы жыл» (10.43); осылайша 1937 жылға дейін жалғасады.



10.42



10.43

Су тасқыны күшейген кезде найзағайдың қысқа кадрлары тасыған судың кадрларымен кезектесіп келеді. Драмалық музыкалық партитура дабылдар мен ысқырыққа толы. Фильм бізді шынайы табиғат сұлулығынан адамдар жауапты болған апатқа алып келді. Лоренцтің стильдік таңдаулары бізді су тасқыны қауіпіне сендіре отырып, ширыққан шиеленіс сезімін беру үшін араласып кетті. Фильмнің жалпы аргументі барынша сенімді бола түседі, өйткені біз бұл қауіпті эмоциямен де, нақты дәлелмен де түсінуіміз керек. «Өзен» фильмінің өн бойында кадрдағы дауыс, музыка, монтаж және қозғалыс осындай риторикалық мақсаттар үшін бірігеді.

Бұл кезде біз фильм көрсеткен су тасқыны мен эрозия проблемасын түсінеміз. Соған қарамастан, фильм шешімді кейінге қалдырып, су тасқынының қазіргі Америка адамдарының өміріне әсерін көрсетеді. 7-сегмент 1937 жылғы су тасқыны құрбандарына көрсетілген мемлекеттік көмекті сипаттайды. Бірақ негізгі проблеманың әлі де шешілмегенін көрсетеді. Баяндаушы мұнда керемет энтимеманы қолданады: «Құнарсыз жер адамдарды кедейлікке ұрындырады, кедей адамдар жерді одан ары аздырады». Бір қарағанда, бұл ақылға қонымды сияқты көрінеді, бірақ кедей адамдар жерді қалай құнарсыз етеді? Жердің құнарсыздануына 4-сегментте көрсетілген қирап жатқан жекежайлардың оңтүстік плантациядағы қожайындардың әсері көбірек емес пе? Мұндай пайымдау олар туралы қатаң пікірден гөрі поэзиялық тазалық пен эмоциялық тартымдылық үшін көбірек қолданылады. Жерлерін жалға беруші фермерлердің отбасылары туралы көріністер біздің эмоциялық реакциямызды тікелей осындай кедейлікке аударады (10.44). Бұл сегмент 4-сегментте көрсетілген Азамат соғысы туралы мотивтерді қамтиды. Енді фильм бұл адамдардың Батысқа бара алмайтынын, өйткені ол жақта енді бос жерлердің жоқ екенін айтады.



10.44 Адам құны. Экологиялық қауіпті анықтағаннан кейін Лоренц оған адамзаттың бет-бейнесін береді.

Проблеманы шешу. Негізгі проблемалар таныстырылып талқыланды, ал эмоциялық үндеулер аудиторияны шешім қабылдауға шақырды. 8-сегментте осы шешімді көрсетіп, әрі қарай фильмнің осы шешімнің тиімді екенін дәлелдейтін бөлімі басталады.

8-сегментте ашылу тақырыбының картасы қайта оралады да, баяндаушы сарапшыға айналады. «Табиғатта мінсіз өзен болмайды. Бірақ бұл Миссисипи өзеніне байланысты емес». Бұл жерде энтимеманың тағы бір мысалы бар, ол – логикалық түрде қисынды және деректі түрде нақты деп есептелетін кіріспе. Миссисипи белгілі бір пайда үшін «байланысты» болмауы мүмкін, бірақ ол өзінің экожүйесіндегі жануарлар мен өсімдіктер үшін байланысты бола ма? Бұл пікір «мінсіз» өзен біздің қажеттілігіміз бен мақсаттарымызға *оңтайлы* дегенді білдіреді. Баяндаушы фильмнің осы аргументінің мәлімдемесіне өте нақты мәлімдеме жасауын жалғастыра береді: «Ескі өзенді бақылауға алуға болады. Бізде алқапты бөліктерге бөліп тастайтын күш болды. Бізде оны қайтадан жинап алатын да күш бар».

Біз енді фильм формасының неге осылай ұйымдастырылғанын түсіне аламыз. Алдыңғы сегменттерде, әсіресе 3 және 5-сегменттерде біз Американың үлкен ауылшаруашылық және өндірістік күшті қалай дамытқанын көрдік. Бұл оқиғаларды жай ғана тарихи фактілер ретінде де қарастыруымызға болар еді. Бірақ енді олар фильмнің аргументі үшін шешуші факті болып қалды. Біз Америка халқында жасау және бұзу күшінің бар екенін көрдік; демек, оның қайтадан қалпына келтіретін қуаты да бар.

Баяндаушы жалғастырады: «1933 жылы біз...» әрі қарай Конгрестің ауданды қалпына келтіру тапсырылған агенттік пен Теннесси алқабы әкімшілігін (TVA) қалай құрғанын сипаттайды. Бұл сегмент TVA-ны проблеманың реттелген шешімі ретінде қарастырып, басқа балама шешімдерді ұсынбайды. TVA өте даулы мәселе болғанымен, ол қарапайым жүзеге асырылатын іс ретінде ұсынылды. «Өзен» фильмі бөгет тұрғызу кезіндегі дислокацияларды да көрсетеді. Өз үйлерін тастап, басқа жерге көшуге мәжбүр болған 15 000 адам туралы бір ауыз сөз айтылмайды. Сондай-ақ фильм сол кезде пайда болған балама ұсыныстарды да жоққа шығаруға тырыспайды. Ал жалпы қабылданған шешім ешқандай қауіпсіз әрі кемшіліксіз, сөзсіз қабылданатын шешім болып есептелді.

9-сегмент алдыңғы бірнеше бөлікті еске түсіретін ерекшеліктерді өткенге емес, болашаққа акцент бере отырып ұсынады. Ол салынып жатқан немесе аяқталған бөгеттер тізімімен басталады. Бұл – өзіміз жиі естіген өзендер, ағаштар, қалалар т.б. тізімдердің қайта жаңғыруы. Фильмнің соңын басымен байланыстыратын жасанды көлдердің тып-тыныш мамыражай кадрлары 2-сегменттегі лирикалық өзен кадрларын еске түсіреді (10.45). 6-сегменттегі жерлерін су басып, жұмыссыз қалған адамдар енді жұмысқа қуанып барып (10.46), мемлекет берген қарыз ақшаға жоспарланған типтік шағын қалалар салып жатыр. Бөгеттер өндірген электр энергиясы ауыл халқын алдында естіген «жүздеген ірі қалалармен және мыңдаған шағын қалалармен» байланыстырып, елді мекенге «қала өмірінің артықшылықтарын» алып келеді. Қарапайым әдіспен қосылған көптеген мотивтер енді TVA-ның артықшылығына дәлел ретінде бірігіп, тұтасып кеткен.

Табиғат пен адамзат үйлесімде. Фильмнің соңы өмір өзінің бастапқы кезеңіне – әдемі табиғатқа, еңбекқор адамдарға параллель екенін, алайда қабылданған мемлекеттік жоспарлармен күшейетінін көрсетеді. Фильмнің ортаңғы сегменттері бізді бастапқыда көрген тау мен аспанның әдемі көріністерінен айырды. Бірақ TVA-ны енгізгеннен кейін бұл кадр қайта оралады (10.47; 10.48). Фильмнің соңын бас жағымен байланыстыра отырып, бейнелер мемлекеттік жоспарлау қамқорлығының аясында мамыражай алаңсыз табиғатқа қайта оралуды көрсетеді.

Музыка толқыны және бөгет пен сарқыраған судың бейнелерінің сериясы осы өзгерісті, яғни TVA-ны тудырған күшті жинақтаған қысқа эпилог жасайды. Соңғы тақырып пен титрдің астынан біз тағы да АҚШ-тың картасын көреміз. Тізімде фильмді қаржыландырған немесе оны түсіруге



10.45



10.46

10.45; 10.46 Проблема шешілді. Фильмнің басындағы мамыражай көрініс қайтып оралды, бірақ енді өзендер адамның қолымен жасалған (10.45). Алқаптың жаңа экономикасы аспанға қарсы қойылып, төмен бұрышпен ғаламат жиектеліп, адамдарға тағы да жұмыс істеуге мүмкіндік береді (10.46).



10.47



10.48

10.47; 10.48 Табиғат қалпына келді. Басында әйгілі болған тау бөктерлерін енді заманауи үлгімен жасалған қалашықтар басқан.

көмектескен әртүрлі үкіметтік мекемелердің аттары айтылады. Олар тағы да фильмдегі аргументтердің дереккөзін салмақты, беделді ететіндей.

«Өзен» фильмі өз мақсатына жетті. Алғашқы оң реакция Paramount ірі Америка студиясының фильмді кинотеатрларда көрсетуге келісім беруіне себеп болды. Бұл сол кездегі үкімет қаржыландырған қысқадеректі фильм үшін сирек кездесетін мүмкіндік еді. Сыншылар мен көрермен фильмді ерекше құлшыныспен қарсы алды. Қазіргі сыншылардың шолуы фильмнің риторикалық формасының күшін көрсетеді. Алдыңғы бөліктерді сипаттағаннан кейін Гилберт Селдес былай деп жазды: «Міне, сіз өзіңіз де аңғармастан Теннесси алқабында келесіз. Егер бұл насихат болса, оны пайдаланып қалыңыз. Өйткені бұл шебер жасалған. Лоренц мырзаның түсірген көріністері алдын ала ойластырылған аргумент көріністер ретін оқып тұрғандай емес, өз аргументтерін көрсетіп тұрғандай ретпен орналасқан сияқты».

“Сыни қоғам» (*Critical Mass*) фильмінде болатын бір нәрсе (бұл менің және өзім таңғалған басқалардың жұмыстарына да қатысты) – көрерменді фильм көруге үйрету процесі”.

Холлис Фрамpton, эксперименттік фильм режиссері

Президент Рузвельттің «Өзен» фильміне көңілі толды. Ол сол сияқты басқа да деректі фильмдер түсіру үшін «Құрама Штаттардың фильм қызметі» деген бөлек үкіметтік агенттіктің жұмысын бастауға Конгрестің қолдау көрсетуіне көмектесті. Бірақ Рузвельттің саясатын бәрі қолдаған жоқ, олар үкімет қазіргі әкімшіліктің көзқарасын қолдайтын фильмдерді түсіруге көңіл аударуы керек деп есептеді. 1940 жылдары Конгресс «Құрама Штаттардың фильм қызметін» қаржыландыруды тоқтатты, ал деректі фильмдер қайтадан тек үкіметтік мекемелерде түсіріле бастады. Осылайша, кейде риторикалық форма тікелей әрекетке де, дау-дамайға да алып келуі мүмкін.

Эксперименттік фильм

Кино түсірудің тағы бір негізгі түрі – арнайы қалыптасқан дағдыдан тыс іздену (нонконформизм). Кейбір киногерлер фильм нені көрсетуі мүмкін және оны қалай көрсете алады деген қалыпты түсінікке күрделі тапсырма береді. Мұндай киногерлер коммерциялық продакшннан, таралымнан және көрсетілімнен тәуелсіз және көбінесе жалғыз жұмыс істейді. Олардың фильмдерін жіктеу қиын, бірақ әдетте оларды *эксперименттік* немесе *авангард* фильм деп те атайды.

Эксперименттік фильмдердің жасалу себептері де әртүрлі. Киногер жалпы контексте оғаштау (эксцентрлі) көрінетін әдістермен өзінің жеке тәжірибесін немесе көзқарасын көрсетуді қалауы мүмкін. «Дакота Сиуге арналған месса» (*Mass for the Dakota Sioux*) фильмінде Брюс Бэйли тарихтағы Американың оптимистік елесі қираған кезде өзінің торыққаны жайлы айтады. Су Фридрихтің «Егер мұны жасай алмасаң, қарғыс атқаны» (*Damned If You Don't*) фильмі – өзінің тартымдылығын көрсететін, діни міндеттерден арылу тақырыбын ұсынатын монах әйелдің хикаяты. Балама ретінде киногер көңіл-күйді немесе дене сипатын көрсетуге тырысуы мүмкін (10.49; 10.50).

Киногер сондай-ақ медиумның кейбір мүмкіндіктерін зерделеуді қалайды. Эксперименттік фильм түсіретін киногерлер фильм түсіруде әртүрлі әдістермен шұғылданды. Олар Стэн Брахейддің «Тазы шоқжұлдызы адамы» (*Dog Star Man*) фильмі сияқты ғарыш аллегориясын және

Кен Джейкобстың «Бақытқа қарай кішкене талпыныс» (*Little Stabs at Happiness*) фильміндегідей жеке адамның әзілін көрсетті. Роберт Брирдің «Жұдырықтасу» (*Fist Fight*) фильмі ұзындығы бар болғаны бір немесе екі жақтаудан тұратын кадрлармен тәжірибе жасады (6.141); ал, керісінше, Энди Уорхолдің «Ас» (*Eat*) фильміндегі кадрлар камерадағы таспа таусылғанша жалғасады. Сіз эксперименттік фильмді ойдан шығару немесе математикалық жоспар арқылы, я болмаса табиғаттың еркіне қойып жасай аласыз. «Эйга-зуке» (*Eiga-zuke*) фильмі үшін жапон-америкалық Шон Морджиро Сунада О'Гара негатив таспаларға қышқылмен сүртілген пикелденген химиялық заттарды қолданып, содан кейін позитив материалға алабажақ (дақты) абстракцияларды қолмен басып шықты.

Эксперименттік фильм түсіретін киногер біз қарастырып жатқан негізгі мысалдардың бірі «Механикалық балет» (*Ballet mécanique*) фильміндегідей, поэзиялық қиял (10.51) мен тербетілген визуалды коллаждар қалыптастыра отырып, хикаятты айтпауы да мүмкін. Киногер ойдан шығарылған хикаят жасай алады, бірақ ол көрермендерге берілген тапсырма сияқты. Ивонн Райнердің «Төсектен тұрған әйел туралы фильмі» (*Film About a Woman Who*) ерлер мен әйелдер тобын назарға ұсынатын слайдтар сериясы арқылы баяндауды ішінара көрсетеді. Дәл сол уақытта дыбыс трегінде біз әңгімелесіп жатқан жасырын дауыстарды естіміз, бірақ қандай да бір үнді экрандағы жеке адамға сенімді түрде тели алмаймыз. Сөйтіп, Рейнер кейіпкерлермен бірге кез келген қатысудан бөлек, өз шарттарымен бізді естіп һәм көріп тұрған нәрселерімізді таразылауға мәжбүрлейді (10.52).

Техникалық шешімдер қатары

Авангард фильм үшін кез келген кадрды пайдалануға болады. Деректі фильм түсіруші шынайылық фрагменттері ретінде алынатын бейнелер мүлде басқа мақсаттар үшін жұмылдырылуы мүмкін. Брюс Коннердің тақырыбы шебер қойылған «Кино» (*A Movie*) фильмі өркениеттің бұзылуының керемет бейнесін жасау үшін Голливуд вестерндерінің, травелогтар мен кинохроникалардың кадрларын тартады (10.53; 10.54). Эксперименттік режимде мұндай жиналған фильмдер көбінесе *терме-бейне фильмдер* деп аталады. Терме-бейне фильмдер монтажға сүйенеді, бірақ эксперимент жасаушылар әртүрлі сезімдер мен идеяларды қойылым арқылы да көрсетеді (10.55; 10.56). Осы тарауда кейінірек авангард анимацияны да қарастырамыз.



10.49

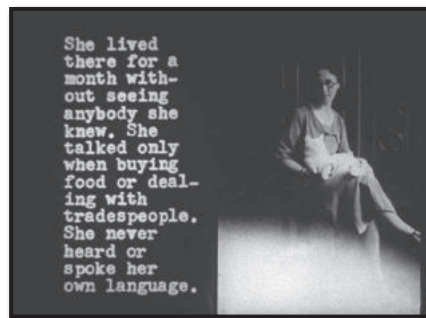


10.50

10.49; 10.50 Эксперименттік фильмдегі кинетикалық әсемдік. Майа Дереннің «Камераға арналған хореография» (*Choreography for Camera*) фильмі бишінің аяғын орманға қарай қалай көтеріп (10.49), студияда қалай төмен түсіргенін көрсетеді (10.50). Әрекеттерді сәйкестендіру әртүрлі уақыт пен орындарда бірқалыпты қозғалыс береді.



10.51



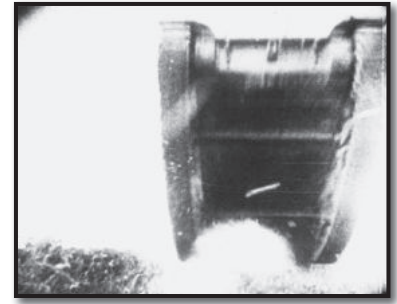
10.52

10.51; 10.52 Эксперименттік фильмдегі нарратив емес және нарратив формалар. Уиллард Маастың «Тән географиясы» (*Geography of the Body*) фильмінде құлақ абстрактті лирикалық композиция жасайды (10.51). Райнердің «Төсектен тұрған әйел туралы фильм» (*Film About a Woman Who*) туындысында бейнелер, дыбыстар және жазбалардың қиысуының арқасында көрерменге мүмкін болатын бірнеше хикаятты елестету ұсынылады (10.52).

10.53; 10.54 Терме-бейне фильм. «Кино» (*A Movie*) фильмі графикалық сәйкестік жасау үшін дилижанстың аз бұрышты кадрынан (10.53) сықырлай секіріп келе жатқан танктің ұқсас кадрына (10.54) кесім жасап, сахналанған кадр мен кинохроника кадрларын араластырып жібереді.



10.53



10.54



10.55



10.56

10.55; 10.56 Эксперименттік фильмді сахналау. Джеймс Бротонның «Аналар күні» (*Mother's Day*) фильмі балалардың ойындарын ойнап жатқан ересектердің мұқият құрастырылған қатарын ұсынады (10.55). Иван Галетаның «Бір кеңістіктегі екі уақыт» (*Two Times in One Space*) фильмінде асүй көрінісінің әртүрлі кезеңдерін қоя отырып, адамдардың елестерге ұқсас ыдырау немесе бір орында қалқып тұру циклдарын жасайды (10.56). Алыс балкондағы әрекет құпия түрде қалыпты ұзақтыққа айналып кетеді.

Эксперименттік фильмдердегі еркіндік Кеннет Эйнджердің «Сары шаянның тууы» (*Scorpio Rising*) фильмінде анық көрінеді. Эйнджер өзінің тақырыбы ретінде 1960 жылдардың мотоцикл мәдениетін алып, оған өз көлігінде жұмыс істеп жатқан, киініп, көңіл көтеріп және жарысып жатқан байкерлердің көріністерін қосады. Көшелерде немесе кештерде қараңдап жүрген байкерлердің кадрларымен қатар көптеген сахналанған эпизодтар да бар. Олардың көбі Джеймс Диннің кейіпкері – Сары шаянның айналасында болды. Эйнджер көне фильмдерден және нацистік постерлерден табылған суреттерге, комикстерге, кадрларға кесім жасайды. Сонымен қатар әр сегмент бейнелерге кекесін немесе қорқыныш сарынын қосатын рок-н-ролл әндерімен сүйемелденген (10.57). Фильмнің өн бойында Эйнджер топты өлімге деген құштарлықпен байланыстырады. «Сары шаянның тууы» фильмі байк мәдениетінің ритуалдарын фашизммен және христиандықпен салыстырып, әрі адамдардың өз мінез-құлықтарын көбінесе бұқаралық медиада көрсетілген бейнелерден үлгі етіп алу мүмкіндігін еске түсіріп, оның (байк мәдениетінің) гомоэротикалық (гомосексуалдық) аспектілерін ұсына отырып, көзге көрінбейтін, бірақ күшті байланыс қалыптастырады.

Нақты формулада қамтылуы мүмкін емес авангард киносын өзін-өзі көрсетуге деген талпынысынан немесе үстем беталысынан, кинодан тыс эксперименттен білуге болады. Бірақ шекара сызықтары бұзылып кетуі мүмкін. Авангардпен байланысты техникалар Мишель Гондри мен Крис Каннингемнің музыкалық видеоларында құрылған. Шын мәнінде, Коннер, Энгер, Дерек Джарман және басқа да экспериментшілер музыкалық видеоның алғашқы бастамашылары болды. Бұл кезде негізгі сипаттар, идеяларды күтпеген бағытпен жылжыту үшін негізгі фильмді бос қалдырған эксперименталистер сияқты, идеялар мен техникалар үшін үнемі авангардқа сүйенеді.

Эксперименттік фильм түрлері

Деректі фильмдер сияқты, эксперименттік фильмдер де кейде баяндау формасын қолданады. Кіші Джеймс Сибил Уотсон мен Мелвилл Уэббердің 1928 жылы түсірген «Ашерлер үйінің құлауы» (*The Fall of the House of Usher*) фильмі экспрессионистік декорациялар мен жарықтандыру арқылы Эдгар Алан По хикаятының атмосферасын қалыптастырады. Кейде біз категория бойынша ұйымдастырылған эксперименттік фильмді табамыз. Питер Гринуэйдің «Фаллдар» (*The*

Falls) фильмі тегі Фалл деген адамдардың ойдан шығарылған тобы туралы ақпараттарды алфавит ретімен бақылап отырады. Кристиан Марклайдың 24 сағат туралы «Сағат» (*The Clock*) фильмі, қойылымдық фильм кадрларында көрсетілгендей, бір күнгі уақыт төңірегінде ұйымдастырылған.

Эксперименттік фильмдердің тағы екі түрі бар: абстрактілі форма және ассоциативті форма.

Абстракт форма: кіріспе

Біз хикаятты айтып жатқан немесе категорияларды зерттеп жатқан, я болмаса аргумент келтіріп жатқан фильмді көрген кезде кадрлардың нағыз көрнекі қасиеттеріне аз көңіл бөлеміз. Соған қарамастан, бейнелердегі түстер, пішіндер, өлшемдер мен қозғалыстар айналасында толық фильм ұйымдастыруға болады.

Оны қалай жасайсыз? Мүсінші Ричард Серраның «Тернбридж теміржолы» (*Railroad Turnbridge*) фильмін қарастырайық. Бұрылма көпір теміржол секциясының орталық бағанында бұрылып, үлкен қайықтарға орын босатып, өзен бойымен өтуіне мүмкіндік беретін. Серра осы көпірдің ортасына камера орнатып, оның қозғалысын түсіріп алды. Экрандағы нәтиже таңғаларлық. Көпір айналып жатады, бірақ камера көпірге бекітілгендіктен, айқасқан арқалықтар мен берік бағаналар мүсін сияқты қозғалмай тұр, ал, керісінше, табиғат көрінісі бар салтанатымен ғажап бір айналысқа енеді (10.58). Мұнда аргумент жоқ, категориялар зерттеуі жоқ. Баяндау фильмі көпірді әсерлі қуғын немесе төбелес үшін пайдалануы мүмкін. Бірақ Серра бізді көпірге табиғат сызықтары мен ауқымына қатысты барлық ұяшықтары, бұрыштары сыртында болатын геометриялық мүсін ретінде қарауға шақырады. Серра сызықтың, пішіннің, үндестіктің және қозғалыстың баяу қозғалып жатқан бейнелі қасиеттеріне назар аударып, содан ләззат алуымызды сұрайды.

Әрине, фильмдердің барлығында осындай көрнекі қасиеттер болады; біз оларды мизансцена, кадр композициясы мен монтажды зерттегенде байқадық. Бұл тарауда «Өзен» фильміндегі өзен-көлдің лирикалық сұлулығының кадрлары қалай параллель құратынын және оның музыкалық партитурасының ритмі біздің аргументке эмоциялық елігуімізді арттыратынын көрдік. Бірақ «Өзен» фильмінде абстракт үлгі әрқашан Лоренцтің риторикалық мақсатына жағдай жасап, фильмнің соңына жету мүмкіндігіне айналады. «Өзен» фильмі абстракт қасиет айналасында құрылмаған, тек анда-санда оны айқындап тұрады. **Абстракт формадағы** фильмнің барлық үлгіленуі осындай қасиеттермен анықталады.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Абстракт фильмдегі форманы жобалау

Бейнелі қасиеттерге сүйене отырып, фильмді қалай ұйымдастыруға болады? Жалпы нұсқа – тақырып және вариация үлгісі. Бұл термин әдетте әуен немесе мотивтің басқа бір түрі енгізілетін музыкада қолданылады, содан кейін көбінесе дыбыс пернесі мен ритмі арасындағы



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кристиан Марклайдың «Сағат» (*The Clock*) фильмі – эпикалық эксперименттік фильм, әрі сағаттың өзі. Өйткені экранда көрсетілген уақыт аудиторияның тіршілік етіп жатқан уақытына сәйкес келеді. Бұл туралы «Уақыт бөлігі» (*Time piece*) мақаласын қараңыз.



10.57 «Сары шаянның тууы» (*Scorpio Rising*). Жас жігіт мотоциклін фетиштік үлгіде жасап жатқан кезде оның жоғарғы жағында ажал көлеңкесінің сұлбасы салбырап тұрады. Дыбыс трегінде біз «Менің жігіттерім қайтып келеді... ол сенің артыңнан келеді» деген сөзді естиміз.



10.58 Шынайы объектіні абстракциялау. «Тернбридж теміржолы» (*Railroad Turnbridge*) фильмінде баяу өзгертін фон көпір дизайнының симметриялы геометриясын баса көрсетеді.

“Тақырыптық интерпретация әдебиеттен шығады: ол кәдімгі нарратив фильміне орналас-тырылады, бірақ оны осындай шарттарға қарсы реакция тудыратын эксперименттік фильмдерге ұластырып жіберуге болмайды”.

Дж.Дж. Мөрфи, эксперименттік фильм режиссері

айырмашылықтың үлкен болғаны сонша – бастапқы әуенді ажырату қиындау, дәл сол әуеннің әртүрлі құбылуы түрленіп келеді.

Абстракт фильмнің формасын дәл осылай жасай аласыз. Кіріспе секциясы әдетте бізге фильмнің негізгі материалдар ретінде пайдаланған байланыстар түрін көрсетеді. Содан кейін басқа сегменттер де осыған ұқсас, бірақ өзгерістері бар байланыстарды көрсетеді. Өзгерістер елеусіздеу болуы да мүмкін, бірақ ол кіріспе материалдан өзгеше болады. Үлкен контрастар пайда болып, күтпеген вариациялар бізге жаңа сегменттің қашан басталғанын сезінуге көмектеседі. Егер формалық ұйымдастыру мұқият

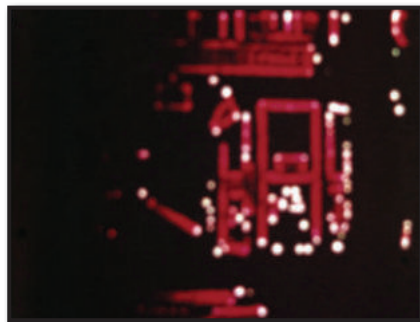
ұйымдастырылса, онда ұқсастықтар мен айырмашылықтар кездейсоқ болмайды. Ол жерде фильм арқылы өтетін іргелі қағида болады.

Тақырып және вариация қағидасы Д.Д. Мөрфидің «Кескіннің түрленуі» (*Print Generation*) фильмінде анық көрінген. Мөрфи үй фильмдерінен 60 кадрды таңдап алып, содан кейін оларды контакт принтерде қайта-қайта қайталап суретке түсірген. Ең соңғы бейнелер танылмай болып өзгергенге дейін әрбір келесі көшірменің фотографиялық сапасы төмендей берді. «Кескіннің түрленуі» фильмінде кадр ең абстрактілі бейнелерден бастап, әзер танылатын бейнелерге дейін өзгере отырып, 25 рет көрінеді. Содан кейін процесс кері жүреді де, бейнелер біртіндеп абстракцияға қайта оралады (10.59; 10.60). Дыбыс трегіндегі прогрессия оған тікелей қарама-қарсы. Мөрфи дыбысты 25 рет қайта жазды. Алғашында фильм барынша анық естілген нұсқадан басталады. Бірақ бейне айқындалған сайын, керісінше, дыбыс нашарлай береді; бейне абстракциядан жылжыған сайын дыбыс айқындала түседі. Бұл эксперименттік фильмнің тартымды бөлігі абстракт түстің дақтары мен жарқылы абстракцияға оралғанға дейін адам мен табиғат көрінісі сияқты баяу анықталады. Сондай-ақ фильм бізді өзінің жалпы формалық үлгісін табуға итермелейді.

«Тернбридж теміржолы» және «Кескіннің түрленуі» фильмдеріндегідей фильм формасын абстракт десек те, бұл фильмде танылмайтын объектілер жоқ дегенді білдірмейді. Әрине, абстракт таспаны сурет салу, бояу, түрлі түсті қағаздардан қию арқылы таза пішіндер мен түстерден немесе компьютермен жасалған пішіндерді ойнату арқылы жасауға да болады. Бірақ сіз шынайы объектілерді олардың абстракт қасиеттері алға шығатындай етіп те түсіре аласыз. Қалай болғанда да, сіз зерттей алатын әрбір абстракт қасиет табиғатта да, адам қолымен жасалған заттарда да бар: құстың сайрауы, бұлттардың қалыптасуы, тері немесе қауырсындағы таңбалар; табиғаттың мұндай құбылыстары әдемі әрі ерекше көрінгендіктен бізді қызықтырады. Бұл – біздің өнер туындыларынан іздейтін қасиеттеріміздің бірі. Сонымен қатар күнделікті қолдану үшін жасаған заттардың өзінің әдемі контурлары мен текстурасы болуы мүмкін. Орындықтар отыру үшін жасалған, бірақ біз әдетте орындықтардың өзін үйімізге сән беретіндей етіп таңдауға тырысамыз.



10.59



10.60

10.59; 10.60 «Кескіннің түрленуі» (*Print Generation*) фильміндегі тақырып және вариациялар. Фильмнің бас жағында әрбір екінші кадр азды-көпті ұқсайды (10.59). Қайталанып бірнеше мәрте басып шығарылғаннан кейін бір ғана бейне жаңа жарық эффектілерін қалдырып, абстрактілі болады (10.60). Түс қызылға қарай жылжыған, өйткені бұл – қайтадан суретке түсіру кезінде жоғалып кететін эмульсияның соңғы қабаты.

Сондықтан эксперименттікті киногогерлер көбінесе фильмдерінің шынайы объектілерін түсіруден бастайды. Бірақ содан кейін киногогерлер пішін, түс, қозғалыс т.б. қатынасын айқындау үшін бейнелерді салыстырады. Нәтижесінде объектіні құс, адамның жүзі я болмаса қасық ретінде тани алғанымызға қарамастан, әлі де абстрактілі ұйымдастыруды қолданып жатады.

Нәтиже көбінесе сезімдерімізді ерекше әдіспен пайдалануға итермелейді. Әдетте абстракт қасиеттерді аңғаруда практикалық мақсат бар. Көлік айдап келе жатып біз жол белгілері мен сілтемелерді көру үшін түстер мен пішіндерді пайдаланамыз. Жаңа жейде немесе көйлек сатып алып жатып, «ол сәнді ме», не «өте қымбат емес пе» деп сұраймыз. Алайда абстракт фильм көріп отырған кезде көзімізді практикалық мақсат үшін пайдалану керек емес. Әлемнің абстрактілі қыры өзінен-өзі қызықты бола түседі.

Мұндай «практикалық емес» қызығу кейбір сыншылар мен көрерменді абстракт фильмді терең мағыналы емес деп ойлауға мәжбүрледі. Сыншылар оларды «өнер үшін жасалған өнер» деп атаулары мүмкін, өйткені олардың барлығы бізге көрсеткендерін қызықты үлгілер қатарымен ұсынады. Сонда да бұл фильмдер осындай үлгілерді жақсы түсіндіреді. «Тернбридж теміржолы» фильмін көрген бірде-бір адам көпірді дәл солай көре алмас еді. Абстракт фильмдер туралы айта отырып, біз әлгі сөйлемді «өмірдің пайдасы үшін жасалған өнер» деп өзгерте аламыз. Өйткені мұндай фильмдер, басқа формалық түрдегі фильмдер сияқты, біздің өмірімізді жақсарта алады.

Абстракт форманың мысалы: «Механикалық балет» (*Ballet Mécanique*)

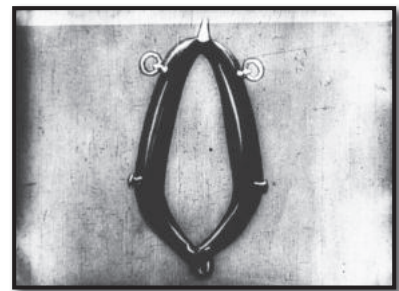
«Механикалық балет» фильмі – ең көне, әрі ең ықпалды абстракт фильмдердің бірі. Бұл фильмнің негізгі формасы күнделікті тіршіліктегі заттардың абстракт қасиеттері болды. Сондықтан да ол қай кезде қалай түрленудің классикалық мысалы һәм барынша қызықты авангард фильм болып қала береді.

1923–1924 жылдары «Механикалық балет» фильмін түсіру кезінде екі киногогер бірігіп жұмыс істеді. Олар жас америкалық журналист Дадли Мөрфи және әйгілі француздық суретші Фернан Леже еді. Леже бір стильге келтірілген машина бөлшектерін жиі пайдаланып, өз суреттерінде кубизмнің өзіндік нұсқасын жасап шықты. Оның машиналарға деген қызығуы «Механикалық балет» фильмінің негізгі формалық қағидаларына ықпал етті.

Бұл атау парадокс туралы ойды білдіреді. Біз балет оны қойып жатқан адамдардың биімен өтеді деп күтеміз. Алайда бұл жерде біз механикалық биді көреміз. Фильмдегі біраз объектілердің көбі шын мәнінде машиналар (механизмдер, құрылғылар): біз қалпақтарды, адамдардың жүзін, бөтелкелерді, асүй жабдықтарын және соған ұқсас нәрселерді көреміз. Бірақ контекст бізді әйелдің ашып-жұмған көздері мен ауыз-ерін қимылдарының өзін машинаның бір бөлшегі ретінде көруге шақырады.

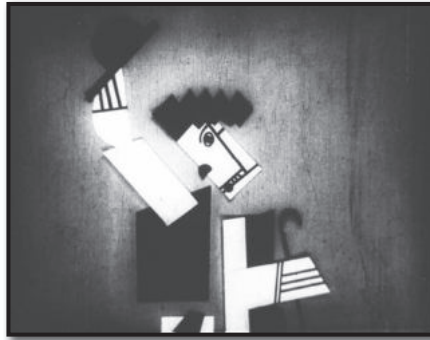
Фильмнің стилі абстракт форманы пайдаланатын көптеген фильмде шешуші рөл ойнайды. Өзінің жалпы формалық дизайнына сәйкес «Механикалық балет» фильмі кәдімгі заттардың геометриялық қасиеттерін күшейтетін фильм техникаларын пайдаланады. Жақын жиектеу, бүркеме перделер, камераның ерекше бұрыштары және бейтарап фондар заттардың пішіні мен текстурасын оқшаулайды (10.61). Жалпы форма мен таңдалған техникалар арқылы Леже мен Мөрфи объектілерді билетіп және адам әрекетін механикалық қимылға айналдыра отырып, біздің санамыздағы қозғалыс табиғаты туралы қалыптасып қалған көзқарасымызды өзгертеді.

Біз «Механикалық балет» фильмін оның аргументтерін бақылау арқылы немесе оны нарратив әрекеттің сахналарына бөле отырып сегменттей алмаймыз. Біз фильмнің әртүрлі нүктесінде болып жатқан абстракт қасиеттердегі өзгерістерді іздеуге тиіспіз. Осы қағидаға сүйенген жағдайда біз «Механикалық балет» фильмінен тоғыз сегмент табамыз:



10.61 Қарапайым объектілерді абстракциялау. «Механикалық балет» (*Ballet mécanique*) фильміндегі аттың қамыты.

10.62; 10.63 Адамдар қуыршақтарға айналады. Чарли Чаплиннің фигурасы өте абстракттілі: танымал адам, бірақ енжар қозғалатын қарапайым пішіндерден тұрады (10.62). Шынайы фигура: әткеншекте тербеліп, жан-жағына қарап отырған әйел де қуыршаққа айналады (10.63).



10.62



10.63

С. Чарли Чаплиннің бір стильге келтірілген, анимацияланған фигурасы мен титрлар секансы Франциядағы «Чарло» (*Charlot*) фильмнің тақырыбын таныстырады.

1. Фильмнің ритмді элементтерін енгізу.
2. Призмалар арқылы қаралған объектілерді өңдеу.
3. Ритмді қозғалыстар.
4. Адамдар мен механизмдерді (машиналарды) салыстыру.
5. Аралық тақырыштар мен суреттердің ритмді қозғалыстары.
6. Көбірек ритмді қозғалыстар, негізінен, айналмалы объектілер.
7. Объектілердің жылдам билері.
8. Шарло мен бастапқы элементтерге оралу.

«Механикалық балет» фильмі тақырып пен вариация тәсілін кешенді түрде қолданады. Леже мен Мөрфи жылдам қатарларға көптеген жеке мотивтерді енгізеді, содан кейін оларды интервалдармен әртүрлі комбинацияларда кері қайтарады. Әр сегмент алдыңғы сегменттің абстракт қасиеттерінің шектеулі санын қармап алады да, біраз уақыт сонымен ойнайды. Соңғы сегменттерде фильмнің басындағы нақты элементтер қайта пайдаланылады, сондықтан фильмнің соңы оның ашылуын жаңғырта түседі.

Бізді абстракт қасиеттерді байқап қалуға дайындау. Абстракт фильмнің кіріспе бөлімі кейінірек нені көреміз деп күте алатынымызға қатысты күшті сілтеме береді. «Механикалық балет» фильміндегі анимацияланған Чаплин осы қысқа процесті бастайды (10.62). Адам фигурасы объектіге айналады. 1-сегмент бұған қарама-қайшы сияқты көрінуі мүмкін: қуыршақтың орнына біз бақта тербеліп отырған әйелді көреміз (10.63). Ол бірақ бәрібір табиғи көрінбейді: көзі мен басын қайта-қайта көтеріп, содан кейін төмен түсіреді, жүзіндегі күлкісі қатып қалған. Чаплиннің бейнесінен кейін келген бұл кадр бізге оның тербелісінің тұрақты ритмін көрсетеді. Өзіміз күткендей, ашылу абстракт қасиеттерді ерекше айқындай түседі.

Кенет бейнелер ағыны пайда болады. Біз қалпаққа, бөтелкелерге, абстракт ақ үшбұрышқа және басқа да заттарға көз жүгіртіп өтеміз. Әйелдің аузы көрінеді, ол жымияды, содан кейін жымияғанын тоқтатады, қайтадан жымияды. Қалпақ қайта оралады, содан кейін жымияған ауыз қайта көрінеді, содан соң айналып тұрған бір тегершік (тісті дөңгелек) көрінеді; содан кейін камераға жақын жарқыраған шеңберлер айналып тұрады. Тербеліп тұрған әйел қайта көрінеді, бірақ бұл жолы жоғарыдан көрсетіледі (10.64). Бұл сегмент тура камераға қарай артқа және алға тербеліп тұрған жарқыраған шармен аяқталады және бізге оның қозғалысын әткеншектегі әйелдің қозғалысымен салыстыруды ұсынады. Формалды даму біздің «ол әйел хикаят кейіпкері емес, бөтелке немесе шар сияқты нысан» деген болжамымызды растайды. Бұл сонымен бірге эмоцияны білдірмейтін, тек үнемі пішінін ғана өзгертіп, жымиып тұрған ауызға да қатысты. Келесі секанстарда заттардың пішіндері (дөңгелек қалпақ пен тігінен тұрған бөтелке сияқты), қозғалыс бағыттары (тербелу, жарқыраған шар) мен заттардың қозғалыс ритмдері біздің назарымызды аударатын көрініске айналады.

Жаңа мотивтер. Қысқа кіріспе секцияда бекітілген осы болжамдармен (күтулермен) фильм өзінің бейнесін түрлендіре бастайды. 2-сегмент енді призма арқылы көрінген жарқыраған шардың басқа көрінісімен қазір ғана енгізілген элементтерге өте жақын тұрады. Әрі қарай тұрмыстық заттардың басқа кадрлары, сондай-ақ жарқыраған және призмалық заттар жалғасады (10.65). Бұл – тұрмыстық заттардың күнделікті контекстен шығып, қалай абстракт бола алатынын көрсететін жақсы мысал.

Призма бейнелер сериясының ортасында біз ақ шеңбер мен ақ үшбұрыш кезектескен кадрлардың жылт еткен жылдам жарқылын көреміз. Бұл – интервалдармен, вариациялармен қайтып келетін тағы бір мотив. Бұл пішіндер бізді салыстыру жасауға шақырады: қазанның қақпағы дөңгелек, ал призмалық қырлар аздап үшбұрышты. 2-сегменттің қалған бөлігінде біз шеңберлер мен төртбұрыштардың басқа жылдам серияларымен алмасып тұрған, әйелдің ашып-жұмған көздерінің көрінісін ілестірген, әйелдің көздері жартылай қара пішіндермен бүркемеленген (10.66), ең соңында 1-сегменттегі жымыған/бірақ шынайы күлімсірей алмаған ауыздың призмалық кадрларын көбірек көреміз.

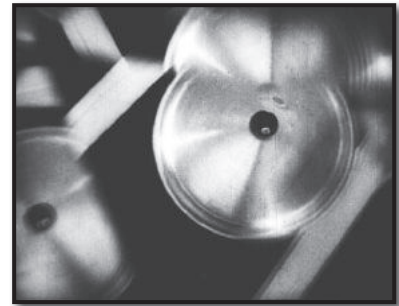
2-сегмент фильм пішіндерді, ритмдерді немесе текстураларды салыстырады деген біздің болжамымызды тағы бір рет растады. Біз сондай-ақ қысқа кадрлардың жарқылы сегментті бөлетін (үзетін) үлгіні де көрдік. 1-сегменттегі үзілістер кезектескен заттар мен бір үшбұрыштың кадрларынан жасалған. Біз енді шеңбер мен үшбұрыштың кезектесуін екі қайтара көріп отырмыз. Абстракт байланыстар жасау кезінде ритм немесе монтаждау жеке кадрлардың ішіндегі ритмді қозғалыс сияқты маңызды болады.

«Механикалық балет» фильмі – киногерлердің жалғасымды монтаждан тыс қалай жұмыс істей алатындарын және кадрлардың тартымды үлгілерін жасау мүмкіндігін көрсететін жақсы мысал. 2-сегменттегі фильмнің ең күлкілі сәттерінің бірі нақты графикалық сәйкестікке байланысты (10.67–10.69). Тағы да адам жүзінің аспектілері қозғалмалы геометрияға түседі. Осыған ұқсас керемет байланыстар «Механикалық балет» фильмін, алғаш 80 жыл бұрын көрсетілгендей, қазір де қызығып көретін фильмге айналдырды.

Біздің фильм туралы болжамдарымыз (күтуіміз) азды-көпті қалыптасқан кезде, фильм жаңа элементтерді енгізе отырып, олармен ойнайды. 3-сегмент аттракциондағы ойын дөңгелектерін еске түсіретін, айналмалы пішіндермен кезектесіп отыратын тәрелкеге ұқсас дискілер қатарының кадрларымен басталады. Дөңгелек пішіндер мен қозғалыстар осы сегменттегі дамудың негізгі қағидасын қамтамасыз ете ме? Кенет камера айналмалы аттракционмен бірге сырғанап төмен қарай жылжи бастайды. Біз шерулетіп бара жатқан аяқтарды, камераның үстінен зулап бара жатқан көліктерді һәм айналып жүрген карнавал автомобильдерін көреміз. Мұнда әртүрлі ритмдер бір-бірін алмастырады, дегенмен ондағы ортақ жағдайдың маңызы да шамалы. Көрсетілген объектілердің көпшілігі фильм үшін жаңа нәрселер. Соған қарамастан, біз карнавал көліктерінен кейін айналып тұрған жарқыраған объектінің – призма арқылы қарағанын емес, одан сәл бұрын көрген, асүй аспабын еске түсіретін бейненің – салыстырмалы түрдегі ұзақ кадрын көреміз. Сегмент шеңбер мен үшбұрыштың таныс, жылдам кезектесуімен аяқталады.



10.64



10.65

10.64; 10.65 Фильм техникасы шынайы объектілерді абстрактілі етеді. Әйел енді төңкеріле тербеліп отырады (10.64) және призмалық кадр қазанның қақпағын дискіге айналдырып, бұл пішін алдыңғы сегменттегі шар мен қалпақ сияқты көтеріле береді (10.65).



10.66

10.66 Шын пішінге айрықша көңіл аудару. Төңкерілген кадр тербеліп отырған әйелді бейнеге және қимылға айналдырып жіберген сияқты, бүркемелеу де бет-әлпетті сызықтар мен текстуралар ойынына айналдырады.



10.67



10.68



10.69

10.67–10.69 Көздер... Біз әйелдің бақырайған көздерінің кең көлемді ірі планын көреміз (10.67). Ол көз бен қасқа арналған сүрмені аппақ терідегі қара жарты ай сияқты қалдырып, көздерін жұмады (10.68). Байқалмайтын кесім бізге өте ұқсас композицияны көрсетеді (10.68). Көздер ашылған кезде (10.69) біз әйелдің жүзінің төңкеріліп қалғанын көріп, таңғаламыз.

мүмкін, бірақ киногерлер енді ритмді вариация үшін тағы бір визуалды мотив ретінде тасқа ба-сылған жазуларды пайдалана бастады. Біз енді кейде біреуі, енді бірде үшеуі қатар пайда болатын әрі аяқ астынан жоқ болып кететін, кішірейетін һәм үлкейетін үлкен нөлдерді көрсететін жылдам кадрлардың астында қаламыз. Аралық тақырыптың бөліктері әріптердің осы биіне қатысып, оқ-

Жаңа деңгейдегі вариациялар. 4-сегмент алдыңғысынан мүлдем өзгеше, бірақ ол мотивтерді кері қайтарады: призма қысқа ғана (аз уақытқа) қайталанады (2-сегментте), айналып тұрған жылтырақ объектілер 3-сегменттегі объектілерді еске түсіреді және 3-сегментте көрсетілмеген әйелдің көздері мен аузы (1 және 2-сегменттер) қайта оралады. Ең алдымен, бұл сегментте Леже мен Мөрфи фильмдегі адамзат пен механизмдердің өте күшті салыстыруын көрсетеді.

Біз әуелі 3-сегменттегі элементтерді жинап ала отырып, карнавал слайдын жоғарыдан көреміз. Слайд экран бойымен созылады, жылдам тізбекте ер адамның көлденең сұлбасы слайдпен қабаттаса төрт рет өтіп кетеді (10.70). Содан кейін экранда (10.71) жоғары-төмен ритммен қозғалып жатқан механизмнің қатты вертикаль бөлшегін көреміз. Біз тағы ұқсастықтарды: кадр бойымен қозғалып бара жатқан басқа затты, құбыр тектес объектіні және композицияларды, қарама-қарсы бағыттарды пайдаланатын айырмашылықтарды көреміз. Кадрлардың көбі соңында слайд пен машина бөлшектерін призма арқылы көрінетін бір машинамен аяқтап салыстырады.

Кезектескен көп шеңбер, үшбұрыш, айналып тұрған көптеген жарқылдаған объектілер мен машина бөлшектерінен кейін фильм маска киген әйелдің көз мотивін қайта алып келеді (10.66-суреттегідей). Енді көздің қимылдары машина бөлшектерімен салыстырылады.

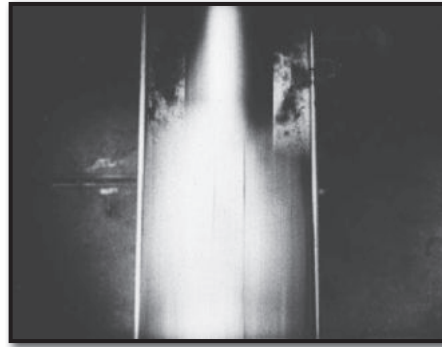
4-сегмент «Механикалық балет» фильміндегі ең әйгілі және батыл сәттермен аяқталады. Машинаның айналып жатқан бөлшектерінің кадрынан кейін біз баспалдақпен жоғары көтеріліп, қолын бұлғап сөйлеп келе жатқан кір жуушы әйелдің қайталанатын 7 бірдей кадрын көреміз (10.72; 10.73). Езу тарта жымылып тұрған еріндері бірнеше мәрте жылт-жылт етіп көрінгеннен кейін кір жуатын әйелдің бір кадры 11 рет қайталанғанын, содан кейін үлкен поршеньді (піспек) және кір жуатын әйелдің кадры тағы да 5 рет қайталанғанын көреміз. Өзі жасаған ритммен өткеншекте тербеліп отырған әйелдің орнына фильм кір жуатын әйелге ритм береді де, бір кадрды қайта-қайта қайталайды. Оған қоса, тағы сол әйелді, егер шынымен сол жерде тұр деп ойлар болсақ, тіпті оның қозғалысының ритмін де аңғаруымызға тура келеді.

Сөз бен сан машиналары (механизмдері). 4-сегмент – фильмнің механикалық объектілерді адамдармен салыстыруының шарықтау шегі. Бүркемеленген көз сияқты кейбір мотивтер 5-сегментте қайталанса да, фильмнің бұл бөлігі элементтердің жаңа жиынтығын енгізіп, нұсқау ашылуда (кіріспеде) беріледі. Басқа сегменттерден айырмашылығы – бұл аппақ нөл саны салынған қара түсті карта біртіндеп ашылған қара экранмен басталады.

Кенет «5 миллион тұратын маржан алқа үрланды» («*on a vole un collier de perles de 5 millions*») деген аралық тақырып пайда болады. Нарратив фильмде бұл бізге оқиға туралы ақпарат беруі



10.70



10.71

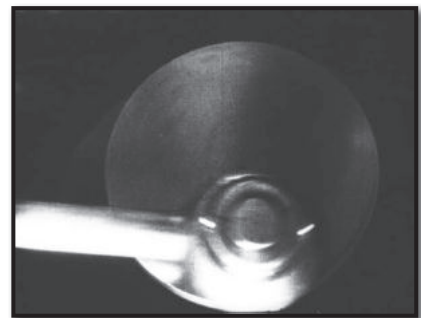
10.70; 10.71 Геометриялық түйісу. Атракцион слайдының көлденең қалыбы (10.70) тік поршеньмен түйіседі (10.71).

шаулана (өз еркімен) пайда болады. Фильм дәлдіктің жоқтығымен ойнайды: нөл дегеніміз, шын мәнінде, «О» сөзінің бірінші әрпі ме? Әлде бұл 5 000 000 санының бір бөлігі ме? Бәлкім, бұл әлгі маржан алқаның геометриялық кескіні шығар? Визуалды көріністерді ойнатумен болған осындай ойын түрінен өзге, нөл фильмде анық көрінген шеңбер мотивін еске түсіріп қана қоймай, оны түрлендіреді де.

Сонымен қатар *collier* (француз тілінде «қарғы» немесе «қамыт» мағынасын білдіреді) сөзіне қатысты жылқының қамытының суретімен орын ауыстырған кезде нөл визуалды түрде нөлді еске түсіретін көріністерді ойнату көбірек болады. Монтаждау қамытты секірттіп билетеді (10.61). Қамыт бейнесі қозғалып тұрған нөлдермен кезектесіп көрінеді де, аралық тақырып сөйлемінің бөліктері кейде олардың ақпараттық емес, графикалық қызметін айқындау үшін кері бағытта көрінеді.

Кіріспеге оралу. Сөздер мен сандарды механикаландыруға деген талпынысынан кейін фильм ашылу сегменттеріне жақын вариацияларға қарай жылжиды. 6-сегмент, негізінен, шеңбер пішіндерді қамтитын ритмді қозғалыстарды көрсетеді (**10.74; 10.75**). Бізден тағы да адамдар мен объектілерді салыстыруды сұрайды. Абстрактілі шеңбер пішін ұлғая береді. Негізгі көріністе әйел адамның жүзі пайда болады; ойылған саңылаулары бар картон оның келбетін көктей өтіп жатады, оның бет-әлпеті үнемі механикалық әдіспен өзгеріп тұрады. Біз шеңберлер мен үшбұрыштардың тағы да кезектескенін көреміз, бірақ бұл жолы төрт түрлі өлшемде. Содан кейін жарқыраған асуі аспаптар қатары кадрларының жылдам сериялары ілеседі (**10.76**) де, қара түстің қысқа жарылысымен таспа алмасады. Бұл қараңғылық 5-сегменттегі аралық тақырыптардың қара фондарын көтерумен қатар оны түрлендіреді, ал жарқыраған қазандар мен басқа ыдыстар 5-сегменттен басқа сегменттерде пайда болған мотивті енгізеді. Объектілер қатарының мотиві 3-сегменттен келген, ал осы кадрлардың көбінде аспаптардың тербелген қимылы 1-сегменттегі әйелдің тербелісін және жарқыраған шарды қайталайды.

7-сегментте кіріспеге (фильмнің басына) қайтып келуін жалғастыра береді. Ол бұранда (штопор) пішіні басымдық танытқан экран терезесінің кадрынан басталады (**10.77**). Шеңбер мотиві негізгі мотивті өзгертетін билердің жиынтығына бастай отырып, қайтып оралады. Жылдам монтаждау манекеннің екі аяғын билетеді (**10.78**); содан кейін аяқтар кадрлардың ішінде айнала бастайды. Жарқыраған шар мотиві қайтып келеді, бірақ бұл жолы екі шар бір-біріне қарама-қарсы бағытта айналады. Содан кейін қалпақ пен бөтеңке жылдам кезектеседі (**10.79**), монтаждау керемет абстрактілі эффект қалыптастырады. Әуелі біз әртүрлі пішіндерді анық көреміз, бірақ қысқа кадр-



10.72



10.73

10.72; 10.73 Қайталанатын механизм, қайталанатын кадр. Дүрсілдеп тұрған механизм бөлігі кір жуатын әйелдің бір кадрын бірнеше мәрте қайталауға жол береді.



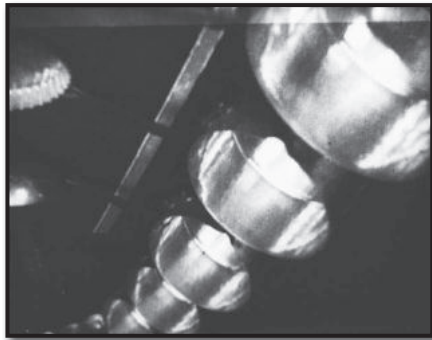
10.74



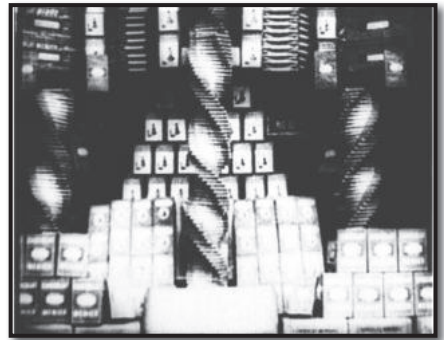
10.75

10.74–10.77 Шеңберлер.

Шеңбер пішіндердің жаңа сериясы көзі жұмулы әйелдің басынан басталады (10.74). Ол бұрылады, содан кейін мүсін бұрылып, камерадан алыстап кетеді (10.75). Көп ұзамай шеңбер пішінді асүй аспаптары пайда болады (10.76). Дүкен терезесіндегі шиыршық пішіндер фильмнің көп бөлігін құрайтын айналып жатқан қимылдарды қатырып тастаған сияқты көрінеді (10.77).



10.76



10.77

лар кезектесіп келуін жалғастырғандықтан, вариацияны байқаймыз. Қалпақ тұрған қалпын өзгерттеді, бөтеңке біресе анда, біресе мұнда қарап, жиі өзгеріп билеп тұрады. Кесім ритмі үдейді, кадрлардың қысқара түскені сонша – біз тек шеңберден ромбты және керісінше айналатын, тербеліп тұрған бір ғана ақ затты көреміз. Киногерлер бізді қимыл иллюзиясын, аздап айырмашылығы бар қозғалыссыз суреттер серияларындағы қозғалысты көру үрдісімізді түсінуге мәжбүрлеу үшін өздері жасаған графикалық контрастарды пайдаланады. Бұл – киноның өзі мүмкін ететін процестердің бірі (1-тарауды қараңыз).

Бөтеңке мен қалпақ дуэтінен кейін жүзіне тағы да жасанды қозғалыстар жасатқан әйелдің басқа кадрлары келеді (10.80). Ақырында, бөтелкелердің жылдам кадрлары оларды өз қалпын би ритмінде өзгертуге мәжбүрлейді. Мұнда механикалық балет барынша айқын бола түседі, фильм басындағы (кіріспедегі) және бұрынғы сегменттердің қайталанулары басталған алдыңғы сегменттердегі элементтерді біріктіреді. 7-сегмент фильмнің өзегінен – 3–5-сегменттерден қашады да, «фильм дамып жатыр, шеңберді толық айналып бітуге де аз қалды» деген екі сезінуді қабат ұсынады.

Соңғы сегмент бұл оралуда бізге Чаплиннің сұлбасын тағы көрсетіп, барынша айқын етеді. Бұл қозғалыстар әлі да адамның қозғалысына ұқсамайды, оның бөлшектерінің көбі басты экранда жалғыз қалдырып, жоқ болып кететін сияқты көрінеді. Айналып тұрған бас алдында көрген әйелдің профилін (10.74) еске түсіруі мүмкін. Бірақ фильм әлі аяқталған жоқ. Оның соңғы кадрынан 1-сегменттегі әйелді көреміз, бірақ бұл жолы сол бақта тұрып, гүл иіскеп, жан-жағына көз жүгіртіп тұрған қалпында қайта көрсетеді (10.81).

Басқа контексте әйелдің ишараты бізге әдеттегідей көрінуі мүмкін. Бірақ Холлис Фрэмpton (443-бет) «Механикалық балет» фильмінде көрсеткендей, бізді осы бейнеге осыған дейін болған барлық нәрсенің түсінігімен қарауды үйретті. Бұған дейін біз ритм мен механикалық қозғалысты көруге үйреніп кеткеніміз сонша – бізді оның жымиысы мен басының ишараты шынайы еместей, фильмде көрген басқа мотив сияқты қабылдауға шақырады. Леже мен Мөрфи біздің қарапайым (әдеттегі) заттар мен адамдар туралы түсінігімізді қаншалықты өзгерткенін ерекшелей отырып, өздерінің абстракт фильмін аяқтайды.

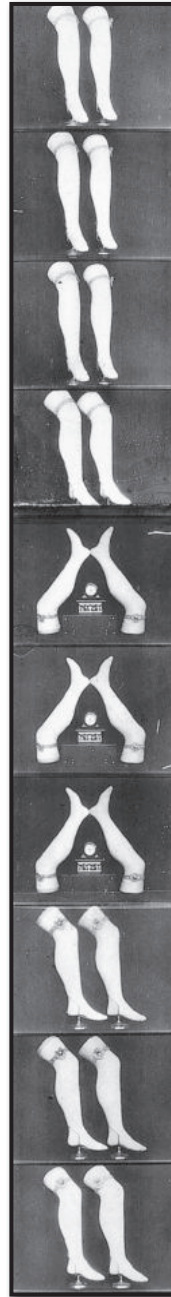
Абстракт форма бұрынғы киноның мәселесі ғана емес. Осы тараудағы алдыңғы мысалдардан өзге, біз кәдімгі түссіз таспадан геометриялық өрнектер жасайтын жақында түсірілген «Таспа дәуірі» (Tape Generations) фильмін де (72-бет) көрсете аламыз. Абстракт форма айналамыздағы әлемді жаңаша, сезімтал көзқараспен көрсеткісі келетін киногерлерді әрқашан қызықтыра береді.

Ассоциатив форма: кіріспе

Осындай қасиетімен абстракт форма эксперименттік киногер үшін бірден-бір нұсқа болып табылады. Оның тағы бір нұсқасы – **ассоциатив форма**. Ассоциатив форма көрерменге идеялар мен эмоцияларды ешқандай логикалық байланысы жоқ бейнелер мен дыбыстарды жинақтау арқылы ұсынады. Бірақ бейнелер мен дыбыстар бірігіп жиналды деген фактінің өзі бізді қандай да бір байланысты, яғни оларды бірге біріктірген *ассоциацияны* іздеуге итермелейді.

Брюс Коннердің «Кино» жинағы – ассоциатив форманың жарқын мысалы. 12 минуттық фильм мүлдем әртүрлі заттардың – дирижабль мен дилижанстардың (күймелердің), автожарыс пен суасты зерттеулерінің кадрларын біріктіреді. Әуелі көне вестерндердегі дилижанстар мен атты әскер кадрларынан кейін жүк тартатын пілдер мен локоматив дөңгелектерінің кадрлары ілеседі. Кадрлар бізден ассоциация қалыптастыруды сұрайды. Шауып бара жатқан аттар ашулы пілдер мен локомативтерге ұқсайды және олардың бәрі ландшафт бойымен қозғалуға шақырады. Кейінірек бұл ассоциация брондалған танктер мен жарыс автомобильдерін қамтиды. Ақырында, біз ковбойлармен басталған ессіз жарыс жаппай кісі өліміне алып келген сияқты көлік апаттарын және жартастардан зулаған автокөліктерді көреміз.

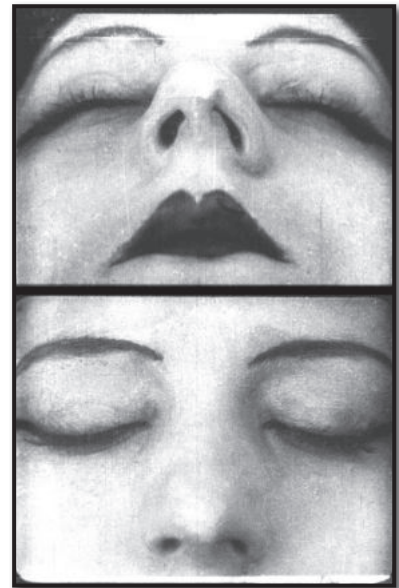
«Кино» фильмі хикаятты нарратив фильм жасау мәнерінде сипаттамайды. Оның кейіпкері, нақты себеп-салдар байланыстары мен көріністер арасындағы уақытша реті де жоқ. Фильм адамдар қорқынышты толқыныстан ләззат алады және кино соны ынталандырады («Кино» атауы осыдан шыққан) деп болжайды. Бірақ ол адамдардың табиғатынан қаперсіз екеніне сендіруге тырыспайды; Коннор себеп немесе дәлел ұсынбайды. «Өзен» фильміндегідей, мұнда проблемаларды анықтап, дәлел жинап һәм қорытынды жасайтын баяндаушының (диктордың) дауысы да жоқ. Фильм категориялардың нақты жиынтығын да іздемейді. Солай бола тұра, «Кино» фильмі абстракт форма мәнеріндегі таза бейнелі жаттығу емес. Ол идеялар мен эмоциялар тудыру үшін бейнелер үлгісі мен музыканы (Респигидің классикалық «Рим қарағайлары» *The Pines of Rome* пьесасын) қолданады.



10.78



10.79



10.80

10.78–10.80 Жасанды қимыл. Қысқа кадрлармен көрсетілген кезде манекеннің аяқтары қозғалып тұрған сияқты көрінеді (10.78). Дыбыссыз фильм жылдамдығында ортадағы үш жиектемелі кадр үш секундтан аз уақытта жыпылықтайды («Құстар» *The Birds* фильмінде сипатталған қысқа кадрларды еске түсіріңіз; 279–281-беттер). Дәл осылай жылдам кезектесіп келетін кадрлар қалпақ пен туфлиді таптап жатқандай (10.79), әйелді басын изеп жатқандай көрсетеді (10.80).

Поэзиялық фильм. Біз ассоциатив форма шамамен поэзия сияқты жұмыс істейді деп ойлай аламыз. Роберт Бернс «Менің махаббатым қызыл раушанға ұқсайды» деген кезде «махаббат... ұс-тасаң тікенді қызыл гүл болып көз жауын алған» немесе «раушан секілді тілләдан қорғануға осал»



10.81

10.81 Қалыпты жағдайға оралу. «Механикалық балет» (*Ballet mécanique*) фильмінің адамның кәдімгі қимылымен болған соңғы кадры енді аздап механикаланғандай көрінеді.

«Құдай саған игілігін төккен» деген хорда айтылған патриоттық құштарлықты көрсетеді. Басқа өлең осы бейнелердің ассоциатив қасиеттерінің онша анық емес көрінісін бере отырып, өзінің эффектисінде барынша елеусіз болуы мүмкін еді. Жапондардың хайку деп аталатын поэзиялық формасы әдетте көңіл күйін білдіру үшін қысқа үш жолды формада екі бейнені салыстырады. Жапон ақыны Какейдің хайкуы:

Он бірінші ай –
Ләйлектер енжар,
Тұрады қаз-қатар.

Какейдің бейнелеуі өте сирек, бірақ егер біз оларды қиялымызда толықтырсақ, онда аздап көңілсіздеу күзгі тыныштықтың күйін сезінеміз. Бұл сарын ай мен ләйлектерде ғана емес, екі бейнені салыстырған кезде де пайда болады. Бұл фильмдегі Кулешов эффектисіне ұқсайды (281–282-беттер).

“Бұл кадрдың («Қыс» (*Winter*) фильміндегі күшік) алдында автомобиль фарларының сериясы келеді. Негатив иттің фарға ұқсас екі қара көзімен жасалған, ол жерде мен үшін қызықты бір нәрсе бар сияқты... Адам ақылының табиғаты да әр сәттен тұжырым жасауға тырысады. Егер оның жасайтын тұжырымы қызықты әрі өзекті болса, мен оны ұстанамын деп ойлаймын”.

Натаниэль Дорски, эксперименттік фильм режиссері

Ассоциатив форманың негізгі қағидалары. Фильм толықтай ассоциатив желісімен жасалуы мүмкін. Бірақ бейнелі шығармашылық байланыстарды болжап болмайсың, сондықтан бұл формалық үлгіні нарратив немесе риторикалық үлгілердегідей анық жинақтап талдау мүмкін емес. Соған қарамастан, егер ассоциатив фильм жасасаңыз, бірнеше қағидаларға сүйенуіңізге тура келеді.

Біріншіден, бейнелеріңізді бөлек секцияларға жинауыңыз мүмкін. Топтастырудың мұндай қағидасы «Механикалық балет» фильмінің талдауында көргеніміздей, абстракт формада да қарастырылады. Екіншіден, сіздің фильміңіз бір бөліктен екінші бөлікке вариациялар жасауы ықтимал. Киногерлердің көбі бұған баяу бөлімнен кейін жылдам бөлімді ілестіріп, темпті өзгерту арқылы жетеді. «Кино» фильмінің бір секциясындағы апаттар – алдында айтып өткен ессіз жарыстың нәтижесі; кейінірек

фильмдегі апаттар қала көшелерінің үстінде тепе-теңдік сақтап жүрген акробаттар сияқты қарқыны төмендеу бейнелерде көрсетілген. Үшіншіден, форманың басқа түрлері сияқты, сіз ассоциацияны күшейту үшін қайталанған мотивтерді қолдануыңыз мүмкін. «Кино» фильмі адамзат немесе табиғат тудырған апаттардың көріністерін тұрақты пайдаланады. Ақыры, ассоциатив форма интерпретацияға, яғни фильмге ортақ бір мағына, ұғым беруге табанды түрде шақырады. «Кино» фильмін көріп отырып, Коннер «егер қоғам шамадан тыс толқи беретін болса, құлайды деп айтқысы келген» деген қорытындыға келуге бейім боламыз.

Алайда ассоциатив формада нақты пайымнан бұлтару үдерісі бар. Киногер көбінесе сәйкес көрнекі қасиеттерге немесе тұжырымдарға міндетті түрде анық сілтеме бере бермейді. Ол (ер немесе әйел адам) ерекше және керемет комбинациялар қатарын құрып, біздің қиялымызға олардың байланыстарының сырын ашуға, қызығушылығын оятуға мүмкіндік береді. Мысалы, Кеннет Эйнджердің «*Сары шаянның тууы*» фильмі бандының регалиясы мен ритуалдарының, яғни белгілері мен жоралғыларының гомоэротикалық аспектісі бар дегенді білдіріп, байк бандысын дәстүрлі діни топтармен және нацистік зорлық-зомбылықпен қатты байланыстырады.

Ассоциатив форма аудитория үшін қатаңдау болып көрінетіндіктен, көбінесе «*Кино*» және «*Сары шаянның тууы*», сондай-ақ Бьорктің «*Жога*» (*Joga*) музыкалық видеосы сияқты қысқаметражды фильмдермен шектеледі. Дэвид Бирннің «*Шынайы оқиғалар*» (*True Stories*) деген толықметражды фильмінде біраз өлең секанстарын, әсіресе ассоциация бойынша жұмыс істейтін «*Күпия дәлел*» (*Puzzling Evidence*) әнін қосады. Осы қағидаларға сүйеніп, толықметражды фильм жасау барынша қиын тапсырма болуы мүмкін деп ойлаймыз, бірақ «*Кояанискатси*» (*Koyaanisqatsi*) толықметражды фильмі сияқты оны да жүзеге асыруға болады.

Ассоциатив форманың мысалы: «*Кояанискатси*» фильмі

Шөл даланың тамаша көріністері һәм қаланың шексіз пейзажымен ерекшеленетін «*Кояанискатси*» фильмі жылы шырайлы баяндаушымен бірге сапарлау арқылы әртүрлі ортаны зерттеуге бағытталған «*Ұлттық география*» (*National Geographic*) деректі фильмдерінің дайын мысалы бола алады. Ол сондай-ақ қаланың ұлғаюы мен механикаландырылған өмір салтының проблемалары туралы аргументті алға жылжыта отырып, риторикалық форма үшін де дайын мысал болуы ықтимал. Соған қарамастан, «*Кояанискатси*» фильмінің бас режиссері Годфри Реджио мүлдем басқаша пайымдайды. Оның айтуынша, фильм «жұртқа белгілі немесе ойдан шығарылған заттар туралы идеяны яки ақпаратты (оқиғаны емес) тың тәжірибе ұсынып, ынталандыруды насихаттайды».

Біздің ойымызша, Реджионың тәжірибесі ассоциатив формадан шығады. Сахналық ерекшелігімен (театрлық сипатымен) бүкіл әлемге танылған «*Кояанискатси*» фильмі ассоциатив стратегиясының ең танымал мысалы бола алады. Фильм шынымен де технология мен қазіргі өмір жайлы біраз идеялар ұсынады, бірақ ол мұны баяндауға немесе риторикаға иек артпастан жасайды. Ірі ауқымды бөліктер мен кадрдан-кадр байланысының екеуі де поэзиядан табылатын аналогия, метафора және импликация қағидаларымен байланысты. Реджио мен оның әріптестері бізге белгілі бір мотивтерге ілесуімізге, салыстыру жасауымызға және бейнелердің көркем музыкамен үйлескен нақты әсерін сезінуімізге көмектеседі. Нәтиже табиғи орта мен антропоген ортаның арасындағы айырмашылыққа шоғырланады.

Біздің қиялымызға жүгіну аудиторияның көпшілігіне түсініксіз тақырыптан басталады. Субтитр кейбір нұсқаларда «Тепе-теңдігі бұзылған өмір» дегенді ұсынады. Бірақ біз бұл сөйлемнің «*кояанискатси*» сөзі екендігін, яғни Американың байырғы тұрғындарының хоппи тілінен алынған аударма екенін фильм соңында бір-ақ білеміз. Реджио фильмді «Тепе-теңдігі бұзылған өмір» деп атауына болар еді. Дегенмен осындағы беймәлім сөз, фильмнің көп бөлігінде көрсетілген қазіргі Америка қоғамынан мүлдем өзгеше қоғамның жаңғырығымен қатар, күпия аура қалыптастырады.

«*Кояанискатси*» фильмі бейнелеу мен Филип Гласстың виртуалды тоқтаусыз музыкалық партитурасындағы өзгерістермен бірге ескеретіндей 10 түрлі бөлімге бөлінген. Біздің тақырыбымыз, бейнелі ассоциацияларға негізделген фильмдерден күтетіміздей, осы тараудың алдыңғы сегменттеуінде көргендеріміздей нақты емес. Біз оларды фильмді көре отырып, алға жылжыған сайын нақтылауға тырысамыз.

1. Пролог.
2. Қалқу (дрейфтеу).
3. Жүзу.
4. Жерді игеру.
5. Жасанды ұлылық.



10.82



10.83

10.82; 10.83 «Коянискатси: көне дәуірден қазіргі заманға дейін». Салынған суреттердің уақыт шамасы мен қарапайымдылығы көне мәдениетті еске түсірсе, фигуралар белгілі бір құпияны береді (10.82). Суреттердің тасқа салынғаны туралы факт зымыран жарыла салған кезде бірден көрінген, бүгінгі мәдениетте әлі орын ала қоймаған, мызғымас қуатты көрсетеді (10.83).

Пролог айтарлықтай дәрежеде фильмді кішкентай формада береді, өйткені алдағы сегменттердің көбі табиғи ортаны немесе адамзат жасаған ортаны бүлдіретін сияқты көрінетін жарылыстармен аяқталады. Дәл осылай, пролог фильм партитурасының күшін, белгілі бір ассоциациялар жасауға бағыттайтын орталық факторды қалыптастырады. Пиктограммалар күркіреген орган аккордымен және «коянискатси» деп әндете айтқан ер адамдардың хорымен сүйемелденеді. Олар, қабырғадағы фигуралар ән салып һәм орган үңгір жаңғырығын шығарып тұрған сияқты, барынша байырғы әрі ғаламат салтанатты. Гласстың ритмді әрі қайта-қайта қайталанатын партитурасы секция ішіндегі жылжу туралы жиі дабыл беретін аспаптағы өзгерістер мен бейне үшін сенімді негіз болады.

Қалқу және жүзу. Келесі екі секанс каньон суреттері тудырған тыныштық сезіміне қайта оралып, барынша бейғам бейне ұсынады. Ұзақ әуе кадрлары көкжиекте шаңдата «мен мұңдалаған» құм төбелер мен қатпар-қатпар алып жартастардың жықпылды қойнауларында қалықтап қалады. Дыбыс трегіндегі гуілдеген аккордтар уақыт тоқтап қалғандай әсер қалдырады. Көп ұзамай камера буланған және түтіндеген кратерлерді көрсеткен кезде бәрі барынша күш ала бастайды. Әрі қарай соққан желге негізделген ассоциациялар жалғасады (**10.84; 10.85**). Партитурада жылдам темппен айқындалған қозғалыс көп, бірақ қозғалыс біз көрген зымыранның ұшуындағыға қарағанда жұмсақ және аз механикаландырылған. Осы «Қалқу» бөлімінің соңғы кадрында түтін, тамшылаған су және құстар мен жәндіктердің табиғи қозғалысы бар (**10.86**). Мұндай органикалық, еркін қозғалыс зымыранның ұшу қаттылығынан мүлдем өзгеше.

«Жүзу» деп атаған үшінші секанс органикалық қозғалыстың қасиетін баса көрсетеді. Камера жиек арқылы жөңкіліп бара жатқан бұлттардың жылдам қозғалыс кадрларын береді. Көп ұзамай олар жылғалар мен өзендерді бұлттармен бірге судың көпіршік атқан бұлтқа ұқсас формасы (судың

6. Апат.

7. Халық (тұрғындар).

8. Күнделікті өмірдің мәнсіз өте шығуы.

9. Жаназа.

10. Эпилог.

Фильм прологпен (1-бөлім) және эпилогпен (10-бөлім) кадрланған (жиектелген), оның екеуі де тасқа салынған адам тұлғасына шоғырланған. Фильм бізге бұл пиктограммалардың жүз жыл бұрын Американың байырғы тұрғындарының мекені болған Юта штатының Каньонлендс ұлттық паркіндегі «Аттың тағасы» каньонында салынғанын айтпайды. Тақырыптық жағдайда түсіндірудің болмауы өз ассоциациямызды құруға итермелейді (**10.82**).

Алғашқы бастамалар. Прологтағы пиктограммалар НАСА зымырандарын жіберген жарқыраған кадрларда тізбектеліп кетеді, жарылыстан шыққан от ақырында экран бойымен өшіріледі. Көп ассоциация жинақталады. Салынған тұлғалар (фигуралар) зымырандарға ұқсайды және көне мәдениетті қазіргі мәдениетпен салыстыру мәңгілік тыныштықпен жойқын механикалық қозғалыс арасындағы қатаң контрасты еске түсіреді. Ұшу сәтінде зымыран металл фрагменттер құйынын, кейінірек фильмде көретін жарылыс мотивін шығарады (**10.83**). Нәтижесінде суреттер өртелді деп болжам жасауға болады.

өзі де бұлт секілді; **10.87**) ретінде байланыстыруға шақырып, ағып бара жатқан сумен араласып кетеді. Ағыс қозғалысы әуе кадрлары ландшафт бойымен жарыса аққан кезде қарқынды болады, яғни бұл музыка жылдамырақ болған кездегі «бұлттың субъективті камера кадры» сияқты.

Енді су, ауа және жердің тұтастығы анық, бірақ жер өзгерген. 2-бөлімдегі шөл көрінісінің орнына енді екпе өсімдіктермен, дәнді дақылдармен жайқалған керемет пейзаж бар. Алдыңғы көріністердегі бұлттар мен су құмды құнарландырды ма? Элементтердің мұндай жаңа үйлесімі аспан мен су қабысқан белеске қарай қозғалып бара жатқан ғаламат әуе кадрымен расталады. Кенет органикалық үйлесім белеске шабуыл жасалған сияқты жарылыстардың жылдам кадрларымен бұзылады.

Машиналар (механизмдер) басып кіреді және жасайды. Музыкалық партитурадағы жылжу «Жерді игеру» деп атаған 4-бөлімді жариялайды. Қорқынышты, қарқынды аккордтарға алдыңғы секцияларда көрген ақ және сұр бұлттармен қарама-қайшылыққа түскен, қара түтін қоршаған жүк көліктері қосылады. Біз бірнеше адамды көреміз, бірақ олар тұманға және өздері басқарып келе жатқан машиналарға жұтылып кеткен (ол адамдарды фильм аяқталғанша тани алмаймыз). Үлкен құбырлар ландшафты кесіп өтеді, ал дөңгелектер мен торлар сияқты геометриялық формалар барынша органикалық пішіндер бойымен түсірілген (**10.88**). Жердегі тау-кен қазу жұмыстарының өте жылдам өтуі шарықтау шегі 60 секундқа жуық атом бомбасын сынау кадры болған өрт пен жарылыстар тармағына тез алып келеді. Бейнелер ағыны «табиғатты игеру катаклизмге апарып соғады» дегенді білдіреді. Бұл қорытынды мағына эпизодтағы «егер біз жерден пайдалы қазбаларды қазып алсақ, апат шақырамыз» деген сәуегейлікпен байланысты.

«Жасанды ұлылық» деп аталған 5-бөлім адамдар күнге қыздырынып жатқан жағалаудың жоғары жағындағы электр станциясының суретімен басталады. Бұл секанстың алдыңғы бөліктері «адамдар шөлдегі белестер мен каньондар сияқты ауқымды да кең қоршаған орта жасады» дегенді білдіреді. Партитураның, ән салған хордың қастерлі қасиеті бар, ал сол сәт кинематография жаңа элементтердің адам қолымен жасаған үйлесімін ұсынады (**10.89; 10.90**). Қозғалыс ағынындағы же-



10.84



10.85



10.86



10.87

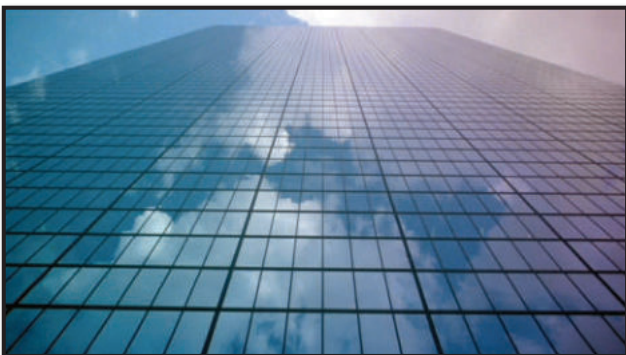
10.84–10.87 Жел мен су. Кадрлар арасындағы ұқсас байланыстар: қалықтап тұрған түтін (10.84) құмның ұйытқуына (10.85), содан кейін жылжып жатқан бұлт көлеңкелеріне алып келеді (10.86). Табиғаттың әртүрлі аспектілері арасындағы ұқсастықты растағандай фильм бізге «бұлт сарқырамасын» көрсетеді (10.87).



10.88 Металдан жасалған өрмек. Эпилогтағы тақырыпта «аспандағы өрмектер алға-артқа айналып тұрады» деген Хопи сәуегейлігі айтылады, бірақ бұл метафора алып электр бағаналары боп ұсынылады.

емес, соғыс уақытындағы бомбалаумен байланысты. 4-бөлімнің соңында бейне ядролық жарылыстың салдарын күшейтеді, сөйтіп, осынау таңғажайып әлемді жасаған технология оны жоя да алады деген ұғымды меңзейді.

Апат және тірі қалғандар. 6-тарау қолдан жасалған ортаның бұзылуы да оңай екендігін немесе біз «апат» деп атаған нәрсеге қарсы тұра алмайтын осал тұстарын мұқият зерттейді. Секанс жарқыраған құрылыстардан басталады, бұлттардың көлеңкесі 2 және 3-бөлімдердегі шөл көріністерінің мәнерінде көрініп, солар арқылы өшіріледі. Көшелер каньондарды еске түсіру үшін түсірілген **(10.91)**. Әзірге бәрі де табысты болып жатыр: адамдар тіршілік ету үшін өздерінің үлкен ландшафтарын жасады. Соған қарамастан, бұл жерде үздіксіз желдің үдеуі үзілмейді, әрі ол партитурадағы



10.89



10.89; 10.90 Жасанды табиғат. Зәулім ғимараттар аспандағы терезелерге айналғандай болады (10.89), ал телеобъективтің арқасында ұшақтар бұлттардың жөңкілуіне, судың ағысына ұқсас жылу толқындарын шығарады (10.90).

тістіктің әуе бұрыштарымен жасалған дәл сол түрі әдемі шиыршықтар (спираль) қалыптастырған тораптарды (шосселерді, магистральдарды) көрсетеді және музыканың қарқынды ырғағы адамзаттың осынау ғажап жетістігіне деген масаттануды ұсынады.

Бірақ технология тағы да бәрін бүлдіретін болды. 3-бөлімде көрген табиғи ағыс пайда болады, бірақ әскери бейнелер көрінген кезде ол бұрынғы бейғамдығынан айрылып, керісінше көрінеді. Шөлдің төбесінде жойғыш ұшақтар ысқырып, реактивті снарядтар құлап жатады. Атом бомбасы тағы пайда болады және біз жарылыстардың тағы бір монтажын аламыз; бұл жолғы жарылыстар құрылыспен, кен қазумен

көңілсіз ішекті аккордтармен сүйемелдегендей қорқынышты.

Қала пейзажы біртіндеп қаңырап қалады. Баяу жоғарылаған және төмендеген музыкалық фразалардың үн қосуымен камера бізді бұзылған аудандарға, бос қалған ғимараттарға және қайғы көріністеріне алып келеді. Бұрын көрген бұлақтар мен өзендерді емес, өрт гидрантынан атқылап жатқан суды көреміз. Жел енді құм төбелерден соқпайды, қураған шөпті жұлқылап, бұзылған ғимараттағы кенептердің жалбыраған жыртықтарын сартылдатып, тақтайларын үздіксіз тарсылдатады.

Ескерткіштер алқабы белестеріндегідей, адамдардан ада көптеген тұрғын үй блоктарын әуеден қалықтата түсіруден кейін секанс жаңа жарылыстармен аяқталады. Бұл жолы шабуыл жаңа әлем жасауда жолымыз болмады деген адамдардың мойындауларынан шығады. Хордың үздіксіз сарнаған дыбысымен тұрғын үйлердің, зәулім ғимараттардың, бұрғылау мұнараларының бұзылып жатқанын көреміз және көпірлер бөлек-бөлек қирап, жерге құлап жатады, секанс кадрды жауып, жан-жаққа ұшып жатқан қирандылармен аяқталады **(10.92)**.

«Апат» бөлімінің соңы өте көңілсіз, ал «Тұрғындар» деп атаған келесі бөлім қала-



10.91



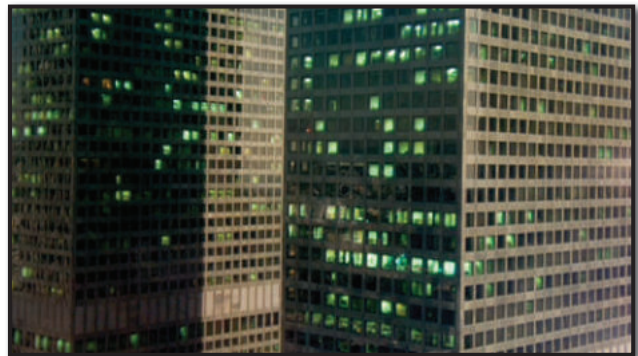
10.92

10.91; 10.92 Ескерткіштер жасалды және бұзылды. Қала каньондары шөлдің долы ландшафтына сай келеді (10.91). Құлаған тұрғын үй жобаларын бұзу (10.92) зымыранды ұшыруды бастаған кезде бақыланған баяу қалықтаған қалдықтарға параллель (10.83).

ға төнген бұлттар мен найзағайдың көрінісімен осы әсерді күшейтеді. Бұдан соң осы кең әлемдегі адамзат тіршілігіне деген алғашқы ауқымды көзқарас келеді. Шөл көріністерін зерттеген шалқар бұрышты бейнеден айырмашылығы – қалалық кеңістік осында және басқа секцияларда өте ұзын объективтермен түсірілген (**10.93**). Ауыр, электронды музыкамен күшейген жылдам және баяу қимыл бейнесі адамдардың бір сәттік жылдам көрінісін ұсынады (**10.94**). Олар өз өмірлеріне риза ма? Әлде олар бақытсыз ба? Бізге өз қорытындымызды жасауға мүмкіндік берілді, өйткені олардың кейбіреуі айтарлықтай көңілді көрінсе, басқалары, әсіресе камера бағытталған жойғыш ұшақтағы ұшқыштың өңі суық әрі ол тасжүрек.

Асқан жылдамдықтағы өмір. Фильмнің көп бөлімі 7 немесе 8 минутқа созылады, бірақ «Күнделікті өмірдің қаперсіздігі» деп атаған бөлімі 20 минуттан артық. Ол адамды гипноздайды және шаршатып жібереді. Кадрдағы кесім мен әрекет қарқыны (асқан жылдам қимылда берілген) Гласстың партитурасында бірнеше ритмнің бас айналдырарлық қарқынымен үздіксіз арта береді. Секанс жұмыс пен ойын, көлік пен демалыс көріністерімен біріге байланысқан. Бұл тұрғыда секанс Вертовтың «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) фильміндегі «қала симфонияларын еске түсіреді (513–517-беттер).

Әуелде бәрі айтарлықтай тыныш болады. Ұзақ, тұрақты кадрлар ымырттағы зәулім ғимараттарды тізбектейді. Алдында біз ғимараттарға шағылысқан бұлттарды аңдаған едік, енді шағылысудан күннің батып бара жатқанын байқап тұрмыз; мұндай табиғи құбылыстарды қайтып тікелей көре алмаймыз, тек өзіміздің жасанды ортамыздан ғана ұшыратамыз. Қарқын күшейді, түнгі көлік ағыны үдемелі қозғалыспен зулайды (**10.95; 10.96**). Музыка әсерлі бола бастайды, қала қуаттана серпін алғандай болады. Адамдар эскалатормен төмен қарай асыға зулап, көшеде сапырылысып жүреді.

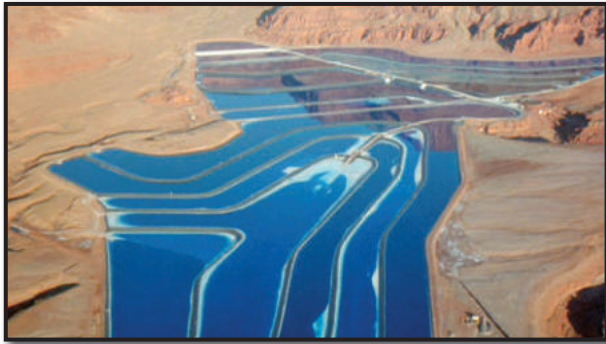


10.93



10.94

10.93; 10.94 Жаңа әлем. Көлеңкелер биік ғимараттарға қарай үдере жөңкіліп бара жатыр (10.86), олар қыраттарда да солай қозғалған еді (10.86). Бұл кезде азаматтар мысқылға толы суреттері бар үлкен плакат таңбалар ілінген көшелерде жаяу келе жатады (10.94).



10.95



10.96

10.95; 10.96 **Электр ағыны.** 4-бөлімде бұрынғы су кернеген өзен ағынын көлікке толы жол ағыны басып алған сияқты көрінеді (10.95); енді жылдам қозғалыспен бірқалыпты өтіп жатқан қозғалыс арнаға түскен энергияның үлгісіне ұқсас пішін жасайды (10.96).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Соломонның пайымдары» (*Solomonic judgments*) эссесінде фильмдерінде абстракт және ассоциатив формалық қағидалар үйлесім тапқан Фил Соломонның жұмыстарын зерттейміз.

Фильм күндізгі кадрларды түнгі кадрлармен араластыра бастағандықтан, жылдамдатылған қозғалыс түсірілімі адамдардың барлық әрекетін алып машинаның бір бөлшегіне айналдырады. Адамдар етті өндеп, хаттарды сұрыптап, джинсылар тігіп, теледидар құрастырып жатыр. Фильмнің ең әйгілі секансы агрегаттан шығып жатқан шұжықтарды көше қозғалысымен және эскалатордан жоғары қарай ағылған адамдармен салыстырады (**10.97; 10.98**). Бұл фильмнің ең айқын мағынасының сәті болуы мүмкін: механикаландыру адамзатты шұжықтар сияқты ұсақтап жіберді. Өндірістің осы бейнелері тұтыну кадрларына ұласып

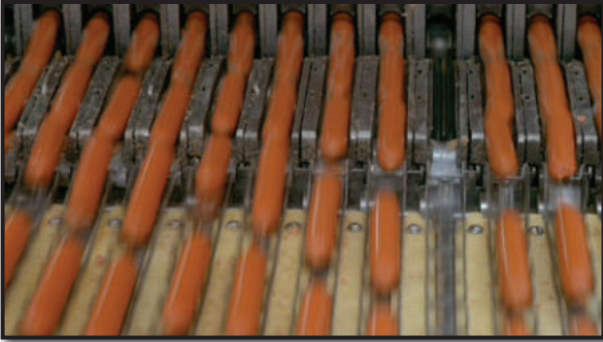
кетеді: видеоойындар, боулин, фильм көру және ең алдымен тамақтану (**10.99; 10.100**). Әлі де қарқын қалыптастыра отырып, секанс жұмыстан қайтып бара жатқан, үйлеріне шақырып бір-бірімен араласып жүрген және тұтырудан ләззат алып жатқан адамдарды көрсетеді (**10.101; 10.102**). Бізге шабуыл жасап жатқан сөйлейтін бастар мен жарнама роликтерімен телевизия бейнелерінің төпеленуі секанстың шарықтау шегі болмақ. «Портреттер» секциясындағы камераға қарай келе жатқан адамдардың қайта қайталануы бізге өзіміз көрген ессіз роботтардың шын мәнінде адамдар екенін, бірақ бұл үзіндінің жарылыстың басқа тізбегімен үзіліп кеткенін еске түсіреді. Енді осы телевизия қондырғылары жаңа қалыптасқан орта медиаәлемді қамтиды және бұл да өзін-өзі жояды дегенді бағамдай отырып жеткізеді.

Біз 9-бөлімді «Жаназа» деп атадық, өйткені ол алдыңғы бөлімдердің көрлі де қызу қозғалыстарының жылдамдығын күрт өзгертеді. Қала үстінен жылжып бара жатқан баяу, тыныш деуге боларлық кадрлар шаршаған алыптың демалып жатқанын меңзейді. Қала желілерін, қаланы бұрынғыдай машина емес, ақпарат сақтаушы сияқты көрсетіп, микропроцессордағы патчтармен салыстырады (**10.103; 10.104**).

Біз биттерді (ақпараттың мөлшері мен жадтың көлемін өлшеу бірлігі) адамдар деп ойлап, оларға «Тұрғындар» бөліміне қарағанда мүлдем басқаша қараймыз. Көңілсіз орган аккордымен және жаназа хорымен адамдар көшеде сенделіп жүреді. Әйел темекісін тұтата алмай жатыр, полиция жолдағы ер адамды орнынан тұрғызып әлек. Адамдардың көбінің өңі солғын, абдыраған немесе күдікті (**10.105**). Бұл тірі әруақтар – алдыңғы секциялардың барлық беймаза әбігерінен кейін қалжырап аман қалған адамдар. Олар зомбилер ме, әлде елестер ме? (**10.106**) Кенет зымыран ұшырылады және («*Механикалық балет*» фильміндегідей) фильм өзінің бастапқы көрінісіне қайта оралады.

«*Коянискатси*» фильмінің бірнеше секциясында өте ұзақ кадрлар бар. Кептеліс үстінен өтіп бара жатқан жолаушы ұшағының көрінісі екі жарым минутқа жуық созылады. Алайда жоғары көтерілген, жарылған, содан соң жерге құлаған зымыранның төрт минутқа созылған баяулатылған кадры фильмнің шарықтау сәтін қалыптастыруы ықтимал (**10.107**).

Қысқарақ кадр зымыранды көрсетеді, өйткені ол өзінің төмендеуінде шексіз айналуын жалғастыра береді және Гласстың қайталанатын партитурасы біз басында естіген тақырыптың бос шырқауын қайталап, зымыранның жерге қай кезде құлайтынына ешқандай ишара білдірмейді. Бейнеде



10.97



10.98



10.99



10.100



10.101



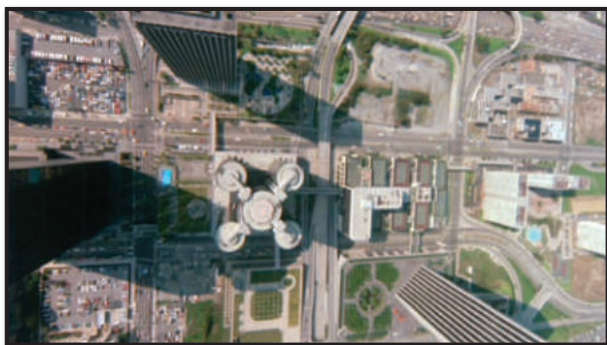
10.102

10.97–10.102 Адамдар азық-түлік ретінде. Тұрақты өз жолымен кетіп бара жатқан қалааралық жолаушылар пойызы мен конвейердегі шұжықтарды салыстыру механикаландырудың адамдарды стандартталған бірлікке айналдырғанын меңзейді (10.97; 10.98). Фастфуд тіскебасарларын көптеп шығарып және адамдар бірыңғай тамақтарды жеп жатқан жылдам кадрда өте жылдам тағамға айналады (10.99; 10.100). Үйлеріне асығып бара жатқан адамдар тағы бір жинау жолағындағы өнімге айналып кеткендей; көше бойымен өтіп жатқан шулы кадрдан (10.101) кейін твинкидің (ақ нанның) көрінісі (10.102) көрінеді.

көптеген мотивтер жинақталған: ауа, от және түтін, сондай-ақ басқа көріністерді жауып қалған жарық бөлшектер. Мұны кеңірек қарасақ, прологта ұшырылған зымыран енді өзін-өзі жойып жіберген сияқты, сонымен бірге жасанды (адам жасаған) технологияның тым өзіншіл үміттері де жойылды.

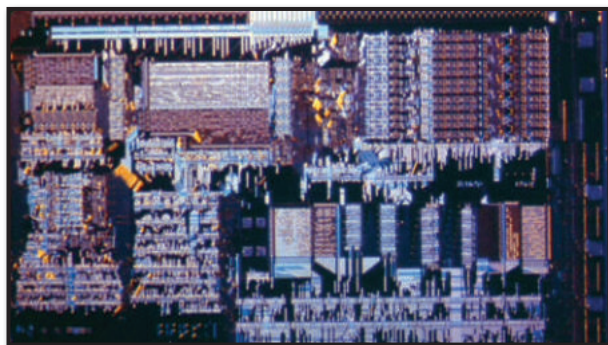
Эпилог өте қысқа секанс каньон суреттеріне қайта оралып, кадр қарайып кеткенше барынша толық көрініске жақындайды. Ұсынылған тақырып «коянискатси» сөзіне «тіршіліктің басқа жолына шақыратын қалыпты өмір» дегенді қоса алғандағы бірнеше анықтамасын береді. Риторикалық форманы пайдаланатын фильм басқа жолды түсіндірер еді, бірақ бұл фильм олай етпейді. Шындығында, тақырыпты бірқатар мағынада аша отырып, Реджио бізді өзіміз көрген фильмнің әртүрлі интерпретацияларын жасауға ынталандырады.

Осы ассоциациялардың барлығы біраз жанама мағыналарды нұсқайды. Біз бұл фильм технологиялық прогресс табиғат пен адамзат тіршілігінің екеуіне де тигізетін салдары туралы ойланбастан дамыған дегенді меңзейді деп айтуымыз мүмкін. Бұл тақырып біз көрген нәрсенің көпшілігін, әсіресе зымыранның апатты шиыршығы мен қабырғалардағы салтанатты гуманоидтар суретінің



10.103

10.103; 10.104 Тор. Микрочип тәрізді қала.



10.104



10.105

10.105; 10.106 Қала жүздері. Көшедегі өмірдің жарқылы (10.105). Биржада елестер акциямен сауда жасап жатыр (10.106).



10.106

арасындағы соңғы контрасты бірге біріктіреді. Біз белгілі бір мотивтерді жинақтайтын Хопидің соңғы үш сәуегейлігінің екеуін келтірдік, ал үшіншісі құлап бара жатқан зымыранды еске түсіреді: «Күндердің бір күні аспаннан жерді өртеп, мұхитты қайнататын іші шоққа толы контейнер түседі».

Басқа ассоциатив фильмдер сияқты, «Коянискатси» фильмі бізді бейнелер мен дыбыстар комбинациясының салдарын сұрауға шақырады. Бұл шақыру эпилогпен аяқталады. Әлі де болса фильмде сөйлесу тілі жоқ, бірақ соңғы титрлар кезінде біз дауыстардың шуын естіміз. Бұл – теледидардағы жарнама роликтерінің, жаңалықтардың және қор нарығы туралы есептердің жиынтығы. Бұл дыбыс монтажи фильмнің өн бойында экраннан көрген ассоциативті үлгілерді ойнатады, сондай-ақ біз өмір сүріп жатқан мекенді басып-жаншып, тұншықтыратын үлкен медиаортаны есімізге түсіреді. Осы соңғы секанс көзіміз бен құлағымызды және қиялымызды жаттықтырумен бірге, бізді қазіргі Америка өмір салтының озбырлығын барынша сезіне отырып, күнделікті өмірге орала алатынымызды білдіреді.

Анимациялық фильм

Қойылымды және деректі фильмдер адамдар мен объектілерді толық өлшемді, үш өлшемді кеңістікте түсіреді. Өзіміз көргендей, кәдімгі актерлердің ойыны аралас мұндай фильмдер үшін стандартты кадрлау жылдамдығы әдетте секундына 24 немесе 25 кадрды құрайды.

Анимацияланған фильмдердің шын актер ойнаған фильмдерден айырмашылығы оның шығару кезеңдеріндегі жұмыс түрлерінде. Болып жатқан әрекетті шынайы уақытта түсірудің орнына аниматорлар әр кезде бір кадрдан түсіріп, бейнелер сериясын жасайды. Әр кадрдың экспозициясы арасында аниматор түсіру нысанын өзгертіп отырады. Даффи Дак сіз түсіре алатын шынайы жаратылыс емес, бірақ сіз Даффидің әртүрлі бейнелер сериясын бөлек кадрлар ретінде түсіре аласыз. Проекциялаған кезде бейнелер кәдімгі актерлар ойнаған фильмдермен салыстырылған иллюзиялық қимыл жасайды. Әлемдегі барлық нәрсе екіөлшемді суреттер, үшөлшемді объектілер немесе

бағдарламалық жасақтамада сақталған ақпараттардың көмегімен анимациялана алады. Өзіміз көргендей, цифрлы фильмдер әдетте анимацияның әртүрлі дәстүрлі әдістеріне еліктейді.

Анимация шынайы әрекеттердің баламасы болғандықтан, кәдімгі актерлер ойнаған кез келген фильмді анимацияны пайдаланып жасауға болады. Біз қысқаметражды және толықметражды анимацияланған қойылымды фильмнің екеуімен де танысып. Оқу мақсатындағы анимацияланған деректі фильмдер де бар. Анимация машиналардың ішкі жұмыстары немесе геолокациялық қалыптасулардың өте баяу өзгерістері сияқты әдетте көріне бермейтін нәрселерді көрсетудің ыңғайлы әдісін ұсынады. Біз «Инсайдер» (*The Insider*) сияқты фильмде, деректі фильмдерде диаграммалар мен графиктер үшін анимациялардың қалай пайдаланылатынын көрдік (10.2). Ари Фольман Израиль армиясының ардагерімен сұхбаттасқан кезде оның өмірі мен естеліктерін галлюцинациялық (елесті) анимацияланған бейнелер арқылы көрсетуге тырысып, батылдық танытты (10.108).

Бір стильге келтірілген бейнелердің әлеуетіне ие бола отырып, анимация эксперименттік кино өндірісіне тез бейімделе алады. Көптеген классикалық эксперименттік анимацияланған фильмдер абстракт немесе ассоциатив форманы қолданады. Мысалы, Оскар Фишингер мен Норман Макларен дыбыс трегінің ритмінде қозғалу үшін музыка үзіндісін таңдап, абстрактілі пішіндерді орналастырып фильм түсірді.

Дәстүрлі анимация түрлері

Анимацияланған фильмнің ең көне түрі – *суретпен салынған* анимация. Кино басталғаннан аниматорлар ұзақ мультфильм сериялары бейнелерінің суретін салып түсірді. Әуелі олар суретті қағазға салды, бірақ барлық суретті көшіру, декорацияларды, қондырғыларды қосу уақытты көп алатын жұмыс болды. 1910 жылдары аниматорлар **транспарент** деп аталған мөлдір тікбұрышты целлулоид парақтарын пайдалана бастады. Кейіпкерлер мен объектілер әртүрлі транспаренттерге салынып, содан кейін оларды сэндвич сияқты жинап, ең үстіне күңгірт сурет салынған қондырғыларды қойды. Содан соң транспаренттердің барлық бумасын камераға түсірді. Сөйтіп, кейіпкерлер мен объектілердің аздап өзгерген түрлі қалпын көрсететін жаңа транспаренттер қозғалыс иллюзиясын жасай отырып, бір фонға орналастырылады (10.109).

Транспарент процесі аниматорларға уақытты үнемдеп, жұмысты сурет салатын, бояйтын, түсіретін және басқа жұмыстарды істейтін адамдар тобының арасында бөліп беруге мүмкіндік берді. 1930 және 1950 жылдары түсірілген ең әйгілі анимация кадрлары транспаренттермен жасалған. Warner Bros, Багз Банни, Даффи Дак және Твити Берд сияқты кейіпкерлерді жасады; Paramount студиясында Бетти Буп пен Попай болды; Disney қысқаметражды фильмнің екеуін де жасап (басты



10.107 Эпилог. Қоқыстың соңғы кесегі: жарылған зымыран үздіксіз айналуға.

“Анимация жанр емес, бұл – медиа. Бұл кез келген жанрды көрсете алады. Бірақ көпшілік көбінесе бұл жайлы «ол анимацияланған, демек балаларға арналған» деп келте ойлайды. Сіз адамдар осындай іс атқаратын басқа медианы атай алмайсыз”.

Брэд Берд, режиссер, «Таңғажайып отбасы»



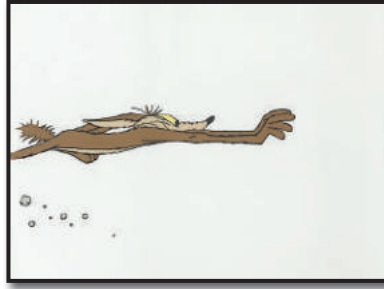
БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Анимацияны деректі фильмдерде қалай пайдалануға болатыны туралы «Түсірілмейтін нәрсені көрсету» (*Showing what can't be filmed*) мақаласын қараңыз.



10.108 Анимацияланған деректі фильм. «Баширмен вальс» (*Waltz with Bashir*) фильміндегі қайталанатын естеліктер бейнесі өте әдемі бомбалағыш ұшақтарға қарай бара жатқан сарбаздарды көрсетеді.

10.109; 10.110 Транспарент анимация. «Жол шабандозы» (*Road Runner*) анимациясындағы екі қабатты транспаренттің біреуі Уайл Э.Койотпен және екіншісі ұшып жатқан шаңның дақтарымен (10.109). «Үндемес Мобиус» (*Silent Möbius*) анимациясындағы шектелген анимация комикстер жинақтамасын еске түсіретін барынша орнықты бейнелерді көз алдына алып келеді (10.110).



10.109



10.110

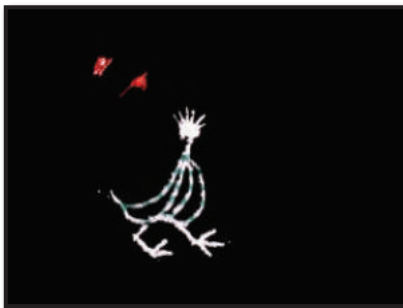
рөлдерде Микки Маус, Плутон, Гуфи), 1937 жылы «Ақшақар және жеті ергежейлі» (*Snow White and the Seven Dwarfs*) анимациялық фильмінен бастап толықметражды анимациялар түсіре бастады.

Қомақты қаражаты бар анимация студиялары транспарент анимацияны 1990 жылға дейін пайдаланды. Бұл әдіс фигураларды өте ұсақ бөлшектеріне дейін жасап, оларды аз да болса қайталанбас қозғалыстармен қамтамасыз етеді (4.146, сондай-ақ 5.138–5.140-ты қараңыз). Барынша арзан өнімдерде бейненің тек аздаған бөлігінде ғана кадрдан кадрға қозғалатын *шектелген* анимация пайдаланылады. Шектелген анимацияны көбінесе телевизияда қолданады, оны жапондардың театр қойылымдарында да пайдаланды (**10.110**).

Транспаренттер мен салынған суреттер камераға түсіріледі, бірақ анимацияны камерасыз да жасай аласыз. Сіз суретті таспаның тікелей өзіне салып, оны тырнап, шимайлап, тіпті оған жалпақ заттарды бекітіп қыстыра аласыз. Стэн Брэкхейдж «Күйе көбелек» (*Mothlight*) фильмін жасау үшін таспаға көбелектердің қанаттарын жабыстырды. Жаңашыл аниматор Норман Макларен «Жылтылдаған жұғымсыз» (*Blinkety Blank*) фильмін пышақтарды, инелерді және ұстараларды пайдаланып, бейнелерді әр кадрға ойып салу арқылы жасады (**10.111**).

Дәстүрлі анимацияның екіөлшемді бейнелермен жұмыс істейтін тағы бір түрі – *кесімдер*. Кейде киногерлер буындарымен қозғалысқа түсетін жалпақ қуыршақтар жасайды (**10.112**). Аниматорлар да қозғалатын коллаж жасау үшін кадрдан кадрға өзгеріп отыратын кесім бейнелерді басқара алады (**10.113**). Анимацияның ең қарапайым формасы – бейнелерді немесе үлгілерді жасау үшін жалпақ қағаздарды немесе басқа материалдарды біріктіру. «Оңтүстік парк: үлкен, ұзын және тұтас» (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*) анимациясы – өңделмеген кесім; анимацияның қалдық пішіндерін және көлеңкеленбеген түстерін көрсету (имитациялау) үшін компьютерлік анимацияны пайдаланады.

Көрінетін қозғалыс жасау үшін үшөлшемді нысандарды да әр кадрда өңдеуге болады. Нысандар анимациясы бір-бірімен тығыз байланысты үш категорияға бөлінеді: пластилин, модель (үлгі) және пикселизация (әрекетсіз анимация). Пластилин пайдаланатын анимация *пластилин анимация* деп аталады, кейде ол шынымен де пластилиннен жасалған үлгілерді пайдаланады. Бірақ әдетте икемді пластилин пайдаланылады, өйткені ол таза, әрі әртүрлі түске бояғанға ыңғайлы. Мүсін-



10.111



10.112



10.113

10.111–10.113 Анимацияның әр түрі. «Күйе көбелек» (*Mothlight*) фильміндегі абстрактілі дерлік, бірақ бәрі танытын құс қара эмульсияның өзіне ойып салынған (10.111). Лотта Райнигер ««Ахмед ханзаданың шытырман оқиғасы»» (*The Adventures of Prince Achmed*) фильміндегідей нәзік, күрделі ертегілер жасау үшін сұлбалардағы кесімдерін жарықтандыруға маманданған (10.112). Ол 1926 жылы жарыққа шыққан алғашқы толықметражды анимацияланған фильм болды. Фрэнк Моуристің қарқынды «Франк» (*Frank*) фильмі танымал мәдениеттің нағыз бейнесін, яғни жарқылдаған биін көрсетеді (10.113).

шілер пластилиннен нысандар мен кейіпкерлерді жасайды, ал аниматор оларды қойылым кезінде ақырын иеді, айналдырады немесе созады.

Пластилин анимация XX ғасырдың басында сирек қолданылса, 1970 жылдардан бастап кеңінен таныла бастады. Ник Парктің «Жаратылыс тыныштығы» (*Creature Comforts*) фильмі хайуанаттар паркіндегі жануарлармен қызықты сұхбат құрып сөйлейтін бастар деректі фильміне пародия жасайды. Оның «Уоллес пен Громит» (*Wallace and Gromit*), «Жалған шалбарлар» (*The Wrong Trousers*) мен «Қырыну» (*A Close Shave*) атты сериялары мен «Тауықтар жарысы» (*Chicken Run*) (Питер Лордпен бірге, **10.114**) анимациялық фильмдеріндегі күрделі жарықтандыру мен камера қозғалыстары бар.

Модель (үлгі) немесе қуыршақ анимация көбінесе пластилин анимацияға ұқсайды. Аты айттып тұрғандай, ол иілмелі сымдарды немесе ұқсас фигураларды пайдаланады. Тарихқа үңілсек, 1910 жылдың өзінде шынайы жәндік сұлбаларымен адамдар ойнайтын драмалар мен комедияларды қойып, аудиторияны таңғалдырған Ладислав Старевич анимацияның бұл формасының майталманы болды (**10.115**). Старевичтің қуыршақтары күрделі қозғалыстар мен егжей-тегжейлі көріністерді (пішіндерді) көрсетеді (4.90). Онда фильмдердегі кейбір бас кейіпкерлердің әртүрлі көріністерін көрсету үшін 150-ге дейін өзара алмасатын санқилы әлпеттері болды. Ең әйгілі анимацияланған қуыршақ – Кинг Конгтың 1933 жылғы ерекше нұсқасы кішкентай икемді қуыршақ болған шығар. Егер Кинг Конгқа жақынырақ қарайтын болсаңыз, онда оның терісінің қалай тербелгенін, яғни экспозиция арасында қуыршақтарды жылжытқан кездегі аниматор сипаған саусақ ізіне дейін көресіз. Соңғы толықметражды қуыршақ фильмдердің қатарына «Рождество алдындағы сұмдық» (*The Nightmare Before Christmas*), «Коралайн» (*Coraline*) және «Таңғажайып Фокс мырза» (*Fantastic Mr. Fox*) анимациялары жатады (**10.116**).

“ Сіз жақсы жарықтандырылған анимация моделін (үлгісін) жиі көрмейсіз, солай ма? Мен үшін бұл – осы комедияның бір бөлігі; маған сіздің триллер жасап, бәрін шынайы көрсетіп, бірақ бас кейіпкер шын мәнінде пластик пингвин болуы керек деген идеяңыз ұнайды”.

Ник Парк, «Жалған шалбарлар» (*The Wrong Trousers*) фильмінің режиссері және аниматоры

Пиксиляция – адамдарды және қарапайым нысандарды (заттарды) кадр-кадр бойынша өңдеу кезінде қолданылатын термин (**10.117**). Актерлер әдеттегідей еркін қозғалып, шынайы қалпымен (фильмге) түссе де, аниматор оларды пиксиляциялайды. Актер кадрлардың бірін экспозициялау үшін бір қалыпта қатып қалады, содан кейін ақырын қозғалады және тағы да келесі кадр үшін қатып қалады, осылай жалғаса береді. Нәтижесінде көдімгі орындаудан өзгеше, үзік-үзік, жасанды қимыл пайда болады. Жаңашыл аниматор Норман Макларен бұл әдісті «Көршілер» (*Neighbours*) фильмінде жанжал хикаясын айту үшін және «Орындықтың әңгімесі» (*A Chairy Tale*) фильмінде жиһаздың бүлікшіл де сотқар бөлшегін ауыздықтау үшін бар күшін салған адамды көрсетуде пайдаланады.

Дәстүрлі анимация кейде көдімгі актерлердің ойынымен араласып кетеді. Уолт Дисней 1920 жылдары ақ-қара боямалы әлемнің актрисасын қосқан «Алиса анимация елінде» (*Alice in Cartoonland*) фильмімен табысқа кенелді. «Зәкірді көтеру» (*Anchors Aweigh*) фильмінде Джин Келли Джерри тышқанмен билеу үшін транспаренттер әлеміне енді. Транспарент анимация мен шын актерлердің ойындарының ең күрделі үйлесімі «Роджер қоянға қастандық жасаған кім?» (*Who Framed Roger Rabbit*) фильмінде болған сияқты (5.58).

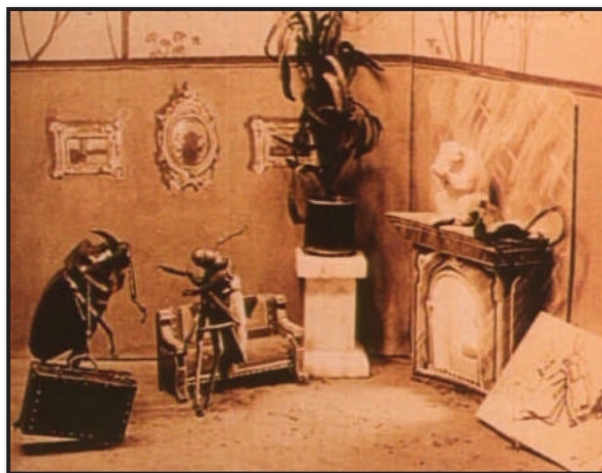
Компьютерлік анимация түрлері

Компьютерлік бейнелер анимацияны түбегейлі өзгертті. Бағдарламалық жасақтама қозғалыс иллюзиясын қамтамасыз ететін, аздап өзгерген мыңдаған бейнені жылдам генерациялай (түрлендіре) алады. Бағдарламалық жасақтама киногогерлерге шынайы өмірде түсіру мүмкін емес нәрселердің бейнелерін шығармашылық деңгейде жасауға мүмкіндік береді.

Компьютерлік бейнелер (**CGI**) 1970 және 1980 жылдардағы арнайы эффект көріністері үшін сирек қолданылды. Келесі он жылдықта Джордж Лукастың Industrial Light & Magic студиясы мен Стив Джобстың Pixar Animation студиясы және басқа да фирмалар (студиялар) анимациялық бейнелер жасау үшін күшті компьютерлер мен күрделі бағдарламалар жасап шықты. Компьютерлерде түрленген (генерацияланған) бейнелер әр кадрда жеке пиксельдерді басу үшін ажы-



10.114



10.115



10.116



10.117

10.114–10.117 Анимацияланатын нысандар. «Тауықтардың қашуы» (*Chicken Run*) анимациясында пластилин тауықтарды Голливуд стилінде жарықтандырады (10.114). 1912 жылы «Оператордың кегі» (*Cameraman's Revenge*) фильмінде опасыздық, қызғаныш және кек алудың күлкілі мелодрамасын ойнап шығу үшін шынайы қуыршақтарды пайдаланды (10.115). «Таңғажайып Фокс мырза» (*Fantastic Mr. Fox*) фильмінде кейіпкер жергілікті фермерлерді тонасам деген қалауын тізгіндей алмай қалған кезде отбасы мен көршілерінің басына қауіп төндіреді (10.116). 1908 жылы Артур Мельбурн Купер «Ойыншықтар әлемінің армандары» (*Dreams of Toyland*) фильмінде қозғалыстың тығыз қабаттарын жасау үшін кішкентай ойыншықтарды анимациялады (10.117). Бұл – әрекетсіз анимацияның бұрынғы мысалы.

ратымдылығы жоғары монитордан (тікелей немесе лазерді пайдаланып) таспаға ауыстырылады. 1995 жылы Pixar студиясының толықтай компьютермен жасалған алғашқы «Ойыншықтар оқиғасы» (*Toy Story*) анимациялық фильмі Disney арқылы көрсетілді. Ол адамдары пластилин үлгілерді еске түсіретін фигуралармен толықтырылған қызықты үш өлшемдегі әлемді көрсетеді (10.118). Pixar студиясының бағдарламалары теріні («Монстрлар университеті» (*Monsters*), суды («Немону іздеу» (*Finding Nemo*), шағылысқан металды («Көліктер» (*Cars*) және басқа да бет-пішін текстураларын көрсетуді үнемі жақсартып келеді.

«Ойыншықтар оқиғасы» анимациялық фильміндегі қатты мүсінделген анимация фигураларының иллюзиясы **3D компьютерлік анимацияның** шарттарын қалыптастыруға көмектесті. («3D» термині, 5-тарауда айтылғандай, арнайы көзілдірік арқылы көрген кезде тереңдіктің стереоскопиялық әсерін беретін фильмдерде қолданылады. Кейбір анимацияланған фильмдер стереоскопиялық 3D-да шығарылған кезде бәрі шатасып кетеді, сондықтан бізде 3D проекцияда көрсетілмеген «3D анимация» болады. Әдетте 3D-нің қандай түрі туралы айтылып жатқанын контекст қана көрсетеді). Керісінше, **2D компьютерлік анимация** «Мысыр ханзадасы» (*The Prince of Egypt*) және «Менің



10.118



10.119



10.120



10.121

10.118–10.121 Компьютерлік анимация. «Ойыншықтар оқиғасының» (*Toy Story*) компьютерленген әлемі (10.118). Нина Пэйли өзінің «Сита блюз шырқайды» (*Sita Sings the Blues*) анимациясының барлық бейнесін өзі жасап шықты. Ол мұнда сканерленген сұлбаны фонға қойды және компьютермен жасалған күн сәулесінің үлгісін фон ретінде орналас-тырып, сканерленген бейнелерді баспа бейнелерімен қиыстырады (10.119). Оның бейнесін «Франк» (*Frank*) фильмімен салыстырыңыз, 10.113. Пол мен Сандра Фирлингерлер «Менің итім Қызғалдақ» (*My Dog Tulip*) анимациясы үшін 2D бейнелердің суретін салып, оларды бояп жұмыс істеді. Мұнда Пол цифрлы планшетте сурет салады (10.120). Нәтижесі дәстүрлі транспарент анимацияны еске түсіреді (10.121).

итім Қызғалдақ» (*My Dog Tulip*) анимациялық фильмдеріндегідей дәстүрлі транспарент анимацияның көрінісін көрсету үшін цифрлы бейнелерді пайдаланады.

«Компьютерлік анимация» киногоер тінтуірді (компьютердің мышкасы) бірнеше рет басқан кезде компьютер фильмді түрлендіреді (генерациялайды) дегенді білдірмейді. Бағдарламалық жасақтама киногоер енгізген нәрсемен ғана жұмыс істей алады. Егер компьютер көмегімен анимацияланған фильм жасаған болсаңыздар, сіздердің енгізген нәрселеріңіз сканерленген бейне (10.119) немесе үшөлшемді модель болуы мүмкін. Сіздер цифрлы планшетте сурет салып (10.120; 10.121) яки сұлбалы бейне жасап, содан кейін оны бетте көрсете аласыздар. 4-тарауда көргеніміздей, визуалды материал көбінесе қимылды қармауды пайдаланып, компьютерге беріледі (183–186-беттер). Негізгі визуалды материал цифрланғаннан кейін фигуралардың қозғалысының неғұрлым маңызды биттерін («кейфреймиң» – негізгі кадрлау) жасай аласыздар. Бағдарламалық жасақтама әр кадрды өздеріңіз жасауға кететін күш-қуаттарыңыз бен уақытты үнемдей отырып, осы қалыптар (позалар) арасындағы кадрларды толтырады. Басқа бағдарламалар түс, текстура мен жарықтандыруды қосады.

Компьютерлік анимациямен жасалған фильмдердің түрі жоғарыда айтылған дәстүрлі түрлерге ұқсайды. 3D анимация көбінесе қуыршақ фильмдерді еске түсіреді. Хамелеонды бейғам шериф ретінде көрсететін «Ранго» (*Rango*) фильмінде қатты пішіндер мен нақты текстуралар күрделі үшөлшемді жаратылыстарды білдіреді (10.122). Дәл осылай, «Үш бауыр туралы ертегі» (*The Tale of the Three Brothers*) фильміндегі қысқа сегмент, «Гарри Поттер мен өлім құдіреті. 1-бөлім» (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*) фильміндегі анимацияланған көрініс дәстүрлі



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бен Хибонның «Гарри Поттер және өлім құдіреті: 1-бөлім» (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*) фильмінің анимацияланған сегменті туралы «Үш бауырға берілген үш минут» (*Three minutes of 'Three Brothers'*) мақаласынан көбірек біле аласыз.



10.122

10.122; 10.123 Цифрлық анимация дәстүрлі анимацияға еліктейді. «Ранго» (*Rango*) анимациясындағы цифрлық кейіпкерлер қуыршақтарды еске түсіреді (10.122). Бен Хибон «Гарри Поттер және өлім құдіреті: 1-бөлім» (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*) фильміндегі үш минуттық анимация сегменті үшін цифрлы сұлба жасады (10.123). Лотта Райнигердің жанкүйері Хибон оның қағаз қималарының көмегімен жасаған эффектін түйсікпен еске түсіреді (10.112).



10.123



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Оскар жүлдесін алған 2007 жылғы анимацияланған фильмдер туралы «Бізге қысқа кадрларды сат» (*Do sell us shorts*), 2008 жылғы фильмдер туралы «Бізге қысқа кадрларды сат; жалғасы» (*Do sell us shorts, the sequel*) мақалаларында айтамыз. Компьютерлік анимацияның өсуі Оскардың «Ең үздік анимацияланған толықметражды фильм» категориясының кеңейтілуіне алып келді. Бұл үдеріс туралы «Оскардың басқа кеңейтілген категориясы» (*The other expanded Oscar category*) мақаласында айтамыз.

силуэт (контур) фильмдердің (сыртқы) көріністеріне еліктейді (10.123).

Хияо Миядзаки сияқты кейбір әйгілі аниматорлар ұқсас және цифрлы бейнелерді қиыстырады (10.124). Олар суреттер салады, бірақ әртүрлі түске бояп, оларды түрлендіру үшін бағдарламаны пайдаланады. Фильмнің басқа бөлігінің қолмен салынған суретін, камераның күрделендірілген қозғалысын компьютерлік анимацияны пайдаланып суреттер жасауы мүмкін. Мұндай әдісті басқа кадрларда, мәселен, дәстүрлі транспарентпен сурет салуды пайдалану мақсатында қала көрінісінің үстімен ұшып өткен сәтін компьютер арқылы жасаған «Көз байлаушы» (*The Illusionist*) фильмінде де қолданған.

Дәстүрлі анимацияның жұмысының қиын болғаны сонша – ондаған жылдар бойы Disney сияқты ауқымы кең студиялар ғана толықметражды анимацияларды шығара алды. Компьютерлік анимация құнының арзан болуы толықметражды анимациялардың кең таралуына алып келді. Сонымен қатар Нина Пейлидің «Сита блюз шырқайды» (*Sita Sings the Blues*) және «Пол» (*Paul*) анимациялары мен Сандра Фир-

лингердің «Менің итім Қызғалдақ» анимациясы жеке, яғни шағын команданың театрлар мен фестивальдарда ойналатын кәсіби деңгейдегі қызметтерді жасай алатынын көрсетті. Цифрлы технологияның арқасында анимация коммерциялық фильм жасау саласына ауысты.

Дәстүрлі анимацияның мысалы: «Долы үйрек» (*Duck Amuck*)

Голливуд қысқа анимацияларының алтын дәуірі кезінде, 1930 жылдан 1950 жылға дейін, Disney мен Warner Bros бір-бірімен бәсекелес еді. Disney студиясында ресурстар көбірек болды, сондықтан олардың анимациялары Warner студиясының өнімдеріне қарағанда барынша күрделі әрі нақты болатын. Warner аниматорлары анимацияланған фильмдерде мүмкін болатын күлкілі (комик) фантазияларды пайдаланып және шығармашылық әдістерде қоршаған ортамен ойнап, қарсыласып бақты.

Warner Bros анимацияларында жылдам, күш көрсету әрекеттері көрініс тапты. «Қоян маусымы» (*Rabbit Seasoning*) анимациясында бытыралы мылтықтың атылуы Даффи Дактың кейпін қайта-қайта өзгерте береді. Warner командасы Даффи мен Багз Банниді Микки Маустың жағымды альтрузимиінен, яғни басқаның қамын жеуден алыс мысқылшыл арсыз етіп көрсетіп, дөрекі сарынды да пайдаланды. Уорнердің комедиялары көбінесе кейіпкерлерге аудиториямен сөйлесуге мүмкіндік беріп, студияның басшылық құрамын мазақтап, сюрреалистік бағытта болды. Бөлімше продюсері Леон Шлезингер шынайы әрекеттердің мүмкіндіктеріне ауыса алатындай етіп, Порки Пигті келісімшарттан шығарған соң, ол қайтадан «Саған фильмге түсу керек» (*You Ought to Be in Pictures*) анимациясында пайда болады.

Warner студиясының көптеген тәжірибелерінің ешқайсысы 1953 жылы Чарльз М. (Чак) Джонс режиссерлік еткен «Долы үйрек» сияқты тым шарықтап кеткен жоқ. Қазір ол Америка анимациясының жауһарларының бірі болып мойындалған. Анимация Голливуд жүйесінің аясында жасалып, баяндау формасын пайдаланса да, оның эксперименттік әсері бар. Өйткені ол аудиторияны транспарент анимацияның техникаларын зерттеуге қатысуға шақырады.

Фильм басталғанда Эррол Флиннің әйгілі Warner Bros фильмдерінің біріне жасалған пародиясы, «Алқызыл наурызгүл» (*Scarlet Pimpernickel*) (1950) фильмі сияқты, одан біршама бұрын келген Даффи Дактай бұзақы көрінеді. Даффи Дак алғаш көрінген кезде дуэльге шығар ноян болады. Бірақ солға қозғалған кезде салынған фон шетінен өтіп кетеді (10.125). Ол не істерін білмей қалады да, декораторды шақырып, кетіп қалады. Сырттан анимацияланған үлкен қылқалам пайда болады да, фонның суретін салады (10.126). Даффи кірген кезде әлі де ноянның киімімен жүреді, ол ашуланып, үстіндегісін фермердің киіміне ауыстырып келеді. Осындай жылдам ауысулар қылқаламмен және қарындаш басындағы өшіргішпен декорацияларды, костюмдерді, реквизиттерді, тіпті Даффидің өзін таңғаларлық қайшылықпен қосып және өшіріп фильмнің өн бойында жалғасады. Уақыттың өтуімен дыбыс үзіліп өшіп қалады немесе таспа проектордан сырғанап кеткендей көрінеді, сондықтан біз экран ортасынан кадр сызықтарын көреміз (10.127).

Осы тәсілдердің барлығы өзіндік ерекше бір баяндауда қорытыла түседі. Даффи бірнеше рет қайта-қайта сюжетті, әйтеуір бір кез келген сюжетті алуға тырысады, ал көрінбейтін аниматор болса оған үнемі кедергі

“ Мені Багз Баннидің суретін салатын суретші ретінде таныстырған кезде, алты жасар бала «Ол емес! Ол Багз Баннидің суретін салады?..» деп қарсылық білдірген”.

Чак Джонс, аниматор

“ Аниматорларға тән бір ғана ортақ дүние бар. Біз бәріміз бақылаудың жанкүйеріміз. Жансыз заттан артық бақыланатын не бар? Сіз әр кадрды бақылай аласыз, бірақ оның құны бар. Оның құны – бейнеті көп процеске жұтылатын өміріңіздің бөлігі. Бұл – заттардың өз өмірін қоректендіру үшін сіздің уақытыңыз бен күш-қуатыңызды сорып жатқаны сияқты құбылыс”.

Саймон Паммелл, аниматор



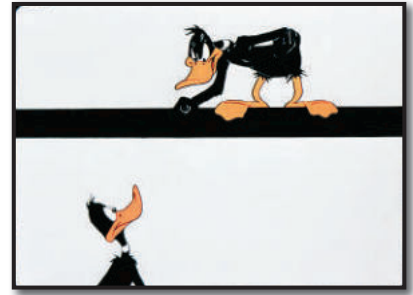
10.124 Транспарент және компьютерлік анимацияның қосылуы. «Мононоке ханшайым» (*Princess Mononoke*) анимациясында бейненің бес бөлігі (шөп пен орман, жол мен қозғалыс сызығы, сайтанның денесі, сайтанның көлеңкеленуі және Ашитактың атқа мініп кетуі) компьютердің көмегімен қосылған. Бұл әдеттегі транспарент анимацияға қарағанда бірқалыпты, барынша күрделі қозғалыстар жасады.



10.125



10.126



10.127

10.125–10.127 Анимация кеңістігінің бұзылуы. «Долы үйрек» (*Duck Amuck*) анимациясының басында фон ақ бос кеңістік болып көрінеді де, біртіндеп тарыла береді (10.125). Бос кеңістікте бұзақыға сәйкеспейтін фон пайда болады (10.126). «Долы үйректе» (*Duck Amuck*) бейне проектордан анық (көрінетіндей) сырғыған кезде, Даффи екіге бөлініп, өзімен өзі сөйлеседі (10.127).

келтіре береді. Нәтижесінде фильмнің баяндау прогрессиясының қағидалары ерекше болады. Біз фильмнің салынған фондар, дыбыс эффектілері, жиектеу, музыка және т.с.с. анимацияның әртүрлі техникаларын ашық мойындатып, комедия жасап отырғанын түсіне бастаймыз. Даффиге қарсы жасалған қарсылық шиеленісе береді, соған сәйкес оның да реніші арта береді. Көп ұзамай құпия ашылады. Ол оңбаған аниматор кім болды екен? Ол Даффиді неге сонша қинай береді?

Ең соңында аниматор Даффиді жарылғышпен жарып жіберіп, бет-жүзін есікпен жауып жоқ қылған кезде құпия ашылады (10.128). Келесі кадр бізді осы уақытқа дейін аниматор болып отырған Багз Банни отырған анимация үстеліне алып келеді. Ол бізге күліп: «Қалай, мен нағыз оңбағанның өзімін бе?» – деп сұрайды (10.129). Warner Bros студиясының анимациясын бұрын көрмеген көрермен үшін бұлай аяқтау біртүрлі көрінуі мүмкін. «Долы үйрек» анимациясының баяндау логикасы көбінесе Багз бен Даффидің басқа анимацияларда бірге түскенін білуімізге байланысты. Тоңмойын, мейірімсіз Багз желікпе, ақымақ Даффиден үнемі басым түсіп отырады.

«Долы үйрек» анимациясындағы анимация техникаларын пайдалану да оның баяндау формасы сияқты шартты емес. Әрекет өте жылдам өтіп жатқандықтан, біз фильмде титр тақырыбы мен «Осымен болды, жігіттер!» (*That's All, Folks!*) деген таныс логодан бөлек, үшеуі ең соңында жылдам тізбекпен өтетін төрт қана кадр бар екенін аңғармай қаламыз. Анимацияның негізгі бөлігі, яғни анимацияның ұзақ планға баламасы бір ғана ұзақ және үздіксіз кадрдан тұрады. Алайда қылқалам мен қарындаш бейнені өшіріп тастап қайта салғанда, ал Даффи кадрға кіріп-шығып жүргенде декорациялар мен жағдай жылдам өзгеріп тұрады. Ол аппақ фонда жиі пайда болады. Мұндай сәттер транспарент анимацияда фигуралар мен фон бөлек-бөлек түсіруге болатын қабаттар деген фактіні айқын көрсетеді. «Долы үйрек» анимациясындағы жалғыз анық кеңістік – кадрдың барынша қарапайым анимацияларда қарастырылған нақты бекітілген қондырғылардан (декорациялардан) мүлдем өзгеше деңгейде екендігі.

Даффи құпия аниматордың кесім кадрын табу үшін ғана мүмкін болатын бір сюжет желісін шығара отырып, дайджетик жағдайларға кіріп-шығып жүрген кезде уақыт кадры бұрмаланады. Даффи анимация енді ғана басталды деп ойлап тұрады, бірақ уақыт «Долы үйрек» анимациясының ішінде зуылдап өтіп жатады (дәстүрлі жағдайда анимациялар кинотеатр бағдарламаларының

10.128; 10.129 Мұнда шабуыл жасап жатқан кім? Кадр ішінде көрініп тұрған қарындаш «Долы үйрек» (*Duck Amuck*) анимациясының қатыгез аниматорын көрсете бастайды (10.128). Warner Bros студиясының басқа да көптеген анимациялары сияқты, Багз Даффиді жеңгеннен кейін бұрылып, аудиториямен сөйлеседі (10.129).



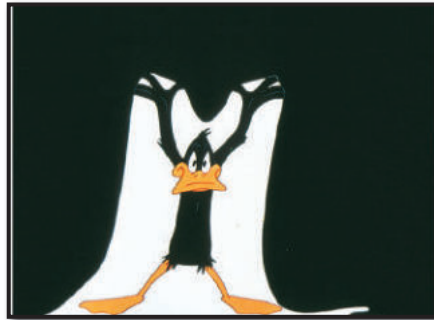
10.128



10.129



10.130



10.131

10.130; 10.131 Даффи той-тарысқа ұшырады. Даффи фонсыз немесе дыбыс трегінсіз қақпанға түсті (10.130). Жиек үстіне сироп сияқты тама бастағандықтан, Даффи жеке кеңістігін сақтап қалу үшін бар күшін салады (10.131).

қысқа бөліміне сью үшін жеті минут көлеміне созылатын). Анимация жарты жолдан асып кеткенде Даффи: «Жарайды! Қане, фильмді бастайық!» – деп айғайлады, сол кезде бірден «Соңы» деген жазу пайда болады. Бірақ Даффи оны шетке ысырып, жауапкершілікті өз мойнына алғысы келеді де: «Ханымдар мен мырзалар, ендігәрі кешікпеймін. Сондықтан өзімнің теңдесі жоқ мәнеріммен сіздердің көңілдеріңізді көтеруге тырысамын», – деп бос фонға жайлы аяқкиіммен шығып, мезі қылған тыпырлаған биін билей жөнеледі.

«Долы үйрек» анимациясы экрандағы және экраннан тыс кеңістікпен де ойнайды. Өзіміз байқап отырған таңғажайып түрленулердің көбі кадрдың шетінде өтіп жатады. Ең бастысы, белгісіз аниматор камера алдында сырғып жатқан қылқалам мен қарындаш көрінісін түсіріп тұрған камера кеңістігінде болады. Даффи жиі кіріп-шығып жүреді, ал кадр (жиектеме) пейзаждың жаңа бөліктерін көрсету үшін немесе жасыру үшін жиі орын ауыстырып тұрады. Дыбыс мүлдем өшіп қалған кезде Даффи оны қайтаруды сұрайды (**10.130**), сол кезде біз ескі пластинканы ойнатып жатқан граммофон үні сияқты шиқылдаған дыбысты естиміз. Бұл көрінбейтін фонограф (граммофон) Даффи гитарасын дыңғырлатқан кезде – зеңбіректің, оны сындырған кезде есектің ақырғанын естіртіп, орынсыз дыбыстар шығарады. Бұл – анимациялық фильмдерде экраннан көріп отырған кейіпкерлер мен нысандар (заттар) ешқашан дыбыс шығармайтыны туралы мұқият ойластырылған әзіл.

Бейненің (көріністің) жақтауларынан тыс кеңістіктің қатысуымен болған ең әсерлі әзіл кадрдың жоғарғы жағы Даффиге тамшылап, ілініп қалған кезде болады (**10.131**). Біз көре алмайтын кадрдан тыс аймақ бір сәтке оның ішінде болып жатқан оқиғаға кіріп кетеді.

«Долы үйрек» анимациясындағы тапқырлық Голливудтың әдеттегі анимацияланған фильмдерінен ерекше. Сонымен қатар Чак Джонс та баяндау формасын пайдаланып, оны комедия жанрына қосып және таныс кейіпкерлерді (Багз әдеттегідей Даффидің ашуына тиеді) көрсетіп, ортамен ойнауды мотивациялайды. Оны әрі қарай да жалғастыра беруге болады. Басқа киногерлер эксперименттік анимацияны Warner Bros жұлдыздарына қарағанда барынша таңғаларлық әрі қорқынышты түрде жасады.

Эксперименттік анимация мысалы:

«Диалогтың мүмкіндіктері» (*Dimensions of Dialogue*).

Чех аниматоры Ян Шванкмайер «Алиса» (*Alice*) және «Фауст» (*Faust*) толықметражды нарратив фильмдермен өте әйгілі болған. Бірақ ол бірнеше формалық нұсқаларды да зерттеген. Оның «Тастар ойыны» (*Game of Stones*) деген қысқа фильмі «*Механикалық балет*» фильмі мәнеріндегі абстракт форманы пайдаланады. Келесі бір «Табиғи тарих» (*Historia Naturae*) және «Сюита» (*Suita*) қысқа фильмдері көне биологиялық категориялармен ұйымдастырылған (рептилиялар, құстар, теңіз жануарлары т.б.) және олардың әрқайсысын әртүрлі музыкалық формамен (танго, менуэт т.б.) шебер сәйкестендіреді. Бұл фильм категориялық фильмнің тек деректі фильмдерде ғана кездеспейтінін алға тартады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Шванкмайердің «Алиса ғажайыптар елінде» (*Alice in Wonderland*) фильмінің өте қорқынышты нұсқасы туралы «Бұл менің есіме... түсіреді» (*That reminds me ...*) мақаласында қарастырамыз.

“ Біз жанасудағы эмоциялық қорғаныс сезімін дүниеге келгеннен бастап, яғни анамызбен жанасу тәжірибесінде сезінуге ұмтылды. Бұл біздің бәрін көру, иісті сезіну, есту немесе байқап көруден бұрынғы әлеммен алғашқы байланысымыз болған”.

Ян Шванкмайер, аниматор

Шванкмайердің қысқа немесе ұзақ фильмдері керемет дара стильді көрсетеді. Оның жұмыстарының басым бөлігі адамдардың немесе нысандардың (заттардың) позициясын кадрдан кадрға жылжыта отырып, қозғалыс қалыптастыратын пиксиляцияға негізделген. Оның кадрлары көбінесе натюрморт суреттеріне ұқсайды, бірақ сирек қозғалады, көбіне қозғалыссыз тұрады. Тастар, бассүйектер, жануарларды үркітетін қарақшылар мен ет тілімдері Шванкмайердің кадрларының өн бойына шашылған. Біздің күнделікті тұтынатын аспаптарымыз бен жиһаздарымызға жан бере отырып, ол біздің бойымыздағы бұрынғы пиксиляция фильмдерінен табылған сиқырлы сезімді оятады.

Бірақ оның пиксиляцияға жасаған қадамы қорқынышты. Шванкмайердің әлемі ыдырау немесе жойылу шегінде. Бәрі бүлініп, бұзылып немесе қирап жатқан сияқты көрінеді. Жылдам монтаж бен қуатты жарықтандырудың арқасында зақымданған немесе бір-бірінен алыстаған таныс нысандардың ірі пландары қорқынышты деуге боларлық эффект береді. Біз ыдырай бастаған зомбиді көрген кезде селк ете түсеміз деп ойлаймыз, бірақ көкөністердің жұмсақ болып езілгенін немесе шабдалыны қайшымен кесіп жатқанын көргенде неліктен жиіркенішті сезінеміз? Шванкмайердің фильмдері бала ерсі деп ойлайтын, ересектер жиіркенішті деп қабылдайтын бейнелерге тоқтап, түйсіну сезімін оятады.

«Диалогтың мүмкіндіктері» фильмі Шванкмайердің ерекше сипаттағы дүниесі болған агрессив алхимияны көрсетеді. Оның жалпы құрылымы категориялардың тақ үштігіне байланысты: «Нақты диалог», «Құмарлық диалогі» және «Шаршататын диалог». Тақырып – интерпретацияның маңызды кілті, бірақ бастапқыда олар пластилиннен жасалған немесе үй жағдайындағы заттардан жиналған түсініксіз адам-кейіпкерлер арасындағы үш нарратив кездесуді белгілеу үшін пайдаланылады.

Диалог агрессия ретінде. Бірінші эпизод түсініксіз адам кескіндеріне толы. Біреуі – көдімгі азық-түліктен, екіншісі – асуй аспаптарынан, ал үшіншісі кеңсе заттарынан жасалған. Әрекет қарапайым тақырып пен вариация үлгілерінен тұрады. Кесілген материалдардан жасалған кескіннің екеуі бірге жүріп кездеседі (10.132). Әр «диалогта» бір кескін екіншісін жеп қояды, аяусыз кескілейді және оның бөлшектерін уатып, түкіріп тастайды (10.133). Осындай бірнеше қатыгез қақтығыстардан кейін кескіндер быламыққа, металл жаңқаларына және қағаз қиындыларына дейін ұсақталады. Ең соңында кескіндер тегіс дөңгелек бастарға айналып кетеді (10.134). Осы ұқсас бастарға жылжу (көрерменді) ойландырып тастайды, бірақ ретроспективада (өткенді шолуда) түсінікті бола бастайды. «Сөйлеушілер» арасындағы айырмашылықтың қысқару процесі келесі бөлімдерде аяқталады.

«Құмарлық диалогі» бізге барынша таныс хикаятты береді. «Нақты диалогтың» соңындағы мүсінді еске түсіретін жұмсақ саз балшықтан жасалған адам сұлбалары үстел бойымен бір-біріне бетпе-бет келеді. Біреуі – ер адам, екіншісі – әйел. Олардың сүйісуі жақындасуға ұқсас болып, формалардың толық тұтасып кетуіне ұласады (10.135). Олар екіге бөлінгеннен кейін саз балшықтың бір



10.132



10.133



10.134

10.132–10.134 «Нақты диалог». «Диалогтың мүмкіндіктері» (*Dimensions of Dialogue*) фильміндегі Азық-түлік кескіні Ыдыс-аяқ кескінімен кездеседі (10.132). Кеңсе заттары кескіні Ыдыс-аяқ кескінін түкіріп тастайды (10.133). Фильмнің өн бойында уатылған заттар бірге жиналып немесе тегіс бастарға айналып, қоюланған қоқыс болып жинақталады (10.134).

кішкене бөлшегі қалады. Ол ана екеуінің назарын аударуға тырысады, бірақ олардың онымен ісі болмайды. Ер адам әйелдің бетіне «баланы» шаптағысы келген кезде, ол еркектің бетін тырнап алады, көп ұзамай екеуі бір-бірін бөлшектеп тастайды. Ең соңында екеуі де саз балшықтың әлгі бір түйіріне тамшылап тұрады.

Соңғы «Шаршататын диалог» бастапқы екі бөлімнің мотивтерін қайта тудырады. Орта жастағы ер адамдар бұрынғы бастар сияқты ұқсас болмаса да, олардың саз балшықтан жасалған екі мүсіні 2-бөлімнің соңын қайталайды (10.134). Бастар балшық массадан көтеріліп, екінші бөлімнің соңын еске түсіріп, үстелдің үстінде жатады. Бірінші бөлімдегі сияқты күнделікті тұрмыстық заттар әңгімелесуді еске түсіретін циклдағы ойынға енгізіледі. Олардың әрқайсысы тілдерін шығарып, маңайдағы «заттарға» көрсетеді (10.136). Нақты болжамдар жасайтын тақырып пен вариациялар құрылымына орала отырып, осы «Шаршататын диалогтың» өзі де таныс заттардың әзілге толы мазасыз тәсілі арқылы өтіп, шұбалаңқы болып кетеді.

Бірінші раундта әр адамның ұсынылған нысаны екінші адамның нысанын толықтырады. Біреуі тіс щеткасын, ал екіншісі тіс пастасын ұсынады. Біреуі нан ұсынса, екіншісі май береді. Нысандардың әр жұбы үйлесім тапқан төрт айналымнан кейін адамдар қалыптарын ауыстырады. Енді процесс өздігінен бұзыла бастайды. Тіс пастасы нанға жағылады, май қарындашқа тамады, ұштағыш тіс пастасының ыдысын ұштап жатады. Мүмкін болған барлық сәйкессіздіктер сыналады, ал нәтижесі әрқашан апатты аяқталады (10.137).

Бастар шытынай бастайды да, тағы да орын ауыстырады. Әр адамның тілі өзінің сыңарына ұқсас заттарға: бөтенке – бөтенкеге, бау – бауға дегендей жұпталады. Бірақ үйлесімді көрінген нәрсе шын мәнінде бұзылған, өйткені заттар (нысандар) үнемі қақтығыса бастайды. Нан тілімдері бір-бірімен тістесуге көмсе, баулар бір-бірімен айқасып кетеді. Барлық мүмкіндіктер таусылған кезде бастар құлаған суфле (кілегей) сияқты салбырап қалады (10.138).

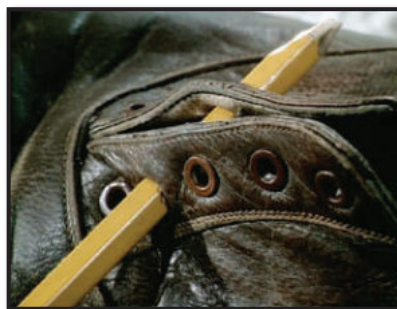
Формалық үлгілеу. Тақырып және вариациялар. Әр эпизодтың қарапайымдылығы кейбір шебер вариацияларды айқындап көрсетеді. 1-бөлімнің кескіндері жалпақ, ал келесі бөлімдердің фигуралары үшөлшемді. Шванкмайер әңгімелесушілердің әр жұбын әртүрлі түсірді. 2-бөлімде бас көріністері мен кадр/қарсы нүктеден түсірілген кадрды енгізді. 2-бөлімдегі жұптың көздері, 3-бөлімдегі адамдардың көздері түрлі түсті, шынайы әрі айқын болды. 1 және 3-бөлімдер асүй және кеңсе заттарын жинақтаған. Кескін фигуралары таныс құралдардан коллаждалған, ал тіл секансы күрт қақтығыста сәйкес емес нысандарды алып келіп жатады. Шванкмайер Чехия сюрреалистік қозғалысының Чехиядағы бөлімшесімен байланыста болған. Бұл бізге осы ағымдағы өнер адамдарының өмірдің құпиясы мен иррационалдығына қозғау салу үшін біртүрлі салыстыруларды жиі пайдаланғанын еске түсіреді (555–557-беттерді қараңыз).



10.135 «Құмарлық диалогі». Ер адам мен әйел адамның сұлбалары (фигуран) сүйісіп, бір-біріне қосылып кетеді.



10.136



10.137

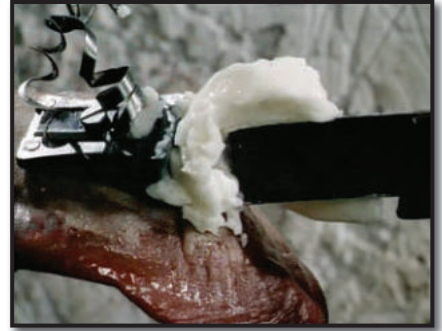


10.138

10.136–10.138 «Шаршататын диалог». Үшінші секцияда май жағатын пышақ пен нан кездеседі (10.136). Кіріспе үзілісте әр адамның мақсаты өзінің сыңарымен сәйкес келетін серіктестік ұсынылады. Алайда (орын) ауысудың екінші раундында мақсаттар бір-біріне сәйкес келмейді де, бұл қақтығыс күш көрсетуге ұласып кетеді (10.137). Диалог салбыраған бастармен аяқталады (10.138).



10.139



10.140

10.139–10.142 Үстел армагедоны. 1-бөлімде конверт шөмішті қатты мыжғылап тастайды (10.139). 3-бөлімде қарындаш ұштағыш тілдегі май пышағын сындырып тазалап тастайды (10.140). 1-бөлімде алманы тұншықтырады (10.141), ал соңғы сегментте қарындаштар жекпе-жектегі найзаларша қақтығысады (10.142).



10.141



10.142

Бұл салыстырулардың пәрмені мықты, өйткені нысандардың (заттардың) айқын текстурасы бар. Тегіс пластилин фигуралар 2-бөлімде аққан сұйықтықтың ізіне айналады, ал жұптасу рәсімінің (салтанатының) бейшара ұрпағы үстелге және өзінің ата-анасына ұрылып, тас-талқаны шығады. 1-бөлімдегі заттарды аяусыз бөлшектеу мен уату азық-түлік түсіріліміне көбірек сәйкес келетін қуатты жарықтандырумен көрсетіледі. Ал 3-бөлімдегі тілді жазалап жатқан ірі пландар кез келген көрерменді еріксіз жабырқатады (**10.139; 10.140**). Жұмсарған әрі уатылған, соққы тиген һәм дыбыс трегінде қатты сықырлаған қарапайым заттар (нысандар) болмаса фильм дәрекілеу болмас та еді.

Әр эпизод аяусыз қарсылықты көрсетеді. 2-бөлімдегі эротикалық кездесу қақтығысқа қорқынышты адамның жүзін береді, ал басқа бөлімдері де сол сияқты үрейге толы. Біз құралдар мен көкөністердің бірін-бірі қалай мертіктіргенін (бұзғанын), ал тілдің жұдырық сияқты түйілгенін көруге үйренбегенбіз. Шабуылдағы әзіл әлсіз болғанымен, бейнелер мен өткір, сықырлаған дыбыстар механикаландырылған қырғын соққыны көрсетеді (**10.141; 10.142**). Бізге осы жансыз заттардың ауруын сезіндіре отырып, Шванкмайер қансыз-ақ қорқынышты, қатал фильм жасап шықты.

Әңгіме жоюшы ретінде. «Диалогтың мүмкіндіктері» фильмі 11 минуттай өзара байланыстың әртүрлі түрлерін зерттейді және бұл тақырыптық интрепретацияны талап етеді. Мұнда идеялар мен көзқарастар байсалды алмасудың орнына, диалог тоқтаусыз шабуыл мен кек алудан тұрады. «Нақты диалогта» пікір алмасудан бұрын бір бас екіншісін кескілеп жатады. Бірақ ешқайсысы жеңбейді; ең соңында сөйлеушінің үшеуі де қоқыс болып, содан кейін бірегей мүсінге айналады. Фильм біреуді сізбен келісуге мәжбүрлеу, ақыр аяғында, әлсіз біртектілікті тудырады деп болжам жасайды.

Шванкмайер фильмді Чехословакиядағы қатал саяси репрессия кезеңінде түсірді. Сондықтан кейбір сыншылар бірінші эпизодты мемлекеттің қатаң талабына деген қарсылықты білдіреді деп қарастырады. Осы тұрғыда әңгіменің «нақты» жағы фактілер туралы дауласпайды, одан гөрі зорлық кезінде диалог болмайды деген негізгі фактіні мойындайды. Пікірлер бұзыла бастайды, бәрі бірдей көрініп, бірдей ойлай бастайды. Фильмге коммунистік үкімет тыйым салды.

2-бөлім бірінші диалогты ашатын зорлықтан басталады. Мұндағы жұптың бір-біріне тартылуы үйлесімділіктің мүмкіндігін көрсеткендей болады. Бірақ көп ұзамай олар өздерінің ұрпағына, ақыр аяғында, бір-біріне шабуыл жасайды. Отбасылық жағдайдағы жеке адамдар бірыңғай үйілген пластинге айналып кетеді.

3-бөлімнің басында үйлесім мен өзара әсер қайта көрінеді. Май нанмен кездескенде, баулар аяқ киімге жол тартқанда екі жақ та келісімге келгендей көрінеді. Соған қарамастан, тіл ойыны сәйкеспейтін заттардың (нысандардың) алмасуына оралады: екі бас бір-бірімен сөйлесіп тұрғандай және оның нәтижесі зорлыққа, күш көрсетуге айналғандай. 3-бөлімнің 3-раундында бастар «бірдей нәрсені айтып тұрғандай» ұқсас заттарды сыртқа шығарады. Бірақ ұқсас заттардың өзі бір-біріне шабуыл жасайды. Бұл әр адам екінші адамға шынымен қарсы жауап қатпай, диалог екі монологқа айналып кетеді дегенді білдіреді. Нәтижесінде серіктестің екеуі де алдыңғы бөлімдердің соңындағы кейіпкерлерге ұқсап, бір-бірінен айнымай қирап қалады.

Фильмнің өн бойындағы бетпе-бет келген өзара әрекеттер бір-біріне аяусыз қатал және өздігінен бұзылады; олар көбінесе шаршаумен аяқталады. Бұл – адамзаттың қарым-қатынасын бейнелеген өте көңілсіз, бірақ тартымды бейнелермен және көмескі әзілмен қойылған көрініс.

«Долы үйректегідей», «Диалогтың мүмкіндіктері» анимациясы да таңғажайып түрленулер жасап, біздің болжамымызды бұзып, комедия қалыптастырады. Бірақ Даффидің ретсіз шытырман оқиғасы, ақыр аяғында, Багздың сотқарлығымен түсіндіріледі. Шванкмайердің талғамы оған қарағанда онша елене бермейді. Баяндау үштігін категориялық форманың жиегіне орналастырып, бізді күрт өшірілген формалық вариациялар арқылы алып жүреді. Қазіргі мұндай мотивтер Чак Джонс ұсынған фарсқа (жеңіл мазмұнды комедия) қарағанда барынша ой салатын, тіпті талғамшыл (барынша мазасыз, тіпті жиіркенішті) деуге болады. Осы екі фильмдегі әртүрлі тәжірибелер фильм аниматорына қолжетімді айқын таңдаулар ауқымын мысалға келтіреді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Тағы бір тамаша эксперименттік фильм аниматоры туралы «Лен Лай, Ренессанс Киви» (*Len Lye, Renaissance Kiwi*) жазбасында айтамыз.



ТҮЙІН

Фильм көріп отырған кезде біз оның қалай болатынын елестетеміз, ол біздің болжамымызды қалыптастырады. Егер деректі фильм көріп отырсақ, одан біз көңілімізді көтеретін немесе алға жетелейтін бір нәрсе үйренеміз деп күтеміз. Бірақ эксперименттік фильм олай емес, ол өзінің үлгілері мен стратегияларын анықтау үшін ойын сияқты нәрселермен еліктіреді. Кинотеатрлардан тамашалайтын анимацияланған фильмдер көбінесе бізді таңғалдырып, көңілімізді көтереді.

Деректі фильм көріп отырған кезде біз өзімізден ол әлем туралы қандай ақиқатты айтпақшы деп сұрай аламыз. Ол заттардың бір немесе бірнеше категориясын көрсете ме? Олай болса, олар қалай ұйымдастырылған? Киногер тақырыптағы байланысты беруге тырыса ма? Осы тақырыпты аша түсетін абстрактілі немесе баяндау бөлімдері бар ма? Әлде тақырып аргумент ретінде ұйымдастырылған ба? Егер олай болса, ол аргумент сенімді ме?

Өзіміз көргендей, эксперименттік фильмдерде абстракт және ассоциатив формалық үл-

гілерді жиі пайдаланады. Уақыт өткен сайын біз кадрлар мен шағын сегменттер арасындағы байланыстарды түсінуге тырысамыз. Экрандағы пішіндерде, қозғалыс бағыттарында немесе түстерде ұқсастық бар ма? Бар болса, онда фильм абстракт форманы пайдалануы мүмкін. Ал егер фильм болып жатқан кезде естеліктерге қайта оралған тұста ілгері басатын байланыстарды аңғарсаңыз, онда ассоциатив форма жұмыс істеп жатыр деген сөз.

Анимацияланған фильмдер баяндауларды көрсете алады, деректі ақпараттарды бере алады немесе ортамен тәжірибе жасай алады. Алайда сіз фильмді жасау кезінде қандай техникалардың қолданылғанын анықтай алатын жағдайда болуыңыз керек. Экрандағы қозғалыстар суреттерге, қозғалмалы қуыршақтарға, яки пластилин фигураларға, я болмаса жалпақ кесінділерге немесе компьютерлік бейнелерге негізделген бе? Егер сіз осы техникалардың қалай пайдаланғанына мұқият зер сала қарасаңыз, онда анимация киногері ұсынған ақиқат туралы еркін ойлардан ләззат аласыз.

V

БӨЛІМ

Осы кітаптың өн бойында сіздерден көрген фильмдеріңіз бен онан естіген әңгімелеріңіздің кейін қалайша креативті шешім қабылдауға көмектесетінін түсіну үшін киногер сияқты ойлануды сұрадық. Бұлайша көрудің нәтижесі кез келген фильмді жасауда шеберлікке деген құрметті қалыптастыруға әрі оны талап етуге алып келеді. Анығырақ айтсақ, асқан сезімталдықпен өзіңізді киногердің орнына қойып көру фильм көркемдігін, форманың қалай жұмыс істейтінін, техникаларды қалай пайдаланғанын және фильм жанрлары сияқты кең ауқымды категорияларды қалай қамтитынын түсіндіріп бере алады деп ойлаймыз.

Көрермен ретінде біз киногердің барлық мүмкіндіктеріне қол жеткізе алмаймыз. Әрине, олардың кейбірін сұхбаттар арқылы немесе кітапта келтірілген дәйексөздерден білеміз. Біз көбінесе секансты жарықтандырудың немесе сахналаудың, я болмаса кесім жасаудың балама әдістерін елестете отырып, таңдау логикасын қайта құра аламыз.

Осы кітапта қарастырған нәрселердің барлығы сізді алдағы уақытта фильмдер туралы өзіңіздің сыни көзқарастарыңызды қалыптастыруға дайындайды. Фильмнің сыны – фильм туралы түйсініп ойлану және ол жайында өз пікіріңізді білдіру деген сөз. Фильм туралы тереңірек білуге ұмтылып, оған қатысты жауаптарымызды түсінуге тырысқан сайын өз ойларымыз бен идеяларымызды басқалармен бөлісуге бейім боламыз. Достармен әңгімелесіп, сайтта пікір қалдырамыз. Алайда мұның бәрі – фильм сынының формадан тыс түрлері.

Қаласаңыз фильм сынымен барынша жүйелі түрде айналыса аласыз. Жобаңыз вебэссе яки блогжазба, курсқа арналған мақала, не газет пен журналға арналған эссе түрінде таралуы мүмкін. Мұнда фильм талдауына өтіп, оның қалай жұмыс істейтінімен жақынырақ таныс боласыз. Бұл тарауда фильмдердің бірнешеуін мысалға келтіре отырып, талдау жасаған эсселерді оқып, сондай-ақ кинокартинаны қалай жасау керектігі жөнінде ақыл-кеңестер ала аласыз.

Талдаушы әдетте бір мақсатты назарға алады. Бәлкім, фильмдегі бір нәрсе сізді ойландырып, сіз соның себебін түсінгіңіз келетін шығар. Немесе белгілі бір эмоциялық реакцияның өзіңізге не бергенін білгіңіз келетін болар, фильмнің көруге тұрарлық екеніне басқаларды сендіргіңіз келуі де мүмкін. Бұл бөлімде талдауларды екі мақсатта дайындадық. Біріншіден, форма мен стильдің әртүрлі фильмде қалай бірге жұмыс істейтінін көрнекі етіп көрсеткіміз келді. Екіншіден, фильм жұмыстарының кейбір аспектілерін түсіндіре алатын қысқа сыни талдаулардың моделін ұсынып отырмыз.

Бұл талдаулар фильмнің өрісін тарылтпайды. Сіз кез келген фильмді зерттеп, осы кітапта кездескеннен де қызықты нәрселерді таба аласыз. Бір фильм туралы бір кітап жазғандар да бар, айтатын нәрсе әлі де көп. Өнердің басқа түрлері сияқты, кино өнері де сарқылмайтын түпсіз қазына.

Фильмдерді сыни талдау

11-ТАРАУ

Кино сыны. Талдау мысалдары

Бұл тараудағы төрт бөлім әртүрлі фильмнің әрқилы аспектілеріне ерекше көңіл аударады. Біз классикалық хикаятты баяндауды көрсететін Голливудтың негізгі «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) мен «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) деген екі фильмін қарастырудан бастаймыз. Мұнда бас кейіпкерлердің мақсаты, хикаят әрекетінің желілері, соңғы бір сәттегі жанталас, баянсөздегі өзгерістер мен басқа да стратегиялар ерекше айқын тәсілдермен пайдаланылады. Одан әрі біз дәстүрлі алғышарттарды қабылдайтын, бірақ оларды ерекше мақсатта пайдаланатын америкалық тәуелсіз екі фильмді қарастырамыз. «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) фильмі қоғамдағы әлеуметтік проблемаларды анықтау үшін классикалық хикаятты баяндауға сүйенеді. «Толған ай патшалығы» (*Moonrise Kingdom*) фильмі қашып кеткен жұптың таныс романтикалық хикаясы айналасында жасанды ертегі әлемін жасайды.

Содан кейін классикалық нормаларға балама ұсынатын үш фильмге кірісеміз. «Ақырғы дем» (*Breathless*) фильмі кейіпкер мотивациясының екіұштылығы арқылы кездейсоқ техникалармен еркін көрсетілген байланыссыз әрекетке сүйенеді. Керісінше, «Токио хикаясы» (*Tokyo Story*) фильмі өте қатал әрі нақты стиль жасай отырып, классикалық нормадан алыстайды. «Чуңкиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмінде бізге нарратив параллельдерге назар аударуды ұсынады.

Алғашқы екі бөлім, яғни секция қойылымды фильмдермен байланысты, бірақ деректі фильмдер де айтарлықтай мұқият жасалады. Үшінші бөлімде формалық һәм стильдік процестер деректі фильмге астарлы мәннің кең ауқымын қалай беретінін талдағалы отырған екі мысал қарастырылады. Бірінші, «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) фильмі Кеңес Одағындағы өмірдің бір күнін деректі фильмге айналдырып, шындықты түрлендірудегі киноның күшін дәріптейді. «Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильмі соттың қателігі туралы хикаятты айта отырып, сонымен қатар кез келген қылмыстағы тергеудің жауапкершілігі туралы қиындықтарды алға тартады. Ақырында, біз әлеуметтік идеологияны баса көрсететін талдауға ауысамыз. Біздің бірінші мысалымыз – «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) фильмі. Бұл фильм үстем идеологияны қабылдап, аудиторияның осы идеологияға деген сенімін нығайтады. Ал «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) фильмі фильмнің идеологиялық салдарының онша анық болмайтынын көрсетеді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бағалау мен интернеттің қазір қандай рөл атқаратынымен қоса, кино сыншыларының бүгінгі күні қандай жұмыс атқарып жүргенін қарастыру үшін «Сыни жағдайда» (*In critical condition*), «Махаббат саған қажет нәрсенің бәрі емес» (*Love isn't all you need*) және «Фильмдегі жақсы, ескі махаббат (жабық сараптамалар)» (*Good, old-fashioned love (i.e., close analysis) of film*) мақалаларын қараңыз.

Біз осы фильмдердегі кез келген әртүрлі аспектілерді ерекшелеп көрсете аламыз. Мысалы, «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмі – классикалық нарратив фильм, сондықтан да оны осы тұрғыда қарастыруға болады. «Кинокамералы адам» фильмі классикалық жалғасымды монтаждың баламасы ретінде көрінеді. Кез келген фильм талдауға болатын идеологиялық позицияны ұстанады. Біздің таңдауымыз талдау тәсілінің белгілі бір бұрышын ғана көрсетеді; сіздің жеке талдауларыңыз біз аңғармаған басқа да көптеген нәрселерді ашуы мүмкін.

«Кино өнеріне кіріспе» кітабының бұрынғы басылымында жарияланған талдауларды <http://www.davidbordwell.net/filmart/index.php> сайтынан таба аласыздар. Сайттағы блогта секанстар мен тұтас фильмдердің басқа да көптеген толыққанды талдаулары бар.

Классикалық нарратив кино

«Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*)

1940. Колумбия. Режиссері Ховард Хокс. Сценарийін жазғандар: «Бірінші жолақ» (*The Front Page*) фильмінің сценарисі Чарльз Ледерер мен Бен Хехта, Чарльз Макауртура. Операторы Джозеф Уоккер. Редакциялаған Джин Хэвлик. Портер Холлмен бірге музыкасын жазғандар: Моррис В. Столофф, Кэри Грант, Розалинд Рассел, Ральф Беллами және Джин Локхарт.

«Оның қызы Фрайдей» фильмінде диалогтың көп бөлігі оқша борайтындықтан, оны ең жылдам дыбыстық комедия деп атайды. Бұл жылдам ойлап, тез сөйлейтіндер туралы екінші бір «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) деген фильмді еске түсіреді. Диалогты жылдамдату үшін режиссер Ховард Хокс актерлерін біраз үзіліс жасап, алдыңғы актер сөзін аяқтағанша сөйлесуді бастап кетуге ынталандырды. Алайда «Оның қызы Фрайдей» фильміндегі диалог жылдамдық сезімін тудыратын жалғыз фактор емес. Фильмнің нақты техникаларымен қатар, классикалық нарратив форманың шарттары да осы құйынды әдісте маңызды рөл атқарады.

“Егер сіз сөйлеп тұрған, әсіресе кез келген толқу көрінісінде сөйлеп тұрған бірнеше адамның сөзін естіген болсаңыз, олардың бәрінің бір мезетте сөйлегенін аңғарасыз. Мұндай диалогпен аз да болса қосымша жұмыс жасау керек. Сіз біраз сөзді біреудің сөзінің алдына және біраз сөзді соңына қоясыз, сонда олар қабаттасып кетуі мүмкін. Бұл шын мәнінде жоқ жылдамдық әсерін береді және адамдарға аздап тезірек сөйлеңдер дей аласыз”.

Ховард Хөукс, режиссер

Оқиға желісі мен кейіпкердің мақсаттары. Классикалық Голливуд нарративі жылдамдық әсерін тудыру үшін ыңғайлы. Оның қысқа экспозициясы мен тығыз өрілген сюжеттелуінің дәстүрі бізді жылдам еліктіріп әкетеді. Мысалы, «Оның қызы Фрайдей» фильмінде негізгі 13 көрініс қана бар. Сондықтан киногерлер өте қысқа секанстардың сериялары арқылы ырғақ жасамауға шешім қабылдады. Оның үстіне, әрекет бірнеше икемдеуден өтеді, сондықтан адамдар бір жерге баса-көктеп кіріп-шығып жүргенде, әрі кейіпкерлердің оқшауланған жаңа тобы өз мақсаттарын көздеп, бір-бірімен қақтығысқан кезде зор қысым әсері пайда болады. Бұл мақсаттар дамудың барынша кең үлгілеріне еніп кетеді. 3-тарауда көргеніміздей (123–124-беттер), классикалық Голливуд киносы көбінесе арнайы мақсатқа жеткісі келетін ерекше сипаттары бар кейіпкерлердің хикаяттарына шоғырланады. Осындай кейіпкерлердің қарама-қайшы сипаттары мен шиеленісті мақсаттары «Оның қызы Фрайдей» фильмінің сюжетін әрекеттің негізгі екі желісімен алға жылжытады.

1. *Романтика.* Хильди Джонсон газеттерге репортаж беруін тоқтатып, Брюс Болдуинге тұрмысқа шыққысы келеді. Бірақ Хильдидің редакторы әрі бұрынғы күйеуі Уолтер Бөрнстің мақсаты басқа: ол Хильдидің тілші ретіндегі жұмысын жалғастырып, қайтадан екеуінің бас қосып тұрмыс құруын қалайды. Осы екі мақсатты назарға ала отырып, кейіпкерлер бірнеше кезеңде жанжалдасып қалады. Біріншіден, Уолтер Хильдиді соңғы мақаласын жазып берсе, күйеу жігіті екеуіне тұратын мекен тауып беремін деген уәдемен алдайды. Бірақ Уолтер Брюсті тонауды ұйымдастырады. Уолтердің жоспарын біліп қалған Хильди мақаланы жыртып тастайды. Уолтер Брюсті әлі

де жібермейді, бірақ, ақырында, Хильдидің репортаж жасауға деген құлшынысы қайта оянып, жеңіске жетеді. Ол Брюске тұрмысқа шығамын деген райынан қайтып, Уолтермен қалады.

2. *Қылмыс пен саясат.* Эрл Вильямс полицейді өлтіргені үшін дарға асылатын болады. Қаланың саяси басшылары қайта сайланудан үміт етіп, жазаны осы мақсатқа пайдаланғысы келеді. Бұл оймен мэр де, шериф те келіседі. Бірақ Уолтердің мақсаты басқа. Ол губернаторды Вильямстің жазасын кейінге қалдыруға көндіріп, сол арқылы мэрдің партиясын сайлаудан шығарып тастауды көздейді. Шерифтің ақылсыздығы салдарынан Вильямс қашып кетіп, Хильди мен Уолтерді паналайды. Бұл кезде губернатордан жазаны кейінге қалдыруға рұхсат келеді; кетіп қалуы үшін хабар әкелушіге мэр пара береді. Вильямстың ізіне түседі, бірақ Вильямсты ажалдан, Уолтер мен Хильдиді түрмеден сақтап қалу үшін хабар әкелуші кешігіп болса да, қайтып келеді. Сайлауда мэрдің саяси қарсыластары жеңіске жетуі мүмкін деген болжам да болады.

Оқиғаның, қылмыс пен саясаткерлерге қатысты әңгіменің ұзын-ырғасы романтика желісімен тығыз байланысты. Уолтер Вильямстың ісін Хильдиді өзіне қайтару үшін пайдаланады, Хильди Брюске қайта оралудың орнына, Вильямстың оқиғасын зерттеп кетеді. Брюстің анасы полицияға хабарласып, Уолтер Вильямсты жасырып отыр деп хабар береді. Көбінесе оқиғаның екі желісінің өзара әрекеті кейіпкерлердің мақсаттарын өзгертеді. Хильдиді мақала жазуға көндірген Уолтер өзінің ішкі мүддесін саясаткерлерді қиындықта қалдырып, Хильдиді өзіне қайтаруға пайдаланады. Хильдидің мұраты айтарлықтай өзгерген. Мақаласын жыртық бойда, оның Эрл Вильямстың түрмеден қашуы туралы хабарлаймын деп аяқ астынан тоқтамға келуі Уолтердің жоспарын қабылдауға мәжбүрлейді. Вильямсты жасыруға дайындығы мен Брюстің өтінішіне деген немқұрайлылығы оның Уолтермен байланысты мақсаттарын айқындайды.

Мақсатқа бағытталған екі сюжет желісі өзара байланысты болғандықтан, әрекеттер көбейіп, кеңейе бастайды. Мысалы, Уолтерді жолдан қалдыру тактикасы (Даффи, Луи және Энджи деген істес адамдармен бірге) себеп пен салдардың қысқа мерзімде бұрқ ете қалуын тіркейді. Дәл сол уақытта учаскелік түрмеге кіріп-шыққан Брюсті романтикалық сюжеттен ығыстырып шығарады. Хильди, шериф, психолог пен Уолтер қысым көрсеткендіктен, Эрл Вильямс параллель тәжірибеге тап болады. Романтика мен саясат шырғалаңына Молли Маллой (Вильямстың сүйіктісі), Брюстің анасы, басқа тілшілер мен губернатордан келген тамаша өкіл Петтибон сияқты екінші кейіпкерлер жылдам араласып кетеді. Алайда бұл кейіпкерлердің барлығы үлкен сюжет желісіндегі елеусіз кейіпкерлер емес. Мысалы, Эрл Вильямс қашып кеткенде немесе Болдуин ханым Уолтерді тонаушы деп айыптау үшін баса-көктеп кіріп келгенде осы сюжет желілеріне өз әрекеттерімен әсер ете алады. Ойынға тартылған осынша кейіпкер қалай болғанда да оқиғаны ауытқытып, сюжеттің жылдам әрі тосын болуына ықпал жасаған.

Қарқын алған кез: уақыт қысымы. Классикалық нарратив барлық кейіпкерді үлкен қозғалтушы күшке байланыстыруға тырысып қана қоймай, бір көріністі екіншісімен де жалғастырады. *«Оның қызы Фрайдей»* фильміндегі бір көріністің соңындағы жағдайдың салдары негізгі бір себепке – келесі көріністі бастайтын жағдайға айналады. Мысалы, бірінші көріністің соңында Уолтер Брюс пен Хильдиді түскі асқа шақырады; 2-көрініс мейрамханада отырған үшеуімен басталады. *«Оның қызы Фрайдей»* – алдыңғы көріністің соңында әрбір жаңа көріністі жылдам реттеп, сюжет әрекетін ұстап тұруға көмектесетін желілік үлгі.

Голливудтағы хикаятты баяндау қарқын алатын кең тараған әдістердің бірі әрекеттің (оқиғаның) дедлайнның белгілеуге байланысты. Дедлайн – бекітілген тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) факторын қосатын газет жанрының шарты. Бірақ *«Оның қызы Фрайдей»* фильмінде оқиғаның әр желісінің өз дедлайны бар. Мэр мен шериф анық тағатсыздықпен бетпе-бет келеді: Эрл Вильямс губернатор оны ұстап алғанға дейін дарға асылуы керек. Өзінің саяси стратегиясында Уолтер Бөрнс те сондай алаңдаумен бетпе-бет келеді: ол Вильямстың жазасының кейінге қалғанын қалайды.

Романтикалық сюжеттің де дедлайны бар. Брюс пен Хильди пойызбен Олбаниге барып, дәл сол күні сағат төртте үйленулері керек болған. Уолтердің айла-шарғысының кесірінен екеуі сапарларын кейінге шегеруге мәжбүр болады. Бұған Брюстің Хильдимен және Валтермен кездесіп қалып, «Мен тоғыздағы пойызбен кетемін!» деп дөрекі талап қойып шығып кеткен фактісін қосыңыз (Хильди де бұл пойыздан кешігіп қалады). Фильмдегі үдеп бара жатқан мұндай шиеленіс сезімі

дедлайндарға байланысты. Егер Эрл Вильямсты келесі айда дарға асса немесе сайлау екі жылдан кейін өтсе, я болмаса Брюс пен Хильди үйленуді кейінгі бір уақытқа белгілесе, драмалық шиеленіс сезімі аңғарылмас еді. Жиналып қалған осындай уақыттар оқиғаның барлық желісін қысып, фильмнің (енді не болар екен деген секілді) дем шығармай күту қарқынын ұстап тұрады.

«*Оның қызы Фрайдей*» фильмі осы қарқынды үдетудің өте ерекше, өзгеше бір әдісін тапқан. Сюжет жағдайларды тура хронология ретімен көрсетеді, бірақ хикаят ұзақтығынан керемет артықшылықты талап етеді. Әрине, негізгі хикаят әрекеті (оқиғасы) тоғыз сағат шамасында (12:30-дан 21:30-ға дейін) өрбігендіктен, біз көріністер арасындағы уақыттың белгілі бір бөліктері алып тасталады деп күтеміз. Мұндағы өзгешелік – көріністер ішіндегі уақыттың үдей түсуі.

Мысалы, ең алғашқы көріністе *пошта кеңсесіндегі* сағат 12:36-ны көрсетіп тұрады; сахна уақытының 12 минуты өткеннен кейін дәл сол сағат 12:57-ні көрсетіп тұрады. Соған қарамастан, көріністе ешқандай монтаждау эллипстері болған жоқ; бар болғаны хикаят ұзақтығы сығымдалған. Егер сіз фильмнің ең ұзақ көрінісіне (33 минут!) тураласаңыз, онда барынша айқын да көрнекі үдеуді табасыз. Адамдар алыс сапарға шығып, 10 минуттан аз уақытта қайтып оралады. Мұнда монтаждау тағы да ұзақтықтың жалғасымын ұсынады: хикаят уақыты экран уақытына қарағанда жылдамырақ өтеді. Мұндай уақытша сығымдау фильмнің тоқтаусыз қарқынын қалыптастыру үшін осыған дейін зерттеген барлық нәрсемен – тығыз себеп-салдар байланыстарымен, күтпеген кіру және шығу оқиғаларымен әрі үздіксіз жедел диалогтармен – үйлеседі.

Әңгімелер мен әбігерлердің осынша көп көлемімен сіз кесім жасау жылдам болады деп күтуіңіз мүмкін. Бірақ, шын мәнінде, фильмнің монтаждау ритмі бүгінгі таңдағы қарқынды үздіксіздік тәсілмен салыстырғанда біршама баяу. Фильмдегі орташа кадрдың ұзақтығы 15 секунд, бұл қазіргі комедияларға қарағанда төрт-бес есе баяу. Алайда Хокс кадрды бекіте отырып, кесімдерге аландамай, диалогтардың жылдамырақ қозғалуына мүмкіндік береді және актерлердің орындарын мәнерлі үлгілермен кадр айналасында ауыстыра алады. Көптеген кадрлар сахналауға мүмкіндік береді, ал актерлердің қойылымдары комедияны айқындай түседі (**11.1; 11.2**). Сондықтан да бірмезетті диалогтар үшін актерлердің арасында кесім жасауға тырыспай, оларды бір кадрда ұстап тұрған жөн (**11.3**).

Хокс кесім жасаған кезде драмалық сәтте алдын ала болжап немесе баса көрсету үшін үздіксіздік тактикасын жиі пайдаланады. Ол күлкілі кульминациялық сәт кезінде әрекетке біркелкі сәйкес келеді (**11.4; 11.5**). Көріністің барлығын, әсіресе мейрамханадағы түскі ас және соттың баспасөз залындағы таңғалдырарлық соңғы көрінісі сынды классикалық монтаждың көптеген шебер мысалын ұсынады. Хокстың мақсаты диалог пен сюжет иірімдерін күшейту болған сияқты.

Фильм осы жылдам көріністердегі шиеленісті дыбысты да, мизансценаны да қамтыған бір құрылғы арқылы арттырып отырады. Біз 1939 жылы газет тілшілері телефондарды пайдаланды деп күтеміз, бірақ «*Оның қызы Фрайдей*» фильмінде телефонды баянсөздің ажырамас бөлігі етеді. Уолтердің сылтауына телефон керек болады. Мейрамханада ол өзін телефонға шақырып жатқан сынай танытады; ол Хильдиге уәдесін де телефон арқылы беріп, телефон арқылы бұзады; ол Даффи мен жақын адамдарына (миньондар) телефон арқылы бағыт-бағдар береді. Жалпы мағынада, баспасөз залы тілшілерге өз редакторларымен байланысуға мүмкіндік беретін телефондардың нағыз флотилласымен жабдықталған. Әрине, Брюс Хильдиге өзі еріксіз аялдаған әртүрлі полиция бөлімшелерінен хабарласуын жалғастыра береді. Телефондар хикаят оқиғасын (әрекетін) бір нүктеден екіншісіне жеткізіп отыратын коммуникация желісіне айналады.

Телефондардың танымалдығын назарға ала отырып, Хокс кейіпкерлердің оларды пайдалануын визуалды және дыбыс формасында басқарады. Оның вариациялары, яғни түрлері көп. Бір адам телефонмен сөйлесіп отыруы немесе бірнеше адам әртүрлі телефонда кезектесіп сөйлесіп жатуы, яки бірнеше адам әртүрлі телефонда бірмезетте сөйлесіп жатуы, я болмаса телефонмен сөйлесу, әңгімелесу кезінде бөлменің басқа бір шетінде оның өз орны болуы мүмкін. Бірнеше тілші редакторларына хабарласу үшін нөмір тере бастаған кезде кесім жеке желілерге немесе сөздерге екпін береді. Кейінірек, Хильди ауруханаға ашulанып қоңырау шалып жатқанда, Уолтер басқа телефонда айғайлап



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«*Оның қызы Фрайдей*» (*His Girl Friday*) фильмі еленбеген кездерінен бастап кино жауһарына айналғанға дейін қандай жолды жүріп өтті? «Қарақшы достарымыздың аздаған көмегімен классиканы жасау» (*Creating a classic, with a little help from your pirate friends*) мақаласын қараңыз.



11.1



11.2



11.3



11.4



11.5

11.1–11.5 Күлкілі көрініс үшін үздіксіз дубльдер мен кесімдер. «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) фильмінде Уолтер мен Хильди үстелдің айналасын адымдап толық айналып шығады (11.1). Кесім Уолтердің динамикалық және күлкілі кейпінен көңілімізді басқа жаққа аударады (11.2). Бірнеше үздіксіз дубль терең кеңістікті қойылым мен терең фокусты кинематографияны пайдаланады (11.3). Ашылу көрінісінде сәмкесін Уолтерге лақтырған Хильдидің әрекеті (11.4) барынша анық жиектелген кесіммен қатар қойылады (11.5). Біз назарымызды Хильдидің кеңірек ишараттарына шоғырландырғандықтан, оның қолының сәйкеспейтін қалыбы проекцияда елеусіз қалады.

тұрады (11.3). Брюс Хильди үшін қайтып келген кезде соңында үш дыбыс желісіне сұрыпталатын ретсіз шу пайда болады: Брюс Хильдиге: «Тыңдашы», – деп жалынады, Хильди болса бас алмай мақаласын жазып жатады, ал Уолтер телефонда Даффиге: «Бірінші бетті алып таста!» («жо-жо-жоқ, бөле қуған мақаланы алып таста! Бұл адамзаттың мүддесі үшін!») – деп айғайлап жатады (5.31-ді қараңыз). «Оның қызы Фрайдей» фильмінде телефондар қарқын алатын әрекеттерге жиі тартылып, жылдам темпті үдетеді.

«Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*)



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бізде Хичкоктың хикаятты баяндауға жасаған бірегей қадамы туралы біраз мақала бар. «Кісі өлімі болса, М әрпін тер: Хичкок өзінің тар бөлмесінде қиналмайды» (*Dial M for Murder: Hitchcock frets not at his narrow room*) және «Альфред мырзаның жай ғана өзінің декорация бөліктері болуы керек: тым көп нәрсе білетін адам (1934)» (*Sir Alfred simply must have his set pieces: The Man Who Knew Too Much (1934)*) мақалаларын қараңыз. Оның тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) және таңырқау идеялары туралы сериялары «Хичкок, Лессинг және үстел астындағы жарылғыш» (*Hitchcock, Lessing, and the bomb under the table*) мақаласынан басталады.

1959. MGM. Режиссері Альфред Хичкок. Сценарий авторы Эрнест Леман. Операторы Роберт Беркс. Монтаждаушы Джордж Томазини. Музыкасын жазған Бернард Херрманн. Кэри Грант, Ева Мари Сент, Джеймс Мэйсон, Лео Дж. Кэрролл, Джесси Ройс Лэндиспен бірге.

Хичкок ұзақ уақыт бойы мистикалық фильмдер емес, триллерлер түсіріп жүрмін деп жұрттың бәрін сендіріп келді. Ол үшін тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) мен кездейсоқ жағдайға қарағанда ойжұмбақ (басқатырғы, пазл) жасау аса маңызды болған жоқ. «Нотариус» (*Notorious*), «Сахна қорқынышы» (*Stage Fright*) және «Психо» (*Psycho*) сияқты фильмдерде жұмбақ элементтер болса, «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» фильмінде жұмбақ элемент – аудиторияны еліктіруге себепші ғана. Фильмнің тығыз себеп тұтастығы Хичкокқа классикалық кино өндірісінің нормаларына жауап беретін тартымды сюжет құруға мүмкіндік береді. Бұл сюжет тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) мен таңырқауға (күтпеген жағдайға) үнемі басымдық беретін баянсөзде көрсетілген (триллерлер туралы көбірек білгіңіз келсе 399–402-беттерді қараңыз).

Сюжет пен контрсюжет (кереғар сюжет). Басқа да көптеген детектив фильмдер сияқты, «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмінің де сюжеті күрделі. Оқиғаның негізгі екі желісі бар. Біріншісінде детективтер бандысы қателесіп, жарнама агенттігінің басшысы Роджер Торнхиллді құпия агент Джордж Каплан екен деп қалады. Детективтер Торнхиллді өлтіре алмаса да, ол бандының мойнындағы кісі өлімінің негізгі күдіктісіне айналады. Сондықтан нағыз Джордж Капланды табуға тырысады, ол үшін полициядан қашуы керек. Өкінішке орай, Каплан өмірде жоқ; ол – АҚШ барлау агенттігінің (USIA) ойлап тапқан шырғасы (приманка). Торнхиллдің Капланның ізіне түсуі оқиғаның екінші желісін бастайды: ол – оның детективтер жетекшісі Филипп Ван Даммның нақсүйері Ева Кендаллмен кездесіп, оған ғашық болуы. Торнхилл Еваның АҚШ барлау агенттігінде жасырын жұмыс істейтін қосарлы агент екенін білген кезде детектив қуғыны мен романтикалық желі одан әрі бірігіп кетеді. Содан кейін ол Еваның кім екенін біліп қойып, өлтірмек болған Ван Даммнан қызды құтқаруы керек. Осы оқиғалардың барысында Торнхилл детективтердің елдегі үкімет құпияларын мүсіндердің бөлшектеріне салып, контрабанда жолымен шығаратынын анықтайды.

Бұл жоспар болған күннің өзінде, фильм сюжетінің көрерменге ұсынатын көптеген шартты үлгілері анық болуы керек. Торнхилл Капланды іздеуге аттанған тұста көруге болатындай іздестіру үлгісі бар. Сондай-ақ онда саяхат нұсқасы да бар: Торнхилл мен оның ізіне түсушілер Нью-Йорктен Чикагоға, содан кейін Рэпид-Ситиге, Оңтүстік Дакотаға қосымша экскурсиялармен саяхат жасап жүреді. Оның үстіне, сюжеттің соңғы үштен екісі Торнхилл мен Ева арасындағы романтика айналасында ұйымдастырылған. Бұған қоса, әр үлгі фильмінің өне бойына дами түседі. Іздеу барысында Торнхиллдің кейде өзі іздеп жүрген Капланның жеке тұлғасын қабылдауы керек болады (Каплан болуға тура келеді). Саяхат үлгісі Торнхилл пайдаланатын барлық көліктермен – такси, пойыз, пикап, полиция машинасы, автобус, жедел жәрдем көлігі және ұшақпен бірге өзгеріп отырады.

Оқиғаның барынша нәзік, романтикалық желісі, яғни сызбасы Торнхиллдің жағдай туралы түсінігінің өзгеруімен тұрақты түрде түрленеді. Ева өзіне көмектескісі келеді деп ойлап, оған ғашық болып қалады. Бірақ кейін оның өзін Прерий-Стопка – өлімге бас тіккен кездесуге жібергенін біліп, салқынқанды, күмәншіл жанға айналады. Еваны аукционда Ван Дамммен бірге көрген кезде оны ашу қысып, күйініштен қыздың намысына тиіп, Ван Даммды оның адалдығына күмән келтіруге мәжбүрлеуге көшеді. Тек АҚШ барлау агенттігінің басшысы оған Еваның шынымен де агент екенін айтқаннан кейін Торнхилл қызды бағаламай, оны қауіпке итермелегенін түсінеді. Бәрін жете ұғынған сайын оның Еваға деген романтикалық қарым-қатынасы өзгере береді.

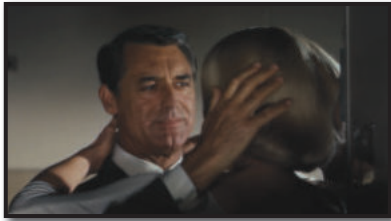
Мұндай күрделі сюжет классикалық голливудтық хикаят баяндауының басқа стратегияларымен біріккен және түсінікті жасалған. «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмінде төрт күн мен түннен (қысқа түннің эпилогімен ілесетін) тұратын қатаң уақыт сызбасы бар. Алғашқы бір жарым күн Нью-Йоркте, екінші түн Чикагоға баратын пойызда, үшінші күн Чикаго мен Прерий-Стопта, төртінші күн Рашмор тауында өтеді. Кесте фильмінің басында нақты анықталған. Ван Дамм Роджерді Каплан деп ұрлап кетіп: «Екі күннен кейін сіз Чикагодағы Батыс елшілігіне барып, содан кейін Оңтүстік Дакотадағы Рэпид-ситидегі Шератон-Джонсон қонақүйінде болуыңыз керек», – деп мәлімдейді. Бұл бағдар көрерменді фильмінің басқа бөлігінде өтетін әрекеттердің ауысуына дайындайды.

Уақыт сызбасынан өзге, фильм Торнхиллдің сипатына арнайы ерекшеліктер береді. Бастапқыда басқа бір жолаушының көлігін алып кеткен кезде онымен тапқыр өтірікші ретінде танысамыз. Кейінірек ол ұсталып қалмас үшін көп жағдайда өтірік айтуға мәжбүр болады. Сонымен бірге жұрттың бәрі Роджерді маскүнем деп есептейді, ал ол ішімдікті көтере алатын мықтылығының арқасында Ван Даммның (мас күйінде көлікте келе жатқанда) бұны өлтірмекші болған қастандығынан аман қалады.

Мотивтердің көбі қайталанатын, бірақ сол қайталау фильмді үйлесімді жасауға көмектеседі. Роджер үнемі биіктен төнген қауіпке тап болып отырады: көлігі жартасқа ілініп қалады; ауруханадағы сөрениң үстіне жасырынып қалады; Ван Даммның жаргас төбесіндегі модернистік үйіне өрмелеп

“Ол (Хичкок) айтарлықтай әмбебап болды, ол адамдарды барлық жерде қалтыратып қорқыта алатын. Ол тіпті әдеби шығармаларға балама триллерлер жасай алды”.

Жан-Люк Годар, режиссер: «Ақырғы дем» (*Breathless*)



11.6



11.7

11.6; 11.7 Психологиялық әшкереленудің (ашылудың) ишарат мотивтері. Пойызда Торнхилл мен Ева сүйіскен кезде оның қолы қыздың шашын еркелете сипайды (11.6). Бірақ кейінірек қыз өзін өлімге итермеледі деп, іштей соған илана отырып налығанда, ол қолын қызға жүгіртуге қорқып тұрғандай бір орнында қатып қалады (11.7).

шығуы керек; Евамен бірге Рашмор тауындағы алып жартастарға қашалып салынған адам мүсініне ілініп қалады. Торнхиллдің үнемі көлік ауыстырып жүруі де Хичкоктың түрлендіріп жатқан мотивтері. Оның барынша шебер құралған мысалы – Торнхиллдің Еваға қатысты күдігінің артуын көрсететін мотив (11.6; 11.7).

Баянсөз бен білім, тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) мен таңырқау (күтпеген жағдай).

Соған қарамастан, баянсөз тұтастығы жалғыз өзі фильмнің күшті эмоциялық тартымдылығын түсіндіре алмайды. 3-тараудағы баянсөз талқылауында біз «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» фильмін білім иерархиясының мысалы ретінде пайдаландық (126–128-беттер). Фильмнің даму барысында біз кейде Роджердің білгенімен ғана шектелеміз деп ойласақ, басқа уақыттарда оған қарағанда көбірек білеміз. Басқа сәттерде біздің білім өрісіміз Роджердікінен кең болғанымен, өзге кейіпкерлердікіндей ауқымды емес. Біз енді Хичкоктың осы баянсөз үлгісін жасау туралы шешімі фильмнің өн бойындағы тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) мен таңырқауды (күтпеген жағдайды) қалыптастыруға көмектесетінін көре аламыз.

Фильм баянсөзінің біздің білімімізді бақылайтын ең қарапайым әдісі – Хичкок пайдаланатын көптеген оптикалық субъективті камера. Бұл құрылғы субъективті тереңдік дәрежесін береді: кейіпкер мұны азды-көпті Ева немесе Роджер көргендей деңгейде көретінін аңғарамыз. Мұндағы ең маңызды нәрсе – оптикалық субъективті камера кадры бізді кейіпкердің сол сәтте нені зерттеп жатқанымен шектеп қояды. Хичкок бас кейіпкерлердің әрқайсысына дерлік осындай кадр береді. Фильмде көретін алғашқы оптикалық ракурс – (түр-тұлғасы) Джордж Капланға ұқсайды деген Роджерді аңдып тұрған екі детективтің позициясы (тұрысы). Кейінірек біз жағдайларды (оқиғаларды) Еваның, Ван Дамнның, оның шабарманы Леонардтың, тіпті кассадағы сатушының көзімен көреміз.

Субъективті камера кадрлары Торнхиллге көбірек тіркелген. Ол арқылы біз оның Таундсенд жекежайына бара жатқанын, кітапханада тауып алған хатты, жартас бойында мас күйінде көлік айдағанын және «құнарсыз жерге дән сеуіп жүрген» ұшақты көреміз. Оптикалық субъективті камераны кейбір кезде айрықша (экстремалды) пайдалану бізге Роджердің тәжірибесін, мысалы, штат полицейі оны жұдырықпен ұрған немесе жанармай таситын көліктің жолына тұрып қалған кезде тікелей береді.

Торнхиллдің оптикалық субъективті камера кадрлары оның көргенімен ғана емес, *білетін* нәрселерімен де жиі шектелетін баянсөзде функцияланады. Мысалы, Прерий-Стоптағы ұшақ шабуылы толықтай Роджердің білім аясымен шектелген. Хичкок қаскүнемдердің ұшақта отырып оны аңдып отырғанын, бірақ мұны Роджер аңғармай тұрғанын көрсету үшін жолда күтіп тұрған Роджерден алыс кесім жасауына болар еді, бірақ ол олай істемейді. Дәл осылай, Роджер Джордж Капланның бөлмесін іздеп жүргенде және екі шабарманнан телефон қоңырауы келген кезде Хичкок қаскөйлердің күту залынан (вестибюльден) қоңырау шалып тұрғанын көрсету үшін кезектес кесімді пайдаланады (322-бетте айтып өткеніміздей, телефон қоңыраулары басшылар үшін қашан да айқын шешім болады). Сөйтіп, біз Роджер қоңырау шалған кезде баскесерлердің қонақүйде екенін білеміз. Торнхилл мен оның анасы бөлмеден асығыс шыққан кезде Хичкок олардың ізіне түсушілерді көрсету үшін кезектес кесімді пайдаланбайды. Роджер мен анасы лифтіге мініп, сол жерден екі ер адамды көрген кезде оны барынша айран-асыр етеді. Осындай көріністер бізді Торнхиллдің білім аясымен шектеп, таңырқау эффектісін күшейтеді.

Кейде фильм бізді Роджердің білімімен шектеп, содан соң дәл сол мезетте Роджерде болмаған ақпаратты бізге берген кезде осындай эффект пайда болады. 126–128-беттерде таңырқаудың (күтпеген жағдайдың) осындай түрі «сюжет бізді Роджердің Біріккен Ұлттар Ұйымындағы кісі өліміне

қатысты істі қызметкерлер талқылап отырған АҚШ барлау агенттігінің кеңсесіне қашып келген сәтіндегі көрініске бағыттаған кезде пайда болады» деп болжам жасағанбыз. Сол сәтте біз Роджердің көптеген басқа көріністе анықтай алмаған нәрсесін – Джордж Каплан деген адамның жоқ екенін білеміз.

Роджердің білім аясындағы осындай күрт бағыттаулар Нью-Йорктен Чикагоға пойызбен бара жатқан кезде де сондай эффектілер береді. Бірнеше көріністе Ева Кендалл Торнхиллге полициядан жасырынуға көмектеседі. Ақыры, олар купеде жалғыз және салыстырмалы түрде қауіпсіз жағдайда болады. Осы кезде баянсөз білім аясын бағыттайды, яғни жылжытады. Біз хабарламаның басқа бөлімшеге түскенін көреміз. Қолдар хатты ашады: «Таңертең оны не істеймін?» Камера хатты оқып тұрған адамның Леонард пен Ван Дамм екенін көрсету үшін артқа жылжиды. Біз осы тұста Еваның жай ғана тартымды бейтаныс әйел ғана емес, детектив болып жұмыс істейтінін де білеміз. Роджер мұны да сәл кейінірек біледі.

Мұндай сәттер таңырқау тудырады, бірақ біз, жалпы, Хичкоктың тағатсыз күтуді (саспенсті, алаңдауды) тудырғанды жөн көретінін айтқанбыз (128–129-беттер). Ондай алаңдау көрерменге, кейіпкерге қарағанда *көбірек* ақпарат бере отырып, пайда болады. Қазір ғана айтылған көрініс қысқамерзімді таңырқауға жеткен кезде, баянсөз бірнеше секанста саспенс қалыптастыру үшін біздің керемет білімімізді пайдалана алады. Аудитория Джоржд Капланның жоқ екенін білгеннен кейін, Торнхиллдің оны табуға деген әрбір талпынысы «ол шындықты білер ме екен» деген тағатсыз күтуді қалыптастырады. Еваның Ван Даммға жұмыс істеп жүргенін білген сәтте оның Роджерге Капланның атынан жіберген хабарламасы бізді Роджер қақпанға түсіп қалады-ау деген уайымға салады.

Бұл мысалдарда тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) көріністер сериясы арқылы пайда болады. Хичкок жалғыз көріністе саспенс қалыптастыру үшін шексіз баянсөзді де пайдаланады. Ал Чикагодағы Юнион Стейшндағы секанста біздің білімімізді кеңейтіп, тағатсыз күту қалыптастыру үшін кесім жасау мен камера қозғалысының екеуін де пайдаланды. Кезектес кесім бізді ерлер бөлмесінде қырынып жатқан Роджерден телефонмен сөйлесіп жатқан Еваға алып барады. Сырғыған кадр оның көршілес телефон будкасында бұйрық беріп тұрған Леонардпен сөйлесіп жатқанын көрсетеді. Біз енді Еваның Роджерге берген хабарламасы (хаты) оған қауіп төндіретініне сенімді болып, күту тағатсыздана арта түседі. Дегенмен баянсөз әңгімелесудің өзін көрсетпейтінін ескеріңіз. Бұрын да жиі кездескеніндей, Хичкок алда болатын таңырқауларды, күтпеген қандай да бір ақпараттарды кейінге қалдырып, жасырын ұстайды.

Рашмор тауындағы кульминациялық сәт. Торнхиллдің білімі оқиғаның (әрекеттің) даму желісімен кеңейе береді. Үшінші күні ол Еваның Ван Даммның ашынасы, әрі екіжақты агент екенін, Капланның өмірде жоқ екенін біледі. Ол Еваны Ван Даммның алдында кез келген күдіктен тазалап алу үшін жоспар бойынша «Профессорға» көмектесуге келіседі. Жоспар («Маунт Рашмор» мейрамханасындағы өтірік атыс) жүзеге асқан кезде Роджер «Ева Ван Даммды тастап кетеді» деп күтеді. Бірақ ол (біз сияқты) тағы да алданып қалады. «Профессор» Еваның дәл сол түні Ван Даммның жеке рейсімен Еуропаға аттанып кетуін талап етеді. Роджер қарсылық білдіргенімен, оны бір ұрып сұлатады да, ауруханада тұтқында ұстайды. Оның қашып кетуі фильмнің соңғы негізгі секансына бастайды.

Мұнда сюжет оқиғаның барлық желісін шешеді және тағатсыз күту мен таңырқау үшін баянсөз кеңейіп, біздің білімімізді тарылта береді. Мұндай климатик секанс 300-ге жуық кадрды қамтып, санаулы минутта-ақ жылдам өте шығады. Бірақ біз мұны үш бөлікке ыңғайластырып бөле аламыз.

Бірінші бөлікте Роджер Ван Даммның үйіне келіп, барлау жасайды. Терезеге жақындап, Леонард пен Ван Даммның әңгімесінен аукционда сатып алған мүсінде микрокамераның бар екенін біледі. Ол бұдан да маңыздырақ нәрсені, Леонардтың Ван Даммға Еваның Америка агенті екенін айтып жатқанын естіп қалады. Бұл көрініс, негізінен, оптикалық субъективті камера арқылы беріледі (**11.8; 11.9**; сондай-ақ 3.20–3.22). Леонард пен Ван Даммның бір-бірімен бетпе-бет келген екі сәтін баянсөз бізге әр адамның тұрған жерінен оптикалық субъективті камера кадрларымен береді (**11.10; 11.11**), бірақ олар барлық жағдайда үнемі Роджердің куә болуымен аяқталады. Фильмде Роджер алғаш рет басқа кейіпкерлерге қарағанда болып жатқан жағдай туралы көбірек біледі. Ол контрабанданың қалай ұйымдасқанынан хабардар және қаскөй адамдардың Еваны өлтіру туралы ниеттері бар екенін байқап қалады.



11.8



11.9



11.10

11.8–11.11 Кіріктірілген көру нүктелерінің үлгілері. «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) фильмінде Торнхилл Леонардтың Еваны Ван Даммға қалай әшкерелеп жатқанын мазасыздана бақылап тұрады (11.8; 11.9). Ван Дамм Леонардты жұдырықпен ұрып, шапшаңдығын көрсеткен кезде ол Леонардтың көру нүктесінен көрінеді (11.10). Содан соң Леонард оның көру нүктесінен көрінеді (11.11). Көру нүктелерінің мұндай алмасуы Торнхиллдің білім аясы арқылы көрсетілетін ауқымдырақ үлгілерге барлық көріністі бекітуінен.

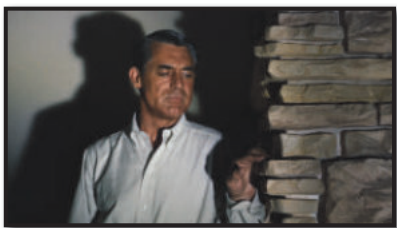


11.11

Секанстың екінші кезеңі Роджер Еваның жатын бөлмесіне кірген кезде басталады. Ол төменге түсіп, диванда отырады. Хичкок оптикалық субъективті камераның кадрлары арқылы Торнхиллдің білетіні шектеулі екенін тағы да баса көрсетеді (**11.12; 11.13**). Бірақ бұл жолы ол бізге басқа кейіпкерлердің көріп тұрғанын емес, тек Еваның реакциясын ғана көрсетеді (**11.14**). Роджердің білім аясы кең болып қала береді, ал оның оптикалық субъективті камерасы басқа кейіпкердің тәжірибесін қамтиды. Ева бір сылтаумен бөлмесіне қайтып келеді, ал Роджер оған ұшаққа отырма деп ескерту жасайды.

Детективтер қону айлағына құлдилап жақындап келген кезде, Роджер олардың соңына түсіп, аңди бастайды. Енді Хичкоктың баянсөзі Ван Даммның үй қызметшісі телебақылаудан Роджердің бейнесін байқап қалғанын көрсету үшін тағы да өзгереді. Біз бұрынғыдай Роджердің білгенінен гөрі көптеу білеміз және қызметші әйел шығып кетіп... қайта оралғанда, оған (Роджерге) тапанша кезеп тұрғанын көріп, тағатсыздана күту туындайды.

Кульминациялық сәттің үшінші бөлігі – шектелген және шектелмеген баянсөз арасында ауыса отырып жылжитын кеңейтілген қуғын. Ева ұшаққа отырғалы жатқан кезде үй жақтан тапаншаның атылғанын естиді. Үй қызметшісі Роджерді атты ма екен? Мүмкін емес. Өйткені Роджер Еваны құтқаруға келген кезде оған Леонардтың тапаншасы құр дәрімен оқталғанын ескерткен болатын. Екеуі Рашмор тауында қашап жасалған президенттердің алып мүсінінің бет-әлпеті арқылы қашады. Мұнда біраз кезектес кесім бар, бірақ біз, негізінен, Роджер мен Еваның білген нәрсесімен шектелеміз. Кульминациялық сәтте Ева Роджердің бір қолына жабысып, жартас жағалауында салбырап тұрады, ал Леонард бөтеңкесін Роджердің екінші қолына қарай лақтырады. Тапанша тарс етіп атылады, Леонард күтпеген жерден құлап түседі; енді баянсөз оның «Профессордың» өзі үйреткен



11.12



11.13



11.14

11.12–11.14 Кейіпкерлердің көру нүктелерін басу. Еваны ескерту үшін Роджер ROT монограммаланған сіріңкенің қорабын пайдаланды (әзіл үшін пойызда қойылған мотив). Ол Еваға қарай сіріңке қорабын лақтырады (11.12; 11.13). Леонард оны көріп қалған кезде ширыққан тағатсыз күту (саспенс, алаңдау) пайда болады, бірақ ол қорапты алып, кофе үстеліндегі күлсалғышқа тастай салады. Алдында Хичкок оптикалық көру нүктесін Ван Дамм мен Леонард арасындағы бетпе-бет келуді көрсету үшін жылжытқан болатын (11.10; 11.11). Енді ол бізге Еваның жүзін немесе оның көруі мүмкін нәрсені көрсетпейді. Тиісінше, Роджердің көзі мен оның арқасының бүгілгенін көреміз; ол сіріңке қорабын байқап қалды деген қорытынды жасаймыз (11.14).

сұрмерген болғанын көрсетеді. Осы секанс бойы тағатсыз күту кезеңдері біз өзіміз білмейтін маңызды нәрсенің болғанын түсіндіріп, шұғыл таңданыстармен үзіліп қалып отырады.

Дәл сол эффект фильмнің ең соңында күшейеді. Оптикалық субъективті камера кадрларының сериясында Роджер Еваны жартас шетінен жоғары шығарып алады. Бірақ бұл қимыл Роджер Еваны пойыз төсегіне тартқан кездегі дыбыста да, бейнеде де үзіліссіз болады. Еваның әбігері алаңдау кадрына кесім жасау үшін олардың құтқарылуының детальдарын елемейді. Бұлай ыңғайсыз ауысу дәрекі әзілге уақыт бөлген мұндай фильм үшін орынсыз. Ашылу титрларында Хичкок өзінің автобуска кіре алмай қалғанын көрсетеді. Роджер шытырман оқиға басталатын «Плаза» қонақүйіне кірген кезде Мьюзек «Бұл – ең қарапайым күн» (*It's a Most Unusual Day*) әуенін ойнайды. Осы соңғы айналу Хичкоктың біздің білгенімізді әр сәт сайын басқарып отыруы мүмкін екенін және күтпеген жағдай, тағатсыз күту мен таңырқау арасындағы үнемі өзгеріп тұратын ойынға алып келетінін тағы бір рет көрсетеді.

“ Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) фильмінде Рашмор тауындағы көрініс кезінде мен Кэри Гранттың Линкольннің (ескерткіш) мұрнына жасырынып, түшкіріп қалғанын қалағанмын. Ішкі істер министрлігінің парктер бойынша комиссиясы бұл ойыммен келіспеді. Олардың бірі менен Линкольнді Кэри Гранттың мұрнының ішіндегі көріністі ойнауға мәжбүрлесек саған ұнар ма еді деп сұрағанша дауласа бердім. Мен олардың көзқарасын бірден түсіндім”.

Альфред Хичкок, режиссер

«Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*)

1989. Forty Acres and a Mule Filmworks компаниясы (Universal деп таралған). Режиссері және сценарий авторы Спайк Ли. Операторы Эрнест Дикерсон. Монтаждаушы Барри Александр Браун. Музыкасын жазған Билл Ли және қосалқы авторлар: Дэнни Айелло, Осси Дэвис, Руби Ди, Джанкарло Эспозито, Спайк Ли, Билл Нанн, Джон Туртурро, Рози Перес.

Спайк Лидің «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмін көптеген қысқа, байланыссыз көріністермен, әрлі-берлі кезіп жүрген камерамен және ешқандай мақсаты жоқ көптеген кейіпкерлермен көрген кезде алғашқыда классикалық нарратив фильмге ұқсамауы мүмкін. Шынымен де, бұл белгілі бір мағынада классикалық пайдаланудан ауытқып кетеді. Дегенмен оның классикалық кино өндірісімен байланыстыратын өте айқын әрекетке толы оқиғалары мен күшті тікелей импульсі бар. Бұл Америка киносының таныс жанры – әлеуметтік проблемалар туралы фильмге де сәйкес келеді. Оның үстіне, өте мұқият талдаулар Лидің осы анық еркін құралған сюжетке жасырын тұтастықты беру үшін классицизмнің көптеген ерекшеліктеріне сүйенгенін көрсетеді.

Қоғамдағы күнделікті тіршілік. «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмінің оқиғасы, негізінен, Африка-Америка Бедфорды – Бруклиннің Стайвесант бөлігіндегі аптап ыстықта өтеді. Пицца тараушы Муки өзінің пуэрторикалық қызы Тина мен италиялық-америкалық бастығы Сэлдің көңілдерін табуға тырысып жүрген кезде жыныстық және нәсілдік шиеленіс арта түседі. Кәрі маскүнем Да Майор анасының әпкесінің, тілі ащы көршісінің, үйіне қонаққа барады. Сэлдің пиццериясына үнемі келетін Буггин Аут пен Рейдио Рахим деген екі клиенттің арасындағы жанжал төбелеске ұлашып, Рахимді полицей өлтіріп қояды. Бүлік басталып, Сэлдің пиццериясы өртенеді.

«*Дұрыс әрекет жаса*» фильмінде «*Оның қызы Фрайдей*» немесе «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмдеріне қарағанда жеке секанстар көбірек. Кейбір ең қысқа сегменттерді бірге жинақтаған күннің өзінде, ең аз дегенде 42 сегмент аламыз. «*Дұрыс әрекет жаса*» фильміндегі толық сегменттерді салу басқа талдаулар үшін пайдалы болуы мүмкін. Бірақ біз мұнда Лидің көптеген көрінісін қалай біртұтас етіп жинақтайтынына назар аударғымыз келеді.

Декорация кейіпкерлер мен олардың әрекеттерін бірге ұстап тұруға көмектеседі. Нарративтің барлығы Бедфорд-Стайвесант аудандарының бірінде ойналған. Сэлдің әйгілі пиццериясы мен көрістердің базары оқиғаның көп бөлігі өтетін ауданның бір шетінде. Басқа көріністер көшенің басқа бөліктерін бөлетін, қоңыр тастан тұрғызылған ғимараттардың ішінде немесе алдында өтеді.

Шектелген декорацияларға сәйкес оқиға бір таңнан екінші таңға дейінгі қысқа уақыт мерзімінде өтеді. Бұл Америка кино өндірісі үшін соншалықты таңсық емес. Бірнеше бас кейіпкердің

өміріндегі қысқа уақыт мерзімі айналасында құрылған «Көше көрінісі» (*Street Scene*), «Тығырық» (*Dead End*), «Америкалық граффити» (*American Graffiti*), «Көлік жуатын орын» (*Car Wash*), «Нэшвилл» (*Nashville*) және «Магнолия» (*Magnolia*) сияқты фильмдермен көрермендер таныс.

Радиодиджей «Мистер Сеньор Лав Дэдди» (*Mister Señor Love Daddy*) фильмді болған жайтты біріктіріп байланыстыратын мотивпен қамтамасыз етеді. Ол ашылу сахнасының бірінші кадрында ірі планда пайда болады және мұндай алғашқы беріліс кейіпкерлердің шиеленісін күшейтіп, зорлықтың соңғы жарылысына жағдай жасайтын қондырғылар мен ауа райы, аптап ыстық туралы маңызды ақпарат береді. Диджей сөйлеп жатқан кезде камера таң сәрідегі бос көшені көрсетіп, баяу жылжып бұрылады. Фильмнің өн бойындағы аралықтарда Мистер Сеньор Лав Дэдди оқиғаға қатысты пікірін айтып отырады. Мысалы, нәсілшілдік әшкере сөздермен қарғанып-сіленген кейіпкерлер тобына «жә, тынышталыңдар» дейді. Ол ойнап жатқан музыка бір-бірімен байланыспаған көріністер арасында дыбыс көпірін қалыптастырады, өйткені әр жердегі радиоқабылдағыштар сәт сайын орталық станция арқылы күйге келтіріледі. Камера көшедегі Мукимен бірге жылжып, біз алдыңғы таңдағы ащы да биік бір шуға ұқсас дыбыс шығаратын диджейдің дауысын, содан кейін қайтыс болған Рейдио Рахимге арналған соңғы әнді естігендіктен, фильмнің соңы бас жағымен сәйкес келеді.

Қойылым мен көршілес радиостанциялар аңғартқандай, «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмі бірнеше негізгі кейіпкер арқылы қоғамдағы болып жатқан оқиғалардың төңірегіне көбірек шоғырланған. Қоғамға деген құрметтің қажеттілігі фильмнің негізгі тақырыбы болған сияқты. Бір жағынан, егде кейіпкерлер арқылы көрсеткен, бұзуға болмайтын көне дәстүрлер бар: Мозе Систе матриархатының рухани күші, Да Майордың адалдығы мен батылдығы және сөйлесіп жатқан үш ер адамның – М.Л. Суит, Дик Уилли мен Кокос Сидтің тапқырлығы Һәм дұрыс пиғылдары. Екінші жағынан, жас жігіттер жыныстық және нәсілдік жанжалдарды шешіп, қоғамның жаңа рухын қалыптастырулары керек. Әйелдер ашулы жас афро-америкалық ер адамдарды барынша жауапты етуге тырысып жүрген сияқты бейнеленеді. Тина Мукиді өзіне де, ұлына да көбірек көңіл бөлуге мәжбүрлейді; Джейд інісі Муки мен ашушаң Буггин Ауттың екеуіне де дәріс оқып, соңғысына күшін «қоғамға пайдалы бір нәрсеге» жұмсау керегін айтады. Қоғамға акцент беру кейіпкерлердің көбі бір-бірімен лақап есімдері арқылы сөйлесетін фактімен баса көрсетіледі.

Фильмдегі негізгі жанжалдардың бірі Сэл тегі италиялық америкалықтардың «Даңқ залы» сурет галереясына кейбір афро-америкалық қаһармандардың суреттерін қосудан бас тартқан кезде туындайды. Сэл 25 жыл өз пиццериясын басқарып келе жатқан қоғамда үлкен мемлекет қайраткеріне айналуы мүмкін. Ол пицца жейтін балаларды жақсы көретін сияқты көрінеді, сонымен қатар ол мейрамхананы толықтай өз меншігім деп жариялап, қожайыны өзі екенін сенімді түрде айта бастайды. Ол қоғамда шынайы интеграцияның жоқ екенін көрсеткенімен, ақыры, соңына қарай ауыз-біршілікке шабуыл жасаудың барынша қызу элементтеріне қозғау салады.

Өз қоғамын насихаттай отырып, «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмі классикалық фильмдер ішінде кейіпкерлердің аса көптігімен де ерекше. Олардың сегізі – Муки, Тина, Сэл, Сэлдің ұлы Пино, Мозе Систе, Да Майор, Баггин Аут және Рейдио Рахим – әрекеттердің негізгі себебін тудырады. Басқалары қаншалықты шиеленісті немесе таңғаларлық болса да, негізінен, осы кейіпкерлердің жанжалдары мен мақсаттарын қозғалысқа келтіретін әрекет жиынтығына жауап беріп, барынша екінші орында болады. (Бүгінгі күнгі кейбір Америка басшылығы барынша түсінікті фильм үшін сценарий жазу барысында ең көп дегенде жеті-сегіз маңызды кейіпкерді ұсынады. Сондықтан Ли мұндай дәстүрден аттап кетпейді). Оның үстіне, оқиғаның негізгі себебі «*Оның қызы Фрайдей*» мен басқа да дәстүрлі Голливуд фильмдеріндегідей, бір-бірімен байланысты екі желіге төмендейді. Әрекеттің (оқиғаның) бір желісі қоғамның Сэлмен және оның ұлдарымен байланысын қосады; екіншісі Мукидің жеке өміріне қатысты. Муки әрекеттің екі желісін байланыстыратын негізгі тұлғаға (фигуранға) айналады.

Классикалық шарттарды қайта қарау. «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмі кейбір жағдайда классикалық нарратив шарттардан алыстап кетеді. Кейіпкерлердің мақсаттарын назарға алыңыз. Әдетте фильмнің бас кейіпкерлері өздерін бір-бірімен жанжалдастыратын нақты, ұзаққа созылатын мүдделерді тұжырымдайды. «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмінде сегіз бас кейіпкердің көбі өз мақсаттарын кезең-кезеңмен қойып отырады; мүдделер кейде фильмге кеш енгізіледі және олардың кейбіреуі түсініксіз.

Мысалы, Буггин Аут Сэлге пиццерия қабырғасына кейбір қаранәсілді қаһармандардың суретін іліп қоюын талап етеді. Сэл ондай талаптан бас тартып, оны қуып шыққан кезде Буггин Аут клиенттерге: «Сэлге байкот жарияландар», – деп айғайлайды. Алайда ол көршілерін байкотқа қатысуға көндіруге тырысқанмен, аз уақыттан соң бәрі қарсылық білдіріп, оның жобасының күл-талқаны шыққан сияқты болады. Фильмде Рейдио Рахим мен ақыл-ой кемістігі бар Смайл кейінірек оған қосылуға келісім береді. Олардың Сэлге қоқан-лоқы көрсету үшін пиццерияға келуі кульминациялық әрекетті жылдамдатады. Бір қызығы, Смайл Малькольм Икс пен кіші Мартин Лютер Киңнің суреттерін қыз-қыз қайнап тұрған пиццерияның қабырғасына ілген кезде Буггин Ауттың мақсаты аз уақытқа орындалған сияқты көрінеді. Бірақ бұл сәтте Буггин Аут түрмеге бара жатады. Мукидің мақсатын оны алғаш көрген сәтте-ақ аңғарамыз. Ол ақша санап тұрады да, қайта-қайта тек жақсы жұмыс істеп, көп ақша тапқысы келетінін айта береді. Оның кешке жалақымды алуым керек деп қайталап айта бергені ықшамдалған уақыт сызбасын (жоспарын) айқындауға көмектеседі. Алайда оның мақсаты белгісіз, бұлдыр күйінде қалады. Ақша оған пәтерінен көшіп кетуін әпкесі талап еткен соң ғана керек пе? Әлде ол Тинаға, ұлдарына қамқорлық таныту үшін көмектесуді жоспарлап жүр ме?

Кейбір кейіпкерлердің мақсаттары бар, бірақ олар анық емес және жуық арада орындалмайды. Да Майор Мазе Систеге түбінде оған жақсы қарайтынын айтады. Ол сыпайылық танытып, батыл қадам жасаған кезде Мазе Систенің көңілі жібіп, оның досына айналады. Сэлдің мақсаты да айқын. Ол тек шиеленістің ушыққанына қарамастан пиццериясының жұмысын жалғастыра бергісі келеді. Бұл Сэлге пиццерияны сатуды мақұлдатып, басқа жаққа көшіп кетуге көндіре алмай жүрген ұлы Пиномен дауластырады. Бәлкім, соңында ол қалағанына қол жеткізетін де шығар, бірақ нарратив «Сэл бәрін қайта қалпына келтіре ме» деген мәселені ашық, жауапсыз қалдырады.

Дәстүрлі классикалық фильмдерде нақты мақсаттар жанжал тудырады, өйткені кейіпкерлердің қалауы жиі қақтығысып қалады. Ли кейіпкердің мақсаттарының айқындығын азырақ анықтап, бірақ фильмнің басынан бастап толық қайшылыққа түскен қоғамды қалыптастыра отырып, бұл үлгіні мұқият қарастырады. Нәсілдік және жыныстық аргументтер белең алып, кемсіту жиі бұрқ ете түседі. Мұндай қақтығыс «*Дұрыс әрекет жаса*» фильмінің әлеуметтік проблема туралы фильм болуымен байланысты. Оның дидактикалық үндеуі (хабарламасы) оған жалпы тұтастықтың көп бөлігін береді. Болып жатқан нәрсенің барлығы «осынша шиеленіске түскен қоғамды қалай тыныштандыруға болады» деген негізгі мәселемен байланысты.

Кейіпкерлердің мақсаттары мен әрекеттері жағдайға жауап берудің кейбір мүмкін болатын жолдарын ұсынады. Кейіпкерлердің кейбіреуі мұндай шиеленіскен атмосфераны (ахуалды) тастап, қашып кеткісі келеді: Пино ауданды тастап кетсе, Да Майор Мазе Систенің өшпенділігін басады. Муки ушығып бара жатқан жанжал кезінде Сэлмен де, оның қаранәсілді достарымен де араласпай, бөледен аулақ жүруге тырысады. Тек Рейдио Рахимнің өлімі ғана оны Сэлдің пиццериясына шабуыл жасауға қосылуға, тіпті шабуылды бастауға мәжбүрлейді.

Басқа кейіпкерлер проблемаларын шешуге тырысады. Фильмдегі негізгі мақсаттардың бірі – Тинаның күйеуі Мукиге әке жауапкершілігін сезіндіріп, өзімен және ұлымен бірге уақыт өткізуіне қозғау салсам деген қалауы. Фильмнің соңында ол біраз нәрсеге қол жеткізеді деген болжам бар. Муки Сэлден жалақысын алып, басқа жұмысқа шығатынын және ұлымен көрісуге баратынын айтады. Соңғы кадрда оның жақсы әке болатынын меңзеп, тыныш көшемен кетіп бара жатқанын көрсетеді.

Алайда фильмнің өзекті мәселесі кейіпкерлердің бірі өз мақсатына жете ме деген сұрақ емес. Мұндағы мәселе – ушыққан қақтығыстар бейбіт жолмен шешіле ме, әлде күш көрсету арқылы шешіле ме? Бүліктен кейін диджейдің айтқанындай: «Біз бірге өмір сүреміз бе?»

«*Дұрыс әрекет жаса*» фильмі сұрақтарды соңында жауапсыз қалдырады. Сэл бәрін қайтадан тұрғыза ма? Муки шынымен де ұлына қайтып орала ма? Ең бастысы, ушыққан жанжал басылса да, қоғамдағы шиеленіс әлі де қайта бой көрсетуін күтіп, сақталып қалады. Қалай ауыздықтау керек деген ескі проблема

“ Нәсілдік қарым-қатынас жайлы фильм сценариінің қалай дамитыны қызық. Бұл – Америкадағы ең үлкен проблема, (біз қайықтан түскелі бері) (бұл жерде Спайк Нұх пайғамбардың кемесін меңзеп отырса керек) әрқашан болған, бола да береді. Бұрынғы жұмыстарымда да бұл туралы қозғағам, бірақ оны негізгі тақырып ретінде әлі қарастырып көрген жоқпын”.

Спайк Ли, «*Дұрыс әрекет жаса*» (*Do The Right Thing*) фильмінің продакшн журналынан

сол күйі қалады, сондықтан фильмнің финалы толық аяқталмайды. Шынымен де, осылай аяқталу әлеуметтік проблема жанрына тән. Нағыз жанжалдың өзі шешілгенімен, оны тудырған негізгі дилемма жойылып кетпейді.

Міне, сол себепті де фильмнің соңында (алдын ала) ойластырылған қос мағыналық бар. «Азамат Кейн» ((*Citizen Kane*) фильмнің соңында «Раушан қауызы» сөзінің мағынасын ашу Кейннің өзгеше мінезін түсіндіре ме деп таңырқап қалғанымыздай, «Дұрыс әрекет жаса» фильмінде де «дұрыс әрекет» дегеннің не екені туралы ойланып қаламыз. Фильм оқиғаның (әрекеттің) соңғы хикаятынан кейін де кіші Мартин Лютер Киң мен Малькольм Икстің екі бейдайджетик дәйексөздерімен жалғаса береді. Киңнің сөзінің үзіндісінде ол азаматтық құқық үшін күресте күш көрсетпеді жақтаса, Малькольм Икс күш көрсетуді өзін-өзі қорғау мақсатында ақтап алады.

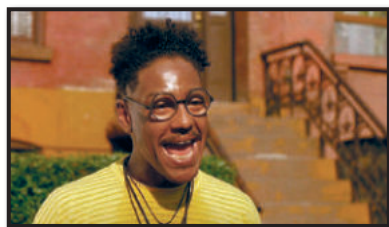
«Дұрыс әрекет жаса» фильмі екі көшбасшының қайсысының пікірі дұрыс екенін айтудан бас тартады. Дегенмен жалпы әрекет пен титр соңында «кез келген қажетті әдіспен» деген сөзді қолдану фильмнің позициясын Малькольм Икстің пайдасына шешетін сияқты. Дәйексөзді ашық баянсөздің үйлесімінде салыстыру дебатты ынталандыруға да есептелуі мүмкін. Бәлкім, бұл әр позицияның өзі белгілі бір жағдайда өмірге бейім дегенді білдіретін болар. Сэлдің пиццериясының қатысуымен өткен оқиға желісі күш көрсетумен аяқталады; ал Да Майор мейрімділігінің арқасында Мазе Систенің достық көңілін жаулап алады.

Лидің техникалық таңдаулары. Нарратив құрылымы сияқты, «Дұрыс әрекет жаса» фильмінің стилі де классикалық кино өндірісінің дәстүрлі техникаларын кеңейтеді. Фильм Рози Перестің Fight the Power рәп-әнінің сүйемелдеуімен қарқынды би билеп жатқан кезіндегі титр секанстарынан басталады. Мұнда монтаждау тым үзік-үзік; ол кейде қызыл көйлекпен жүрсе, келесі сәтте боксшының киімін киеді, енді бірде үстінен күртеше мен шалбарды көреміз. Баянсөздің бөлігіне жатпайтын бұл қысқа секанс – MTV мен телевизия жарнамасынан таныс көзге ұратын стиль. Соны жақсы пайдаланған. Бірақ титрлар секансы кезіндегі стильдеу, 3-тарауда көргеніміздей, классикалық Голливуд фильмінің шартына сәйкес (133–134-беттер).

«Дұрыс әрекет жаса» фильмінің өн бойында Ли үздіксіздік жүйесін пайдаланады. 6-тарауда көргеніміздей, ол әрекет осін бұзбастан, күрделі көріністерді орындап шығуға шебер (6.81–6.86; «Ол оған ауадай қажет» (*She's Gotta Have It*) фильмінен, 297–298-беттер). Көптеген көріністерде стандарт план/қарсы планды және субъективті монтажды іске қосқан (11.15; 11.16), бірақ басқа кездері әртүрлі өңдеумен ерекшеленеді. Пиноның Сэмнен пиццерияны сатуын өтінген ұзақ әңгіме салмақты көрінуге тырысқанмен, аздап тағатсыздық танытқан бір ұзақ планда көрсетілген (11.17–11.19). Екі сәтте де Ли бір әрекеттің (оқиғаның) екі дублін бірге кесім жасайды, сондықтан сюжет бір маңызды хикаятың жағдайын екі рет көрсетеді: Муки Тинаны алғаш рет сүйгенде және қоқыс шелегі Сэлдің терезесіне түскен кезде. Мұндай үзіліс сәттері Мукидің Тинаға деген шынайы махаббатын және оның бұрынғы көріністерде өзі қорғаған жұмыс берушісі Сэлге бұрылған шешуші сәтін баса көрсетіп, ерекше акцентке ие болады.



11.15

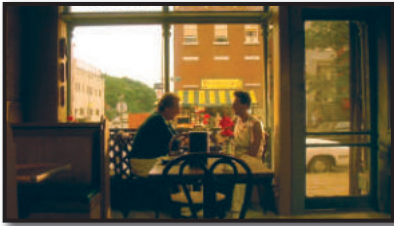


11.16

11.15; 11.16 Классикалық кесім мен камера қозғалысы. «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) фильмі Джейд пен Буггин Ауттың арасындағы осы әңгімедегідей (11.15;11.16) классикалық кадр/қарсы кадрды жиі пайдаланады.

Үздіксіз дыбыс трегі де бізге біркелкі дыбыс ағысында жақындық сезімін береді. Муки үйлердің жанынан өтіп бара жатқанда біз әртүрлі станцияларға қойылған радиоқабылдағыштардың бізге дыбыс перспективасын беріп, сондай-ақ көршілес (аудандағы) этникалық топтардың музыкалық талғамының әртүрлі екенін еске түсіріп, жоғары-төмен тұтасып кетіп отырады. Диджейдің радишоуы диалогтардың әртүрлі алмасуларында тасымалданып жүрген бір әннің қысқа көріністерін біріктіруге көмектеседі.

Лидің форма мен стильдік таңдаулары белгілі бір тұрғыда қоғамға жалпылама ерекше көңіл аудартады. Баянсөз айтарлықтай дәрежеде шектеусіз кейіпкерлердің бір тобынан екіншісіне ауыса береді, жеке адамға сирек тоқталады. Дәл осылай, камераның күрделі қозғалыстары артқы фонда өтіп жатқан басқа жылт еткен



11.17



11.18



11.19

11.17–11.19 Классикалық кесім және камера қозғалысы. Басқа кезде Ли терезедегі әке мен ұлдың маңғаз ауысуына салмақ салу үшін тек үздіксіз дубльді пайдаланады (11.17). Смайли пайда болған кезде алға жылжыған қозғалыс тағатсыз күтуді (саспенс, алаңдау) жинақтай береді (11.18). Олардың әңгімелерін оның үзіп жіберуі Пиноның көршісі туралы көзқарасын білдіреді және Пино Смайлиді қуып жіберуі үшін сыртқа шығады, ал Сэлдің көңіл күйі түсіп кетеді (11.19).



11.20



11.21

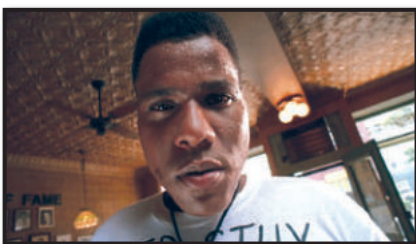


11.22

11.20–11.22 Камераның қозғалысы әрекеттің желілерін бірге байланыстырады. Бүлік болған күннің ертеңінде Да Майор Мазе Систердің пәтерінде оянады. Де Майор мен Мазе Систер сөйлеседі, содан кейін оның алдыңғы бөлмесіне қарай қозғалады, камера да олармен бірге ілесіп отырады (11.20). Олар терезеге жеткен кезде камера да сол жаққа қарай жылжиды да, жоғарыдан түсіре бастайды (11.21). Камераның қозғалысы Муки пиццерияға бара жатқан жолдың жақын көрінісімен аяқталады (11.22).

іс-қимылдарды қамти түсіріп, көше арқылы кейіпкерлердің соңынан ілесіп отырады. «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) фильміндегідей (203–208-беттер), камераның қозғалысы кейіпкерлердің бірін екіншісімен байланыстырады (11.20–11.22), стильдік үлгілеу де қоғамдағы негізгі проблемаларды баса көрсетеді (11.23; 11.24).

Мақсаттарға қатысты белгісіздік, қоғамға негізгі бас кейіпкер сияқты қарау және ерекше стиль сәттері Лидің де қазіргі басқа киногерлер сияқты классикалық кино өндірісінің кейбір шарттарын өзгерткенін көрсетеді (572–579-беттер). Дегенмен «Дұрыс әрекет жаса» фильмі Голливуд киносының формалық және стильдік дәстүрлерін ұстанады. Оның көп ағысты сюжеті бұрын болған нәрседен мотивация алатын кульминациялық сәтке жетеді, ал біздің кейіпкерлерге деген реакцияларымыз қысқа, түсінікті баянсөзден жасалған. Лидің хикаятты баяндауды пайдалану тәсілі оның фильмінің әлеуметтік мәселе жанрының бір шартына сәйкес келуге көмектеседі: мәселе көтеріп, пікірталас тудырады.



11.23



11.24

11.23; 11.24 Қоғам проблемасын айқын көрсететін стиль. Рейдио Рахимнің қоқан-лоқы көрсететін мінез-құлқы оның кең бұрышты объективтің ішіне тікелей бағытталған көріністерде анық көрінеді (11.23). Мукидің өзімшілдігі оның жолда бормен үйдің бейнесін салып отырған қыздың суретін байқамай басып кеткенін көрсететін үлкен бұрышты көріністердің визуалды мотивінде көрінеді (11.24).

«Толған ай патшалығы» (*Moonrise Kingdom*)

2012. Indian Paintbrush және American Empirical Pictures студиялары (таратушы Focus Features компаниясы). Режиссері Уэс Андерсон. Сценарий авторы Андерсон және Роман Коппола. Скрипт жасаған Роберт Д.Йоман. Монтаждаушы Эндрю Вейсблум. Музыкасын жазған Александр Десплат. Джаред Гилман, Кара Хейворд, Брюс Уиллис, Эдвард Нортон, Билл Мюррей, Фрэнсис МакДорманд, Тильда Суинтон, Джейсон Шварцман және Боб Балабанмен бірге.

«Толған ай патшалығы» фильмі жалпы хикаят үлгісін ұсынады: жастардың жалындаған махаббаты ересектердің қарсылығын жеңеді. Бірақ бұл романтика өте ерекше көрсетілген. Сюжет біздің болжамдарымызды жұмбақ күйге түсіріп һәм бұрмалап, уақыт кадрларымен және білім аясымен көзімізді алдайды. Кейде баянсөз Сэм мен Сьюзи деген жас жұптан екінші кейіпкерлерге өтеді. Бәрінен таңғаларлығы, хикаят әлемі – қазіргі замандағы ертегі.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Фильмді толығырақ талдауды
«Толған ай патшалығы: Уэс «Таңғажайыптар елінде» (*Moonrise Kingdom: Wes in Wonderland*) жазбасынан қараңыз.

Оқиға 1965 жылы өтеді, сондықтан онда сол жылдағы әйгілі мәдениетке сілтеме бар. Бірақ «Толған ай патшалығы» «Америкалық граффити» мәнеріндегі дәуірді қайта қалыптастыруға ұмтылмайды. Ол тұйықталған, жоғары стильге келтірілген декорацияларды ұсынады: өз тарихы, географиясы және күнделікті тіршілігі бар Жаңа Пензанс жағалауындағы ойдан шығарылған Батыс жағалау (Ист Кост) аралы. «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*) және «Аватар» (*Avatar*) сияқты бюджеті қомақты фильмдер параллель ғаламдарды жасаса, «Толған ай патшалығы» – осындай бағытқа қадам жасаған бірнеше тәуелсіз фильмдердің бірі.

Эльф сияқты баяндаушының бақылауымен Жаңа Пензас (*Нью-Пензас*) сиқырлы патшалыққа ұқсайды. Режиссер Уэс Андерсон өзінің «Таңғажайып Фокс мырза» (*Fantastic Mr. Fox*) атты қуыршақты қолдану арқылы жасалған анимациялық фильміндегі (стоп-мәушн) анимация сияқты бейнелерді шын актерлердің ойыны араласқан хикаятты баяндауға ауыстырды. Ол бізге жастарға арналған қиял-ғажайып кітаптар мен барлаушы балалардың фантазиялық нұсқасын береді. Бірқалыптылық тоқтап қалған сияқты (11.25–11.27). Ертегідегідей мұнарадағы бақытсыз ханшайым жабайы алқапты басып өтіп, өзін құтқарып алатын батырын күтіп жүреді. Бас кейіпкерлердің өте жас болғаны, сюжеттің ересектерді аздап алаңғасарлау көрсеткені аздай, кейіпкерлер де қағаз қуыршақтар сияқты жалпақ көрінеді және олардың үйлері қуыршақтың үйін жиі еске түсіреді. Мұндай ертегі атмосферасын сюжеттеу мен аздап ерекше стильдік таңдаулардың екеуі де бөлек стиль қалыптастырады.

Саммерз Ендтегі төрт күн. «Толған ай патшалығы» фильмі оқиғалардың қарапайым циклін ұсынады. Сэм мен Сьюзи бірге қашып кетеді де, ұсталып қалғанда айырылысып кетеді. Содан кейін олар қайтадан қашып құтылып, бірге болады. Бұл циклдерде біздің алдына мақсат қойған бас кейіпкерлеріміз басқа кейіпкерлермен – Сюзидің ата-анасы ғана емес, Сэмге жіберілген Хакидің жас барлаушыларымен – бетпе-бет келеді. Алапат дауыл тұрған кездегі кульминациялық сәтте олар табиғатпен де қақтығысқа түседі. Параллель аралық сюжеттер (субсюжеттер) негізгі романтикамен (романспен) қатар жүреді. Сэм мен Сюзидің адалдығы Сюзидің ата-анасының қарсылығымен, барлаушылардың жетекшісі Уордтың ерекше қамқорлығымен және телефон операторы Беккимен контраста түседі. Сьюзи өзін оқып жүрген шытырман оқиғалы кітаптардың кейіпкеріне ұқсатса, Сэм Сюзидің анасына деген құпия сезімі бар көңілсіз шериф Шарппен параллель жүреді.

Төрт күнге созылған бұл оқиғаны қарапайым хронологиямен көрсетуге болар еді. Бірақ Андерсонның сюжеті бізді қызықтырып, оның жас жұбына көңіл бөлуіміз үшін хикаят ретімен ойнайды. Бірінші күні дүрбісімен үнемі табиғат көрінісін сканерлеп жүретін Сюзимен танысамыз. Оған бірден бауыр басып, әртүрлі сәтте субъективті камерамен бақыланған кадрлар арқылы хикаят ақпаратынан танымыз. Ол құпия хат алған кезде біз оның мазмұнын білмегендіктен, жасырын хат бізді алға жетелейтін жұмбақты қалыптастырады.

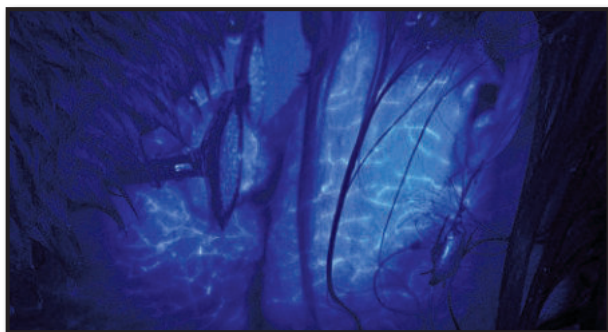
Көптеген киногерлер хат көрінісін Айвенго лагерінен бұқпантайлап кетіп бара жатқан Сэмді көрсетіп жүргізер еді. Алайда Андерсон құпияны нығайта түседі. Сюжет барлаушы Уордтың



11.25



11.26



11.27

11.25–11.27 Ойдан шығарылған әлем. Хакидің жас барлаушылары өте биікте тұрғызған үй (11.25). Жаңа Пензастың ойыншыққа ұқсайтын пейзажи шамшырақ (маяк) пен қант құрағына ұқсайды (11.26). Сэм Сьюзиді сүйе бастаған кезде оларды электр тоғи екіге айырып жібереді, бұл – Сэмге бұрын найзағай түскендіктен пайда болған ерекшелік (11.27).

өз курсанттарын жинап, Сэмнің қашып кеткенін анықтап, шериф Шарпты ескерткенін көрсетеді. Фильмнің бұл бөлігі жасөспірімдердің романтикасы (романы) өмірлеріне қозғау салатын кейіпкерлерді – Бишоп мырза мен Бишоп ханым, Шарп, Уорд және оның жасағымен таныстырады. Бұл көріністер Сэмнің де фонын бекітеді. Ол жетім бала, басқа жас барлаушылар оны орталарына қоспай қояды, ал асырап алған ата-анасы оның қайтып оралғанын қаламайды. Біз оны кездестірмей тұрып-ақ біршама жақсы көреміз.

Бірінші күн Уордтың іздеуінің нәтижесіз болғанын мойындаумен аяқталады. Содан кейін сюжет күннің басталуына қайтып оралады да, екінші бас кейіпкер Сэмді таныстырады. Каноэмен қашып кеткеннен кейін ол шалғында Сьюзиді кездестіреді. Онан арғы флешбэк олардың кездесу себептерін көрсетеді: былтыр жазда олар Бриттеннің шіркеудегі Нұхтың кемесі туралы «Нұхтың кемесі» (*Noye's Fludde*) (климаттық дауыл туралы алдын ала хабарлайтын көрініс) деген театр қойылымы кезінде кездескен. Біз енді Сэмнің Сьюзиге жазған құпия хатының себебі осы болғанын түсінеміз.

Сэм мен Сьюзи алғашқы күндерін жорықпен, кэмпингпен, балық аулаумен өткізіп, бір-бірімен жақынырақ таныса бастайды. Бұл көріністер оларды үздіксіз іздеу мен күрт контрастқа түсіреді. Бұл кезде қашқындар шытырман оқиғаны іздеуге шындап кіріседі, жас барлаушылар жойқын қақтығыс болады деп күтеді, ал ересектер ашулы, абыржулы әрі қатал. Кеш батқан кезде Бишоптар Сьюзидің жоғалып кеткенін біліп, Сэм екеуінің арақатынасы туралы хаттарды тауып алады. Сэм мен Сьюзидің кадрдан тыс дауыстарымен жылдам кезектескен флешбөктер арқылы біз Сэмнің асырап алған отбасын қорқытқанын және Сьюзидің ата-анасы мен сыныптастарына тап бергенін көреміз. Мұндай жылдам өткен кері оқиғалар арқылы оларды жақсы көре түсеміз.

Бірінші күнді екі қабатты үйде таныстырғаннан кейін, екінші күн барынша сызықтық стильде көрсетіледі. Қысқа көріністер іздеу тобын және Сэм мен Сьюзидің жас барлаушыларды қуып жіберетін қақтығысын көрсетеді. Содан кейін ересектер баяндаушыдан Сэмнің қайда кетуі мүмкін екенін біледі. Сюжет күннің қалған бөлігінде ересектердің олардың мамыражай өмірлерін бұзуға кіріскені туралы біздің біліміміздің аясында Сэм мен Сьюзидің сел боп жатқан сезімдерін бақылайды. Екеуі жүзеді, Сэм өзінің суретін салу үшін Сьюзи қозғалмай бір қалыпта жантайып жатады, Сэм қыздың құлағын теседі және оның еркін билеп, құшақтасумен аяқтайды. Екінші күн Сьюзидің алау жанында Сэмге дауыстап кітап оқып беруімен аяқталады. Андерсон тағы бір ойнақы сипат қосады: Сьюзи «Екінші бөлім» деп оқыған кезде біз фильмнің жартысына жетіп қаламыз.

Үшінші күні таңертең Сьюзи мен Сэмнің бірге ұйықтап жатқанын көріп, қатты ашуланатын ересектер келеді. Ғашықтар айырылысады. Барлаушы Уорд пен шериф Шарп Сэмді жетімдер үйіне жіберуі мүмкін екенін біледі. Ал қайғылы әрі бақытсыз Сьюзи болса түнді ата-анасымен бірге үйінде өткізеді. Сэм көп сөйлемейтін, әкесіндей қамқор Шарппен бірге кешкі ас ішеді. Бірақ түн ортасында Хакидің жас барлаушылары іске араласып, Сэм мен Сьюзидің басқа аралға қашып кетуіне көмектеседі.

Соңғы күн барлық оқиға желісін кезектес кесім арқылы біріктіреді. Форт Ливанда (Ливан бекінісі) жол-жөнекей пара алған барлаушы екеуінің жалған некесін қиып, оларды теңіз шаянын аулайтын жұмысқа дайындайды. Дауыл тұрған кезде Уорд жанып жатқан штабтан бас барлаушыны құтқарып қалады. Барлығы жергілікті шіркеуге келіп бассауғалайды.

Қашып кетіп, із-түзсіз жоғалған жұпқа бола Бишоптар, Уорд пен Шарп өзара және Әлеуметтік қызмет агентімен ұрсысады. Ал бұл кезде Сэм мен Сьюзи жаңбырдың төпелеп тұрғанына қарамас-тан шіркеудің шатырына шығып, қауіпсіз жерге немесе өлімге бас тігіп, секірмекке жоспар құрады. Шериф Шарп оларды құтқарып, әлеуметтік қызметкерден өзінің Сэмге қамқоршы бола алатыны туралы уәдесін алады.

Барлық жағдайдан кейін фильм жақсы аяқталғандай болады. Ересектердің көңілсіз бірсарынды тіршілігі аздап жақсарған. Бишоп мырза мен Бишоп ханым бір-бірін түсінген сияқты. Уорд өзінің батыр екенін көрсетіп, енді Бекки екеуінің арасында сезім пайда болды. Жалғызбасты шериф Шарп бала асырап алды. Баяндаушы бізге дауылдан кейін аралдағы астық өнімінің артқанын хабарлайды.

Негізгі жұп туралы не айтамыз? «Толған ай патшалығы» фильмі Бишоптың үй-жайын шолып шығатын прологтан басталды. Кадрлар отбасын таныстырып, Сьюзидің бізге дүрбімен қарап тұрғанымен аяқталады. Ол не іздеп тұрды? Енді оның Сэмді іздегенін білеміз. Симметриялы эпилогта камера бастапқыда көрген бөлмелерді шарлап шығады, бірақ бұл жолы Сэм үйде сурет салып, ал Сьюзи кітап оқып отырады. Сэм ертең қайтып келетініне уәде беріп, терезеден сырғып түседі. Өзінің оны сүйетінін ишарамен жеткізген Сьюзи Сэмнің Шарппен кетіп бара жатқанын көру үшін дүрбісін пайдаланады. Олардың ғажайып жазы аяқталғанымен, мұнарадағы ханшайым өзінің ханзадасын тапты.

Формамен ойнау. Фильмнің флешбэгі мен кейіпкерлерді салыстыру ойнақы баянсөзбен күшейтілген. Мұның барынша айқын белгісі – баяндаушы. Ол фильмнің ойдан шығарылған әлемінің кейіпкері ме? Әуелі ол «Біздің қала» (*Our Town*) фильміндегі сахна менеджері сияқты ішкі комментатор ретінде көрінеді. Деректі фильмді таныстырып жатқандай, ол Нью-Пензанстың географиясы мен тарихын түсіндіріп жатады (11.28). Ол 1965 жылғы дауыл «үш күннен кейін» болатынын айттып, болашақты да болжайды. Оның сәуегейлігі сюжеттің дедлайнын (соңғы мерзімін) бекітеді. Ол фильмнің хикаят әлемінің сыртында ма? Олай деуге де болмас, өйткені ол бір көріністе ересектерге Сэмнің Сьюзиді 3,25-миль шығанағына алып кетуі мүмкін екенін айту үшін пайда болады. Фильмнің соңында ол бәрінің қалай аяқталғанын түсіндіру үшін қайта көрінеді. Қосымша онлайн материалда ([insidemovies.ew.com / 2012/06/07 / moonrise-kingdom-animation](http://insidemovies.ew.com/2012/06/07/moonrise-kingdom-animation)) ол қаладағы кітапханашы екенін айтады, бірақ болашақты қалай болжағанын түсіндірмейді.



11.28 Гном (сияқты) баяндаушы. Баяндаушы Сэм мен Сьюзи автобус тоқтайтын жерде тағатсыздана күтіп тұрған кадрда аралды таныстырады.

Баяндаушының күйгелек, күлкілі қалыпта бәрін біліп отыруы Андерсонның жазба мәтіндерді қою әдетіне сәйкес келеді. Жазушының (автордың) дауыстап оқыған бірнеше жазбасы пайда болады. Ең қызығы, Сэмнің жастар мекемесіне барудан басқа амалы қалмайтындай көрінген кезде, біз жетімдер үйіндегі Рождество мерекесін тойлау туралы жаңалықтар мақаласына өтеміз. Бұл – фильмдегі ассоциатив формамен табуымыз мүмкін бұрмаланған желі. Кейінірек Андерсон Сэм мен Сьюзиді құтқару үшін өздеріне не қажет екенін тізбелеген «жабдықтар тізімінің» кадрымен Хакидің жас барлаушыларының нұсқаулығына үзіліс жасайды.

Бұл басып шығарылған тізімнің төтенше шарттылығын ешқашан кейіпкерлер құрмаған сияқты, ол тапсырманың квази-әскери салтанатын аздап әжуалайды.

Ең таңғаларлық үзіліс Сэм мен Сьюзиге ашулы барлаушы Редфорд шабуыл жасаған кезде болатын сияқты. Біз нақты төбелесті көрмейміз, тек зулап бара жатқан жебенің бірнеше өте жылдам кадрлары мен қайшылардың абстрактілі бейнелерін көреміз (11.29). Кейінірек Сьюзидің қайшысын Редфордқа соққы жасау үшін пайдаланғанын білеміз. Секанс шынайы төбелестің фантастикалық қайта жасалуы сынды көрсетілген.

Стиль ережелері. Техникаларды таңдау кезінде Андерсон киногерлердің көпшілігі ұстанатын ережелерге қарағанда барынша қатал ережелерді бекітеді. Ол бөлмелерді перспективтің орталық жиналу нүктесімен тура көріністерде түсіреді (11.30). Кейде кейіпкерлер профильде камераға 90 градус бұрышпен тұрады. Фигуралар (адамдар) көбінесе Баяндаушы сияқты (11.28), бір-бірімен сөйлесіп тұрса да, бізбен бетпе-бет келіп, қарсы тұрады. Олар тура камераға қарай немесе одан алыстап, я болмаса оған тік бұрышпен қозғалады. «Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*) және «Гранд-Будапешт қонақүйі» (*The Grand Budapest Hotel*) сияқты фильмдерде Андерсон осыған ұқсас стильді пайдаланды, бірақ мұнда ол экшннің фэнтези (фантастикалық) аспектісін күшейтеді. Кейіпкерлер қарапайым комикстегі немесе «Оңтүстік парк» (*South Park*) эпизодындағы фигуралар болуы мүмкін.

Сахналау мен жиектеудің шектелген мүмкіндіктері Андерсонды басқа стильдік таңдауларға итермелейді. Кеңістіктің түзу сызықты өңдеуін сақтап қалу үшін ол тым көлденең немесе тік тректелу мен панорамалау қозғалыстарын пайдалануға мәжбүр болды. Оның тұтас сахналануын бейімдеу үшін ол 180 градус жүйесін ерекше әдіспен өндейді. Ол камераны экшн осіне тікелей орналастырады, бұл оған кейіпкерлер арасын мұның қарама-қарсы шетіне кесім жасауға мүмкіндік береді (11.31; 11.32). Фильмге тән стиль классикалық фильм өндірісі мәзірінің сирек (пайдаланатын) нұсқаларының біразын таңдауға байланысты. Фильмдегі диалог көріністерінің барлығы дерлік осы қатаң, компастық қалыпта қарастырылады. Бірақ бір маңызды ерекшелік бар: Сэм мен Сьюзидің жабайы табиғаттағы романдарының дамуы стильдік үлгінің біртіндеп өзгеруімен расталады (11.33–11.38). Кадр/қарсы нүктеден түсірілген кадрдың кең тараған формасынан қашатын фильмде Андерсон басқа кейіпкерлерге қолданудан тартына отырып, жақыннан түсіретін компастық техниканы Сэм мен Сьюзидің қақтығысын беру үшін пайдаланады.



11.29 Балалардың ойыны. Комикс кітаптың жақтауына немесе баланың жапсырмасына (наклейкасына) ұқсайтын сұғылған қайшының бейнесі жас барлаушылардың Сьюзимен және Сэммен қақтығысын зорлық-зомбылық актісі емес, ойын ретінде қарастырады.



11.30 Қуыршақ үйдің декорациялары. Ашылу секансында камера Бишоптардың үйін кесілген көлемді модель сияқты, бізге жиі-жиі дүрбімен қарап тұрған Сьюзимен бірге түсіреді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

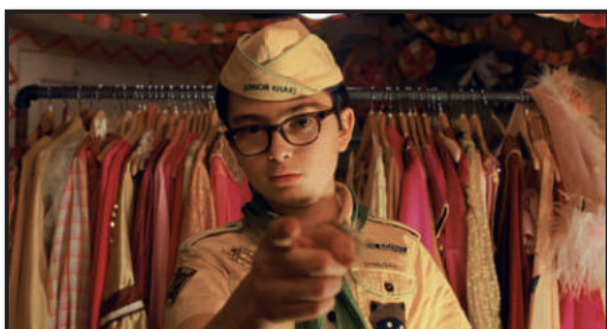
Андерсон жиектеу мен сахналауды таңдауда жалғыз емес. Біз бұл «контурлы» қадамды «Түсінік кадры» (*Shot-consciousness*) мақаласында кеңірек қарастырамыз. «Гранд-Будапешт қонақүйі: Уэс Андерсон 4:3 тапсырмасын қабылдайды» (*The Grand Budapest Hotel: Wes Anderson takes the 4:3 challenge*) мақаласында Андерсонның өз стилін әртүрлі кадрдың арақатынасына қалай бейімдейтінін көреміз.

“Әдетте фильм түсірген кезде мен әуелі визуалды эффектілерге назар аударамын. Көріністерді ең қызық әдіспен қалай көбірек жандандыра аламыз? Содан кейін хикаят үшін аудиторияда бұрын-соңды болмаған әлемді қалай жасай аламыз?”

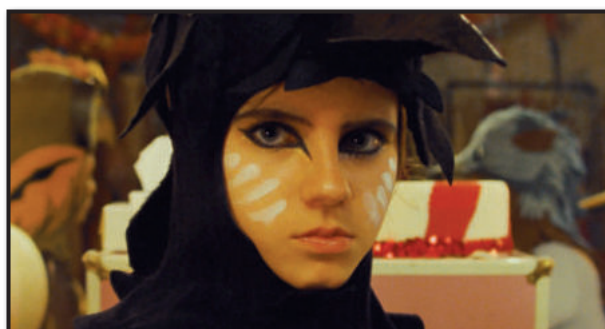
Уэс Андерсон



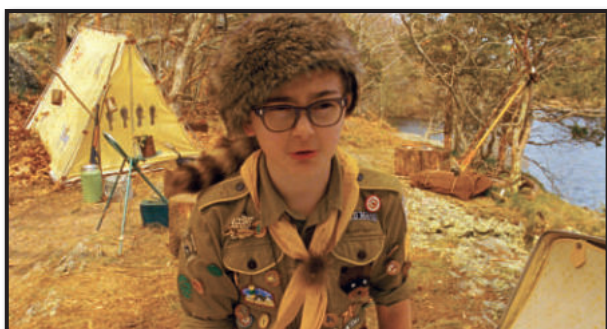
11.31; 11.32 Осьтегі камера. Андерсонның кадр/қарсы кадры кесімінің нұсқасы камераны тікелей әрекет осіне қояды, сондықтан кейіпкерлер тұп-тура бізге қарап тұрады. Бұл үздіксіздік жүйесін бұзбайды, бірақ бұл «Артқы терезе» (*Rear Window*) (300–301-беттер) фильміндегідей оптикалық көру нүктесіне көбірек тән.



11.33



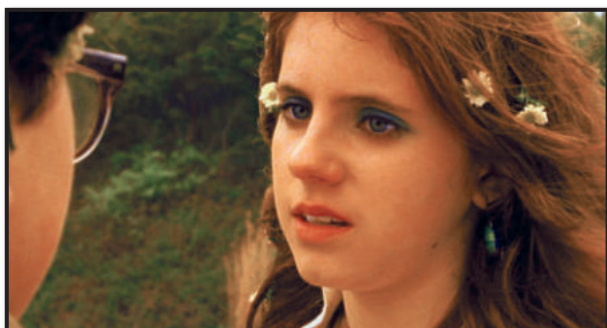
11.34



11.35



11.36



11.37



11.38

11.33–11.38 Бәрі айтарлықтай қалыпты. Сэм мен Сьюзи алғаш рет «Нұхтың кемесі» (*Noye's Fludde*) қойылымында кездескенде және шалғында қайта қосылғанда Андерсонның стандарт әдісімен кадрланады. Біз профиль немесе бас көріністерін аламыз (мысалы, 11.33; 11.34). Олар бір-бірін таныған сәтте бұрыштар көптеген фильмде көрген $\frac{3}{4}$ көрініске көбірек ұқсап қалады (11.3; 11.36). (295-бетпен салыстырыңыз.) Бір-біріне жақсы көретінін айтқан кезде олар әдеттегі иықтан жоғары бұрыштармен көрсетіледі (11.37; 11.38). Стильдік даму Сэм мен Сьюзидің бір-бірін тым жақсы көріп бара жатқандығын жаңғыртады.

Фильмді бағалау белгілі бір дәрежеде ережемен реттеледі. Ол Бенджамин Бриттеннің жастарға арнаған біраз шығармасын пайдаланады. Мұнда Бриттеннің жасөспірім шағында жазған әуені, сондай-ақ «*Нұхтың кемесі*» мен балалар әніне сүймелденген «Қарапайым симфониясы» (*Simple Symphony*) бар. Бриттеннің «Жас адамның оркестрді басқаруы» (*Young Person's Guide to the Orchestra*) бірнеше жерде естіледі. Ол «Ауа райына байланысты ерлік шарттары» деген тақырыпта жеті түрдің төңірегінде ұйымдастырылған Десплаттың партитурасы үшін үлгі ретінде болды. Жабылу титрларынан бөлек, бұл тақырып «*Жас адамның басқаруын*» әдейі боямалайды, өйткені Сэмнің дауысы арқылы Десплаттың оркестрінде пайдаланылған аспаптармен таныстырады.

Андерсон бір күтпеген жағдайды (таңырқауды) сюжеттің соңына сақтап қояды. Мәселен, 3.25-миль шығанағындағы күндізгі уақытта Сьюзи бұл жердің атауының ұнамайтынын айтады. Сэм онымен келісіп, басқа атау ойлап табуды ұсынады. Біз соңғы кадрға дейін ол атаудың қандай екенін білмейміз. Сэмнің Сьюзидің бөлмесінде салған суреті шығанақтың пейзажын ашады. Оны дауыл шайып кеткен, ол енді тек Сэмнің суретінде ғана қалды. Ол жағалауға «Толған ай патшалығы» деп жазып кеткен. Сьюзидің фэнтези романдарын еске түсіретін бұл тақырып оның кейіпкерлері мен аудиториясын күнделікті әлемнен шығаратын таңғажайып (сиқырлы) жазғы интерлюдияға лайық атау болды.

Классикалық кино өндірісіне нарратив баламалар

«Ақырғы дем» (*À bout de souffle*)

1960. Les Films Georges de Beauregard, Impéria Films және Société Nouvelle de Cinéma. Режиссері Жан-Люк Годар. Хикаят нобайын жасаған Франсуа Трюффо, диалогты жазған Годар. Түсіруші оператор Рауль Кутард. Монтаждаушы Сесиль Декуги. Музыкасын жазған Мартиал Солал. Жан-Поль Бельмондо, Жан Себерг, Даниэль Буланжер, Анри Жак Уэ, Ван Дуд және Жан-Пьер Мелвильмен бірге.

Кейбір жағдайда «*Ақырғы дем*» фильмі 1940 жылдардағы Голливудтың маңызды өнімдерінің бірі нуар фильмге, яғни «қара» фильмге еліктейді. Мұндай фильмдер әккі детективтерге, гангстерлерге немесе қылмысқа барған қарапайым адамдарға арналады. Көбінесе қылықты қауіпті әйел бас кейіпкерді қорқынышты жоспарға желіктіреді (мысалы, «*Мальта сұңқары*» (*The Maltese Falcon*) фильмі). «*Ақырғы дем*» фильмінің сюжеті оны жалпы нуармен байланыстырады: қылмыс туралы фильм «Олар түнде өмір сүреді» (*They Live by Night*) және «Қаруға деген құмарлық» (*Gun Crazy*) фильмдері сияқты қашып жүрген жас қылмыскерлерді түспалдайды.

Қылмыскер жұп па? Жалаң хикаят Голливуд сценарийінің негізі бола алады. Автокөлік ұрлаушы Мишель мотоцикл мінген полицияны өлтіріп, Италияға кетіп бой тасалау үшін ақша алуға Парижге қашып барады. Сонымен қатар ол араларында аз уақыт сүйіспеншілік болған америкалық студент-жазушы Патрицияны өзімен бірге еріп кетуге көндіруге тырысады. Екі күн бойы екіойлы болып жүрген қыз ақыры келіседі. Мишель өзіне жеткілікті ақшаға қол жеткізген кезде, Патриция полиция шақырып, олар Мишельді өлтіреді.

Дегенмен Годардың осы хикаятқа арналған презентациясы мүлтіксіз студия өнімі ретінде берілмеген. Онда Мишельдің мінез-құлқы «*Ақырғы дем*» фильмі еліктеген фильмдердің қозғаушы күші ретінде көрсетілген. Ол өзінің кумирі Хамфри Богартқа еліктеп, бас бармағымен еріндерін сүртеді. Бірақ ол – өз өмірі бақылаудан шығып кеткен, ұсақ-түйек ұрлайтын ұры. Ол өзін Голливудтың әйгілі адамымын деп тек қана қиялдай алады.

Фильмнің классикалық Америка киносына деген екіойлы қатынасы форма мен техникаға да тарайды. Алдында көргеніміздей, классикалық стиль мен хикаятты баяндау нормалары баянсөздің айқындылығы мен тұтастығына мүмкіндік береді. Айырмашылығы – «*Ақырғы дем*» орашолактау әрі қарабайыр, әуесқой фильм сияқты көрінеді. Бұл кейіпкердің мотивацияларын күмәнді етеді және кездейсоқ диалогпен бөгейді. Онда монтаждаудың сұмдық секіріп кететін тұстары көп. Нуар

фильмдер, негізінен, таңдамалы жарықтандыру кейіпкерлерді ойлы атмосфераға енгізе алатын студияларда жасалды. «Ақырғы дем» фильмі қолжетімді жарықтандырумен локациялық түсірілімді пайдаланады.

Бұл стратегиялар Мишельдің хикаятын таңғаларлық дүдәмал күйге түсіріп, әрі естен тандырарлық етеді. Олар аудиторияны фильмнің голливудтық формулаларының дәрекі өзгерістерін қызықтауға шақырады. Ашылу тақырыбы В-фильмдер шығаратын Poverty Row студиясының Monogram Pictures фильміне арналған. Сондықтан да көтеріп отырған тақырыбы жағынан фильм Голливудқа борышты, бірақ оның нормаларына толық байланып қалмағандығын меңзеп өтеді.

Мақсаттар, тоқтатулар және пазлдар. Классикалық Голливуд фильмдеріндегі көптеген бас кейіпкерлер сияқты, Мишельдің де негізгі екі мақсаты бар. Франциядан кету үшін ол чекті қолма-қол ақшаға айырбастап бере алатын жалғыз адам – досы Антонионы табуы керек. Мишель Патрицияны да өзімен ертіп кетуге көндіремін деп үміттеніп жүреді. Сюжеттің дамуына қарай, жеңілтек қарым-қатынасына қарамастан, Мишельдің қызға деген ынтазарлығы оның қашып кету деген мүддесінен асып түскені айқын бола бастайды.

Классикалық фильмде бұл мақсаттар әрекетті айтарлықтай қозғалтады. «Ақырғы демде» сюжет баяу жүреді. Мақсаттармен соншалықты байланыса қоймайтын кейбір қысқа көріністер орынсыз көрінетін ұзақ диалогтармен алмасады. «Ақырғы дем» фильмінің 22 сегментінің көбі төрт минутта яки одан аз уақытта өтеді. Бір ғана 43 секундтық көрініс Мишельдің театр алдына тоқтап, Богарттың суретіне қарап тұрғанынан тұрады.

Маңызды әрекеттерден тұратын көріністер кейде қысқа және шиеленісті болады. Мишельді қуғынға түскен адамға айналдыратын жол сақшысын өлтіру барынша эллипстік үлгіде қарастырылады. Жалпы планда біз офицердің Мишельдің жол жиегіне тоқтаған автокөлігіне жақындап келе жатқанын көреміз. Орташа жалпы планда Мишель тапаншаны алу үшін көліктің ішіне қарай еңкейеді. Содан кейін әрекет фрагментті (үзік-үзік) болып кетеді (11.39–11.42). Бұдан кейінгі жайттардың жылдам өткені сонша – біз Мишель (полицейді) әдейі атты ма, әлде абайсызда атып алды ма деп жорамалдамақ тұрмақ, не болғанын әрең түсінеміз.

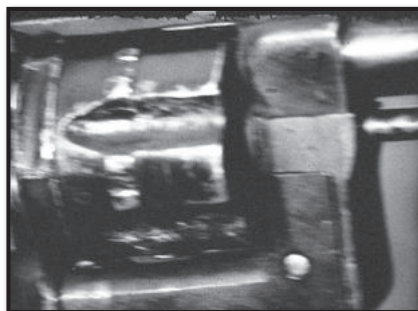
11.39–11.42 Кісі өлімі көрінісі үшін уақытша үзіліс. «Ақырғы дем» (*Breathless*) фильмінде Мишельдің полицияны атып тастауы күрт кесіммен және камераның қозғалысымен бөлініп кеткен. Полицияның «Қозғалма, атамын» деген сөзі естілген кезде біз оның басының барынша жақын кадрын көреміз (11.39). Мишельдің қолының және тапаншаның бойымен өткен екі өте қысқа ірі план панорамасы (11.40; 11.41) (тапанша атылмаған сияқты көрінсе де) атылған дыбыспен сүйемелденеді. Содан кейін полицейдің бір бұтаға құлап түскенін (11.42), оған даламен қашып бара жатқан Мишельдің кең көлемді жалпы планының ілескенін көреміз.



11.39



11.40



11.41



11.42

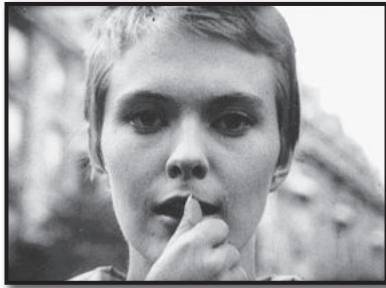
Фильмнің ортасындағы осы негізгі әрекеттің құйынды көрінісіне қарама-қайшы ұзақ әңгіме баянсөздің прогрессиясын тұйыққа әкеп тірейді. 25 минут бойы Мишель мен Патриция жатын бөлмеде әңгімелеседі. Кейбір сәттерде Мишель Патрицияны Римге баруға көндіру үшін сөзінің растығына оның көзін жеткізуге тырысып, Антониомен хабарласпақ болады. Патриция Мишельдің өзін қаншалықты жақсы көретініне толық сенімді болмайынша бірге қаша алмайтынын айтады. Мишель: «Оны қашан білесің?» Патриция: «Жақында». Мишель: «Жақында болғанда... қанша уақытта? Бір айдан кейін, бір жылдан кейін?» Патриция: «Жақында дедім бе – жақында». Осылайша екеуі сезімге бөленіп, жақындасса да (89 минуттық фильмнің үштен бірін алатын), ұзақ көріністің соңында біз Мишельдің Патрицияның көңілін тапқан-таппағандығына сенімсіз болып, не алға, не артқа қадам жасай алмаймыз, оған қоса, ол қашу үшін ешқандай ерекше талпыныс жасаған жоқ. Мұндай көріністер оны нуар фильмнің үмітсіз, қашқын қаһарманынан гөрі қаңғыбас, тез құтылып кететін қылмыскерге ұқсатады.

Жатын бөлмедегі көрініс сюжетті жылжыту емес, екеуін сипаттау қызметін атқарды деп ойлауға болады. Бірақ мұнда да анық көзге ұрып тұрған ешнәрсе жоқ. Әңгіменің көп бөлігі, мысалы, Мишель Патрицияның далапты қалай жағатынын сынаған кезде немесе Патрицияның одан пластинка мен радионың қайсысын жөн көретінін сұраған кезде тым қарабайыр өрбиді. Екеуі бір-біріне сөз бермей, алдаусыратуға тырысады және Патрицияның жаңа постерін (жарнама плакатын) сөз етеді. Осындағы сөз алмасуының байланыссыз болғаны сонша – кейбір сыншылар (Годар бәрі сценарий бойынша жасалған десе де) диалогты әртістердің өзі қосқан тосын дүние деп есептеген. Киногер «*Толған ай патшалығы*» фильміндегі қашқын балалар – Сэм мен Сюзидің бірге болсақ деген ниеттеріне көбірек көңіл бөлген. Ондағы әңгіме олардың сипатын Мишель мен Патрицияның төсекте жатып айтқан әңгімелеріндей дәрежеде ерекшелейді.

Tribune газетінің кеңсесінің сыртындағы көрініске дейін басқа шешуші әрекет болмайды. Жүргінші (Годар сомдаған) Мишельді танып, полицияға хабарлайды. Бұл Мишельдің өліміне алып келетін жағдайлар тізбегін бастайды. Сонда да сюжет тағы бір рет бұрмалана шығандап кетеді. Келесі көріністе Патриция негізгі оқиғаға қатысы жоқ кейіпкер – әйгілі жазушымен өткен баспасөз конференциясына қатысады. Тілшілер қойған сұрақтардың көпшілігі ер адамдар мен әйел адамдар арасындағы айырмашылықтарға байланысты. Бірақ жазушының жауаптары мағыналы деуден гөрі ойнақы жеңіл жауапқа саяды. Ақыры, Патриция одан ұлы мақсаты туралы сұрайды, ал ол: «Ажалсыз болып, содан кейін өлу», – деп жауап береді. Патрицияның көрініс соңында камераға ойлы көзбен қарап қалуы бізді фильмнің соңында сақталатын белгісіздікке (екіұдайлыққа) дайындайды.

Детектив Витал Патрицияны Tribune газетінің кеңсесінде сұрақтың астына алған кезде Мишель екеуі полицияның оның соңына түскенін түсінеді. Енді «*Ақырғы дем*» фильмі барынша шартты жолмен дами бастайды. Келесі көріністе Патриция Мишельді қатты жақсы көретінін айтады да, олар автокөлікті ұрлап кетеді. Мұнда Мишель өзінің романтикалық мақсатына жеткендей болады, өйткені Патриция оны бірге қашатынына сендіреді. Антонио келесі күні таңертең ақшаны әкеліп беруге келіскен кезде, Мишель өзінің екінші мақсатына қарай жылжиды. Біз мүмкін болатын нәтижелерді алдын ала болжай аламыз: екеуі қашып кетеді, я болмаса қашу кезінде екеуінің бірі немесе екеуі де өледі. Алайда келесі күні таңертең Патриция Мишельді Виталға ұстап беріп, біздің болжамымызды шатастырады. Тіпті Мишельдің соңғы мүмкіндігі де болады. Антонио полиция келердің алдында ғана ақшамен және қашуға арналған автокөлікпен келеді, бірақ Мишель Патрицияны тастап кете алмайды.

Жаңа сұрақтар. Фильм ерекше бір жұмбақ күйде аяқталады. Мишель қансырап жатқанда Патриция оған жоғарыдан қарап тұрады. Ол баяу ғана жатын бөлмедегі әңгіме кезінде жасаған ойнақы бет-әлпет ишаратын жасайды. Мишель: «Бұл шынымен де оңбағандық», – деп қинала сыбырлап, өліп кетеді. Патриция детектив Виталдан оның не айтқанын сұрайды, Витал Мишельдің соңғы сөзін айтады: «Ол саған «шынымен де оңбағансың деп айтты». Біз тек «Мишель нені оңбағандық деп есептеді: Патрицияның сатқындығын ба, соңғы сәттегі сәтсіздігін бе, әлде өлімін бе» деп ойланып қаламыз. Соңғы көріністе Патриция камераға қарап, «оңбағандық деген не?» деп сұрап, Мишельдің әдетімен, Богарттан шабыт алған ишаратымен ернін сүртеді де, **(11.43)** бейне қарайған кезде бізден күрт бұрылып кетеді.



11.43 Ишарат мотив ретінде. «Ақырғы дем» (*Breathless*) фильмінің соңындағы Патрицияның жұмбақ ишараты Мишельдің Хамфри Богарттан көшіріп алған ишаратына ұқсайды.

«Ақырғы дем» фильмі жабылу деңгейіне жетеді: Мишель өз мақсаттарына жете алмайды. Бірақ көп сұрақ жауапсыз қалды. Бір таңғаларлығы, Мишель мен Патриция үнемі өздері жайлы әңгімелесе де, олардың не үшін осындай әрекетке барғандары туралы тым аз білеміз. Классикалық фильм кейіпкерлерінен өзгешелігі – оларда нақты анықталған ерекшеліктер жиынтығы бар. Фильм Мишельдің «Жалпы, мен ақымақ бейшарамын» деп айтуымен басталады, әрі оның әрекеттері белгілі бір дәрежеде бұл сөзін растайды. Соған қарамастан, біз оның шешімдерін түсіндіре алатын ақпарат көзін ешқашан біле алмаймыз.

Патрицияның ерекшеліктері мен мақсаттары барынша бұлыңғыр. Мишель алғаш рет Елисей даңғылында газет сатып жүрген жерінен тауып алған кезде қыз оны аса жақтыра қоймайды. Бірақ көріністің соңында ол Мишельді сүю үшін қайта жүгіріп келеді. Патриция Tribune газетіне тілші болып орналасып, роман жазғысы келетінін қайта-қайта айта бергенімен, Мишельді жақсы

көретінін ойлаған кезде ол мақсаттарынан бас тартқандай болады. Патриция Мишельге жүкті екенін де айтады. Бірақ ол сараптау нәтижелерін әлі алған жоқ және ол мұны Парижде қалудың себебі ретінде ешқашан алға тартпайды. Оның Мишель туралы неліктен хабарлағанын айтуы, шын мәнінде, оның жүрегіндегі күрт өзгерісті түсіндірмейді. Мишел де сырбаз жігіт болуға мүлдем лайық емес, Патриция да классикалық қауіпті әйелдің рөлін сомдайтындай емес, тым аңғал әрі өзіне сенімсіз.

Қылмыс туралы нуар фильмде кейіпкерлер бір-біріне өте адал, бірақ Мишель мен Патрицияның өз істеріне қатысты көңілдері соншалықты күшті емес сияқты. Зұлым әйел нуар қаһарманды алдап кеткен кезде, ол қатты түңіліп кетеді, бірақ Мишель Патрицияның сатқындығын соншалықты айыптай қоймайды. Екіойлы, өздеріне сенімсіз, әбден шатасқан кейіпкерлер секілді әсер қалдырады. Олардың Голливуд дәстүріндегі жанкешті сезімге бөленген рөлдерді ойнап шығуға шамалары жетпейтін сияқты.

Дәстүрден алшақтау. «Ақырғы дем» фильмінің эллипстік, кейде не айтқысы келгені белгісіздеу баянсөзі бірдей шартсыз техникалар арқылы көрсетіледі. Бұрын көргеніміздей, Голливуд фильмдерінде киностудиядағы негізгі жарықтандыру, толық жарықтандыру және артқы жарықтандырудың мұқият бақыланған үш нүктелі жүйесін пайдаланады (173–174-беттер). «Ақырғы дем» фильмі дәл сол локацияда, тіпті ішкі көріністе (интерьерде) толық кадр жасайды. Годар мен кинооператор Рауль Кутар декорацияларға бірде-бір жасанды жарық қоспау туралы жиі шешім қабылдаған. Нәтижесінде кейде кейіпкерлердің бетіне көлеңке түседі (11.44).

Локациялық, әсіресе шағын пәтерлердегі түсірілімдер әдетте камера бұрыштары мен қозғалыстардың әр түрін алуды қиындатады. Бірақ жаңа тасымалды (қолайлы, портатив) құрылғының артықшылықтарын пайдаланған Кутар камераны ұстап жүріп түсіре алды. Бірнеше ұзын сырғыған кадр кейіпкерлерге ілесіп жүреді (11.45). Кутар осы кадрды, сондай-ақ бөлме ішінде кейіпкерлерге ілесіп жүретін барынша күрделі қозғалыстарды түсіру үшін дөңгелекті орындықпен (мүгедектер арбасы) жүргені анық (11.46). Мұндай кадрлар Стэнли Кубриктің «Кісі өлтіру» (*The Killing*) фильміндегі соңғы әуе көріністері сияқты көптеген нуар фильмдердің локациялық түсірілімін еске түсіреді. Бірақ төменгі камера позициясы мен актерлерге қарау үшін бұрылатын жүргінші (11.45-суреттегі оң жақтағы ер адам сияқты) Голливудта пайдаланыла қоймайтын өзгеше техникаға назар аудартады.

Мизансценаға қарағанда ерекше таңғалдыратын нәрсе – Годардың монтажи. Ол кейде тағы да дәстүрді ұстанса, кей жерлерде одан алыстап кетеді. Стандарт кадр/қарсы нүктеден түсірілген кадр кесімі бірнеше көріністі ұйымдастырады (11.47; 11.48). Дәл осылайша, Мишель газеттегі бақылау суретін тексеріп тұрған ер адамды байқап қалған кезде, Годар дұрыс таңдалған көзқарасты ұсынады. Бұл сюжеттегі жаңа бетбұрыс сәті болғандықтан, аудиторияның әлгі адамның Мишельді танып қоюы мүмкін екенін түсіну маңызды. Сондықтан Годар 180° сызықты (желіні) бұлжытпай ұстап тұрады.



11.44



11.45



11.46

11.44–11.46 Жарамды жарықтандыру мен икемді камера жұмысы. Патриция терезенің алдында темекі тартып отырған кезде табиғи жарық оны тек артынан ғана жарықтандырады (11.44). Мишельдің Елисей алаңында серуендеп, газет сатып жүрген Патрициямен алғашқы кездесуі үш минуттық жүріс арқылы өтеді (11.45). Кейінірек Мишель чек алу үшін туристік агенттікке барған кезде, кеңселер мен дәліздер арқылы өтіп бара жатқан сәтте жиектеу ақырын сырғып

Дегенмен фильм бүгінгі таңда ерекше әдістермен жалғасымды монтажды бұзады. Кіріспе көріністе Мишельдің сыбайласы өзінің ұрлағысы келетін көлігін көрсеткен кезде көзбен жасалған ишараттың түсініксіз болғаны сонша – біз олардың ишаратына қатысты көліктің қай жерде тұрғанын білмей де қаламыз. Годар өзін экранның ішкі бағытын сақтауға міндеттімін деп сезінбейді (**11.49; 11.50**). Бәрінен де ерекше болғаны – оның аттам кесімдері. Классикалық студия жылдары Голливуд монтажерлері уақыт сегменті камераның жаңа бақылау нүктесіне жылжымастан алып тасталатын аттам кесімнен қашқан (314–315-беттер). «Ақырғы дем» фильмі болса оларға қайшы келіп, осы техниканы фильмнің өн бойында қолданады. Мишельдің бұрынғы дос қызына баратын алдыңғы көрінісінде аттам кесім олардың позицияларын күрт жылжытады (**11.51; 11.52**).

Годар камераның позициясын кесімдер арасында бағыттаған кезде ол біраз уақытты жоғалтады, сөйтіп, актерлердің позициялары бір-біріне сәйкес келмей қалады. Көптеген кесімде әрекет (экшн, оқиға) алға ұмтылғандай болады. Мұндай секіртпелі монтаждаудың эффектілерінің бірі – ритмнің жандануы. Кейде полиция офицерін өлтірген кездегідей әрекетке ілесіп отыру үшін өте мұқият болуымыз керек. Эллипстік монтаждау басқа көріністерді де, әсіресе жылжымалы камерамен түсірілген бір дубльді көріністер мен Патрицияның пәтеріндегі 25 минуттық мағынасыз әңгімені контрастан шығарады.

Фильмнің дыбысы осы ағыссыз (жалғассыз) монтажды жиі күшейтеді. Кейіпкерлердің диалогі мен басқа да дайджетик дыбыстар секіртпелі кесімдерден кейін жалғасқан кезде біз қайшылықты байқауға мәжбүр боламыз: уақыт дыбыс трегінен емес, визуалды (көрініс) трегінен түсіп қалады. Локациялық түсірілім де айналадағы шулар диалогқа еніп кететіндей жағдай қалыптастырады. Патрицияның пәтерінің жанынан өтіп бара жатқан сирена дауысы негізгі ұзақ көріністегі оның Мишельмен әңгімесін түсінуге мүмкіндік бермейді. Содан кейін Парвулескомен өткен баспасөз конференциясы түсініксіз себептермен әуежай маңында өтеді де, ұшып-қонған ұшақтардың гүлдеген дауысы диалогты жауып қалады. Мұндай көріністерде Голливуд дыбыс трегімен жақсы миксаждалған дыбыс қаттылығының теңгерімі жоқ.

Годардың бірқалыпты дыбыс пен сурет ережелерінен ауытқуы «Ақырғы дем» фильмін Голливуд қылмыс фильмдеріндегі тартымды сипат көрінісінен алыстатып алып кетеді. Стильдік қолайсыздық нағыз беймаза Париждегі түсірілімнің жалған деректі (псевдодеректі) тұрпайылығына сәйкес келеді. Үзілістер кейіпкерлердің камераға жұмбақ қарауының мотиві сияқты басқа дәстүрлі емес техникалармен де сәйкес келеді. Сонымен қатар бейне мен дыбыстағы шайқалулар көрерменді оның стильдік таңдауларын сезінуге мәжбүрлейтін қолайсыз баянсөз қалыптастырады. Режиссердің өзіне тән жұмысын барынша айқын көрсете отырып, фильм өзін дәстүрлердің қасақана өңделмеген шолуы сияқты көрсетеді.

“ «Ақырғы дем» (*Breathless*) фильмінде ол (Годар) сценарист қыздан дәстүрлі жалғасымды орындау үшін қандай кадр керек деп сұрайтын. Қыз жауап беретін, ал ол бәрін керісінше істейтін”.

Рауль Кутар, кинематограф



11.47



11.48



11.49



11.50

11.47–11.50 Қалыпты және бұзатын монтаждау. Мишель кинотеатрдың алдына тоқтап, экрандағы суретке қараған сәтте (11.47) Богар оған қарсы нүктеден түсірілген кадрдан қарап тұрған сияқты көрінеді (11.48). Басқа жағдайда Годар 180° ережесін бұзады. Бірінші кадрда Патриция солға қарай қозғалады (11.49), бірақ келесі кадрда оң жақтан солға қарай жүреді (11.50). Бұл кесім экранның әдеттегі бағытын дөрекі түрде бұзады.

Годар Голливуд фильмдерін сынға алған жоқ. 1940 жылдардағы Америкаға ұқсаған жанр шарттарын алып, оларға қазіргі Париж декорациялары мен заманауи, орашолақ өңдеуді бере салды. Бұл процесте ол қаһарман ер мен әйелдің жаңа түрін жасады. Қашып жүрген мақсатсыз, аздап қарабайыр ғашықтар «Бонни мен Клайд» (*Bonnie and Clyde*), «Құнарсыз жер» (*Badlands*) және «Шынайы сезім» (*True Romance*) сияқты кейінгі қылмыс туралы фильмдердің негізгі кейіпкеріне айналды. Кең мағынада Годардың фильмі Голливуд дәстүріне деген аса дайындықсыз жасалған құрмет секілді хәм Голливуд дәстүрін қайта жасағысы келген режиссерлер үшін үлгі болды. Мұндай көзқарас француздық жаңа сарынның «Ақырғы дем» сияқты фильмін шығаруға көмектескен стильдік қозғалыс үшін өзекті (12-тарауды қараңыз, 568–571-беттер).



11.51



11.52

11.51; 11.52 Аттам кесім. Мишель бұрынғы ұнатқан қызына келген кезде бірнеше аттам кадрды көреміз. Бір кадрдың соңғы жиегін (11.51) келесі кадрдың бірінші жиегімен (11.52) салыстырыңыз. Аттам кесімдер көлікте кетіп бара жатқан Патрисияны көрсеткен кезде басқа бір бұрынғы мысалды көреміз (6.151; 6.152; көршілес кадрлардың тағы да соңғы және бірінші жиектері).

«Токио хикаясы» (*Tokyo Monogatari*)

1953. Shochiku / Ofuna, Жапония. Режиссері Ясудзиро Озу. Сценарийін жазған Озу мен Кого Нода. Операторы Юхару Ацута. Чишу Рю, Чиеко Хигасияма, Со Ямамура, Харуко Сугимура, Сецуко Харамен бірге.

Біз кино өндірісіндегі классикалық Голливуд тәсілінің хикаят әрекетіне басымдық танытуына мүмкіндік беретінін көрдік. Сюжет санамызда белгілі бір әдіспен хикаят құруға итермелеу үшін құрылады. Сіз нені көрсетесіз және оны қашан көрсетесіз? Бұл сұрақтардың жауабы әдетте киногердің хикаят әрекетін қалай сезінгенімізді қалауына байланысты.

Хикаятқа қатты көңіл бөлгендіктен, біз оның өтіп жатқан кеңістігіне ерекше назар аудара бермейміз. Декорация және оны бізге көрсету мәнері, негізінен, кейіпкерлердің шиеленісі мен өзгерісіне арналған алаң ретінде қызмет етеді. «*Мальта сұңқары*» фильміндегі (291–293-беттер) Спейдтің кеңсесі оқиға орны ретінде қарастырылмайды, бұл – жұмбақ сюжетті бастауға арналған, сипатталмайтын аймақ. «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмі Рашмор тауын мамонт мүсінінің бір бөлігі ретінде танығанымызды қаламайды; оны қуғын мен жартасқа өрмелеуге арналған драмалық фон деуге болады.

Егер киногер хикаят айналасындағы кеңістік туралы ойлау әдісін өзгерткісі келсе не болмақ? Бізге Майкл Снөудің «Толқын ұзындығы» (*Wavelength*) фильміндегідей тым алысқа кетіп, хикаятты толықтай дерлік жоғалтып жіберудің керегі жоқ (262–264-беттер). Сіз айтарлықтай эмоциялы хикаятты айтып, бірақ осы хикаят дамитын оқиға орындарын өз назарымызды аударатындай етіп танытуға тырысуыңыз мүмкін. Кеңістік үлгілері хикаятты байыта отырып, белгілі бір еркіндікке ие бола алады.

Мұның бәрі аздап абстрактілі естіледі, сондықтан өзімізге таныс мысалды қарастырайық. Жапон режиссері Ясудзиро Озу тартымды хикаяттарды айтып, сонымен қатар баяндау кеңістігін әрекет аясынан да артық етіп жасауға тырысты. Біз сіздерге Озудың кеңістікті графикалық сәйкестік (6.142–6.145) арқылы зерттеп, кеңістік аумағын хикаят уақытын сығымдауға (5.207, 5.208) пайдаланатын бірегей стилін алдын ала көрсеткенбіз. Осындай таңдаулардың арқасында Озу классикалық үздіксіз түсірілімге жүйелі балама жасап шықты (313-бет). Осы тараудағы талдау арқылы оның стратегиясының фильмге толықтай қалай әсер ететінін көрсетуге тырысамыз.

Жанама хикаятты баяндау. Озудың Батыс аудиториясының назарына іліккен алғашқы «Токио хикаясы» фильмі қарапайым баянсөзден тұрады. Ауылда тұратын қариялар ыңғайсыздық тудыратынын біле тұра, Токиодағы ересек балаларының үйіне келеді. Екеуі қайтып оралған кезде қарт әйел ауырып, үйіне келген бетте қайтыс болады. Енді балалары қарт әкелерінің хал-жағдайын сұрап өздері келеді. Олардың кейбіреуі қайғырып жүргенімен, енді бірі ішкі бір салқындықты сақтап қалады. Сюжетте бізді Голливуд фильмімен байланыстыратын мақсаттар, қақтығыстар, дағдарыстар мен кульминациялық сәттер жоқ. Жалпы, бұл жай ғана көңілсіз анекдот сияқты көрінеді.

Бұл әңгімені барынша күрделі ететін не нәрсе деген сұраққа біздің жауабымыз аздап өзгеше-леу: бұл – Озудың өңдеуі (басқаруы). «Токио хикаясы» фильмінің баянсөзі классикалық стандарттар бойынша айтарлықтай жанама. Кейде біз маңызды баяндау жағдайлары туралы ол өтіп кеткеннен кейін білеміз. Мысалы, ата мен әже (қариялар) фильмнің негізгі кейіпкерлері болғанымен, біз әжейдің қалай ауырғанын көрмейміз. Ол туралы ұлы мен қызы хабар берген жеделхатты алған кезде ғана естиміз. Әжейдің өлімі де көріністер арасында өтіп кетеді. Бір көріністе балалары анасының төсегінің жанына жиналса, келесі көріністе оны жоқтап отырады.

Соған қарамастан, бұл эллипстер көп баянсөзді тезірек қамтып қалуға тырысатын «*Оның қызы Фрайдей*» сияқты жылдам дамитын фильмнің қатарына жатпайды. Керісінше, «Токио хикаясы» фильмінің секанстары детальдарға жиі бөгеліп қалады: атай мен оның замандастары арасындағы



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Озу – біздің сүйікті режиссерлеріміздің бірі. «Озу және кино поэзиясы» (*Ozu and the Poetics of Cinema*) (электронды кітап біздің сайтқа тіркелген) кітабынан бөлек, ол туралы «Қарапайым көтермелеу: Озудан төрт көзқарас» (*A modest extravagance: Four looks at Ozu*) және «Тағы тамашала! Жақсылап қара! Қара! (Озу үшін)» (*Watch again! Look well! Look! (For Ozu)*) мақалаларын оқуға болады.

балаларынан көңілдері қалғанын талқылап отыратын көңілсіз әңгімесі немесе әжейдің жексенбі күнгі немерелерімен серуені секілді... Нәтижесінде баянсөз теңгерімінде жылжу болады. Үлкен баяндау оқиғалары эллипстердің мәнімен азаяды, ал сюжетте көрген баяндау жағдайларын елеусіз деп есептеуге болады.

Өткінші кеңістіктер. Озу біздің назарымызды нағыз драмалық жағдайлардан ысырып, бізді драмалық мәні бар кеңістіктен жиі алыстатады. Көріністер мизансценадағы ең маңызды элементтерді көрсететін кадрлармен басталмайды, аяқталмайды да. Тізбектеу мен қарайту сияқты әдеттегі өткінші құрылғылардың орнына Озу көбінесе кесіммен байланысқан бөлек өткінші кадрлардың серияларын пайдаланады. Пейзаж немесе объект жаңа көріністің өзегіне айналады. Негізі, Озу қондырғылар (декорациялар) бөлшегін көріністер арасындағы уақыт аралықтарын толтыруға мәжбүрлейді. Бұл хикаят әрекетінің айналасындағы кеңістікке үлкен салмақ салады.

Оның үстіне, бұл өткінші кадрлар көрініс әрекеттерімен тікелей байланыспаған кеңістікті жиі көрсетеді; кеңістіктер әдетте осы оқиға өтетін орынға *жақын* болады. Мысалы, фильмнің ашылуында атай мен әжей Токиоға бару үшін заттарын жинайтын алтыншы кадрға дейін Ономичи портты қалашығының бес кадры – айлақ, оқушылар, өтіп бара жатқан пойыз көрінеді. Олардың алғаш көрінген кезіндегі бірнеше маңызды мотивтері осы бес кадрда пайда болғанымен, әрекетті бастау үшін баяндау себебі туындамайды («*Оның қызы Фрайдей*» және «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмдерінің ашылуларын (кіріспелерін) салыстырыңыз).

Бұл ауысулар таныстыру пландары ретінде ең аз функцияны атқарады. Шындығында, кейде олар әрі қарай не болады деген мәселеге қатысты бізді адастырады. Драманың шешуші сәтінде баянсөз келіні Норикадан үлкен ұлының ауруханасына ауысып кетеді, бірақ Озу құрылыс алаңының кадрларымен ауысуды ұзарта алады (11.53–11.56). Салынып жатқан құрылыстың кадрлары



11.53



11.54



11.55



11.56

11.53–11.56 «Токио хикаясы» (*Tokyo Story*) фильміндегі амбивалент ауысулар. Келіндері Норика жұмыста жүріп, әжесінің ауырып қалғаны туралы хабарлаған телефон қоңырауына жауап бергеннен кейін көрініс оның үстел басында ойланып отырған орташа кадрымен аяқталады. Жалғыз дайджетик дыбыс – жазу машиналарының қатты тарсылы (11.53). Бұл кадрда бейдайджетик музыкалық ауысу пайда болады. Содан кейін құрылыстағы ғимараттың аз бұрышты жалпы планына кесім жасалады (11.54). Шегелеген дыбыстар жазу машинкасының орнын алмастырады, ал музыка жалғаса береді. Келесі кадр – құрылыс алаңының тағы бір аз бұрышты кадры (11.55). Кесім әрекет орнын үлкен ұлы – дәрігер Хираяманың ауруханасына ауыстырады. Ол жерде оның қарындасы Шиге жоқ. Музыка аяқталады, содан соң жаңа көрініс басталады (11.56).

әрекетке (оқиғаға) қажет емес, сондықтан біз ғимараттың қайда екені туралы ешнәрсе біле алмаймыз. Бұл Нориканың кеңсесінің сыртында деп ойлауға болады, бірақ өткінші кадрларда естіген жағымды дыбыс ішкі кадрларда оған дейін де, кейін де естілмейді.

Мұндай стильдік үлгілердің функциялары қандай? Оларға айқын немесе айқын емес мағыналарды меншіктеу қиын. Мысалы, біреу көне Жапонияны еске түсіретін өткінші кадрлар ауылдан келген қариялар үшін бөтен, мүлде жаңа Токионы білдіреді деп ойлауы мүмкін. Бірақ өткінші кеңістіктер көбінесе сыртқы локацияны көрсетпейді, кейбір кадрлар кейіпкерлердің үйлерінің ішінде болады. Оның үстіне, бұл кадрларды осындай тақырыптық оппозиция орынды болатындай фильмнің басқа бір жеріне қоюдың не керегі бар? Ақырында, егер кадрлар ескі/жаңа тақырыпты қайталаса, ол артық болып кетер еді. Өйткені қариялардың дәстүрі мен олардың балаларының қалалық өмірлерінің арасындағы контраст хикаят әрекеттерімен әлдеқашан баса көрсетілген.

Біз ұсынатын барынша жүйелі функция хабарлы хикаят ақпаратының ағынымен бірге. Озудың баянсөзі хикаят әрекетінің көріністері мен бізді оған қарай немесе сол көріністерден басталатын орналастырылған бөліктер арасында кезектесіп келеді. Фильмді көріп отырған кезде біз осы сыналап енген кадрларға қатысты болжамдарымызды қалыптастыра бастаймыз. Озу ауысу қашан басталады және ол нені көрсетеді деген болжам құра отырып, стилистик үлгілерді баса көрсетеді. Үлгілеу біздің болжамымызды тізгіндеп, тіпті біраз күтпеген жағдайлар тудыруы мүмкін.

Мысалы, фильмнің басында дәрігердің әйелі Хираяма ханым ұлы Минорумен қарияларға бөлме босату үшін үстелдің орнын ауыстырғанға бола сөзге келіп қалады. Бұл проблема кейінге ысырылды, одан кейін қариялардың келу көрінісі жалғасады. Бұл жоғарғы бөлмедегі әңгімемен аяқталады. Ауыспалы музыка көріністің соңына жақындайды. Келесі кадр Минорудың партасы тұрған төмендегі бос дәлізді жиектейді, бірақ кадрда ешкім жоқ. Әрі қарай үй маңындағы жотада жүгіріп жүрген балалардың сыртқы жалпы планы ілеседі; бұл балалар әрекеттегі кейіпкерлер емес. Ақыры, ішкі кесім үйдегі емхана бұрышында әкесінің үстелінде сабақ оқып отырған Миноруды көрсетеді.

Мұнда монтаждау екі көрініс арасына, яғни әуелі кейіпкер тұрады деп ойлаған орынға (өз партасына) баратын тым жақын жанама жол салады. Бірақ бұл олай емес. Содан кейін көрініс әрекеттен толықтай көшіп, сыртқа шығып кетеді. Тек үшінші көріністен кейін ғана кейіпкер қайта пайда болып, әрекет жалғасады. Нориканы жазу машинкасымен қалдырып (11.53), тұрғызылып жатқан ғимаратты көрген кезде біз басқа кеңсе ғимаратына ауысамыз деп күтеміз. Алайда келесі кадр бізді отбасының қала сыртындағы үйіне алып келеді. Құрылыс алаңы толықтай қалалық (ғимарат аяқталмаған) немесе ауылдық емес. Оның аралық жағдайында біз оны Норика мен аурухана арасындағы тұжырымды байланыс ретінде ретроспективті түрде қарастыра аламыз. Осы ауыспалы үзінділерде (пассаждарда) бір ойын пайда болады. Озу бізден болжамды сюжетке ғана емес, монтаждау мен декорацияларға да қатысты қалыптастыруымызды сұрайды. Сөйтіп, Озудың сюжеттері негізгі әрекеттерді кадрдан тыс қалдырып, елеусіздерін көтермелей отырып, күтпеген жерден пайда болатыны сияқты, оның фильміндегі қозғалысты да кеңістік пен уақыт арқылы болжай алмаймыз.

Кейіпкерлер айналасындағы кеңістік. Озу кейіпкерлері тіршілік етіп жатқан кеңістікті күшейтудің басқа әдісін табады. 6-тарауда (314-бет) оның өзінің көптеген көріністері үшін 360° кеңістік жасайтынын айтқанбыз. Ол көріністің кеңістігін қарама-қарсы бағыттан жиектеу үшін 180° сызық бойымен кесім жасайды. Бұл, әрине, экран бағытының ережелерін бұзады, өйткені бірінші кадрдың оң жағындағы кейіпкерлер немесе объектілер екінші кадрда сол жақта пайда болады яки керісінше. Ол мұны Фордтың «Дилижанс» (*Stagecoach*) фильмінің мысалында (6.94; 6.95) жасағандай кездейсоқ емес, тізбекті түрде жасайды. Шайгенің сұлулық салонындағы монтаждау Озудың көріністі жиектеу мен монтаждауының әдеттегі тәсіліне мысал болады (11.57–11.59).

Мұқият қарар болсақ, Озудың сахналау, кадрлау және кесім жасауда өз ережелері бар екенін байқаймыз және олар үздіксіздік нұсқаулығын қайта қарайды. Ол көз ишаратының кесімдеріне иек артады, бірақ олар екі кейіпкер де бір бағытқа қарап тұрғандықтан Голливуд стандарттары бойынша «дұрыс» емес (11.60; 11.61). Ол әрекетте сәйкестенеді, бірақ Норика мен әжесі Нориканың

“Фильмде грамматика бар деп ойламаймын. Фильмнің бір ғана формасы бар деп ойламаймын. Егер жақсы фильм нәтиже берсе, онда ол фильм – өз грамматикасын жасағаны”.

Ясудзиро Озу, режиссер



11.57



11.58



11.59

11.57–11.59 360° монтаждау кеңістігі. Шигенің сұлулық салонындағы көріністің басында ішкі интерьердің орташа кадры Шигені қарама-қарсы есіктің алдында жиектейді (11.57). 180° кесім феннің астында отырған әйелдің орташа жалпы планын көрсетеді; камера енді салонның артқы бөлігіне бағытталған (11.58). Тағы бір 180° есікке бағытталған кесім бөлменің жаңа жалпы планын көрсетеді де, атай мен әжей салонға кіреді (11.59).

пәтерінің есігіне қарай жүрген кездегідей әрекет (экшн) осі бойымен артқа және алға жылжиды (**11.62; 11.63**). Камерасының позициясын әрекет осінің бір жағына қарай шектеудің орнына Озу оқиға айналасында, әдетте 90° немесе 180° сегменттерде толық шеңбер кесімін жасайды. Бұл біздің мысалдарымыздағыдай фондардың қатты өзгеретінін білдіреді. Голливуд фильмдерінде камера төртінші қабырғаға қарау үшін әрекет осін сирек қиып өтеді. «Токио хикаясы» фильмінде қоршаған орта жиі өзгеріп отырғандықтан, олар әрекетке қатысты барынша көрнекі бола бастайды; көрермен декорацияларға назар аударуы немесе шатасып кетуі керек.

Осы 360° кеңістік көрерменнің болжауларын (күтулерін) жалғастыратын немесе кедергі келтіретін ауыспалы кадрлармен бірге жұмыс істейді. Фильмдегі ең әйгілі көріністердің бірі балаларына қолайсыздық тудырғандықтан, Атамидегі спа орталыққа (минералды сумен емдейтін шипажай)



11.60



11.61



11.62



11.63

11.60–11.63 360° кеңістік әрекет осін бұзады. Атай мен оның ескі досы әңгімелесіп, бірақ бір жаққа қарап отырады (11.60–11.61). Классикалық үздіксіздікті ұстанатындар бұл кесім екі адамның басқа бір нәрсеге қарап отырғанын білдіреді дер еді, бірақ бұл бізді алаңдатпайды. Дәл осылай, Норика мен әжесі камераға жақындап келіп, содан кейін алыстап кетеді (11.62–11.63). Әйелдердің қоғалысы жақыннан алынған және әдетте әрекеттің алдыңғы мен артқы кадрларын бірге кесім жасайды. (6.89–6.93-суреттерді қараңыз). Бірақ мұндай жиектеулер кейіпкерлерді өзара қақтығысып қалған сияқты көрсетеді. Олардың экрандағы сол жақ және оң жақ позициялары да орындарын күрт ауыстырады, ал бұл үздіксіздік стилінде қателік болып есептеледі.

жіберілген қарияларды көрсетеді. Олар теңізді тамашалағанды ұнатқанымен, балаларының көңілді кештері түнге қарай олардың тыныш ұйқысын бұзады. Озу бізді олардың бақытсыздығымен біртіндеп, елең еткізер (сентименталь) шабытсыз-ақ (пафос) таныстырады. Жеті кадр бойы фильм бізге жағдайды әлсін-әлсін түсінуге мүмкіндік бере отырып, көрініс кеңістігін ақырын зерттейді (11.64–11.71). Екінші кадрдағы (11.65) қариялардың тәпішкелерінің көрінуі мүлдем дерлік байқалмайды, тым елеусіз. Бұл қариялардың сол жерде екенінен хабар береді, бірақ олардың осында келгенін ашу бірнеше кадр үшін кейінге қалдырылады, өйткені кадрлар спа салондағы басқа бөлмелерге білдірмей кіреді. Көріністің болжап болмайтын қалыбы ауыспалы кадрлар мен 360° бағыттау барысындағы жылжу көмегімен құрылады.

Сөйтіп, Озу біздің назарымызды кеңістіктің қатаң функцияларынан бұра тартып, кеңістіктің маңыздылығын, оның дұрыс екендігін көрсетеді. Ол графикалық конфигурацияларды ерекшелеу үшін кесім жасай отырып, экранның жалпақ кеңістігімен де солай жасайды. Біз енді 360° кесім жасау стратегиясының да кадрлар арасында қатаң графикалық сәйкестік жасайтын қызметі бар екенін



11.64



11.65



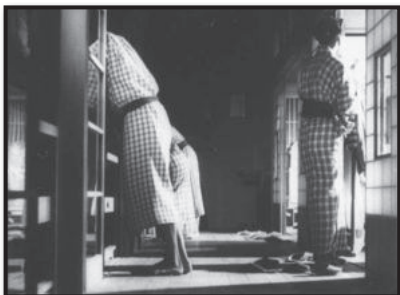
11.66



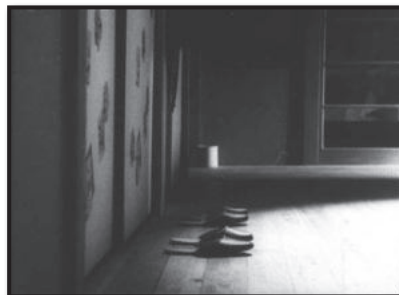
11.67



11.68



11.69



11.70



11.71

11.64–11.71 Көріністегі бұқпантайлап келу. Атамидің спа көрінісі дәліздегі жалпы планмен басталады (11.64). Экранның сыртында латын стиліндегі би музыкасы ойнап тұрады. Бірнеше адам дәлізде сөйлесіп келе жатады. Келесі кадр (11.65) – табақ көтеріп келе жатқан үй қызметшісі мен жоғарыдағы басқа дәліздің жалпы планы; екі жұп тәпішке сол жақтағы төменгі ойықтан әзер көрініп тұр. Бірақ Озу бізді әжей мен атай отырған жерге емес, дәлізге (11.66), содан кейін жақын маңдағы қытай доминосын ойнап отырғандарға (11.67) алып барады. Озу ось бойымен 180° кесім жасап, маджонның басқа кестесін жиектейді (11.68). Егер қарсы жақтан қарасақ, бірінші кесте енді фонда тұрады. Сонда көрініс әрекеті осындағы маджон ойыншыларының арасында өте ме? Келесі кесім ішкі дәліз бойындағы орташа жалпы планды қайтып әкеледі (11.69). Ақыры, әжей мен атайдың бөлмеде екенін білдіретін жоғары дәліздегі есіктің сыртындағы екі жұп тәпішкенің орташа кадры пайда болады (11.70). Шудың ортасында ұйықтап кетуге тырысып, төсекте жатқан Хираяманың орташа кадры, ақыры, баяндау жағдайын ашады (11.71). Хираяма енді ғана сөйлей бастайды.

білдік (11.60 пен 11.61-суреттерге қайта оралсаңыз, 6.142–6.145-суреттерде көрсеткен графикалық сәйкестіктердің түрін көре аласыз). Бұл – графикалық сәйкестікті кез келген нарратив мақсатқа сирек пайдалантын Озуға ғана тән стильдік тәсіл. Бұл тұрғыда Озу абстрактілі формаға біраз қарыздар (10-тарауды қараңыз, 445–452-беттер). Бұл оның «Механикалық балет» (*Ballet mécanique*) сияқты абстрактілі фильмдегідей графикалық ұқсастықтарды айқын көрсететін нарратив фильм жасауға талпынғаны деп білеміз. Озудың баянсөзі Хичкоккі сияқты тым беймаза немесе Годардікі сияқты оғаштау (асыра сілтенген болып) көрінбеуі мүмкін. Оның кейіпкерлер айналасындағы кеңістікте мекендеуі Спайк Лидің «*Дурыс әрекет жаса*» фильміндегі қала аудандарының ықшам (қысылған) құрылыстарына қарағанда азырақ үнемді көрінуі де ғажап емес.

Оның стилі Уэс Андерсонның «*Толған ай патшалығы*» фильмінен көрген фронталь сахналау (қойылым) мен кесім жасауды еске түсіреді. Бәлкім, Андерсонға Озу ықпал еткен болар. Бірақ Озудың жиектеуі мен кесім жасауы бізге яки өз кейіпкерлеріне көбірек бұрыштарды көрсетеді. Андерсон кейіпкерлерінің алдындағы кеңістікке көбірек қызығатын сияқты, ал Озу олардың айналасындағы кеңістікке баса назар аударады. Басқаша айтқанда, Озу кейіпкерлерінің айналасында, олардың алдында, олардың жанында өз тұтастығы мен қызығы бар мекендер мен адамдар бар деп есептейді. Сонымен қатар әрі қарай декорациялардың қандай аймағын көретінімізге қатысты болжауларды қалыптастыруымызды сұрай отырып, ол бізді хикаят қалыптастырудан да көбірек нәрсені қамтитын тәжірибеге тартады. Дәл осылайша, роман оқып отырған кезде біз сипаттаудың лирикалық абзацын да кейіпкерлер арасындағы шиеленіс, қақтығыс сияқты бағалай аламыз. Озу бізді жылдам әрекет аясынан шығарып, кинематография кеңістігінің үлгілерін өздігінен пайдалана беруге болатынын көрсетеді.

«Чуңқиң экспресі» (*Chung Hing sam lam*)

1994. «Jet Tone», Гонконг. Режиссері Уоң Кар Вай. Сценарий авторы Уоң Кар Вай. Операторы Эндрю Лау Вай-Кеуң және Кристофер Дойл. Бриджит Лин Чиң-ся, Такеша Канеширо, Тони Люң Чу-Вай, Фэй Воң Цзинвэньмен бірге.

Көптеген елдің киногогерлері кейде *құрмалас сюжеттер* немесе *құрмалас әңгіме желісі* деп алатын нәрсені зерттейді. «*Оның қызы Фрайдей*» немесе «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмдеріндегідей әрекеттің негізгі екі желісінің орнына кейбір кейінгі фильмдер өте көп сюжет желісін көптеген кейіпкерлердің қатысуымен біріктіреді. Мұны америкалық «Гранд Отель» (*Grand Hotel*) (1932) және «Нэшвилл» (*Nashville*) (1976) фильмдерінен табуға болады, бірақ 1990 жылдары «Қысқа монтаж» (*Short Cuts*), «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*), «Магнолия» (*Magnolia*), «Траффик» (*Traffic*), «Вавилон» (*Babel*) және «Шынайы махаббат» (*Love Actually*) сияқты фильмдер сюжеттеудің бұл түрін кең таратты. «*Дурыс әрекет жаса*» фильміндегі бір ауданда тұратын кейіпкерлерден өзгешелігі – құрмалас сюжеттегі кейіпкерлер алдымен

“ [Азиядағы қаржыгерлер] үнемі: «Бұл полиция хикаяты ма, әлде гангстерлік хикаят па?» – деп сұрайды. Демек, таңдау жасауың керек. Не ананы, не мынаны... Сондықтан «Чуңқиң экспресі» (*Chung Hing sam lam*) фильмі – полиция және гангстер хикаяты» деп жауап бердім. Бізде гангстерлер де, полициялар да бар. Бірақ бұл гангстер/полиция хикаяты емес. Олардың өмірлері жайлы әңгіме ғана, бар болғаны сол».

Уоң Кар-Вай, режиссер

бәрін бір-бірін танымайтын тұстан бастайды. Алайда ең соңында олар күтпеген себеп-салдар байланысын тауып, бір-бірімен тіл табысып кетеді. «*Магнолия*» фильмінде кейіпкерлер қаншалықты әртүрлі болғанымен, олар телевизия продюсері Эрл Патридж арқылы немесе патрульді полицияның Патридждің бақытсыз да көңілсіз қызымен кездесіп қалғаны сияқты кездейсоқ кездесулер арқылы байланысқа түседі.

Аудитория құрмалас әңгіме желісі әртүрлі кейіпкерлер арасындағы болжанбаған байланыстарды анықтайды деп күтеді. Бұл тұрғыда «*Чуңқиң экспресі*» фильмі классикалық емес формадағы шытырман тәжірибені алға тартады. Ол әрқайсысы кейіпкерлердің әр тобының айналасында ұйымдастырылған екі түрлі хикаятта бөлінген. Бұл екі хикаят қиылыспаған, тек қатар орналасқан. Екі хикаятты бір фильмге орналастыру арқылы режиссер Уоң Кар Вай қандай жетістікке қол жеткізді?

Көңілсіз екі полицей. Бірінші әңгімеде «Офицер 223» (ыңғайлы болу үшін оны «Офицер 1» деп атаймыз) жуырда ғана жақсы көретін қызымен айырылысып кеткен. Оны 25 жасқа толғанға дейін, яғни 1 мамырдағы туған күніне орай қайта оралады деп үміттеніп күтіп жүреді. Түнгі қалада қаңғырып жүріп, ол қара көзілдірік таққан, ақсары, жасанды шаш киген жұмбақ әйелді кездестіреді. Ол әйелдің есірткі тасымалымен айналысатынын білмейді. Әйел кокаин салынған жүкті елден алып шығу үшін бірнеше үнділік үйсіз адамдарды жалдаған. Бірақ олар есірткіні алып қашып кетеді. Ол жүкті қайтаруы керек, әйтпесе барды басқаратын бастығының қаһарына ілігеді. «Офицер 1» әйелмен барда кездесіп, оны арзан қонақүйге апарды. Ол жерде әйел ұйықтап, ішімдік ішеді, ал жігіт жеңіл-желпі бірдеңе жейді. Таңертең ол кетіп қалады. Әйел барға оралып, бастығын атып тастамас бұрын жігіттің пайджеріне жылы сөздермен хабарлама жібереді.

Екінші ұзағырақ әңгіме өзінің стюардесса қызымен бақытты болып жүрген «Офицер 633» («Офицер 2») туралы. Бірақ бір күні қыз оны тастап кетеді. Мәселесін шешуге тырысып жүрген кезде «Түнгі экспресс» атты өзі жиі баратын фастфуд дәмханасындағы даяшы Фэйдің жігітке көзі түседі. Стюардесса «Офицер 2» кілттерін тез тауып алсын деп «Түнгі экспресс» дәмханасына тастап кетеді. Ал Фэй сол кілттерді пайдаланып, жігіт жоқ кезде оның пәтеріне барып көреді. Қыз пәтерді жинап, жөндеп, жаңа сабын мен таза орамал қойып, аквариумын балыққа толтырып кетеді. Қызды пәтерінде ұстап алған кезде жігіт оның өзіне көңілі кеткенін түсінеді. Екеуі кездеспекші болады. Бірақ Фэй жігітті тастап, өзі көптен бері барсам деп армандап жүрген Калифорнияға кетіп қалады. Бір жылдан кейін «Офицер 2» «Түнгі экспресті» сатып алып, Фэй келгенше бәрін жөндеп қояды. Ол енді стюардессаны ұмытып және олардың жаңа сүйіспеншілік қарым-қатынасы басталады дегенді меңзейді.

Екі бөлімді байланыстыратын не? Екеуі де қол камерасының жұмысын, көңілсіз музыканы және төңіректе қалықтап (дрейфтеліп) тұратын диктордың кадрдан тыс дауысын пайдаланады. Бірақ екі хикаяттың бірігуін ақтап алу үшін жалпы стильдік таңдаулар бұл жерде жеткіліксіз. Бас кейіпкердің екеуі де полицей болғандықтан, біз олар бір-бірімен кездеседі деп күтеміз, бірақ олар ешқашан кездеспейді; біріншісі – штаттағы детектив, екіншісі ауданды тексеріп жүреді. Оның үстіне, жұмбақ ақсары әйелдің контрабандамен айналысатыны полицейлердің іс-әрекетіне ешқашан кедергі келтірмейді. «Офицер 1» әйелдің рәкет екенін елемейді, ал «Офицер 2» басқа сюжетте жүргендіктен, бар иесінің өлімін тергемейді. Екі желінің бір мекені бар: «Офицер 1» мен «Офицер 2»-нің екеуі де «Түнгі экспресс» дәмханасында көңіл көтеріп жүреді. Соған қарамастан, бұл себепсалдар бөліктерін байланыстырмайды, өйткені «Офицер 1» Фэймен тек бір рет қана кездеседі және оның сезіміне таласып, ешқашан ешкіммен бәсекеге түспейді. Қайталанғанды қалт жібермейтін көрерменнің өткір көздерін мазақтағандай, Уоң бірінші бөлімге *екінші бөлімде* пайда болатын әрбір бас кейіпкердің – «Офицер 2», стюардесса және Фэйдің қысқа қашық кадрларын қояды (11.72). Бірақ фильмді көріп отырғанда алғашқы кезде олар бізге бейтаныс болғандықтан, бірінші бөлімдегі хикаят әрекетін қалыптастырушылар ретінде көрінбейді.

Уоң осы екі хикаятты екеуінің арасындағы өзіміздің байланыстарымызды табуды талап ету үшін салыстырған сияқты. Баяндау формасы мен стильді сараптай отырып, біз фильмді біріктіретін тақырыптардың қатарын (жиынын) көрсететін кейбір шиеленіскен ұқсастықтар мен айырмашылықтарды анықтай аламыз.

Екі уақыт, екі мекен. Кең баяндау кезеңінде екі бөлім күрт контрастқа түседі. Біріншісі Гонконгтағы (Коулун жарты аралы) «Чунқиң Мэншнз» айналасында, арзан қонақүй, дүкен және үнді мейрамханалары бұзылып жатқан ауданда өтеді (фильмнің



11.72 Абайсызда өту. «Чунқиң экспресі» (*Chung Hing sam lam*) фильмінде жұмбақ ақсары әйел дүкеннің жанында демалып отырған кезде Фэй (екінші бөлімде кездесетін қыз) жұмсақ ат ойыншықты көтеріп бара жатады («Офицер 2»-нің пәтеріне арналған ойыншық болуы мүмкін). Екінші бөлімнің үш бас кейіпкерінің әрқайсысы бірінші әңгімеде байқалмай кездесіп қалады.

атауы кантон диалектісінде «Чуңқиң джунгли» деп аударылады және бұл жергілікті көрерменді ең соңында екінші оқиға осы ауданға қайтып оралады деген ойға итермелейді). Екінші бөлім Гонконг аралындағы Коулун қаласындағы «Түнгі экспресс» дәмханасының дәл маңында өтеді. Бірінші бөлімдегі Коулун – қылмыстың ортасы; «Офицер 1» күдікті адамдарды тапаншасын кезеніп аңдып жүреді, ал ақсары әйел есірткі картелінде жұмыс істейді. Екінші бөлім романтикаға бөленуге болатын және полицияның жүрек жалғайтын тағам алу үшін келіп тұратын қауіп аз әлемді көрсетеді. Фильмнің ағылшын тілді атауы «Чуңқиң Мэншнзді» «Түнгі экспресспен» бір фразда біріктіріп қосады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Уоң Кар-Вайдың жауынгерлік өнер туралы фильмдерін талдау үшін «Ұлы шебер: алға жылжу, артқа бұрылу» (*The Grandmaster: Moving forward, turning back*) эссесін қарап шығыңыз.

Екі бөлім мүлдем бөлек уақыт сызбаларын ұсынады. Бірінші бөлім төрт күн ішінде өтеді, әрекет те қысқа мерзімде атқарылады. «Офицер 1» бұрынғы сүйген қызы Мэйге өзіне қайта оралу үшін бір ай (тұтас сәуір айын) мерзім береді. Ақсары әйелдің контрабанда операциясын жүзеге асыратын бастығы бекіткен соңғы күні келіп жетеді. Ол бұл мерзімді 1 мамыр күні оны атып, Гонконгтан қашып кетумен аяқтайды. Екінші бөлімнің уақыт шектеуі барынша еркін және мұнда қатып қалған мерзім жоқ. Бір аптаның ішінде «Офицер 2»-ні көңілі құлаған қызы тастап кетеді; Фэй оның пәтеріне рұхсатсыз кіреді; ол ауданды аралап тексереді; бірнеше рет кездейсоқ бетпе-бет келгеннен кейін олар

кездесу белгілейді. Фэй де «Офицер 2»-нің көңілін қалдырып, ақсары әйел сияқты кетіп қалады. Оқиға бір жылдан кейін, яғни Фэй Калифорниядан Гонконг қаласына қайтадан ұшып келген кезде аяқталады.

Соған қарамастан, осы кең контрастар аясында кейбір жаңғырықтар пайда болады. Ер адамның екеуі де махаббат сезіміне шырмаулы; екеуі де әйелмен кездейсоқ кездесіп қалады; ер адам жылдам немесе уақыт өте келе ұнатқан әйеліне бауыр басып қалады; әйел болса тез кетіп қалады. Кейіпкерлердің мақсаттары анық; «Офицер 1» көңіл қосатын жаңа әйел іздеп жүр; «Офицер 2» болса әрі-сәрі күйде, ал Фэй оның жаралы жүрегін емдегісі келетін сияқты. Бұл мақсаттар Голливуд фильмдеріне қарағанда онша айқын емес және барынша ретсіз ілесіп отырады, бірақ параллельдер «Чуңқиң экспрессі» фильмінің романтика айналасында орбитінін көрсетеді. Себеп-салдар тізбегіне, мотивтерге және визуалды стильге мұқият қараған сайын фильмнің адамдардың махаббатқа құштар сәттерін салыстыратынына көбірек дәлел табамыз.

Екі полицейдің романтикалық проблемалары олардың уақытқа деген қатынасын анықтайды. Тым болмаса екеуінің бірі махаббат шырғалаңының өзгеріске бейімделуі керек екенін түсінбейді. Жылдам қарқынмен және уақыт шегімен басқарылған бірінші бөлімде «Офицер 1» бір ай бойы қамығып жүреді де, тез арада жаңа қыз тауып алғысы келеді. Ал күтпеген жерден стюардесса қыз тастап кеткен «Офицер 2» махаббатқа толы өмірін қалпына келтіру үшін өзіне-өзі келе алмай жүреді. Екі ер адам да күту кезеңдерін қайталанатын іс-әрекеттер циклімен толтырады. «Офицер 1» Мэйдің отбасын мазалап, содан кейін кездесейік деп дос қыздарына қоңырау шалады. «Офицер 2» «Түнгі экспресс» барына бірнеше рет келеді, әуелі өзіне және қызына жейтін бірдеңе сатып алуға келсе, кейін жай ғана оңаша ойланып отыру үшін келеді. Екеуінің бірі күтпеген шытырман оқиға іздеп жүрсе, екіншісі бірсарынды тірліктен жалығады, осылайша екеуі де әрекетсіздік шиыршығында (спираль) шыр айналып жүреді. Уоң мұны өз пәтерлерінде көңілсіз жүрген кейбір ер адамның параллель бейнелері арқылы баса көрсетеді (11.73; 11.74).

Тамақ және жүгіру. Екі полицейге өзгеріс керек, яғни фильмнің ең көп тараған мотивіне сәйкес мәзірді өзгерту қажет. Екі хикаятта да фильмнің басындағы тамақтанып жатқан жандарға толы дәмхана көрінісі бар. «Чуңқиң Мэншнз» арқылы өткен сырғыған кадр кезінде таныстырылған тамақ тізімі өзекті. Бәлкім, ананасты жақсы көргендіктен болар, «Офицер 1» күн сайын жарамдылық мерзімі 1 мамырда аяқталатын бір бәнкі ананас сатып алып, қызын күткен уақытты сол арқылы өлшейді. Қызы қайтып оралмаған соңғы күні өзі сақтап қойған 30 бәнкі ананасты жеп қояды. Ақсары әйелді кездестірген кезде одан: «Ананасты жақсы көресің бе?» – деп сұрайды. Ал «Офицер 2» «Түнгі экспресс» барының бас аспазына үнемі салатқа тапсырыс береді.

Ер адамдар тағамның бір түрін ғана жөн көрсе, әйелдер мәзірдің әртүрлі болғанын қалайды. Ақсары әйел «Офицер 1»-ді барда сынап отырған кезде оның кадрдан тыс дауысы: «Біреуді тану оны есте сақтап қалуды білдірмейді. Адамдар өзгереді. Адамға бүгін ананас ұнаса, ертең басқа нәрсе ұнайды», – дейді. «Офицер 2» үйіне пицца, балық және қуырылған картоп (чипс) апарған кезде қызы оны тастап кетеді. Жігіт қызының кешкі ас таңдағаны сияқты, жігітін де оңай ауыстыра салатыны жайлы терең ойланады.

Тамақ мотиві ер адамдардың өзгеріске деген көзқарастарын анықтайды. Ақсары әйел «Чуңкиң Мэншиз» қонақүйінде ұйықтап жатқанда, «Офицер 1» көп гамбургер, салат және фри жеп, тойып алады. Көшеге шыққаннан кейін әйел өзін ұмытып кетгі деп ойлайды, бірақ оның пейджерге жазған хабарламасын («Туған күніңмен») оқығаннан кейін ол сол әйел туралы естеліктер мерзімінің мәңгілікке созылғанын қалайды. «Офицер 1» енді қызын фастфуд тіскебасарына ұқсатпайды. Болашақтан үміт күтіп, басқа біреуді іздеудің орнына ол өткен шағын қадірлеумен болады (11.75).

Кездескеннен кейін «Офицер 2»-нің өміріне баса көктеп кірген Фэй оның арзан қалбырдағы балықтарын басқасымен ауыстырады, ұйықтауына көмектесу үшін бөтелкедегі суға дәрі қосып қояды және оны (орамалым жылап жатыр және сабыным азып барады деп елестетіп алған) өзіне деген аяушылықтан алып шығады. Фэй кездесуді өткізіп алған кезде оған қол сұртетін қағазға сиямен жазған жасанды жолаушы талонын қалдырып кетеді. Әуелі ол мұны тастай салады, бірақ кейін «Офицер 1»-дің пейджерге келген хабарламасы туралы ойланғанына параллель қойып, оны дәмхана дүкеніндегі істікке қойып кептіреді (11.76). Бір жылдан кейін «Офицер 2» мәзірін түрлендіреді. Ол «Түнгі экспресс» дәм-



11.73



11.74

11.73; 11.74 Полиция жігіттердің жүрегі сүйіспеншілікке толы. Воң пәтерлерінде қайғырып жүрген «Офицер 1» мен «Офицер 2»-ні көрсету үшін параллель бейнелерді пайдаланады.



11.75



11.76

11.75; 11.76 Жаңбыр астындағы хабарламалар. Таңғы жүгіруден кейін «Офицер 1»-дің пейджеріне оны туған күнімен құттықтаған хабарлама келеді (11.75). «Офицер 2» Фэй қалдырып кеткен жалған жолаушы талонын лақтырып тастайды. Енді 11.75-суретпен қатар қойылған жиектеуде оқу үшін су болған хаттың құрғауын күтіп отырады (11.76).



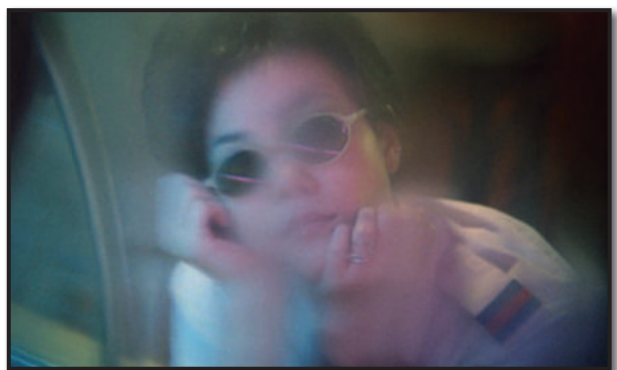
11.77 Әйелдерді ауыстыру. Фэй алғаш рет «Офицер 2»-ні тастап кеткен әйелді кездестірген кезде, ол өзін сыртынан онымен жасырын салыстырып өлшейді. Фильмнің соңында Фэйдің өзі стюардесса болады.

мотивтер де өзгерістің маңыздылығынан белгі береді. Бірінші бөлімде қайталанатын регги (үндістердің рокқа ұқсас әндері) әнде: «Сүреңсіз күннен жалықтым, өзгеріс керек өмірге», – дейді. Екінші бөлімде әлдебір керемет жаққа кетуге деген құштарлық жайлы «Әр күннің өз айырмашылығы бар» (*What a Difference a Day Makes*) және Mamas and Papas тобының «Калифорния арманда» (*California Dreamin'*) әндері орындалады. Олардың туфлилерін, қара көзілдіріктерін және ойға шомып кететін әдеттерін қосқанда, бірнеше бейнелі мотив негізгі екі әйелде параллель (**11.78; 11.79**).

Қылмыс триллері ме, романтикалық драма ма, әлде екеуі де ме? Егер фильмнің негізгі тақырыбы өзгерісті махаббаттың бір бөлігі ретінде қабылдау керектігі жайлы болса, онда екі бөлім бізді оған жанамалап әкелетіндей айлалы құрылған. Бірінші бөлім «Чуңқиң Мэншиңде» асығып келе жатқан ақсары әйелмен ашылып, әрі қарай қылмыскердің соңынан жүгіріп келе жатып, қууды жалғастырмас бұрын соқтығысып қалатын «Офицер 1»-ді көрсетеді. Оның қауіпті әйел болып көрінуі және есірткі келісімін жасасуы қылмыстық триллердің басталғанын білдіреді (399–402-беттерді қараңыз). Бірақ көп ұзамай контрабандаға қатысты жағдай «Офицер 1»-дің романтикалық құштарлығымен басылып қалады. Ақсары әйелдің бастығын күтпеген жерден келіп атып кетуі қылмыс желісін аяқтайды. Екінші әңгіме басталады. «Офицер 2»-нің бірсарынды өмірі мен жеке проблемалары басымдық танытады. Триллер элементтері белгілі бір дәрежеде сюжет жанрды ауыстырып, ашық романтикалық драмаға айналмас бұрын бізді кейіпкерлермен танысуға қызықтыратын көзалдау болды.



11.78



11.79

11.78; 11.79 Әйелдердің ойға батуы. Бірінші бөлімдегі ақсары әйел (11.78) екінші бөлімдегі Фэйдің кейпіне (11.79) ұқсас қалыпта отырады.

Уоң жанрдың ауысуына стильдік параллель арқылы белгі береді. Фильмнің басында «Офицер 1» ақсары әйелмен соқтығысып қалған кезде кадр қатып қалады да, жігіттің кадрдан тыс дауысы: «Елу жеті сағат өткеннен кейін мен осы әйелге ғашық болдым», – дейді. Бірінші бөлімнің соңында «Офицер 1» «Түнгі экспресс» дәмханасына қайтып оралып, Фэйді көреді (11.80). Оның кадрдан тыс дауысы «Алты сағаттан кейін...» деп ескертеді. Бейне қарайып кетеді және дәмханаға жақындап келе жатқан «Офицер 2»-ні көлеңкелейді (11.81), ал біз Офицер 1-дің «... ол басқа ер адамға ғашық болады» деп жалғастырған сөзін естиміз. Енді біз «Офицер 1»-ді ешқашан көрмейміз. Мұндай кадрдан тыс ескерту (реализмге сүйенсек, шындыққа еш жанаспайды: «Офицер 1» Фэйдің «Офицер 2»-ге ғашық болатынын қайдан біледі?) фильмнің романтикалық параллелінің айқын екенін белгілейді.

Екі бөлімдегі сюжет желісі себеп-салдармен байланысты болмағандықтан, фильм әуелде көрерменнің күткен көңіліндегідей болмауы мүмкін. Жұптар неліктен кездеспейді? Уоң шынымен де төрт бас кейіпкерді әуежайда кездестіру мүмкіндігін қарастырған, алайда ол бізге біраз күрделі тапсырма беруге шешім қабылдаған сияқты. Екі хикаятты айыру арқылы ол бізді тақырыптық байланыс іздеуге мәжбүрлейді. Параллель жағдайлар, астың диеталық тұрғыдан өзгергені сияқты, махаббатқа да өзгеріс керегін көрсетеді. Тақырыптық сөз астары мизансценамен, кинематографиямен, музыкамен және диктордың кадрдан тыс дауысымен күшейтілген. Соған қарамастан, «Чуңкиң экспресі» фильмі ауыр емес, өйткені ол жартылай романды тоқтатып-бастау үшін қылмыстық фильм секілді шебер жылжиды және ішінара оның ойнақы жасандылығын бағалауға шақырады.

Деректі форма мен стиль

«Кинокамералы адам» («Man with a Movie Camera»)

1928 жылы түсірілген, 1929 жылы жарыққа шыққан. БУФКБ (Бүкіл украиналық фото-кино басқармасы), Кеңестік Социалистік Республикалар Одағы. Режиссері Дзига Вертов. Операторы Михаил Кауфман. Монтаждаған Елизавета Свилова.

«Кинокамералы адам» фильмі тура репортерлік деректі фильм сияқты көрінуі мүмкін; ол Ресей қоғамының бір күндік өміріне шолу жасайды. Өмірдегі бір күн форматындағы деректі фильм «Жердегі бір күн» (*One Day on Earth*) (2011) фильміне дейін бұлжымай келген. Бірақ Дзига Вертовтың қадамы барынша эксперименттік. Оның фильмі – өз еліндегі өзінің өмір белестері сияқты фильм мерекесі. Вертов деректі фильмнің тақырыптарының қарапайым жазбалар аясынан шығып кететінін көрсетуге тырысады. Монтаж бен кинематографияның арқасында ассоциатив формамен қатар, күнделікті өмір шындығының шағын көріністері кино өндірісінің күшін зерттеуге айналып кетеді.



11.80

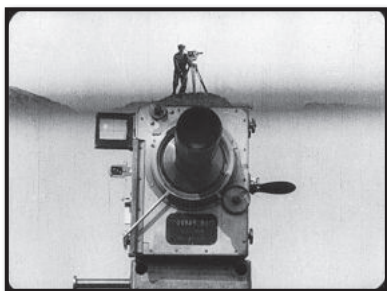


11.81

11.80; 11.81 Қатқан кадрлар және кадр сыртындағы дауыстар. «Чуңкиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмінің бірінші бөлімі «Офицер 1»-дің «Түнгі экспресс» дәмханасында кездесіп қалуымен аяқталады (11.80). Екінші бөлім «Түнгі экспреске» келе жатқан «Офицер 2»-мен басталады; ол фильмнің бас кейіпкері ретінде «Офицер 1»-дің орнына келеді (11.81). Екі параллельге де «Офицер 1»-дің кадрдан тыс дауысымен түсініктеме беріледі.

Қала симфониясы. «Кинокамералы адам» 1920 жылға дейін маңызды болған деректі фильм жанры – қала симфониясына жатады. Әрине, қала туралы фильм түсірудің көптеген әдісі бар. Саяхат жайлы фильмдегідей, қаланың географиясы мен әдемі көрнекі жерлерін көрсету үшін категориялық форманы да пайдалануға болар еді. Риторикалық форма өзгерісті қажет ететін қаланы жобалаудағы проблемалар немесе мемлекеттік саясаттар туралы аргументтерді келтіре алар еді. Баяндау қаланы Росселлинидің «Рим – ашық қала» (*Rome Open City*) фильміндей немесе Жюль Дассиннің «Жалаңаш қала» (*The Naked City*) жартылай деректі қылмыстық драмасындағыдай көптеген кейіпкердің іс-әрекеттерінің фоны ретінде айрықша көрсете алады. Алайда бұрынғы қала симфониялары эмоцияларды немесе тұжырымдарды ұсыну үшін қала тіршілігінің шынайы (кейде сахналанған) көріністерінен алынған әрі солармен байланыстырылған, әдеттегі диктор сөзінсіз, ассоциация арқылы шартты бекітті. Ассоциатив форма жанрдың Альберто Кавалькантидің «Тек қана уақыт» (*Rien que les heures*) (1926) және Вальтер Руттманның «Берлин» (*Berlin*), «Үлкен қала симфониясы» (*Symphony of a Great City*) (1927) сияқты фильмдерінде пайда болады. Годфри Реджионың «Кояанискатси» (*Koyaanisqatsi*) (1983) фильміндегі заманауи қала өмірі туралы көңіл-күйді қалыптастырып, түсінік тудыру үшін ассоциатив қағидаларын пайдалану оны қала-симфония дәстүрімен байланыстырады (455–460-беттерді қараңыз).

«Кинокамералы адам» фильмінің ашылуында камера операторының түсіріп жатқанын, содан кейін бос кинотеатр пердесінің арасымен өтіп, экранға қарай бара жатқанын көреміз. Содан кейін театрдың ашылуын, көрермендердің кіруін және оркестрдің ойнауға дайындалғанын көреміз. Көрермен көріп отырған фильм әуелде қаладағы тіршіліктің әдеттегі бір күнін көрсететін қала симфониясы (Руттманның «Берлин» фильміндегідей) сияқты көрінеді. Біз ұйықтап жатқан әйелді, жабық дүкендердегі манекендерді және бос көшелерді көреміз. Көп ұзамай бірнеше адам пайда болып, қала ұйқысынан ояна бастайды. Шындығында, «Кинокамералы адам» фильмінің көп бөлігі таңертеңнен басталып, жұмыс уақытын көктей өтіп, бос уақытқа дейін ұлғаятын дамудың қарадүрсін қағидасын ұстанады.



11.82



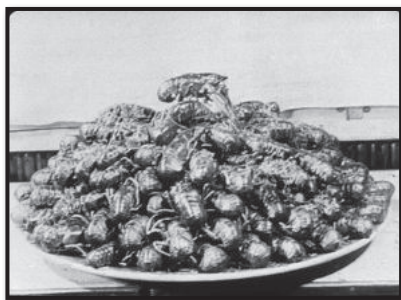
11.83

11.82; 11.83 Кейіпкер және оның ерекше күші. Вертовтың тұрақты операторы Михаил Кауфман «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) фильміндегі оператордың рөлін сомдады (11.82). Кауфман бейненің әр қырын қарама-қарсы бағытқа еңкейтілген камерамен бөлек-бөлек түсіріп, кәдімгі көше көрінісін өзгертеді (11.83).

Бірақ оянудың басында біз жұмыс күнінің басталғанын аңғартатын көріністі – құрылғыларын алып шыққан операторды тағы көреміз. Бұл әрекет – әдейі жасалған көп сәйкессіздіктің алғашқысы. Енді оператор өз фильмінде пайда болады және Вертов бірден алғаш көрген, ұйықтап жатқан әйелге оралып, оны айрықша көрсетеді. Әу баста-ақ бұл қала симфониясы, яғни фильм жасау процесіне арналған фильм-симфония болатынын жариялайды.

Оператор кейіпкер ретінде. Фильмнің «Кинокамералы адам» деп аталуының өзі фильм өндірісі фактісін баса көрсетеді. Вертов – монтаждаудың ерекше жақтасы; 6-тарауда (281–282-беттер) біз оның киногерді әр жерден кадрларды жинап, оларды көрермен үшін шығармашылықпен (креативті) байланыстыратын көзге теңегенін келтіргенбіз. Вертовтың тәжірибе жұмыстары, яғни жазбалары да көзді тұжырым бойынша «кинокөз» деп аталған камера объективімен салыстырады («кино» орыстың «фильм» деген сөзін білдіреді және оның алғашқы фильмдерінің бірі «Кино – көз» немесе «Кинокөз» деп аталған).

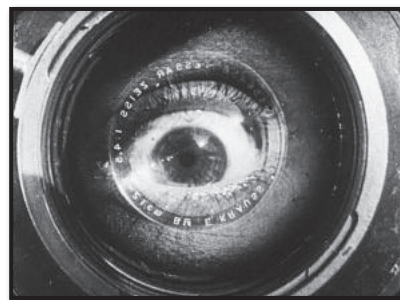
«Кинокамералы адам» фильмі киногердің көзін камераның объективімен салыстыратын бұл идеяны ассоциатив форма үшін негіз етіп алды. Фильм киноның шынайылықты монтаждау мен арнайы эффектілер арқылы біздің қабылдауымызды бақылайтын қабілетінің көрінісіне айналды. Ашылу бейнесі камераны ірі планмен көрсетеді. Қос экспозиция эффектісі арқылы фильм атауы мен оператордың кенеттен кең көлемді жалпы планда алып камераның ұшар басына өрмелеп кеткенін көреміз (11.82). Ол өзінің камерасын штативке орналастырып, біраз түсіреді де, қай-



11.84



11.85



11.86

11.84–11.86 Арнайы эффектілердің көмегімен керемет жанды көрініс жасау. Пиксиляцияның арқасында өзен шаяндары билейді (11.84). Вертов биші мен пианино тартып отырған қолдың бейнелерін қара фонға қарсы орналастырып, радионың дауысын береді (11.85). «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) фильмі бізді сыртқа қарауға шақырып, камера объективіне қойылған көзбен аяқталады (11.86).

тадан төменге түседі. Бір бейнеде көрінген кадр масштабындағы бұл ойын, киноның шынайлықты сиқырлы жолмен өзгерткен сияқты, көрінуі тиіс күшті баса көрсетеді.

Осындай кинематографиялық арнайы эффектілер фильмнің өн бойында мотив ретінде кездеседі. Ол ғылыми-фантастикалық фильмдегідей елеусіз болуға арналмаған. Олар камера күнделікті шынайылықты өзгерте алады деген фактіні алға тартады (**11.83**). Кейінірек Вертов дыбыс шығару үшін анимация объектілері мен супер позицияларға пикселдеуді пайдаланады (**11.84; 11.85**). Виртуозды арнайы эффектілер белгілі соңғы кадрды аяқтайды (**11.86**). Кино күші киногерді супер қаһарман сияқты бейнеге айналдырады.

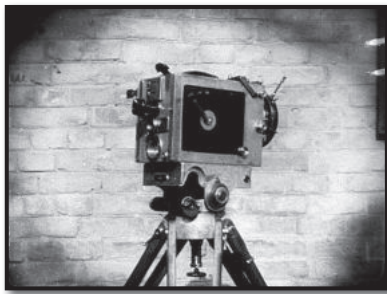
Фильмнің бірнеше жерінде камера адам өмірінің күнделікті әрекеттерімен редакциялану арқылы бірігеді. Бір қысқа сегментте анық фокустағы гүлдердің бұлыңғыр кадрымен ілескен камера объективінің фокусталуын көрсетеді. Бұл жылдам қиылысатын екі элементті – бетін орамалмен сүртіп жатқан кездегі қыздың дірілдеген қабақтары мен ашылып-жабылған венеция жалюздерінің жиырылуын күлкілі салыстыруға бірден жалғасады. Ең соңында басқа бір кадр жабылып-ашылатын диафрагмалы камераның объективін көрсетеді. Объектив көз сияқты, бір жағынан, адамның көзі венеция жалюздеріне де ұқсайды, барлығы жарықты өткізе алады немесе бөгей алады. Кейінірек пиксиляция камераның өздігінен қозғалуына мүмкіндік береді де (**11.87**), ақыры, ол үш аяғымен жүріп кетеді. Осылайша машина – адамға, ал адам машинаға айналады.

Фильмнің ашылуы кадрлаудан бастап монтаждау арқылы оны театрда проекциялауға дейінгі деректі фильм өндірісінің барлық процесін көрсетті. Біз «Кинокамералы адам» фильмінің өн бойында, бәрі үнемі мұқият реттілікпен өтпесе де, әрекеттің түсіріліп, содан кейін монтаждалып, кейін экрандағы аудиторияның көріп отырғанын көреміз. Кейінірек Вертов оператордың мотоциклде отырып түсірген кадрларын – видеоматериалды театрда тамашалап отырған аудиторияның кадрларымен жабады. Фильмнің соңғы бөлімдерінде жаңа күн басталған кездегі мотивтердің көбі енді жылдам қозғалыспен қайтып оралады. Қарапайым қала симфониясының хронологиялық реті бұзылды және араласып кетті. Вертов кинематографияның ерекше амал-шарғы жасайтын күшін тағы бір рет баса көрсетіп, мүмкін емес уақыт схемасын жасайды.

Фильм бір ғана қаланы көрсетуден бас тартады. Оның орнына кейіпкер оператор осы «бір күндік» түсірілім кезінде КСРО аумағын оңай аралап жүре беретін сияқты, Мәскеуде, Киевте және Одессада түсірілген кадрларды араластырып жібереді. Вертовтың кинотеатрдың қала пейзажына қатысты көзқарасы камераны алыс ғимараттар арасында жүйткіп жүруге мәжбүрлейтін бір кадрда жақсы берілген (**11.88**). Камера бәрін жеңеді. «Кинокамералы адам» фильмі – қала симфониясы, бірақ ол да жанр аясынан шығып кетеді.

Әлеуметтік сын және өзін-өзі жарнамалау. Кино күшін салтанатпен шерулетуден бөлек, Вертов фильмінің көптеген анық және көмескілеу мағыналары бар. Фильмнің революциядан кейінгі Кеңес қоғамының аспектілерін әрі мақтап, әрі сынауға тырысқаны байқалады.

Фильмдегі салыстырулардың көбі машиналар мен адам еңбегін қамтиды. Сталин дәуіріндегі КСРО индустрияландыру қарқын алып, механикаландырылған зауыттар абыр-сабыр қозғалыс-

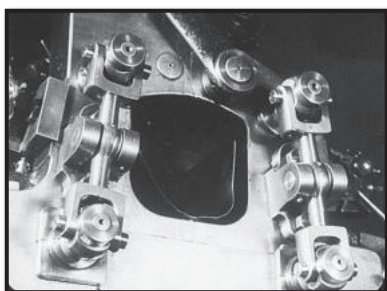


11.87



11.88

11.87; 11.88 Камера бәрінен күшті машина ретінде. Анимацияланған камера қораптан еңбектеп шығып, ұштағанға орналасады да, оның әртүрлі бөлшектерінің қалай жұмыс істейтінін көрсете бастайды (11.87). Кульминациялық кадр қаланы сканерлеп жатқан камераны көрсету үшін өте терең фокусталған құрылымды пайдаланады (11.88).



11.89 Машиналардың тартымдылығы. Жиектеу мен жарықтандыру машинаның тарсылдап, жылтырап жатқан бөлшектерінің динамизмін күшейтеді.

пайдаланады: монтаждау барысында камераның тетігін касса аппаратының тетігімен және зауыт құрылғысының қозғалатын бөліктерімен салыстырады. Бұл киногерге де арналған. Ол түтін шығатын үлкен мұржаға өрмелеп шығып, жақындап келе жатқан пойызды түсіру үшін рельске отырып, ал жарысты түсіріп алу үшін қолына камера ұстап, мотоциклді бір қолымен айдап, қауіпті сәттерді бастан кешеді. Басқа жұмысшылар жағалауда демалып жатқанда, спорттық іс-шаралар кезінде де оператор жұмыс істеп жүреді.

Оператордың жұмысы зауыт машиналарының жұмысымен яки қауіпті тапсырма алумен салыстырылса, монтаждау төзімділікті қажет ететін кәсіп ретінде қарастырылады. Кадр кесімінен

қа толы қызықты жұмыс орындары сияқты көрсетілген (11.89). Енді бірде камера операторы фабриканың түтін шығатын мұржасын көлемді етіп көрсетеді, сәлден соң жаңа қоғам тірлігінің қалыптасуын қамтып алу үшін плотинаның жоғары жағына ілініп, тербеліп тұрады. Жұмысшылар елдің өркендеуіне көңілденіп үлес қосып жүрген сияқты көрінеді. Бір жас әйел темекі қораптарын конвейерге салып жатып, күлкілі әңгіме айтып отырады.

Вертов сақталып қалған таптық теңсіздік сияқты қазіргі заманның әлсіз жерлерін де көрсетеді. Сұлулық салонындағы кадрлар кейбір буржуазиялық құндылықтардың революциядан аман қалғанын меңзейді. Ал соңына таман көрсетілген бос уақыт секансы сыртта спортпен айналысып жатқан жұмысшыларды жаттығу залдарында жүрген толық әйелдермен контраста түсіреді.

Вертов КСРО-ның ең басты әлеуметтік проблемасы – маскүнемдікті де сынға алады. Фильмнің ішкі алғашқы кадрларының бірі сыртта ұйықтап жатқан үйсіз адамды кафенің үлкен бөтелкедегі жарнамасымен салыстырып көрсетеді. Бірнеше рет көрсеткен дүкен сөрелері шарап пен арақты жарнамалап тұрады. Кейінірек оператордың сол барға баратын көрінісі бар. Ол кеткен кезде бұрынғы шіркеулерді қайта жабдықтап, жұмысшылар клубына айналдырған кадрларды көреміз. Ассоциатив кезектес кесім жұмысшылар бос уақытын өткізетін екі жерді контраста түсіреді: клубтардың бірінде нысананы көздеп атып тұрған әйел стоп-кадр арқасында бар жәшігінен жоғалып кететін сыра бөтелкелерін атып жатқан сияқты көрінеді.

1920 жылдары үкімет шенеуніктері Кеңес азаматтарын таверналар мен шіркеулерден алыстатып, кинотеатрлар мен жұмысшылар клубына тартуға тырысты (үкіметтің ең көп кіріс көзі арақ сату монополиясына тиесілі болғандықтан, саясат та фильмдерді кіріс көзінің негізгі баламасы етуге бағыттады). «Кинокамералы адам» фильмі кинотеатрлар мен клубтардың екеуін де қызықты ету үшін камераның ойнақы техникаларын пайдалану арқылы осы саясатты алға тартады. Негізі, «Кинокамералы адам» фильмін Вертовтың кино өндірісіне жасаған қадамының аргументі ретінде қарастыруға болады. Ол аудиторияға өз эффектiлерiн жасау үшін фильмдердің камера техникасы мен монтаждауды пайдаланғанын жөн көріп, баяндау формасы мен кәсіби актерлерді пайдалануға қарсы шықты. Әйтсе де ол мизансценаны пайдаланудан үзілді-кесілді бас тартқан жоқ. Бірнеше көрініс, әсіресе ұйқысынан оянып, жуынатын әйелдің көрінісі сахналанғаны анық. Жалпы, фильм тұтастай алғанда, киноның қандай жолмен өтуі керектігі туралы Вертовтың ойын көрсетеді. Вертов фильм жасауды өндірістік еңбектің басқа түрлерімен байланыстыра отырып, өз ұстанымын нығайтады. Басқа жұмысшылар сияқты оператор да таңертең жұмысқа барады. Өзгелер сияқты ол да механизмдерді

көрінген монтажер – Вертовтың әйелі Елизавета Свилова; оны «*Кинокамералы адам*» фильмінің монтажері десе де болады. Оның кино таспасын желімдеу кезіндегі қимылдары (қырған және желім жаққан) сұлулық салонындағы кадрлармен қиылысады. Фильм арқылы біз бірдей кадрларды әртүрлі контексте: үй экранында, кинотеатрдағы экранда, жылдам қозғалыста немесе қатып қалған кадрда көреміз. Түсірілген, бөліктерге кесілген, бірге желімделген кадрларды көзіміз шалады. Сондықтан біз бұл бейнелерді жазылып қалған ақиқат өмірдің сәттері ғана емес, Свилова сияқты жұмыскерлердің тынымсыз еңбектерінің арқасында бірге жинақталған тұтас түсірілімнің бөлігі ретінде қарастыруымыз керек. Фильм тәжірибелі жанның қолымен жиналып, мүлтіксіз қалыпқа келтірілген машинаға айналады. Кино өндірісі – жұмыс, ол элитаға арналған өнер емес және жаңа қоғамды қалыптастыруда маңызды рөл атқарады.

Театрда отырған көрерменнің қуанған реакциясына қарап, Вертов Кеңес жұртшылығы оның кино өндірісі шеруін танымдық әрі көңілді деп қабылдайтынына үміттенді. Оның үміті ақталмады. 1920 жылдардың соңында Кеңес билігі фильмдердің түсінуге жеңіл және көпшілігі сауатсыз халыққа үгіт-насихат жүргізетіндей болғанын қалады. Сергей Эйзенштейн мен Вертовтың фильмдері революция идеологиясын дәріптесе де, тым күрделі болғаны үшін бұл режиссерлерді саясаткерлер жиі сынға алды. 6-тарауда біз Эйзенштейннің монтаждаудың тығыз, үздіксіз стилін қалай қабылдағанын көрдік. Ал Вертов болса Эйзенштейнмен, әсіресе оның нарратив (баяндау) формасына деген тәуелділігіне қатысты көзқарасымен келіспеді. Екеуінің де жұмысы 12-тарауда (557–560-беттер) қарастырылатын, Кеңес монтажи деп аталатын үлкен стильдік қозғалысқа тән еді. Екі режиссер де көрермен көргенде рахаттанатын болады, фильмнен ләззат алуды үйренеді деп үміттенген өте күрделі монтажды пайдаланды.

Қарама-қайшы уақыт схемасымен және жылдам монтажбен (онда 1700-дей кадр бар, бұл сол кезеңдегі көптеген Голливуд фильмдеріндегі кадрдан екі есе артық) жасалған «*Кинокамералы адам*» фильмі монтаж бен кино өндірісінің шарттарына үйренбеген аудитория үшін тым күрделі. Одан кейінгі бірнеше жылда Кеңес билігі Вертов пен оның әріптестерінің кино– көз сияқты түсініктермен тәжірибе жасау мүмкіндіктерін шектеп, жиі сынға алды. Кейінгі жобаларында Вертовқа көп шектеу қойылды. Бірақ, ақырында, «*Кинокамералы адам*» фильмін бүкіл әлем күрделі деректі фильм, ассоциатив формадағы классикалық тәжірибе және кинематографиядан техника күшінің еркін көрінуі деп мойындады.

«Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*)

1988. American Playhouse production (PBS). Режиссері Эррол Моррис. Операторлары Стефан Чапски, Роберт Чаппелл. Монтаждаған Пол Барнс. Музыкасын жазған Филипп Гласс.

1976 жылы бір күні түнде батыс Даллас тасжолында тоқтатылған жүргізуші Роберт Вуд есімді полицейді атып, ол ажал құшады. Вудтың серіктесі офицер Тереза Турко қандықолдың көлігі қай бағытқа кетіп қалғанын көреді. Бірақ полиция автокөлікті Дэвид Харристің ұрлап кеткенін анықтау үшін бір ай тергеу жұмыстарын жүргізді. Шағын Видор қалашығының 16 жасар тұрғыны Харрис көлікте болғанын мойындайды, бірақ кісі өлтірушінің өзі сол күні сөйлескен Рэндалл Адамс екенін айтады. Адамсты кісі өлтіргені үшін соттап, кінәлі деп танып, өлім жазасына кесті. Апелляция процесі барысында оның үкімі, ақыры, өмір бойы қамауда болумен алмастырылды. Харриске жасына және полициямен серіктес болғанына қарап шартты мерзім кесті.

1985 жылы деректі фильм киногері (режиссері) Эррол Моррис басқа жобамен жұмыс істеп жүріп, Рэндалл Адамспен танысады. Моррис Рэндаллдың әділетсіз жазаланғанына көзі жетіп, үш жыл бойы оның тергеуіне негізделген фильм дайындады.

«*Жіңішке көк сызық*» фильмі офицер Вудтың өліміне дейінгі және содан кейінгі жағдайлардың хикаятын айта отырып, нарратив (баяндау) формасын пайдаланады. Соған қарамастан, баянсөз осы негізгі хикаятты байытады. Киногер уақытты қақпақылдап, көптеген детальдарды қойып, ұтымды үлгілермен кісі өлімінің қойылымын жақсы дамытқан. Рэндалл Адамсқа деген біздің аяушылық сезімімізді оята отырып, Моррис бізді тек қылмыстық іс арқылы ғана алып жүрмейді, сонымен қатар ақиқатты іздеудің қаншалықты қиын болатынын да көрсетеді.

Бөлшектер мен бүтіндер. Жалпы сюжет бізді хикаят жағдайымен алып жүреді, бірақ толықтай түзу жолмен емес. Осы себепті фильмді сегменттерге бөлу ыңғайлы. Біз одан анық 31 секансты таба аламыз. Олардың көбі тергеу мен қылмыс туралы қысқа флешбәктерден тұрады. Ал кейбір біршама ұзақ қойылымдарды біз төменде курсив арқылы белгілеп, бөліп көрсеттік.

С. Ашылу титрлары

1. Даллас, Рэндалл Адамс пен Дэвид Харрис таныстырылады.
2. Офицер Вуд атылды. *Атудың бірінші қойылымы.*
3. Адамс тұтқындалады және жауап алынады. *Жауап алудың бірінші қойылымы.*
4. Полиция жауап алу мен тергеудің басталуын сипаттайды. *Жауап алудың екінші қойылымы.*
5. Полиция екі офицердің жай-күйін сипаттайды. *Атудың екінші қойылымы.*
6. Полиция гипнозды пайдаланып, көлікті іздейді. *Атудың үшінші қойылымы.*
7. Үлкен үзіліс: Дэвид Харрис Техастың Видор қаласынан табылды.
8. Харристі Рэндалл Адамсты (полицияны) атты деп айыптайды.
9. Адамс Харристің айыптауына пікірін білдіреді.
10. Адамс тергеу сұрақтарына жауап береді. *Жауап алудың үшінші қойылымы.*
11. Полиция автокөлікті сәйкестендірудегі қателікті түсіндіреді.
12. Адамстың екі қорғаушысы Харристің туған қаласындағы өз тергеу жұмыстарын сипаттайды.
13. Адамстың қорғаушылары Харристі қылмыскер ретінде талқылайды; сот оның полицияға деген көзқарасын сипаттайды.
14. Адамс болған жағдай туралы Харристің нұсқасын қайталап айтып береді. *Атудың төртінші қойылымы.*
15. Адамс өз алибиін түсіндіреді.
16. Тексеру: офицер Турко Адамсты айыптап куәлік береді. *Атудың бесінші қойылымы.*
17. Тексеру: жаңа куәлар пайда болды. Миллер мырза мен Миллер ханым Адамстың Вудты атқанын көргендерін растайды. *Атудың алтыншы қойылымы.*
18. Адамстың қорғаушылары мен Карр ханым ерлі-зайыпты Миллердің айыптауларын жоққа шығарады.
19. Тексеру: үшінші жаңа куәгер Майкл Рэндалл Адамстың Вудты атқанын көргенін айтады. *Атудың жетінші қойылымы.*
20. Тексеру: алқабилер Адамсты айыпты деп таныды.
21. Тексеру: алқабилер Адамсты өлім жазасына кесті.
22. Адамс өлім жазасына қатысты өз жауабын айтады.
23. Адамстың қорғаушылары істі қайта қарау туралы өтініш білдіріп, жеңіліп қалады.
24. Адамстың апелляциясына АҚШ Жоғары соты қолдау көрсетті; оның үкімін өмір бойы қамауда болуымен алмастырды.
25. Видордың детективі түсіндіреді: Харристі қайтадан қамауға алады.
26. Істі қайта қарау: куәгерлер қайта ойланады, Харрис өзінің өтірік айтқанын түспалдап жеткізеді. *Атудың сегізінші қойылымы.*
27. Видордың детективі түсіндіреді: Харрис қалада кісі өлтірген.
28. Адамс: «Балақай мені қорқытады»; ол Харристің бостандыққа шығуына берілген мүмкіндіктің қателігі жайлы пікірін айтады.
29. Өлім жазасына кесілген Харрис балалық шағын еске алады.
30. Аудиожазбадағы соңғы сұхбат: Харрис Адамсты «кешірілген серке» деп атап, бәрін мойындайды.
31. Атауы (тақырыбы): екі адамның сол сәттегі жағдайы.

Е. Жабылу титрлары.

1–3-сегменттер қажетті ақпараттарды енгізіп, біздің қызығушылығымыз бен мазасыздығымызды тудырып, пролог қалыптастырады. Ашылу секансы Даллас қаласын, негізгі екі кейіпкер – Рэндалл Адамс пен Дэвид Харристі және олардың осы кездегі жағдайларын (екеуі де түрмеде) таныстырады. Оларды ол жерге апарған қандай жағдай? Олар қалай кездесіп, сыра ішіп, марихуана шегіп, күндерін өткізіп, киноға барғандарын айтады. 2-сегмент – офицер Вудты қараңғы жол

жағасында атып кеткенін көрсететін қорқынышты қойылымдардың алғашқысы. Мұнда басқа деректі фильмдердегідей, актерлер оқиғаға қатысушыларды ойнайды әрі әрекеттің я болмаса жағдайдың детальдарына назарды шоғырландыру үшін көбінесе жиектеу арқылы олардың жүзін жабады. Үшінші секанс Адамсты тұтқындау мен жауап алуды бейнелейді (11.90).



11.90 Деректі фильмдегі сахналау (қойылым). «Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильмі: Рэндалл Адамстан жауап алу нақты қойылым екенін көрсететіндей дәрежеде толық сахналанған.

Содан кейін фильмнің сюжеті полиция тергеуіне шоғырланып, Адамсты тұтқындауға алып келген жағдайды түсіндіру үшін флешбэк жасайды (4–11-сегменттер). Осы флешбэк барысында Дэвид Харрис Рэндалл Адамсты кісі өлтіруші деп атайды (8), содан соң Адамсты тұтқындап, жауап алады (10). Ақырында, Моррис полицияның тергеуі шатасып кетті дегенімен, көлік маркасына қатысты түсінбестік анықталады (11). Бұл секанстар Адамстан жауап алудың екі қойылымымен және офицер Вудтың өлімінің екі қойылымымен бөлініп кетеді.

Фильмнің ең ұзақ бөлігі (12–24-сегменттер) Рэндалл Адамстың соттағы шиеленісіне шоғырланады. Оның қорғаушылары мен сот таныстырылғаннан кейін (12–13) бізге оқиғаның бір-біріне қарама-қайшы екі нұсқасын – Адамс пен Харристің нұсқаларын береді (14–15). Ешкім күтпеген үш куәгер Адамсты атқан осы адам деп таниды (16–19). Бірақ куәліктердің кейбіреуі екі куәгердің өзіне сыйақы алуға тырысқандарын айтып мақтанғандарына куәлік берген әйелдің сөзімен кесіледі. Куәгерлердің куәлік бергендерін көрсету үшін белгілі бір сәттерде қылмыс қайта көрсетіледі. Сот Адамсты айыпты деп тауып (20), өлім жазасына кесті (21–22). Заңды амалдар Адамсқа кесілген үкімді мезгілінен бұрын шартты босатусыз, өмір бойы түрмеге отыруға ауыстырды (23–24).

Фильм басында қойылған бір сұраққа жауап берді. Біз енді Рэндалл Адамстың түрмеге қалай түскенін білеміз. Ал жазасын өтеп жатқан Дэвид Харрис ше? Фильмнің соңғы бөлігі Харристің қылмысты өміріне назар аударып, соттан кейін хикаятты жалғастырады. Харрис басқа қылмыстары үшін тұтқындалған (25), ал Моррис болса оның Вудтың ісіне қатысты кінәсінің болжамына арналған секансты (26) енгізеді. Күтпеген куәгерлер сенімсіз, әрі абыржып, жасыратын нәрселері бар сияқты көрінеді. Харрис барынша айқын, нық сеніммен сөйлейді: «Әрине, мен Рэндалл Адамсты таңдадым». Келесі секанста Харристің туған қаласы Видордағы детектив Харристің бір адамның үйіне басып кіріп, оның дос қызын ұрлап, бір ер адамды атып өлтіргенін айтады (27). Енді сыпайы, ақкөңіл әрі есалаң сияқты көрсетілген Харрис ағасы суға батып өлгеннен кейін әкесінің өзінен алыстап кеткендей көрінгені жайлы, балалық шағы туралы әңгімелеп отырады (29). Бірақ қандай аяушылық тудырса да, оның аудиотаспаға Моррис жазып алған соңғы мойындауы Рэндалл Адамстың кінәсіз екеніне саяды (30). Тақырып Адамстың өмір бойы қамауда болу жазасын өтеп жатқанын, ал Харристің өлім жазасына кесілгендер камерасында екенін түсіндіреді (31).

Сюжеттің күрделенуі. Сөйтіп, бұл – жалпы сипаттағы қылмыс пен әділетсіздік туралы тура айтылған әңгіме. Фильмнің айқын мағынасы осы іске қатысты жаңа тергеу жүргізу үшін сенімді болды да, Адамс 1989 жылы бостандыққа шықты. Бірақ Морристің фильмі (адамды) қорғауға арналған қысқа мазмұннан да жоғары. Ол көрерменнен көп нәрсе талап етеді; ол өз үн-

“ Мен шындықты білуге болатын, бірақ оны білудің қандай қиын екені туралы фильм жасағым келді”.

Эрро Моррис, режиссер



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Шынайы өмірдің құпиялары көптеген формамен беріледі. Сикыршы Пенн мен Теллер ұлы суретшінің сырын білуге тырысқан адамның соңына түседі. Оның нәтижесін «Мен кейде камерамын: Тимнің Вермеері» (*I am a camera, sometimes: Tim's Vermeer*) мақаласында қарастырамыз.



11.91 Көрерменге қарау. Полиция детективі аздап мазасыздау кейіпте тіке қараған күйі Адамсты тергеудегі өз нұсқасын ұсынады.



11.92



11.93



11.94

11.92–11.94 Елеусіз детальдар мотив ретінде. Моррис Адамс тоқтаған қонақүйдің кесімін жасайды; Адамстың тағдыры шешіліп жатқан кезде фондағы билборд кекесіндеу көрінеді (11.92). Көлік кіретін жердегі попкорн дайындайтын машина фонды қорқынышты етіп толтырып тұрады, ал сағат Дэвид Харристің негізгі көрсеткішінің қызметін атқарады (11.93). Жасөспірім Харристі попкорнмен байланыстырса, үрейленген Адамсты темекі тұқылына толы күлсалғышпен байланыстырады (11.94).

теген қойылым кезінде адамдардың жүзі көрсетілмейді. Көріністер көптеген ірі планмен жасалған: машина рөлінің үстіндегі саусақтар, баяулатылған қарқынмен ауада ұшып бара жатқан сүт коктейлі, попкорнға арналған машина (**11.93**). Моррис тағы да тасжолда шын мәнінде болған жағдайға қатысты біздің сезімімізге әсер етуі мүмкін, әбден таптаурын болған нақты мәліметтерді баса көрсетеді.

деуін көптеген деректі фильмдердің мәнерінде мазмұндамайды. Біз Рэндалл Адамстың жағына шығып, полиция, прокурор және оған қарсы шыққан «куәгерлерге» сенімсіздік таныта бастаймыз. Бірақ Моррис Адамсты қолдамайды, сонымен бірге басқаларды да сынап-мінемейді. Фильмнің формасы мен стилі біздің аяушылығымызды өте нәзік түрде қалыптастырады. Басқа бір деңгейде фильм көрерменді 1976 жылы түнде болған жағдайды анықтау үшін көптеген әдеттегі қосымша құралдардан айырады. Сөйтіп, бізден детальдарға назарымызды күшейтіп, ойымызды шоғырландырып, бізге беріп жатқан үйлесімсіз ақпараттарды таразылауымызды сұрайды. Морристің детектив хикаяты кез келген қылмысты ашуда ақиқатқа жеткізер жолдағы кедергілер туралы ойлануымызды өтінеді.

Фильм материалдарының көп бөлігі кез келген қылмыс туралы нақты есептерден тұрады. Моррис қылмыс туралы ақпарат беру үшін сөйлейтін бастар мен сұхбатты, газет тақырыптарын, архив суреттерін және басқа да құжаттарды пайдаланады. Ол сондай-ақ дәл сондай белгі беретін негізгі жағдайлардың қойылымдарын да іске қосады. Соған қарамастан, деректі фильмнің басқа шарттары жоқ. Жағдайды түсіндіретін кадрдан тыс баяндаушы да жоқ, ешқандай титр (тақырып) сөйлеушіні анықтамайды немесе мерзімді көрсетпейді. Қойылымдарда телевизиялық деректі фильмдерден көруге болатын «драмаланған» деген жазу жоқ. Нәтижесінде біз көрген және естіген нәрселерімізді ешкімнің көмегінсіз сараптауға мәжбүр боламыз. Мұндай қосымша жауапкершілік көптеген деректі фильмде сирек кездесетін жиектеумен, яғни бірнеше сөйлеушінің камераға тура қарап отыруы естіп отырған жауапты өзіміз таразылауға күш салатын тактикамен күшейтеді (**11.91**).

Оның үстіне, қағаз құжаттарды пайдалану өте түсініксіз: фильмде дереккөздерді үнемі пайдалана бермейді, кең көлемді ірі план көбінесе мәтіннің үзінділерін ғана көрсетеді (Жаңалықтар мақаласының бір кадры осы үзінді сөйлемдерді жиектейді: «... ved to be a 1973 ... earing Texas licens ... with the letters H ... ». Филип Гласстың қайталанатын партитурасы деректі фильмнің, әсіресе нағыз қылмыс хикаяты туралы фильмнің музыкасы болуы екіталай. Оның азалы, шешімі жоқ гармониялары мен мазасыз тербелген фигуралары ширығу тудырып қана қоймай, әрекеттен сұмдық алыстатып жібереді: ол өзгермейтін қала пейзажының бос көрінісіне толқып тұр ма, әлде қатыгез кісі өлімін сүйемелдеп тұр ма, белгісіз.

Басқа формалық және стильдік қасиеттер сюжетті күрделендіреді. Мысалы, сұхбат беріп отырған адам бір жерді еске алған кезде Морристе сол жердің жылдам кадрын қою үрдісі бар (**11.92**). Әдеттегі деректі фильмдерде осынша көп күрт үзілістер пайда болмайды, өйткені олар бізге, шын мәнінде, көп қосымша ақпарат бермейді. Тіпті Моррис тергеуші өңдеуге тиіс ақпараттардың өте көп майда бөліктерін ұсынғысы келетін сияқты. Көптеген қойылым кезінде адамдардың жүзі көрсетілмейді. Көріністер көптеген ірі планмен жасалған: машина рөлінің үстіндегі саусақтар, баяулатылған қарқынмен ауада ұшып бара жатқан сүт коктейлі, попкорнға арналған машина (**11.93**). Моррис тағы да тасжолда шын мәнінде болған жағдайға қатысты біздің сезімімізге әсер етуі мүмкін, әбден таптаурын болған нақты мәліметтерді баса көрсетеді.

Елеусіз жағдайларды күшейте отырып, ол бізді осы кадрлардың біразына метафоралық көзқараспен қарауға шақыратындай. Мұқият құрылған және ашық реңмен жарықтанған детальдар өткенді еске алатын мотивке айналады. Кейбір ендірілген көріністер жағдайды мысқылмен түсіндіреді (11.92). Барлық жерде көрінетін қолсағаттар мен қабырға сағаттары уақыттың аса бір қорқынышпен өтіп жатқанын аңғартады. Тіпті баяу сынған қолшам мен жолға тамған коктейльдің өзі өмірдің өлімші болып жараланған офицер Вудтан алыстап бара жатқанын меңзегендей.



11.95 Нуар фильмнің жаңғырығы. Қойылымда офицер Вудтың көлікке жақындап келе жатқанын көрсетеді.

Қойылымдар мен анықталу. Моррис фильмде көрсетілген адамдарға қатысты біздің көзқарасымызды шебер үйлестіреді. Сюжет көбінесе Рэндалл Адамсқа аяушылық тудыратындай әсерде құрылған. Ол біздің бірінші көрген адамымыз және Моррис оған Далласқа келе салып, жақсы жұмыс тауып алғанын айтуға мүмкіндік беріп, бірден тартымды етіп көрсетеді. «Осы жерге келу тағдырыма жазылғандай». Моррис оны сот жүйесі түрмеге қамаған байыпты, еңбекқор адам ретінде бейнелейді. Адамстың тергелуін мазасыз әрі қорғансыз етіп ұсыну үшін газет суреттеріндегі оның үрейлі көздерін көрсететін қайталанған ірі пландар темекі тұқылы толған күлсалғышпен (11.94) салыстырылады. Айыптаушылар өз көргендерін айтып жатқан кезде Моррис бізді олардың айтқандарын жоққа шығаруға мүмкіндік бере отырып, Адамс жақта ұстайды. 9-сегментте Адамс Харристің өзін айыптап, куә ретіндегі жауабын жоққа шығарып, «атқан соның өзі» деп жауап береді; 15-сегментте Адамс Харристің жағдайдың уақыт кадры туралы мәлімдеуіне жауап ретінде өз ақталуын алға тартады. Соңына таман Адамс беделді комментаторға айналады. 28-сегментте Харрис тағы бір кісі өлтіргеннен кейін Адамс «егер Даллас полициясы Харристі босатпағанда ол адам тірі қалар еді» деп ескертеді. Бұл сәтте біздің Адамсқа деген аяушылығымыз оянған және оның Даллас туралы бұрынғы пікірін не үшін «бұл енді «жердегі тозақ» деп жоққа шығарғанын түсінеміз.

Біздің Адамстың әңгімесімен келісіміміз кісі өлімінің көптеген қойылымдарымен шебер күшейтіледі. Олар қойылымды фильмдермен, әсіресе нуар фильммен барынша тығыз байланысты техникаларды пайдаланатын ұйымдастырушы ретінде анық белгілейді (11.95; 4.63). Олар бізді шыннайы оқиғаның куәгері деп есептеп, өздерін әдетте еркін, қол камерасымен түсірілетін, әрі актерлердің жүзін көрсету үрдісі бар нағыз қылмысты алға тартатын телевизиялық шоуларда көрсетілетін қайталаулардан өзгеше ұстайды.

Қойылымдарда әртүрлі куәгерлердің естеліктеріне сәйкес қылмыстың көптеген нұсқасы берілген. Сол түні болған оқиғаның бір-біріне қарама-қайшы нұсқаларын ұсына отырып, Моррис барлық қатысушылардың қылмыстық оқиғаны оның өз көзқарасымен аңдағаны сияқты көрсеткісі келуі мүмкін. Сондықтан болған қылмыстың соңғы дәлелі жоқ. Бірақ фильмнің жалпы прогрессиясы бізді ықтимал қорытындыға әкеледі: Вудты Дэвид Харрис өз қолымен өлтірген. Ақиқат салыстырмалы деп болжам жасаудың орнына, бір-бірімен сәйкеспейтін қойылымдар қарама-қайшы куәгерлерді драмалайды. Алқабилер немесе сот залындағы көрермен сияқты, біз шындыққа барынша жанасымды нұсқаны таңдауымыз керек. Сонда сюжет қойылымдарды сенімді түрде қалпына келген үлгіде дамытады.

Полиция тергеуіне арналған сегменттерде процедуралық сұрақтарға ерекше көңіл бөлінеді. Офицер Турко көлікті дұрыс таныды ма? Ақырында, полиция детективтері «жоқ» деген шешім қабылдайды; бірақ олар осы шешімге келмей тұрып және келгеннен кейін де Моррис белгісіз визуалды нақтылық жасай отырып, бізге екі түрлі көлікті көрсетеді. Келесі сұрақ та сондай маңызды: Турко процедураға сәйкес, офицер Вудқа көмектесті ме, әлде көлікте отырды ма? Моррис екі мүмкіндікті де драмаландырады, бірақ ол бізді Турко сүт коктейлін ішіп, көлікте отырды деген қорытынды жасауға алып келеді. Өйткені қылмыс көрінісінің сызбасында шоколадты сұйықтық көліктің дәл жанынан табылған. Бұл – ықтималдық мәселесі, біз ешқашан сенімді бола алмаймыз; бірақ берілген мәліметтерге сүйеніп, біз оны Вудқа көмектеспеуі мүмкін деген қорытынды жасаймыз.

Тергеу бөліміндегі офицер Вудтың өлімінің қойылымы полиция процедурасына шоғырланған, бірақ сот бөлімінде қойылымдар кісі өлтірушінің көлігінде не болды деген әртүрлі нұсқаларды



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

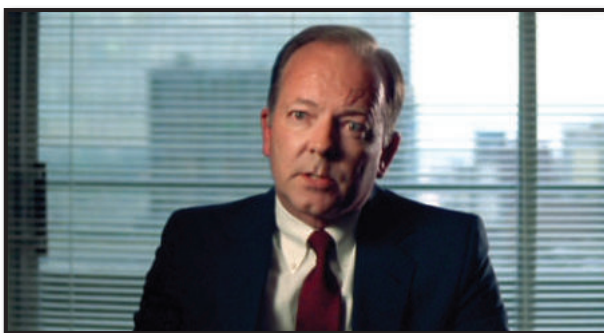
Эррол Морристің деректі фильмдерге пайдаланған әдістері туралы қосымша ақпараттар алу үшін «Эррол Моррис, детектив бала» (*Errol Morris, boy detective*) эссесін қараңыз.

ұсынады. Дэвид Харристің шынымен-ақ алдыңғы орындыққа секіріп кеткені ме? Бәлкім, пальтоның тері жағасын Адамстың жүндес (өсіңкі сақал-мұрты, жалбыраған шашы бар) сұлбасына ұқсатқан болар? Кездейсоқ куәгерлерді көрсеткен кезде Моррис олардың көліктерінің қылмыс болған жерге жақын тұстан өтіп бара жатқан қойылымын да алға тартады. Қойылымдар тағы да баламаларды бейтарап етіп көрсетеді, бірақ олардың кейбіреуі, әсіресе куәгерлерді басқа куәгерлер жоққа шығарғанда немесе өзінің жалтарған жауабын беріп жатқанда шындыққа жанасымды көрінеді.

Бөлімде көрсетілген Дэвид Харриске арналған соңғы қойылым Харристің қалай адам өлтіруі мүмкін екенін аңдатады; одан да бетер ең маңыздысы – ол Харристің өз кінәсін мойындайтын дауысымен сүйемелденеді. Енді көп қойылымнан кейінгі осы қойылым біздің сенімімізге лайық сияқты көрінеді. Моррис Харристі кісі өлтірді деп тура айта салудан өзін-өзі ұстамдылықпен тоқтатады. Бірақ барынша күмәнді нұсқаларды жоққа шығаратын әрі жүргізушінің тұлғасына көбірек назар аударатын қойылымдардың дамуы бізге осы нұсқаны барынша ықтималдықпен қабылдауға итермелейді.

Шегіністер мен мотивтер. Кез келген нарратив фильмдегі сияқты, хикаятты баяндау мәнері, баянсөзбен және біліммен ойнау біздің кейіпкерлерге қатысты қарым-қатынасымызды қалыптастырады. Адамстың басқа кейіпкерлер туралы пікір айтуына мүмкіндік беріп, қойылымдарды ең соңында Дэвид Харристі кінәлі ететіндей ұйымдастыра отырып, фильм бізді Рэндалл Адамспен – кінәсіз құрбанмен біріктіреді. Соған сәйкес, Моррис Адамсқа қарсы бағытталған күштерге сенбеуге мәжбүрлейтін басқа стильдік тәсілдерді пайдаланады. Алайда фильм Далластың құқық қорғау органдарының қызметкерлерін қатыгез жауыз ретінде көрсетпейді. Олардың бәрі жұмсақ әрі анық сөйлейді, ал сот Меткалф сабырлы, шыдамды көрінеді. Бірақ Морристің монтажға қатысты шешімдері Адамсты әйгілі етеді де, оған басқалардың айыптауына жауап беруге мүмкіндік береді. Сондықтан біз олардың сөздерін абайлап бағалауға бейім боламыз.

Моррис екі жағдайда билікті сынауға барынша жақын келеді. Оның екеуін де ассоциатив форманың түріне жартылай күлкілі шегіністермен сүйенгенде «*Коянискатси*» фильмінде (455–462-беттер) қолданған болатын. Сот Меткалф Джон Диллинджердің өлімін еске алады (**11.96; 11.97**) және алғышартты Диллинджерді сатып кеткен әйел туралы бос әңгімемен толтырады. Ол әйелді өзінің туған елі Румынияға кері қайтарды деген кезде Моррис фильмнің басқа жерінде қолданылған Техастың картасы сияқты, Адамстың оқиғасы үшін маңызды болған Бухарест картасының кесімін жасайды. Осыған ұқсас мысқыл тағы бір куәгер әйел өзін 1950 жылдардағы телешоудағы детектив-қыз ретінде елестететінін айтқан кезде пайда болады. Моррис оған жас әйел детективке алаяқты ұстауға көмектескені туралы фильмдегі клиптің аясында өз пікірін айтуға мүмкіндік береді. Бұл секанстар Адамстың қарсыластары әйгілі фильмдерден алынған қылмыспен күресу тұжырымын ұстанады дегенді білдіреді.



11.96



11.97

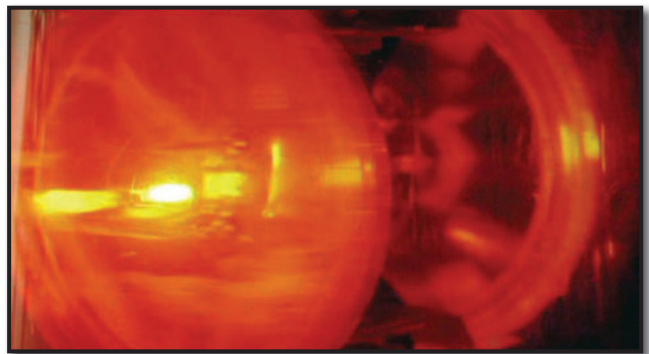
11.96; 11.97 Соғысты қылмыспен романтикаландыру. Сот Меткалф заң мен тәртіпті құрметтеп өскенін, өйткені әкесінің федералды тергеу бюросының агенттері гангстер Джон Диллинджерді атқан кезде солармен бірге болғанын еске түсіреді (11.96). Моррис Диллинджердің өлімін көрсететін Голливуд қылмыс фильмінен көрініске – «Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильміндегі қойылымдардың алғашқы оқиғасына кесім жасайды (11.97).

Полиция беделі мен екіжақтылықты тудыратын түс мотивтері барынша нәзік. Қызыл мотив Даллас пен полицияны Адамсқа қарсы күш ретінде байланыстырады және ол бастапқы тақырып титрындағы көк сөзінің неліктен қызылмен жазылғанын түсіндіреді (11.98–11.100). Фильмнің атауы сот Меткалфтың айыптау қорытындысында полицияны өркеніет пен анархияның арасындағы «жіңішке көк сызық» деп атаған сілтемесінен алынды. Сөздің өңін айналдыра отырып, Моррис қантөгіс тудырып қана қоймай, полицияның көк түсін ашылу кезіндегі жылтылдаған қорқыншты қызыл жарықтармен байланыстырады.

Мотив әрі қарай сот Меткалфтың әйгілі (бәрін дүрліктірген) «қызыл көйлекті әйелге» адал болған Диллинджердің өлімі туралы әңгімемен кеңейеді. Меткалф «шын мәнінде, ол әйел қызыл көйлек кимеген» дейді; оның сарғыш көйлегі белгілі бір жарықта қызыл болып көрінетін. Дэвид Харрис фильмдегі сұхбаты кезінде сарғыш түсті түрме униформасымен көрсетіледі. Бұл Харристің сатқындықтың тағы бір тұлғасы екенін білдіріп, оның полиция көлігіндегі қызыл түске қатысы бар екенін меңзеуі мүмкін. Документалист ретінде Моррис Харриске осындай киім ки деп мәжбүрлемеген де шығар, бірақ ол түс мотивін айрықша көрсететін басқа бейнелерді жасап, Меткалфтың қызыл көйлекті әйел жайлы орынсыз ескертуін сақтап қалуға шешім қабылдады. Көптеген документалистер сияқты, Моррис те тақырыптық тізбекті айқындау үшін өз кадрларының кейбір аспектілерін анықтайды. Рэндалл Адамстың әділетсіз қамалуы бірнеше адамның өмірлерінің қиылысы ретінде көрсетілген. Анық болу үшін жағдайды оңайлатудың орнына, Моррис оны көптеген хикаяттардың, яғни куәгерлердің жеке өмірі, қорғаушылар арасындағы кәсіби бөсеке, Диллинджер туралы әңгіме, телевизиялық қылмыс драмалары, Адамс пен Харрис қатысқан фильмнің көріністері қиылысатын нүкте ретінде қарастырады. Фильмнің айтуынша, кез келген қылмыс шатасқан жіпке ұқсайды. Кез келген қылмыс детальдар (автокөлік нөмірлері, автокөлік маркалары, төгілген сүт коктейлі, телевизия кестесі) тасқынының астында қалғандай болады, әрі бұл шын мәнінде болған жағдай туралы бірнеше балама сценарийлерді тудырады. «Жіңішке көк сызық» фильмі өзінің құрылымы мен стиліндегі тергеуге тән қиындықтар мен тығырықтарды қалыптастырады. Баянсөз түсірілімнің әрбір нұсқасын біраз уақыт экранда көрсетеді, бірақ Моррис бізді шындықпен үйлеспейтіндерін алып тастауға бағыттайды. Ол таптаурын детальдарға тоқталады, бірақ кейіннен олардың кейбіреуін маңызды емес деп алып тастайды. Ол қылмыстың куәліктері мен дәлелдерінің күрделі жиынтығы сұрыпталуы мүмкін екенін көрсетеді. Фильм Техас тасжолында шын мәнінде болған жағдайдың картинасы мен табанды тергеушілердің ең соңында ақиқатқа қалай келетіні туралы ой жүгіртуді қоса-қабат ұсынады.



11.98



11.99



11.100

11.98-11.100 Қызыл түс мотиві. Фильмнің алғашқы бірнеше кадры әрқайсысында қызыл түс жылтылдап тұрған зәулім ғимараттар мен басқа құрылыстарды көрсетеді (11.98). Рэндалл Адамс әңгімесін бастағаннан кейін экран қарайып, біз фильмнің басқа жерінде қайталанатын бейнені – полиция машинасының айналып тұрған қызыл түсін көреміз (11.99). Фильмнің тақырыбындағы негізгі сөз қызыл түспен жазылған (11.100).

Форма, стиль және идеология

«Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*)

1944. MGM. Режиссері Винсент Миннелли. Сценарийін жазған Ирвиң Бречер және Фред Ф.Финклекхоффе, Салли Бенсонның кітабы бойынша. Операторы Джордж Фолси. Монтаждаушы Альберт Акт. Музыкасын жазған Хью Мартин мен Ральф Блейн. Джуди Гарленд, Маргарет О'Брайен, Мэри Астор, Люсиль Бремер, Леон Эймс, Том Дрейкпен бірге.

“ Мен ғажайып керемет фильмдер түсірмеймін. Винсент Миннелли мырза сондай тамаша фильмдер түсірген”.

Билли Уайлдер, режиссер, «Бульвар Сансет» (*Sunset Blvd*)



11.101



11.102

11.101; 11.102 Отбасы өмірі және маусымдар циклі. «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) фильмінің ашылу тақырыбының картасы; «Жаз, 1903» (11.101). Біз 1903 жылғы Сент-Луистегі әлемге енген кезде, тәтті салынған қораптың бейнесі Смиттердің үй шаруашылығына айналады (11.102).

маусымының бейнесі бар тәтті салынған қораптың сырты Смиттердің үйінің ақ-қара түсті ескі бір суретінің жан-жағына ақ және қызыл гүлдер салып, виньетка тәріздес етіп жасалған. Камера ауысқан кезде ескі сурет жоғалып, үлкейтілген үйдің көрінісі жанданып шыға келеді (11.102). Тақырып картасының үстінен ойналған баяу, бәсең аккордтар экрандағы қозғалысқа барынша сәйкес келетін ойнақы әуенге орын береді. Жолда атқа жегілген сыра фургондары мен күймелер кетіп бара жатады, ал олардың жанынан көне модельдегі автокөлік өтіп кетеді (көзімізге ерекше түсетіндей

«Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмінің бел ортасынан ауа, Алонсо Смит отбасын жинап, өзінің Нью-Йорктегі жаңа жұмысқа ауысқанын хабарлайды. «Маған болашақты – бәріміздің болашағымызды ойлау керек. Ақшаны қайдан табуға болады деп уайымдап жүр едім», – дейді ол мазасыздана, ұйлығып тұрған жандарға қарап. Отбасы мен болашақ туралы осы идеялар фильмнің өзекті формасы мен стилі болғандықтан, фильмге әсер ететін идеологияның да негізін қалайды.

Біз талдаған фильмнің барлығын олардың идеологиялық көзқарасы бойынша қарастыруға болар еді. Кез келген фильм ашық немесе үнсіз мәлімдейтін идеологиялық көзқарас қалыптастыру үшін формалық және стильдік элементтерді үйлестіреді. Біз «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмінің идеологиясын айрықша көрсетуді таңдадық, өйткені ол адамдардың ойлау қабілетін өзгертуге тырыспайтын фильмнің жарқын мысалы бола алады. Алайда фильмде әлеуметтік үстем идеологияның кейбір аспектілерін күшейтетін үрдіс бар. Осы тұрғыда «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмі көптеген Голливуд фильмдері сияқты, отбасы бірлігі мен үйдегі тіршіліктің Америка құндылықтарына тән тұстарын қолдауға тырысады.

Өз үйім – өлең төсегім. «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмі Сент-Луис қаласында өтетін Бүкіләлемдік көрмеге дайындық кезінде қойылады, ал көрменің өзі оқиғаның (әрекеттің) кульминациялық сәті болады. Фильм өзінің формасын әрүрлі маусымдағы төрт бөлімнің әрқайсысын сәйкестендіретін тақырып карточкасы арқылы қарапайым, қысқа әрі нұсқа әдіспен көрсетеді (11.101). Осылайша фильм бірмезетте уақыттың екі аспектісін ұсынады: Сент-Луистің дамуын жемісті ететін 1904 жылғы көктемгі көрмеге қарай жылжу және маусымдардың өзгермейтін циклі. Маусымдық құрылым фильмнің Смиттерді отбасы бірлігінің дәстүрлі сәттерінде, мерекелерде көрсетуге мүмкіндік береді; біз олардың Хэллуин мен Рождествоны қалай тойлағандарын көреміз. Сөйтіп, көрме Смиттердің Сент-Луисте қалу туралы шешімін тойлайтын жаңа мерекеге айналады.

Фильмнің ашылуы Сент-Луисті дәстүр мен прогресс арасындағы шекаралық қала деген идеяны жылдам енгізеді. Жаз суретінің жан-жағына ақ және қызыл гүлдер салып, виньетка тәріздес етіп жасалған. Камера ауысқан кезде ескі сурет жоғалып, үлкейтілген үйдің көрінісі жанданып шыға келеді (11.102). Тақырып картасының үстінен ойналған баяу, бәсең аккордтар экрандағы қозғалысқа барынша сәйкес келетін ойнақы әуенге орын береді. Жолда атқа жегілген сыра фургондары мен күймелер кетіп бара жатады, ал олардың жанынан көне модельдегі автокөлік өтіп кетеді (көзімізге ерекше түсетіндей

алқызыл түсті). Прогресс пен өнертабыстар мотиві айқын болды; ол алда болатын жәрмеңкеге қойылған акцентке жылдам ұласып кетеді.

Ұлдары Лон Смит үйге велосипедпен келген кездегі экспозиция асүйдегі басталу экспозициясының ішіне еніп, тізбектеліп кетеді. Смиттер – үлкен, берекелі отбасы және үй шаруасымен айналысып жүріп, «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) әнін бірінен бірі қағып алып, әндетіп жүрген шақта біз әр кейіпкермен таныса бастаймыз. Әрекеттерді жақыннан сәйкестендірудің арқасында бейне трегі үйді абыр-сабырға және музыкаға толы етіп көрсететін қозғалыстар ағынын береді (11.103). Атай кадрдан тыс дауыстың дәл сол әнді айтып жатқанын естіген кезде терезеге жақындайды, сонымен бірге Эстердің келуі үйдің көше жағын шола толық панорамалап шығатын секансты алып келеді (11.104).

Үй фильмнің көп бөлігінде отбасы бірлігінің негізгі бейнесі болып қала береді. Фильм сюжетінің басым бөлігі Смиттердің үйінде немесе соның маңында өтеді. Смит мырзаның жұмысы олардың Нью-Йоркке көшуіне сылтау болса да, біз оны ешқашан кеңседе көрмейміз. Ашылу секансында отбасы мүшелері түскі ас дастарханына толық жиналғанша үйге бірінен кейін бірі келіп жатады. Фильмнің әр маусымдағы бөлімі соған ұқсас тәтті салынған қорап атауының карточкасымен басталып, үй жаққа қарай қозғалады. Фильмнің идеологиясында үй толыққанды мекен сияқты көрінеді; басқа әлеуметтік институттар одан шеткері, тіпті қорқынышты ортаға айналады.

Идеалдандырылған үй шаруашылығының негізінде әйелдер тұр. Баянсөз Смит ханымның үлкен қызы Розаның, кіші қызы Тутидің арасында, Эстердің айналасында өрбиді. Сонымен қатар әйелдер тұрақтылық агенті ретінде бейнеленген. Хикаяттағы әрекет Смит ханым мен қызметші әйел Кейт шағын жұпынылау ортада сабырмен жұмыс істеп жүрген асүйге үнемі орала береді. Керісінше, ер адамдар отбасының бірлігіне қауіп төндіреді. Смит мырза отбасының өткен шақпен байланысын үзіп, оларды Нью-Йоркке алып кеткісі келеді. Лон Шығысқа, Пристон колледжіне кетіп қалады. Тек алдыңғы буын өкілі ретіндегі аталары ғана әйелдердің Сент-Луисте қалсақ деген қалауларын қолдап, солардың жағына шығады. Жалпы, баянсөздің себеп-салдары кез келген үйден алыстау әрекетін проблемаға айналдырып жібереді. Бұл – баянсөздің даму заңдылықтарының идеологиялық алғышартты қалай түрлендіретінінің мысалы.

Отбасында аздаған келіспеушілік бар, бірақ отбасы мүшелері өзара түсініседі. Апалы-сіңлілі Роза мен Эстер ұнатқан жігітінің басын айналдыруға көшкенде бір-біріне көмектеседі. Эстер көршінің Джон Труит деген баласына ғашық және оған тұрмысқа шықса, отбасының бірлігіне ешқандай қауіп төнбейді. Фильмде ол бірнеше рет өз үйінде отырып, жігіттің үйі жағына қарайды. Әуелде Роза екеуі оның назарын өздеріне аудару үшін үйдің кіреберісіне шығады; содан кейін ол терезенің алдында отырып, «Көрші бала» (*The Boy Next Door*) әнін айтады (11.105). Араға едәуір уақыт салып, некелесе салысымен Эстер жоғарыдағы қараңғы жатын бөлмесінде отырғанда, көлеңкесі ерекше сарайып көрінген Джонның тура өзіне қарай келе жатқанын көреді. Қыздардың саяхаттауға немесе жоғары сыныптан кейін әрі қарай білім алуға



11.103



11.104

11.103; 11.104 Іліп әкетілген ән. Кіші қыздары Агнес «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) әнін айтып жоғарыға көтерілген кезде, камера қыздың артынан ілеседі (11.103) және көп ұзамай әнді атасы іліп әкетеді. Оның иығынан түсірілген үлкен бұрышты кадр ән аяқталғаннан кейін көліктен түскен үлкен әпкесі Эстерді көрсетеді (11.104).



11.105 Отбасы үйінің маңыздылығы. Эстер көршінің баласына деген сағынышын *The Boy Next Door* әнімен жеткізеді (11.104-суретті салыстырыңыз.)



11.106 Ашық түс контрастары. Рождество кешіне арналған, түсі өте қанық көйлектер фильмнің мерекелік мотивімен үйлесіп кетеді.



11.107



11.108

11.107; 11.108 Отбасы үлгісі. Бірі үлкен, бірі кіші әртүрлі аққалалар отбасымен параллель (11.107). Тутидің аққалаларға шабуылы (11.108).

деген талпыныстары қарастырылмайды. Отбасындағы һәм айналадағы ұсақ-түйек оқиғаларға шоғырланған фильм, Нью-Йоркке көшу сұмдығынан басқа, өмір сүрудің өзгелей балама жолына тосқауыл қойып тастаған.

Отбасы өмірі мизансцена мен музыка арқылы. Көптеген стильдік тәсілдер бақытты отбасылық өмірдің суреттерін жасайды. Техноколор (*Technicolor*) дизайны костюмдерді, айналаны және кейіпкерлердің шашын сәнді етіп ерекшелеп, мизансценаның өнімділігіне үлкен үлес қосады. Жалпы, түс контрастары Смиттің қыздарын айрықша көрсету үшін пайдаланылады. 5.7-троллейбус көрінісіндегі кадрда Эстер көзге ерекше түседі, өйткені ол – ашық түсті көйлек киген әйелдердің ортасындағы қара түсті киінген бірден-бір әйел. Эстер мен Роза Рождестводағы биде қызыл және жасыл түсті көйлек киеді (11.106), әрі бұл жайма тәріздес киім киген бишілер тобынан апалы-сіңлілі қыздарды тез айыруға мүмкіндік береді. Дәл сол сәтте бұл костюмдер отбасы бірлігінің мерекелермен байланысын нығайтады.

«*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмі – мюзикл, ал музыка отбасылық өмірде үлкен рөл ойнайды. Әндер романтика немесе бас қосу кезінде келеді. Роза мен Эстер «*Мені Сент-Луиста қарсы ал*» әнін түскі астан бұрын қонақ бөлмесінде айтады. Смит мырза келе салып, олардың әнін үзіп жібереді: «Құдай үшін, мынау-шуды доғарындаршы!» Ол бірден ән мен жәрмеңкеге қарсы адам ретінде сипатталады. Эстердің басқа әндері оның Джон Труитпен арадағы романының қауіпсіз әрі орынды екенін көрсетеді.

Әйелге күйеу табу үшін үйден шығудың қажеті жоқ; ол күйеуді көрші үйден немесе троллейбуста жүріп («Троллейбус әні» (*The Trolley Song*) таба алады. Басқа әндер екі мерекеде шырқалады: Эстер Рождество биінен кейін сіңлісі Тутиге арнап «Кішкентай Рождество құтты болсын» (*Have Yourself A Merry Little Christmas*) әнін айтады. Онда ол: «Егер отбасы бірге болса, Нью-Йорктегі өмір жақсы болады», – деп Тутиді жұбатады.

Бірақ бірлікке қауіп төнді деген сезім әлдеқашан туған. Эстер «Тағдыр жазса, бір кезде бәріміз қайтадан бірге боламыз / Оған дейін амалсыз, қиындықта қаламыз» (*Someday soon we all will be together, if the Fates allow / Until then we'll have to muddle through somehow*) деп әндетеді. Біз Эстердің өзінің романтикалық мақсатына жетіп, Джон Труитпен некелесіп алғанын әлдеқашан білеміз. Егер Смиттер Нью-Йоркке көшіп баратын болса, онда оған Джон мен отбасының біріне таңдау жасауға тура келеді. Бұл кезде сюжет тығырыққа тіреледі: ол қандай жолды таңдаса да, бұрынғы өмір салты бұзылады. Баяндау шешімді талап етеді, Тутидің ән шырқалған кездегі долданып жылауы Смит мырзаны өз шешімін қайта қарауға итермелейді.

Эстердің әнінен кейінгі Тутидің аққалаларды бұзуы – Нью-Йоркке көшуден туындаған отбасы бірлігіне төнген қауіптің керемет бейнесі. Қыс маусымы бөлімі ашылған кезде балалар аулада аққала мен қонжық тұрғызып жатады. Негізі, олар өз отбасыларына параллель тұрғызды (11.107). Әуелде бұл аққалалар Эстер Кэти Лон мен Розаны Рождество биіне бірге баруға көндіретін күлкілі көріністің бөлігі болады. Бірақ Тути Сент-Луистен кету мүмкін екенін біліп, долданған кезде аққалаларды бұзу үшін төменге, ұйықтарда киетін іш киімімен жүгіріп түседі. Бұл көрініс бәрін шошытады, өйткені Тути өз отбасының сыңарын өлтіріп жатқан сияқты көрінеді (11.108). Сюжет мотивациясы тұрғысынан бұл сәт өте эмоциялы болғаны дұрыс, өйткені ол әкелерінің ойын өзгертуі керек. Ол Нью-Йоркке көшсем деген қалауы отбасы үйлесіміне қауіп төндіретінін түсінеді. Бұл түсіну оның Сент-Луисте қалу туралы шешім қабылдауына алып келеді.

Мизансценаның басқа екі элементі отбасының жайлы өміріне ерекше көңіл аударатын мотив тудырады. Смиттер асүй мен дастархан басында өмір сүреді. Бастапқы көріністе әйелдер кешкі асқа қойылатын кетчуп (тұздық) жасап жатады. Розаның жігіті телефон арқылы ұсыныс жасамаған көріністен кейін шиеленіс шешіліп, қызметші әйел тұздалған еттің үлкен тілімдерін таратады.

Хэллэуин көрінісінде мол тамақ пен отбасы бірлігі арасындағы байланыс барынша айқындала түседі. Алдымен балалар торт пен балмұздақ жеу үшін қаумаласа отырады, бірақ әкелері үйге келіп, Нью-Йоркке кету туралы хабарын айтады. Отбасы мүшелері тамаққа қолдарын созбастан тарап кетеді. Тек аналары мен әкелерінің пианинода бірге ән салып жатқандарын естігенде ғана біртіндеп тамаққа қайтып келеді (11.109). Әннің «Уақыт өтер, бірақ біз бірге боламыз» (*Time may pass, but we'll be together*) деген жолдары оларды жұбатады. Тамақты мотив ретінде пайдалану отбасы өміріндегі молшылық пен отбасы мүшелерінің өздеріне тиіс орнын байланыстырады. Соңғы секанстағы жәрмеңкеде отбасы түгел жиналып мейрамханаға бармақ болады. Тамақ мотиві олардың Сент-Луистегі ортақ өмірлерінің расталған сәтінде қайта оралады.



11.109 Тамақ мотив ретінде. Терең жиектеу фондағы отбасы тобын пианиноның үстіндегі тәрелкеде тұрған тортпен салыстыра айқын көрсетеді.

Жарық және отбасы өмірі. Отбасы бірлігінің тағы бір мотиві жарықпен байланысты. Үй уақыттың көп бөлігінде жарық болып тұрады. Отбасы кешкі ас кезінде бірге отырған сәтте батып бара жатқан күннің қызыл жалқын сәулесі ақ шілтерден үйге түседі. Кейінірек әдемі көріністердің бірінде Эстер Джонға жарықты сөндіруге көмектесу үшін өзін төменгі қабатқа ертіп баруын өтінеді (11.110). Бөлме қараңғыланған кезде екеуі дәлізге шығады, жоғарыдан төмендеген камера олардың жүздерінің деңгейіне дейін түседі. Кадрда бет-әлпеттің керемет жылжулары, өзгерістері бар. Ол Эстердің Джонды жанында қалдыру үшін ойластырған күлкілі сылтауынан («Мен тышқаннан қорқамын») басталып, біртіндеп шынайы романтикалық көңіл-күйге ауысады.

Хэллэуин секансы толықтай түнде өтеді және жарықты негізгі мотив етеді. Камера әуелі үйлердің жарқыраған сары терезелеріне қарай қозғалады. Ауыр, аздап үрейлі музыка үйді қараңғылықтағы қауіпсіз арал сияқты көрсетеді. Тути мен Агнес әзілдесіп ойнап жүрген басқа балаларға қосылу үшін сыртқа шыққан кезде, олардың айналасына жиналған топтың сұлбасы алаудың фонында ерекше бейнеленеді. Бастапқыда от жарықтың қауіпсіздікпен және бірлікпен бұрынғы байланысына қарама-қайшы, қорқынышты көрінеді, бірақ бұл көрініс жарықты ілгерідегі пайдаланумен толық үйлеседі. Тутиді топтық іс-шараға қатыстырмаған, өйткені ол «тым кішкентай» аласа еді. Өзінің мерекеге қатысуға лайық екенін дәлелдегеннен кейін оған басқалармен бірге отын тастап, алау жағуға рұхсат береді. Тути өз әзілін ойнау үшін алаудан алыстап кететін жерін көрсететін, ұзақ кері сырғыған кадрда от оның артына қалдырған, бас сауғалайтын жері сияқты көрінеді (11.111). Шынымен де, Хэллэуин бөлімінің бірінші секансы барлық баянсөз құрылымының кішкентай жұмысына айналады. Тутидің топтың мүшесі ретіндегі жағдайы – ол алаудан алыстап кетіп, содан кейін қайтып оралғаны салтанатты түрде расталатын кезде ескерусіз қалады.

Дәл осылайша, жарық отбасы бірлігіне төнген қауіпті жоюда маңызды рөл атқарады. Рождество кешінің түнінде Эстер Тутидің оянғанын көреді. Олар төменде, аулада тұрған аққалаларға терезеден қарап отырады. Өздері кетуді жоспарлап отырған үйдің жылуы мен қауіпсіздігін білдіретін сары жарықтың жолағы қарға түседі (11.108). Алайда Тутидің долданып жылауы Смит мырзаны шешімін қайта қарауға итермелейді. Ойланып отырып, ол темекісін тұтату үшін жаққан сіріңкесін саусағын күйдіріп алғанша байқамай ұстап отырады. Баяу ойнап тұрған «*Мені Сент-Луиста қарсы ал*» әнінің үйлесімімен от оның басқа ойда отырған қаперсіздігін және ойының біртіндеп өзгеріп келе жатқанын баса көрсетеді.

Ол орнынан қозғалмастан, өзінің шешімін хабарлау үшін отбасын шақырған кезде барлық жарықты сөндіріп тастайды. Қораптар жиналған алакөлеңке, көңілсіз зал отбасы жиналған кезде қайтадан абыр-сабыр тіршілік орнына айналады. Шыныдан жасалған абаяурлы шамдар үйді Рождество түстерімен сәйкестендіріп және Эстер мен Розаның мерекелік көйлектерін еске түсіріп, қызыл-жасыл түске бөленеді. Шешім туралы хабарлау Сен-Луисте қалу отбасы үшін ешқандай қаржы қиындығын тудырмайтынын баса көрсетіп, бірден сыйлықтарды ашуға ұласып кетеді.

Жәрмеңкеге баруға үміттендіретін эпилог туындайды. Бұрын Алонсо жәрмеңкені уақытты босқа өткізу деп жақтырмай, ал Нью-Йоркті болашағы бар деп мақтайтын. Отбасы бірлігінің өзінің жұмыс істеу мүмкіндігінен артық екенін түсінгеннен кейін ол осы жайттан ләззат алады. Ол отба-



11.110



11.111



11.112

11.110–11.112 Жарық мотив ретінде. Эстер мен Джон төмендегі жарықтарды бірінен кейін бірін өшіріп келе жатқанда, үздіксіз дубльді кран кадр кейіпкерлермен бірге бөлмеден бөлмеге ілесіп отырады (11.110). Әрбір үзілісте люстра экранның жоғарғы бөлігінде кадрланады. Хэллеуин секансында қорыққан Тути өзінің әзілін ойнау үшін қараңғылыққа қарай ауысады (11.111). Жарық мотиві жәрмеңке алаңдарының ашылуында кульминациялық сәтке жетеді (11.112).



11.113 Жұп арқылы шешім табу. Эстердің жәрмеңкедегі тамаша реакциясы – фильмнің соңғы кадры.

сын француз мейрамханасына апарып, өзінің отағасы екенін растайды (экзотикалық тамақ үшін Шығысқа барудың қажеті жоқ). Бұрын қауіпсіздікпен және жайлылықпен байланысты болған жарық мотиві жарқырап тұрған көрме залының кадрында қайталанады (11.112). Смиттер бірге болып, прогрестен әлі да пайда таба алады. Фильм келесі диалогпен аяқталады:

АНАСЫ: Бүкіл әлемде бұрын-соңды мұндай керемет көрме болмаған.

РОЗА: Мұнда пойызбен келудің де, қонақүй жалдаудың да қажеті жоқ. Тура өз қаламызда өтіп жатыр.

ТУТИ: Ата, олар мұны ешқашан бұзып тастамайтын шығар, иә?

АТАСЫ: Иә, олай істемейтін болар.

ЭСТЕР: Тіпті сене алар емеспін. Біз дәл осы жерде тұрамыз. Дәл осында – Сент-Луистің өзінде... (11.113).

Бұл желілер фильмнің өн бойындағы баяндау (нарратив) және стильдік тәсілдер арқылы көрсетілетін фильм идеологиясын *қалыптастырмайды*. Диалог осы уақытқа дейін баяндау және стильдік үлгілер арқылы көрсетілген нәрселерді сөзбен жеткізеді.

Идеология мен кең мағына. Фильмнің идеологиясын түсіну әдетте форма мен стильдің мағынаны қалай қалыптастыратыны туралы талдауды қамтиды. 2-тарауда айтылғандай, мағынаның негізгі төрт түрі болады: референтті, айқын, жасырын және симптоматикалық. Біздің «*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильміне жасаған талдауымыз төрт түрдің әлеуметтік идеологияны, яғни дәстүр, отбасы өмірі мен отбасы бірлігінің құндылықтарын күшейту үшін қалай жұмыс істейтінін көрсетеді. Фильмнің референтті аспектілері, яғни белгілі мәселелер жөніндегі баяндалған көрініс, аудитория Сент-Луис пен Нью-Йорктің арасындағы айырмашылықты аңғара алады және халықаралық көрмелер, Америка отбасының дәстүрлері, ұлттық мерекелер және т.с.с. аспектілі нәрселер туралы біледі деп есептейді. Олар фильмді Америка аудиториясына арнаған. Фильмнің қорытынды мағынасы кішкентай қала прогресс пен дәстүрдің мінсіз тұтасуы ретінде талқыланған соңғы пікір алмасу кезінде қалыптасады.

Біз отбасы мен үй «қатыгез әлемнен қорған болатын мекенді», жеке адамның өміріндегі негізгі жолды сілтейтін өзекті ойды қалыптастырады деген түпкі бір жасырын мағынаны да бақылап жүрдік. Олай болса, симптоматикалық мағынаға не жатады?

2-тарауда құндылықтар мен сенім жүйесі оны ұстанатын әлеуметтік топтар үшін даусыз сияқты көрінуі мүмкін екені айтылған. Топтардың осындай жүйені ұстану әдістерінің бірі «кейбір нәрселер жай ғана табиғи болғандықтан, адамның таңдауына немесе бақылауына бағынбайды» деген болжамнан тұрады. Тарихта ойлаудың осы дағдысын қанау мен әділетсіздікті ақтап алу үшін жиі пайдаланған. Мысалы, әйелдерді, азшылық топты

немесе кедейлерді табиғатынан толыққанды емес деп есептеген. «*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмі осы жалпы тенденцияға Смиттің әйелдерінің (Эстер мен Роза жай ғана күйеуге шыққылары келеді) сипаттарында ғана емес, ақнәсілді, жоғары таптың үй шаруашылығын Америкадағы өмірдің эмблемасы болып таңдаудың өзі ретінде қатысады. Оның барынша нәзік көрінісі, маусымдардың табиғи циклі отбасы өмірімен үйлесімге келеді, ал сюжеттің соңы көктемде – жаңару мезгілінде өтеді.

Біз барынша тарихи, айрықша симптоматикалық мағынаны да қарастыра аламыз. Фильм 1944 жылы қараша айында көрсетілді (Рождество қарсаңында). Кейбір елдер нацистерден құтқарылса да, Екінші дүниежүзілік соғыс әлі де өршіп тұрған еді. Бұл фильмнің аудиториясы, негізінен, ер-азаматтары жанында ұзақ уақыт болмаған, көбінесе шетте жүрген әйелдер мен балалар болды. Отбасылар жиі-жиі бір-бірінен ажырап қалып жатты, олардың артында қалған жандар соғыс күші үшін үлкен дүниені құрбан етуге мәжбүр болды. Әйелдер қорғаныс зауыттарында, фабрикаларда және кеңселерде жұмыс істеуге (және көбі шытырман оқиғамен көңіл көтеріп жүрді) міндетті болған кезде, әйелдердің үй мен отбасы үшін алаңдау аясын шектейтін және олардың тек асүйді ғана басқарып жүретін қарапайым кездерін аңсайтын фильм пайда болды.

«*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмін алыста қалған Американы аңсау нышаны ретінде қарастыруға болады. 1944 жылғы аудиториядағы жас сарбаздардың ата-анасы 1903–1904 жылдардағы кезеңді балалық шақтарының бөлшегі ретінде естеріне алды. Барлық формалық және стильдік нұсқалар – баяндау құрылымы, маусымдық сегменттеу, әндер, түс және визуалды мотивтер көрерменді жұбататын сияқты көрінеді. Егер үйде қалған әйелдер мен басқа адамдар мықты болып, отбасының ұйытқысы болса, үйдегі үйлесім ақырында қайтып оралады деген нық сенім бар. Бұл тұрғыда «*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмі Америка өмірінің үстем қағидаларын қолдап, тіпті соғыстан кейінгі болашақ үшін отбасы тұтастығының идеалын ұсына алады.

«Құтырған бұқа» (*Raging Bull*)

1980. United Artists. Режиссері Мартин Скорсезе. Сценарийін жазған Пол Шредер мен Мардик Мартин. Джейк Ла Моттаның «Құтырған бұқа» кітабының желісімен; Джозеф Картер және Питер Сэвиджемен бірге. Операторы Майкл Чепмен. Монтаждаған Тельма Шунмейкер. Роберт Де Ниро, Кэти Мориарти, Джо Пеши, Фрэнк Винсент, Николас Коласанто, Тереза Салданамен бірге.

«*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмін талдай отырып, біз оның Америкаға тән идеологияны ұстанатынын көрдік. Голливудта түсірілген бұл фильм идеологиялық мәселеге қатысты барынша екіжақты ұстанымды құптайды. Мартин Скорсезенің «*Құтырған бұқа*» фильмі осы идеологияны зорлық-зомбылықты өзекті тақырып ете отырып жасайды.

Америка киносында зорлық-зомбылық көңіл көтерудің арқауы ретінде кең тараған. Шектен тыс (экстремалды) зорлық-зомбылық қылмыс фильмдерден бастап, ғылыми-фантастика мен үрей фильмдерге дейінгі көптеген жанрдың өзегі болды. Мұндай жанрлар зорлық-зомбылықты көбінесе бір стильге келтіріп, әдетте арнайы эффектілердің күшімен жасайды. Сондықтан, негізінен, мазасыздық тудырмайды. Ал «*Құтырған бұқа*» фильмі зорлық-зомбылықты висцералды жасау үшін кинематография реализмінің шартына сүйеніп, басқа тактиканы пайдаланады. Аяусыз бокс жекпектері ғана емес, күнделікті қатал ұрыс-керіс те қатыгездікті алдыңғы қатарға шығарады.

Скорсезенің фильмі 1949 жылы орта салмақта Әлем чемпионы болған боксшы Джейк Ла Моттаның мансап жолына барынша негізделген. «*Құтырған бұқа*» фильмі Джейктің өміріне етене араласып кеткен зорлық-зомбылықтың белгісі ретіндегі шынайы жүлделі жекпе-жектерге құрылған көріністерді қарастырады. Ол шу шығармай, қорқытып-үркітпей және ашудан жарылып кетердей болмай адамдармен араласа алмайтын сияқты көрінеді. Оның некелері, әсіресе Виккимен қиылған екінші некесі ұрыс-керіске, үйдегі күш көрсетуге толы. Алғашқыда бауырының мансап жолын басқарып жүрген ағасы Джоуи оған ең жақын адам сияқты болғанымен, ақырында Джейк қызғаныштың ашуымен Джоуиді ұрып, оны үнемі шеттете береді. Джейктің әрекеттері басқаларға ғана залалын тигізіп қоймай, өзіне де зиян болады. Ол өзіне жақын жақсы көретін жандардың бәрін қуып, ең соңында қорбандап жүріп ұрыс өнерін көрсететін семіз әзілкешке, содан кейін әйгілі қойылымдар мен фильмдердің сөздерін оқитын актерге айналады.

Осындай ызақор бұзақыны өзінің қаһарманы еткен фильмнің идеологиясын қалай түсінуге болады? Бізде не/не интерпретациясын пайдалансақ деген ой тууы мүмкін. Фильм не Джейктің жойқын ашуын қолпаштайды, не оны патологиялық жағдай ретінде айыптайды. Алайда осы қарапайым тұжырымның біреуіне ғана тоқталсақ, біз фильмнің негізгі кейіпкеріне деген аяушылық пен оны жек көрудің күрделі теңгеріміне қарсы тұра алмас едік. «Құтырған бұқа» фильмі Джейкті, америкалық өмірдегі зорлық-зомбылықтың кейіпкерін тақырыптық зерттеуге айналдыру үшін нарратив пен стиль екеуінің әртүрлі стратегияларын пайдаланады. Жек көруді аяушылық деңгейімен теңестіре отырып, Скорсезе Джейктің әрекеттері бағалануы тиіс күрделі контекстер қалыптастырады.

Баяндау тізбегі. Фильмнің формалық құрылымын суреттей отырып, талдауды бастауға болады. Егер «Құтырған бұқа» фильмін сегменттеу керек болса, ашылу титрлары мен қорытынды дәйексөз тақырыбын қоса алғанда, 46-ға жуық әртүрлі көріністі ойлап табуымыз керек екен. Жағдайды бақылау үшін оларды 12 негізгі бөлімге бөлеміз:

1. Бокс рингінде жалғыз өзі жаттығып жүрген Джейктің ұзақ кадрында көрсетілген ашылу титрлары.
2. Сахнадан тыс түнгі клуб, 1964. Джейк оқитын өлеңіне дайындалып тұрады. Флешбэк басталады.
3. 1941жыл. Джейктің әйелімен жекпе-жекке шығып жеңілген, Виккиді көрген және онымен алғаш кездескен көріністерін түсіндіру.
4. 1943 жыл. Джейк пен Виккидің арасындағы махаббат көріністерімен бөлінген, Шугар Рэй Робинсонмен өткізген екі матч.
5. 1944–1947 жылдардағы жекпе-жек серияларын және Джейктің жеке өміріндегі үй фильмдерін кезектестіретін монтаж секансы.
6. Джейктің Виккиді қызғанғанын және жұрттың жеккөрінішін көрсететін «Копакабана» түнгі клубындағы үш көріністі қамтыған 1947 жылдағы көріністердің ұзақ серияларын көрсетеді. Джейк солар үшін жекпе-жекке шықпақ болады.
7. 1949 жыл. Джейктің орта салмақта чемпион атағын жеңіп алудан кейінгі Виккимен жанжалдасуы.
8. 1950 жыл. Джейк қисынсыз қызғаныштың ашуымен Викки мен ағасы Джоиды ұрады. Ол өз атағын қорғап, Робинсонмен тағы да жекпе-жекке шығады.
9. 1956 жыл. Джейк зейнеткерлікке шығып, өзі комедиялық рөлдер ойнайтын түнгі клубты сатып алады. Викки оны тастап кетеді; Джейкті адамгершілікке жат қылықтары үшін тұтқындайды.
10. 1958 жыл. Джейк комедиялық қойылымын арзан стриптиз клубында қояды; ол Джоиді өзімен татуласуға көндіре алмайды. Флешбэк аяқталады.
11. 1964 жыл. Джейк өзінің жеке нөмірін орындау үшін сахнаға шығуға дайындалып жатады.
12. Инжілдегі дәйексөз және фильмдегі арнау жазылған қара түсті тақырып.

Фильмнің басталуы мен аяқталуы Джейктің мансап жолына деген көзқарасымызды қалыптастыруда өмірлік маңызы бар мағынаға ие. Бірінші бейне оны белгісіз жекпе-жекке шығу алдында рингте дайындалып, денесін қыздырып жатқанын көрсетеді (11.114). Бірнеше кинематографиялық тәсілдер біздің бас кейіпкерге деген алғашқы әсерімізді қалыптастырады. Ол бір орнында баяу қарқынмен жоғары-төмен секіріп тұрады. Бұл баяу темп бокс жаттығуы биге ұқсайды дегенді білдіріп, ауыр классикалық музыкамен сүйемелденеді. Терең кеңістік сахнасы рингтің арқандарын фонда көрінетіндей етіп орналастырып, Джейктің жалғыздығын ерекшелеп, рингті орасан зор етіп көрсетеді. Бұл ұзақ кадр боксты әдемі әрі жалғыздық спорты етіп көрсетіп, негізгі титрлар арқылы жалғасады. Бейне абстрактілі және алыстатылған болып қала береді: бұл – қосылған тақырыптағы көрсетілген жыл мерзімінде өтпейтін баяндаудағы жалғыз көрініс.

2-сегменттегі тура кесім кенеттен семіріп әрі қартайып кеткен Джейкті көрсетеді. Ол жаттығып жатады, бірақ бұл жолғысы – оқу мен мәнерлеп оқудың жеке бір шоуына дайындық. Ол өзі жайлы жазған өз өлеңіне дайындалады: «Беріңдер маған сахна/ Құтыра алар бұл бұқа / Жұдырықтаса алсам да / Жөн көрдім өлең оқуды – Қызық керек бұл жұртқа!» (*So give me a stage / Where this bull*

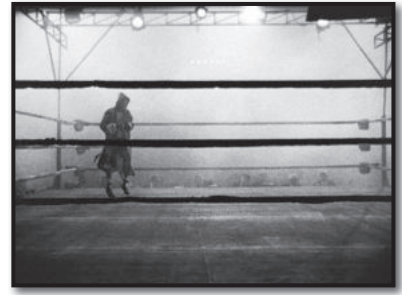
here can rage / And though I can fight / I'd much rather recite—That's entertainment!). Ашылу бейнесі оған бос сахнаны берді, бірақ оның даңқты күндерінің соңы таяу екені анық. Бұл сахнадан тыс эпизод оның бокс мансабы жолындағы ұзақ күресінен кейінгі хикаят хронологиясында кейінірек пайда болады. Сюжет 11-сегментте Джейк өлең жолдарын оқып, дайындығын жалғастырып жатқан кезде, осы сәтке оралады. 11-сегментте менеджер оны сахнаға шақырған кезде, ол сенімділігін нығайту үшін бірнеше жаттығу соққыларын жасап, қайта-қайта «Мен босспын, мен босспын» деп күбірлейді.

Хикаят әрекетінің көбін флешбэк сияқты жиектей отырып, Скорсезе зорлық-зомбылықты рингтегі немесе түнгі клубтағы көңіл көтерумен байланыстырады. Джейк қолын жайып ишарат жасап: «Бұл көңіл көтеру!» – дейді. 2-сегменттегі негізгі ұзақ флешбэк жекпе-жекте жеңіске жеткен сайын оның қолғап киген қолын салтанатпен көтергенін еске түсіреді. Соған сәйкес, «*Құтырған бұқа*» фильмі Джейктің бұрынғы өмір жолын елеусіз қалдырып, негізгі екі кезеңге – оның бокстағы мансап жолына және стендап-комедия мен әдеби қойылымдарға қатысуына шоғырланады. Екі кезең де оны өз өмірі мен айналасындағы адамдарды басқаруға тырысқан жан ретінде көрсетеді. Фильмдегі «Мен босспын» деп айтылған соңғы сөз Джейктің әр кезеңге деген қатынасын қорытындылайды.

Біз айтып берген сюжет құрылымы дамудың көтерілу-түсу үлгілерін де қадағалайды. 7-сегменттен кейін, Джейк жоғары дәрежеге жеткен соң, оның өмірі төмен қарай құлдықайды және оның зорлық-зомбылығы өз түбіне өзі жететіндей барынша қатаң бола түседі. Сонымен қатар белгілі бір мотивтер зорлық-зомбылықтың оның өміріндегі және айналасындағы адамдардың өміріндегі рөлін баса көрсетеді. Бірінші жекпе-жектен кейінгі демалу уақытында (3-сегмент) зорлық-зомбылықтың әу баста-ақ ринг шегінен шығып кеткенін білдіретін, көрермен отыратын жердегі төбелес бүркі ете түседі. Ішкі қарым-қатынас, яғни Джейк пен Джоуиге қайта-қайта соқтығып жүрген бұзық жігіт пен Джоуидің ұлын тәртіпке салу үшін ұрамын деп қорқытқаны да агрессия арқылы көрінеді.

Әйелдерге қарсы зорлық-зомбылық барынша айқын аңғарылады. Джейк те, Джоуи де өз әйелдерін қорлап, қоқан-лоқы көрсетеді, ал Джейктің екі әйелді де ұруы оның рингтегі жекпе-жектеріне қорқынышты контрапункт құрастырады. «Копакабанадағы» бірінші көріністе әйелдер қатал қарым-қатынастың нысанына айналады. Джейк Викиді басқа ер адамдарға көз салды деп айыптайды; ол боксшылар мен топ мүшелерін әйелдерге ұқсайсыңдар деп қорлайды; тіпті сахнадағы әзілкештің өзі аудиториядағы әйелдерді кемсітеді. Көрініс сайынғы оқиғалар, яғни қақтығыстар мен мотивтерді ұйымдастырудағы ер адамдардың агрессиясы америкалықтардың өміріндегі қалыпты жағдайға айналып кеткенін көрсетеді.

Зорлық-зомбылық: реализм және стильдеу. Зорлық-зомбылық туралы түсінік реализмнің белгілі бір шарттарына сүйенеді. Қосылған тақырыптардың сериясы әрбір бокс матчын мерзімі, өткен жері мен қатысулары бойынша сәйкестендіреді. Мұндай баяндау тактикасы квази-деректі сапа береді. Алайда реализм тудыратын ең маңызды фактор – актерлік ойын. Роберт Де Ниродан басқа актерлік құрам толықтай дерлік белгісіз актерлерден не актер емес адамдардан жасақталған. Нәтижесінде олар фильмге қызықтырарлық әйгілі байланыстарды бере алмады. Де Ниро, негізінен, Скорсезенің «Зұлым көшелер» (*Mean Streets*) мен «Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*) фильмдеріндегі һәм Майкл Чиминоның «Бұғы аулаушылар» (*The Deer Hunter*) фильміндегі салмақты, шынайы рөлдерімен әйгілі болған. «*Құтырған бұқа*» фильмінде актерлер күшті Нью-Йорк (бронкс) акцентімен сөйлейді, өз сөздерін қайталай береді немесе түсініксіз бірдеңе айтады, жағымды кейіпкерлер болуға тырыспайды. Фильмнің жарнамасында Джейктің қартайған кезін ойнау үшін Де Нироның 60 фунт салмақ қосқаны туралы айтылады. Фильм Де Нироның өртүрлі жағдайға қарай өзгергенін айрықша көрсетеді (11.115; 11.116). Актерлік ойындағы болсын, басқа техникалардағы болсын, фильмдегі зорлық-зомбылықты әдеттегі үрей немесе қылмыс фильмдеріндегідей кездейсоқ қабылдау бізге ауыр тиеді.



11.114 Оқшауланған боксшы. «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) фильмінің баяулатылған ашылу кадры. Өткізілген уақыты мен орыны анықталмаған кадр біз көретін шайқастардан мүлдем өзгеше, жүзде тігілген жекпе-жектердің идеалдандырылған лирикалық бейнесін көрсетеді.



11.115



11.116

11.115; 11.116 Шынайы әсер үшін контраст. Графикалық сәйкестік 2-сегменттің соңында 1964 жылғы Джейкті орташа ірі планнан (11.155) оның 1941 жылғы рингтегі қарапайым жиектелуіне (11.116) тура кесіп алады.

Дыбыстың шыққан көздерін тану мүмкін емес, өйткені олар баяулатылған немесе кері бағытта ойнатылады. Қанды болса да, ішінара баяулатылған түсірілім мен стильге келтірілген жарықтанудың арқасында жекпе-жек көріністерінің өзіне тән әдемілігі бар.

Баяндау шектеуі нәм ер адамдардың агрессиясы. Зорлық-зомбылық ринг шегінен тыс көріністерде де сұмдық еліктіретіндей болады. Бұл баяндаудың құрбаннан гөрі зорлық-зомбылық көрсетіп жатқан адамдарға көбірек назар аударатынымен түсіндіріледі. Көбінесе негізгі үш әйел кейіпкер – Джейктің бірінші әйелі, Джоуидің әйелі Ленор және Викки – зорлық-зомбылықты теріс пайдалану мен еш пайдасыз құр тілдеуден басқа әрекетке де, қарым қайтаруға да бармайды. Біз олардың әуел бастан неліктен өздері тұрмысқа шыққан қатал ер адамдарды жақсы көргендерін немесе неліктен олармен бірге дегеніне көніп, отбасын құрап жүргенін ешқашан білмейміз. Басында Викки Джейкті оның атақ-даңқы мен керемет көлігі үшін жақсы көрген сияқты көрінеді, бірақ оның некені ұзақ уақыт сақтап қалуға дайындығы түсіндірілмейді. Шынымен де, 11 жылдан кейін Джейкті тастап кету туралы күтпеген жерден қабылдаған шешімінің нақты мотивациясы жоқ.



11.117 Висцераль әсер ету. Бокс көріністеріндегі айқын көрінер зорлық-зомбылық.

Кино техникалары зорлық-зомбылықты қорқынышты етеді. Рингтен тыс үйдегі зорлық-зомбылық та қатыгездікпен, бірақ әдетте жалпы плансыз және әдеттен тыс, ерекше (экстравагант) дыбыс эффектілерінсіз көрсетілген. Барынша агрессивті стильдік техника – жүлде тігілген жекпе-жектердің көрерменде ішкі бір тітіркену түршігуі (висцералды шок) тудыратын көріністері. Стэдикам камерасы бекітілген кранмен түсірілген көптеген жекпе-жек қорқынышты ілеспе қозғалыстарды немесе сұсты түрлердің жақын кадрларын жасайды. Ринг айналасында прожекторлармен қозғалысқа келтірілген артқы жарықтандыру боксшылардан шашырап жатқан тер мен қан тамшыларын баяу жылжытып ерекшелендіре көрсетеді (11.117). Соққылар дыбыс трегіндегі қатты ауруды сездіретін шықырмен нәм жылдам монтажбен, жиі-жиі кадрдан кадрға дейінгі күрт эллипстермен күшейеді. Арнайы макияж шекедегі қан тамырларының білеулене бүлкілдеп ерекше бір көрініспен соғып тұрғанын көз алдымызға тартады.

Өзінің баяндау құрылымының және реализмнің стильдік шарттарын пайдаланудың арқасында рингтегі және үйдегі америкалық өмірдің зорлық-зомбылығын сынауды ұсынады. Сонда да фильм Джейкті жай ғана құтырған бұқа ретінде сынауға мүмкіндік бермейді. Ол зорлық-зомбылықты еліктіргіш және түсініксіз етіп көрсетеді. Жекпе-жек көріністер қатал реализмді қош көрсетсе, олардың аспектілері таңғаларлық әдістермен бұрмаланған. Соққылардың дыбысы біздің құлағымызға жан түршіктіретін импульспен, яғни қарқынмен шабуыл жасайды. Жекпе-жекке арналған дыбыс миксажында жануарлардың дауыстары, ұшақтардың моторы, ысқырған жебелер, тіпті музыка араласып кетеді.

Джейктің зорлық-зомбылығының құрбандары, негізінен, оны жауап әрекетіне итермелеу үшін керек. Әрекеттің бір бөлігі оның Виккиге ұнап қалды деп ойлаған «сүйкімді» боксшыны ұруына шоғырланады. Екіншісі – Джейктің Джоуи мен Виккидің арасында махаббат сезімі болды деген, ақылға сыймайтын, өз ойына сенген кездегі ашулы реакциясы. Бір қызығы, Джейк Джоуиді ұрып тастайтын қиын сәттен кейін Джоуи да Викки сияқты шеттетілген тұлғаға айналады. Біз оны, Джейктің бет-аузын қан жуған жеңілісін бақылай отырып, бір сәтте ғана аздап байқап қаламыз, содан кейін оны Джейктің татуласу туралы ұсынысына қарсылық білдіріп жатқан қысқа көрінісінен көреміз. Осылайша фильм Джейктің шектен шығуына қарама-қарсы ешқандай қарсы тұрар күшті ұсынбайды.

Фильмнің ер адамдар түсінігімен шектелуі баянсөз субъективті таныстыруға көшкен кезде айқын бола түседі. Бірнеше көрініс Джейктің көргенін ғана емес, оған қалай жауап бергенін де көріп отырғанымызды білдіріп, баяулатылған қозғалысты пайдаланып, жағдайды Джейктің көзқарасымен көрсетеді. Бұл техника Джейк Виккиді басқа ер адамдардың жанында байқап қалып, қызғана бастаған кезінде ерекше айқындала түседі. Робинсонмен финалдық жекпе-жекте Джейктің өз қарсыласын көруі де айтарлықтай субъективті ракурс – жиектеу арқылы көрінеді. Субъективті камера бейнесінде де ринг алыс қашықтыққа созылып кеткен сияқты көріну үшін біріктірілген тректің алға жылжуы мен камераның артқа шегінуі бар. Ал фронталь жарықтануды азайту Робинсонды барынша қаһарлы көрсетеді (11.118). Джейктің ең басты жеңісті жекпе-жегі кезіндегі дыбыс трегіндегі күркіреген дүрсіл сияқты басқа да реализмнен ауытқулар біздің Джейктің санасына еніп тұрғанымызды білдіреді.

Қабылданым (перцептуал) және менталды субъективтілік бізден Джейктің қатыгездігін міндетті түрде кешіруімізді сұрамайды, бірақ оны жақсырақ түсінуге мәжбүрлейді. Дәл осы қарқынмен Скорсезе Джейк кей кездері өзінің жойқын ашуын ауыздықтап алатынын көрсететін көріністерді қосады. Басқа адамдарды қинағанымен, ол өзіне де зиян келтіреді. Бірнеше параллель көріністер мәлімдегендей, ол кейде адамдарды қинағаны үшін өкінеді. 3-сегментте Джейктің өлтіремін деп қорқытып, содан кейін бірден «Жарайды, жаным, жарайды. Қане, дос болайық. Татуласамыз, жарай ма?» деп айтатын бірінші әйелімен аяусыз жанжалы бар. Қызғанышпен Виккиді ұрғаннан кейін қайтадан кешірім сұрап, оны жанында қалуға көндіреді. Мұндай ішкі татуласулар сол кездегі чемпион Марсель Серданды жеңіп, кейін қарсыласының бұрышына барып, оны кең пейілімен құшақтайтын үлкен жүлделі жекпе-жекте қайталанатын.

Джейкке аяушылық білдіру дәрежесі басқа әдістермен күшейеді. «Құтырған бұқа» фильмі оны «басқалардың өзін қинауына итермелейтін, барып тұрған мазохист» деп есептейді. Бұл түсінік 4-сегменттегі оның Виккиден Шугар Рэй Робинсонды жеңген кездегі жарақаттарын сүйіп, еркелетуін бала сияқты сұрайтын махаббат көрінісінде анық көрінеді (11.119).

Көп ұзамай Джейк қысқа шалбарына мұздай суық су құйып, бойын кернеген ызасын тізгіндеп, сабасына түседі. Содан кейінгі көрініс бірден Робинсон Джейкті жеңетін жекпе-жекке бастайды. Бұл жеңіліс 8-сегментте Джейк қарсылықсыз тұрып, Робинсонның өзін өлімші етіп ұрып тастауына жол беретін басқа бокс көрінісімен параллель өтеді. Мазохизм мотиві 9-сегментте, Джейкті Дейд Контри түрмесінің жалғыз адамдық камерасына тастаған кезде кульминациялық сәтке жетеді. Ұзақ, мазасыз кадрда Джейк өзін «жабайы емеспін» деп, өзіне-өзі ақымақ сияқты ұрсып, түрме қабырғасын басымен де, жұдырығымен де соққылайды.

Фильм Джейктің кейбір ашушандығы бұйығы гомосексуализмге алып келеді деген болжамды бұлыңғыр түрде меңзейді. Оның жүлделі жекпе-жекте жеңіліп қалған қарсыласы Серданды құшақтауы, сондай-ақ соңғы жекпе-жекте Робинсонның өзіне шабуыл жасауына мүмкіндік беруі осындай интерпретацияны ұсынады. 6-сегментте – Джейк түнгі клубтағы үстел басында отырып, кездесетін қарсыласының қандай сымбатты екенін айтып әзілдеген кезде – оны Виккиге ғашық болып қалды деп ойлап жүрген гангстерге мысқылдап, сексуалды жұп ретінде ұсынады. 8-сегментте бір көрініс эротикалық деген ой тудырып, Джейктің кеудесіне массаж жасап жатқан секундантының қолының баяулатылған кадрымен басталады. Джейктің боксқа әуестенуі және жеке өмірімен айналысудан бас тартуы мойындалмаған гомосексуализмнен шығып жатыр деген ишара да бар. Мұндай бүкпе мән гетеросексуалды баяндаулардың көбінің негізі болады деп есептейтін Голливудтың қалыпты идеологиясына қарсы келеді.



11.118



11.119

11.118; 11.119 Зорлық-зомбылық көңіл көтеру мен психологиялық драйв ретінде. Жекпе-жек кезіндегі Джейктің көру нүктесі (11.118). Үйдегі ірі план Джейк Виккиден көгерген жерлерін сүйіп өтінген кезде зорлық-зомбылық пен құштарлықты байланыстырады (11.119).

«Құтырған бұқа» фильмі ұсынатын идеологиялық көзқарас «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильміндегідей емес. Америка қоғамының идеалданған бейнесін көрсетудің орнына фильм осы қоғамның кең тараған бір аспектісін, яғни оның көпшіліктің көңілін көтеру үшін жеке адамның әрекеті арқылы зорлық-зомбылыққа бейімділігін сынайды. Сонымен қатар ол зорлық-зомбылықтың ішкі буырқануы мен көзге түсер тұсын мойындай отырып, барынша әуестеніп кетуді көрсетеді. Әйтсе де Джейктің гладиаторлыққа деген адалдығы ғажап, бірақ ол – нағыз жабайы. Фильм бізді Джейкті жақсы көруге немесе оған тіпті аяушылық білдіруге мәжбүрлемейді. Бірақ оны мүсіркей отырып, түсінуге шақырады. Дегенмен қабырғаны басымен соққылап, «жабайы емеспін» деп айғайлап, әрі өзінің не үшін айғайлап жатқанын білмейтін адам аяушылықтан гөрі жек көруге лайық сияқты.

“ Мені Джейк Ламоттаның ең негізгі эмоциясы – өзін-өзі құлдырататын қасиеті қатты таңғалдырды. Біреуің құлап қалғанша немесе тоқтағанша басқа адамның басын соққылап ақша табудан оңай не нәрсе бар..? Мен бұл фильмге бар білгенімді және сезінгенімді салдым және бұл менің өсу жолымның соңы деп ойладым. Бұл – өзім айтатын фильм камикадзесі: бәрін төгіп тастап, содан кейін ол туралы ұмытып, өмірден басқа бір жол табу болды”.

Мартин Скорсезе, режиссер

Белгісіз ескертулерді жабу. Фильмнің күрделілігі соңында күшейе түседі. 12-сегментте Инжілдегі дәйексөз пайда болады: «Сонымен, соқыр адамды екінші рет [Фарисеилер] шақырып, былай деді: «Құдайдың алдында ақиқатты айт. Біз бұл жігіттің күнәһар екенін білеміз». Ол күнәһар ма, жоқ па, оны білмеймін, – деп жауап берді адам, – білетінім бір ғана нәрсе: бір кездері соқыр едім, қазір көре аламын».

Бұл дәйексөздегі сөйлемдер жол-жол болып, бірінен соң бірі пайда болғандықтан, біз оны бас кейіпкермен байланыстыруымыз керек. Джейктің уайым-қайғы арқылы көзі ашылды ма? Бірнеше фактор мұны жоққа шығарады. Ол нашар актер болғанына қарамастан, өз көрерменін қайтарып алуға тырысып, әдеби қойылымдарға қатысуын жалғастыра береді («Мен боспын»). Оның ең соңында айтатын «Мен бәсекелес бола алар едім» деген сөзі – «Айлақта» (*On the Waterfront*) драмасының әйгілі үзіндісі. Бұл фильмде сәтсіздікке ұшыраған боксшы жолы болмағаны үшін ағасын кінәлайды. Ал Джейк Джоуиді немесе басқа бір

адамды өзінің сәтсіздігі үшін кінәлай ма? Әлде ол кейіпкері өз қателігін кекесінмен мойындайтын фильмді еске алатындай өз қателігін жете ұғынды ма?

Инжіл дәйексөзінен кейін Скорсезенің фильмге арнауы пайда болады: «23 мамыр 1916; 26 мамыр 1980; Ұстазым Хейг Р.Манугянды сүйіспеншілікпен және табандылықпен еске ала отырып арнаймын. Мартин». Енді Инжіл дәйексөзі Нью-Йорктің қатыгез италиялық ауданынан шыққан Скорсезеге де қатысты болуы мүмкін. Егер осындай ұстаз сияқты адамдар болмағанда, ол да Джейк сияқты біреуге айналар еді. Бәлкім, «көруге» көмектескен фильм профессоры Скорсезеге Джейкті шеттетілу мен аяушылықтың қосындысымен көрсетуге мүмкіндік берді. «Дұрыс әрекет жаса» фильмінің соңындағы бас тақырыптары айғайлап тұрған екі жарнамалық құлақтандыру сияқты, бұл қорытынды жазбалар да бізді өзіміз көрген балама интерпретацияларды безбендеуге шақырады.

Кино өнерін үйреніп, студент болып жүрген кезінде Скорсезе «Ақырғы дем» және «Токио хикаясы» сияқты шетелдік инновациялық (жаңашыл) фильмдермен жақсы таныс болған. Сондықтан оның өз жұмысында интерпретацияның кең ауқымын ұсынғанына таңғалуға болмайды. Фильмнің соңы «Құтырған бұқа» фильмін объективті түрде талдай алу үшін, бізді біраз уақыт бас кейіпкерден алыс ұстайтын «Азамат Кейн» фильмі сияқты, Голливуд дәстүріне орналастырады. «Азамат Кейн» фильміндегідей, Скорсезе де фильмнің толық финалынан қашып/не жауаптарын жоққа шығару үшін екіжақтылықтың белгілі бір дәрежесін таңдайды. Бұл екіжақтылық контрастпен қарама-қайшы, айқын емес мағыналарды тудыра отырып, фильмнің идеологиясын қос мағыналы етуі мүмкін.

VI БӨЛІМ

Кино тарихын зерттеу сізді сан түрлі бағытқа жетелеуі мүмкін. Студия қалай жұмыс істеді немесе түсірілген фильм көрермендерге қалай жол тапты деген сұрақтарды қоя отырып, іскерліктен сабақ алуыңызға болады. Киножұлдыз, режиссер, осы саладағы басқа да маңызды адам, кинооператор, композитор сияқты жеке тұлғалардың жұмысын қарастырғаныңыз жөн. Фильм көрермендерін және талғамдардың әртүрлі уақытта қандай әлеуметтік және мәдени күштер ықпалымен қалыптасқанын зерттеймін десеңіз де өз еркіңіз. Осы кітаптың жалпы бағытын сақтай отырып, соңғы тарау өзгеше тұрғыдан жазылды. Бұл тарауда біз фильм пайда болғалы бергі тарихты саралай отырып, сіздерден оның формасы мен стилі қалай өзгеріп отырғаны туралы ойлануды өтінеміз.

Кино өнерінің тарихына бұрын-соңды осындай қызығушылық болмаған шығар. Классикалық фильмдер видеоформатта қайта шығарылды. «Касабланка» (*Casablanca*) мен «Өкіл әке» (*The Godfather*) кинотеатрларда төртінші рет көрсетілді. Жақында реставрацияланған «Метрополис» (*Metropolis*) және «Наполеон» (*Napoléon*) секілді дыбыссыз фильмдер оркестр сүйемелдеуімен экрандарға қайта шықты. «Хьюго» (*Hugo*) мен «Әртістің» (*The Artist*) көрермен ықыласына бөленуі көпшіліктің кино тарихы туралы көбірек білуге ұмтылатынын көрсетті.

Кино өнерінің уақыт ағымымен бірге қалай өзгеріп отырғанын зерттеу аса тартымды. Бүгінгі күні қолданып жүрген фильм түсіру техникасынан басқа да тәсілдер бар екенін білу шынымен де қызықтырады. Эйзенштейн мен Ренуардың шартты фильм наррациясын баяндау концепциясы бүгінгі күнгі көптеген режиссерлердің көзқарасынан мүлдем бөлек. Тағы бір маңызды нәрсе – осы өнердің (медианың) дамуын зерттей отырып, ағымдағы аптада ғана топ жарған блокбастер немесе тәуелсіз киноның қазірдің өзінде тарихқа айналғанын есте ұстап отыру қажет. Кез келген жаңа фильмде бұған дейін қалыптасқан келісімдер мен шешімдердің ізі бар. Егер біз кино толқыны жиілігін дәлдейтін болсақ, әрбір жаңа фильммен бірге кино тарихының тамыры лүпілдеп тұрғанын көруші едік. Режиссерлеріміз осыған дейін қалыптасқан ізбен, өткеннен мұра боп қалғандай техникалармен, ал кейде оған қарама-қайшы жұмыс істеп отырғанын түсінсек, онда олардың бұл жетістіктерін бұрынғыдан да жақсы бағалаймыз.

Кино өнері және оның тарихы

12-ТАРАУ

Кино өнеріндегі тарихи өзгерістер: келісім мен таңдау, дәстүр мен үрдістер

Осы кітаптың басынан бастап біз сізге кинорежиссер сияқты ойлаңыз деп келдік. Бұл сіздің фильмдерді бағалауыңызды одан әрі жақсартуға түседі деп сенеміз. Фильмнің жалпы формасын қалыптастырған кезде киногерлер сүйенетін нұсқалар диапазонын ұсыну арқылы сіздің бағалай білу деңгейіңізге көмек көрсеткіміз келді. Ол нұсқалар фильмнің жалпы формасына (1–3-тараулар), осы медианың техникаларын пайдалануға (4–8- тараулар) және фильмдерді жанрлар мен өзге категорияларға бөлуге қатысты (9–10-тараулар) осы кітапта шығармашылық таңдаулардың аса үлкен жинағы ретінде қарастырылды.

Біз жоғарыда атап өткендей, киногерлер фильм түсіру процесінің әрбір кезеңінде шығармашылық шешім жасауға міндетті. Алайда біз қарастырған нұсқалардың барлығы кез келген уақытта барлық режиссерге бірдей қолжетімді бола бермейді. Әртүрлі кезең мен әртүрлі елдерде режиссерлердің таңдау мәзірі шектеулі.

Ертеректегі киногерлер таңдай алған нұсқалар, оларға қойылған шектеулер мен берілген мүмкіндіктер туралы білсек, біз кино өнерін бүгінгіден де терең түсіне аламыз. Режиссерлердің қандай да бір таңдауды неліктен жасағанын ұқсақ, олардың фильмдерін басқаша қабылдаймыз. Мәселен, Бастер Китон «Біздің қонақжайлығымызды» (*Our Hospitality*) дыбыссыз жасағандықтан, бізге фильм ұнаған жоқ деп айту қателік болар еді. Китонның терең кеңістіктер, тақырыптық вариация және де визуалды баяндаудың басқа да тәсілдерін ұтымды қолданғанын байқаған сәттен бастап біз бұл фильмнің өзімізге керемет әсер бере алатынын ұғамыз (204–208-беттер). Сол сияқты, кей адамдар ақ-қара түсті фильмдерді көргісі келмейді, бірақ біз 1960 жылдарға дейін көптеген режиссерлердің түрлі түсті фильм түсіруге қаржылай мүмкіндігі болмағанын ескерсек, онда олардың жарық қою, сценография, ақ және қара түсті киімдерге қатысты ұтымды шешімдерін бағалауға мүмкіндік аламыз.

Бұл тарауда тарихтың белгілі бір сәттерінде режиссерлердің қолы жете алған кейбір нұсқалар мен мүмкіндіктерді қарастырамыз. Кейде нұсқалар саны шектеулі болып көрінгенімен, олардың шығармашылық түсіру тәсілдеріне қосқан үлесінің молдығын көріп қайран қаласыз. Егер сіз кесімдер санын әдейі азайтсаңыз, онда *оларды игеруде* шеберлігіңізді арттыра түсуіңізге болады. Мәселен, егер сіз монтаждау парадигмасы ретінде күшейтілген жалғасымдықты таңдасаңыз (305–309-беттер), одан бетер шоғырланған әрі айрықша таңдаулар жиынтығымен жұмыс істей аласыз.

Алайда шектеулер режиссер жұмысына кедергі де келтіруі мүмкін, сондықтан ол оған балама іздейді. Голливудтың классикалық фильм моделінде шектеу көп деп санаған режиссерлердің өзге де жолдар іздегенін тағы да көреміз, сонымен бірге ол жолдардың тиімділігі Голливуд өнімдерінен кем түспейтін. Бірақ режиссер дәстүрлі жолдан бас тартса да, сол дәстүр олардың режиссер ретінде қалыптасуына әсер еткенін ұмытпаған жөн. Бір дәстүрді бұзу екінші бір дәстүрге сай жасалуы мүмкін екенін есте ұстағайсыз. Мысалы, біз жас Кеңес режиссерлері алдыңғы буын өкілдерінің қазымыр мелодрамаларынан бас тартып, жаңадан қалыптасып келе жатқан Голливудтың дәстүрлеріне мойынсұнғанын көреміз. Кино тарихын зерттей отырып, режиссерлердің қалай болғанда да өзге режиссерлерге – олар оның замандасы болсын, немесе тарихи тұлға болсын – басқа киногерлерге қарыздар екенін есте ұстаймыз.

ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ШЕШІМДЕР

Тарихтағы фильм формалары мен стилі

Ертеректе түсірілген фильмдер заманауи фильмдерден неге ерекшеленеді? Бұл, әрине, сол кездегі киногерлердің ойы бізге қарағанда таяз яки алғыр емес деген сөз емес. Біз ертеректе түсірілген фильмдерді осы кітапта айтылған қағидалар арқылы қарасақ оларды бағалауымыз жақсы жағына өзгерер еді.

Ескі фильмдерді түсінудегі ең басты кедергі олардың сол кездегі түрлі *келісімдер* негізінде түсірілгендігінде жатса керек. Мысалы, цензура кино тарихының көп бөлігінде кинематографистерге жұп арасындағы сырлас төсек қатынасын тікелей көрсетуге мүмкіндік бермеді. Сондықтан сценаристер мен режиссерлер екі адамның бір-біріне деген эротикалық сезімдерін тек меңзеумен ғана шектелді. Ал бүгінде, керісінше, көптеген заманауи фильмдер жалаңаш тән, жыныстық қатынас және басқа да сексуалды көріністерді жасырмайды. Қазіргі күннің жазылмаған ережесі біздің фильмдерді бұрынғыларға қарағанда соншалықты көркем ете қоймайды, қарапайым түрде түсіндірер болсақ, екі заман фильмдері екі түрлі. Алайда кей тарихшылар ондай көріністерді тікелей ұсына алмаған режиссерлердің фильмдері қазіргілерге қарағанда құйтырқылау, айла-шарғыға толы, тартымдырақ болды деген пікір айтуы мүмкін **(12.1)**.

Ертеректегі көрермендер сол жазылмаған ережелерді білгендіктен, олар фильмнен басқа бірдеңе *күтті*. Мәселен, дыбыссыз фильмдердің көрермендері актердің ойыны визуалды тұрғыдан аса мәнерлі болуы керек деп ойлады. Бұл дыбыссыз фильмдердегі актерлер жөнсіз тырысып, әсірелеп жіберді деген сөз емес; шын мәнінде, біз сол кезеңдегі актерлер ойынынан шын нәзіктік таба аламыз (179-бетті қараңыз). Бұл 1910–1920 жылдар көрермені «актерлер өз ойынында барлық дене мүшелерін пайдалана отырып ұғындырды» деп күткенін білдіреді. Қазіргі актерлер фильмде ойнағанда көбінесе бет-әлпеті мен сөздеріне сүйенеді.

Негізінде, ертеректегі кинорежиссерлерде формалды һәм стилистикалық нұсқалардың мол таңдауы болды. Біз шығармашылық шешімдердің кең диапазонынан таңдаған жақсы деп ойлап үйреніп қалғандықтан, олардың фильмдері шектеулі жолмен түсірілген сияқты көрінеді.

Ол жерде нақты технологиялық шектеулер болғаны рас. 1930 жылдарға дейін көптеген режиссерлер фильмді дыбыспен түсіре алмады, әрі 1960 жылдарға дейін көптеген продюсерлер фильмді түрлі түсті ете алмады. Көріністі жақындататын/алыс-



12.1 Бейне диалог айта алмағанды айтады. Эрнст Любичтің «Жұмақтағы қиындық» (*Trouble in Paradise*) (1932) фильмінде көлеңке екеу арасындағы флирттің неге ұласатынын болжап көрсетеді.

тататын линзалармен түсіру тек 1950 жылдары ғана қолданыла бастады, ал цифрлы технологияға қол жеткізу үшін әуелі тез жұмыс істейтін чип, көлемі ауқымды есте сақтау орындары мен күрделі бағдарламалар қажет болды.

Әрине, ол кезде кейбір баяндау тәсілдерін қолданбақ түгілі, ол туралы тіпті ешкім ойланған да жоқ. Бүгінде «Бас жазу» (*The Hangover*) секілді қатардағы фильмдерде күрделі флешбэк сюжеттерін көре аламыз, бірақ дыбыссыз фильм заманында мұндай әдісті қолдану өте сирек еді. Эйзенштейн «Қазан» (*October*) (1927 ж.) фильмінде жасай алған жалғасымдықтың үзілуі стилін одан бес жыл бұрын жүзеге асыру мүмкін емес еді. Ешкім ол туралы ойламады. Сол сияқты, режиссерлер слоу моушн (баяу қозғалыс) тәсілін 1930 және 1940 жылдары қолдана алушы еді, бірақ ол кезде бұл техника туралы көпшілік білмеді. Бүгінде ол әдіс кең таралған.

Мұның бәрі формалды және стилистикалық мүмкіндіктер кеңейді деген сөзді білдіре ме? Бүгінгі киногер ертеректегі әріптестеріне қарағанда таңдаудың кеңірек аясына ие ме? Иә, белгілі бір дәрежеге дейін ие; бүгінгі таңда көлемді инновациялар жиналып қалды, сонымен бірге олар режиссерге тым жақсы құралдарды пайдалануға мүмкіндік береді. Алайда кейбір ескі нұсқалар кез келген режиссер үшін өміршең емес.

Мәселен, 1950 жылдары «Синемаскоп» кең форматты процесімен жұмыс істеген режиссерлер өздерін камераны актерлік қарекеттен алысқа қойып, барлық әрекетті бір жиекке сыйғызуға мін-



12.2



12.3

12.2; 12.3 Кеңэкранды сахналау. Ертеректегі «Синемаскоптың» анаморфты (2.55) коэффициентті кең экраны (182-бет) «Роба» (*The Robe*, 1953) (12.2) фильміндегідей кең, алыстан қойылған сахналау мен үздіксіз дубльдер жасауға итермеледі. Режиссер Генри Костер бірнеше кейіпкердің көз тастау сәтін сол жақта отырған Марселлусқа назар аударту үшін пайдаланады. Мұндай стилистік таңдау қазіргі таңдағы Голливудта сирек кездеседі. Дегенмен өзге елдегі кей режиссерлер жақында тұрып алыстан сахналауды жемісті техника деп пайымдады. «Жел үйірген құйында» (*Dust in the Wind*, 1986) (12.3) Ху Сяо Сянь да кейіпкерлердің көзқарасын маңызды көрініске – өлім аузында жатқан әкенің төсегіне аудару үшін пайдаланады. Оған қоса, Ху сахнаның оң жағын пайдалейлеп, көлеңке мен декорацияны қою арқылы басқа кейіпкерлерді қалқалайды. Тізерлеп отырған қызының бетін орындық жауып тұр, осылайша оның келбеті бізді әкеден өзіне аударта алмайды.

детті сезінді (12.2). Көп ұзамай линзалар мен басқа да жабдықтардың дамуы оларға орташа және ірі пландарды көбірек түсіруге мүмкіндік берді. 1960 жылдардың ортасына қарай кең және алыстан түсірілген көріністер сирек кездесе бастады. Бүгінде осындай тәсілді қолданғысы келген режиссер ескіні аңсаушы болып көрінуі мүмкін. Күні бүгін қалыптасқан үрдіске сәйкес, актерлерді тіпті кең форматты экрандарда да камераға өте жақын қойып, жиікті тұтастай дерлік адамның жүзімен толтыруға болады (1.52; 6.119–6.134). Алайда қашықтықтан, қырынан бұлайша сахналау шығармашылық тұрғыда тұйыққа тірелу деген сөз емес. Оның ауылы алыс. Қазір шетелдердегі режиссерлер біз ертеректе «Синемаскоп» фильмдерінде көргендей техникаларды жетілдіре түсті (12.3).

Телефонмен сөйлесу мысалына қайта оралайық (322-бет). Сіз Джим мен Аманданың сөйлесіп тұрғанын бір кадрда көрсеткіңіз келді делік. Бүгінде көптеген режиссерлер екеуінің бейнесін бірге қоя алады. Ал 1910 жылы оған басқаша түрде қол жеткізуге мүмкіндік болды: ол бөлінген экран (12.4) тәсілі еді. Оның көрермендерге деген әсері керемет болса да, түсіру қиынға соғатын, сондықтан оны монтаждағы кесім ауыстырды. Алайда 1960 жылдары бұл тәсіл кей комедияларға оң беру үшін қолданылатын (12.5). Бүгінде режиссерлер оны күлкілі әсер тудыру немесе 1960 жылдардың сипатын беру үшін пайдаланады (12.6).

Өнер тарихшысы Генрих Уөлфлин осы жағдайды мына бір қанатты сөзінде былай деп қорытындылайды: «Барлық уақытта барлығын жасау мүмкін емес». Кино тарихының кез келген тұсына тән шығармашылық таңдауды шектейтін күштер бар: технология, бюджет, саяси цензура, көрермендер талғамы, түсірілім тобының ішіндегі келіспеушіліктер. Бүгінгі күні кинорежиссерлерге қойылатын шектеулер бізге айқын аңғарыла қоймаса да, бар екенін мойындауға тура келеді. Ертеректе түсірілген фильмді қарай отырып, біз сол кезде режиссердің қандай жағдайда жұмыс істегенін түсінуге тырысуымыз керек. Бұлай істеу біздің назарымызды тек мүмкіндіктер аясына ғана емес, сонымен бірге кейінгі шығармашылық адамдары қолданған мүлдем жаңа, инновациялық шешімдерді ойлап шығарған режиссерлерге де аударады.



12.4



12.5



12.6

12.4–12.6 Жаңартылған техникалар. Телефон шалудың көріністерін экранда бөлу «Саспенс» (*Suspense*, 1913) (12.4) кезінде жиі кездесетін. Одан кейінгі онжылдықтарда бұл тәсіл ешқашан пайдаланылған жоқ, бірақ 1960 жылдары кейде саспенс немесе комедияларда қолданылатын, мәселен, «Қош бол, аққұсым» (*Bye Bye Birdie*, 1963) (12.5) мюзиклінде. Бұл сонымен бірге кеңэкранды толтырудың қолайлы тәсілдерінің бірі болатын. 2003 жылғы «Құрып кеткір махаббат» (*Down with Love*) ретро комедиясы 1960 жылдары қолданылған тәсілге сілтеме жасайды (12.6).

Кино тарихындағы дәстүр мен қозғалыстар



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

Қазіргі заманғы кей режиссерлер ертеректегі фильмдердің сипаты мен сезімдерін қайталауға тырысып көрді. Олар дегеніне жетті ме? «Жақсы неміс» (*The Good German*) фильмі туралы «Болашаққа оралу емес, бірақ өткеннің алдында» (*Not back to the future, but ahead to the past*) жазбасын қараңыз. «Казино Рояль» (*On Casino Royale*) туралы «Олар бұларды бұрын қолданғандай етіп жасай ала ма? Жалғасы» (*Can they make 'em like they used to? Continued*) жазбасын қараңыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«Бүгін не ашылмай қалды? Көп нәрсе» (*What's left to discover today? Plenty*) жазбасында ұмытылған фильмдер қайтадан назарымызға іліккен сайын біздің кино түсіру туралы білетініміз өзгеріп тұратынын талқылаймыз.

Фильмде жасалған көркемдік шешім жеке таңдау негізінде ғана жасалады деп сендіріп келдік. Бірақ бұл белгілі бір сәтке дейін ғана шындық болып табылады. 1-тарауда көргендей, көптеген киногерлер бірігіп, топ болып жұмыс жасай алады. Топ мүшелері жобаға қатысты шешімдердің қабылдануына өз үлесін қосады. Оған қоса, топ мүшелері – өзге киногерлердің шеберлігінен сабақ алған адамдар. Режиссердің шешімін қалыптастыратын ортаға өмірден озып кеткендер мен қайталанба берген проблемалардың ең үздік шешімдерін ұсынғандар да кіреді.

Басқаша айтқанда, киногерлер *дәстүрге* мойынсұнады. Олардың киноға қатысты идеялары әріптесінен әріптесіне, шебер маман мен киноға жаңадан келген адамға тарайды. Ол идеялардың көбі қандай шешім қабылдануы керек екені туралы. Сценаристер үш актілі құрылымды қолдана отырып, жазуды үйренеді; кинематографистер әртіс бетіне жарық қоюдың ұтымды тұстарын үйренеді; актерлер жақсы ойнау шеберлігінің не екенін оқып біледі. Ал дәстүр болса, өз кезегінде, бір шешімнің орнына басқасын жоғары қояды.

Ең озық фильм түсіру дәстүрлерінің бірі америкалық студия кинематографиясы болғандықтан, осы тарауда біз ондағы дәстүрлердің қалай пайда болып, өзгергенін талқылаймыз. Голливуд дәстүрі көп жағдайда бүкіл әлемге өз ықпалын тигізді. Гонконгтың 1980–1990 жылдардағы шытырман оқиғалы фильмдерді түсіру дәстүрі оған қарағанда шектеулі болғаны аян. Бірақ оның да ықпалы айтарлықтай мықты болды. Дәстүр режиссерді бір шешімдерді таңдап, басқаларынан аулақ болуға итермелейді. Алайда режиссерлер кейде сол басқа шешімдерді таңдағысы келуі мүмкін. Осындай жағдайда біз *қозғалыстар* деп атайтын

қысқа ғұмырлы үрдістерге тап боламыз. Әдетте қозғалыстағы режиссерлер өндірісте ортақ құрылым шеңберінде жұмыс істеп, фильм түсіру туралы белгілі бір идеяларға жол береді. Олар әдеттегі қолданыстан бөлек форма, стиль, тақырыпты қолданғанды жақсы көреді. Бір сөзбен айтқанда, олар инновацияларды енгізеді, яғни қозғалысты дәстүрлі деп айту қате болар еді. Ол киногерлерді әдеттен тыс, өзгеше формалды және стилистикалық таңдаулар жасауға итермелейді.

Кейде бір қозғалыстағы режиссерлер бір-бірін жақсы біледі де, туындыларында бір-бірінің жобаларына жол көрсетіп, ишара жасап отырады. Бұл жағдай 1920 жылдарда сюрреалистер, Кеңестік монтаж ағымы өкілдері мен 1950–1960 жылдары Француз Жаңа толқыны өкілдері арасында орын алды. Кино қандай болуы керек деген сұраққа жауап іздеген жас мамандардың бірігіп, кейде бәсекелесе отырып жаңа идеяларды қалай игергенін көреміз. Осы идеяларды анықтау үшін олар қайта-қайта мақалалар мен кітаптар да жазды. Басқа қозғалыстар оған қарағанда әртекті форма мен стильге деген ортақ көзқарасты ұстанған, бірақ бір-бірімен байланысы жоқ режиссерлерді қамтыды.

Кей қозғалыстар тек бірер жылға созылғанымен, олардың ықпалы ұзақ жылдар бойы жалғасты. Дыбыссыз фильмдер мен дыбысты дәуірдің бастапқы кезеңінде пайда болған кей қозғалыстар одан кейінгі онжылдықтар үшін өте әсерлі болды. Көптеген қозғалыстардың кең жайылған Голливуд секілді дәстүрге сіңіп кеткенін де талқылайтын боламыз. Қазіргі заманғы фильмдер бұрынғы режиссерлердің шығармашылық шешімдерін қайталайды.

Сіз мұны қазірдің өзінде байқап отырған шығарсыз. Өйткені қазіргі және бұрынғы фильмдерден алынған мысалдар бүгінгі күннің фильмдерінің ертеректе жасалған шешімдерді қайта қабылдайтынын жиі көрсетеді. Алдағы бірнеше параграфта қазіргі киногерлердің түрлі фильм қозғалыстарынан алынған шешімдерден шабыт алғаны туралы айта кетеміз.

Мәселені тарихи тұрғыдан қарастырып отырғандықтан, біз стилистикалық және формалық қасиеттерден өзге де сипаттарды әңгіме етеміз. Әрбір дәстүр мен қозғалысты сипаттай отырып, біз ре-

жиссер таңдауына ықпалын тигізген орынды факторларға да тоқталамыз, мәселен, индустрияның жағдайы, кинематографистердің әртістік теориялары, технологиялық ерекшеліктер, мәдени және экономикалық үрдістер. Бұл факторлар белгілі бір үрдістің қалай пайда болғанын және дамығанын түсіндіруге көмектеседі. Сонымен бірге бұл материалда біз бұған дейін талқылаған фильмдердің контексті туралы да айтылады. Мәселен, біз 4–5-тарауларда Жорж Мельес пен Луи Люмьерді таныстырдық. Алдыңғы тарауда Кеңес монтажы («Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) мен француздық жаңа толқын қозғалыстарының («Ақырғы дем» (*Breathless*) фильмдерін талдадық. Қазір біз оларды кеңірек контексте талқылай аламыз.

Біз бұл тарауда Жапон кинематографиясы немесе 1960 жылдардың басында орын алған Бразилияның Синема Нуво сияқты өзге де маңызды дәстүрлерін қарастырмадық. Ол туралы толығырақ білгісі келген оқырмандар «Фильм тарихы: кіріспе» (*Film History: An Introduction*) атты еңбекті оқуына болады. Мұнда біз жай ғана көпшілікке кеңінен белгілі типтік тарихи дәстүр мен қозғалыстарда қолданылған фильм формалары мен стильдерінің кей мүмкіндіктері жөнінде жазамыз. Алғашқы бөлім жалпы кинематографияның қайдан шыққанын таразылай отырып өрістейді.

Алғашқы кинематография (1893–1903)

1-тарауда біз киноның технологияға тәуелді орта екенін көрдік. Қозғалыс иллюзиясын тудыру үшін қозғалмайтын суреттер бірінен соң бірі асқан жылдамдықпен көрсетіліп отыруы керек. Ол суреттерді дайындап, дұрыс қарқынмен көрсету үшін нақты технологиялар қажет.

Фотоға түсіру һәм кино

Негізінен, көптеп түсірілген суреттерді қандай да бір нұсқада жазу тәсілі болуы керек. Былай қарасақ, қағаз жолаққа немесе дискіге суреттерді сала қоюға болады. Алайда фотографиялау белгілі бір ұзындық үшін керекті мыңдаған суретті шығарудың ең арзан әрі нәтижелі жолын ұсынды. 1826 жылы фотосуреттің ойлап шығарылуы киноның пайда болуына мүмкіндік беретін жаңалықтарға жетеледі.

Алғашында бір фотосуретті түсіру үшін ұзақ экспозиция керек болды (алдымен сағаттап, кейін минуттап); қозғалып жатқан көріністі түсіру мүмкін болмады, ол үшін секундына кем дегенде 12 сурет түсірілуі керек еді. 1870 жылға қарай секундына 1/25 жылдамдықпен сәл тезірек ашылатын экспозициялар пайда болды, оның өзі тек шыны пластиналарда ғана мүмкін еді. Ал шыны пластиналарды камера немесе проектор арқылы өткізу мүмкін болмағандықтан, олар кинофильм түсіруге пайдаланылмады. 1878 жылы америкалық фотограф Эдвард Муйбридж жылдам экспозициялы, шыны пластиналы камерамен шауып келе жатқан аттың суреттер сериясын түсірді. Алайда ол әу баста қатарымен қойылған суреттер арқылы қозғалысты емес, қозғалыстың әр сәтін көрсетуді мақсат еткен болатын.

1882 жылы тағы бір ғалым, француз Этьен-Жюль Маре, жануар қозғалысын мұқият тексергісі келіп, айналып тұрған шыны таспа дискінің шетіне 12 түрлі суретті жаза алатын камера жасап шығарды. Бұл кинокамераға қарай жасалған алғашқы қадам еді. 1888 жылы Маре қағаздан жасалған, иілетін таспаны (пленка) қолданатын алғашқы камераны жасап шығарды. Бұл жолы да оның мақсаты қозғалысты қатқан сәттерге бөлу болатын, оның суретке түсірген қозғалыстары бір секундқа жетер-жетпес уақытқа созылды. 1889 жылы Джордж Истмен жұртқа иілетін таспаның шикі негізі – целлулоидті таныстырды. Бұл тәсіл жетілдіріліп, таспаны линза қасынан өткізіп, жарыққа экспозиция жасауға мүмкіндік беретін камера механизмдері жасалғаннан кейін жиектердің ұзынырақ таспаларын жасау мүмкін болды.

Проекторларды пайдалану көптеген жылдарға созылып, слайдтар мен көлеңкелі театр жасау үшін де қолданылды. Бұл сиқырлы шамдар ысырма, шатун сияқты өзге де құрылғыларды қосу арқылы жаңартылып, алғашқы кинопроекторларға айналды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ертеректегі кино өнері сол кездегі басқа да өнер ортасының ықпалында болған еді, оның арасында баянсөзді көркемсурет өнері де бар. Осы туралы толығырақ «Профессор нәрселер мен өзге нәрселердің арасындағы көптеген параллельдерді көреді» (*Professor sees more parallels between things, other things*) жазбасынан оқыңыз.

Фильмдерді проекциялау үшін бір құрылғы ғана жетіспеуші еді. Жарық әрбір жиектен өткен сайын пленка сәл кідіретін болғандықтан, оның *үзік-үзік* қозғалысын қамтамасыз ететін механизм ойлап табу керек болды. Маре 1888 жылғы камерасын жетілдіру үшін мальталық крест құрылғысын (қозғалысты әлсін-әлсін тоқтатып тұратын шертпелері бар крест) пайдаланды, сөйтіп, ол алғашқы камералар мен проекторлардың стандартты бөлігіне айналды.

Иілмелі/оралмалы әрі мөлдір таспа, экспозицияның жылдам уақыты, таспаны камера арқылы өткізетін механизм, таспаны тоқтататын механизм, жарық түсірмейтін затвор ысырма – тағы осы секілді инновациялардың барлығы 1890 жылдардың басына дейін пайда болды. Бірнеше жылдан соң бірер елде бір-бірінен тәуелсіз жұмыс істеп жатқан адамдар кинокамера мен проекциялайтын құрылғы ойлап шығарды. Олардың ішіндегі ең маңызды екі фирма Томас А.Эдисон басқаратын Америкадағы «Эдисон өндірістік компаниясы» мен ағайынды Луи және Огюст Люмьер басқаратын Франциядағы «Люмьер Фрер» компаниясы еді.

Эдисон Люмьерге қарсы

1893 жылға қарай Томас А.Эдисонның көмекшісі У.К.Л. Диксон 35 мм таспаға қысқа фильмдер түсіретін камера жасап шығарды. Жаңа өнімді пайдалануға қызыққан Эдисон ол таспаны дыбысты фильм жасап шығару үшін өзінің фонографымен біріктіргісі келеді. Оның нұсқауымен Диксон жекелеген көрермендерге кино көрсететін «Кинетоскоп» (12.7) деп аталатын пип-шоу машина жасап шығарады.

Бірақ Эдисон киноны өткізінші бір бос әуестікке жатқызғандықтан, жаңа жүйені киноны экранға көрсететін проекция ретінде дамытпай, сол күйінде қалдыра салады. Бұл міндет ағайынды Люмьерлердің еншісіне қалады. Олар өздерінің камерасын өзгелерден тәуелсіз түрде ойлап шығарған болатын; ол 35 мм қысқа таспаны экспозициялап, оны проектор ретінде қызмет атқаратын дәрежеге дейін жетілдірді (12.8). 1895 жылдың 28 желтоқсанында Париждегі «Гранд кафеде» ағайынды Люмьерлер жиналған жұртқа кинофильм көрсетті.

Негізі, бұған дейін де бірер фильм жұрт алдында, экрандарда көрсетілген болатын, алайда ағайынды Люмьерлер киноны проекциялаудың ең тиімді жолын тапты, сөйтіп, олар тапқан формат жаңа медианың даму бағытын анықтап берді. Эдисон олардың жасағанын қайталап, өзінің «Кинетоскоп» жобасынан бас тартып, жұрт алдында кино көрсететін өндірістік компания құруға мәжбүр болды.

Алғашқы форма мен стиль

Бастапқыда фильмдер әрекеті алыстан түсірілген бір ғана кадрдан тұратын. Алғашқы киностудия – Эдисонның Black Maria студиясында (12.9) водевиль әртістері, атақты спортшылар, Энн Оукли секілді танымал жұлдыздар камера алдында өнер көрсететін. Студияның ысырмалы шатыры күн сәулесін өткізу үшін ашылып, ғимаратты айнала төселген рельс арқылы дөңгелене айналып, күн сәулесіне қарай бұрылып отыратын (12.9-суретте көрінеді). Ал ағайынды Люмьерлер болса камераны саябақ, бақша, жағажай, тағы басқа қоғамдық орындарға апарып, адамдардың күнделікті өмірін, не болмаса жаңалықтарды, мәселен, «Ла-Сьота бекетіне келген пойыз» (*Arrival of a Train at La Ciotat Station*) сияқты оқиғаларды (5.64) түсіріп отырды.

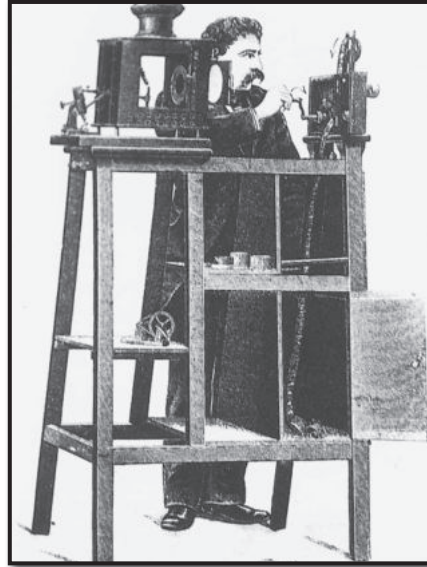
“Сиқыр жасаған кезде көрермен сіздің әр қимылыңызды жіті бақылап, күдікті жерлерді байқап отырады. Сіз сахнада жалғызсыз, олар тек сізге ғана қарайды. Егер жаңылыссаңыз, оны ешкім кешірмейді... Ал кино әлемінде... сіз сиқырды әлгі әуесқойлардың көзінен алыс жерде жасайсыз, егер керек болса, оны отыз алты рет қайталауыңызға болады, ең соңында дұрыс істесеңіз болды. Ол сізді әрі қарай ғажап әлемге жетелейді”.

Жорж Мельес, сиқыршы әрі режиссер

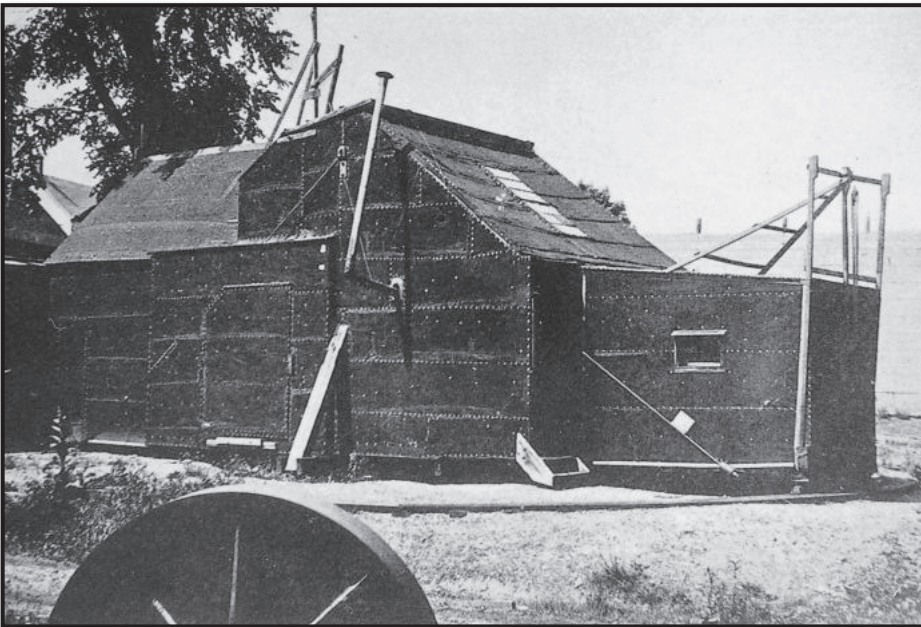
1903 жылға дейін фильмдердің көпшілігінде көркем табиғат, қызықты оқиғалар көрсетіліп келді, сондықтан біз оларды алғашқы деректі фильмдер деп те атай аламыз. Люмьерлер өз кинооператорларын әлемнің түкпір-түкпіріне маңызды оқиғалар мен экзотикалық жерлерді түсіруге жіберетін. Сахналық қойылымдар, қысқа пародия мен әзіл-қалжыңдар да таспаға жиі жазылды. Эдисонның қызметкерлері де күлдіргі көріністерде ойнады. Мәселен, 1893 жылы түсірілген бір көріністе ішімдік



12.7



12.8



12.9

12.7–12.9 Ертеректегі фильм түсіру ісіне балама амалдар. Эдисонның кинетоскопы фильмді екінші бос орауышқа (катушка) таспаны үздіксіз айналдыру арқылы көрсететін (12.7). Фильмді бір уақытта тек бір ғана адам көре алатын. Ағайынды Люмьерлер көп адамға бірден фильм көрсетуді мақсат еткендіктен, камераның артына «сиқырлы шам» – проекторды орналастырып, бейнелердің бірнеше адамға бір уақытта көрсетілуіне қол жеткізді (12.8). Эдисонның Black Maria киностудиясында шатырдың ілмекте ілулі тұрған айналмалы орта бөлігі керек кезінде ашылатын (12.9).

ішіп алған адамның полиция қызметкерімен сөзге келіп қалғаны көрсетіледі. Люмьерлер де осындай күлкілі көріністерді таспалайтын, мәселен, «Суғарушы» (*L'Arroseur arrosé*) (1895) фильмінде бала бағбаннан жасырынып, қуаңлықпен оның шлангасын басып қалып, суғаруына кедергі жасайды (4.8).

Алғашқы фильмдер бүгінгі күні бізге шикілеу, өңделмеген болып көрінуі мүмкін. Ол, бір жағынан, бізге жақсы көшірмелердің жете бермейтініне байланысты. Дұрыс сақталған, орынды жылдамдықпен көрсетілген көшірмелер фотографиялық тұрғыдан өте қанық. Алайда алғашқы фильмдер қысқа болғандықтан (1905 жылға дейін олардың ұзақтығы бар болғаны бірнеше минут қана еді), күрделі сюжет немесе риторикалық дәлелдемелерді көрсете алмады. Ерекше оқиғалар, сүйкімді жануарлар, тағы басқа қысқа аттракциондарға сүйенген олар қазіргі күні YouTube желісінде көрсетілетін әуесқой видеоларға ұқсас болды (12.10). Алғашқы фильмдер авангард кинематографистерді қозғалыс пен абстракт фотографияның сапасын игеруге шабыттандырды (12.11).



12.10



12.11

12.10; 12.11 Ертеректегі фильмдер мен одан кейінгі мүдделер. 1900 жылы Люмьерлер түсірген «Кішкентай қыз бен оның мысығы» (*La petite fille et son chat*) фильмі бүгінгі күннің онлайн видеоларының тартымдылық принципіне негізделді (12.10). «Том, Том, сырнайшының баласы» (*Tom, Tom the Piper's Son*) (1969) фильмінде авангард режиссер Кен Джейкобс аты дәл сондай 1905 жылғы фильмді талдап, стилизация жасау үшін оптикалық принтер пайдаланады. Мұны Джейкобстың өзі «Түс ішіндегі/түс» деп атады.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бастапқыда кино Американың түкпір-түкпіріндегі қалашықтарда түсірілді. Ол фильмдер туралы ақпарат әлі күнге дейін толығып жатыр, ол жайында «Үйіңізге қайта орала аласыз және мұнда ескі фильмді табуыңыз мүмкін» (*You can go home again, and maybe find an old movie*) жазбасында айтамыз.

сахналық, баяндамалы және трюк қойылымдарды түсіріп келді. Брайтон мектебінің мүшелері (негізінен, Дж.Альберт Смит пен Джеймс Уильямсон) және Сесил Хепворт секілді басқа мамандар өз фильмдерін ашық аспан астындағы қарапайым студияларда, табиғи орындарда түсіріп отырды (12.13). Олардың инновациялық фильмдері шетел асып, өзге режиссерлерге ықпал етті. Өзге елдердегі алғашқы фильм түсірушілер де өз жабдықтарын жасап яки сатып алып, күнделікті өмірді һәм ойдан шығарылған әлем трансформацияларын түсіре бастады.

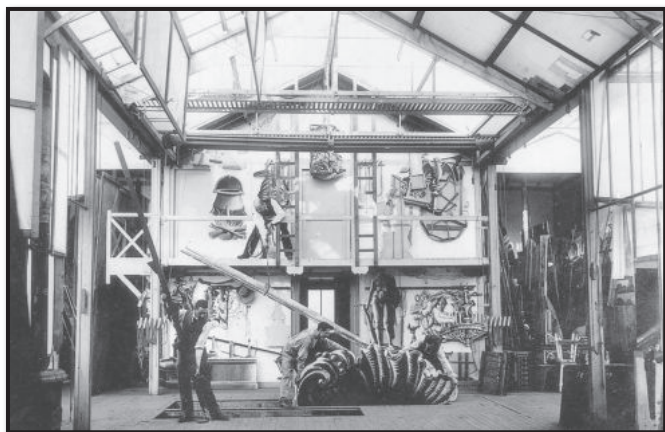
Мелье, сиқыр және көркем баянсөз

1896 жылы Жорж Мельес проектор сатып алады да, оның негізінде камера құрастырады. Оның алғашқы фильмдері Люмьерлер түсірген күнделікті оқиғалардың хроникасына ұқсайтын. Біз бұған дейін Мельенің сахнада өнер көрсеткен сиқыршы болғанын және арнайы эффектілердің мүмкіндіктерін жақсы түсінетіндігін айтқан болатынбыз (157–158-беттер).

1897 жылы Мелье өз студиясының негізін қалады, ғимарат тегіс жерде болғанмен люктерге толы болатын. Сөйтіп, ол арнайы эффектілерді өте анық әрі дәл жасауға мүмкіндік алды (12.12). Мелье өзінің сиқырлы трансформациялары орын алатын қиял-ғажайып әлемін құру үшін күрделі құрылғылар жасады. Біз осыған дейін көргендей, декорация, жарықтандыру, костюмдер мен сахналаудағы осы ұқыптылық Мельені мизансценаның алғашқы шебері ете білді. Ол сонымен бірге монтажға да маңызды инновациялар енгізді. Біріншіден, ол камераны тоқтата тұрып, сахнадағы элементтерді өзгертіп, камераға түсіруді әрі қарай жалғастыру арқылы сиқырлы трансформациялар жасай алатынын анықтады. Мельенің түпнұсқалық материалдарын зерттеген тарихшылар арнайы эффект жасаған сайын оның жиектерді шетінен кесіп отырғанын аңғарады. Камераны тоқтатып, қайта қосқан сайын таспа жиегінде аздаған жарқылдың қарайған іздері қалатын болғандықтан, ол таспаны кесіп отыруға мәжбүр болған.

Біртіндеп Мелье ұзағырақ наррацияларды түсіруге көшті, әртүрлі позицияда түсірілетін әрбір эпизодты Мелье кесу арқылы байланыстырды. Осы жұмыстардың ішіндегі ең танымалы «Айға саяхат» (*A Trip to the Moon*) (1902) болатын. Мельенің Star Film компаниясы, негізінен, сиқырлы трюктер мен ертегі наррацияларын түсірді деп айтылады, алайда ол кейінірек өзге бағыттағы фильмдерді, мәселен, Библия наррациялары мен Дрейфус ісіне негізделген серияларды да түсіре бастады. Ғажап арнайы эффектілер, әсерлі декорация мен костюмдер, көлемді қиял-ғажайып және тарихи баянсөздер Мелье фильмдерінің танымалдығын арттырды, сөйтіп, оған еліктеушілер саны да көбейді. Ол фильмдердің ықпалы осы күнге дейін күшін жойған жоқ, олар жиі жиналып, мұқият жаңартылып, DVD бетінде жарияланады. Тіпті Мартин Скорсезе өзінің «Хьюгосында» (2011) Мельенің кей фильмдерін қайта қою арқылы оған үлкен құрмет көрсетеді.

Люмьер, Мелье және тағы басқа алғашқы киногерлердің туындылары елден елге еш кедергісіз, еркін таратылғандықтан, олар күллі әлемге әйгілі бола бастады. Pathé Frères француз фонография компаниясы 1901 жылдан бастап кино түсіріп, көптеген елдерде өндіріс және таратушы бөлімшелерін ашты. 1914 жылға дейін Pathé әлемдегі ең үлкен киноконцерн болып келді. Англияда бірқатар кәсіпкерлер жабдық сатып алып немерсе өздері құрастырып, 1895 жылдан XX ғасырдың басына дейін



12.12



12.13

12.12; 12.13 Ертеректегі студия түсірілімі. Эдисонның Black Maria-сының айырмашылығы – Мельенің студиясының қабырғалары әйнектен жасалды да, күн сәулесін жан-жағынан өткізіп тұрды (12.12). Г. Альберт Смиттің «Санта-Клаусы» (*Santa Claus*) (1898) ашық аспан астында түсірілді. Үйдің интерьерін көрсету үшін артына жасанды фон қойылды (12.13). Ол алғашқы көркем баянсөздерге тән типтік ерекшеліктерді көрсетеді: алысқа қойылған камера, тегіс түсірілген жарық және артқы қабырға камера линзасына перпендикуляр орналасқан.

Фильмдердің ұзақтығы ұлғайған сайын баяндамалы наррация көрнекті коммерциялық кино түсіру түріне айнала бастады, сөйтіп, кинематографияның даңқы кеңге жайылды. Француз, итальян, америкалық фильмдер әлем нарығының шыңына шықты. Кейінірек Бірінші дүниежүзілік соғыс басталғанда фильмдердің елден елге оңай таралуына шектеу қойылды. Осы сәтте мұхиттың арғы жағындағы Голливуд ең басты өндірістік күшке айналды. Бұған кей елдердегі режиссерлер америкалық өнімнен түрі мен түсі ерекшеленіп тұратын қозғалыстар туғызу арқылы жауап берді.

Классикалық Голливуд киносының дамуы (1908–1927)

Өзінің ойлап шығарған жабдықтарынан қаржылай табыс тапқысы келген Эдисон өзімен бәсекелес кино түсірушілердің фильмдерін патент иелену құқығы бұзылды деп сотқа берумен болды. Бәсекелестерінің көзін құрта алмаған соң 1908 жылы кейбір киногогерлермен бірігіп, Motion Picture Patents (MPPC) компаниясын құрды. Бұл компанияның акциясы, барлық билік пен авторлық патент тек Эдисонның өзі мен American Mutoscope and Biograph компаниясының қолында еді. Олар басқа мамандарға фильмдерді жасап таратуға, көрсетуге лицензия беріп отырды және фильм ұзақтығын бір стандартқа (15 минут шамасына) белгіледі. Бірақ олардың бұл қадамы басқа өндірістік компаниялардың пайда болуына кедергі бола алмады, тез арада көптеген фильм түсіруші компаниялар пайда болды. 1912 жылы АҚШ үкіметі MPPC компаниясын сотқа беріп, үш жылдан кейін бұл компания монополия құрды деп танылып, тарауға мәжбүр болды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Аса маңызды 1913 жылға халықаралық шолуды оқу үшін «Жолы болғыш 13» (*Lucky 13*) жазбасын қараңыз, ал жалғасымды монтаждың баламалары туралы «Бүгін өзгеше көрінеді» (*Looking different today*) жазбасынан біле аласыз. Біз ертеректегі француз мамандарының жұмысын «Масаттанған Капеллани» (*Capellani trionfante*) және «Фантомасты қалай көру қажет және неге» (*How to watch Fantômas, and why*) жазбаларында саралаймыз.

Голливуд пен өндірістің студиялық жүйесі

Сол кезде MPPC және басқа тәуелсіз компаниялар Нью-Йорк пен Чикагодан Калифорнияға қарай көше бастады. Лос-Анджелестің климаты жыл бойы үзбей кино түсіруге мүмкіндік беретін, сонымен бірге тау, мұхит, шөл дала, қалалардың көптүрлілігі керемет локация мүмкіндіктерін берді. Көп ұзамай Лос-Анджелестің жанындағы Голливуд сияқты кішкентай қалашықтар кино өндіретін орталыққа айналды.

«Киноның баянсөзді қалай әңгімелеуді білетіні сондай – ол оны әрқашан білген сияқты болып тұрады».

Андре Годро, кино тарихшысы



12.14 Баяндаудың жалғасымдығын қамтамасыз ету үшін ертерек күш салу. «Әйгілі пойызды тонау» (*The Great Train Robbery*) фильмінде телеграф кеңсесінде пойызға отыруға дайындалып жатқан тонаушылар терезеден көрінеді. Бейненің пойыз көрсетілген бөлігі ертерек түсірілген бұлыңғыр кадрда.



12.15



12.16

12.15–12.16 Экранның ішкі бағытын сәйкестендіру. «Ровер құтқарған» (*Rescued by Rover*) фильмінде иттің қожайыны итінің артынан көшенің арғы оң жақ бетінен алдыңғы сол жақ бетіне қарай өтеді. Екеуі бара жатқан жеріне жеткенше оңнан солға қарай қозғалады (12.16).

1910–1920 жылдар аралығында шағын фирмалар бірігіп, осы күнге дейін жұмыс атқарып келе жатқан ірі кинокорпорацияларға айналды. Famous Players компаниясы Джесс Л.Ласкиге қосылып, Paramount атты фильм тарату бөлімшесін құрды. 1920 жылдардың соңына қарай ірі компаниялардың көпшілігі – MGM (Метро, Голдуин және Майердің қосылуынан пайда болған атау), Fox Film корпорациясы (20th Century компаниясымен 1935 жылы біріккен), Warner Bros, Universal және Paramount дүниеге келді. Бір-біріне бәсекелес болса да, бұл компаниялар белгілі бір дәрежеде өзара бірлесе жұмыс істеп отырды. Өйткені олар фильмдерге деген қажеттіліктің керемет үлкен екенін түсінген еді, оған қоса, бір де бір компания ондай ауқымды сұранысты жалғыз өтей алмас еді.

1920 жылдардың басына қарай Америка кино өндірісі одан кейінгі онжылдықтарға жалғасатын құрылым жасап шығарды. Жеке әртістермен келісімшартқа отырған бірер ірі фирма шағындау тәуелсіз өндіріс компанияларымен толықты. Компания ішінде түсірілім процесі мамандарға бөлініп берілетін еді және әрбір жобаны бюджет пен жұмыс кестесін бақылап отыратын продюсер басқарып отырды. Ірі продюсерлердің бірі Томас Инс бүге-шігесіне дейін жазылған түсірілім сценарийлері мен түсірілім уақыты жазылған кестелерді пайдалануды енгізді, осылайша ол түсірілім процесінің бағасын үнемдеуге тырысты. Біз 1-тарауда қарастырған продакшн сатыларын (39–50-беттер) Голливуд компаниялары 1910 жылдардың соңына қарай жүйелеп алды. Бұл бизнес моделі студия жүйесі деген атпен белгілі. Фильмдерді көптеп түсіруді мақсат етіп қойған америкалық кино өндірісі көркем оқиғаны баяндайтын наррациялы формаға қарай ауысты.

Баянсөз жалғасымдығы: алғашқы прототиптер.

Эдисонның режиссерлерінің бірі Эдвин Портер баянсөз жалғасымдығы мен дамуы көрсетілген алғашқы фильмдердің бірнешеуін жасады. Олардың арасында «Америкалық өрт сөндірушінің өмірі» (*The Life of an American Fireman*) (1903) атты фильм болған еді, онда өргеніп жатқан үйде қалып қойған ана мен баланы құтқаруға асыққан өрт сөндірушілер көрсетілген. Бұл фильмде баяндаудың кейбір керемет түрлері көрсетілсе де (өрт сөндірушінің апат туралы алдын ала ішкі сезімі, ат жеккен көліктің үйге қарай жүйткіген кадрлар сериясы), олар оғаш монтаждalған. Біз ана мен баланың құтқарылған сәтін іштен және сырттан түсірілген кадрларда екі рет көреміз. Портер екі жерде түсірілген көріністі кесу арқылы бір уақытта болып жатқан әрекет ретінде көрсету мүмкіндігі барын бағамдамаған.

1903 жылы Портер «Әйгілі пойызды тонау» (*The Great Train Robbery*) фильмін түсірді, бір жағынан алып қарағанда, бұл туынды классикалық Америка фильмдерінің прототипі еді. Бұл фильмде әрекет бір линиялы уақыт, кеңістік және себеп-салдар логикасымен дамиды. Біз тонаудың әр кезеңін – әуелі ізге түсуді, сосын қарақшылардың біржолата жеңілгенін көреміз (12.14). 1905 жылы Портер сонымен бірге «Клептоман» (*The Kleptomaniac*) деген қарапайым параллельді наррация түсіреді. Онда екеуі де ұрлық үстінде ұсталған өте бай әйел мен аштықтан қажыған әйелдің тағдыры бір-біріне қарсы қойылған.

Британиялық режиссерлер де осы бағытта жұмыс жасады. Тіпті кей тарихшылардың айтуы бойынша, Портер кейбір монтаж техникасы идеяларын Джеймс Уильямсонның «Өрт!» (*Fire!*) (1901) және Г.А. Смиттің «Мэри Джейннің апаты» (*Mary Jane's Mishap*) (1903) сияқты фильмдерінен алған. Сол дәуірдегі ең атақты британдық Левин Фитцхамонның 1905 жылы түсірілген «Ровер құтқарған» (*Rescued by Rover*) (ірі британдық Сесил Хепуорт фирмасы продюсерлік жасаған) фильмінде «*Әйгілі пойызды тонау*» фильмiне ұқсайтын, бірізді жолмен түсірілген адам ұрлау оқиғасы көрсетілген болатын. Бала ұрланғаннан кейін біз Ровер саяхатының әрбір кезеңін көреміз: оның баланы іздеудегі қиындықтары, баланың әкесін алып келу үшін кері қайтуы, екеуінің адам ұрлаушының мекендейтін жеріне баратын жолда келе жатуы. Барлық кадрлар әрекеттің географиясын түсінікті көрсетеді (12.15; 12.16).

1908 жылы Д.У. Гриффит өзінің режиссерлік жолын бастады. Келесі бес жылдың ішінде ол таспаны орайтын жүздеген бір және екі орамды (15 және 30 минуттық) барабанды ұршық жасап шығарады. Бұл фильмдер шамалы уақыт ішінде салыстырмалы түрде күрделі сюжеттерді көрсете білді. Гриффит ойлап шығарды деген тәсілдердің бәрінің авторы ол емес, алайда ол көптеген техникаға мықты баяндамалы мотивация бере алды. Мәселен, өзге режиссерлер қарапайым соңғы минуттағы құтқару оқиғаларын құтқарушылар мен құтқарылушылар түсірілген кадрлар арқылы кезектес кесіммен беріп отырса, Гриффит мына суреттердегі техниканы дамытып, кеңінен таратты (6.111–6.114). «Халықтың оянуы» (*The Birth of a Nation*) (1915) мен «Төзімсіздікті» (*Intolerance*) (1916) түсіргенге дейін Гриффит түрлі орындарда түсірілген көріністерді сәйкестендіре отырып, ұзақ тізбектер жасай алатын.

Гриффит сонымен бірге 1910 жылдардың басында өзгеше көрінген басқа да шығармашылық шешім жасады: ол актердің бет-әлпетіндегі болар-болмас өзгерістерді айқын көрсетті (4.33). Осы ерекшеліктерді көрсету үшін ол басқа замандастарымен салыстырғанда камераны болып жатқан әрекетке барынша жақын қоятын, осылайша оның актерлері орташа ірі планда немесе орташа планда көрсетілетін.

Гриффиттің фильмдерінің ықпалы өте үлкен болды. Оған қоса, оның «Төзімсіздіктегі» динамикалық, жылдам монтажи 1920 жылдардағы Кеңестік монтаж стилі өкілдеріне айтарлықтай әсер етті. Алайда ол техниканы жетілдіре түскен жалғыз маман емес еді. Компаниясында түсіріліп жатқан фильмдерге продюсерлік жасай отырып, Томас Инс наррацияның өте мұқият баяндалуын талап етті. Оның қойған талаптарында шегіну мен бұлдыр идеяларға жол жоқ болатын. Инстің егжей-тегжейлі жазылған сценарийлерді талап етуі эпизодтарды бірнеше камера позициясынан түсіруге мүмкіндік берді. Инстің басшылығымен түсірілген «Өркениет» (*Civilization*) (1915), «Италиялық» (*The Italian*) (1915) фильмдері мен Уильям С.Харттың вестерндері (405-бет) жаңадан пайда бола бастаған жалғасымдық туралы жазылмаған ережелерді нығайтуға мүмкіндік берді. Киногерлік еңбек жолы Гриффит пен Инстеннен де ұзақ режиссер Сесил де Милль бірқатар толықметражды драмалар мен комедиялар түсірді. Оның «Опасыздық» (*The Cheat*) (1915) фильмі 1914–1917 жылдар арасында студия жүйесінде түсірілген фильмдерде болған өзгерістерді қамтиды. Осы кезеңдерде күн жарығына тәуелді шыны шатырлы



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Испандық киногер студент 1912 жылғы Гриффиттің биографиялық қысқаметражды фильміне жақсы видеоталдау түсірді. Ол туралы сараптамамыз «Күн шуақ шашқан сәттің түрлері» (*A variation on a sunbeam*) жазбасында.



12.17



12.18

12.17; 12.18 Баяндау үйлесімдігі. «Опасыздық» (*The Cheat*) фильмінің бастапқы кадры таңбалау көрінісінен басталады (12.17). Бұл көрініс кейінірек жағымсыз әйел кейіпкерді тағы бір зат секілді таңбалаған кезде қайта оралады (12.18). Осы «Рембрандт жарығын» қою Де Милльді әйгілі етті.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ертеректегі классикалық кезеңдегі ең маңызды режиссерлер, атап айтсақ, Уильям С.Харт туралы «Рио Джим дискерт фрагменттерде» (*Rio Jim, in discrete fragments*) және Дуглас Фэрбенкс туралы «Ұлы мәртебелі америкалық» (*His Majesty the American*) жазбаларынан таба аласыздар.

айналысатын рақымсыз адам етіп көрсетеді; біз оның шағын мүсінге өзінің таңбасын басып жатқанын көреміз. Өзінен қарызға ақша алып, осылайша оған кіріптар болған әйелге таңба салып жатқан бизнесменнің келесі көрінісінің мотивациясы бастапқы әрекетте жатыр (12.18). «Опасыздық» 1915 жылы түсірілген өзге де фильмдер қатарында Голливудтың оқиғаны баяндау ісінде күрделірек құрылымдарға қол жеткізе бастағанын көрсетті.

Сахналаудың, түсірудің, монтаждаудың 180° жүйесі де (288–291-беттер) дами бастады. Субъективті монтаж деңгейі 1910 жылдан бастап көбірек кездесе бастады, сонымен бірге әрекеттерді сәйкестендіру де 1916 жылға қарай тұрақталып болды. Кадр/кері кадр монтажі да кең таралды, біз мұның дәлелін «Опасыздық», Харттың «Тар соқпақ» (*The Narrow Trail*) вестерні (1917), Гриффиттің «Хэппи Валлей романтикасы» (*A Romance of Happy Valley*) (1919) фильмдерінен көреміз.

Өз орнындағы классикалық форма мен стиль

“Сол кеште мен кино түсіру техникасын одан әрі игергім келіп, киноға бардым. Мен қолыма секунд өлшеуіш аспап ұстап отырып, мыңдаған футқа созылған таспадағы кадрлар мен кесімдер санын санауға, камера мен субъект арасындағы қашықтықты өлшеуге және басқа да техника тәсілдерін байқауға тырыстым”.

Кинг Видор, режиссер;

өзінің алғашқы фильмін түсіруден бір күн бұрынғы түні еске алған сәтінде, 1912 жыл

1920 жылдардың басына қарай жалғасымдық стилі Голливуд режиссерлері оқиғаны біріккен, тартымды түрде баяндау үшін пайдаланатын стандартты стильге айналды. Әдетте экранның ішкі бағыты да сақталып отырды. Әрекеттерді сәйкестендіру арқылы көріністі жақыннан көруге мүмкіндік берілді (12.19; 12.20). Үстел айналасындағы әңгіме ендігі жерде бұрынғыдай маңдайдан түсірілген жалғыз ғана кадрға тәуелді болмады (12.21–12.25). Бұған дейін екі кадрды қосқан кезде сәйкестік болмаған жағдайда киногерлер ол кесімді диалог титрын көрсету арқылы жаба салатын.

Киногерлер сонымен бірге үлкен масштабтағы оқиға желісін баяндаудың да жолдарын тапты. 1923 жылға қарай Бастон Киттор тамаша теңдестірілген сюжет негізінде «Біздің қонақжайлылығымыз» фильмін түсіре алды. Біз 4-тарауда көргендей, әрекет Уилли Маккейдің әкесінің өлімінен басталып, Уиллидің араздыққа нүкте қойған жеріне дейін дамиды. Фильмнің он бойында қайталанып отыратын элементтер – теміржол рельсі, су, тапанша сияқты мотивтер – мұқият әрі түрлендіре көрсетілген.

Небәрі он жылдың ішінде Голливуд киносы аса күрделі кинематографиялық дәстүр қалыптастыра алды. Біз бұған дейін көрсеткендей (287–288-беттер), классикалық жалғасымдық стилі көркем фильмдердің осы күнге дейін сақталған әмбебап құралына айналды. Дегенмен дәстүр орныға бастаған сәтте оның баламалары да пайда бола бастады. Өзге елдердегі режиссерлер болса америкалықтар жасап көрмеген бағыттарға бет бұрды. Дыбыссыз фильмдер дәуіріндегі балама қозғалыстарды қарастырып болғаннан кейін біз қайтадан классикалық дыбысты Голливуд киносына ораламыз.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

1910 жылдардағы Голливуд кино стилінің туындауы туралы «Туған күніңмен, классикалық кино!» (*Happy birthday, classical cinema!*) жазбасына көз салыңыз. Сонымен бірге бізде «Қозғалатын суреттер қалай фильмге айналды, 1908–1920 жылдар» (*How Motion Pictures Became the Movies, 1908–1920*) атты осы кезеңді қамтитын видеодәріс те бар.



12.19



12.20

12.19; 12.20 1920 жылдардың басындағы тігісі жатық әрекет сәйкестігі. Фред Ниблонның «Үш ноянында» (*The Three Musketeers*) (1921) қашықтан түсірілген топ көрінісі (12.19) Дуглас Фейрбэнкс ойнаған бас кейіпкердің түсіріліміне жалғасады (12.20).



12.21



12.22



12.23



12.24



12.25

12.21–12.25 Үстел айналасындағылардың тұрақты көзқарастары. «Осы, ата-анамыз адам ба өзі?» (*Are Parents People?*) (Малкольм Сент-Клэр, 1925) фильмінің кіріспе кадрында қыз үстел басында отырады (12.21). Орташа планда ол сол жаққа – әкесіне қарайды (12.22). Ол оған кері кадрда, яғни қарсы нүктеден түсірілген кадрда оң жаққа қарау арқылы жауап береді (12.23). Одан кейін қызы оңға бұрылып, анасына қарайды (12.24). Анасы оған кері кадрда жауап береді (12.25).

Неміс экспрессионизмі (1919–1926)

1910 және 1920 жылдардың аралығында америкалық фильмдердің бүкіл әлемде табысқа жетуі шет елдердегі режиссерлерді аса қиын дағдарыс жағдайында қалдырды. Голливудқа еліктеген дұрыс па? Қалтасы қалың Америка киностудияларын соғыстан қансыраған Еуропа құрлығымен салыстыру оғаштау болар еді. Әлде олар Голливуд стандартынан айтарлықтай өзгеше кино түсіруге ұмтылуы керек пе? Көптеген режиссерлер бірінші жолды таңдап, жарық қою, сахналау мен монтаждауда америкалық техниканы пайдаланды (оқиға құрылымы принциптерін көшіруге ұзағырақ уақыт кетті). Ал енді бір режиссерлер өзіндік жол іздеуге ұмтылып, олардың кейбірі бүкіл әлемге тұрақты түрде ықпал еткен жаңа қозғалыстардың негізін салды.

1914 жылы Германияда бірер әсерлі кинофильм түсірілгенімен, бұл саладағы өндіріс көлемі айтарлықтай үлкен болған жоқ. Елдегі 2000 театр көбінесе Франция, Америка, Италия мен Дания елдерінің фильмдерін көрсететін. Соғыс басталған кезде Америка және Франция бірден неміс фильмдеріне тосқауыл қойды, дегенмен Германия олардың фильмдерін көрсетуден бас тартпаған жоқ. Өйткені кинотеатрларда көрсететін материал тым тапшы болатын.

Импорттық бәсекемен күрес үшін, сонымен бірге өздерінің үгіт-насихатын жүргізу үшін неміс үкіметі кино өндірісіне қолдау көрсете бастады. Елде 1916 жылы Даниядан басқа бейтарап елдердің фильмдерін көрсетуге тыйым салынды. Сол сәттен бастап өндіріс көлемі бірден ұлғайды; 1911 жылы ондаған шағын компания болса, 1918 жылы олардың саны 131-ге жетті. Алайда мемлекеттік саясат бұл компанияларды картельдерге бірігуге мәжбүр етті.



12.26 UFA тарихи эпопеясы. *Мадам Дюбарри*: Француз революциясындағы трибунал кезіндегі бір топ адам көрінісі.

(12.26) тарихи эпопеясы неміс фильмдеріне деген халықаралық теріс пікірді оңға қарай өзгертті. Француз билігі оны үгіт-насихат құралы десе де, бұл фильм көрсетілген жердің бәрінде өте жақсы қабылданып, әлем нарығына жергілікті фильмдердің шығуына жол ашты. Любитцтің басқа да тарихи фильмдері экспортқа шығып, 1923 жылы ол алғаш рет неміс режиссерлерінің ішінен Голливудқа жұмысқа шақырылды.

“ Барлығы композицияға байланысты; кез келген көрініс экранда тоқтатылған кезде бейненің пішіні мен жарық керемет үйлесімде болар еді. Бұл – біздің есімізде тұнық бейнесімен, анық әрі сәл статикалық сұлулығымен қалатын фильмдердің бірі. Бірақ бұл тіпті бейнеден де үлкен, бұл – анимацияланған архитектура”.

Француз сыншысы Франсуа Берже, Фритц Лэнгтің «Нибелунгы» (*The Nibelungen*) туралы

1917 жылы үкімет Deutsche Bank (неміс банкі) және ірі өндірістік концерндерді, бірқатар шағын кинокомпанияларды бір ірі UFA (Universum Film Aktiengesellschaft атауының қысқартылған түрі) атты компанияға біріктірді. Осы консервативтік мүддеге сүйене отырып, үкімет UFA компаниясын бүкіл неміс нарығын, ал соғыстан кейін халықаралық нарықты жаулап алды деп үміттенді. Аса мықты қаржылық қолдауға ие болған UFA ең мықты техникалық мамандарды жинап, Еуропадағы ең керемет жабдықталған студиялар ашты.

UFA Голливудтың ірі жобаларымен таласа алатын үлкен бюджетті, ірі масштабты фильмдер жасауға тырысты. Олары сәтті шықты. Эрнст Любитцтің Француз революциясы туралы «Дюбарри ханым»/«Мадам Дюбарри» (*Madame Dubarry*, 1919);

Сол кезде жіктеудің ерекше стратегиясы пайда болды. UFA-ның кең жайылуына қарамастан, кейбір шағын компаниялар тәуелсіз болып қала алды. Солардың ішінде Эрих Поммердің Decla компаниясы (кейінірек Decla-Bioscop) да болды. 1919 жылы бұл фирма екі белгісіз маманның – Карл Майер мен Ганс Яновицтің дәстүрден тыс сценарийлері бойынша фильм түсіруге кірісті. Бұл жас авторлар өздерінің сценарийінің ерекше стильде қойылғанын қалады. Фильмге үш дизайнер – Герман Уорм, Вальтер Рейман және Вальтер Рерих тартылып, олар фильмді экспрессионистік стильде түсіруді ұсынды. Өнердегі авангард Экспрессионизм қозғалысы (1910 жылдардан бастап) алғашында көркемсуретке, көп ұзамай театр, әдебиет және сәулет өнеріне енді. Поммер бұл бағытты кинода да сынап көрмекші болды, оның ойынша, бұл халықаралық нарықта ұтымды шешім болуы мүмкін еді. Бұл сенім өзін 1920 жылы толығымен

ақтап шықты. Декланың аз бюджетті «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari*) фильмі (1920) әуелі Берлинде, сосын АҚШ, Франция мен басқа елдерде сенсациялық фильм ретінде қабылданды.

«Калигаридің» (*Caligari*) өте жақсы қабылдануының арқасында UFA мен өзге де шағындау компаниялар экспрессионистік стильдегі фильмдерге ақша сала бастады, өйткені олар Голливуд фильмдерімен бәсекелесе алатын еді.

Қозғалыстың алғашқы фильмі «Калигаридің» – экспрессионистік стильдің аса ұтымды мысалы. Оның дизайнерлерінің бірі Уорм айтқандай, «Фильмдегі бейне графикалық өнер туындысына айналуы керек». Шамадан тыс стилизацияланған «Калигаридің» экспрессионистік стильде салынған сурет немесе ағаштағы гравюраға ұқсайтын еді. Стильді кинематография мен монтажға негіздейтін француз импрессионизмінен гөрі неміс экспрессионизмі, негізінен, мизансценаға тәуелді болды. Эмоцияларды көрсету үшін пішіндер әдейі бұрмаланып, үлкейтіліп көрсетілді. Актерлер бетіне ауыр грим жасап, баяу қозғалды. Ал ең бастысы – осы мизансцена элементтері бір-бірімен графикалық байланыс жасай отырып, тұтас композиция құрастырады. Біз 4.117-суретте мұның ұтымды мысалын көрдік. Стилизацияланған орманда жерге құлаған Чезаренің денесі мен қолдары оны қоршаған ағаштардың діндері мен бұтақтарын еске салады. Кейіпкерлер жай ғана декорация ішіне орналастырылып қана қоймайды, декорацияларға мүлдем сіңісіп кететін визуалды элементтерге айналады (12.27).

Реализмнен соншалықты ауытқу қандай да бір мотивацияны талап етеді, «Калигаридің» мотивация менталды субъективизм арқылы берілген. Біз әлемді есінен адасқан кейіпкердің көзімен кө-



12.27



12.28



12.29

12.27–12.29 Актерлер декорация элементі ретінде. Роберт Уэйннің «Ақиқатында» (*Genuine*) жатын бөлме кәдімгі экспрессионистік стильде безендірілген. Кейіпкер әйел артқа қарай иілгенде, оның денесі артындағы ұшы сүйір, иілген пішіндермен ұштасып кетеді (12.27). «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari*): Доктор Калигари есінен ауысқан адамның елесіндегідей дәлізде келе жатады (12.28). Кейіпкер Калигаридің мекеніне келген кезде, ол бүкіл еден мен қабырғаға бойлаған ақ-қара түсті сызықтар үлгісінің дәл ортасына қадам басады.

реміз (12.28). Декорациялардың осы бір баяндау элементі кейіпкердің Калигаридің артынан қуып, оның баспанасына кірген кезінде өте анық көрінеді. Ол бір сәтке тоқтап, жан-жағына қараған кезде фильм, сөзбе-сөз айтқанда, кейіпкердің ақыл-есінің проекциясына айналады (12.29).

Кейінірек экспрессионизм стиль ретінде толық қабылданған кезде, режиссерлер бұл стильді есінен ауысқан кейіпкердің субъективті жағдайы ретінде көрсетуді қойды. Бұдан былай жанрда жазылмаған ережелер пайда болды. Экспрессионистік дизайн «Ваксуоркс» (*Waxworks*) (1924) және «Носферату» (*Nosferatu*) (1922) (9.18) сияқты фантастикалық яки үрейлі оқиғалардың стилизацияланған образдарын сомдауға жұмсалатын болды. «Нибелунг» (*The Nibelungen*) (1923–1924) көрсеткендей, ендігі жерде тарихи эпопеяда костюм, декорация мен экрандағы көпшіліктің абстрактілі үлгісі байқала бастады.

1920 жылдардың ортасына қарай неміс фильмдері әлемдегі үздіктердің қатарында танылды. UFA-ның керемет жабдықталған студиялары шетелдік режиссерлерді де өзіне тартты, олардың ішінде жас Альфред Хичкок та бар еді. 1920 жылдары Германия көптеген фильмдерді шетелдік компаниялармен біріге отырып жасады, сөйтіп, олардың стилистік ықпалы одан да кең тарала түсті. 1920 жылдардың басындағы тоқтаусыз инфляция да экспрессионистік бағыттағы фильмдерді көптеп түсіруге мүмкіндік туғызды, өйткені экспортқа шығарушылар неміс фильмдерін шетелге арзанға сататын. Инфляция сонымен бірге импортқа да кедергі болды, өйткені неміс маркасының айырбас бағамының тым төмен болуы шетел фильмдерін қатты қымбаттатып жіберді.

1924 жылы қабылданған АҚШ-тың Дауес (*Dawes*) жоспары Германия экономикасын тұрақтандыруға көмектесіп, шетелдік фирмалар елге жиі кіре бастады. Сөйтіп, Германияда соңғы он жылға жуық көрмеген бәсекелестікке жол ашылды. Сол тұста экспрессионизм бағытындағы фильмдердің бюджеті де ұлғайды. Қозғалыстың соңғы көрнекті фильмдері Ф.У. Мурнауның «Фаусты» (*Faust*) (1926) және Фриц Лангтың «Мемполиси» (1927) (12.30) аса мол қаржыға түсірілген эпопеялар еді, олар UFA-ны қаржылық шыңырауға одан әрі итермелей түсті. Эрих Поммер қызметінен кетіп, көп ұзамай бақытын Америкада сынап көрді. Голливуд өз жағына басқа мамандарды да тартты. Мықты бәсекелестікке төтеп беру үшін немістер америкалық өнімге еліктей бастады. Кейбіреулері сәтті шықса да, нәтижесінде ол фильмдер экспрессионистік бағыттағы фильмдердің бірегей қасиеттерін сұйылтып жіберді.

1927 жылға қарай экспрессионизм қозғалыс ретінде түбегейлі тоқтады. Алайда Жорж Садул атап көрсеткендей, *экспрессионист* (кинодағы экспрессионист қозғалысынан ерекшелену үшін әдейі көлбеу жазылады) дәстүрі неміс киносында 1920 жылдардың соңына дейін, тіпті 1930 жылдарға дейін сақталды, оған Фриц Лангтың «М» (1930) (12.31) және «Доктор Мабузенің өсиеті»



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Көптеген жылдар бойы «Метрополистің» (*Metropolis*) толық емес нұсқасы айналымда болды. 2008 жылы әлгі жоғалған таспа ақырында табылды. Осы туралы және табылған көріністер фильмді қалай өзгерткені туралы «Метрополис өзара байланыстырылмаған» (*Metropolis unbound*) жазбасында айтамыз.



12.30



12.31

12.30; 12.31 Лэнг экспрессионизмді қолдайды. «Метрополис» (*Metropolis*) көптеген үлкен экспрессионистік стильдегі декорациялардан тұрады, оның ішінде колонналары еріп жатқан саз секілді көрінетін бақ та бар (12.30). «М» фильмінде дүкен терезесінде көрінген пышақтар кісі өлтірушінің қылмысқа ессіз құлауын көрсететін жартылай абстрактілі композиция құрайды (12.31).



12.32 Хоррор комедиядағы экспрессионизм. Битлджус сипаттаған о дүние «Калигари» (*Caligari*) (12.28) фильміндегі бұрмаланған декорды еске түсіреді.

(*Testament of Dr. Mabuse*) (1932) фильмдерін мысал ретінде келтіре аламыз. Кейбір декоратор дизайнерлер АҚШ-қа барып игерген техникасын сол жерде қолданды. Голливудтың үрей тудыратын және қылмыс туралы фильмдері кейде жарық қою мен декорацияларында экспрессионистік тенденцияларды пайдаланды. Қозғалыс небәрі жеті жылға созылғанымен, экспрессионизм фильм стилі ретінде түпкілікті жойылмады, тіпті режиссерлер бүгінгі күнде де неміс түпнұсқаларына (12.32) сілтеме жасап жүр.

Француз импрессионизмі және сюрреализм (1918–1930)

Дыбыссыз фильмдер дәуірі кезінде өркендеп келе жатқан Голливуд дәстүріне негізгі балама – Франциядағы фильм қозғалыстары болатын. Абстракт кино және Дада кино түсіру үрдісі сияқты кей балама қозғалыстар таза француз стильдері емес еді, олар сол кездегі халықаралық авангард дәстүріне жатқызылатын. Бірақ америкалық киноға бәсеке бола алатын екі қозғалыс еш күмәнсіз француздық болып есептеледі.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз DVD-ға жазылған кейбір ірі импрессионизм бағытындағы фильмдер туралы «Альбатростың қалқуы» (*Albatros soars*) жазбасында әңгімелейміз.

Импрессионизм авангард стильдерінің ішіндегі кино индустриясымен тығыз қарым-қатынаста болған стильдердің бірі еді. Импрессионист режиссерлердің көбі ірі француз компаниялары үшін жұмыс істеді, әрі олардың кей авангард туындылары өзін-өзі қаржылық тұрғыда ақтай алды. 1920 жылдардың ортасында олардың көбі өздерінің тәуелсіз компанияларын құрып алса да, коммерциялық индустриядағы ірі студиялардан құрал-жабдықты жалға алу мен фильмдерді орнықты фирмалар көме-

гімен тарату арқылы олармен тығыз жұмыс жасап отырды. Сюрреализм атты өзге балама қозғалыс көп жағдайда негізгі кино өндірісінен тыс жұмыс істеді. Басқа өнер түрлеріндегі сюрреализм қозғалысымен біріге жұмыс істей отырып, бұл киногерлер қаржыны өздері тауып, бір-біріне өзара қамқор бола білді. 1920 жылғы Франция әртүрлі фильм қозғалыстарының бір жерде һәм бір уақытта гүлдене алатынының жарқын мысалы болып табылды.

Импрессионизм

Бірінші дүниежүзілік соғыс француз кино өндірісіне елеулі соққы берді. Мамандар әскер қатарына шақырылды, студия ғимараттары уақытша соғыс мұқтаждарын өтеуге беріліп, экспорттың көп бөлігі тоқтатылды. Кинотеатрлар желісін басқарған Pathé Frères пен Léon Gaumont атты екі ірі компания киноэкрандарды қалай болғанда да толтыруға ұмтылды. Нәтижесінде 1915 жылы америкалық фильмдер Францияға ағыла бастады. Де Милльдің «*Опасыздығы*» және Дуглас Фейрбенкс, Чарли Чаплин, Уильям С.Харт секілді танымал жұлдыздар түскен басқа да фильмдер арқылы Голливуд киносы нарықты 1917 жылдың соңына дейін жаулап алды. Соғыстан кейін француз кино өндірісі қайтадан толығымен қалпына келе алмады. Өндіріс көрермендерін бірнеше жолмен қайтарып алуға тырысып бақты, әйтсе де олар Голливудтың өндіріс тәсілдері мен жанрларын қайталаумен болды. Осыған балама ретінде жас режиссерлердің басын қосқан жаңа қозғалыс пайда болды: Олар Абель Ганс, Луи Деллюк, Жермен Дюлак, Марсель Л'Эрбье мен Жан Эпштейн еді.

Фильм және сезім. Алдыңғы буын киноға тек коммерциялық жоба ретінде қараса, жас режиссерлер киноны әдебиет, сурет, музыка секілді өнер түрі деп қарастыратын шығармалар жазуға ұмтылды. Америкалық киноның құлшынысы мен энергиясына тәнті болған жас теоретиктер Чаплинді балет бишісімен, Харттың фильмдерін «Роланд туралы аңызбен» (*The Song of Roland*) салыстырды. Жас киногерлердің айтуынша, кино өзге де өнер түрлері сияқты сезімді оятатын құрал болуы керек. Ганс, Деллюк, Дулак, Л'Эрбье, Эпштейн және басқа да қозғалыс мүшелері осы идеяны кинорежиссер ретінде жүзеге асыруға тырысты. 1918–1928 жылдардың аралығында жас режиссерлер жасаған кино тәжірибелері өркендеп келе жатқан Голливудқа балама бола алатындай мықты туындыларға айналды.

Қозғалыстың «Импрессионист» деп аталу себебі мынада – режиссерлер кейіпкердің ойына келген сезімді көрсету арқылы әңгіме желісіне субъективті тереңдік бергісі келген. Кино адамдардың нәзік эмоциясын көрсете алуы керек деп сенген режиссерлер интимдік психологиялық баянсөздерді әңгімелеуге тырысты. Олар көбінесе аз ғана кейіпкерлері бар оқиғаны көрсетуге ұмтылатын. Ганстың «Оныншы симфония» (*La Dixième symphonie*) (1918), Деллюктің «Тасқын» (*L'Inondation*) (1924), Эпштейннің «Адал жүрек» (*Coeur fidèle*) (1923) және «Керемет өмір» (*La Belle nivernaise*) (1923) секілді фильмдерде көбінесе «махаббат үшбұрышына» шырмалған оқиғалар суреттелді. Бұлар өткінші көңіл-күй мен құбылмалы сезім тудырды.

“Бұдан өзге психологиялық және импрессионистік фильмдер кезеңі басталды. Кейіпкердің жұмбақ жан дүниесін ашпай, оны белгілі бір жағдай ішіне орналастыра салу ақымақтық болып есептеледі, актердің ойыны оның ақыл-ойы мен сезімінің көрінісі арқылы түсіндірілді”.

Режиссер Жермен Дюлак



12.33



12.34

12.33; 12.34 Субъективизм кинематографиясы. «Адал жүректе» (*Coeur fidèle*) бар қызметшінің терезеден қараған көрінісі су бетінде қалқып жүрген қайық сынықтарымен қайта елестетіп жасалғанда, оның теңіз жағасындағы тавернада жұмыс жасауға көңілі соқпайтынын жабырқау өңімен көрсетеді (12.33). Эль Дорадода кабаредегі адамның мастығы оның денесін созылыңқы етіп көрсеткен айнадағы көрініс арқылы беріледі (12.34).

Импрессионист фильмдер сыртқы әрекетті кейіпкердің ішкі жан-дүниесін көрсетумен алмастырды. Флешбәктер естеліктерді көрсетті; тіпті кейде тұтас фильм бір немесе бір топ флешбәктен тұратын. Фильм кейіпкердің арман-қиялын, психикалық күйін тіркей алды. Дюлактың «Күлімсіреген Беде ханым» (*The smiling Mme Beudet*) (1923) фильмі тұтастай дерлік бас кейіпкердің сүйкімсіз жұбынан өз елесіндегі дүниеге қашып кетуінен тұрады. Аса ұзақ уақытқа созылғанына қарамастан (бес сағаттан астам), Ганстың «Дөңгелегі» (*La Roue*) (1922) тек қана төрт кейіпкер арасындағы эротикалық қарым-қатынасты ғана сипаттайды, режиссер әр кейіпкердің сезімін бүге-шігесіне дейін көрсетуге тырысады.

Субъективті стиль. Бұл қозғалыстың аты ерекше фильм стилінен алынды. «Доктор Калигаридің кабинетінде» бас кейіпкердің психикалық жағдайын мизансцена арқылы оятса, француздар көбінесе кинематография мен монтажға сүйенді. Импрессионистік фильмдерде суперимпозиция секілді әсерлер кейіпкердің ойы мен көңіл күйін тұспалдайды (12.33). «Дөңгелекте» Норманың бейнесі локомотив түтінінің үстіне қойылған; оған ғашық машинистің қиялы осы тәсіл арқылы көрсетіледі. Менталдық субъективизмнің шегінен шыға отырып, режиссерлер сонымен бірге кейіпкердің оптикалық әсерлерін де көрсетуге тырысады. Көру нүктесі монтажды мен қабылдаудың өзгеріп отырған жағдайын ұсынатын кадрлар көп кездеседі. Импрессионистік фильмдегі кейіпкер ішімдік ішіп мас болса, немесе басы айналса, оның бұл жағдайы камераның бас айналдыратындай қозғалысы, баяу әрекет немесе бұрмаланған, не болмаса фильтр арқылы көрсетілген кадрлармен беріледі (12.34).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз Мартин Скорсезе жұмыстарындағы, соның ішінде «Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*) және «Қарғыс атқандар аралы» (*Shutter Island*) фильмдеріндегі экспрессионизм мен импрессионизм мұрасын «Скорсезе 'прессионист» (*Scorsese, 'pressionist*) жазбасында талқылаймыз.

Импрессионистер сонымен бірге айқын көрсетілген ритмдік монтажды да жиі қолданған. Мәселен, кейіпкер бастан өткеріп жатқан тәжірибенің қарқынын сәт-сәгімен көрсетуді ұсынатын. Зорлық-зомбылық, жан күйзелісі көріністері кезінде ритм күшейе түсетін; кадрлар қысқара келіп, шарықтау шегіндегі бейнелер кейде бірер жиекке ғана созылатын. «Адал жүректе» жәрмеңкедегі өткеншекте отырған ғашықтар мен Эппштейннің басы айналған сәті ұзындығы 4 және 2 жиекті кадрлар сериясымен жасалды. «Дөңгелекте» поездың қақтығысы 13 жиектен басталып 2 жиекке дейін қысқарған кадрлар сериясымен көрсетіледі, ал жартастан құлап бара жатқан адамның соңғы ойы тек жалғыз жиекті кадрлармен беріледі. Біз күшейтілген ритм монтажды үлгісін «Құстарда» (*The Birds*) (279-бет) көрген болатынбыз, бірақ «Дөңгелектің» осы үзінділері осылай монтаждаудың алғашқы үлгілері болып табылады.

Импрессионистік форма мен стиль фильм технологияларына өз талаптарын қояды. Осы тұрғыдан қарастырғанда мықты инноватор болып табылатын Абель Ганс өзінің «Наполеон» (1927) эпопеясын жаңа линзаларды (275 мм телеобъектив), көпкадрлы бейнелерді (поливижн) және кең форматты арақатынасты (5.70-суретіндегі әйгілі триптихтарға қараңыз) сынап көру үшін пайдаланды. Импрессионистер әсіресе жиек мобильдігіне қызығушылығын танытты. Егер камера адам көзі секілді қарауды көрсету керек болса, онда ол адамның көзі жеңілдікпен қозғалғандай болып аңғарылуы керек. Импрессионистер камераларын автомобильдер, карусельдер мен локомотивтерге байлап қоятын. Ганстың «Наполеоны» үшін Дебри компаниясындағы камера өндірушілер операторға роликті конькимен қозғалуға мүмкіндік беретін портативті модель жасап шығарды. Ганс оны дөңгелектерге, арқандарға, маятникке, тіпті бобслей шанаға байлап қойды. «Ақшада» (*L'Argent*) (1928) Л'Эрбье камераны кең бөлмелер еденімен сырғытып, Париж қаржы биржасының күмбезінен төмен құлдыратты (12.35).

Осындай инновациялар француз режиссерлеріне Голливудтың өнімдерімен бәсекелесе аламыз деген үміт туғызды. Кей импрессионистік фильмдер француз көрермендерінің көңілінен шықса да, олар шетел аудиториясына соншалықты ұнай қоймады. Сол онжылдықтың екі ірі туындысы – «Наполеон» мен «Ақша» сәтсіздікке ұшырап, продюсерлері оларды қайта монтаждап шығуға мәжбүр болды; бұл импрессионистердің соңғы фильмдері болатын. Дыбысты фильмдер дәуірі келгенде француз киногерлері белдерін қатты буды, олардың түрлі тәжірибелерге тәуекел етуге қаржысы жоқ еді.

Фильм қозғалысы ретіндегі импрессионизм 1929 жылға қарай тоқтады деп айтуға болады. Алайда олардың психологиялық баянсөзді баяндауы мен субъективті стильдері келер буынға мұра болып қалды. Бұл инновациялар Альфред Хичкок пен Майя Дереннің жұмыстарында, Голливудтың монтаж тізбектері мен кейбір америкалық жанрлар мен стильдерде (үрей тудыратын фильмдер, нуар фильмдер) жалғасын тапты. Күні бүгінге дейін режиссерлер кейіпкердің әдеттен тыс, өзгеше кейіпін көрсеткісі келгенде камераға түсіру мен монтажда импрессионистік техникаларды – бұлдыраған бейне, суперимпозиция, күшейтілген кесімді – қолданады (12.36); түсініктірек болу үшін 3.42-суреттегі «Жол сарбазын» (*The Road Warrior*) қараңыз.

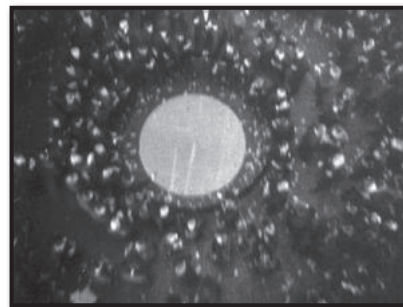
Сюрреализм

Француз импрессионистік режиссерлері коммерциялық кино өндірісінде жұмыс істесе, сюрреалист режиссерлер жеке тұлғалардың қамқорлығына сүйене отырып, өз туындыларын өнер қайраткерлері жиналған шағын жиындарда көрсетті. Сюрреалистік киноның ең радикалды қозғалыс болғаны және олардың фильмдері адамдарды қатты таңғалдырып, жаңылыстырғаны рас.

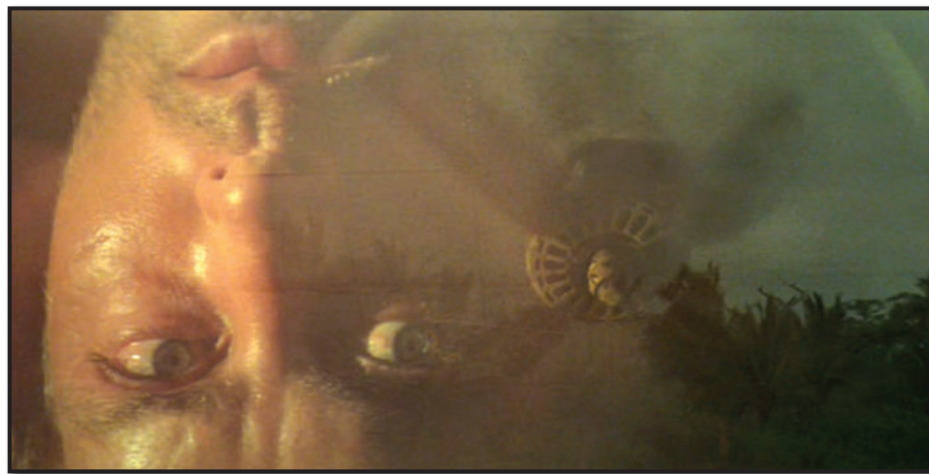
Сюрреалистік кино әдебиет пен көркемсурет өнеріндегі сюрреализм ағымымен тығыз байланысты болды. Олардың көшбасшысы Андре Бретонның айтуынша, «Сюрреализм осыған дейін назардан тыс қалып келген түс көру мен елес секілді дүниелер құдіретінің басқа нәрселерден басым түсетініне сенуге негізделген». Импрессионист режиссерлер сана ағымын сезімдер мен естеліктер толқыны ретінде қабылдауға ұмтылды. Ал Фрейд ілімінен назарға алған сюрреалистік өнер болса одан да тереңірек баруға бел бұды. Сюрреалистер жасырын бейсаналық ағымдарды суреттегісі келді.

Автоматты түрде жазу мен сурет салу, түсініксіз образдар, рационалды анық формалар мен стильден әдейі бас тарту... міне, сюрреализмнің 1924–1929 жылдардағы сипаты осындай еді. Сюрреалистер кино өнеріне ерекше қызықты, олар үшін әсіресе ауыздықсыз, тоқтамсыз құштарлық пен қиял-ғажайып, таңғаларлық фильмдер тартымды боп көрінді. Олар фарс комедияларды, «*Носферату*» секілді фильмдерді және құпия супер қылмыскерлер туралы фильмдерді жақсы көрді. Ман Рей, Сальвадор Дали секілді суретшілер мен Антонен Арто секілді жазушылар кинематографиямен айналыса бастаған кездегі сюрреализмнің ең танымал режиссері жас испандық азамат Луис Бунуель еді.

Голливуд режиссерлерінің стилі экспрессионистер мен импрессионистердің қолданған әдіс-тәсілдерінен бөлек болса да, баянсөзді әңгімелеуі бір болатын. Бірақ сюрреалистік кино нарративке кереғар еді, сондықтан да олардың туындылары себеп-салдар байланысын бұзды. Рационализммен



12.35 Бас айналдыратын кранмен түсірілген план. «Ақшада» (*L'Argent*) камера қор биржасының еденіне қарай күрт қозғалады, осылайша трейдерлердің шектен тыс толқуын көрсетеді.



12.36 Галлюцинацияны көрсетудегі кинооператордың жұмысы. «Қазіргі апокалипсис» (*Apocalypse Now*) (1979) фильмінің кіріспе кадры импрессионистерге ұнауы әбден мүмкін еді. Суперимпозиция, шайқастағы дыбыс пен бейненің таңғалдырарлық композициялары төбедегі желдеткіштің айналуына қосылып, барлығы бізге Уиллардтың ақылесінің жағдайын елестетеді.



12.37



12.38

12.37; 12.38 Сюрреалистердің иррационалды бейнесі. «Теңіз қабыршағы мен діни қызметкер» (*The Seashell and the Clergyman*): неге екені белгісіз, балалар киімін киіп алып, қоқан-лоқы көрсетіп тұрған әскери офицердің бұрмаланған бейнесі дін қызметкерінің көзімен көрсетілген (12.37). «Андалузия төбеті» (*Un Chien andalou*) (12.38) адамды есеңгірететін көзді ойып алу көрінісімен ашылады (12.38).

құралдар (диссольв/ыдырау мен суперимпозиция/мінгестіру көп) мен нарықта көп қолданылатын кино құралдарының қосындысы. «Андалузия төбеті» басталғандағы жан түршігерлік көзді ойып алу көрінісі Кулешов әсері мен жалғасымды монтажда сүйенеді (284-бет). Бірақ уақыт пен кеңістікті бұзу үшін жалғасымдықты ұзу тәсілі да кеңінен қолданылады. «Андалузия төбетінде» әйел ер адамды бөлмеден шығарып, есікті құлыптайды да, артына бұрылған кезде қайтадан сол еркекті көреді. Жалпы алғанда, сюрреалистік фильм стилі өзін-өзі белгілі бір техникаға таңудан бас тартты, өйткені, олардың ойынша, бұл техникалар «қисынсыз ойды» ретке салып, рационализациялауы мүмкін.



12.39 Сюрреализм мұрасы. «Көк барқыттың» (*Blue Velvet*) кіріспе кадрындағы, яғни таныстыру планында бозарып, құмырсқа басқан жұмбақ құлақтың бейнесі (1986) «Андалузия төбеті» (*Un Chien andalou*) фильмін еске түсіреді.

күрескің келсе оқиғалар арасындағы байланысты «Теңіз қабыршағы мен діни қызметкер» (*The Seashell and the Clergyman*) (1928; сценарийін Арто жазған, фильмді импрессионист Жермен Дюлак түсірген) (12.37) фильміндегідей ыдыратуың керек. Дали мен Бунуельдің «Андалузия төбеті» (*Un Chien andalou*) (1928) фильмінде кейіпкер қонақ бөлмеде екі өлген есек тиелген қос пианиноны мықшындап сүйрей жөнеледі. Бунуельдің «Алтын ғасырында» (*L'Age d'or*) (1930) әйел кенеттен мүсіннің бармақтарын құшырлана сүйе бастайды.

Бірақ себеп-салдарды жоя отырып, сюрреалистік фильмдер біздерді осы себеп-салдарды табуға шақырады. Ол да адам түсіндегідей түлкібұлаң болып кетеді. Көрерменде мазасыздық тудыру үшін салыстырылған оқиғаларды таба аламыз. Кейіпкер еш себепсіз балаға оқ атады («Алтын ғасыр»), әйел оның қабағына салынған көзді көрсету үшін өз көзін жұмады (Рейдің «Эмак Бакиясы» (*Emak Bakia*, 1927) және бәрінен де үрейлісі – ер кейіпкердің еш қарсылықсыз жатқан әйелдің көзін ұстарамен ойып алуы (12.38). Импрессионист фильмдер мұндай көріністерді кейіпкердің түсі немесе галлюцинациясы деп түсіндірер еді, бірақ бұл фильмдерде кейіпкерлердің психологиялық жағдайы толық анықталмаған. Баянсөзде сексуалдық құштарлық, зорлық-зомбылық, құдайға асылық айту, орынсыз юмор орын алады. Олар фильмдерінің осындай еркін түрде болуы көрермендерде қандай болса да тосын сезімдер оятады деп үміттенді. Бунуель «Андалузия төбетін» «Адам өлтіруге шақыру» деп атады.

Сюрреалистік киноның стилі эклектикалық. Мизансцена әдетте сюрреалистік көркемсуреттің ықпалымен жасалған. «Андалузия төбетіндегі» құмырсқалар Далидің суреттерінен алынған; «Теңіз қабыршағы мен дін қызметкеріндегі» колонналар мен қала алаңдары италиялық суретші Джорджио де Кирикоға сілтеме жасайды. Сюрреалистік монтаж – кейбір импрессионистік

Сюрреалистік кинематографияның тағдыры осы өнер бағытындағы кезеңдермен бірге өзгеріп отырды. 1929 жылға қарай Бретон Коммунистік партияға қосылғанда, сюрреалистер «коммунизм олардың саяси баламасы болып табыла ма, жоқ па» деген айтыс-тартыста болды. Бунуель Франциядан Голливудқа кетіп, көп ұзамай Испанияға оралды. Сюрреалистік киноның ең басты қамқоршысы Ноаль виконты режиссер Жан Вигоның сюрреалистік «Тәртібі үшін нөл» (*Zéro de*

Conduite) (1933) қаржыландырды да, бірақ одан кейін авангард фильмдерге демеу жасауын доғарды. 1930 жылдан кейін француз сюрреализмі біріккен өнер қозғалысы ретінде өмір сүруін тоқтатты.

Алайда жеке сюрреалистер осы бағыттағы жұмыстарын жалғастырумен болды. Олардың ең әйгілісі Бунуель болатын, ол өзінің атымен сюрреалистік стильде жұмыс істеп, «Күндізгі сұлу» (*Belle de Jour*) (1967) және «Буржуазияның қарапайым келбеті» (*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*) (1972) фильмдерін шығарды. Оның артынан бірқатар шәкірт ерді, солардың бірі – авангардист Кеннет Ангер. Сондай-ақ Дэвид Линчтың «Көк барқыт» (*Blue Velvet*), «Жоғалған даңғыл» (*Lost Highway*) және «Малхолланд Драйв» (*Mulholland Dr*) фильмдері Бретонның бейсанаға тереңдей үңіліп, «ақыл-естің бақылауынан арылып, эстетикалық және моральдық аландаушылықтан тыс болу» талаптарына көп көңіл бөлген-ді (12.39).

Кеңестік монтаж стилі (1924–1930)

Кино түсіруді дүр сілкіндіргісі келгендер арасында 1917 жылғы Қазан төңкерісі тұсында дүниеге келіп, сол тұста ержеткен адамдардан асқан ешкім жоқ шығар, сірә. Оларда кез келген өнерде тың көзқарастар мен жаңа жолдар табуға, Коммунистік социализм идеяларын көрсете алатын өнер түрлерін ойлап шығаруға деген керемет құлшыныс бар еді. Кино саласында сол кездегі дәстүрлерді суқаны сүймейтін көптеген жастар да пайда болды. Олар субъект, тақырып, форма мен стильде ерекше төңкеріс жасап танылатындай кино түсіргілері келді. Режиссерлерге бұрын мүлдем болмаған әдіс-тәсілдер ұсынуға тырысты.

Төңкеріске дейін экранға шыққан Ресей фильмдерінің көпшілігі сол кездегі жұлдыздардың қатысуымен түсірілген баяу, түнеріңкі мелодрамалар болатын (12.40). Үзіліссіз, ұзақ ұсталған кадрлар мен күрделі қойылымдар басым болды. Сол кездегі маман киногерлердің бірі ретінде Евгений Бауэрдің есімі айрықша аталатын, ол бай-бағлан арасындағы елігу мен опасыздық туралы фильмдеріне әдемі кербездік бере білді (4.131–4.134). Ал жас режиссерлер болса жалғасымдық монтаж бен экстровертті (психикалық әрекеті айналасындағы адамдарға бағытталған жан) стильдегі вестерндер мен комедияларды көріп, Голливуд стилін озық стиль деп ұғына бастады. Алайда өнер жолын енді бастаған режиссерлер америкалық стильді жай ғана көшіріп қойған жоқ. Олар оны шама шегіне дейін игеріп, кино түсіруге жаңа және ерекше әдіс-тәсілдер әкеле білді.

Әртістер мен мемлекет

Үкімет өмірдің барлық саласына қол сұғып, қайта жасап шығуға ұмтылды. Біріншіден, саясаткерлер барлық жеке меншікті мемлекет меншігіне ауыстыруға тырысты. Оған жауап ретінде жеке кино компаниялары үкіметтің қол астындағы кинотеатрларда кино көрсетуден бас тартты. 1918 жылдың шілдесінде Мемлекеттік білім комиссиясы қолда бар барлық таспа қорын қолдануға қатаң тыйым салды. Нәтижесінде продюсерлер өздерінің жеке қорларын құруға көшті, ал ең үлкен фирмалар өздерімен бірге алып қалған құрал-жабдықтарымен бірге өзге елдерге үдере көшті. Кей компаниялар болашақта қызыл әскер жеңіліп, бәрі бұрынғысынша болар деген үмітпен Үкімет бұйырған фильмдерді түсіруге кірісті.

Кеңестің өзге де салалары секілді, кино өндірісі де көп өнім шығарғанға дейін біршама уақыт өтті. Кинотеатрлардағы бос экранды толтыру үшін америкалық, әсіресе Д.У. Гриффит, Дуглас Фейрбэнкс пен Мэри Пикфордтың фильмдері көрсетілді.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Фильмдерді өте баяу көру»
(*Watching movies very, very slowly*)
және «Бүгін не ашылмай қалды?»
(*What's left to discover today?*) жазбаларында біз Бауэрдің бай-бағландар мелодрамаларын аса шебер сахналау қабілетін талдаймыз.



12.40 Патшалық стиль. Яков Протозановтың 1916 жылғы «Қарғаның мәткесі» (*Пиковая дама*) фильмінде Иван Можукин ойнайтын құмар ойынға мойынсұнған кейіпкер өзінің карта ойнап, ұтып жатқанын елестетеді, ол көрініс оң жақтағы бейнеге суперимпозиция жасау арқылы берілген.

Олар жас режиссерлерге орасан зор ықпал етті. Жұпыны құрал-жабдық пен нашар тұрмысқа қарамастан, бірер жас кинорежиссердің құлшынысы тұтас ұлттық кинематографияға әсер еткен қозғалыс тудырды. Дзига Вертов соғыстың деректі кадрларын түсірді; небәрі 20 жасында ол елдегі барлық кинохроникаға жауапты болды. Жасы жиырмадан енді асқан Лев Кулешов болса жаңадан құрылған Мемлекеттік кино мектебінде сабақ берді. Осы жерде ол кейде өзі түсірген, кейде дайын фильмдерден алынған кадрларды біріктіріп, жалғасымдық әсерін туғызу бойынша бірқатар тәжірибе ұсынды (283–284-беттер). Жас Кеңес режиссерлерінің ішіндегі ең консервативтісі болып табылатын Кулешов қалыптасып келе жатқан Голливуд стиліне негізделген монтаж принциптерін жүйелеуге тырысты. Оларда кино түсіру мүмкіндігі болса да, Кулешов пен оның жас шәкірттері әлемдегі ең алғашқы кино мектептерінің бірінде жұмыс істеп, жаңа өнер формасы туралы теориялық шығармалар жазды. Осы теориялық негіздеме көп ұзамай монтаж стилінің негізіне айналады.

Басқа жас мамандар кинематографияға ғылыми ортадан келген. Инженер Сергей Эйзенштейн Мәскеудегі жұмысшылар театрында спектакльдер қоя бастады. 1923 жылы ол бір өндіріс үшін қысқаметражды фильм түсіріп, көп ұзамай кинорежиссерге айналды. Химик Всеволод Пудовкин актер ретінде алғаш рет Кулешовтың Мемлекеттік кино мектебінде ойнап көрді. Ол Гриффиттің «Төзімсіздігін» көргеннен кейін режиссер болуға құлшынып, алғашқы фильмін содан бірер жыл өткен соң түсіреді. Патшалық дәуірдің кейбір режиссерлері, мәселен, Протозанов Кеңес дәуірінде де жұмысын жалғастырғанымен, нағыз серпіліс жаңадан келген мамандардан басталды.

ЖЭС (Жаңа экономикалық саясат) киносы

“Қолына бір тұтам таспа ұстаған адамның бәрі біледі: бұл жоспарланған тізбектің бір бөлшегі болса да, сіз оны басқа бөлшекке жапсырғанға дейін қолыңыздағы таспа жай ғана елеусіз нәрсе болып қала береді. Жапсырғаннан кейін ол кенеттен өткір және тіпті алдын ала жоспарлағаннан да бөлек мағынаға ие болады”.

Сергей Эйзенштейн, режиссер



12.41 Кеңес сатирасы. «Уест мырзаның большевиктер елінде бастан кешкен оқиғалары» (*Необычные приключения мистера Веста в стране большевиков*): бір топ ұры адуын Кеңес революционерлерінің клишеге толы карикатураларын көрсету арқылы аңғал америкалық мистер Уэсттің зәресін алады.

(Бұрын мектепте қазақ тілінде болса да, НЭП деп оқытылып келді. Бүгінде ЖЭС деп те аударып жүр. – *Ауд.*)

Қалыптасқан жағдай олардың өсуіне қолайлы болды. 1921 жылға қарай ел орасан зор қиыншылықтарға тап болды, солардың ішінде кең таралған аштық халыққа ауыр тиді. Тауарларды өндіру және таратуды жеңілдету үшін Ленин Жаңа экономикалық саясат (ЖЭС) бағдарламасын қабылдады, сөйтіп, елде бірнеше жылға жеке бизнес пен еркін кәсіпкерлік саясаты енгізілді. Кино саласы үшін ЖЭС таспа мен жабдықтар қорының кенеттен қайта пайда болуына қолайлы жағдай туғызды. Жеке фирмалар киноны қайтадан түсіре бастағаннан кейін кеңестік кино өндірісі баяу дами бастады.

1922 жылы Ленин «Біз үшін барлық өнердің ең маңыздысы – кино» деген болатын. Ленин кино өнерін халықтың білімін арттыратын мықты құрал ретінде қабылдағандықтан, үкімет ынталандырған алғашқы фильмдер есебінде Вертовтың «Кино–Правда» деген кинохроникалары пайда болды. Кеңес көркем фильмдері 1917 жылдан бастап түсірілгенімен, 1923 жылы түсірілген «Қызыл өзәзілдер» (*Красные дьяволята*) атты грузин фильміне дейін жергілікті экрандарда көптеп көрсетілетін шетел фильмдерімен бәсекелесетін туынды болған жоқ. Тек 1927 жылы ғана кино өндірісі фильмдерден ақша таба бастады.

ЖЭС (НЭП) жастар тарапынан жаңа, батыл фильмдер толқынын алып келді. Мемлекеттік кино мектебіндегі Кулешовтың класы «Уест мырзаның большевиктер елінде бастан кешкен оқиғалары» (*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*) (1924) (12.41) фильмін түсірді. Бұл сатиралық комедия Кулешовтың келесі жобасы – «Өлім сәулесімен» (*Луч смерти*) (1925) бірге патшалық дәуірдің фильмдерінен аса қатты өзгешеленді; бұл фильмнің қарқыны жылдам болды; трюк, қуғын, төбелеске толы еді және америкалық фильмдерге тән

еркін монтаждалған болатын. Кулешов Кеңес фильмінің Голливуд фильмі сияқты қызықты бола алатынын дәлелдеді. Эйзенштейннің алғашқы көркем фильмі «Ереуіл» (*Стачка*) (1925) мультипликациялық сатираны зорлық-зомбылық әрекеттерімен, жұмысшылардың қырылған көрінісін сойылған бұқаның бейнесімен араластырды. Бұл фильм КСРО-дан тыс жерлерде көп уақытқа дейін көрсетілмесе де, тарихшылар оны монтаж стилінде жасалған алғашқы толыққанды фильм деп есептейді. Эйзенштейннің келесі фильмі «Потемкин бронды кемесі» (*Броненосец Потемкин*) (1925) жаңа қозғалыстың бейнесіне айналды. Шетелдерде керемет табысқа ие болған бұл фильм шедевр ретінде танылды. Дыбыссыз фильмдер дәуірінің соңына қарай келесі бірер жылда Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов, Александр Довженко және тағы басқа режиссерлер классикаға айналған фильмдерді жасап шығарды.

Монтаждау басымдығы

Монтаж қозғалысының негізінде не болды? Ондағы режиссерлер өздерінің сценарийлері мен фильмдерінде өзге кинематографиялық тәсілдердің барлығынан монтажды жоғары қояды. Бұл орыс фильмдеріне тән үздіксіз ұзақ дубльмен түсіруге қарсы жасалған айқын шабуыл еді. Америка мен француз импрессионистік фильмдерінен шабыт алған жас Кеңес режиссерлері фильмнің қуаты онда ойнаған актерлердің талантында емес, кадрлардың сәйкестендірілуінде деп білді. Олардың айтуынша, қатар қойылған екі кадр бұрын екеуі екі бөлек тұрған кезде болмаған сезім не идея туғызады. Кулешов тәжірибелерінің мәні осында жатыр. Егер сіз түрлі бейнелерді бейтарап қарап тұрған адамның бетімен алмастыра отырып монтаждасаңыз, немесе кадр сыртына қарап тұрған жұптан кейін ғимараттың бейнесін көрсетсеңіз, монтаж болып жатқан әрекетке өзгеше мән береді. Осы жерде кеңестік мамандар оқиғаны баяндау үшін актерлердің ойынына тәуелді Голливудтағы әріптестерінен де тереңдей білді.

Орысша монтаж (кәсіп жалғау) деген сөзді білдіретін «монтаж» сөзі бүгінгі заманның киноға апарар жолын сілтеді. Алайда жас теоретиктердің барлығы кинодағы кадрларды біріктіре кесуде тек қана монтаж стилі болу керек деген ұйғарымға бас шұлғы салған жоқ. Мәселен, Пудовкиннің пікірінше, кадрлар кірпіш секілді, олар тізбек құру үшін бір-біріне қалануы керек. Онымен Эйзенштейн келіспеді; оның айтуынша, кадрлар бір-біріне ақаусыз түрде үйлесер болса, максималды әсерге қол жеткізе алмайсыз, кадрлардың сәйкессіздігі көрерменге серпіліс беруі керек. Көптеген режиссерлер жалғасымдықты үзіп, монтаждауды да қолға алып көрді (**12.42**). Эйзенштейн сонымен бірге кадрларды қатар қою арқылы абстрактілі тақырып жасауға ұмтылды, біз мұндай концептуалды монтажды «Қазан» (*Октябрь*) (318–321-беттер) фильмінде көре аламыз. Вертов болса екі теоретикті де мақұлдамады. Ол көркем фильмдерді мүлде құптаған жоқ, сондықтан да монтаж стиліне негізделген деректі фильмдер түсірумен болды. Соның бірі – «Кинокамералы адам» (*Человек с киноаппаратом*) (513–515-беттер) фильмі.

Алайда кинорежиссерлердің сөздері бір жерден шықпай, пікір қайшылығы болса да, іс жүзінде бірге жұмыс істей алды. Пудовкиннің «Азия дауылындағы» (*Буря над Азией*) концептуалды монтажды Эйзенштейннің «Қазанындағы» монтажына ұқсас. Әскери офицер мен оның әйелінің үстіне жылтырақтарын тағып жатқан сәті шіркеудегі дайындық сәттерімен бірге монтаждалған. Пудовкиннің кезектес монтажды екі салт-жораның да мағынасыздығын көрсетеді (**12.43–12.46**). «Азия дауылының» басқа бір тұсында көптеген аттам кесім қолданылады, сөйтіп, кеңістіктік һәм уақыт келісімі бұзылып, көрерменнің сезімі ұшқырлана түседі. Америкалық жалғасымдық стилі монтаж стилінің мамандарына қалай кесуді үйретті, дегенмен олар алған сабақтан қорытынды шығарып, техниканы одан да радикалды бағытқа жылжыта білді. Ол тәсілдер Голливуд режиссерлерін таң-тамаша қалдырар еді.

Монтаж қозғалысы оқиғаны баяндауда Голливудтен де асып түсті. Кеңес фильмдерінде жеке кейіпкердің психологиясы сюжетке бастама болмайтын; алайда негізгі себептер ірі әлеуметтік оқиғалардан басталатын. Кейіпкерлер жеке тұлға ретінде емес, үлкен масштабты үрдістердің жай адамдар өміріне қалай ықпал еткенінің мысалы ретінде қызықты болды. Нәтижесінде кеңестік монтаж



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Эйзенштейннің монтаждау тәсілдерін игеруді «Стиль ордасы» (*Seed-beds of style*) жазбасында жалғастыра аласыз.



12.42 Шок әсерін алу үшін жалғасымдықты үзу. «Трубной көшесіндегі үй» (*Дом на Трубной*) фильмінде монтаж қозғалысының режиссері Борис Барнет көшеде келе жатқан көліктің тура оған қарай құйғытып келе жатқанын аңғарғанын көрсету үшін аттам кесімді қолданады.

жалпы атмосфера өзгерген еді. Әйгілі киногер алыста болған кезде бірер режиссер ғана монтаж стилін дыбысты фильмдерге көшірген болатын. Алайда Кеңес билігі Сталиннің бұйрығы бойынша көрерменге анық та, түсінікті болатын қарапайым фильмдер түсіруді тапсырды. Стилистикалық эксперименттер мен реализмге жатпайтын тақырыптар сынға алынды.

Бұл үрдіс 1934 жылы Үкімет жаңа өнер саясатын – социалистік реализмді жариялағанда шарықтау шегіне жетті. Тың саясат бойынша барлық өнер туындылары реализм негізінде аяғынан нық

фильмдерінде әр кезде бір ғана басты кейіпкер бола қойған жоқ. Әлеуметтік топтар ұжымдық кейіпкер ретінде таныстырылды. Мәселен, Эйзенштейннің ертеректегі фильмдері осылай түсірілген. «Қазан» тізбегінде (319–321-беттер) оның монтажи түрлі әлеуметтік топтарды көрсетеді: майдандағы сарбаздар немесе нан кезегінде тұрған әйелдер мен балалар – барлығы да үкімет саясатынан қорлық көріп отыр.

Жеке тұлғалардың рөлін жұпыны көрсеткендіктен, кеңес режиссерлері кәсіби актер емес адамдарды жиі түсіретін. Бұл үрдіс **типаж** табу деп аталды, өйткені режиссерлер рөлдегі кейіпкердің түріне ұқсас адамды табуға тырысатын. Пудовкин «*Азия дауылында*» кейіпкерден бөлек басқа да моңғолдарды ойнауға бұрын мүлдем камераның маңайынан жүрмеген адамдарды тартқан.

Қозғалыс соңы

1920 жылдардың соңына қарай осы қозғалыстың ірі өкілдерінің әрқайсысы төрт маңызды фильм түсірді. Қозғалыстың тоқтауы Германия мен Франциядағы сияқты өндірістік және экономикалық факторларға байланысты болған жоқ. Коммунистік үкімет өзі кірісіп, монтаж стиліне әдейі нүкте қойды. Вертов, Эйзенштейн мен Довженко өздерінің шектен тыс формалды және эзотерикалық тәсілдері үшін сынға ұшырады. 1929 жылы Эйзенштейн дыбыстың жаңа техникасын үйрену үшін Голливудқа келеді; ол 1932 жылы қайтып келгенде кино өндірісіндегі



12.43



12.44



12.45



12.46

12.43–12.46 Тақырыптық параллельдерді көрсету үшін кезектесе кесу. «Азия дауылында» (*Буря над Азией*) Пудовкин священниктің басына киіліп жатқан үлкен әшекейдің орташа жақын планын түсіреді (12.43). Одан кейінгі кадрда мойнына күтушісі алқа тағып жатқан офицердің әйелін көресіз (12.44). Келесі кадр – қайтадан священниктің басына киіліп жатқан әшекейлі бас киім (12.45). Одан кейін әйелдің басына киіліп жатқан тәждің ірі планы (12.46).

тұрып, революциялық дамуды суреттеуі тиіс болатын. 1920 жылдары монтаж теориясы жаңартылып, немесе мүлдем тоқтатылуы керек болды. Эйзенштейн өзінің монтаж эксперименттерін жалғастырып, арасында ол үшін биліктен таяқ жеп жүріп, 1948 жылы қайтыс болды. Кеңестік монтаж стилі қозғалыс ретінде өзінің өмірін 1933 жылға қарай тоқтатты. Бұл қозғалысқа жататын соңғы фильмдер Вертовтың «Энтузиазмі» (1931) мен Пудовкиннің «Дезертирі» (1933) болатын.

Басқа да дыбыссыз фильмдер қозғалысы қатарында монтаж стилінің де мұрасы орасан зор болып есептеледі. Кулешов пен оның шәкірттерінің америкалық фильмдерге еліктегені сияқты, Голливуд та 1930 жылдары енгізіліп, әлі күнге дейін қолданылып келе жатқан «монтаж тізбектерін» қолдану арқылы кеңестік фильм стратегияларын қайталады (311-бет). Америкалық кинорежиссерлер «*Потемкин бронды кемесіне*» «Банандар» (*Bananas*) және «Кесапаттылар» (*The Untouchables*) сияқты түрлі фильмдерде сілтеме жасап, құрмет көрсетті. Ресненің фильмдері, әсіресе «Хиросима, махаббатым менің» (*Hiroshima mon amour*), «Мюриель» (*Muriel*) және «Соғыс аяқталды» (*La Guerre est finie*) фильмдері де кеңестік монтаж принциптерін ұстанады. Авангард кино өндірісіне монтаж стилінің ықпалы одан да зор болды. «Кино» (*A Movie*) секілді жасанды кинохроника кадрларын пайдаланатын туындылар Вертовтың «Кино–Правдасына» қарыздар еді және Эйзенштейннің монтаждағы жалғасымдық үзілісі шығармашылық таңдаудың бірі деген ойы көптеген заманауи эксперименттер үшін негіз бола білді (12.47). Монтаж қозғалысы мүшелерінің өткеннің сарқыншағынан арылу туралы жалынды жазбалары жас режиссерлерге одан да зор шығармашылық шешімдерге баруға батылдык берді.



12.47 Жалғасымдықтың үзілуі көбейген жағдайлар. Жылдам панорамамен түсіріліп, қарама-қайшы кесілген ескі комик кітаптардың жиынтығы Льюис Клэрдің «Нөлге екі минут қалғанда» (*Two Minutes to Zero*) (2003–2004) трилогиясында жалт етеді де жоқ болады. Кеңестік монтаж теориясы тұрғысынан біз бөлшектенген кадрларды қылмыс пен дүрлігудің үрейлі баянсызине біріктіруіміз қажет.

Дыбысты кино дәуіріндегі классикалық Голливуд киносы (1926–1950)

1920 жылдың соңында синхронды дыбысталған фильмдердің пайда болуы технологиялық өзгерістердің режиссердің шығармашылық шешімдеріне қандай орасан зор ықпал жасай алатынын көрсетті. Бұған дейін кинода естілетін барлық музыка кино көрсетіліп жатқан орында пианино, орган немесе оркестрдің сүйемелдеуімен орындалатын еді. Кей дыбыс эффекттері, мәселен, тапаншаның атылған дыбысы органда ойналатын. Бірақ ол жерде ешқандай сөз айтылмайтын. Дыбыссыз синема сөздерді сөйлеу арқылы емес, титрлар арқылы жеткізіп отырды.

Егер дыбыстар жазылар болса, фильмнің формасы мен стилі мүлдем өзгеше болуы мүмкін еді деп айтуыңыз ықтимал. Ең жеңілі, жай ғана сахнадағы қойылымды таспаға түсіріп ала салу болмас па еді? Егер кино үнсіздікке мәжбүрлі болмаса, Чаплин мен Фейрбэнкс секілді әртістер сондай көрнекі мәнерлі актерлік ойынын жақсарта алар ма еді? Гриффит пен басқа да режиссерлер кезектес кесім мен жалғасымды монтажды дамыта алар ма еді? Импрессионистер ой құбылмалылығын, ал Кеңес монтажистері кадрды кесу үлгілері арқылы концептуалды үлгілер жасай алар ма еді? Ондай жағдайда, сол кезде көп сценаристер болжағандай, кино жай ғана таспаға жазу медиасы, немесе телевизиядағы ситуациялық комедия сияқты қатып қалған театрға айналар еді.

Осы тұрғыдан алғанда, дыбысты жазуға мүмкіндіктің болмауы үлкен сәттілік болып шықты. Бұл киногерлердің таңдау мүмкіндігін қатты шектеді. Ол оқиғаны визуалды түрде баяндаудың жаңа жолдарын табуға итермеледі, нәтижесінде жаңа өнер түрлері пайда болды.

Синхронды дыбыстың пайда болуымен киногерлер жалпы кино тарихындағы ең маңызды шешімдердің бірін қабылдады деп айтсақ та болады. Осыған дейінгі 30 жылда дамыған барлық формалар мен стильдерден бас тарта салу қалай болар екен? Әлде фильмдерді жай ғана таспаға жазылған сахналық қойылымға айналдыру керек пе? Дыбыссыз дәуірдің соңғы кезінде қалыптасқан күрделі визуалды баяндауға сөйлеу тілі, музыка мен дыбыс әсерлерін қосуға тырысып көрген жөн бе? Бәлкім, басқа да жолдар бар шығар? Бұл шешім өзге өнер түрлеріне қарағанда әлдеқайда жас ортаның болашағын қалыптастырды.

Дыбысқа өту

Көптеген медиа технологиялары секілді, синхронды дыбыс бастапқыда бизнес шешімінен туындады. 1920 жылдардың ортасында Warner Bros өндіріс қуаттылығын күшейтіп, холдингті кеңейте бастады. Ол кеңейтулердің бірі фильм бейнесімен қатар синхрондала жазылатын дыбыс жүйесіне инвестиция жасау еді. «Дон Жуанды» (*Don Juan*) (1926) оркестрдің сүйемелдеуімен һәм дыбыс эффектілерімен дискіде басып шығару, ән мен сөздер айтылатын қысқа водевильдер сериясын өндіру арқылы Warner Bros дыбысты фильмдер идеясын насихаттай бастады. 1927 жылы «Джаз әншісі» (*The Jazz Singer*) (жартылай әңгіме, жартылай музыкадан тұратын көріністер фильмі) көрермендердің ыстық ықыласына бөленді, осылайша Уорнер Бразерстің инвестициясы өзін-өзі ақтауға көшті.

«Дон Жуан» мен «Джаз әншісінің» және басқа да қысқадыбысты туындылардың табысқа жетуі өзге студияларды дыбыспен фильм түсірудің қаржылай дұрыс шешім болатынына сендіре алды. МРПС (Көркем фильмдер патенттері компаниясы. – *Ауд.*) дәуіріндегідей емес, бұл жолы компаниялар арасында қатты бәсекелестік болған жоқ. Студиялар қандай дыбыс жүйесін енгізсе де, ол жүйе кинотеатрлардағы проекторларға үйлесуі керектігі белгілі еді. Ақырында, дискіге бөлек жазылған жүйені фильмге тікелей жазылған дыбыс жүйесі ауыстырды, бұл стандарт қазіргі күнге дейін бар. Біз 1-тарауда көргендей, дыбыс жолағы таспадағы бейне жолағымен бірге басылып шықты. 1930 жылға қарай Америкадағы кинотеатрлардың көпшілігі дыбысты киноға лайықтап жабдықтауды аяқтады. Киногерлер: «Ал енді осы жаңа технологиямен не істейміз?» – деген сұрақ қоюмен болды.

Проблемалар мен шешімдер

Бірнеше жыл бойы дыбыссыз фильм дәуіріндегі оқиға визуалды баяндау тәсілдері енді керек емес болғандықтан, жоғалып кететіндей көрінді. Камера позициялары шектеулі болды, өйткені камера дыбыстың өтуі шектелген арнайы кабинаның ішінде тұруы тиіс еді, олай болмаған жағдайда, мотордың шуы микрофонға жазылып, өзге бір қиындықты тудырар еді (12.48). Кинооператор тек құлаққаптары арқылы ғана ести алатын және әлгі кабинада қысқа панорама арқылы қайта жиектеуден басқа, камерамен қозғалыстар жасау да тым шектеулі еді. 12.48-суретте оң жақта үстел үстінде

“Білесіздер ме, дыбысы бар фильм алғаш пайда болған кезде киногерлердің дыбысты естіртуге ынтық болғаны сондай – олар жұмыртқаның қуырылғаны сияқты дыбыстарды жазуға әуес болды, содан кейін адамдар камераның қозғалатынына әсерленді; енді, меніңше, қолға ұстап жүріп түсіретін камераны жарқын болашақ күтіп тұр. Менің пікірімше, режиссер мен оның камерасы оқиға желісіне басып кірмеуі керек...”.

Джордж Кьюкор, режиссер

тұрған абажадай микрофон да оңайлықпен қозғала қоймайтын. Күрделі қойылымдарды түсіру өте қиындап кетті, өйткені актерлер әрқашан микрофонның қасында тұруы тиіс еді. Әрқайсысы өз кабинетінде тұрған бірнеше камера бір уақытта бір көріністі түсіретін жағдай да жиі кездесетін, сол себепті жарық та бірқалыпты, тең таралуы тиіс, өйткені әр кадрға арнайы жарық қойып жату мүмкін болмады. Осындай шектеулер сыншылар мен режиссерлердің «енді фильмдер статикалық және сахналық қана болып қалады» деген ең үлкен қауіптерін растағандай болды.

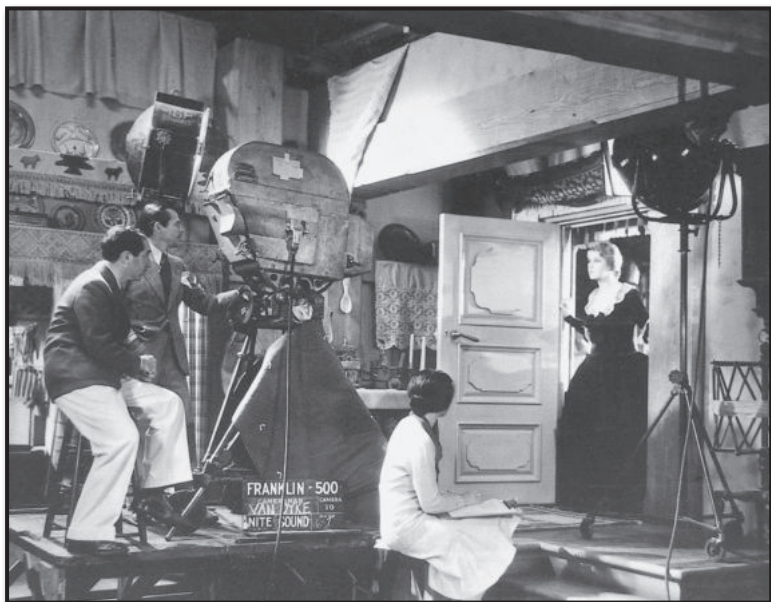
Алайда бұл проблема сол кездің өзінде-ақ шешіле бастады. Бірнеше камера бір көріністі әртүрлі нүктеден түсірген кезде түсірілген материал жалғасымды монтаж үлгісі бойынша арасына ірі пландар қойылып кесілді. Камера қозғалысын мүмкін қылу үшін кабинеттерді дөңгелек үстіне қою, немесе эпизод дыбыссыз режимде жазылып, дыбыс кейіннен қосылу мүмкіндігі қарастырылды. Рубен Мамуляның «Ду қол шапалағы» (*Applause*)

(1929) секілді ертеректегі дыбысты фильмдер камераның бұрынғы қозғалыс икемдігін қайтаруға мүмкіндігі барын көрсетті. Кейінірек жабдық шығарушылар үлкен кабиналарды шағындау қораптарға ауыстыра бастады. Мынадай *дыбыс өшіретін құралдар (12.49)* кинематографистерге камераны жылжымалы платформа үстіне орнатуға мүмкіндік берді. Жоғарыдағы өреге ілінген микрофондар актерлердің еркін жүріп-тұруына, таза дыбыс жазуға қолайлы болды.

Классикалық Голливуд фильмінің формасы мен стилін сақтай отырып, жазылған дыбысты осы жүйеге енгізуге болатыны анық бола бастады. Монтаж, камера қозғалысы, тігісі жатық сахналау қайта қалпына келтірілгеннен кейін, режиссерлер Голливудта дыбыссыз дәуірде пайда болған стилистикалық сипаттамаларға қайта оралды. Дайджетик дыбыс жалғасымды монтаж жүйесіне аса үлкен салмақ берді. Диалог линиясы кесілсе де, монтаж арқылы тігісі жатық уақыт жалғасымдығын сақтап қала алады (333–335-беттер). Оған қоса, музыка да әрекетке барынша дәл қосылды, бұрын кинотеатрдағы оркестр сүйемелдеуі кезінде мұндай дәлдікке қол жеткізу қиын еді. Ендігі жерде Макс Стейнердің «Ең қауіпті ойын» (*The Most Dangerous Game*) (1932) және «Кинг Конг» (*King Kong*) (1933) фильмдері көрсеткендей, кейде долы әрекетті күшейте түсіп, ал кейде жалғыз сөйлемге назар аударту арқылы музыка диалогты да, бейнені де байыта алады.



12.48



12.49

12.48; 12.49 Дыбыс шығармайтын бөлмеден дыбыс шығармайтын қорапқа дейін. Ертеректегі дыбысты фильмдердің кейбір шектеулері (12.48). Артық дыбысты жазбайтын қорап кигізілген камера оны орнатуға көбірек мүмкіндіктер берді (12.49).

Студиялар, жанрлар және ойын-сауық

Жалғасымдық стилі мен классикалық баяндау формасының жалпы дәстүрлері аясында әр студия өзіне ғана тән ерекше тәсіл жасай алды. Мәселен, MGM сәнді әрі мәртебелі студия ретінде белгілі болды, онда киножұлдыздар мен атақты техникалық мамандар ұзақ уақытқа созылған келісімшартпен жұмыс істейтін. MGM декорация, костюм және арнайы эффекттерден ақшасын аяған жоқ. Мәселен, «Жақсы жерде» (*The Good Earth*) (1937) шегіртке шабуылын, «Сан-Францискода» (*San Francisco*) (1936)



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Ертеректегі дыбысты және түрлі түсті фильмдерді табу қиынға түсуі мүмкін, алайда біз олар туралы көп ақпарат беретін DVD жиынтықтарын «Барлығы ән шырқайды! Барлығы билейді! Барлығы оқытады!» (*All singing! All dancing! All teaching!*) жазбасында талдаймыз.



12.50 Жанрларды түсіруге маманданған студиялар. Қою көлеңке, ұшты пішіндер, эксцентрикалық қойылымдар Universal's-тің «Қараңғы ескі үй» (*The Old Dark House*) фильміне тартымды бір юмор араласқан қауіпті атмосфера сезімін бере білді.

1906 жылғы жер сілкінісін әсерлі бейнеледі. Дыбысты фильмдері табысты болса да, Warner Bros сол уақытта арзанырақ жанрларда фильм түсіруге машықтанған шағын студия ретінде белгілі еді. Студияның ең табысты фильмдері ретінде «Кішкентай Цезарь» (*Little Caesar*), «Қоғамның жауы» (*Public Enemy*) секілді гангстерлік фильмдер мен «42-көше» (*42nd Street*), «1933 жылғы алтын іздеушілер» (*Gold Diggers of 1933*), «Ханымдар» (*Dames*) сияқты мюзиклдерді атауға болады. Universal компаниясының беделі одан да төмен еді. Олар аты көпке белгілі жұлдыздар мен қымбат декорациялардан гөрі «Франкенштейн» (*Frankenstein*) (1931) мен «Қараңғы ескі үй» (*The Old Dark House*) (1932; **12.50**) сынды қиял-елес фильмдерін көбірек түсіретін.

Ірі жанрлардың бірінен саналатын мюзиклді түсіру тек дыбыс пайда болғаннан кейін ғана жүзеге асты. Негізінде, Warner Bros компаниясы дыбыс жабдықтарына инвестиция жасаған кезде фильмдегі водевиль актілерін кеңінен таратқысы келген болатын. Көптеген мюзиклдер арасына бірнеше музыкалық нөмір енгізілген қарапайым линиялық сюжеттен тұрса, бірқатар шолу мюзиклдері жай ғана музыкалық нөмірлердің басын біріктірді. Ірі компаниялардың бірі RKO Фред Астер мен Джинджер Роджерстің қатысуымен бірқатар мюзикл жасап шығарды. «Тербеліс уақыты» (*Swing Time*) (Джордж Стивенс, 1936) – баянсөз желісі классикалық түрде құрастырылған мюзиклдің бір мысалы (413–415 беттер).

1930 жылдары түрлі түсті түсіретін таспа кеңінен қолданыла бастады. 1920 жылдары бірер фильмде Техникolor тізбектері бар болғанымен, ол процестің нәтижесі қарабайырлау еді, екі ғана түспен барлық реңдерді көрсетуден әрі аспады. Нәтижесінде экранда тек көк-жасыл және ақшыл қызғылт түстер басым болатын; әрі оны пайдаланудың бағасы да өте қымбатқа түсті (**12.51**).

1930 жылдардың басына қарай Техникolor жетілдірілді. Енді ол үш түсті пайдаланып, түрлі спектрдегі реңге қол жеткізді. Оны пайдалану қымбат болса да, көп ұзамай оның фильмдер тартымдылығын арттыра түсетіні дәлелденді. Жаңа Техникolor қолданылған алғашқы толықметражды «Бекки Шарп» (*Becky Sharp*) (1935) пен «Жалғыз қарағай соқпағы» (*The Trail of the Lonesome Pine*) (1936) фильмдерінен кейін студиялар Техникolorды кеңінен пайдалана бастады. Техникolor процесі камераның түпнұсқасы немесе фильмге қатысты қағазды басып шығару үшін 1970 жылдардың басына дейін қолданылды (Техникolorдың үлгілерін көру үшін 2.17; 2.19; 2.20; 2.22–2.25; 4.2; 4.146; 5.7; 11.101–11.113-суреттерді қараңыз).

Терең фокус пен баяндау инновациялары

Техникolorмен жұмыс істеу үшін түсіру алаңында жақсы, сапалы жарық болуы керек болатын, осыған орай, бұрынғыдан да қуатты жарық беру құралдары ойлап шығарылды. Кейбір кинематографистер жаңа жарықтандыру жабдықтарын ақ-қара түсті фильмдер үшін де пайдалана бастады. Осы қуатты лампалар мен жылдам айналатын таспалар бейнедегі кескін тереңдігіне қол жеткізуге мүмкіндік берді. Көптеген кинематографистер 1920–1930 жылдарда стандартты жұмсақ жарық стилін ұстанса да, басқа киногерлер эксперименттерді бастап кетті.

1930 жылдардың соңына қарай тереңірек фокусты стиль үрдісі жүзеге асты. 1941 жылы «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильміндегі фокустың тереңдігі көрермендер мен режиссерлердің назарын бірден аударды. Орсон Уэллстің композициялары алдыңғы жақтағы фигураларды камераға жақын қойып, артқы жақтағы денелерді кеңістікке тереңірек орналастырып, фокусты өткір қалпында ұстап отырды (5.48; 8.28–8.32; 8.37–8.42). Кей жағдайларда бейнелерді түсіру үшін түсірілім алаңындағы кинематография емес, бұлыңғыр әйнек (*matte*) және кері проекция тәсілдері қолданылды. Жалпы алғанда, «Азамат Кейн» классикалық Голливуд стилінің басты шығармашылық шешімдерінің бірі ретінде терең фокусты енгізгені анық.

Режиссерлер терең сахналау мен терең фокуста түсіру керемет композициялар мен үздіксіз түсірілетін ұзақ дубльдерді ұстап тұруға мүмкіндік беретінін анықтады (**12.52**). Терең фокусқа қажетті жарық экрандағы нысандардың бұрыштарын қанық, өткір қылып көрсететін, бұл тәсіл кейіннен

нуар фильм деп аталып кеткен қылмыс және оны тергеу туралы фильмдерге жақсы үйлесе кетті. Алайда кез келген шығармашылық таңдау секілді жаңа техника жаңаша шешім қабылдауды қажет етті. Егер нысан немесе адамның беті камераға тым жақын орналастырылса, олар қозғалған кезде композицияны баланс пен фокуста ұстап тұру қиын болатын. «Азамат Кейн» және басқа да фильмдердегі ең әйгілі терең фокусты кадрларда қарапайым сахналанып, қозғалмай түсірілген дубльдер көрсетіледі. Нәтижесінде көптеген терең фокусты бейнелер «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) (479–481-беттер) фильмдеріндегідей, тігісі жатық жылжымалы жиектерге қарағанда әлдеқайда статикалық әрі тұйық болып көрінеді.

Осы кезде Голливуд сонымен бірге баянсөз айту мүмкіндіктерін де кеңейтіп жатты. Флешбәктер 1910 жылдардан бері қолданылатын, алайда 1940 жылдары олардың екінші тынысы ашылды. «Ең ұзақ түн» (*The Long Night*) (1947) мен «Үлкен сағат» (*The Big Clock*) (1948) секілді фильмдер оқиғаның шарықтау шегінен басталады да, уақытты кері шегеріп, оқиғалардың неден басталғанын көрсетеді. Немесе «Азамат Кейн» мен «Жалдамалы кісі өлтіруші» (*The Killers*) (1946) фильмдеріндегі секілді қатарынан бірнеше флешбәкті қою да мүмкін болды. Флешбәк ертеректегі көріністе көрсетіліп кетсе де, ешкім күтпеген жаңалық ашуы мүмкін, мәселен «Милдред Пирстегі» (*Mildred Pierce*) (1945) шарықтау шегі осылай түсірілген.

Флешбәктермен бірге сценаристер кадрдан тыс баяндаумен де эксперименттер жасай бастады. Бұл тәсіл радиода жақсы жолға қойылған еді, енді бейнеқатарды сүйемелдей отырып жаңа тыныс алды. Флешбәктер мен кадрдан тыс баяндау менталдық субъективтілікке жаңа мән әкелді. Фильмдер түс көру, галлюцинация, ішімдік не есірткі қолданған адамның елестері секілді көріністерді тіпті 1930 жылдардағыдан да көп қолданды. «Жалдамалы кісі өлтіруші», «Аяулым менің» (*My Sweet*) (1944) және «Қияли» (*Possessed*) (1947) фильмдерінің кей тұстары образды күшейте түсетін субъективті дыбыстың көмегімен неміс экспрессионизмі мен француз импрессионизмін қайталайды.

Дыбыс пен түсті визуалды баяндау жүйесіне енгізу арқылы Голливуд кинематографиясы біз бүгінгі күні жақсы білетін фильмдерге іргетас қалады. Кеңэкранды кино, бірнеше жолақты дыбыс, компьютерлік арнайы эффектілер, цифрлық мүмкіндіктер секілді технологияға кейіннен келген жаңалықтар осы мықты іргетасқа бекіді (12.53). Келесі бірнеше онжылдық бойы Голливуд студияларының формалды һәм стилистикалық



12.51 Екі жолақты Техниколор. «Бен Гурдағы» (*Ben Hur*) (1925) түстер кестесі көбінесе қызғылт-сары және жасыл реңнен құралған.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

1930–1940 жылдардағы терең фокус кинематографиясы мен сахналау туралы «Алдыңғы план, артқы план, ойын алаңы» (*Foreground, background, playground*) және «Қиындықтар, қиындықтар: Уайлердің одан шығар амалы» (*Problems, problems: Wyler's workarounds*) топтамасында.



12.52 Терең фокустың кинематографияға таралуы. Осы техниканы қолданған көптеген фильмдер бар. Солардың кейбіреуінде «Азамат Кейннің» (*Citizen Kane*) кинооператоры Грег Толанд жұмыс істеді, мәселен, Уильям Уайлердің «Кішкентай түлкілер» (*The Little Foxes*) туындысы.



12.53 Нео-нуар өткенге ілтипатын көрсетті. «Кәдімгі күдіктілер» (*The usual suspect*) фильміндегі терең фокусты композиция Уэллс Толландтың терең фокусын кеңэкранды форматқа бейімдеді.

шешімдері 1930–1940 жылдары режиссерлердің шығармашылық шешімдерінің ізімен жүрді. Осы келісімдер мен жазылмаған ережелер бір нәрсені басқаша жасағысы келген режиссерлер үшін де нысана іспетті болды.

Италиялық неореализм (1942–1951)

Кино тарихындағы ең ықпалды ағымдардың бірі атанған неореализмнің шығу тегі бұлдыр. Бұл термин алғаш рет 1940 жылдары италиялық сыншылардың жазбаларында бой көрсетті. Бір жағынан, бұл термин Италия кинематографиясының ережелеріне бағынғысы келмеген жас буынды білдіреді. Диктатор Бенито Муссолинидің тұсында елдегі кино өндірісі алпауыт тарихи эпопеялар мен бай-бағланға арналған сентименталды мелодрамалар жасаумен болды. Көптеген сыншылардың ойынша, бұл фильмдер декаденттік (торыққан жандарды суреттеу) әрі жасанды. Өмір шындығына жақынырақ дүние қажет болды. Бірқатар көрермендер өздері іздеген осы тақырыптағы ерекшеліктерді 1930 жылдары француз фильмдерінен, әсіресе Жан Ренуардың фильмдерінен тапты. Өзге сыншылар іздегенін өз елінен – Лучино Висконтидің «Құлшыныс» (*Ossessione*) (1942) сияқты фильмдерінен кездестіре алды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

1940 жылдардағы флешбэк амалдары туралы «Екі рет баяндалған баянсөздер: «Милдред Пирс» (*Twice-Told Tales: Mildred Pierce*) жазбасында айтамыз, онда видеоталдау да бар.

Бүгінде көптеген тарихшылар неореалистік бағыттағы фильмдер Муссолини билігі тұсындағы кино өндірісінен алысқа кете қойған жоқ деп санайды. Роберто Росселинидің «Ақ кемесі» (*White Ship*) (1941) сияқты псевдо (оқиғасы жасанды) деректі фильмдер пропагандистік болса да, сол кезде болып жатқан

оқиғаларды шынайы суреттеуге жол ашып берді. Аймақтардағы диалект комедиялары мен қалалық мелодрамаларды түсіру үрдістері режиссерлер мен сценаристерді реализмге қарай бұрылуға итермеледі. Жалпы, бірқатар режиссерлер шетелдік әріптестерінің және жергілікті дәстүрдің ықпалымен соғыстан кейінгі кезеңде сол кездегі әлеуметтік жағдайды көрсетуге тырысты. Бұл үрдіс неореалист қозғалысы деген атпен белгілі.

Студияны артқа тастау

Неореализмнің сақталуына экономикалық, саяси және мәдени факторлар көмектесті. Жас кеңестік режиссерлерден айырмашылығы – ірі неореалист режиссерлердің барлығы: Росселини, Витторио де Сика, Висконти және тағы басқалары тәжірибелі киногерлер еді. Олар Голливуд пен Еуропалық фильм дәстүрлерінен сабақ алды. Әрі бір-бірін танитын, сценарийлерімен де, мамандарымен де жиі ой бөлісетін, оған қоса, жұртшылықтың назарын *Cinema* мен *Bianco e Nero* журналдарына аударып отырды. 1948 жылға дейін неореалист қозғалысының үкіметпен әмпей-жәмпейі бір болып, цензурадан аулақ бола білді. Неореализм мен сол кездегі италиялық әдеби қозғалыс арасында мықты байланыс бар еді, бұл өткен ғасырдың «веризмо» (*verismo*) ағымына негізделген болатын. Нәтижесінде бүкіл әлемге танылған мына италиялық фильмдерді атай аламыз: Висконти, «Дірілдеген жер» (*La Terra Trema*) (1947); Росселини, «Рим – ашық қала» (*Rome Open City*) (1945); «Пайсан» (*Paisan*) (1946) және «Германия. Нөлінші жыл» (*Germany Year Zero*) (1947); Де Сика, «Аяқкиім тазалаушы» (*Shoeshine*) (1946) және «Велосипед ұрылары» (*Bicycle Thieves*) (1948).

Неореализм фильм стиліне ерекше көзқарас туғызды. 1945 жылға қарай соғыс зардабынан *Cinecitta* атты ірі Рим студиялық кешенінің көп бөлігі жойылып, түсірілім алаңдары мен дыбыс жазатын құрылғылар жетіспеді. Соның салдарынан неореалист мизансценалар өмірдегі шынайы локацияларда түсірілді, олардың фотографиялық дәлдігі туындыны деректі фильмге ұқсататын. Айтуынша, Росселини негатив таспаларды көшедегі фотографтардан сатып алғандықтан, «Рим – ашық қала» әртүрлі сападағы таспаға түсірілген.

Көшелер мен жеке ғимараттарда түсіріп үйренген италиялық кинооператорлар кинематографияда айтулы шебер болып қалыптасты, соның арқасында олар Голливудтың үшнүктелі жарықтандыру жүйесін қолданбай-ақ фильм түсіре алатын. Сонымен бірге неореалист фильмдерде әйгілі

сахна һәм кино жұлдыздары өнер көрсетсе де, актер емес қарапайым адамдар да өмірдегі шынайы келбеті үшін жұмысқа жиі тартылатын. «*Велосипед ұрыларындағы*» ересек «жұлдызды» ойнау үшін Де Сика қарапайым фабрика жұмысшысын таңдады: «Оның әрбір қозғалысы, жүріп-тұруы, отыруы, қолдарын қимылдатуы – барлығы актердікі емес, еңбек адамынікі... оның барлық қасиеттері шынайы». Италиялық кинематографияда бұрыннан келе жатқан дубляж жасау дәстүрі бар еді, сондықтан дыбысты түсірілім алаңында жазудың қажеттілігі болған жоқ. Диалогты соңынан синхрондау режиссерлерге шағын топпен ғана жұмыс істеп, камераны еркін қозғалтуға мүмкіндік берді. Актерлік ойын мен декорациялардағы импровизациялық еркіндік жиектеуге де икемділік берді, бұл «*Рим – ашық қала*» фильміндегі Пинаның өлімі (12.54–12.56) мен «*Германия. Нөлінші жыл*» фильмінің соңғы тізбегінде анық көрінеді. «*Велосипед ұрыларындағы*» ашық аспан астындағы велосипед саудалайтын базардағы із кесу кадрлары неореалист режиссердің осындай түсірілім алаңдарын таба алғанын, сәтті мүмкіндіктерін жақсы көрсетеді.

Оқиғаны баяндаудың жаңа үлгісі

Неореалистік баяндау үлгісі де соншалықты ықпалды болды. Жеңіл фильмдерде жиі кездесетін мәнерлі сюжеттерге қарсы шыға отырып, неореалистер баяндау арақатынастарын әлсіретуге бейім. Қозғалыстың «*Құлшыныс*», «*Рим – ашық қала*» және «*Аяқкиім тазалаушы*» секілді ертеректе түсірілген басты фильмдері сәтсіз аяқталса да, салыстырмалы түрде жақсы ұйымдастырылған сюжеттерден тұрады. Алайда ең формалды инновациялық неореалист фильмдер ешқандай мотивациялық себебі жоқ, кездейсоқтық болып көрінетін эпизодтарды енгізеді (12.57). Режиссер қарапайым, күнделікті тұстардың сұлулығын сезіну үшін кей тұстарда тоқтай қалуы мүмкін. Де Сиканың «*Умберто Д.*» (*Umberto D*) (1951) фильмінен алынған әйгілі эпизодта екіқабат үй қызметшісі таңғы кофенің дәнін ұнтақтап тұрады. Оның күнде қайталанатын осы бір кішкене жұмысының өзінде бір әсемдік бар, бірақ бұл әсер Голливудта драма болып саналатын концепциядан алыс.

Кейіпкерлер әрекетінің себептері әдетте анық көрінгенімен, оның экономикалық және саяси (кедейлік, жұмыссыздық, эксплуатация) салдары үзік-үзік және сенімсіз болып көрсетіледі.

Росселинидің «*Пайсаны*» – одақтастардың Италияға енген кездегі италиялықтар бастан кешкен өмірдің алты үзгі көрсетілетін эпизодтық туынды. Бізге оқиғаның нәтижесі, себептің салдары туралы жиі айта бермейді. Көпке тән баянсөз тәсілінен бас тартып, Росселини «*Рим – ашық қала*» фильмінде бас кейіпкердің бірін өлтіріп, фильмдегі романтикалық оқиға желісін үзеді.

Сюжеттің қуыс құрылымы мен хикаяны баяндау болып жатқан оқиғаны бүге-шігесіне дейін түсіндіруден бас тартады. Фильм шынайы өмірге қол жеткізу мүмкін еместігін мойындайтын секілді. Бұл әсіресе фильмдердің соңында байқалады. «*Велосипед ұрылары*» жұмысшы мен оның ұлының көше бойымен кетіп бара жатқанымен аяқталады, әкесінің ұрланған велосипеді сол күйі табылмады, олардың болашағы бұлыңғыр. «*Дірілдеген жер*» сицилиялық балықшылардың саудагерлерге қарсы бүлігімен аяқталады, алайда онда болашақта бұл қарсылық сәтті болуы мүмкін деген ишара да бар. Неореализмнің өмірдің шынайы сәттерін көрсетуге бейімділігі осы қозғалыстың көптеген фильмдеріне ашық сипат берді, бұл Америка студиялық киносының оқиғаны тыңғылықты аяқтау әдетіне кереғар еді.



12.54



12.55



12.56

12.54–12.56 Киноны көшеде түсіру. «Ашық қаланың» (*Open City*), бір көрінісінде нацист солдаттар Франческоны жүк көлігінің ішіне лақтырады (12.54). Оның азаматтық некедегі әйелі Пина күзетшілердің арасын жарып өтеді де (12.55), кедір-бұдыр жүк көлігінен түсірілген шайқалған кадр оның көлік артынан жүгіріп келе жатқанын көрсетеді (12.56).



12.57 Кездейсоқтық драмасы. «Велосипед ұрылары» (*Bicycle Thieves*) фильмінде нәсер жауын астында қалған кейіпкер бір топ дін қызметкерлерімен бірге қалқа астына саялайды. Бұл көрініс сюжеттің дамуына еш әсер етпейді, сонысымен де күнделікті өмірдегідей қарапайым көрінеді.

“Велосипед ұрылары» (*Bicycle Thieves*) фильміндегі сезім өте ашық көрсетілген. Ояңған сезімдер – оқиғаның тақырыбы мен баянсөздегі нүктенің табиғи салдары. Бұл – тыныш болса да, лапылдаған құштарлыққа толы саяси фильм. Бірақ ол ешқашан ақылгөйсмейді. Ол жай бақылайды, бірақ түсіндірмейді”.

Режиссер Салли Поттер, Орландо



12.58 Неореализм мұрасы. Иран режиссерлері неореалистер импульсін жалғастыруда: социалистік критицизмді көрсету үшін актер емес адамдарды әдеттегі жағдайда көрсетеді. Самира Махмальбафтың «Алмасы» (*The Apple*) (1988) өмірде болған оқиға негізінде түсірілген. Жұмыссыз әке бірнеше жылға өз қызын қамап тастаған. Кішкентай қыздар мен басқа да отбасы мүшелері өздерін өздері ойнады.

Қозғалыстың соңы мен артында қалған мұрасы

Неореализмнің гүлденуіне алып келген экономикалық және мәдени күштер оның жойылуына да ықпал жасады. Италия соғыстан соң күшін жинап, гүлдене бастағанда, сол тұстағы қоғамды сынайтын фильмдерге көз жұмып қарай бастады. 1949 жылдан соң цензура мен мемлекеттік органдардың қысымы қозғалысты шектеуге күш салды. Үлкен масштабты италиялық фильмдер қайта түсіріле бастады да, неореализм шағын компанияларға берілген түсіру еркіндігінен айырылды. Қазір аттары көпке танымал неореалист режиссерлер жеке мүдделерін іске асыруға ойысты: Росселини христиан гуманизмі мен Батыс тарихын, Де Сика сентименталды романдарды, ал Висконти бай-бағландар өмірін суреттеуге ынталы болды. Көптеген тарихшылардың пайымдауынша, Де Сиканың «Умберто Д.» фильміне сын-пікірлер шабуылы жасала бастағанда неореалист қозғалысына нүкте қойылды. Дегенмен неореалистік элементтер Федерико Феллини («I Вителлони» (*I Vitelloni*), 1954) мен Микеланджело Антонионидің («Махаббат хроникасы» (*Cronaca di un amore*), 1951) ертеректегі жұмыстарында анық байқалады; екеуі де кезінде неореалистік фильмдерді түсіруге атсалысқан. Кейде неореалистік импульстер италиялық киноға қайтадан оралып отырды, бұл әсіресе Эрманно Ольмидің жұмыстарында («II орын, ағаш саболарға (ағаш жоңқасынан жасалған аяққа ілетін сүйретпе) арналған ағашта» (*II Posto, The Tree of the Wooden Clogs*)) анық көрінеді.

Бұл қозғалыстың өндірістік стратегиялары мен әртістік мақсаттары ауқымды шығармашылық шешімдерді қамтамасыз етті. Латын Америкасы, Таяу Шығыс, Азия елдері мен өзге де елдерде сырты жылтыраған студиялық фильмдерден бас тартқысы келген мамандар неореализм құндылықтарына жүгінді. Олар актер емес адамдарды жинап, олардың ойынын еш декорациясыз, шынайы орындарда түсіруге болатынын түсінді, әрі қолында бар болмашы жарыққа сүйене отырып түсіретін. Неореалистердің сценарийлері аса күрделі сюжеттерге құрылмады, режиссерлер күнделікті өмірдегі кездейсоқ оқиғалар мен табиғи нәрселерді қоса беретін. Тіпті сюжет бойынша оқиға әрекеті фильм соңында шешілмейтін де еді, сөйтіп, олар көрермендерге барлық ықтимал нәтижелерді таразылауға мүмкіндік беретін. Неореалистік теория мен практиканың принциптері голливудтық емес кино дәстүрі ретінде бірнеше декадаға созылды. Бүгінде түрлі елдердегі режиссерлер неореализмнің өзіндік нұсқаларын жасауда (12.58).

Француз Жаңа толқыны (1959–1964)

1950 жылдардың соңы мен 1960 жылдардың басы әлемнің түкпір-түкпіріндегі жаңа буынды кинорежиссерлердің қалыптасуының куәсі болды. Көптеген елдерде Екінші дүниежүзілік соғыстың алдында туған, бірақ есеюі соғыстан кейінгі қайта қалпына келу мен гүлдену тұсына келген режиссерлер пайда бола бастады. Жапония, Канада, Англия, Италия, Испания, Бразилия және АҚШ – барлығында бас көтеріп келе жатқан жас киногерлер тобы пайда болды, олардың кейбірі кино мектептерінде, кейбірі мамандандырылған кино журналдарында білім алған еді, бұлардың көпшілігі өндірістегі алдыңғы буынға қарсы бас көтерді. Осы топтардың ең ықпалдысы Францияда қалыптасты.

Сыншылар кино түсірушілерге айналды

1950 жылдардың ортасында Парижде шығарылатын *Cahiers du cinéma* (*Кино күнделік*) атты киножурналға жазатын бір топ жас сыншылар сол кездегі ең беделді саналатын француз режиссерлерін сынауды әдетке айналдырды. «Мен құндылықтардың бейімделуін тек қана оны кино адамы ойлап тапса ғана қабылдаймын», – деп жазды Франсуа Трюффо. – Ауренш пен Бост (сол кездегі жетекші сценаристер), негізінде, әдебиеттің адамдары және олар киноны жеткілікті түрде бағаламайды, мен оларды осынысы үшін жазғырамын». 21 ірі режиссерді тілге тиек ете отырып, Жан-Люк Годар одан да қатты айтып тастады: «Сіздердің камераларыңыздың қозғалысы жиіркенішті, өйткені нысандарыңыз нашар, актерлер дұрыс ойнай алмайды, оған қоса, диалогтарыңыздың көк тиындық құны жоқ; бір сөзбен айтқанда, киноны қалай түсіруді білмейсіздер, өйткені сіздер оның не екенін бағамдай да алмайсыздар». Трюффо мен Годар, Клод Шаброль, Эрик Ромер және Жак Ривет сол кезде түсіру тәсілдері ескірді (Жан Ренуар, Макс Офюль) деген немесе эксцентрикалық (Роберт Брессон, Жак Тати) деп танылған режиссерлерді мақтаумен болды.

“ Кино түсіргенге дейін бәріміз сыншы едік. Маған кез келген фильм ұнайды: орыс, америкалық, неореалист – бәрі. Бәрімізді, кемінде, мені фильм түсіруге ынтық қылған – кино. Мен өмірді тек кино арқылы ғана білемін”.

Жан-Люк Годар, режиссер

Тіпті бұл жас сыншылар француз фильм түсіру истеблишментінен (орныққан, қалыптасып қалған) бас тарта отырып, көздегені коммерция болған Голливуд фильмдерін жақсы көрді. *Cahiers* журналының жас қайраткерлері кейбір *auteur* (авторлар) жұмыстарында америкалық кинодағы әртістік сезім бар деп тұжырымдады (*auteur* деген француз сөзін әдейі қалдырған екен, біз де солай қалдырғанды жөн көрдік. – *Ауд.*) **Auteur** әдетте сценарийлерді сөзбе-сөз жазбаса да, студиядан шыққан фильмдер арқылы өзінің жеке көзқарастарын танытты, осылайша Голливудтың стандартты жүйесінен шыға білді деп есептеді. Хоуард Хоукс, Отто Преминджер, Сэмюель Фуллер, Винсенте Миннелли, Альфред Хичкок – бұлардың барлығы жай ғана кино түсірушілер емес еді. Әр режиссердің туындысы тұтас бір әлемге тең болды. Годар айтқандай, «Хичкоктың фильмдері Арагонның кітаптарынан кем емес деген принципті мойындау арқылы, біз, кем дегенде, бір күнді ұтып алдық. Фильм *auteur*-лары біздің арқамызда әйтеуір кино тарихына енді-ау».

Жай ғана сыншы болу жас авторларды қанағаттандыра қоймады. Олар кино түсіргісі келді. Жолдастарынан қарызға алған ақшаға локацияларда түсірілім жасап, әрқайсысы қысқа фильмдер жасай бастады. 1959 жылға қарай олар санасуды қажет ететін күшке айналды. Сол жылы Ривет «Париж бізге тиесілі» (*Paris nous appartient*) фильмін түсірді; Годар «Ақырғы дем» фильмін (*Breathless*) жасап шығарды; Шаброль өзінің екінші көркем фильмі «Немере ағайындыларын» (*Les Cousins*) түсірді; сәуір айында Трюффонның «400 соққы» (*Les Quatre cent coups*) фильмі Канн фестивалінің гран-при жүлдесін жеңіп алды.

Бұл режиссерлердің жаңашылдығы мен жастық энергиясын суреттеген журналистер оларды *nouvelle vague* – «Жаңа толқын» деп атап кетті. Олардың жұмыстары керемет әсер беретін. Жалпы алғанда, бес ірі режиссер 1959 бен 1966 жылдардың арасында 32 фильм түсірсе, Годар мен Шаброль әрқайсысы 11 кино жасап шығарды. Осыншама көп фильмдерді сараптау оңай емес, дегенмен олардың арасында ұқсастықтар да баршылық, сондықтан «Жаңа толқынның пішіні мен стилін анықтауға болады.



12.59 Локацияда түсіру. «Жақсы әйелдер» (*Les Bonnes femmes*): сериялық кісі өлтіруші олардың ізіне түскенде, екі кейіпкер әйел жұмыста бос отырады. «Жаңа толқынның» басқа да режиссерлері секілді, Клод Шаброль неореалистердің ізімен осыған ұқсас тұрмыстық техника дүкені локациясында түсіреді.

жағдайға айналды (12.59). Сондықтан да жалтыраған студия шамдарын қолдағы бар жарыққа, яғни қарапайым жарық көздеріне ауыстырды. «Париж бізге тиесілі» фильміндегі лас пәтерлер мен күнгірт дәліздерді соғыстан кейінгі көп француз фильмдері көрсете алмаушы еді.

Кинематография да өзгерді. «Жаңа толқын» камера қозғалысы ерекше орын алады, панорамалар жасап, кейіпкерлердің артынан ере отырып түсіру арқылы локациялардың мүмкіндігін көрсете алды. Локацияда мобильді кадрларды арзан жасау үшін икемді, портативті құрал-жабдық қажет болды. Бір жақсысы, соның алдында ғана Эклер салмағы жеңіл, қолмен көтеруге болатын камера жасап шығарған болатын (Эклер ол камераны, негізінен, деректі фильмдерді түсіруге пайдаланғанымен, ол Жаңа толқынның реалистік мизансценаларына үйлесе кетті). «Жаңа толқын» режиссерлері қолға ұстап, еркін қолдануға болатын қолайлы камераға қатты қуанды. «400 соққы» фильмінде камера кішкентай ғана пәтерді егжей-тегжейлі түсіріп, карнавал центрифугасында айналады. «Ақырғы дем» фильмінде кинооператор туристік агенттіктегі бұралаң жолмен кетіп бара жатқан кейіпкердің артынан ере жүріп түсіру үшін қоларбада камераны ұстап отырды (11.46).

«Жаңа толқынға» тән ең белгілі сипаттардың бірі – олардың жарасымды әзіл-қалжыңы. Бұл жас мамандар кино ортасымен әдейі ойнай отырып жұмыс істеді. Годардың «Бір топ аутсайдер» (*Band of Outsiders*) фильмінде үш бас кейіпкер бір минутқа үнсіздік сақтауды ұсынады, сол кезде Годар да олардың айтқанын «тыңдап», фильмдегі барлық дыбысты мүлдем алып тастайды. Трюффонның «Пианисті ату» (*Shoot the Piano Player*) фильмінде кейіпкер «өтірік айтып тұрған жоқпын» деп ант-су ішеді: «Осыдан өтірік айтсам, мамадан айырылайын». Келесі кадрда кәрі әйел есінен танып құлап қалады.

Юмормен бірге – Голливудтық болсын, Еуропалық болсын – өзге де фильмдерге эзотерикалық сілтемелер жасалды. Бұл өздері табына қарайтын *auteur*-лерге деген құрмет еді. Годардың кейіпкерлері «Джонни Гитарға» (Николаас Рей), «Кейбіреулер жүгіріп келеді» (*Some Came Running*) (Николаас Минелли) және «Аризона Джимге» (Ренуардың «Ланж мырзаның қылмысы» (*Crime of M. Lange*) фильмдеріне ишара жасайды. «Карабинерлерде» (*In Les Carabiniers*) Годар Люмберге пародия жасайды, «Өз өміріңді сүр» (*Vivre sa vie*) фильмінде ол «Жанна д'Арктың құштарлығына» (*La Passion de Jeanne d'Arc*) визуалды сілтемелер жасайды (12.60; 12.61). Шаброль өз фильмдерінде Хичкокке көп сілтеме жасаса, Трюффонның «Мистондар» (*Les Mistons*) туындысында Люмбердің қысқаметражды фильмінен үзіндіні қайталайды. Жаңа толқындықтардың пікірінше, осындай сілтемелер әдебиет пен көркем суреттегі сияқты, кино өнерінде де жақсы дәстүрлер бар екенін аңғартады.

Неореализмнің қайта бағалануы

«Жаңа толқын» фильмдері сонымен бірге неореалистердің сюжет құрылымына жасаған тәжірибелерін одан әрі дамытты. Жалпы айтқанда, оқиғадағы себеп арақатынастары әлсірей түсті. «Париж бізге тиесілі» фильмінде саяси конспирация (жасырын ұйым) бар ма, жоқ па? «Өз өміріңді сүр»

«Жаңа толқын» стилі

«Жаңа толқын» фильмдерінің тайға таңба басқандай анық көрінген бір қасиеті – еркін қарапайымдылық. Іші-сырты жылтыраған, еш ақауы жоқ сияқты көрінетін француздың «сапалы кино» жақтаушылары үшін бұл жас режиссерлер өз ісіне өте салғырт қарайтын болып көрінді. «Жаңа толқын» режиссерлері неореалистерге табына қарап (әсіресе Росселиниге), студияда түсірілген фильмдерден бөлектену үшін түсірілім алаңдары ретінде Париж көшелері мен қала маңындағы табиғи локацияларды (арнайы жасалмаған, өндірісте, көшеде болып жататын көріністер) таңдады. Табиғи локацияда түсіру әдеттегі

фильмінің соңында Нана неге атылды? «*Пианисті ату*» фильміндегі алғашқы тізбек кейіпкердің інісі мен ол көшеде кездейсоқ кездестірген кісі арасындағы әңгімеден өрбіген. Кездейсоқ кісі ұзақ уақыт бойы өзінің отбасындағы қиындықтарды әңгімелеп тұрады. Бұл Голливуд фильмі болса, ол басты кейіпкерлердің біріне айналар еді, ал мұнда ол осы әңгімеден кейін мүлдем қайта көрінбейді.

Фильмдерде арнайы мақсаты бар кейіпкерлер көп кездеспейді. Кейіпкерлер жай ғана, еш мақсатсыз өмір сүріп, дәл сол тұстағы әрекет ықпалымен қимылдап, уақытын кафеде немесе кинода өткізуі мүмкін. «Жаңа толқындағы» баянсөздердің бағыты да біз күткен жолмен емес, басқаша өзгеріп отырады. «*Пианисті ату*» фильмінде екі гангстер кейіпкер мен оның қызын ұрлап алып кеткеннен кейін төртеуінің арасында секс туралы күлкілі әңгіме орын алады. Жалғасымдықты үзе монтаждау жалғасымды баянсөзді әрі қарай бөле береді; бұл үрдіс Годардың аттам кесімдері кезінде шарықтау шегіне жетеді (6.151; 6.152; 11.51; 11.52).

«Жаңа толқын» фильмдері әдетте екіұдай аяқталады. «400 соққының» соңғы кадрында Антуан теңізге жетеді, алайда ол алға қарай қозғала бергенде Трюффо камераны оған қарай зуммен жылжытып, фильмді «Антуан енді қайда барады?» деген жауапсыз сұрақпен аяқтайды (3.10). «*Ақырғы демде*» (500-бет) де біз осындай шешімі табылмаған сұрақты кездестіргенбіз. Шаброльдың «Жақсы әйелдер» (*Les Bonnes Femmes*) және «Офелиясында» (*Ophelia*), Риветтің «*Париж бізге тиесілі*» фильмінде, Годар мен Трюффонның сол кезеңдегі барлық дерлік жұмыстарында себеп арақатынастары үзілгендіктен, фильмдер жауабы жоқ сұрақтармен бұлыңғыр аяқталады.

Мейнстрим ішінде және мейнстримнен тыс

Режиссерлер кейде дәрежілеу тәсілдер қолданып, ал фильмдер көрерменнен көп нәрсені талап етсе де, Француз кино өндірісі «Жаңа толқынды» кеудесінен итере қойған жоқ. 1947–1957 жылдар арасындағы онжылдық кино түсіруге ыңғайлы, жақсы жылдар болды. Үкімет бұл саланы квоталар бөлу арқылы қолдап, банктер қаржыландырып отырды, сонымен бірге халықаралық деңгейде фильмдерді бірлесіп шығару жолға қойылды. Бірақ 1957 жылы кинотеатрға келетін көрермендер саны күрт азайды, оған себеп телевизияның кең таралуы еді. 1959 жылға қарай кино саласы дағдарысқа ұшырады. Оңтайлы бір шешім ретінде аз бюджетті жобаларды тәуелсіз қаржыландыруға ынталандыру болды. Ірі режиссерлерге қарағанда, «Жаңа толқын» режиссерлері фильмдерін тез әрі арзан бағаға түсіре бастады. Оған қоса, жас режиссерлер бір-біріне қол ұшын соза отырып, қаржылық тәуекелдерді азайтып отырды. 1964 жылға қарай әрбір «Жаңа толқын» режиссерінің өзіндік өндіріс компаниясы болды, сондықтан бұл топ кино өндірісіне тез сіңіп кетті. Сол уақыт шамасында «Жаңа толқынға» тән пішін мен стильге еліктеушілер пайда болды (мәселен, Тони Ричардсонның 1963 жылы Англияда түсірілген «Том Джонс» фильмі). Көптеген тарихшылардың пайымдауынша, осы кезде бұл қозғалыстың топ ретіндегі уақыты аяқталды. 1968 жылы Францияда болған саяси қақтығыстар режиссерлер арасындағы жеке қарым-қатынасқа да сызат түсіргені анық.

«Жаңа толқын» мүшелері ондаған жылдар бойы аса беделді режиссерлер болып қалды. Шаброль, Трюффо және Ромер француз кино өндірісіне нық орнықты, ал Годар болса Швейцарияда өз кәсібін ашты, Риветт те аса күрделі әрі ұзақ баянсөздерді түсіре бастады (мәселен, «Мен жек көретін бірден-бір адам» (*Out One*) түпнұсқасының ұзындығы шамамен 12 сағатқа созылады). Олардың фильмдері үлкен қауым ішінде табысқа кенелмесе де, Үкімет субсидияларынан, халықаралық агенттіктер мен жеке тұлғалардың қаржыландыруынан кенде болған жоқ. Белгілі бір дәрежеде олар өздері кезінде қарсы шыққан «ескі гвардияға» айналды. Алайда олардың көбі өр де ықпалды



12.60



12.61

12.60; 12.61 Классикалық фильм бағдар ретінде. Годардың «Өз өміріңді сүр» (*Vivre sa vie*) фильмінде Дрейердің «Жанна д'Арктың құштарлығы» (*The Passion of Joan of Arc*) (12.60) фильмiнен үзiндi Нананың аяушылық сезiмiн оятады (12.61). Бұл көрiнiс сонымен бiрге оны дыбыссыз киноның ең ұлы кейiпкерлерiнiң бiрiне теңестiредi (4.46-қараңыз).



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Годар фильмдеріндегі стереоскоптық технологияның ұтымды пайдалануын «Тілмен қоштасу: 2 + 2 × 3D» (*Adieu au language: 2 + 2 × 3D*) және «Қош бол, «Тіл» фильміне сәлем деп айт» (*Say hello to Goodbye to Language*) жазбаларында қарастырамыз.

фильмдер түсіруін жалғастыра берді. Годар видеоны салмақты қабылдаған алғашқы режиссерлердің бірі болды. 2010 жылы ол HD сапасында «Социалистік фильм» (*Film Socialisme*) көркем фильмін түсірді. Оның бұл жұмысы да, басқалары сияқты, ерекше нонконформистік (қалыптасқан түсінікке бағына бермейтін) болып шықты. Осы сияқты көпшіліктің сұранысына бағынбау идеясы 3D форматымен жұмыс істеп көрген «Тілмен қош айтысу» (*Goodbye to Language*) (2014) фильмінде де байқалады.

«Жаңа толқын» тек қана бірегей және құнды фильмдер шығарып қана қойған жоқ, сонымен бірге бұл қозғалыс киноға деген махаббаты арқылы біріккен, лапылдап жанып тұрған жастардың баяулаған кино өндірісіне жаңа леп әкеле алатынын көрсетті.

Ол толығымен кино тарихындағы өз орнын білетін, аз бюджетпен жұмыс жасай алатын, медиа мәдениетінің әрқашан келесі үлкен жаңалыққа құмар екенін саналы түрде түсінген қозғалыстардың айтулы прототипіне айналды. Даниялық *Dogme 95* тобы Француз «Жаңа толқынына» шабуылдады («Біз толқын деп ойлаған су шымырлап жағаға келгенде балшыққа айналды»), бірақ олар қозғалыстың ертеректегі құндылықтарын, конформизмді бұзу керектігі туралы идеясының артынан жүріп отырған еді (12.62). «Жаңа толқын» жалған емес еді. Өздері пір тұтқан неореалистер секілді, бұл жас режиссерлер ерекше шығармашылық шешімдер жасау кино өнерінде жаңа мүмкіндіктерге жол ашатынын көрсетті.

Жаңа Голливуд пен тәуелсіз кино (1970–1980)

1930–1940 жылдарда Голливуд режиссерлері өз дәстүрлерін сақтай отырып, дыбыс пен түске байланысты технологиялық талаптарды сіңіріп алды. 1950–1960 жылдары олар үлкен қиындықтарға тап болды. Оларда кең экран және стереофоник дыбыс секілді жаңа технологиялар болғанымен, проблемалар күтпеген жерден шықты. Үкімет қаулысы бойынша басынан бастап соңына дейін (сценарийден бастап киноны таратуға дейін) кино түсіретін вертикалды интеграцияланған студиялар 1940 жылдың соңына қарай таратылды. Фильмді таратушылар кинотеатрларды иеленіп, көрерменге қызықсыз киноны көрсете алмайтын жағдайда қалды. Бұл қаулы телевизия және басқа да ойын-сауықтың кең таралуына байланысты, америкалықтардың кинотеатрларға келуінің күрт төмендеуіне алып келді. Оған жауап ретінде киногерлер жастарға арналған фильм сияқты белгілі бір нақты сегментте фильм түсіру мен бұрын тыйым салынған секс, есірткі секілді тақырыптарды қозғаумен жауап берді.



12.62 Жаңа толқын тәсілдерін пайдалану және онымен күресу. 1995 жылдардың көктемінде бір топ Дат режиссерлері өздері «Догме» деп атаған қозғалыстың негізін қалады, онда олар «Француз Жаңа толқынының» негізін қаламақшы болды. Топ фильмді тек қана локацияда қолға ұстайтын камерамен түсіріп, постпродакшн кезеңінде дыбыс монтажынан бас тартуды ұсынатын манифест қабылдады. Оның бір нәтижесі «Догме» қозғалысының екінші фильмі «Ақымақтар» (*The Idiots*) (1998) еді. Онда жұрттың реакциясын байқау үшін көпшілік жерге барып, «спаззингпен», яғни өзін физикалық немесе психикалық тұрғыда мүгедек сияқты көрсетумен айналысқан бір топ жас көрсетілді.

«Музыка дыбысы» (*The Sound of Music*) (1965), «Доктор Живаго» (*Dr. Zhivago*) (1965) және тағы бірер фильм көп қаржы тапқанымен, әлсіреп бара жатқан кино өндірісін қайта нығайта алмады. Бұрын кинотеатрда көрсетілген фильмдерді қымбатқа сатып алатын телеарналар бұрынғыдай жоғары баға ұсынып, киноға таласуын тоқтатты. Америкада кинотеатрға келушілердің саны жылына 1 миллиард билетке азайып кетті. 1969 жылға қарай Голливуд компаниялары жылына 200 миллион доллар жоғалтып отырды.

«Музыка дыбысы» (*The Sound of Music*) (1965), «Доктор Живаго» (*Dr. Zhivago*) (1965) және тағы бірер фильм көп қаржы тапқанымен, әлсіреп бара жатқан кино өндірісін қайта нығайта алмады. Бұрын кинотеатрда көрсетілген фильмдерді қымбатқа сатып алатын телеарналар бұрынғыдай жоғары баға ұсынып, киноға таласуын тоқтатты. Америкада кинотеатрға келушілердің саны жылына 1 миллиард билетке азайып кетті. 1969 жылға қарай Голливуд компаниялары жылына 200 миллион доллар жоғалтып отырды.

Блокбастерлер мен инди фильмдер

Өндіріс блокбастерлік деп аталған менталитеттің арқасында сақталып қалды. Дисней мультфильмдері сияқты табысты болатынын оңай болжауға болатын жұмыстармен қатар күтпеген фильмдер де баса озық шықты: «Өкіл әке» (*The Godfather*) (1972), «Жын шығарушы» (*The Exorcist*) (1973), «Америкалық граффити» (*American Graffiti*) (1973), «Ақула азуындағы ажал» (*Jaws*) (1975), «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*) (1977), «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) (1977) және «Супермэн» (*Superman*) (1978). Басқа табысты фильмдерден айырмашылығы – оларда аты әлемге әйгілі киножұлдыздар ойнаған жоқ. Бродвей мюзиклдеріне де негізделмеді. Бұл фильмдер көпшілікке белгілі, тіпті кейде ескірген хоррор немесе ғылыми-фантастикалық жанрларда түсірілгенімен, олардың өндірістік құндылығы жоғары болды, әрі ең соңғы арнайы эффектілермен жабдықталды. Жас аудиторияға арнап түсірілген бұл фильмдер «міндетті түрде көру керек» дейтін туындыларға айналды, сонымен бірге көптеген көрермендер бұл фильмдерді бір ғана емес, бірнеше рет қайталап көргенді ұнатты. 1970 жылдары блокбастерлер орасан зор табысқа ие болады деп күтілмеген еді, бірақ олар көрермен ықыласына бөленгеннен кейін продюсерлер блокбастерлерді арнайы түрде шығаруға көшті. Осы процесс кезінде Голливуд та жаңара бастады.

Студияларда шығарылған блокбастерлер «қолшатыр» фильмдер ретінде танылды, өйткені олардың түсірген табысы басқа шағындау фильмдерді қаржыландыруға жететін еді. Студиялар қаржыны киножұлдыздардың қатысуымен түсірілген комедия, драма, шытырман оқиғалы фильмдерге жұмсады. Олар арзанырақ жанрлы фильмдерді көрсету құқығын иелену арқылы оларды қолдауын жалғастыра берді, өйткені блокбастерлер болашақта табыс көзіне айналуы мүмкін еді. Студиялар сонымен бірге сыншылар назарын аудартып, түрлі марапаттарды жеңіп алуы мүмкін фильмдерге қаржы құю арқылы тәуекелге барып отырды. Мысалы, атақты «Із кесушілер» (*The Searchers*) (1972) немесе қарама-қайшылығы көп «Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*) (1976) секілді фильмдерді айтуға болады.

1970–2010 жылдар аралығында блокбастерлер, жанрлық фильмдер, Оскарға лайық туындылар, өткір эксперименттер мен шағын аудиторияларға арналған тәуелсіз кино нарықты жетелеп отырды. Талғамдар мен тренд өзгеріп тұрды; «Матрица» (*The Matrix*) (1999) мен «Қара киімді адамдар-3» (*Men in Black 3*) (2012) «Империя кері соққысын береді» (*The Empire Strikes Back*) (1980) фильміне қарағанда әлдеқайда күрделі оқиғаларды баяндауға көшті. Кинематографистер бір категориядан екіншісіне өтіп тұрды. Шағын аудиторияларға арналған тәуелсіз кино түсіретін («Ол оған ауадай қажет» (*She's Gotta Have It*, 1986) Спайк Ли үлкен беделге ие болған («Малкольм Икс» (*Malcolm X*, 1992) фильмін түсірді, содан кейін мейнстримді жанрлық фильмдерге («Наша сатушылар» (*Clockers*, 1995); «Ұсталмаған – ұры емес» (*Inside Man*, 2006) көшті. «Зұлым көшелер» (*Mean Streets*) (1973) мен «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) (1980) фильмдерін түсірген Мартин Скорсезе күндердің күнінде 150 миллион долларлық балаларға арналған 3D фильм түсіреді деп ешкім ойлаған жоқ («Хьюго» (*Hugo*) (2011). Голливудтың қазіргі заманғы дәстүрін ұстап тұрған бір себеп бар болса, ол түрлі бюджет пен түрлі талғамға арналған фильмдерді шығару стратегиясы болар.

Муви Братс қозғалысының пайда болуы

1975 жылға қарай Голливудтың алтын ғасыры болып есептелетін режиссерлердің көбі өмірден өтіп, кейбірі зейнетке шықты, сондықтан сол дәуірдегі басты трендтерді жас таланттар ойлап тапты. Ертеректегі америкалық режиссерлерден олар маңызды бір қасиетімен ерекшеленетін еді. Студия жүйесінің ішінде бір-

“ Мен тәуелсіз режиссер болмағанымна қуанамын. Маған жүйе ішінде жұмыс істеген ұнайды. Мен бұрынғы режиссерлерді пір тұтам. Виктор Флеминг, сосын Селзник пен Мейер де көптеген жылдар бойы Метро үшін режиссер болып жұмыс істеді... Флеминг «Ержүрек капитандарды» (*Captains Courageous*) түсірді. Сіз оның ең сүйікті фильмдері қандай екенін білесіз бе? «Оз сиқыршысы» (*Wizard of Oz*) мен «Желмен бірге ескендер» (*Gone with the Wind*)”.

Стивен Спилберг, продюсер/режиссер

“ Бұл (Голливудтың классикалық фильмдері) тұтас ұрпақ үшін жай ғана тұтыну тауары болып қалған жоқ. Бұл біздің айырылмас бөлшегімізге айналды”.

Мартин Скорсезе, режиссер

12.63 Бірнеше мүдде нүктесін сахналау. «Акула азуындағы ажалда» (*Jaws*) Стивен Спилберг кейін өзіне тән ерекшелік болып танылған терең қойылымға деген талантын көрсете білді.



тіндеп, сатылап көтерілмей-ақ, олар кино мектептерін бітірген болатын. Нью-Йорк университеті, Оңтүстік Калифорния университеті, Лос-Анджелестегі Калифорния университеті секілді оқу орындарында кино өндірісінің қыр-сырын ұғынып қана қоймай, фильм эстетикасы мен тарихын да зерттеді. Франциядағы «Жаңа толқын» режиссерлері секілді, олар да ұлы фильмдер мен режиссерлерді жатқа білді. Нәтижесінде киногерлердің осы толқыны «балақай киношниктер» ретінде белгілі. Өндірістің қандай дәрежесінде жұмыс істесе де, олар өздеріне қалдырылған кино мұрасы туралы жақсы білетін, сондықтан «балақайлар» осы мұраны ары қарай жалғастыра отырып, жаңаша нәрселерді жасап көруге ұмтылды.

Мәселен, Стивен Спилберг пен Джордж Лукас ғылыми фантастика жанрын қайта жаңғыртқанда, кино тарихын жақсы біле отырып жаңартты. «Жақын арақатынас» (*Close Encounters*) пен «Э.Т.: Экстратеррестриал» (*E. T.: The Extraterrestrial*) (1982) фильмдерінде Спилберг басқа планеталардан келген келімсектерді сүйкімді тіршілік иелері етіп көрсету арқылы қалыптасқан дәстүрге қарсы келді. «Жұлдыздар соғысы» мен оның сиквелдерін түсіре отырып, Джордж Лукас Флеш Гордон туралы сериалдағы «Ракета операсы» мен сенбі күні таңда көрсетілетін ертеңгіліктерге саналы түрде сілтеме жасады. «Жоғалған кемеңіз іздеушілер» (*Raiders of the Lost Ark*) (1981) фильмінде біріге жұмыс жасаған Спилберг пен Лукас қисынсыз сюжетке әрекеттің заманауи хореографиясын қосу арқылы Б дәрежесіндегі сериалдарды қайта жаңғыртты. Спилберг сонымен бірге Оскар сыйлығын алу үмітімен әдейі түсірілетін фильмде де жұмыс жасап көрді. Олар «Күлгін түс» (*The Color Purple*) (1985), «Шиндлердің тізімі» (*Schindler's List*) (1993) және басқа да беделді жобалар. Оның Amblin деген компаниясы «Полтергейст» (*Poltergeist*) (1982) пен «Гремлиндер» (*Gremlins*) (1984) атты ерекше жанрлық фильмдерді жасап шығарды.

Студияда жұмыс істегісі келген «балақай киношниктер» үшін мұның бәрі жай ғана ностальгия емес еді. Б дәрежелі фильмдерді А дәрежесіне өткізу немесе блокбастерге айналдыру үшін олар күрделі техниканы игерді. Лукас «Жұлдыздар соғысы» үшін іс-қимылды басқаратын жүйе (моушн контроль) ойлап шығарды. Оның «Өндірістік жарық пен сиқыр» атты компаниясы (ILM) жаңа арнайы эффекттер нарығында көшбасшыға айналды. «Акула азуындағы ажалдан» бастап Спилберг кезінде «Азамат Кейнде» (5.48; 12.63) қолданылған терең фокусты тактиканы қолданды (5.48; 12.63). Спилберг пен Лукас сонымен бірге цифрлық дыбыс пен кинотеатрда киноны жоғары сапалы технологиямен көрсету қозғалысын да бастады. Олар 1950 жылдары «Синерама» мен 3D фильм сияқты инновациялардан кем түспейтін қазіргі заман баламаларын пайдаланғысы келді.

Өзге режиссерлер болса аз бюджетті дәрежеде ескі Голливуд жетістіктерін жаңғыртуға тырысты. Брайан де Пальманың Хичкокты пір тұтуы оны «Кэрри» (*Carrie*) (1976) хоррорын (қорқынышты, үрейлі фильмдер) және «Күлшыныс» триллерін түсіруіне ұласты. «Өлтіру үшін киінген» (*Dressed to Kill*) (1980) «Психоны» (*Psycho*) қайталаса, «Дублер» (*Body Double*) (1984) «Артқы терезеге» (*Rear Window*) ұқсас болды. Питер Богдановичтің «Не болды, дәрігер?» (*What's Up, Doc?*) (1972) фильмі есерсоқ комедияларға, соның ішінде Хоуард Хоуктың «Бөбекті» тәрбиелеу» (*Bringing Up Baby*) фильміне сілтеме жасайды. Джон Карпентердің «13-бөлімшеге шабуылы» (*Assault on Precinct 13*) (1976) Хоукстың «Рио Бравосымен» (*Rio Bravo*) жартылай байланысты; монтаж болса «Джон Т. Шансқа» – Хоукстың вестерндерінің бірінде Джон Уейн ойнаған кейіпкерлердің біріне сілтеме жасайды.

Өзге де жолдар

Көптеген сыншылардың ойынша, 1970 жылдарды жаңару дәуірі ретінде қалыптастырған анти блокбастерлердің, яғни қарапайым пенделердің интимдік драмаларының түсірілуі еді. «Бес оңай бөлік» (*Five Easy Pieces*) (1970), «Соңғы киносеанс» (*The Last Picture Show*) (1972), «Соңғы деталь» (*The Last Detail*) (1973), «Элис бұл жерде тұрмайды» (*Alice Doesn't Live Here Anymore*) (1974) және басқа да фильмдердің түсірілуімен күнделікті дағдарыстар мен психологиялық шиеленістер алдыңғы орынға шықты. Осы фильмдер америкалық киноға социалистік реализм ұғымын берді, бұл түсінік ескі Голливуд пен Спилберг, Лукас пен басқа «балақай киношниктердің» жаңа Голливудында жоқ болатын. Бұл фильмдердің кейбірі Джон Кассаветстің фильмдерінен бастау алады. Оның тікелей және интуитивті карама-қайшылықтары «Келбет» (*Faces*) (1968), «Күйеулер» (*Husbands*) (1970) және «БҚпал ығындағы әйел» (*A Woman under the Influence*) (1974) фильмдерінде жақсы көрсетілген.

Студиялар мен тәуелсіз компаниялар қолдаған осындай шағын драмалар америкалық кино саласының италиялық неореализміндегідей өмірден алынған тұстарды баянсөзге қоса алатынын көрсетті. Бірақ негіздеме тұтастай формалды болмады. Бұл фильмдердің тартымдылығының бір бөлігі сексуалды ашықтық есебінен болды, бұл 1968 жылы фильмдерді рейтинг бойынша бағалау енгізілгеннен кейін анықталды. Бейәдеп сөз бен дөрекі әзіл-қалжыңдар, жалаңаш дене, адюльтер (жұбайлық сенімді аяққа таптап, көзге шөп салушы), жыныстық қарым-қатынасты көрсету әдеттегі жағдайға айналды. Бұлар классикалық Голливудтың романтика туралы жазылмаған ережелерін бұзуға батылы барған киноның элементтері деп есептелінді.

Баяндау эксперименттері 1970 жылдардағы басқа да фильмдерде одан да қатты көрінді. Кейбір режиссерлер Европа стиліндегі күрделі өнер фильмін түсіруді армандады. Олардың арасындағы ең белгілісі, бәлкім, Копполаның «Әңгімесі» (*The Conversation*) (1974) болса керек. Антонионидің «Үлкеюіне» (*Blow-Up*) (1966) сілтеме жасаған мистикалық оқиғада шынайы өмір мен галлюцинация арасындағы екіұдайлық көрсетіледі (363–364-беттер). 1940 жылдардың флеш-бөктері мен фантазияларына қарағанда сәл бұлыңғырлау субъективизм бастамалары Роберт Альтманның «Бейнелер» (*Images*) (1972), Боб Фосстың «Мұның бәрі джаз» (*All That Jazz*) (1979) және Копполаның «Қазіргі апокалипсис» (*Apocalypse Now*) (1979; 12.36) фильмдерінің алғашқы пландарында-ақ көрінді. «Жаңа толқын» фильмдеріне ұқсайтын жерлері режиссерлердің киноға деген сүйіспеншілігі көрермен фильмді тамашалап отыр деген ойдың санада болуына байланысты еді. Денис Хоппердің «Соңғы киносы» (*The Last Movie*) (1971) өз ағымын «Мына жердегі көрініс жоқ» деген титрмен бөледі. Альтманның «Ұзақ қоштасуында» (*The Long Goodbye*) (1973) Лос-Анджелестегі детектив Филип Марлоу тегеурінді детективті ойнайтынын білген сияқты, алайда кейде ол әсер жоғалады, өйткені фильмнің соңғы кадрында ол «Голливудқа ура» әуеніне билеп бара жатады.

Альтман «баяндау желісі» деп аталуы мүмкін жаңа баяндау стратегиясын енгізді. Киножұлдыздар шоғырланған «Гранд Отель» (*Grand Hotel*) (1932) секілді фильмдер арагидік студиялық дәуірде де түсірілетін, алайда «Нэшвилл» (*Nashville*) (1975) мен «Той» (*A Wedding*) (1978) фильмдері бірнеше бас кейіпкер мен бір-бірімен ұйқаса араласқан сюжет линияларын жаңа деңгейге көтерді. Мұндай фильмдерде көптеген кейіпкер бір қала немесе қоғамдық шара секілді жерлерде тоғысады да, бір-бірінің жолын кеседі, әрқайсысының мүддесі бөлек және ешқайсысы бас кейіпкер ретінде көрінбейді. Альтман бір мақсатқа жетуге ұмтылған сюжеттерден гөрі бір-біріне кездейсоқ тоғысқан, сол арқылы мінез-құлқын аша алған кейіпкерлерді баса көрсетті.

Стилистикалық тұрғыда бұл фильмдер классикалық жалғасымдық стилін бұзбайды. Көптеген режиссерлер бұл стильді қолданғанды ұнатты, алайда әрқайсысы әрқалай бағытта жұмыс істеді. Осы кезеңнің фильмдерінде біз 6-тарауда күшейтілген жалғасымдық деп атаған дәстүрлі 180° жүйенің нұсқаларын көре бастаймыз (305-бет). Көптеген режиссерлер әлдеқайда кеңейтілген динамикалық дыбыс пен дыбыс жолақтарын егжей-тегжейлі естірте алатын Долби дыбыс жүйесін пайдаланды. Альтман бір топ адам тұрған жерде бір сәтте бірнеше микрофонмен дыбыс жазу техникасын алғаш рет қолданды. Әртүрлі әңгімелер түрлі жолаққа жазылып, монтаждау кезінде осылайша күшейтіліп немесе азайтылатын еді.



12.64



12.65

12.64; 12.65 1980 жылдардағы тәуелсіз фильм түсірушілері. «Аризонаны тәрбиелеудегі» (*Raising Arizona*) (12.64) еденде және жиһаз астында еңбектеп жүрген сәбилер мен «Жұмақтағыдан да ғажап» (*Stranger Than Paradise*) (12.65) фильмінің немқұрайлы бас кейіпкерлері Ева мен Вилли кең бұрышты ілеспе кадрмен түсірілген. Джармуштың айтуынша, «бұл кейіпкерлер фильм әлемінде еш мақсатсыз, жай сенделіп жүр».

1980 жылдар және одан кейінгі уақыт

«Жұмақ қақпасының» (*Heaven's Gate*) (1980) сәтсіздікке ұшырауынан кейін студиялар auteur түсіретін блокбастерлерден бас тартып, ол сияқты ірі жобаларды авторлардан гөрі икемдірек адамдарға табыстады. Дегенмен жаңадан пайда болып келе жатқан тәуелсіз кино саласында жеке тұлғалық кино сақталып қалды. Әдеттегідей оған технология мен қаржының ықпалы көп болды.

1980 жылы кабельді телевизия мен үйде кассетадан ойнатылатын видео жыл бойы кеңінен тарала бастады. Бюджеті аз киногерлер өздерінің жобаларын видеокомпанияларға алдын ала сату арқылы қаржыландыру мүмкін екенін ұқты. Оған қоса, Еуропалық телеарналар Голливуд блокбастерлерінен гөрі арзандау америкалық фильмдерді сатып алғысы келді. Фильмдер мини мэджор деп аталатын фирмалар арқылы қаржы таба алатын еді, олардың қолында жеке капитал мен фильмді тарату мүмкіндіктері шоғырланған болатын. Осы және басқа да себептерге байланысты 1980 жылы көптеген тәуелсіз фильмдер пайда болды, оған қоса, оларды тарату үрдісі де жақсы жолға қойылды.

Бұл романдар жазушысы Джон Сейлздің режиссерлік карьерасын бастаған жылдары болатын, ол кейіннен АҚШ-тың әлеуметтік және саяси тарихын зерттеуді бастайды («Сикокус 7-нің қайта оралуы» (*The Return of the Secaucus Seven*, 1980); «Куэ» (*Matewan*, 1987). Ағайынды Джоел мен Итан Коендер өздерінің АҚШ-қа деген комедиялық гротеск (қиялдан туған күлкілі құбыжықтар) көзқарастарын «Жай ғана қан» (*Blood Simple*) (1984) және «Аризонаны тәрбиелеу» (*Raising Arizona*) (1987) (12.64) фильмдерінде көрсете білді. Сьюзан Сейдельманның «Сьюзанды өршелене іздеу» (*Desperately Seeking Susan*) (1985) романтикалық комедиясында поп жұлдыз Мадонна басқа адаммен ауысып кеткен әйелді ойнайды. Көптеген бақылаушылар үшін бұл тренд голливудтік емес фильмдердің Сандэнс фестивалінде Стивен Содербергтің «Секс, өтірік және видеожазбасы» (*Sex, lies, and videotape*) (1989) бірінші орынды жеңіп алғанда анықталды. 1980 жылдардың соңында жылына 200–250 тәуелсіз кино шығып тұрды.

Бірқатар тәуелсіз кино режиссерлері мейнстримге қарай ығысып, әйгілі жұлдыздардың қатысуымен орташа бюджетті фильмдер түсіре бастады. Дэвид Линч түнгі сеансқа арналған «Өшіргіш» (*Eraserhead*) (1978) фильмінен культ классикаға айналған «Көк барқыт» (1986) фильміне ауысты, ал «Сынықтар» (*Shivers*) (1975) секілді аз бюджетті хоррор фильмдеріне маманданған канадалық Дэвид Кроненберг болса «Өлі аймақ» (*The Dead Zone*) (1983) және «Шыбын» (*The Fly*) (1986) фильмдерімен көпшілікке таныла бастады. Оливер Стоун «Взвод» (*Platoon*) (1986) фильмі үшін Академия сыйлығын жеңіп алды, осыдан кейін оның тасы өрге домалап, қымбат бюджетті фильмдерге ауысты. «Ол оған ауадай қажет» фильмінен кейін Спайк Ли студия қаржыландырған «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) (1989) сияқты тағы басқа фильмдер түсіре алды. 1990 жылдары Лидің жетістіктері басқа да афро-америкалық режиссерлерге жол ашып берді, сол кезде құқығы қорғалмаған басқа да топтар мен әйел режиссерлер Голливуд пен тәуелсіз кино саласында өз карьераларын бастаған еді.

1980 жылдардың фильмдері формасы мен стилі бойынша 1970 жылдардағы фильмдер дәстүрін жалғастырды. Дэвид Линч «*Көк барқытта*» жан толқытатын, фантазмагориялық (қисынсыз сандырақтаған) баянсөзді жеткізе алды. Оның субъективизм мен бастапқы бейсана энергияны көрсете білуі «*Малхолланд Драйв*» (2001) фильміне дейінгі оның карьерасының ерекше белгісіне айналады. «Жұмақтағыдан да ғажап» (*Stranger Than Paradise*) фильмі күмандану мен тоқырауға толы сюжетті қатаң формада көрсетеді: бір көрініс бір жерде қозғалмай тұрған бір камераның жалғыз кадрымен түсіріледі (12.65). Джармуштың кейінірек түсірген «Мистикалық пойызы» (*Mystery Train*) (1989) бір уақытта Мемфистің әртүрлі аудандарында болып жатқан оқиғалармен әскперимент жасайды, барлық оқиғалар оқ ату сәтімен байланысқан.

Голливуд пен Тәуелсіз кино. Жалғасы бар

1980 жылдардан бері көп уақыт өтті, осы уақыт ішінде студиялар біресе тәуелсіз киноны қолдап, біресе онымен күресіп отырды, ал анимациялық фильмдер прокатта қомақты қаржы жинай бастады. Алайда 1970 жылдары орныққан дәстүрлердің көбі сақталып қалды. Ірі студиялар көп көрермен тартып, қаржы әкелетін фильмдерді қолдап, киножұлдыздар шоғырланған «Ыстық» (*The Heat*) (2013) секілді фильмдерді демеп, бағдарламаларын жанрлы фильмдермен толтырып, кейде «Линкольн» (*Lincoln*) (2012) секілді беделді фильмдерді көпке ұнаған хитке айналдырды. Тәуелсіз компаниялар мен студиялардың кейбір «тәуелді» бөлімшелері «Сапар» (*Drive*) (2011) және «Транс» (*Trance*) (2013) секілді амбицияға толы жанрлық фильмдерді немесе Оскардан үмітті картиналарды түсіруді көздейді. Чарли Кауфман («Синекдоха, Нью-Йорк» (*Synecdoche, New York*, 2008) және Миранда Джулай («Сен, мен және біз білетін адамдар» (*You and Me and Everyone We Know*, 2005) секілді өзге де тәуелсіз авторлар шетелдік дистрибуция мен сыншылардың оң бағасының арқасында жұмыстарын жалғастыруда.

Әдеттегідей әрбір мүмкіндік өзіндік шешімді қажет етеді. «Титаник» (*Titanic*) (1997) пен «Аватарды» (*Avatar*) (2009) түсірген Джеймс Камерон – болашақ блокбастерлерде деп есептейтін режиссерлердің айшықты өкілі. «Муви братстың» («балақай киношниктер») жанрлық картиналарды қайта жасауға деген махаббаты жас буынды мамандардың «Кловерфильд» (*Беделді алқан/Cloverfield*) (2008) және «Бастапқы код» (*Source Code*) (2011) фильмдерінде айқын көрінді. «Ескі қуаныш» (*Old Joy*) (2006), «Рейчел тұрмысқа шығады» (*Rachel Getting Married*) (2008), «Қатқан өзен» (*Frozen River*) (2008), «Балалар дұрыс айтады» (*The Kids Are All Right*) (2010) және тағы басқа көптеген фильмдер 1970 жылдары әлеуметтік салдары бар, достар мен отбасылық драмаларға қарай бағытталған импульсті жалғастыруда (12.66). Қаржыландыруы өте төмен кино саласында мамблкор (ағылшынның tumblecore, tumble сөзінен шыққан, қазақша «күңкілдеу» деген мағынада – бюджеті аз әуесқой актерлердің қатысуымен жасалған, шынайы диалогтарға негізделетін тәуелсіз киномаатография субжанрларының бірі) деген үрдіс қалыптасты. Онда импровизацияға ұқсаған еркін сюжетті қойылымдар мен психологиялық бақылау төменгі технологиялар көмегімен түсіріп отырады.

Синемаскоп дәуіріндегі сияқты танымал режиссерлер жаңа технологияларды көрмелерде көрсету үшін қорғап отырды. Тим Бертонның «Бэтмәннің оралуы» (*Batman Returns*) (1992) фильмі (5.1) Долби Диджитал пайдаланылған алғашқы фильм болды. Стивен Спилберттің «Юра дәуірі саябағында» (*Jurassic Park*) алғаш рет DTS тәсілі қолданды. Онда проекцияланған көрініспен синхрондалған аудиоақпараттың мағынасы ашылып отырады. 2003 жылға қарай дүниежүзі бойынша 65000 экранда цифрлық дыбыс ойнату мүмкіндігі болды. 2010 жыл бойы режиссер Питер Джексонның «Хоббит» (*Hobbit*) трилогиясы Жиектердің жоғары жиілігі (HFR) проекциясы мен Долби Атмосты (магнитті тәсілмен дыбыс жазу кезінде шуды бәсеңдету техникасы) алғаш рет көрсетті.

Өндірістің барлық деңгейінде де біз мейнстрим романдардың, ғылыми фантастикалық аңыздар мен қылмыстық триллерлердің баянсөз стратегиясының қайта жаңғырып отыратынына куәміз (399-бет). М.Найт Шьямалан «Алтыншы сезім» (*The Sixth Sense*) (1999) секілді фильмінде



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Кейбір тәуелсіз режиссерлер өздерінің жұмыстарына назар аударту үшін сенсуализмді, яғни сенсацияға бейімділікті қолданды. «Заңдарды ұстанбайтын қараңғы тұстағы көреген дарашылдар; Инди Гиньоль» (*Visionary Outlaw Mavericks on the dark edge; or, Indie Guignol*) жазбасын қараңыз.



12.66



12.67

12.66; 12.67 Баяндамалық барлаулар. Рамин Бахранидің «Қош бол, Соло» (*Goodbye Solo*) (2008) фильмінің алғашқы кадры дәстүрлі экспозициядан бас тартып, бізді бірден оқиғаның бұрылыс нүктесіне енгізеді: шашына ақ түскен жолаушының өтінішіне күлген Солонь көреміз (12.66). «Оңтүстіктегі жабайы аңдар» (*Beasts of the Southern Wild*) (2012) жылы жақтардағы өзен жағасы өмірін социалистік реализм мен мифологиялық қиял-ғажайып тұрғысынан бейнелейді.

баянсөздің бұлтарыстарын жеке қолтаңбасына айналдыру арқылы Хичкоктың ісін жалғастырды. Кристофер Нолан «Есіңде сақта» (*Memento*) (2001) және «Мәртебе» (*The Prestige*) (2006) секілді аз бюджетті фильмдерде әдейі жаңылдырылған хронология мен бөлек енгізілген әңгімелермен эксперименттер жасады. Ол блокбастерлер түсіруге ауысқан кезде «Бастау» (*Inception*) (2010) мен «Жұлдыздар арасында» (*Interstellar*) (2014) оқиға уақытын ойнатып, балама шынайылықпен (альтернативная реальность) эксперимент жасауын жалғастырады. 1990–2000 жылдарда сонымен бірге желілік баянсөздер көбейді: «200 сигарет» (*200 Cigarettes*) (1999), «Он үш әңгіме және бір зат» (*Thirteen Conversations about One Thing*) (2001) пен «Шынайы махаббат» (*Love Actually*) (2003), «Бабель» (*Babel*) (2006) секілді фильмдер бұл форматты ғаламдық масштабта таратты. Киногерлер сонымен бірге субъективті баянсөз айту мәселесін игеруді де жалғастырды. «Баспаналы бол» (*Take Shelter*) (2011) және «Оңтүстіктегі жабайы аңдар» (*Beasts of the Southern Wild*, 2012) (12.67) секілді фильмдер естелікке, түске, галлюцинацияға екіұдай көмілу сияқты тәсілдердің шебер режиссерлерге қуатты дерек көзі бола алатынын көрсетті.

Алайда түрлі эксперименттерге ұмтылу тарылып келе жатқан нарықпен шектелді. 2000 жылдан 2010 жылға дейінгі аралықта көпшілік назары мен қаржысына ие болады деген ірі фильмдерге сенген көптеген студиялар өздерінің арнайы жоба бөлімшелерін жауып тастады. Тәуелсіз фильмдерді түсіргісі келетіндер оны тек Оскарға жарамды жоба ретінде ұсынса ғана өндіріске шығарылатын болып қалды. Ава Дювернейдің азаматтық құқық күрескері Мартин Лютер Кинг туралы «Сельма» (*Selma*) байопигі (бір адамның өмірбаянын арқау еткен фильм) кәдімгі жеке тұлға жобасының барлық сипаттарына ие: 20 миллион долларлық бюджет, жұлдызды актерлердің жоқтығы, есімі көпшілікке танымал емес режиссер деген секілді... мол қассалық алымды көбейту үшін Paramount «Сельманы» арнайы Paramount Vantage бөлімшесінің атымен емес, компанияның негізгі атымен шығаруға бел буды.

2000 жылдардың аясында кинотеатрлардағы инновацияны шектейтін, баянсөзді жаңа шекараға кеңейтетін эксперименттердің желілік және кабельдік телевизияға көшкені таңғаларлық емес. «Желі» (*The Wire*), «Алты фут төменге қарай» (*Six Feet Under*), «Нұқсан» (*Damages*), «Көңілдер» (*The Affair*) тағы басқа кеудемсоқ сериалдар тәуелсіз кино жанкүйерлерінің жүрегіне жол тапты. Тәуелсіз дистрибьюторлар телевизиялық сериалдар түсіре бастады, ал режиссерлер телевизия мен

интернетте көрсетілуге арналған форматтарда жұмыс істеуге көшті. Лена Данем мен Джилл Солоуей салыстырмалы түрде қарапайым кино түсіргенімен, сол жұмыстары оларға орасан зор көрермендер ықыласына ие болған телевизиялық шоу түсіруге мүмкіндік берді («Қыздар» (*Girls*), «Ашықтық» (*Transparent*)). Аз бюджетті фильмдер өздерінің басты көрермендеріне үйде көрсетілетін DVD мен VOD арқылы жол тапса, кабельді телевизия мен интернет платформалар кинотеатрлар нарығын біртіндеп жалмап жатыр. Бұл өзгерістер мейнстримнен тыс тәуелсіз оқиғаларды көрсеткісі келген режиссерлерге көптеген шектеулер, одан да көп мүмкіндіктер мен бұрынғыдан да қиын шешімдер тудырды.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Бір режиссердің 50 жылға созылған шығармашылығы бізге Голливудтағы және тәуелсіз кино саласындағы өзгерістерге шолу жасауға мүмкіндік берді. «Төзімділік: Люметтің тірі қалу дәрістері» (*Endurance: Survival lessons from Lumet*) жазбасы осы туралы.

Гонконг киносы (1980–1990)

1980 жылдары Америка кино өндірісін тәуелсіз режиссерлер жаңартып жатқан кезде Гонконгтағы жас буын өз өндірісінен тірек тауып, дәстүрлі жанрлар мен шығармашылық шешімдерді қайта жаңғырту жолын тапты. Нәтижесінде мықты жергілікті дәстүр қалыптасты. Кинематография мен оқиғаны баяндаудағы Гонконгтың инновациялары ХХІ ғасырға дейін бүкіл әлемнің кино индустриясына әсер етті.

Жергілікті дәстүр жаһандыққа айналды

Гонконг 1930 жылдары дыбыссыз кино дәуірінен бастап кино түсіргенімен, Екінші дүниежүзілік соғыс бұл үрдісті тоқтатты. 1950 жылдары өндіріс қайта жаңғырған кезде ең қуатты студия Shaw Brothers (Ағайынды Шо) студиясы болатын. Бүкіл Шығыс Азиядағы кинотеатрлар желісін иемденген ағайынды Шо Гонконгта өндірістік базасын орнатты, ондағы студия бірнеше тілде фильм шығарғанымен, басым бөлігі Қытайдың мандарин диалектісінде еді. Шо студиясы фильмді түрлі жанрда түсірді. Бірақ солардың ішінде динамикалық, қанды қырғын, қылышпен айқасу тақырыбына (*wuxia pian* немесе «жекпе-жек жауынгерлік туралы аңыз». – *Ауд.*) түсірген фильмдері көрерменнің ерекше ықыласына бөленді. 1970 жылдары Golden Harvest атты басқа студия Брюс Ли ойнаған кунг-фу фильмдерімен көзге түсті. Ли тек қана төрт фильмге түсіп, 1973 жылы қайтыс болып кетсе де, ол тарихтағы ең танымал қытай актері болып қалды. Лидің арыстандай айбаты мен жолбарыстай қайраты Гонконг киносына әлемдік танымалдылық алып келді де, акробаттық пен қатыгез әрекет фильмдерді байланыстыруы оның бұл өнерде мәңгі із қалдыруына себепші болды.

Осы кезеңде жұмыс істеген бірқатар ірі режиссерлерді атауға болады. Ең әйгілісі – Шо студиясында режиссер болып бастаған Кинг Ху. «Драгон Гейт қонақүйі» (*Dragon Gate Inn*) (1967) және «Ержүректілер» (*The Valiant Ones*) (5.76) фильмдерінде Ху *wuxia pian* (жауынгерлік өнері) дәстүріне ауада көркем секіре қылыштасу мен шебер монтаж арқылы қайта дем берді. Шо студиясының тағы бір режиссері Чанг Че қылыштасу фильмін қатыгез ерлер мелодрамасына айналдырды (мәселен, «Жалғыз қолды жауынгер» (*The One-Armed Swordsman*) (1967), одан кейін «Мүгедек кек алушылар» (*Crippled Avengers*) («Мортал Комбат» есімімен де белгілі, 1978) секілді есте қаларлық кунг-фу фильмдерін түсіруге маманданды. Кинг Ху да, Чанг Че де оған дейін жекпе-жек өнерімен өздері айналыспаған еді, алайда Ло Кар Ляунг танымал режиссер болғанға дейін жекпе-жек ұрыстарды қоюшы болған. Ло («Шаолиннің 36-палатасы» (*36th Chamber of Shaolin*, 1978) және «Сегіз диаграммалы бақан күрескер» (*The Eight-Diagram Pole Fighter*, 1983) тапқыр фильмдер сериясын түсірді, онда жекпе-жек өнерінің асқан шебер түрлерін көрсетті.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Екі ірі режиссердің жұмысы «Кейде аттам кесім» (*Sometimes a jump cut*) жазбасында және Кинг Худың монтажи «Билеп жүрген арыстан: Лау Кар-Ляунг» (*Lion, dancing: Lau Kar-leung*) жазбасында талданады.

Жаңа буын: екі мектеп

1980 жылдардың басына қарай дәстүрлі кунг-фудың даңқы өше бастады, сондықтан ағайынды Шо кино түсіруден алыстап, кірісі молырақ телевизиялық бизнеске көшті. Сол кезде режиссерлердің жаңа буыны пайда болды. Олардың кейбір тобында арнайы білім болмаса да, кино өндірісінің отымен кіріп, күлімен шыққан мамандар каскадерлер мен жекпе-жек әртістері еді. Олардың ішінен режиссер болғандар арасында хореограф Юень Уо Пинг пен Юень Куей («Иә, мадам» (*Yes, Madam!*) 1985) бар еді. Саммо Хунг болса көптеген экшн фильмдерде хореограф, режиссер, актер ретінде көрінді (мәселен, «Шығыс құмайлары» (*Eastern Condors*, 1987).

Студиялық жүйеден шыққан түлектердің ең әйгілісі Джеки Чан еді. Ол әуелі Брюс Лидің көшірмесі ретінде ізденгенімен, кейіннен өзінің дара жолын комедиялық кунг-фуда тапты. «Мас шебер» (*Drunken Master*) (1978, режиссері Юень Уо Пинг) фильмінен кейін бүкіл Азияға аты жайылған Чан өз фильмдеріне режиссерлік етуге жететіндей бедел-білім жинады. 1980 жылдардың басында Чан мен оның әріптестері кунг-фуды Голливудтың атыс-шабыс фильмдеріне де қосуға бо-



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Біз Гонконгтың фильм түсіру стилін, әсіресе Джеки Чанның жұмыстарын «Бондтың өзімен деңгейлес Чан: Джеки мұны қалай іске асырғанын көрсетті» (*Bond vs. Chan: Jackie shows how it's done*) жазбасында сараптаймыз.

латынын түсінді. Чан «Проект А» (*Project A*) (1983, басты рөлде Хунг ойнады) тарихи шытырман оқиғалы фильмі мен «Полиция оқиғалары» (*Police Story*) (1985) заманауи полиция драмасын түсірді. Осы және басқа да фильмдер Чанның сүйкімді есер қылықтары мен тапқыр, бірақ та қауіпті трюктерінің арқасында бүкіл Азияда керемет ықыласқа ие болды (6.49–6.51).

Режиссерлердің екінші тобы АҚШ немесе Британияда арнайы білім алған мамандар еді. Анн Ху, Аллен Фонг және басқалары Гонконгқа қайта оралған соң қызметтерін телевизия саласында бастап, кейін көркем фильм түсіруге көшті. Біраз уақыт бойы олар жергілікті арт кино өкілдері болып, Ху режиссерлік

еткен «Қайық адамдары» (*Boat People*) (1982) сияқты фильмдерін фестивальдерде ұсынып жүрді. Бірақ бұл топ мүшелерінің көбі комедия, драма, экшн фильмдер шығаратын тәуелсіз компанияларға қарай жылжыды. Тсуй Харк осы бағыттың көшбасшысы еді. Режиссер һәм продюсер ретінде Тсуй бірқатар жанрды жаңғырта білді: «Сиқырлы таудың жауынгерлері» (*Warriors of the Magic Mountain*) (1979) қиял-ғажайып әлеміндегі қылыштасу фильмі, «Шанхай блюзи» (*Shanghai Blues*) (1984) романтикалық комедиясы, «Пекин операсының блюзи» (*Peking Opera Blues*) (1986) тарихи шытырман оқиғалы фильмі (**12.68**), режиссер Чинг Сиу Тунгтің «Қытай елесі оқиғасы» (*A Chinese Ghost Story*) (1987) супер табиғи романсы, және «Ерте, ерте, ертеде... Қытайда...» (*Once upon a Time in China*) (1990) классикалық кунг-фу фильмі.

Қаладағы қылмыстар туралы фильмдердің көрермендерді қатты тартатынын байқаған Тсуй Джон Вумен бірлесе отырып, 1960 жылдары түсірілген «Жарқын болашақ» (*A Better Tomorrow*) (1986) фильмінің ремейгін (қайта жасалған нұсқасы) түсірді (**12.69**). 1970 жылдары студиялық табысты комедиялар режиссері болған Ву, бір қарағанда, екіұдай тұлға болатын. Тсуй продюсерлік еткен «Жарқын болашақ» фильмі Вудың режиссер ретінде қайта жаңғыруына себепкер болды. Бұл фильм 1980 жылдары ең табысты әрі Құдай берген талантының арқасында не бір кереметті жасай алатын Чо Юн Фатты жұлдыз еткен фильм ретінде танылды. Тсуй, Ву мен Чо бұл фильмнің сиквелін (жалғасын) түсірген кезде Ву Батыс елдерінде танымалдыққа ие болды. «Жалдамалы кісі өлтіруші» (1989) детектив пен кісі өлтіруші арасындағы күтпеген одақ туралы барокко стилінде түсірілген фильм еді (**12.70**).

Оқиға мен стиль

1980 жылдардың соңы мен 1990 жылдардың басына қарай Гонконг фильмі керемет қарқынды күшпен қайнап жатты. Тығыз жұмыс кестелері сценарийлерді асықпай дайындауға мүмкіндік бермеді, сондықтан қытай аңыздары мен Голливуд жанрларынан алынған сюжет оқиғалары америкалық фильмдерге қарағанда әлсіздеу болды. Олардың себеп пен салдардың арасына мықты байланыс орнатпайтынына, кездейсоқ эпизодтық құрылымдарға жол беруіне бір себеп бар еді.



12.68 Ритмдік сахналау. Кенеттен жиекке кіретін және жиектен шығатын кадрлар Гонконг фильм стиліне тән. «Пекин операсының блюзи» (*Peking Opera Blues*) фильмінен алынған мына кадрда шериф пен оның тұтқыны алдыңғы планда тұрса, олардың артынан үш кейіпкер әйел шырамыта көрінеді.

Ол күнделікті өмірдің қарапайымдылығын көрсететін италиялық неореализм фильмдеріндегідей емес, жекпе-жектер мен қуғын көріністерін оңай енгізе салу үшін жасалатын. Олар экшн тізбектерін мұқият қоятын да, көріністерді бір-біріне байланыстыруда көбінесе импровизация жасап, тез түсіре салатын. Сол сияқты, кунг-фу фильмдері де пафос пен есерсоқ комедия жанры арасында алмасып отырды, бұлайша реңді араластыру үрдісі 1980 жылға дейін жалғасты. Асығыс атыс-шабыстың кесірінен сюжет оқиғалары көбінесе кенеттен, көңіл-күйге әсер ететін тұстарсыз, көп экшнді эпилогтармен аяқта-



12.69



12.70

12.69; 12.70 Джон Ву, ықпалды стилист. «Жарқын болашақ» (*A Better Tomorrow*) фильмінен алынған мына кадрда маңдайына жазылған тағдырына қарай зымыраған кейіпкердің көрінісі Вудың бұл идеяны вестерндерден алғанын білдіреді (12.69). Қаладағы қылмыс туралы триллерлер әдетте полицей мен қылмыскер арасына параллель жүргізеді. «Жалдамалы кісі өлтіруші» (*The Killer*) (12.70) фильмі осы тәсілді детектив пен кісі өлтірушінің бейнесін айнада көрсету арқылы жақсы қолданған.

латын. Тсуйдің енгізген жаңалықтарының бірі бұрынғыдан гөрі көбірек қанағат сезімін әкелетін соңғы көріністерді қоюы болды, бұның мысалы – «*Шанхай блюзі*» фильмінің теміржол стансасында аяқталатын соңғы көрінісі.

Визуалды стиль тұрғысынан Гонконг режиссерлері экшн фильмдерін көрермен тебіренісінің жаңа деңгейіне жеткізді. Оқ атып жатқан адамдар ауаға секіріп, баяу қалқыған бейнелерінде көрсетілді, бұл 1970 жылдардағы қылыштасу мен кунг-фу фильмдерін еске түсіретін. Режиссерлер сонымен бірге түнгі клубтардағы темекі түтіні арасында немесе тар көшелерде жымыңдай жанған қанық қызыл, көк, сары түсті шамдарды көп пайдаланатын. 2000 жылдарға дейін шынайы емес, жасанды түрде қанық, ерекше көңіл-күй тудыратын шамдар Гонконг киносының сауда белгісіне айналды (12.71). Кинодағы кез келген элемент әрқашан қозғалыста болуға мәжбүр болды, тіпті жай диалогтар кезінде кейіпкерлер бір орында өте сирек тұратын.

Көрермендерің ынтасын ояту үшін экшн режиссерлерінің жаңа буыны Кинг Ху мен оның замандастарының ойлап тапқан инновацияларына сүйенді. Олар жекпе-жек қимылдары мен Пекин операсының дисплейлеріне негізделген стаккато кесімін, яғни үзік-үзік мотаждарды жетілдірді, онда жылдам қозғалыс кенеттен тоқтап қалатын еді. Егер кадрдың композициясы қарапайым болса, әрекет кадрлар арқылы өте жылдам кесілді. Ал келесі әрекет қозғалыссыз тұсты көрсетті (12.72–12.74). Көптеген Гонконг режиссерлері кеңестік монтаж қозғалысы туралы ештеңе білмесе де, көрермендердің ынтасын экспрессивті қозғалыс пен кесім арқылы оятуға тырысу кезінде сол 1920 жылдардағы кеңестік киногерлердің идеяларын қайталады.



12.71 Гонконг стилизациясы. «Ең ұзақ түндегі» (*The Longest Night*) (1998) түрлі түсті жарық оқ ату эпизодын әсерлендіре түседі.



12.72



12.73

12.72–12.74 Ритмдік монтаж бен қозғалыс. «Иә, мадам!» (*Yes, Madam!*) фильміндегі ұшу эпизодында Мишель Йео тек 7-жиекке созылған кадр кезінде айналасына тез бұрылады (12.72). Одан кейінгі екі кадрда (12.73 пен 12.74) ол шыр айналу арқылы жағымсыз кейіпкерді ұшырып түсіреді де (15-жиек), салмақты позаға ақырын түседі (17-жиек). Оның кадр соңында қозғалмай қалуы келесі қимыл алдындағы іркілісті көрсетеді.



12.74

Шет елдердегі мұрасы

1990 жылдардың келуімен Гонконг экшн киносының алтын ғасыры аяқталды. «Матрица» (*The Matrix*) (1999) және «Ақырын басқан жолбарыс, жасырынған айдаһар» (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*) (2000) фильмдерінің хореографиясын қойған Юень Уо Пинг, сонымен бірге Джеки Чан,



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Гонконг киносына арналып, бір аптаға жарияланған «ГОНКОНГ ПЛАНЕТАСЫ енді кибер кеңістікте» (*PLANET HONG KONG now in cyberspace*) жазбалар сериясын қараңыз. «ГОНКОНГ ПЛАНЕТАСЫ: «Айдаһар биі» (*PLANET HONG KONG: The dragon dances*) Гонконг киносының экшн көріністеріне арналады. «Гроссмейстер: алға қарай беттеу, артқа бұрылу» (*The Grandmaster: Moving forward, turning back*) жазбасы Уоң Кар Вайдың «Чуңкиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмінен кейінгі жасаған ірі жұмыстарын қарастырса, «Бизнесті көңіл көтерумен араластыру: Джон Тоның есірткімен күресі» (*Mixing business with pleasure: Johnnie To's Drug War*) жазбасы ішкі Қытайдағы қылмыс триллерлерін талдайды.

Джон Ву, Чо Юн Фат, Саммо Хунг және экшн жұлдызы Джет Ли Голливудта жұмыс істей бастады. 1997 жылы Гонконгтың Қытайдың қол астына өтуі жергілікті кино өндірісін бұғаттап тастады. Голливуд Гонконг фильмдеріне ұқсас жұмыстар шығара бастағаннан кейін, жергілікті аудитория АҚШ фильмдеріне мойынсұнуға көшті. Сол кезде арт кино өзінің амбициясын көрсете бастады, мәселен, Уоң Кар Вайдың эксцентрикалық туындылары фестивальдерде ерекше марапатқа ие болды «Чуңкиң экспресі» (*Chungking Express*) сараптамасын қараңыз, 508–513-беттер). Гангстерлер жанрына сұңғақтық пен бейнелі абстракция әкелген «Миссия» (*The Mission*) (1999) атты қысқа да нұсқа нуар фильмін түсірген Джонни То секілді бірер режиссер ғана экшн дәстүрін жалғастырды.

Гонконг фильмдерінің көп жанкүйерлерінің арасында Квентин Тарантино да бар, ол «Билді өлтіру» (*Kill Bill*), «1 және 2-дәреже» (*Volumes 1 and 2*) (2003–2004) фильмдерінде азиялық экшнге құрмет көрсете отырып, сілтеме жасайды. Ол жапондық қылыштасу өнерінің, аниме, аз бюджетті Еуропа триллерлерінің элементтерін біріктірген, алайда оның Гонконг дәстүріне деген адалдығы фильмде анық көрінеді (12.75). Өзге елдердің кино өндірісі Голливудтан үйренгені секілді, Голливуд та Гонконгтың кей әрекетті сахналау мен кесу дәстүрлерін өзіне ала білді.



12.75 «Биллді өлтіру» (*Kill Bill*) және Гонконг киносы. Бұл шайқастағы қарудың басым бөлігі самурай қылыштары болса да, режиссер Тарантино Гонконг дәстүріне құрмет білдіреді: Юэнь Ву-Пинг жекпе-жек хореографы ретінде қызмет көрсетеді және кейіпкер Брюс Лидің қолтаңбасына айналған сары түсті спорттық костюм киген.

Тарантино кішкентай кезінен бері кино қарағанды жақсы көрген екен. Ол теледидардан ескі фильмдерді, кинотеатрлардан жаңадан шыққан фильмдерді және өзіне ұнаған кез келген дүниені VHS кассетадан көрді. Кез келген киногер секілді, ол да кино көрермені ретінде бастапты, өзге де кинотүсірушілер секілді, ол да бүкіл кино тарихын зерттеуге ынтық болған. Бос уақытыңызда не істейсіз деген сұраққа ол: «Сіз не күтіп едіңіз? Әрине, мен кітап оқимын, музыка тыңдаймын, достарыммен әңгімелесем және өзімнің DVD мен видео коллекциямды тамашалаймын. Мен осыған қатты құмармын. Мен кино тарихшысымын, сондықтан әрқашан фильмдермен қоректеніп отыруға тырысамын», – деп жауап берген.

Киноны талдап, ол туралы ойлап, сөйлеп, жазатын кез келген адам секілді, Тарантино да дұрыс айтады: ескі фильмдерді іздеп, тамашалап, онымен миды қоректендіру – фильм тарихын игеруге жасалған бір қадам. Ол тамашалаған фильмдер оны өз фильмдерін түсіруге шабыттандырды. Сіз бұл жолды таңдамасаңыз да, киногер секілді ойлау сізге түрлі уақыт пен әртүрлі жерлерде жасалған фильмдердің орасан зор көптүрлілігі мен тартымдылығына жол ашады. Сол кезде мүмкін болған әртістік таңдаулар мен бізге дейінгі киногерлердің шығармашылық шешімдерін тану арқылы біз өзіміз тамашалаған кез келген фильмге сезімтал бола түсеміз. Біз қазір қарап отырған фильмді толығымен бағалау үшін оны түсірген адамдардың кино тарихының әр сәтінде болған проблемалар мен шешімдер үшін күрескенін білуіміз қажет. Технология, талғам, қалған дәстүрлер – барлығы мүмкіндіктер мен шектеулер, ал кейде *шектеулі* мүмкіндіктер ұсынады.

Киноға тарихи тұрғыдан қарау арқылы киногерлердің біз сияқты әрқашан киноның күшіне таңырқай, тамсана қарағанын түсінеміз. Уолфлин айтқандай, кез келген нәрсе барлық уақытта мүмкін бола бермейді. Сонда да кейбір кино мамандары мүмкін нәрсенің шекарасын ары қарай ығыстырып, ал кейбіреулері бізге таныс сәттен жаңа мүмкіндіктер алып шығады. Олардың қиын жұмысы мен шығармашылық энергиясы бізге кино өнерінің бай, шұрайлы тәжірибесін сыйлады.

ФИЛЬМ ЭКРАНИЗАЦИЯЛАРЫ

Көрермен басқа түпнұсқадан қайта жасалған хикаяттардың фильмдерін көргенді ұнататын сияқты. Біз кітаптардың («Ұлы Гэтсби» (*The Great Gatsby*), «12 жылға созылған құлдық» (*12 Years a Slave*)), ойындардың («Гамлет, арман қыздар» (*Hamlet, Dreamgirls*)), комикстер мен графикалық романдардың («Супермэн» (*Superman*), «Кекшілдер» (*The Avengers*)), әйгілі әндердің («Билли Джоның одасы» (*Ode to Billy Joe*)) һәм видеоойындардың («Лара Крофт: қабір тонаушы» (*Lara Croft, Tomb Raider*)) желісімен түсірілген фильмдерді іздейміз. Сонымен бірге фильмдерді олардың түпнұсқасымен салыстырғанды жақсы көреміз. Кейбіреулер «Фильм де жақсы, бірақ кітабы көбірек ұнады» дейді. «Тәкаппарлық пен құштарлық» (*Pride and Prejudice*) және «Өрмекші адам» (*Spider-man*) хикаяттары сияқты кейбір түпнұсқалардың бір емес бірнеше фильм нұсқасы бар, әрі көрермен оларды түпнұсқамен де басқа да нұсқалармен өзара жиі салыстырады.

Экранизациялар барлық жерде бар

Негізгі көңіл көтеру бағдарламаларының көп проценті экранизацияға тиесілі. 1997 жылы Голливудта шығарылған фильмдердің 20 процентке жуығы романдар желісі бойынша түсірілген. Пьесалар, журнал не болмаса газет мақалалары, ойындар, комикстер, телевизиялық шоулар немесе басқа фильмдер – Голливуд фильмдерінің тағы бір 20 процентінің түпнұсқа материалы. Барлық Америка қойылымды фильмдерінің 40-тан 50 процентке дейінгі үлесі басқа медианың түпнұсқасына келеді десек қателеспейміз. Оскар жүлдесінің сценарий бойынша номинациясы екі категорияға бөлінеді: түпнұсқа сценарийлер және экранизациялар.

Басқа елдердің кино саласы экранизацияның артықшылығын түсінді. «Айдаһар татуировкалы қыз» (*The Girl with the Dragon Tattoo*) Америка фильмі болмай тұрып, екі сиквелі бар швед нұсқасымен экранға шыққан. Жапониядағы «Ұлы тергеу желісінің биі» (*Bayside Shakedown*) деген хит телехикая толықметражды фильмге айналды, ал шытырман оқиғалы «Мықты қорғаушы» (*Ace Attorney*) ойыны фильмге айналмай тұрып, қойылымдардың, романдардың және мюзиклдердің түпнұсқасы болды.

Коммерциялық кино өндірісі үшін экранизация экономикалық жағынан тартымды. Табысты кітаптың немесе қойылымның үлкен аудиториясы қалыптасқан, сондықтан түпнұсқасын ұнатқан адамдар оның фильмін де көруі әбден мүмкін. Тіпті түпнұсқа жайлы еміс-еміс естіген көрерменнің өзі билет сатып алуы ықтимал. Экономикалық ынталанудан өзге, кей кездері киногерлер жоғары бағаланған романның немесе қойылымның экранизациясы арқылы мәртебе, яғни атақ-даңқ іздейді. Дэвид О.Селзниктің «Желмен бірге ескендер» (*Gone With the Wind*) фильмінің продакшны осы екі мотивацияның екеуінің де әлеуетті берілуін бейнелейді. Маргарет Митчеллдің Пулитцер сыйлығына ие болған романының экранизациясы «Ең үздік картина» марапатын қоса алғанда, 11 Оскар жүлдесін еншілеп қана қоймай, Голливуд тарихындағы басқа фильмдерге қарағанда билеті ең көп сатылған фильм болды.

Қыруар ақша мен сала марапатынан өзге киногерлер экранизациядан қандай пайда көреді? Кейде олар өздеріне ұнайтын хикаятқа құрмет көрсеткісі келеді. Экранға әлі шықпаған «Супермэн» жобасымен жұмысы туралы түсінік берген Кевин Смит былай дейді: «Бұл кейіпкер туралы керемет нәрселер бар: ол біреудің қолына түсіп қалып, басынан неше түрлі, таңғаларлық, жаңа оқиғалар өтуі мүмкін. Мен үшін бұл бәрін толық жасау, аяқтау болған жоқ. Мен тек комикс жасаған жігіттердің жылдар бойы атқарған еңбектерінің жартысын ғана істеуге тырыстым».

Өзге жағдайларда киногерлер өз амал-тәсілдеріне сәйкес келетін басқа түпнұсқаны тауып алуы мүмкін. Өз фильмдеріне арнап көптеген түпнұсқа сценарийлер жазған Джоэл мен Итан Коэн сияқты киногерлер Кормак Маккартидің «Қарттарға мұнда орын жоқ» (*No Country for Old Men*) шы-

фармасын өздерінің құрғақ, қатаң стилімен жеткізді. Кейде киногерлер түпнұсқаны мүлдем жаңа арнаға түсіру үшін экранизация жасайды. Мұндай жағдай Джон Бурменнің қуғыны көп қылмыс романының экранизациясы «Дәл көздеу» (*Point Blank*) және Жан-Лук Годардың «АҚШ-та жасалған» (*Made in USA*) фильмдерінде болды. Годардың экранизациясы тым бұрмаланып кеткені сонша – түпнұсқа романның авторы сотта Америкада тарату құқығын жеңіп алды да, кейіннен фильмді Құрама Штаттарда көрсетуге тиым салынды.

Экранизацияның креативті таңдаулары

Киногерлердің алдында тұрған негізгі таңдау – ненің экранизациясын жасау керек деген мәселе. Киногер әйгілі роман, спектакль немесе дастан туралы фильм түсіруге тырысуы керек пе? Бірқатар режиссерлер өздерінің әдебиеттің және драманың әйгілі еңбектерімен жұмыс істеуден қашатынын айтты. Олардың ойынша, кейбір жұмыстар тек өз саласында ғана үлкен жетістікке жетеді, ал фильм нұсқасы онымен ешқашан салыстыруға келмейді екен.

«Король Лир» (*King Lear*), «Соғыс және бейбітшілік» (*War and Peace*), «Одиссей» (*The Odyssey*) сияқты ұлы шығармалар экранизацияларының солармен бірдей әйгілі фильмге айналуы сирек. Көпшіліктің пікірінше, Ф.У. Мурнауның «Носферату» (*Nosferatu*) фильмі – Брэм Стокердің «Дракула» (*Dracula*) шығармасының экранизациясы, ал Жан Ренуар мен Клод Шаброльдың екеуі де Густав Флаубердің «Бовари ханым» (*Madame Bovary*) еңбегін қолға алған. Бірақ көбінесе киноклассика елеусіз, кейде ортанқол еңбектерден шығады. «Өкіл әке» (*The Godfather*), «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*) және «Кішкентай түлкілер» (*The Little Foxes*) көркем шығарманың немесе драманың жауһарлары деп айтуға келмейді, бірақ киногерлер оларды өте ерекше нәрсеге айналдырып жіберді. Стивен Кингтің романдарының желісі бойынша түсірілген көптеген әйгілі фильмдер жанрлық шығарма киногерлеріне, әдеби жауһарларға қарағанда, өздерінің шығармашылығын көрсетуге көбірек мүмкіндік бергенін көрсетеді.

Режиссер ненің экранизациясын жасау керектігін шешкеннен кейін келесі таңдаулармен бетпе-бет келеді. Сценарист пен режиссер түпнұсқаны қаншалықты дәл ұстанатындарын шешулері керек: бұл дәлдік бар немесе дәлдік жоқ деген проблеманы көтереді. Сіз оқиғамен жатық жымдасып кетпейді деп қызықты кейіпкерді алып тастайсыз ба? Гарри Поттер туралы романдардың экранизациясы кезінде киногерлер *Daily Prophet* газетінің әрбір есепті баяндамасы мен Квиддич (ойын түрі) жарысын қалдырмай көргісі келетін жанкүйерлерді тыныштандыру үшін Дж.К. Роулиннің кейіпкерлерін толықтай қосуға барынша тырысып бақты. Бірақ экранизация процесі кезінде он шақты кейіпкерлерді кесіп тастады. Олардың ең елеулісі жеті романның бәрінде және видеоойынның қосымша өнімдерінде болған, бірақ фильмге кірмей қалғаны тек полтергейст Пивз болды. Продюсерлер тіпті британдық күлдіргі әртіс Рик Мэйаллды оның рөлін сомдау үшін шақыртып, «Гарри Поттер һәм сиқырлы тас» (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*) фильмі үшін Пивзбен көріністер түсіріп көрді. Алайда постпродакшн кезінде бұл кадрды кесіп тастады.

Жазушы мен режиссер басқа бір проблемамен бетпе-бет келеді. Автордың құрылымдық таңдаулары фильмде көріне ме, әлде олардың кейбірін басқаша қарастыру керек пе? Мысалы, роман бір нәрсені бірінші жақта, яғни «мен»-мен істейтін болса, бұл техниканы кадрдан тыс баянсөзбен немесе көру нүктесінің (ракурс) кадрлармен сақтап қалу керек пе? Бұл – екі өнердің арасындағы **баламаларды** табу проблемасы.

Дәлдік пен баламаларды ойлап жүрген продюсер көптеген басқа таңдаулармен де бетпе-бет келеді. Ол фильмдер сериясын жасауға немесе фильмді медиа (БАҚ) франшизада бар фильмдерге байланыстыруға қызығуы мүмкін. Бэтмэн туралы фильм жасау үшін бүгінде жаңа баянсөз комикстердегі, графикалық романдардағы, телевизиялық шоулардағы және басқа фильмдердегі Бэтмэн әңгімелері туралы «қағидамен» қалай сәйкес келеді деген көп сұраққа жауап іздеуге тура келеді. Мұнда продюсердің алдынан келесідей жалпы сұрақтар шығуы мүмкін: фильм түпнұсқа роман, комикс немесе видеоойын «әлеміне» қалай еніп кетеді? Бұл нұсқаны түсірілген фильмдерге ұқсатуда немесе өнердің басқа формалары үшін жаңа кейіпкерлер мен хикаят желілерін қалыптастыру барысында қалай жасаған дұрыс? Дәл осы жайт **трансмедиялық хикаят баяны** деп аталатын проблеманы көтереді.

Біз дәлдік, баламалар мен трансмедиялық хикаят баяны мәселесін киногогерлердің таңдаулары ретінде ұсындық, бірақ көрермен де бұл мәселені мойындайды. Көрермен фильмнің түпнұсқасымен сәйкес келетінін яки келмейтінін бірден байқайды. Олар белгілі бір хикаятты баяндау техникалары фильмде түпнұсқамен қалай үйлесетінін де қарастырады. Басқа медианың тұтынушылары ретінде кейбір жанкүйерлер фильм әлемінің жарыққа шыққан барлық нұсқасын бақылап отырады. *Theforce.net* сайтындағы Во916 деген қолданушы былай деп жазба қалдырған: «Менде жинақтар мен негізгі нұсқаулықтарды қосқанда, «Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*) фильмінің 115 романы бар. Сонымен бірге ойындардың да түр-түрі бар, мұндай «Фаламға» 3000 долларға жуық ақша шығардым. Өйткені бұл, кейбір қайшылықтарға қарамастан, осынша еңбектің бәрін тудыру үшін барынша топтасқан әрі ауқымы да айтарлықтай кең дүние». Трансмедиялық хикаят баянын пайдаланушылар медиа платформалардағы нарратив үйлесімінің белгілі бір деңгейін күтеді, ал осы қызығушылықты өте жақсы түсінетін продюсерлер кейде фан-сайттардағы жазбаларды бақылап отырады.

Экранизация: дәлдік, баламалар мен трансмедиялық хикаят баяны

Экранизацияның осы үш факторға қалай тәуелді екенін түсіну үшін оларды жақынырақ қарастырайық. Содан кейін хикаятты немесе идеяны фильм ретінде қайта жасаған кезде киногогерлер мен аудиторияның алдынан шығатын нақты проблемаларды тексереміз.

Дәлдік: түпнұсқаға қаншалықты жақын?

Аудитория мен сыншылардың екеуі де дәлдікті экранизацияны бағалаудың маңызды өлшемі ретінде қабылдайды. Егер фильм өзінің түпнұсқасынан тым алшақтап кетсе біреулер оған қарсы болуы мүмкін. Кэмпби (*campy*) телевизиялық серияларына негізделіп, 1966 жылы шыққан «Бэтмэн» (*Batman*) фильмі тарихта жаман атпен қалды. Өйткені ол Готэм Сити әлемінің ойлы көңіл күйіне мүлдем үйлеспейді. Көрермен мен сыншылардың көбі Кристофер Ноланның «Қара сері» (*The Dark Knight*) фильмінде сезімталдық жақсы көрініс тапқан деп есептейді.

Дәлдік түсінігі түпнұсқаның әдеби мәтіні мен оның эмоциялық деңгейі, сарыны немесе жанры сияқты ерекшелігінің екеуіне де құрмет көрсетуді білдіреді. «Бэтмэн» фильмі оның түпнұсқасын комедия деп қарастырып, қателесті. Сол сияқты Роберт Уайздың Шекспирдің «Ромео мен Джульетта» (*Romeo and Juliet*) шығармасын бүгінгі заманауи қала аудандарының бұзақы тобының ортасынан бірақ шығарған табысты Бродвей шоуының экранизациясы, «Вест-Сайд оқиғасы» (*West Side Story*) фильм нұсқасы да біраз қиындыққа тап болды. Фильм мен сахна мюзиклін қорғайтын адамдар бұл Шекспирдің түпнұсқасының ерекшелігін дәл бере алды дейді. Бір-біріне қарсы отбасылардың драмасы мен көше жекпе-жектерінің қауіпі кей кезде оқиға музыкалық нөмірлермен үзіліп кетіп отырса да, қазіргі қала жағдайында өте жақсы көрсетілген. Егер Уайз бен оның әріптестері

Шекспир түпнұсқасындағы жағдайды құрметтегенде, «Ромео мен Джульетта» шығармасындағы махаббат пен міндет, ата-ана мен балалар арасындағы шиеленіс қазіргі мағынасындағыдай тым шалғай, тым бұлыңғыр дәрежеде көрсетілмес еді.

Бағалау өлшемі ретінде дәлдік күрделі болуы мүмкін. «Едендегі есік» (*The Door in the Floor*) фильмінің сценарийін жазу кезінде сценарист әрі режиссер Тод Уильямс Джон Ирвиннің «Бір жылға арналған жесір» (*A Widow for One Year*) еңбегін екі сағаттық фильмге сыйдыру үшін бір жыл жұмыс істеді. Уильямс бас кейіпкердің балалық шағы туралы айтылатын кітаптың бастапқы үштен бір бөлігіне көбірек көңіл бөліп, қалғанын қалдыруға шешім қабылдады. Біз фильм көрсеткен нәрсесін сақтап қалғандықтан, дәл немесе көп нәрсені кесіп тастағандықтан дәл емес деп айта аламыз ба? «Көкек ұясының үстімен ұшып өткен жан»

“Өзіңізді заңның ережелерін емес, рухын сақтауға тырысқан Жоғарғы сот төрағасы ретінде елестетіп көріңіз. Сіз кейіпкерлерді қосып; тұтас бір бөлімдерді өшіріп; оған көріністер қосып; уақытты, мезгілді, мекенді өзгертіп; сценарийді жұмыс істету үшін керек нәрсенің бәрін істей аласыз”.

Ричард Креволин, «Кез келген нәрсені сценарийге қалай бейімдеу керек» (*How to Adapt Anything Into a Screenplay*) кітабының авторы

(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*) фильмінің көптеген көрермені Джек Николсон Макмерфидің (1) кейіпкерін өте жақсы сомдап шықты деп ойлайды. Алайда кітап оқырмандары кітаптағы кейіпкердің алпамса денелі, үрпиген жирен шашты екенін біледі. Егер Николсон денелі, жирен шашты болса, фильм одан да жақсы болар ма еді, дерсіз? Дегенмен көпшілік көрермен «жоқ» немесе «онда тұрған ешнәрсе жоқ» деп жауап берер еді.

Фильмдер көбінесе өздерінің түпнұсқаларын өте еркін қабылдайды. ABC арнасының «Кесапаттылар» (*The Untouchables*) (1959–1963) телевизиялық шоуында Аль Капоне салыстырмалы түрде жанама кейіпкер болып, 118 эпизодтың тек төртеуінде ғана көрінеді. Фрэнк Нитти – Элиот Несс-тің зерттеуінің басты мақсаты. Қойылымды фильмдегі күшті, қатаң тартысты көрсету үшін Брайан Де Пальманың «Кесапаттылар» фильмінде жағдай мүлдем басқа арнаға түседі. Сценарист Дэвид Мамет Роберт Де Ниро сомдаған Капонені фильмдегі ең басты зұлым кейіпкер ретінде қарастырса, Ниттиді оның жандайшаптарының бірі ретінде ғана көрсетеді. Дәл осылайша «Супер Марио Бос.» (*Super Mario Bros.*) сияқты видеоойындардың бұрынғы экранға шыққан нұсқалары – еркін экранизация. Сценаристер әдетте аватарлар мен ойынның негізгі алғышарттарын алып, содан кейін солардың айналасында сюжет желісін жасаған. «Мармадюк» (*Marmaduke*) сияқты комикстерге негізделген фильмдер де осы тәсілді пайдаланады.

Көрермен дәлдікті фильмді бағалаудың табиғи стандарты деп қабылдайды. Бірақ фильмдерді зерттеу кезінде дәлдік идеясы біздің назарымызды «бірдей» хикаятты айтудың әртүрлі әдістеріне шоғырландырудың тәсілі ретінде барынша пайдалы. Түпнұсқа мен фильмді салыстыра отырып, біз әртүрлі медиа ұсынған мүмкіндіктердің аясындағы көріністі көреміз және киногерлердің алдынан шыққан нақты таңдауларды түсіне бастаймыз. Біз тіпті «дәл емес» экранизацияларды талдай отырып та кино өнері туралы көп нәрсе біле аламыз.

Ерекше жағдайды қарастырайық. Драматург Гарольд Пинтердің Джон Фаулздың «Француз лейтенантының әйелі» (*The French Lieutenant's Woman*) романына жазған сценарийін мүлдем дәл емес деп есептеуге болар еді. Фаулздың кітабында жағалаудағы қалада шу шығарған Сара Вудрафф есімді әйелдің хикаясы баяндалады. Палеонтолог лейтенант Чарльз Смитсон оны ұнатып қалып, екеуі жасырын кездесіп жүрген кезде құпиялары ашылып қалады да, Чарльздің беделіне қауіп төнеді.



1 Дәлдік – түпнұсқаның рухына деген адалдық. Фильм нұсқасында Джек Никольсон кітаптағыдай Кен Кизидің романында сипатталған МакМерфидің дене тұрқына сай келмейді. Соған қарамастан, ол кейіпкердің нонконформистік этосын айқын көрсетіп, Кизидің ойын дәл бере алады.



2



3

2; 3 Баламаларды табу. Романның үш рет аяқталу эффектіне жақындау үшін сценарист Гарольд Пинтер Джоан Фаулздың «Француз лейтенантының әйелі» (*The French Lieutenant's Woman*) кітабының экранизациясына кадр хикаятын қосты. Бұл оған кітап кейіпкерлері (2) мен оларды фильмнің ішіндегі фильмде сомдаған қазіргі актерлер (3) арасында параллель орнатуға мүмкіндік берді.

Бұл сюжет элементтері мағынасыз көрінеді, бірақ Фаулз баянсөзді (наррацияны) күрделендіру үшін бірнеше формалық тәсілдерді енгізеді. Кітапта көп сөйлейтін баяндаушы бар және Чарльз Дарвиннің теориясын түсіндіріп, XIX ғасырдағы Британия ақындарының еңбектерін талдап, тіпті автордың өз кейіпкерлерімен қарым-қатынасын талқылау үшін негізгі сюжет желісінен бірнеше рет ауытқып кетуге тура келеді. Түбегейлі қарар болсақ, кітаптың әрқайсысы Чарльз бен Сараның арасындағы қарым-қатынасты шешудің мүмкін боларлық үш түрлі жолын көрсетіп аяқталады.

Негізінен, Пинтерге кітапқа дәлме-дәл ілесіп, үш түрлі аяқталуды өз сценарийіне жазуына еш нәрсе кедергі болған жоқ. Киногерлер романмен таныспаған аудитория мұны түсінбей қалар деп алаңдаса керек, ал Пинтер үш түрлі аяқталуға жуық баламаны шеберлікпен тауып алды.

Фильм Сара мен Чарльздің ісіне фокусты сақтап қалады, бірақ оны басқа бір сюжетке қосады. Бұл екінші сюжет Сара мен Чарльзді экранда ойнайтын актерлер төңірегіне шоғырланған (2; 3). Фильм кейіпкерлері сияқты актерлердің де арасында сезім бар. Нәтижесінде Пинтер ойдан шығарылған кейіпкерлердің қарым-қатынасын басқа жолмен шешсе, актерлердікін одан өзге жолмен шешеді. Фильм Фаулздың шығармасымен дәл келмейді, бірақ ол құрылған хикаяттардың таныс баяндау тәсілі балама нәтижелерді қалай ұсына алатынын көрсетеді.

Дәлдік және идеология

Кейде дәлдіктің болмауының түпнұсқада байқалмайтын идеологиялық салдары болады. Джон Гришэмнің «Бірқазан ісі» (*The Pelican Brief*) (1993) экранизациясында киногерлер бас кейіпкер, ер адам Грей Грэнтэмнің рөлін Дензел Вашингтонға берді. Бұл шешім әу баста-ақ мақұлданды, өйткені бұл Голливуд продюсерлері сирек қабылдайтын дәл «дальтоникалық» кастинг шешімі болды. Соған қарамастан, Грэнтэмнің нәсілін өзгерту арқылы «Бірқазан ісі» кітабының фильмдік нұсқасы фильмдегі екі бас кейіпкер арасында нәсіл аралық махаббат сезімінің болу мүмкіндігін көтерді. Фильм соңғы көрінісінде Грэнтэм мен Дарби Шоуды (Джулия Робертс) екі жаққа ажыратып, осы тақырыпты айналып өтеді. Гришэмнің кітабы жұп болып қосылған екі кейіпкерді көрсетсе, фильмде бұл мүмкіндікті тек меңзеп қана кетеді. Бұл экранизация сол кездері қандай идеологиялық мүмкіндіктердің болуы мүмкін деген сұрақ қоюға итермелейді. Бүгінде айқын нәсіл аралық махаббатты адамдар жеңіл қабылдауы мүмкін.

Маңызды тарихи жағдайлар да киногерлердің шығармашылық шешімдеріне нәзік идеологиялық салдармен әсер етеді. Мысалы, Алан Мур мен Дэвид Ллойдтың «В деген Вендетта» (*V for Vendetta*) деген графикалық романында Вачовски фильм декорацияларын (қондырғыларын) 1997 жылғы Британиядан 2028 жылғы Британияға ауыстырады. Бұл өзгеріс қандай да бір дәрежеде қарапайым қажеттіліктен туындаған. Мур мен Ллойдтың графикалық романы фашистик үкіметтің Британияны билейтін сүреңсіз болашағын бейнелейді. Фильм шығардан жеті жыл бұрын орындалған ондай болашақты бейнелеудің өзі ақылға қонымсыздау боп көрінер.

Соған қарамастан, Вачовски 11 қыркүйектегі шабуылдан кейін саяси қалыптасқан жағдайларды шебер жеткізу үшін қосымша таңдаулар жасады. Графикалық роман алғаш 1988 жылы жарық көрді, ал Мурдың жұмыс туралы алғы сөзінде оның сол кездегі (11 қыркүйек) премьер-министр Маргарет Тэтчердің саясатына пікір айтқысы келгені аңғарылады. «В деген Вендетта» шығармасының экранға шығуына біршама уақыт кеткендіктен, Вачовски графикалық романның сол саяси контекстке тән кейбір элементтерін азайтып, Джордж Буштың терроризмге қарсы күресін тудырған жаңа детальдарды қосты.

Мысалы, графикалық романда да, фильмде де Эви Хэммонд алғаш рет бетіне грим жағып отырып, Voice of Fate арнасынан беріліп жатқан жаңалықтарды тыңдап отырған қалпында көрсетіледі. Бірақ графикалық романдағы хабар жақында болған оқиғалардың қысқа есептерінің сериясы сияқты жасалған, ал фильм Командер Льюис Протероның телевизиядағы айғайынан басталады. Протеро – Раш Лимбо немесе Билл О’Рейли сияқты пікірдегі журналист. Ол Құрама Штаттарды «алапестердің әлемдегі ең үлкен колониясы» ретінде айыптаумен бірге, Британияның «істеуге міндеттіміз» деп имигранттарды, мұсылмандарды, гомосексуалдар мен террористерді қамауын қоштайды. Бұл топтардың Буш заманындағы біржынысты некеге тыйым салу, рұқсатсыз тың тыңдауға рұқсат беру сияқты кейбір саяси бастамалардың нысанына айналғаны кездейсоқ емес. Сонымен қатар фильмге Фингерменді тұтқындау шарасында күдіктінің басына қара қап кигізіп алып жүру



4



5

4; 5 Экранизация және идеология: мизансцена детальдары. «В дегеніміз Вендетте» (*V for Vendetta*) графикалық романында да, экранизациясында да Фингердің адамдары Гордон Дитрихті тұтқындайды. Олар оны қатыгездікпен ұрып-соғып, бет-аузын қан жоса еткеннен кейін, Гордон төсектің астына жасырынған Ивиге кадрдың сыртынан қарайды (4). Содан кейін Фингердің адамдары Гордонның басына қара қап кигізеді (5), дәл осы көрініс Алан Мур мен Дэвид Ллойдтың түпнұсқасында жоқ.

сияқты асқан қатыгездікті қосқан (4; 5). Мизансценаның бұл элементі графикалық түпнұсқа романда жоқ, бұл тек АҚШ-тағы бұйрықты орындаудың, яғни тұтқындаудың ерекше шарасын немесе Абу Грейб тұтқындарының әйгілі қайғылы көріністерін көрсетуге арналған сияқты.

Фильм мен графикалық роман арасындағы күрт айырмашылықтар Гордон Дейтрихтің сипаттарына қатысты болуы мүмкін. Кітапта Гордон – Ивиді «қамқорлығына» алып, оған деген жеңіл сезімінен ләззат алып жүрген көп бұзақының бірі. Оны Лондон территориясына енген шотланд бандысының мүшелері өлтіріп кетеді. Бірақ фильмде Гордон – тележүргізуші және Ивидің бастығы. Екі кейіпкердің арасында махаббат сезімі жоқ, өйткені Гордон өзінің шынайы бет-бейнесін ашық жариялаудан қорқып жүрген жасырын гомосексуал екенін мойындайды. Фингердің адамдары өз шоуында Бас канцлер Адам Саттлердің жалған өлімін ұйымдастырғаннан кейін оны тұтқындап кетеді. Иви кейін Вендеттеден (В таңбасынан) билік Саттлердің режимінде тиым салынған, XIV ғасырда жазылған *Құранның* көшірмесін тауып алғаннан кейін Гордонды жазалағанын біледі.

Осылайша Вачовскидің «*В дегеніміз Вендетта*» фильмі үшін қабылдаған шығармашылық шешімі ксенофобия, гомофобия және исламофобия тақырыптарын дүниеге әкелді. Хикаят әлеміндегі бұл өзгерістер Алан Мурдың өзін де фильм нұсқасынан алыстатуға мәжбүрледі. Ол Вачовски өзінің түпнұсқа одасын 11 қыркүйектен кейінгі АҚШ саяси ахуалының денонсациясындағы (өшкерелену, жария болу) анархияға айналдырып жіберді деп есептейді.

Дэвид Бениоффың «25-сағат» (*The 25th Hour*) романының Спайк Ли жасаған экрандағы нұсқасы киногерлер қондырғыларды өзгерткен кезде болатын елеусіз мағынадағы өзгерістердің барынша айқын мысалдарын ұсынады. Фильм жеті жылдық мерзімін өтеу үшін Отисвилл түрмесіне түскенше 24 сағат еркін бостандығы бар Нью-Йорктің сотталған есірткі саудагері Монти Броганның хикаясын айтады. Бениофф Лидің фильміне арнап сценарий жазды және оның көп бөлігі романның түпнұсқа кейіпкерлеріне, декорацияларына, сюжет ноктасына һәм тақырыптарына тым жақын. Соған қарамастан, Ли мен Бениофф хикаят оқиғасын 1997 жылдан 2002 жылға ауыстырған. Бірақ фильмнің фоны 11 қыркүйектегі жағдайдан кейін әлі де есін жия алмай жүрген қала боп қалды.

Лидің фильмінде 11 қыркүйектегі жағдай мен оның салдарына бірнеше өзекті сілтемелер жинақталған. Уолл Стрит брокерлік конторындағы көрініске *New York Daily News* газетіндегі әйгілі Усама бен Ладенді «іздеу постері (плакаты)» мизансцена фонының бір бөлігі ретінде қосылған (6).

Дәл солай, бен Ладен мен Ground Zero ескерткішінің екі жаңалықтар кадры екі бөлек монтаж секанстарына қосылған. Оның біріншісі Монтидің қала тұрғындарына деген ашуы-ызасын көрсетсе, екінші секанс кезінде Нью-Йорк тұрғындарының табандылығы мен бірбеткейлігінің көрінісі ретінде Монтидің Батыс тұрғыны кейпіндегі болашағын елестеткені көзге ұрып тұр. Сонымен қатар

“ Мұнда метафоралар бар және адамдар одан қалағанын алады”.

«В дегеніміз Вендетте» (*V for Vendetta*) фильмінің продюсері Грант Хилл, фильмнің әлемде болып жатқан қазіргі жағдайлармен байланысы туралы

6 Адаптация мен идеология: қондырғыларды (декорацияларды) өзгерту. 11 қыркүйекке барынша шебер жасалған сілтемелердің ішінде Усама бен Ладеннің кадрдың фонындағы Уолл Стриттің батыл саудагері (трейдер, маклер) Фрэнсисі көрсететін көріністе бейнесі бар.



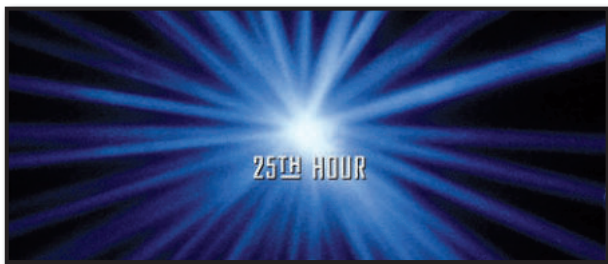
«25-сағат» фильмі – Римнің нацистік басқыншылығынан кейін бірден түсірілген Росселлинидің «Ашық қала» (*Open City*) фильмі сияқты қаланың тарихи құжаты. Фильмге 11 қыркүйектегі жағдайды кадрлармен және декорациялармен шектеп, жай ғана әдемілік үшін қоспауы оны «Ашық қала» фильмінің дәрежесіне көтереді. Бұл фильмнің молекулалық құрылымында жатқан нәрсе сияқты”.

Мик ЛаСалль, «9/11: БЕС ЖЫЛДАН КЕЙІН/ Спайк Лидің «25-сағат» фильмі» (*9/11: FIVE YEARS LATER/Spike Lee's 25th Hour*)

Лидің титр секансы аз ғана уақыт, қираған Бүкіләлемдік сауда орталығының естелігі тәріздес, екі көк жарықтың айналасында жасалды (7–9).

Осы өзгерістерге сәйкес, Ли мен Бениофф маңызды диалог көрінісін Қытай мейрамханасынан Ground Zero ескерткіші көрініп тұрған Фрэнсис Слаттеридің пәтеріне ауыстырады. Монтидің бала кезден бергі достары Фрэнсис пен Джейкоб Элински оның түрмеге түсуі ендігі жерде өздерінің қарым-қатынасына әсер етуін талқылап тұрған кезде фонда құрбандарды іздеп, қирандыларды ақтарып жүрген жұмыскерлер мен құрылыс жабдықтары көрсетіледі (10).

Ли Фрэнсис пен Джейкобтың Монтидің тұтқындалуы туралы пікірлерін қаланың бұрынғы пейзажына қарсы қояды. Бұл салыстыру жеке бір адамның тағдыры мен террористік шабуылға әкеп соққан ұлттық және сыртқы саяси бастамалардың ара-



7



8

7–9 Экранизация және идеология: кинематографиялық стиль. «25-сағат» фильмінің титр секансында Спайк Ли осы жарықтарды абстрактілі графикалық элемент ретінде пайдаланған; біріншісі – дөңгелек тәж үлгісі (7), екіншісі – диагональ екі көк сәуле (8). Кейінірек Ли ескерткіштің тыныш жатқан қаламен кеңістіктік байланысын көрсету үшін Манхэттен көкжиегін өте ұзақ кадрларға кеседі (9).



9

сындағы параллельдерді қарастыруды ұсынады. Кейбір сарапшылар ойлағандай, АҚШ-тың Қиыр Шығыстағы әрекеттері 11 қыркүйектегі шабуылға әкеп соқты ма? Ли мен Бениофф бұл сұраққа тура жауап бермейді, бірақ олардың роман экранизациясы туралы шығармашылық (креатив) шешімдері аздаған өзгерістің өзі дереккөздердің саяси салдарларын қалай өзгерте алатынын көрсетеді.

Эквиваленттер: медиа қай жерде сәйкестенеді (немесе сәйкестенбейді).

Дивергентті өнер формалары көбінесе экспрессияның белгілі бір ортасын (медиясын, құралын) пайдаланады. Ән – музыка, бірақ ол да сөздерді пайдаланады. Театр драмалық актілерге негізделген, бірақ қойылымдарды музыка жиі сүйемелдейді. Графикалық романдарда сөздер мен суреттер араласып кеткен. Кескіндеме мен мүсіндеу сияқты кейбір өнер түрлері сол бір қас-қағым сәтті бейнелеп, тұрақты болып қалса, кейбір өнер түрлері қозғалысты сақтап қалады. Әртүрлі өнер көптеген нүктеде қиылысады, ал экранизация қиылысудың осы нүктелерін жиі пайдаланады.

Бұл өнер формаларының арасында қиылысатын дыбыс пен бейнелер сияқты жай ғана материалдар емес. Кейбір формалық қағидалар мен әдістер де шекараларда қиылысады. Баянсөз ұйымдастыру формасы ретінде өте көп медиа үшін жалпылама болады, сондықтан пьесаларда, комикстерде, романдар мен видеоойындарда хикаят оқиғасының сюжеттік өзгерістерін күтеміз. Білім иерархиясы, кейбір кейіпкерлер басқаларға қарағанда көбірек біледі және біз кейіпкерлерге қарағанда көбірек немесе азырақ білеміз деген факт, барлық нарратив құралдардың іргетасы. Деректі, эксперименттік және анимациялық фильмдерге арналған тарауларда біз фильмнің риторика, поэзия һәм өнердің басқа түрлерінің құрылымының үлгілерін ала алатынын көрдік.

Медианың спорттың әр түрімен қиылысу әдістері олардың арасындағы баламалардың мүмкіндіктерін қалыптастырады. Экранизация кезінде киногерге әрқашан таңдау жасауға тура келеді: оған формалық элементтерді әлде бастапқы материалдың шарттарын қосу керек пе? Егер мен Бэтмен туралы фильм жасасам, DC комикстерінің сыртқы бейнесіне еліктеген болам ба? Егер Джеймс Элройдың романын экранизацияласам, кітаптың қысқа прозалық стилінде кадрдан тыс баянсөз жазамын ба? Егер «Сенбілік таң» (*Saturday morning*) анимациясының шын актерлер араласқан нұсқасын жасасам, костюм және продакшн дизайнерлеріне анимация кейіпкерлерін фильмнің мизансценасына ұқсатындар деп тапсырма бере аламын ба?

Киногерлер бұл дилеммаларды әртүрлі шешеді. Көп жағдайда режиссер хикаят материалы үшін жай ғана түпнұсқаны тауып, оны толықтай «кинематографиялық» тәжірибеге айналдырады. Кейіпкерлер мен сюжет жағдайлары қайталануы мүмкін, бірақ түпнұсқаның сыртқы түріне баламалар табуға еш тырыспайды. Мысалы, режиссер Де Пальма мен сценарист Лоуренс Д.Коэн Стивен Киңнің «Кэрри» (*Carrie*) кітабының экранизациясында романның құрылымын ойдан шығарылған жаңалық жеделхаттары (депешалар), журнал мақалалары, сот құжаттары, медициналық есептер мен басқа кітаптардан үзінділерді үйлестіретін «жұмыс кітабы» ретінде ұсынуға аз қалады. Дәл осылайша, «Хетмэннің» (*Hitman's*) сюжет пен визуал стилі қазіргі әкшн фильмдерге сәйкес келгені сонша – егер көрерменнің одан бұрыннан хабары болмаса видеоойыннан алынған нұсқасынан тани алар ма? Мұндай жағдайда фильм, егер бар болса, өз түпнұсқасының бірнеше белгісін көрсетеді.

Бірақ басқа жағдайда киногер түпнұсқаның кейбір аспектілеріне еліктеп, кейбіреуін елемей, түпнұсқаның формалық элементтерін таңдап, іріктеп қосуы мүмкін. Оған Дэвид Кроненберттің «Экзистенция» (*eXistenZ*) фильмі мысал бола алады. Фильмнің өзегінде Аллегра Геллер (Дженнифер Джейсон Ли) – виртуалды шынайы ойындар дизайнері. Геллер фильм басталғанда өлім аузынан қалып, жасырынып қалады. Кісі өлтірушіден құтылғысы келген Аллегра атыс кезінде зақымдалған ойын жүйесін қалпына келтіруге тырысады. Аллегра өзінің көмекшісін өзімен бірге



10 Экранизация және идеология: терең сахналауды пайдалану. 11 қыркүйектегі қайғылы жағдайға қатысты Монтидің дилеммасы мен Нью-Йорк тұрғындарының реакциясы арасындағы параллельді шиеленістіру үшін Ли Фрэнсис пен Джейкоб арасындағы диалог көрінісін Ground Zero ескерткішімен бірге кадр фонында сахналады.



11 Баламаларды іріктеп (таңдап) қосу: кинематографиялық стиль. «Мұраға қалған тақ» (*Tron: Legacy*) фильмі барынша желілі хикаятты баяндайды, бірақ онда көптеген ойында кездесетін компьютерлік графика стилін пайдаланған.

жеті енгізілген хикаяттар сериясы ретінде құрылғандықтан, виртуалды шынайылықтың ішіндегі және сыртындағы кейіпкерлердің қозғалысы ойын аватарының ойынның әртүрлі деңгейі арқылы ауысып отыруын еске түсіреді. «*Экзистенция*» фильмінің сюжет құрылымы мен видеоойынның модульді үлгілері арасындағы баламаларды жасайды.

Сәйкестіктер бар; алайда айырмашылықтар да кездеседі. Кейде медиа арасындағы баламаларды табу қиынға соғады. Видеоойындарды алып қарайық. Фильмдер сияқты қозғалып тұратын бейнелер мен дыбыстарды пайдаланады. Олар да фильмдер сияқты диетикалық әлемді көрсетіп, оқиғалар тізбегін сюжеттің ішіне кіріктіріп жібереді. Олардың айырмашылығы *интерактивтілік* дәрежесінде.

Фильм формасы мен баяндау формасы тарауларында кездестіргеніміздей, өнер формаларының біраз интерактивтілік деңгейі болады. Өйткені оларды сезіну үшін бізге олардың формалық құрылымымен өзара әсерлесу керек. Өнер туындылары бізді ойлануға және сезінуге ынталандырады. Фильмдер болса хикаят туралы терең ойлануға, кейіпкерлер мен олардың әрекеттері туралы қорытынды шығаруға, сондай-ақ оларға деген эмоциялық реакциямызды көрсетуге түрткі болады. Бірақ негізгі фильмдер мен романдар өздері айтып жатқан хикаяттарды бағытына немесе нәтижесіне әсер етуге мүмкіндік бермейді. Керісінше, өнердің кейбір түрлері өнер туындысында болып жатқан нәрсеге ықпал етуімізге жол ашады. Мұның негізгі мысалы – біздің тәнімізді де, ойымызды да жұмысқа жегіп отыратын видеоойындар. Тінтуірді (тышқанды) бір түртіп-ақ, біз сюжет оқиғасын өзгерте аламыз.

Әдебиет фильммен тұтасып кетпейтіндігінің тағы бір мысалын ұсынады. Әдеби шығармалар да, фильмдер де хикаяттарды айтады, бірақ фильмдер өздерінің хикаяттарын қозғалатын бейнелер арқылы баяндайды; көркем әдебиет тілмен жеткізеді. Нәтижесінде фильм міндетті түрде нақты болады, ал тіл абстрактілі және жалпылама. Кітаптағы «қоңыр күртеше» деген сөз тіркесі көрерменге

жүйедегі компьютер симуляциясы ішінде ойнауға көндіреді. Симуляция ішінде ойын әлемі мен шынайы өмір араласып кете барады.

Мұнда Кроненберг керемет бір нәрсе жасайды. Видеоойындарға негізделген көптеген фильм «Мұраға қалған тақ» (*Tron: Legacy*) фильміндегідей компьютерлік графика сияқты көрінуге еліктейді (11).

Кроненберг болса оған қарама-қарсы жолды таңдайды. «*Экзистенция*» фильмінің визуалды стилі Голливуд кинематографиясының шарттарын ұстанған, өте қарапайым (12; 13). Бірақ «*Экзистенция*» фильмінің сю-



12



13

12; 13 Баламаларды іріктеп қосу: нарратив құрылым. «*Экзистенция*» (*eXistenZ*) фильмінің жиек хикаятынан алынған кадр (12); Аллегранның ойын ішіндегі кадры (13). Қандай айырмашылық бар деп айта аласыз? Ойынның сыртқы түріне еліктеудің (бейнелеудің) орнына Кроненберг олардың модульді құрылымын қабылдайды.

бұл затты неше түрлі етіп елестете береді. Ал фильмде біз белгілі бір материалдан тігілген, өз текстурасын көрсететін нақты қоңыр күрпешені көреміз.

Тағы бір маңызды айырмашылықты айта кетейік. Фильм – уақыт шектеуі бар орта, ал көркем әдебиетте ондай шектеу жоқ, яғни фильмнің жұмыс істейтін белгілі бір уақыты бар, ал ол көркем әдебиетті әртүрлі жылдамдықпен пайдаланады. Джон Ирвиннің «Сидер үйінің ережесі» (*The Cider House Rules*) кітабының Лассе Халлстрөм жасаған фильм нұсқасын көрген адам екі сағаттан аса уақыт хикаятты сезініп, бастан кешкендей болып отырады. Керісінше, Ирвиннің 598 беттен тұратын мұқабасы жұқа, кең тараған кітабын кейбір оқырман бірнеше күнде оқып тауысса, кейбір оқырман үшін бірнеше апта уақыт керек болады.

Фильмдер мен кітаптар интерактивтіліктің әртүрлі дәрежесін ұсынады. Кинотеатрда фильм көріп отырған кезде оны парақтап, алға өткізіп жіберіп немесе артқа жылжыта алмаймыз. Фильм сюжеті хикаят жағдайларының ретін өзгертуі мүмкін, бірақ фильмді қайта көрген кезде бұл рет әрқашан сақталып қалады. Ал кітап оқырманы әдетте кітаптың әр бетін біртіндеп оқиды, бірақ ол алға жылжып кетіп, я болмаса бұрынғы оқыған жерлерін қайта оқып, тіпті оқиғаның қалай аяқталғанын білгісі келіп, соңынан бірақ шығамын десе де еркі. DVD форматы фильм көрерменіне кітаптағы интерактивтілік байланысын ұсына алады; шын мәнінде, DVD бөлімдері тараулар деп аталады.

Жалпы, фильм мен басқа медиа арасындағы баламаларды қарастырған кезде кейде баламалардың болмайтынын да қаперге алған жөн. Мәселен, басқа медиа жасай алмайтынды фильм жасай алатынын; фильм қамти алмайтын нәрселерді басқа медиа қамтитын аспектілердің болатынын да ескеруіңіз керек.



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Жаңа медиа мен ескі хикаят баяны» (*New media and old storytelling*) <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/05/13/new-media-and-old-storytelling/>

Трансмедиялық хикаят баяны. Сіз трансмедиялық хикаятты баяндауды бірден танысаңыз да, бұл терминді ә дегенде анықтай алмауыңыз мүмкін. Ол дара интеллектуалдық меншік ретінде сипатталады. Айталық, Marvel Universe немесе классикалық Disney студиясының Микки Маус сияқты кейіпкерлері медиа платформалардың бірнешеуінде таралатын хикаяттарда көрінуі мүмкін. Фильмде трансмедиялық хикаятты баяндау техникалары «Трансформерлер» (*Transformers*) сияқты үлкен кино франшизаларымен көбірек байланысты болады. Кейіпкерлер, сюжет элементтері мен иконография көптеген байланыстар – романдар, комикстер, видеоойындар, телевизиялық шоулар, веб-сайттар, саундтректер, әуендер, ойыншықтар, футболкалар және сол сияқты нәрселер арқылы айналып жүреді.

Трансмедиялық хикаятты баяндау продюсерлерге экономикалық артықшылықтар ұсынады. Сізде табысты фильм бар делік. Сіз оның аудиториясын дәл сол кейіпкерлермен һәм декорациялармен комикс кітаптар немесе телевизиялық шоу жасау арқылы кеңейтуге шешім қабылдай аласыз. Бұл түпнұсқа фильмді білетін адамдардың назарын аударып қана қоймай, өзгелердің де басқа жақтан алған франшизаларының «әлеміне» енуіне мүмкіндік береді. Телевизиялық шоуды көргеннен кейін кейбір тұтынушылар сіздің фильміңізді яки комикс кітабыңызды сатып алуға тырысуы да ғажап емес.

Негізінен, артефактың кез келген түрі медиа франшиза үшін бастапқы нүкте қызметін атқара алады. «Марс шабуылдады!» (*Mars Attacks!*) фильмінде Тим Бертон өз ізбасарларын – сауда карталары сериясы айналасындағы мини-франшизаларды жасап шықты. Бірақ мұнда франшиза басқа платформаларда хикаят баянын жасауға қатты тырысқан жоқ. Өзі бұрынғы телевизиялық сериалдың экранизациясы болған «Джэмп стрит, 21» (*21 Jump Street*) фильмнен фильмге ауысқанда дәл сол кейіпкерлерді көрсетеді, бірақ өз хикаяттын басқа платформаларда кеңейтпейді. Бір қызығы, «Джэмп стрит, 22» (*22 Jump Street*) фильмі сиквелдердің өте орынсыз сериялары үшін постерлері көрсетілген соңғы титрлардың секансын қоса отырып, франшиза ретіндегі өз мәртебесін мазақ етеді. Бұған түпнұсқа сериялардың қос жұлдызы – фильм актерлері Джон Хилл мен Ченниң Татум қосылатын «Джэмп стрит, 23: Медициналық мектеп» (*23 Jump Street: Medical School*); «Джэмп стрит, 28: ветеринарлық мектеп» (*28 Jump Street: Veterinary School*) және «Джэмп стрит, 33: ұрпақтар» (*33 Jump Street: Generations*) фильмдері жатады. Бұларда болашақты елестететін серияларға тән видеоойындар, әрекет, яғни экшн фигуралары мен әртүрлі тауарлар бар. Дегенмен жарнаманың

мұндай түрлері әдетте трансмедиялық хикаятты баяндаумен байланысты болса да, шын мәнінде, бұл өнімдердің ешқайсысы жасалмаған.

Баянсөз әлемін өзге медиада басқа сюжеттер жасау арқылы кеңейту біраз проблемалар тудырады. Сіз дәл сол хикаят пен жағдайларды өзге бір платформада қайталайсыз ба? Қайталамасыңыз анық. Сіз жағдайды өзгертіп, кейіпкерлерді қосқыңыз келеді, бәлкім, сиквелдер немесе приквел, «түпнұсқа хикаят» немесе «қайтадан түсіруді» қойғыңыз келеді. Ол кезде жан-жақтан, әсіресе жалпы хикаят әлемін тұрақты етіп сақтап қалғысы келетін жанкүйерлер тарапынан қысым көрсетілуі мүмкін. Бұл бір шығармашылық шешім екіншісіне бастайтын, кейде киногерді белгілі бір жолмен жүруге мәжбүрлейтін таныс жағдайға алып келеді. «*Жұлдыздар соғысы*» франшизасында көптеген роман бар, бірақ олардың бәрі фильмдер ұсынатын жалпы «Инжілге» бірқалыпты еніп кетуі керек. «Матрица» (*Matrix*) фильмдері видеоойындарда көрсетілген, бірақ кинотеатрдан көрсетілмейтін кейбір сюжет желілерін жасап шықты.

Хикаят әлемінің платформалар арқылы өте кеңінен таралу ықтималдығын үлкен медиа-конгломератпен жасалмаған франшизаның сирек бір жағдайынан көруге болады. «Мыстан Блэр туралы жоба» (*The Blair Witch Project*) шығарылмай тұрып, киногерлер фильмнің өзінде көрсетілмеген ақпараттарды қосып, Блэр мыстаны жайлы аңызды түсіндіретін веб-сайт ашты. Фильм өте табысты америкалық «инди» фильмге айналған кезде, комикстер, үш видеоойын, жастарға арналған романдар сериясы және «Джозштың Блэр сиқыршы миксі» (*Josh's Blair Witch Mix*) деген атаумен ресми емес саундтрек альбомы жарыққа шықты.

Соған қарамастан, фильмді кинотеатрда алғаш көрсеткен кезде аудиторияның пікірі екіге жарылды. Жас көрермен фильмді қорқынышты, үрейлі деп есептесе, ересек көрерменде осы әбігердің бәрі не үшін деген сұрақ туындады. Көргенін одан әрі тереңірек түсінгісі келген жастардың сайтқа кірулері мүмкін және олардың бастапқы оқиғаны білуі фильмнің псевдо-деректі кадрларын барынша үрейлі етті. Екінші жағынан, ересек көрермен фильм айналасында болып жатқан шуды естісе де, сайтқа кірмеген. Сөйтіп, жас көрермен сияқты тұжырымды ұстануды дамытпады.

Трансмедиялық хикаят баяны қазіргі фильмдерді түсінуде өте маңызды. Өйткені көптеген медиа-франшизалардың өзегі – экранизация. «Темір адам» (*Iron Man*) сияқты комикс кейіпкерлері үлкен экрандағы дебютына дейін біраз айналып жүріп қалды. Тек 2008 жылы ғана фильм медиа-франшизаға айналды. Бәрін комикс кітаптарды шығарудан бастаған Marvel компаниясы көп ұзамай киностудияға айналып, өзінің фильм жасаудағы басты мақсатын өз супер қаһармандарының қатысуымен қолға алды. Сонымен қатар Сюзанне Коллинздің «Аш кездегі ойындар» (*Hunger Games*) кітабының экранизациясы трилогияның медиа-платформасын айтарлықтай кеңітті. Facebook парақшаларын, Twitter каналдарын және YouTube-те жасалған арнайы видеоларды пайдаланып, киногерлер фильм кейіпкерлері мен иконографиясын бүкіл интернет желісіне таратып жіберді. Голливуд қолдау көрсетпегенде «*Аш кездегі ойындар*» франшизасы Коллинздің кітаптары мен бірнеше онлайн контенттерден ғана тұрушы еді.

Фильм һәм әдебиет

Бүкіл әлемдегі кино өндірісі әдеби ерекшеліктерге хикаят идеяларының дереккөзі ретінде бұрыннан арқа сүйен келеді. Джеймс М.Кейннің керемет «Пошташы әрдайым екі рет қоңырау басады» (*The Postman Always Rings Twice*) деген романы Францияда, Италияда, Малайзия мен Құрама Штаттарда экранизацияланды. Өзіміз көргендей, бестселлер кітаптардың экранизациялары көрерменге «алдын ала сатылады». Мысалы, Лаура Хиллендбрэндтің «Сағы сынбас сайыпқыран» (*Unbroken*) фильмі сияқты әйгілі тақырыптар көрермендердің фильмге негізделген кітапты оқыған-оқымағанына қарамастан-ақ танымал болады. Франшиза студиялары әдеби түпнұсқаларға, соңғы кездері жастар романына тәуелді бола бастады (14–16).

Танымалдығы аз көркем әдебиеттің аудиториясы да шектеулі болып, соған орай франшизасы да болмауы мүмкін. Бірақ олар бұрынғыдай мәдениет беделінен ажырамай тұра береді. Мұндай романдардың экранизациясы блокбастерлер емес, қаражаты аз «инди» фильмдер болуы ықтимал. Мұның мысалдары: «Тіршіліктің адам төзгісіз жеңілдігі» (*The Unbearable Lightness of Being*), «Арман реквиемі» (*Requiem for a Dream*) және «Баға жетпес» (*Precious*) фильмдері.



14



15



16

14–16 Әдеби түпнұсқалар франшиза меншігі ретінде. Студиялар жастар әдебиетіне әлеуетті «әйгілі франшиза» жобасы ретінде көп көңіл бөлді. Бәрін жинағанда «Гарри Поттер» сериялары (*Harry Potter series*) (14), «Ымырт» сериялары (*Twilight series*) (15) және «Нарния хроникасы» (*The Chronicles of Narnia*) (16) әлемдік прокатта 10 миллиард доллардан артық пайда түсірді.

Өлшем және пішін. Сценаристердің көпшілігі романдарды экранға бейімдеу көп конденсацияны талап етеді деп есептейді. Бұл қойылымды фильмнің ұзақтығына қатысты белгілі бір шарттармен байланысты. Сценарийде кітаптың әр беті экрандағы бір минутқа тең деген болжаммен 90 және 120 бет арасында жұмыс істеу үрдісі бар. Керісінше, романдар көбіне бірнеше жүздеген беттен тұрады. Тіпті Густав Хасвордтың 176 беттен тұратын «Қысқа уақыт санағыштар (таймерлер)» (*The Short Timers*) кітабы Хасвордтың кітабының «Тұтас металл сауыт» (*Full Metal Jacket*) фильм нұсқасының сценарийінен бірнеше ондаған бет ұзақ. Сценарийдің қатаң форматы себепті 90, 100 беттік романдардың кітап беті мен фильм минуттары дәлме-дәл сәйкес келе бермейді. Ричард Криволин атап өткендей, «Соңғы жоба» (*Final Draft*) сияқты бағдарламаның сценарийін жасау үшін 100 беттік новелланы кесіп, әртүрлі бөлімдерін қойған күннің өзінде түпнұсқаның 100 бетімен емес, 200 беттік сценариймен жұмыс істеуге тура келуі мүмкін. Осы нәтижеден шыққан сценариймен жұмыс істеген кез келген экранизация негізгі коммерциялық шығарылым үшін ерекше ұзындықпен үш сағаттан артық уақытты алады.

Әдетте кітаптар сценарийге қарағанда ұзақтау болғандықтан, сценаристер материалды тығыз орналастырады. Кейде бұл белгілі бір эпизодтарды алып тастау немесе кітаптағы бірнеше кейіпкерді бір кейіпкерге жинақтау арқылы жүзеге асады. У.П. Кинселаның «Жалаңаяқ Джо» (*Shoeless Joe*) кітабының «Ғажап алаң» (*Field of Dreams*) (1989) экранизациясының сценарист/режиссері Фил Олден Робинсон түпнұсқа хикаяттағы үш кейіпкерді – Блюстейнді (Рэйдің сыңары), Ричард пен Эннидің ағасы Маркті бір кейіпкерге біріктірді. Кітапта Блюстейн мен Марктің екеуі де Рэйдің фермасын сатып алуға қызығады. Бірақ фильм бір ғана әлеуетті сатып алушыны – Маркті көрсетеді. Робинсон да кітаптағы Ричардтың диалогтарын, көбінесе оның Рэйдің бейсбол алаңы туралы айтып, алаңды Маркке берген кездегі сөздерін ғана алған. Осы кейіпкерлерді біріктіре отырып, Робинсон хикаятты жеңілдетіп, шиеленісті ушықтыра түседі. Өзі түсіндіргендей, «хикаятты қай-

“ Түпнұсқалардың біразы ғана екі сағаттық фильмге тең болады. Алты жүз беттік романы тым ұзақ болуы мүмкін, хикаят немесе газет мақаласы тым қысқа болуы ықтимал. Экранизация жасайтын адамның бірінші жұмысы түпнұсқа материалды жаңа уақыт параметрлеріне қалай үйлестіру керегін анықтау болмақ”.

Линда Шегер, «Экранизация өнері: Дерек пен көркем әдебиетті фильмге айналдыру» (*The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film*) кітабының авторы



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

Спайк Джонстың «Адаптация» (*Adaptation*) фильмі экранизация ретінде

Сьюзен Орлеан 1999 жылы «Орхидея ұрысы» (*The Orchid Thief*) деген өзінің көркем әдебиетке жата қоймайтын бестселлерін аяқтаған кезде оны экранизациялауға келмейді деп ойлады. *Kimian* ботаникалық өсімдік пен қара нарықтың тауары ретіндегі орхидея туралы субъективті техникаға, желісіз (сызықтық емес) құрылымға және ұзақ шегініске арқа сүйейді. Соған сәйкес, Орлеан кітап, негізінен, секс, экшн мен зорлық-зомбылыққа қызығатын көңіл көтеру өндірісі үшін қызықсыз деп есептеді. Шынымен де, кітаптың Орлеанның портреті бойынша бір ізге салынған дигрессивті құрылымы орхидеяның ерекше ұрысы Джон Лароштың бейнесін береді. Соған қарамастан, Лароштың *хикаясы* – миллиондаған доллар қаражатқа түсірілген студия фильмін ұстап тұрған нәзік бір ілгек.

Сценарист Чарли Кауфман Орлеанның «Орхидея ұрысы» кітабын «Адаптация» фильміне айналдырған кезде автордың өзі болжап болмайтын трюкті қолданды. Кауфман «Орхидея ұрысы» кіта-

бын түсіретін фильмінің субсюжети ретінде жалпы сценарийдің ішіне кіргізіп жіберді. Осылайша өздігінен референттелген гамбитті жасай отырып, сценарист олардың шынайы «мендерінің» ойдан шығарылған нұсқасы ретінде «Чарли Кауфман» мен «Сьюзен Орлеан» атты дене кейіпкерлерін қосады. Бәлкім, фильмнің өте ерекше оқиғаларында Кауфман экран титрін өзінің «бауыры» Дональдқа, яғни толықтай ойдан шығарылған сыңарына берген шығар (17).

Кауфман «адаптация (бейімдеу)» терминінің қос мағынасын да зерттейді. Біздің түсінігімізде бұл сөз әдебиетті фильмге айналдыруға қатысты. Бірақ бұл сөз (адаптация, бейімделу) Дарвин эволюциясындағы генетикалық модификацияға да қатысты. Бұл мағынада адаптация орхидеяның түр ретінде сақталып қалуы үшін болатын мутация жайында. Тағдыр тәлкегі дейміз бе – «Адаптация» фильмінің сценарийі квазиэволюциялық мутациядан өтеді. Фильм Ларош портретінің «инди» фильмі сияқты

басталады да, Голливудтың әдеттегі экшн фильмдерінің шарттарын қамтып аяқталады. Фильмнің соңғы бейнесі «Адаптация» фильмінде жасалған флора мотивтерінің сериясын аяқтап қана қоймай, Голливуд клишесінің метафорасы қызметін де атқарады. Орлеан мен Ларош аулаққа кеткен кезде, камера фильмнің жақсы аяқталуының ауыр естелігін, яғни гүлдеп тұрған гүлді көрсету үшін төмендейді. Осындай шартты бейнені пайдалана отырып, Кауфман мен режиссер Спайк Джонс фильмнің жасандылығына назар аудартады. Негізі, олар адаптацияны әдеби адаптацияның әдеттегі процесін келеке ету үшін пайдаланады.



17 «Адаптация» (*Adaptation*) фильмі адаптация (экранизация) ретінде. Өзіне ойдан шығарылған сыңарын қосып ала отырып, сценарист Чарли Кауфман өз саласының көбірек коммерциялық профилін қалайтын өзіндік бір қырын көрсетеді. Осылайша Кауфман жазушының Голливудқа «сатылған» кезіндегі ішкі қақтығысы мен өзіне деген жек көру сезімін бейнелейді.

тадан жасау Маркті қойылымдағы зұлым адам жасады, бірақ мен оны ферманы сатып алу арқылы қарындасы мен күйеу баласын құтқарып қалатынына сенетін, жер бетіндегі ең жақсы адам ретінде ойнап шықтым».

Түпнұсқа қысқа әңгіме болған кезде сценарист қарама-қарсы мәселемен – кеңейтумен бетпе-бет келеді. Ф.Скотт Фицджеральдтың «Бенджамин Баттонның жұмбақ жағдайы» (*The Curious Case of Benjamin Button*) хикаясы режиссер Дэвид Финчер мен сценарист Эрик Ротке кәрі болып дүниеге келген сәбидің кейін бірте-бірте жасара беретін сюжеттік алғышартын берді. Фицджеральдтың хикаясы 30 беттен аз, бірақ фильмі үш сағат. Рот Баттонның әскери тәжірибесі сияқты, Фицджеральд-

тың хикаясында атүсті айтылатын бірнеше эпизодты бөліп алады да, олар фильмде басты рөл атқарады. Рот тақырыпшалар қосып, Бенджаминнің махаббат құмарлығының рөлін арттырады. Бұл процесте Бенджаминнің ұзақ ғұмыры Ротқа кейіпкердің тәжірибесін оқиға орамына орналастыруға мүмкіндік береді. Мұның нәтижесіндегі Баттон тұжырымы Фицджеральдтың түпнұсқасына қарағанда «Форрест Гамп» (*Forrest Gump*) фильмінің (Роттың сценарийімен түсірілген тағы бір фильм) бас кейіпкеріне жақынырақ болып шықты.

Коммерциялық Америка киносында көптеген сценаристер көркем әдебиет экранизацияға өте жақсы бейімделеді, классикалық хикаят баяндауының нарратив үлгілеуіне сәйкес деп есептейді. Хикаят әлемінде кульминациялық сәттің әрекеттерін тудыру арқылы мақсаттарын іздеп, қиыншылықтарға тап болатын белсенді бас кейіпкерлер бар. Кино өндірісінің бұл дәстүрі модернистік әдебиеттің эксперименттің жұмыстары қойған тапсырмалармен қарсыласып бақты. Вирджина Вульф, Джеймс Джойс және Уильям Фолкнердің шығармаларындағы тілі мен көзқарасы бар қойылымдар (ойындар) жалпы «экранизацияға сай келмейтін» сияқты көрінеді. Алайда басқа дәстүрлер мұндай тәжірибелерді қамти алды (Спайк Джонстың «*Адантация*» фильмін жан-жақты қарастыратын «Жақыннан тану» бөлімін қараңыз). Францияда Рауль Руис Прустың «Өткенді еске алу» (*Remembrance of Things Past*) романын «Марсел Прустың уақыты қалпына келді» (*Marcel Proust's Time Regained*) деген атпен экрандық нұсқасын жасап шықты. Венгр режиссері Бела Тарр әр тарауы бірнеше беттік бір ғана сөйлемнен тұратын «Ібіліс тангосы» (*Sátántangó*) шығармасының экранизациясын жасады. Соңғы фильм жеті сағатқа созылды, алайда кейбір сыншылар Таррдың (тым ұзақ) үздіксіз дубльдері роман стилінің кинематографиялық баламаларын көрсетеді деп есептейді.

Классикалық кинематографиялық хикаятты баяндаудың шарттарына XVIII–XIX ғасырлардың әлеуметтік реалистік және натуралистік романдары ыңғайлы келеді. Бәрін қоса алғанда, Чарльз Диккенстің, Джейн Остиннің және Томас Хардидің еңбектері 400-ден аса экранизация тудырды. Уильям Мейкпис Тэкеридің «Даңқ жәрмеңкесі» (*Vanity Fair*) шығармасының бес-алты және Александр Дюманың «Үш ноян» (*The Three Musketeers*) шығармасының оннан аса экранизациясы бар.

Өзіміз көргендей, XX және XXI ғасыр әдебиетінен киногерлер, негізінен, әйгілі фантастикалық жанрға қызықты. Үрей хикаяттары, детектив романдар және қылмыс әдебиеті – көптеген қазіргі фильмдердің түпнұсқасы. Стивен Кингнің, Майкл Крайтон мен Элмор Леонардтың кітаптарының экранизациясы Томас Пинчон немесе Дэвид Фостер Уоллестің экранизацияларынан әлдеқайда керемет. Кейбір әйгілі көркем шығармалардың әдеби модернизмнің күрделі техникаларын бейімдеп алғанын көпшілік мойындады. Біз хикаят уақытының ерекше ауыстырылуын («Жоғалған қыз» (*Gone Girl*) немесе баянсөзді күрделі пайдалануды (Дүнижүзілік Z соғысы: Зомбы соғысының ауызша тарихы; тарихшы (*World War Z: an Oral History of the Zombie War; The Historian*) таба аламыз. Бірақ қойылымды фильмнің бірқатар эксперименттік жанры әдетте мұқият сюжетті, нақты нарратив себеп-салдарды және фильмдегі классикалық хикаят баянының ерекше қырын, өте жақсы мотивация алған кейіпкерлерді сақтап қалады.

Альфред Хичкоктың фильмдері әйгілі көркем шығармалардың өмірге бейімділігін (өмірлік маңызын), түпнұсқа материал ретінде қалай пайдалану керегінің нақты мысалдарын ұсынады. Саспенс (алаңдау, тағатсыз күту) шебері ретінде оған үрей, тыңшылық пен қылмыстық көркем әдебиеттер қызықты болды. Ол Дафни дю Морьенің («Ребекка» (*Rebecca*), («Күстар» (*The Birds*), Роберт Блохтың («Психо» (*Psycho*), Джон Бьюкеннің («Отыз екі қадам» (*The Thirty-Nine Steps*), Патрисия Хайсмиттің («Пойыздағы бейтаныс жандар» (*Strangers on a Train*) және Корнелл Вулричтің («Артқы терезе» (*Rear Window*)) шығармаларының экранизациясын жасады. Хичкок ең үздік жанр мамандары ретінде Рэймонд Чандлер мен Эван Хантер сияқты бірнеше сценаристермен де бірге жұмыс істеді. Осы жанр шығармаларын экранизациялай отырып, Хичкок оларды түрлендіріп отырды. Кейде тіпті оларды өзінің стилистік және тақырыптық қызығушылығына сәйкес келетіндей күрт



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Хоббит томпақ, бірақ жұмсақ па?» (*A Hobbit is chubby, but is he padded?*) блогы; <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/20/a-hobbit-is-chubby-but-is-he-padded/>



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

«Парақтап фильм көру» (*Watching a movie, page by page*) блогы
<http://www.davidbordwell.net/blog/2010/05/09/watching-a-movie-page-by-page/>



18 Жанрлық көркем шығармалардың экранизациясы. Альфред Хичкок күміс экранға көптеген әйгілі үрей, тыңшылық және қылмыс хикаяттарын алып келіп қана қоймай, өз бейнесін ай сайын шығатын әйгілі *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine* журналында ұсынды. Өзінің атағының арқасында Хичкок елеусіз қалуы мүмкін жұмыстардың өзіне көпшіліктің назарын аударта білді.

“Эгоян фильмдері уақытты айналып жүріп, өз кейіпкерлерінің өміріне қайта көз салу үшін оралған тұстарын: «Оның пайдаланған тәсіліне *«Жарқын болашақ»* фильмінің мұз қатқан көлге құлаған автобуспен баспалмайтыны да, аяқталмайтыны да тән, мәселе апаттың қалай болғаны немесе кімнің кінәлі болғанында да емес, жазатайым жағдай қар көшкіні сияқты, ол әрқашан кейіпкерлерді күн нұрынан айыратын жерде, бұл – ешкім өзгерте алмайтын үлкен факт”, – дейді *«Жарқын болашақ»* фильміне шолу жасаған режиссер Роджер Эберт.

Дегенмен Эгоянға қирататын жарыс эпизодын сезіндірген дәл осы «кинематографиялық» қасиет экранға лайық болмай шықты. Шықылдаған шиналар мен майысқан көлік қанаттарының кадрларының күрт кесім серияларын елестету оңай. Сонымен қатар топтың реакциясы олардың делебесінің қозып тұрғанын көрсетер еді. Өйткені ескі «Додж» өз қарсыластарын бірінен кейін бірін тұқыртып жатады. Бірақ кітаптағы дәл сол күйінде көрінетін ащы мысқыл, егер оны фильмге ауыстырса, мәжбүрлі әрі анық көрінер еді. Тәсіл ретінде (көліктерді) қирататын жарыс фильмде жұмыс істеу үшін «тым кинематографиялық» болып кетер ме еді.

Оның орнына Эгоян апаттан аман қалған жолаушылардың ішіндегі жалғыз бала Никольдың кадрындағы жәрмеңкені нысанаға алады. Әлі де мүгедектер орындығында отырған Николь жарқын болашақтағы сезімдерді сипаттайды. Бірақ Эгоянның сюжет ретін қайта орналастыруы фильмді барынша екіойлы көзқараспен аяқтайды. Эгоянның қорытынды көрінісі бұрынғы өтіп кеткен хикаятқа қайта оралады. Ол жерде Николь егіз Анселдерді қарап отырады. Ол баланың маңдайынан мейірлене сүйіп (19; 20), терезе тұрған дәлізге шығады. Оның сұлбасы үйдің жанынан келген ав-

өзгертетін. Бұл тұрғыда олардың түпнұсқасына оқырман үлкен құрметпен қарамағандықтан, Хичкоктың жолы болып кетті. Хичкок осы жанр мамандарымен байланысынан үлкен пайда көрді, әрі өз есімі мен бейнесін жаңа үрей, қылмыс пен жұмбақ хикаяттардың басылымына арналған бірнеше журнал мен антологияға ұсынды (18).

Баламалар мен толықтырулар

Киногерлер әдетте өз жоспарындағы әдеби шығарма мен фильм арасынан баламалар іздейді. Олар түпнұсқаның кейбір элементтерінің жақсы берілмейтінін де түсінеді. Мысалы, *«Жарқын болашақ» (The Sweet Hereafter)* кітабы мен фильмінің екеуінде де шағын қалашықтағы қайғылы автобус апаты туралы айтылады. Автобустағы балалар түгел дерлік қайтыс болады, ал пысық қорғаушы ата-аналарды топтасып талап қоюға көндіруге тырысады. Расселл Бэнкстің атышулы романының экранизациясында режиссер Атом Эгоян сюжет жағдайларын қайта реттеп, жаңа кейіпкер қосты. Басқа екі өзгеріс хикаяттың мағынасын шеберлікпен, байқалмайтындай етіп өзгертіп жіберді. Бір қызығы, осы өзгерістер фильм мен көркем әдебиет арасындағы айырмашылықты көрсетеді. *«Жарқын болашақ»* фильмінің DVD нұсқасындағы пікірлерінде Бэнкс пен Эгоянның екеуі де осы шығармашылық шешімнің артында тұрған кейбір ойлар мен бір ортада жұмыс істейтін тәсілдің екінші ортада жұмыс істемеу себептерін түсіндіреді.

Роман экранизациясында Эгоян Бэнкстің соңғы тарауын алып тастайды. Бұл тарауды апатқа ұшыраған автобустың жүргізушісі Долорес баяндайды. Мұнда қала жәрмеңкесіндегі жарысты сипаттайды. Долорес өзінің «Додж» деген ескі фургонын жарысқа қатыстыруға рұхсат етеді. Әуелде топ басқа жүргізушілердің оның көлігін қиратып жатқанына қуанған сияқты көрінеді, бірақ олардың бұл адалдығы ескі «Додж» жеңімпаз болып шыққанда өзгеріп кетеді. Эпизод романға ащы мысқылдың әсерін береді. Автобус апатын көріп қайғырған адамдар енді сол автобустардың көңіл көтеру үшін бір-бірін соққылап, қиратып жатқанын селт етпестен бақылап тұрады. Өз пікірінде Бэнкс романдағы көріністің «кинематографиялық» қасиеті бар екенін, өйткені оның оқырманға көріністі автомобиль қырғынының монтажи ретінде көрсетуді ұсынатынын мойындайды.



19



20



21

19–21 Экранизациядағы шығармашылық таңдаулар: жаңаша аяқталу. Романдан айырмашылығы – Атом Эгоянның «Жарқын болашақ» фильмі Никольдың Мейсон (19) мен Джесиканы (20) сүйіп, содан кейін ол Ансельдер үйінің дәлізімен төмен түсіп, үйге жақындаған автокөліктің жарығына малынып тұрады (21). Никольдың балаларға деген мейіріміне қатысты біздің реакциямыз келесі күні үшеуі де сұмдық автобус апатына түсетінін түсінген кезде күшейе түседі.

тоқөліктің жарығына малынады (21). Осылай істей отырып, Эгоян көрерменді қаланы мәңгілікке өзгертетін апат алдындағы салыстырмалы түрдегі бақытты сәтке қайтып оралтады.

Эгоян Бэнкстің түпнұсқа хикаятында бар элементті алып тастаса да, ол романда баламасы жоқ бір нәрсені қосады. Бала қарап жатқан көріністе Николь Ансельдердің егізіне Роберт Броуниңнің «Хамелиннен шыққан егеуқұйрық аулаушы» деген кешкі ертегі оқып беріп отырады. Броуниңнің өлеңінде егеуқұйрық басып алған қаланың хикаясы айтылады. Қала билігі олардың көзін жою үшін сиқыршыны жалдаған кезде, ол егеуқұйрықтарды өз музыкасымен еліктіріп, суға батыру үшін өзенге ертіп келеді. Қала басшылары оған ақысын беруден бас тартқан кезде, сыбызғышы реванш алады: оның сыбызғысының әуені (музыкасы) қаладағы барлық баланы сол жерде мәңгі қалатын таудағы үңгірге ертіп кетеді.

Эгоян досы «Жарқын болашақ» хикаясын айтып берген кезде Брауниңнің өлеңін есіне түсірген. Эгоян осы екі хикаят арасындағы параллельді бірден көріп, Пайпердің хикаятын фильмге қосу тағы бір мағына береді деп есептеді. Екі хикаятта да қала өз балаларынан айырылып қалады. Бірақ осы екі жұмыстың арасындағы басқа параллельдер онша еленбейді. Долорес қала балаларын ажалға бастап баратын нарратив агенті болғандықтан, Пайпердің фигураны бола ма? Әлде сиқырлы сөздері қала халқын нәтижесіз әрі іріткі салатын сот процесіне бастап баратын Митчелл Пайпердің фигураны ма? Сотқа дейінгі тыңдалымда Митчеллдің талабын қайтымсыз бұзып, қалалықтар айырылып қалған балаларының құнын ешқашан сұрамайды деп сендіріп, ант берген Николь Пайпердің фигураны ма? Эгоян бұл параллельдерді көрерменге айтып бермегендіктен, оның Брауниңнің өлеңін қосуы Бэнкстің түпнұсқа романында бұрыннан бар экзистенциал құпияны толықтырады.

Бэнкс өз тарапынан Эгоянның өз романының экранизациясына алған поэзиялық рұқсатты мақұлдады. DVD нұсқадағы пікірінде Бэнкс кітабында ол туралы бір ауыз сөз қоспаса да, Эгоянның Брауниңнің өлеңін қосуын шеберлікке балады. Көлік қирататын жарыс эпизодының күшейген кезінде романға XIX ғасыр өлеңін қосу оның ойынша «тым әдеби» болды. Бэнкстің ойынша, Брауниң өлеңінің мазмұны кітаптан оқығанға қарағанда бейнелі ортадағы фильмде жақсы ашылған.



ЖАҚЫННАН ТАҢУ

Сара Поллидің «Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*) фильмі

Элис Манро әйгілі қысқа әңгімелердің көптеген жинағын шығарған. Бірақ олардың ешқайсысы оның 1999 жылғы «Таудан түскен аю» (*The Bear Came Over the Mountain*) әңгімесі сияқты кең тарап немесе әсерлі болған жоқ. Альцгеймер сырқатын жеңген, ұзақ жасаған ерлі-зайыпты туралы күрделі әңгімені авторлар, оқырмандар мен дәрігер қауымы жақсы қабылдады. Әңгімені алғаш жариялаған *The New Yorker* журналы Манро 2003 жылы әдебиет саласы бойынша Нобель сыйлығын алған кезде оны онлайн тегін оқуға рұқсат етті. Бұл әңгімені ұшақта отырып оқыған Сара Полли оның экранизациясын жасауды өзіне міндет етіп алды. Нәтижесінде «Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*) деп аталған фильм 2006 жылы «Үздік ондықтың» қатарына еніп, «Ең үздік актриса» (Джули Кристи) және «Ең үздік экранизация сценарийі» атаулары бойынша Оскар сыйлығына ие болды.

Фильмдегі сияқты, Манроның түпнұсқа әңгімесінде профессор Грант Андерсонға әйелі Фионаның бойындағы психологиялық ауытқумен айналысуына тура келеді. Жас кезінде студент қыздармен көңіл көтеріп, шу шығарғанына қарамастан, Грант Фионаға жан дүниесімен адал болып, оны университеттегі әріптестерінің некесін бұзған өсек пен жанжалдан қорғап қалады. Грант пен Фиона Канаданың ауылдық жеріндегі атасы мен әжесінің үйіне көшіп келген кезде ол университеттен кетіп қана қоймай, басқа әйелдермен қарым-қатынасын үзіп, «көз сүзуін» де тыяды.

Ауруы асқынып бара жатқанға алаңдаған Фиона Медоулейктегі қарттар үйіне бармақ болады. Грант оны қарттар үйіне баруға әлі жас деп ойласа да, келісімін береді. Медоулейктің саясаты бойынша сырқаттың жаңа ортаға бейімделуі үшін алғашқы 30 күнде басқа адамдардың келуіне тиым салады. Грант күту мерзімі аяқталғаннан кейін әйелін көруге келген кезде, оның Обри Барк деген сырқатқа бауыр басып қалғанын көреді. Одан да сұмдығы – Фиона Грантты да, онымен 45 жыл некеде болғанын да ұмытып қалған сияқты. Грант Фионаның жады тұрақсыз болғанын, оны бір күні таныса, екінші күні танымай қалатынын аңғарады. Грант «Фиона өткенін ұмытып қалса да, ауруханадағы басқа еркекпен байланысы бұрынғы шалыс басқан өз әрекеттері үшін кек алуын білдірмей ме» деген ойға кетеді.

“Меніңше, бұл жай ғана шартсыз махаббаты қызықты зерттеу сияқты нәрсе болды. Бір қызығы, бұл – махаббат хикаятынан да жоғары дүние. Мен мұны 70 жасқа келген адамның толысқан шағындағы хикаяты сияқты сезіндім. Оны көрген біреулер өзін-өзі тауып және неге көп ынтық болғанын, отбасылық өмірдің соңында шартсыз махаббатың мәні неде екенін түсінеді”.

Сара Полли Элис Манроның «Таудан түскен аю» кітабы туралы

Ақырында, Грант Фионаның Обриге деген жаңа махаббатын мойындауға мәжбүр болады. Ол тіпті Обридің әйелі Мэриан күйеуін Медоулейктен алып кетпек болғанда да оған кедергі болады. Соңғы көрініс Гранттың Обриді Фионаға «тосын сый» ретінде ертіп келгенін көрсетеді. Көп жылдан бері алғаш рет Фиона Грантты Обри кеткеннен кейін өзін жұбаттуға тырысқан жан ретінде қабылдайды. Фиона оған: «Кетіп қалуыңа болар еді ғой. Еш алаңдамастан менен бас тарт. Менен бас тартқын. Бас тартқын», – дейді. Грант: «Оған бірде-бір мүмкіндік жоқ», – деп жауап қатады.

Түпнұсқаға ұқсас жерлер

Манроның әңгімесіне сүйсінген Полли некенің эмоциялық шатасқан портретін сол қалпында қалдыра отырып, сюжеттің көбірек детальдарын мүмкіндігінше сақтап қалғысы келді. Фильмдегі кейбір көріністер Манроның әңгімесіндегі оқиғаға ұқсас өрбиді:

- Гранттың Фиона мен Обридің арасындағы қарым-қатынасты анықтауы.
- Грант Медоулейктің бас мейірбикесі Кристимен сырқаттардың бір-бірімен төсек қатынасына баратыны туралы сөйлеседі.
- Гранттың Мэрианмен кездесіп, одан Обриді апта сайынғы кездесу үшін Медоулейкке алып баруын өтінуі.
- Мэрианның Гранттан жергілікті легиондағы «Жалғыздар түніндегі» биде өзіне жұп боп баруын өтініп жазған екі хабарламасы.

Бұл көріністерде Полли сюжеттің мәнді детальдарын сақтап қана қоймай, хикаяттағы түпнұсқа диалогтардың көбін айтқызады. Ол хикаяттың эмоциялық өзегі Гранттың Фионаның өзін жатсынып кеткеніне реакциясы мен әйелін Обримен қосуға деген әуелден риясыз қалауына қатысты екенін түсінген сияқты. Осы сәттер хикаяттың әсері үшін маңызды болғаны сонша – Полли оны сақтап қалуға шешім қабылдады.

Полли кітапты экранға бейімдеу үшін кейбір өзгерістер енгізуге тура келгенін де мойындайды. Өзі атап өткендей, «Мэрианның қарым-қатынасы қысқа әңгімеге қарағанда экранда барынша нақты көрсетілген және қарттар үйінде де қосқан нәрсем көп». Ол сондай-ақ бірнеше үлкен құрылымдық өзгерістер жасады.

Хронологияның бұзылуы

Ең маңызды өзгеріс Поллидің естеліктерін қосу болды. «Таудан түскен аю» кітабының бірінші бөлімінде Грант пен Фионаның жастық шағын сипаттап, Гранттың Фионаға тұрмысқа шығуға ұсыныс жасауымен аяқталады. Ал «Жырақтап кеткен жар»

фильмі Гранттың Обри мен Мэрианның үйіне бара жатқан жолындағы кадрдан басталады. Полли Грант пен Мэрианның кездесуін нарратив (баянсөз) кадры ретінде пайдаланады. Ол өз таңдауын былай деп түсіндірді: «Біріншіден, маған фильмнің естеліктердің үзіндісін имитациялайтын құрылымы және барлық нәрсені бір жерге жинай білгені ұнады. Сондай-ақ мен фильмге біраз шиеленіс керек екенін түсіндім. Бұл – айтарлықтай дәрежедегі нәрсе. Мен бізге қозғаушы күш (импульс) – шынымен де бір жаққа бара жатқанымызды және мұның күтпеген жерден болатынын растайтын сезім керек екенін сезіндім».

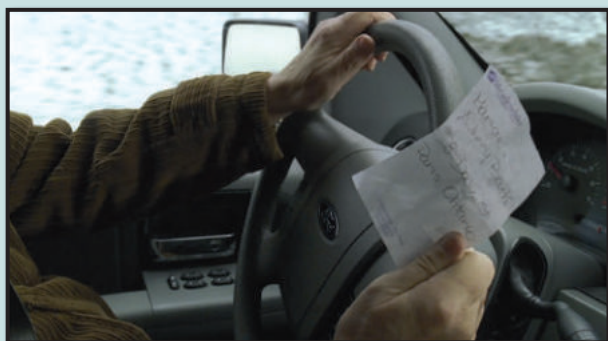
Манроның түпнұсқасында Гранттың Мэрианмен пікірталасы 40 беттік әңгіменің 8 бетін қамтитын ұзақ көрініс сияқты ойынатылған. Алайда кездесуді жиектеу ретінде пайдалана отырып, Полли бұл материалды майда бөліктерге бөліп тастайды. Гранттың Барктың үйіне келуі Андерсондардың үйлену тойы, Фионаның жағдайының нашарлап кетуі және оның Медоулейктегі өмірімен өрілген көріністер флешбәгімен үзіліп отырады.

Полли барлық жерде естелікті үзік-үзік, көп деңгейлі етіп қабылдайды. Бірінші көрініс Гранттың Обри мен Мэрианның мекенжайы жазылған қағазға қарап тұруынан басталады. Наррация Фионаның жас кезінің флешбәгіне кесім жасайды. Осы бейнені сүйемелдейтін дыбыс жас Фионаның кадрынан кейін, бірақ оның Баркстерге барғанынан бұрын ұзақ келетін хикаят хронологиясындағы өте кейін келген көріністен алынған. Біз Гранттың Кристиге сеніммен: «Мен одан ешқашан алыстағым келмейді. Оның бойында өмір ұшқыны бар», – деп айтқанын естиміз (22–24). Дыбыстың уақытқа орын ауыстыруы естеліктердің қалай араласуы мүмкін екенін айқын көрсетеді: Грант Фионадан тұрмысқа шығуын өтінген сәті мен өзінің қыздарға қырындаған кездегі кінәсін түсіндіріп жатқан сәтінің екеуін де есіне түсіреді.

Жиек хикаяттың қосудағы қосымшада Полли уақыт сызбасын шебер түрлендіре отырып, өзгеріс жасайды. Мысалы, ол Обри мен Мэрианды себеп-салдар тізбегіне Манроға қарағанда ертерек енгізеді. Манроның Гранты Обри туралы алғаш Медоулейктегі күту уақыты аяқталғаннан кейін білсе, Полли оны мереке кезіндегі кездесу монтажының бір бөлігі ретінде көрсетеді (25; 26). Бұл Манроның хронологиясынан аздап ауытқығанымен, Обридің Фионамен және Мэрианның Грантпен қарым-қатынасына барынша күшті мотивация береді. Обри мен Мэрианды Медоулейкте Фиона келмей тұрып көрсету арқылы хикаятта кейін көтерілетін еркін бөлім қызметін аңғартады.

Басқа жаңа материал хикаят жағдайын анықтау үшін қойылған. Полли Манроның Андерсондардың асүйіндегі жәшіктерге белгі салуға пайдаланатын сары стикерді сипаттауды қойылымға қосумен бірге, Фионаның құлағанын бейнелеп көрсету үшін басқа виньеткаларды да енгізеді. Грант Фионаның қазанды тоңазытқыштың ішіне қойғанын көреді және кешкі отырыста Фиона қонақтарға көбірек шарап ұсынып, бәрін ұмытып қалғандай көрінеді. Шаңғымен жүру кезінде де Фиона біраз уақытқа жоғалып кеттеді. Грант оның жолға тастап кеткен шаңғысын тауып алады да, содан кейін көпірден өтіп, біраз жерге кетіп қалған әйелінің соңынан аңдиды. Бұл секанс Фионаның супермаркетке барып, жоғалып кетіп, кейіннен полициялар тауып әкелетін Манроның хикаяттың эпизодқа балама ретінде көрсетіледі.

Қысқа хикаяттарға негізделген көптеген фильмдердегі сияқты, «Жырақтап кеткен жар» фильміне түпнұсқада жоқ ақпарат қосылған. Манро Медоулейктің физикалық орналасуының көп бөлігін оқырманның қиялына қалдырады, ал Полли көрерменді нысанға экскурсия кезіндегі



22



23



24

22–24 «Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*): хикаят ретінің өзгерісі. Фильмнің басында Полли Барктың үйіне көлікпен бара жатқан Гранттан бастап (22) Фионаның жас кезіндегі кадрға дейін (23) кесім жасайды. Бірақ соңғы бейнеге арналған дыбыс Грант пен Кристи арасындағы кейінгі көріністен келеді (24).



25



26

25; 26 «Жырақтап кеткен жар» (Away From Her): себеп-салдар тізбегін өзгерту. Полли Обри мен Мэрианды өз сюжетінде ертерек таныстырады. Грант ғимаратты тексеріп, қызметкерлермен кездесу үшін Медоулейкке келеді. Емделушілер мен олардың отбасын бақылай отырып, біз өзін іздеп келген отбасы мүшелерінің ортасында отырған Обриді көреміз (25). Грант бір сәтке оған қарайды да, назарын басқа келушілерге аударады (26). Біраз уақыттан кейін Мэриан кетіп қалады.

Грантпен (Гранттың көргенімен) шектеп қояды. Медоулейктің басшысының Грантқа айналып көрсетіп жүргендегі секансы Фионаның жеке бөлмесінің асуы, өнер мен қолөнер ортасы және теледидар көретін бөлмеге қатысты кеңістіктік байланысын айқындап көрсетеді.

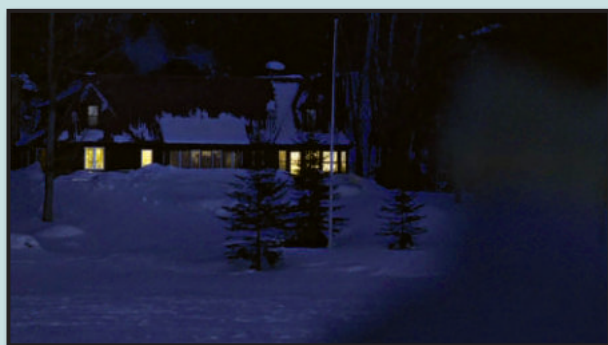
Экскурсия біз үшін ғана емес, Грант үшін де пайдалы. Өйткені бұл кеңістік фильмнің кейінгі көптеген көрінісінің фоны болады, Полли макетті

(жоспарлауды, орналасуды) нақты анықтауы керек.

Осы сияқты, Манромен салыстырғанда, Полли Фионаның жағдайының неврологиялық негізін егжей-тегжейлі түсіндіреді. Гранттың оқып тұрған және шаңғымен жүрген кадрдың сыртында біз оның екпінді дауысын естиміз: «Мидың ойлауға жауапты көп бөлігіндегі жабысқақ (сезімтал?) түйіндер енді клетка мембраналарының сыртын-



27



28

27–29 «Жырақтап кеткен жар» (Away From Her): түсіндіру ақпараттарын қосу. Грант Фионаның жағдайын дауыстап айтқандықтан, Полли оның психикалық өзгерісін бейнелеп таныстырады. Грант кадрдың терең фонындағы үйлеріне қарау үшін бұрылады (27). Камера фокустайды, сол кезде біз үйдің жарығының күңгірттеніп сөне бастағанын көреміз (28). Үй енді қап-қараңғы, бұл – Гранттың мәтінінде оқыған сипаттауының баламасы (29) және қосқыштар бірінен кейін бірі сөне бастайды.



29

дағы нейрондарды толтыра бастайды, ал шатасқан түйіндер клетканың ішінен шыққан микротрубкаларды тасымалдауға кедергі келтіреді. Жалпы саны ондаған миллион синапстар еріп кетеді. Бас миының аса сезімтал құрылымы терең зерттелгендіктен, нейронның жоғалған жерлері нақты қандай қабілеттердің бұзылғанын анықтайды. Бұл бірінен кейін бірі өшіп жатқан үлкен үйдегі автоматты қосқыштарға ұқсайды» (27–29).

Кейіпкерлер құрамын өзгерту

Полли әңгімедегі кейбір кейіпкерлерді алып тастайды. Мәселен, фильмде Грант пен Фионаның көршісі болған бойдақ фермер Фаркуар мырза туралы айтылмайды. Түпнұсқа әңгімеде Фаркуар да Медоулейкке келеді, сондықтан Манро оны белгі ретінде пайдаланады. Грант пен Фиона оны іздеп келеді, бірақ ол көршілерінің қамқорлығына ризалық білдіргенімен, олардың келуін «өзі үшін әлеуметтік артық жүк, қайдағы бір әуре-сарсаң» деп есептейді. Фаркуардың Медоулейктегі жүйелі күнделікті тірлікке бейімделу деңгейі Фионаның уайымын басады. «Жырақтап кеткен жар» фильмінде Грантқа жақын болып өскен ашынасы Джеки Адамс та жетіспейді. Фильмде Джеки – Гранттың кеңсесіне келетін, «сүйретпе киген» жуас жандардың бірі және «әлеуметтік сүзгіден өткен жан» (30).

Полли Грант пен Фионаның өткен шағы туралы осы аспектілерді елемегенімен, ол сол жерде жаңа кейіпкерлер жасаса да, Фионаның не істеп жатқанын көрсету үшін Медоулейкке жиі келіп, оған басымдық танытады. Солардың бірі – Фрэнк, ол «Виппинег Джетс» командасының спорт комментаторы. Фрэнк спорт дикторларының сөйлеу мәнеріне еліктеп, өзінің қарттар үйіндегі күнделікті тірлігіне пікір айтып жүреді. Поллидің Фрэнкті Медоулейктің негізгі емделушілерінің бірі ретінде қосуы фильмнің қалпын жеңілдетуге арналған сияқты. Саған қарамастан, ол үлкен сюжетте қысқа ғана көрініс табады. Грант басшылықтан Фионаны сырқаты ауыр емделушілер емделіп жатқан екінші қабатқа ауыстыруға дайындау керек екені жайлы



30 «Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*): кейіпкерлерді алып тастау немесе қысқарту. Поллидің экранизациясында Фиона Грантқа ебедейсіз жақындайтын Джеки Адамс туралы ешнәрсе айтпайды. Оның орнына, Полли Манроның ұзын қолаң шашты, «сүйретпе киген» жас қыздардың сипатына визуалды балама ұсынады.



31 «Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*): жаңа кейіпкерлерді қосу. Өзінің үздіксіз пікірлерінде Фрэнк Грантты «жүрегі тілім-тілім болған адам» деп атайды. Фрэнкте әдеттегі әлеуметтік сүзгі болмағандықтан, оның ерекше өткір пікірі Гранттың көзге ұрып тұрған түңілісін одан әрі азапты ете түседі.

біледі. Мейірбикелердің бірі Фрэнкті ертіп бара жатқанда, ол лифтіде күтіп тұрған Грантты «жүрегі тілім-тілім болған адам» деп сипаттайды (31).

Моника – Медоулейк тобына қосылған тағы бір кейіпкер. Манроның әңгімесіндегі ата-әжелерінің халін сұрап келген көңілсіз, сүйкімсіз жасөспірімдердің бейнесіндегі Моника әуелде Грантты емделушілердің бірі екен деп қалады. Әңгімелесу барысында Грант өзінің де қонақ екенін айтып, тіпті Обриден бірнеше қадам жерде тұрған Фионаның қиын жағдайын біраз түсіндіреді. Грант Фиона өзіне назар аудармаса да, оның жағдайын білу үшін келіп тұратынын айтады. Жағдайының қайғылы екенін аңғарған Грантқа Моника «Менің жолым болған сияқты» деп оның иығын сипалау үшін қолын созады. Бұл оның өзіне қамқор болатын ешкімді күтпейтінін аңғартады. Полли Мониканы Медоулейкке келушілердің кей кезде сезінетін жайсыздығына мысал ретінде пайдаланса да, оның кейіпкерді аудитория үшін суррогат ретінде де қолдану ниеті болды. Сұхбаттардың бірінде Полли: «Қалай екенін білмеймін, мен осы хикаятты естіп, сол адамның бойындағы қамқорлық пен жанкештілікке тәнті болған қыз сияқты күйде болдым. Мен үшін осы өмірлік тәжірибені үлкен құрметпен күткен жанға ойнату маңызды болды», – деп түсіндіреді.

Полли Гранттың Обридің әйелі Мэрианмен қарым-қатынасын Манроға қарағанда көбірек дамытады. Түпнұсқа әңгімеде Манро бұл субсюжетті Мэрианның Грантты биге шақыруымен аяқтап, олардың келешегін ашық қалдырады. Ал Полли Гранттың гүл алып келгенін және екеуінің билеп жүргенін көрсетіп, кездесуді соңына дейін жеткізеді. Одан да анығырақ жаңа бір көріністе Мэриан өмірдің ерекше бұлтарыстарын сипаттайды. Ол Грантпен кездесу Обридің жағдайын жаңаша түсінуге көмектескенін айтады. Полли олардың бір-біріне бауыр басып қалғанын көрсететін көріністен екеуінің төсекте жатқан көрінісіне ауысады. «Жырақтап кеткен жар» фильмінің соңына таман Мэриан Гранттың Медоулейктен тыс өміріндегі Фионаның орнын басып, оның үйіне көшіп келеді. Поллидің Манроның хикаяттын осылайша кеңей-



ЖАҚЫННАН ТАЛУ

ЖАЛҒАСЫ

туге жасаған шешімі Мэрианның Обриге қатысты сезімінің өзгерісінің күшті мотивациясын тудырып, Мэрианның сипатын шиеленістіре түседі. Гранттың оны өмірінің бір бөлшегіне айналдыруға дайын болуы Мэрианның Обриді Фионаға жіберуге қарсылығын жұмсарту түсті.

Наррация және білім

Манроның әңгімесінің көп бөлігі бізді Гранттың білгенімен әрі сезінгенімен шектеп қояды және естеліктері оның Фионамен өткен шағының әр сәтін көрсетеді. Гранттың опасыздығы туралы ақпарат оның Джеки Адамс пен басқа ашыналары туралы ойлары мен сезімін сипаттайтын үзінділерден құралған. Манро Фионаның осы ашыналық туралы білу мүмкіндігін көрсетсе де, біз оның Гранттың мұндай қылығын қалай қабылдағанын біле алмаймыз.

Керісінше, «*Жырақтап кеткен жар*» фильмі Гранттың ашыналығын Фиона екеуі Медоулейкке бара жатқан кездегі диалогінде ашады. Фионаның өзі қысқа монологінде бұл іс туралы біз білетін нәрсенің көп бөлігін айтып береді. Ол өз өкінішін білдіріп: «Тоқтатқым келетін нәрселер бар еді. Бірақ тоқтата алмаймын. Айтылмаған нәрселер барын өзің де білесің», – дейді. Фиона «басқалар көне көзқараста жүргенде, сен алпысыншы жылдардағы сексуалды революцияның әлеуметтік нормаларына сай әрекет еттің» деп Грантты тыныштандыруға тырысады. Фиона сөйлеп жатқанда, Полли бұл кезеңді ешқайсысы «қалыс қалғысы келмейтін барлық сұлу қыздар» туралы флешбәктермен бейнелеп көрсетеді. Одан да маңыздысы – Фиона оның өзін ешқашан тастап кетпегеніне ризалығын білдіреді: «Сен маған жаңа өмір жайлы уәде бердің. Міне, біз осында келдік». Білім ауқымын Гранттың шегінен кеңейте отырып, Полли Фионаның оның опасыздығы туралы білгенін, бірақ онысын аздап болса да кешіргенін көрсетеді.

Өзі тәңті болған әдеби мәтіннің экранизациясын жасай отырып, Полли Манроның әңгімесіне барынша адал болып қалуға тырысты. Дегенмен таңдаулардың мұндай көптігі әр адаптация (экранизация) Мэрианның Грантпен байланысын нақтылайтын қандай да бір шешімді талап етті деген мойындауымен қатар жүреді. Хикаяттарды экранизациялайтын басқа да көптеген киногерлер сияқты, Полли детальды сюжет эпизодтарын, тіпті түпнұсқада жоқ кейіпкерлерді енгізіп, нарратив материалды толықтырды. Полли көрерменнің қызығушылығын ояту мақсатында фильмнің басында драмалық шиеленісті енгізу үшін Грант пен Фионаның хикаятын, негізінен, флешбәктермен әңгімелеп беруді ұйғарды.

Поллидің Манроның хронологиясын өзгерту туралы шешімі Гранттың екіжақты сезімін көрсеткенімен, азырақ шешімдердің каскадына алып келді. Мысалы, сіз Гранттың опасыздығын егжей-тег-



32 «*Жырақтап кеткен жар*» (*Away From Her*): флешбәк ішіндегі флешбәк. Жақында өткен шақ пен бұрынғы кездердің кадрларын визуалды ажырату үшін Полли соңғы кадрға басқа түс палитрасы мен кинематографиялық стильді таңдап алады.

жейлі қалай сипаттар едіңіз? Бір жағынан, егер бұл материалды Манроның әңгімесіндегідей Гранттың субъективтілігі арқылы енгізетін болсаңыз, онда біз Фионаның өз некелерінің бұл қыры туралы ішкі сезімін ешқашан біле алмаймыз. Екінші жағынан, егер бұл материалды Полли сияқты Фиона арқылы енгізсеңіз, онда аудиторияны шатастырып алу қаупі бар флешбәк ішіндегі флешбәк техникасымен құруыңыз керек. Флешбәк опциясы тағы да көбірек таңдауға алып келеді. «Қолаң шаш, сүйретпе киген қыздармен» бір сәттік көңіл көтерумен байланысты уақыт жылжуын белгілеу үшін Полли мүлдем басқа кинематографиялық стильді пайдаланады. Цифрлы құралдар мен айқын түс палитралары ескі кино таспаларының сыртқы түрін жасап шығады (**32**).

Таңдаулардың мұндай каскады Поллидің Мэрианның Грантпен қарым-қатынасын нақтылауды қоса алып жүреді. Сіз олардың кездесуін көрсетер ме едіңіз? Әлде Мэрианның Гранттың үйіне көшіп келген күнін өткізіп жіберіп, олардың қарым-қатынасына эллипсті көзқараспен қарайсыз ба? Егер кездесуді көрсететін болсаңыз, оның қандай бөліктерін қосар едіңіз? Полли сияқты, Мэрианды алып кету үшін Гранттың келгенін көрсетесіз бе? Әлде олардың бірге билеп жүргенін ғана экрандайсыз ба? Олардың бір-біріне бауыр басып келе жатқанын бейнелеу үшін осы элементтер жеткілікті ме? Ең соңында Гранттың кездесуге қатысты екіойлы болуын қалай түсіндірер едіңіз? Ол мұны диалогта айтуы керек пе? Әлде оның Фиона туралы ойларын ашып айтқызасыз ба? Полли соңғы нұсқаны таңдады және бұл білімнің барынша күрделі иерархиясын қалыптастырады (**33; 34**).

Осы өзгерістерге қарамастан, көпшілік көрермен Поллидің Манроның түпнұсқасындағы негізгі рухы мен эмоциялық өзегін, әсіресе оның әртүрлі кейіпкерлердің мотивацияларының эллипстік түсіндірмесін сақтап қалғанымен келіседі. Өзі күмәнданғандай, Фиона шынымен де Гранттан кек алып жүр ме? Әлде оның Обримен қарым-қатынасы жай



33



34

33; 34 «Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*): хикаяттың білім аясы мен тереңдігін басқару. Мэрианмен билеп (34) жүріп, Фионаны ойлаған Грантты (33) көру арқылы көрермен Гранттың Мэрианнан жасыра алмайтын эмоциялық өмірі бар екенін түсінеді.

ғана жазмыш па? Грант өзінде көңілі бар Мэриан-ды неліктен жақын тартты? Ол өзінің желөкпе әдетіне қайта басты ма? Әлде бұл Фиона мен Обриді қосу үшін қолдан келгеннің бәрін жасауға дайын риясыз әрекет пе?

Манро бұл сұрақтарға жауап бермейді, Полли де бұларды жауапсыз қалдырады. Хикаяттың эмо-

циялық күшінің көп бөлігі хикаяттың белгілі бір өлшемдерін біздің қиялымызға қалдыру туралы шешімнен шығады. Грант пен Фионаның қарым-қатынасын өте терең, барынша айқын әрі күрделі етіп көрсете отырып, Манро мен Полли бізді «шартсыз махаббат» түсінігіне жаңаша, тосын көзқараспен қарауға қозғау салады.

Кино және театр

Кино тарихы басталғалы театр фильмдерге арналған хикаят материалының маңызды түпнұсқасы болып келеді. «Алтын Батыстан келген қыздан» (*The Girl of the Golden West*) (1915) бастап, «Фрост/Никсонға» (*Frost/Nixon*) (2008) дейінгі театр қойылымдары киногерлерге ең үлкен коммерциялық һәм сыни табыстар әкелді. Бұрынғы Америка киногерлері қазіргі мелодрамалар мен комедияларды, сондай-ақ Шекспирдің шығармалары мен Иса Мәсіхтің өмірін бейнелейтін «Құштарлық» (*Passion*) пьесасын пайдаланды. Дыбыс технологиясындағы жаңалықтардан кейін киногерлер түпнұсқа материалдар үшін Бродвей мен водевильдерге көбірек назар аудара бастады. Голливуд студиялары табысты сахна мюзиклдеріне таңдау жасап, Голливудқа ағайынды Маркстер, У.К. Филдс пен Мэй Уэст сияқты танымал комедия актерлерін алып келді.

Басқа елдерде де фильмдер жергілікті театр дәстүрлерін пайдаланды. Францияда Марсель Паньоль мен Саша Гитри сияқты мықты драматургтер өздерінің ең әйгілі пьесаларының көбін фильмге айналдырды. Жапон режиссері Кэндзи Мидзогутиге Шинпаның драмалары қатты әсер етіп, оның әйел адамдардың құрбандығы мен бейнеті жайлы бірнеше мелодрамалық әңгімелерін үлкен экранға алып келді. Гонконгта режиссер Цуй Харк Қытай театрының қызылды-жасыл (жарқыраған қанық) түсі мен қойылымдарын (спектакльдерін) «Пекин операсының блюзіне» (*Peking Opera Blues*) айналдырды.

Баяндаудың театрлық үлгісі фильмге терең қозғау салды. Сценарий жазу жөніндегі бұрынғы нұсқаулықтар XIX ғасырдағы «жақсы жасалған» қойылым дәстүріне сүйенді. Мелодрамалардың комедиялар мен спектакльдердің еркін құрылымынан айырмашылығы – бұл формат хикаяттың негізгі себеп-салдар агенттері ретінде себеп-салдар мен эффектілердің нақты тізбегі мен кейіпкерлерге негізделген сюжеттерді ұсынды. Жақсы жасалған қойылым хикаят элементтерін қалай мотивациялауды, біртұтас әрекеттерді құруды және алдағы сюжет жағдайларының алдын алуды көрсетті.

Фильм театрға кереғар ма? Фильм нарративі (баянсөзі) театрға қаншалықты қарыздар болса да, негізгі айырмашылықтар сақталып қалады. Театр шынайы өмірде көрсетілгендіктен, актерлердің ойыны әр кеште шеберлікпен түрленіп отыруы мүмкін. Ал бұдан айырмашылығы – кино актерінің қойылымы жазылатын болғандықтан өзгеріссіз қалады. «Касалбанка» (*Casablanca*) филь-

мін қанша көрсеңіз де, Хамфри Богарт Ингрид Бергманға үздіге қарап, бұрын қанша рет көрсеңіз дәл солай: «Міне, саған қарап отырмын, күнім», – дейді. Театрда шынайы актерлер ойнағандықтан, көрермен мен актерлер әдетте бір физикалық кеңістік пен уақытқа ортақтасады. Фильмде актерлердің қойылымы камера арқылы жеткізіледі. Сондықтан ол экрандағы екіөлшемді үлгі болып қана қалады және аудиторияға көрсетерден бұрын айлар немесе жылдар өтіп кетуі де мүмкін.

Фильм мен театр драмалық кеңістікті әртүрлі әдіспен түсіндіреді. Кейбір театр сахналары айтарлықтай үлкен және декорацияларды жылдам өзгертетін айналмалы платформасы болғанымен, жалпы пьесадағы хикаят әрекетінің кеңістігі әдеттегі фильмге қарағанда шектеулі. Пьесалардың көпшілігінде фильмдегідей бізді әлемнің кез келген жеріне апара алатын мүмкіндік жоқ, ол «сахнаға байланған». Осыған сәйкес, фильмдердегі қуғын немесе үлкен шайқастар сияқты жалпы көріністерді театрда жасау өте қиын. Сахнадағы қойылымның үлкен актерлік құрамы, әрі кеткенде, жиырма актерден тұруы мүмкін. Ал эпикалық фильмдердің актерлер құрамы мыңнан асып жығылады.

Ақырында айтарымыз – фильм мен театрдың драмалық әрекетті (оқиғаны) көрерменге көрсетуінде де айырмашылық бар. Театр үшөлшемді кеңістікте актерлердің шынайы ойынымен қойылым қояды. Сондықтан көріп отырған көрермендердің қойылымнан алған әсері олардың отырған орындарына қарай әртүрлі болуы ықтимал. Керісінше, фильмді түсіріп алғандықтан, ол оқиғаны белгілі бір көру нүктесінен көрсетеді. Кинотеатрдағы көрермен қайда отырғанына қарамастан әрекеттің бірдей көрінісін көреді. Оның үстіне, кинематография мен монтаж туралы тарауда көрсеткеніміздей, камераның қозғалысы мен монтаждау режиссерге жиектеуді театрда жүзеге асыра алмайтын әдіспен өзгертуге мүмкіндік береді. Ал театрда фильмдерде өте жиі кездесетін әуе кадрларымен, ірі планмен салыстыратын дүние мүлдем жоқ.

Екі өнер формасының арасындағы осындай айырмашылықтарға байланысты фильм экранизациялары әдетте пьесаны (қойылымды) барынша кинематографиялы және азырақ сахналық жасауға бағытталған. Режиссерлер көбіне қойылымды көріністі сыртқы декорацияларға ауыстырып ашады. Мысалы, «Август: Осейдж графтығы» (*August: Osage County*) фильмінде ауылдық жердің әсерін тудыру үшін локация түсірілімінің артықшылығы пайдаланылады. Фильм сондай-ақ түсіндіру диалогіне сүйенбей, хикаятты визуалды айтып беретін монтаж секансы немесе камераның күрделі қозғалыстары сияқты кинематографиялық ерекшеліктерді қоса алады.

Мұндай стратегиялардың жақсы мысалы – Джон Патрик Шэнлидің «Күмән» (*Doubt*) пьесаның экранизациясы. Пьесаның фильм нұсқасын жазып, режиссерлік еткен Шэнли мектеп директорының кабинетіндегі негізгі көріністі ішкі кеңістіктен Нью-Йорктің көшелерінің біріне ауыстырды. Бұл көріністе Алоизиус әпке (Мэрил Стрип) Католик мектебінің пірөдары Флинн әкейге (Филип Сеймур Хоффмэн) тиісуі де мүмкін, тиіспеуі де мүмкін студент Дональд Миллердің анасымен сөйлесіп тұрады. Шэнли көріністі Миллер мен Алоизиус арасындағы «жүріп келе жатып әңгімелескен» диалог сияқты қояды. Екеуі әңгіме маңызды болған кезде жиі-жиі тоқтап тұрады (35). Егер біреу сахнада «жүріп келе жатып әңгімелесу» көрінісін жүгіретін жол мен фонды айналдырып отыруды пайдаланып жасауға тырысса да, бұл жасандылық «театр» деп айқайлап тұрушы еді. Фильмде камера қозғалысымен күшейтілген сыртқы көрініс табиғи әрі жеңіл өтіп жатады.



35 Ішкі көріністерді сыртқы көрініске ауыстыру. «Күмән» (*Doubt*) фильміндегі осы «жүріп келе жатып әңгімелесу», сұлбалардың қозғалысы мен камера қозғалысының үйлесуі көрініске сахнада көрсету мүмкін емес өзінше бір динамизм береді.

Локация түсірілімі Жан Ренуардың «Суға кетуден аман қалған Буду» (*Boudu Saved from Drowning*) фильмінде кульминациялық сәтте ашық болуға мүмкіндік берді. «Буду» (*Boudu*) хикаяты қаңғыбасты өзін-өзі өлтіруден құтқарып қалған буржуазиялық отбасының ер адамы Месье Лестингуа жайлы. Лестингуа Будуға жаны ашып, үйіне алып келеді де, оны өмірге бейімдеуге тырысады. Бірақ Буду отбасы өмірінің шырқын бұзады. Қожайынның әйеліне қырындап жүргенінде ұсталып қалып, кейін Лестингуа оны үй қызметкеріне үйлендіреді. Бұл көріністердің көбі үй жағдайында өтеді. Некекию салтанатынан кейінгі той кеші осы күнді атап өту үшін қайықпен серуендеуге жалғасады (36; 37).



36



37

36; 37 Сахна ойынындағы ашылу. Сырттағы көріністе Буда лалагүлдің гүлін жұлып алмақ болып еңкейген кезде (36), абайсызда бәрі қайықтан ауып кетеді (37).

Қайық аударылып қалғаннан кейін Буда жағаға шығып, той киімін қарақшының жырттық киіміне ауыстырып алады. Содан кейін ауылға қарай бет алады. Тақырыптық тұрғыда біз Будудың бұл әрекетін Лестингуа ұсынған құндылықтар мен өмір сүру салтынан бас тартуы деп қарастыра аламыз. Бұл интерпретация Будудың жағаға шыға салып, тамақ үшін қайыр тілеуімен растала түседі.

Табиғи декорациялар мен шынайы мизансценаны пайдалана отырып, Ренуар Будудың «өркеңдеттен алыс» табиғатын барынша айқындап, баса көрсетеді. Той кеші өтіп жатқан қайық аударылып қалған кезде студиядағы су резервуарына ғана емес, нағыз өзенге құлайды. Камера толқынмен төмен ағып бара жатқан Будудың қалпағының соңынан ілескен кезде, ол су бетіндегі толқындарды, желмен тербелген шөптерді, өзен бетіне шағылысқан табиғат көрінісін де түсіріп отырады. Мұндай бейнелі детальдар Ренуарға Будудың табиғатқа оралуын сахнаға қарағанда барынша айқын әрі нақты көрсетуге мүмкіндік береді.

Сахна экранизацияларындағы дәлдік. Басқа экранизациялардағы сияқты, киногерлер олардың түпнұсқаға қаншалықты дәл болатынын және театр техникалары үшін кинематографиялық баламалар іздеген жөн бе деген мәселені шешулері керек. Пьесаны (қойылымды) ашудың орнына режиссер түпнұсқаның сахналық қасиетін сақтап қалуға тырысуы мүмкін. Нәтижесінде өзін «театрлық» деп ашық жариялайтын және пьесаның мағынасын немесе бейнелі қасиеттерін күшейтуге тырысқан фильм пайда болады.

Ариэль Дорфманның «Ажал мен қыз» (*Death and the Maiden*) фильмі белгісіз Оңтүстік Америка елінде түсірілген. Паулина Эскобар – әйгілі қорғаушының әйелі. Дауыл кезіндегі жағдайдан соң ерлі-зайыптыларға көршісі дәрігер Миранда келеді. Бұл кезде Паулина Миранданың бір кезде өзін зорлап қинаған, фашистік режимнің бір мүшесі болған деген күдігін жеткізеді. Паулина кінәсін мойындату үшін Миранданы психологиялық тұрғыда қинай бастайды. Қойылымды түсірген кезде Роман Полански Дорфманмен және сценарист Рафаэль Иглесиаспен бірге жұмыс істей отырып, фильмнің оқиғасын толықтай Эскобардың жағалаудағы үйімен шектеді. Қапасқа қамау сезімі үш кейіпкер арасында пайда болған шиеленісті күшейтеді және түпнұсқа пьесаға (қойылымға) тән оқшаулық әсерін сақтап қалады. Альфред Хичкок «Арқан» (*Rope*) мен «Кісі өлімі болса, М әрпін тер» (*Dial M for Murder*) экранизацияларында одан да әрі барды. Екі жағдайда да оқиға пәтердің жатын бөлмесінен ұзамайды. Сюжетті тар кварталдармен шектей отырып, Хичкок әр нәрсеге Вест Енд/Бродвейден (*West End/Broadway*) шығу ерекшелігін меншіктеді.

“Дорфман мен Рафаэль Иглесиастың хикаятының («Өжет» (*Fearless*) қазіргі сценариймен жұмыс істеген Полански жетер жеріне жеткізді. Ол өзінің «Судағы пышақ» (*Knife in the Water*) және «Жек көру» (*Repulsion*) фильмдерімен бәсекеге түсу үшін клаустофобиялық ширығу атмосферасын тудырады”.

Питер Треверс, «Ажал мен қыз» фильміне шолу, *Rolling Stone* журналы



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС

www.davidbordwell.net/blog

«KICI ӨЛІМІ БОЛСА, М ӘРПІН

ТЕР: Хичкок өзінің тар бөл-

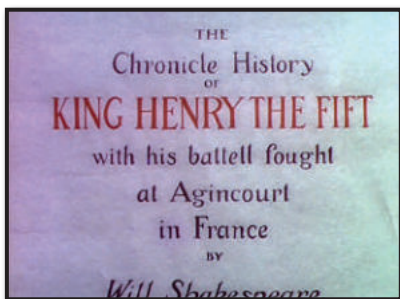
месінде ашуланбайды» (DIAL

M FOR MURDER: *Hitchcock**frets not at his narrow room*)
[http://www.davidbordwell.net/](http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/)
[blog/2012/09/07/dial-m-for-](http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/)
[murder-hitchcock-frets-not-at-his-](http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/)
[narrow-room/](http://www.davidbordwell.net/blog/2012/09/07/dial-m-for-murder-hitchcock-frets-not-at-his-narrow-room/)

қозғала бастайды (39). Келесі кадр бізді театр кеңістігіне енгізеді. Камера балкондағы музыканттардың шағын тобы мен өз орындарын іздеп жүрген әртүрлі келушілерді көрсетіп, сахнаға қарай төмендейді. Сахнаға пьесаның басталғанын білдіретін белгіні көрсететін сахна қызметкері шығады (40). «*V Генрих*» фильмінің бастапқы 30 минутында Оливье сахнадағы актерлерді, орындарына жайғасқан аудиторияны және сахна сыртынан шығып жатқан шудың көрінісін көрсете отырып, дебют кезіндегі пьесаның әдеттегі қойылымын қайта жасайды. Оливье тіпті біраз батылдық танытып, жаңбырдан пана іздеп жүрген көрерменнің кадрларына кесім жасап, нөсердің астында қалған *Глоубты* көрсетеді.

Фильм жалғасқандықтан, Оливье бұл театр кадрын алып тастайды. Біз енді аудиторияның реакциясын көрмейміз. Тіпті олардың кадрдан тыс жерде отырғанын білдіретін қол шапалақтау немесе күлкі сияқты дыбыстық ескертулері де фильмнің дыбыс миксажынан түсіп қалады. Оливье де сахна шекарасынан шығып кетеді. Ендігі жерде Оливье Генрих пен оның Саутгемптондағы кемесінде қамқорлығына алып жүрген жандардың көріністерінен бастағанмен, фонда көрерменге фильмнің театрдағы түпнұсқасын еске түсіретін суретпен салынған фон болса да, барынша күрделі декорацияларды пайдалана бастайды (41). Генрих Франция жағалауына жеткенде біз театр кеңістігінің кез келген тұжырымының шегінен толықтай шығамыз (42). Оливье көріністер арасындағы ауысу қызметін атқаратын кадрлар үшін миниатюралар мен бүркеме кадрлар сияқты барынша күрделі фотографиялық эффектілерді пайдалана бастайды.

Біз Азенкур шайқасына жеткен кезде, Оливье Шекспирдің пьесасын толықтай «ашады». Локация түсірілімі өз пайдасы үшін Британияның ауылдық жерінің сұлу табиғатын, оның белес-белдері мен жасыл шалғындарын, кейде ат мінген сарбаздың шалшықтағы суға шағылысқан бейнесі сияқты натуралистік детальдарды пайдаланады. Оливьенің кинематографиясы жүздеген садақшыларды, ұландар мен атты әскерді қамти отырып, шайқастың эпикалық ауқымын да көрсетеді. Ол тіпті әрекетті Генрихтің күтіп тұрған әскеріне шабуыл жасайтын француз әскерін қоса алғандағы ұзақ, қапталдағы сырғыған кадрда түсіреді (43). Секанс соғыстағы өте көп адам шығынын көрсету



38



39



40

38–40 Театр және кинематография стильдерін араластыру: V Генрих. Лоуренс Оливьенің «V Генрих» (*Henry V*) экранизациясы пьесаның театрлық түпнұсқасына назар аударудан басталады. Оливье Шекспир дәуіріне тән қойылымды қайталаумен бастайды. Фильм камера объективіне ұшып келген парақтан басталады (38) да, Глоуб (*Globe*) театрының әуе кадрына ілесіп кетеді (39). Содан кейін камера қойылымның басталғанын көрсету үшін театр кеңістігінің жоғарғы жағынан төмен қозғалады (40). Глоуб (*Globe*) театрында «*V Генрих*» пьесасының бірінші бөліміндегідей декорациялар жоқ, реквизиттер аз. Оның орнына пьеса декорацияларының детальдарын ұсыну үшін күрделі костюмдерге сүйенген.



41



42

41; 42 Сахна шекараларын кеңейту: V Генрих (*Henry V*). Фильмнің ортаңғы бөлімдері барынша күрделі декорацияларды пайдаланады. Бірақ театр дизайнымен байланысты техникаларды көрсету үшін суретпен салынған фондарды да қолданады (41). Бұл кезде Генрих Францияға жетіп, фильм өзінің сахналық қасиетінен толықтай дерлік арылады. Құмның, кеменің үлкен тұмсығының, алып жартастардың, сонымен бірге жүзден аса фигурандардың ортасында аттың үстінде отырған Генрихтің пайда болуы Глоубтың (*Globe*) шағын қойылым кеңістігіне сыйып кету ықтималдығын азайта түседі (42).

үшін кинематография туралы тарауда талқыланған терең эффектілердің түрлерін пайдаланатын кадрмен аяқталады. Ол үш дене терең фонда созылған күйі далада жатқан қалпында бейнеленген басқа сарбаздардың мәйітімен бірге сол жақ алдыңғы планда топтастырылып жасалған (44). Осы шайқас көріністерінің бәрін театр сахнасында жасау ешқашан мүмкін болмас еді. Ал қойылым мен монтаждауды пайдаланудың арқасында толықтай кинематографиялы жасалған. «V Генрих» фильмі өзінің театрдан шыққанын зерделі түрде баса көрсетіп басталады да, ең соңында бізді Глоуб (*Globe*) театры мен оның аудиториясына қайтып әкеледі. Бірақ оның екінші жартысындағы осы процесте Оливье экранизацияның бірегей түрін фильмге түрлендіріп, хикаятты баяндау ортасы ретінде кино өнерінің көптеген арнайы ресурстарын пайдаланады.

Сахнадағы Шекспир мен фильмдегі Шекспир. Біз Шекспирдің экранизацияларын қарастыра отырып, дәлдік пен балама техникалардың мүмкіндігін пайдалы етіп жинақтай аламыз. Күшті дәлдікті қолдайтын көрермен мен сыншылар «Гамлет» (*Hamlet*) шығармасының Кеннет Брана жасаған фильм нұсқасын қорғап шығары хақ. «Гамлет» шығармасының басқа да көптеген экрани-



43



44

43; 44 Азенкурадағы шайқас: V Генрих (*Henry V*). Оливьеңі фильміндегі соғыс көріністері театрда ешқашан көрсетілуі мүмкін емес әдіспен өңделеді. Оливье көріністі жүздеген актерлермен және аттармен қояды. Ол тіпті француз әскерінің Генрихтің әскеріне шабуылын әрекеттің эпикалық масштабын баса көрсететін ұзақ, қапталдағы сырғыған кадрмен түсіреді (43). Шайқас аяқталған кезде, терең сахналу әскерлердің орасан зор құрбан болған көріністерін қамтып алады (44).



45 Шекспирдің «Гамлет» (*Hamlet*) шығармасының заманауи нұсқасы. Қайғылы дат ханзадасының рөлін сомдаған Итан Хоук әйгілі «Болу яки болмау» (*To be or not to be*) монологін фондағы сөрелерде Голливуд өнімдері көрініп тұрған видеодүкеннің ішінде айтады.

Офелияның өзін-өзі өлтіруі Фрэнк Ллойд Райт жобалаған, ерекше сәулетімен танылған Гуггенхайм музейінің ғимаратында өтеді. Осы сияқты, Алмерейда Гамлеттің (*Hamlet*) «Болу яки болмау» (*To be or not to be*) деген әйгілі монологін, яғни кейіпкердің ішкі күйзелісін Голливуд ойынсауығының жасанды толғанысына қарсы қойып, Блокбастер видеодүкенінің ішінде айтқызады (**45**).

Алмерейда Шекспирдің түпнұсқа пьесаларының декорацияларымен шұғылданып жүрген жан-дардың алғашқысы да, соңғысы да емес. Ричард Лонкрейн Шекспирдің «III Ричардын» (*Richard*) 1930 жылғы Ұлыбританияға бірақ алып келеді. Шекспир өз пьесаларын шынайы тарихи оқиғаларға негіздеп алса, Лонкрейн Англиядағы Алапат тоқырау дәуіріндегі дәстүрлі монархияны фашистік билікке қарсы қоятын азаматтық соғыс жылдарындағы теориялық балама тарихты жасайды. Баз Лурман «Ромео+Джульетта» (*Romeo+Juliet*) фильмінде Шекспирдің «бақытсыз ғашықтар» жайлы әңгімесін қазіргі Калифорния штатының Верона қаласының маңына алып келді. Көптеген сыншылар Лурманның фильмін MTV ұрпағына арналған Шекспир деп сипаттады. Өйткені ол декорацияларды жаңалаумен ғана шектелмей, пьесаның әйгілі көріністерін сүйемелдеу үшін Garbage және Radiohead сияқты хит-топ музыкаларын пайдаланады. Шекспирдің барлық дерлік экранизациясы ұзақтығын қысқарту үшін түпнұсқаны ықшамдаса, бұл фильмдер пьесаның декорациясын қайта жасап, тым әріге барады. Олар көріністер мен диалогтарды кесіп тастаулары мүмкін, бірақ түпнұсқаға аз да болса дәл келу үшін Шекспир мәтіндерінің біраз үзіндісін сақтап қалады.

Ал басқа киногогерлер Шекспирдің кейіпкерлері мен сюжетін басқа декорацияларға ауыстырып және осы процестегі Бардтың түпнұсқа тілін алып тастап, бұл алғышарттарды әрі қарай жылжытады. Акира Куросаваның «Қанды тақ» (*Throne of Blood*) фильмi Шекспирдің Макбетін феодалды Жапонияға ауыстырады. Куросаваның хикаятындағы кейіпкердің атаққұмар әйелі мен Вазихтың қамалына қарай орманның жылжуы сияқты кейбір аспектілері Шекспирдің түпнұсқасындағы сюжет элементтеріне жақын аналог болады. Шекспирдің «Асауға тұсау» (*The Taming of the Shrew*) шығармасын қазіргі орта мектепке ауыстырған «Сенің бойыңдағы мен жек көретін 10 қасиет» (*10 Things I Hate About You*) деген Голливудтың жасөспірімдер комедиясы туралы ойланыңыз. Фильм бірнеше маңызды әдістермен түпнұсқадан ауытқып кетеді, бірақ ол пьесаның негізгі нарратив алғышарттары мен бауырлар арасындағы бәсеке мен гендерлік жанжал тақырыбын сақтап қалады. Сипаттар мен нарратив құрылымның аспектілерін ала тұратын осындай өте еркін экранизациялар көбінесе Шекспирден «шабыт алған» фильмдер деп хабарланады. Оларды экранизацияның сыртқы шекараларын белгілейді деп толық айтуға болады.

Фильмдер мен комикстер

М.Найт Шьямаланның «Мызғымас» (*Unbreakable*) фильмінің көрінісінде галереяның шағын денелі қожайыны Элайджа Дэвид пен Джозеф Даннға комикстерді не үшін жинақтап жүргенін айтады. «Меніңше, комикстер – тарихи оқиғаны жеткізудің көне әдісінің бүгінмен байланысы.

зациялары фильммен жұмыс істеу уақытын қысқарту үшін көріністерді немесе сөздерді алып тастаған. Бірақ Брана Шекспирдің түпнұсқа мәтіндегі әрбір сөзді сақтап қалу үшін өзінің төрт сағат уақытын қиды.

Спектрдің екінші шетінде Майкл Алмерейданың «Гамлет» фильмі тұр. Алмерейда Шекспирдің «даниялық зарын» қазіргі Нью-Йоркке ауыстырады. Шекспирдің түпнұсқасындағы Дания елі Дания корпорациясына айналады. Бұл – пьесаның билік пен кек тақырыбын сақтап қалатын, бірақ оларды корпоратив капитализмге ауыстыратын өзгеріс. Алмерейданың жаңартылған декорациялары «Гамлеттегі» ең әйгілі сәттердің бірнешеуіне ерекше фон жасайды.



46 Комикстер экранизациясы жаһандық құбылыс ретінде. Әйгілі Бельгия кейіпкері туралы британдық сценаристер сценарийін жазған Америка фильмі – «Тинтиннің шытырман оқиғалары: Жалғыз мүйіздің құпиясы» (*The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn*) ерекше жақсы мысал болады.

Мысырлықтар қабырғаға сурет салған. Бүкіл әлем өз білімдерін әлі күнге дейін бейнелі формалармен береді. Мен комикстерді бір кездері бір жерлерде сезінген немесе бастан өткен оқиғаның формасы деп есептеймін».

Элайджаның айтқандарымен келіссеңіз де, келіспесеңіз де, комикстер мен графикалық романдар фильмдердің ең кең тараған түпнұсқалары болып қала бермек. «Бэтмэн», «Өрмекші адам», «Кек алушы» (*The Avengers*) және «Тор» (*Thor*) фильмдері соңғы жылдардағы ең қомақты кассалы фильмдер қатарында. Ал «В деген Вендетта», «Зорлық оқиғасы» (*A History of Violence*) және «Күресінді көктей өту» (*Snowpiercer*) фильмдері сыншылардың көңілінен шықты.

Голливуд студиясы дәуірінде комикс кітаптар мен комикс таспалар, негізінен, сериалдар мен анимациялардың түпнұсқа материалы ретінде қызмет атқарды. Бүгінде комикс кітаптардың экранизациялары – көп бөлігі күрделі арнайы эффектілерге бөлінетін, 100 миллион доллардан аса бюджетке түсірілетін Голливуд блокбастерлері. Бэтмэн және Капитан Америка сияқты әйгілі кейіпкерлер өздерінің шытырман оқиғаларын франшиза ресурстарына негіз етті. Қанық түсті костюмдермен және таныс фирмалық белгілермен комикс кітаптың кейіпкерлері мерчандайзинг пен трансмедиялық хикаятты баяндауға өте икемді келеді.

Бұл сапалы қасиеттер Голливуд үшін бірегей емес. Акира (*Akira*) және «Қанішер Иши» (*Ichigo the Killer*) сияқты кейбір Жапон фильмдері, жапондардың «манга» (*manga*) деп аталатын комикстерінің экранизациясы әр аптаға, кем дегенде, ең үздік бір шығарылым комикстен келеді. Еуропа елдерінің де комикс кейіпкерлерінің франшизасын пайдаланып жүргеніне біраз болды. 1960 жылдардағы француздардың «Астрикс» (*Asterix*) және «Обеликс» (*Obelix*) деген қос фильмі анимацияланған әрі шын актерлер ойнаған фильмдер сериясымен жарыққа шықты. Стивен Спилберг Голливудқа алып келгенге дейін Эрженің сүйікті балақайы – тілші Тинтин (**46**) Француз һәм француз-тілді фильмдердің, радио-шоулардың, сахна қойылымдарының, видеоойындардың және телевизия бағдарламаларының кейіпкері болды.

Екі медиа: дәлдік мәселесі. Фильм сияқты, комикстер де хикаятты ақпарат беру үшін бейнелеуді пайдаланады. Бірақ өнердің бұл екі түрінің арасында белгілі бір айырмашылықтар бар.

- Комикстердегі бейнелер тұрақты; фильмдердегі бейнелер қозғалады. Комикс кітаптың панельдері қозғалысты қимыл сызықтары немесе нұсқалары сияқты графикалық құрылғылар (механизм) арқылы береді.
- Комикстер дыбыс құбылысын да графикалық шарттар арқылы береді. Диалог шарлары (шеңберлері) кейіпкердің сөзін жеткізеді; «бах!» немесе «тарс!» сияқты дыбысқа еліктейтін сөздер дыбыс эффектісін береді.
- Фильмдердің кадрлары әрқашан бірінен кейін бірі көрсетіледі. Ал комикс кітаптарда бір панель оқылады. Ол панельдер таныстырылымның негізгі бірлігі ретінде бір немесе екі парақты алып жататын ірі визуалды жинаққа, яғни қатарға салынған.
- Фильмдегі бейнелерде әдетте жиектің арақатынасы тұрақты; комикс кітаптағы бейнелердің пішіндері әртүрлі. Бір панель шаршы түрінде болса, басқалары тік бұрыш, шеңбер немесе үшбұрыш болып созылып жатады.

- Фильм экранындағы бейненің өлшемi көбінесе тұрақты болып қалады, ал комикс кітаптар панельдердiң өлшемiн жылдам өзгертіп отырады. Бір бет он шақты кішкентай панельдерден тұрса, келесі бет екі-ақ панельден тұруы мүмкін. Комикс суретшілері кейде жарты бетке «сплэш панельдер» (*splash panels*) немесе бір парақты алып жататын «сплэш беттер» жасайды.

Осы айырмашылықтарды есепке ала отырып, көптеген фильм экранизациялары комикс хикаяттарын әдеттегі, яғни дәстүрлі фильм стилінде түсіндіретініне таңғалуға болмас. «Елес әлемі» (*Ghost World*) немесе «Апатқа апарар жол» (*The Road to Perdition*) фильмдерінің ешқайсысында олардың түпнұсқаларының графикалық роман екені көрінбейді. Бірақ комикстер экранизациясының басқа бірнеше фильмі комикс кітап шарттарының кинематографиялық баламаларын табуға тырысады.

Мысалы, Уоррен Биттидің «Дик Трейси» (*Dick Tracy*) фильмі комикс панельдеріне ұқсайтын кадрлар жасауға тырысты. Фильм комикс кітаптардың шектеулі түрлі түсті басылым процесінің сыртқы көрінісін көшіріп алатын негізгі қанық түстерді (47) айқын көрсететіндей жасалды. «Дик Трейси» фильміне «анимацияланған» реквизиттерді, пішіні немесе пропорциясы ұлғайтылған заттарды да қосты (48). Грим (макияж) де «Дик Трейси» фильмінің комикс кітап сияқты көрінуіне көмектеседі (49; 50).

«Дик Трейси» комикс кітабының мизансценасы кітап бетіндегі панельдің белгіленген көрінісін имитациялайтын, яғни көрсететін тұрақты камерамен түсірілген (51). Кинематограф Витторио Сторароның айтуынша, «Честер Гулдтың элементтерінің (түпнұсқа суреттерінің) бірі, яғни хикаят әдетте виньеткада айтылады. Сондықтан біз мұны камераны мүлдем қозғалтпай жасауға тырыстық. Мүлдем қозғалтпай».

«Дик Трейси» фильмі ашық түстерді комикс кітаптың эстетикасының бір бөлігі ретінде пайдаланса, «Күнәлі қала» (*Sin City*) фильмі мүлдем монохромды көрініске қарай жылжиды. Экранда пайда болатын жалғыз түс – белгілі бір кейіпкерлер мен нысандардың цифрлы бояуы (52).

«Күнәлі қала» фильмінің жоғары контрасты бейнесі Франк Миллердің анық ақ-қара графикалық романын қайталайды (фильмнің қосалқы режиссері болған Миллер мен Роберт Родригес түпнұсқа комикстерді түсірілім кезіндегі сценарийдің суретті жобасы ретінде пайдаланды). «Трейси» сияқты, «Күнәлі қала» фильмі бірнеше актердің сырт келбетін өзгерту үшін гримдеуді пайдаланды. Гримнің мұндай эффектілері Микки Рурктің Марв кейіпкерінде барынша айқын көрінген (53). «Күнәлі қала» фильмі «Дик Трейси» фильміне ұқсамағанымен, екеуі де түпнұсқа комикстің графикалық дизайнын көрсетуге тырысады.

47–50 Комикстер экранизацияларына баламалар: мизансцена. «Дик Трейси» (*Dick Tracy*) комикстерге деген бұл көзқарасты қайталауға тырысты. Ол Трейсидің пальтосына пайдаланатын алғашқы ашық, шымшық сияқты сары түсті айқын көрсету үшін жасалған (47). Флаттоп автоматпен атып, Eat lead Трасу деген сөзді жазған кездегі реквизиттер анимацияланған кергішті ұқсаттады (48). «Қас» (*Brow*) (49) пен «Үлкен бала» (*Big Boy*) (50) сияқты фильмнің кейбір кейіпкерлерінің макияждарына грим (протез) пайдаланылды.



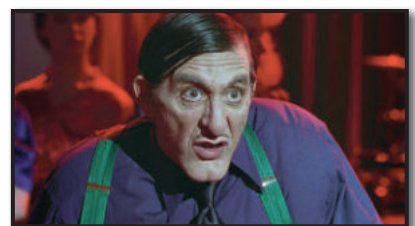
47



48



49



50



51 Комикстер экранизациясындағы баламалар: кинематография. Жұп кадрда Битти мен оператор Витторио Стораро бұлдырап тұрған артқы планды жасау үшін екі фокусты диоптрий объектіні пайдаланды. Осылайша диоптрий кейбір суретшілердің стилінде кездесетін драмалық терең эффекттерді жасайды.



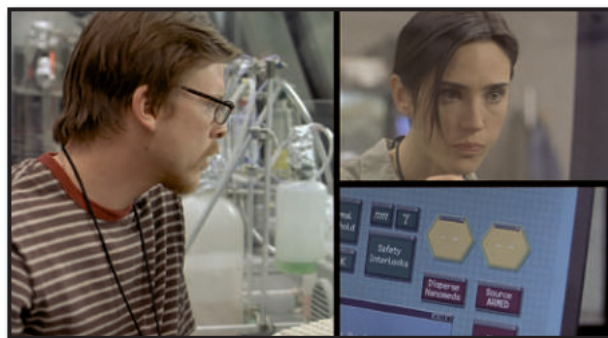
52 Комикстер экранизациясындағы баламалар: кинематография. Роберт Родригес пен Фрэнк Миллердің «Күнәлі қала» (*Sin City*) фильмінде Миллердің графикалық романының сыртқы түрін бейнелеу үшін жоғары контрасты ақ-қара таспа пайдаланылған. Фильмде кездесетін жалғыз түс осы суреттегі Оңбаған Сары сияқты белгілі бір кейіпкерлерді немесе нысандарды бояған кезде пайда болады.

Басқа фильмдер кинематографиялық баламаларды барынша бөлек-бөлек формада табады (**54**). Эдгар Райттың «Скотт Пилгрим һәм сәйкес келу» (*Scott Pilgrim vs. the World*) фильмі фильм мизансценасына жазбаша тақырып қоса отырып, комикстердің сыртқы бейнесін көрсетеді. Мысалы, есіктің қоңырауы шырылдағанда комикс шрифтімен жазылған кадрда (жиекте) «Дың, дың!» деген сөздер пайда болады (**55**).

Нарратив деңгейінде негізгі комикстер мен классикалық фильм жасау дәстүрлерінің арасында айтарлықтай сәйкестік бар. Комикстер алдына қойған мақсаты бар бас кейіпкерлерді, себеп-салдар мен эффектін нақты тізбегі бар хикаятты баяндайды. Сонымен қатар ол өз хикаяттын визуалды түрде, көбінесе сипаттауға немесе кейіпкер диалогіне сүйенбестен айтып береді.



53 Комикстер экранизациясындағы баламалар: грим. «Күнәлі қала» (*Sin City*) фильміндегі грим (макияж) шекесі қалың, иегі алға шығып кеткен, ебедейсіз дене тұрқы комикстердегі мықты жігіттерді бейнелейтін Марвта өте жақсы көрінеді.



54 Комикстер экранизациясындағы баламалар: кинематография. Аң Лидің «Халк» (*Hulk*) фильмі бірнеше панель эффектін комикстің бір бетінде көрсету үшін экранды бөлу техникасын пайдаланады.



55 Комикстер экранизациясындағы баламалар: «Скотт Пилгрим һәм сәйкес келу» (*Scott Pilgrim vs. The World*) фильмінде режиссер Эдгар Райт кейбір дыбыс эффекттерін жазба тақырыптары түрінде жасайды. Мұндай «дыбыс эффекттері» бағытсыз эффекттерді тудырады. Біз шуды естіп тұрып, сол сәтте оларды көрсету үшін пайдаланатын дыбысқа еліктейтін (*onomatopoeic*) сөздерді көреміз.

Алайда біз нарратив мәселесін қарастырғанда дәлдік сұрағы ерекше әдіспен пайда болады. Супермэн, Бэтмэн және Өрмекші адам сияқты кейіпкерлер пайда болғанына бірнеше ондаған жыл болды. Оқырмандардың жаңа легін бейімдеу үшін комикстің авторлары мен суретшілер процесс кезіндегі көптеген детальдарды жиі өзгерте отырып, қаһармандардың шығу тегінің хикаятын мезгіл-мезгіл қайта қарап отырады. Жанкүйерлер жаңа оқырмандарды тарту қажеттігін мойындайды, сол себепті белгілі бір мерзімге дейін осындай аздаған сәйкессіздіктерге сабыр сақтайды. Супермэн кенеттен криптонға емес, уранға осал болғанға дейін ең табанды жанкүйерлердің өзі қарсылық танытуы екіталай. Соған қарамастан, шығу тегі туралы көптеген елеусіз айырмашылығы бар хикаяттардың таралуы бір нұсқаны ресми деп көрсетуді қиындатады.

Кейде жазушы мен суретші әрі қарай жылжып, кейіпкерді «қайта жасап, қатарға қосу» үшін комикс кітаптың хикаятына тағы да ой жүгіртеді. Өзгерістердің мұндай түрлері фильм нұсқасы үшін маңызды сұрақты көтереді. Егер сіз Бэтмэн туралы жаңа фильм жасауды жоспарлап жүрсеңіз, кейіпкер туралы қай комикс суретшісінің тұжырымына сүйенесіз? Боб Кейннің бе? Денни О’Нилдің бе? Әлде Фрэнк Миллер ме? Мұндай шешім қатал қабылданады, егер киногер түпнұсқа рухынан тым алыстап кетсе жанкүйерлер жиі шағымданады. Майкл Китон Тим Бертонның Бэтмәніне желбегей жапқан кезде және Бен Аффлек «Бэтмэн Супермэнге қарсы «Әділдік таңы» (*Batman vs. Superman: Dawn of Justice*) фильмінде қаһарман атанғанда айқай-шу шыққан. Кейде бір ғана кейіпкері бар көптеген түрлі комикс кітаптардың жинағын ескерсек, киногердің олардың бәрін дәл солай пайдалануы мүмкін емес. Ең маңыздысы, егер олар жанкүйерлерді, осы миллиардтаған доллар тұратын франшизалардың негізгі аудиториясын тартудан үміттері болса, осы нұсқалардың жалпы мазмұнының сақталуын құрметтеуі керек.

Кино және телевизия

1990 жылға қарағанда фильм мен телевизия арасындағы байланыс әдетте бір бағытпен ғана жүрді, өйткені көптеген табысты сериалдар әйгілі немесе сыншылар жақсы қабылдаған фильмдерге негізделген болатын. «М*Э*Ш» (*M~A~S~H*), «Элис» (*Alice*) пен «Түнгі аптап» (*The Heat of the Night*) фильмдері соның мысалы бола алады. Бұл атауларға қарай отырып, сәтті фильмдердің экранизациясы болған ондаған барынша қысқамерзімді шоуларды таба аламыз: «Гиджет» (*Gidget*), «Эддидің әкесінің күтімі» (*The Courtship of Eddie’s Father*), «Мэдиган» (*Madigan*), «Шафт» (*Shaft*) және «Атақ» (*Fame*). Соңғы жылдардағы «Баффи – вампирлерді жоюшы» (*Buffy the Vampire Slayer*), «Жұма түнінің оттары» (*Friday Night Lights*) және басқа да фильмдер шағын экрандар үшін түпнұсқа болды.

Бірақ 1980 жылдардан бастап фильм продюсерлері телесериалдардың да кітаптар мен пьесалар сияқты дамытуға болатын «присел» (өнімді сатылымға шықпай тұрып жарнамалау) қасиеті бар екенін аңғара бастады. Телевизиялық шоулар аудиторияны екі түрлі әдіспен қызықтыра алады. Қазіргі уақытта әйгілі бағдарламалар өздерімен бірге дап-дайын миллиондаған аудиториясын алып келді. Осылайша «Оңтүстік парк: үлкен, ұзын және тұтас» (*South Park: Bigger, Longer, and Uncut*) және «Секс және қала» (*Sex and the City*) фильмдерін алға жылжыта отырып, студиялар шоуның негізгі аудиториясына сүйеніп, үлкен аудиторияны тарту үшін өздерінің миллиондаған долларлық маркетинг бюджеттерін пайдаланамыз деп үміттенді. Егер фильм сәтті болса, онда мұны сериалдың көрерменіне ұсынуға болады.

Фильм продюсерлері көбінесе адамдардың ескі телесериалдарды аңсауынан пайда көруге үміттенеді. «Адамстар отбасы» (*The Addams Family*), «Мэверик» (*Maverick*), «Ақылды бол» (*Get Smart*) және «Команда» (*The A-Team*) фильмдері студияларға есімдер жайлы білуге мүмкіндік беріп, хикаят негіздерімен жиі таныс болды. Ескі шоулардың экранизациясының еншісінде өздерінің хиттері мен мүлт кеткен жерлері бар, бірақ олар продюсерлер үшін қызықты болып қала береді. Өйткені олар әлеуетті кино көрерменін жайлы орындарына отырғызған. «Скуби ду» (*Scooby Doo*) немесе «Смурфтер» (*The Smurfs*) сияқты балаларға арналған тақырыптар қазіргі жасөспірімдерді ғана қызықтырып қоймай, олардың ата-анасына да балалық шақтарын аңсатады.

Алдыңғы толқын ағалар теледидарды «ақымақ қорап» деп атап, оны ауқымды бос мәдени орта деп есептеді. Бірақ «Құтырған еркектер» (*Mad Men*), «Заманауи отбасы» (*Modern Family*) және

«Желі» (*The Wire*) сияқты табысты болған шоулар телевизияның енді әлемдік нарықтағы өте маңызды хикаятты баяндау ортасы ретінде, егер «телевизияда» түпнұсқа сериалдардың цифрлы таралымы болса, фильмдермен бәсекелесе алатынын айтады.

Қос медиа. Бірде-бір медиада телевизия мен видеодағыдай үлкен сәйкестік жоқ. Кейбір сыншылар оларды «аудио-визуалды медианың» яки «қозғалыс-бейнелі медианың» жақын формасы деп есептейді. Олардың екеуі де қозғалыстағы бейнелерді синхрондалған дыбыспен көрсетеді. Олардың тарихы әртүрлі болды және өндірістегі көлемі де түрленіп отырды, бірақ олар көркемдік және экономикалық жағынан бір-біріне өте жақын.

Голливудта олар бір-бірімен ондаған жылдар бойы бір байланыста болды. Телевизияның алғашқы жылдарында ірі студиялар телевизиялық хабар таратуда өздерінің фильмотекаларын лицензиялау арқылы ерекше шоулардың жетіспеушілігін жақсы пайдаланып кетті. Сөйтіп, көптеген студиялар телесериалдар түсіруді қолға алды. Бүгінде барлық ірі студиялар иық тіресіп жұмыс істейтін белсенді кино және телевизия бөлімшелерімен медиа конгломераттарға тиесілі. Контент компания ішінде бір платформадан екіншісіне оп-оңай «көшіп кете береді». Мысалы, «X файлдар» (*The X Files*) және «Симпсондар» (*The Simpsons Movie*) фильмдері осындай үлкен еңбекті күтетін ұйымда емес, Fox студиясының еншілес News Corporation компаниясында жасалды.

Екі медиадағы продакшн процестері өте ұқсас. Фильм мен телевизиялық шоу немесе сериалар препродакшн, продакшн және постпродакшнның ұқсас кезеңдерінен өтеді. Кейбір телевизиялық бағдарламалар әдетте тарату ауқымы кең үш видеокамерамен тікелей эфирде түсіріледі, бірақ дәл осы әдіс бірнеше камерамен фильм түсіріліміне да пайдаланылады. Басқа жағдайларда телевизиялық шоулар бір таспаның немесе цифрлы камераның көмегімен түсіріліп, осы кітаптың басқа тарауларында қарастырған жарықтандыру, сахналау, кинематография, монтаждау мен дыбыс техникаларын айтарлықтай дәрежеде пайдаланады.

Сонымен қоса, фильмдер мен телевизия хикаяттардың бір түрін айтып, бірдей нарратив шарттарын пайдаланады. Ойын шоулары мен телевизия жанрларының бірнешеуін шетке ысырып қойып қарар болсақ, онда өз тарихы жолында телевизия шоуларының вестерн, үрей хикаяттары, детектив хикаяттары, комедиялар һәм мелодрама сияқты фильм жанрларымен сәйкес келгенін байқаймыз. Тіпті түнгі эстрада шоулары да өз бастауларын сахна водевильдерінен ғана емес, музыкалық және комедия нөмірлері жинақталған мюзикл-ревюлерден алады.

Фильм жанрлары телевизия компанияларының театр функцияларының шарттарымен шығарған «телевизияға арналған» фильмдерінде де көрініс табады. Олар әдетте 90-нан 120 минутқа дейін созылады, әрі фильмнің соңына дейін бір хикаятты айтады. Олар тура фильм сияқты көрінеді, бірақ кинотеатрларда емес, Lifetime немесе HBO сияқты телевизия каналдарында көрсетіледі. «Телевизияға арналған» фильмдер – басқа фильмдерден таралу әдісімен ғана өзгеше, нағыз гибриді форма. Олар фильм мен телевизияның ортақ шарттары мен хикаятты баяндау техникаларының барынша нақты мысалдары.

Телевизия нарративі өнер формасы ретінде. Әртүрлі медиа институттарға тиесілі фильм мен телевизия түрлі цензура қыспағымен бетпе-бет келеді. Жалпы айтқанда, телевизия желілері мен кабель компанияларының стандарттар мен практика бөлімдері бейәдеп сөздер, секс және зорлық-зомбылыққа қатысты фильм рейтингтері бойынша кеңеске қарағанда барынша қатал. Кинематографтар кейде өз мүдделері үшін телевизия шоуларын үлкен экранға алып келіп, цензураның барынша еркін басқару қағидаларын пайдаланады. «Кесапаттылар» және «Твин Пикс: оттың арасымен жүр» (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*) фильмдерінде олардың сол кездегі телевизиялық нұсқасында байқалмаған сұмдық зорлық-зомбылық көріністер бар.

Көркемдік жағынан фильм мен телевизия өздерінің ең қарапайым формаларында шешуші бір тұста әртүрлі болады. Телесериалдар *эпизодты* боп келеді. Олар өз хикаяттарын ондаған немесе жүздеген бөлікке бөліп тастайды. Бұл шкала телевизияға нарратив ықтималдық үшін (шындыққа ұқсастығы үшін) оның өз ережелерімен ойнауға мүмкіндік береді. Мысалы, «Оңтүстік парк» (*South Park*) фильмінің бастапқы бөлімдерінде Кеннидің әр эпизодта өлгеніне ешкім назар аудармаған сияқты. Ұзаққа созылатын шоулардағы ұсақ-түйек сәйкессіздіктер еленбей қалады, я болмаса адал аудитория оны кешіре салады.

Біз эпизодты телевизияның әдетте жанрмен басқарылатын екі кең түрін бөліп көрсете аламыз. Ситуациялық комедиялар өз сюжеттерінде эпизод *кезінде* шешілетін, жалғасып отыратын кейіпкерлерді көрсетеді; оның әр бөлігі бір-біріне тәуелсіз (автономды). Эпизодтарын кез келген ретпен көруге болады және бұл олардың синдикатталуын, яғни желіге шыққаннан кейін жергілікті станцияларға сатылуын жеңілдетеді.

Керісінше, XIX ғасырда тарау-тарау болып басылған романдар сияқты, драмалық телевизия *сериялық* форманы жиі қабылдайды. Драмаға негізделген «сабын» опералар мен басқа бағдарламалар көптеген жыл бойы көрсетіле береді. «Қалқан» (*The Shield*), «Жоғалу» (*Lost*) мен «Тақтар ойыны» (*Game of Thrones*) сияқты әйгілі сериялардың сюжеті көптеген фильмге қарағанда күрделі болып келеді. Кейбір сыншылар сипаттама да барынша ұзақ уақыт шкаласынан ұтады деп есептейді. Көп уақытта кейіпкерлер өз қырларын көбірек ашады немесе «Қиындық» (*Breaking Bad*) фильміндегідей театр фильміне қарағанда біртіндеп өзгеріп отырады.

Сериялы телевизия сюжеттерінің артықшылығы – қойылымды фильмдер барынша қашқақтайтын шектеулермен теңестіріледі. Көп жылдар бойы сериал тамашалау «телевизияның міндетінде» болды, яғни көрермен әр эпизодты белгілі бір уақытта немесе аптада ғана көре алатын. Аудиторияны тартудың бұл әдісі әлі күнге кең тараған. Блогерлер кейде эфирге шыққаннан кейін бірнеше минут бойы қорытынды шығарып, жаңа эпизодты сынға алады. Бұл олардың эпизодты келесі жолы көру үшін жазып алмай, дәл сол уақытта көргенін білдіреді. Дегенмен эпизодтар арасындағы уақыт кешігуінің телевизиялық хикаятты баяндау техникалары үшін өз салдары болады.

Авторлар әр эпизодқа түсіндіру ақпаратын қосу үшін ерекше әдіс ойлап табулары керек. Адал көрерменге хикаяттың алдыңғы оқиғаларын ескертіп отыру қажет болса, кездейсоқ немесе жаңа көрермен жылдамдатып оларға жетіп алулары керек. Бұл проблеманы шешудің ең кең тараған әдісі – «қысқаша қайталау» (*recap*), яғни бағдарламаның кіріспе



БЛОГПЕН БАЙЛАНЫС
www.davidbordwell.net/blog

Блогпен байланыс: «Мұны жарнамаушыдан ал, ТВ сенің жүрегіңе сына қағады» (*Connect to the Blog: «Take it from a boomer, TV will break your heart»*)
<http://www.davidbordwell.net/blog/2010/09/09/take-it-from-a-boomer-tv-will-break-your-heart/>

тақырыбының алдында көрсетілетін бұрынғы көріністерден жасалған қысқа монтаж. Бұл қайталаулар бір жыл бұрын көрсетілген эпизодтарды да көрсете беруі мүмкін. Голливудтың бұрынғы сериалдарындағы қайталаулар сияқты, оның екеуі де өтіп кеткен оқиғаларды еске түсіріп, алдағы эпизодта болатын хикаяттың дамуына болжам жасайды.

Көру уақытын белгілеу енді көрерменнің телевизия нарративтерін пайдаланудың жалғыз әдісі емес. 1980 жылдардағы үй видеокассеталары мен кейінгі DVR жанкүйерлері сүйікті шоуларының «уақытын жылжыта» алады. Бүгінде DVD және онлайн жазылу қызметтері көрерменге «ішіп-жеп отырып» (*binge*) көру мүмкіндігін ұсынады. Көптеген жанкүйерлер енді бір отырғанда

бірнеше эпизодты немесе тіпті тұтас бір маусымын көріп тастайды. «24» сериалының жанкүйерлері «шынайы уақытта» өтетін хикаяттың шоу трюктерін (жаңалықтарын) көшіріп алып, 24 сағатта әрқайсысы барлық 24 эпизодты көріп шығатын кештер ұйымдастырды. Netflix онлайн қызметі, шын мәнінде, өзінің ерекше бағдарламаларын – осындай «ішіп-жеп» тамашалау сияқты қызметін атқарады. Өйткені компания «Тоқырап қалған даму» (*Arrested Development*), «Карталар үйі» (*House of Cards*) және «Сарғыш деген жаңа қара түс» (*Orange Is the New Black*) сияқты сериалдардың толық бір маусымын бір уақытқа жүктеп қойған.

«Ішіп-жеп» отырып көру шоуудағы хикаят ақпаратын қысқаша қайталау немесе қайталау қажеттілігін азайтады. Сондықтан телевизия авторлары нарратив тактикаларын қойылымды фильмге жақын зерттей алады. Бірақ телевизия шоуының бірнеше маусымына бөлінген өте ұзақ әңгімелер біздің ең ұзақ фильм сағаларымыздан мүлдем өзгеше көрінуі мүмкін. «Ішіп-жеп отырып» көру «Жұлдыздар соғысы» мен «Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*) фильмдерінің жанкүйерлерінің арасында бар, бірақ ол әлі де хардкор жанкүйерлермен шектелген. Америка отбасыларының 44 проценті өздерінің фильмді «ішіп-жеп отырып» көретіндерін айтқан. Бұл фильм көрерменіне қарағанда телевизия жанкүйерлерінің арасында кең тараған және олар хикаятты баяндаудың эпизодты, әсіресе сериялы форманың айтарлықтай тартымды екенін мойындайды.

Телевизия экранизациясы. Киногерлер қысқа формалы, өз мазмұны өзіндегі эпизодтарды, ұзаққа созылатын сериал эффектісі мен айлар немесе жылдар бойғы экспозицияны да түгелдей қамтуға тырысқан емес. Телевизия қойылымды фильмнің хикаятты баяндауының шарттарына сәйкес келетін ерекшеліктерімен ұзақтығы орташа нарративтерге айналады.

«Драгнет» (*Dragnet*) (1954), «X файлдар» және «Секс және қала» сияқты экранизациялар түпнұсқа сериалдарды жай ғана кеңейтеді (56). Олар дәл сол актерлер мен шығармашылық қызметкерлерді қатыстырып, серияға енгізілген хикаят желілерін жасайды. Дэвид Линчтің «Твин Пикс: Оттың арасымен жүр» (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*) фильмі шоуда жасалған хикаят желісіне приквел (фильмдегі түпнұсқа сюжеттің пайда болуы туралы хикаят) ретінде қызмет атқарады. Шоудағы қайғылы кісі өлімінің құрбаны Лаура Палмен алғашқы эпизодтардың ең бірінші көрінісінде «пластикке оралған» өлі күйінде табылады. Фильм оның өмірінің соңғы аптасындағы жағдайларды бақылай отырып, Лаураның хикаяттың дамытады.

Телевизия дереккөздерінің басқа экранизациялары түпнұсқаның аумағын кеңейтеді. «Біртүрлі тағам» (*Strange Brew*), «Уэйннің әлемі» (*Wayn's World*), «Бикештердің мырзасы» (*The Ladies Man*) және соған ұқсас фильмдер түрленген шоулардың скетч комедияларынан шабыт алған. Олардың түпнұсқалары жалғыз декорациялармен және шағын түсіру тобымен шектелген қысқа ғана пародиялар болғандықтан, киногерлер сахналық пьесаны экранизациялап жатқан сияқты, оларды «ашып шығарады». Локациялар қосылады, нобайлардың (эскиз, сызба) кейіпкерлері барынша күрделі сюжеттерге тартылады. Харольд Рамистің «Стюарт отбасын құтқарып қалады» (*Stuart Saves His Family*) деген комедиясы – соның мысалы. Эл Франкен «Сенбінің кешіндегі тікелей эфирде» (*Saturday Night Live*) шоуының нобайын жасаған кезде оны тек Стюарттың қонақтармен сұхбатынан, күнделікті аффирмацияларын оқуынан құрастырды. Ал фильмде Стюарттың нақты нарратив мақсаты бар және жаңа кейіпкерлердің ортасында болады.

Телевизия бағдарламаларын экранизациялаудың ең кең тараған стратегиясы – ремейк, ескі фильмдерді қайта жасау. Ескі бағдарламаларды жаңа актерлермен және қызметкерлермен жаңарта отырып, бұл опция сол шоуды аңсап жүрген көрерменнің көңілін саудалайды. Оның мысалы ретінде «Қашқын» (*The Fugitive*), «Флинтстоундар» (*The Flintstones*), «Хаззардтық Дюки» (*The Dukes of Hazzard*) және Paramount студиясының 2009 жылғы «Жұлдызды жол» (*Star Trek*) серияларын айтуға болады. Фильм ремейктері сияқты, бұл экранизациялар түпнұсқа шоудың хикаяттарын немесе аумағын еркін пайдалана алады. Мысалы, «Чарлидің періштелері» (*Charlie's Angels*) шоуының қойылымды фильм нұсқасы шоудың негізгі алғышартын, дәлірек айтсақ, Чарли есімді жұмбақ, көрінбейтін адамның өз агенттігіне детектив ретінде тартымды үш әйелді жалдап алуын сақтап қалады. Фильм тіпті шоуда Періштелерді үйретуші қызметін атқарған Бослиді де ауыстырмайды. Бірақ үш детективтің де, әйел кейіпкерлердің есімдерімен қоса, шоудағы барлық нәрсесі толық дерлік өзгерді. «Миссияны орындау мүмкін емес» (*Mission: Impossible*) (1996) шоуының фильм нұсқасы түпнұсқаның негізгі алғышартын алып тастап һәм негізгі кейіпкердің рөлін түбегейлі өзгертіп, барынша драмалық түрлендіру жасайды. Нәтижесінде фильм жоғары технологиялы тыңшылыққа машықтанған топқа артылған «орындалуы мүмкін емес» миссия деген негізгі идеяны сақтай отырып, франшизаға – жаңа нарратив траекторияға жол салып берді.

Ескі сериалды ремейк жасаудың ең қызық стратегиясын «Брэди Банч отбасы туралы фильмінен» (*The Brady Bunch Movie*) көруге болады. Брэди Банчты жаңа ұрпақ үшін жаңалаудың орнына фильм жетпісінші жылдардағы телевизиядағы отбасыны уақыт машинасымен 1990 жылғы жағдайға алып келгендей болады (57). Сценарий сериалдағы ең тартымды сәттерді келтіреді: Янның «Марсиа, Марсиа, Марсиа» деп зарлағаны; Марсианың футбол кезінде бетіне доп тигенде «Мұрным-ай!» деп айғайлағаны; Грегтің Джонни Бравоға еліктеп рок жұлдызы болғаны. Фильм кастингінде продюсерлер түпнұс-



56 Телевизияны фильмге экранизациялау: серияларды кеңейту. «X файлдар» (*The X-Files*) фильмі шоудың «қарамай» келімсектері мен үкіметтің бөгде ғаламшарлықтардың басып алу ниетін бүркемелеуге тырысуын бейнелейтін жұмбақ «темекі тартқан» жан туралы материалды қоса отырып, сериялардың мифологиясына сүйенеді.



57



58

57; 58 Телевизияны фильмге адаптациялау: сериалдарды қайта жасау (ремейк). Жетпісінші жылдардағы отбасын 1990 жылдарға алып келу арқылы «Брэди Банчтың отбасы туралы фильмі» (*The Brady Bunch Movie*) тату-тәтті Брэдилердің үй-іші мен олардың қиын-қыстау кезеңдерінің арасындағы айқын сәйкессіздіктен әзіл шығарады. Кэролдың ұйпаланған дода-дода шашы мен Майктың «Дэд-фросы» (*Dad-fro*) жанұя мүшелері арқылы жетпісінші жылдардың нашар сән үлгісін күнделікті өтіп жатқан жарнамаға айналдырады (57). Түпнұсқадағы түсірілім тобының мүшелері эпизод рөлдерінде көрінеді. Брэдидің Элис есімді үй қызметкерін ойнаған Энн Б. Дэвис Шульци есімді жүк көлігін айдаушы болып жүреді (58).

қа шоуудың эпизод рөлдеріндегі актерлерді де көрсетті (58). Сонымен қатар фильм шоу туралы екі аралықтағы жылдарда тарап кеткен, туған аға-қарындастың рөлін сомдаған актерлер кадр сыртында бір-бірімен әуей болған екен деген өсек сияқты кейбір анықтама ақпараттарына астарлы сілтеме береді. Телевизия шоуларының экранизациясы болған көптеген фильмдер олардың түпнұсқаларының іздерін экраннан аңғарта білсе, кейбіреулері мұны «*Брэди Банч отбасы туралы фильм*» сияқты жасайды.

Бейне мен дыбыс деңгейінде телевизия фильммен өте көп техникаларын бөліседі. Кейде осы екі медиа бірдей нарратив шарттарды, әсіресе жанрға негізделген шарттарды пайдаланады. Бірақ фильмнің театр қойылымдарымен байланысы, оны телевизияның ең кең тараған түрлері ұсынатын таңдауға қарағанда, форманың басқа шығармашылық таңдауын жасауға міндеттейді. Жалпы алғанда, қысқа немесе ұзақ, дербес немесе сериалы эпизодтық форма экранизацияның мақсаты болған емес.

Кино және музыка

Біз қысқа хикаяттарды, телевизиялық пародияларды немесе дербес ситуациялық комедияларды экранизациялау жазушыдан нарратив алғышарттарды ұзартуын талап ететінін көрдік. Бірақ музыкалық шығарманы экранизациялау проблемасын қарастырған кезде мұндай ұзарту оңай сияқты көрініп кетеді. Tunes-ден жүктеп алуға болатын орташа поп ән үштен бес минутқа дейін созылады. Қойылымды фильм орташа есеппен 90-нан 120 минутқа дейін созылады. Сандар жинақталмайды.

Мысалы, Дикси Чикстің «Қош бол, Эрл» (*Goodbye Earl*) әнін қарастырайық. Әннің сөзі күйеуінен кек алып жүрген үй шаруасындағы Ванда есімді әйелдің хикаятына құрылған. Мектептен бірге келе жатқан құрбысы Мэри Эннмен бірігіп, Ванда Эрлді сиыр бұршақпен (*black-eyed peas*) улайды. Полиция Эрлдің жұмбақ жағдайда жоғалып кетуін жүрдім-бардым тексеріп, «Эрлдің ешкім ешқашан жоғалтып алмаған жоғалған адам» екенін білгеннен кейін істі жауып тастайды. Бұл синопсистен көргеніміздей, «*Қош бол, Эрл*» әнінің нарративінде классикалық хикаятты баяндаумен байланыстыратын көптеген элементтердің бар екенін көреміз.

- Протагонист (бас кейіпкер) (Ванда)
- Антагонист (бас кейіпкердің жауы) (Эрл)
- Сыбайлас (Мэри Энн)
- Мақсат (Ванда Эрлді өлтіргісі келеді)

- Кейіпкердің мотивациясы (*Character motivation*) (Ванда Эрлдің көрсеткен зорлық-зомбылығы үшін кек алғысы келеді; Мэри Энн ескі досына көмектесуді ойлайды)
- Оқиғалар секансының себеп-салдар тізбегі

1. Мэри Энн мен Ванда мектептен бері дос.
2. Ванда мен Эрл үйленеді.
3. Эрл Ванданы ұрады.
4. Ванда ажырасуға арыз береді.
5. Эрл соттың тоқтау салуын бұзып, Ванданы ауруханаға түсіреді.
6. Мэри Энн Вандаға көмектесу үшін Атлантадан келеді.
7. Ванда мен Мэри Энн табиғат аясына демалуға шыққан кезде Эрлдің тамағын улайды.
8. Полиция Эрлдің жоғалып кетуін тексереді, бірақ қылмысқа ешқандай дәлел таппайды.

Мұндай қаңқалы сызба (жоспар) нарратив құрылымның айтарлықтай күрделі екенін білдіреді. Дикси Чикстің әні оны төрт минуттан сәл ғана асатын уақытта хикаятты баяндап тастайтыны таңғаларлық. Дегенмен ән әлеуетті, жемісті алғышартты, тіпті хикаяттағы кейбір нақты қайталанатын сәттерді ұсынғанына қарамастан, екі өнер формасының уақыт шкаласы бір-біріне сәйкес келмейді. «*Қош бол, Эрл*» фильмін әдеттегі қойылымды фильмге айналдыру кезінде оны, ең аз дегенде, 80–90 минуттық жұмысқа сәйкес келтіру үшін қосымша алғышарттармен және қойылым сипатымен, бірнеше беттен тұратын диалогпен, тіпті материалды толтыру үшін жаңа көріністермен нақтылау керек болды.

Қысқа болғаны себепті поп әндердің көпшілігі хикаятты күрделі етіп немесе психологиялық ньюанстарымен айтуға тырыспайды. Поп әндердегі хикаяттар сызбаларға (эскизге) көбірек ұқсайды: кейіпкерлердің мақсаттары мен мотивациялары қарапайым драмалық немесе күлкілі ситуацияларға ұқсас болады. Әнді қойылымды фильмге адаптациялау үшін сценариске түпнұсқа мәтінде ешқашан кездеспеген өте көп көріністерді, сюжет өзгерістері мен қосымша кейіпкерлерді ойлап табуына тура келеді. Осы проблемаларды ескерсек, салыстырмалы түрде аз ғана әннің экранизациялатынына таңғалуға болмас. Дегенмен осы аз ғана таңдаудың өзі бірқатар экранизацияларды тудырды.

Кейбір фильмдер түпнұсқада айтылған хикаятты кеңейтеді. «Билли Джоның одасы» (*Ode to Billy Joe*) фильмі негізгі ситуацияны Бобби Джентридің 1967 жылғы әнінде сипатталған жағдайдан алады: кешкі ас кезінде Оңтүстікте тұратын отбасы «Билли Джо МакАллистер Таллахачи көпірінен секіріп кетті» деген жаңалықты талқылайды. Фильм бас кейіпкерді өзін-өзі өлтіруге итермелеген беймаза махаббат оқиғасы мен гейлердің құпия кездесуін үйлестіретін хикаяттан құралған. Әйгілі Кловердің «Нөмірі тоғызыншы махаббат ішірткісі» (*Love Potion Number Nine*) жазбасының экранизациясында сценарист-режиссер Дейл Лонер әндегі негізгі ситуацияны сақтап қалады: оқу өтіп кеткен (қияли – гееку) елеусіздеу жігіт өзін әйелдерге сүйкімді етіп көрсететін махаббат ішірткісін беретін сыған әйелге барады. Бірақ әнде әлгі ішірткі жігітке «көзіне көрінген нәрсенің бәрін сүйгізіп», есінен адастырады. Ән баяндаушысы «Отыз төртінші және Вайн» (*Thirty-Fourth and Vine*) көшесіндегі полицияны сүйген кезде полиция махаббат ішірткісі құйылған бөтелкені сындырып тастайды. Сөйтіп, кейіпкердің романтикалық қайғы-мұңы аяқталады. Керісінше, Лонер осы жалпылама сценарийді қарапайым романтикалық комедияға айналдырады. Тейт Донован мен Сандра Баллок махаббат ішірткісінің әсерін әуелі маймылдарға сынап көретін екі ғалымның рөлін ойнайды. Нәтижені көрген ғалымдар ішірткіні өздері ішіп, тәжірибе жасап көруге келіседі. Оның соңы бірінен кейін бірі жалғасқан романтикалық кездесулерге ұласады.

Ән хикаятының барынша эксперименттік кеңейтілуі Брюс Спрингстиннің «Жол тәртібі сақшысының тасжолы» (*Highway Patrolman*) әніне еркін негізделген Шон Пеннің «Қашқын үндіс» (*The Indian Runner*) (1992) фильмінде пайдаланылады. Фильмнің бас кейіпкері – Джо Робертс есімді штат полициясы (59). Джоға үйіне оралған Вьетнам соғысының ардагері, жолы болмай, өзіне мағыл болып жүрген бауыры Фрэнк проблема тудырады (60). Жас кезінде Фрэнк ыңғайсыз жағдайға жиі ұшырайтын, әскери қызмет оның бұл дағдысын өзгерте алмапты. Әннің соңғы шумағында Джо



59



60

59; 60 Әйгілі әндердің экранизациясы. «Қашқын үндіс» (*The Indian Runner*) фильміндегі Джо Робертс (59) пен оның ағасы Фрэнк (60) – Брюс Спрингстиннің «Жол тәртібі сақшысының тас жолы» (*Highway Patrolman*) әнінен алынған кейіпкерлер.

полиция радиосынан бір адамды басынан ауыр жарақаттаған бардағы төбелес туралы дабылды естиді. Бұл Фрэнктің ісі екенін білгеннен кейін Джо ұрланған көлікпен кеткен бауырының соңына түседі. Джо Фрэнкті шекараға дейін қуады да, ұрланған көліктің артқы шамдары алыстап кеткенше тоқтап тұрады. Кәсіби міндеті мен отбасына деген адалдық сезімі таразыға түскен Джо өзінің бұл қылығын тыңдаушыларға «Отбасынан сырт айналған адам жақсы адам емес» деген сөздермен ақтайды.

Бұл элементтердің барлығы «Жол тәртібі сақшысының тасжолы» (*Highway Patrolman*) әнінен тікелей алынған. «Қашқын үндіс» фильмінің сценарийін жазып, экранға шығарған Пенн әннің бірінші жақта баяндау әдісіне балама ретінде Джоның кадрдан тыс баянсөзін пайдаланады. Бірақ бұл материал 122 минуттық жұмыстың тек 15–20 минутын ғана құрайды. Спрингстиннің әніндегі нарратив өзегін нақтылау үшін Пенн бірнеше элемент қосады:

- Жаңа кейіпкерлер: Джо мен Фрэнктің ата-анасы; Фрэнктің сүйген қызы Дороти.
- Жаңа сюжет оқиғалары: Фрэнктің түрмеге түсуі; Джо мен Фрэнктің әкелерінің өзін-өзі өлтіруі; Доротидің жүктілігі; Фрэнктің құрылыс жұмысы; Дороти мен Фрэнктің үйленуі; Дороти мен Фрэнктің сәбилерінің дүниеге келуі.
- Жаңа хикаят мотивтері: қашқын үндіс туралы аңыз.
- Жаңа мизансцена элементтері: жағымсыз бала Фрэнкті одан әрі сұмдайы етіп көрсету; Пенн актер Вигго Мортенсенге өзінің татуировкасын көрсетуге мүмкіндік береді. Конфедерация жалауы да Фрэнктің үйінде анық көрініп тұрады. Спрингстиннің әніндегі грим немесе декорацияның бірде-бір элементі көрінбейді.

Пенн сюжет желісін фильмнің соңғы секансында өреді. Мұнда «Жол тәртібі сақшысының тасжолы» әнінің соңғы шумағында сипатталған автомобиль қуғыны Пенн ойлап тапқан әрекеттің басқа екі желісімен қиылысады. Біріншісінде толғақ қысып, қиналып жатқан Доротиді көрсетеді (**61**). Екінші көрініс аңыз бойынша тыныққан сәтін ұрлап алу үшін бұғыларды соғып кететін қашқын үндістің субъектив бейнесінен тұрады (**62**). Доротидің босануы Спрингстиннің түпнұсқасының мағынасын өзгертіп жібереді. Бұл өте маңызды. Отбасынан сырт айналған адам жайлы әннің сөзі Джоның ағасына деген адалдығымен расталса да, «Қашқын үндіс» фильмінің соңында әйелі мен баласын тастап қашқан Фрэнкті елеусіздеу айыптайды. Пенннің фильмі, режиссер айқын емес мағыналарды күрделендіргенмен, түпнұсқа материалды үлкен өзгеріске ұшыратпағандығын көрсетеді.

Бұл мысалдарда киногерлер әннің нарративін кеңейтуді таңдады, ал басқа киногерлер болса музыкалық шығармадан жай ғана шабыт алар еді. Мұндай жағдайда әннің нарратив мазмұны аз болады, бірақ олар киногердің қиялына дем берген әннің сөзін немесе көңіл күйін ұсынады. Дэвид Линч «Көк барқыт» (*Blue Velvet*) фильмінің идеясы Бобби Винтонның ашық қызыл түсті далаппен боялған әйел адамның ернін ірі планмен көрсетіп, әннің «бейнеленген» дыбысын көргеннен кейін



61



62

61; 62 Музыка экранизациясындағы нарративті кеңейту. «Жол тәртібі сақшысының тасжолы» (*Highway Patrolman*) әнінің экранизациясында режиссер/сценарист Шон Пенн Спрингстиннің әнінің түпнұсқасына бірнеше жаңа кейіпкерлер мен аралық сюжеттер қосты. «Қашқын үндіс» (*The Indian Runner*) фильмінің соңғы көрінісіндегі кульминациялық сәтте Пенн оқиғаның үш желісін қиылыстырады: Джоның Фрэнкті шекараға дейін қуып келгені, Доротидің қиналып жатқаны (61) және қашқын үндістің бұғының соңына түскені (62). Қашқын үндіс қуып келе жатқан Джо мен Фрэнктің жолын көлденең кесіп өтіп, Фрэнктің көлігі жолдан ауытқып барып тоқтаған кезде, қиял мен шынайылық бетпе-бет келеді.

туындады дейді. Режиссер Пол Томас Андерсон «Магнолия» (*Magnolia*) фильмінің идеясын Эйми Маннның «Қатерлі» (*Deathly*) әнінен, әсіресе «Сені кездестіргеннен кейін енді ешқашан бір-бірімізді көрмеуге қарсы емессің бе?» (*Now that I've met you, would you object to never seeing each other again?*) деген жолдарынан алған (63).

Ал басқа фильмдер музыкалық шығармалардың тақырыбынан да көбірек нәрсені қамтиды. «Сүйкімді әйел» (*Pretty Woman*) романтикалық комедиясы Эдвардтың бір апта бойы оның қоша-метшісі болып жүруі үшін Вивьенге төлейтін ақшасының сомасымен «3000» деп аталған препродакшнда жасалды. Ал атауын фильмдегі махаббат оқиғасын айту үшін емес, аудиторияның Рой Орбисонның әнімен таныстығын пайдалану үшін «Сүйкімді әйел» деп атауыстырды. Орбисонның әнінде Эдвард пен Вивьен деген кейіпкерлер туралы айтылмайды, бірақ оның сөздері мен ырғақты драйвы Джулия Робертстің еркін сексуалды тартымдылығын қоса қамтиды.

Эксперименттік және авангард фильмдер музыкалық дереккөздерді түсіндірудегі тәсілдердің ұқсас қатарын көрсетеді. Кейбір фильмдерді музыкалық шығармаларды есту техникаларын визуалды ортаға аударуға тырысып экранизациялайды. Бұл – дәлдік стратегиясының тағы бір нұсқасы. Жан Митридің «Тынық мұхиты 231» (*Pacific 231*) фильмі осы тәсілге жақсы мысал бола алады. Өйткені ол Артур Онеггердің 1923 жылдардағы «симфоникалық қозғалысын» жалғастыратын бейнелерді ұсынады. Митридің фильмі локомотивтердің теміржолдағы саяхатын имитациялау үшін музыкалық техникаларды пайдаланатын Онеггердің шығармасына визуалды аналогты қоса отырып, пойыздың кадрларын көрсетеді. Өлшемдердің, түстердің және графикалық үлгілердің өзгерістер сериясын жалғастыру (сүйемелдеу) үшін Бахтың «№3 Брандербург концертін» пайдаланатын Оскар Фишингердің «№1 қозғалатын картина» (*Motion Painting No. 1*) анимациясы да дәл осылай жасалған. Мұндай экранизацияларды жасау фильмде де, музыкада да нарратив құраушылар болмағандықтан жүзеге асады. Ондай фильмдердің визуалды эффектілері музыкалық шығарманың әуен және ритм үлгілерін имитациялауға тырысады.

Басқа эксперименттік фильм киногерлері музыкадан шабыт алады, бірақ фильмдері оның түпнұсқасымен байланысатын аз ғана дәлелдерін көрсетеді. Фил Соломонның «Есімде» (*In Memoriam*) серияларының төрт видеосының барлығы – «Өзгеріс кезеңі» (*Crossroad*), «Зейнетке шығуға дайындық» (*Rehearsals for Retirement*), «Жалғыз мекендегі соңғы күндер» (*Last Days in a Lonely Place*) және «Әлі жаңбыр, әлі арман»



63 Әйгілі музыкадан шабыт алған фильмдер. «Магнолия» (*Magnolia*) фильмінде Пол Томас Андерсон Эйми Маннның «Қатерлі» (*Deathly*) ән жолдарындағы сөздерді патруль полициясы Джиммен ыңғайсыз кездесуі кезінде Клаудияның аузымен айтқызады.

(*I Raining, Still Dreaming*) Рэнди Ньюман және Ролли Джин Харви сияқты поп-музыканттардың мәтіндерінен алынған. Осы мәтіндерді фильмнің бағдарлама жазбасына енгізе отырып, Соломон оларды видеоларды көрсетер алдында көрерменге дауыстап оқып берулерін өтінеді. Оның үстіне, сериялардың екі тақырыбы Фил Окс пен Джими Хендриктің музыкалық шығармаларынан бастау алып жатыр. Соған қарамастан, бұл видеолардың визуалды эффектілерінің музыкаға тікелей қатысы жоқ, өйткені олар Grand Theft Auto видеоойындарының серияларынан алынған.

Фильмдер мен ойындар

Ойын экранизациялары франчайзингтің көрнекі мысалдарын ұсынады. Оның алғашқы мысалы – үстел ойындары. 1985 жылғы «Кілт» (*Clue*) фильмі АҚШ-та 1949 жылы енгізілген «Паркер бауырым» (*Parker Brothers*) ойынына негізделген. Ойынның детективті хикаят сияқты бренд стилі қылмыс пен тергеуді имитациялап қана қоймай, «Кілт» (*Clue*) ойындарының әртүрлі сессияларының баламаларын қамтамасыз еткен нарратив құрылымын да кеңейткен. Түпнұсқа театр түсірілімі әрқайсысы әртүрлі сеанста көрсетілген негізгі құпияның үш шешімін ұсынды. Бар үміт басқа фильмнің соңын көру үшін сеансты қайта көріп шығады деген аудиторияда еді.

Фильм ойынның шарттарын адаптацияласа да, ойындардың әдебиет пен фильм жанрларында өз дереккөздері бар. «*Kilt*» ойыны кісі өлімінің құпиясынан шығады. «Теңіз шайқасы» (*Battleship*) – теңіз және суасты комбат фильмдерден шығатын, үлкен экранға жол тартқан тағы бір ойын. «Уиджа» (*Ouija*) ойынының тылсым элементтері 2014 жылы дәл сондай атпен шыққан үрей фильміне лайық бола кетті. Бұған дейін ойын «Тылсым құбылыс» (*Paranormal Activity*) фильмінде камеоның (жарқын эпизодтық рөл) пайда болуын жасаған.

Мұндай фильмдердің көпшілігі қазіргі уақытта миллиондаған доллардың бизнесіне айналған видеоойындарға негізделген. Ойыншылар әдетте осы блокбастерлер үшін Голливудтың мақсатына айналған демографиялық топтар – жеткіншектер, жасөспірімдер және жастар десе болады. Роман-дар мен телевизиялық шоулар сияқты, видеоойындардың да өз тұтынушылары арасында кеңінен танылған, көп ойналатын түрлері бар.

Комикстерде көргеніміздей, видеоойындардың экранизациялары да киногердің алдына дәлдік проблемасын қояды. Видеоойындардың интерактивті өлшемдері ойыншының әр жүрісі азды-көпті бірегей хикаятты тудырады дегенді білдіреді. Бұл жағдайда киногердің дәлдікті сақтап қалуына тиіс бірде-бір нарратив болмайды. Шынымен де, «Марио супербауырлар» (*Super Mario Bros*) ойынының өте дәл экранизациясы ойынның әртүрлі деңгейінен өткен ойыншының 9 минуттық жазбасынан тұрады. Мұндай тәсіл «фильм «Супер Марио» (*Super Mario*) ойынына ұқсайды» деген әсер қалдырады. Бірақ бұл көпшілік көрерменге ұнамауы мүмкін.

Сондықтан видеоойындарды үлкен экранға адаптациялауға тырысқан киногерлер талқысында айтылған «еркін» экранизацияны пайдалана алады. Бұл тәсіл ойынның тәжірибесін көрсетуге тырыспайды. Ол түпнұсқаның кейіпкерлері мен визуалды дизайн элементтерін қолдағанымен, оларды жаңа хикаяттың сатысы ретінде пайдаланады.

Видеоойындардың еркін экранизациясы Голливуд «*Марио супербауырлар*», «Мортал комбат» (*Mortal Kombat*), «Лара Крофт: қабір тонаушысы» (*Lara Croft: Tomb Raider*) және «Апат» (*Doom*) фильмдерін қолға алған 1990 жылдары басталды. Олардың кейбіреуі әлемдік кассалы фильмге айналып, табысқа кенелді. «Зұлымдық мекені» (*Resident Evil*) фильмі мен оның үш сиквелі әлемдік көрсетілімде 700 миллион долларға жуық табыс тапты, оның көбі шетел нарығынан түсті. Экранизацияның мұндай айласы тәуекелді талап етеді, өйткені өзгерістер ойындардың фильм нұсқаларының көбін жақтырмайтын жанкүйерлерге ұнамай қалуы мүмкін. «*Марио супербауырлар*» мен «Бладрейн» (*Bloodrayne*) интернет фильмдердің мәліметтер базасында (*Internet Movie Database*) рейтингі өте төмен фильмдер қатарында.

Видеоойындар мен фильм: айырмашылықтар. Мұндай нашар түсірілімнің себебі неде? Біріншіден, видеоойындарға тән рахаттану (көңіл көтеру) сезімін фильмде көрсету қиын. Әдетте экранизация туралы ойлау өнердің осы түрлерінен табылатын формалар мен техникалардың айырмашылығын аңғаруға жетелейді. Солардың маңыздылары:

Фильмдердің сюжеттері белгіленген һәм желілі болса, видеоойындардың сюжеттері желілі емес. Фильм сюжеттері хикаят оқиғаларының ретін қайта жасай алады, бірақ бұл сюжет оқиғаларының секансы бір көрсетілімнен екіншісіне дейін белгіленіп (тиянақталып, тіркеліп) қояды. «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) фильмінде Кейннің өмірінің әртүрлі кезеңдерінде ауысуды (қозғалысты) алға және артқа қозғалту (мотивациялау) үшін Томпсонның тергеуін пайдаланады. Бірақ сіз Томпсонның сарай қызметшісі Реймондтан сұхбат алуымен басталатын фильм нұсқасын ешқашан көрмейсіз. Томпсонның сұхбаты белгілі бір ретпен өтеді және бұл бір көрілімнен екінші көрілімге дейін өзгеріссіз қалады.

Бұл белгіленген рет видеоойындардың сюжеттеріне қатысты емес. Олардың құрылымы жапырақ жайып жатқан ағашқа ұқсайды. Хикаят өтетін көптеген жолдар ашық әлемде немесе «құмқорапта» өтетін ойындарда айқын көрінеді. «Құмқорап» (*sandbox*) – бұл ойыншыға виртуалды әлемді қандай да бір салмақты да мәнді әдіспен өзгертуге мүмкіндік беретін өндірісте пайдаланылатын термин. Ол жерде сол арқылы өтудің стандартты, рұхсат етілген әдісі жоқ. «Симпсондар: виртуалды Спрингфилд» (*The Simpsons: Virtual Springfield*) ойыны ойыншыларға Крустилу студиялары (*Krustyly Studio*), Мо тавернасы (*Moe's Tavern*) және Квик-Е Март (*Kwik-E Mart*) сияқты шоуудың кейбір иконды қондырғыларын зерттеуге мүмкіндік береді. Олар осы қондырғылар арқылы өздері таңдаған кез келген амалмен ашық әлеммен ойнайтын ойындарға өте алады.

Фильмдердің белгіленген ұзақтығы болады, ал видеоойындардың өлшемі айнымалы. Фильмнің ұзақтығы белгіленгеннен кейін ол әдетте өзгермейді. Әрине, кейбір фильмдер әртүрлі нұсқаларда әртүрлі уақытқа созылады. Бірақ «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) фильмінің арнайы нұсқасының өзінде театрдағы түпнұсқа шығарылымның уақытымен (135 минут) салыстыруға болатын белгіленген ұзақтығы (132 минут) бар. Фильмдердегі режиссерлер жасаған кесімдердің де ұзақтығы түпнұсқа шығарылымдағы сияқты белгіленген. Керісінше, ойынның ұзақтығы өте қатты түрленіп тұрады. Тәжірибесіз ойыншылар бірнеше минутқа созылатын ойындарды ойнаса, тәжірибелі ойыншылар кейде бірнеше сағат бойы ойыннан бас алмайды.

Видеоойындардың интерактивтілік дәрежесі фильмге қарағанда айтарлықтай жоғары. Фильм көріп отырған кезде ойымыз қаншалықты белсенді болса да, экрандағы әрекеттерге ықпал етпейміз. Бірақ видеоойындар ойыншыға аватардың қозғалыстарын, шешімдері мен әрекеттерін бақылауға мүмкіндік береді. «Үндістерше кек алу – қанға қан» (*Red Dead Redemption*) ойыны дәстүрлі вестерндердің жаңғырығы сияқты сюжеттерді ұсынады. Бас кейіпкер Джон Марстон – өзінің бұрынғы бандысындағы үш мүшесін қайтару үшін сыйақыға жалданған, өзгерген қылмыскер. Бұл мақсатқа жетуде ойыншы жауларының соңына түсу үшін көлік алуына көмектесе отырып, Марстонның қаруды қолдануын бақылап отырады. Ойыншыларды ақша жинау барысында аңшылық, құмар ойындар мен дәрілік шөптерді жинау сияқты жанама әрекеттерге де тарта алады. Марстонның мақсатқа жету прогресіне кедергі болатын кездейсоқ жағдайлар сияқты, кейбір әрекеттер ойыншының бақылауынан тыс болса да, ойыншы фильмнің кез келген көрерменіне қарағанда оқиғаға көбірек ықпал етеді.

Фильмдер мен видеоойындардың хикаяттары бас кейіпкерлер жетуге тырысатын ерекше мақсаттармен құралған. Видеоойындарда кейіпкердің негізгі мақсаты ойын процесінің тактикасымен анықталатын барынша дербес мүдделермен толықтырылады. Видеоойындардың көбінде «жеңіс» құпияны ашу немесе бандылар қатарындағы дәреженің өсуі сияқты қандай да бір нақты жетістіктерге жетумен анықталады. Бұл тұрғыда видеоойындар классикалық мақсатқа бағытталған сюжеттерді еске түсіреді. Бірақ видеоойындарда мақсатқа жету ойыншы мен аватардың ойынның әрбір деңгейінен өтуін талап етеді.

Бұл деңгейлерде ойналатын ойын белгілі бір стратегиялар мен тактикаларды меңгеруді білдіреді. Ойыншылар шабуыл жасаушыны алдын ала болжап, бұлтартып кетуді, шайқас кезінде дұрыс болжамды таңдай білуді, жетондарды жинап, құпия аймақтарды ашуды үйренеді. Бұл ойын аватарларының ойынның хикаят жиегінде бекітілген және әр ойыншыға қажет екі түрлі мақсатқа жетуін меңзейді. Кейбір жаңа ойындар осы мақсаттарды шебер үйлестірсе, ескі ойындардың көпшілігі нарративтің көп мөлшерін ойыншының бақылауы аз немесе мүлдем көрінбейтін ойынның бөлігіне – **кесімкөріністерге** (*cutscenes*) жинақтайды. Көптеген ойынның кесім көріністері ойын мен кейіпкерлердің алғышарттарын теңестіретіндей, яғни баптайтындай бас жағында болады. Ойынның

әртүрлі деңгейін бір-бірімен байланыстыратын кесім көріністері сюжетті алға жылжытып, жаңа кейіпкерлерді енгізіп немесе қажетті анықтама ақпараттарын ұсына алады. Осы жаңа хикаяттың элементтері ойыншыларды жалпы мақсаттарға жету үшін өз тактикасын түзетуге ынталандырады.

Интерактивті музыкалық «Гитара пірі» (*Guitar Hero*) ойыны ойынның бәрін қамтитын ортақ мақсаттар мен барынша дербес тактикалар арасындағы айырмашылықтарды көрсетеді. «*Guitar Hero*» ойынының бұрынғы шығарылымдары рок-топтың турындағы аялдама сияқты құрылған «карьер» режимін ұсынған болатын. Ойыншы ойында қарқын алған сайын музыкалық сахна алаңдары үлкейіп, күрделене береді. «Гитара пірі II» (*Guitar Hero II*) ойынында, егер ойыншы ойынның сет-тізіміндегі (set list – орындалатын композициялар тізімі) барлық әнді орындап шықса, онда ойыншының аватары Стәунхенджде өтетін музыкалық фестивалда «бисті» (*encore*) орындауы керек.

Стәунхенджде жету үшін ойыншылардың әрқайсысы тур өтетін жермен байланысты сет-тізімнен өтуге міндетті. Ол үшін ойыншы басқару элементтерін шебер икемдеу сияқты ойынның негізін меңгеруі тиіс. Ал тізімдегі белгілі бір әнді аяқтар болса, ойыншының кем дегенде 70 проценттік дәлдік дәрежесі мен ойынға қажетті қозғалтқыш дағдылары болуы керек. Осыған байланысты, ойыншылар бонустық ұпайлар алып, әнді аяқтайтын мүмкіндіктерін арттыра алады. Мұндай бонус ұпайларды тізбектелген ноталар сериясын дұрыс ойнау арқылы ұтады. Сондай-ақ ойыншылар гитараның контроллерінің мойнын тік қалыпқа келтіріп, «жұлдызды күш» (*star power*) режимін белсенді етуге қол жеткізеді. «*Жұлдызды күш*» режимінде ойыншы ойынның ұпай мәнін екі еселеп, ойынның Rock Meter-інде қысқамерзімді импульс алады. «*Guitar Hero*» ойынының карьера режимінің жалпы көздегені турды аяқтау болғандықтан, ойыншылар оның интерфейсіне кіріп-шығуды үйрене отырып, ойынның деңгейімен алға жылжу мүмкіндіктерін арттырады.

Видеоойындар мен фильмдерге ортақ нақты техникалар болғанымен олар мұны әртүрлі, ішінара ойын тактикасының қорытындысы ретінде пайдаланады. «Көз алдында» (*Firstperson*) атыс (мергендік) ойындары ойыншының көру кеңістігін фильмдегі оптикалық көру нүктесінің кадрына ұқсас аватардың оптикалық перспективасымен шектейді. Дегенмен бір ойыншы тарапынан ойналып жатқан ойын тактикасы бізді осы перспективаға бұғаттап (блоктап) тастайды. Біз өзіміздің аватарымыздың қозғалысы мен оның көру бағытын бақылай аламыз, бірақ біздің көргеніміз аватардың көргенімен шектеулі. Әрине, киногерлер бізді бас кейіпкердің көргенімен ғана шектеу үшін субъективті ұзақ планы пайдаланып, экшн көріністерді түсіре алар еді. Бірақ фильмдегі баяндаудың мұндай түрі өте сирек. Оның орнына режиссерлердің көбі шайқас көріністерді түсіре отырып, ол дами бастағанда оқиғадағы (экшндегі) көптеген әртүрлі көзқарастарға, яғни көру кеңістігіне кесім жасайды. Олар субъективті камераны белгілі бір сәттер үшін пайдалана алады, бірақ оларды бұрыштары мен масштабтары кеңінен түрленіп отыратын кадрлардың ортасында ауыстырып отырады.



64 Видеоойындар экранизацияларындағы дизайн элементтерін алу. «Супер Марио» (*Super Mario*) ойынындағы түрлі түсті костюмдер мен макияж (грим) актерлер – Боб Хоскинс пен Джон Легуизамоның өзін ойынның аватары Марио мен Луиджиге айналдырды.

Фильмдер мен видеоойындар арасындағы көптеген айырмашылықтардың бар болуы себепті кейбір бұрынғы экранизациялар өз түпнұсқаларынан алыстауға тырысты. «*Марио супербауырлар*» фильмінің постерлерінен (1993) оқыр болсақ: «Бұл ойын емес. Бұл – әсерлі сезімдердің немесе қорқыныштардың шынайы (актерлер ойнаған) көрінісі!» Фильмнің «*Супер Марио*» ойынынан аз ғана нәрсені пайдаланғанына таңғалуға болмас. Олар көбінесе Луиджи мен Марионың қызылды-жасылды костюмдері сияқты фильмнің дизайн элементтерін ғана алды (64).

«Тыныш белес» (*Silent Hill*) фильмі ойын экранизациясының ең бір сәтті шыққан нұсқасы деп есептеледі. Оның себептерінің



65



66

65; 66 Ойыннан экранға дейін: «Тыныш белес» (*Silent Hill*). Сценарист Роджер Авари түпнұсқа ойында жоқ аралық сюжет қосқан. Фильм нұсқасы бір-біріне қапсырылған екі іздеу оқиғасының айналасында ұйымдастырылған. Рөуз – Шаронды (65), Кристофер Рөузді іздейді (66).

бірі – фильм ойын өтетін ғимараттарға, тіпті ойынның құрылымына жақын болып қалады. Ойында бас кейіпкер Гарри Мейсон жоғалған қызын табу үшін Тыныш белес қаласын іздейді. Фильмнің басында Гарридің Шерилмен Тыныш белеске көлік айдап бара жатқанын көрсетеді. Гарри күтпеген жерден жол ортасында пайда болған қызды басып кетпейін деп көлігін бұрған кезде соғылып есінен танып қалады. Гарри есін жиган кезде, Шерил жанында болмайды. Сибил Беннет деген полицияның көмегімен Гарри жол-жөнекей құбыжықтармен алысып жүріп, қаланың әр жерінен айғақ жинайды.

«Құмқорап» ойыны ретіндегі «Тыныш белес» ойыны ойыншыны ерекше әлемге ендіріп жібереді. Ойыншы Гарриді Шерил жатқан жерге апаратын әртүрлі басқатырғыларды шешуі керек. Сонымен бірге Тыныш белес туралы көбірек ақпарат жинаған сайын жын иемденген баланың көптеген оккультті дуасын ашып отырады. Ойынның әрқайсысы ойынды ертерек бастап кеткен ойыншылар қабылдап қойған шешімдерге тәуелді болуы мүмкін төрт түрлі аяқталуы бар.

«Тыныш белес» ойынының фильм нұсқасы бас кейіпкердің жынысын өзгертсе де, ойынның алғышарты мен декорацияларын (баптауларын) сақтап қалады. Гарри Мейсон Рөуз да Силваға, ал Шерил Шаронға айналады. Фильм нұсқасындағы өзгерістер ойынның үш сиквелінен алынған ойын нарративімен жалпы үйлесімді болса да, «Тыныш белес» ойынындағы оккультті (жұмбақ) дуалардың бірнеше элементін өзгертеді. «Тыныш белес» фильміне енгізілген ең маңызды өзгеріс Рөуздің күйеуі Кристофер қатысатын аралық сюжетті қосу болуы мүмкін (**65; 66**).

Мұндай елеусіз айырмашылықтарға қарамастан, «Тыныш белес» фильмі ойын нұсқасына толықтай дәл келеді. Оккульт үрейдің жанрлық алғышарттары бас кейіпкердің ойын мен фильмдегі хикаят әлемдерінің ішіндегі сфера арасында ауысу қабілетін ақтап алады. Ойын сияқты, фильмде де «Тыныш белес» шынайы өмір мен тылсым әлемнің қиылысында тұрады. Шынайы өмірде «Тыныш белес» – қаңырап қалған елес қала. Ал тылсым әлемдегі «Тыныш белес» – тұман басып, күл ұшып, құбыжықтар қаптаған мекен. Сонымен бірге үрей фильмдерде кең тараған із кесу сюжеті ойынның да, фильмнің де құрылымын жасайды. Ойыншы ретінде Рөуз қаладағы әртүрлі ғимараттардан Шаронның тұрған жеріне айғақ іздейді. Ол мектепке (**67**), ескі қонақүйге, аурухана мен шіркеуге барады. Негізінен, Рөуздің Шаронды іздеуі – ойыншының ойынның параллель өлшемдерімен ауысып отыратын мүмкін әдістерінің бірі.

Олардың фильмдерден сан түрлі айырмашылығы бар болғанына қарамастан, көптеген видеоойындар фильмнің хикаятты баяндауымен керемет сәйкес келеді. Ойындардың интерактивтілігі фильмде оңай қамтылмаса да, олардың тартымдылығы сюжет үлгілерінен жанр иконографиясынан, нақты кинематографиялық техникалардың баламаларына дейінгі кинематографиялық құрылыстардың қатарынан шығады. «Парызды сезіну» (*Call of Duty*) ойынының сыртқы көрінісі қазіргі комбат фильмдерге еліктейді. «Үндістерше кек алу – қанға қан» ойыны вестерн фильмдердің кейіпкерлері мен ситуацияларына сүйенеді. «Тыныш белес» ойыны болса қазіргі үрей фильмдеріне тән сюжет пен иконографияны пайдаланған. Тіпті «Гумара нipi» ойыны көптеген музыкалық биографиялардағы «жұлдыз, яғни танымал болып ояну» (*rise to stardom*) хикаят арқауларын алады. Бұрынғы экранизациялардың сәтсіз шыққанына қарамастан, мұндай ұқсастық киногерлердің көптеген жылдар бойы видеоойындардың түсірілім нысандарына тартыла беретінін білдіреді.



67 Фильм әлемі «құмқорап» ретінде. Фильм Рәузді қаңырап қалған қаланы зерттеп жүрген ойын аватары ретінде көрсетеді. Рәуз мектепті, шіркеуді және басқа ғимараттарды аралап жүріп, Шеронның тұрған жерін анықтауға көмектесетін қосымша ақпарат жинап жүреді.



ҚОРЫТЫНДЫ

Экранизацияның студиялар мен продакшн компаниялары коммерциялық және сыни табыстардан өз үлестерін іздейтіні, әлдебір себептермен мақтана да алатыны жайлы саралар болсақ, оның тарихы ұзақ. Голливуд студиялары фильмдерінің жартысына жуығын басқа дереккөздерден алғандықтан, осы түсірілім нысандарын (*properties*) үлкен экранға ауыстыру кезіндегі процесті түсіну маңызды. Экранизация Голливуд үшін бірегей амал емес. Шынымен де, егер басқа елдерде түсірілген фильмдердің шығарылу графигіне қарар болсақ, кітаптардан, пьесалар мен комикстердің экранизациясынан тақырыптарының салыстырмалы санын табуға болады.

Бұл қызметтің көп бөлігі нарыққа негізделген. Сондықтан да продюсерлер коммерциялық пайдалануға арналған хикаяттарды экранизациялауда тартатын адамдардың қалыптасқан есімдерді тану ерекшелігі мен фильмге аудитория табуға көмектесетін таныстығы бар ма, жоқ

па, алдымен соны анықтап алуға тырысады. Экранизация өндірістік шығын қаупін басқаруға көмектескен күннің өзінде, таза көркемдік тұрғысынан көптеген проблемамен байланысты болады. Фильмдер өзінің дереккөзіне қарағанда хикаятты баяндаудың әртүрлі шарттары мен техникаларына сүйенгендіктен, киногерлер хикаятты бір ортадан екіншісіне ауыстырған кезде өте мұқият болулары керек. Экранизация үшін таңдап алған көптеген кітаптар, комикстер, телевизия шоулары мен видеоойындар жанкүйерлер легіне, коммерциялық табысқа үміткер болады немесе фильмнің сәтсіз шығуы киногерлердің жобаны үлкен экранға қаншалықты жақсы бейімдегеніне байланысты.

Егер сіз киногер сияқты ойлағыңыз келсе, қандай да бір түпнұсқаны экранизацияға лайықтайтын факторларды қарастырыңыз. Біріншіден, сәтті өткен алдыңғы экранизацияларды қараңыз. Фильм үшін қандай медиамәтіндер дереккөз немесе шабыт көзі болды? Студиялар

мен продюсерлік компаниялардың өз фильмдері үшін хикаят материалының осындай дерек-көзін (түпнұсқасын) іздеуінің қандай себептері бар?

Екіншіден, белгілі бір түпнұсқаға иек артқан фильмнің жанкүйерлері мен сыншылардың болжамы туралы ойланыңыз. «Дәлдік» термині нені білдіреді және ол экранизацияны зерттеу кезінде қалай қолданылады? Түсірілім нысандарын экранға бейімдеген кездегі киногерлердің қабылдаған нақты шешімдері ірі әлеуметтік, тарихи һәм саяси мәселелерге қалай әсер етеді?

Әрі қарай нақты түсірілім нысанының дамуына жақсы әсер етуі мүмкін айқын өндіріс факторларын қарастырамыз. Трансмедиялық хикаятты баяндау деген не және бұл түсініктің экранизацияға қандай қатысы бар? Экранға шығарам деп жоспарлаған хикаятыңыз трансмедиялық өңдеуге келе ме?

Түпнұсқаның формалық қасиетін фильм ортасына ауыстырасыз ба? Сол туралы ойланыңыз. Мизансцена мен кинематографияны түпнұсқа еңбекте пайдаланған белгілі бір хикаятты баяндау шарттарын қайталау үшін пайдаланасыз ба? Әлде түпнұсқаны фильм шарттары мен тәсілдерін пайдаланып баяндайтын хикаят материалы ретінде қарастырып, еңбекті «кинематографиялауға» тырысасыз ба?

Жалпы, біз бұл жерде экранизацияның әлеуетті пайдалары мен қалтарыстарын көрсеттік. Экранизация тақырыбына қайта орала отырып, біз фильмнің түпнұсқа материалдан нені сақтап қалу керектігі және нені өзгерту қажеттігі жайлы мәселеге назар аудартқымыз келеді. Ондай таңдау болған жағдайда ауытқулардың техникалық себептері мен олардың атқаратын қызметтерінің көрерменге берер әсерлері туралы тереңірек ойлануға кеңес береміз.

ФИЛЬМНІҢ СЫНИ ТАЛДАУЫН ЖАЗУ

Біз аналитикалық эссені қысқа (3–5 бет) және көбінесе белгілі бір секансқа жиналатын идеяны зерттейтін үрдісі бар шолу немесе скрининг болғандықтан оңай ажырата аламыз. Ол көбінесе техниканы сипаттауға арналып, сол төңіректе ой қаузады. Сабаққа немесе жариялауға арналған аналитикалық фильм эссесінің бұдан айырмашылығы – ол әдетте қос интервалмен (аралықпен) терілген 5–15 бет шамасында болады. Талдау ретінде ондай эсселер бірнеше көріністі яки тұтас фильмді қарастырып, фильмнің өн бойымен жылжып отырады. Ондағы форманың, техниканың һәм тақырыптың үлгілерін анықтап түсіндіруге тырысады, ішінара сипаттауларды қамтиды, алайда сипаттаулары барынша егжей-тегжейлі және ауқымды болып келеді. Аналитикалық эссе де автордың пікірін алға тартады, бірақ мұнда пікір әдетте фильмге шолу жасау сияқты фильмнің соңғы құндылығына бағытталмайды. Сіз фильмді талдаған кезде өз көзқарасыңызды фильмнің кейбір аспектілері бірге жұмыс істейтін әдіспен қорғайсыз.

Көңілсіз өн жайлы ойланыңыз. Сіз әнді әртүрлі әдіспен *сипаттап* («бұл тығырыққа тірелген қарым-қатынасты үзгісі келіп жүрген әйел жайлы») немесе *бағалай* («бұл сезімді баурап алады») аласыз. Сондай-ақ көңілсіздік әсерін тудыру һәм тыңдарманға қарым-қатынасты түсіндіру үшін лирика, әуен мен аспаптардың қалай бірге жұмыс істейтіні туралы *талдау жасауыңызға* да болады. Бұл – фильм өнерін үйрене жүріп, сонымен қатар фильмді талдай алатын адамдардың жасайтын дүниесі.

Аналитикалық эссе – аргументтелген бөлік. Мұнда сіз идеяңызға маңыз беру мақсатында жақсы мүмкіндіктерді ұсына отырып, фильм туралы идеяңызды дамыта аласыз. «Кино сыны» тарауындағы мысалдар да аргументтелген эсселерге жатады. Мысалы, «Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильмін талдау кезінде біз фильм шынайы өмірде болған оқиғаны, ақиқатты іздеу қаншалықты қиын болатынын көрсететін әдіспен айтып берді деп сен-

діреміз. Дәл осылай, «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*) фильмін талқылауымыз фильмнің көпшіліктің «қанын қыздыратын» зорлық-зомбылықты, оның ішкі тартымдылығы мен көркемдігін көрсете отырып, сынға алатынын айқындауға тырысады.

Жазуға дайындалу

Эссеге аргументті қалай ойлап табасыз? Дайындық жұмысы әдетте үш қадамнан тұрады:

1-қадам: эссеңіздің түсіндіретін және бекітетін тезистерін дамытыңыз

Өзіңізге сұрақ қоюдан бастаңыз. Фильмдегі шиеленіскен немесе мазасыздық тудырған не нәрсе деп ойлайсыз? Сіздің ойыңызша, фильмді есте қаларлықтай ететін қай қыры? Ол фильм өндірісінің біраз аспектісін арнайы айқындандылықпен бейнелеп көрсете ала ма? Көрерменге ерекше эффект (әсер) бере ме? Мұндай жасырын яки симптоматикалық мағыналар сіз үшін маңызды ма?

Мұндай сұрақтарға берген жауаптарыңыз талдауыңыздың *тезисін* қалыптастырады. Жазудың кез келген бөлігіндегі тезис – сіздің аргументіңізді алға жылжытатын негізгі пайым. Ол сіздің пікіріңізді бір жерге жинайды, бірақ бұлайша шолу жасау сіздің фильмді бағалауыңызды мәлімдейтіндей әдіспен жүрмейді. Өйткені аналитикалық эсседегі сіздің тезистеріңіз – басқа көрерменнің фильмді түсінуіне көмектесетін әдістің бірі.

Мысалы, «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*) фильмін талдаған кездегі біздің тезісіміз – фильмде жылдамдық әсерін тудыру үшін классикалық баянсөз тәсілдерін пайдалану. Ал «Чункиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмді бізді белгілі бір себеппен байланыспаған екі хикаят желісінің арасындағы тақырыптық байланыстарды іздеуге қызықтырады. Мұндағы тезис сол. Ал «Толған ай патшалығы» (*Moonrise Kingdom*) фильмін ертегі фильмдерде кездесетін жасанды, сиқырлы әлем құрады деген идеямен бастаймыз.

Демек, сіздің тезісіңіз фильмнің қызметі, оның эффектілері һәм мағыналары (немесе үшеуінің аздаған қоспасы) туралы сіздің пайымыңыз болмақ. Мысалы, біз «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) фильмінде әрқилы сипаттағы кейіпкерлерді қалыптастыра отырып, Спайк Ли өзара байланысқан сюжет желілерін құрады, бұл оған қоғамда сақталып қалған проблемаларды зерттеуге мүмкіндік береді деп есептейміз. Ал «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) фильмін талқылағанда біз көбінесе фильмнің тағатсыз күту мен таңырқау эффектілеріне қалай жететініне көбірек көңіл аударамыз. «Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Mein St. Louis*) фильмнің талдауы техниканың Америкадағы отбасылық өмірдің маңыздылығы туралы жасырын һәм симптоматикалық мағыналарды қалай алып жүретінін баса көрсеткен.

Сіздің тезісіңізге (басқалар) сену үшін біраз бекітулер, біраз себептер керек болады. Өзіңізден «менің тезісімді не нығайта алады» деп сұрап, әр тармақтың тізімін жасаңыз. Бұл себептердің біразы бірден пайда болуы мүмкін, ал кейбіреулері фильмді тереңірек зерттей бастағанда пайда болады. Ал тұжырымды мөндердің өзін әдетте дәлелмен және мысалдармен бекіту керек. Сіз аргументтелген эссенің құрылымын акроним **ТРЕГИНЕ** жинақтай аласыз: дәлелдер мен мысалдарға негізделген себептермен бекітілген тезис (*acronym TREE: Thesis supported by Reasons that rest on Evidence and Examples*).

2-қадам: фильмді толық сегменттеңіз

Фильмнің талдауы ғимараттың дизайнын зерттеуге ұқсайды. Ғимараттың ішімен жүріп келе жатқанда біз есік ойығының пішінін, үлкен атриумның кенеттен пайда болуы сияқты ерекшеліктерді байқаймыз. Алайда біз ғимараттың жалпы архитектурасының өте қатаң көрінісін ала алмаймыз. Бірақ біз архитектура оқу орнының студенті болсақ, онда бүкіл ғимараттың дизайнын зерттегіміз келеді, сондықтан әрбір бөлек-бөлек дүниенің бір-біріне қалай үйлесіп тұрғанын түсіну үшін алдымен жобасы қалай сызылғанын үйренеміз. Сөйтіп, әр көрініс сайын фильмнен тәжірибе жинаймыз, бірақ егер әртүрлі көріністердің қалай бірге жұмыс істейтінін білгіміз келсе, фильмнің жалпы сипаты туралы түсініктің болғаны абзал.

Фильмдер сызбалармен жабдықталмаған, сондықтан біз өзіміздің сызбамызды жасауымыз керек. Фильмнің жалпы формасын түсірудің ең жақсы жолы – сегменттеу. Фильмді секанстарға бөлу ыңғайлы әрі жалпы көріністі береді. Тарауларда DVD-ге бөлуге сүйенбеген жақсы; олар фильмнің кейбір үзінділерін белгілеуде пайдалы болуы мүмкін, бірақ белгілі бір сегменттерге үнемі сәйкес келе бермейді.

Сегменттеу сіздің тезісіңізді нығайтуды бекітетін немесе көмектесетін нәрселерді жиі ұсынады. Мысалы, «Жіңішке көк сызық» фильмін зерттеген кезде біз кісі өлімі туралы барлық флешбәктің бөлек тізімін жасадық. Оларды өз мақаламыздан көрген кезде талдауымыздың бір бөлігіне айналған даму үлгілерін аңғардық.

Сегменттегеннен кейін бөліктердің қалай байланысқанын тексеріп, зерттей бастауыңызға болады. Нарратив емес фильмді қарастырған кезде оның категориялық, риторикалық, абстрактілі немесе ассоциатив қағидаларын пайдалануына ерекше мұқият болуыңыз керек. Фильмнің жалпы формасын талдауды қалай негіздеу керекін «Диастемалы әйелдер» (*Gap-Toothed Women*) фильмін талдаған мысалымыздан қараңыз.

Егер фильм нарратив (баянсөз) болса, онда сегменттеу келесі сұрақтарға жауап табуға көмектеседі: әр көрініс себептер мен салдарларды, шиеленістер мен оның шешімдерін қалай белгілейді? Кейіпкерлердің мақсаттарын қай кезде түсінеміз, бұл мақсаттар әрекеттің барысын қалай дамытады? Бір көріністі екіншісімен қандай қағидалар байланыстырады? «Жіңішке көк сызық» фильміндегі ату мен әртүрлі тергеу қойылымдарының үлгілерін жазбасақ, оларды ажырату қиынға соғар еді.

Сегменттеуді жазба талдауларыңызға қоса аласыз ба? Кейде бұл сіздің аргументіңізді түсінікті һәм барынша сенімді ете алады. Көріністі кеңінен бөлу «Құтырған бұқа» фильмін талқылаған кезде кейбір негізгі сәттерді бейнелеп көрсетуге көмектесті. Егер сіз (фильмді) бүгешігесіне дейін сегменттесеңіз, онда аргументіңіз күш алуы мүмкін; біз мұны «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» фильміндегі соңғы қашу көрінісінің үш сегментінде қарастырамыз.

Жазба талдауыңызда фильмді зерттеген сайын егжей-тегжейлі сегменттеуді жазып отыруды әдетке айналдырған жөн. Бұл бізге фильмнің жалпы құрылымын түсінуге көмектеседі. Біздің әрбір талдауымыздың басында

фильмнің негізін қалаған ресми ұйым туралы мәлімдеме жасағанымызды байқаған боларсыз. Бұл – барынша жақын, нақты талдау үшін мықты іргетас. Мұнда біз тағы да киногер сияқты ойлаймыз, өйткені секанстарға бөлу жұмысы – продакшндағы сценаристен бастап, постпродакшн штабына дейінгі қызметкерлердің барлығы дайындауға тиіс нәрсе.

3-қадам: фильм техникасының көрнекті мысалдарына назар аударыңыз

Фильмнің кез келген сәтінде барлық техникалық элементтермен оп-оңай қайта жүктелетін көп нәрсе болады. Кадр құрылымы (композициясы), қойылым, жарық қою, камера қозғалысы, түс дизайны, диалог, музыка – осының бәрі секунд сайын өзгеріп тұрады. Алғаш бастаған кино сыншылары көбінесе өздерінің тезистеріне қандай техниканың өзекті екеніне сенімді бола бермейді. Кейде олар әрбір костюмді, кесімді яки панораманы сипаттауға тырысып, соңында мәліметтер тұңғығына батып кетеді.

Бұл жерде мақалаңыздың тезисін алдын ала жоспарлау сізге көмектеседі. Тезис кейбір техникаларды басқаларға қарағанда ыңғайлы етеді. Мысалы, «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмінде Хичкок тағатсыз күту мен таңырқауды біздегі білім аясын өңдеу арқылы жасады деп сенеміз. Кейде ол бізге бас кейіпкер Роджер Торнхиллден де көп нәрсе білуге мүмкіндік береді, ал бұл тағатсыз күту қалыптастырады: Торнхилл біз білетін, өзін күтіп тұрған қақпанға қарай бара ма? Басқа жағдайларда біз Торнхиллдің білген нәрсесін ғана білеміз, сондықтан ол сияқты жаңа оқиға, жаңа жағдай басталған кезде біз де таңырқаймыз. Хичкок фильмнің белгілі бір техникаларын осы эффектілерді жасау үшін пайдаланады. Әрекет желілерінің арасындағы кезектес кесім бізге Торнхиллдің білгенінен де көп нәрсені береді, ал субъективті камераның жұмысы мен кесім бізді белгілі бір жағдайларды түсінуден шектейді.

Жарық қою немесе қойылым стилі сияқты басқа техникалар біздің «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильміне жасаған тезисіміз үшін аса маңызды емес (алайда ол бұл туралы басқа тезисте, айталық, триллер шарттарын аздап күлкілі етіп қарастыру керек болған кезде өте өзекті болуы мүмкін). Керісінше, «*Құтырған бұқа*» фильмінде біз актерлердің ойнау техникасына көбірек назар аударамыз, өйткені актерлер ойынының фильмнің шынайы шарт-

тарды пайдалануы туралы біздің талқымызға қатысы бар. Дәл осылай, «*Мені-Сент Луисте қарсы ал*» фильміндегі монтаждау басқа аргумент тұрғысынан қызықты болуы мүмкін, бірақ ол біздің жасаған аргументіміз үшін негізгі техника емес, сондықтан ол туралы мүлдем дерлік сөз қозғалмайды.

Кейде біздің «Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*) фильмінде камераның қозғалысымен жасағанымыздай, бір ғана техникаға шоғырланғыңыз келеді. Бұл таңдауыңызды жеңілдетіп, назарыңызды нақты бір техниканы қалай пайдаланғанына шоғырландырады. Басқа жағдайда сіздің тезисіңіз жиектелу, монтаждау, дыбыс пен басқа техникалар арқылы берілген кейіпкердің субъективтілігі сияқты функцияға негізделген үлгілерге жинақталуы мүмкін.

Сегменттеу сізге көмектеседі. Фильмнің жалпы ұйымдастыру құрылымын анықтап алғаннан кейін сіз көрнекі техникаларды анықтап, техникалардың үлгілерін фильмнің өн бойымен жылжытып, осы техникалар үшін функцияларды ұсына аласыз. Бұл техникалар сіздің тезистеріңізді жиі бекітіп, нақтылап отырады. Стилистік үлгілерді талдаудың идеяларын «Қорытынды: стиль мен фильм формасы» және «Деректі, эксперименттік және анимацияланған фильмдер» тарауларынан таба аласыз.

Фильмнің жалпы формасын түсініп, сәйкес техникалардың қалай пайдаланылғанын нақтылаған тезис құрғаннан кейін аналитикалық эссеңізді ұйымдастыруға дайын боласыз.

Ұйымдастыру мен жазу

Жалпы айтқанда, аргументтелген бөліктің төмендегідей негізгі құрылымы бар:

Кіріспе: анықтама ақпарат немесе айқын мысал тезистің мазмұнын жүйелі етеді.

Мазмұн: тезиске сену себептері. Тезисті бекітетін дәлелдер мен мысалдар.

Қорытынды: тезистің мазмұны мен оның ауқымды салдарларын талқылау.

«Кино сыны. Талдау мысалдары» тарауындағы барлық талдауларымыз осы негізгі құрылымға сүйенеді.

Өз тезисіңізді таныстырыңыз

Кіріспе бөлім оқырманды алдағы аргументке алып келеді және тезистер осы кіріспенің соңын енгізеді. «*Оның қызы Фрайдей*» фильмінің

талдауындағыдай, кіріспе қысқа болса, тезис бірінші абзацтың соңында келеді. Ал анықтама материалды көбірек қажет ететін тұста кіріспе біраз ұзақтау болады да, тезистер сәл кешеуілдеп беріледі. «Жіңішке көк сызық» фильмінің эссесінде тезис үшінші абзацтың соңында келеді.

Сіз кейде «Чуққиң экспреси» фильмін талдаған кезіміздегідей қиындау сауал тастап, тезистің толық мәліметін кейінге қалдыра аласыз. Біз екінші абзацты кейіпкерлердің жаңа жиынтығын қамтитын екінші сюжетпен, бір қысқа сюжетке ілесу арқылы фильм нені жүзеге асырады деген сауалмен аяқтаймыз. Бірақ сұрақтарға негізделген құрылымды пайдалануды жалғастыра берсеңіз, аргументіңіздің қалғанын бағыттау үшін тез арада жауапты тұспалдап жеткізіңіз (бір беттен азырақ асатын алтыншы абзацтағы қысқа эсседегідей).

Өзіңізге де мәлім, кез келген жазба жұмысының құрылыс блогы – абзац. Жоғарыда сипатталған аргументтелген үлгідегі әрбір слот (аралық интервал, орын) бір немесе бірнеше абзацпен толтырылады. Кіріспе бір абзацтан, ал мазмұн бірнеше абзацтан тұрады, қорытынды бір немесе екі абзацтан құралады.

Әдетте фильм талдауының кіріспе абзацтары көптеген нақты дәлелдерді көрсетпейді. Бұл – өзіңіз алға тартқыңыз келетін тезисті таныстыратын орын. Абзац көп жағдайда кейбір анықтама ақпараттарға қатысты тезисті орналастыруды қамтиды. Мысалы, «Жіңішке көк сызық» фильмінің талдауындағы бірінші абзац фильмнің тақырыбы болған қылмыс пен тергеуді жинақтап қосады. Екінші абзац фильмнің пайда болуына әсер еткен жағдайларды сипаттаса, үшінші абзацта «ақиқатты табу қиын» деген тезис бекітіледі.

Егер шытырман оқиғаны жақсы көрсеңіз, онда анықтама ақпаратынан қаша аласыз. Сіз тезисіңіздің мазмұнынан жылдам өтуден бұрын нақты бір дәлелден, айталық, фильмнің шытырман көрінісі немесе деталінен бастай аласыз. Біздің «Мені Сент-Луисте қарсы ал» фильмінің бөлімдері осындай кіріспені (ашылуды) пайдаланады.

Мазмұн: себептер, дәлелдер мен мысалдар

Фильмнің талдауын жазу ұйымдастырудың ерекше проблемасын тудырады. Әр абзац көрініспен немесе негізгі бөліммен ортақ болу үшін негізгі аргумент фильмнің прогресімен

хронологиялық ретпен ілесіп отыруы керек пе? Көп жағдайда бұл жүзеге асады. Біз мұны даму заңдылықтарын фильмнің бойымен ілестіріп жүретін «Диастемалы әйелдер» фильмінің талқылауында байқап көрдік. Жалпы, біздің сызбада көрсетілген барынша тұжырымдық құрылымды қолдана отырып, өз аргументіңізді нығайта аласыз.

Сіздің эссеңіздің мазмұны тезиске сенудің себептерін ұсынатынын есіңізге салайық. Сіз бұл тармақтарды дәлелдермен және мысалдармен нығайтасыз. «Ақырғы дем» (*Breathless*) фильміне жасаған талдауымызды қарастырайық. Біздің тезис Годардың нуар фильмнің қылмыс (туралы) фильмдер мен олардың шарттарын дөрекі өңдеулермен қайта жасаудың екеуін де мойындауына, яғни тең қолдануына негізделген. Бұл тезис бізді салыстыру мен контраст стратегиясын пайдалануға міндеттейді. Бірақ біз әуелі Голливуд қылмыс фильмінің дәстүрлерінің сәйкес сызбасын жасап, фон абзацынан бастаймыз. Екінші абзац, «Ақырғы дем» фильмінің негізгі хикаяты, қылмыскер жұптың қашып жүрген фильмін қалай еске түсіретінін көрсетеді. Келесі үш абзац Годардың фильмі Голливуд шарттарын да қайта жасайтынын алға тартады. Мұнда фильмнің формасы мен стилі аудиторияның америкалық қылмыс фильмінің жаңа, белгілі бір әсер тудыруға тырысқан бөлек бір нұсқасы секілді. Мишель сол атақты жігітке еліктейтін сияқты, рахаттануға мүмкіндік беруге ұмтылғандай кездейсоқ көрінеді.

Эссе салыстыру мен контрастқа сүйенгендіктен, ондағы бөлімдердің мазмұны фильмнің Голливуд шарттарына ұқсастығы мен одан айырмашылығын зерттеуге құрылады. Келесі 11 абзац фильмнің нарратив формасы туралы төмендегідей тармақтарды қалыптастыруға тырысады:

1. Мишельдің Голливудтың бас кейіпкеріне әйтеуір бір ұқсастығы бар сияқты.
2. Алайда әрекет Голливуд фильміне қарағанда үзік-үзік және көбірек ауытқып кетеді.
3. Полицияның өлімі әдеттегі экшн фильмге қарағанда күтпеген жерден болып, әрі біртүрлі жасалады.
- 4; 5. Керісінше, Патриция мен Мишельдің жатын бөлмесіндегі әңгімесі көріністердің голливудтық жанрына тән емес, өйткені ол Мишельдің мақсатына жетуінің аздаған өрге басуын белгілеп, тым қозғалыссыз (статикалық) болады.

6. Сюжет қайтадан қозғала бастайды, қайтадан тоқтайды.
- 7; 8. Шешімге қарай қозғалып келе жатып, сюжет қайтадан көтеріліп, бірақ фильмнің соңы жұмбақ әрі ашық күйінде аяқталады.
- 9; 10. Жалпы, Мишель мен Патрицияның екеуі де жұмбақ (шатастырып жібереді) және оларды кейіпкер деп есептеу де қиын.
11. Екеуінің сипаттары көптеген қашып жүрген қылмыскерлер сюжетіндегі романтикалық жұптан мүлде өзгеше.

Бұл тармақтардың әрқайсысы «*Ақырғы дем*» фильмінің жанр шарттарына сүйенетін тезистерді қабылдау үшін себепті құрайды, сондай-ақ оларды тосын әдістермен қайта қарайды.

Бекітілген себептер әртүрлі болуы мүмкін. Біздің талдауларымыздың кейбіреуі фильмнің жалпы нарратив формасына сүйенген себептер мен стильдік таңдауларға сүйенген себептердің арасын ажыратады. Жаңа ғана қарастырған «*Ақырғы дем*» фильмі эссесінің бөлімі фильмдегі Голливуд нарратив шарттарының қайта жасалуы туралы біздің талаптарымызды бекітуге дәлелдер ұсынады. Осы материалдан кейін келетін абзацтар Годардың стилистік стратегияларды саналы түрде пайдалануын талқылайды. «*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмін талдай отырып, біз нақты тақырыптық эффектілерді жасайтын әртүрлі мотивтерді қарастыруға көбірек назар аударамыз. Қалай болғанда да, аргумент, өз кезегінде, дәлелдермен, мысалдармен бекітілген себептерге һәм тезиске сүйенеді.

Егер сіз эссені әрекеттің қадамдық резюмесі сияқты емес, тұжырымды ұйымдастырар болсаңыз, онда бұл оқырманыңызды кейбір сәтте әрекет сюжетімен таныстыруға пайдалы болады. Кіріспеден кейінгі қысқа синопсис трюк жасауы мүмкін (біздің «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильміне жасаған талдауды немесе «*Чуңқиң экспресі*» фильміне жасаған талқылауымызды қараңыз). Оның үстіне, сіз сегменттеуді, сипаттауды, себеп-салдар прогрессиясын немесе қарастырылып отырған тақырыпты талқылаған кезде сюжеттің негізгі материалын қамти аласыз. «*Толған ай патшалығы*» фильміне жасаған талдауымыздың сюжеттік құрылымы бізді Сэм мен Сюзиді жақсы көруге итермелейді, сондықтан фильмнің төрт күндік ішінара жасалған хронологиясы мұның қалай өткенін бақылауға көмектеседі. Фильмнің ретін қолдануға міндетті болмау сіздің эссеніздің шешуші сәті десе де болады.

Әдетте тезиске арналған әрбір себеп келесі сөйлемдерде барынша егжей-тегжейлі дәлелдермен көрінетін абзацтың тақырып сөйлеміне айналады. «*Ақырғы дем*» фильмінің мысалында әрбір негізгі тармақтан кейін әрекет сюжеті, диалог немесе фильм техникалары бір мезетте Голливудтың дәстүріне қалай сілтеме жасап, шарттарды әлсірететініне нақты мысалдар келтіріледі. Міне, осындай жерде сіздің көрнекті көріністеріңіз немесе техникаларыңыз туралы егжей-тегжейлі ескертулеріңіз пайдалы болады. Сіз әр абзацты зерттейтін негізгі тармақтың көшірмесін жасау үшін мизансценаның, кинематографияның, монтаждаудың немесе дыбыстың ең күшті және айқын мысалдарын таңдай аласыз.

Талдау мазмұнын бірнеше басқа тактикалармен барынша сенімді етіп жасауға болады. Осы фильмді басқа фильммен салыстыратын немесе оған қарама-қарсы қоятын абзац сіздің аргументіңіз үшін қажет негізгі нақты аспектілерге ойыңызды шоғырландыруға көмектеседі. Сіз сондай-ақ аргументтелген нүктеңізді үйге алып келетін жалғыз көріністі немесе секансты, терең талдауды қоса аласыз. Біз мұндай тактиканы, қорытынды бөлім көбінесе дамудың ауқымды қағидаларын ашатын болғандықтан, негізінен, бірнеше фильмнің соңын талқылау үшін пайдаланамыз. Мысалы, «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильмінің эссесінде біз фильмнің соңғы айналымын таңырқау мен тағатсыз күтуді қалыптастыру үшін баянсөзді біздің білімімізді өңдеудің әдеттегі әдісі сияқты қарастырамыз.

Жалпы, аргумент мазмұны тезистерге сену үшін барынша күшті немесе барынша нәзік себептерге қарай жылжиды. «*Жіңішке көк сызық*» фильмін талқылай отырып біз фильмнің кісі өліміне алып келетін қойылымы тергеуді қалай жасайтынын бақылап отырамыз. Тек сол кезде ғана біз «фильм іс туралы бейтарап есептен де жоғары нәрсе ме» деп сұраймыз. Бұл киногердің Рэндалл Адамсқа деген аяушылығымызды шебер салыстырып тексергенімен келісуге итермелейді. Дегенмен фильм біздің Адамспен келісуіміздің шегінен шығып кетеді. Ол сондай-ақ бізді басым бөлігі майда, таптаурын көп ақпаратпен шабуылдайды. Біз ұсынып отырған мақсат – көрерменді шиеленіскен мәліметтерді сұрыптап, детальдарды аңғаруға ынталандыру. Сіз алдында танысқан болсаңыз, мұның өзі – енді қайтып келмейтін айтарлықтай күрделі сәт. Талдау барынша осындай анық мәселелермен жұмыс істегеннен кейін талдаудың мұндай ньюанстарын қарастыру да оңай.

Тақырыпты аяқтау

Эссені аргументтеуді қалай аяқтау керек? Қазір тезисті (алдыңғы пікірлерді сөзбе-сөз көшіріп алмай, шеберлікпен) қайтадан құрып, оқырманға тезисті қабылдау себептерін ескертудің уақыты келді. Оның соңы да шешендікті, әсерлі дәйексөзді, аздаған тарихи контексті немесе фильмнің өзінен нақты мотивті, бәлкім, тезисті жүзеге асыратын диалог яки бейне желілерін байқап көруге мүмкіндік береді. Дайындық жазбаларын (ескертүүлөрін) жаза отырып, өзіңізден үнемі «мұнда соңғы жағын айқындайтын бір нәрсе бар ма» деп сұраңыз.

Фильмді түсінудің жалпы нұсқаулығы (рецепті) болмайтыны сияқты, өткір әрі сапалы фильм талдауын жазудың да ешқандай формуласы жоқ. Бірақ талдаудың барлық түрінің жақсы жазбасын қалыптастыратын қағидалар мен ережелер бар. Жазу, әрі үнемі қайталап жазу ғана осы қағидалар мен ережелерге қол жеткізеді, мазмұнды етіп көрсетеді. Фильмді талдай отырып, оны көрген кезде неліктен рахаттанатынымызды түсініп, осы түсінікті басқалармен бөлісе аламыз. Егер бұл қолымыздан келсе, онда жазудың өзі өзімізге де, оқырманымызға да қуаныш сыйлайды.

Қорытынды: аналитикалық эссенің негізгі сұрақтары

Тиімді аналитикалық эссе жасау үшін өзіңізге келесі сұрақтарды қойыңыз.

1. Менде тезис бар ма? Ол менің эссенің басында анық айтылған ба?
2. Менде осы тезисті бекітетін себептер қатары бар ма? Олар логикалық және сенімді ретпен орналасқан ба (соңында келетін ең күшті немесе ең күрделі себеппен)?
3. Менің бекітілген себептерім нығайтылған ба? Менің сегменттерім мен стильдік талдауларым сіз ұсынған әрбір себеп үшін нақты дәлелдер мен мысалдарды қамтамасыз ете ме?
4. Менің бастауым оқырманымды аргументімнің бағытына бағыттай ала ма? Менің қорытынды абзацым тезисімді қайталап, айқын аяқтай ма, яғни айқын қорытындылай ма?

Аналитикалық эссе мысалы

Фильмнің кіріспе курсы жайлы келесі мақаланы екінші курс студенті жазған. Тапсырма Мартин Скорсезенің «Комедия королі» (*The King of Comedy*) фильміне мақала тезисі-

нің ерекше маңызды екі немесе үш көрінісін назарға ала отырып, аналитикалық эссе жазу болатын. Фильмді сегменттеу (мұнда келтірілмеген) келтірілген.

Эссенің кейбір жалпы ескертпелермен қалай басталып, содан кейін оның тезисін екінші абзацта шоғырландыратынына назар аударыңыз. Осыдан фильмдегі фэнтези мен шынайылықтың үлкен көмескілігіне ілесіп отыру үшін автор салыстыру мен контраст стратегиясын жасайды. Әр абзац монтаждау, дыбыс, оператор жұмысы және сахналауды қарастырып, Скорсезенің пайдаланатын әртүрлі техникаларының нақты дәлелдерін дамытады. Мақала бұл техникалардың көрерменге қалай әсер ететіні туралы ой жүгіртумен және фильмнің тақырыптарының бірін күшейтумен аяқталады. Айқын түйінделген желі негізгі тезиске ерекше ден қойғызады: «Біздің Рупеттің соңғы бейнесі – адамның бейнесі; немесе ол адам қолынан шыққан бейне болуы мүмкін».

«КОМЕДИЯ КОРОЛІ»

(THE KING OF COMEDY) ФИЛЬМІНДЕГІ ФЭНТЕЗИ МЕН ШЫНАЙЫЛЫҚ

Аманда Робиллард

Америка атақ-даңқты әспеттеуден жалыққан емес. Телевизиялық шоулар мен журналдар көпшіліктің сүйікті жұлдыздарының жеке өміріне тереңдеп енуге мүмкіндік берді. Достар өздері ешқашан көрмеген, бірақ БАҚ арқылы танитын адамдар туралы әңгіме айтады. Әйгілі адамдардың өмірі мінсіз болуы мүмкін емес, бірақ қызықты. Сүйікті жұлдыздың өмірін зерттеу – көңіл көтеруге ұмтылу, күнделікті күйбең тіршіліктен бір сәтке болса да арылу.

Атақ-даңқ тартымды, өйткені оны фэнтези әлемі қоршап тұрады. Мартин Скорсезенің «Комедия королі» фильмі – Руперт Пупкиннің атақ-даңқтың соңына түсіп кеткені туралы. Ол әйгілі комиктермен әуестеніп қана қоймай, өзі де әйгілі комикке айналып, өзі тәнті болған жан өз ізденісіне көмектеседі деп сенеді. Пупкиннің әуестігі атақ-даңққа жай қызығу шегінен асып кетеді; бұл оның өміріне дендеп кеткені сонша – ол шынайылықты өзі ойлап тапқан фэнтези әлемінен ажырата алмай қалады. Көрерменге бұл фэнтезилерді Руперттің көзімен көруге мүмкіндік берілгендіктен, оның прогрессиясын әрі қарай оның фэнтези әлемінен бақылап отыруға болады. «Комедия королі» фильмінде Скорсезе фэнтези мен шынайылықтың арасындағы шекараны Руперттің өз фэнтези әлеміне біртіндеп кетуі мен көрерменнің осы екеуінің арасындағы айырмашылықты аңғара алмауының арасына параллель жүргізу үшін стильдің әртүрлі аспектілерін пайдаланады.

«Комедия королі» фильмінің бірінші фэнтези көрінісі – 3-сегмент қиял мен шынайылық арасындағы сызықты шайып кетеді, бірақ сызықты әлі де ажыратуға

болады. Мұнда Скорсезе тез танылатын тізбекті (когерентті) фэнтези жасау үшін стиль аспектісін пайдаланады. Ол шынайылық қоршаған көріністерден мүлде ажырап қалған, солай бола тұрса да, сол сәт фэнтези жасау үшін оларға сурет салады.

Дыбыс пен монтаждауды біріктіріп қолдану фэнтезиді шынайылықпен байланыстыру үшін пайдаланылады. Бұл 3-сегменттің жан-жағында және сегменттің өзінде анық көрінген. Екінші сегменттің соңында Руперт Джерриді түскі асқа шақырады. Бұл шақырту Джерри мен Руперттің келесі көріністегі мейрамханада отырған көрінісіне бастайды. Шынайы диалогтан фэнтезиге дейінгі бұл байланыс – шын әңгіме кезіндегі қойылымды бірінші рет еске алудан, содан кейін кейінірек фильмде фэнтезиді орындаудан туындаған фильмнің басынан аяғына дейін үзілмей жалғасатын үлгі. Көріністерді осылай бірге монтаждау – фэнтези мен шынайылық арасындағы айырмашылықты жойып жіберу үшін пайдаланатын тәсілдердің бірі.

Бұл көріністе Руперттің фэнтезиін оның анасының жертелесіндегі ойынымен салыстыру олардың арасындағы айырмашылықты табу үшін керек. Кейде Руперттің қарсы көріністері түскі асқа арнап киінген қалпында көрсетіледі; басқа уақытта қарсы кадр оны басқа киім киіп, жертеледе отырғанын көрсетеді. Мейрамханада түстеніп отырған Джерри мен Рупертті бірге көре отырып, біз Руперттің анасының оған «тыныштал» деп айғайлағанын, не одан «кіммен сөйлесіп отырсың» деп сұрағанын естиміз. Монтаждау мен дыбыс техникалары көрерменді Руперттің өз жертелесінде фэнтезиін ойнатып отырған шынайылыққа қарай қайта жетелейді. Алайда кейбір элементтер тағы да фэнтези мен шынайылық арасында орын ауыстырады. Қиялдағы Джерридің артқы жағындағы суреттер жертеледе отырған Руперттің сыртындағы қабырғадағы суреттерге ауысады. Джерри де алдыңғы көріністегі жейдені киіп, галстук тағып отырады, бірақ жакеті басқа. Сонымен қатар жарық көзі Руперттің фэнтезиі мен шынайылығындағы ойын дөп басатын сияқты, бірақ жертелесіндегі кадрларда жарық жұмсақтау болады.

Стильдің осы элементтерінің барлығы фэнтезиді екеуінің арасында белгілі бір айырмашылықтарды шынайылықпен сыза отырып байланыстыру үшін керек. Ұқсастық Рупертте дәл сол сәтте болуы мүмкін шындыққа жанасымды фэнтезиді жасау үшін керек. Мұндай ұқсастықтарды пайдалану көрерменге фильмнің өн бойында дамитын үлгілерді аңғаруға мүмкіндік берсе, осы үлгілердің вариациялары фэнтезидің әр секансында қиял мен шындық арасындағы сызықты бұлжымастан шайып отыру үшін қажет. Дәл осы сәтте фильмде екеуін бір-бірінен анық ажырату үшін екі патшалықтың арасында әлі де жеткілікті айырмашылық бар. Бұл Руперт үшін ақиқат. Өйткені ол өз фэнтезиіндегі екі рөлді ойнап отыр. Ол өтіп жатқан жағдайдың шын мәнінде өзі үшін де, көрермен үшін де болмағанын біледі. Солай бола тұра, фэнтезидің субъективті кадрлары мен Руперттің көңілсіз шындығын немесе жеткілікті стилистік ишаратының кадрларын өзінен, сондай-ақ шын мәнінде болып жатқан жағдайды Руперттің солай болса деп ойлағанынан ажырату керектігін дұрыс түсінеді.

Руперттің 15-сегменттегі кейінгі фэнтезиілерінің бірі фэнтези әлеміндегі әрі қарайғы прогрессияны белгілейді. Руперттің санасы енді кумирімен тамақтану сияқты бос нәрселермен әуреленбейді. Ол енді бәріне бір сәтте қол жеткізуді армандайды: «Джерри Лэңфордтың шоуына» (*Jerry Langford Show*) қатысу, атақ, өзіне жасалған барлық жамандықтарға кешірім сұрату және өмірінің мәні болған махаббатын миллиондаған адам тамашалап отырған кезде жария ету. Ендігі жерде Джерри Лэңфордтың көмегімен әйгілі комик болсам деген қалауымен қатты әуестеніп кеткендіктен, Руперттің қиялы біраз күрделене түсті.

Мұндай айтарлықтай күрделі фэнтезиілер стильді барынша батыл пайдалануды талап етеді. Руперт өзі сеніп жасап алған әлемге еніп кетті. Сондықтан да осы әлемді армандап өткізген қосымша уақыты көбірек арнайы эффектілер тудырады. Дыбыс пен монтаждау Руперттің шынайылығы мен оның фэнтезиін бұзу үшін пайдаланылады. Бұл фэнтезиі секансы Руперттің олар өзінің таспасы (жазбасы) туралы не ойлар екен деп, «Джерри Лэңфордтың шоуы» кеңсесінде күтіп отырған екі жиектелген секанс арасында қысылғанын ескеру керек.

Бұл – алғашқы фэнтезиі секілді өзінше бір бөлек бірлік емес, бірақ оның орнына айналасындағы көрініске мықтап бекітілген көрініс. Фэнтезиде бүтін бір сөйлем айтылады, ал бейне трегі кеңседе жан-жағына қарап отырған Рупертті әлі көрсетіп тұрады. Оның үстіне, бұл фэнтезиі санасы басқа жерде адасып шарлап жүргенмен, шын мәнінде Руперттің тәні отырған жерде өтіп жатады. Әрине, оның бірі студияда, екіншісі басқа кеңседе өтіп жатыр, бірақ бұрынғы мейрамхана/жертеле сегментінен өзгешелігі – екеуі де бір ғимаратта.

Стиль де оның фэнтезиін бейнелеп көрсетудегі маңызды элемент. Руперт бұл көріністі өзі телевизияда отырған сияқты елестетеді. Бұлыңғыр сурет пен диалогтың сыңғырлаған дыбысы осы ортаны жалғастыру үшін керек. Фэнтезидегі кейіпкерлер де тікелей камераның алдында көрінеді. Шоудың сценарийі де тура Джерридің шоуының сценарийі сияқты. Бұл фэнтезидегі ең күрделі тақырып барынша күрделі кинематография мен монтаждауды пайдалана отырып көрсетіледі. Фильмнің көп бөлігінде монтаждау елеусіз болып қалу үшін керек. Алайда бұл көріністе монтаждау мен камера жұмысының байқалатынына көз жеткізу үшін көптеген қадам жасалды. Пианистің қолының кең көлемді ірі планы Ританың кадры тізбектеліп кеткен кезде жоғары және сол жақты панорамалаудан бұрын, Рита мен пианиноның кадрына жақындайды, содан кейін ол Рупертке жақындаған кезде сол жақты панорамалайды. Бұл жерде бейне Руперт пен Ританың ірі планына тізбектеліп кетуден бұрын жұптың ұзақ дублыне жақындай түседі. Бұл, негізінен, көрінбейтін монтаждан тұратын фильмдегі сөзсіз ең күрделі секанс. Мұндай стильдік элементтер көрініп тұруы керек. Олар Руперт үшін барынша шынайы көрінетін күрделі фэнтезиі әлемінің бейнелі көрінісінің қызметін атқарады.

Бұл фэнтезиі әлемі Руперт үшін барынша маңызды көрінгенімен, бірақ көрермен бұл жолы көп ишаратты қажет етпестен секансты фэнтезиі ретінде қа-

былдайды. Екі әлем арасындағы анық салыстырулар мен фэнтезидің шынайылықпен үзілуі жоғалып кетті. Руперт өз фэнтезиіндегі екі рөлді сахналаған соң қайтып көрінбейді. Джойс Бразерстің жеке дауысы, әйел дауысының жоғары жиілігін ер адамның келтіріп тұрғаны сияқты, табиғи естілмейді. Көріністің ішіндегі бұл шынайылықтың жалғыз дыбыстық өзгерісін тек оған мұқият құлақ түрсе ғана естуге болады. Алайда Руперттің Джерри Лэңфордтың шоуындағы сыртқы келбетін көрсету үшін пайдаланылған камераның күрделі қозғалыстары мен монтаждау фэнтези екендігін нақты көрсету үшін де керек. Бұл шынайылықтың кез келген көрінісінде көрінетін дүниеге қарағанда өте күрделі, сондықтан оны фэнтези ретінде қабылдаған жөн.

Көрермен бұл сегментті фэнтези деп айтса да, ол алдыңғы сегменттерге қарағанда экспоненциалды хәм барынша күрделі, Руперттің шынайылықтан әрі қарай кетуін көрсету үшін керек. Егер фэнтезидің бірінші сегментінде фэнтези мен шынайылық арасындағы шекара шайылып кеткенімен, бірақ әлі де сол жерде анық, айқын болып тұрса, онда бұл сегмент сызықты әлі де көбірек шаю керек. Сонда сызық бұрынғыдай анық болмайды. Өйткені бұл сегмент – Руперт үшін де, көрермен үшін де шынайылықты фэнтезиден алыстататын, барлығын түгел жоғалтатын процестің ажырамас бөлігі.

«Комедия королі» фильмінің соңғы сегменті – сондай сегмент. Бұл шынайылық па, әлде фэнтези ме деген нәрсеге қатысты ешқандай пікір айтудың қажеті де жоқ. Соңғы жағы осылай екіойлы күйде қалады. Өйткені олардың екеуі де толық шайылып кетті. Сондықтан шынайылық па, әлде фэнтези ме деген сұрақ қандай шешім қабылдағаныңызға қарамастан, сізді екіұдай күйде қалдыру үшін жеткілікті стилистік және нарративті түрде итермелеумен көрерменнің еркінде болғаны жөн. Бір қарағанда, көрініс шынайылық ретінде кейінге қалдырылуы мүмкін, бірақ екінші рет қарағанда оны фэнтези ретінде анық сәйкестендіреді. Үшінші рет сіз әрі қарай оның не екеніне сенімді болмайсыз. Бұл екеуі бір нәрсе деп ойласаңыз да, бәрібір елеусіз қалмайтын, қалайда сізді ойлаңдыратын бір күмән бар. Скорсезе бұл фильмді қысқа әрі нұсқа етіп аяқтамайды, оның орнына көрерменді оны өздері табуға мәжбүрлейді.

Бұл сегменттің көп бөлігі (29-нөмір) Руперттің атақ-даңққа жеткені туралы жай ғана фэнтезиі сияқты түсіндірілуі мүмкін, бірақ бұл мерзімінен бұрынғы түсіндіру болар еді. Бұл элементтер шынайылықпен толық үйлеспейді және олар фэнтезиімен де сәйкеспейді. Мысалы, сегмент Руперт Пупкиннің «Джерри Лэңфордтың шоуындағы» орынсыз пікірталасы (дебюті) туралы айтып жатқан диктор дауысымен басталады. Бұл дауыс әуелде қара экраннан естіледі. Көп ұзамай бейне жаңалықтардың «файл таспасымен» орын алмастырады. Қара экраннан кадрға дейінгі дыбыс көпірі алдыңғы сияқты шынайылықтан фэнтезиге жеткізетін көпір болды ма? Әлде бұл Рупертті тұтқындау мен оның атақ биігіне көтерілуі арасындағы уақыт аралығы ретінде қабылдану үшін осы сегментті фильмнің басқа бөлігінен ажырату дегенді білдіре ме? «Файл таспасы» белгісі шынайылық сезімін тудырса, диктордың ашық-жарқын мінезі Руперт керемет дыбыс бөлігі деп сенуі мүмкін

нәрсеге қарама-қарсы нәрсе тудырады. Ала-құла телевизия бейнесі фэнтезиге қарсы шынайылық мәселесін көтереді. Бұл үшінші фэнтези сегментінде жасалған Руперттің телевизияда пайда болуын еске түсіре ме? Әлде «Джерри Лэңфордтың шоуындағы» монологінің шын мәніндегі кадры әртүрлі шынайы жаңалықтар арнасында қайтадан көрсетіле ме?

Қалай болғанда да, камераны журналдар мен кітаптардың тақырыптарының үстінен панорамалау масштабтау және қрандау, үйлену тойы, фэнтези секанстарын еске түсіретін барлық нәрсені көрсетеді. Алайда тақырыптардың саны бір адамның ғана ойлау жұмысы болар дегенге сену қиын. Біздің мәдениеттегі атақ-даңқтың табиғатын ескерер болсақ, Руперт кітаптар мен түсірілімді Джерриден ұрлап кеткені үшін «ма-рапат» ретінде алған сияқты болмай ма?

Соған қарамастан, кейін жаңалықтарда оның сыбайласы Машаның есімі ешқашан аталмағанын байқаған кезде, интерпретация фэнтезиге қайтып оралады. Бұл Машаның қатысуын баспасөз шынымен де өте елеусіз деп есептегендіктен бе? Оның мұнда болмауы Руперттің оған деген ашық жеккөрінісінен туындаған сияқты. Ол өз фэнтезиінде Машаны осы жоспарға қатысудан мүлдем сызып тастағандай.

«Комедия королі» фильмінің соңғы кадры бұл мәселені шешу үшін көп нәрсе істемейді, керісінше, оны одан әрі күрделендіріп жібереді. Бұл кадр диктор оның табысы жайлы айтып жатқанда көпшіліктің қошеметіне бөленіп, сахнада бәрінің назарын аударып тұрған Руперттің тұлғасына жақындау үшін үлкен бұрышпен басталып, төменге иіледі. Ұзақ дубль мен диктордың саябырсып келе жатқан шапалақтармен бірге Руперттің есімін қайталап айта беруі біздің шынымен де Руперттің санасында тұрғанымызға куә. Өйткені ол өзінің жеңісті сәтін қолдан жасап алған. Алайда бұл кадр Джерридің шоуында көрген басқа кадрларға қатты ұқсайды. Біз қазіргі атақ-даңқ мәдениетінде Руперттің шынымен де әйгілі комик болсам деген мақсатына жету мүмкіндігін жоққа шығара алмаймыз. Қалай болғанда да, Джерри шоуының нағыз аудиториясы Руперттің түкке жарамсыз әзілдерімен көңілдерін көтерген сияқты көрінеді.

Осы соңғы сегмент, фэнтези ретінде жай ғана жоғалып кете алмайды деген факт – олардың бір-бірінен айырмашылығын өшіріп тастау үшін Скорсезенің өзінің фэнтези секанстарында нарратив пен стилистік элементтерді сәтті жасағанының көрінісі. Әрбір фэнтези өзінше ерекше болу үшін алдыңғы шынайылық пен фэнтези көріністеріне тәуелді болып қала береді. Руперттің әйгілі болсам деген құлшынысы артқан сайын, оның фэнтези әлемі де арта береді. Оның фэнтезиі өскен сайын шынайылыққа жақындай береді, ақыр аяғында, көрермен үшін де шындыққа жанасымды болып кетеді. Біз жасаған Руперттің соңғы бейнесі ер адамның бейнесі немесе ер адамнан шыққан бейне болуы мүмкін. Бәлкім, ең соңында Руперт өз кәсібі бойынша тек фэнтезиінде сәттілікке жетуі мүмкін, бірақ Мартин Скорсезе фэнтези мен шынайылық арасындағы шекара кейіпкер үшін ғана емес, көрермен үшін де шайылып кететін фильмді ойдағыдай жасап шығару үшін «Комедия королі» фильмінің стильдік элементтерін айқын өңдеді.

«КИНО ӨНЕРІ: КРЕАТИВ, ТЕХНОЛОГИЯ ЖӘНЕ БИЗНЕС» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Лазерлі дискілер мен DVD дискілер пайда болғанға дейін фильмді жасау туралы деректі фильмдерді түсіру қазіргідей оңай болған жоқ, бірақ көне фильмдердің деректі фильмдері шыннайы актерлер мен топтардың сұхбаттарын, дайын кадрларды, қозғалмайтын суреттерді және басқа материалдарды пайдаланып жинақталған. Мұның жақсы мысалдарының қатарында «Америкалық граффити» фильмінің жасалуы» (*The Making of American Graffiti*), «Акула азуындағы ажал» фильмінің жасалуы» (*The Making of Jaws*), «Амадей» фильмінің жасалуы» (*The Making of Amadeus*), «Жалға берілген қару: керемет жетеу» фильмінің жасалуы» (*Guns for Hire: The Making of The Magnificent Seven*) және «Хичкоктың мақсаты: «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» фильмінің жасалуы» (*Destination Hitchcock: The Making of North by Northwest*) фильмдері бар. «Бөгде» (*Alien*) фильмінің қосымшалары «препродакшн», «продакшн» һәм «постпродакшн» бөлімдеріне топтастырылған, әрі оған экран сынағының ерекше жақсы мысалы қосылған. (Сигурни Уивердің) «20 000 лье (шамамен 110 000 км) теңіз астында» фильмінің жасалуында» (*The Making of 20,000 Leagues Under the Sea*) көне фильм (1954) ерекше мұқият өңделді, аяқталған соң осы фильм DVD-дегі бірнеше қосымшаның бірі болды. Criterion Collection-ның «Аңшы түні» (*The Night of the Hunter*) фильмінің шығарылымы «Чарльз Лафтон «Аңшы түні» фильміне режиссер болады» (*Charles Laughton Directs The Night of the Hunter*) деген екі сағаттық деректі фильмін де қосып алған. Мұнда Лафтонның бала актерлердің шеберлігіне бағыт берген кезі мен дубльдерді де қамтитын әртүрлі кадрлар бар.

Қосымшалар DVD дәуірі басталған сәттен бастап алдын ала жоспарланған түсірілімдер мен сұхбаттар арқылы кино өндірісі үдерісінің бір бөлшегіне айналды. Глеспелі қосымшасы бар «Юра дәуірі саябағы» фильмінің жасалуы» (*The Making of Jurassic Park*) бұрынғы жақсы үлгілер қатарында. Бонус материалдар әйгілі бола бастағандықтан, ұзақ және барынша жүйелі қосымшалар ойлап табылды. Оның жарқын мысалы – «Теңіз әміршісі»

(*Master and Commander*) фильмі үшін жасалған «Жүз күн» (*The Hundred Days*) деректі фильмі. «Сақина әміршісі» (*Lord of the Rings*) фильмінің кеңейтілген DVD шығарылымы трилогияның әрбір сериясы үшін екі қосымша дискі шығарып, тереннен қамтуды бір сатыға жоғарылатты. Алысқа сілтемесе де, «Ұстара жүзімен жүгіруші» (*Blade Runner*) фильмінің соңғы керемет режиссерлік жинағында бәрін қамтитын ерекше, үш жарым сағаттық фильмді жасау туралы деректі фильм бар; онда алғашқы тұжырымнан бастап фильмнің шығарылуына дейін айтылады, тіпті режиссерлік монтажды да қоса қамтыған.

Қосымшалар көбінесе галерея ретінде сценарийдің суретті жобасының (сториборд) бейнелерін қосады. Режиссер Ридли Скотт сурет салу мен дизайнды үйреніп, «*Бөгде*» фильмінің қосымшаларында көрініс тапқан біраз әсерлі сценарийдің суретті жобасын жасаған. «Ойыншықтар оқиғасы» (*Toy Story*) фильмі жайлы деректі фильмнің «Хикаят» бөлімінде бас киногерлерге әрекетті оның презентациясымен бірге қатар ұсынады. Онда сызбалармен түсіндіретін сценарийдің суретті жобасын жасайтын суретшілердің көріністері де көрсетіледі. Кейін ол бейнелер соңғы бейнелермен салыстырылады.

Кейбір ерекше қосымшалар өзіне «Магнолия» (*Magnolia*) тәуелсіз фильмі үшін дәстүрлі емес продакшн күнделігін және «Терминатор-2: Есеп күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) фильміндегі түсірілім кадрының «Т2: Қондырғыда» (*T2: On the Set*) атты сегіз минуттық еске алу жинағын да қосып алған. «Менің жеке Идахом» фильмінің жасалуы» (*The Making of My Own Private Idaho*) деректі фильмі аз бюджетті тәуелсіз фильмде шығынды қалай азайтуға болатынын жан-жақты талдай отырып жақсы көрсеткен.

Алдын ала визуалдау кең тарай бастағандықтан, DVD қосымшалары іріктеулерге «Әлемдер қақтығысы» (*War of the Worlds*) дискісіндегі «Алдын ала визуалдау» (аниматиктердің экранда аяқталған кадрдың жанында бөлек жолдарды жүгіртуі), «Сақина әміршісі» фильмінің әрбір бөліміндегі аниматиктер мен «Кинг Конг: Питер Джексонның продюсер күнделігі» (*King Kong: Peter Jackson's Production Diaries*) қосымшасына енген «27 күн: алдын ала визуалдау» (*Day 27: Previsualization*), сондай-ақ визуал баяндауда-

ғы (*previz*) «Кадр жасау: Т-Рекс шайқасы» (*The Making of a Shot: The T-Rex Fight*) қысқаметражды фильмдерін қоса бастады.

Фильмнің маркетингі DVD-де сирек сипатталады, әрі трейлер мен постерлер көп дискімен бірге келеді. Түсіру алаңында жарнама кадрларын жасайтын фотографтардың бәрін қамтитын «Ауыр күнгі түн» (*A Hard Day's Night*) және «127 күн: суреттер блогы» (*Day 127: Unit Photography*), («Кинг Конг: *Пумер Джексонның продюсер күнделізі*») сынды сирек жағдайлар кездескен. Осындай екі DVD-де «Битлз» (*Beatles*) фильмінің публикаторы болған «Баспасөз адамдары» сұхбаты мен «Кинг Конг» (*King Kong* қоса қамтылған) фильмінің бөлім публикаторы тілшілер тобын түсірілім алаңына жинаған «53 күн: халықаралық пресс джанкет» (*Day 53: International Press Junket*) материалдары бар.

Жалпы, «*Кинг Конг: Пумер Джексонның продюсер күнделізі*» дискісі осы тарауда еске алған кино өндірісі мен таралымның көптеген ерекшеліктерімен, атап айтқанда: «24 күн: шартылдағы бар нөмірлеуші» (*Day 25: Clapperboards*), «62 күн: камералар» (*Day 62: Cameras*) (камера операторлары өздерінің қалай жұмыс істейтіндерін көрсету үшін түсірілім алаңында аппараттарын іске қосып жұмыс істейді), «113 күн: екінші блок» (*Day 113: Second Unit*) және «110 күн: жаһандық серіктес саммиті» (*Day 110: Global Partner Summit*) дистрибуторлер конференциясында (*junket*) жұмыс істейді.

Агнес Варда француз тіліндегі «Қаңғыбас» (*Vagabond*) (түпнұсқа атауы «*Sans toit ni loi*») фильмін жасау туралы DVD-не керемет фильм-эссе қосқан (фильмнің де, қосымшаның да ағылшын тіліндегі субтитрі бар). Онда режиссер Варданың «Қаңғыбас» фильмінің халықаралық кинофестивальдердегі керемет жеке дайындығын, өндірісін, маркетингін және көрсетілім үдерісін толық қамтиды. Варда күйеуі Жак Демидің Британия Кино институтының DVD релизінен табуға болатын, 1967 жылғы «Рошфордтың жас қыздары» (*Young Girls of Rochefort*) фильмін жасау туралы келісті қысқаметражды фильмін дайындады.

«II Хеллбой: алтын армия» (*Hellboy II: The Golden Army*) фильмінің продакшнның көптеген кезеңі туралы сөз қозғайтын «Хеллбой: Демонның қызметінде» (*Hellboy: In Service of the Demon*) фильм жасау туралы ұзақ деректі фильмі бар. «Кариб теңізінің қарақшылары: өлген адамның сандығы» (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*) фильмінің екі нақты, таңғаларлық ашық препродакшн туралы «Оралу сызбасы» мен негізгі операторлық жұмыс жайлы «Жоспар бойынша» деген қосымшалары бар. «Алтын компас» (*The Golden Compass*) фильмінің жұмсақ атауларына қарағанда әлдеқайда қызықты қысқадеректі фильмдер сериясын да тамашалай аласыз. «Лири Беллакуаны іздеу» (*Finding Lyra Belacqua*) аудиожазбаларды көрсетіп қана қоймай, кастинг процесін бақылай-

ды; «Іске қосу» (*The Launch*) пресс-конференция туралы қысқаша айтып, тіпті джанкет продюсерінен сұхбат алады.

Кейбір кейінгі жинақы продакшн қосымшаларына, «Суық тауға» (*Cold Mountain*) өрмелеу» 14 минуттық фильміне локацияны барлау кадрды, қондырғылар дизайны мен конструкциялары, дайындықтар, монтаждау, музыкалық партитура және сынама сеанстары (көрерменнің сұрақтарға жауап берген алдын ала көрсетілім кадрларын қоса алғанда) қосылған. «Сұмдық соғыс: қоршаудағыны монтаждау» (*Unholy War: Mounting The Siege*) – жоспарлау, декорацияларды тұрғызу және процесті түсіруді қамтитын «Көк патшалығы» (*Kingdom of Heaven*) фильмінің қоршау секанстарымен арнайы жұмыс істеген 17 минуттық фильм жасау туралы деректі фильм. Ондағы кадрлар Ридли Скоттың продакшн тобына нені істеп, нені істемеу керек екенін айтып жүргенін көрсетіп, кино өндірісінің қаржы және шығармашылық жақтарының арасындағы теңгерімді баса экрандайды. «Көк патшалығы» фильмінің басқа қосымшалары, «Пресс джанкет таныстырылымы» (*Press Junket Walkthrough*), «Зерттеу постері» (*Poster Explorations*) және төрт трейлер мен қырық телевизия роликтерінің жиынтығы маркетинг кезеңіне ерекше көңіл бөледі. Басқа пайдалы дайындауларға «Зодиак шифрын оқу» (*Deciphering Zodiac*), («Зодиак» (*Zodiac*) фильмі мен «Мен Темір адаммын» (*I Am Iron Man*) («Темір адам» (*Iron Man*) фильмі жатады.

Кейбір қосымшалар туралы көбірек білу үшін біздің блогтың «Мақтауы асқан» (*Beyond Praise*) серияларын қараңыздар: «Мақтауы асқан: DVD қосымшалары сізге шынымен де бір нәрсе айтады»; «Мақтауы асқан 2: көбірек DVD қосымшалары сізге шынымен бір нәрсе айтады»; «Мақтауы асқан 3: одан да көп DVD сізге шынымен бір нәрсе айтады» және «Мақтауы асқан 4: өте көп DVD қосымшалары сізге шынымен бір нәрсе айтады» («*Beyond praise: DVD supplements that really tell you something*»; «*Beyond praise 2: More DVD supplements that really tell you something*»; «*Beyond praise 3: Yet more DVD supplements that really tell you something*»; «*Beyond praise 4: Even more DVD supplements that really tell you something*»).

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Біз айтқан мақалалардың біразын академиялық мәліметтер базасынан таба аласыз. Кітаптар, үзінділер мен тараулар мысалы да PDF немесе басқа форматтарда, көбінесе баспагерлердің я болмаса авторлардың веб-сайттарында болады.

«Сыбайлас» (*Collateral*) фильмін дайындау

«Сыбайлас» фильмінің продакшының тақырыптық зерттеуіміз «Түн қаласы: «Сыбайлас» фильмінің жасалуы» (*City of Night: The Making of Collateral*) DVD дайындау қосымшасының бөлігінде өтеді. Бұл 39 минуттық деректі фильм HD-видеоға түсіру туралы, такси интерьерін жарықтандыру мен кульминациялық сәтті сүйемелдейтін үш қозғалысты музыкалық трек жайындағы шешімдерді қамтиды. Осы және актерлердің дайындығы һәм соңғы секанстардың арнайы эффектілері туралы біраз қысқа фильмдерді екі дискілі DVD жинақтан іздеңіз (DreamWorks Home Entertainment #91734).

«Сыбайлас» фильмінің камералар мен жарықтандыру шешімдері туралы көбірек білгіңіз келсе, Джей Холбеннің *American Cinematographer* журналына шыққан «Дөңгелектердегі тозақ» (*Hell on Wheels*) (тамыз 2004) мақаласын қараңыз: <http://www.theasc.com/magazine/aug04/collateral/page1.html>

Дэвид Голдсмиттің сценарийдің түпнұсқасын, Нью-Йорк қаласының декорацияларын сипаттауы *Creative Screenwriting* (11, 4) (2004) (50–53) журналындағы «Сыбайлас: Стюарт Биттидің кейіпкер басқарушы триллері» (*Collateral: Stuart Beattie's Character-Driven Thriller*) мақаласында. Кино өндірісі таңдаулары мен стильге қатысты тағы бір екі мақала: Брайант Фрайзердің «Дион Беебенің DP-і Мишель Маннның «Сыбайласы» үшін қалай HD-ге адаптацияланды» (*How DP Dion Beebe Adapted to HD for Michael Mann's Collateral*) (2004) мақаласы: http://www.studiodaily.com/main/searchlist/How-DP-Dion-Beebe-adapted-to-HD-for-Michael-Manns-Collateral_4680.html және Даниэль Рестучонның «Сыбайластағы» қараңғылыққа қарау: Мишель Манн цифрлы фильмді қайта жасайды» (*Seeing in the Dark for Collateral: Director Michael Mann Re-Invents Digital Filmmaking*) посты (тамыз, 2004) <http://www.highbeam.com/doc/1G1-121210931.html> (кітапхана арқылы оқуға болады).

Кинематографиялық қозғалыс иллюзиясы

80 жылға жуық сценаристер «біздің фильмдердегі қозғалыстарды көру себебіміз – «көріністің тұрақтылығы» деп келді. Ал бүгінгі таңда зерттеушілердің бірде-біреуі бұл түсінікті қабылдама-сы анық. Бірнеше оптикалық процестер тартылды, бірақ солардың барынша көрнектісі екеуі: жарқылдың тұтасуы мен қозғалыс иллюзиясы. Нақтырақ айтсақ, фильмдегі стимул экрандағы азғантай өзгерістер көру қыртысының әртүрлі бөлігінде

белсенділік танытып, «қысқамерзімді» көрінетін қозғалыс тудырады. Фильмдегі қозғалыс көзіміздің тор қабығында емес, миымызда өтіп жатады. Осы идеяны түсініп, дәстүрлі түсініктің сынын оқу үшін Джозеф пен Барбара Андерсондардың «Қайта-қайта көріну тұрақтылығы туралы миф» (*The Myth of Persistence of Vision Revisited*) мақаласын қараңыз, *Film and Video* журналы (45,1) (көктем, 1993) (3–12). Интернеттегі мына сайттардан да таба аласыздар: http://academic.evergreen.edu/curricular/emergingorder/seminar/week_1_anderson.pdf.

Технологиядағы фильм негіздері

Андре Базен адамзат фильм (кино) пайда болмай тұрып, ол туралы ұзақ уақыт бойы армандаған деп есептейді: «Адамдардың ол туралы түсінігі саналарын жаулап алған деп айтуға боларлық теориялық сәуегейлік болатын» («Кино деген не?» (*What Is Cinema?*), 1-том [Berkeley: University of California Press, 1967], 17-бет). Көне Греция және Ренессанс дәуірлеріндегі оның ізашарлары қандай болмасын, кино түсіру техникалық тұрғыда тек XIX ғасырда мүмкін болды.

Кинематография оптика мен линзалар жасау, жарықты басқару (әсіресе доғал шамдар арқылы), химия (көбінесе целлюлоза өндірісіне қатысты), құрыш өндірісі, жоғары дәлдікпен өңдеу және тағы басқа салалардағы әртүрлі ғылыми һәм өндірістік жаңалықтарға тәуелді болды. Киномашина сол дәуірдегі басқа машиналармен тығыз байланысты. Мысалы, инженерлер XIX ғасырда материал жолағын тұрақты жылдамдықпен жиі тарқатып, жылжытып, тесіп, қайта жылжытып әрі орай алатын машиналарды жобалай алды. Камералар мен проекторларға орналастырылған құрылғылар тігін машинасын, телеграф таспасын және пулеметті жасаған дамудың кең технологиясына айналды. XIX ғасырдағы таспалар механикалық, химиялық процестерге негізделіп жасалған, ал қазір біз электронды және цифрлы медиаға үйренгенбіз.

Фильм технологиясы туралы Барри Солттың «Фильм стилі мен технология: тарих пен талдаулар» (*Film Style and Technology: History and Analysis*) (London: Starword, 1983); Лео Энтикнаптың «Қозғалмалы бейнелер технологиясы: зоетроптан цифрлы бейнеге дейін» (*Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*) (London: Wallflower, 2005,) кітаптарын қараңыз. Дуглас Гомери фильм технологиясының экономикалық тарихын алғаш зерттеді: Роберт К. Аллен мен Дуглас Гомеридің «Фильм тарихы: теория мен практика» (*Film History: Theory and Practice*) (New York: Penguin, 1997) кітабына шолу жасаңыз. Осы тақырып бойынша толық

анықтамалық кітабы – Ира Конигсбергтің «Толық фильм сөздігі» (*The Complete Film Dictionary*) (New York: Penguin, 1997). Фильм технологиясын қызықты бағалау Николсон Бейкердің «Ойлар өлшемі» (*The Size of Thoughts*) кітабындағы «Проектор» (*The Projector*) тақырыбында айтылған (New York: Vintage, 1994, 36–50-беттер). Брайан Маккернан цифрлы технологияны енгізу мен дамытуға «Цифрлы кино: кинематография, постпродакшн және таралымдағы революция» (*Digital Cinema: The Revolution in Cinematography, Postproduction, and Distribution*) кітабында шолу жасайды (New York: McGraw-Hill, 2005).

Фильм таралымы мен түсірілімі

Негізгі «контент провайдерлерді» қарастыру үшін Бенжамин М. Компайн мен Дуглас Гомеридің «Медианың қожайыны кім? Қоғамдық медиа өндірісіндегі бәсеке мен шоғырлану» (*Who Owns the Media? Competition and Concentration in the Mass Media Industry*) (Mahwah, NJ: Erlbaum, 2000); Барри Р. Литманнның «Кино-мега өндірісі» (*The Motion Picture Mega-Industry*) (Boston: Allyn & Bacon, 1998) және Эдвард С. Герман мен Роберт В. Макчеснидің «Жаһан медиасы: жаһандық капитализмнің жаңа миссионерлері» (*The Global Media: The New Missionaries of Global Capitalism*) (London: Cassell, 1997) кітаптарын қараңыздар.

Эдвард Дж. Эпштейн «Үлкен Сурет: Голливудтағы ақша мен күштің жаңа логикасы» (*The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*) (New York: Random House, 2005) кітабында ірі дистрибьютерлердің іс-әрекеттеріне тамаша шолу жасайды. Дуглас Гомеридің «Голливуд студиясының жүйесі: тарих» (*The Hollywood Studio System: A History*) (London: British Film Institute, 2005) кітабы дистрибуция компанияларының тарихын, олардың продакшн мен көрсетілімді бақылаған әттерін тікелей қосылған студиялармен көрсете отырып түптамырымен баяндайды.

Дуглас Гомеридің «Америкадағы кино тарихы» (*A History of Moviegoing in America*) (Madison: University of Wisconsin Press, 1992) кітабы кино жоралғыларының көрсетілімі мен есебінің тарихын ұсынады. Кино жайлы көбірек Брюс А. Остиннің «Жылдам орын ауыстыру: көрерменге көзқарас» (*Immediate Seating: a Look at Movie Audiences*) (Belmont, CA: Wadsworth, 1988); Грегорий А. Валлердің редакторлығымен шыққан «Америкадағы кино: фильм көрсетілімі тарихындағы материалдар жинағы» (*Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*) (Oxford: Blackwell, 2002) мен Ричард Мальтбай, Мельвин Стөукз және Роберт К. Алленнің редакторлығымен шыққан «Фильмге бару: Голливуд һәм кинодағы әлеуметтік тәжірибе» (*Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*)

(Exeter: University of Exeter Press, 2007) кітаптарынан қараңыз. Мальтбай мен Стөукзге қатысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар кино тарихын зерттеуге арналып редакцияланған басқа томдарда да кездеседі. Ричард Мальтбай, Даниель Билтерейст және Филипп Мирзтің редакторлығымен шыққан «Жаңа кино тарихындағы зерттеулер: тәсілдер мен тақырыптық зерттеулер» (*Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*) (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011) кітабын қараңыз.

Фильм продакшн кезеңдері

Стивен Ашер мен Эдвард Пинкустың «Киногердің анықтамалығы: цифрлы дәуірдің бәрін қамтыған нұсқаулығы» (*The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*) (New York: Plume, 2007) кітабы продакшнға жақсы шолу жасайды. Сони Шенк пен Бен Лоңның «Цифрлы кино жасау анықтамалығы» (*Digital Filmmaking Handbook*) кітабын да қараңыз (Florence, KY: Cengage/ PTR, 2011). Жұмыс формаларының мысалдарымен жинақталған продакшн туралы барынша егжей-тегжейлі есепті Ева Лайт Хотанердің «Фильм продакшнның толық анықтамалығынан» (*The Complete Film Production Handbook*) таба аласыз, 4-басылым (Boston: Focal Press, 2010).

Продюсер туралы тереңірек білгіңіз келсе III Пол Н. Лазарустің «Фильм продюсері» (*The Film Producer*) (New York: St. Martin's Press, 1991) кітабы мен Линда Обсттың «Сәлем, ол алдады» (*Hello, He Lied*) (New York: Broadway, 1996) мемуарына көз жүгіртіңіз. «Кесепаттылар» (*The Untouchables*) және «Жекпе-жек клубы» (*Fight Club*) фильмдерінің продюсері Арт Линсон өзінің рөлі туралы қызықты екі кітап жазған: «Бір кесек ет: Голливудта фильм түсіру жайлы қорқынышты әңгімелер» (*A Pound of Flesh: Perilous Tales of How to Produce Movies in Hollywood*) (New York: Grove Press, 1993) және «Қазір ғана не болды? Алдыңғы шептегі Голливудтың қатал әңгімелері» (*What Just Happened? Bitter Hollywood Tales from the Front Line*) (New York: Bloomsbury, 2002). Дайындық пен түсіруді ұйымдастырудың детальдары Алан Сильвер мен Элизабет Вордтың «Фильм режиссерінің тобы: продакшн менеджерлері, режиссердің көмекшілері және барлық киногерлерге арналған практикалық нұсқаулық» (*The Film Director's Team: A Practical Guide for Production Managers, Assistant Directors, and All Filmmakers*) (Los Angeles: Silman-James, 1992) кітабында түсіндірілген.

Режиссерлікке шолумен Том Киңдонның «Толық басшылық: кино мен телевизиядағы камера интеграциясы және қойылым» (*Total Directing: Integrating Camera and Performance in Film and Television*) (Beverly Hills, CA: Silman-James, 2004) кітабында таныса аласыз. Фильмді

дайындау туралы көптеген кітаптарда режиссер жоспарының мысалдары да қамтылған; Стивен Д. Катцтың «Фильмнің әр кадрына режиссерлік жасау» (*Film Directing Shot by Shot*) (Studio City California: Wiese, 1991) кітабын да шолып шығыңыз. Декорациялау және продакшн дизайны жайлы Ворд Престонның «Көркемдік режиссері не істеу керек?» (*What an Art Director Does*) (Los Angeles: Silman-James, 1994) кітабын қараңыз. Компьютерге негізделген әдістер Гил Чандлердің «Кесім жасау: фильміңізді немесе видеоңызды монтаждау» (*Cut by Cut: Editing Your Film or Video*) (Studio City California: Michael Wiese, 2004) кітабында талқыланған. Режиссердің көмекшісінен бастап ауыз/түмсықтың орнын ауыстыратын координаторға дейінгі қызметтердің кең ауқымын қызметкерлердің өзі Барбара Бейкердің «Титр роликтері: фильмнің түсіру тобымен сұхбаттар» (*Let the Credits Roll: Interviews with Film Crew*) (Jefferson, NC: McFarland, 2003 г.) еңбегінде түсіндіріп береді.

Біраз кітаптар тәуелсіз фильмдерді қалай қаржыландыратыны, шығаратыны және сататыны туралы түсіндіреді. Ол туралы Дэвид Рөузен мен Питер Хамилтон «Офф-Голливуд: тәуелсіз фильмдерді түсіру және маркетинг» (*Off-Hollywood: The Making and Marketing of Independent Films*) (New York: Grove Weidenfeld, 1990) пен Джордж Гуделлдің «Тәуелсіз қойылымды фильмдер өндірісі: тұжырымнан таралымға дейінгі толық нұсқаулық» (*Independent Feature Film Production: A Complete Guide from Concept Through Distribution*), 2-басылым (New York: St. Martin's Press, 1998) кітаптарында кеңірек тоқталған. Билли Флориктің «Шынымен нақты істегім келген нәрсе» (*What I Really Want to Do Is Direct*) (New York: Plume, 1997) кітабы бюджеті аз жобаларды жасауға тырысқан фильм мектебінің жеті түлегі жайлы айтады. «Жігіттер жыламайды» (*Boys Don't Cry*) және «Жұмақтан жырақ» (*Far from Heaven*) фильмдерінің продюсері Кристин Вахон «Кісі өлімін түсіру» (*Shooting to Kill*) (New York: Avon, 1998) кітабында өз әсерлерін бөліседі. Марк Полиш пен Джонатан Шелдонның «Тәуелсіз кино өндірісі туралы декларация: Голливудтан тыс фильм түсіру жайлы инсайдер нұсқаулығын» (*The Declaration of Independent Filmmaking: An Insider's Guide to Making Movies Outside of Hollywood*) (Orlando, FL: Harcourt, 2005) да қараңыз.

«Мен Голливудта жүз фильм түсіріп, біртүгелін да жоғалтпауымның сыры неде?» (*How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*) (New York: Random House, 1990) кітабында Роджер Кормэн кино жұмысындағы өз карьерасына шолу жасайды. Мысал ретінде үзінді келтірсек: «1957 жылдың бірінші жарты жылында мен Ресейдің «Спутник» жасанды Жер серігі туралы елең еткізер тақырыбын пайдаландым... мен «Сателлиттер соғысы» (*War of the Satellites*) фильмін он

күнге жеткізбей түсірдім (тіпті ешкім сателлиттің, яғни Жер серігінің қандай болатынын білмеді). Ол мен көрсеткендей болды» (44–45-беттер). Кормэн Ллойд Кауфмэннің «Атом мектебі» (*The Class of Nuke 'Em High*) және «Зомби қаласындағы байкерлер» (*Chopper Chicks in Zombietown*) фильмі сияқты, Троманың классикаларын жасауды егжей-тегжейлі түсіндіретін «Кино өндірісі жайлы білу керектің бәрін «Улы кекшілден» білдім: Трома студиясындағы сұмдық шынайы оқиғалар» (*All I Needed to Know about Filmmaking I Learned from the Toxic Avenger: The Shocking True Story of Troma Studios*) (New York: Berkeley, CA., 1998) деген кітапқа кіріспе де жазып берді. Филипп Гайнез бен Дэвид ДЖ. Родестің «Микробюджетті Голливуд: қойылымды фильмдердің 50 000 доллардан 500 000 долларға дейінгі бюджеті (және оны жасау)» (*MicroBudget Hollywood: Budgeting (and Making) Feature Films for \$50,000 to \$500,000*) (Los Angeles: Silman James, 1995) сұхбаттар жинағын да қараңыз.

Джон Пирсон – продюсер, дистрибьютор һәм фестиваль барлаушысы (көруді бақылаушы). «Клерктер» (*Clerks*), «Ол оған ауадай қажет» (*She's Gotta Have It*), «Секс, өтірік және видеожазба» (*Sex, lies, and videotape*) мен басқа да бюджеті аз фильмдердің табысқа жеткені жөнінде «Спайк, Майк, Слэйкерс пен Дайкс» (*Spike, Mike, Slackers, and Dykes*) (New York: Hyperion Press, 1995) кітабында жан-жақты айтылады. Эмануэль Леvidің «Аутсайдерлер киносы: Америка тәуелсіз киносының бас көтеруі» (*Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*) (New York: New York University Press, 1999) кітабы тарихи шолуды ұсынады. Тәуелсіз фильмдердің маңызды дистрибьюторы Алиса Перрен Miramax студиясының бұрынғы тарихын «Тоқсан сайынғы фильм» (*Film Quarterly*) кітабындағы «Секс, өтірік және маркетинг: Мирамекс пен сапалы инди-блокбастерді жасау» (*Sex, lies and marketing: Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster*) тақырыбында зерттейді, 55, 2 (Winter 2001–2002): 30–39.

Егер мұқият зерттер болсақ, продакшн туралы көп нәрсе біле аламыз. Руди Бехлмердің «Американың сүйікті фильмдері: сахна сыртында» (*America's Favorite Movies: Behind the Scenes*) (New York: Ungar, 1982); Алжан Харметтің «Оз елінің сыйқыршысы» фильмінің жасалуы» (*The Making of «The Wizard of Oz»*) (New York: Limelight, 1984); Джон Сайлестің «Фильмдерге ой жүгірту: «Матеван фильмінің жасалуы» (*Thinking in Pictures: The Making of the Movie «Matewan»*) (Boston: Houghton Mifflin, 1987); Рональд Хавердің «Жұлдыз туды: 1954 жылы фильмді түсіріп, 1985 жылы оны қайта жасау» («*A Star Is Born*»: *The Making of the 1954 Movie and Its 1985 Restoration*) (New York: Knopf, 1988); Стефен Ребеллоның «Альфред Хичкок және «Психоның жасалуы» (*Alfred Hitchcock and the Making of «Psycho»*) (New York: St. Martin's,

1990); Пол М.Саммонның «Болашақ нуар фильм: «Ұстараның жүзімен жүгіруші» фильмінің жасалуы» (*Future Noir: The Making of «Blade Runner»*) (New York: HarperPrism, 1996); Ден Аульердің «Бас айналу: Хичкок классикасының жасалуы» («Vertigo»: *The Making of a Hitchcock Classic*) (New York: St. Martin's, 1998) кітаптарын қараңыз. Джон Грегоридің «Күбыжық: үлкен экранның сыртындағы өмірі» (*Monster: Living off the Big Screen*) (New York: Vintage, 1997) – сценарийлерді сегіз жыл бойы қайта жазған мемуары; кейін ол «Жақын және дербес» (*Up Close and Personal*) деп аталды. Спайк Лидің көптеген еңбегі, журналда жарияланған мақалалары мен продакшн жазбалары дерек болып жиналды; мысалы, «Дұрыс әрекет жаса»: Спайк Ли Джойнт» (*Do The Right Thing: A Spike Lee Joint*) (New York: Simon & Schuster, 1989). Тәуелсіз қойылым үшін алдында айтылған Вахонның «Кісі өлімін түсіру» (*Shooting to Kill*) кітабы Тодд Хайнестің «Барқыт алтын қоры» (*Velvet Goldmine*) фильмі үшін жақсы дерек болды.

Киногерлер сөзі

Movie City News веб-сайты үшін Дэвид Поланд продакшн процесіне қатысушылардан алынған өнегелі сұхбаттар сериясын жасады. Оларды [moviecitynews.com /dp30/](http://moviecitynews.com/dp30/) сайтынан көріңіз. Британия Фильм һәм телевизия суретшілері қауымдастығынан жиналған сұхбаттарды да <http://guru.bafta.org/home> сайтынан көріңіз.

Ал баспадан шыққандарға келер болсақ, мұнда продакшн қызметкерлерінен алынған көптеген сұхбаттар жинақталған. Біз дизайнерлерден, кинематографтардан, монтажерлерден, дыбыс операторларынан, сонымен бірге жеке фильм техникаларының басы-қасында жүрген басқа мамандардан алған сұхбаттарды да ұсынамыз. Дегенмен фильм өндірісі процесі толықтай режиссердің бақылауымен өтетіндіктен, біз ең үздік режиссерлердің сұхбат кітаптарын да қосамыз: Петр Богданович, «Мұны істеген кім?» (*Who the Devil Made It*) (New York: Knopf, 1997); Майк Гудрич, «Режиссерлік» (*Directing*) (CranesPrés-Céligny, 2002); Джереми Каган, «Режиссерлер алаңы» (*Directors Close Up*) (Boston: Focal Press, 2000); Эндрю Сарристің редакторлығымен шыққан «Фильм режиссерлерімен сұхбаттар» (*Interviews with Film Directors*) (Indianapolis: Bobbs Merrill, 1967); Джеральд Духовней, «Фильм дауыстары; постскриптіден сұхбаттар» (*Film Voices: Interviews from Post Script*) (Albany: SUNY Press, 2004); Джейсон Вуд, «Сөйлейтін фильмдер: қазіргі киногерлер әлемінің сұхбаты» (*Talking Movies: Contemporary World Filmmakers in Interview*) (London: Wallflower, 2006); Лорент Тирардтың «Фильм жасаушылардан шеберлік сабағы: әлемнің алдыңғы қатарлы режиссерлерінен жеке са-

бақтар» (*Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*) (New York: Faber & Faber, 2002) кітабын да қараңыз.

Кейбір маңызды режиссерлер өз өнерлері туралы кітаптар жазды. Олардың қатарында Эдуард Дмитрик, «Экран режиссерлігі» (*On Screen Directing*) (Boston: Focal Press, 1984); Дэвид Мамет, «Фильм режиссерлігі» (*On Directing Film*) (New York: Penguin, 1992); Сидней Люмет, «Фильмдерді жасау» (*Making Movies*) (New York, Knopf, 1995); Майк Фиггис, «Цифрлы фильм жасау» (*Digital Filmmaking*) (New York: Faber & Faber, 2007) бар. Пол Кронин Александр Маккендриктің шығармаларын «Фильм түсіру» (*On Filmmaking*) (London: Faber & Faber, 2004) кітабына жинақтаған. Маккендрик тамаша режиссер, керемет ұстаз болған. Бұл кітапта оның продакшнның сценарий жазудан («кейіпкерлерді қиын жағдайдан шығару үшін емес, кіргізу үшін кездейсоқ жағдайларды пайдалан») бастап монтаждауға («көрініс географиясы аудиторияға бірден айқын болу керек») дейінгі барлық кезеңінде берген ақыл-кеңестері келтіріледі.

Миссисипи университетінің баспасы әртүрлі режиссерлердің сұхбаттарын жинақтаған кітаптардың серияларын кеңінен басып шығарды. Олар туралы <http://www.upress.state.ms.us/category/film> сайтынан қараңыз.

Рик Лайманның режиссерден немесе орындаушыдан (актердан?) бір фильмді тандап, соны көріп отырып пікір білдіруін сұрайтын керемет бір идеясы болған. Оның нәтижесін «Фильмдер көру: кинодағы әйгілі тұлғалар фильмдерде көп кездесетін жайттар туралы ой қаузады» (*Watching Movies: The Biggest Names in Cinema Talk About the Films That Matter Most*) (New York: Henry Holt, 2003) кітабынан көріңіз. Сонымен бірге Марк Коузинстің «Сахнада: фильм актерлері мен режиссерлері өз жұмыстарын талқылайды» (*Scene by Scene: Film Actors and Directors Discuss Their Work*) (London: Laurence King, 2002) кітабын да қараңыз.

Режиссерлерден алған жазбаша немесе видеосұхбаттардың жинағын көруге болатын жақсы веб-сайттар: [http://industrycentral.net /director_interviews/](http://industrycentral.net/director_interviews/) пен http://movies.about.com/od/directorinterviews/Interviews_with_Movie_Directors_and_Screenwriters.htm.

Сценарий жазу һәм ережелер

Жалпы, продакшн кино өндірісінде сценаристер дәстүрлі хикаят үлгілерін пайдаланады деп күтіледі. Бірнеше ондаған жылдар бойы Голливуд нақты бір мақсаттарға жету үшін күресетін мықты бас кейіпкер туралы сценарийлерге қатты назар аударды. Көптеген сарапшының пікірінше, сценарийдің төрт актілі құрылымы болу керек. Бірінші актінің кульминациялық сәті фильмнің ширек

бөлігіне таман көрінеді, екінші актінің кульминациялық сәті фильмнің төрттен үш бөлігіне таман пайда болса, соңғы актінің кульминациялық сәті бас кейіпкердің проблемасын шешеді. Сценаристер оған әрекетті жаңа бағытқа бағыттайтын *айналу нүктесінің сюжетін* де қосады.

Бұл формулалар Сид Филдтің «Киносценарий. Сценарий жазу негіздері» (*Screenplay: The Foundations of Screenwriting*) (New York: Delta, 1979); Линда Сегердің «Жақсы сценарий жазу дегенің керемет» (*Making a Good Script Great*) (New York: Dodd, Mead, 1987), Майкл Хаугенің «Сатылатын сценарийлер жазу» (*Writing Screenplays That Sell*) (New York: Harper Collins, 1988) кітаптарында талқыланады. Кристин Томпсон көптеген аяқталған фильмдердің бас кейіпкердің негізгі мақсатын қалай анықтап әрі өзгертетініне байланысты үш емес, төрт негізгі бөлімі болады дейді. Ол туралы «Жаңа Голливудтағы хикаятты баяндау: классикалық нарратив техниканы түсіну» (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999) кітабынан қараңыз. Сондай-ақ Дэвид Бордуэллдің «Голливудтың осыны айту әдісі: қазіргі фильмдердегі хикаят пен стиль» (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*) (Berkeley: University of California Press, 2006) кітабын оқыңыз. Сценарий жазу туралы ескі, бірақ пайдалы кітаптар: Евгени Вейл, «Сценарий жазу техникасы» (*The Technique of Screenplay Writing*) (New York: Grosset & Dunlap, 1972); Льюис Хермэн, «Театр мен телевизия фильмдері үшін сценарий жазудың практикалық нұсқаулығы» (*A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Television Films*) (New York: New American Library, 1974).

Режиссер ДЖ.ДЖ. Мөрфи тәуелсіз сценарий жазудың ерекше шарттарын «Мен, сен және Мemento мен Фарго: тәуелсіз сценарий қалай жұмыс істейді» (*Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*) (New York: Continuum, 2007) кітабында анықтап, зерттейді.

Роджер Эберт жақсы жұмыс істеген хикаятты баяндау шарттарының қызықты жинағын «Эберттің шағын кино глоссарийі» (*Ebert's Little Movie Glossary*) (Kansas City: Andrews & McMeel, 1994) кітабында ұсынады. «Сөйлейтін кісі өлтірушінің қателігі» (*The Fallacy of the Talking Killer*) мен «Жарылғышты жоюдың Мой ережесі» (*The Moe Rule of Bomb Disposal*) туралы да оқыңыз.

Шағын көлемді продакшн

Шағын немесе ұжымдық фильм продакшнның біраз студиялары бар, ал олардың кейбір ақпараттық жұмыстарын осы жерлерден көре аласыз. Джин Руш туралы Мик Йгонның редакторлығымен шыққан «Шынайы кино өнеріне байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар: Жан Руштың

фильмдері» (*Related Books, Articles, and Websites Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch*) (London: British Film Institute, 1979) антологиясын қараңыз. «Харлан Конти, АҚШ» (*Harlan County, U.S.A.*) және басқа да тәуелсіз деректі фильм жасаушылары өздерінің продакшн әдістері туралы Алан Рөузенталдың «Деректі фильмді түсіру: фильм жасау бойынша оқулық» (*The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*) (Berkeley: University of California Press, 1980) кітабында талқылайды. Майа Дереннің еңбектері П.Адамс Ситнейдің «Фантастикалық фильм: Америка аванград фильмі, 1943–2000» (*Visionary Film: The American AvantGarde, 1943–2000*), 3-басылым (New York: Oxford University Press, 2002) кітабында талданған. Стэн Брахаге өзінің фильм өндірісіндегі тәсілдерін «Брахаге жазбалары: шығармалар жинағы» (*Brakhage Scrapbook: Collected Writings*) (New Palt, New York: Documentext, 1982) кітабында тереңнен толғайды. Басқа эксперименталист киногерлер туралы Скотт МакДональдтың «Сыни кино: тәуелсіз киногерлермен сұхбаттар» (*A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*) (Berkeley: University of California Press, 1988–2005); Дэвид Е. Джеймстің «Фильм аллегориялары: алпысыншы жылдардағы Америка киносы» (*Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989) кітаптарынан таба аласыз.

Ұжымдық фильм продакшн – Билл Николстың «Кинохроника: Америка солшылдары туралы деректі фильм жасау» (*Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*) (New York: Arno, 1980) кітабы мен Майкл Реновтың *Film Quarterly* 41, 1 (күз, 1987: 20–33) журналына жарияланған «Кинохроника: ескі мен жаңа – тарихи профиль қарсаңында» (*Newsreel: Old and New – Towards an Historical Profile*) мақаласының тақырыбы: кинодағы және басқа медиадағы ұжымдық продакшн Джон Доуниңның «Түбегейлі медиа: балама қарым-қатынастың саяси тәжірибесі» (*Radical Media: The Political Experience of Alternative Communication*) (Boston: South End Press, 1984) кітабында талқыланады. «Желаяқ Атанаржуат» (*Atanarjuat: The Fast Runner*) фильмін жасаған топқа не болғаны жайлы мәліметті <http://www.theglobeandmail.com/news/arts/movies/out-in-the-cold-the-struggle-of-inuit-film/article2287215/> сайтынан қараңыз.

DIY қозғалыстар интернетте айтарлықтай қолдау тапты. DIY Film фестивалі туралы келесі үйшілік бетін қараңыз: <http://diyfilmfestival.blogspot.com/>. «48 сағаттық фильм жобасы» (*48 Hour Film Project*) туралы мына сайтта: <http://www.48hourfilm.com/> айтылған. Көптеген фильмді веб-сайттардан немесе YouTube каналынан табуға болады. Іздеу жолағына DIY фильм (*DIY film*) немесе «48 сағаттық фильм жобасы» (*48 Hour Film Project*) деп жазсаңыз мыңдаған нәтиже шығарып береді. Жергілікті *48 Hour Film* жобаларын көр-

сететін қалалардың тізімі: http://en.wikipedia.org/wiki/48_hour_film_project. Жаңа Зеландия *48 Hour Film жобасының* өз нұсқасын жасап шықты. Оны <http://www.v48hours.co.nz/2011/> сайтынан көре аласыз. Бұл фестивальға қатысқан фильмдерді YouTube каналынан «48 сағаттық Жаңа Зеландия» (*48 Hour New Zealand*) деп іздеу арқылы табуға болады.

Веб-сайттар

Нақты тақырыптар үшін Уикипедия мен басқа да жалпы онлайн анықтама көздері сізге оқу және іздеу сілтемелерін көрсете алады.

<http://www.imdb.com/> Интернет-фильмдердің мәліметтер базасы – бүкіл әлемдегі фильмдер, адамдар мен компаниялар үшін негізгі анықтама көзі. Power Search іздеу жүйесі де пайдалы. Бірақ сенімді болмауы мүмкін, сондықтан басқа сайттарда қайтадан тексеріп көріңіз.

<http://www.citwf.com/indexx.asp/> Әлемдік фильм индексі. Тағы бір кең ауқымды анықтама сайты.

<http://www.afi.com/members/catalog/> АҚШ фильмдерінің Америка кино институтының каталогі. Әр фильм туралы ақпаратты кең ауқымды сюжет синопсисімен қосып ұсынады.

<http://fi.chadwyck.com/home> Фильмдер мен адамдар туралы библиографиялық ақпараттарды сақтайтын Халықаралық фильм индекстері сайты. Кітапхана арқылы кіруге болады.

http://www.zeroland.co.nz/film_movies.html Ұлттық кинолар мен басқа тақырыптардың негізгі дереккөздеріне сілтемелерді жинақтайтын сайт.

<http://filmstudiesforfree.blogspot.com/> Фильм тарихын, теориясын һәм сынын зерттейтін онлайн жазбаларға, блогтарға, веб-сайттарға және басқа дереккөздеріне кең ауқымды шолу жасайды.

Фильм өндірісі жайында

<http://www.cjr.org/resources/index.php> Холдингтердің өзекті тізімдерімен медиа конгломераттар туралы *Columbia Journalism Review* журналының сайты осы.

<http://boxofficemojo.com/> Қазіргі уақыттағы АҚШ пен халықаралық фильмдердің жалпы түсімінің тізімін, сондай-ақ алдыңғы он жылдықтағы фильмдердің елі мен жанры бойынша жазбаларын ұсынатын сайт.

<http://www.the-numbers.com/> Бүкіл әлемдегі кассалы фильмдердің диаграммасын нарық талдауымен қосып ұсынатын Box Office Mojo сайтына ұқсас сайт.

<http://www.variety.com/> Осы жерде ең маңызды ойын-сауық-бизнес газетіндегі продакшн, таралым мен көрсетілім туралы өзекті жазбалар бар. Жыл сайын жазылу арқылы 1906 жылдан бастап бұрынғы шығарылымдарды іздеуге мүмкіндік беретін мәліметтер базасы бар архивті пайдалануға болады.

<http://www.hollywoodreporter.com/TheHollywoodReporter>, тағы бір ойын-сауық-бизнес газеті, трендтердің қазіргі статистикасы мен мүмкіндіктерін ұсынады. Кейбір мақалалар жазылушылар мен кітапхана меншігінде.

<http://www.boxofficemagazine.com/> *Box Office* – театр қойылымдарының, көбінесе Құрама Штаттардағы қазіргі трендтерін қамтитын газет. *The Vault* – 1920 жылдан бері шығып келе жатқан газеттерді жинақтайтын тегін мәліметтер базасы.

<http://moviecitynews.com/> Қазіргі салалық статистикалар кейде бизнес трендтер туралы ащы пікірлер айтып, кино өндірісінің веб-мақалаларына кең ауқымды сілтемелер жасайды.

<http://www.screendaily.com/> *Screen International* сайты Еуропа, Азия, Латын Америкасы һәм басқа аймақтардағы трендтердің қазіргі ақпараттарынан хабардар етіп отырады. Кейбір мақалаларды тек жазылушылар ғана пайдалана алады.

<http://www.indiewire.com/> АҚШ тәуелсіз киносы туралы қазіргі ақпараттарды бөліседі.

<http://www.planetekino.com/index.php?s=partner&ss=demarrer&lang=en> «*Kino movement*» үйшілік беті.

<http://www.aintitcool.com/> Ғылыми фантастика, фэнтези мен экшн фильмдерге басымдық танытатын, Харри Нәулес жетекшілік ететін әйгілі фильм жанкүйерлерінің сайты.

<http://www.mpa.org/> Ірі дистрибьютор компаниялардың сауда ұйымы, «Америка кино қауымдастығының» ресми сайты. Онда фильм кассасы, фильмге бару және басқа трендтердің мәліметтері келтірілген.

<http://www.natoonline.org/> Театр қожайындарының Ұлттық қауымдастығының ресми сайты, кейбір мәліметтер келтірілген.

«ФИЛЬМ ФОРМАСЫНЫҢ МӘНІ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Warner Bros. студиясының екі дискі «Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) үшін фильм продакшнның қосымша деректерін қосып арнайы шығарылған. Сондай-ақ Алжан Харметтің «Оз елінің сиқыршысы фильмінің жасалуы» (*The Making of the Wizard of Oz*) (New York: Limelight, 1984); Джон Фрик, Джей Скарфон мен Вильям Стиллмәннің «Оз елінің сиқыршысы: ресми 50 жылдық мерейтой, көркем тарих» (*The Wizard of Oz: The Official 50th Anniversary Pictorial History*) (New York: Warner Books, 1989) кітабын да қараңыз.

Фильм постпродакшн кезеңінде болған кезде MGM басшылары «Кемпірқосақ үстінде» (*Over the Rainbow*) әнінен бас тартқан жөн болар деп пікір таластырып қалды. Кейбіреулер оны өте ұзақ әрі қарқынды баяулатады деп ойлады; басқалары мал қорасында ән салу жараспайды деп есептеді. Продюсер Артур Фрид балладаны сақтап қалу үшін барын салып дауласып, ақыры жеңіп шықты. Оның пайымы бұрынғы жазбаларға негізделді, сонымен бірге оның бұл ойы әннің рөлі Доротидің сапарына қандай мотивация беретінін көрсетті:

«Ақшақар» (*Snow White*) фильміндегі барлық махаббат хикаяты Ақшақар құдыққа қарап тұрған кезде орындалатын «Бір күні менің ханзадам келеді» (*Some Day My Prince Will Come*) әнімен мотивацияланады. Диалогпен мұның жартысына да жете алмас едім. Мен бұл иллюстрацияны пайдаланған кезде «Оз елінің сиқыршысы» фильмінің сценарийін фермадағы музыкалық секанс арқылы дәл осылай орналастыруды мақсат еттім. Мұны музыкалы ету барлық қарабайырлықты тікелей сюжет көрінісінен шығарып тастады (Фрике, Скарфон және Стиллмәннің «Оз елінің сиқыршысы» кітабынан алынған дәйексөз, 30-бет).

DVD қосымшалар әдетте продакшн туралы сахнадан тыс ақпараттарға және арнайы эффектілер мен музыка сияқты техникалармен қалай орындалғанын анықтауға шоғырланады. Кейде осындай сипаттаулар да фильмнің формалық аспектілерін талдайды. «Чарли және шоколад фабрикасы» (*Charlie and the Chocolate Factory*) фильміндегі музыканың «Тәтті дыбыстар» (*Sweet Sounds*) қосымшасында композитор Дэнни Элфмән сүйкімсіз балалардың әрқайсысы жоғал-

ған сайын орындалатын музыкалық нөмірлер олардың арасында қалай параллель қалыптастырғанын, музыканың сан қилы стилінен енген болса да, әртүрлілікке қалай қол жеткізгенін талқылайды.

«*Ауыр күнгі тұн*» фильмінің «Олардың продакшнның екінші орында болады» (*Their Production Will Be Second to None*) DVD қосымшасында фильмнің жалпы формасы туралы айтып беретін режиссер Ричард Лестердің зияткерлікке толы сұхбаты бар. Ол фильмнің үштен бірінің алғашқы бөлігінде аралас кеңістіктер мен аласа төбелерді «*Бумлз*» фильміндегі қашу көрінісі өтетін ашық кеңістіктердің тым кереғарлығына дайындау үшін әдейі пайдаланғанын атап өтті.

«*Алтын компас*» фильмінің «Продакшн дизайн» (*Production Design*) қосымшасы Лираның кейпкерімен байланысты декорациялар мен реквизиттердегі дөңгелек элементтер мен Оксфорд декорацияларын зұлым Колтер ханыммен және Магистериуммен байланысты ұзынша элементтерге қарсы қоятын мотивтерді талқылайды. «*Суық тау*» (*Cold Mountain*) фильмі туралы режиссер мен монтажердың пікірлерінде Энтони Минхелла мен Уолтер Мөрч романның қарқыны мен адаптациясын қоса алғандағы фильмнің құрылымы туралы пікірлерін айтады.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Фильмдегі һәм басқа өнер түріндегі форма

Осы жерде зерттелген идеялардың көпшілігі басқа өнер түрлерінен табылған идеяларға негізделген. Төменде келтірілген кітаптарды оқыған пайдалы: Монро Бердсли, «Эстетика» (*Aesthetics*) (New York: Harcourt Brace & World, 1958), әсіресе 4 және 5-тараулар; Рудольф Арнейм, «Өнер һәм визуалды қабылдау» (*Art and Visual Perception*) (Berkeley: University of California Press, 1974), оның ішінде 2, 3 және 9-тараулар; Леонард Мейер, «Музыкадағы эмоция мен мағына» (*Emotion and Meaning in Music*) (Chicago: University of Chicago Press, 1956); Е.Х. Гомбрич, «Өнер һәм иллюзия» (*Art and Illusion*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1961).

Форманың аудиториямен байланысы туралы Мейер ескерткен кітапты оқыңыздар. АВАСА мысалын Барбара Хернштейн Смиттің әдеби форманы керемет зерттеген «Поэтикалық аяқталу» (*Poetic Closure*) (Chicago: University of Chicago Press, 1968) кітабынан табуға болады. Кеннет Бөркенің «Форма дегеніміз – аудитория санасында қалаудың пайда болуы және осы қалауды жеткілікті қанағаттандыру» деген пікірмен салыстырыңыз (Кеннет Бөркенің «Кездесу мәлімдемесі» (*Counter Statement*) кітабындағы «Психология мен форма» (*Psychology and Form*) тарауын қараңыз [Chicago: University of Chicago Press, 1957], 29–44-беттер.)

Бұл тарау кез келген киногер негізгі формалық қағидаларды пайдаланады дегенді топшылайды. Бірақ киногер өзінің солай істейтінін біле ме? Көптеген киногер формалық қағиданы түйсікпен пайдаланады, бірақ басқалары оны саналы түрде қолданады. Спайк Лидің кинематографы Эрнест Дикерсон «Біз пайдаланған [«Мектеп толғанысы» (*School Daze*) фильміндегі] мотивтер «бір-бірінің жүзін танитын» профильдегі екі адам болды. Бұл ақылмен қабылдаған шешім еді» деген пікірмен («Жарысты бастау. «Мектеп толғанысының» құрылымы» (*Uplift the Race: The Construction of «School Daze»*) кітабында атап өтті [New York: Simon & Schuster, 1988], 110-бет). Сидней Люмет «Ашулы он екі адам» (*Twelve Angry Men*) фильмінде хикаяның дамуымен камераның әртүрлі позициясымен түсіру арқылы қатаң прогресс беруге шешім қабылдады. «Сурет төңкерілген кезде, мен бөлменің кішірейіп көріне бергенін қаладым... Мен фильмнің алғашқы үштен бірін көз деңгейінен жоғары, үштен екісін көз деңгейінде, ал соңғы үшіншісін көз деңгейінен төмен түсірдім. Осылайша соңына таман төбе жақындай бастады» (Сидней Люмет, «Фильмдерді жасау» (*Making Movies*) [New York: Knopf, 1995], p. 81). Біздің «Жарқыл» (*The Shining*) фильміндегі пышақ мотиві туралы Николь Кидманның айтқан дәйексөзі «Фильмдерді көру: кинодағы әйгілі тұлғалар фильмдерде көп кездесетін жайттар туралы айтады» (*Watching Movies: The Biggest Names in Cinema Talk About the Films That Matter Most*) кітабынан алынған (New York: Henry Holt, 2003).

Киногерлердің фильмнің жалпы түрі туралы ойлайтын тағы бір дәлелді Брюс Блоктың «Визуалды хикаят: фильм, телевизия һәм жаңа медиа құрылымын көру» (*Seeing the Structure of Film, TV, and New Media*) (Boston: Focal Press, 2001) кітабынан оқыңыз. Көптеген режиссерлер Блоктың фильмнің өн бойына еніп кететін визуалды мотивтер жасау туралы идеясын зерттеген.

«Талтүс құрығы» (*Mesher of the Afternoon*) фильмін түсірген америкалық эксперименталист режиссер Майя Дерен формалық қағидаларды еркін пайдаланбайды. Ол фильм, кино өнерін басқа өнерден ерекшелейтін; әсіресе кеңістік пен уақытты әмбебап басқару ерекшелігін пайдалануы керек деді. Дерен фильмнің ұйымдасуы барлық

бейнелердің өзара нәзік әсерлесуінен туындайды деп есептеді. «Элементтер немесе бөлшектер өзінің табиғи құндылығын жоғалтып, осы тұтас ерекшеліктегі функцияны қабылдайды». Бұл туралы кеңірек мағлұмат алу үшін «Дерен негіздері: Майя Дереннің фильм сценарийлерінің жинағы» (*Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*) кітабындағы Дереннің 1946 жылғы «Өнер, форма һәм фильм идеяларының анаграммасы» (*An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*) эссесін қараңыз, редакторы Брюс Р.МакПерсон (Kingston, New York: Documentext, 2005).

Форма, мағына һәм сезіну

Фильм эмоцияны қалай тудырады? Шын мәнінде, бұл біраз жұмбақтау дүние. Егер көшеде алып маймыл кездесіп қалса, қорқып қаша жөнелер едік. Бірақ Кинг Конг экранда бізге қарай ебедейсіз қозғалып келе жатқан кезде, қорықсақ та кинотеатрдан қашып шықпаймыз. Біз шын қорқынышты сезініп, қандай да бір жолмен қашу импульсін бөгеп тастаймыз ба? Әлде шын қорқыныштың өзін сезінбей, жай ғана қорыққан сыңай танытамыз ба?

Өзімізді кейіпкерге ұқсатамыз деген кезде бұл нені білдіреді? Біз дәл кейіпкер сияқты күйді басымыздан кешіреміз бе? Дегенмен кейде кейіпкер сезінбейтін, оған деген аянышымыз өкінішпен немесе мазасыздықпен араласып кететін эмоцияны басымыздан өткереміз. Біз өзімізді кейіпкерге ұқсатқанмен, бірақ нақ кейіпкердей сезіне алмауымыз мүмкін бе?

1990 жылдары философтар мен кино теоретиктері осы мәселенің басын ашып алуға тырысты. Ол туралы толығырақ Карл Платиң мен Грег М.Смиттің редакторлығымен шыққан «Құштар көзқарастар: фильм, таным һәм эмоция» (*Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999) кітабын қараңыз. Бұл жинақтағы эсселер ықпалды кітаптардағы пікірталасқа ұласты: Ноел Каррол, «Үрей философиясы немесе жүрек парадоксы» (*The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*) (London: Routledge, 1990); Мюррей Смит, «Қызықты кейіпкерлер: көркем әдебиет, эмоция мен кино» (*Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*) (Oxford: Oxford University Press, 1995); Джозеф Андерсон, «Иллюзияның шынайылығы: когнитивті фильм теориясына экологиялық қадам» (*The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*) (Carbondale: University of Southern Illinois Press, 1996); Торбен Гродал, «Фильмдер: фильм жанрлары, сезімдер мен түсініктердің жаңа теориясы» (*Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*) (Oxford: Oxford University Press, 1997). Бұл идеяның кейінгі дамуын Грег М.Смиттің «Фильм құрылымы һәм эмоция жүйесі» (*Film Structure and the*

Emotion System) (Cambridge: Cambridge University Press, 2003); Карл Платицинің «Қозғалмалы көрермен: Америка киносы мен көрермен тәжірибесі» (*Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*) (Berkeley: University of California Press, 2009) кітаптарынан табуға болады.

Осы авторлардың көпшілігі «*когнитивті фильм зерттеулері*» деген тәсілге сүйенеді. Біз өз блогымызда да осыған ұқсас тақырыптарды талқылаймыз. Кіріспе үшін «Фильм теориясы: когнитивизм» категориясын қараңыз. Деректі фильм киногогері Эррол Моррис «Мұны тағы ой-нашы, Сэм» (*қайта жасау, екінші бөлім*) (*Play It Again, Sam (Re-enactments, Part Two)*) мақаласында біздің фильмді қабылдайтынымызды немесе қабылдамайтынымызды зерттеп жүрген әйгілі екі психологтан сұхбат алады. Ол сұхбатты *New York Times* газетінің сайтынан оқуға болады <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/10/play-it-again-sam-re-enactments-part-two/>.

Көрерменнің жауаптарын, яғни реакцияларын түсінудің балама тәсілі *қабылдау тәсілдері* деп аталады. Ол туралы кеңірек Джанет Стайгердің «Медиа қабылдау зерттеулері» (*Media Reception Studies*) (New York: New York University Press, 2005) кітабынан қараңыз. Осы дәстүрде жұмыс істеп жүрген ғалымдар көбінесе этникалық топтар немесе тарихи айрықша аудитория сияқты арнайы әлеуметтік топтар өздеріне ұсынылған фильмдерге қандай жауап (реакция) беретінін түсінуге тырысады. Мұның ықпалды мысалдары ретінде Кейт Брукс пен Мартин Беркердің «Төреші Дредд: достары, жанкүйерлері мен жаулары» (*Judge Dredd: Its Friends, Fans, and Foes*) (Luton: University of Luton Press, 2003); Мельвин Стөукс пен Ричард Мальтбайдың редакторлығымен шыққан «Америка киносының көрермені: жүзжылдықтан ерте дыбысты фильм дәуіріне дейін» (*American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*) (London: British Film Institute, 1999) кітаптарын қараңыз. Жалпы мағлұмат алу үшін Вилл Брукер мен Деборах Джермидің редакторлығымен шыққан «Аудитория оқырманды зерттейді» («*The Audience Studies Reader*») (New York: Routledge, 2002) кітабын оқуға болады.

Сыншылар өздерінің жеке аудиториясын қалыптастырды, әрі Джанет Стайгердің «Фильмдерді түсіндіру: Америка киносының тарихи қабылдауындағы зерттеулер» (*Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992) кітабында сыншылар мен көрерменнің кейбір үлкен фильмдерді қалай түсінгенін талқылайды. «Бұзақы көрермен: фильм түсіру практикасы» (*In Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*) (New York: New York University Press, 2000) кітабында Страйгер аудитория мен сыншылардың фильмге оны жасаушылар күтпеген әдіспен қалай жауап қататынын талдайды.

Көптеген сыншылар фильмге жасырын хәм симптоматикалық мағыналарды тіркеуге, яғни оларды түсіндіруге ынталы. Түсіндіру тәсілдеріне шолуды Р.Бартон Палмер «Кинематография мәтіні: әдістер мен тәсілдер» (*The Cinematic Text: Methods and Approaches*) (New York: AMS Press, 1989) кітабында ұсынады. Дэвид Бордуэллдің «Мағына жасау: кино интерпретациясындағы қорытынды мен риторика» (*Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989) кітабы фильм интерпретациясындағы трендтерге шолу жасайды.

Линияны сегменттеу мен диаграммалау

Біз қойылымды фильмнің сценарийін талдаған кезде, сегменттеу сценаристің креативті қадамдарын қайталауға жиі алып келеді. Сценарист әдетте сценарийді көріністер тізімімен, кейде сюжеттің қалай қалыптасатынын бағалау үшін картадағы әр көріністі белгілеп әрі орналастыра отырып жасап шығады. Өйткені қазіргі қойылымды фильмдерде қысқа көріністер үрдісі бар (әдетте әрқайсысы бірден үш минутқа дейін созылады), сондықтан бір фильмде 60 немесе одан көп секанс болуы мүмкін. Ескі фильмдерде секанс санының 40-тан асуы сирек кездеседі, ал дыбыссыз фильмдерде тек 10 немесе 20 секанс болады. Әрине, секанстар мен көріністер қосымша шағын бөліктерге бөлінуі мүмкін. Әр фильмді сегменттеген кезде өзіңізге формалық байланысты (басталуы мен соңы, параллельдер, даму үлгілері) визуалдауға көмектесу үшін сызба форматын немесе сызықтық диаграмманы пайдаланыңыз.

Веб-сайттар

<http://scsmi-online.org/> Фильмге деген психологиялық хәм эмоциялық жауаптардың (реакциялардың) әртүрлі аспектілерін қарастыратын «Қозғалмалы бейнені когнитивті зерттеу орталығына» арналған сайт.

<http://scienceblogs.com/cognitivedaily/research/film> Фильм мен телевизиядағы психологиялық зерттеулерді жинақтайтын сайт.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Art> Форманың әртүрлі арт-медиадағы рөлі туралы пайдалы кіріспе эссесі.

<http://henryjenkins.org/> «Жалпы мәдениеттің» ірі теоретигі аудиторияға бүгінгі таңдағы әйгілі медианы, тек фильм ғана емес, телевизияны, музыканы, комиктерді және видеоойындарды қалыптастыруға көмектесетін әдістерді зерттей отырып, ауқымы кең блогтар жүргізеді.

«НАРРАТИВ ФОРМА» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Нарратив форманы талқылаудың DVD қосымшалары сирек кездеседі. «Титустың жасауы» (*Making of Titus*) қосымшасында режиссер Джули Теймор мотивтер, ракурстар, тон мен эмоциялық импульс сияқты нарратив элементтер, сондай-ақ музыка, декорациялар, монтаждау, кинематография һәм жарықтандыру сияқты фильм техникаларының функциялары туралы айтады. «Өкіл әке» (*The Godfather*) фильмінің «Францис Копполаның жазба кітапшасы» (*Francis Coppola's Notebook*) қосымшасында режиссер өзінің Марио Пузоның түпнұсқа романынан жасаған көшірмесінде нақты аннотациялардың қалай жұмыс істегенін көрсетеді. Коппола әртүрлі техникалардың ритмдерін, акценттері мен нарратив функцияларын талқылайды. «Бөгде» фильмі қосымшасының «Жұлдыз тағысы: хикаяттың дамуы» (*Star Beast: Developing the Story*) бөлімі әртүрлі нұсқалардан өткендіктен хикаятқа ілесіп отырады.

Монтажерлардың «*Көк патшалығы*» фильміндегі режиссерлердің кесіміне айтқан аудиопікірлерінде нарратив форманың біраз талқылары бар. 50 минут өткеннен кейін Доди Дорн қоршау секансының себеп-салдар құрылымын талдайды. Ол түгелдей секанс функцияларын талқылап береді. Сонымен қатар бір кейіпкердің ірі планы бірдей көріністегі басқа кейіпкердің ірі планымен параллель құратын қосымшаларды атап өтеді. Жалпы, Дорн монтажердың фильм баянсөзін жасау үшін қандай қадам жасайтынын көрсетеді.

«Да Винчи коды» (*The Da Vinci Code*) фильмінің Filmmakers' Journey Part One қосымшасы кейіпкерлердің уақытқа сай ритмдерін талқылайды. Ондағы киногерлердің нарратив форма туралы қалай ойлайтынын ерекше жақсы көрсететін бір үзіндісі фильмнің жарты жолында толықтай негізгі жаңа кейіпкерді (Сэр Ли Тибиң) таныстыратын сегментте келтірілген. Фильмнің саяхаттар сериясы да талқыланады: «Бұлар біз жұмыс істеген классикалық құрылымдардың бірі болды».

Warner Bros. студиясының «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) DVD-і Роджер Эберт пен Питер Богдановичтің пікірлерімен фильмнің жаңартылған жазбасын ұсынады. Екінші дискіде Уильям Рэндольф Херсттің RKO компаниясын фильмді бұзуға мәжбүрлеген талпыныстары туралы айтылатын екі сағаттық «Азамат Кейн үшін шайқас» (*The Battle over Citizen Kane*) деректі фильмі бар.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Нарратив форма

Нарративті зертеудің ең жақсы кіріспелері Х.Портер Абботтың «Нарративке Кембридж кіріспесі» (*Cambridge Introduction to Narrative*), 2-басылым (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); Девид Херманның редакторлығымен шыққан «Нарративке Кембридж анықтамалығы» (*The Cambridge Companion to Narrative*) (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) кітаптарында бар. Тарих пен мәдениеттегі нарративтің жалпы шолуын Роберт Скөулз бен Роберт Келлогтың «Баяндау табиғаты» (*The Nature of Narrative*) (New York: Oxford University Press, 1966) кітабынан қараңыз. Девид Хермән, Мэнфред Ян мен Мари-Лаура Райанның редакторлығымен шыққан «Баяндау теориясының Рутледж энциклопедиясы» (*The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*) (New York: Routledge, 2005) кітабы – ауқымы кең, бәрін қамтитын анықтамалық.

Нарратив тұжырымдарының көпшілігі әдеби теориядан алынған. Умберто Эконың «Ойдан шығарылған ормандағы алты серуен» (*Six Walks in the Fictional Woods*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994) кітабы тамаша саяхат ұсынады. Барынша жүйелі кіріспені Сеймур Чатмәннің «Хикаят пен дискурс: қойылымды фильмдегі һәм фильмдегі баяндау құрылымы» (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*) (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978) кітабынан таба аласыз. Сондай-ақ *Narrative and Storyworlds* журналын, Мари-Лаура Райанның редакторлығымен шыққан «Медиадағы баяндау: хикаятты баяндау тілдері» (*Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*) (Lincoln: University of Nebraska Press, 2004) кітабын да қараңыз. Дэвид Бордуэлл «Кинодағы поэтика» (*Poetics of Cinema*) кітабындағы «Фильмдегі баяндаудың үш өлшемі» (*Three Dimensions of Film Narrative*) (New York: Routledge, 2007) тарауында (85–133-беттер) нарратив қағидаларына шолуды ұсынады. Бұл кітаптағы басқа эсселер «Жүгір, Лола, жүгір» (*Run Lola Run*) сияқты тармақталған тараптық фильмдер мен «Нэшвилл» (*Nashville*) және «Магнолия» сияқты «желі нарративтерін» талдайды. Сонымен қатар Уаррен Баклендтің редакторлығымен жарық көрген «Пазл фильмдер:

қазіргі кинодағы толық хикаятты баяндау» (*Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*) (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009) кітабын да қараңыз.

Әртүрлі кезең мен мекендегі хикаялар да әртүрлі, бірақ біз хикаят туралы айтпаған бірде-бір мәдениетті білмейміз. Нарративке деген жалпы айқын қызығушылықты немен түсіндіруге болады? Брайан Бойд бұл мәселені өзінің көп нәрсені қамтыған «Хикаяттардың шығуы: эволюция, түсіну һәм ойдан шығару» (*On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009) кітабында зерттейді.

Фильм нарративінің көбірек қағидалары туралы біздің «Кино өнерін бақылау» (*Observations on Film Art*) блогымыздан оқып, «Баяндау стратегиялары» (*Narrative Strategies*) мен «Баяндау: саспенс» (*Narrative: Suspense*) категорияларынан қарастыра аласыз. Әуелі кіріспелер мен соңы туралы келесі жазбаны қарауды ұсынамыз: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/04/27/molly-wanted-more/>.

Көрермен

Көрермен нарративке мән беру арқылы *не істейді?* Ричард Дж.Джерригт «Баяндау әлемін сезіну: оқудың психологиялық белсенділігі» (*Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*) (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1993) кітабында өзі «жанана қатысушы» деп атаған үлгіні ұсынады. Мейр Стернберг «Қойылымды фильмдердегі экспозиция режимдері мен уақытша реттілік» (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978) кітабында күтуді, гипотезаларды һәм қорытындыларды баса көрсетеді. Дэвид Бордуэлл «Қойылымды фильмдегі баянсөз» (*Narration in the Fiction Film*) (Madison: University of Wisconsin Press, 1985) кітабының 3-тарауында көрерменнің оқиғаға ой жүргірту әрекеттерінің моделін ұсынады.

Нарратив уақыты

Көптеген теоретиктер себеп-салдар байланыстары мен хронологияның екеуі де нарративтің өзегі болады дегенмен келіседі. Алдында келтірілген Чатмэн мен Штернбергтің кітаптары себеп-салдар мен уақыттың пайдалы талдауларын ұсынады. Кинематография талқысы туралы нақтырақ мәліметті Брайан Хендерсонның «Фильмдегі уақыт, көңіл-күй мен дауыс (Дженнеттен кейін)» (*Tense, Mood, and Voice in Film (Notes After Genette)*) («*Film Quarterly*»); Маурин Тирумнің «Фильмдегі флешбәктер: естелік пен тарих» (*Flashbacks in Film: Memory and History*) (New York: Routledge, 1989) еңбектерінен таба аласыз.

Біздің сюжет ұзақтығы, хикаят ұзақтығы мен экран ұзақтығы арасындағы айырмашылықты талқылауымыз міндетті түрде жеңілдетіледі. Өзгешелік теориялық деңгейде жақсы сақталуы мүмкін, бірақ айырмашылықтар жекелеген жағдайда жоғалып кетуі де ғажап емес. Мысалы, хикаят ұзақтығы мен сюжет ұзақтығы фильмнің *өні бойындағы* деңгейде мүлдем өзгеше. Екі жылдық оқиға (хикаят ұзақтығы) бір аптада өтетін көріністе көрсетілуі не айтылуы (сюжет ұзақтығы) мүмкін, содан кейін осы аптаның өзі екі сағатта көрсетілуі (экран ұзақтығы) мүмкін. Фильмнің *азырақ бөлігі* деңгейінде, айталық кадрда яки көріністе біз әдетте хикаят пен сюжеттің ұзақтығы бірдей, ал экран ұзақтығы олармен бірдей немесе әрқилы бола алады деп есептейміз. Бұл ньюанстар Бордуэллдің «Қойылымды фильмдегі баянсөз» (*Narration in the Fictional Film*) (жоғарыда айтылған) кітабының 5-тарауында талқыланған.

Баянсөз

Кинематографиядағы баянсөз тәсілдерінің бірі – фильм мен әдебиет арасында талдау жасау. Романдарда бірінші тұлғаның баянсөзі («Мені Измаил деп атаңдар») және үшінші тұлғаның баянсөзі («Мегрэ қолдарын арқасына айқастырып, асықпай аяндап, мүштегін будақтатып келе жатты») бар. Фильмде де осы айтылған бірінші немесе үшінші тұлғаның баянсөзі бар ма? Кинодағы «тұлғаның» лингвистикалық категориясын пайдалану аргументі Брюс Ф.Кевиннің «Ақыл экраны: Бергмэн, Годар һәм бірінші тұлға фильмі» (*Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978) кітабында толық талқыланған.

Басқа әдеби сәйкестік – ракурс (көру нүктесі). Ағылшын тіліндегі ең жақсы зерттеу Сюзан Снайдер Ленсердің «Баяндау әктері: прозалық қойылымды фильмдегі ракурс» (*The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981) еңбегінде. Көру нүктесін фильмде пайдалану Эдвард Браниганның «Фильмдегі ракурс: классикалық кинодағы баянсөз бен субъективтілік теориясы» (*Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*) (New York: Mouton, 1984) кітабында егжей-тегжейлі талқыланған.

Фильмнің тақырыбы бізді алда болатын нәрсеге дайындайтын осы баянсөздегі маңызды фактор бола алады. Голливудта үрдіс алған тақырыптар туралы <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/09/11/title-wave/> сайтындағы *Title wave* блогында айтамыз.

Титр секанстарын Гемма Солана мен Антонио Бонудың «Тасада қалғандар: фильмдердегі графикалық дизайн және ашылу титрлары» (*Uncredited: Graphic Design and Opening Titles in Movies*) (Amsterdam: Index Books, 2007) кітабынан қараңыз.

Классикалық Голливуд киносы өлді ме?

1990 жылдан бастап кейбір кино тарихшылары Голливуд баянсөзінің классикалық қадамы 1970 жылдары жоғалып, оның орнына *постклассикалық*, *постмодерн* немесе *пост-Голливуд киносы* пайда болды деп есептейді. Зерттеушілер кейінгі он жылдықтың фильмдері кейіпкер психологиясының есебінен жоғары жиілікті әрекетке шоғырланумен, әлсіреген себеп-салдар тізбегімен бірге тым қарапайым, жоғары тұжырымды алғышарттармен өте жақсы сипатталады деп сендіреді. Кейбір ғалымдар мерчандайзинг мен таралымды басқа медиа арқылы байланыстыру да фильмдер айтатын хикаяларды бөлшектерге бөлді дегенді айтады. Басқа тарихшылар өзгеріс тек үстірт болады һәм көптеген әдісте классикалық қағидалар сақталып қалады дегенмен келіседі.

Постклассизмнің маңызды аргументтерін Томас Шацаның «Жаңа Голливуд» (*The New Hollywood*) кітабындағы Джим Коллинс, Хилари Раднер мен Ава Причер Коллинс редакциялаған «Фильм теориясы фильмдерге барады» (*Film Theory Goes to the Movies*), (New York: Routledge, 1993) (8–36-беттер) тарауынан, Джастин Уейттің «Жоғары тұжырым: Голливудтағы фильмдер мен маркетинг» (*High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*) (Austin: University of Texas Press, 1994) кітабынан таба аласыз. Стивен Нил мен Мюррей Смиттің редакторлығымен шыққан «Қазіргі Голливуд киносы» (*Contemporary Hollywood Cinema*) ((New York: Routledge, 1998) кітабында осы түсінікті қолдайтын (Томас Эльзессер, Джеймс Шамус пен Ричард Малтби) және оған қарсы шығатын (Мюррей Смит, Уррен Бэклэнд пен Питер Крамер) эсселер жинақталған. Голливуд киносы өзінің дәстүрлерін әлі де ұстанатын аргументтері туралы Кристин Томпсонның «Жаңа Голливудтағы хикаятты баяндау; классикалық баяндау техникасын түсіну» (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999); Дэвид Бордуэллдің «Голливудтың осы мәселені айту әдісі: қазіргі фильмдердегі хикаят пен стиль» (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*) (Berkeley: University of California Press, 2006) кітаптарынан табуға болады.

Сценарий жазудан сабақ беретін ұстаздар да қазіргі кино өндірісінің Америка студияларында 1920 жылы басталып, 1960 жылы аяқталған классикалық тәсілдерді қолдайтынымен келіседі. Ең ықпалды екі сценарий ұстазы Сид Филдтің «Киносценарий. Сценарий жазу негіздері» (*Screenplay: The Foundations of Screenwriting*) (New York: Delta, 2005); Роберт МакКидің «Хикаят: сценарий жазудың тақырыбы, құрылымы, стилі мен қағидалары» (*Story: Substance, Structure,*

Style, and the Principles of Screenwriting) (New York: HarperCollins, 1997) деген кітаптары бар. Екеуі де қазіргі сценарий жазудың жұмыс істеп тұрған шаблону ретінде классикалық «Касабланка» (*Casablanca*) (1942) фильмін қарастырады.

Дегенмен жақында Филд технологиялық өзгерістер сценарийдің барынша фрагменттелген, мультимедиялық формасын ынталандырады деп есептейтінін айтты. <http://sydfield.com/>

Линда Аронсон «XXI ғасырдағы сценарий: қазіргі фильмдерді жазуға жалпы нұсқаулық» (*The 21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films*) (Los Angeles: Silman-James, 2010) кітабында балама сюжет үлгілерінің идеясын дамытуын егжей-тегжейлі қарастырады. Соған қарамастан, ол «бүгінгі фильмдердегі шартсыз нарративтердің барлығы үш актілі модельдің дәстүрлі өсуіне айтарлықтай тәуелді» деген пікірде (168-бет).

«Раушан қауызы» (*Rosebud*)

Сыншылар «*Азамат Кейнді*» өте мұқият зерттеді. Оның мысалын Джозеф МакБрайдтың «Орсон Уэллс» (*Orson Welles*) (New York: Viking, 1972); Чарльз Хаймәннің «Орсон Уэллстің фильмдері» (*The Films of Orson Welles*) (Berkeley: University of California Press, 1970); Роберт Карринжердің «Раушан қауызы: өлу не тірі қалу: «Азамат Кейндегі» баяндау мен символдық құрылым» (*Rosebud, Dead or Alive: Narrative and Symbolic Structure in Citizen Kane*) PMLA (Наурыз 1976): 185–93; Джеймс Наремордың «Орсон Уэллстің сиқырлы әлемі» (*The Magic World of Orson Welles*) (New York: Oxford University Press, 1978); Лаура Малвидің «Азамат Кейн» (*Citizen Kane*) (London: British Film Institute, 1993); Джеймс Наремордың редакторлығымен шыққан «Орсон Уэллстің Азамат Кейні: жазба кітап» (*Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*) (New York: Oxford University Press, 2004) еңбектерінен таба аласыз.

Полин Кейл өзінің фильм жасау туралы әйгілі эссесінде «Раушан қауызын» аңғал айла ретінде қарастырған. Оның талқылауы «*Азамат Кейн*» фильмін журналистік фильм жанрының бөлігі ретінде әрі детектив-хикая аспектісі ретінде баса көрсеткен. «Азамат Кейн кітабы» (*The «Citizen Kane» Book*) (Boston: Little, Brown, 1971) (1–84-беттер) еңбегін қараңыз. Бұған қарағанда, кейбір сыншылар «Раушан қауызын» Томпсонның ізденісінің толық емес жауабы ретінде қарастырады деп есептеген; Наремор мен Карринжердің алдыңғы талдауларымен ішнара салыстырыңыз. «Фильм бейнелерін түсіндіру» (*Interpreting the Moving Image*) кітабындағы «Азамат Кейнді түсіндіру» (*Interpreting Citizen Kane*) (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) (155–65-беттер) тарауында Ноель Карролл фильм «Раушан қауы-

зының» интерпретациясы мен жұмбақ интерпретациясы арасындағы дебатты сахналайды дегенмен келіседі.

Роберт Карринжердің қайта редакциялауымен шыққан «Азамат Кейн фильмінің жасалуы» (*Making of «Citizen Kane»*) (Berkeley: University of California Press, 1996) кітабы фильм продакшнының барынша ауқымды есебін ұсынады. Сахна сыртына жасырынған саяси күштер қоғамдық хабар тарату жүйесінің фильмінің кейбір DVD релиздер қосымшасы ретінде қолжетімді «Азамат Кейн фильмі үшін шайқас» (*The Battle over Citizen Kane*) деректі фильмінде қарастырылған.

Веб-сайттар

<http://www.writerswrite.com/screenwriting/scrnlink.htm> Мақалалар, сұхбаттарды қоса алғандағы сценарийлерге сілтемелер тізімі мен басқа да сайттар.

http://www.dmoz.org/Arts/Writers_Resources/Screenwriting/ Тақырыптар бойынша реттелген сілтемелердің одан да басқа біріктірілген сілтемесі.

<http://www.wga.org/writtenby/writtenby.aspx> Америкалық сценаристердің кәсіби ұйымы, Батыс Жазушылар одағы шығаратын *Written By* журналының ресми сайты. Мұнда сценарий жазудағы үрдістер туралы ақпаратты мақалалар бар.

<http://itunes.apple.com/us/podcast/the-q-a-with-jeff-goldsmith/id426840843> Джефф Голдсмит қазіргі релиздердің алдындағы сценаристермен терең мағыналы сұхбаттар жүргізеді. Голдсмиттің 2005 жылдан бергі сұхбаттарын мына сайттан табуға болады: <http://www.podcastdirectory.com/podcasts/archive.php?iid=10646>.

<http://johnaugust.com/> «Үлкен балық» (*Big Fish*), «Қалыңдықтың мәйіті» (*Corpse Bride*), «Бар!» (*Go*) мен «Чарлидің періштелері» (*Charlie's Angels*) фильмдерінің сценарийін жазған автор басқаратын, әлемдегі ең әйгілі сценаристер сайты.

«МИЗАНСЦЕНА» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР

Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

DVD-де көбінесе декорациялардың, костюмдердің, кей кезде макияждың галереялары қосылады. Осы тақырып бойынша деректі фильм қатарында «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*) фильмінің «Қысқаметражды фильмнің продакшн дизайны» (*Production Design Featurette*) қосымшасы бар. «Бөгде» фильміндегі ғарыш кемесінің үлкен, шытырман (лабиринтті) интерьері, сондай-ақ фильмнің басқа декорациялары «Белгісіздік қорқынышы» (*Fear of the Unknown*) және «Ең қараңғы жерлер» (*The Darkest Reaches*) бөлімдерінде талқыланады (бұл бірінші костюм дизайнына да қатысты). *Creating 1967* қосымшасы «Байсалды адам» (*Serious Man*) фильмі үшін кезеңдер декорациясын, костюмдер мен реквизиттерді жасауға қатысты. Көне кезеңдерді қайта жасау үшін «Крест жорығының тулары» (*Colors of the Crusade*) қосымшасы. «Көк патшалығы» фильміне қатысты қосымша арнайы костюмдер туралы «Ұстара жүзімен жүгіруші» фильмінің «Өте сәнді: гардероб пен стиль» (*Fashion Forward: Wardrobe & Styling*) деректі фильмінде бар. «Да Винчи коды» фильмінің «Сиқырлы мекен» (*Magical Places*) қосымшасы локацияның логистикасын: қажетті

рұхсаттарды, техникалық тапсырмаларды (шынайы интерьерді жарықтандыру сияқты), тағы бір шынайы ғимаратты екіншісімен алмастыруды керемет көрсетеді. «Алтын компас» фильмінің үш қосымшасы – «Алетиометр» (*The Alethiometer*), «Продакшн дизайны» (*Production Design*) мен «Костюмдер» (*Costumes*) мотивтердің біраз талқылауларын қоса алғандағы, әсіресе реквизит, декорация әрі костюм дизайнының нақты мысалдарын ұсынады.

«II Хэллбой: Алтын армия» фильмінің DVD қосымшасында «Хэллбой: Демонның қызметінде» (*Hellboy: In Service of the Demon*) ұзақ деректі фильмі бар. Ұзақ сегменттің бірінде цифрлы бақылау оның костюміндегі қанаттың көздерін қалай қозғалтатыны туралы сөз қозғап әрі гримм мен актерлік ойынның тамаша талқылауын ұсына отырып, Дуг Джонсты Ажал Періштесі деп атаған.

Жарықтандыру – салыстырмалы түрде аз қамтылатын мизансцена аймағы. Бұл тек кинематограф Джек Кардиффтің ерекше түрлі түсті «Қара нәркес» (*Black Narcissus*) фильмі үшін жасаған 27 минуттық «Жарықпен сурет салу» (*Painting with Light*) деректі фильміне ғана қатысты емес, сонымен бірге жарықтандыруға деген қысқа, бірақ ақпаратты көзқарас «Сыбайлас» фильмінің «Локацияны түсіру: Аннидің кеңсесі» (*Shooting on Location: Annie's Office*) қосымшасында да болған.

«*Ауыр күнгі тұн*» фильмінің «Ит сияқты жұмыс істеу» (*Working like a Dog*) қосымшасының «Мұнда бәріне жарықты көрсету үшін» (*Here to Show Everybody the Light*) бөлімінде режиссер-оператор Гильберт Тейлор «*Бумлз*» фильміндегі ашық реңді жарықтандырудың бейнелердің өзіне тән көрінісін қалай алғанын, сонымен бірге пойыздағы жарықтандыратын құрылғының такелажы сияқты тапсырмалар туралы да айтады. «*Ойыншықтар оқиғасы*» фильмінің қосымшасындағы «Реңдер мен жарықтандыру» (*Shaders and Lighting*) бөлімі компьютерлік анимацияның жақтау мен негізгі жарықтандыруды қалай үлгілейтінін көрсетеді. «*Хэллбой*» фильмінің кинематографы Гильермо Нварро «Хэллбой: жаратылыс дәндері» (*Hellboy: The Seeds of Creation*) қосымшасында біраз жарықтандыру сынақтарын ұсынып талқылайды.

Жалпы, тыңдалымдар кастингті қамтитын, көптеген экран сынақтарын қосқан 72 минуттық «Америкалық граффити фильмінің жасалуы» (*The Making of American Graffiti*) мен «Өкіл әке» (*The Godfather*) DVD қосымшаларына қосылған. Кейбір дискілер актерлік ойын аспектісіне барынша тереңдейді. «*Көк патшалығы*» фильмінің қосымшасында режиссер Ридлей Скоттың оқу үшін бас актерлермен кездесуін көрсететін «Түсіру тобының дайындығы» (*Cast Rehearsals*) бөлімі бар; бұл ең алдымен оқу желісіне, мотивтер мен тарихи фонға қатысты. «*Жылдамдық*» (*Speed*) фильміне қосылған «Трюктер» (*The Stunts*) қосымшасы жүргізушілердің көліктерімен апаттар жасаған, қауіпті жағдайда көлік айдаған маневр жасау үлгілерін көрген соң, соны пайдалана отырып жұлдыздардың (актерлер) өз рөліндегі трюктерді өздері жасауға қалай шешім қабылдағаны жайлы айтылады. «*Оомпла-Лумпаға айналу*» (*Becoming an Oompa-Loompa*) Дип Ройдың Оомпла-Лумпаларды ойнауға жаттыққанын егжей-тегжейлі көрсететін «*Чарли және шоколад фабрикасы*» фильміне жасалған қосымшада егжей-тегжейлі көрсетеді. Роберт Брессонның фильмдеріндегі ерекше актерлік ойындардың сан қырлы зерттеуі Бабетте Манголтенің режиссердің әдістерін еске түсіретін үш негізгі орындаушымен болған ұзақ сұхбаттары қосылған «*Пикпocketтің модельдері*» (*The Models of Pickpocket*) қосымшасында келтірілген.

«Түнектегі биші» фильмінің «Хореография: Винсент Патерсонның би секансын жасауы» (*Choreography: Creating Vincent Paterson's Dance Sequences*) қосымшасы сахналаудың осы нақты түрін ерекше жақыннан қарастырады (Бұл бөлімді, егер сіз фильмді түгел көрген болсаңыз немесе ең болмағанда «*Квалда*» (*Cvalda*) [9-трек] мен «*Мен осының бәрін көрдім*» (*I Have Seen It All*) [13-трек] музыкалық нөмірлерін тыңдасаңыз жақсы бағалай аласыз).

Үлкен арнайы эффектілі фильмдердің көпшілігі қозғалыс пен қойылымды қармаумен байланысты қосымшаларды қосады. Мұның көрнек-

ті мысалы – «Аватарды басып алу» (*Capturing Avatar*) қосымшасы.

Сахналау стратегиясын жан-жақты талқылауды «Голливудтағы оператор жұмысы: кәсіби блоктау мен сахналау бойынша шеберлік сабағы» (*Hollywood Camera Work: The Master Course in High-End Blocking and Staging*) алты DVD жинағынан таба аласыз. Бұл жаттығулар тұрақты көріністерді, актерлердің қимылы мен камера қозғалысын қамтиды. www.hollywoodcamerawork.us/ **сайтын қараңыз.**

Қосымша нұсқаулықтарды «Мақтауы асқан 3: одан да көп DVD сізге шынымен бір нәрсе айтады» (*Beyond praise 3: Yet more DVD supplements that really tell you something*) (19 мамыр, 2010); «Мақтауы асқан 4: өте көп DVD қосымшалар сізге шынымен бір нәрсе айтады» (*Beyond praise 4: Even more DVD supplements that really tell you something*) (14-сәуір, 2011) блогтарымыздан қараңыз.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Мизансценаның шығуы

Тұжырым ретінде мизансцена XIX ғасыр театрында орын алды. Фильмге қатысты тарихи кіріспені Оскар Дж. Брокетт пен Роберт Р. Финдлидің «Инновация ғасыры» (*Century of Innovation*) (Энглвуд Клиффс, Нью Джерси: Prentice Hall, 1973) кітабынан қараңыз. Стандартты фильм жұмыстарын Николас Вардақтың «Экрандағы сахна» (*Stage to Screen*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949), Бен Брюстер мен Леа Джейкобстің «Кинодағы театр: сахналық бейне һәм алғашқы қойылымды фильм» (*Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*) (Oxford: Oxford University Press, 1997) кітаптарынан табуға болады.

Мизансценадағы реализм

Көптеген фильм теоретиктері фильмді шынайы ортаға парапар артықшылығы бар түсірілім ретінде қарастырған. Зигфрид Кракауэр, Андре Базен мен В.Ф. Перкинс сияқты теоретиктер үшін киноның күші оның жасандылықтан тыс шынайылықты көрсету қабілетіне байланысты. Осы ұстанымдағы реалист-теоретиктер костюм мен декорация, натуралистік қойылым мен стильденбеген жарықтану шынайылығын жиі бағалайды. Перкинс былай деп жазады: «Декорацияның негізгі қызметі – әрекетті (көріністі) шындыққа жанасымды ортамен қамтамасыз ету» («Фильм –

фильм ретінде» (*Film as Film*) [Baltimore: Penguin, 1972], 94-бет). Базен 1940 жылдардағы италиялық неореалист фильмдерді «сценарийдегі күнделікті өмірге деген адалдығы, актердің өз рөліндегі шынайылығы» үшін мақтайды («Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) 2-том [Berkeley: University of California Press, 1970], 25-бет).

Мизансцена әрқашан да іріктеу мен таңдаудың өнімі болса да, реалист теоретиктер мизансценаны шынайы көрінетіндей жасаған киногерді бағалайды. Кракауэр мюзиклдегі онша шынайы боп көрінбейтін ән мен би нөмірлері де табанасты ойдан шығарылғандай боп көрінеді деп есептеген («Фильм теориясы» (*Theory of Film*) [New York: Oxford University Press, 1965]) және Базен «Қызыл әуешары» (*The Red Balloon*) сияқты фэнтези фильм шынайы, өйткені мұнда «экранда көрсетілген дүниенің нақты бір нәрседегі кеңістік тығыздығы (концентрациясы) бар» деп есептейді («Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) 1-том [Berkeley: University of California Press, 1966], 48-бет).

Бұл теоретиктер киногердің алдына мизансценаны іріктеу мен бағалау арқылы кейбір тарихи, әлеуметтік немесе эстетикалық шынайылықты қайта көрсету тапсырмасын қойды. Бұл кітап осы мәселені қарастыруды кейінге қалдырғандықтан (ол кино теориясы саласының тереңінде орналасқан) бұл реалистік пікірталасты өзіңіз де қарастырсаңыз болады. Кристофер Уильямс «Реализм және кино» (*Realism and the Cinema*) (London: Routledge & Kegan Paul, 1980) кітабында саланың көптеген мәселесіне шолу жасайды.

Компьютерлік бейне һәм мизансцена

Цифрлы немесе 3D анимация әдетте Майяның қозғалыс жасауы мен Рендермәннің бет текстурасын қосу үшін пайдаланғаны сияқты, кеңінен қолданылатын бірнеше бағдарламаны қамтиды. Аниматорлар от, су һәм қозғалып тұрған жапырақтар сияқты эффектілер үшін жаңа бағдарлама жасақтамасын жетілдіру арқылы өз жобаларын арнайы қажеттіліктермен қамтамасыз етеді. Анимацияланған фигуралар макеттің әр бетін сканерлеу арқылы (1.30-дағы динозавр сияқты, әр бөлшегіне дейін мұқият жасалған үлгі) немесе актерлер мен жануарларды камерада көрінетін жалғыз нәрсе – нүктелермен жабылған бейтарап түсті костюм кигізіп түсіретін қозғалысты қармау («мосар») (әдісі) арқылы жасалады. Нүктелер «қаңқа» қозғалатын бейне жасау үшін сызықтармен жалғанып, ал компьютер текстура, үш өлшем, қозғалатын фигура жасау үшін барынша бөлшек қабаттарды біртіндеп қосып отырады. Фондарды күңгірт бояу бағдарламасын пайдалану арқылы цифрлы түрде жасауға да болады.

Фигура кескін) анимация үшін кіріспе материалдарымен CD-ROM қосылған «Майя өнері: 3D компьютерлік графикаларға кіріспе» (*The Art of Maya: An Introduction to 3D Computer Graphics*), 3-басылым (Alameda, CA: Sybex, 2007) кітабын қараңыз.

Фантастикалық қойылымды фильмдер үшін 3D анимация «*Терминатор - 2: Есен күні*» фильміндегі T-1000 киборг үшін пайдаланған *цифрлы композициямен* (компьютер көмегімен жасалған бейнекөрініс) жанданды. Мұнда актердің денесіне тордың суреті салынып, актердің өзі орындалған қозғалыстармен фильмге түсті. Таспаны сканерлеген сайын өзгеріп тұрған тор үлгілері компакт дискілерде пайдаланатын сияқты цифрлы кодтарға аударылды. Содан кейінгі жаңа әрекеттер компьютерде әр кадр сайын жасалып отырды. Мұны Джоди Дунканның «Бір күн һәм болашақ соғыс» (*A Once and Future War*) «*Cinefex*» 47 (Тамыз, 1991) (4–59) мақаласында талқыланған. «*Терминатор-2*» фильмінен бастап күрделенген бағдарлама жасақтамасының бағдарламалары режиссерлерге «актерді» компьютердің ішінде сканерленетін модельден толықтай жасап, содан кейін анимациялауға мүмкіндік берді. Мұның ең әйгілі бұрынғы мысалы – «*Юра дәуірі саябағы*» фильміндегі галлимимустер табыны. Осы фильмдегі бейнелеу процесінің кезеңдері Джоди Дунканның «Құбыжықтағы сұлулық» (*The Beauty in the Beasts*), *Cinefex* 55 (Тамыз, 1993) (42–95) мақаласында түсіндірілген. «Матрица» (*The Matrix*) фильмінде бейненің сәйкес синтезі мен цифрлы композицияның екеуі де қолданылған; алғышарт үшін Кевин Х.Мартиннің «Матрицадағы көтерілу» (*Jacking into the Matrix*), «*Cinefex*» 79 (қазан 1999) (66–89-беттер) мақаласын қараңыз. Шын адам мен адамға ұқсас кейіпкерді көрсету терінің білінер-білінбес мөлдір қасиетін жасау әдістерін іздеуге байланысты болды. «Жұлдыздар соғысы. 1-бөлім: жасырын қауіп» (*Star Wars Episode 1: The Phantom Menace*) фильміндегі Дхар Дхар Бинкс, әсіресе «*Сақина әміршісі*» фильміндегі Голлиум ақыры осы мақсатқа жеткен. *Cinefex* журналының 78-саны (шілде, 1999) толықтай «*Жасырын қауіпке*» арналған; Джо Фордхам, MiddleEarth Strikes Back, *Cinefex* 92 (қаңтар 2003): 70–142; Джо Фордхам, Journey's End, *Cinefex* 96 (қаңтар, 2004) (55–142-беттер). Компьютерлік визуалды эффектілердің кең тарағаны сонша – *Cinefex* журналының кез келген санында соңғы бір немесе бірнеше фильмде пайдаланылған технология егжей-тегжейлі сипатталады.

Анимация мен шын актерлердің ойыны аралас фильмнің компьютерлік анимациямен үйлесім табуы кинематографиялық эффектілердің жаңа ауқымын қалыптастырды. Мельестің аудиторияны мизансценаның сиқырлы күшімен баурап алуға деген талпынысы өз жемісін беріп жатыр.

Мизансценаның ерекше аспектілері

Продакшнды тәжірибеде қолдану Холли Коул мен Кристин Бөркенің кең ауқымды шолу жасаған «Фильмге арналған костюмдер: өнер мен кәсіп» (*Costuming for Film: The Art and the Craft*) (Los Angeles: Silman-James, 2005) кітабында қарастырылады. Тарихи есепті Елизабет Лиздің «Фильмдердегі костюм дизайны» (*Costume Design in the Movies*) (London: BCW, 1976); Эдуард Маедердің редакторлығымен жарық көрген «Голливуд һәм тарих: фильмдегі костюм дизайны» (*Hollywood and History: Costume Design in Film*) (New York: Thames & Hudson, 1987) кітаптарынан таба аласыз. Ірі тұлғалардың өмірбаяны туралы Девид Черичеттидің «Эдит Хэд: Голливудтың әйгілі костюм дизайнерінің өмірі мен кезеңдері» (*Edith Head: The Life and Times of Hollywood's Celebrated Costume Designer*) (New York: HarperCollins, 2003) кітабынан оқуға болады. Ал грим жайында Винсент Дж.Р. Кеһоенің «Кәсіби гримдеу өнерінің техникасы» (*The Technique of the Professional Make-Up Artist*) (Boston: Focal Press, 1995) кітабында жан-жақты жазылған.

Леон Барсак Эллиот Штейннің көмегімен «Калигаридің кабинеті мен басқа да үлкен иллюзиялар: фильмдегі дизайн тарихы» (*Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design*) (New York: New American Library, 1976) кітабында декорациялардың арғы-бергі тарихын жазып шықты. Кино өнеріндегі басқа да ірі декорация студиялары туралы Чарльз Эффрон мен Мирелла Йона Афреннің «Қозғалыстағы қондырғылар: көркемдік жетекші және фильмдегі баяндау» (*Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*) (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995); Дитрих Меумәннің редакторлығымен шыққан «Фильм архитектурасы: «Метрополис» пен «Ұстара жүзімен жүгіруші» фильмдеріндегі декорация дизайны» (*Film Architecture: Set Designs from "Metropolis" to "Blade Runner"*) (Munich: Prestel, 1996); К.С. Ташироның «Сүйкімді суреттер: продакшн дизайны мен фильм тарихы» (*Pretty Pictures: Production Design and the History of Film*) (Austin: University of Texas Press, 1998) кітаптарынан таба аласыз. Декорация дизайнерлерінен алынған терең мағыналы сұхбаттарды Винсент ЛоБруттоның «Дизайн» (*By Design*) (New York: Praeger, 1992) және Питер Эттедугидің «Продакшн дизайны һәм көркемдік жетекші» (*Production Design & Art Direction*) (Woburn, MA: Focal Press, 1999) кітаптарынан оқуға болады. Декорация туралы тамаша шолуды Винсент ЛоБрутто өзінің «Продакшн дизайнына арналған киногердің нұсқаулығы» (*The Filmmaker's Guide to Production Design*) (New York: Allworth, 2002) кітабында ұсынады. Сонымен қатар Питер Эттедугидің «Продакшн дизай-

ны һәм көркемдік жетекші» (*Production Design and Art Direction*) (Woburn, Massachusetts: Focal Press, 1999) және Уард Престонның «Көркемдік жетекші не істейді: Фильм продакшн дизайнына кіріспе» (*What an Art Director Does: An Introduction to Motion Picture Production Design*) (Los Angeles: Silman-James, 1994) кітаптарын да қараңыз.

Фильмдегі қойылымның жан-жақты талдауы Ричард Дайердің «Жұлдыздар» (*Stars*) (London: British Film Institute, 1979) кітабында. Бұл кітап Чарльз Эффронның «Жұлдызды қойылым: Гиш, Гарбо, Дэвис» (*Star Acting: Gish, Garbo, Davis*) (New York: Dutton, 1977) және Джеймс Наремордың «Кинодағы қойылым» (*Acting in the Cinema*) (Berkeley: University of California Press, 1988) кітаптарымен толықтырылған. Пайдалы тәжірибе нұсқаулығы Патрик Такердің «Сахналық қойылым құпиялары» (*Secrets of Screen Acting*) (New York: Routledge, 1994); Тони Баррдың «Камера үшін қойылым қою» (*Acting for the Camera*) (New York: Perennial, 1986) және Роберт Бенедеттидің «Қойылым! Фильм мен телевизия үшін қойылым қою» (*Action! Acting for Film and Television*) (Needham Heights, MA: Allyn & Backon, 2001) кітаптарында.

Майкл Кейннің «Фильмдегі қойылым: актерлер фильм жасауды қолға алды» (*Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making*) (New York: Applause Books) кітабы тамаша әрі жан-жақты талқылау ұсынады. Сонымен қатар оның YouTube арнасында жарияланған «Мишель Кэйн фильмде қойылым қояды» (*Michael Caine on Acting in Film*) ілеспе видеосын да көріңіз: <http://www.youtube.com/watch?v=Njs6ZNSoFC0>. Кэйн: «Біздің, фильмге түсетін актерлердің істеген ең үлкен нәрсесі – бір-біріміздің көзімізге ілініп тұру». Қойылым фильмнің жалпы формасымен біріге алатын әдістер келесі үш нұсқаулықта көрсетілген: Джудит Уильсон, «Фильм режиссерінің түйсігі: сценарийлерді талдау және дайындық техникалары» (*The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques*) (Studio City California: Michael Wiese, 2003); Делия Салви, «Дос пейіл жаулар: режиссер-актер байланысын барынша жақсарту» (*Friendly Enemies: Maximizing the Director–Actor Relationship*) (New York: Billboard, 2003); Том Киндон, «Толық басшылық: кино мен телевизиядағы камера интеграциясы мен қойылым» (*Total Directing: Integrating Camera and Performance in Film and Television*) (Los Angeles: Silman-James, 2004).

Стивен Д.Катцтың қойылым туралы талдауы «Фильм режиссерлігі: кинематография қозғалысы» (*Film Directing: Cinematic Motion*) (Los Angeles: Michael Wiese, 2004) кітабында мольнан қамтылған. Театрдағы сахналау техникалары Терри Джон Конверсенің «Сахна үшін режиссерлік ету» (*Directing for the Stage*) (Colorado Springs: Meriwether, 2005) кітабында сөз болады. Терең ма-

ғыналы әрі қызықты «Голливудтағы оператор жұмысы: кәсіби блоктау мен сахналау бойынша шеберлік сабағы» (*Hollywood Camera Work: The Master Course in High-End Blocking and Staging*) алты DVD дискі жинағы сахналаудың кең ауқымды техникаларын ұсынады. Оның біраз мысалдарын http://www.hollywoodcamerawork.us/mc_sampleclips.html сайтынан көруге болады.

Крис Малкевичтің «Фильмдегі жарықтандыру: Голливудтың кинематографтарымен және ардагерлерімен әңгімелесу» (*Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*) (New York: Prentice Hall, 1986) және Джеральд Миллерсонның «Телевизия мен фильмдегі жарықтандыру» (*Lighting for Television & Film*), 3-басылым, (Boston: Focal Press, 1999) кітаптарында жарықтандыру туралы тамаша шолу жасалған. Джон Элтонның «Жарықпен сурет салу» (*Painting with Light*) (New York: Macmillan, 1949); Джеральд Миллерсонның «Телевизия мен фильмдер үшін жарықтандыру техникасы» (*Technique of Lighting for Television and Motion Pictures*) (New York: Hastings House, 1972) кітаптарында классикалық Голливуд тәжірибелеріне басымдық танытатын пайдалы ескі талқылаулар жинақталған. Сонымен қатар Джон Джекмәннің «Цифрлы видео мен телевизиядағы жарықтандыру» (*Lighting for Digital Video and Television*), 3-басылым (Boston: Focal Press, 2010) кітабын да қараңыз. Ричард К.Фернкастың «Фильм һәм видео жарықтандыру тақырыптары мен тұжырымдары» (*Film and Video Lighting Terms and Concepts*) (Newton, MA: Focal Press, 1995) атты пайдалы анықтамалығы да бар.

Тереңдік

Өнертанушылар терең кеңістік әсерін беру үшін екіөлшемді бейнені қалай пайдалануға болатынын көптен бері зерттеп келеді. Оған жалпы кіріспе шолуды Уильям В.Данниңның «Бейнелі кеңістіктегі бейнелердің өзгерісі: сурет өнеріндегі кеңістік иллюзиясы тарихы» (*Changing Images of Pictorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting*) (Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1991) кітабынан таба аласыз. Данниңның Батыс сурет өнерінің тарихын зерттеуі бес техниканы: сызықтық перспектива, көлеңкелеу, жазықтықтарды бөлу, атмосфералық перспектива және түс перспективасын пайдалануды баса көрсетеді.

Фильм режиссерлері бейненің тереңдігі мен жазықтығын кинематография басталғалы пайдаланып келе жатса да, мұндай кеңістік қасиеттерінің сыни түсінігі 1940 жылдан бері ғана пайда болды. Дәл сол кездері Андре Базен кейбір режиссерлердің өз кадрларын ерекше терең кеңістікте түсіретініне назар аударған. Базен Ф.У. Мурнауды («Носферату» +(*Nosferatu*) мен «Таңсәрі»

(*Sunrise*) фильмдері үшін), Орсон Уэллсті («*Azamat Кейн*» және «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*) фильмдері үшін), Уильям Уайлерді («Кішкентай түлкілер» (*The Little Foxes*) мен «Біздің өміріміздің тамаша жылдары» (*The Best Years of Our Lives*) фильмі үшін) және Жан Ренуарды (оның 1930 жылдардағы барлық еңбектері үшін) бөліп көрсеткен. Тереңдік пен жазықтықты талдау категориялары ретінде ұсына отырып, Базен бізге мизансценаны түсінікті ете түседі («Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) кітабының «Кинодағы тілдің эволюциясы» (*The Evolution of the Language of Cinema*) тарауын қараңыз, 1-том.)

Бір қызығы, Базенмен жиі салыстыратын Сергей Эйзенштейн терең кеңістік қойылымының қағидаларын 1930 жылдары ашық талқылаған болатын. Ол туралы Эйзенштейннің адал шәкірті Владимир Нижний «Эйзенштейннің сабақтары» (*Lessons with Eisenstein*) (New York: Hill & Wang, 1962) кітабында айтады. Эйзенштейн студенттеріне бір кадрмен, әрі камераны жылжытпастан кісі өлімі көрінісін сахналаңдар деп тапсырма береді; нәтижесінде өте тереңдік пен динамикалық қозғалысты көрерменге қарай әкелген керемет пайдалы іс жүзеге асты. Ол туралы талқылауларды білгіңіз келсе Дэвид Бордуэллдің «Эйзенштейн киносы» (*The Cinema of Eisenstein*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) (4 және 6-тараулар) кітабын қараңыз. Мизансценадағы тереңдіктің жалпы тарихи шолуы – Дэвид Бордуэллдің «Фильм стилінің тарихы» (*On the History of Film Style*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997) кітабының 6-тарауында.

Түс дизайны

Түс эстетикасы туралы түсінікті жазылған әрі жиі оқылатын екі кітап: Луджиана Де Грандис, «Түсті пайдалану теориясы» (*Theory and Use of Color*), аударған Джон Гильберт (New York: Abrams, 1987); Пол Зеланский мен Мэри Пэт Фишер, «Дизайнерлер мен суретшілерге арналған түс» (*Colour for Designers and Artists*) (London: Herbert Press, 1989) еңбектері.

Фильм түсі эстетикасының жалпы талдауын Раймонд Дургнаттың *Films and Filming* журналының 15, 2-нөміріне шыққан «Түстер мен контрастар» (*Colours and Contrasts*) мақаласынан (қараша, 1968) (58–62-беттер) және Уильям Джонсонның *Film Quarterly* журналының 20, 1 нөміріне шыққан «Түстермен тақырыпқа келу» (*Coming to Terms with Color*) (Fall 1966) (2–22-беттер) мақаласын қараңыз. Фильмдегі түсті ұйымдастырудың егжей-тегжейлі талдауын Скотт Хиггистің «Кемпірқосақты ауыздықтау: 1930 жылдардағы техноколор дизайны» (*Harnessing the Rainbow: Technicolor Design in the 1930s*) (Austin: University of Texas Press, 2006) кітабынан таба аласыз.

Жиек композициясы мен көрерменнің көзі

Фильмнің кадры суретшінің кенебі сияқты. Онда көрермен белгілі бір нәрселерге толық назар аударып, басқаларын елемейтіндей болу керек. Сондықтан да фильмдегі композиция графикалық өнер дамытқан қағидаларға қарыздар.

Композицияның жақсы базалық зерттеуі тереңдік туралы да көптеген қызықты нәрселерді айтатын Дональд Л.Уейзмэннің «Көркемөнер адамзат тәжірибесі ретінде» (*The Visual Arts as Human Experience*) (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1974) кітабы бар. Барынша нақты талдауды Рудольф Арнхеймнің «Өнер һәм визуалды қабылдау: шығармашыл көз психологиясы» (*Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*) (қайта редакцияланған) (Berkeley: University of California Press, 1974) және «Орталық күш: көркемөнердегі композицияны зерттеу» (*The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*) (2-басылым) (Berkeley: University of California Press, 1988) кітаптарынан оқуға болады. Сонымен қатар Питер Уордтың «Фильм мен телевизияға арналған сурет композициясы» (*Picture Composition for Film and Television*) (London: Focal Press, 1996) кітабына да зер салыңыз.

Андре Базен тереңдікте түсірілген кадрлар мен терең фокустағы кадр көрерменнің көзін тегіс, беттік кадрларға қарағанда зорайтып әрі еркін береді, өйткені көрерменнің көзі экран бойымен ары-бері қозғалады деп есептеген (Базеннің «Орсон Уэллс» (*Orson Welles*) (New York: Harper & Row, 1978) кітабын қараңыз). Ноель Берч «Кез келген фильмдегі бейненің барлық элементтері бірдей маңызға ие» деген мәселе қойды (Берч, «Фильм практикасы мен теориясы» (*Theory of Film Practice*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981) (34-бет). Алайда бейнені қабылдаудың психологиялық зерттеулері көрерменнің бейнелерді шынымен де белгілі бір белгілерге қарап көретінін аңғартты. Кинода «қашан қайда қарау керек» деген тұрақты визуалды дабылдар фигуралардың не камераның қозғалысымен, дыбыс трегі яки монтаждаумен я болмаса фильмнің жалпы формасымен күшейеді немесе бұзылады. Психологиялық зерттеу Роберт Л.Солонның «Таным мен көркемөнер» (*Cognition and the Visual Arts*) (Cambridge, MA: MIT Press, 1994) (129–56-беттер) кітабында келтірілген. «Жарыққа ілескен сұлбалар: кинематография кезеңі» (*Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*) (Berkeley: University of California Press, 2005) еңбегінде Дэвид Бордуэлл көрерменнің кадры қарауын бағыттау үшін киногердің сахналау мен жиектау композициясын қалай пайдаланатынын зерттейді.

Көптеген психологиялық зерттеулер біздің бейнелерге қалай қарайтынымызға арналған. Осы

тарауда келтірілген Том Смиттің «Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*) фильмімен жасаған тәжірибемізден бөлек, «зейінсіз соқырлықты» зерттеген Даниель Симонс та әйгілі мысалдарын келтіреді. Біздің өзіміз көруге тиіс нәрсені дәлме-дәл көрмейтініміз туралы факт біздің назарымыздың фокусы сол сәттегі мақсаттарымызға немесе қызығушылығымызға сәйкес экран бойымен ары-бері қозғалады деп күтіледі. Симонстың Кристофер Чабриспен бірігіп жазған «Көрінбейтін горилла: бізді түйсігіміз қалай алдайды» (*The Invisible Gorilla: How Our Intuitions Deceive Us*) (New York: Broadway, 2011) кітабын және соған сәйкес <http://theinvisiblegorilla.com/> веб-сайтын қараңыз. Кинематографиялық қабылдауға байланысты көптеген материалдармен қатар горилланың видеосын да тамашалаңыз: <http://www.youtube.com/user/profsimons>. Көз сканері және суреттерге қатысты: <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/02/06/the-eyes-mind/>.

Веб-сайттар

<http://www.youtube.com/watch?v=edf8ITXsX5M> «Акула азуындағы ажал» және «Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*) фильмдерінің қоюшы суретшісі Джо Альвеспен сұхбат.

<http://www.beatmagazine.co.uk/drawn-to-cinema-an-interview-with-stuart-craig/> Гарри Поттер туралы фильмдердің қоюшы-суретшісі өзінің шығармашылық процесін түсіндіреді.

<http://clothesonfilm.com/> Көптеген иллюстрациялары мен видеоклиптері бар фильм костюмдерінің өте жақсы жасалған сайты.

<http://www.costumedesignersguild.com/cdg-magazine/> Одақ газетінің мақалаларын оқуға болатын Костюм дизайны одағының веб-сайты.

<http://www.makeupmag.com/> Кино мен телевизия қызметкерлеріне арналған *Make-Up Artist Magazine* кәсіби журналының сайты; мұнда біраз онлайн мақалалар бар.

<http://www.cybercollege.com/makeup.htm> Кино мен телевизия үшін бетке грим жасаудың нұсқаулықтары.

<http://www.outside-hollywood.com/2009/03/Кинематографтар үшін түс теориясы>. «Қара қаршығаның құлауы» (*Black Hawk Down*) фильміндегі түс дизайнының талдауы.

<http://www.brendandawes.com/project/cinema-redux/> Суретші Брендан Доус бір секундтық интервалмен таспаны іріктеп алу бойынша тәжірибе жасап, содан кейін кадрларды торға орналастырды. Мұның керемет нәтижесі фильмнің түс дизайны даму мен түрленудің үлгісіне қалай ілесетінін көрсетті.

<http://theabyssgazes.blogspot.com/2010/03/teal-and-orange-hollywood-please-stop.html> Соңғы жылдардағы Америка фильмдеріндегі жалпы түс гаммасына қарсы қызықты триада. Түс грейдерлері өз шешімдерін қорғайды: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/aug/26/colour-grading-orange-teal-hollywood>.

http://www.16-9.dk/2003-06/pdf/16-9_juni2003_side11_minelli.pdf «Орташа кадр әрекеттері: Винсент Миннелли және кейбіреулер қашып кетті» (*Medium Shot Gestures: Vincente Minnelli and Some Came Running*) деген жақсы иллюстрация-

ланған мақаласында Джо МакЕлханей үздіксіз дубль қойылымының жақыннан жасалған талдауының жақсы мысалын ұсынады. Бетті *Danish* онлайн журналы жүргізеді 16:9.

<http://continuityboy.blogspot.com/> Визуалды зерттеуші Тим Смит фильм көріп отырған көрерменнің көздерінің қозғалысын өлшейді.

http://people.psych.cornell.edu/~jec7/pictures_film.htm Көрнекті психолог Джеймс Е. Каттиң біздің фильмдерді қалай көретініміздің көп жылдық зерттеуін жинақтайды. Мақалаларды PDF файлдарда оқуға болады.

«КАДР: КИНЕМАТОГРАФИЯ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Кинематографияға екі толықметражды фильм арналған. «Жарықтың көру аймағы: кинематография өнері» (*Visions of Light: The Art of Cinematography*) фильмінде көптеген клиптер мен сұхбаттар бар. «Оператор: Джэк Кардиффтің өмірі мен еңбегі» (*Cameraman: The Life & Work of Jack Cardiff*) деректі фильмінде осы кинематографпен және оның «Африка патшайымы» (*The African Queen*), «Қызыл аяқкиімдер» (*The Red Shoes*), «Пандора мен ұшатын голландық» (*Pandora and the Flying Dutchman*) және «Нілдегі ажал» (*Death on the Nile*) фильмдеріндегі әріптестерімен болған ойлы әрі ақпаратқа толы сұхбаттары бар. Кардифф «Жарықпен сурет салу» (*Painting with Light*) сұхбатында «Қара нәркес» фильміне Техноколорды пайдаланғаны туралы айтып береді.

Фильмдердің кейбір DVD нұсқаларында кинематография туралы ақпарат қамтылған. «Көктегі күндер» (*Days of Heaven*) фильмінің «Criterion шығарылымы» (*The Criterion release of Days of Heaven*) деректі фильмінде Джон Байлей мен Хаскелл Векслердің пікірлері келтірілген. Criterion компаниясының «Мұзды дауыл» (*The Ice Storm*) фильміне арналған DVD-де бірнеше көріністі түсіру кезіндегі шешімдерді түсіндірген Фредерик Эльместің «визуалды эссесі» бар. «Миллердің тоғысуы» (*Miller's Crossing*) фильмінің «Барри Зонненфельдпен әңгіме» (*Conversation with Barry Sonnenfeld*) дискісінде фильм стиліндегі линза ұзындығының эффектісі қарастырылады. Criterion компаниясының «Табыстың тәтті дәмі» (*The Sweet Smell of Success*) фильмінің дискісінде

Хоуидің 1920 жылдан бергі мансабы туралы 1973 жылғы «Джеймс Воң Хоуи: Кинематограф» (*James Wong Howe: Cinematographer*) деректі фильмі бар. Осындағы бір бөлімде ол күндізгі уақыттағы, күн батып бара жатқан кездегі және түнгі уақыттағы көріністерге арналған жарықтандыру қондырғыларын көрсетеді. Хаскелл Векслердің «Вирджина Вульфтан кім қорқады?» (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) фильміне айтылған пікірі айтарлықтай техникалық ақпараттарға толы.

Keңэкранды форматтарда «Оклахома!» (*Oklahoma!*) фильмінің дискісінде өте жақсы салыстыратын «Синемаскоп Тодд-АО-ға қарсы» (*CinemaScope vs. Todd-AO*) қысқаметражды фильмі, сонымен қатар жаңа кеңэкранды процесті таныстыру үшін театрларда көрсетілген қысқа «Тодд-АО-ның ғажайыптары» (*The Miracle of Todd-AO*) фильмі бар. Рауль Кутар Criterion-ның «Жек көру» (*Contempt*) DVD-інде («Кең экран толық кадрлы көрсетілімге қарсы» (*Widescreen vs. Full-Frame Demonstration*) фильмі де бар) жазылған сұхбатында анаморфты кең экран мен түс процесін талқылайды.

«Кинг Конг: Питер Джексонның продакшны» (*King Kong: Peter Jackson's Production*) кітабындағы «66 күн: фильм сапары» (*Day 66: Journey of a Roll of Film*) зертханалық жұмысы цифрлы аралық жасайтын телекинетикалық машинаны көрсетеді. 164-бетте талқылаған іріктемелі сандық бағалау процесі «Сақина әміршісі: Сақина бауырластығы» (*Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*) қосымшасындағы «Цифрлы бағалау» (*Digital Grading*) бөлімінде түсіндіріледі.

Перспективті және терең белгілер. «Дарби О Гилл һәм кішкентай адамдар» (*Darby O'Gill and the Little People*) DVD-нің «Кішкентай адамдар, үл-

кен эффектілер» (*Little People, Big Effects*) қосымшасында таңғаларлық ракурстау бар. Оған осы фильмге және «Қазына аралы» (*Treasure Island*) фильміне арналған күңгірт кадр қосылған. Мұнда 40 жылдан кейін «Сақина әміршісі» фильміне пайдаланылған терең фокустауға жетуге көңіл бөлген күштеу перспективасы техникасының бөлімі де қамтылған.

«Аватар» (*Avatar*) фильмінің DVD және Blu-ray жинағының үш дискісінде 3D-ның қалай жұмыс істейтінін түсіндіретін қысқа «3D біріктіргіш камера» (*The 3D Fusion Camera*) тарауы бар.

«Бөгде» фильмінің «Сыртқы шекара» (*Outward Bound*) тарауы модельдердің цифрлық дәуірге дейінгі кезеңде қалай шынайы түсірілгенін көрсетеді. «Жылдамдық» фильмінің «Визуалды эффектілер» (*Visual Effects*) трегі қозғалыс бақылауын, цифрлық күңгірт жұмысты, автобустың автодаңғылдағы жырылған жерден секіргенін және пойыз апатының соңы жайлы үлкен миниатюраны көрсететін басқа трюктерді қамтиды. «Аластатылған» (*Cast Away*) фильміне арналған «Арнайы эффектілер виньеткалары» (*The Special Effects Vignettes*) бөлімі компьютермен жасалған бейнелер (CGI) кадрында әртүрлі қабаттардың қалыптасқанын алға тартады. «Визуалды FX: МТА пойыз» (*Visual FX: MTA Train*) бөлімі «Сыбайлас» фильміндегі пойыз көрінісіндегі жасыл экран жұмысы туралы қысқа, бірақ ақпаратты көзқарас береді. Бұл көріністе көңіл-күй, яғни оң өзгерген кезде арнайы эффектілердің терезеден көрінген түстер мен жарықты қалай түрлендіретіні бейнеленген. «Жауларды жобалау: тұғырлар мен бөгде ғаламшарлықтар» (*Designing the Enemy: Tripods and Aliens*) («Әлемдер қақтығысы») бағдарлама жасақтамасының цифрлық фигураларды жасауға қалай көмектесетінін байқатады. «Сақина әміршісі» фильмінің әр DVD жинағы арнайы эффектілерді жан-жақты сипаттаса, «Патшаның оралуы» (*The Return of the King*) қосымшасына компьютермен жасалған бейнелердің өте күрделі көріністерінің «Визуалды эффектілерді көрсету: Мумакил шайқасы» (*Visual Effects Demonstration: The Mûmakil Battle*) бөлімі қосылған.

«Терминатор-2: Есеп күні» фильмінің «Тағдырдың жазуы емес, бірақ біз істейміз» (*No Fate but What We Make*) қосымшасы «Құрдым» (*The Abyss*) және «Терминатор-2» фильмдеріндегі цифрлық арнайы эффектілердің тамаша есебін ұсынады және оған режиссер Джеймс Камеронның талқылау перспективасын да қосады. «Юра дәуірі саябағы фильмінің жасалуы» (*The Making of Jurassic Park*) кітабында сондай біраз материал бар, бірақ онда компьютер арқылы жасалған бейнелердің жарқыраған беттер бейнесінің үстінде қозға-

лып, динозавр терісінің дәрекі текстурасын қалай жасағанын талқылайды.

Компьютер эффектілерінің кейінгі зерттемелері «Кариб теңізінің қарақшылары: өлген адамның сандығы» DVD-не «Дэви Джонспен таныс болыңыз» (*Meet Davy Jones*) қосымшасында қарастырылады; бұл қозғалысты қармау технологиясындағы маңызды жетістіктерді көрсетеді. Басқа ауыр эффектілі фильмдер үшін жақсы жасалу жолдары туралы «Алтын компас» фильмінің қосымшасындағы «Темір адам», «Демондар» және «Аюдың» белгілі нашар ойыншылары» фильмдеріндегі визуалды эффектілер» (*Wired: The Visual Effects of Iron Man and Daemons and Armoured Bears*) фильмдерінде баяндалады. Шынайы декорациялар мен керек емес элементтерді өшіріп тастау сияқты, онша еленбейтін эффектілерді жасау үшін компьютер арқылы жасалған бейнені пайдалануды «Зодиак фильміндегі визуалды эффектілер» (*The Visual Effects of Zodiac*); «Кинг Конг: Питер Джексонның продюсер күнделігінің Нью-Йорк, Жаңа Зеландия бөлімі» (*New York, New Zealand section of King Kong: Peter Jackson's Production Diaries*) мен «Камерада: Қара сері» (*In Camera: The Dark Knight*) деректі фильмдерінен көре аласыздар.

«Қара сері» (*The Dark Knight's*) фильмінің «Қорап сыртындағы түсірілім» (*Shooting Outside the Box*) қосымшасында Imax форматындағы секанстарды түсіру тапсырмасын талқылайды.

Қазіргі уақытта көп камерамен түсіру көптеген фильмде кең тарағандықтан, DVD қосымшаларда кейде әртүрлі камераның көру нүктесін салыстыратын секанстар да бар. Әдетте бұл процесс туралы көп ақпарат бермейді, дегенмен «Қожайын мен командир» (*Master and Commander*) фильмінің «Шайқас көріністерінің интерактивті көпбұрышты зерттеулері» (*Interactive Multi-Angle Battle Scene Studies*) қосымшасы (баяулатылған қозғалыстың әртүрлі деңгейімен орындалатын зорлық-зомбылық әрекеттерінің кадрлары үшін қаншалықты жалпылама болып кеткенін көрсете отырып) линзаның ұзындығы мен түсірілім жылдамдығын есептеуді ұсынады. Осыған ұқсас «Жылдамдық» фильмінің «Әрекет секанстар: көпбұрышты трюктер» (*Action Sequences: Multi-angle Stunts*) кітабы көрсету кезіндегі әр секундтағы кадрларды есептеуді алға тартады. «Түнктегі биші» (*Dancer in the Dark*) фильміндегі музыкалық нөмірлер үшін бірнеше камера түсірілімін айрықша пайдалануды «100 камера: Ларс фон Триердің көру аймағын қамту» (*100 Cameras: Capturing Lars von Trier's Vision*) кітабында түсіндірген.

Ұзақ дубльдермен жұмыс жасайтын «Бір демде» (*In One Breath*) негізгі қосымшасы «Орыс кемесі» (*Russian Ark*) фильмін жасау кезіндегі жалғыз күрделі кадрдың түсірілім деректерін көрсетеді.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Жалпы жұмыстар

Кинематография бойынша стандартты анықтамалық кітап – Стефен Х.Бюрумның редакторлығымен шыққан «Америка кинематографиясының нұсқаулығы» (*The American Cinematographer Manual*) (9-басылым) (Hollywood: American Society of Cinematographers, 2007). Басқа да жақсы дереккөздер: Крис Малкевич, «Кинематография» (*Cinematography*) (3-басылым) (New York: Fireside, 2005) және Пол Уилер, «Практикалық кинематография» (*Practical Cinematography*) (2-басылым) (Boston: Focal Press, 2005). Цифрлы кинематография туралы Скотт Биллупстың «Цифрлы фильм 3.0» (*Digital Moviemaking 3.0*) (Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2008), Пол Уилердің «Кинематографиядағы жоғары дәлдік» (*High Definition Cinematography*) (3-басылым) (Boston: Focal Press, 2009) кітаптарын қараңыз. Ай сайын шығатын «Америка кинематографиясы» (*American Cinematographer*) бүкіл әлемдегі қазіргі кинематография туралы егжей-тегжейлі жазылған мақалаларды жариялап тұрады.

Кинематографияның көптеген оқулығында негізгі қағидаларды суреттеу үшін суреттер пайдаланылады, бірақ Густаво Меркадонның «Киногерлердің көзі: кинематография композициясының ережелерін үйрену (һәм бөлу)» (*The Filmmaker's Eye: Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*) (Boston: Focal Press, 2011) деген тамаша кітабы – әйгілі фильмдердің жоғары сапалы кадрлық кеңеюіне жол көрсететін еңбек. Бұл оларға кадрлауды, сахналауды әрі басқа да техникаларды ерекше детальдарда талқылауға көмектеседі. Түс композициялары туралы көптеген бейнелермен суреттелген Жаклин Б.Фросттың «Режиссерге арналған кинематография: шығармашылық серіктестікке нұсқаулық» (*Cinematography for Directors: A Guide for Creative Collaboration*) (Los Angeles: Michael Wiese, 2009) кітабы да жақсы.

Кинематографтар өз ісінің шебері бола алады. Мұны Винсент Лобрутонның «Негізгі фотография: қойылымды фильм кинематографтарымен сұхбаттар» (*Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers*) (Westport, Connecticut: Praeger, 1999); Полин Роджерстің «Қазіргі кинематографтардың өнері туралы» (*Contemporary Cinematographers on Their Art*) (Boston: Focal Press, 1999); Бенжамин Бергеридің «Ой жүгірту: жиырма бір кинематограф жұмыста» (*Reflections: Twenty-One Cinematographers at Work*) (Hollywood, CA: ASC Press, 2002);

Питер Эттидгуйдің «Кинематография: экран кәсібі» (*Cinematography: Screencraft*) (Hove, UK: RotoVision, 1998) кітаптарындағы әңгімелерінен қараңыз. Нағыз шебер кинематограф Эндрю Ласло кино мен телевизиядағы жұмыстарын «Әр кадр Рембрант: кинематография өнері мен практикасы» (*Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography*) (Boston: Focal Press, 2000) кітабында еске алады.

Роджерстің жинағында Дин Куни «Роджер қоянның кадрларын кім ауыстырды?» (*Who Framed Roger Rabbit?*) анимациясындағы камера қозғалыстарында анимацияны қосу проблемаларының туындағанын еске алады. «Егер Роджер бөлменің бір жағынан екінші жағына орындықтың үстімен секіріп баруы керек болса, онда біз камера операторы үшін сол қозғалысқа ілесетін әдіс ойлап табуымыз керек. Біз әрекетті сахналау (қою) үшін толық өлшемді резеңке кейіпкер жасап шықтық. Содан кейін оператор қозғалысты шынайы көре алады. Ал біз қозғалысты диалогпен үйлестіреміз».

Кинематография туралы дәстүрлі емес идеялар жайлы Роберт А.Халлердің редакторлығымен шыққан «Бракейдж жазбалары: сценарийлер жинағы 1964–1980» (*Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964–1980*) жинағының 53–77-беттеріндегі Стан Бракейдждің «Кітапты беретін және алатын қозғалмалы бейнефильм» («*A Moving Picture Giving and Taking Book*») мақаласын, сонымен бірге Дзига Вертовтың Аннетте Майкелсон редакторлық еткен «Кинокөз: Дзига Вертовтың жазбалары» (*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*) (Berkeley: University of California Press, 1984) кітабын қараңыз. Біз талқылаған фильмдердің бірінің эксперименттік аспектісі Элизабет Ледженің «Толқын ұзындығы» (*Wavelength*) мақаласында талданады (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

Түстерді салыстыру: қара мен ақ

Қазіргі фильмдердің көбі түрлі түсті таспада немесе сондай цифрлы форматта түсіріледі және көпшілік көрермен ондай фильмдерді сан құбылған бояуымен күтеді. Дегенмен фильм тарихының көптеген сәтінде түрлі түсті және ақ-қара фильм әртүрлі мағынаны жеткізу үшін қолданылған. 1930–1940 жылдардағы Америка киносында түрлі түсті фэнтезилерде (мысалы, «*Оз елінің сиқыршысы*»), тарихи фильмдерде немесе экзотикалық жерлерде түсірілген фильмдерде («*Бекки Шарп*» (*Becky Sharp*), «*Қан мен құм*» (*Blood and Sand*)) не салтанатты мюзиклдерде («*Мені Сент-Луисте қарсы ал*») пайдалану үрдісі болған. Ол кезде қара мен ақ түс барынша шынайы деп есептелген. Бірақ қазір көптеген фильмдер түрлі түсті, киногерлер ақ-қара түсті фильмдерді тарихи кезеңді ұсыну

үшін ғана пайдалана алады (бұған дәлел: Страуб пен Хьюлленің «Анна Магдалена Бахтың хроникасы» (*Chronicle of Anna Magdalena Bach*) мен Тим Буртонның «Эд Вуд» (*Ed Wood*) сияқты әртүрлі фильмдері). «Реализмге арналған түс» сияқты негізгі ережелердің әмбебап мәні болмайды; бұл – қашан да нақты фильм шегіндегі контекст, түрлі түстің немесе ақ-қара түстің реңкілік функциясының мәселесі.

Оның негізгі тарихы Р.Т. Райянның «Кинематография технологиясының тарихы» (*A History of Motion Picture Color Technology*) (New York: Focal Press, 1977) кітабында. Ал ең ықпалды бұрынғы процестер Фред Е.Бастеннің «Әйгілі Техноколор: фильмдегі сиқырлы кемпіркосақ» (*Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*) (Camarillo, CA: Technicolor, 2005) кітабында қарастырылған. Сонымен қатар Скотт Хиггнстің «Техноколор кемпіркосағын пайдалану: 1930 жылдардағы түс дизайны» (*Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s*) (Austin: University of Texas Press, 2007) кітабын да қараңыз. Лен Ли «Кемпіркосақ биі» (*Rainbow Dance*) фильміндегі түс дизайнының негізінде жатқан күрделі процесті Уистан Карноу мен Роджер Хоррокстің редакторлығымен шыққан «Фильмдегі сұлбалар: Лен Ли/Таңдамалы жазбалар» (*Figures of Motion: Len Lye/Selected Writings*) (Auckland: Auckland University Press, 1984) (47–49-беттер) кітабында түсіндіреді. Ескі түс процестері туралы *Film History* (2009) журналындағы «Бұрынғы түс» (*Early Color*) мақаласын қараңыз.

Кино теоретиктері түрлі түсті фильм ақ-қара түсті фильмге қарағанда шеберлік тұрғысынан айқындығы аз ба деген мәселеде пікір таластырды. Түрлі түсті фильмге қарсы аргументтердің бірін Рудольф Арнхеймнің «Фильм өнер ретінде» (*Film as Art*) (Berkeley: University of California Press, 1957) кітабынан табуға болады. Алайда Арнхеймнің сол аргументтері В.Ф. Перкинстің «Фильм – фильм ретінде» (*Film as Film*) (Baltimore: Penguin, 1972) кітабында қарсылыққа тап болады.

Кинематографияның арнайы эффекттері

Ірі кино студиялардың өздерін-өздері «сиқырлы фабрикалар» деп жарнамалауының өзіндік себептері бар. Өйткені кинематографияның арнайы жасалатын эффекттері қиындықтар мен шығындарды талап етеді. Оған тек соған маманданған үлкен фирмалар ғана қолдау көрсете алады. Ондай арнайы эффекттерге мизансценаны бақылайтын уақыт, шыдамдылық пен репетиция керек. Сондықтан фильм өндірісі студиясының мүмкіндіктерін толық пайдаланған адам Мельестің кинематографиядағы арнайы эффекттерде та-

бысқа жеткеніне таңғала қоймас. 1920 жылдардағы Германияның алпауыт фирмасы UFA-ның Еуропадағы ең жақсы жабдықталған киностудия болуы да бекер емес. Өйткені ол жаңа арнайы эффекттер процестеріне қыруар қаражат бөлгенді. 1910 жылдың ортасынан бастап Голливуд студияларының арнайы эффекттер бөлімшелері де дами бастады. Фантастикалық визуалды жаңашылдықты жасау үшін мұнда инженерлер, суретшілер, фотографтар мен декорация дизайнерлері бірігіп жұмыс істеді. Арнайы эффекттер тарихының көбі осы сиқырлы фабрикаларда жасалды.

Бірақ мұндай фирмалар жай ғана қызығушылықтан мотивация алған жоқ. Күрделі кері проекциялар мен бүркеме кадрға шыққан шығындар жақсы инвестиция болды. Қаншалықты қымбат болса да, мұндай амал-шарғылар ұзақ мерзімдегі уақыт пен ақшаны жап-жақсы үнемдеуге септігі тиетін. Алып декорацияларды жасаудың орнына сіз актерлерді сурет салынған әйнек арқылы түсіре аласыз. Актерлерді шөл далаға алып бармай-ақ, пирамидалардың артқы проекцияларына қарсы таспаға түсіруіңізге де болады. Арнайы эффекттердің нақты фильм жанрларын жасау мүмкіндігінде атқаратын маңызы зор. Үлкен перспектива мен қалың жұртшылықты жасау үшін арнайы эффекттер ойлап табылмағанда Римде, Вавилонда немесе Иерусалимде тарихи эпостарды түсіру ақылға сыймайтын іс болушы еді. Топырлаған елестерге, ұшатын аттар мен көрінбейтін немесе таңғаларлық бармақтай кіп-кішкене адамдарға толы фэнтези фильмдері суперпозиция мен күңгірт процестердің жақсарғанын қажет етті. Ғылыми-фантастикалық фильм жанрының арнайы эффекттердің көмегісіз дүниеге келуі де екіталай еді. Ірі студиялар «фабрика» қағидалары мен «сиқыр» үшін жауапты болды.

Бұл тақырыпқа Ричард Рикиттің өте тамаша иллюстрацияланған «Арнайы эффекттер: тарих пен техника» (*Special Effects: The History and the Technique*) (2-басылым) (New York: Billboard, 2007) кітабында жақсы шолу жасалған. Паскаль Пинтау өзінің «Арнайы эффекттер: ауызша тарих – 100 жылды қамтыған 37 шебермен сұхбат» (*Special Effects: An Oral History—Interviews with 37 Masters Spanning 100 Years*) (New York: Harry N. Abrams, 2005) кітабында 37 эффект суретшілерімен өткізген сұхбаттармен кезектесіп келтірілген тарихи шолуды ұсынады. Тарихи зерттеулерді Линвуд Дж.Дан мен Джеордж Е.Турнердің редакторлығымен шыққан «Визуалды эффекттердің антологиясы» (*The ASC Treasury of Visual Effects*) (Hollywood, CA: American Society of Cinematographers, 1983) кітабынан таба аласыз. Патрисия Д.Нецлейдің «Фильмдегі арнайы эффекттер энциклопедиясы» (*Encyclopedia of Movie Special Effects*) (New York: Checkmark Books, 2001) кітабы техникалар, тәжірибелер мен жеке фильмдер туралы жазбаларды

ұсынады. Қаражаты аз киногерлерге бағдарланған Марк Савицкийдің «Фантастиканы түсіру: кинематографиядағы визуалды эффектілерге нұсқаулық» (*Filming the Fantastic: A Guide to Visual Effects Cinematography*) (Boston: Focal Press, 2007) кітабы «Кино өнеріне кіріспе» кітабының оқырмандары түсіне алатындай тілде физикалық және цифрлы эффектілердің кең ауқымын ұсынады.

Цифрлық дәуірге дейінгі (предиджитал) эффектілердің зерттеулері Марк Котта Ваз бен Крейг Барронның «Көрінбейтін өнер: фильмдегі күңгірт сурет салу туралы аңыздар» (*The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting*) (San Francisco: Chronicle Books, 2002) кітабында келтірілген. Осы жан-жақты әрі тамаша иллюстрацияланған тарихтың күңгірт суреттер мысалымен берілген CD-ROM қосымшасы да бар. Стан Уинстон физикалық эффектілердің, әсіресе қуыршақтар мен жасанды жаратылыстардың шебері болған; Джоди Дунканның «Уинстон эффектісі: Стан Уинстон студиясының өнері мен тарихы» (*The Winston Effect: The Art & History of Stan Winston Studio*) (London: Titan Books, 2006) кітабында көп нәрсе бар.

Цифрлы эффектілер фильмдерінің тарихы туралы білгіңіз келсе Марк Котта Ваз бен Патрисия Рөуз Дуигнанның «Өндірістік жарықтандыру мен сиқыр: цифрлы салада» (*Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm*) (New York: Ballantine Books, 1996) мен Пьерс Бизонидің «Цифрлы домен: визуалды эффектілердің алдыңғы шектері» (*Digital Domain: The Leading Edge of Visual Effects*) (New York: Billboard Books, 2001) кітаптарынан табасыз. Джордж Лукас, арнайы эффектілерді қоса алғанда, цифрлы технологияны алға жылжытудың қозғаушы күші болды; Майкл Рубин өзінің мансабы туралы «Дройдмейкер: Джордж Лукас һәм цифрлы революция» (*Droidmaker: George Lucas and the Digital Revolution*) (Gainesville Florida: Triad Books, 2006) кітабында баяндайды.

Шило Т.МакКлин цифрлы арнайы эффектілердің фильмдерде қалай қызмет атқаратыны жайлы талдауын «Цифрлы хикаятты баяндау: фильмдегі визуалды эффектілердің баяндау күші» (*Digital Storytelling: The Narrative Power of Visual Effects in Film*) (Cambridge, MA: MIT Press, 2007) кітабында ұсынады. *American Cinematographer* және *Cinefex* журналдарында нақты бір фильмдердегі арнайы эффектілерді пайдалану туралы мақалалар жиі жарық көріп тұрады.

3D кино

Фильм технологиясы аспектілерінің барлығы – түс, синхрондалған дыбыс, кеңэкранды бейне – медиамен қатар пайда болды. Бұл 3D-ге де қатысты. Суретшілер мен фотографтар XIX ғасырдың басында қозғалмайтын 3D бейнелер

жасай бастады. Адамдар оларға стереоскоптар деп аталатын қолға ұстайтын көргіш құралмен қарауды ұнататын. Eastman Kodak компаниясы әуесқойлар үшін қозғалмайтын 3D камералар жасап шығарды. Оқытушылар мен мұғалімдер болса стереоскопиялық суретті слайдтарды пайдаланатын болды.

1920 жылдары стереоскопиялық фильмдер жиі түсіріле бастады. Олардың форматы толықтай жоғалып кетпесе де, танымалдығы біресе жоғарылап, біресе төмендеп отырды. Стерескопияның алғашқы толқыны «Балауыз мүсіндер үйі» (*House of Wax*) сияқты кейбір үлкен толықметражды 3D фильмдер жарыққа шыққан 1950 жылдардың басына тиесілі. 3D мультиплексті кинотеатрларда цифрлы проекцияны кеңінен танытуға көмектескен «Кішкентай балапан» (*Chicken Little*) (2005) фильмімен ауқымды түрде қайта оралды. 2011 жылға қарай 30-ға жуық ірі америкалық релиздер осы форматта көрсетілді. Олардың алтауы жылдың топ-10 кассалық хитіне енді. Жаңа бағдарламалық жасақтама «Арыстан патша» (*The Lion King*) мен «Титаник» (*Titanic*) сияқты 2D фильмдердің кинотеатрдың 3D релизіне жаңаруға мүмкіндік берді.

Бүгінгі стереоскопиялық жүйелер 3D иконына айналған қызыл-жасыл картон көзілдірік ретінде таныс. Ең кең тараған жүйелер таңдалған толқын ұзындығын сүзгіден өткізетін поляризацияны пайдаланады, сондықтан бейне әуелі бірінші көзге, содан кейін екіншісіне жылдам жіберіледі. Бұл форматтың кейінгі толқындағы, яғни қазіргі кездегі қызықты тарихын Хал Морган мен Дэн Симмстің «Таңғажайып 3D» (*Amazing 3D*) (Boston: Little, Brown, 1982) кітабынан оқыңыз. Рэй Зоне «Стереоскопиялық кино және 3D фильмнің шығуы, 1838–1952» (*Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film, 1838–1952*) (Lexington: University Press of Kentucky, 2007) кітабында мұны жан-жақты сипаттайды. Тарихи сұхбаттарды Рэй Зоненің «3D киногерлері: стереоскопиялық фильмдерді жасаушылармен әңгіме» (*3-D Filmmakers: Conversations with Creators of Stereoscopic Motion Pictures*) (Lenham, Maryland: Scarecrow, 2005) кітабынан таба аласыз. Техникалық кіріспе туралы Бернард Мендибурудің «3D фильм жасау: стереоскопиялық цифрлы киносценарийден экранға дейін» (*3D Moviemaking: Stereoscopic Digital Cinema from Script to Screen*) (Boston: Focal Press, 2009) кітабында көбірек жазылған. Брайан Гарднердің «3D хикаятты баяндау өнері мен оны қабылдау» (*Perception and the Art of 3D Storytelling*) мақаласы стереографтың – түсіру алаңындағы 3D түсірілім бойынша кеңес беретін адамның терең бейнелерді ширақ әрі тартымды етуге қалай тырысатынына қызықты шолу жасайды. Мақаланы *Creative Cow* журналынан оқыңыз: <http://magazine.creativecow.net/issue/stereoscopic-3d>.

Көрініс коэффициенті

Фильмдегі көрініс коэффициенті фильм басталған сәттен бастап талқыланады. Эдисон-Люмьер коэффициенті (1.33:1) 1911 жылға дейін жалпылама қолданылғаны болмаса, стандартталған жоқ, тіпті одан кейін де басқа коэффициенттер зерттеліп жүрді. Көптеген кинематографтар 1.33:1 мінсіз коэффициент дегенге (бөлкім, академиялық кескіндеменің «алтын қимасына» кері қайтаратынын түсінбегендіктен) сенді. 1950 жылдардың басындағы кеңэкранды киноның ірі масштабы инновациясымен киногерлердің жан аяқайы естілді. Операторлардың көпшілігі оны жек көрді. Линзалар көбінесе өткір болған жоқ, жарықтандыру қиындай түсті, әрі Ли Гармес айтқандай, «біз камера арқылы қарап, оның не түсіріп жатқанын көріп шошып кететінбіз». Дегенмен Николас Рэй, Акира Куросава, Сэмюэль Фуллер, Франсуа Трюффо және Жан-Люк Годар сынды кейбір режиссерлер кеңэкранды коэффициентте (қатынаста) қызықты композициялар жасады. Бұл жүйелер Роберт Е.Карр мен Р.М. Хейстің «Кеңэкранды фильмдер: кеңэкранды фильм жасау тарихы һәм фильмография» (*Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Filmmaking*) еңбегінде (Jefferson, NC: McFarland, 1988) жан-жақты қарастырылған.

Кеңэкранды бейненің эстетикалық артықшылықтарын барынша толық қорғауды Чарльз Баррдың *Film Quarterly* (16, 4 (1963) (4–24) журналына шыққан «Синемаскоп: дейін және кейін» (*CinemaScope: Before and After*) мақаласынан оқуға болады. *The Velvet Light Trap* (21) (1985) журналында Баррдың эссесі мен Баррдың екінші ойлары туралы мақалалар қосылған кеңэкранды киноның тарихы мен эстетикасы жайлы бірнеше мақала бар. Кеңэкранды қойылым туралы Дэвид Бордуэллдің «Кинодағы поэтика» (*Poetics of Cinema*) кітабындағы «Синемаскоп: көзәйнексіз көретін қазіргі таңғажайып дүние» (*CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses*) (New York: Routledge, 2007) (281–325-беттер) тақырыбын қараңыз.

1980 жылдары кең экранның талаптарына сәйкес дәстүрлі таспалы құралдардың екі нұсқасы дайындалды. Жаңалықтардың бірі бейне аумағын дәстүрлі 35 мм форматтың ішінде кеңейтетін Супер 35 мм нұсқасы болды. Бұл киногерлерге 2.40:1 (анаморфты) коэффициентпен басып шығаруға немесе 1.85:1 коэффициентпен күңгірттендіруге мүмкіндік берді. Бюджеті аз жобалар үшін 35 мм-лік нұсқаны шығаруды қалыпты 16 мм-ге қарағанда оңайлату үшін ұлғайтуға болатын Супер 16 мм құралын пайдаланды. Супер 16 мм бейне аумағын 40 процентке көбірек қамтамасыз етті, әрі 35 мм көріністе артықшылықпен пайдаланылатын 1.85:1 көрініс коэффициентін жаба алатын кең жиектер жасады. Супер 16 мм құралымен жасалған

кейінгі фильмдер «Ескі қуаныш» (*Old Joy*), «Қара қу» (*Black Swan*) мен «Торуыл» (*The Hurt Locker*).

Кеңэкранды фильм туралы жақсы кітаптар: «Кеңэкранды әлемге таралу» (*Widescreen Worldwide*), редакторлары Джон Бельтон, Шелдон Халл және Стив Наел (New Barnet, Hove, UK.): John Libbey, 2010) мен Харпер Коссардың «Пошта жәшігі: кеңэкранды кино эволюциясы» (*Letterboxed: The Evolution of Widescreen Cinema*) (Lexington: University Press of Press, 2011). Ескі кең экран жүйесі туралы Джон Белтонның «Кеңэкранды кино» (*Widescreen Cinema*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992) кітабын қараңыз.

Уэллстің кең экраны

Орсон Уэллстің «Жамандықтың жанасуы» (*Touch of Evil*) фильміне арналған «2000 DVD» (*The 2000 DVD*) релиздері фильм жанкүйерлері арасында дау тудырды. Фильмнің түпнұсқасы 1.37 форматта түсірілген, бірақ 1957 жылы кеңэкранды революциядан кейін бұл форматты сирек пайдаланатын болды. Көптеген фильм 1.66 немесе 1.85 сияқты кеңірек коэффициентпен көрсетіле бастады. Фильмнің DVD нұсқаларын шығарушылар 1.85 форматы қолайлы деген тоқтамға келді. Олар Уэллс толық кадрлы бейнелер проекцияда кесіледі деп ойласа керек, әрі ол осы стандарт форматтағы жұмыс үлгісін көрсе, өзі де мақұлдар еді деп түсіндірді.

Бірақ көптеген бақылаушылар Уэллс кеңэкранды форматтардан бас тартатынын мәлімдеп, өзінің бейнелерін кескісі келмеген деген ойды алға тартты. Көпшілік композиция шектеулі көрінеді деп шағымданып, кейбір егде жастағы адамдар өздерінің театрда фильмді 1.37 форматта көргендерін еске алып жатты.

Бұл дау-дамай 2008 жылы жаңа қораптағы DVD жинағы шыққан кезде шегіне жетті. Бұл пікірталасты сыншы Дейв Кер басқаратын веб-сайттан онлайн көруге болады (<http://www.davekehr.com/?p=127>) және келесі сайт «Criterion» шығарылымдарына арналған: (<http://www.criterionforum.org/forum/viewtopic.php?f=4&t=4223&start=150>).

Уэллстің кең экран туралы пікірлері <http://www.wellesnet.com/?p=155> сайтында қайта басылды. Оның 1958 жылғы жазбасындағы «Жамандықтың жанасуы» (*Touch of Evil*) фильмі туралы ескертуінде екі түрлі ой қылаң береді:

«Қазір мен кең экрандар арқылы көзді үйретуге болады деп ойлаймын. Бұл «жүйелер» өздерінің қатаң техникалық шектеулерімен ескі ақ-қара апертурасы арқылы қалыпты камераны кез келген күште пайдалануға мүмкіндік берді. Салыстырмалы түрде ол шатысқан көріну қаупін аңғартатындай монополияда болады.

Көне камера гранд опера сияқты «реализмнен» алыстаған визуалды шарттар қатарын пайдалануға мүмкіндік береді. Бұл амал-шарғылар (трюктер) жиынтығы емес, бұл – тіл. Егер бұл қазір өлген тіл болса, көне ділмарлықтың шын жақтасы ретінде мен оны өз таңдауымдағы қандай да бір тақырыпқа қызмет етуге қайта қоя алмайтын кереғарлықпен бетпе-бет келуім керек».

Уэллс өзінің «қалыпты» (1.37) апертураны жөн көретінін көрсеткенімен, енді оны «өліге» балап отыр. Ол сондай-ақ оны «қайтадан» пайдалана алмайтынын айтады. Бірақ «қайтадан» дегені «оны «Жамандықтың жанасуы» фильміне пайдаланғаннан кейін» дегенді білдіре ме, әлде «1950 жылдың басындағы кеңэкранды революциядан бері» дегенді меңзей ме?

Уэллстің сарапшылары Джеймс Наремормен және Джонатан Розенбауммен ақылдасқаннан кейін біз «Жамандықтың жанасуы» кадрларын осы кітапта кең көрініс коэффициентімен қайта жасауға келістік. Бірақ бұл мәселе түбегейлі шешімін тапқан жоқ.

Субъектив кадр

Кейде камера орналасуы мен қозғалыстары арқылы жағдайды кейіпкердің көзімен көруге шақырады. Кейбір режиссерлер (Ховард Хокс, Джон Форд, Кенджи Мидзогучи, Жак Тати) субъективті камераларды сирек пайдаланса, басқалары тұрақты пайдаланады. 5.151-суретте көрсетілгендей, Сэмюэль Фуллердің «Жалаңаш сүйіс» (*Naked Kiss*) фильмі таңғаларлық субъективті кадрлардан басталады:

«Біз тура кесіммен ашамыз. Бұл көріністе актерлар камераны пайдаланған. Олар камераны қолдарына ұстап жүрді; камера қолдарына байланған еді. Бірінші камера үшін актер (rimp – жеңгетай рөліндегі актер) камераны кеудесіне байлап алады. Мен [Констанс] Тауэрске «Камераны үр!» деймін, ол камераны, объективті ұрады. Содан кейін мен камераны айналдырамын. Камераны Тауэрске, ол актерді (жеңгетай рөліндегі) боқтай бастады. Меніңше, осы тиімді шықты» (Эрик Шермэн мен Мартин Рубиннің «Режиссердің жағдайы» (*The Director's Event*) кітабынан алынған дәйексөздер [New York: Signet, 1969], 189-бет).

Киногерлер «бірінші тұлғалы камерамен», яки «кейіпкер ретіндегі камерамен» тәжірибені ерте кезден-ақ жасай бастады. «Әжемнің ұлғайтқыш әйнегі» (*Grandma's Reading Glass*) (1901) фильмі субъективті көру нүктесінің кадрларын пайдаланады. Оптикалық көру нүктесін ынта-

ландыру үшін ұңғымалар, дүрбілер мен басқа да апертуралар жиі пайдаланылды. 1919 жылы Эйбел Ганс «Мен айыптаймын» (*L'accuse*) фильмінде субъективті кадрларды көп пайдаланды. Ал 1920 жылдары көптеген киногер субъективті кадрға қызығушылық таныта бастады. Оны Е.А. Дупонттың «Сан алуан» (*Variety*) (1925), Ф.В. Мурнауның әйгілі «Соңғы күлкідегі» (*The Last Laugh*) (1924) мас болған көріністерінен және Эйбел Ганстың «Наполеон» (*Napoleon*) (1927) фильмдерінен көруге болады.

Кейбіреулер 1940 жылдары субъективті кадр, әсіресе субъективті камераның қозғалысы Роберт Монтомеридің «Көлдегі бикеш» (*Lady in the Lake*) (1946) фильмінде толық бақылаудан шығып кетті деп есептейді. Фильм толықтай бас кейпкер Филип Марлоудың көрген нәрселерін ұсынады; біз оны тек айнаға қараған кезде ғана көреміз. Фильм жарнамасы: «Тағатсыз күту! Ерекше! СІЗ-ДІ ақсары сұлудың пәтеріне шақырады! Кісі өлімін көріп, СІЗДІН төбе шашыңыз тік тұрады!»

Техника тарихы кино теоретиктерін «субъективті кадр аудиторияда сәйкестік тудыра ма» деген ойға итермеледі. Біз *өзімізді* Филип Марлоу-мыз деп ойлаймыз ба? Аудиторияның көру нүктесі кадрмен сәйкестігінің проблемасы фильм теориясының күрделі мәселесі болып қала береді. Эдуард Браниганның «Кинодағы ракурс: классикалық фильмдегі баянсөз бен субъективтілік теориясында» (*Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*) (New York: Mouton, 1984) пайдалы талқылауы бар.

Нақты уақыт пен үздіксіз дубль

Камера түсіріп жүрген кезде нақты сол сәтте болып жатқан уақытты жазып отыра ма? Егер солай болса, оның көркемдік салдары қандай?

Андре Базен кино белгілі бір ұзақтығына байланысты өнер деп есептеледі деп мәлімдеді. Фотографтар сияқты, Базен фильм процесті жазып алу *dep esentmedi*. Камера объектіден шағылған жарықты фотохимиялық түрде тіркеп алады. Қозғалмайтын камера сияқты, кинокамера да кеңістікті көшіреді. Бірақ қозғалмайтын камерадан өзгешілігі – кинокамера *уақытты да жазады*. «Фильм – уақыттағы объективтілік... Енді алғаш рет заттардың көрінісі, олардың ұзақтығының бейнесі мумияға айналғандай өзгереді». («Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) 1-том [Berkeley: University of California Press, 1966] (14–15-беттер)). Осыған орай, Базен монтаждауды ұзақтықтың табиғи үздіксіздігінің жалғанған үзігі ретінде қарастырған. Ол Жан Ренуар, Орсон Уэллс, Уильям Уайлер мен Роберто Росселлини сияқты үздіксіз дубль режиссерлерін стильдері керемет, өмірді құрметтейтін өнер адамдары ретінде мақтан тұтты.

Басқа кино теоретиктері үздіксіз дубль – театрлық, кинематографияға қатысы жоқ» деп есептеген кезде біздің назарымызды үздіксіз дубльде жасырынып жатқан мүмкіндіктерге аудара білген Базенге алғыс айтуымыз керек. Алайда нақты уақыт проблемасы Базен ойлағаннан да күрделі боп шықты. Өйткені бағдарлама жасақтамасы киногерлерге экрандағы бөлек-бөлек кадрлардан құралып, үздіксіз дубль сияқты көрініп тұрғанмен, оған жеке-дара кадрларды да орналастыра аласыз.

Бір үздіксіз дубльде көрген нәрселеріміз тұтас бір фотографиялық немесе цифрлы әдіспен жинақталуы мүмкін. «Әлемдер қақтығысы» фильмінде минивэнге мініп, тасжолмен қашып бара жатқан кейіпкер мен оның балаларының кадры 2 минут 22 секундқа созылады. Отбасы даудырай сөйлесіп, кейде айғайға басып, бір-бірімен дауласып келе жатқандықтан, камера фургонды айналып, оларды терезе арқылы түсіреді. Бірақ, шын мәнінде, актерлер көк экранға қарама-қарсы студияда қойылым қойып жатады (ойнап жатады). Сыртқы көрініс – фургонның терезесінен көрінетін табиғат, адамдар мен көліктер – әуелде тасжол бойымен жүрген джипке бекітілген сегіз камерамен түсірілген болатын. Сонымен қатар дәл сол жолда фургонды айналып қозғалып жүрген камераны кейде көліктің бүйір жағына орналастырып, енді бірде қашықтан түсіру көріністерін алу үшін алға жылдам жүріп кететін басқа көлікке орналастырды. Аниматорлар терезенің тік жақтауларын элементтерді білдіртпей біріктіре алатын ауысу нүктесі ретінде пайдалана отырып, осы элементтердің барлығын бір кадрға жинақтады. Мұны аяқтау үшін жанынан өтіп бара жатқан көліктер мен шам бағаналарын шағылыстыратын терезелердің әйнегі цифрлы түрде қосылды (Джо Форхамның «Бөгде апокалипсис» (*Alien Apocalypse*) мақаласын қараңыз, *Cinefex* журналы (103) (қазан, 2005) (76).

Базеннің шын, яғни нақты уақыт туралы мәлімдемесі экран уақыты хикаят уақытымен үнемі сәйкес келе бермейді деген фактімен бұзылады. Мысалы, бес минуттық дубль хикаяттың бес минутын тұтас көрсетпеуі мүмкін. «Ноттинг хилл» (*Notting Hill*) фильмінің бас кейіпкеріне ілесіп жүретін кадр маусымның ауысуы арқылы экрандағы 100 секундқа жуық уақытқа созылады, бірақ ол хикаяттың бір жылға жуық мерзімін қамтиды. «Орыс қазынасы» фильмінің 91 минуттық кадры көрерменді Ресей тарихы арқылы алға және артқа жылжытып отырады. Мизансцена фильмге икем-

ді уақыт кадрын бере отырып, ақиқат ұзақтықтың камера жазбасын жаба алады. Әдетте киногердің таңдауы жалпы формалық контексті қалыптастырады, әрі белгілі бір эффектілерді алу үшін техникаларды үйлестіреді.

Веб-сайттар

<http://www.theasc.com/> Америка кинематографистер қоғамының осы қауымдастықтың қызметтерімен және оның *American Cinematographer* журналымен байланысты ресми сайты. Онда қазіргі продакшндар туралы көптеген онлайн мақалалар бар.

<http://www.icgmagazine.com/wordpress/> Халықаралық кинематографистер одағының *ICG* журналы жетекшілік ететін сайт, мұнда қазіргі релиздерді қамтыған мақалалар мен сұхбаттар жарияланды.

<http://www.studiodaily.com/filmandvideo/> Кәсіби кинематографиямен және монтаждаумен байланысты қазіргі проблемалар мен жобалар.

www.cinematography.net/ Кәсіби кинематографтардың ауқымды форумы.

<http://www.studiodaily.com/filmandvideo/> Кинематография туралы көп ақпараттар бар кәсіби продакшнға арналған сайт.

<http://www.stereoscopynews.com/> 3D кино өндірісі туралы мақалаларға, сұхбаттарға һәм видеоларға сілтемелер.

www.widescreenmuseum.com/ Кең экран процестеріне, бұрынғы және қазіргі, сондай-ақ түрлі түсті әрі дыбыстық технологияға арналған үлкен (950 бет, 3000 сурет) сайт.

http://cyrille.pinton.free.fr/electroac/lectures_utiles/cinema/history_of_widescreen.html Осында тарихшы Рик Митчелл кеңэкранды фильмнің пайда болуын қарастырады.

<http://www.in70mm.com/> 70 мм және басқа да фильм форматтарының тарихи һәм қазіргі тәжірибелеріне арналған сайт.

<http://www.youtube.com/watch?v=EjNk-nxHjfM> «Адамзат балалары» (*Children of Men*) фильміндегі режиссер Альфонсо Куаронның цифрлы эффектілерсіз үздіксіз дубльді қалай ұстап тұра алғаны туралы DVD қосымшасынан үзінді.

«БІР КАДРДЫҢ КЕЛЕСІ КАДРҒА БАЙЛАНЫСЫ: МОНТАЖДАУ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Адамдар жасаған монтажды көріп отыру соншалықты қызықты емес, алайда бұл техника DVD қосымшаларында аз да болса артықшылыққа ие болады. Дегенмен оның біраз ерекшеліктері де бар.

«Сақина әміршісі» трилогиясының әр фильмінде «Монтаждау» бөлімі, ал «Сақина бауырластығы» серияларында «Монтажды көрсету» бөлімі бар. Ол алдымен Элорнд Кеңесінің көрінісінен үзінді ұсынады. Содан кейін әр құрылымдағы бөлімдердің қалай бірге қосылғанын көрсетуден бұрын алты камераның өңделмеген кадрларын алға тартады. Негізі, Элорндтың бұл көрінісі – біз тәлім алатындай жақсы тәжірибе. Бұл үздіксіздікті аңғару үшін қажет. Көптеген кейіпкер арасындағы өзара әрекеттер дұрыс көзқарас сәйкестігімен һәм әрекеттегі субъективті монтажбен бірге өріліп кеткен (субъективті монтажда назар аударылмаса, әңгіменің қаншалықты шатасып кететінін елестетіп көріңіз).

Лорж Керриганның «Кейн» (*Keane*) фильмінің DVD шығарылымы кинотеатрға арналған нұсқасын ғана емес, фильмнің продюсер Стивен Содерберг толық өңдеген нұсқасын да қамтиды. Содерберг өзінің кесімін дискіге арналған «пікір трегі» деп атады.

«Бізге не көргеніңді айт» (*Tell Us What You See*) фильмінде «Ауыр күңгі тұн» фильмі үшін камера операторы экран бағытының үздіксіздігі туралы талқылайды және «Олардың әрбіреуінің бас жағы туралы білудің өзі ғанибет» (*Every Head She's Had the Pleasure to Know*) қосымшасында фильмнің шаш жасаушысы жалғасымдылық үшін шаштың ұзын болғандығының жақсы екенін айтады.

«Роберт Родригеспен 15 минуттық фильм мектебі» (*15-Minute Film School with Robert Rodriguez*) фильмі – «Күнәлі қала» (*Sin City*) фильмінің қосымшаларының бірі, онда Кулешов эффектісін пайдаланудың нақты мысалын ұсынады. Родригес бұл терминді қолданбаса да, ол кейбір актерлер түсірілім кезінде ешқашан бірге жұмыс істемесе де, өзара әрекеттесіп жүрген кейіпкерлердің кадрларын қалай біріктіре алатынан көрсетті. Родригестің «Эль Мариарчи» (*Sony Special Edition*) фильмі үшін білдірген пікірі де Кулешов эффектісінің мысалы бола алады.

«Ойыншықтар оқиғасы» фильмі қосымшасы-

ның «Макеттің амал-тәсілдері» (*Layout Tricks*) деп аталатын қысқа бөлімі жалғасымды монтаждың анимацияны, сондай-ақ анимация мен шын актерлердің ойыны аралас түсірілімді қалай басқаратынын көрсетеді. Базз бен Вуди қатысатын кадр/қарсы кадр секансында киногерлер (232-бетте жасағанымыздай) әрекет осін (немесе осында айтылғандай «сахна желісін») сақтап қалу үшін камераны қайда қою керектігі жайлы талқылап, ол тұратын орынның диаграммасын жасайды. Сонымен қатар сегмент маңызды кейіпкер көрініске кірер алдында ғана әрекет осінің орнын ауыстыру, яғни жылжыту үшін камера қозғалысын қалай пайдалануға болатынын көрсетеді.

«3:10 Юмаға» (*3:10 to Yuma*) фильмінің «Юма тайпасына жолығатын жер» (*Destination Yuma*) қосымшасы күйменің айналып кету көрінісі үшін көп камералы түсірілімнің керемет көрінісін қосқан. Кадр әртүрлі камерамен түсірілген кадрларды жүргізеді, содан кейін соңғы кесім болған көрініске көшеді.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Монтаждау деген не?

Фильм монтажи туралы кәсіби ойларды Ральф Розенблумның «Түсіру тоқтағанда... кесім басталады: фильм монтаждаушының хикаясы» (*When the Shooting Stops ... The Cutting Begins: A Film Editor's Story*) (New York: Penguin, 1980); Эдуард Дмитриктің «Фильм монтажында» (*On Film Editing*) (Boston: Focal Press, 1984); Винсент Ло Бруттоның «Тандамалы кадрлар: фильм монтажындағы фильм монтаждаушылары» (*Selected Takes: Film Editors on Film Editing*) (New York: Praeger, 1991); Габриелла Олхамның «Бірінші кесім: фильм монтаждаушылармен әңгіме» (*First Cut: Conversations with Film Editors*) (Berkeley: University of California Press, 1992) және Деклан МакГраттың «Монтаждау һәм постпродакшн» (*Editing and Post-Production*) (Hove, UK: RotoVision, 2001) кітаптарынан табуға болады.

Біз кәсіби киногер болмасақ та, сенімді анықтамалардан көп нәрсе үйрене аламыз. Монтаждау туралы жақсы нұсқаулық Гил Чандлердің «Ке-

сім: фильміңізді немесе видеоңызды монтаждау» (*Cut by Cut: Editing Your Film or Video*) (Los Angeles: Michael Wiese, 2004) кітабында. Сондай-ақ Кен Дэнжердің «Фильм мен видеоны монтаждау техникасы: тарих, теория мен практика» (*The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*) (4-басылым) (Boston: Focal Press, 2007) кітабын және *Cineaste* (34, 2) (көктем, 2009) (27–64) журналына шыққан «Фильм монтажи өнері мен кәсібі» (*The Art and Craft of Film Editing*) мақаласын қараңыз.

Тарихтағы ең ойлы, әрі креативті монтажерлардың бірі Уолтер Мөрч идеялардың кең ауқымын «Қас қағым сәтте: фильм монтажындағы перспектива» (*In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*) (2-басылым) (Los Angeles: Silman-James, 2001) кітабында ұсынады. «Америкалық граффити» (*American Graffiti*), «Өкіл әке» (*The Godfather*), «Қазіргі апокалипсис» (*Apocalypse Now*) және «Ағылшын пациенті» (*The English Patient*) фильмдерімен жұмыс істеген Мөрч бейне мен дыбыс монтажын әрқашан бір процестің бөлігі ретінде қараған. «Әңгімелер: Уолтер Мөрч және фильм монтаждау өнері» (*The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*) (New York: Knopf, 2002) кітабында ол әйгілі жазушы Майкл Ондайемен болған емен-жарқын диалогінде өз ойларын бөліседі. Қашан да эксперименталист Мөрч театр функциялары үшін арзан цифрлы бағдарламаларды қолдануға тырысатын. Мұның нәтижесі Чарльз Коппелмэннің «Сахна сыртында: Уолтер Мөрч Apple-дің Final Cut Pro бағдарламасын пайдаланып, «Суық тау» фильмін қалай монтаждады және мұның кино үшін қандай мәні бар» (*Behind the Seen: How Walter Murch Edited Cold Mountain Using Apple's Final Cut Pro and What This Means for Cinema*) (Berkeley, CA: New Riders, 2005) кітабында мұқият қарастырылады. Мөрчтің веб-сұхбаттары да бар. Ұлттық қоғамдық радиосы арқылы таратылған сондай сұхбаттардың бірінде «Жамандықтың жанасуы» фильмінің қайта құрылуы туралы айтылады. Оны <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1113445> сілтемесінен тыңдай аласыз.

Біз монтаждаудың ауқымды тарихын күтеміз, бірақ Андре Базен «Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) кітабының 1-томындағы «Фильм тілінің эволюциясы» (*The Evolution of Film Language*) тақырыбына өте маңызды шолу жасайды (Berkeley: University of California Press, 1967), 23–40-беттер. Бұрынғы АҚШ киносындағы монтаждау туралы Чарли Кейлдің «Өтпелі кезеңдегі алғашқы Америка киносы: хикаят, стиль һәм фильм жасау» (*Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*) (Madison: University of Wisconsin Press, 2001) кітабында тамаша талдауы бар. Кәсіби монтажер Дон Фэрсервис «Фильмді монтаждау: тарих, теория және практика» (*Film Editing: History, Theory and Practice*) (Manchester:

Manchester University Press, 2001) кітабында дыбыссыз әрі ертеректе түсірілген дыбысты фильм дәуіріндегі монтаждаудың терең мағыналы әңгімелерін тілге тиек еткен. Барри Сальттың «Фильм стилі және технология: тарих және талдаулар» (*Film Style and Technology: History and Analysis*) (London: Starword, 1992) кітабының бірнеше бөлімі монтаждау тәжірибесіндегі өзгерістерге арналған.

Деректі фильмдер әдетте қойылымды фильмге қарағанда монтаждауға көбірек ұшырайды. Оның кесім шарттарының қатары жасалған. Мысалы, қарама-қарсы көзқарасты көрсету әдісі ретінде қайшылыққа түскен сыншылардың сөйлейтін бастарының аралық кесімін жасау үйреншікті жағдайға айналған. «Жіңішке көк сызық» фильмін жасай отырып, Эррол Моррис өзінің монтажеры Пол Барнеске негізгі екі күдіктінің арасына кесім жасаудан қашу керектігін тапсырды. «Ол жақсы жігітті/жаман жігітті салыстыру деген стандартқа құрылған деректі фильм қойғысы келмеді... Ол бір хикаяны айтып отырған адамдарға немесе қазіргі ана айтылған нәрсеге қарсылық білдірген яки жауап қатқан адамдарға кесім жасағанды ұнатпайтын» (Өулдхэм, «Бірінші кесім» (*First Cut*), 144-бет). Моррис акценті бірдей болатын балама нұсқаларды жасай отырып, әрбір сөйлеушінің нұсқасына белгілі бір жинақылық бергісі келген сияқты.

Фильмді монтаждаудың мөлшерлері

Монтаждаудың графикалық аспектілері жайлы өте аз жазылған. Владимир Нильсеннің «Кино графикалық өнер ретінде» (*The Cinema as a Graphic Art*) (New York: Hill & Wang, 1959) кітабы мен Джонас Мекастың *Film Culture* журналының 44-санындағы (көктем, 1967) (42-47-беттер) «Питер Кубелкамен сұхбат» (*An Interview with Peter Kubelka*) мақаласын қараңыз.

Біздің «ритмді монтаж» деп атап жүргеніміз Сергей Эйзенштейннің «Таңдамалы еңбектер» (*Selected Works*) кітабының 1-томында, 181–94-беттердегі «Фильмдегі төртінші өлшем» (*The Fourth Dimension in Cinema*) тақырыбында талқыланған. Онда метрикалық һәм ритмді монтажды біріктіру мәселесі сөз болады. Фильм ритмінің қарапайым мысалдарын Льюис Джакобстың «Американың бас көтеруі» (*The Rise of the American*) (New York: Teachers College Press, 1968) еңбегіне: (*D.W.Griffith*) 11-тарау, 171–201-беттердегі «Д.В. Гриффит» таба аласыз. Телевизиялық жарнама роликтері ритмді монтажды зерттеу үшін пайдалы, өйткені олардың жоғары стереотипті бейнелері монтажерға дыбыс трегіндегі сыңғырдың ырғағына сәйкес кадрларды кесуге мүмкіндік береді.

Кулешовтың тәжірибелері әртүрлі сипатталған. Ең беделді екі баяндаманы В.И. Пудовкиннің «Фильм техникасы» (*Film Technique*) (New York: Grove Press, 1960) және Рональд Левако аударып редакциялаған «Кулешов фильмде: Лев Кулешовтың жазбалары» (*Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*) (Berkeley: University of California Press, 1974) (51–55-беттер) кітаптарынан таба аласыз. Кулешовтың жұмыстарының қысқаша мазмұнымен Вансэ Кеплей Джуниордың *Iris* (4, 1) (1986) (5–23) журналына шыққан «Кулешовтың шеберлігі» (*The Kuleshov Workshop*) мақаласында таныса аласыз. Ондағы эффект, шын мәнінде, кейіпкердің эмоциялық реакциясының мәнерсіздігі туралы айта алған ба? Екі кино зерттеуші тексеріп көруге тырысты және олардың күмәнді қорытындылары Стефен Принсе мен Уейн Е. Хэнслидің *Cinema Journal* (31, 2) (қыс, 1992) (59–75) журналына шыққан «Кулешов эффектісі: классикалық тәжірибені қайта жасау» (*The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*) мақаласында жазылған. 1990 жылдары Кулешовтың бір толық және бір үзінді екі тәжірибесі ашылды. Солардың бірінің сипаты мен тарихи анықтамасы үшін Юрий Цивиан, Екатерина Хохлова мен Кристин Томпсонның *Film History* (8, 3) (1996) (357–367) журналына шыққан «Кулешов тәжірибесінің қайта ашылуы: құжаттама» (*The Rediscovery of a Kuleshov Experiment: A Dossier*) мақаласын қараңыз.

Жалғасымды монтаж

Жалғасымды монтаждауды соңына дейін жеткізетін жасырын іріктеу жұмысы «Фаренгейт бойынша 451 градус» (*Fahrenheit 451*), «Куәгер» (*Witness*) фильмдерін монтаждаған Том Нобленің ескертуінде жақсы қорытындыланған: «Әдетте әр көріністе керемет жеті сәт болуы мүмкін. Бірақ олардың әрқайсысы әртүрлі. Менің жұмысым – сол жеті сәттің бәрін де олардың арасында кесім барын ешкім аңғара алмайтындай деңгейде жүзеге асыру» (Дэвид Шеллдің редакторлығымен шыққан «Кинематографтар жұмыста» (*Moviemakers at Work*) (Redmond, WA: Microsoft Press, 1987), (81–82-беттер) кітабынан дәйексөз).

Көптеген дереккөзде жалғасымдылықтың ережелері жазылған. Крел Рейц пен Гавин Миллардың «Фильмді монтаждау техникасы» (*The Technique of Film Editing*) (New York: Hastings House, 1973); Даниэль Арионның «Фильм тілінің грамматикасы» (*A Grammar of the Film Language*) (New York: Focal Press, 1978); Эдуард Дмитрик-тің «Экран режиссерлігі» (*On Screen Directing*) (Boston: Focal Press, 1984); Стюарт Басстың «Ауысулар: цифрлы монтаждау өнеріндегі дауыстар» (*Transitions: Voices on the Craft of Digital Editing*) (Birmingham, UK: Friends of ED, 2002) кітабының 28–39-беттеріндегі «Монтаждау құ-

рылымы» (*Editing Structures*) тақырыбын; Ричард Д.Пеппермәннің «Көз жылдамырақ: фильм монтажи. Жақсы фильмді жақсарту түсу» (*The Eye Is Quicker: Film Editing: Making a Good Film Better*) (Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2004) кітаптарын қараңыз. Көптеген нұсқаулықта жалғасым қағидаларына баса мән беріледі. Николас Т.Проферестің «Фильм режиссерлігінің негіздері: сценарийден экранға дейін» (*Film Directing Fundamentals: From Script to Screen*) (Boston: Focal Press, 2001), Мишель Рабижердің «Режиссерлік: фильм техникалары мен эстетика» (*Directing: Film Techniques and Aesthetics*) (Boston: Focal Press, 2008) кітаптарының мысалдарын қараңыз. Әрекеттің гипотезалық осьтерінің диаграммаларын Эдуард Пинкус өзінің «Кинематографияға нұсқаулық» (*Guide to Filmmaking*) (New York: Signet, 1969) (120–125-беттер) кітабындағы қысқа талқысында адаптациялайды.

Жалғасымды стильдің талдауларын Реймонд Беллурдың «Түсінік пен код» (*The Obvious and the Code*) мақаласынан, *Screen* журналы (15, 4) (қыс, 1974–75) (7–17) және Андре Годроның «Фильмнің баяндауын тексеріп шығу: кима кесімнің дамуы» (*Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting*) мақаласынан, *Cinema Journal* журналы (19, 1) (күз, 1979) (35–59) оқыңыз. Джойс Е.Йесоновский «Фильмдегі ойлар: Д.У. Гриффиттің биографиялық фильмдеріндегі драмалық құрылым» (*Thinking in Pictures: Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*) (Berkeley: University of California Press, 1987) кітабында Гриффиттің бұрынғы жалғасымды монтаждауының ерекше нұсқасын егжей-тегжейлі зерттеуді ұсынады. Дэвид Бордуэллдің «Гонконг ғаламшары: әйгілі кино һәм ойын-сауық өнері» (*Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000) кітабы Голливуд жалғасымдылығын басқа ұлттық кинода қалай пайдаланғанын айтып береді.

Кәсіби монтажер Бобби О'Стин Голливудтың біраз классикалық кадрларын «Көрінбейтін кесім: монтаждаушылар фильмді қалай сиқырлы етеді» (*The Invisible Cut: How Editors Make Movie Magic*) (Studio City California: Michael Wiese Productions, 2009) кітабында талдайды.

Қазіргі уақыттағы монтаж һәм күшейтілген жалғасымдылық

Кино мектептерінде оқып жүрген, жұмыста үйреніп жүрген жаңа бастаған киногерлер үшін жалғасымды монтаж қағидалары әлі де әлемдегі барлық фильмде үстемдік етеді. Алайда жүйеге біраз өзгерістер енді. Кадрлар қысқара түсті («*Қара сері*» фильмінде 3100-ге жуық кадр бар) және орындаушыға жақынырақ жиектелді. Кино өнді-

рісіндегі көне дәстүрлердегі орта пландар қолдар мен дененің жоғарғы бөлігін тұтас көрсетеді, ал күшейтілген жалғасымдылық актердің жүзіне, әсіресе көзіне шоғырланады. Фильм монтажері Уолтер Мөрч: «Нақты кадрды іріктеп алудың анықтаушы факторы көбінесе «сіз бейнені актердің көзіне жаза аласыз ба; егер олай істей алмасаңыз, кең кадр үлкен экраннан қараған кезде жеткілікті болса да, монтажер барынша келесі жақын кадрды пайдалануға тырысатындай мәселе болады» дейді.

Қазіргі замандағы кесімнің жылдамырақ қарқыны мен камераның жиі қозғалысы, режиссерлерге субъективті монтажда аздап еркін болуға мүмкіндік береді деген біраз дәлел бар. «Халк» (*Hulk*), «Тылсым өзен» (*Mystic River*), «8 миль» (*8 Mile*) және «Сириана» (*Syriana*) фильмдерінің бірнеше көрінісінде әрекет осі қиылысады, кейде ондай қиылысулар қайталаынады. Егер көрерменге бұл кесім ыңғайсыздық тудырмаса, онда актерлер түсіру алаңында көп орын ауыстырмаған, сондықтан жалпы кеңістікті жоспарлау анық күйінше қалған. Күрделірек кеңістік жоспарлау, монтажер Алан Хеймнің «Жазба кітапшасы» (*The Notebook*) фильмінің бір көрінісіне қатысты түсіндіргеніндей, көбірек кесімдер мен дыбыс белгілерін талап етуі мүмкін. Монтажерлер одағының веб-сайтына кіріп көріңіз: http://www.editorsguild.com/v2/magazine/Newsletter/JulAug04/julaug04_notebook.html.

Күшейтілген жалғасымдылық туралы көбірек Дэвид Бордуэллдің «Голливуд айтады: Қазіргі кинодағы хикаят пен стиль» («*Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*») (Berkeley: University of California Press, 2006) кітабынан таба аласыз, 117–189-беттер.

Жалғасымды монтаждың баламалары

Эйзенштейн – осы саладағы ең басты тұлға. Ол интроспектілі киногогер қол жеткізетіндей нарратив емес монтаждаудың бай мұрасын қалдырып кетті; «Таңдамалы еңбектер» (*Selected Works*) кітабының 1-томындағы эсселерді қараңыз. «Қазан» (*Октябрь*) фильмін әрі қарай монтаждаудың

талқысын Аннетте Микельсон, Ноел Каррол мен Розалинд Краустың арнайы «Эйзенштейн/Брахаге» (*Eisenstein/Brakhage*) мақаласынан іздестіріңіз, *Artforum* журналы (11, 5) (қаңтар, 1973) (30–37, 56–65). Эйзенштейннің монтажына жалпы шолуды Дэвид Бордуэллдің «Эйзенштейн киносы» (*The Cinema of Eisenstein*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993) еңбегінен таба аласыз. Онда тағы бір ресейлік режиссер Дзига Вертов жайлы да қызықты мәліметтер бар. Аннетте Микельсонның редакторлығымен жарық көрген «Кино-көз: Дзига Вертовтың жазбалары» (*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*) (Berkeley: University of California Press, 1984) кітабын оқыңыз. Озудың дискреттік монтажбен (үзік жалғаулы монтаж) жасаған әдіс-амалдарымен Дэвид Бордуэллдің «Озу және кинодағы поэтика» (*Ozu and the Poetics of Cinema*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988) кітабында таныса аласыз.

Веб-сайттар

<https://www.editorsguild.com/Magazine.cfm> Қазіргі фильмдердегі монтажды талқылайтын көптеген мақалалар мен сұхбаттар жарық көретін *Editors Guild* журналының вебпарақшасы.

<http://www.cinematics.lv/> Өзіңіз таңдаған фильмдердегі кесім ритмдерін зерттегіңіз келе ме? Бұл тамаша бағдарламалық жасақтама монтаждау қарқынының профилін жасауға мүмкіндік береді.

<http://thefinecut.blogspot.com/> Монтажер Стивен Сантостың қысқа фильмдерді талдау, монтаждау техникалары туралы постары жарияланады.

http://www.mewshop.com/mew_media/podcasts/ Қойылымды фильм монтажерлерімен сұхбаттар.

<http://www.macvideo.tv/editing/interviews/?articleid=100958> Видеосұхбаттар сериясында Уолтер Мөрч фильмнің қайшылар, желім, жабысқы (скоч), тіпті қағаз желімін пайдаланып атқарылған физикалық жұмыстарының орнын алмастырған бағдарламалық жасақтама мен цифрлы кесіммен монтаждаудың кейінгі тарихын айтып береді. «Адамдар сол кездері «мен жиырма секундта кесім жасай аламын!» деп мақтанушы еді».

«КИНОДАҒЫ ДЫБЫС» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

«Көк патшалығы» фильмінің қосымшасындағы «Дыбыс дизайны жинағы» (*Sound Design Suite*) (25 минут) бөлімі дыбыс жасау аспектілерінің ерекше айқын әрі жан-жақты талқылауын ұсынады. Ол диалогты монтаждау, дыбыстау (ADR), Фоли жазбасы һәм миксаж сияқты функциялар жинағынан тұрады.

Дыбыстау (ADR), диалогтың постдублині DVD қосымшаларда өте сирек қолданылады. Тек «20 000 лье теңіз астында» (*20,000 Leagues Under the Sea*) фильмінің «Питер Лорренің дыбыстау тректері» (*Peter Lorre's ADR Tracks*) қосымшасы бар (трек жақсы жасырынған: «Бонус материал» (*Bonus Material*) бөліміне кіріп, тінтуірдің (тышқанның) оң жағын «Жоғалған қазыналар» (*Lost Treasures*) деген тақырыпқа басып, содан кейін «Аудио архивтер #2» (*Audio Archives #2*) дегенді таңдаңыз). Оған қарама-қарсы техниканы, яғни ойнату үшін әнді жазып алып, оны музыкалық нөмірлерді түсіру кезінде ерінмен синхрондауды «Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) фильмінің дискісіндегі «Сахна сессияларын бағалау» (*Scoring Stage Sessions*) қосымшасында көрсеткен. Қысқа ғана «Мюнхен: монтаждау, дыбыс және музыка» (*Munich: Editing, Sound and Music*) қосымшасында постпродакшн процесіндегі дыбыс негізгі түсірілім (фототүсірілім) кезінде қалай басталатынын сипаттайды.

Дыбыс тректерінің қалай жасалатыны туралы тамаша шолуды «Қожайын мен командир» фильмінің «Дыбыс дизайны» (*On Sound Design*) қосымшасынан таба аласыз. Ол жерде айнала ортаның тығыз миксажы адамға толы кеменің сипатын ұсынады. Бұл қосымша түсірілім кезінде жазылған көп диалогты неліктен пайдалануға болмайтынын әрі оны неліктен дыбысталумен алмастыру керегін көрсетеді. Дыбыс эффектілерінің мамандары әртүрлі қарумен атысқан кездегі шуды қайта жасауды егжей-тегжейлі көрсетіп береді.

Цифрлы көптректі миксаж дәуіріне дейін дыбыс қалай жасалған? «Жеті самурай» (*Seven Samurai*) фильмінің Criterion шығарған қораптағы жинағында «Акира Куросава: жасау деген керемет» (*Akira Kurosawa: It Is Wonderful to Create*) деректі фильмі қызықты ақпарат береді. Деректі фильмінің 42-минутында дыбыс режиссері Ихино Минауа қалай төрт трекпен шектеліп, Фоли эффектісін жасауға болатынын талқылайды.

«Ойыншықтар оқиғасы-2» фильмінің «Музыка мен дыбыс» (*Music and Sound*) қосымшасының Sound Design (*Дыбыс дизайны*) бөлімінде дыбыстың көріністерде қалай жұмыс істейтіні жайлы жақсы мысал бар. Ойыншықтар тобының көліктер зулап жатқан көшені кесіп өтетін көрінісіндегі киногерлердің мақсаты қозғалыспен стазис арасындағы тым кереғарлықты (контрасты) жасау еді. Сондағы техникалардың бірі ойыншықтар қалт тұра қалған сәтте музыканы да тоқтатып, содан кейін әрі қарай жылжыған кезде қайта ойнату болды. Көрініс жалғыз дыбыс эффектісімен, жалғыз музыкамен және соңғы микспен ойнатылады.

«Сақина әміршісінің» әрбір томында «Орта жердің дыбыстары» (*The Soundscapes of Middle-earth*) деп аталатын қосымшалар бар, бұл үш қосымшаның жалпы уақыты бір сағатқа жуық. «Сақина бауырластығы» (*Fellowship of the Ring*) деректі фильмінде дыбысталуды (ADR), сонымен қатар дыбыс эффектісін қарастырады. Әр томда «Орта жерге арналған музыка» (*Music for Middle-earth*) деген бір сағатқа жуық созылатын бөлімдер бар. «Екі мұнара» (*Two Towers*) DVD жинағында Хелм шайқасының бірдей клиптерінің сегіз нұсқасымен дыбыс миксажын көрсетеді: оның біреуі – түсірілім кезінде жазылған дыбыс, алтауы дыбыстың таңдалған бөліктері (біреуінде музыка, екіншісінде қарулардың дыбысы т.с.с.) және соңғы микс. Аяқталмаған алты трек бөлек жазбалардан ішінара миксаждалған. Бастапқыда әрбір дыбыс бөлек-бөлек жазылған. Мысалы, «Патшаның оралуы» (*The Return of the King*) фильмінің басында Изенгардқа бару үшін Гэндельф топты орман ішімен алып жүреді. Сол кезде Леголастың жебелерін қорамсағынан шығарып жатқандағы дыбыстың бір трегi соңғы миксте әрең естілетін дыбысты құрайды.

Кең таралған фильм жасау туралы қосымшалардың бірі – музыкалық партитураларды талқылау. «Әлемдер қақтығысын түсіру» (*Scoring War of the Worlds*) қосымшасындағы толық қамтылған әрі жүйелі талқылауда Джон Уильямс қойған музыкасының нарратив функцияларын егжей-тегжейлі талдап береді. Қосымшаның режиссері Стивен Спилберг еді. «Алтын компас» фильмінің «Музыка» (*Music*) қосымшасында композитор Александр Десплат музыкалық мотивтерді талқылайды; ол сондай-ақ хикаяттағы этникалық топтарды ажырату үшін таңдаған экзотикалық аспаптар туралы айтып береді. «Қара сері» фильмінің композиторы Ханс Циммер «Анархия дыбысы» (*The Sound of*

Anarchy) қосымшасында Джокер кейіпкерге байланысты диссонант музыканы сипаттайды.

Серджио Леоненің вестерндерін көбінесе опералық деп атайды және фильмдегі музыкалар тарихшысы Джон Берлингэйм «Ил Маэстро: Эннио Морриконе және жақсы, жаман һәм ұсқынсыз» (*The Maestro: Ennio Morricone and The Good, the Bad, and the Ugly*) кітабында Морриконенің Леоненің партитурасын неліктен алдын ала жазып қойғанын түсіндіреді. Сонымен бірге бұл қосымша түсірілім мен монтаждау кезінде музыканы режиссердің қалай басқарғанын да тәптіштеп айтып береді.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Фильмдегі дыбыс өнері туралы ең жақсы кіріспені Джеймс Бюлер, Дэвид Ноймайер мен Роб Димердің «Фильмдерді тыңдау: фильм тарихындағы музыка және дыбыс» (*Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*) (New York: Oxford University Press, 2010) кітабынан таба аласыз. Бұл – біздің тарауымызға тамаша «келесі қадам», өйткені ол «Кино өнеріне кіріспе» кітабының форма мен стиль ақпаратына сүйенеді. Фильмдегі дыбыстың дамуы туралы Джон Бурман мен басқалар редакциялаған Уолтердің «Проекциялар 4» (*Projections 4*) (1995) кітабында Мөрчтің «Дыбыс дизайны: билейтін көлеңке» (*Sound Design: The Dancing Shadow*) деген тамаша эссесі бар (237–251-беттер). Эссеге «Өкіл әке» фильміндегі дауыс миксажының сахнадан тыс талқылауы қосылған.

Дэвид Льюис Юдолланың «Фильм дыбысының практикалық өнері» (*Practical Art of Motion Picture Sound*), 3-басылым (Boston: Focal Press, 2007) кітабы продакшн мен постпродакшндағы дыбысқа жалпы шолу жасайды. Оның ақпаратты DVD қосымшасы бар. Продакшн туралы басқа да керемет оқулықтар қатарында Тоилинсон Холмәннің «Фильм мен телевизияға арналған дыбыс» (*Sound for Film and Television*), 3-басылым (Boston: Focal Press, 2010) кітабы DVD қосымшасымен қоса берілген, Хилари Уейтт пен Тим Амисаның «Телевизия мен фильмге арналған аудио постпродакшн» (*Audio Post Production for Television and Film*), 3-басылым (Boston: Focal Press, 2004) кітабы бар.

Голливудтағы жазу һәм репродакшн дыбысының ерекше аспектілері туралы мақалалар *Recording Engineer/Producer* мен *Mix* басылымдарында жарияланған. Сонымен қатар Джефф Форленза мен Терри Стәуннің редакторлығымен шыққан «Фильмге арналған дыбыс» (*Sound for Picture*) (Winona, Minnesota: Hal Leonard,

1993), Том Кеннидің «Фильмге арналған дыбыс: 1990 жылдардағы фильм дыбысы» (*Sound for Picture: Film Sound Through the 1990s*) (Vallejo, CA: Mix Books, 2000) кітаптарын қараңыз. Дыбысты пайдаланып жүргендердің пікірін Винсент Ло Бруттоның «Дыбыс-фильм: фильм дыбысын жасаушылармен сұхбаттар» (*Soundon-Film: Interviews with Creators of Film Sound*) (New York: Praeger, 1994) кітабынан таба аласыз. Голливудтың бас дыбыс режиссері Уолтер Мөрч Рой Пол Мәдсеннің «Кино жұмысы: шеберлерден үйрену» (*Working Cinema: Learning from the Masters*) (Belmont, CA: Wadsworth, 1990) кітабында көптеген қазіргі дыбыс техникаларын түсіндіріп береді, 288–313-беттер. Дыбыс эффектілеріне Ванесса Теме Әминнің «Грааль Фоли: фильмге, ойындарға және анимацияға арналған дыбыс қою өнері» (*The Foley Grail: The Art of Performing Sound for Film, Games, and Animation*) (Boston: Focal Press, 2009) кітабында ерекше көңіл бөлінген.

Есту психологиясы туралы пайдалы кіріспе Роберт Секулер мен Рэндольф Блейктің «Қабылдау» (*Perception*) кітабында, 4-басылым (New York: McGraw-Hill, 2002). Р.Мюррей Шафенің «Дыбыс сахнасы: Біздің айналамыздағы дыбыс және әлемнің әуезі» (*The Soundscape: Our sonic Environment and the Tuning of the World*) (Rochester, VT: Destiny, 1994) және Дэвид Тоуптың «Дыбыс мұхиты: Сөйлесу эфирі, айналадағы дыбыс және қиялдағы әлем» (*Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*) (London: Serpent's Tail, 2001) кітаптарын да қараңыз.

Дыбыс күші

Психологтар біздің әртүрлі мағынадан туындаған ақпаратты жаппай, яғни тұтас сіңіріп алуымызды «кросс-модальді қабылдау» деп атайды. Бұл жаңа туған нәрестелер мен төрт айлық сәбилерде байқалады. Джозеф Д. Андерсонның «Иллюзия шындығы: когнитивті фильм теориясына экологиялық қадам» (*The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*) (Carbondale: University of Illinois Press, 1996) кітабының 5-тарауында кросс-модельді қосалқы түсірілімге деген бейіміміз біздің фильмді түсінуімізді қалай қалыптастыратынын қысқаша таныстырады.

Барлық режиссерлердің ішінде Сергей Эйзенштейн ғана дыбыс техникасы туралы қызықты әрі көп еңбек жазды. Оның аудио-визуалды полифонияны талқылағанын Херберт Маршалл аударған «Индифферентті емес табиғат» (*NonIndifferent Nature*) Cambridge: Cambridge University Press, 1987) кітабынан қараңыз, 282–354-беттер (әрі қарай музыканы талқылауын оқи аласыз). Сонымен қатар Роберт Брессонның «Кинематография ноталары» (*Notes on*

Cinematography) кітабында қызықты пікірлер бар, аударған Джонатан Гриффин (New York: Urizen, 1977).

Фильм дыбысының көркемдік мүмкіндіктері көптеген эсседе талқыланады. Ол туралы жан-жақты жазылған антология: «Жаңа аудиовизуалды эстетиканың Оксфорд анықтамалығы» (*The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*), редакторы Клаудиа Горбмэн, Джон Ричардсон мен Карол Верналлис (New York: Oxford University Press, 2012). Сондай-ақ Джон Белтон мен Элизабет Уейстің редакторлығымен жарық көрген «Фильм дыбысы: теория һәм практика» (*Film Sound: Theory and Practice*) (New York: Columbia University Press, 1985); Рик Альмәннің редакторлығымен шыққан «Дыбыс теориясы, дыбыс практикасы» (*Sound Theory Sound Practice*) (New York: Routledge, 1992); Ларри Сидер, Диане Фримэн мен Джерри Сидердің редакторлығымен жарық көрген «Дыбыс сахнасы: дыбыс дәрістері мектебі, 1998–2001» (*Soundscape: The School of Sound Lectures 1998–2001*) (London: Wallflower, 2003) кітаптарын; «Фильмдердегі дыбыс пен музыка» (*Sound and Music in the Movies*) мақаласын (*Cinéaste* журналы (21, 1–2) (1995) (46–80) және Джей Бек пен Тони Граеда редактор болған «Көңілсіз шу: фильм дыбысы туралы сыни зерттеулер» (*Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*) (Urbana: University of Illinois Press, 2008) кітабын оқыңыз. Филип Брофидің редакторлығымен шыққан үш антологияның жалпы атауы – «Синесоник» (*CineSonic*) (Sydney: Australian Film Television and Radio School, 1999–2001).

Фильм дыбысының эстетикасы туралы ең көп зерттеу жүргізген – Мишель Шион. Ол өзінің идеяларын «Фильм, дыбыс өнері» (*Film, A Sound Art*) кітабында жинақтаған, аударған Клаудиа Горбмэн (New York: Columbia University Press, 2009). Сара Козлова кинодағы сөйлеу туралы біршама қалам сілтеген: «Көрінбейтін хикаятты баяндаушылар: Америка қойылымды фильмдеріндегі кадрдан тыс баянсөз» (*Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*) (Berkeley: University of California Press, 1988) бен «Кездейсоқ естілген фильм диалогтары» (*Overhearing Film Dialogue*) (Berkeley: University of California Press, 2000) кітаптарын қараңыз. Леа Джейкобс «Қаршығамен жалғастыру» (*Keeping Up with Hawks*) мақаласында біраз диалог үлгілерін сараптаған, *Style* журналы (32, 3) (күз, 1998) (402–426). Біздің «Оның қызы Фрайдей» фильміндегі жылдамдалатын және баяулатылған ритм туралы ескертуіміз осы кітаптан алынған.

Дыбыс пен сурет монтажі туралы Джон Перселлдің «Фильмдердің диалогтарын монтаждау: көрінбейтін өнерге нұсқаулық» (*Dialogue Editing for Motion Pictures: A Guide to the Invisible Art*) (Boston: Focal Press, 2007) кітабынан оқыңыз. Диалог сәйкестігі Эдуард Дмитриктің «Фильмді

монтаждау» (*On Film Editing*) (Boston: Focal Press, 1984) кітабының 47–70-беттерінде егжей-тегжейлі түсіндірілген.

«Сібірден келген хат» (*Letter from Siberia*) фильмінің үзіндісі деректі фильм киногерлерінің дыбыспен үлкен тәжірибелер жасағанын көрсетеді. Басқа мәселеге қатысты Базил Райттың «Цейлон жайлы ән» (*Song of Ceylon*) және Хамфрей Дженниңстің «Британияны тыңда» (*Listen to Britain*) мен «Тимотидің күнделігі» (*Diary for Timothy*) фильмдерін көріңіз. Бұл фильмдердегі дыбыстың талдауларын Пол Ротханың «Деректі фильмдерінен» «*Documentary Film*» (New York: Hastings House, 1952) және Карел Рейц пен Гавин Миллардың «Фильм монтаждаудың техникалары» (*Technique of Film Editing*) (New York: Hastings House, 1968) (156–170-беттер) кітаптарынан таба аласыз.

Стивен Хандзо фильм дыбысын жазу мен қайта ойнату жүйесін жан-жақты талқылауды Уейз бен Белтонның «Фильм дыбысы: теория және практика» (*Film Sound: Theory and Practice*) кітабындағы «Фильм дыбысы технологиясының баяндау глоссарийі» (*A Narrative Glossary of Film Sound Technology*) тақырыбында ұсынады. Оның жаңартылған шолуын Жанлуке Сердженің «Долби дәуірі: қазіргі Голливудтағы фильм дыбысы» (*The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*) (Manchester: Manchester University Press, 2005) кітабынан табуға болады.

Жақында зерттеушілер дыбыстың белгілі бір жанрларда қалай жұмыс істейтінін зерттеді. «Фаламшардан тысқары: музыка, дыбыс және ғылыми фантастикалық кино» (*Off the Planet: Music, Sound, and Science Fiction Cinema*) (редакторы Филип Хейворд (Eastley, UK: John Libbey, 2004) және Уильям Уиттиңтонның «Дыбыс дизайны мен ғылыми-фантастика» (*Sound Design and Science Fiction*) (Austin: University of Texas Press, 2007) кітаптарын қараңыз. Вестерн туралы «Шетел жазбалары» (*Notes from the Frontier*) (редакторы Кэтрин Калинак) (New York: Routledge, 2011) кітабында бар. «Фэнтези киносындағы музыка» (*The Music of Fantasy Cinema*) (редакторы Джанет К.Халфайрд) (London: Equinox, 2012), «Қорқынышты тректер: музыка, дыбыс және үрей киносы» (*Terror Tracks: Music, Sound, and Horror Cinema*) (редакторы Филип Хейворд) (London: Equinox, 2009), «Үрей фильмдегі музыка: қорқынышты есту» (*Music in the Horror Film: Listening to Fear*) (редакторы Нейл Лернер) (New York: Routledge, 2009) кітаптарын да оқыңыз.

Уолтер Мөрчтің еңбектері монтаждау тарихымен қатар Америка дыбыс дизайны тарихы үшін де маңызды. Мұнда онымен болған біраз сұхбаттардың веб-нұсқасы бар. Іріктелген видеоларды келесі сілтемеден көруге болады: <http://designingsound.org/2009/10/walter-murch-special-interviews/>. Оның дыбыс жазу әрі оны ойнатуды талқылаған сұхбатының қызықты көшір-

мелері, сондай-ақ «*Өкіл әке*» және «*Ағылшын па-циенті*» еңбектері <http://www2.yk.psu.edu/~jmf3/murchfq.htm> сайтында.

Дыбыссыз фильмді дыбысты фильммен салыстыру

Жақсы фильм әсерлі, ал нашар фильм ойды бөлетін дыбысы бар ерекше визуалды орта ғана деген болжам баяғыда қалыптасқан. 1920 жылдардың соңында көптеген киногер синхрондалған дыбыстың пайда болуы дыбыссыз өнерді бүлдіреді деп өздерін қарсы әңгіменің өрбуінен қорған. Нашар дыбысты фильм жайында Рене Клайр: «Бейне фонограф жазбаның иллюстрациясы рөліне дәлме-дәл көшіріледі. Барлық көрсетілімнің бір ғана мақсаты бар, ол – «кинематографиялық ойнату» деп аталатын қойылымға жақындау. Егер сіз ағылшын тілін түсінбесеңіз іш пыстырарлық, ал түсінетін болсаңыз шыдап отыра алмайтын шексіз көріністер өтіп жатады», – деп баса айтты («Кешегі және бүгінгі кино» (*Cinema Yesterday and Today*) (New York: Dover, 1972), 137-бет). Рудольф Арнхейм болса «дыбысты фильмді енгізу фильм әртістерінің «табиғи» (бұл сөздің ең жеңіл мағынасында) көркемдіктен ада, өздерінің үлкен мүмкіндігіне қатысты талап-мүддесіне пайдаланатын көптеген форманы бұзды» деп сендірді («Фильм өнер ретінде» (*Film as Art*) (Berkeley: University of California Press, 1957) (154-бет).

Бүгінде біз мұндай сенімдерді ойдан шығарылған деп ойлаймыз, бірақ алғашқы дыбысты фильмдердің тек жаңашылдық үшін ғана диалогқа сүйенгенін ұмытпағанымыз жөн; Клер мен Арнхеймнің екеуі де дыбыс эффектілері мен музыканы қоштағанымен, мылжың сөзден бас тартты. Қалай болғанда да, дыбысты фильмде көбірек реализм болуы мүмкін деген Андре Базен, ақырында, шарасыз реакцияны өзі бастады. Оның «Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) 1-том (Berkeley: University of California Press, 1967) кітабын қараңыз. Дегенмен Базеннің өзі дыбыс фильмдегі бейнеге қарағанда екінші орында деп сенген сияқты. Бұл көзқарасты Зигфрид Кракауэр де «Фильм теориясы» (*Theory of Film*) (New York: Oxford University Press, 1965) еңбегінде алға тартады. «Фильмдегі дыбыс, егер бейнелер (көріністер) жетекші рөл атқарса ғана ортаның (медиум) рухына сәйкес келеді (103-бет).

Бүгінде көптеген киногерлер мен киносүйер қауым Фрэнсис Форд Копполаның дыбыс «ең болмағанда... фильмнің жартысы» деген пікірімен келіседі. 1970–1980 жылдардағы кинематографияның ең басты жетістігі – музыкаға, диалогпен эффектілерге ерекше жағдайда жан-жақты көңіл бөлінуі. Соған сәйкес қазіргі дыбыс тректері ауқымды жасалған һәм дыбысты ойнату, көрермен мен үй кинотеатрының әуесқойларын қы-

зықтыратын нәрсеге айналды. Бұл туралы Марк Керинстің «Долбиден (стерео) кейін: цифрлы дыбыс дәуіріндегі кино» (*Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*) (Bloomington: Indiana University Press, 2010) еңбегінде.

Америка киносындағы дыбыссыз фильмнен дыбысты фильмге өту туралы Харри М.Гедулдтың «Дыбысты фильмдердің тууы: Эдисоннан Джолсонға дейін» (*The Birth of the Talkies: From Edison to Jolson*) (Bloomington: Indiana University Press, 1975); Александер Уолкердің «Бұзылған үнсіздік» (*The Shattered Silents*) (New York: Morrow, 1979) кітаптарын; Дэвид Бордуэлл, Джанет Штайгер және Кристина Томпсонның «Классикалық Голливуд киносы: 1960 жылдар продакшнының фильм стилі мен режимі» (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*) (New York: Columbia University Press, 1985) кітабының 23-тарауын; Джеймс Ластраның «Америка киносындағы дыбыс технологиясы: қабылдау, көрсету, қазіргі заман» (*Sound Technology in the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*) (New York: Columbia University Press, 2000); Чарльз О'Брайннің «Фильмдегі дыбыс шарттары: Франция мен Құрама Штаттардағы технология мен фильм стилі» (*Cinema's Conversion to Sound: Technology and Film Style in France and the U.S.*) (Bloomington: Indiana University Press, 2005) кітаптарын қараңыз. Дуглас Гомеридің «Дыбыстың келуі» еңбегі (*The Coming of Sound*) (New York: Routledge, 2005) АҚШ кино өнеркәсібінің тарихын ұсынады.

Фильмнің музыкасы

Кинодағы дыбыстардың ішінде ең көп талқыланғаны – музыка. Әдебиеттің ауқымы кең, сондықтан көптеген дыбыс жазылған фильмдер жылдам қолжетімді бола бастады.

Фильмді зерттеуге пайдалы, оған жазылған негізгі кіріспені Уильям С.Ньюмэннің «Түсінікті музыка» (*Understanding Music*) (New York: Harper, 1961) кітабынан таба аласыз. Ричард Дэвистің «Фильм түсіруге толық нұсқаулық» (*Complete Guide to Film Scoring*) (2-басылым) (Boston, MA: Berklee, 2010) кітабы – фильм жасау өнері мен бизнесіне жақсы кіріспе. Барынша тәжірибелі продакшн нұсқаулығы Фред Карлин мен Рэй Бөрн Райттың «Тректе: қазіргі фильмдерді дыбыстауға нұсқаулық» (*On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*) (2-басылым) (New York: Routledge, 2004) кітабында. Карлиннің «Фильмдерді тыңдау» (*Listening to Movies*) (New York: Routledge, 2004) кітабы Голливуд дәстүрінің ашық талқысын алға тартады.

Фильмді дыбыстау тарихы Рассэл Лактың «Жиырма төрт кадр астында: фильм музыкасының тереңге көмілген тарихы» (*Twenty-Four Frames Under: A Buried History of Film Music*) (London:

Quartet, 1997) кітабында ерекше әдіспен берілген. Фильм музыкасының Голливудтағы тарихын Рой М.Прендергасттың «Фильм музыкасы: қараусыз қалған өнер» (*Film Music: A Neglected Art*) (New York: Norton, 1977), Гари Марморштейннің «Голливуд рапсодиясы: фильм музыкасы және оны жасаушылар, 1900–1975» (*Hollywood Rhapsody: Movie Music and Its Makers 1900–1975*) (New York: Schirmer, 1997) кітаптарынан оқуға болады. Барынша жан-жақты мәліметтерді Мервин Куктың «Фильм музыкасының тарихы» (*A History of Film Music*) (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), Джеймс Вержбицкийдің «Фильм музыкасы: тарих» (*Film Music: An History*) (New York: Routledge, 2009) кітаптарынан таба аласыз. Сонымен қатар Мартин Миллер Маркстың «Музыка һәм дыбыссыз фильм: контекстер мен тақырыптық зерттеулер, 1895–1924» (*Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies 1895–1924*) (New York: Oxford University Press, 1997), Рик Альтмэннің «Дыбыссыз фильм дыбысы» (*Silent Film Sound*) (New York: Columbia University Press, 2005) еңбектерінде де айтылған. Фильм композиторларының сұхбаты Мишель Шелленің «Партитура» (*The Score*) (Los Angeles: Silman-James, 1999); Дэвид Морганның «Партитураны тану» (*Knowing the Score*) (New York: HarperCollins, 2000); Марк Руссел мен Джеймс Яңның «Фильм музыкасы» (*Film Music*) (Hove, UK: Rota, 2000) кітаптарында бар.

Фильм музыкасы теориясының негізгі зерттеулері Клаудиа Горбмэннің «Естілмеген әуендер: нарратив фильм музыкасы» (*Unheard Melodies: Narrative Film Music*) (Bloomington: Indiana University Press, 1987) кітабында. Тақырып бойынша ақпаратқа толы, жан-жақты ойтолғамдарды Роял С.Браунның «Обертондар мен ерекшеліктер: фильм музыкасын оқу» (*Overtones and Undertones: Reading Film Music*) (Berkeley: University of California Press, 1994) кітабынан таба аласыз. Сонымен қатар «Дыбыс трегi сыртында: музыканы кинода көрсету» (*Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*) кітабындағы эсселерді оқыңыз, редакторлары Даниэль Гөулдмарк, Лоренс Крамер және Ричард Лепперт (Berkeley: University of California Press, 2007). Джонатан Ромней мен Адриан Уоттонның «Фильм ойнатқышы: 50-жылдардан бергі әйгілі музыкалар һәм фильмдер» (*Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50s*) (London: British Film Institute, 1995) кітабында қызықты эсселер жинағы бар. Олармен қоса, Чук Джонстың «Музыка және анимацияланған карикатура» (*Music and the Animated Cartoon*) мақаласын оқыңыз, *Hollywood Quarterly* журналы (1, 4) (шілде, 1946) (364–370). Карл Сталлицинің анимациядағы дыбыс тректерін жинаған үлгілері компакт дискіде бар, оның еңбегі Даниэль Гөулдмарктің «Анимацияға арналған әуендер: музыка һәм Голливуд анимациясында»

(*Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon*) (Berkeley: University of California Press, 2007) жан-жақты зерттелген.

Белгілі бір фильмдерде музыка қалай жұмыс істейді? Өте әйгілі талдауларды Мишель Гленни мен Ричард Тейлордың редакторлығымен жарық көрген «Таңдамалы еңбектер» (*Selected Works*) кітабының 2-томынан, «Монтаж теориясы жолында» (*Towards a Theory of Montage*) тарауындағы Сергей Эйзенштейннің «Тігінен монтаждау» (*Vertical Montage*) мақаласынан таба аласыз (London: British Film Institute, 1991) (327–399-беттер). Мұнда Эйзенштейн өзінің «Александр Невский» (*Alexander Nevsky*) фильміндегі секанстың дыбыс/бейне байланыстарын зерттейді. Леа Джейкобс Эйзенштейннің теорияларын «Эйзенштейннің сабақтары: «Қаһарлы Иван» фильміндегі ритм және қарқын, 1-бөлім» (*A Lesson with Eisenstein: Rhythm and Pacing in Ivan the Terrible, Part I*) мақаласында тексереді, *Music and the Moving Image* журналы (5, 1) (2012); электронды нұсқасын осы жерден оқи аласыз: <http://www.jstor.org/action/showPublicati on?journalCode=musimoviimag>.

Фильм музыкасы туралы таңдамалы талдаулар туралы білгіңіз келсе төмендегідей кітаптарды қарап шығыңыз: Грэм Брюс, «Бернард Херрмэн: Музыка және баяндау» (*Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*) (Ann Arbor: University of Michigan, 1985); Кэтрин Калинак, «Партитураны реттеу: музыка және классикалық Голливуд фильмі» (*Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*) (Madison: University of Wisconsin Press, 1992); Джефф Смит, «Коммерция дыбыстары: әйгілі фильм музыкаларының маркетингі» (*The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*) (New York: Columbia University Press, 1998); Памела Робертсон, редакторлары Войчик пен Артур Найт, «Қолжетімді дыбыс трегі: фильм мен әйгілі музыка жайлы эсселер» (*Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*) (Durham, NC: Duke University Press, 2001). Mubi фильм веб-сайтында музыкамен толықтырылған үлкен фильмдердің балама және ойнатылған партитуралары туралы мақалалар сериясы жарияланған. <http://mubi.com/notebook> сайтына кіріп, «жоғалған дыбыстар мен дыбыс тректері» (*lost sounds and soundtracks*) деп іздеңіз.

Scarecrow Press нақты бір фильмдердің партитурасына арналған серияларды шығарған. Мысалы, Чарльз Лейнберген, «Эннио Морриконең жақсы, жаман және ұсқынсыз фильмі: фильм партитурасының нұсқаулығы» (*Ennio Morricone's The Good, the Bad, and the Ugly: A Film Score Guide*) (2004), Бен Уинтерз, «Эрик Вольфган Корнгөулдің Робин Гудтың шытырман оқиғалары фильмі: фильм партитурасының нұсқаулығы» (*Erich Wolfgang Korngold's The Adventures of Robin Hood: A Film Score Guide*) (2007) және Аннетте Дэвисон, «Алекс Норттың «Арман трамвайы»

фильмі: фильм партитурасының нұсқаулығы» (*Alex North's A Streetcar Named Desire: A Film Score Guide*) (2009), Дэвид Джулианның «Мәртебе» (*The Prestige*) фильмінің партитурасын талқылауын келесі сілтемеден оқи аласыз: <http://www.aintitcool.com/node/31031>.

Дубляж және субтитрлер

Киноны зерттеуді жаңадан бастаған адамдар шет тіліндегі фильмде аударылған диалогтарды субтитрмен көрсеткенде еріксіз қабақ шытатыны бар. Олардың «неге фильмнің дубляжалған нұсқасын көрсетпеске, диалогты көрермен тілінде қайта жазып шығуға болады ғой» деген уәж айтуы да мүмкін. Өйткені Германия мен Италия сияқты көптеген елде дубляж кең тараған. Солай бола тұра, фильмді зерттеушілердің көпшілігі неліктен субтитрді жөн көреді?

Оның бірнеше себебі бар. Дыбысталған дауыстардың әдетте жұмсақ студиялық дыбысы болады. Актерлердің дауыстарын алып тастау олар ойнаған қойылымдардың ең маңызды бөлігін өшіріп тастайды (дубляжды жақтаушылар Кэтрин Хепберн, Орсон Уэллс пен Джон Уэйннің қойылымдарының өз денелеріне сәйкес келмейтін дауыстан қалай қиналатынын көру үшін ағылшын тілді фильмдердің дубляжалған нұсқасын көрсе болады). Дубляждау кезіндегі аударманың әдеттегі барлық проблемасы – белгілі бір сөздерді нақты ерін қозғалыстарымен синхрондау қажеттілігі арта түседі. Ең бастысы, субтитрлер арқылы көрермен бұрынғыдай дыбыс трегінің түпнұсқасын тыңдай алады. Түпнұсқа дыбыс трегін алып тастау арқылы дубляждау фильмнің белгілі бір бөлігін бүлдіреді.

Субтитрлеу тәжірибесіне шолуды Иан Иварссон мен Мэри Карроллдың «Субтитрлеу» (*Subtitling*) (Simrishamn, Sweden: TransEdit, 1998) кітабынан таба аласыз.

Ұсынылған веб-сайттар

<http://www.filmsound.org> Көптеген мақалалар, сұхбаттар, видеолар мен басқа сайттарға сілтемелері бар кинодағы дыбыс жайын ауқымды түрде қарастыратын веб-сайт.

<http://www.mixonline.com> *Mix Magazine* журналының сайты, фильм һәм видео дыбыс продакшнның барлық аспектілерін ұсынады. Видео сұхбаттармен қатар көптеген тегін мақалалар мен ерекше веб-контенттер де осында.

<http://designingsound.org/> Бұл сайттың кейбіреулері – оқырманның сұрағына жауап берген дыбыс режиссерлерімен өткізілген терең мағыналы сұхбаттар мен блогтар, жаңалықтар мен мақалалар жинағы.

<http://usoproject.blogspot.com/> Unidentified Sound Object – фильм режиссерлерімен өткізілген сұхбаттарды, электроника мен дыбыс тәжірибелерін ұсынатын сайт.

<http://www.widescreenmuseum.com/sound/sound01.htm> Ерекше құжаттармен суреттелген дыбыс жүйесінің тарихына шолу.

<http://www.filmmusic.com> Қазіргі релиздер туралы жаңалықтар, композиторлармен және топтармен сұхбаттар.

<http://www.filmscoremonthly.com/daily/index.cfm> Мақалалар, видеолар және фильм партитураларына қатысты қазіргі шолулар тізімі мен тұрақты «Олар музыканы еске алды ма?» (*Did They Mention the Music?*) қызметі бар.

<http://filmsound.org/syncbanks/> 1995 жылғы «Синхронды кадрлар: постпродакшн дыбыс өнері мен техникасы» (*Sync Takes: The Art and Technique of Postproduction Sound*) мақаласында Элизабет Уейз дыбыс миксажына қатысты креативті таңдауларды қысқаша зерттейді.

«ҚОРЫТЫНДЫ: СТИЛЬ ФОРМАЛЫҚ ЖҮЙЕ РЕТІНДЕ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

DVD-ге арналған қосымшалар көбінесе жеке фильм техникалары мен олардың функцияларын талқылайды. Олар стильдің жүйелі түрде қалай жұмыс істейтінін сирек қарастырады. Дегенмен аздаған талдаулар жасауға тырысатын бонус функциялар баршылық.

«Америкалық граффити» фильмінің жасалуы» (*The Making of American Graffiti*) қосымшасында фильм стилін барынша жан-жақты сипаттап, әйгілі дыбыс режиссері Уолтер Мөрчтің пікірлерін де қосады. «Жақсы, жаман және сүйкімсіз» (*The Good, the Bad, and the Ugly*) фильмінің DVD-не «Леонның стилі» (*The Leone Style*) қосымшасында бірнеше режиссердің шешімдері: баяу визуалды ритм жасау үшін ұзақ кадрларды пайдалану, өте ұзақ кадрлар мен тым ұзақ ірі

пландардың үйлесуі, суреттердің имитациясы һәм опера ұлылығы талқыланады.

«Менің жеке Идахом» фильмінің жасалуы» қосымшасы стильмен формальқ жүйе ретінде нақты жұмыс жасайды, фильмнің ашылуы мен жабылуында пайдаланылған техникаларды салыстырып, стильдегі өзгерістерге хикаят прогресі ретінде ілесіп отырады. Қысқаметражды фильм камера қозғалысы мен бұрышты, жарықтандыруды, декорацияларды, сахналауды қамтиды.

«Эльмер Бернштейн және керемет жетеу» (*Elmer Bernstein and The Magnificent Seven*) фильмінде музыка сарапшысы Джон Берлицгейм кейде таңғаларлық контраста түсетін музыкалық һәм визуалды ритмді салыстырады. Ол сондай-ақ партитура тақырыптары мен оркестрлерінің нарративте қалай жұмыс істейтінін талдайды.

«Сахна анатомиясы» (*Anatomy of a Scene*) қосымшасы «Жұмақтан жырақ» фильміндегі сәкеннің стилін талдайды. Ол продакшн дизайны мен костюмдерді, кинематографияны, актерлердің ойынын, монтаждауды және музыканы қамтиды. Ең соңында аяқталған көрініс көрсетіледі.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Фильм стилі ұғымы

Кейде стиль ұғымын табиғатынан жақсы деген ұғымды білдіру үшін бағалау тұрғысынан да пайдаланамыз («Міне, енді оның нағыз стилі бар!») «Кино өнеріне кіріспе» кітабының басынан аяғына дейін біз терминді салыстырмалы түрде қолдандық. Біздің ойымызша барлық фильмнің стилі бар. Бұл барлық фильмде аралық (медиум) техникаларды *аздан* болса да кәдеге асыруға байланысты. Ол жағы техникаларда айтарлықтай дәрежеде ұйымдастырылған. Стиль, ендеше, киногерлер жасаған жүздеген креатив шешімдердің нәтижесі.

Әртүрлі өнердегі стиль ұғымын талқылау туралы Монро С.Бодслейдің «Эстетика: сыншылдық философиясының проблемалары» (*Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*) (New York: Harcourt Brace and World, 1958); Дж. В.Канниңхам редакциялаған «Стиль проблемасы» (*The Problem of Style*) (Greenwich, CT: Fawcett, 1996); Берел Лаң редакторлық жасаған «Стиль тұжырымы» (*The Concept of Style*) кітаптары бар, олар 2-рет қайта редакцияланған (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987).

Кинодағы стильдің жаңашыл зерттеулерін Эруин Панофскидің «Фильмдегі стиль һәм медиа» (*Style and Medium in the Moving Pictures*) (түпнұсқасы 1937 жылы жарық көрген), Даниэл Тэлботтың редакторлығымен шыққан «Фильм

антологиясы» (*Film: An Anthology*) (Berkeley: University of California Press, 1970) (13–32-беттер); Реймонд Дургнаттың «Фильмдер мен сезімдер» (*Films and Feelings*) (Cambridge, MA: MIT Press, 1967) кітабынан табуға болады.

Стильдер мен фильмдер туралы жан-жақты жазылған эсселерді Леннард Хейбьерг пен Питер Шепелернің редакторлығымен шыққан «Фильм стилі һәм хикаят: Торбен Гродал құрметі» (*Film Style and Story: A Tribute to Torben Grodal*) (Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003) кітабынан іздеңіз. Фильм стилі жайлы біраз мақалалар *Style* журналына жинақталған (32, 3) (күз, 1998). Сыншылар мен тарихшылардың стильге қатысты жасаған қадамдарының әртүрлі әдістеріне шолуы Дэвид Бордуэллдің «Фильм стилінің тарихы туралы» (*On the History of Film Style*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997) кітабында. Бордуэлл әртүрлі кезеңдегі әр киногердің және әр елдің фильм стильдерін «Кинодағы поэтика» (*Poetics of Cinema*) (New York: Routledge, 2008) еңбегінде тереңірек зерттейді.

Режиссерлер кейде өздерінің креативті таңдаулары тізбекті стильді қадамдардың ішіндегі техникаларды қалай үйлестіретінін түсіндіреді. «Айдаһарды қалай құрастыру керек» (*How to Assemble a Dragon*) еңбегінде Дэвид Финчер «Айдаһар татуировкалы қыз» (*The Girl with the Dragon Tattoo*) фильміндегі монтаждау, камера жұмысы мен басқа да техникаларға қатысты таңдауларын талқылайды. Оны келесі сайттан оқи аласыз: <http://www.nytimes.com/slideshow/2011/12/18/magazine/dragon-tattoo-fincher.html?ref=magazine>.

«Азамат Кейн» фильмінің продакшны туралы тұтас бір кітап жазылды және бұл оның стилінің қалай жасалғаны туралы көп мағлұмат береді: Роберт Л.Каррингер, «Азамат Кейн фильмінің жасалуы» (*The Making of Citizen Kane*) (Berkeley: University of California Press, 1985). Солардың қатарында Каррингер Уэллс пен әріптестерінің көптеген фильм көріністеріне арнайы эффектілерді пайдалану дәрежесін ашады. Фильмге деген құрмет пен оның қайта басылып шығуы туралы Грегг Толандтың фильм жайлы ақпаратқа толы «Азамат Кейндегі реализм» (*Realism for Citizen Kane*) мақаласын оқыңыз, *American Cinematographer* журналы (72, 8) (тамыз, 1991) (34–42). Толандтың терең фокус техникасын қалай тапқаны туралы *Life* журналына жазған мақаласын 110–116-беттерден табасыз: http://books.google.com/books?id=h0wEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Грэм Брюс «Азамат Кейн» фильміне арналған Бернард Херрмәннің музыкалық партитурасын «Бернард Херрмәнн: фильм музыкасы және баяндау» (*Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*) (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985) кітабының 42–57-беттерінде сипаттайды. Сонымен қатар Стивен К.Смиттің «От ортасындағы жү-

рек: Бернард Херрмәннің өмірі мен музыкасы» (*A Heart at Fire's Center: The Life and Music of Bernard Herrmann*) (Berkeley: University of California Press, 1991) кітабын қараңыз. Фильмдегі дыбыстың егжей-тегжейлі талдауын Рик Альтмәннің «Терең

фокусты дыбыс: «Азамат Кейн» және радио эстетика» (*Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic*) мақаласынан оқи аласыз, *Quarterly Review of Film and Video* журналы (15, 3) (желтоқсан, 1994) (1–33).

«ФИЛЬМ ЖАНРЛАРЫ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Жанр зерттеулері

55 минуттық «Жеті самурай»: шығуы һәм әсері» (*Seven Samurai: Origins and Influences*) деректі фильмі семсерлесу өнері жанрының керемет зерттеуін ұсынады. Алғашқы 14 минуты самурайлар мен олардың жапон мәдениетіндегі алатын орнына арналған. «Бұрынғы самурай фильмінің әсері» (*Early Samurai Film Influences*) атты екінші бөлімі семсерлесу туралы фильмдердің субжанрларын анықтап, оларды жасаудың ертедегі кезеңін, басқыншылық дәуірінен кейінгі тоқтауын талқылайды. «Самурай фильмін қайта жасау» (*The Samurai Film Reinvented*) бөлімінде 26 минут бойы, негізінен, Куросаваның «*Жеті самурайдағы*» жанрға ықпалы туралы айтылады.

Вестерндер

«Сильверато фильмінің жасалуы» (*The Making of Silverado*) – қайталау. Режиссердің жоспары, монтаждау, кинематография, декорация дизайны т.б. бөлімдері бар кәдімгі фильм жасау туралы деректі фильм. Ерекшелігі сол – фильмге вестерн тұрғысынан қараған. Режиссер Лоуренс Касдан классикалық вестернді қайта жандандырып, оны өзіне лайық құрметке бөлегісі келді. Актерлер мен түсіру тобы форма мен стильдің ретро Вестерн шарттарын қалай қолданғаны туралы талқылайды. «Буч Кэссиди мен Санденс Кид» фильмінің жасалуы» (*The Making of Butch Cassidy and the Sundance Kid*) қосымшасында 1960 жылдардың соңындағы жарнама деректі фильмдері үшін ерекше бірқатар видеороликтер бар. Режиссер Джордж Рой Хилл осы классикалық вестерн өндірісінің боямасыз есебін береді.

«Жердің айналуы: Джон Форд, Джон Уэйн және «Із кесушілер» (*A Turning of the Earth: John*

Ford, John Wayne, and The Searchers) деректі фильмінде қатысушылардың пікірі, продакшнның қазіргі кадры мен фильмнің сыни талдауы қамтылған. Вестерндердің әйгілі режиссерлерінің бірінің өмірбаянын оның классикалық «Ешқайдан келмеген жеті жан» (*Seven Men from Now*) фильмінің «Бадд Беттикер – Америкалық түпнұсқа» (*Budd Boetticher – an American Original*) DVD қосымшасынан таба аласыз. Вестерн туралы басқа да қызықты пікірталастарды «Сэр Кристофер Фрайлинг «Керемет жетеу фильміне» (*Sir Christopher Frayling on The Magnificent Seven*) және «Леонның батысы» (*Leone's West*) қосымшаларынан көруге болады.

«Эпопея зерттелді» (*An Epic Explored*) қосымшасында режиссер Джеймс Мэнголд вестерн сирек түсірілген кезеңде «*3:10 Юмаға*» фильмін жасау туралы айтып береді. Дәл сол дискіде фильмді жасау туралы, сонымен қатар оқтың орнына түйіршіктелген топырақпен ататын тапаншаны талқылайтын қысқа ғана сирек тақырыптар туралы ақпаратқа толы деректі фильм бар. «Ерте, ерте, ертеде, Батыс деген өлкеде» (*Once upon a Time in the West*) фильмі туралы үш деректі фильмде режиссерлер Леонның стилін талдап, фильмнің вестерн жанрындағы орны жайлы ой бөліседі.

Үрей фильмдер

«Лабиринт ішінде» (*Inside the Labyrinth*) «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) фильмінің жасалуы жайында болғанымен, онда үрей мен триллер фильм туралы да маңызды талдау бар. Сол сияқты «Айқай» (*Scream*) фильмінің жасалуы туралы «Айқай» фильмінің сахна сыртында» (*Behind the Scream*) қосымшасы үрей фильмінің шарттарын талқылайды. «Розмаридің баласы» (*Rosemary's Baby*) фильмі жасалуы туралы қысқаметражды фильмде арнайы эффектілердің жоқтығы мен фильмнің құбыжық элементтерінің айқын көрінуі сөз болады. Дегенмен осы фильмде иланудан тәуелді болып қалуға баса назар аударылғандықтан, «үрейсіз үлкен үрей фильмі» көбірек талқыға түскен.

Үрей фильмдерге арналған барынша жан-жақты DVD қосымша – кішкентай Weta Digital мүмкіндіктерінен бастап «Сақина әміршісіне» дейін созылған продакшнның әрбір аспектісімен жұмыс істейтін 4½ сағаттық, Питер Джексонның режиссерлігімен түсірілген «Қорқытушылар фильмінің жасалуы» (*The Making of The Frighteners*) деректі фильмі.

«Хэллбой» және «II Хэллбой: алтын армия» фильмдерінің екеуінің де қалай жасалғаны жайында деректі фильмі бар. Онда фильмдерде пайдаланылған құбыжықтарға ерекше көңіл бөлінген. Екінші фильмде күрделі қуыршақтар мен костюмдерден бастап компьютер арқылы жасалған жаратылыстарға дейін санар болсақ, құбыжықтардың 32 түрі болды.

Музиклдер

«Жаңбыр астында ән салғандар» DVD-нің қосымшасы «Музиклдер – ұлы музиклдер: Артур Фрид MGM-мен бірге» (*Musicals Great Musicals: The Arthur Freed Unit at MGM*) деректі фильмі «Оз елінің сиқыршысы», «Музыканттар вагоны» (*The Band Wagon*), «Мені Сент-Луисте қарсы ал» т.б. классикалық фильмдерді шығарған студияның музикл продакшнның алтын дәуірін айрықша атайды. Дыбысты фильмдердің алғашқы жылдарында түсірілген MGM студиясы музиклдерінің үзінділері мұны тарихи зерттеудің үлгісі етеді. DVD-де «Жаңбыр астында ән салғандар» фильмінің жасалуы туралы «Бұл қандай керемет сезім» (*What a Glorious Feeling*) дейтін тағы бір тамаша қосымша бар.

1994 жылы шыққан «Бұрынғыдан да зор махаббат: менің керемет ханымым, сол кезде және қазір» (*More Lovely Than Ever: My Fair Lady Then and Now*) деректі фильмі фильмнің тарихы жайлы ғана емес, фильмнің Бродвей музиклдерінің бюджеті қомақты адаптациялар циклінің соңында шыққанын көрсетіп, оның қайта жаңартылуы туралы да айтады.

«Сенбілік кеш безгері» (*Saturday Night Fever*) фильмінің «Музыка сахнасы сыртында» (*Behind the Music*) қосымшасы билейтін, бірақ ән салмайтын негізгі кейіпкерлермен қоса, осы ерекше әйгілі фильмнің жаңашылдығын талқылайды. Мұнда 1970 жылдары диско-циклдің (би кезеңінің) кенеттен қалай табысқа бөленіп, күрт құлдырап кеткені жайлы да айтылады.

«Сенің армандарыңның түнгі клубы: «Мулен Руж!» фильмінің жасалуы» (*The Nightclub of Your Dreams: The Making of Moulin Rouge!*) қосымшасында Николь Кидман фильм түсіру кезіндегі еріндерін ойнатылған әнмен синхрондамай, шынымен ән салғаны туралы айтып береді. Онда хореография туралы да бөлімдер бар.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Жанрлар және қоғам

Жанрдың ритуал ретіндегі әлеуметтік қызметінің тұжырымы Клод Леви-Стросстың теориясынан туындайды. Ритуал үлгілерінің бір нұсқасы – Томас Шатцтың «Голливуд жанрлары» (*Hollywood Genres*) (New York: Random House, 1981) кітабы. Сонымен қатар Джейн Фойердің «Голливуд музиклі» (*The Hollywood Musical*) (London: British Film Institute, 1982) және Рик Альмәннің «Америка музикл фильмі» (*The American Film Musical*) (Bloomington: Indiana University Press, 1987) кітаптарын оқыңыз. Альмән жанр теориясына қатысты көптеген мәселені қарастыратын «Фильм/жанр» (*Film/Genre*) (London: British Film Institute, 1999) кітабында өзінің көзқарасын нақтылап, мұқият қарастырады.

Жанрлық фильмдердің қоғамдық функциясының басқа да тұжырымдары бар. Олар өздеріне ортада көп қысым көретін және қорқатын әлеуметтік топтарды, әсіресе әйелдер мен аз нәсілді жұрттың мүддесін өзекті тақырып етіп алады. Жанрлардың хикаяттары мен иконографиясы аз нәсілді топтарды көпшілік тұрғындардың өміріне қауіп төндіретін сияқты бейнелейді. Фильмнің оқиғасы осы элементтерді ұстап тұру және жеңу үшін жұмыс істейді. Бұл тәсілдің бір аргументін Билл Николстың редакторлығымен шыққан «Фильмдер мен әдістемелер» (*Movies and Methods*) кітабының 2-томындағы Робин Вудтың «Америка үрей фильміне кіріспе» (*An Introduction to the American Horror Film*) мақаласынан таба аласыз (Berkeley: University of California Press, 1985) (195–220-беттер). Осы ерекше теорияның сынын Ноел Карроллдың «Үрей философиясы немесе жүрек парадоксы» (*The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*) (New York: Routledge, 1990) кітабынан да оқуға болады (168–206-беттер).

Жанрдың бірнеше тәсілі мен Голливуд жанрларының талдауларына шолу Стив Неаленің «Жанр және Голливуд» (*Genre and Hollywood*) (London: Routledge, 2000) туындысында бар. Әртүрлі тәсілдер Уилер Уинстон Диксонның редакторлығымен жарық көрген «Фильм жанры – 2000: жаңа сыни эсселер» (*Film Genre 2000: New Critical Essays*) (Albany: State University of New York Press, 2000) еңбегінде келтірілген.

Ерекше жанрлар

Вестерн жанрында шарттар өте көп. Олар негізгі фильмдерді тілге тиек ете отырып, бейнелерді қоса қамтыған пайдалы екі анықтамада: Фил

Харди редакторлық еткен «Вестерн» (*The Western*) (London: Aurum, 1991) мен «Вестерннің BFI серіктесі» (*The BFI Companion to the Western*) (New York: Atheneum, 1988) кітаптарында жақсы жіктелген. Соңғысының редакторы – Эдуард Бускомбе. Біздің вестерн шарттары туралы талқылауларымыз «Джон Кавелти, «Алты зеңбірек мистикасы» (*The Six-Gun Mystique*) (Bowling Green, OH: Bowling Green Popular Press, 1975) еңбегімізде айтылған. Ховард Хьюз «Спагетти вестерндері» (*Spaghetti Westerns*) (Harpندن, UK: Pocket Essentials, 2001) туындысында вестерннің бір субжанры туралы қысқаша баяндап, «Ерте, ерте, ертеде, Италия батысында: спагетти вестерндер бойынша көрерменге арналған нұсқаулық» (*Once upon a Time in the Italian West: The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns*) (London: I. B. Tauris, 2004) кітабында әрбір негізгі фильмге бір тарау арнаған.

Ноел Карролл жоғарыда атап өткен «Үрей философиясы» (*The Philosophy of Horror*) туындысында үрей фильмдерінің аффективті (кейіпкердің эмоционалды көңіл күйі) эстетикасын зерттейді. Біз жанрды талқылаған кезде басшылыққа алған Карроллдың талдаулары Синтия А.Фриландтың «Жалаңаш пен ажалсыз: зұлымдық һәм үрей шақыру» (*The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*) (Boulder, CO: Westview Press, 2000) кітабы мен Эндрю Тьюдордың «Құбыжықтар һәм есерсоқ ғалымдар: үрей фильмнің мәдени тарихы» (*Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*) (Oxford: Blackwell, 1989) еңбегінде ұсынған әлеуметтік есебімен толығырақ. Фил Хардидің редакторлығымен шыққан «Үрей» (*Horror*) (London: Aurum, 1985) кітабы – бәрін жанжақты қамтыған анықтамалық. Жанрдың тарихы мен тартымдылығы жайлы әртүрлі көзқарастар Стивен Принстің редакторлығымен жарық көрген «Үрей фильм» (*The Horror Film*) (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004) кітабында бар.

Америка мюзиклінің жалпы тарихын Этан Морденнің «Голливуд мюзиклі» (*The Hollywood Musical*) (New York: St. Martin's Press, 1981) шығармасынан оқыңыз. Арнайы тақырыптар туралы эсселер Рик Альмәннің редакторлығымен шыққан «Жанр: мюзикл» (*Genre: The Musical*) (London: Routledge & Kegan Paul, 1981) кітабында жинақталған.

1930 жылдардағы ревию мюзиклдер мен басқа да көптеген нарратив бағдарланған фильмдерге арналған Голливудтың көне мюзиклдеріне шолуды Ричард Барриостың «Қараңғылықтағы ән: мюзикл фильмнің тууы» (*A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*) (New York: Oxford University Press, 1995) кітабынан таба аласыз. Артур Фрид мюзиклдерге арналған ең маңызды продакшн бірлігі туралы Хьюг Фординнің «Ойын-сауық әлемі: MGM-нің еркін бөлімі» (*The World of Entertainment: The Freed Unit at MGM*) (New York: Doubleday, 1975) кітабында талқылай-

ды. Фред бірлігінің маңызды фильмдерінің бірінің тарихи алғышарты Эрл Дж.Хесс пен Пратибхи А.Дабхолкардың «Жаңбыр астында ән салғандар»: Америка жауһарының жасалуы» (*Singin' in the Rain: The Making of an American Masterpiece*) (Lawrence: University Press of Kansas, 2009) кітабында егжей-тегжейлі қарастырады. «Тербеліс уақыты» (*Swing Time*) – Ханна Хайамның «Фред пен Джинджер: Астер мен Роджерстің серіктестігі, 1934–1938» (*Fred and Ginger: The Astaire–Rogers Partnership 1934–1938*) (Brington, UK: Pen Press, 2007) кітабында талқыланған фильмдердің бірі.

Эрик Лихтенфелд «Экшн қатты сөйлейді: зорлық-зомбылық, қойылым және Америка экшн фильмі» (*Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*) қайта редакцияланған (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2007) кітабында триллер жанрымен жұмыс істейді. Бұл тарауда талқыланбайтын жанр туралы пайдалы кітаптар: Том Паулус пен Роб Киң редакторлық еткен «Комедия» (*Slapstick Comedy*) (New York: Routledge, 2010); Кристин Бруновска мен Хенри Дженкинс редакторы болған «Классикалық Голливуд комедиясы» (*Classical Hollywood Comedy*) (New York: Routledge, 1995); Дэвид Хьюз, «Комикс кітап фильмдері» (*Comic Book Movies*) (London: Virgin, 2003); Дэвид Динелло, «Технофобия! Адамзат технологиясындағы ғылыми-фантастикалық тұжырымдар» (*Technophobia! Science Fiction Visions of Posthuman Technology*) (Austin: University of Texas Press, 2005).

Америка киносынан таныс боп қалған жанрлар басқа елдерде де жиі кездеседі. Соның бір мысалы Робин Басстың «Франция нуар фильмі» (*French Film Noir*) (London: Marion Boyars, 1994) кітабында зерттеледі. Стивен Джей Шнайдердің редакторлығымен шыққан «Шексіз қорқыныш: жаһандағы үрей киносы» (*Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*) (Godalming, UK: FAB Press, 2003) кітабында көрсетілгендей, үрей фильміне халықаралық қызығушылық бар.

Веб-сайттар

<http://www.filmsite.org/genres.html> Тарихи түйіндер мен негізгі мысалдарды қосқан көптеген жанрлардың кең ауқымды талқысы.

<http://www.lewestern.com/> Вестернге арналған деректер базасы.

<http://www.fanpop.com/spots/horror-movies/links/480699/title/carfax-abbey-horror-film-database> 150-ге жуық басқа сайттарға сілтеме жасалған классикалық һәм қазіргі үрей фильмдерінің деректер базасы.

<http://www.musicals101.com/index.html> Мюзикалық театр, кино және телевизияға арналған анықтамалық сайт.

«ДЕРЕКТІ, ЭКСПЕРИМЕНТТІК ЖӘНЕ АНИМАЦИЯЛАНҒАН ФИЛЬМДЕР» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

«Механикалық балет» (*Ballet mécanique*) фильмінің әрүрлі үш нұсқасы бар, оның екеуі DVD дискісіне жазылған. Біздің бұл тараудағы талдауымыз Kino Video-ның екі диск жинағындағы «Авангард: 1920–1930 жылдардағы эксперименттік кино» (*Avant-Garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*) нұсқасына негізделген (оның «Көрінбейтін кино» (*Unseen Cinema*) жинағына қосылған нұсқасының әртүрлі реттегі секанстарынан айтарлықтай айырмашылығы бар).

Деректі және эксперименттік фильмдердің DVD-лерінде қосымшалар сирек. Сондықтан фильмдердің осы екі түріне арнап қолжетімді негізгі фильмдерді атап өтелік.

Деректі фильм

DVD-дегі толықметражды деректі фильмдерге «4 кішкентай қыз» (*4 Little Girls*) (НВО Home Video), «Телеграф жотасының жабайы тоты құстары» (*The Wild Parrots of Telegraph Hill*) (New Video Group), «Боздаған түйе оқиғасы» (*The Story of the Weeping Camel*) (New Line Home Video), «Энрон – бөлмедегі ең ақылды жігіт» (*Enron – The Smartest Guys in the Room*), «Магнолия» (*Magnolia*) (бұл дискінің фильмінің жасалуы туралы қосымшасы бар), «Круиз» (*The Cruise*) (Live/Artisan), «Бақылау бөлмесі» (*Control Room*) (Lions Gate), «Қанатты миграция» (*Winged Migration*) (Sony), «Соғыс бөлмесі» (*The War Room*) (MCA Home Video), «Бордельдерде туғандар» (*Born into Brothels*) (Thinkfilm), «Глинерлер және мен» (*The Gleaners and I*) (Zeitgeist), «UP сериялары» (*The UP Series*) (1964 жылдан бұрын: First Run Features), «Менің супер өлшемім» (*Super Size Me*) (Hart Sharp Video), «Армандардың ауырлығы» (*Burden of Dreams*) (Criterion), «Күнсіз» (*Sans soleil*) (Criterion), «Жайсыз шындық» (*An Inconvenient Truth*) (Paramount), «Ішкі жұмыс» (*Inside Job*) (Sony Pictures Classics) және «Рестрепо» (*Restrepo*) (Virgil Films and Entertainment) сияқты деректі фильмдер жатады. Қысқа фильмдер «Деректі фильм кадрларының толық жиегі» (*Full Frame Documentary Shorts*) 1–5 жинағына жинақталған (New Video Group).

DVD-дегі классикалық деректі фильмдер: «Біз неге шайқасамыз» (*Why We Fight*) (1943, Edi Video), «Мемфис сұлуы» (*Memphis Belle*) (1944, Aircraft Films), «Уиллдің салтанаты» (*Triumph of the Will*) (1934, Synapse), «Кон-Тики» (*Kon-Tiki*) (1951, Image Entertainment), «Торай жылы» (*In the Year of the Pig*) (1969, Homevision), «Тапсырыс нүктесі!» (*Point of Order!*) (1964, New Yorker Video) және «Теңізші» (*Salesman*) (1969, Criterion). Тамаша деректі фильмдерді жасаушы Роберт Флаэрти «Солтүстіктен келген Нанук» (*Nanook of the North*) (Criterion) және «Аран адамы» (*Man of Aran*) (Homevision) фильмдерінде көрінеді. «Хамфри Дженнингстің британдық және басқа фильмдерін тыңда» (*Listen to Britain and Other Films by Humphrey Jennings*) (Image) деректі фильмінде әйгілі британдық киногердің жұмыстары жинақталған.

Эксперименттік фильм

7 дискіден тұратын «Көрінбейтін кино: Ерте Америка авангард фильмі, 1894–1941» (*Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1894–1941*) қосымшасы эксперименттік фильмге шолу жасайтын 155 фильмді қамтыған (Image Entertainment; *Anthology Film Archives* баспасының осы аттас кітабы бөлек шығарылған). Осы және «Авангард: 1920 және 1930 жылдардағы эксперименттік кино» (*Avant-garde: Experimental Cinema of the 1920s and '30s*), «Авангард 2: 1928–1954 жылдардағы эксперименттік кино» (*Avant-Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954*) мен «Авангард 3: 1922–1954 жылдардағы эксперименттік кино» (*Avant-Garde 3: Experimental Cinema 1922–1954*) (Kino Video) қосымшалары арасында біраз сәйкестік бар. «IV Америка қазынасы: 1947–1986 жылдардағы авангард фильм» (*American Treasures IV: Avantgarde Film 1947–1986*) (Image) қосымшасында соғыстан кейінгі жылдардағы көптеген классикалық эксперименттік фильмдер қосылған. Луис Бунюэльдің «Андалузия төбеті» (*Un Chien andalou*) (1928, Transflux Films) және «Алтын ғасыр» (*L'Age d'or*) (1930, Kino video) қосымшалары сюрреализм классикаларын қамтыған.

Толықметражды эксперименттік фильмдер қатарында «Берлин: Ұлы қаланың симфониясы» (*Berlin: Symphony of a Great City*) (Image Entertainment), «Су мен күш» (*Water and Power*)

(Lookout Mountain), «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) (Image Entertainment) фильмдері бар.

Жекелеген эксперименталистердің жұмыстары: «Брахгаден. Антология» (*By Brakhage: An Anthology*) 1 және 2-топтама (Criterion; бұл топтамада киногерлермен болған сұхбаттар қосылған), «Майя Дерен. Эксперименттік фильмдер» (*Maya Deren: Experimental Films*) (Mystic Fire Video), «Пэт О'Нэйлл: Бес фильм» (*Pat O'Neill: Five Films*) (Lookout Mountain), «Гай Маддиннің топтамасы» (*The Guy Maddin Collection*) (Zeitgeist), «Ағайынды Кийлердің топтамасы» (*The Brothers Quay Collection*) (Zeitgeist), «Кеннет Анжердің фильмдері» (*The Films of Kenneth Anger*), 1 және 2-топтамалар, «Сиқырлы қолшамның толық циклі» (*The Complete Magic Lantern Cycle*) (Fantoma) топтамасында. Кен Джакобстың толықметражды «Том, Том, сырнайшының баласы» (*Tom, Tom, The Piper's Son*) деректі фильмін суретшілер DVD-ге қайта жазды. Эксперименттік киногерлер жасаған деректі фильмдер: «Майя Дереннің айнасы» (*In the Mirror of Maya Deren*) (Zeitgeist Films) мен «Брахгаге» (*Brakhage*) (Zeitgeist Films).

Анимация

Еңбектерін атап өткен бірнеше аниматорлардың да DVD қосымшалары бар. Лотта Райнигердің сұлба функциясын, «Ахмед ханзаданың шытырман оқиғасы» (*The Adventures of Prince Achmed*) анимациясының DVD қосымшасын Milestone студиясы жасаған. 20 қысқа фильмнен тұратын жинақты Британия кино институты (*British Film Institute*) «Регион-2» (*Region 2*) екі дискі жинағына жинақтады; мұнда «Лотта Райнигердің өнері» (*The Art of Lotte Reiniger*) деректі фильмі бар. «Ян Шванкмайердің қысқа анимацияларының жинағы» (*The Collected Shorts of Jan Švankmajer*) (Image) екі бөлек DVD дискісінде (анимация мен анимацияланған эксперименттік кадрлардың екеуі), солармен бірге «Диалогтың мүмкіндіктері» (*Dimensions of Dialogue*) анимациясы да бар. «Мүмкіндіктер» (*Dimensions*) дискісінде BBC-дің «Прага аниматорлары» (*Animator of Prague*) деректі фильмі бар.

Көптеген толықметражды анимацияланған фильмдердің DVD шығарылымдарының қосымшалары бар. Disney фильмдері көбінесе классикалық фильмдердің ақпаратты жасалу жолы туралы толықтыруларды қосады. «Бамби анимациясының жасалуы: ханзада дүниеге келді» (*The Making of Bambi: A Prince Is Born*) қосымшасы дизайн техникасы мен стилін талқылайды. Оның «Арт дизайн: орман әсерлері» (*Art Design: Impressions of the Forest*) бөліміне Disney-дің осы және басқа да фильмдеріндегі тереңдік эффектілеріне пайдаланатын көпжазықтықты (мультижазықтық,

мультиплейн) камераның керемет қолданысын қосқан. «Сауда құлықтары» (*Tricks of the Trade*) үзіндісінде көпжазықтықты камера туралы көбірек тоқталып, тереңдік белгілері талқыланды. «Бамби» (*Bambi*) анимациясының ашылуында техникаларды пайдалану жайы сөз болады. «Дисней архивінің ішінде» (*Inside the Disney Archive*) тарауы транспарент пен фонның мысалдарын ұсынып, сонымен бірге камера қозғалысын ұқсату үшін пайдаланатын ұзын фондарды да көрсетеді. «Бамби: Уолттың кездесу хикаяттары ішінде» (*Bambi: Inside Walt's Story Meetings*) қосымшасында актерлер фильм продакшны кезеңіндегі кездесулердегі транскрипцияларды оқып, фильм көріністеріндегі нарратив және стильдік мүмкіндіктердің кең ауқымын талқылайды. «Ішектегі аспаптар қосылмайды: «Пиноккио» фильмінің жасалуы» (*No Strings Attached: The Making of Pinocchio*) – Disney классикасының тағы бір керемет деректі фильмі.

«Уолт және оның тобы» (*Walt & el Grupo*) (Walt Disney Studios Home Entertainment) – Дисней және оның бірнеше аниматорлары мен дизайнерлерінің Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде түсірген Оңтүстік Америкаға сапар туралы тамаша толықметражды деректі фильмі (2008). Олардың сапары «Жақсы көрші саясатының» бір бөлігіне айналды. Оның нәтижесі «Салудос Амигос» (*Saludos Amigos*) пен «Үш кавальер» (*The Three Caballeros*) атты екі фильмнің жарыққа шығуынан да көрінеді. Оның алғашқы классикалық «Бразилия акварелі» (*Aquarela do Brasil*) фильмі 1943 жылғы түпнұсқасына қосылған кейінгі басылымдарда Гуфидің темекі тартып тұрған қысқа көрінісін өшіріп тастаған).

«Тауықтардың қашуын жоспарлау» (*The Hatching of Chicken Run*) деректі фильмінде Аардмәннің анимация туралы аздаған анықтамалық ақпараты бар. Аардмән сонымен бірге «Уоллес пен Громит» (*Wallace and Gromit*), «Жаратылыс тыныштығы» (*Creature Comforts*) сериялары жайлы да айта кетеді. Ол, үш нүктелі жарықтандырудың өте кішкентай масштабта қалай жұмыс істейтінін қоса алғанда, анимацияның ерекшеліктерімен жұмыс істейді (оның «Фильмдегі үй құсы» (*Poultry in Motion*) шығармасы балаларға арналған, бірақ ақпараты мардымсыздау). Алайда «Уоллес пен Громит: құбыжық қоянның қарғысы» (*Wallace & Gromit: The Curse of the Were-rabbit*) деректі фильмінде ақпараты мол, қызықты бөлімдер бар: режиссер Ник Парктің Аардмәнмен карьерасын бірге алып жүруінің тарихы туралы «Уоллес пен Громит Голливудқа қалай барды» (*How Wallace and Gromit Went to Hollywood*) фильмі; «Уоллес пен Громит: құбыжық қоянның қарғысы көріністері сахна сыртында» (*Behind the Scenes of 'Wallace & Gromit: The Curse of the Were-rabbit'*); «Аардмәннің өмірінің бір күні: студияға саяхат» (*A Day in the Life of Aardman: Studio Tour*); пластикалық фигураларды қалай жасайтынын көрсететін «Банниді

қалай жасады» (*How to Make a Bunny*) бөлімдері тартымды.

«Таңғажайып отбасы» (*The Incredibles*) анимациясының DVD нұсқасында фильмнің жасалуы туралы екі қосымша бар. Біріншісі – «Таңғажайып отбасы анимациясының жасалуы» (*Making of The Incredibles*) Pixar командасының қандай есерсоқ әрі ерекше екенін баса көрсетіп, жеңіл-желпі ақпарат береді. Екіншісі – «Таңғажайып отбасы анимациясының жасалуы туралы көбірек» (*More Making of The Incredibles*) кейіпкерлер дизайны мен үш нүктелі жарықтандырудан дыбыс эффектісіне дейінгі күрделі компьютер арқылы жасалған бейнелер фильмін жасаудың негізгі техникаларына керемет шолу жасайды.

«Менің итім Қызғалдақ» (*My Dog Tulip*) (New Yorker) фильмінің DVD нұсқасында 2D анимацияланған фильмдерді блокнотқа (парақтарға, планшетке) сурет салып, бояу арқылы цифрлы етіп қалай жасауға болатынын көрсететін 20 минуттық «Қызғалдақтың жасалуы» (*Making Tulip*) фильмі бар.

Кейбір ірі аниматорлар жайлы DVD қосымшаларда айтылады. «Иржи Трнка: қуыршақ анимациясының шебері» (*Jir'í Trnka: Puppet Animation Master*), «Иржи Трнканың қуыршақ фильмдері» (*The Puppet Films of Jir'í Trnka*) фильмдері ұлы чех аниматорының еңбектеріндегі сызбаларды ұсынады. «Норман МакЛарен: Топтамалар шығарылымы» (*Norman McLaren: The Collector's Edition*) DVD жинағында толықметражды өмірбаян бар, ал «Шығармашылық процесс: Норман МакЛарен» (*Creative Process: Norman McLaren*) жинағында көптеген клиптер жинақталған. МакЛарен өте көп бейнелі (көркем) фильм жасау әдістерін қолданған, сондықтан «Шығармашылық процесте» анимациядағы өзі қол жеткізген мүмкіндіктерді толық қамти отырып, ауқымды түрде жақсы шолу жасайды.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Деректі фильмдер

Билл Никольс өзінің «Деректі фильмге кіріспе» (*Introduction to Documentary*) (Bloomington: Indiana University Press, 2001) кітабында деректі фильмдердің түрі мен соған байланысты мәселелерді тілге тиек етеді. Деректі фильмнің тарихы туралы білгіңіз келсе Ричард Меран Барсамның «Қойылымды емес фильм: сыни тарих» (*Non-Fiction Film: A Critical History*) (қайта редакцияланған) (Bloomington: Indiana University Press, 1992) және Эрик Барноудың «Деректі фильм: қойылымды емес фильм тарихы» (*Documentary: A History*

of the Non-Fiction Film) (2-басылым) (New York: Oxford University Press, 1993) кітаптарын қараңыз.

Деректі фильмдер туралы қазіргі еңбектердің көбі деректі фильм жасау әдістерін қойылымды фильмнен қалай ажыратуға болатынына шоғырланған. Билл Никольстың «Шынайылықты көрсету» (*Representing Reality*) (Bloomington: Indiana University Press, 1991) кітабы осы мәселені зерттейді. Сонымен қатар Мишель Реновтың редакторлығымен жарық көрген «Деректі фильмді теориялау» (*Theorizing Documentary*) (New York: Routledge, 1993) кітабын; Каррол мен Дэвид Бордуэллдің редакторлығымен шыққан «Пост-теория: фильм зерттеулерін қайта құру» (*Post-Theory: Reconstructing Film Studies*) (Madison: University of Wisconsin Press, 1996) кітабындағы Ноел Карролл мен Карл Р.Платицнің эсселерін; Карл Платицнің «Қойылымды емес фильмдегі риторика және көрініс» (*Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*) (Гранд Рапидс, Мичиган: Chapbook Press, 2010) және Мишель Тобиастың редакторлығымен жарық көрген «Шынайылықты іздеу: деректі фильм жасау өнері» (*The Search for Reality: The Art of Documentary Filmmaking*) (Studio City California: Wiese, 1997) кітаптарын да оқыңыз.

Тарихи тұрғыда өте маңызды деректі фильм киногерлерінің зерттеулерін Кевин Джексонның (редактор) «Хамфри Дженнингс дәріскер» (*The Humphrey Jennings Reader*) (Manchester, UK: Carcanet, 1993); Томас У.Венсон мен Каролин Андерсонның «Шынайы көркем әдебиет: Фредерик Уайзманның фильмдері» (*Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*) (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989); Гари Еванстың «Джон Гриерсон және Ұлттық фильм кеңесі: соғыс уақытындағы үгіт-насихат саясаты» (*John Grierson and the National Film Board: The Politics of Wartime Propaganda*) (Toronto: University of Toronto Press, 1984); Пол Ротаның «Роберт Дж. Флахерти: өмірбаян» (*Robert J. Flaherty: A Biography*) (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983); Рандоф Льюистің «Эмиль де Антонио: Америкадағы қырғибақ соғыс кезіндегі радикалды киногер» (*Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*) (Madison: University of Wisconsin Press, 2000); Дуглас Келлнер мен Дан Стрейблдің редакциясымен шыққан «Эмиль де Антонио: дәріскер» (*Emile de Antonio: A Reader*) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000) кітаптарынан таба аласыз.

Алан Розенталь өзінің «Деректі фильм түсінігі: фильм жасау оқулығы» (*The Documentary Conscience: A Casebook in Film Making*) (Berkeley: University of California Press, 1980) кітабында бірнеше маңызды фильмді һәм Барбара Коппелдің «Харлан ауданы, АҚШ» (*Harlan County, U.S.A.*) фильмі мен басқа да телевизиялық деректі фильмдердің зерттеулерін көрсетеді.

«Роджер және мен» фильмі туралы

«Роджер және мен» (*Roger and Me*) фильмі жарыққа шыққаннан кейін 1989 жылдың ең үздік фильмі болып, Құрама Штаттар мен шетелдің үлкен аудиториясының ықыласына бөленді. Фильмдегі жайттардың шынайы хронологиялық оқиғалардан өзгеше екендігі туралы бірқатар мақала болмағанда, ол Академияның (Оскар) марапатына әбден лайық еді. Әрине, *General Motors* зауытындағы жұмыскерлерді жаппай жұмыстан босату, фильмде айтылғандай, қоғамға кері әсерін тигізді ме деген сұраққа жауап іздеу басталды. Бұл туралы негізгі пікірлер Харлан Джейкобсонның режиссер Мишель Мурмен өткізген сұхбатында айтылды («Мишель және мен» (*Michael and Me*) *Film Comment* журналы (25, 6) (қараша-желтоқсан 1989) (16–30). Бұл көп талқыланған әңгімеде деректі фильмнің нақтылығының әртүрлі тұжырымдары қарастырылады.

Джейкобсонның болған оқиғаның нақтылығы туралы сұрақтарына жауап бере отырып, Мур: «Хронология аздап өзгерген. Сондықтан мен мәліметтерді фильмге пайдалана алмадым», – деп мойындады (111-бет). Ол 1980 жылдардағы барлық жайтты қамтуға тырысқанын, ондай жағдайда фильм хронологиясының дәл болуы міндетті емес екенін айтты. Мур оқиғалардың орындарын ауыстыру фильмді барынша қызықты еткенін, уақытты басқара отырып қысқарту арқылы ондаған жылды көрудің мүмкін болғанын мәлімдеді.

Пікірталас Карлей Кохан мен Гари Кроудастың «Роджер және мен» фильмі туралы ой жүгірту, Мишель Мур және оның сындары» (*Reflections on Roger and Me, Michael Moore, and His Critics*) мақаласында талқыланады, *Cinéaste* журналы (17, 4) (1990) (25–30). Роджер Эберт фильмді уытты сатира (*angry satire*) ретінде қорғап, басқа бір деректі фильм түсірушінің сөзін алға тартты: «Сіз қолыңыздан келген ең жақсы кадрды алып, оны шамаңыз жеткенше керемет жақсы деңгейге жеткізу үшін біріктіріңіз болады. Егер бәрі хронологиялық ретпен жасалғанда, сынақтан өтетін деректі фильмдер көп болмас еді». Эберттің мақаласын келесі сілтемеден кездестіресіз: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19900211/COMMENTARY/22010306>. Карл Платиц «Роджер және мен» фильмін мәнерлі деректі фильмнің мысалы, Эррол Морристің еңбектерін де қамтитын үрдіс ретінде қабылдады («Жиектелген айна: деректі фильмдегі көрініс жағдайлары» (*The Mirror Framed: A Case for Expression in Documentary*) *Wide Angle* журналы (13, 2) (сәуір, 1991) (40–53). Мурдың үлкен веб-сайты бар: <http://www.michaelmoore.com/>.

Деректі фильмнің веб-сайттары

<http://www.documentary.org/> *Documentary* журналындағы жаңалықтар, үзінділер, сұхбаттар мен мақалаларды шығаратын Халықаралық деректі фильмдер қауымдастығының сайты. Лес Бланкпен болған сұхбатты <http://www.documentary.org/magazine/career-achievement-award-visionary-wayfarer-les-blank> сайтынан таба аласыз.

<http://documentary.net/> Тегін онлайн көруге болатын әуесқой және кәсіби деректі фильмдердің үлкен топтамасы. Осыған ұқсас сайттар: <http://topdocumentaryfilms.com/> және <http://documentaryheaven.com/>.

<http://stfdocs.com/films/archives/> Манхэттен фильмі сериялары, «Ойдан шығарылғаннан да біртүрлі» (*Stranger than Fiction*) фильмі, мақалалар мен киногерлер сұхбаты туралы постар бар.

<http://www.filmcritic.com/features/2011/04/top-ten-fake-documentaries/> Қойылымды фильмнің деректі фильм шарттарымен ойнай алатын әдістерінің салтанатты көрінісі.

Эксперименттік фильм

Эксперименттік фильмнің жақсы зерттеулерін келесі кітаптардан қарастырып көріңіз: П.Адам Ситней, «Қойылымды фильм: Америка авангард фильмі, 1943–1978» (*Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–1978*) (3-редакция) (New York: Oxford University Press, 2002); Скотт МакДональд, «Авангард фильм: фильм зерттеулері» (*Avant-Garde Film: Motion Studies*) (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Уильям К.Уес, «Уақытпен жылжыған жарық: авангард фильмдегі визуалды эстетика зерттеулері» (*Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*) (Berkeley: University of California Press, 1992); Пол Артур, «Көзқарас сызығы: 1965 жылдан бергі Америка авангард фильмі» (*A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005). Ал Джан-Кристофер Хорактың «Киноға ғашықтар: алғашқы Америка авангард фильмі, 1919–1945» (*Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*) (Madison: University of Wisconsin Press, 1995) антологиясы көп елене бермейтін бұрынғы кезеңге арналған. Осы антологияда Уильям Моритцтің «Механикалық балет» фильмінің алғышартын зерттеген «Америкалықтар Парижде: Мэн Рэй мен Дадлей Мөрфи» (*Americans in Paris: Man Ray and Dudley Murphy*) эссесі де бар. Скотт МакДональд қазіргі алдыңғы қатарлы киногерлермен жақын арада өткізген бірнеше сұхбаттарын өзінің бес томдық «Сыни кино:

тәуелсіз киногерлермен сұхбаттар» (*A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*) (Berkeley: University of California Press, 1988–2006) кітабына жариялады.

Эксперименттік фильмнің белгілі бір аспектілеріне бірнеше кітап арналған. Терме-бейне фильмдер Уильям К.Уистің «Қайта жасалған бейнелер» (*Recycled Images*) (New York: Anthology Film Archives, 1993); Сесилии Хаушер мен Кристоф Сеттеленің редакторлығымен шыққан «Фильмнің табылған кадры» (*Found Footage Film*) (Luzern: VIPER/zyklop, 1992) кітаптарында талқыланады. Америкалық авангард киноның тағы бір ірі үрдісі (тренд) Джэк Саргенттің редакторлығымен шыққан «Жалаңаш линза: кинодағы соққы» (*Naked Lens: Beat Cinema*) (London: Creating Books, 1997) кітабында қарастырылған. Лорен Рабиновиц «Қарсылық нүктелері: Нью-Йорк авангард киносындағы әйелдер, күш және саясат, 1943–1971» (*Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–71*) (Chicago: University of Chicago Press, 1991) кітабында эксперименттік фильм жасаушы әйелдер жайлы сөз қаузады. Осы кітапқа Майя Дереннің де материалдары қосылған. Калифорния авангард киносының жан-жақты зерттеуін Дэвид Джеймстің «Ең көп тараған авангард фильм: Лос-Анджелестегі кіші кинотеатрлардың тарихы мен географиясы» (*The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*) (Berkeley: University of California Press, 2005) кітабынан кездестіресіз. Компьютер арқылы жасалған эксперименттік фильмдердің тарихын қамтитын эсселер Малком Ле Грейстің «Цифрлы дәуірдегі эксперименттік кино» (*Experimental Cinema in the Digital Age*) (London: British Film Institute, 2001) кітабына енген.

Осы кітапта аты аталған бірнеше эксперименттік фильм жасаушылар зерттеу тақырыбына айналды. Майя Дерен туралы Брюс Р.МакФерсонның редакторлығымен шыққан «Деренді бағалау» (*Essential Deren*) (Kingston, New York: Docutext, 2005) кітабын қараңыз. Сонымен қатар Питер Босуелл, Джоан Ротфусс пен Брюс Дженкинстің «Б.д.д. 2000 жыл: Брюс Коннердің хикаяты, II бөлім» (*2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*) (New York: Distributed Art Publishers, 1999) кітабына да көз жүгіртіңіз (Коннердің әзілкеш болғаны сонша – кітаптың 1-бөлімі жоқ). Энди Уорхолдың еңбектері әртүрлі бұқаралық ақпарат құралдарында жарияланғанымен, оның фильмдері туралы Мишель О'Прейдің редакторлығымен шыққан «Энди Уорхол: фильм фабрикасы» (*Andy Warhol: Film Factory*) (London: British Film Institute, 1989) мен Дж. Дж.Мөрфидің «Камерадағы қара құрдым: Энди Уорхолдың фильмдері» (*The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*) (Berkeley: University of California Press, 2012) кітаптарында жан-жақты жазылған.

Басқа тұлғалар туралы Билл Ландистің «Эйнджер: Кеннет Эйнджердің рұхсат етілмеген өмірбаяны» (*Anger: The Unauthorized Biography of Kenneth Anger*) (New York: HarperCollins, 1995); Реджина Корнуэллдің «Снөудің көргендері: Мишель Снөудің фильмдері хәм фотографиилары» (*Snow Seen: The Films and Photographs of Michael Snow*) (Toronto: Peter Martin, 1980) кітаптарынан; Филип Монктың «Мишель Снөу жобасы: көркемөнер 1951–1993» (*The Michael Snow Project: Visual Art 1951–1993*) (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1994) кітабындағы «Толқын ұзындығының айналасында: Мишель Снөудің мүсін, фильм және сурет еңбектері» (*Around Wavelength: The Sculpture, Film and Photo Work of Michael Snow*) мақаласынан таба аласыз. «Том, Том, сырнайшының баласы» фильмін қайта жасаған адамның мансабы «Оптикалық пранктар: Кен Джакобс киносы» (*Optic Antics: The Cinema of Ken Jacobs*) кітабында қарастырылады (редакторлары Мишель Пьерсон, Дэвид Е.Джеймс пен Пол Артур) (New York: Oxford University Press, 2011). Холлис Фрамptonның жазбалары «Камера өнері мен жүйелі мәселелер» (*On the Camera Arts and Consecutive Matters*) кітабына жинақталған (редакторы Брюс Дженкинс) (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

Көптеген эксперименттік фильм жасаушылардың ерекше әрі қызықты веб-сайттары бар. Коллажист Крейг Болдуиннің (http://www.othercinema.com/oc_splash.html), автобиографиялық фильм жасаушы Сю Фридрихтің (<http://www.sufriedrich.com/>), оптикалық принтер шебері Пэт О'Нейлдің (<http://www.lookoutmountainstudios.com/index.php>), кинематограф, фокус жасаушы Кен Джакобстың (<http://www.starspangledtodeath.com/mainfiles/gallery.html>) сайттарына кіріп көріңіз.

Стэндиш Лаудер «Механикалық балет: кубистикалық кино» (*Ballet mécanique: The Cubist Cinema*) (Berkeley: University of California Press, 1975) кітабында әр кадрды талдаған. Малкольм Тервидің «Қазіргі өмірді фильмге түсіру: 1920 жылдардағы Еуропалық авангард фильм» (*The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*) (Cambridge, MA: MIT Press, 2011) атты еңбегінде жаңа талдаулар бар. Онда Терви 10-тараудағы фильмнің басқа нұсқасын пайдаланады. Алайда фильмнің авангард ойларына қатысты аргументі біздің талдауларымызбен сәйкес келеді.

Эксперименттік фильм туралы веб-сайттар

<http://www.dmoz.org/Arts/Movies/Filmmaking/Experimental> Эксперименттік кино туралы бірнеше веб-сайттардың порталы.

<http://www.hi-beam.net/cgi-bin/flicker.pl> Фликердің әртістер, фильмдер мен бүкіл әлем бойынша алда болатын бағдарламалар сияқты эксперименттік фильм туралы ақпарат алмасу веб-сайты. Киногерлер төменгі сайтта да постарын жариялайды. **Frameworks** <http://www.hi-beam.net/fw.html> қатар жүретін сайты тұрақты түрде эксперименттік фильмдерді талқылап тұрады. Мұнда сондай-ақ киногерлердің веб-сайттары мен блогтарының ұзақ тізімі бар.

Анимацияланған фильмдер

Анимациялық фильмдер Морин Фернистің «Фильмдегі өнер: анимация эстетикалары» (*Art in Motion: Animation Aesthetics*) (Sydney: John Libbey, 2007) кітабында жақсы зерттелген. Цифрлы дәуірге дейінгі әртүрлі техникалардың жалпы кіріспесі туралы Роджер Ноактың «Анимация: анимацияланған фильм техникаларына нұсқаулық» (*Animation: A Guide to Animated Film Techniques*) (London: MacDonald Orbis, 1988) және Кит Лейборнның «Анимация кітабы» (*The Animation Book*) (New York: Three Rivers, 1998) еңбегінде жан-жақты қамтылған.

Цифрлы анимацияға келер болсақ, Эндрю Шоңның «Цифрлы анимация» (*Digital Animation*) (Lausanne, Switzerland: AVA Publishing, 2008) еңбегі көптеген керемет иллюстрациялы фильмдер мен ойындар жасау үшін пайдаланылатын техникаларды барынша бағамдаған. Исаак В. Керлоудың «Компьютерлік анимация һәм эффектілер» (*Computer Animation and Effects*) (4-басылым) (Hoboken, NJ: Wiley, 2009) еңбегі осы кітаптың үшінші тарауында талқыланған жарықтандыру мен камераның қозғалысы сияқты техникалардың бағдарлама бойынша қалай жасалатынына тарихи кіріспе мен түсіндірме берген. Компьютер арқылы жасалған бейнелердің *Maya* анимациялық бағдарламасының кең ауқымды пайдалануы туралы (CD-ROM кіріспесі де бар) «Майя өнері» (*The Art of Maya*) (4-басылым) (Sybex, 2007) кітабынан оқыңыз.

Джанальберто Бернацидің анимацияның жалпы тарихы жазылған «Анимациялар: анимация киносына жүз жыл» (*Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*) (London: John Libbey, 1994) кітабы – осы саладағы халықаралық маңызы бар еңбек. Дональд Крафтон «Миккиден бұрын: анимацияланған фильм 1898–1928» (*Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*) (1982; 2-басылым) Chicago: University of Chicago Press, 1993) кітабында дыбыссыз фильм дәуіріне ой жүгіртеді. Джон Гранттың «Анимация шеберлері» (*Masters of Animation*) (New York: Watson-Guptill, 2001) кітабы әйгілі халықаралық аниматорлармен қысқаша таныстырады.

Көптеген әңгімелер Голливуд анимациясы, әсіресе студияда жасалған кадрлар дәуірі

туралы. Леонард Малтиннің «Тышқандар мен сиқыр: Америка анимацияланған фильмдер тарихы» (*Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*) (New York: New American Library, 1980); Мишель Баррьердің «Голливуд анимациялары: Алтын дәуірдегі Америка анимациясы» (*Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*) (New York: Oxford University Press, 1999) және Даниэль Голдмарк пен Чарли Кейлдің редакторлығымен шыққан «Көңілді суреттер: Голливуд студия дәуіріндегі анимация һәм комедия» (*Funny Pictures: Animation and Comedy in Studio-Era Hollywood*) (Berkeley: University of California Press, 2011) кітаптарын да қараңыз. Амид Амиди «Қазіргі анимация: елуінші жылдардағы анимация стилі мен дизайны» (*Cartoon Modern: Style and Design in Fifties Animation*) (San Francisco: Chronicle Books, 2006) кітабында стильдің өзгерістерін қарастырады. Аллан Нойврит «Анимация жасау: ең әйгілі анимацияланған телевизиялық шоулар мен фильмдердің ішінде» (*Makin' Toons: Inside the Most Popular Animated TV Shows and Movies*) (New York: Allworth Press, 2003) туындысында «Роджер қоянның суретін кім салды?» (1988) анимациясынан басталған дәуірдің сахна сыртындағы есебін ұсынады. Дэвид А.Прейстің «Pixar жанасуы: Компания құру» (*The Pixar Touch: The Making of a Company*) (New York: Alfred A. Knopf, 2008) кітабында соңғы жылдардағы ең табысты анимация студиялары туралы жазылған.

Пүтқа табынушылардың тағы бір маңызды үлесі туралы пікірлерді Ричард Неупеттің «Франция анимация тарихы» (*French Animation History*) (Chichester, UK: Wiley-Blackwell, 2011) кітабынан кездестіресіз.

Анимацияның өзіне тән техникалары Роджер Брирмен болған сұхбаттарда қамтылған, Роберт Рассета мен Сессиль Старрдың редакторлығымен шыққан «Эксперименттік анимация: иллюстрацияланған антология» (*Experimental Animation: An Illustrated Anthology*) (New York: Van Nostrand Reinhold, 1976); Лотта Райнигердің сұлба анимациялары туралы сөз қозғайтын «Көлеңке қуыршақтар, көлеңке театрлар және көлеңке фильмдер» (*Shadow Puppets, Shadow Theatres and Shadow Films*) (Boston: Publishers Plays, 1970); Мишель Фрирсонның «Пластин анимация: 1908 жылдан бастап қазірге дейінгі Америка жарық эффектілері» (*Clay Animation: American Highlights 1908 to the Present*) (New York: Twayne, 1994) кітаптарында айтылған. Питер Лорд пен Брайан Сибилейдің «Крекинг анимация: Аардмәннің 3D анимация кітабы» (*Cracking Animation: The Aardman Book of 3-D Animation*) (London: Thames & Hudson, 2004) туындысында Ник Парктың «Уоллес пен Громит» фильмдерінің продакшнын қосқандағы британдық *Aardman* фирмасының жұмыстарына толықтай сүйене отырып, пластилин анимация туралы айтады.

Анимация мен цифрлы арнайы эффектілердің арасындағы шекара бұзылған кезде, *Animation World Network* сияқты, олар жайында егжей-тегжейлі түсіндіретін сайт көмектеседі (<http://www.awn.com>). Анимация және эффект сарапшысы Билл Десовиц <http://www.awn.com/users/bdesowitz/> сайтына үнемі постарын жариялап, киногерлермен сахна сыртында жиі сұхбат өткізеді. Ол сондай-ақ <http://www.billedesowitz.com/> сайтында «Фильмдерді бас алмай көру» (*Immersed in Movies*) блогын жүргізеді.

Жеке аниматорлар туралы кітаптар: Валери Т.Ричард, «Норман МакЛерен: қозғалыс операторы» (*Norman McLaren: Manipulator of Movement*) (New York: University of Delaware Press, 1982); Дональд Крафтон, «Эмиль Коль, карикатура және фильм» (*Emile Cohl, Caricature, and Film*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990); Джон Канемайкер, «Текс Эйвери: MGM жылдары, 1942–1955» (*Tex Avery: The MGM Years, 1942–1955*) (Atlanta: Turner, 1996); Лесли Кабарга, «Флейшер хикаят» (*The Fleischer Story*) (New York: Nostalgia Press, 1976), Дейв пен Макс Флейшер жайлы жазған «Бетти Буп пен Попай» анимациясы; Маурин Фэрнис редакторлық еткен «Чак Джонс: әңгімелер» (*Chuck Jones: Conversations*) (Jackson: University Press of Mississippi, 2005); Майк Бэрриер, «Анимацияланған адам: Уолт Диснейдің өмірі» (*The Animated Man: A Life of Walt Disney*) (Berkeley: University of California Press, 2007); Рэй Гаррихаузен мен Тони Дальтон, «Рэй Гаррихаузен: анимацияланған өмір» (*Ray Harryhausen: An Animated Life*) (London: Augum Press, 2003); Джаннальберто Бендаци, «Алексеев: шебердің жолы» (*Alexeïeff: Itinerary of a Master*) (Paris: CICA, Anancy; Dreamland; Cinémathèque française, 2001); Ричард Флейшер, «Сиясауыт: Макс Флейшер һәм анимация революциясы» (*Out of the Inkwell: Max Fleischer and the Animation Revolution*) (Lexington: University of Kentucky Press, 2005).

Аниматорлардың сайттары басқаларға қарағанда әдемірек әрі өзгешелеу болады. Мысалы, Билл Плимптонның (http://www.plymptoons.com/index_main.html), Салли Крукшенктің (<http://funonmars.blogspot.com/>) және Нина Палейдің (<http://blog.ninapaley.com/>) жеке сайттарына кіріп көріңіз.

«Диалогтың мүмкіндіктері» фильмінің режиссері Ян Шванкмайер туралы «Қара алхимия: Ян Шванкмайердің фильмдері» (*Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*) (Towbridge, UK; Flicks, 1995) редакторы Питер Хамес) кітабын; Хаместің «Эксперименттік фильм» (*The Film Experiment*) (7–47-беттер) эссесін және «Ян Шванкмайермен әңгіме» (*Interview with Jan Svankmajer*) (96–118-беттер) сұхбатын қараңыз. Өздері аниматор болған ағайынды Кийлер «Ян Шванкмайердің кабинеті» (*The Cabinet of Jan Svankmajer*), «Фильм-

нің Прагалық алхимигі» (*Prague's alchemist of Film*) қысқа фильмінде чех шеберіне лайықты құрмет көрсетеді. Шванкмайердің веб-сайты: <http://www.jansvankmajer.com/>.

Жапон анимесі

Көптеген елде анимациялық фильмдер жасалғанымен, әлемдік коммерция нарығында Америка анимациялары, әсіресе Disney студиясының өнімдері көш бастап, үстемдік етіп тұрды. Осы уақытқа дейін театр анимациясының қымбат болғаны сонша – оған тек ірі компаниялар ғана қолдау көрсете алды. Алайда 1970 жылдары шағын Жапон компаниялары Голливуд фирмаларының бәсекелесіне айналды. Олар әлемдік кино мәдениетінің тез арада елеулі бір бөлігі болып үлгерген *аниме* (*АНнеемау* деп оқылады) деп аталатын жүздеген өнімін (фильм) шығара бастады.

Фильмдер көптеген жанрда шықты. «Макрос, Гандам» (*Macross, Gundam*), «Поляр жұлдызының жұдырығы» (*Fist of the North Star*) және «Бабблегу дағдарысы» (*Bubblegum Crisis*) сынды ғылыми-фантастикалық анимелер «Акира» (*Akira*) сияқты постапокалипсистік киберпанк сағалары деңгейінде әйгілі болды. Сонымен бірге олардың қатарына фэнтези комедиялар («Урусей Ятсура» (*Urusei Yatsura*), «Ранма 1/2» (*Ranma 1/2*) мен салмақты драмаларды («Жарқырауық қоңыздардың қабірі» (*Grave of the Fireflies*) һәм Disney-дің дөрекілігін анда-санда қосып жіберетін қарапайым тартымдылығы бар балалар фильмдері (әсіресе Хаяо Миядзакидің «Кикидің жеткізу қызметі» (*Kiki's Delivery Service*) мен «Менің көршім Тоторо» (*My Neighbor Totoro*) фильмдерін жатқызуға болады. Біртүрлі, ақылға сыймайтын «А-Ко жобасы» (*Project A-Ko*) мен эротикалық-мифтік «Уроцукидодзи: сұмдық сайтан туралы аңыз» (*Urotsukidoji: Legend of the Overfiend*) сынды кейбір анимелер сипаттауға келмейді.

Ірі америкалық компаниялар секілді қомақты қаражаты болмаса да, Жапон аниматорлары аз шығынмен көп нәрсе жасауды үйренді. Олар Disney-ліктер қош көретін дамылсыз қарбалас пен айқын да терең эффектілерді шығара алмады. Сондықтан желдің көйлекті сусылдатқаны, көз жасының беттен аққаны, тіпті кейіпкердің көзінің жарқ ете қалуы сияқты жеңіл қозғалыстағы күшейтілген тұрақты кадрлармен жұмыс істеді. Режиссерлер дембелшелеу, төртпақ денелі және дөрекі қозғалыстарын икемді адам денесіне қарағанда әрекетке келтіру оңайлау *меха* (*mecha*) фигураларға – роботтар мен алып машиналарға көп назар аударды. Адамдарды әрекетке келтіру керек болған кезде жапондықтар оларды (роботқа айналдырғандай) қатты денелі скафандрларға кіргізді немесе комикстердегідей жалпақ пішінде көрсетті. Анименің көптеген жұмыстары жарық, сұйықтық, тұман және шағылысқан бейнелер ту-

дырған түстегі нәзік өзгерістерді қарастырады, бұлардың бәрі фигуралары көп пейзажды бейнелеуге қарағанда оңайырақ.

«Жылдамдық шабандозы» (*Speed Racer*) сияқты кейбір анимелер Еуропа мен Солтүстік Америка телевизиясына жол тартты. Сонымен бірге олардың «Акира, сауытты елес» (*Akira, Ghost in the Shell*) пен «Покемон: алғашқы фильм» (*Pokémon: The First Movie*) анимелері ағылшын тіліндегі табысты шығарылымдардың санатында. Видеокассеталар мен DVD-лері ортақ пікірде болғандықтан, өздерінің сүйікті кейіпкерлері туралы онлайн талқылайтын Батыс *отакулери* (әуесқой жанкүйерлер) үшін анименің дереккөзі (негізгі таратушысы) болды. Тарихи шолу үшін Хелен МакКартидің «Аниме! Жапон анимациясын бастаушыларға арналған нұсқаулық» (*Anime! A Beginner's Guide to Japanese Animation*) (London: Titan, 1993) және «Аниме фильм нұсқаулығы» (*The Anime Movie Guide*) (London: Titan, 1996) кітаптарын қараңыз. МакКарти Кики, Тоторо, Мононоке ханшайым және фантастикалық жаратылыстар жайлы «Елеске ергендер. Хаяо Мядзаки: Жапон анимациясының шебері» (*Spirited Away, Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation*) (Berkeley, CA: Stone Bridge, 1999) кітабында егжей-тегжейлі зерттеу жүргізді. Олардан бөлек, Жиль Пойтрастың «Аниме серіктесі: Жапон анимациясындағы аниме деген не?» (*The Anime Companion: What's Japanese in Japanese Animation?*) (Berkeley, CA: Stone Bridge, 1999), Джонатан Клементс пен Халан МакКартидің «Аниме энциклопедиясы: 1917 жылдан бергі Жапон анимациясының нұсқаулығы» (*The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917*) (Berkeley, CA: Stone Bridge, 2001) атты екі анықтамалығы бар.

Джон А.Ленттің редакторлығымен шыққан «Азия мен Тынық мұхиты аралдарындағы анимация» (*Animation in Asia and the Pacific*) (London: John Libbey, 2001) еңбегінде анимемен бірге Азияның басқа дәстүрлері туралы эсселер де қамтылған.

Анимация веб-сайттары

http://www.awn.com/?int_check=yes *Animated World Network* (Анимацияланған әлемдік желі), каталогтар, қазіргі жаңалықтар мен тақырыптық мақалалары бар сайт.

<http://www.keyframeonline.com> Қазіргі анимация өндірісінің әртүрлі аспектілері туралы ақпараттар береді.

<http://www.portalbrain.com/anime/> Анимациялық портал сізді көптеген аниме сайттарға бағыттап жібереді.

<http://www.bcdb.com/cartoons/> Америкалық анимацияның ақпараттары бар үлкен анимациялық деректер базасы. Фильмдермен қатар комикс таспалары мен комикс кітаптардың мәліметтерін қамтитын салыстырмалы сайт <http://www.toonopedia.com/>.

<http://www.michaelbarrier.com/> Анимация сарапшысы Мишель Барриэрдің мақалалар, сұхбаттар һәм сирек басылымдар мен түнұсқа құжаттардың сканерлерін табуға болатын үлкен веб-сайты бар.

<http://www.pixar.com/index.html> Студияның 3D фильмдерді жасау кезінде пайдаланған техникаларының қарапайым көрсетулерін қамтыған *Pixar* студиясының веб-сайты.

«КИНО СЫНЫ: ТАЛДАУ МЫСАЛДАРЫ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD-лер

«Оның қызы Фрайдей» фильмінің бірнеше DVD дискілері шығарылды. Олардың көпшілігінде сапасы орташа бейнелер мен бірнеше қосымша бар. Columbia студиясының жаңартылған жақсы нұсқасын Ховард Хокстың өмірбаянын жазушы Тодд МакКартидің тамаша пікірлері қосылған «Колумбия классикалары» (*Columbia Classics*) серияларынан көруге болады. *Delta* студиясы дәл сол қалпына келтірілген нұсқаны ешқандай пікірсіз, бірақ «Фильмдегі Гари Грант: өмірбаян» (*Cary*

Grant on Film: a Biography) деректі фильмімен толықтырып шығарды.

«Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» фильмін *Warner Home Video*-дан көре аласыз (Creative Design Art-тың өте қымбат *Limited Edition Collector's Set* жинағының дискісін толықтыратын қосымшасы жоқ, тек бірнеше арзан суреттер мен постерлер салынған қорапша ұсынатынын ескеріңіз).

«Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) фильмінің *Criterion Collection* жинағына киногерлердің фильм жасалған қоғаммен өзара қарым-қатынасын айқын көрсететін бір сағаттық «Дұрыс

әрекет жаса фильмінің жасалуы» (*The Making of Do The Right Thing*) деген деректі фильммен қоса, қосымшалардың дискісі кірген. Мұнда режиссермен, монтажермен болған сұхбат, Спайк Лидің сахна сыртындағы кадрлары да енген.

«Ақырғы дем» (*Breathless*) фильмін *Fox Lorber* шығарылымынан жеке немесе Жан-Люк Годардың бұрынғы «Кішкентай сарбаз» (*Le Petit Soldat*) бен «Карабинер» (*Les Carabiniers*) екі толықметражды фильмін қосқан қораптағы жинақ түрінде алуға болады. Оның Criterion Collection студиясынан DVD және Blu-ray дискілері де бар: екеуіне де бірнеше қосымшаны қамтыған екінші диск қосылған.

Criterion Collection-ның «Токио хикаясы» (*Tokyo Story*) фильмінің екі диск жинағында қайта қалпына келтірілген баспагер, сондай-ақ режиссер Ясудзиро Озу жайлы «Мен өмір сүрдім, бірақ...» (*I Lived, But ...*) деген толықметражды фильм, Дэвид Дессердің аудиопікірі мен Дэвид Бордуэлдің эссесі бар.

«Чункиң экспресі» (*Chungking Express*) фильмінің Criterion DVD шығарылымынан Тони Рейнстің ақпаратты пікір сөздерін табасыз.

«Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*) фильмі Alloy Orchestra сүйемелдеуімен Құрама Штаттарда Image студиясында, кейіннен Майкл Найманның музыкасымен Kino International студиясында да жарық көрді. Image студиясының DVD дискінде аймақтық код жоқ. Кино нұсқасын Ұлыбританияның Британия кино институты (*British Film Institute*) шығарған.

«Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*) фильмі жеке де, қосақталып та Эррол Морристің тағы екі толықметражды үй жануарларын көметін жерлер туралы «Көк қақпалары» (*Gates of Heaven*) һәм кішкентай Флорида қаласының ерекше жандары туралы «Вернон, Флорида» (*Vernon, Florida*) деректі фильмдерінің қораптағы жинағымен DVD (MGM студиясынан) дискі түрінде шыққан. Моррис morris.blogs.nytimes.com. сайтында деректі фильмнің проблемалары туралы блог жүргізеді. Оның біршамасы «Жіңішке көк сызық» фильмін талқылауға да арналған.

«Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*) фильмінің (Warner Bros.) «Екі дискідегі арнайы шығарылымы» (*Two-Disc Special Edition*) фильмді, сонымен қатар тұтас фонды «Америка классикасының жасалауы» (*The Making of an American Classic*) қосымшасында жақсы берген (мұнда 1972 жылы құрылған MGM студиясының тарихы жайлы «Голливуд: арман фабрикасы» (*Hollywood: The Dream Factory*) фильмі де бар).

«Кұтырған бұқа» (*Raging Bull*) (MGM) фильмі жеке диск ретінде де, продакшнның аспектілері жайлы бірнеше қысқадеректі фильмдерді қосқан қосымша дискілермен бірге «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*) түрінде де жарық көрді.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Фильм талдауларының мысалдары

Әртүрлі тәсілдерді сипаттайтын бірнеше фильм талдаулары төмендегідей: Томас У.Бенсон және Каролин Андерсон, «Шынайы қойылымды фильмдер: Фредерик Уайзмәннің фильмдері» (*Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*) (Carbone: Southern Illinois University Press, 1989); Мартин Баркер Томас Остимнемен бірге, «Антздан Титаникке дейін: фильм талдауларына қайта бір ой жүгіртсек» (*From Antz to Titanic: Reinventing Film Analysis*) (London: Pluto, 2000); Рэймонд Беллур, «Фильм талдаулары» (*The Analysis of Film*) (редакторы Констансе Пенлей) (Bloomington: Indiana University Press, 2000); Ноел Бөрч «Синхрондалудың ішінде һәм сыртында: фильмді армандаушылардың оянуы» (*In and Out of Sync: The Awakening of a CineDreamer*) (London: Scholar Press, 1991); Ноел Карролл, «Фильм бейнелерін түсіндіру» (*Interpreting the Moving Image*) (Cambridge: Cambridge University Press, 1998); Леа Джейкобс, «Күнә үшін төлемақы: цензура және «Құлаған әйел» фильмі, 1928–1942» (*The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*) (Madison: University of Wisconsin Press, 1991); Билл Саймон, «Зорнс Лемманың оқылымдары» (*Reading Zorns Lemma*), *Millennium Film Journal* журналы (1, 2) (көктем-жаз, 1978) (38–49); П.Адамс Ситней, «Қазіргі монтаж: кино мен әдебиеттегі көріністің көңілсіздігі» (*Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*) (New York: Columbia University Press, 1990); Барри Солт, «Суреттер ішіндегі фильм: фильм тарихы, стилі және көбірек қамтылған талдаулар туралы» (*Moving into Pictures: More on Film History, Style, and Analysis*) (London: Starword, 2006); Кристин Томпсон, «Әйнек сауытты сындыру: формалды емес фильм талдаулары» (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*) (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988) және «Жаңа Голливудтағы хикаятты баяндау: классикалық баяндау техникасын түсіну» (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*) (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).

Фильм талдауларының жинағы: Питер Лемхөн (редактор), «Қарастыруларды жабу: жаңа фильм сынының антологиясы» (*Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*) (Tallahassee: Florida State University Press, 1990) (редакторлары Джеффри Гейгер мен Р.Л. Руцки); «Фильм

талдаулары: Нортон оқырманы» (*Film Analysis: A Norton Reader*) (New York: Norton, 2005); Джон Гиббс пен Дуглас Пай редакторлық еткен «Стиль және мағына: фильмнің егжей-тегжейлі талдауларын зерттеу» (*Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*) (Manchester: Manchester University Press, 2005).

Британия кино институты «Классикалық фильмдер» (*Film Classics*) деген атпен әр фильмді жеке талдайтын шағын кітаптар сериясын да шығарып отырады. Олардың тізімін баспагерлердің веб-сайтынан таба аласыз: <http://www.palgrave.com/series/bfi-film%20classics/BFIFC/>.

Біз <http://www.davidbordwell.net/filmart/index.php> сайтына бірнеше фильмнің талдау мысалдарын pdf форматта жариялағанбыз. «*Кино өнеріне кіріспе*» кітабының бұрынғы басылымдарында да ондай мысалдар бар. Онда кейбір фильмдерді 11-тараудағы қағидаларға сүйеніп талдайды.

Классикалық нарратив (баянсөз) және стиль: «Тым көп білетін адам» (*The Man Who Knew Too Much*) (1934), «Дилижанс» (*Stagecoach*) (1939), «Ханна және оның әпкелері» (*Hannah and Her Sisters*) (1985), «Съюзанды өршелене іздеу» (*Desperately Seeking Susan*) (1985).

Хикаятты баяндаудың классикалық емес тәсілі: «Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*) (1943), «Мариенбадтағы соңғы жылдағыдай» (*Last Year at Marienbad*) (1961), «Қорғансыз пәктік» (*Innocence Unprotected*) (1968).

Анимация: «Сағат тазалаушылар» (*Clock Cleaners*) (1937).

Идеология: «Бәрі ойдағыдай» (*Tout va bien*) (1972).

Деректі фильмнің формасы мен стилі: «Жоғары мектеп» (*High School*) (1968).

«Фильм сыны: талдау мысалдары» тақырыбындағы фильм талдауларына алғышарт

«*Оның қызы Фрайдей*». Тодд МакКартидің «Ховард Хокс: Голливудтың сұр түлкісі» (*Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*) (New York: Grove Press, 1997) деген өмірбаяндық кітабында фильмді жасау туралы тарау бар (278–287-беттер). Джозеф МакБридің сұхбаттардан тұратын «Хокс» (*Hawks on Hawks*) (Berkeley: University of California Press, 1982) кітабында «*Оның қызы Фрайдей*» фильміне қысқаша тоқталады (80–81-беттер). Робин Вудтың бұл фильм туралы эссесін «Ховард Хокс» (*Howard Hawks*) (Garden City, New York: Doubleday, 1968) (72–78-беттер) кітабынан таба аласыз. Ванс Кеплей жалғасымды монтаждауды «Классикалық кинодағы кеңістік артикуляциясы: «Оның қызы Фрайдей» фильмінің көріністері» (*Spatial Articulation in the Classical*

Cinema: A Scene from His Girl Friday) мақаласында талқылайды, *Wide Angle* журналы (5, 3) (1983) (50–58).

«*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*». Франсуа Трюффонның «Хичкок» (*Hitchcock*) (New York: Simon and Schuster, 1967) кітабына жарияланған әйгілі марафон сұхбаты – режиссер жайлы ең жақсы дереккөз. Осы еңбектің 190–195-беттерінде «*Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке*» фильміне жиі тоқталып, ұзақтау талқыланады. Кітаптың басқа тұсында да талқылау барысында айтылған ойдың осы фильмге қатысы бар. «Кұнарсыз жерге дән сеуіп жүрген» көріністі жоспарлау үшін пайдаланылған түсірілім суреттері мен басқа да материалдарды қосқан өндірістік (продакшн) жұмыстар фон Билл Крохнның «Хичкок жұмыста» (*Hitchcock at Work*) (London: Phaidon, 2000) кітабында көрсетілген (202–217-беттер).

«*Дұрыс әрекет жаса*». Синти Фукстың редакторлығымен жарық көрген «Спайк Лидің сұхбаттары» (*Spike Lee Interviews*) (Jackson: University Press of Mississippi, 2002) кітабында аталмыш фильмге көптеген сілтеме бар. Спайк Ли мен Джейсон Матлофтың бірігіп жазған «Спайк Ли: «Дұрыс әрекет жаса»» (*Spike Lee: Do The Right Thing*) (Pasadena, CA: Ammo Books, 2010) кітабында актерлермен және түсіру тобымен өткізген сұхбаттар, продакшн суреттер мен продакшн ақпараттары жинақталған. Эд Геррероның «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) (London: British Film Institute, 2008) кітабы фильмнің бастапқы ақпараттары мен талдауларын ұсынады. Спайк Ли мен Лиза Джонстың «Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*) (New York: Fireside, 1989) кітабы Лидің продакшн күнделігі мен жазбаларын, сондай-ақ сценарий мен режиссер жоспарларын қамтыған.

«*Ақырғы дем*». Дадли Эндрбстің «Ақырғы дем»: Жан Люк Годар, режиссер» (*Breathless: Jean-Luc Godard, Director*) (New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1987) жинағында шолулар, мақалалар мен сұхбаттар жарияланған («Жалғасымды сценарийде» (*Continuity Script*) сандардың нақты емес екеніне назар аударыңыз, ол жерде 70-ке жуық кадр жоқ). Ричард Бродидің «Кинодағы барлық нәрсе: Жан Люк Годардың жұмыс өмірі» (*Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*) (New York: Metropolitan Books, 2008) деген өмірбаяндық кітабының 52–79-беттерінде «*Ақырғы дем*» фильмі туралы айтылады.

«*Токио хикаясы*». Дэвид Дессер «Токио хикаясы» (*Tokyo Story*) (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) деген кітаптың көлеміндей зерттеуді редакциялаған және *Criterion* дискісіне аудиопікірін қосқан. Дэвид Бордуэлл бұл фильмді өзінің «Озу және кинодағы поэтика» (*Ozu and the Poetics of Cinema*) (London: British Film Institute) кітабының 328–333-беттерінде талдайды. Бұл ең-

бекті *The Center for Japanese Studies Publications* сайтынан PDF форматта оқуға болады: <https://www.cjpubs.lsa.umich.edu/electronic/facultyseries/list/series/ozu.php>. Бордуэллдің жаңа эссесі фильмнің *Criterion Collection* монтажына қосылған.

«*Чуңқиң экспресі*». «Уоң Кар-Вай: уақыт авторы» (*Wong Kar-wai: Auteur of Time*) (London: British Film Institute, 2005) кітабында Стивен Тео Жапон жазушысы Харуки Муракамидің фильмдегі кеңістік-уақыт динамикасына ықпалы жайлы жазады (47–67-беттер). Питер Брюнеттің «Уоң Кар-Вай» (*Wong Kar-wai*) (Urbana: University of Illinois Press, 2005) еңбегінде «*Чуңқиң экспресі*» фильміне бір тарау арналып (45–57-беттер), Уоңмен өткізілген ұзақ сұхбаты кірген (113–133-беттер). Дэвид Бордуэллдің «Гонконг ғаламшары: әйгілі фильмде және ойын-сауық өнері» (*Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*) (2-басылым) (Madison: Irvington Way Institute Press, 2011) шығармасында Уоңның мансап жолы зерттеліп, «*Чуңқиң экспресі*» фильміне ерекше назар аударады (180-185 беттер). Бұл электронды кітапты <http://www.davidbordwell.net/books/planethongkong.php> сайтынан оқи аласыз. Уоңның фильмдері интернетте кеңінен талқыланған, іздеу жүйесі арқылы көптеген сыни эсселерді табуға болады. Кең ауқымды жанкүйерлер сайты: <http://www.wongkarwai.net/>.

«*Кинокамералы адам*». Влада Петричтің «Фильмдегі конструктивизм: «Кинокамералы адам: фильм талдаулары» (*Constructivism in Film: The Man with the Movie Camera: A Cinematic Analysis*) (Cambridge: Cambridge University Press, 1987) кітабы фильмнің тарихи контексін және оның формасы мен стилін нақты, толық сипаттап береді. Вертовтың ағылшын тіліндегі жазбаларын «Кино-көз: Дзига Вертовтың жазбалары» (*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*) (1984) туындысынан оқуға болады. Кітап редакторы Аннетте Микельсон, аударған Кевин О'Брайн (Berkeley: University of California Press, 1984).

«*Жіңішке көк сызық*». Морристің 2011 жылдың 6 желтоқсанында жазылған сұхбаттардың ешкім күтпеген шындықтарды қалай ашатыны туралы 27 минуттық дәрісі мен сұрақ-жауап сессиясын келесі сілтемеден көріңіз: <http://guru.bafta.org/errol-morris-annual-film-lecture>. Ливиа Блумның редакторлығымен шыққан «Эррол Морристің сұхбаттары» (*Errol Morris Interviews*) (Jackson: University of Mississippi, 2010) кітабында «*Жіңішке көк сызық*» фильміне көптеген сілтеме бар; әсіресе еңбектің фильм жасау туралы есеп берілген 30–45-беттерін қараңыз. Көптеген сілтемесі, видеоклиптері және басқа ресурстары бар фильм жасаушылардың сайты: <http://errolmorris.com/>.

«*Мені Сент-Луисте қарсы ал*». Біздегі фильмдерді талдау мысалдарының ішінде өз өмірбаянын жазған жалғыз режиссер – Винсент Миннелли.

Оның «Бұл менің есімде жақсы қалды» (*I Remember It Well*) (New York: Doubleday, 1974) кітабында «*Мені Сент-Луисте қарсы ал*» фильмінің продакшн алғышартын ұсынатын «Джуди» (*Judy*) деген тарауы бар (129–158-беттер). Джо МакЕлханейдің редакторлығымен жарық көрген Винсент Миннеллидің «Ойын-сауық өнері» (*The Art of Entertainment*) (Detroit: Wayne State University Press, 2009) (106–129-беттер) кітабындағы Эндриу Бриттонның «Мені Сент-Луисте қарсы ал» немесе Белгісіздік» (*Meet Me in St. Louis: Smith; or, The Ambiguities*) мақаласы фильмнің идеологиясы туралы егжей-тегжейлі талқылауды ұсынады.

«*Құтырған бұқа*». Мишель Хенридің 1981 жылғы Скорсеземен фильмге қатысты өткізген сұхбаты Питер Брунеттенің редакторлығымен шыққан «Мартин Скорсезенің сұхбаттары» (*Martin Scorsese Interviews*) (Jackson: University of Mississippi Press, 1999) (84–99 беттер) кітабында жарық көрді. «*Құтырған бұқа*» фильміне қатысты басқа сұхбаттарды Дэвид Томпсон мен Ян Кристидің редакторлығымен жарыққа шыққан «Скорсезе» (*Scorsese on Scorsese*) (London: Faber and Faber, 1989) (76–84-беттер) кітабынан оқуға болады. 2011 жылы MGM студиясының фильм шығарылымдарының 30 жылдық мерейтойы қарсаңында шығарған DVD және Blu-ray дискісінде үш пікір трегі бар, оның бірі Скорсезе мен оның тұрақты монтажері Тельма Шунмейкердікі.

Киногер Лиззи Бореннің «*Құтырған бұқа*» фильмі туралы *Sight and Sound* (5, 2) (NS) (ақпан, 1995) (61) журналына шыққан «Қан және құтқарылу» (*Blood and Redemption*) деген жеке көзқарасын білдірген мақаласы біздің талдауларға қызықты қосымша ұсынады.

Онлайн фильм талдаулары

Көптеген веб-сайттар фильмдерге шолу жасайды, бірақ кейбір сыншылар тақырыпқа тереңдеп барып, содан жан-жақты талдау туындайды. Джим Эмерсонның «Сканерлер» (*Scanners*) фильмі туралы блог (<http://blogs.suntimes.com/scanners/>); *Дж.Дж. Мөрфи тәуелсіз фильмде* (<http://www.jjmurphyfilm.com/blog/>); бүркеншік атпен «Жалған атақты Сирен» (*Self-Styled Siren*) (<http://selfstyledsiren.blogspot.com/>); Шон Аксмейкер мен компанияның «Паралакс қастандығы» (*Parallax View*) фильмі (<http://parallax-view.org/>); Дэвид Кернстің **көлеңкелі қойылымы** (shadowplay – визуалды өнер формасы. – Ауд.) – (<http://dcairns.wordpress.com/>) сол деңгейдегі дүние. Үш баспа журналы жеке фильмдердің талдаулары мен режиссерлермен болған сұхбатты, олардың біраз мақалаларын ұсынады, онлайннан оқыңыз: «Фильм пікірі» (*Film Comment*) (<http://filmlinc.com/film-comment/>); *Cineaste* (

www.cineaste.com/) және *Cinema Scope* (<http://www.cinema-scope.com/>). «Кинодағы сезімдер» (*Senses of Cinema*) **вебжурналы:** <http://www.sensesofcinema.com/> фильмдердің көптеген терең талдауларын жасаған, сондай-ақ Британияның классикалық *Movie* журналының веб-нұсқасы: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie>.

Бірнеше сыншы фильмдер мен фильмді қалай түсіру жайлы бүге-шігесіне дейін талдаған қысқа видеолар жасады. Мэтт Золлер Зейтцтің жұмыстарын *Indiewire* журналынан (<http://blogs.indiewire.com/pressplay/tag/matt-zoller-seitz>) және Кевин Б.Лидің жұмыстарын «Сурет түсірі-

лімдері» (*Shooting Down Pictures*) фильмінен көріңіз (<http://alsolikelife.com/shooting/>). «Сканерлер» (*Scanners*) фильмінің де видеоэсселері бар.

Біз сондай-ақ «Кино өнерін бақылау» тақырыбындағы фильмдерді де талдаймыз www.davidbordwell.net/blog.

Бүгінгі таңда көптеген талдаулардың DVD көшірмелері бар. Бірақ барлық фильмдер DVD-ге жазылмаған; ескілерін көбінесе архивтен ғана кездестіресіз. Мына бір блогта біз 35 мм форматтың архив басылымдарын зерттеу туралы жаздық: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/07/22/watching-movies-very-very-slowly/>.

«КИНО ӨНЕРІНДЕГІ ТАРИХИ ӨЗГЕРІСТЕР» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray дискілер

Осы тарауда аталған көптеген фильмдердің, әсіресе соңғы он жылдықтағы фильмдердің DVD нұсқалары бар. Дыбыссыз фильм дәуірінің классикалық дүниелері болғанымен, оларды табу қиынға соғады, кейде олар үлкен жинақтың арасында қосақталып жүреді. Төменде біз дыбыссыз фильм дәуіріндегі біраз тақырыптардың ең жақсы шығарылымдары туралы ақпарат ұсынамыз.

Бірнеше DVD компаниялары тарихи маңызы бар фильмдерді шығаруға маманданған: The Criterion Collection (www.criterion.com), Flicker Alley (www.flickeralley.com), Gartenberg Media (www.gartenbergmedia.com), Image Entertainment (www.image-entertainment.com), Kino Video (www.kino.com), Milestone (www.milestonefilms.com) және Ұлыбританияда (2-аймақ үшін кодталған) Eureka! компаниясының «Кино шеберлері» (*Masters of Cinema*) сериялары (www.mastersofcinema.org). *Edition Filmmuseum* (www.edition-filmmuseum.com/) – бірнеше ірі архив және қалпына келтіруші (ресторейшн) компаниялары шығаратын DVD дискілерді сататын сайт; веб-сайт неміс және ағылшын тілінде, әрі бөрінің ағылшын тіліндегі міндетті емес субтитрлері бар және аймақтық кодтары жоқ (яғни барлық аймаққа жарамды деген сөз). Бұл – бүкіл әлемдегі ең үздік классикалық шығармалардың бағалы көзі. *Filmmuseum* сайтына тіркеліп, сауда жасау қазір Amazon сайтындағыдай жеңіл.

Тарихи маңызды фильмдер топтамасы

Көне фильмдердің кейбір коллекциялары кезеңге, киногерге яки жанрға жылдам шолу жасаудың оңай әдісін ұсынады. 1913 жылға дейінгі кезеңді қысқаша таныстыратын «Көне фильмнің маңызды бағдарлары» (*Landmarks of Early Film*) (1 диск, Image Entertainment) фильмі 40 кадр ұсынады. «Эдисон: киноларды ойлап табу» (*Edison: The Invention of the Movies*) (4 диск, Киновидео және Заманауи өнер музейі) жинағы *Thomas A. Edison* компаниясының 140 фильмінің басын қосқан. Олардың қатарында «Әйгілі пойызды тонау» (*The Great Train Robbery*) фильмі де бар. Мұнда кино тарихшыларымен, архившілермен сұхбаттар, сонымен қатар бағдарлама жазбалары мен құжаттар да мол. «Фильмдер басталды: көне киноның қазынасы, 1894–1913» (*The Movies Begin: A Treasury of Early Cinema 1894–1913*) (5 диск, Kino Video) фильмінде тақырып бойынша топтастырылған 133 фильм жинақталған: 1-жинақ: «Әйгілі пойызды тонау және басқа да негізгі еңбектер» (*The Great Train Robbery and Other Primary works*); 2-жинақ: «Еуропа пионерлері» (*The European Pioneers*) (Люмьер мен Британияның бұрынғы киногерлерінің фильмдері де бар); 3-жинақ: «Тәжірибе мен олжа» (*Experimentation and Discovery*) (көбінесе көне Британия және Франция фильмдері); 4-жинақ: «Мелиестің сиқыры» (*The Magic of Méliès*); 5-жинақ: «Комедия, спектакль мен жаңа көкжиектер» (*Comedy, Spectacle and New Horizons*).

«Фарс энциклопедиясы» (*Slapstick Encyclopedia*) (5 диск, Image Entertainment) комедия кадрларының алтын дәуірін – 1910–1920 және 1920 жылдың басын зерттейді. Харолд Ллойдтың «Комедия жинағы» (*Comedy Collection*) (7 диск, New Line) топтамасы дыбыссыз комедия шеберлерінің бірімен өткізген жан-жақты бағдарламасын, сонымен қатар бонус материалдары бар диск ұсынады.

Фильм түрлерінің мол қоры «Америка киносы архивтерінің қазынасы: сақталған 50 фильм» (*Treasures from American Film Archives: 50 Preserved Films*) (4 диск), «Америка киносы архивінің көп қазынасы, 1894–1931» (*More Treasures from American Film Archives, 1894–1931*) (3 диск) Image Entertainment) және «III Қазына: Америка киносындағы әлеуметтік мәселелер, 1900–1934» (*Treasures III: Social Issues in American Film 1900–1934*) (4 диск) Image Entertainment) топтамаларында. Мұнда деректі фильмдер, үйшілік фильмдері, анимация, эксперименттік кино мен Д.У. Гриффиттің қысқаметражды «Лоундэйлдің операторы» (*The Lonedale Operator*) (оның бұрынғы аралық кесімдегі командасын бейнелейді), Сесил Б. Де Миллдің «Күпірлік еткен қыз» (*The Godless Girl*) (1928) және Эрнст Любичтің жалғасымды фильм жасау шеберлігін көрсететін «Уиндермир ханымның жанкүйерлері» (*Lady Windermere's Fan*) (1925) сияқты қойылымды фильмдер бар. Әр қораптағы жинақ бағдарламаның көптеген ескертулері жазылған кітаппен толыққан.

Ескі кино

«Бастамашы Жорж Мельес: кинодағы алғашқы сиқыршы» (*Pioneer Georges Méliès: First Wizard of Cinema*) (1896–1913) (Flicker Alley) қораптағы жинағы режиссердің 173 фильмін қамтиды; Flicker Alley-дің бұл шығарылымы жаңа ашылған басылымдардың басын қосқан «Жорж Мельес: бис» (*George Méliès Encore*) топтамасында өз жұмысын одан ары жалғастырады. Ол жайында «Гаумонт қазыналары 1897–1913» (*Gaumont Treasures 1897–1913*) (Kino) фильмінде айтылған. Flicker Alley 1896–1944 жылдарда қайта қалпына келтірілген фильмдерді «Оттан аман қалғандар» (*Saved from the Flames*) деген атпен топтастырып қойды. Бұл жинақ әртүрлі жанрды, травелогиалар мен анимацияланған фильмдерді, сондай-ақ Лойс Веберді, «Саспенс» (*Suspense*) сияқты классикалық дүниелерді қамтиды.

Классикалық Голливуд киносының дамуы

1910 және 1920 жылдардағы Д.У. Гриффит, Сесил Б. Де Милл және басқа да танымал режиссерлердің көптеген фильмін DVD дискінен кө-

руге болады. Кейбір әйгілі шығарылымдар (релиздер): «Чаплин Кейстөунде» (*Chaplin at Keystone*) (Flicker Alley), «Чаплиннің сезімтал комедиялары» (*The Chaplin Mutual Comedies*) (Image), «Дуглас Фербенкс: жаңашыл бастамашы» (*Douglas Fairbanks: A Modern Pioneer*) (Flicker Alley) және «Джозеф вон Штернбергтің үш дыбыссыз фильм классикасы» (*Three Silent Classics by Josef von Sternberg*) (Criterion Collection). Онда көп таныла қоймаған, бірақ маңызды, 1915 жылы түсірілген Рауль Уолштың «Регенерация» (*Regeneration*) (Image) фильмі де бар.

Неміс экспрессионизмі

Эрнст Любичтің дыбыссыз неміс фильмдерінің үздік топтамасы Kino студиясының режиссердің комедиялар мен тарихи драмаларын араластырған «Любич Берлинде» (*Lubitsch in Berlin*) атты жинағында. Kino студиясы «Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari*), «Голем» (*The Golem*) мен «Метрополис» (*Metropolis*) фильмдерінің қалпына келтірілген нұсқасын да шығарды.

Француз импрессионизмі мен сюрреализмі

Француз импрессионизмі қозғалысы сол дәуірде неміс және кеңестік қозғалыстар сияқты танымал болған жоқ. Дегенмен оның маңызды фильмдері DVD дискілеріне біртіндеп жазыла бастады. Жақында Абель Ганстың ең бағалы екі импрессионистік «Мен айыптаймын» (*J'accuse*) (1919 жылғы нұсқасы), «Дөңгелек» (*La Roue*) фильмдерін Flicker Alley студиясы шығарды («Дөңгелек» фильмінің дискіне жасаған шолуымызды біздің «Көне үлгідегі сезімге толы авангард фильм» (*An old-fashioned, sentimental avantgarde film*) деген блогымыздан қараңыз). Қозғалыстың ең үздік фильмдерінің бірі – Жан Эпштейннің «Адал жүрек» (*Cœur fidèle*) фильмін Eureka! студиясы қос Blu-ray/DVD дискілеріне жинақтады. Ал Эпштейннің «Ашерлер үйінің құлауы» (*The Fall of the House of Usher*) фильмін Image студиясы жасап шықты.

Gaumont студиясының Марсель Л'Эрбьенің ағылшынша субтитрі бар бұрынғы екі импрессионистік фильмі: «Теңізден келген адам» (*L'homme du large*) мен «Эльдорадо» (*El Dorado*) 2-аймақ үшін кодталған қораптағы жинаққа енген. Л'Эрбьенің қозғалыстың кейінгі жауһары «Ақша» (*L'Argent*) фильмін Eureka! студиясы 2-аймақтың рұхсатын алып, солардың талабы бойынша ағылшынша субтитрмен шығарды. Жинақта фильм жасау туралы 40 минуттық және Л'Эрбьенің дыбыссыз кинодағы карьерасы туралы 45 минуттық деректі фильм қосылған бағалы қосымшалар бар.

Kino студиясының «Авангард» (*Avant-garde*) серияларының 1-жинағында Эппштейннің «Үш жақты мұз» (*La glace à trois faces*) деген маңызды фильмі, сондай-ақ Дмитрий Кирсановтың импрессионистік қысқа «Менильмонтант» (*Ménilmontant*) фильмі мен Жермен Дюлактың сюрреалистік шағын «Шылапшын мен пірөдар» (*La coquille et le clergyman*) фильмі қамтылған.

Кеңес монтажы

Кеңес монтажының ең әйгілі режиссерлерін DVD дискілерінен көруге болады. Сергей Эйзенштейннің фильмдерінің нұсқасы өте көп. Сондықтан оның сан алуан түрін ұсына аламыз: Kino студиясы қайта қалпына келтірген «Ереуіл» (*Стачка*) және «Потемкин» фильмдері мен Image студиясының «Қазан» (*Октябрь*) дискі. «Көне мен жаңа» (*Old and New*) фильмі Flicker Alley студиясының «Көне Кеңес киносының маңызды бағдарлары» (*Landmarks of Early Soviet Cinema*) жинағына енген. Бұл жинақта Лев Кулешовтың «Уест мырзаның большевиктер елінде бастан кешкен оқиғалары» (*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*) мен Борис Барнеттің «Трубной көшесіндегі үй» (*House on Trubnaya*) фильмдері де бар.

Кейбір кездері біз өз блогтарымызда DVD-дегі тарихи фильмдердің, әсіресе дыбыссыз кино дәуіріндегі фильмдердің жаңа шығарылымдарының топтарына шолу жасаймыз. Сонымен қатар біздің 90 жыл бұрын түсірілген фильмдердің жыл сайын 10 үздік фильмі туралы беріп жатқан мәліметтеріміз арқылы осы тізімдегі фильмдерді DVD нұсқада (егер ол бар болса) көре аласыз.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Толық тізім

Роберт К.Аллен және Дуглас Гомери. «Фильм тарихы: теория мен практика» (*Film History: Theory and Practice*). New York: Random House, 1985.

Питер Бонданелла. «Италия киносының тарихы» (*A History of Italian Cinema*). New York: Continuum, 2009.

Дэвид Бордуэлл. «Фильм стилінің тарихы» (*On the History of Film Style*). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Джан Пьеро Брюнетта. «Италия киносының тарихы» (*The History of Italian Cinema*). Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.

Дуглас Гомери. «Голливуд студия жүйесі: тарих» (*The Hollywood Studio System: A History*). London: BFI Publishing, 2005.

Реми Фурнье Ланзони. «Франция киносы: бастапқы кезден бүгінге дейін» (*French Cinema: From Its Beginnings to the Present*). New York: Continuum, 2002.

Барри Солт. «Фильм стилі мен технология: тарих және талдаулар» (*Film Style and Technology: History and Analysis*), 2-басылым, London: Starword, 1992.

Кристин Томпсон және Дэвид Бордуэлл. «Фильм тарихы: кіріспе» (*Film History: An Introduction*), 3-басылым, New York: McGraw-Hill, 2010.

Веб-сайттар

<http://mediahistoryproject.org/> The Media History Digital Library сайты тарихи зерттеу жобалары үшін өте қолайлы, фильм тарихы жайлы газеттердің, журналдар мен кітаптардың топтамаларын ұсынады.

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/> Screening the Past – фильм тарихы жайлы онлайн журнал.

Дыбыссыз кино

Ричард Эйбел. «Кино қалаға жол тартты: Франция киносы 1896–1914» (*The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*). Berkeley: University of California Press, 1994.

Роберт К.Аллен. «Водевиль және фильм, 1895–1915: медиамен өзара әрекеттестігін зерттеу» (*Vaudeville and Film, 1895–1915: A Study in Media Interaction*) New York: Arno, 1980.

Бен Брюстер мен Леа Джакобс. «Театрдан киноға: сахна пикторализмі және ертедегі қойылымды фильм» (*Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*). Oxford: Oxford University Press, 1997.

Паоло Черчи Усаи. «Дыбыссыз кино: кіріспе» (*Silent Cinema: An Introduction*). London: British Film Institute, 2000.

Паоло Черчи Усаи және Лоренцо Коделли, редакторлар. «Калигариге дейін: неміс киносы, 1895–1920» (*Before Caligari: German Cinema, 1895–1920*). Pordenone, Italy: Edizioni Biblioteca dell' Immagine, 1990.

Карл Диббетс пен Бөрт Хогенкамп, редакторлар. «Кино және Бірінші дүниежүзілік соғыс» (*Film and the First World War*). Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Томас Элсассер, редактор. «Ертедегі кино: кеңістік, жиек, баяндау» (*Early Cinema: Space, Frame, Narrative*). London: British Film Institute, 1990.

———. «Екінші өмір: Германия киносының алғашқы он жылдығы» (*A Second Life: German Cinema's First Decades*). Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Джон Л.Фелл, редактор. «Гриффитке дейінгі фильм» (*Film Before Griffith*). Berkeley: University of California Press, 1983.

Джон Фуллертон, редактор. «1895 жылды мерекелеу: кино өнерінің жүз жылдығы» (*Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*). Sydney: John Libbey, 1998.

Ли Гривесон мен Питер Крәмер, редакторлар. «Дыбыссыз кино оқырманы» (*The Silent Cinema Reade*). London: Routledge, 2004.

Том Ганниц. «Д.У. Гриффит және Америка нарратив фильмінің шығуы: өмірбаяндағы алғашқы жылдар» (*D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*). Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Пол Хаммонд. «Таңғажайып Мелиес» (*Marvelous Méliès*). New York: St. Martin's Press, 1975.

Гордон Хендрикс. «Эдисон фильмі жайлы аңыз» (*The Edison Motion Picture Myth*). Berkeley: University of California Press, 1961.

Франк Кесслер мен Нанна Верхоэф, редакторлар. «Ойын-сауық желісі: Алғашқы фильм таралымы 1895–1915» (*Networks of Entertainment: Early Film Distribution 1895–1915*). Eastley, UK: John Libbey, 2007.

Эрик де Купер. «Альфред Мачин: киногер» (*Alfred Machin: Cinéaste/Film-maker*). Brussels: Cinémathèque Royale de Belgique, 1995.

Джоан М.Батллори Миңует. «Сегундо де Хомон: тартымдылық киносы» (*Segundo de Chomón: The Cinema of Fascination*). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2010.

Джай Лейда мен Чарльз Мюссер, редакторлар. «Голливудтан бұрын: Америка архивіндегі ғасыр басындағы фильмдер» (*Before Hollywood: Turn-of-the-Century Film from American Archives*). New York: American Federation of the Arts, 1986.

Чарльз Муссер. «Никелодееоннан бұрын: Эдвин С.Портер һәм Эдисонның өндіріс компаниясы» (*Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*). Berkeley: University of California Press, 1991.

———. «Кино өнерінің пайда болуы: 1907 жылға дейінгі Америка экраны» (*The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*). New York: Scribner, 1991.

Джордж Прэтт, редактор. «Түнекке арбалған» (*Spellbound in Darkness*). Гринвич, Connecticut: New York Graphic Society, 1973.

Дак Россель. «Тірі суреттер: фильмдердің шығуы» (*Living Pictures: The Origins of the Movies*). Albany: State University of New York Press, 1998.

Юрий Цивиан. «Үнсіз куәгерлер: 1908–1919 жылдардағы орыс киносы. Парденоне: кітапхананың 1989 жылғы шығарылымы» (*Testimoni silenziosi: Film russi 1908–1919. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989*) (италия және ағылшын тілдерінде).

Дениз Яңблуд. «Сиқырлы айна: Ресейдегі кино өнері, 1908–1918» (*The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908–1918*). Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

Дыбыссыз кино веб-сайттары

<http://bioscopic.wordpress.com/> Дыбыссыз киноның библиографиясы бар.

<http://www.silentera.com/> Адамдар, театрлар, сақтау жобалары мен жаңа DVD һәм кітап шығарылымдары туралы ақпарат.

<http://www.silentfilm.org/> Сан-Францискодағы дыбыссыз фильм фестивалі, жыл сайын кино сарайында өтетін іс-шаралар.

<http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/> *Il Giornate del Cinema Muto* – жыл сайын өтетін «Дыбыссыз фильм күндері» фестивалі. Сайтта ағылшын мен италияу тіліндегі бұрынғы бағдарламалар бойынша өткен фильм көрсетілімдері бар.

Классикалық Голливуд киносы

Тино Балио, редактор. «Америка кино өндірісі» (*The American Film Industry*) (қайта редакцияланған). Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Дэвид Бордуэлл, Жанет Штайгер және Кристин Томпсон. «Классикалық Голливуд фильмі: 1960 жылдардағы продакшнның фильм стилі мен режимі» (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*). New York: Columbia University Press, 1985.

Эйлен Боузер. «Фильмнің түрленуі, 1907–1915» (*The Transformation of Cinema, 1907–1915*). New York: Scribner, 1990.

Кевин Браунлоу. «Шеру өтіп кетті» (*The Parade's Gone By*). New York: Knopf, 1968.

Лесли Мидкифф ДеБощ. «Патриоттық кино-пенкалар орамы: фильмдер мен Бірінші дүниежүзілік соғыс» (*Reel Patriotism: The Movies and World War I*). Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

Дуглас Гомери. «Қауымдасқан қандай жақсы: Америка киносының тарихы» (*Shared Pleasures: A History of American Moviegoing*). Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Андре Годро. «1890–1909 жылдардағы Америка киносы: тақырыптар мен вариациялар» (*American Cinema 1890–1909: Themes and Variations*). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2009.

Бенжамин Б.Хамптон. «Америка кино өндірісінің тарихы» (*History of the American Film Industry, 1931*). Қайта басылып шыққан. New York: Dover, 1970.

Леа Джакобс. «Көңіл-күйдің түсуі: 1920 жылдардағы Америка киносы» (*The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s*). Berkeley: University of California Press, 2008.

Чарли Кейл. «Өтпелі кезеңдегі алғашқы Америка киносы: хикаят, стиль және фильм жасау, 1907–1918» (*Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907–1918*). Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

Чарли Кейл және Шелли Штамп, редакторлар. «Америка киносының дәстүрлі дәуірі: көрермен, институттар, практикалар» (*American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*). Berkeley: University of California Press, 2004.

Ричард Кошарский. «Кешкі ойын-сауық: дыбыссыз қойылымды фильм уақыты, 1915–1928» (*An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*). New York: Scribner, 1990.

Пол Спехр. «Фильм жасаған адам: У.К.Л. Диксон» (*The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson*). New Barnet, UK: John Libbey, 2008.

Джанет Штайгер. «Фильмдерді түсіндіру: Америка киносындағы тарихи қабылдау зерттеулері» (*Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Рут Васей. «Голливудтағы әлем, 1928–1939» (*The World According to Hollywood, 1928–1939*). Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

Неміс экспрессионизмі

Джон Д.Барлоу. «Неміс экспрессионизмі киносы» (*German Expressionist Film*). Boston: Twayne, 1982.

Майк Будд, редактор. «Доктор Калигаридің кабинетінде»: мәтіндер, контекстер, тарих» (*The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.

Лотте Эйзнер. «Елесі бар экран» (*The Haunted Screen*). Berkeley: University of California Press, 1969.

———. *Лаң Фриц*. New York: Oxford University Press, 1977.

———. *Ф.У.Мурнау*. Berkeley: University of California Press, 1983.

Зигфрид Каракауэр. «Калигариден Гитлерге дейін» (*From Caligari to Hitler*). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

Клаус Креймер. «UFA хикаяты: Германияның әйгілі кинокомпаниясының тарихы, 1918–1945» (*The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918–1945*). Аударған Роберт Кимбер мен Рита Кимбер. New York: Hill & Wang, 1996.

Бернад К.Майерс. «Неміс экспрессионистері» (*The German Expressionists*). New York: Praeger, 1963.

Дэвид Робинсон. «Доктор Калигаридің кабинеті» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*). London: British Film Institute, 1997 (ағылшын тілінде).

Дитрих Шойнеман, редактор. «Экспрессионистік кино: жаңа перспективалар» (*Expressionist Film: New Perspectives*). Rochester, New York: Camden House, 2003.

Питер Сельц. «Неміс экспрессионистік сурет салу өнері» (*German Expressionist Painting*). Berkeley: University of California Press, 1957.

Кристин Томпсон. «Херр Любич Голливудқа барады: Германия және Америка киносы Бірінші дүниежүзілік соғыстан кейін» (*Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film After World War I*). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Джон Уиллет. «Экспрессионизм» (*Expressionism*). New York: McGraw-Hill, 1970.

———. «Жаңа салауаттылық: Веймар Республикасындағы өнер және саясат, 1917–1933» (*The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Republic, 1917–1933*). London: Thames & Hudson, 1978.

Франция импрессионизмі

Ричард Эйбел. «Франция киносы: бірінші толқын, 1915–1929» (*French Cinema: The First Wave, 1915–1929*). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

———. «Франция киносының теориясы және сыншылдық, 1907–1939» (*French Film Theory and Criticism, 1907–1939*) (1-том). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

Жак Омон, редактор. «Жан Эптейн: кинематограф, ақын, философ» (*Jean Epstein: Cineaste, poète, philosophe*). Paris: Cinémathèque française, 1998.

Кевин Браунлоу. «Наполеон: Абель Ганстың классикалық фильмі» (*Napoleon: Abel Gance's Classic Film*) (қайта редакцияланған). London: Photoplay Productions, 2004.

Рене Клайр. «Кешегі және бүгінгі кино» (*Cinema Yesterday and Today*). New York: Dover, 1972.

Норман Киң. «Абель Ганс: «Спектакль саясаты» (*Abel Gance: A Politics of Spectacle*). London: British Film Institute, 1984.

Лоран Вера, редактор. «Марсель Лербер: кино өнері» (*Marcel L'Herbier: l'art du cinema*). Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinema», 2007.

Кеңес монтажы

Дэвид Бордуэлл. «Эйзенштейннің киносы» (*The Cinema of Eisenstein*). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Джон Болт, редактор. «Ресей авангард фильм өнері» (*Russian Art of the Avant-Garde*). New York: Viking Press, 1973.

Марко Кариннук, редактор. «Александр Довженко: ақын киногогер ретінде» (*Alexander Dovzhenko: Poet as Filmmaker*). Cambridge, MA: MIT Press, 1973.

С.М. Эйзенштейн. «С.М. Эйзенштейн жазбалары: 1922–1934» (*S. M. Eisenstein: Writings 1922–1934*) (редактор Ричард Тейлор). London: British Film Institute, 1988.

———. Эйзенштейн, 2-том. «Монтаж теориясының жолында» (*Towards a Theory of Montage*) (редакторлары Мишель Гленни мен Ричард Тейлор). London: British Film Institute, 1991

———. «Эйзенштейн жазбалары: 1934–1947» (*Eisenstein Writings 1934–1947*) (редактор Ричард Тейлор). London: British Film Institute, 1996.

———. «Жұлдыздарға ілесіп: Сергей Эйзенштейннің естеліктері» (*Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein*), 4-том, редакторы Ричард Тейлор, аударған Уильям Поуэлл. London: British Film Institute, 1995.

Джуниор Вэнс Кеплей. «Мемлекеттік қызметте: Александр Довженконың фильмі» (*In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*). Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

———. «Санкт-Петербургтың ақыры» (*The End of St. Petersburg*). London: I. V. Tauris, 2003.

Лев Кулешов. «Кулешов фильмде» (*Kuleshov on Film*). Редакторы әрі аудармасын жасаған Рональд Левако. Berkeley: University of California Press, 1974.

«Эйзенштейнге 100 жыл: қайта ой толғау» (*Eisenstein at 100: A Reconsideration*). Редакторлары Эл Лавелли мен П.Шепп Барри. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2001.

Джэй Лейда. «Кино» (*Kino*), 3-басылым. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

Кристина Лоддер. «Ресей конструктивизмі» (*Russian Constructivism*). New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1983.

Анеттэ Микелсон, редактор. «Кино-көз: Дзига Вертовтың жазбалары» (*Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*). Berkeley: University of California Press, 1984.

Владимир Нильсен. «Кино графикалық өнер ретінде» (*The Cinema as a Graphic Art*). New York: Hill & Wang, 1959.

Влада Петрик. «Фильмдегі конструктивизм: «Кинокамералы адам» – кинематографиялық талдаулар» (*Constructivism in Film: The Man with a Movie Camera – A Cinematic Analysis*). London: Cambridge University Press, 1987.

В.И. Пудовкин. «Фильм техникасы және фильм қойылымы» (*Film Technique and Film Acting*) New York: Grove Press, 1960.

———. «Таңдамалы эсселер» (*Selected Essays*). Редакторы Ричард Тейлор. London: Seagull, 2006.

Эми Саргент. «Всеволод Пудовкин: Кеңес авангард киносындағы классикалық фильмдер» (*Vsevolod Pudovskin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*). London: I. V. Tauris, 2000.

Редакторлары Люда Шницер, Джеан Шницер және Марсел Мартин. «Кино және революция» (*Cinema and Revolution*). New York: Hill & Wang, 1973.

Ричард Тейлор. «Потемкин бронды кемесі» (*The Battleship Potemkin*). London: I. V. Tauris, 2000.

———. «Қазан» (*October*). London: British Film Institute, 2002.

———. «Кеңес киносының саясаты, 1917–1929» (*The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929*). Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Редакторлары Ричард Тейлор және Ян Кристи. «Фильм фабрикасы: құжаттардағы Ресей һәм Кеңес киносы, 1896–1939» (*The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

———. «Фильм фабрикасының ішінде: Ресей және Кеңес киносына жаңа қадам» (*Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*). London: Routledge, 1991.

Редакторы Юрий Цивьян. «Қарсылық сызықтары: Дзига Вертов һәм жиырмасыншы жылдар» (*Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*). Pordenone, Italy: Il Giornate del Cinema Muto, 2004.

Дениз Яңблуд. «Дыбыссыз кино дәуіріндегі Кеңес киносы, 1918–1933» (*Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1933*). Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.

Дыбыс дәуірі басталғаннан кейінгі классикалық Голливуд киносы

Тино Балио. «Үлкен дизайн: Голливуд заманауи өндіріс ретінде, 1930–1939» (*Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*). New York: Scribner, 1993.

Тино Балио, редактор. «Америка фильм өндірісі» (*The American Film Industry*) қайта редакцияланған. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

———. «Телевизия дәуіріндегі Голливуд» (*Hollywood in the Age of Television*). Boston: Unwin Human, 1990.

Дэвид Бордуэлл, Джанет Штайгер және Кристин Томпсон. «Классикалық Голливуд киносы: 1960 жылға дейінгі фильм стилі және продакшн әдісі» (*The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*). New York: Columbia University Press, 1985.

Авторлар осы кітапты жазу барысында өз мақсаттарын талқылайды, әрі осы тақырыпты қосымша зерттеу үшін 25 жылдай уақытын сарп еткен. «Жиырма бес жыл бұрынғы классикалық Голливуд киносы» (*The Classical Hollywood Cinema Twenty-Five Years Along*) мақаласын қараңыз: <http://www.davidbordwell.net/essays/classical.php>.

Дональд Крафтон. «Дыбысты кино: Америка киносының дыбысқа ауысуы, 1926–1931» (*The Talkies: American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*). New York: Scribner, 1997.

Ричард Б.Джеуелл. «Киноның алтын ғасыры: Голливуд 1929–1945» (*The Golden Age of Cinema: Hollywood 1929–1945*) Oxford: Blackwell, 2007.

Ричард Кошарский. «Голливуд режиссерлері, 1914–1940» (*Hollywood Directors, 1914–1940*). New York: Oxford University Press, 1976.

Ричард Мальпбай. «Залалсыз ойын-сауық: Голливуд және консенсус идеологиясы» (*Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus*). Metuchen, NJ: Scarecrow, 1983.

———. «Голливуд киносы» (*Hollywood Cinema*) 2-басылым. Oxford: Blackwell, 2003.

Томас Чатц. «Шарықтау мен құлдырау: 1940 жылдардағы Америка киносы» (*Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*). Berkeley: University of California Press, 1997.

Элайн Силвер және Елизабет Уорд. «Нуар фильм: Америка стиліне энциклопедиялық сілтеме» (*Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*). (Woodstock, New York: Overlook Press, 1979.

Александр Уолкер. «Бұзылған тыныштық: дыбысты фильмдер тұрақтап қалу үшін алғашқыда қалай келді» (*The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*). New York: Morrow, 1979.

«Кең экран» (*Widescreen*). *Velvet Light Trap* журналының шығарылымы 21 (жаз, 1985).

Италия неореализмі

Рой Армес. «Реализм үлгілері» (*Patterns of Realism*). New York: A.S. Barnes, 1970.

Андре Базен. «Кино және телевизия» (*Cinema and Television*). *Sight and Sound* журналы (28, 1) (қыс, 1958–1959) (26–30).

———. «Кино деген не?» (*What Is Cinema?*) 2-том. Berkeley: University of California Press, 1971.

Питер Бонданелла. «Италия киносы: неореализмнен қазіргі дәуірге дейін» (*Italian Cinema from Neorealism to the Present*). New York: Ungar, 1983.

Питер Брунетте. «Роберто Росселлини» (*Roberto Rossellini*). New York: Oxford University Press, 1987.

Таг Галахер. «Роберто Росселлинидің шытырман оқиғалары: оның өмір жолы мен фильмдері» (*The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*). New York: Da Capo, 1998.

Пьер Лепрохон. «Италия киносы» (*The Italian Cinema*). New York: Praeger, 1984.

Мира Лиэм. «Құштарлық пен асаулық: 1942 жылдан бүгінгі күнге дейінгі Италия фильмі» (*Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*). Berkeley: University of California Press, 1984.

Миллисент Маркус. «Неореализм тұрғысындағы Италия фильмі» (*Italian Film in the Light of Neorealism*). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.

Дэвид Овербей, редактор. «Италиядағы көктем: оқырман неореализм туралы» (*Springtime in Italy: A Reader on NeoRealism*). London: Talisman, 1978.

Сэм Рохдие. «Рокко және оның бауырлары» (*Rocco and His Brothers (Rocco e I suoi Fratelli)*). London: British Film Institute, 1992.

Роберто Росселлини. «Менің әдісім: жазбалар мен сұхбаттар» (*My Method: Writings & Interviews*). Адриано Арпа, редактор. New York: Marsilia, 1992.

П.Адамс Ситней. «Италия киносындағы тіршілік дағдарыстары: иконография, стилистика, саясат» (*Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*). Austin: University of Texas Press, 1995.

Француз Жаңа толқыны

Колин Крист. «Классикалық Франция киносы, 1930–1960» (*The Classic French Cinema, 1930–1960*). Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Жан Лук Годар. «Годардан Годарға» (*Godard on Godard*). New York: Viking Press, 1972.

Джим Хиллер, редактор. «Кино дәптерлері. 1950 жылдар: неореализм, Голливуд, жаңа толқын» (*Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

———. «Кино дәптерлері. 1960 жылдар: Жаңа толқын, жаңа кино, Голливудты артық бағалау» (*Cahiers du Cinéma: The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Аннет Инсдорф. «Франсуа Трюффо» (*François Truffaut*). New York: William Morrow, 1979.

Колин МакКейб. «Годар: жетпісінші жылдардағы өнер адамының портреті» (*Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*). New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003.

Тоби Мусмэн, редактор. «Жан Люк Годар» (*Jean-Luc Godard*). New York: Dutton, 1968.

Ричард Нойперт. «Франция Жаңа толқын киносының тарихы» (*A History of the French New Wave Cinema*), 2-басылым. Madison: University of Wisconsin Press, 2007.

Элисон Смит. «Агнес Варда» (*Agnès Varda*). Manchester: Manchester University Press, 1998.

Дэвид Стерритт. «Жан Люк Годардың фильмдері: жасырынды аңғару» (*The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Франсуа Трюффо. «Менің өмірімдегі фильмдер» (*The Films in My Life*). Аударған Леонард Мейхью. New York: Simon & Schuster, 1978.

Француз Жаңа толқыны веб-сайттары

<http://www.newwavefilm.com/> Элемнің басқа бұрышындағы «жаңа толқындар» туралы да айтылады.

<http://frenchnewwave.blogspot.com/> Кітаптардағы, шолулардағы және сценарийлердегі ақпараттар. Жаңа толқын режиссерлері туралы толық блог.

Жаңа Голливуд һәм тәуелсіз кино өндірісі

Джефф Эндрю. «Жұмақтан жат: Маверик фильм жасаушылары кейінгі Америка киносында» (*Stranger Than Paradise: Maverick FilmMakers in Recent American Cinema*). London: Prion, 1998.

Дэвид Бордуэлл. «Голливудтың осыны айту әдісі: қазіргі фильмдердегі хикаят пен стиль» (*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*). Berkeley: University of California Press, 2006.

Мантия Диуара, редактор. «Қара америкалықтар киносы» (*Black American Cinema*). New York: Routledge, 1993.

Сюзанна Мэри Донахю. «Америка фильм таралымы: нарық орнын ауыстыру» (*American Film Distribution: The Changing Marketplace*). Ann Arbor: UMI Research Press, 1987.

Мишель Гудуин және Уайз Наоми. «Басымдық: Фрэнсис Капполаның өмірі мен кезеңдері» (*On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola*). New York: Morrow, 1989.

Джефф Киц. «Америка тәуелсіз киносы» (*American Independent Cinema*). Bloomington: Indiana University Press, 2005.

———. «Жаңа Голливуд киносы» (*New Hollywood Cinema*). New York: Columbia University Press, 2002.

Эммануэль Леви. «Аутсайдерлер киносы: Америка тәуелсіз киносының көтерілуі» (*Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*). New York: New York University Press, 1999.

Джон Льюис, редактор. «Жаңа Америка киносы» (*The New American Cinema*). Durham, NC: Duke University Press, 1998.

Джозеф МакБридж. «Стивен Спелберг: өмірбаян» (*Steven Spielberg: A Biography*), 2-басылым. Oxford: University Press of Mississippi, 2011.

Патрик МакДжиллиджан. «Роберт Альтмэн: жартастан секіру» (*Robert Altman: Jumping off the Cliff*). New York: St. Martin's Press, 1989.

Дж.Дж. Мөрфи. «Мен және сен һәм Мemento мен Фарго: Тәуелсіз сценаристер қалай жұмыс істейді» (*Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*). New York: Continuum, 2007.

Стив Неал және Смит Мюррей, редакторлар. «Қазіргі Голливуд киносы» (*Contemporary Hollywood Cinema*). New York: Routledge, 1998.

Мишель З.Ньюмэн. «Инди: Америка фильм мәдениеті» (*Indie: An American Film Culture*). New York: Columbia University Press, 2011.

Хон А.Нориеджа. «Чиканолар (татуировканың бір түрі) мен фильм: көрініс және қарсылық» (*Chicanos and Film: Representation and Resistance*). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Мишель Пуе және Линда Милес. «Фильм тармағы: фильм тармағы Голливудты қалай жаулап алды» (*The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*). New York: Holt, Rinehart & Winston, 1979.

Марк А.Рейд. «Қара фильмді қайта анықтау» (*Redefining Black Film*). Berkeley: University of California Press, 1993.

Дэн Стрейбл, редактор. «Қара америкалықтар киносы» (*Black American Cinema*). New York: Routledge, 1993.

Кристин Томпсон. «Фродо франшизасы: Сақина әміршісі және қазіргі Голливуд» (*The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*). Berkeley: University of California Press, 2007.

———. «Жаңа Голливудтағы хикаятты баяндау: классикалық баяндау техникаларын түсіну» (*Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*) кітабы. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

Ивоон Уэлбон. «Кадрларды шақыру: қаранәсілді режиссер әйелдер бәрін қолға алды» (*Calling the Shots: Black Women Directors Take the Helm*) *Independent* журналы (15, 2) (наурыз, 1992) (18–22).

Америкалық тәуелсіз фильм веб-сайттары

<http://www.indiewire.com/> Тәуелсіз америкалық кино өндірісіне бағдарланған есеп пен талдаулар.

<http://filmmakermagazine.com/> Қазіргі тәуелсіз Америка сахнасының қамтылуы.

<http://www.ifc.com/fix> Қазіргі трендтер туралы баяндамалар мен эсселер.

Заманауи Гонконг киносы

Дэвид Бордуэлл. «Гонконг ғаламшары: әйгілі кино мен ойын-сауық өнері» (*Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*) (2-ре-

дакцияланған басылым), Madison, Wisconsin: Irvington Way Institute Press, 2011. <http://www.davidbordwell.net/books/planethongkong.php> сайтынан көруге болады.

Джон Чарльз. «Гонконг кинематографиясы 1977–1997» (*The Hong Kong Filmography 1977–1997*). Jefferson, NC: McFarland, 2000.

Мишель Курцын. «Әлемдегі ең үлкен аудиторияға арналған қойылым: Қытай киносы мен телевизиясын жаһандандыру» (*Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*). Berkeley: University of California Press, 2007.

Пошек Фудың редакторлығымен шыққан. «Қытай мәңгілігі: ағайынды Шоулар мен диаспора киносы» (*China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*). Urbana: University of Illinois Press, 2008.

Пошек Фу және Дессер Дэвидтің редакторлығымен шыққан. «Гонконг киносы: тарих, өнер, дербестік» (*The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Бэй Логан. «Гонконг экшн киносы» (*Hong Kong Action Cinema*). London: Titan Books, 1995.

Стефен Тео. «Гонконг киносы: қосымша өлшемдер» (*Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*). London: British Film Institute, 1997.

Эстер К.М. Иаудың редакторлығымен шыққан. «Барынша қарқынды: шексіз әлемдегі Гонконг киносы» (*At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Эмили Юуи және Даррелл Дэвис. «Шығыс Азия экран өндірісі» (*East Asian Screen Industries*). London: British Film Institute, 2008.

Гонконг киносының веб-сайты

http://hkmdb.com/db/search/nauto/index.mhtml?display_set=eng Гонконг киносының мәліметтер базасы: «Гонконг» фильмдерінің титрлары мен релиз (шығарылым) ақпараттары.

http://lovehkfilm.com/about_site.htm «Гонконгтың» ескі және жаңа фильмдері туралы шолулар мен мақалалар.

http://www.shaw.sg/sw_about.aspx Shaw Brothers студиясының компания тарихы.

«ЭКРАНИЗАЦИЯ» ТАҚЫРЫБЫНА ҚОСЫМША РЕСУРСТАР



Ұсынылған DVD мен Blu-Ray қосымшалары

Голливуд пен бүкіл әлем өндірісіндегі экранизацияның маңыздылығын ескерер болсақ, көптеген DVD және Blu-ray қосымшалардың экранизация процесін зерттейтініне таңғалуға болмайды. Осы қосымшалардың көбі біздің тарауда көтерілген дәлдіктің рөлі, баламалардың қажеттілігі мен нақты еңбектердің жанкүйерлері әкелген күту көкжиегі сияқты мәселелерді қарастырады.

Әдебиет экранизациясы

Стивен Чбоскидің «Момын болған жақсы-ақ» (*The Perks of Being a Wallflower*) фильмінің DVD нұсқасы пікірі ерекше мазмұнды хикаятты баяндау ортасын ұсынады. «Болашақ жайлы болжам» (*The Sweet Hereafter*) фильмінің пікір алмасуында режиссер/сценарист Атом Эгоян мен жазушы Рассел Бэнкс Эгоянның Бэнкстің түпнұсқа хикаяттын түбегейлі қайта жасап шығуының әсері мен салдарын талқылайды.

Бірнеше басқа DVD қосымшаларда хикаятты бір ортадан екіншісіне ауыстыруға қатысқан авторлармен һәм сценаристермен болған сұхбаттар келтірілген. Criterion студиясының «Метродағы Зази» (*Zazie dans le Metro*) фильмінің Blu-ray дискінде режиссер Луи Маллемен және сценарист Жан-Поль Раппеномен өткізілген сұхбаттар бар. Екеуі де Раймонд Кенонның ойнақы, лингвистикалық жағынан күрделі романын экранға шығаруға байланысты проблемаларды тілге тиек еткен. «Мұзды дауыл» (*The Ice Storm*) фильмінің DVD қосымшасында өзінің түпнұсқа романының Эң Ли мен Джеймс Шамус жасаған фильм нұсқасына жауабын ұсынатын Рик Мудидің сұхбаты бар. «Америкалық психо: кітаптан экранға дейін» (*American Psycho: From Book to Screen*) деректі фильмінде сценаристер Мэри Харрон мен Джиневра Тернер Брет Истон Эллистің даулы кітабын экранға шығару кезінде кездескен қиындықтарын әңгімелейді. Ал «Анна Каренина» фильмінің DVD нұсқасына топтастырылған «Толстой экранизациясы» қосымшасында режиссер Джо Райт пен сценарист Том Стоппард фильмнің ерекше даңғазалығын, дәлірек айтқанда, кітаптағы бірнеше эпизодтың қойылым көрінісінен орын алғанын түсіндіреді. Олардың айтуынша, бұл идея фильм-

ге Толстойдың ұзақ романындағы материалды сығымдауға көмектесіп қана қоймай, олардың тәсілдерін алдыңғы экранизациялардан ерекшелеген.

Бәлкім, бұл ең айрықша DVD қосымша болар. Өйткені мұнда түпнұсқа мәтіннің көшірмесі фильммен бірге беріледі. Criterion студиясы осындай басылымның бірнешеуін жасады. Солардың қатарында Николас Роэгтің фильмін Уолтер Тевистің романымен қосып ұсынатын «Жерге құлаған адам» (*The Man Who Fell to Earth*) фильмі мен Роберт Альтмәннің фильмін өзін ерекше шабыттандырған Раймонд Карвердің хикаяттарымен бірге берген «Қысқа монтаж» (*Short Cuts*) фильмі бар. Мұндай фильм-әдебиет басылымдары көрерменді осы шығарманы экранға шығару кезіндегі режиссер мен сценаристің таңдауларын тікелей бағалауға шақырады.

Театр экранизациялары

Театр экранизациясы үшін DVD қосымшалары әдетте олардың әдеби көшірмесіне қарағанда сирек кездеседі. Дегенмен олардың кейбіреуі киногерлер пайдаланатын процестердің пайдалы талқылауларын ұсынады. Warner Brothers студиясының «Іңкәр атты трамвай» (*A Streetcar Named Desire*) екі дискілі арнайы шығарылымында Теннесси Уильямстің пьесасы («Бродвейдегі трамвай» (*A Streetcar on Broadway*)) мен оның Оскар жүлдесіне ие болған «Голливудтағы трамвай» (*A Streetcar in Hollywood*) деген экранизациясының екеуіне де арналған ақпаратты деректі фильмдері бар. Соңғысында тарихшы Руди Белмер мен Элиа Казанның биографы Ричард Шикель режиссердің «пьесаны ашу» стратегиясын ғана емес, фильмнің баянсыз нысанын Бродвей продакшндағы (өніміндегі) Стэнли Ковальскидің кейіпкерінен фильмдегі Бланш Дюбуаның кейіпкеріне қалай шебер қосып жібергенін талқылайды.

«Күмән: сахнадан экранға» (*Doubt: From Stage to Screen*) фильмінде актерлер мен түсіру тобы Пулитцер жүлдесіне ие болған Джон Патрик Шэнлидің экранизациясы туралы айтады. Фильм нұсқасын жазып, бағыт берген Шэнли кейбір енгізілген өзгерістердің мотивтерін сипаттай отырып: «Оны сценарийге бейімдеу өте қиын болды. Өйткені бұл бірнеше бөлмедегі төрт адамның ойынына арналған еді, ал менің ол бөлмелерді ашуыма тура келді десем де болады», – дейді.

«*Вирджина Вульфтан кім қорқады?*» және Лоуренс Оливьенің «*III Ричард*» (*Richard III*) фильмдерінің екеуінің де DVD нұсқаларында шабыт беретін пікір сөздер бар. Біріншісінде қазіргі заман киногері Стивен Содербергтің фильм кинематографиясы мен дыбысы үшін жасалған нақты таңдаулар, әсіресе оның қол камерасы мен диалог сәйкестігін пайдалануы туралы мазмұнды зерттеулерін ұсынатын режиссер Майк Николаспен сұхбаты келтірілген. Николс Элизабет Тейлор сынды жұлдыздың кино актрисасы ретіндегі тәжірибесіне сүйеніп, сахнадағы тәжірибелері мол әріптес-актерлер Ричард Бертон, Джордж Сигал мен Сэнди Деннистің жұмыстарына қалай бағыт-бағдар бергенін де еске түсіреді. Criterion студиясының «*III Ричард*» шығарылымының ұсынылған DVD және Blu-Ray қосымшаларында драматург әрі сахна режиссері Рассел Лис пен Корольдік Шекспир театрының бұрынғы басшысы Джон Уайлдерстің толықтырған аудиопікірлері айтылған. Өздерінің жан-жақты талқылауында Ли мен Уайлдерс режиссер Лоуренс Оливьенің Шекспирдің мәтініне енгізген өзгерістерін сипаттап қана қоймай, фильмнің өн бойында қайталанатын нақты визуалды мотивтер мен қойылым (сахналау) үлгілерін атап өтеді.

Телевизиялық шоулар экранизациясы

«*Сиқырланған*» (*Bewitched*) фильмінің DVD нұсқасында фильм түсіруге ой салған классикалық телехикаяның фильмге байланысын талқылайтын бірнеше ерекшеліктері сөз болған. «Мен неге «*Сиқырланған*» фильмін жақсы көрдім» (*Why I Loved Bewitched*) фильмінде актерлер өздерінің сүйікті кейіпкерлерін ыстық ықыласпен еске алады. Сонымен қатар «*Дуа кастиңі: «Сиқырланған фильмінің» жасалуы*» (*Casting a Spell: The Making of Bewitched*) фильмінде режиссер Нора Эфрон мен түсіру тобының мүшелері фильмнің костюмдері мен арнайы эффектілерін түпнұсқа шоуға «құрмет» ретінде қалай пайдаланғандарын сипаттап береді.

«*Миссияны орындау мүмкін емес*» (*Mission Impossible*) фильмінің «*Миссия: мүмкін еместің тамаша 40 жылын мерекелеу*» (*Mission: Remarkable-40 Years of Celebrating*) Blu-ray) қосымшасында актерлер мен түсірілім тобы фильм нұсқасын оның телевизиялық шоу нұсқасымен салыстырады.

Комикс кітаптар экранизациясы

«*Бэтмэн*» (*Batman*), «*Өрмекші адам*» (*Spider-Man*) және «*Халк*» (*Hulk*) фильмдерінің Blu-ray шығарылымдарында осы супер қаһармандардың эволюциясын, сонымен қатар фильмдердің транс-медиалық сипат ретіндегі олардың ортақ тарихындағы орындарын бақылап отыратын айтарлықтай ұзақ деректі фильмдер бар. «*Халк*» фильмінің Blu-ray дискісінде бөлек экрандар мен көпэкранды бейнелерді пайдалану комикс парақтарындағы панельдерге сай қалай жұмыс істейтінін талдай отырып, фильмді монтаждаудың қызықты ерекшеліктерін айта кетеді.

Классикалық супер қаһармандарға негізделген жобалардың ең көп проценттік үлесі Голливудтың комикстер экранизациясына тиесілі болғанымен, басқа фильмдер әйгілі графикалық романдардың экранизациясын жасады. «*В деген Вендетта*» (*V for Vendetta*) және «*Киңсмэн: құпия қызмет*» (*Kingsman: The Secret Service*) фильмдерінің DVD нұсқаларында олардың комикстер әлемінде жарық көруінен бастап, осы фильмдерді жасау туралы бәрін қамтитын қысқаметражды фильм бар. «*В деген Вендетта*» фильмінің DVD нұсқасында фильмнің саяси салдары жайлы пікір айтқан продюсер Джоэл Сильвермен, режиссер Джеймс Мактейгпен актерлер Натали Портманмен, Стивен Фраймен өткізілген сұхбаттар да қамтылған.

Видеоойын экранизациялары

Видеоойындардың көптеген экранизациясының нашар шығатынын ескерсек, олардың DVD қосымшаларының көбі «жұтаң» болып жарық көретіні айтпаса да түсінікті шығар. Дегенмен осындай фильмнің жасалуы туралы деректі фильмдер «*Лара Крофт: «Қабір тонаушысы»*» (*Lara Croft: Tomb Raider*) мен «*Тыныш белес*» (*Silent Hill*) фильмдерінің DVD нұсқаларына қосымша ретінде дайындалған. Кейінірек продакшн дизайны мен эффектілер бөлімі фильм мизансценасының ойын ортасының сыртқы көрінісін көрсетуге тырысқан әдістерін бейнелейді. Бұдан да маңыздысы – режиссер Кристоф Ганс пен сценарист Роджер Авари ойын аватарларының, мекенжайларының және ситуациялардың орындары жайлы ой бөліседі. Ол орындардан *Silent Hill* ойынының қомақты жанкүйерлер тобын шеттетіп жібермей, кинематография формасына ауыстыру кезіндегі проблемаларды да талқылайды.

Тақырыпқа байланысты кітаптар, мақалалар мен веб-сайттар

Экранизация деген не?

Сценаристер экранизацияда шебер болу керек. Жазуды жаңа бастағандар үшін бірнеше нұсқаулық соған лайық дағдылар туралы талқылайды. Тәжірибеден өтіп жүргендерге арналған осындай нұсқаулықтар Линда Сегердің «Экранизация өнері: мәлімет пен көркем шығарманың фильмге айналуы» (*The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film*) (New York: Owl Books, 1992); Ричард Креволиннің «Кез келген нәрсені экрандағы қойылымға қалай айналдыруға болады?» (*How to Adapt Anything Into a Screenplay*) (Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, 2003) және Кеннет Порнойдың «Экран адаптациясы: сценаристердің қойын дәптері» (*Screen Adaptation: A Scriptwriter's Handbook*) (Burlington, Massachusetts: Focal Press, 2013) кітаптарында бар.

Кино зерттеушілері адаптация проблемаларына әртүрлі көзқараспен келді. Бұл ғылымның ең пайдалы кіріспесі ретінде Линда Хатчеонның «Экранизация теориясы» (*A Theory of Adaptation*) (2-басылым) (New York: Routledge, 2012) еңбегін айтуға болады. Хатчеон адаптацияны қаржы стимулдерінің (мотивацияларының) медиа өндірісіндегі рөлі, экранизацияланған мәтіндердің шығармашылық даму процесіне аудиторияның күту эффектілері мен нақты формалық стратегиялар орны және БАҚ арасында бөлінетін хикаят техникалары сияқты екі тұжырыммен байланысты мәселенің кең ауқымын талдай отырып, өнім мен процесінің екі саласын да зерттейді. Хатчеон кітаптар, фильмдер, опера, поп әндер, видеоойындар, тіпті тақырыптық аттракциондық парктер сияқты БАҚ формаларының кең ауқымын қарастырады. Адаптация процесінің басқа зерттеулері туралы Томас Лейчтің «Фильм экранизациясы және оның шағымдары: ізсіз жоғалғаннан Христтің күштарлығына дейін» (*Film Adaptation and Its Discontents: From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007); Джули Сандерстің «Экранизация һәм меншіктеу» (*Adaptation and Appropriation*) (New York: Routledge, 2006) кітаптарын қараңыз. Соңғы кітап адаптация процесін Джулия Кристеваның «интертекстуалдық» (мәтін аралық) тұжырымының призмасы бойынша пайымдайды.

Сандерс «интертекстуалдықты» тірек нүктесі ретінде алғанымен, басқа ғалымдар «интермедиа-

лыққа» көбірек көңіл аударған. Бұл термин өнердің екі немесе одан да көп формасын, техникаларды яки басқа формалық ресурстарды бөлісетін аймақты сипаттайды. Бұл зерттеудің жақсы мысалдарын Вернер Уолфтың «Қойылымды фильмнің музыкалығы: Интермедия тарихы мен теориясындағы зерттеу» (*The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*) (Atlanta: Rodopi, 1999) мен Ларс Эллестромның редакторлығымен жарық көрген «Медиа шекаралары, мультимодальдық һәм интермедиа» (*Media Borders, Multimodality and Intermediality*) (New York: Palgrave, 2010) кітаптарынан таба аласыз.

Алдында айтып өткеніміздей, нарративтер адамзат мәдениетімен етене араласып кетті. Соңғы жылдары ғалымдар хикаяттарды өнер формалары мен медианың қиылысы ретінде қарастырып жүр. Трансмедиялық хикаят идеясы алғаш рет Хенри Дженкинстің «Конвергенция мәдениеті: ескі мен жаңа медианың қиылысқан жері» (*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*) (New York: NYU Press, 2008) еңбегінде аталды. «Мампица» фильмінің әртүрлі платформада қалай таралатынын бақылай отырып, Дженкинс бұл құбылыстың жанкүйерлер мен БАҚ жасаушылардың екеуі үшін де есеп берудің жаңа түріне айналғанын көрсетті. Дженкинс пен оның қосалқы авторлары Сэм Форд және Джошуа Грин бұл идеяны өздерінің «Кең тараған медиа: желілік мәдениеттегі құндылық пен мағынаны қалыптастыру» (*Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*) (New York: NYU Press, 2013) кітабында алға тартады. Дерек Джонсонның «Медиа франчайзингі: мәдениет өндірісіндегі креативті лицензиялау және серіктестік» (*Media Franchising: Creative Licensing and Collaboration in the Culture Industries*) (New York: NYU Press, 2013) еңбегі трансмедиялық хикаяттың франшизаларда қалай өзара әсерлесетінін көрсетті. Андреа Филлипстің «Трансмедиялық хикаятты баяндауға арналған фильм жасаушының нұсқаулығы: аудиторияның назарын бірнеше платформаға қалай қызықтырып тартуға болады» (*A Creator's Guide to Transmedia Storytelling: How to Captivate and Engage Audiences Across Multiple Platforms*) (New York: McGraw-Hill, 2012); Нуно Бернардоның «Трансмедиаға арналған продюсердің нұсқаулығы: бірнеше платформада қызықты хикаяттарды барынша дамытып, қаржыландырып, жарыққа шығаруға және қалай таратуға болады» (*The Producer's Guide to Transmedia: How to Develop, Fund, Produce, and Distribute Compelling Stories Across Multiple Platforms*) (London: Active Books, 2011); Том Дауд, Мишель Ньердермэн, Мишель

Фрау және Джозеф Стейффтің «Әлемдегі хикаятты баяндау: креатив адамдар мен продюсерлерге арналған трансмедиа» (*Storytelling Across Worlds: Transmedia for Creatives and Producers*) (Burlington, Massachusetts: Focal Press, 2013) сияқты кейбір нұсқаулықтар БАҚ жасаушыларға (медиамейкер) арналған. Трансмедиа франшизасын тудырған әдеби адаптацияны зерттеу мысалдарын Кристин Томпсонның «Фродо франшизасы: Сақина әміршісі» (*The Frodo Franchise: The Lord of the Rings*) мен «Қазіргі Голливуд» (*Modern Hollywood*) (Berkeley: University of California Press, 2007) кітаптарынан таба аласыз.

Әдебиетті фильмге бейімдеу

Джордж Блюстөуннің жаңашыл зерттеуі «Фильмдегі роман» (*Novel Into Film*) (Berkeley: University of California Press, 1957) еңбегінде фильмнің бастапқы мәтінмен дұрыстығын адаптацияның табысты болуының негізгі өлшемі ретінде бекітті. Көптеген жылдар бойы осы дұрыстық адаптация зерттеуінің өзекті проблемасына айналды. Оны Моррис Бежаның «Фильм және әдебиет» (*Film and Literature*) (New York: Longman, 1979) пен Джеральд Пеари мен Роджер Шацкиннің редакторлығымен шыққан «Қазіргі Америка романы және фильмдері» (*The Modern American Novel and the Movies*) (New York: Frederick Ungar, 1978) кітаптарынан көруге болады. Осыған балама қадамды Колин МакКейд, Кетлин Мюррей мен Рик Уорнер «Рухқа адал: фильм экранизациясы һәм дәлдік мәселесі» (*True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*) (New York: Oxford University Press, 2011) кітабында зерттейді.

Адаптацияның басқа зерттеулері мәдениет пен тарихты адаптация процесін қалыптастыратын күш ретінде қарастырады. Бұл қадамның мысалдарын Джеймс Наремордың редакторлығымен жарық көрген «Фильм экранизациясы» (*Film Adaptation*) (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000); Роберт Стам мен Алессандра Раенгоның редакторлығымен шыққан «Әдебиет және фильм: экранизация теориясы мен практикасының нұсқаулығы» (*Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*) (Malden, MA: Blackwell, 2004); Деборах Картмелл мен Имелда Уелеханның редакторлығымен жарық көрген «Экрандағы әдебиетке Кембридж жолбастаушы» (*The Cambridge Companion to Literature on Screen*) (New York: Cambridge University Press, 2007) және Тимоти Корриганның «Фильм һәм әдебиет: кіріспе мен оқырман» (*Film and Literature: An Introduction and Reader*) (2-басылым) (New York: Routledge, 2011) еңбектерінен таба аласыз.

Адаптацияның басқа да зерттеулері фильмдер мен әдебиеттің әрқайсысы хикаяттарды қалай айтатынын салыстырады. Мұндай түрдің классикалық зерттеуі Сеймур Чатмәннің *Critical Inquiry* (7,1) (күз, 1980) (121–140) журналына шыққан «Романдар нені жасай алады, фильмдер нені жасай алмайды (және керісінше)» (*What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*) мақаласында бар. Бұл қадам Брайан МакФарленнің әр өнер формасындағы наррациялық режимнің операцияларын зерттейтін «Романнан фильмге: экранизация теориясына кіріспе» (*Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*) (Oxford: Clarendon Press, 1996) кітабының да өзекті тақырыбына айналды.

Фильм мен театр

Кино теоретиктері ұзақ уақыттан бері фильм мен театр арасындағы байланысты, әсіресе олардың арасындағы айырмашылықты зерттеп келеді. Әйгілі психолог Хуго Мюнстерберг осы мәселенің біразын алғаш 1916 жылы жарыққа шыққан «Фильм: психологиялық зерттеу» (*The Film: A Psychological Study*) (New York: Dover Books, 1970) кітабында зерделеген. Араға біршама уақыт салып Андре Базен дәл осы сұрақтардың денін Хью Грей редакциялап аударған «Кино деген не?» (*What is Cinema?*) еңбегінің 1-томына енген «Театр және кино» (*Theater and Cinema*) эссесінде қарастырады, (Berkeley: University of California Press, 1967) (76–124). Содан кейін Кристиан Метц Селлия Бритон мен Эннуил Уильмстың аудармасымен жарық көрген «Елес мағына: психологиялық талдаулар және кино» (*The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*) (Bloomington: Indiana University Press, 1977) (89–98) кітабына енген қысқа, бірақ батыл жазылған «Хикаят/дискурс: вуайеризмнің екі түріне ескертпелер» (*Story/Discourse: Notes on Two Kinds of Voyeurism*) бөлімінде кино мен театр арасындағы психологиялық талдаулар арасындағы байланысты мысалға келтіреді. Бұл мәселенің кең ауқымды зерттеулерін Роберт Нофтың «Театр және фильм: салыстырмалы антология» (*Theater and Film: A Comparative Anthology*) (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2004) антологиясынан және Роберт Кардуллоның редакторлығымен шыққан «Театр мен кино: медиа арасындағы кереғарлық» (*Theater and Cinema: Contrasts in Media*), 1916–1966 (Palo Alto, CA: Academica Press, 2011) кітаптарынан таба аласыз.

Әлі күнге дейін сахналық қойылымдардың кинематографиялық адаптацияларын зерттеу синоптикалық шығармалар жолында көп нәрсе бере алған жоқ. Театр адаптациясының жеке пробле-

маларын барынша жан-жақты зерттеу Шекспирге шоғырланған. Самуэль Кроулдің «Шекспир және фильм: Нортон нұсқаулығы» (*Shakespeare and Film: The Norton Guide*) (New York: W.W. Norton & Co., 2007); Руссель Джексонның редакторлығымен шыққан «Фильмдегі Шекспирдің Кембридждік серіктесі» (*The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*) (New York: Cambridge University Press, 2007) және Л.Монник Питтмэннің «Шекспирді фильмге және телевизияға авторизациялау: экранизациядағы жыныс, тап және этникалық тек» (*Authorizing Shakespeare on Film and Television: Gender, Class, and Ethnicity in Adaptation*) (New York: Peter Lang, 2011) атты еңбектерді қараңыз. Кристин Джерати «Енді үлкен экранда: әдебиет пен драманы экранизациялау» (*Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*) (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007) (73–102) кітабында Теннесси Уильямстың пьесаларының адаптацияларына бір тарау арнайды.

Фильм мен комикстер

Комикс кітап фильмдеріне ең жақсы кіріспе – Иан Кордон, Марк Джанкович және Мэттью Р.МакАллистердің редакторлығымен шыққан «Фильм һәм комикс кітаптар» (*Film and Comic Books*) (Oxford, Mississippi: University Press of Mississippi, 2007) еңбегі. Тақырыпқа байланысты кітаптарды, мақалаларды және веб-сайттарды қамтып, жанкүйерлерге бейімделіп жазылғандықтан, Дэвид Хьюздің «Комикс кітаптар фильмі» (*Comic Book Movies*) (London: Virgin Books, 2010) – еңбегі комикс-кітап фильмінің кейінгі адаптацияларына пайдалы нұсқаулық.

Келесі екі кітапта Бэтмэн арнайы мәдени мәні бар комикс кітаптың кейіпкері ретінде қарастырылады. Роберта Пирсон мен Уильям Урикчионың редакторлығымен шыққан «Жаны сірі Бэтмэн: Супер қаһармен мен оның ортасына сыни қадам» (*The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*) (New York: Routledge, 1991); Кевин К.Дюранд пен Мэри К.Лейттің редакторлығымен шыққан «Мұны маған жасыр, Бэтмэн! Қара серінің көзқарасы жайлы эсселер» (*Riddle Me This, Batman!: Essays on the Universe of the Dark Knight*) (Jefferson, NC: McFarland, 2011) кітаптарын қараңыз.

Комикс өнерінің жанды әрі қызықты кіріспесін Скотт МакКлэудтың «Түсінікті комикстер: көрінбейтін өнер» (*Understanding Comics: The Invisible Art*) (New York: William Morrow Paperbacks, 1994) еңбегінен оқи аласыз. МакКлэуд «Комикстер жайлы қайта ой жүгірту: қиял мен технология өнер формасына қалай революция жасайды» (*Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form*) (New York: William Morrow Paperbacks, 2000) және «Комикстерді жасау: комикстердің, манганың (белгілі жапон суретшісі Хокусай 1814 жылы тушьпен салынған ақ-қара түсті суреттермен безендіріп кітап шығарған; оны «MANGA» деп атаған; бұл термин бастауын содан алады) және графикалық романдардың хикаятты баяндау құпиялары» (*Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga, and Graphic Novels*) (New York: William Morrow Paperbacks, 2006) кітаптарында да дәл осындай терең әсер қалдырады.

Фильм мен музыка

Бұрын да атап өткеніміздей, музыкалық шығарманы өзіне бейімдеп алатын фильмдер салыстырмалы түрде өте аз. Сондықтан бейімделуді зерттейтін ғалымдар бұл саладағы фильмдерге аса көп назар аудара қойған жоқ. Дегенмен ішінара кейбір ғалымдар операны өздеріне бейімдеген фильмдер жайлы зерттеді. Олардың қатарында Марсия Дж.Цитронның «Экрандағы опера» (*Opera on Screen*) (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2000) мен Ричард Фокстың «Фильмдегі опера» (*Opera on Film*) (London: Bristol Classical Press, 2001) еңбектері бар. Сонымен қатар фильм мен музыка арасындағы жалпы байланыс туралы біраз жұмыстар жасалды. Олармен танысқыңыз келсе Марсия Дж.Цитронның «Опера фильммен ұштасқан кезде» (*When Opera Meets Film*) (New York: Cambridge University Press, 2010); К.Дж. Доннелидің «Дыбыс спектрлері: фильм мен телевизиядағы музыка» (*The Spectre of Sound: Music in Film and Television*) (London: BFI, 2006); «Оккульттік эстетика: дыбысты фильмдегі синхронизация» (*Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*) (New York: Oxford University Press, 2014) (94–122-беттер) кітаптарынан қарауға болады.

ҰСЫНЫЛҒАН DVD ЖӘНЕ BLU-RAY ҚОСЫМШАЛАРЫ

«Бөгде» (*Alien*) «Жинақ шығарылым» (бірнеше фильмді бір дискіге жинақтап шығару) (*Collector's Edition*) 2 диск (20th Century Fox Home Entertainment).

«Амадей: Режиссердің кесімі» (*Amadeus: Director's Cut*) (Warner Bros.), «Екі дискілі арнайы шығарылым» (*Two-Disc Special Edition*).

«Америкалық граффити» (*American Graffiti*) (Universal), «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 1 диск.

«Армагеддон» (*Armageddon*) (The Criterion Collection), 2 диск.

«Аватар» (*Avatar*) (20th Century Fox) «Кеңейтілген жинақ шығарылым» (*Extended Collector's Edition*) және «Кеңейтілген Blu-ray жинақ шығарылымы» (*Extended Blu-ray Collector's Edition*) 3 диск.

«Бамби» (*Bambi*) (Disney), «Платина шығарылым» (*Platinum Edition*), 2 диск.

«Қара нәркес» (*Black Narcissus*) (The Criterion Collection), 1 диск.

«Үстара жүзімен жүгіруші» (*Blade Runner*) (Warner Bros.) «Толық жинақ шығарылым» (*Complete Collector's Edition*), 5 диск (Blu-ray-де де бар) және «Негізгі жинақ шығарылым» (*Ultimate Collector's Edition*), 5 диск.

«Буч Кэссиди және Сандэнс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*) (20th Century Fox), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 1 диск.

«Чарл және шоколад фабрикасы» (*Charlie and the Chocolate Factory*) (Warner Bros.), «Жоғары сапалы шығарылым» (*Deluxe Edition*), 2 диск.

«Че» (*Che*) (The Criterion Collection) #496, сондай-ақ Blu-ray диск.

«Тауықтардың қашуы» (*Chicken Run*) (Dreamworks Home Entertainment), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 1 диск

«Суық тау» (*Cold Mountain*) (Miramax) «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск (Қосымшалардың Blu-ray дискі жоқ).

«Жек көру» (*Contempt*) (The Criterion Collection), 2 диск.

«Түнектегі биші» (*Dancer in the Dark*) (New Line Home Video), 1 диск.

«Дарби О' Гилл және кішкентай адамдар» (*Darby O'Gill and the Little People*) (Disney).

«Да Винчи коды» (*The Da Vinci Code*) (Sony) (қосымшаларды барлық басылымнан табуға болады).

«Қара сері» (*The Dark Knight*) (Warner Home Video), «Арнайы шығарылым+цифрлы көшірме» (*Special Edition+Digital Copy*), 2 диск.

«Көктері күндер» (*Days of Heaven*) (The Criterion Collection) #409.

«Жұмақтан жырақ» (*Far from Heaven*) (Universal).

«Қорқытушылар» (*The Frighteners*) (Universal), «Питер Джексонның, режиссердің кесімі» (*Peter Jackson's Director's Cut*), 1 диск.

«Айдаһар татуировкалы қыз» (*The Girl with the Dragon Tattoo*) (Columbia), «Combo Pack», 3 диск.

«Өкіл әке» (*The Godfather*) (Paramount), «Өкіл әке фильмінің DVD жинағы» (*The Godfather DVD Collection*), 5 диск.

«Алтын компас» (*The Golden Compass*) (New Line Home Entertainment), «Платина сериялардың жаңа желісі» (*New Line Platinum Series*), 2 диск.

«Жақсы, жаман және сүйкімсіз» (*The Good, the Bad, and the Ugly*) (MGM), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск

«Ауыр күнгі түн» (*A Hard Day's Night*) (Miramax), 2 диск.

Хэллбой (*Hellboy*) (Columbia Tristar Home Entertainment), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск.

«II Хэллбой: Алтын армия» (*Hellboy II: The Golden Army*) (The Golden Army (Universal) Studios Home Entertainment), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 3 диск.

«Мүзды дауыл» (*The Ice Storm*) (The Criterion Collection) #426.

«Таңғажайып отбасы» (*The Incredibles*) (Disney), «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск.

«Темір адам» (*Iron Man*) (Paramount) «Арнайы жинақ шығарылым» (*Special Collectors' Edition*), 2 диск.

- «Акула азуындағы ажал» (*Jaws*) (Universal), «Мерейтойлық жинақ шығарылым» (*Anniversary Collector's Edition*), 1 диск.
- «Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*) (Universal), «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 1 диск.
- «Кинг Конг» (*King Kong*) (Warner Bros.), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск.
- «Кинг Конг: Питер Джексонның продюсер күнделігі» (*King Kong: Peter Jackson's Production Diaries*) (Universal), 2 диск.
- «Көк патшалығы» (*Kingdom of Heaven*) (20th Century Fox) «Режиссердің кесімі» (*Director's Cut*), 4 диск
- «Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*), 3-том (New Line Home Entertainment), «Арнайы кеңейтілген DVD шығарылым» (*Special Extended DVD Edition*), әрқайсысы 4 дискіден.
- «Керемет жетеу» (*The Magnificent Seven*) (Metro-Goldwyn-Mayer), «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск.
- «Магнолия» (*Magnolia*) (New Line Home Video), 2 диск.
- «Қожайын мен командир» (*Master and Commander*) (20th Century Fox Home Entertainment), «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск.
- «Миллер қиылысы» (*Miller's Crossing*) (20th Century Fox) Blu-ray дискісі де бар.
- «Мулен Руж!» (*Moulin Rouge!*) (20th Century Fox Home Entertainment), 2 диск.
- «Мюнхен» (*Munich*) (Universal Studios) «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск.
- «Менің керемет ханымым» (*My Fair Lady*) (Warner Bros.), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск.
- «Менің жеке Идахом» (*My Own Private Idaho*) «The Criterion Collection», 2 диск.
- «Аңшы түні» (*The Night of the Hunter*) «The Criterion Collection» #541.
- «Норман МакЛарен: жинақ шығарылымы» (*Norman McLaren: The Collector's Edition*) (Milestone), 2 диск.
- «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*) (Warner Bros.), 1 диск.
- «Оклахома!» (*Oklahoma!*) (20th Century Fox Home Entertainment), «50 жылдық мерейтойға арналған шығарылым» (*50th Anniversary Edition*), 2 диск.
- «Ерте, ерте, ертеде, Батыс деген өлкеде» (*Once upon a Time in the West*) (Paramount), «Арнайы жинақ шығарылым» (*Special Collector's Edition*), 2 диск.
- «Қалта ұрысы» (*Pickpocket*) «The Criterion Collection», 1 диск.
- «Пиноккио» (*Pinocchio*) (Walt Disney Studios Home Entertainment), «Платина шығарылым» (*Platinum Edition*).
- «Кариб теңізінің қарақшылары: өлген адамның сандығы» (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*) (Disney), «Екі дискілі арнайы шығарылым» (*Two-disc Special Edition*).
- «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*) (Miramax Home Entertainment), «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск.
- «Розмаридің баласы» (*Rosemary's Baby*) (Paramount), 1 диск.
- «Орыс кемесі» (*Russian Ark*) (Wellspring), 1 диск.
- «Сенбілік кеш безгері» (*Saturday Night Fever*) (Paramount), «25 жылдық мерейтойға арналған DVD шығарылым» (*25th Anniversary DVD Edition*), 1 диск.
- «Айқай» (*Scream*) (Dimension Home Video), «Негізгі жинақ» (*The Ultimate Scream Collection*), 4 диск.
- «Із кесушілер» (*The Searchers*) (Warner Home Video), «Негізгі жинақ шығарылым» (*Ultimate Collector's Edition*), 2 диск.
- «Байсалды жан» (*A Serious Man*) (Universal Home Video) DVD мен Blu-ray дискілерінде бірдей қосымшалар.
- «Ешқайдан келмеген жеті жан» (*Seven Men from Now*) (Paramount), «Арнайы жинақ шығарылым» (*Special Collector's Edition*), 1 диск.
- «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*) (Metro-Goldwyn-Mayer), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 1 диск.
- «Сильверадо» (*Silverado*) (Sony Pictures Home Entertainment), 2 диск.
- «Күнәлі қала» (*Sin City*) (Dimension), 2 диск.
- «Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*) (Warner Bros.), «Екі дискілі арнайы шығарылым» (*Two-Disc Special Edition*).
- «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*) (Sony Pictures Home Entertainment) «Жинақ шығарылым» (*Collector's Edition*), 2 диск, екеуі де DVD және Blu-ray дискілер.

«Жылдамдық» (*Speed*) (20th Century Fox Home Entertainment), «Бес жұлдызды жинақ» (*Five Star Collection*), 2 диск.

«Табыстың тәтті иісі» (*The Sweet Smell of Success*) «The Criterion Collection», #555.

«Баспаналы бол» (*Take Shelter*) (Sony Pictures Classics), 1 диск.

«Терминатор-2: Есеп күні» (*Terminator 2: Judgment Day*) (Artisan), «Соңғы DVD» (*Extreme DVD*), 2 диск.

«3:10 Юмаға» (*3:10 to Yuma*) (Lionsgate), 1 диск.

«Титус» (*Titus*) (20th Century Fox Home Entertainment), 2 диск.

«Ойыншықтар оқиғасы/Ойыншықтар оқиғасы-2» (*Toy Story/Toy Story 2*) (Disney/Pixar), «Жинақ шығарылым: негізгі ойыншық қорап» (*Collector's Edition: The Ultimate Toy Box*), 3 диск.

«20 000 лье теңіз астында» (*20,000 Leagues Under the Sea*) (Disney), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск.

«Уоллес пен Громит: құбыжық қоянның қарғысы» (*Wallace & Gromit: The Curse of the Were-Rabbit*) (DreamWorks), 1 диск.

«Әлемдер қақтығысы» (*War of the Worlds*) (2005) (DreamWorks Home Entertainment), «Шектелген шығарылым» (*Limited Edition*), 2 диск.

«Вирджина Вульфтан кім қорқады?» (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) (Warner Home Video) «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск.

«Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*) (Warner Home Video), «Арнайы шығарылым» (*Special Edition*), 2 диск.

«Зодиак» (*Zodiac*) (Paramount), «Арнайы жинақ шығарылымы (режиссердің кесімі)» (*Special Collector's Edition (Director's Cut)*), 2 диск.

ГЛОССАРИЙ

Абстракт форма (*abstract form*) – бөліктері бір-бірімен пішін, түс, ритм және қозғалыс бағыты сияқты визуалды сапалардың қайталануы мен өзгерісі арқылы байланысатын кинематография саласы.

Автор (*auteur*) – фильмнің болжалды немесе нақты авторы; әдетте режиссер деп аталады. Италия Жаңа реализмі мен Француз Жаңа толқыны арқылы режиссер ұғымы жаңа бір сатыға көтерілді. Әсіресе Француз Жаңа толқынымен бірге кино өнерінің нағыз шебер режиссерлеріне “автор” деп айтыла бастады. Бұл “авторлық политика”, 1960 жылдардан бастап авторлық теорияның қалыптасуына әсер етті.

Ағыссыз монтаж/бейжалғасымды монтаж (*discontinuity editing*) – жалғасымды монтаж қағидалары аясында қабылданбайтын техникаларды пайдалана отырып, кадрларды біріктірудің балама жүйесі. Мүмкіндіктер уақытша және кеңістік байланыстардың сәйкессіздігін, экшн осінің бұзылуын әрі графикалық байланыстардың концентрациясын қамтиды. *Эллиптік монтаж, графикалық сәйкестік, интеллектуал монтаж, аттам кесім, бейдайджетик қосылым, қабаттас монтаж* терминдерін де қараңыз.

Ағысты монтаж/жалғасымды монтаж (*continuity editing*) – үздіксіз және анық нарратив (баяндау) көрінісін сақтап қалу үшін жасалатын кесім жасау жүйесі. Ағысты (жалғасымды) монтаж экран бағытына, позициясымен және кадрдан кадрға ауысу кезіндегі уақытша байланысқа да тәуелді. Ағысты монтаждың нақты техникалары туралы *экшн осі, кезектес кесім/параллель оқиға, кесім арқылы жақындау, таныстыру планы, субъектив монтаж, бейне сәйкестігі, қайта таныстыру планы, экранның ішкі бағыты, кадр/қарсы кадр* терминдерін қараңыз.

Академия өлшемі (*academy ratio*) – Америка кино өнері мен ғылымдары академиясы тарапынан бекітілген кино-пленка кадрының стандартталған формасы. Бұдан бұрын түшнұсқа түрде кадрдың ені мен биіктігінің арақатынасы 1 1/3 өлшемде (1.33:1) еді, алайда кейіннен кадрдың ені биіктігінен 1,85 есе (1,85: 1) кеңейтілді.

Анаморф линзалар (*anamorphic lens*) – жиек өлшемінің қалыпты академиялық өлшемін пайдалана отырып, кеңэкранды фильмдер жасауға арналған линзалар. Камераның линзалары көру кеңістігін кең алып, оны жиекке қарай қысады. Дәл осындай проектор линзалар бейнені кинотеатрдың кең экранына ығыстырып шығарады.

Анимация (*animation*) – салынған нысандар суретін немесе компьютерлік бейнелер топтамасын (сериясын) бірінен кейін бірін суретке түсіру арқылы жасанды қозғалыс жасайтын кез келген процесс (*транспарент анимацияны* да қараңыз). Әр кадрға жазылған позициядағы аздаған өзгерістердің өзі қозғалыс иллюзиясын тудырады.

Алга секіру (*flashforward*) – сюжет көрсетілімі болашақтағы оқиғаларға қарай алға жылжып, содан кейін осы шаққа оралатын сюжет ретінің өзгерісі.

Алдын ала визуалдау (*previsualization*) – фильмнің немесе секанстың бейнелері жеңілдетіліп, бұрынғы нұсқаның компьютермен қайта жасалуы. Киногерлер мұны жиектеу, объектив ұзындығы, декорациялар және сахналау сияқты аспектілерді жоспарлау үшін пайдаланады. Көбінесе превиз (*previz*) немесе превис (*previs*) (алдыңғы) деп айтылатын бұл құрал негізінен арнайы эффектілі, бюджетті қомақты жобаларда қолданылады.

Алдыңғы жақтан жарықтандыру (*frontal lighting*) – камераның жанындағы позициядан сахнаға бағытталған жарықтандыру.

Алдыңғы жақтан көрсету (*front projection*) – кадр фоны ретінде көрсетілуге арналған кадрлар экранның алдынан проекцияланатын күрделі процесс; алдыңғы пландағы фигуралар да экранның алдында түсіріледі. Бұл *артқы жақтан көрсетуге* керісінше.

Артқы жақтан көрсету (*rear projection*) – алдын ала түсірілген фондағы әрекет пен алдыңғы пландағы әрекетті біріктіру техникасы. Алдыңғы план студияда экранға қарама-қарсы жақта түсірілген; фон бейнесі экранның артынан проекцияланады. *Алдыңғы жақтан көрсету* бұған керісінше.

Асинхрон дыбыс (*asynchronous sound*) – бейнеде болып жатқан қозғалыспен уақытша сәйкес келмейтін дыбыс. Мысалы, диалог ерін қозғалысына сай синхрондалмайды.

Ассоциатив форма (*associational form*) – фильмнің жекелеген бөлімдері ұқсастықтарды, контрастарды, тұжырымдарды, эмоцияларды және айқын сапаны ұсыну үшін салыстырылатын құрылым түрі.

Алыстағы нысандардың кішіреюі (*size diminution*) – алыста тұрған нысандарды алдыңғы планда тұрған нысандарға қарағанда кішірек етіп көрсете отырып, бейненің тереңдігін білдіретін белгі.

Арнайы эффектілер (*special effects*) – суперпозиция, бүркеме кадр және артқы жақтан көрсету сияқты кадрдағы жалған кеңістік байланыстарын жасайтын әртүрлі түсіру техникаларына арналған жалпы термин.

Артқы жарық (*backlighting*) – камераға қарама-қарсы жақтан сахнадағы фигураларға түсірілген жарықтандыру әдетте осы фигураларды өзгелерден ерекшелейтін жіңішке контур жасайды.

Аттам кесім (*jump cut*) – жалғыз кадрдың үзілісі сияқты көрінетін эллиптік кесім. Фигуралар тұрақты фонда лезде өзгереді, немесе фигуралар тұрақты болып тұрғанда фон жылдам өзгереді. *Эллиптік өңгімелеуді* де қараңыз.

Әуе перспективасы (*aerial perspective*) – бейнедегі тереңдіктің байқалуын қамтамасыз ету үшін алдыңғы пландағы объектілердің ерекшеліктерінің артқы пландағы объектілерге қарағанда әлдеқайда айқын болуы.

Баламалар (*equivalents*) – барлық медна үшін ортақ болатын хикаятты баяндау техникалары, тәсілдері немесе формалық элементтер.

Баяндау формасы/нарратив формасы (*narrative form*) – жеке-леген бөліктері белгілі бір уақытта және кеңістікте өткен себеп-салдар жағдайлардың сериялары арқылы байланысқан кинематография саласы.

Баянсөз/наррация (*narration*) – сюжет хикаят ақпаратын беретін немесе жасыратын процесс. Баянсөз кейіпкердің білгенімен көбірек не азырақ шектеле алады және кейіпкерлердің түсініктері мен ойларын барынша терең яки үстірт көрсете алады.

Бейдайджетик дыбыс (*nondiegetic sound*) – баяндау кеңістігінің шегіндегі көзден шығып жатқан сияқты естілетін көңіл-күйді білдіретін музыка немесе баяндаушының пікірі сияқты дыбыс.

Бейдайджетик қосылым (*nondiegetic insert*) – баяндау әлемінің сыртында тұрған сияқты көрінетін нысанды көрсететін, секанстарға бөлінген кадр немесе кадрлар сериясы.

Бейне сәйкестігі (*match on action*) – бір оқиғадағы әртүрлі екі көріністі бірдей уақытта қозғалысқа біріктіріп, оны үздіксіз көрсететін жалғасымды кесім.

Бум (*boom*) – түсіріліп жатқан сахнаның үстінен микрофонды алып жүруге арналған бағана. Оны оқиғаның өзгеруіне қарай микрофонның позициясын өзгерту үшін пайдаланады.

Бүйірден жарықтандыру (*side lighting* (*sidelight*)) – беттік керілісті анықтау, басқа көзден түскен жарықпен көлеңкеленген аймақты толтыру үшін әдетте көлем сезімін тудыратын адамның немесе нысанның бір жағынан (бүйірінен, қапталынан) шығатын жарықтану.

Бүркеме кадр (*matte work*) – бейненің әртүрлі аймақтары (әдетте актерлер мен декорациялар) бөлек түсіріліп, зертханадағы жұмыста біріктірілетін кадр процесінің түрі.

Бүркеме перде (*mask*) – кадрдың бір бөлігін түгелдей түрлі түсті етіп қалдыра отырып, түсірілген бейненің формасын өзгертіп және кадрдың бөлігін оқшаулайтын камераға немесе принтерге орналастырылған бұлыңғыр экран. Экранда көрініп тұрғандай, бүркеме перденің көбі қара түсті болады, бірақ ақ немесе түрлі түстілері де кездеседі.

Бірмезгілдік емес дыбыс (*nonsimultaneous sound*) – өзі сүйемелдеп отырған бейнеден не ертерек, не кейінірек көзден шығып жатқан дайджетик дыбыс.

Бірмезгілдік дыбыс (*simultaneous sound*) – хикаятта өзі сүйемелдейтін бейнемен бірмезгілде естілетін дайджетик дыбыс.

Біртүсті түс дизайны (*monochromatic color design*) – бір түстің аз ғана рең топтамасын айқындайтын түс дизайны.

Вариация (*variation*) – фильм формасында элементтің айтарлықтай өзгерістермен оралуы.

Blu-ray disc (немесе BD) (*Blu-ray disc* (*or BD*)) – DVD-ге ұқсайтын, бірақ сыйымдылығы көп және тұнықтығы жоғары бейне шығаратын, үй видеосына арналған, дәлдігі жоғары цифрлы тасымалдаушы.

Графикалық сәйкестік (*graphic match*) – композициялық элементтердің (мысалы, түс, пішін) қатты ұқсастығын жасау үшін біріктірілген екі тізбекті кадр.

Дайджетик дыбыс (*diegetic sound*) – фильм әлеміндегі көзден шығып жатқан сияқты естілетін кез келген дауыс, музыкалық үзінді немесе дыбыс эффектісі. *Бейдайджетик дыбысты* да қараңыз.

Дәлдік (*fidelity*) – фильм экранизациясының баяндау элементтерімен (детальдарымен) немесе түпнұсқа материалдың мағынасымен дәл келуі.

Диалог сәйкестігі (*dialogue overlap*) – көріністі монтаждау кезінде кесімді А кадры кезінде басқа кейіпкерді немесе көріністің басқа элементін көрсететін шағын диалог естілетіндей етіп құру.

Диджитал ажыратым (*digital resolution*) – цифрлы бейненің айқын анықтығы. Әдетте пиксель санымен немесе тығыздығымен өлшенеді. Жалпы кәсіби бейне ажыратымдары 1280, 2К және 4К көлденең ажыратымдармен өлшенеді.

Диджитал интермедийт/диджитал көшірме (*digital intermediate*). Таспа жолағы секанс немесе тұтас фильмнің цифрлы көшірмесін қалыптастыратындай әр кадр сайын жасалады және сканерленеді. Цифрлы көшірме бағдарламалық жасақтамамен басқарылады. Аяқталған кезде ол кинотеатрларға жіберу үшін басып шығаруға пайдаланылатын негатив таспа жолағының ішінде сканерленеді.

Диегезис (*diegesis*) – нарратив фильмдегі фильм хикаятының әлемі. Диегезис болды деп болжам жасалған жағдайларды және экранда көрсетілмейтін оқиғалар мен кеңістіктерді қамтиды. *Дайджетик дыбыс, бейдайджетик қосылым, бейдайджетик дыбыс* терминдерін де қараңыз.

Дубляж (*dubbing*) – диалогтағы қателерді түзету немесе қайта жазу мақсатында дыбыс трегіндегі дауыстарды ішінара не толықтай ауыстыру процесі. *Постсинхронизацияны* да қараңыз.

Доғал жиектеу/доғал фреймиң (*canted framing*) – жиек деңгейі болмайтын көрініс; жиектің оң жағы немесе сол жағы сахнадағы нысандар тік қалпынан көлбеу тұрғандай көрсету үшін төменірек көрінеді.

Долли, камера арбасы (*dolly*) – сырғыған кадр түсіруде пайдаланылатын, камера орнатылатын төрт дөңгелекті арба.

Дыбыс көпірі (*sound bridge*) – (1) Жаңа көріністің дыбысы басталмай тұрып, бір көріністің басында алдыңғы көріністегі дыбыстың аз уақытқа ауысуы. (2) Бір көріністің соңында осы көріністі бастайтын келесі көріністің дыбысы естіледі.

Дыбыс перспективасы (*sound perspective*) – дыбыс қаттылығына, тембрге, дыбыс жиілігіне негізделген кеңістіктегі және стереофонды ойнату жүйесіндегі екі құлақпен де бірдей естіп тұрған (бинаурал) ақпараттағы дыбыс позициясының әсері.

DVD (*DVD*) – қозғалатын бейне контенті бар және арнайы ойнатқышта, ойын консольында немесе компьютерде қосылатын (ойнатылатын) цифрлы әмбебап диск не цифрлы видеодискінің қысқарған түрі, үй видеосына арналған құрылғы.

2D компьютерлік анимация (*2D computer animation*) – біртегіс суреттер немесе картиналардың кейпін беретін суреттердің сандық генерациясы.

Жалған кесім (*cheat cut*) – сабақтас монтаждың элементтерінің бірі; кадрдан кадрға уақытты сабақтас етіп көрсететін, алайда бейнедегі фигуралар мен объектілердің орналасуында сәйкессіздіктер тудыратын кесім.

Жалпы план (*long shot*) – көрсетілген нысанның масштабы кішірейген жиектеу; мәселен, тұрған адамның сұлбасы экран биіктігімен бірдей, кейде одан да кіші көрінеді.

Жанрлар (*genres*) – көрермен мен киногерлер таныс баяндау шарттары арқылы танитын фильм түрлері. Кең тараған жанрлар: мюзикл, гангстер және ғылыми-фантастикалық фильм.

Жиек / рамка (*frame*) – кинотаспадағы бір бейне. Жиек сериялары экранда жылдам тізбектеліп проекцияланғанда қозғалыс иллюзиясы пайда болады.

Жиектің арақашықтығы/фрейм арақашықтығы (*frame rate*) – түсірілім кезіндегі бір секундта көрінетін кадрлар саны; проекцияда бір секундта экранда пайда болатын кадрлар саны. Олар бірдей болған кезде әрекет жылдамдығы қалыпты көрінсе, әртүрлі болған кезде баяу немесе жылдам қозғалыс пайда болады. Дыбысты фильмдегі стандарт жылдамдық – түсірілім мен проекция үшін секундына 24 кадр. Бірақ теледидарда көрсетуге арналған кейбір Еуропа фильмдері секундына 25 кадрмен түсіріледі. Видео-кадрлардың жалпы жиілігі – 23.98 к/с, 24 к/с, 25 к/с, 30 к/с және 60 к/с.

Жиектің/кадрдың/рамканың арақатынасы (*aspect ratio*) – жиек жақтауының биіктігіне қатынасы. Қазіргі уақыттағы стандарт академиялық өлшем – 1.85:1.

Жиектеу/фреймиң (*framing*) – фильм кадрларының жақтауларын экранда көрінетіндей етіп таңдау әрі құрастыру үшін пайдалану.

Жиектеу/фреймиң арақашықтығы (*distance of framing*) – кадрдың/жиектің мизансцена элементтерінен көрінетін қашықтығы; *камера қашықтығы* және *кадр масштабы* деп те аталады. *Ірі план, кең көлемді ірі план, кең көлемді жалпы план, орташа ірі план, орта план, тізе план* терминдерін де қараңыз.

Жиектеу/фреймиң/ биіктігі (*height of framing*) – камераның жиектеу бұрышына қатыссыз жерден қашықтығы.

Жиектеу/фреймиң ракурсы (*angle of framing*) – жиектің ол көрсететін затқа қатысты қалыбы (позициясы): үстінде, астынан қарау (үлкен бұрыш); көлденең, бір деңгейде (тік бұрыш); астында, жоғарыдан қарау (кіші бұрыш). Бұл термин *камера бұрышы* деп те аталады.

Жиілік / фреканс (*frequency*) – нарратив фильмдегі кез келген хикаят оқиғасы сюжетте көрсетілген сайын болатын уақытша өңдеу аспектісі. *Ұзақтықты, ретті* де қараңыз.

Жоғарыдан жарықтандыру (*top lighting*) – әдетте фигураның жоғарырақ бөліктерін айқындап немесе оны фоннан әлдеқайда анығырақ ету үшін адамға немесе затқа жоғарыдан түсірілетін жарық.

Жұмсақ жарықтандыру (*soft lighting*) – жарық жақтан көлеңкеге қарай біртіндеп жылыстап, қатты жарық пен қараңғы аймақтардан қашақтай отырып беретін жарықтандыру.

180° жүйесі (*180° system*) – камера оңға-солға бағытталған кезде кадрлардағы нысаналар арасында кеңістік қатынастарын бұрмаламай біркелкі ету үшін камераның түсіріліп жатқан эпизодтың бір жағында қалуын талап ететін сабақтас монтаж ережесі. 180° жүйесі линиясының *экин осі* деген екінші атауы да бар. Сонымен қатар *сабақтас монтаж, экран бағытын* да қараңыз.

Жылдам панорама (*whip pan*) – камераның көріністі уақытша бұлыңғыр жолақтар жиынтығына айналдырып, ары-бері өте тез қозғалуы. Әдетте сахналардың ауысу әдісін жасау үшін білінер-білінбес кесім екі жылдам панораманы қосады.

Жылдамдық/темп (*rate*) – түсірілім кезіндегі бір секундтағы кадрлар саны; проекцияда бір секундта экранға түсірілген кадрлар саны. Олар бірдей болған кезде әрекет жылдамдығы қалыпты көрінсе, әртүрлі болған кезде баяу немесе жылдам қозғалыс пайда болады. Дыбысты фильмдегі стандарт жылдамдық – түсірілім мен проекция үшін секундына 24 кадр.

Зум объектив (*zoom lens*) – түсірілім кезінде өзгеруі ықтимал фокустық арақашықтығы бар объектив. Телеобъективтің спектріне қарай жылжу көріністі ұлғайтып, оның жазықтықтарын бірге түсіріп, сахна кеңістігін ұлғайту әсерін береді; кең бұрышты спектрге қарай жылжу бұған керісінше.

Идеология (*ideology*) – қандай да бір әлеуметтік топтың ұстанатын және табиғи немесе нағыз ақиқат ретінде қабылданатын құндылықтарының, сенімдерінің яки идеяларының салыстырмалы түрдегі біртұтас жүйесі.

Интеллектуал монтаж (*intellectual montage*) – ешқандай бейнеде көрсетілмеген абстракт идеяны жасау үшін бейнелер сериясын салыстыру.

Интерпретация/жорым (*interpretation*) – көрерменнің фильмде көрсетілген айқын емес және симптомдық мағыналарды талдауы. *Мағынаға* да көз салыңыз.

Ирис (*iris*) – көріністі аяқтау немесе детальдарды айқындау үшін жабылатын (сыртқы ирис) я болмаса көріністі бас-тау (ішкі ирис) не деталь айналасында көбірек кеңістікті ашу үшін ашылатын қозғалмалы дөңгелек маска.

Кадр (*shot*) – (1) Түсірілім кезінде камераның бір рет үздіксіз жүріп өтіп, кадрлар сериясын көрсетуі; ол кейде кадр (*take*) деп те аталады. (2) Дайын фильмде мобильді жиектеудің бар-жоғына қарамастан бір үздіксіз бейне болады.

Кадр (*take*). Бұл сөздің кинокадр, көріністің бір бөлігі, бір ғана тәсілмен түсіріп алу, фильмдегі эпизодты қайталап түсіру (дубль), түсірілген кадр т.б. мағыналары бар.

Кадрдан тыс дыбыс (*offscreen sound*) – дыбыс көзінен шыққан біртегіздік дыбыс; сахна кеңістігінде экранда көрінген нәрседен тыс естіледі.

Камераның көру бұрышы (*camera angle*) – *жиектеу/фреймиң ракурсын* қараңыз.

Категориялық форма (*categorical form*) – жекелеген тақырыптарға қатысты бөлімдері бар кинематография саласы. Мысалы, Құрама Штаттар туралы фильм әрқайсысы мемлекет жайлы баяндайтын 50 бөліктен құралуы мүмкін.

Кең бұрышты линзалар (*wide-angle lens*) – сахна ракурсына кадр шеттерінің жанындағы тік сызықтарды бұлдырату және алдыңғы һәм артқы пландардың арақашықтығын ұлғайту арқылы әсер ететін фокустық арақашықтығы қысқа объектив. 35 мм түсірілімде кең бұрышты объективтің фокустық арақашықтығы 35 мм не одан кішірек. Сонымен қатар *қалыпты линза, телеобъективті* де қараныз.

Кең көлемді жалпы план (*extreme long shot*) – көрсетілген нысанның масштабы өте кішкентай болатын жиектеу; ғимарат, табиғат көрінісі немесе бір топ адам экранды толтырып тұрады.

Кең көлемді ірі план (*extreme close-up*) – көрсетілген нысанның масштабы өте үлкен болатын жиектеу; ол көбінесе кішкентай зат немесе дененің мүшелері (бөліктері) болады.

Кеңістік тереңдігі (*depth of field*) – екеуінің арасында барлығы айқын фокусталаатын, камера алдындағы ең жақын және тым алыс жазықтықтардың өлшемдері. Мысалы, 5-тен 16 футқа (1,5 метрден 4,9 метрге. – *Ауд.*) дейінгі кеңістік тереңдігі 5 футтан жақын және 16 футтан алыс нәрселердің барлығы фокуста болмайды дегенді білдіреді.

Кезектес кесім/параллель оқиға (*crosscutting*) – әртүрлі кеңістікте және бірдей уақытта болған екі немесе одан да көп оқиғаны /экшнді бір-бірінің артынша кезектестіріп көрсететін монтаж.

Кесім (*cut*) – (1) Кино өндірісіндегі таспаның екі жолағын (кесілген бөліктерді) тұтастырып біріктіру. (2) Дайын болған фильмдегі бір жиектеудің екінші жиектеуге лезде өзгеруі. *Аттам кесімді* де қараңыз.

Кесім арқылы жақындау (*cut-in*) – алыстағы жиектеуден дәл сол кеңістіктің қандай да бір бөлігінің жақын көрінісіне өту.

Кесілген көрініс (*cutscenes*) – видеоойынның ойыншы бақылай алмайтын бөлігі. Олар ойынның басында ойыншының келесі жүріске дайындалуына көмектесу үшін және бір деңгейді екіншісімен байланыстыратын өтпелі материал ретінде пайда болады. Кесілген көріністі «ойын ішіндегі кинематография» немесе «ойын ішіндегі фильмдер» деп те атайды. Бұл терминдер олардың фильмге ұқсастығын білдіреді.

Кеңістік (*space*) – кез келген фильм екіөлшемді графикалық кеңістікті, бейненің жалпақ композициясын бейнелейді. Танылатын нысандарды, фигураларды және жер бедерлерін бейнелейтін фильмдерде үшөлшемді кеңістік те көрсетіледі. Үшөлшемді кеңістік кез келген сәтте экран сыртындағы кеңістік сияқты көрсетілуі мүмкін. Нарратив фильмде біз хикаят кеңістігін – оқиғаның тұтас өту мекенін (ол көрсетілсе де, көрсетілмесе де) және сюжет кеңістігін, көріністерде көрсетілген не естілген оқиғаның өту орнын ажырата аламыз.

Кинематография (*cinematography*) – түсірілім кезеңінде камера және шығару кезеңінде зертханада таспамен жасалатын барлық амалдарға ортақ термин.

Кинотаспаның кеңдігі (*gauge*) – кинотаспаның ені, миллиметрмен өлшенеді.

Компьютерлік бейнелер (*CGI Computer-generated imagery*) – кадрдағы фигураларды, декорацияларды (қондырғыларды) немесе басқа материалдарды жасау үшін цифрлы бағдарлама жүйелерін пайдалану.

Конструктив монтаж (*constructive editing*) – сахна (көрініс) кеңістігін жасалып қойған дайын кадрды толық алмай, оның тек бір бөлігін көрсету арқылы монтаждау.

Контраст (*contrast*) – кинематографиядағы жиектің (кадрдың) ішіндегі ең жарық және тым қараңғы аймақтары арасындағы айырмашылық.

Көрсетілім (*exhibition*) – кино өндірісі саласының үш саласының бірі; дайын фильмді көрерменге көрсету процесі. *Дистрибуцияны, продакшнды* да қараңыз.

Көтерілу (*ramping*) – түсірілген қимылдың бір кадр шегіндегі жылдамдығының өзгерісі. Мысалы, шайқас көрінісіндегі әрекет кенеттен әдеттегі жылдамдықтан гөрі тездетілген немесе, керісінше, баяулатылған көрініске ауысады. Бұл эффектін түсірілім кезінде я болмаса постпродакшн кезінде жасайды.

Көру нүктесі / қарау нүктесі (*point-of-view shot (POV shot)*) – кейіпкердің көріп тұрған нәрсесін қамти отырып, кейіпкер тұрған жерге жақын орналастырылған камерамен түсірілген кадр; әдетте кейіпкердің қарап тұрған кезіндегі кадрдың алдында немесе одан кейін кесім жасалады.

Кран план/кран кадр (*crane shot*) – жиектеудегі камераны кран ұшына орналастырып, кез келген бағытта әуедегі орнын алмастыра отырып түрлі өзгерістермен түсірген кадр.

Күңгірт жарықтандыру (*low-key lighting*) – кадрдың көлеңкесі қанық, жарығы әлсіздеу болатын әрі қараңғы бөліктерінің арасында күшті контраст тудыратын жарықтандыру.

Қабаттас монтаж (*overlapping editing*) – оқиғаның бөлігін немесе барлығын қайталай отырып, фильмнің ұзақтығы мен сюжет ұзақтығын арттыратын кесімдер.

Қабаттасу (*overlap*) – фильм бейнесіндегі тереңдікті нысандарды барынша алыс тұрған бөлшектің алдына жекелеп, яғни бір-бірлеп қою арқылы көрсетуді ұсынатын белгі.

Қайта жиектеу /рефрейминг/ (*reframing*) – фигураларды экранда немесе ортада ұстай отырып, қозғалыстарын реттеу үшін қысқа панорамалау не кеңейту.

Қалыпты линза (*normal lens*) – нысандарды сахна жазықтықтарының тереңдігін аса арттырмай әрі тым азайтпай көрсететін линза. 35 мм таспадағы қалыпты линзаның фокустық ұзындығы 35-тен 50 мм-ге дейін. *Телеобъективті* де, *кең бұрышты линзаларға* да назар салыңыз.

Қайта таныстыру планы (*reestablishing shot*) – таныстыру планына ілесетін жақын кадрлар сериясынан кейін барлық кеңістіктің көрінісіне оралу.

Қарайту (*fade*) – (1) Пайда болу, яғни көріну (*Fade-in*): кадр көрінген кезде біртіндеп жарық болатын қара экран; (2) Өшу (*Fade-out*): экран әлсін-әлсін қарайған сайын біртіндеп жоғалатын кадр. Кейде өшу аппақ немесе түрлі түсті болып жарықтанады.

Қатаң жарық/жарықтандыру (*hard lighting*) – шегі үшкір көлеңкелермен жасалған жарықтандыру.

Қозғалыс контролі (*motion control*) – миниатюралардағы, модельдердегі және жұмыс процесіндегі камера қозғалыстарын жоспарлау мен қайталаудың компьютерленген әдісі.

Қозғалысты қармау (*motion capture*) – цифрлы кино өндірісіндегі фигуралар қозғалысының үлгілерін жазу. Кішкентай шағылдырғыш маркерлер адамның, жануардың немесе нысанның негізгі нүктелеріне бекітіледі. Оларды арнайы камерамен жазып алады. Бірақ нысанның сыртқы кейпі емес, тек қозғалысы ғана жазылады. Анимациялық бағдарлама жасақтамасы осы жазбаны пайдаланып, басқа кейіпкерлерді дәл сондай қозғалыспен қозғалта алады. Маркерлер актердің жүзіне орналастырғандағы жазба көбінесе *қойылымды қармау* деп аталады.

Қол камерасы (*handheld camera*) – қолмен ұстап жүретін камера немесе оператордың денесін тірек ретінде пайдаланып, камераны бекіткішпен бекітіп қойып түсіретін камера.

Қойылымды қамту (*performance capture*) – актердің орындап жатқан ойынын сәл кідірте ұстап тұру. *Қозғалысты қармауды* қараңыз.

Қуатты жарықтандыру (*high-key lighting*) – кадрдың жарық және қараңғы аймағы арасында салыстырмалы түрде аздаған контраст тудыратын жарықтандыру. Көлеңкелер барынша айқын әрі жап-жарық болып жарықтанған.

Линза / объектив (*lens*) – жарық сәулелерін жинап, фокустауға арналған, бір жағы немесе екі жағы иілген мөлдір материалдың (әдетте әйнек) белгілі бір пішіні бар бөлігі. Камера мен проекторлардың көбінде құрама линза құрау үшін линзалар жинағын металл түтікке орналастырады.

Мағына (*meaning*) – (1) *Сілтеме мағына*: көрерменді байқампаз деп есептейтін және фильмдегі оқиғадан тыс оқиғаларды т.б. меңзейтін мағына. (2) *Ашық мағына*: фильмнің басында немесе аяғында сөзбен айтылатын және ашық түрде ұсынылатын мағына. (3) *Жасырын мағына*: көрерменнің талдауы мен терең ойлануы арқылы парықтай алатын, іштей ұғынылатын мағына. (4) *Симптоматикалық мағына*: фильм мағынасының тарихи және әлеуметтік контекст арқылы түсінікті болуы.

Мизансцена (*mise-en-scene*) – түсіру үшін камераның алдына қойылған барлық элемент: декорациялар мен реквизиттер, жарықтандыру, костюмдер мен гримм және фигурандардың жүріс-тұрысы.

Миксінг (*mixing*) – екі немесе одан да көп дыбыс трегін бір дыбыс трегіне айналдыру үшін жасалатын бірлестіру жұмысы.

Мобил жиек/мобил фрейм (*mobile frame*) – қозғалмалы камераның, зум объективтің немесе кейбір арнайы эффектілердің экрандағы эффектісі; жиектеу түсіріліп жатқан көрініске қатысты орын ауыстырып тұрады. *Кран план, панорамалау, тилт, сырғыған кадр* терминдерін де қараңыз.

Монтаж (*montage*) – (1) Монтаждаудың (*editing*) синонимі. (2) 1920 жылдардағы кеңестік киногогерлер қалыптастырған монтаждау әдісі; онда динамикалық, көбінесе үзік болатын кадрлар арасындағы байланысты ерекшелеп көрсетеді және кадрдың ешқайсында жоқ идеяны қалып-

тастыру үшін бейнелерді салыстырады. *Ағыссыз монтаж, интеллектуал монтаж* терминдерін де қараңыз.

Монтаж, құрылғылау (*editing*) – (1) Кино өндірісіндегі камера кадрларын таңдап алып, біріктіріп құрау; (2) Түсірілімі аяқталған фильмдегі кадрлар арасындағы байланысты басқаратын техникалар жинағы.

Монтаж секансы (*montage sequence*) – тақырыпты жалпылайтын немесе уақыт қадамын қысқа символды не әдеттегі бейнелерге сығымдайтын фильм сегменті. *Тізбектеу, қарапайму, суперпозиция және өшіргіш кадр* бейнелерді монтаж секансына байланыстыру үшін жиі қолданылады.

Мотив (*motif*) – фильмдегі жиі қайталанатын элемент.

Мотивация (*motivation*) – фильмде элементі бар дәлелді келтіру. Бұл көрерменнің шынайы өмір туралы біліміне, жанр шарттарына, баяндау себеп-салдарына немесе фильмнің ішіндегі стилистік үлгіге назар аударуы болуы мүмкін.

Негатив (киногаспа) (*film stock*) – суреттер сериясы тіркелген материал жолағы; ол бір жағы жарыққа сезімтал эмульсиямен қапталған мөлдір негізден тұрады.

Негізгі жарық (*key light*) – үш көзден түсетін жарықтандыру жүйесінде сахнаға түсетін ең жарқын жарық. *Артқы жарық, толықтауыш жарық, үш көзден жарықтандыруды қараңыз.*

Нуар фильм/қара фильм (*film noir*) – француз сыншыларының әдетте күңгірт жарықтандыру мен көңілсіз көңіл-күймен түсірілетін детектив немесе триллер жанрындағы Америка фильмдеріне қолданатын термині.

Орта план (*medium shot*) – көрсетілген нысанның масштабы орташа өлшемде болатын кадр; адамның беліне дейінгі тұлғасы экранның көп бөлігін алып тұрады.

Орташа жалпы план (*medium long shot*) – биіктігі 4-5 фут (1,2-1,5 метр. – *Ауд.*) нысан экранның көп бөлігін тігінен толтырып тұрған сияқты көрінетін қашықтықтағы жиектеу. Адам тұлғасын бейнелейтін орташа жалпы планға арналған арнайы *тізе план* терминін қараңыз.

Орташа ірі план (*medium close-up*) – көрсетілген нысанның масштабы айтарлықтай үлкен болатын жиектеу; адамның кеудесінен жоғары жағы экранның көп бөлігін алып жатады.

Өткенге оралу/флешбэк (*flashback*) – көрсетіліп жатқан оқиғалардан бұрын болған жайтты көрсету үшін сюжетті кері жылжытатын сюжет ретінің өзгерісі.

Өшіргіш кадр (*wipe*) – кадрлардың арасындағы сызық экраннан көлденеңінен өтіп бара жатқанда бір кадрды ығыстырып, оны екіншісімен алмастыра ауысуы.

Пан/панорамалау (*pan*) – камераның оңға немесе солға бұрылатын камера корпусымен бірге қозғалысы. Экранда ол кеңістікті көлденең сканерлейтін мобилды жиектеуді жасайды.

Перделеу/бүркеу (*masking*) – көрсетілім кезінде кинотеатр экранын жиектей қара матамен әдіптеу. Перделеу/бүркемелеу проекцияланған таспаның жақтауларының қатынасына сәйкес реттеледі.

Пиксельдер (*pixels*) – «бейне элементтерінің» (*picture elements*) қысқарған нұсқасы. Теледидар мониторындағы немесе

компьютер экранындағы бейнені құрайтын кішкентай жарқыраған нүктелер цифрлы кинотеатр проекциясында да көрінеді. Пиксельдер қатарының түсінің және жарықтануының өзгерістері осы құрылғыларда қозғалмалы бейне жасайды.

Пикселизация/әрекетсіз анимация (*pixillation*) – үшөлшемді нысандарды, көбінесе адамдарды, стаккато жарқылдарында стоп-экшн кинематографиясын пайдалану арқылы қозғалуға мәжбүрлейтін біркадрлы анимацияның формасы.

План/қарсы план (*shot/reverse shot*) – көбінесе кейіпкерлердің бір-біріне қарама қарсы отырып сөйлесу сахналарында қолданылатын және кейіпкерлердің бірін көрсеткен соң іле-шала екіншісін көрсететін екі немесе одан да көп планның монтаждалу тәсілі. *Сабақтас монтаж* жүйесінде бір кадрдың ішінде солға қарайтын кейіпкер қарсы алдынан көрсетіледі, келесі планда оңға қараған екінші кейіпкер орын алады. Кейіпкерлердің бірін екіншісінің иығының үстінен көрсететін кадрлар план/қарсы план монтажында кеңінен қолданылады.

План-секанс (*plan-séquence*) – бір кадрмен, әдетте жалпы планмен өңделген сахнаға арналған француз термині.

Постпродакшн, өндірістен кейін (*postproduction*) – бейнелер мен дыбыстарды түсіруі аяқталған фильмге жинайтын кино продакшн кезеңі.

Пост-синхронизация (*postsynchronization*) – түсірілім мен жинаудан кейін бейнелерге дыбыс қосу процесі. Ол дыбыс дубляжын, сондай-ақ дайджетик музыканы немесе дыбыс эффектілерін енгізуді де қамтиды. *Түзу дыбыс* бұған керісінше.

Препродакшн (*preproduction*) – сценарий, дизайн және қаржыландыру негізінде дайындалатын кино өндірісі кезеңі.

Продакшн, өндіріс (*production*) – кино өндірісінің үш саласының бірі; фильм жасау процесі. *Таралым/дистрибуция, көрсетілім* терминдерін де қараңыз.

Процесс кадр (*process shot*) – екі немесе одан көп бейнені бір кадрге біріктіру үшін не арнайы эффект жасау үшін қайта түсірілетін кез келген кадр; *компози́т кадр* деп те аталады. *Бүркеме кадр, артқы жақтан көрсету, арнайы эффектiлер* терминдерін де қараңыз.

Рет (*order*) – нарратив фильмдегі хикаяттың хронологиялық оқиғалары сюжетте орналасқан секансты қамтитын уақытша өңдеу аспектісі. *Ұзақтықты, жиілікті* де қараңыз.

Ритм (*rhythm*) – кадрлар ішіндегі қабылданатын жылдамдық пен дыбыстардың тұрақтылығы, кадрлар сериясы мен қозғалыстар. Ритмді факторларға ритм, яғни ырғақ, акцент және қарқын (темп) жатады.

Риторикалық форма (*rhetorical form*) – бөліктері аргумент жасап, оны қолдайтын кинематография саласының түрі.

Ротоскоп (*rotoscope*) – аниматор әр кадрдағы фигураларды бақылап отыру үшін шынайы уақытта қозғалып жатқан кадрларды кезек-кезек сурет салатын тақтайға проекциялайтын машина. Мұның мақсаты – анимациялық фильмде барынша шынайы қозғалысқа қол жеткізу.

Сахна/эпизод/бөлім (*scene*) – нарратив фильмдегі бір уақытта және кеңістікте өтетін немесе екі я болмаса одан көп

бірмезеттік әрекеттерді көрсету үшін кезектес кесімді пайдаланатын сегмент.

Сегменттеу/бөлшектеу (*segmentation*) – фильмді талдау үшін бөлімдерге бөлу процесі.

Секанс/эпизод (*sequence*) – бұл әдетте оқиғаның толық бір үзіндісін қамтитын фильмінің айтарлықтай үлкен сегменті үшін пайдаланатын термин; нарратив фильмде көрініске жиі балама болады.

Сенсор (*sensor*) – визуалды ақпаратты цифрлы формада жинауға арналған чип. Ол цифрлы кинокамера объективінің артына орналасқан.

Синхрон дыбыс (*synchronous sound*) – уақыт бойынша бейнелерде болып жатқан қозғалыстармен сәйкес келетін дыбыс. Мысалы, диалог ерін қозғалысымен сәйкес келетін сөт.

Стиль (*style*) – жеке фильмге немесе фильмдер тобына тән фильм техникаларын қайта-қайта һәм анық көрінетіндей пайдалану (мысалы, киногогерлердің жұмысы немесе ұлттық қозғалыс).

Субъектив монтаж (*eyeline match*) – бірінші кадрда бір бағытқа қарап тұрған адамды көрсететін және екіншісінде ол адам көріп тұрған жақын маңдағы кеңістікті көрсететін экшн осі қағидасына бағынатын кесім. Егер адам сол жаққа қарап тұрса, келесі кадр қараушының кадрдың оң жағында тұрғанын көрсетуі керек.

Суперпозиция/мінгестіру (*superimposition*) – бір кинопенкадағы немесе бір кадрдағы бірден көп бейненің экспозициясы.

Сценарийдің суретті жобасы (*storyboard*) – комикстер түріндегі жеке кадрлардағы суреттерден немесе әр суреттің астына сипаттары жазылған кадрлар кезеңінен тұратын фильм жасауды жоспарлау кезінде пайдаланылатын құрал.

Сыргымалы кадр (*tracking shot*) – кеңістікте алға, артқа не бұйыр жаққа жылжып жүретін қозғалмалы кадр. Сонымен бірге мыналарды да қараңыз: *кран кадр, панорама, тилт, сыргымалы кадр*.

Сыртқы дайджетик дыбыс (*external diegetic sound*) – біз болжам жасайтын, сондай-ақ сахна кейіпкерлері естіп тұрған хикаят кеңістігіндегі физикалық көзден шығып жатқан сияқты естілетін дыбыс. *Ішкі дайджетик дыбысты* да қараңыз.

Сыртқы дауыс (*sound over*) – экрандағы бейнелердің кеңістігі мен уақытынан шықпағандай көрінетін кез келген дыбыс. Бұл бейдайджетик дыбыстарды да, бірмезеттік емес дайджетик дыбысты да қамтиды. *Бейдайджетик дыбыс, бірмезеттік емес дыбысқа* да назар салыңыз.

Сюжет, оқиға тізбегі (*plot*) – нарратив фильмдегі олардың себеп-салдар байланысын, хронологиялық ретін, ұзақтығын, жиілігін және кеңістіктегі орнын қоса алғандағы бізге тікелей көрсетілетін барлық оқиға; баяндаудағы барлық оқиғаның көрермен елестетіп алған құрылымы болып табылатын *хикаят* бұған керісінше. Түсініктірек болу үшін *ұзақтық, эллиптік әңгімелеу, өткенге оралу/флешбэк, алға секіру, жиілік, рет, фильмінің ұзақтығы* терминдерін де қараңыз.

Таныстыру планы (*establishing shot*) – маңызды фигуралар, нысандар және сахнадағы декорациялар арасындағы кеңістік қатынасын көрсететін қашық жиектеуді қамтыған кадр.

Таралым/дистрибуция (*distribution*) – кино өндірісінің үш саласының бірі; фильм маркетингі мен көшірмелерді көрсетілім орталықтарына жеткізу процесі. *Көрсетілім, продакшн* терминдерін де қараңыз.

Тар кеңістік (*shallow space*) – тереңдіктің салыстырмалы түрде бірнеше жазықтығында оқиғаны сахналау; *терең кеңістік* бұған керісінше.

Тар фокус (*shallow focus*) – анық фокустағы бір ғана жазықтықты сақтайтын шектелген кеңістік тереңдігі; *терең фокус* бұған керісінше.

Телеобъектив (*telephoto lens*) – алыстағы пландарды ұлғайтып, оларды алдыңғы пландарға жақынырақ етіп көрсету арқылы сахна ракурсына әсер ететін фокустық арақашықтығы үлкен объектив; 35 мм түсірілімде фокустың арақашықтығы 75 мм не одан үлкендеу болатын объектив қолданылады. Сонымен қатар *қалыпты линза мен кең бұрышты линзаға* да көз жүгіртіңіз.

Терең кеңістік/терең алаң (*deep space*) – мизансцена элементтерінің камераға жақын жазықтық пен одан айтарлықтай алыс жатқан жазықтық арасында орналасуы. Кез келген немесе осы жазықтықтың барлығы фокуста бола алады. *Тар кеңістікті* де қараңыз.

Терең фокус (*deep focus*) – нысандарды жақын, сондай-ақ алыс кеңістікте айқын фокуста сақтап тұратын камера объективі мен жарықтандыруды пайдалану.

Техника (*technique*) – фильм түсіргенде таңдалып, түрлі амал-шарғылар үшін қолданылуы мүмкін фильм медиасының кез келген әдіс-тәсілдері мен қыры, яғни аспектісі.

Тилт (*tilt*) – камераның камера корпусымен бірге қозғалмайтын тіректен жоғары не төмен айналып қозғалуы. Ол кеңістікті тігінен сканерлейтін қозғалмалы кадрды жасайды.

Типаж/типтестіру (*typage*) – Кеңестік монтаж киносының қойылым техникасы. Актердің сыртқы келбеті мен қимыл-әрекеті қандай да бір әлеуметтік класқа немесе басқа топқа тән ретінде көрсетіледі.

Толықтауыш жарық (*fill light*) – сахнадағы терең көлеңкелерді жұмсарту үшін пайдаланатын негізгі түске қарағанда жарықтығы аз жарық көзімен жарықтандыру. *Үш көзден жарықтандыруды* да қараңыз.

Төменнен жарықтандыру (*underlighting*) – сахнадағы фигуралардан төмен орналасқан нүктеден берілетін жарық.

Трансмедиялық хикаятты баяндау (*transmedia storytelling*) – фильмдер, комикстер мен романдар сияқты әртүрлі медиа-платформаларда болатын хикаяттарды баяндау, бірақ бұл біртұтас интеллектуалдық сипаттан келіп шығады. Оған әр платформаның аздаған ерекше баяндау материалын қосу керек.

Транспарент анимация (*cel animation*) – кадрға арналған транспаренттер деп аталатын целлулоид бөліктерге салынған суреттерді пайдаланатын анимация. Суреттер

арасындағы елеусіз өзгерістер қозғалыс иллюзиясын туғыру үшін біріктіріледі.

3D компьютерлік анимация (*3D computer animation*) – адамдардың, қуыршақтардың немесе үлгілердің сыртқы доғал пішінін (көздірік арқылы қаралатын стереоскопиялық 3D суреттермен шатастырмау үшін) имитациялайтын суреттердің цифрлы сериялық генерациясы.

Тұтастық (*unity*) – фильмнің бөліктері бір-бірімен жүйелі түрде үйлесіп, барлық қосылған элементтерге тұрткі болатын деңгей.

Түзу дыбыс (*direct sound*) – түсірілім кезінде оқиға орнында жазылған музыка, шу мен сөз; *постсинхрондалу* бұған керісінше.

Тізбектеу (*dissolve*) – бірінші бейне біртіндеп жоғалып бара жатқанда екінші бейне біртіндеп пайда болатын кадрлар арасындағы алмасу; екі бейне бір сәтке суперпозицияда араласып кетеді.

Түзу сызықтық/сызықтық (*linearity*) – баяндаудағы айтарлықтай ауытқуларсыз, кедергілерсіз немесе болмаған оқиғаларсыз дамитын себеп-салдар сериясының айқын мотивациясы.

Тізе планы (*plan américain*) – көрсетілген нысанның масштабы біраз кіші болатын жиектелу; адамның балтырынан бастап басына дейінгі тұлғасы экранның көп бөлігін алып жатады. Мұны кейде, әсіресе адам тұлғасы көрсетілмеген кезде *орташа жалты план* дейді.

Ұзақ план (*long take*) – келесі кадрға ауысқанша ерекше ұзақ жалғасатын кадр.

Ұзақтық (*duration*) – нарратив фильмдегі сюжетте көрсетілген және хикаяттағы жұмыста болжанған уақыт аралығын қамтитын уақытты басқару аспекті. *Жиілік/фреканс, ретмі* де қараңыз.

Үш көзден жарықтандыру (*three-point lighting*) – сахнада жарықтың үш бағытын қолданып, ортақ түрде орналастыру: заттардың артқы жағынан (артқы жарық), бір жарық көзден (негізгі жарық) және негізгі жарықты теңдестіретін, сәулеленуі азырақ көзден (толықтауыш жарық) жарықтандыру.

Фильмнің ұзақтығы (*viewing time*) – фильм тиісті жылдамдықпен проекцияланғанда оны көруге кететін уақыт мөлшері.

Фильмнің финалы (*closure*) – барлық себеп-салдардың нәтижесі анықталып және оқиғаның барлық желісі шешілетін (немесе «жабылатын») нарратив фильм аяқталатын кезең.

Фильтр (*filter*) – апертурадағы таспаға түскен жарықтың сапасы мен мөлшерін өзгерту үшін камераның немесе принтер объективінің алдына қоятын әйнек пен желатиннің кесегі.

Фокус/нысана (*focus*) – нысанның бір бөлігінен объективтің әртүрлі бөлігі арқылы өтетін жарық сәулелерінің айқын контурлар мен айқын текстура қалыптастыра отырып, кадр таспасының бір нүктесінде қайтадан қосылатын деңгейі.

Фокус сырғыту (*racking focus*) – кадр кезінде айқын фокус аймағының бір жазықтықтан екінші жазықтыққа орын

ауыстыруы; экрандағы эффект *тіреуіш-фокус (rack-focus)* деп аталады.

Фокус ұзындығы (focal length) – жарық сәулелері айқын фокуста кездесетін объектив ортасынан нүктеге дейінгі қашықтық. Фокус ұзындығы жазық экранда көрсетілген кеңістіктің перспективті байланыстарын анықтайды. *Қалыпты линза, телеобъектив, кең бұрышты линзалар* терминдерін де қараңыз.

Форма (form) – фильм бөліктерінің арасындағы байланыстардың жалпы жүйесі.

Фронтал көрініс (frontality) – мизансцена жасау кезінде кейіпкерлер/фигуралар жүзінің көрерменге бағытталуы.

Функция (function) – фильм формасындағы кез келген элементтің рөлі мен әсері.

Хикаят (story) – нарратив фильмде біз көрген және естіген, сонымен қоса біз болжаған немесе болжайтын барлық оқиға олардың болжамды себеп-салдар байланыстарында, хронологиялық ретінде, ұзақтығында, жиілігінде және кеңістіктегі орналасуында әңгімелене отырып реттелуі; фильмдегі хикаяттағы оқиғалардың шынайы көрінісі болатын *сюжет* бұған керісінше. *Ұзақтық, эллипсистік әңгімелеу, жиілік, рет, кеңістік, фильмнің ұзақтығы* терминдерін де қараңыз.

Ілеспес кадр (following shot) – қозғалып жатқан фигураны экранда сақтап қалу үшін жылжи отырып жиектелетін кадр.

Ірі план (close-up) – нысанның масштабы салыстырмалы түрде үлкен көрінетін жиектеу; көбінесе адамның басы мойнынан жоғары көрінеді немесе нысан экранның көп бөлігін алып тұратындай салыстырмалы көлемде болады.

Ішкі дайджетик дыбыс (internal diegetic sound) – хикаят кеңістігінде кейіпкердің санасынан шығып жатқан сияқты көрсетілетін дыбыс. Біз кейіпкердің ойын естіп тұрсақ та, басқа кейіпкерлер оны ести алмайды. *Сыртқы дайджетик дыбысты* да қараңыз.

Экраннан тыс кеңістік (offscreen space). Алты аймақ (жиектің (кадрдың) төрт жағы, қондырғы алдындағы кеңістік және камера артындағы кеңістік) экранда көрінуі тиіс нәрседен оқшауланған, бірақ бұрынғыдай сахна кеңістігінің (жиектің жан-жағы, асты-үсті және қондырғы мен камераның арты) бөлігі болып қала береді. *Кеңістікті* де қараңыз.

Экранның ішкі бағыты (screen direction) – бастапқы кадрда орнатылған және кадрдағы кейіпкерлер мен нысандардың позициясымен, қозғалыс бағыттарымен әрі кейіпкерлердің субъективімен анықталатын көріністегі оң-сол байланыстар. Жалғасымды монтаж кадрлар арасындағы экран бағытының тұрақты болып қалуын сақтауға тырысады. *Экшн осі, субъектив монтаж, 180° жүйесі* терминдерін де қараңыз.

Эллиптік әңгімелеу (ellipsis). Нарратив фильмде сюжет ұзақтығын қысқарту хикаят ұзақтығының біразын өткізіп жіберу арқылы жасалады. *Эллиптік монтаж, фильмнің ұзақтығын* да қараңыз.

Эллиптік монтаж (elliptical editing) – сюжет ұзақтығында эллипсис тудырып, оқиғаның бөлігін өткізіп жіберетін кадр алмасулары.

Экспозиция (exposure) – камера механизмін апертура арқылы өтетін таспаның әр кадрына түсетін жарықты бақылау мақсатында реттеу.

Экшн осі (axis of action) – үздіксіз монтаждау жүйесіндегі бас кейіпкерлер немесе негізгі қозғалыс арқылы өтетін жорамал сызық. Экшн осі көріністің барлық элементтерінің оң жақтағы немесе сол жақтағы кеңістік қатынасын анықтайды. Камера кесім кезінде осы қиып өту арқылы кеңістік байланыстарын өзгертпеуі керек. Экшн осі **180° сызығы** деп те аталады. *180° жүйесін, экран бағытын* да қараңыз.

ФИЛЬМДЕРДІҢ ТІЗІМІ

- «Абайлаңыз, есіктер жабылады» (*Sliding Doors*)
«Абыройсыз оңбағандар» (*Inglourious Basterds*)
«Авария» (*Crush*)
«Аватар» (*Avatar*)
«Август: Осейдж графтығы» (*August: Osage County*)
«Ағылшын пациенті» (*The English Patient*)
«Адал жүрек» (*Coeur fidèle*)
«Адамзат балалары» (*Children of Men*)
«Адамның қабырғасы» (*Adam's Rib*)
«Адамстар отбасы» (*The Addams Family*)
«Адаптация» (*Adaptation*)
«Ажал мен қыз» (*Death and the Maiden*)
«Аз ғана доллар үшін» (*For a Fistful of Dollars*)
«Аза араласқан сүт» (*The Milk of Sorrow*)
«Азамат Кейн» (*Citizen Kane*)
«Азамат Фор» (*Citizen Four*)
«Азғындаған періштелер» (*Fallen Angels*)
«Азия дауылы» (*Буря над Азией*)
«Ай» (*Moon*)
«Айға саяхат» (*A Trip to the Moon*)
«Айдагонның егіздері» (*Twin Falls Idaho*)
«Айдаһар татуировкалы қыз» (*The Girl with the Dragon Tattoo*)
«Айдаһарды қалай қолға үйретуге болады-2» (*How to Train Your Dragon 2*)
«Мағынасыз ғұмыр» (*Il Grido*)
«Айқай» (*Scream*)
«Айтар сөз жоқ» (*Word Is Out*)
«Акула азуындағы ажал» (*Jaws*)
«Ақ кеме» (*White Ship*)
«Ақ тілеу атты трамвай» (*A Streetcar Named Desire*)
«Ақиқат» (*Genuine*)
«Ақша» (*L'Argent*)
«Ақшақар және жеті ергежейлі» (*Snow White and the Seven Dwarfs*)
«Ақшаны ал да, қаш» (*Take the Money and Run*)
«Ақшаның түсі» (*The Color of Money*)
«АҚШ-та жасалған» (*Made in USA*)
«Ақылды бол» (*Get Smart*)
«Ақылсыз адам» (*An Unreasonable Man*)
«Ақымақ адам» (*Grizzly Man*)
«Ақымақ Джульен» (*Julien donkey-boy*)
«Ақымақ Пьеро» (*Pierrot le fou*)
«Ақымақ шеберлер» (*Les Maîtres fous*)
«Ақымақтар» (*The Idiots*)
«Ақырғы дем» (*Breathless*)
«Ақырзаман» (*The World's End*)
«Ақырын басқан жолбарыс, жасырынған айдаһар» (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*)
«Аластатылған» (*Cast Away*)
«Алаяқтар» (*The Grifters*)
«Алға және артқа» (*Back and Forth*)
«Алға қадам бас» (*Step Up*)
«Алғашқы қорқыныш» (*Primal Fear*)
«Алданғандар» (*Bamboozled*)
«Алдын ала жүргізілген сайлау» (*Primary*)
«Александр Невский» (*Alexander Nevsky*)
«Александра» (*Alexandra*)
«Алиса анимация елінде» (*Alice in Cartoonland*)
«Алиса» (*Alice*)
«Алқабым қандай жасыл болып еді» (*How Green Was My Valley*)
«Алқызыл наурызгүл» (*Scarlet Pumpernickel*)
«Алладин және оның сиқырлы шамы» (*Aladdin, or the Wonderful Lamp*)
«Алма» (*The Apple*)
«Алты фут төменге қарай» (*Six Feet Under*)
«Алтын індеті» (*The Gold Rush*)
«Алтын ғасыр» (*L'Age d'or*)
«Алтын компас» (*The Golden Compass*)
«Алтыншы сезім» (*The Sixth Sense*)
«Альманах жобасы» (*Project Almanac*)
«Альфавиль» (*Alphaville*)
«Амадей» (*Amadeus*)
«Амели» (*Amélie*)
«Америка түні» (*La Nuit Americaine*)
«Америкалық граффити» (*American Graffiti*)
«Америкалық дос» (*American Friend*)
«Америкалық өрт сөндірушінің өмірі» (*The Life of an American Fireman*)
«Америкалықтарша алаяқтық жасау» (*American Hustle*)
«Ана» (*Mother*)
«Аналар күні» (*Mother's Day*)
«Анатомия» (*Anatomy*)
«Анашым» (*Mommy*)
«Анвил тобының хикаясы» (*The Story of Anvil*)
«Анвил шығанағы» (*The Cove, Anvil!*)
«Андалузия төбеті» (*Un Chien andalou*)
«Анна Магдалена Бахтың хроникасы» (*The Chronicle of Anna Magdalena Bach*)
«Антракт» (*Entr'acte*)
«Аңшы» (*Chaser*)
«Аңшылық» (*The Haunting*)
«Апат» (*Doom*)
«Апатқа апарар жол» (*The Road to Perdition*)
«Аполлон-13» (*Apollo 13*)
«Аптап» (*The Big Heat*)
«Ара ұясының рухы» (*The Spirit of the Beehive*)

- «Ара» (*Saw*)
- «Арабиялық Лоуренс» (*Lawrence of Arabia*)
- «Арахнофобия» (*Arachnophobia*)
- «Арго» (*Argo*)
- «Арзанқол қылмыстық әдебиет» (*Pulp Fiction*)
- «Аризонаны тәрбиелеу» (*Raising Arizona*)
- «Аркадин мырза» (*Mr. Arkadin*)
- «Арқан» (*Rope*)
- «Арман қанаты» (*Wings of Desire*)
- «Арман реквиемі» (*Requiem for a Dream*)
- «Арманшылдың төрт түні» (*Four Nights of a Dreamer*)
- «Артқы терезе» (*Rear Window*)
- «Ас» (*Eat*)
- «Аспаннан түскен ақша» (*Pennies from Heaven*)
- «Астрономның түсі» (*La Line a une metre*)
- «Асфальт джунгли» (*Asphalt Jungle*)
- «Ата-әжемнің жанында өткен жаз» (*Summer at Grandpa's*)
- «Атом кафесі» (*The Atomic Cafe*)
- «Атом мектебі» (*The Class of Nuke 'Em High*)
- «Атомдар» (*Atmos*)
- «Ату нүктесі» (*Vantage Point*)
- «Ауаның соңғы иесі» (*The Last Airbender*)
- «Аударманың қиындықтары» (*Lost in Translation*)
- «Ауыздықсыз детектив» (*The Mad Detective*)
- «Ауылда өткен күн» (*A Day in the Country*)
- «Ауыр күнгі түн» (*A Hard Day's Night*)
- «Африкадан емес» (*Out of Africa*)
- «Ахмед ханзаданың шытырман оқиғасы» (*The Adventures of Prince Achmed*)
- «Аш кездегі ойындар» (*Hunger Games*)
- «Ашерлер үйінің құлауы» (*The Fall of the House of Usher*)
- «Ашкөздік» (*Greed*)
- «Аштық» (*Hunger*)
- «Ашу-ыза шегі» (*White Heat*)
- «Ашық қала» (*Open City*)
- «Ашықтық» (*Transparent*)
- «Аэроплан!» (*Airplane!*)
- «Аюдың белгілі нашар ойыншылары» (*The Bad News Bears*)
- «Аяқкиім тазалаушы» (*Shoeshine*)
- «Аяулым менің» (*My Sweet*)
- «Әділетсіз мәміле» (*Raw Deal*)
- «Құрып кеткір махаббат» (*Down with Love*)
- «Әжемнің ұлғайтқыш әйнегі» (*Grandma's Reading Glass*)
- «Әйгілі пойызды тонау» (*The Great Train Robbery*)
- «Әлем тарихы. 1-бөлім» (*History of the World Part I*)
- «Әлемдер қақтығысы» (*War of the Worlds*)
- «Әлеуметтік желі» (*The Social Network*)
- «Әңгіме» (*The Conversation*)
- «Әр жексенбіде» (*Any Given Sunday*)
- «Әртіс» (*The Artist*)
- «Әулие Лоренцо түні» (*The Night of the Shooting Stars/ La notte di San Lorenzo*)
- «Бабель» (*Babel*)
- «Багз Банни мен Даффи Дак» (*Bugs Bunny and Daffy Duck*)
- «Багси Мэлоун» (*Bugsy Malone*)
- «Бағынбаған» (*Aparajito*)
- «Байланыс» (*Bound*)
- «Байсалды адам» (*Serious Man*)
- «Бақбақ» (*Тампопо*)
- «Бақытқа қарай кішкене талпыныс» (*Little Stabs at Happiness*)
- «Бақытсыз Энтони» (*Anthony Adverse*)
- «Балалар дұрыс айтады» (*The Kids Are All Right*)
- «Балалық шақ» (*Linklater's Boyhood*)
- «Балалық шаққа саяхат» (*Scenes from Under Childhood*)
- «Баланың шарана суынан шығуы» (*Window Water Baby Moving*)
- «Балауыз мүсіндер үйі» (*House of Wax*)
- «Банандар» (*Bananas*)
- «Барабанды ақырын ұр» (*Bang the Drum Slowly*)
- «Барқыт алтын қоры» (*Velvet Goldmine*)
- «Барлығына келісетіндер» (*The Yes Men*)
- «Барлық нәрсенің теориясы» (*The Theory of Everything*)
- «Бас айналу» (*Vertigo*)
- «Бас жазу» (*The Hangover*)
- «Баскетбол деген бір арман» (*Hoop Dreams*)
- «Басқа жігіттер» (*The Other Guys*)
- «Баспаналы бол» (*Take Shelter*)
- «Бастапқы код» (*Source Code*)
- «Бастау» (*Inception*)
- «Батыс тарихы» (*Western History*)
- «Баурап алу» (*Spellbound*)
- «Баффи – вампирлерді жоюшы» (*Buffy the Vampire Slayer*)
- «Баширмен вальс» (*Waltz with Bashir*)
- «Безгек» (*Fever Pitch*)
- «Бейнелер» (*Images*)
- «Бекки Шарп» (*Becky Sharp*)
- «Белгі» (*Knowing*)
- «Белгілер» (*Signs*)
- «Бен Гур» (*Ben Hur*)
- «Бенджамин Баттонның жұмбақ жағдайы» (*The Curious Case of Benjamin Button*)
- «Берекесіз Боб» (*Bob Le Flambeur*)
- «Берлин» (*Berlin*)
- «Бес оңай бөлік» (*Five Easy Pieces*)
- «Би эволюциясы» (*Evolution of the Dance*)
- «Бидің түбін түсірейік» (*Stomp the Yard*)
- «Бикеш жоғалып кетті» (*The Lady Vanishes*)
- «Бикештердің мырзасы» (*The Ladies Man*)
- «Биллді өлтіру» (*Kill Bill*)
- «Билли Джонның одасы» (*Ode to Billy Joe*)
- «Билік пен даңқ» (*The Power and the Glory*)

- «Битлджус» (*Beetlejuice*)
«Битлз» (*Beatles*)
«Биік мақсат» (*The Tall Target*)
«Болашаққа оралу» (*Back to the Future*)
«Бонни мен Клайд» (*Bonnie and Clyde*)
«Борн серті» (*The Bourne Ultimatum*)
«Босқындық» (*Exodus*)
«Бөбекті тәрбиелеу» (*Bringing Up Baby*)
«Бөгде» (*Alien*)
«Бөгде ғаламшарлық» (*The Extraterrestrial*)
«Бөгде ғаламшарлықтармен жақын байланыс» (*Close Encounters of the Third Kind*)
«Брэди Банч отбасы туралы фильм» (*The Brady Bunch Movie*)
«Брэм Стокердің Дракуласы» (*Bram Stoker's Dracula*)
«Брюс Коннердің есебі» (*Bruce Conner's Report*)
«Буги түндері» (*Boogie Nights*)
«Буржуазияның қарапайым келбеті» (*The Discreet Charm of the Bourgeoisie*)
«Буч Кэссиди мен Санденс Кид» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*)
«Бұғы аулаушылар» (*The Deer Hunter*)
«Бұзылған қан» (*Mauvais sang*)
«Бұл – Spinal Tap» (*This Is Spinal Tap*)
«Бұл жерде болмаған адам» (*The Man Who Wasn't There*)
«Бұрынғыдан да зор махаббат: менің керемет ханымым, сол кезде және қазір» (*More Lovely Than Ever: My Fair Lady Then and Now*)
«Бұрыштағы дүкен» (*The Shop Around the Corner*)
«Бүгін түнде мені сүйші» (*Love Me Tonight*)
«Бүкіл әлем арқылы» (*Across the Universe*)
«Бүлдірген алаңы» (*Wild Strawberries*)
«Біздің жұлдыздардың қателігі» (*The Fault in Our Stars*)
«Біздің қала» (*Our Town*)
«Біздің қонақжайлығымыз» (*Our Hospitality*)
«Білместіктің күтпеген құндылығы» (*The Unexpected Virtue of Ignorance*)
«Бір жылға арналған жесір» (*A Widow for One Year*)
«Бір кеңістіктегі екі уақыт» (*Two Times in One Space*)
«Бір күн» (*One Day*)
«Бір құрбақаның кеші» (*One Froggy Evening*)
«Бір сағатта фото шығару» (*One Hour Photo*)
«Бір топ аутсайдер» (*Band of Outsiders*)
«Бірқазан ісі» (*The Pelican Brief*)
«Бірнеше долларға артық» (*For a Few Dollars More*)
«Біртүрлі тағам» (*Strange Brew*)
«Бірінші жолақ» (*The Front Page*)
«Бэкхем сияқты ойна» (*Bend It Like Beckham*)
«Бэтмән: бастау» (*Batman Begins*)
«Бэтмән» (*Batman*)
«Бэтмәннің оралуы» (*Batman Returns*)
«В деген Вендетта» (*V for Vendetta*)
«Ваксуоркс» (*Waxworks*)
«Вампирлер» (*Vampires*)
«Велосипед ұрылары» (*Bicycle Thieves*)
«Венди мен Люси» (*Wendy and Lucy*)
«Вестсайд оқиғасы» (*West Side Story*)
«Взвод» (*Platoon*)
«Вива, Сапата!» (*Viva Zapata!*)
«Вики Кристина Барселона» (*Vicki Cristina Barcelona*)
«Вильгельмнің айқайы» (*Wilhelm scream*)
«Винчестер 73» (*Winchester 73*)
«Вирджиния Вульфтан кім қорқады» (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*)
«Галактика сақшылары» (*Guardians of the Galaxy*)
«Гамлет» (*Hamlet*)
«Гарри Поттер және алау кубогы» (*In Harry Potter and the Goblet of Fire*)
«Гарри Поттер және Феникс ордені» (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*)
«Гарри Поттер мен Азкабанның тұтқыны» (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*)
«Гарри Поттер мен өлім күдіреті. 1-бөлім» (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*)
«Гарри Поттер һәм сиқырлы тас» (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*)
«Гарри Поттер» (*Harry Potter*)
«Генерал» (*The General*)
«Германия. Нөлінші жыл» (*Germany Year Zero*)
«Гион апалы-сіңлілері» (*Sisters of Gion*)
«Гладиатор» (*Gladiator*)
«Глинерлер және мен» (*Gleaners and I*)
«Голдфингер» (*Goldfinder's*)
«Гонконг» (*The Hong Kong*)
«Госфорд саябағы» (*Gosford Park*)
«Гравитация» (*Gravity*)
«Гранд Отель» (*Grand Hotel*)
«Гранд-Будапешт қонақүйі» (*The Grand Budapest Hotel*)
«Гремлиндер» (*Gremlins*)
«Гринберг» (*Greenberg*)
«Ғажайып іс жасаушы» (*The Miracle Worker*)
«Ғажайып» (*Miracle*)
«Ғажап алаң» (*Field of Dreams*)
«Ғарыш доптары» (*Spaceballs*)
«Ғарыш сәулесі» (*Cosmic Ray*)
«Ғашық әйел» (*Women in Love*)
«Ғашық Свон» (*Swann in Love*)
«Ғашықтар хикаясы немесе телефонист қыздың із-түссіз жоғалғаны жайлы іс» (*Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator*)
«Дакота Сиуге арналған месса» (*Mass for the Dakota Sioux*)
«Даңғойлық алауы» (*Bonfire of the Vanities*)
«Даңқ жолы» (*Glory Road*)
«Даңққа апарар жол» (*Bound for Glory*)
«Дарынды Рапли мырза» (*The Talented Mr. Ripley*)
«Дауыл» (*The Hurricane*)
«Дәл көздеу» (*Straight Shooting*)
«Доктор Калигаридің кабинетінде» (*The Cabinet of Dr. Caligari*)

- «Дәстүргүл» (*Daisies*)
«Дежа вю» (*Deja vu*)
«Дейв» (*Dave*)
«Дем шығаруды күту» (*Waiting to Exhale*)
«Демондар» («*Demons*»)
«Детонатор» (*Primer*)
«Дж және К: некелесу алдындағы би» (*JK Wedding Entrance Dance*)
«Джаз әншісі» (*The Jazz Singer*)
«Джэмп стрит, 21» (*21 Jump Street*)
«Джедайдың оралуы» (*Return of the Jedi*)
«Джейсонның портреті» (*Portrait of Jason*)
«Джеки Браун» (*Jackie Brown*)
«Джерри Магуэр» (*Jerry Maguire*)
«Джон Доумен таныс болыңыз» (*Meet John Doe*)
«Джули мен Джулия» (*Julie & Julia*)
«Диалогтың мүмкіндіктері» (*Dimensions of Dialogue*)
«Диастемалы әйелдер» (*Gap-Toothed Women*)
«Дилижанс» (*Stagecoach*)
«Жанна Дильман, Коммерция көшесі, 23; Брюссель, 1080» (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*)
«Диірмен мен крест» (*The Mill & the Cross*)
«Доктор Живаго» (*Dr. Zhivago*)
«Доктор Мабузенің өсиеті» (*Testament of Dr. Mabuse*)
«Долы үйрек» (*Duck Amuck*)
«Дон Жуан» (*Don Juan*)
«Донни Дарко» (*Donnie Darko*)
«Дөңгелек» (*La Roue*)
«Драгон Гейт қонақүйі» (*Dragon Gate Inn*)
«Драйлебен» (*Dreileben*)
«Драфт күні» (*Draft Day*)
«Ду қол шапалақ» (*Applause*)
«Дуал» (*The Wall*)
«Дублер» (*Body Double*)
«Дуэлшіл кавалерлер» (*The Dueling Cavalier*)
«Дұрыс адамды жібер» (*Let the Right One*)
«Дұрыс әрекет жаса» (*Do The Right Thing*)
«Дірілдеген жер» (*La Terra Trema*)
«Дюбарри ханым»/«Мадам Дюбарри» (*Madame Dubarry*)
«Егер мұны жасай алмасаң, қарғыс атқаны» (*Damned If You Don't*)
«Едендегі есік» (*The Door in the Floor*)
«Екі апталық ескерту» (*Two Weeks Notice*)
«Екі жақтан сақтандыру» (*Double Indemnity*)
«Екі қамал» (*The Two Towers*)
«Екі рет қателесу» (*Double Jeopardy*)
«Елес» (*Ghost*)
«Елеске ергендер» (*Spirited Away*)
«Елес әлемі» (*Ghost World*)
«Елес жазушы» (*Ghost Writer*)
«Елес ұстаушылар» (*Ghostbusters*)
«Елестетші» (*Just Imagine*)
«Елм көшесіндегі сұмдық» (*A Nightmare on Elm Street*)
«Еліктеу ойыны» (*The Imitation Game*)
«Ең қауіпті ойын» (*The Most Dangerous Game*)
«Ең сұлу» (*Most Beautiful*)
«Ең ұзақ түн» (*The Long Night*)
«Ерекше пікір» (*Minority Report*)
«Ереуіл» (*Strike*)
«Ержүрек» (*Brave*)
«Ержүректілер» (*The Valiant Ones*)
«Ерте, ерте, ертеде, Қытайда...» (*Once upon a Time in China*)
«Есерсоқ профессор» (*The Nutty Professor*)
«Ескерткіштер алқабы» (*Monument Valley*)
«Ескі қуаныш» (*Old Joy*)
«Есіңде сақта» (*Memento*)
«Ешқайдан келмеген жеті жан» (*Seven Men from Now*)
«Жабайы банды» (*The Wild Bunch*)
«Жағалауда» (*On the Waterfront*)
«Жазатайым оқиға» (*Accident*)
«Жазба кітапшасы» (*The Notebook*)
«Жазғытұрым» (*Early Summer*)
«Жай ғана қан» (*Blood Simple*)
«Жайсыз шындық» (*An Inconvenient Truth*)
«Жақсы әйелдер» (*Les Bonnes Femmes*)
«Жақсы жер» (*The Good Earth*)
«Жақсы неміс» (*The Good German*)
«Жақсы, жаман және сүйкімсіз» (*The Good, the Bad, and the Ugly*)
«Жақын арақатынас» (*Close Encounters*)
«Жақын қашықтық» (*Close-up*)
«Жалаң сүйіс» (*The Naked Kiss*)
«Жалаң тапанша» (*The Naked Gun*)
«Жалаңаш қала» (*The Naked City*)
«Жалған шалбарлар» (*The Wrong Trousers*)
«Жалғаны жоқ» (*No Lies*)
«Жалғыз қарағай соқпағы» (*The Trail of the Lonesome Pine*)
«Жалғыз қолды жауынгер» (*The One-Armed Swordsman*)
«Жалғыз ұл» (*The Only Son*)
«Жалдамалы кісі өлтіруші» (*The Killer*)
«Жалдау» (*Rent*)
«Жамандық шырмауы» (*Dragnet*)
«Жамандықтың жанасуы» (*Touch of Evil*)
«Жанама әсерлер» (*Side Effects*)
«Жанна д'Арктың құштарлығы» (*The Passion of Joan of Arc*)
«Жансебіл» (*Die Hard*)
«Жануархана» (*Animal House*)
«Жаңа әлем» (*The New World*)
«Жаңа дәуірлер» (*Modern Times*)
«Жаңадан келген» (*The Rookie*)
«Жаңбыр астында ән салғандар» (*Singin' in the Rain*)
«Жапан түздің ортасы» (*Middle of Nowhere*)
«Жаратылыс тыныштығы» (*Creature Comforts*)
«Жарқыл» (*The Shining*)
«Жарқын болашақ» (*A Better Tomorrow*)
«Жарқыраған ер-тоқым» (*Blazing Saddles*)

- «Жармасу» (*Snatch*)
«Жартас» (*The Rock*)
«Жарық» (*Yeelen*)
«Жарылыс» (*Blow Out*)
«Жас Линкольн мырза» (*Young Mr. Lincoln*)
«Жасыл бөлме» (*The Green Room*)
«Жасырын қауіп» (*The Phantom Menace*)
«Жасырын» (*Caché*)
«Жасырынар жер жоқ» (*Nowhere to Hide*)
«Жат» (*The Others*)
«Жатын бөлмесінде» (*In the Bedroom*)
«Жауынгер балық» (*Rumble Fish*)
«Жауынгерлер» (*The Warriors*)
«Жек көру» (*Contempt*)
«Жекежай шаруасын басқарушы Санхо» (*Sansho the Bailiff*)
«Жекпе-жек клубы» (*Fight Club*)
«Жекпе-жек» (*Duel*)
«Жел үйірген құйын» (*Dust in the Wind*)
«Жел» (*The Wind*)
«Желаяқ Атанарджуат» (*Atanarjuat: The Fast Runner*)
«Желмен бірге ескендер» (*Gone with the Wind*)
«Желі» (*The Wire*)
«Желігу» (*Go*)
«Жеңіл бригаданың шабуылы» (*The Charge of the Light Brigade*)
«Жергілікті қаһарман» (*Local Hero*)
«Жердегі бір күн» (*One Day on Earth*)
«Жесірді өлтірген көңілді қылмыскер» (*Merry Widow Murderer*)
«Жеті самурай» (*Seven Samurai*)
«Жеті» (*Seven*)
«Жога» (*Joga*)
«Жоғалған әлем: Юра дәуірі саябағы» (*The Lost World: Jurassic Park*)
«Жоғалған балалар» (*The Lost Boys*)
«Жоғалған даңғыл» (*Lost Highway*)
«Жоғалған жұмақ үшін: Робин Гуд белесіндегі бала өлімі» (*For Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*)
«Жоғалған кемеңі іздеушілер» (*Raiders of the Lost Ark*)
«Жоғалған қыз» (*Gone Girl*)
«Жоғалу» (*Lost*)
«Жоғары Лига» (*Major League*)
«Жол ернеуінде» (*Sideways*)
«Жол сарбазы» (*The Road Warrior*)
«Жол шабандозы» (*Road Runner*)
«Жол» (*Yol*)
«Жолбарыстың нағыз өзі» (*Tigre Reale/The Royal Tigress*)
«Жолдан тайған» (*The Departed*)
«Жұдырықтасу» (*Fist Fight*)
«Жұлдыз туды» (*A Star Is Born*)
«Жұлдыздар арасында» (*Interstellar*)
«Жұлдыздар соғысы: IV эпизод. Жаңа үміт» (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*)
«Жұлдыздар соғысы» (*Star Wars*)
«Жұма түнінің оттары» (*Friday Night Lights*)
«Жұмақ қақпасы» (*Heaven's Gate*)
«Жұмақтағы қиындық» (*Trouble in Paradise*)
«Жұмақтағыдан да ғажап» (*Stranger Than Paradise*)
«Жұмақтан жырақ» (*Far from Heaven*)
«Жұмыста» (*Inside Job*)
«Жүгір, Лола, жүгір» (*Run Lola run*)
«Жүйкелері сыр беру шегінің алдындағы әйелдер» (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*)
«Жүргізуші» (*The Driver*)
«Жылан іні» (*The Snake Pit*)
«Жыланкөз» (*Snake Eyes*)
«Жылдам жеткізу» (*Premium Rush*)
«Жылдамдық шабандозы» (*Speed Racer*)
«Жылдамдық» (*Speed*)
«Жылқы жылы» (*Year of the Horse*)
«Жылтылдаған жұғымсыз» (*Blinkety Blank*)
«Жын шығарушы» (*The Exorcist*)
«Жырақтап кеткен жар» (*Away From Her*)
«Жігіт қызды кездестіреді» (*Boy Meets Girl*)
«Жігіттер жыламайды» (*Boys Don't Cry*)
«Жіңішке көк сызық» (*The Thin Blue Line*)
«Жіңішке қызыл сызық» (*The Thin Red Line*)
«Жюль мен Джим» (*Jules and Jim*)
«Заманауи отбасы» (*Modern Family*)
«Замбизанга» (*Sambizanga*)
«Зәйтүн ағаштары» (*Through the Olive Trees*)
«Зәкірді көтеру» (*Anchors Aweigh*)
«Зодиак» (*Zodiac*)
«Зомби қаласындағы байкерлер» (*Chopper Chicks in Zombietown*)
«Зорлық оқиғасы» (*A History of Violence*)
«Зұлым көшелер» (*Mean Streets*)
«Зұлымдық мекені» (*Resident Evil*)
«Зілзала» (*Earthquake*)
«Иә, мадам» (*Yes, Madam!*)
«Изабель» (*Jezebel*)
«Иксмен» (*X-Men*)
«Империя кері соққысын береді» (*The Empire Strikes Back*)
«Ингеборг Хольм» (*Ingeborg Holm*)
«Индиана Джонс және Кристалл бассүйек патшалығы» (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*)
«Инсайдер» (*The Insider*)
«Испания түрмесі» (*The Spanish Prisoner*)
«Италияға саяхат» (*Journey to Italy*)
«Италиялық» (*The Italian*)
«Йентл» (*Yentl*)
«Йодзимбо» (*Yojimbo*)
«Кабирия түндері» (*Nights of Cabiria*)
«Кадрдан тыс өмір» (*State and Main*)
«Казанова» (*Casanova*)
«Казино Рояль» (*On Casino Royale*)

- «Камераға арналған хореография» (*Choreography for Camera*)
- «Канал» (*Kanal*)
- «Капитан Америка: бірінші кек алушы» (*Captain America: The First Avenger*)
- «Капот» (*Capote*)
- «Карабинерлер» (*In Les Carabiniers*)
- «Кариб теңізінің қарақшылары: өлген адамның сандығы» (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*)
- «Карталар үйі» (*House of Cards*)
- «Картина ұрлаушылар» (*Picture Snatcher*)
- «Касабланка» (*Casablanca*)
- «Кәдімгі күдіктілер» (*The Usual Suspects*)
- «Кәрі бала» (*Oldboy*)
- «Кейбіреулер жүгіріп келеді» (*Some Came Running*)
- «Келбет» (*Faces*)
- «Кемпіркосақ биі» (*Rainbow Dance*)
- «Кеңесе отырып келісу» (*Advise and Consent*)
- «Керемет жетеу» (*The Magnificent Seven*)
- «Керемет өмір» (*La Belle nivernaise*)
- «Керемет Эмберсондар» (*The Magnificent Ambersons*)
- «Кесапаттылар» (*The Untouchables*)
- «Кескіннің түрленуі» (*Print Generation*)
- «Кин» (*Kean*)
- «Кинг Конг» (*King Kong*)
- «Кино» (*A Movie*)
- «Кинокамералы адам» (*Man with a Movie Camera*)
- «Киномания» (*Cinomania*)
- «Клептоман» (*The Kleptomaniac*)
- «Клерктер» (*Clerks*)
- «Кловерфильд» (*Беделді алқан/Cloverfield*)
- «Клондар шабуылы» (*Attack of the Clones*)
- «Кобб» (*Cobb*)
- «Комедия королі» (*The King of Comedy*)
- «Коралайн» (*Coraline*)
- «Кояанискатси» (*Koyaanisqatsi*)
- «Көбелек эффектiсi» (*Butterfly Effect*)
- «Көз байлаушы» (*The Illusionist*)
- «Көзден таса» (*Out of Sight*)
- «Көк барқыт» (*Blue Velvet*)
- «Көк қақпалары» (*Gates of Heaven*)
- «Көк мундир киген сарбаз» (*Soldier Blue*)
- «Көк патшалығы» (*Kingdom of Heaven*)
- «Көкек ұясының үстімен ұшып өткен жан» (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*)
- «Көктегі күндер» (*Days of Heaven*)
- «Көктемгі демалыс» (*Spring Breakers*)
- «Көлдегі бикеш» (*Lady in the Lake*)
- «Көлік жуатын орын» (*Car Wash*)
- «Көңілдер» (*The Affair*)
- «Көпіршік» (*Bubble*)
- «Көршілер» (*Neighbours*)
- «Көше көрінісі» (*Street Scene*)
- «Крамб» (*Crumb*)
- «Кристина патшайым» (*Queen Christina*)
- «Куә» (*Matewan*)
- «Куәгер» (*Witness*)
- «Күдік көлеңкесі» (*Shadow of a Doubt*)
- «Күздігүні түс қайта» (*An Autumn Afternoon*)
- «Күйе көбелек» (*Mothlight*)
- «Күйеулер» (*Husbands*)
- «Күл мен алмаздар» (*Ashes and Diamonds*)
- «Күл мен гауһар тас» (*Ashes and Diamonds*)
- «Күлге айналған тағдыр» (*Cenere/Ashes*)
- «Күлгін түс» (*The Color Purple*)
- «Күлшеқыз хикаясы» (*Cinderella story*)
- «Күлімсіреген Беде ханым» (*The smiling Mme Beudet*)
- «Күмән» (*Doubt*)
- «Күмәнді» (*The Suspect*)
- «Күн астындағы дуэль» (*Duel in the Sun*)
- «Күнәлі қала» (*Sin City*)
- «Күндізгі сұлу» (*Belle de Jour*)
- «Күн-түн, күн-түн» (*Day Night Day Night*)
- «Күпірлік еткен қыз» (*The Godless Girl*)
- «Күресінді көктей өту» (*Snowpiercer*)
- «Күркіреген күмбез астындағы ақымақ Макс» (*Mad Max Beyond Thunder Dome*)
- «Кінәсіз жас» (*Young and Innocent*)
- «Кіп-кішкентай жиһаз» (*Tiny Furniture*)
- «Кір-қожалақ періштелер» (*Angels with Dirty Faces*)
- «Кісі өлтіру» (*The Killing*)
- «Кісі өлімі болса, М әрпін тер» (*Dial M for Murder*)
- «Кішкентай балапан» (*Chicken Little*)
- «Кішкентай Дитер ұшуы керек» (*Little Dieter Needs to Fly*)
- «Кішкентай ер бала Тейт» (*Little Man Tate*)
- «Кішкентай ересек адам» (*Little Big Man*)
- «Кішкентай қыз бен оның мысығы» (*La petite fille et son chat*)
- «Кішкентай қызыл телпек» (*Little Red Riding Hood*)
- «Кішкентай сарбаз» (*Le Petit Soldat*)
- «Кішкентай түлкілер» (*The Little Foxes*)
- «Кішкентай Цезарь» (*Little Caesar*)
- «Кішкентай Шуақ бикеш» (*Little Miss Sunshine*)
- «Қадалған жерден қан алу» (*True Grit*)
- «Қазан» (*October*)
- «Қазына аралы» (*Treasure Island*)
- «Қазір қарама» (*Don't Look Now*)
- «Қазіргі апокалипсис» (*Apocalypse Now*)
- «Қайғы қаласы» (*City of Sadness*)
- «Қайнаған 20-жылдар» (*The Roaring Twenties*)
- «Қайшы қолды Эдвард» (*Edward Scissorhands*)
- «Қайық адамдары» (*Boat People*)
- «Қайырлы таң» (*Ohayo*)
- «Қала оттары» (*City Lights*)
- «Қаладағы бір бөлме» (*Une chambre en ville*)
- «Қалқан» (*The Shield*)
- «Қалта ұрысы» (*Pickpocket*)
- «Қалыңдық мәйіті» (*Corpse Bride*)
- «Қалыңдықтың құрбылары» (*Bridesmaids*)

- «Қанаттар» (*Wings*)
 «Қанатты адамды іздеу» (*Searching for Sugarman*)
 «Қанатты миграция» (*Winged Migration*)
 «Қанды тақ» (*Throne of Blood*)
 «Қанішер Иши» (*Ichi The Killer*)
 «Қаңғыбас» (*Vagabond*)
 «Қара аққу» (*Black Swan*)
 «Қара жамылған қалыңдық» (*The Bride Wore Black*)
 «Қара киімді адамдар-3» (*Men in Black 3*)
 «Қара қаршығаның құлауы» (*Black Hawk Down*)
 «Қара құрдым» (*Pitch Black*)
 «Қара сері» (*The Dark Knight*)
 «Қара серінің қайта оралуы» (*The Dark Knight Rises*)
 «Қараңғы ескі үй» (*The Old Dark House*)
 «Қараңғыда жарықтың шағылуы» (*Reflections on Black*)
 «Қарапайым адамдар» (*Simple Men*)
 «Қарапайым жоспар» (*A Simple Plan*)
 «Қарапайым оқиға» (*The Straight Story*)
 «Қарбалас сәт» (*Rush Hour*)
 «Қарғаның мөткесі» (*Пиковая дама*)
 «Қарғыс атқандар аралы» (*Shutter Island*)
 «Қарғыс» (*Tarnation*)
 «Қарттарға мұнда орын жоқ» (*No Country for Old Men*)
 «Қаруға деген құмарлық» (*Gun Crazy*)
 «Қасқыр адам» (*The Wolfman*)
 «Қатардағы әскер Райанды құтқару» (*Saving Private Ryan*)
 «Қатқан өзен» (*Frozen River*)
 «Қатты ашуланған күн» (*Day of Wrath*)
 «Қауіпсіздік жүйесі» (*Fail-Safe*)
 «Қауіпті Бангкок» (*Bangkok Dangerous*)
 «Қауіпті қару» (*Lethal Weapon*)
 «Қауіпті миссиялар» (*Mission Impossible*)
 «Қаһарлы Иван, II бөлім» (*Ivan the Terrible, Part II*)
 «Қаһарлы Иван» (*Ivan the Terrible*)
 «Қаһарман» (*Hero*)
 «Қашқын адам» (*A Man Escaped*)
 «Қашқын үндіс» (*The Indian Runner*)
 «Кішкентай қашқын» (*Fugitive*)
 «Қашқын» (*The Fugitive*)
 «Қиындық» (*Breaking Bad*)
 «Қияли» (*Possessed*)
 «Қоғамның жауы» (*Public Enemy*)
 «Қожайын мен командир» (*Master and Commander*)
 «Қозылардың үнсіздігі» (*The Silence of the Lambs*)
 «Қолыңнан келсе, ұстап ал» (*Catch Me If You Can*)
 «Қонақ» (*The Host*)
 «Қоңырау» (*The Ring*)
 «Қоңырау-2» (*Ring Two*)
 «Қор болған жандар» (*Vidas Secas*)
 «Қорғаушылар» (*Watchmen's*)
 «Қорқыныш сыртқа шыққанда» (*Fear Strikes Out*)
 «Қош бол, аққусым» (*Bye Bye Birdie*)
 «Қош бол, майдан!» (*A Farewell to Arms*)
 «Қош бол, Соло» (*Goodbye Solo*)
 «Қоян маусымы» (*Rabbit Seasoning*)
 «Құбыжықтар» (*Monsters*)
 «Құдайлардың қаһары» (*The Wrath of the Gods*)
 «Құлшыныс» (*Obsessione*)
 «Құлып, құнды қағаз және екі оқпан» (*Lock, Stock, and Two Smoking Barrels*)
 «Құн» (*Ransom*)
 «Құнарсыз жер» (*Badlands*)
 «Құпия Л.А.» (*L. A. Confidential*)
 «Құс-адам» (*Birdman*)
 «Құстар» (*The Birds*)
 «Құтқару таңы» (*Rescue Dawn*)
 «Құтырған бұқа» (*Raging Bull*)
 «Құтырған еркектер» (*Mad Men*)
 «Құтырған төбеттер» (*Reservoir Dogs*)
 «Құштарлық» (*Passion*)
 «Құштарлықтың осынау түсініксіз объектісі» (*That Obscure Object of Desire*)
 «Қызғылт шалғай жер» (*Red Desert*)
 «Қыздар» (*Girls*)
 «Қызықсыз шаруа, ары кет!» (*Begone, Dull Care*)
 «Қызыл әзәзілдер» (*Красные дяволята*)
 «Қызыл белбеу» (*Red belt*)
 «Қызыл жартастың батысы» (*Red Rock West*)
 «Қызыл Забур» (*Red Psalm*)
 «Қызыл көз» (*Red Eye*)
 «Қызыл Октябрь сүңгуір қайығына шабуыл» (*The Hunt for Red October*)
 «Қызыл сақал» (*Red Beard*)
 «Қылмыс пен жаза» (*Crime and Punishment*)
 «Қырғын» (*The Act of Killing*)
 «Қырыну» (*A Close Shave*)
 «Қыс» (*Winter*)
 «Қысқа монтаж» (*Short Cuts*)
 «Қыста соққан дауыл» (*Winterwind*)
 «Қыстан қалған сүйек» (*Winter's Bone*)
 «Қытай экспресі» (*Көзiлдір экспресс/China Express*)
 «Қытайлық» (*La Chinoise*)
 «Ланж мырзаның қылмысы» (*The Crime of M. Lange*)
 «Ла-Сьота бекетіне келген пойыз» (*The Arrival of a Train at La Ciotat Station*)
 «Лаура» (*Laura*)
 «Левиафан» (*Leviathan*)
 «Лемма Зорнс» (*Zorns Lemma*)
 «Либерти Вэлансты атқан адам» (*The Man Who Shot Liberty Valance*)
 «Ливан» (*Lebanon*)
 «Лимон» (*Lemon*)
 «Линкольн» (*Lincoln*)
 «Лири Белакуаны іздеу» (*Finding Lyra Belaqua*)
 «Лок» (*Locke*)
 «Лос-Анджелес құпиялары» (*L.A. Confidential*)
 «Люменнің жұмбағы» (*The Riddle of Lumen*)
 «Люси» (*Lucy*)
 «Магнолия» (*Magnolia*)

- «Маған екі порция» (*Super Size Me*)
«Мадагаскар» (*Madagascar*)
«Маймылдар ғаламшарындағы көтеріліс» (*Rise of the Planet of the Apes*)
«Малкольм Икс» (*Malcolm X*)
«Малхолланд Драйв» (*Mulholland Drive*)
«Мальта сұңқары» (*The Maltese Falcon*)
«Мамма Миа!» (*Mamma Mia!*)
«Мамыр күндері» (*Maytime*)
«Манхэттендегі жұмбақ кісі өлімі» (*Manhattan Murder Mystery*)
«Мариенбадтағы соңғы жылдағыдай» (*Last Year at Marienbad*)
«Марс шабуылдады!» (*Mars Attacks!*)
«Мас шебер» (*Drunken Master*)
«Маска» (*Mask*)
«Матрица: революция» (*Matrix: Revolutions*)
«Матрица» (*Matrix*)
«Маусымдағы зауза қоңыз» (*Junebug*)
«Махаббат мезеті» (*In the Mood for Love*)
«Махаббат пен өлім» (*Love and Death*)
«Махаббат хроникасы» (*Cronaca di un amore*)
«Махаббатқа толы 500 күн» (*500 Days of Summer*)
«Машиналар» (*Cars*)
«Мәңгілік пен бір күн» (*Eternity and a Day*)
«Мәртебе» (*The Prestige*)
«Мейірімсіз хәм әдемі» (*The Bad and the Beautiful*)
«Мемфис сұлуы» (*Memphis Belle*)
«Мен, сен және біз білетін барлық адам» (*Me and You and Everyone We Know*)
«Мені ол жерден іздеме» (*I'm Not There*)
«Мені Сент-Луисте қарсы ал» (*Meet Me in St. Louis*)
«Менің ағам» (*Mon Oncle*)
«Менің адамым Годфри» (*My Man Godfrey*)
«Менің америкалық ағам» (*Mon Oncle d'Amérique*)
«Менің екінші болмысым» (*All of Me*)
«Менің жеке Идахом» (*My Own Private Idaho*)
«Менің итім Қызғалдақ» (*My Dog Tulip*)
«Менің қымбатты Клементинам» (*My Darling Clementine*)
«Менің тәтті Пепперлендім» (*My Sweet Pepper Land*)
«Менің Хастлерім» (*My Hustler*)
«Метрополис» (*Metropolis*)
«Механикалық балет» (*Ballet mécanique*)
«Милдред Пирс» (*Mildred Pierce*)
«Миллион долларлық қол» (*Million Dollar Arm*)
«Миллион долларлық сәби» (*Million Dollar Baby*)
«Миллион» (*Le Million*)
«Миллионерге қалай тұрмысқа шығуға болады?» (*How to Marry a Millionaire*)
«Мираскерлер» (*The Descendants*)
«Миссия» (*The Mission*)
«Мистер Сеньор Лав Дэдди» (*Mister Señor Love Daddy*)
«Мистикалық пойыз» (*Mystery Train*)
«Мистондар» (*Les Mistons*)
- «Могиканның соңғы тұяғы» (*The Last of the Mohicans*)
«Монейбол» (*Moneyball*)
«Мононоке ханшайым» (*Princess Mononoke*)
«Музыка дыбысы» (*The Sound of Music*)
«Музыканттар вагоны» (*The Band Wagon*)
«Мулен Руж» (*Moulin Rouge*)
«Мумия» (*The Mummy*)
«Мұзды дауыл» (*The Ice Storm*)
«Мұның бәрі джаз» (*All That Jazz*)
«Мұраға қалған тақ» (*Tron: Legacy*)
«Мүтедек кек алушылар» (*Crippled Avengers*)
«Мүлт кету» (*Breakdown*)
«Мызғымас» (*Unbreakable*)
«Мықты қорғаушы» (*Ace Attorney*)
«Мыстан Блэр туралы жоба» (*The Blair Witch Project*)
«Мысық адамдар» (*Cat People*)
«Мысық Балу» (*Cat Ballou*)
«Мысық пен шымшық» (*The Cat and the Canary*)
«Мысыр ханзадасы» (*The Prince of Egypt*)
«Міндеттемелер» (*The Commitments*)
«Мэри Джейннің апаты» (*Mary Jane's Mishap*)
«Мюнхен» (*Munich*)
«Мюриель» (*Muriel*)
«Нанива элегиясы» (*Naniwa Elegy*)
«Наполеон» (*Napoleon*)
«Нарния хроникасы» (*Chronicles of Narnia*)
«Наурыз жаңалықтары» (*News on the March*)
«Наша сатушылар» (*Clockers*)
«Нәрестенің таңғы асы» (*Baby's Meal*)
«Не болды, дәрігер?» (*What's Up, Doc?*)
«Не өлідей, не тірідей» (*DOA*)
«Небраска» (*Nebraska*)
«Немере ағайындылар» (*Les Cousins*)
«Нибелунг» (*The Nibelungen*)
«Нон-стоп» (*Non-Stop*)
«Норма Рай» (*Norma Rae*)
«Носферату» (*Nosferatu*)
«Нотариус» (*Notorious*)
«Ноттин Хилл» (*Notting Hill*)
«Нөлге екі минут қалғанда» (*Two Minutes to Zero*)
«Тәртібі үшін нөл» (*Zéro de Conduite*)
«Нұқсан» (*Damages*)
«Нью-Йорк Сити» (*New York City*)
«Нэшвилл» (*Nashville*)
«Одиссей» (*Odyssey*)
«Оз елінің сиқыршысы» (*The Wizard of Oz*)
«Ойлана берме» (*Stop Making Sense*)
«Ойнайтын уақыт» (*Play Time*)
«Ойнап жүріп, от бастым» (*Knocked Up*)
«Ойын ережелері» (*The Rules of the Game*)
«Ойындар үйі» (*House of Games*)
«Ойыншы» (*The Player*)
«Ойыншықтар әлемінің армандары» (*Dreams of Toyland*)
«Ойыншықтар оқиғасы-2» (*Toy Story/Toy Story 2*)

- «Ойыншықтар оқиғасы» (*Toy Story*)
- «Оққағар» (*The Bodyguard*)
- «Ол жайында білетін 2-3 нәрсем» (*2 or 3 Things I Know About Her*)
- «Ол жерде қантөгіс болады» (*There Will Be Blood*)
- «Ол мойнына сары орамал байлап жүрді» (*She Wore a Yellow Ribbon*)
- «Ол оған ауадай қажет» (*She's Gotta Have It*)
- «Олар жылқыларды атады, солай ғой?» (*They Shoot Horses, Don't They?*)
- «Олар түнде өмір сүреді» (*They Live by Night*)
- «Олар!» (*Them!*)
- «Оларды алмастыру мүмкін емес» (*They Were Expendable*)
- «Олардың өз лигасы» (*A League of Their Own*)
- «Олимпия, 2-бөлім» (*Olympia, Part 2*)
- «Он екі ашулы адам» (*Twelve Angry Men*)
- «Он үш әңгіме және бір зат» (*Thirteen Conversations about One Thing*)
- «Оныншы симфония» (*La Dixième symphonie*)
- «Оның аты Никита» (*La Femme Nikita*)
- «Оның жаңа жұмысы» (*His New Job*)
- «Олардың көзіндегі құпия» (*The Secret in Their Eyes*)
- «Оның қызы Фрайдей» (*His Girl Friday*)
- «Оңтүстік парк: үлкен, ұзын және тұтас» (*South Park: Bigger, Longer & Uncut*)
- «Оңтүстік парк» (*South Park*)
- «Оңтүстіктегі жабайы аңдар» (*Beasts of the Southern Wild*)
- «Опасыздық» (*The Cheat*)
- «Опера елесі» (*The Phantom of the Opera*)
- «Оператордың кегі» (*Cameraman's Revenge*)
- «Орындықтың әңгімесі» (*A Chairy Tale*)
- «Орыс кемесі» (*Russian Ark*)
- «Остин Пауэрс сериялары» (*Austin Powers series*)
- «Осы, ата-анамыз адам ба өзі?» (*Are Parents People?*)
- «От шебі» (*Line of Fire*)
- «Отбасылық қастандық» (*Family Plot*)
- «Отыз тоғыз баспалдақ» (*The Thirty Nine Steps*)
- «Оу, бауырым, сен қайдасың?» (*O Brother, Where Art Thou?*)
- «Оушеннің 11 досы» (*Ocean's 11*)
- «Офелия» (*Ophelia*)
- «Оффсайд» (*Offside*)
- «Охайо» (*Ohayo*)
- «Өз жолыңмен жүр» (*Walk the Line*)
- «Өз өміріңді сүр» (*Vivre sa vie*)
- «Өзге дүние туралы» (*Something Different*)
- «Өзен жағалауы» (*The River's Edge*)
- «Өзен» (*The River*)
- «Өзендер мен судың көтерілуі» (*Rivers and Tides*)
- «Өкіл әке» (*The Godfather*)
- «Өлердей сүй мені» (*Kiss Me Deadly*)
- «Өлтіру үшін киінген» (*Dressed to Kill*)
- «Өлі аймақ» (*The Dead Zone*)
- «Өлілер дәуірі» (*Dawn of the Dead*)
- «Өлілер думаны» (*Shaun of the Dead*)
- «Өлілер жамылғы кимейді» (*Dead Men Don't Wear Plaid*)
- «Өлім аузындағы аққу» (*The Dying Swan*)
- «Өлім сәулесі» (*Лич смерту*)
- «Өміріміздің ең жақсы жылдары» /*The Best Years of Our Lives*)
- «Өңдеу туралы келісім: Ноам Хомский және бұқаралық ақпарат» (*Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*)
- «Өркениет» (*Civilization*)
- «Өрмекші адам» (*Spider-Man*)
- «Өрмекші адам-2» (*Spider-Man 2*)
- «Өрмекшінің стратегиясы» (*The Spider's Stratagem*)
- «Өрт басталды» (*Fires Were Started*)
- «Өрт!» (*Fire!*)
- «Өте қорқынышты фильм» (*Scary Movie*)
- «Өшіргіш» (*Eraserhead*)
- «Пайғамбар» (*A Prophet*)
- «Пайсан» (*Paisan*)
- «Памеламен кездесу» (*Meet Pamela*)
- «Парабола» (*Parabola*)
- «Параноид-парк» (*Paranoid Park*)
- «Париж бізге тиесілі» (*Paris nous appartient*)
- «Париждегі соңғы танго» (*Last Tango in Paris*)
- «Патша сөзі» (*The King's Speech*)
- «Патшайымға қарау» (*Watching for the Queen*)
- «Пәктік сәті» (*A Moment of Innocence*)
- «Пекин операсының блюзі» (*Peking Opera Blues*)
- «Пелхам 123-ті басып алу» (*The Taking of Pelham 123*)
- «Персеполис» (*Persepolis*)
- «Періште жүзді» (*Angel Face*)
- «Періштелер мен әзәзілдер» (*Angels & Demons*)
- «Пианисті ату» (*Shoot the Piano Player*)
- «Пиг аллеясының мушкетерлері» (*Musketeers of Pig Alley*)
- «Пидің өмірі» (*The Life of Pi*)
- «Пижама ойыны» (*The Pajama Game*)
- «Пингвиндер шеруі» (*March of the Penguins*)
- «Питер Пэн» (*Peter Pan*)
- «Пол» (*Paul*)
- «Полисс» (*Polisse*)
- «Полиция оқиғалары» (*Police Story*)
- «Полтергейст» (*Poltergeist*)
- «Поляр экспресі» (*The Polar Express*)
- «Посейдонның шытырман оқиғалары» (*The Poseidon Adventure*)
- «Потемкин бронды кемесі» (*Battleship Potemkin*)
- «Потемкин» (*Potemkin*)
- «Пошташы әрдайым екі рет қоңырау басады» (*The Postman Always Rings Twice*)
- «Президенттің маңындағы адамдар» (*All the President's Men*)
- «Продюсерлер» (*The Producers*)

- «Проект А» (*Project A*)
 «Психо» (*Psycho*)
 «Піл» (*Elephant*)
 «Рампа жарығындағы шеру» (*Footlight Parade*)
 «Ранго» (*Rango*)
 «Рашомон» (*Rashomon*)
 «Ребекка» (*Rebecca*)
 «Рейчел тұрмысқа шығады» (*Rachel Getting Married*)
 «Репорт» (*Report*)
 «Рестлер» (*The Wrestler*)
 «Рим – ашық қала» (*Rome Open City*)
 «Рим қарағайлары» (*The Pines of Rome*)
 «Рио Bravo» (*Rio Bravo*)
 «Рифифи» (*Rififi*)
 «Роба» (*The Robe*)
 «Ровер құтқарған» (*Rescued by Rover*)
 «Роджер және мен» (*Roger and Me*)
 «Роджер қоянға қастандық жасаған кім?» (*Who Framed Roger Rabbit*)
 «Рождество алдындағы сұмдық» (*The Nightmare Before Christmas*)
 «Розмаридің баласы» (*Rosemary's Baby*)
 «Рок мектебі» (*The School of Rock*)
 «Рокки Хоррордың үрейлі шоуы» (*Rocky Horror Picture Show*)
 «Рокки» (*Rocky*)
 «Рок-н-роллды шырқау» (*Keep on Rockin'*)
 «Роланд туралы аңыз» (*The Song of Roland*)
 «Рошфордтың жас қыздары» (*Young Girls of Rochefort*)
 «Саған фильмге түсу керек» (*You Ought to Be in Pictures*)
 «Сағат» (*The Clock*)
 «Сағы сынбас сайышқыран» (*Unbroken*)
 «Сайлау» (*Election*)
 «Сайтанның жалы» (*The Devil's Backbone*)
 «Сақина әміршісі: Корольдің оралуы» (*The Lord of the Rings: The Return of the King*)
 «Сақина әміршісі» (*The Lord of the Rings*)
 «Салқын жүрек» (*Frozen*)
 «Самурай» (*Le Samourai*)
 «Сан алуан» (*Variety*)
 «Санджуро» (*Sanjuro*)
 «Санта-Клаус» (*Santa Claus*)
 «Сан-Франциско» (*San Francisco*)
 «Сапар» (*Drive*)
 «Сарғыш деген жаңа қара түс» (*Orange Is the New Black*)
 «Сары шаянның тууы» (*Scorpio Rising*)
 «Сарымсақта он ананың қамқорлығы бар» (*Garlic Is as Good as Ten Mothers*)
 «Сателлиттер соғысы» (*War of the Satellites*)
 «Сахна қорқынышы» (*Stage Fright*)
 «Сөйкестендіру» (*Identity*)
 «Сәттілік үшін, Бальтазар» (*Au Hasard Balthazar*)
 «Себепсіз бүлік шығару» (*Rebel Without a Cause*)
 «Сегіз диаграммалы бақан күрескер» (*The Eight-Diagram Pole Fighter*)
 «Сегіз еркек» (*Eight Men Out*)
 «Сезімге селқостық» (*Amores Perros*)
 «Секретариат» (*Secretariat*)
 «Секс және қала» (*Sex and the City*)
 «Секс, өтірік және видеожазба» (*Sex, lies, and videotape*)
 «Сельма» (*Selma*)
 «Сен, мен және біз білетін адамдар» (*You and Me and Everyone We Know*)
 «Сенбілік кеш безгегі» (*Saturday Night Fever*)
 «Сенбілік таң» (*Saturday morning*)
 «Сенің бойыңдағы мен жек көретін 10 қасиет» (*10 Things I Hate About You*)
 «Сикокус 7-нің қайта оралуы» (*The Return of the Secaucus Seven*)
 «Сикырлы таудың жауынгерлері» (*Warriors of the Magic Mountain*)
 «Синекдоха, Нью-Йорк» (*Synecdoche, New York*)
 «Сита блюз шырқайды» (*Sita Sings the Blues*)
 «Ситхтер кегі» (*Revenge of the Sith*)
 «Сиэтлдегі ұйқысыздар» (*Sleepless in Seattle*)
 «Сия жүрек» (*Inkheart*)
 «Скайфолл» (*Skyfall*)
 «Скарллет стрит» (*Scarlet Street*)
 «Скаут» (*The Scout*)
 «Скот Пилигрим vs. әлем» (*Scott Pilgrim vs. the World*)
 «Сноуденнің шындығы» (*Citizenfour*)
 «Соғыс аяқталды» (*La Guerre est finie*)
 «Соғыс реквиемі» (*War Requiem*)
 «Соғыс таспалары» (*The War Tapes*)
 «Соғыс тұманы» (*The Fog of War*)
 «Соққылар мен жарылыстар» (*Biffs and Bangs*)
 «Сол қолдағы тапанша» (*The Left-Handed Gun*)
 «Солтүстік-батыс арқылы солтүстікке» (*North by Northwest*)
 «Солтүстіктен келген Нанук» (*Nanook of the North*)
 «Солярис» (*Solaris*)
 «Сонатина» (*Sonatine*)
 «Соңғы бес жұлдыз» (*Five Star Final*)
 «Соңғы деталь» (*The Last Detail*)
 «Соңғы кино» (*The Last Movie*)
 «Соңғы киносеанс» (*The Last Picture Show*)
 «Соңы» (*The End*)
 «Социалистік фильм» (*Film Socialisme*)
 «Сөз ойыны» (*Wordplay*)
 «Сөз» (*Ordet*)
 «Сталкер» (*Stalker*)
 «Стюарт отбасын құтқарып қалады» (*Stuart Saves His Family*)
 «Су мен билік» (*Power and Water*)
 «Су перісі» (*The Mermaid*)
 «Суға кетуден аман қалған Буду» (*Boudu Saved from Drowning*)
 «Суғарушы» (*L'Arroseur arrosé, The Waterer Sprayed*)
 «Супер 8» (*Super 8*)
 «Супер азғын» (*Superbad*)

- «Супер Марио Бос.» (*Super Mario Bros.*)
«Супермэн» (*Superman*)
«Суретшінің келісімшарты» (*The Draughtsman's Contract*)
«Суыр күні» (*Groundhog Day*)
«Сұлу мен Құбыжық» (*Beauty and the Beast*)
«Сүйкімді әйел» (*Pretty Woman*)
«Сыбайлас» (*Collateral*)
«Сымдағы адам» (*Man on Wire*)
«Сынған жебе» (*Broken Arrow*)
«Сыни қоғам» (*Critical Mass*)
«Сынықтар» (*Shivers*)
«Сібірден келген хат» (*Letter from Siberia*)
«Сізге хат келді» (*You've Got Mail*)
«Сіздің төрелігіңізде» (*For Your Consideration*)
«Сюзанды өршелене іздеу» (*Desperately Seeking Susan*)
«Сюита» (*Suita*)
«Табиғи тарих» (*Historia Naturae*)
«Тағы да ойна, Джоан» (*Play it again, Joan*)
«Тазы шоқжұлдызы адамы» (*Dog Star Man*)
«Такси жүргізушісі» (*Taxi Driver*)
«Тақтар ойыны» (*Game of Thrones*)
«Талтүс құрығы» (*Meshes of the Afternoon*)
«Таңғажайып Фокс мырза» (*Fantastic Mr. Fox*)
«Таңнан кешке дейін» (*From Dusk Till Dawn*)
«Тапа-тал түсте» (*High Noon*)
«Тар соқпақ» (*The Narrow Trail*)
«Тартымды жануар» (*Sexy Beast*)
«Тартымдылық» (*Enchantment*)
«Тас қараңғы» (*Zero Dark Thirty*)
«Тасқын» (*L'Inondation*)
«Таспа дәуірі» (*Tape Generations*)
«Тастар ойыны» (*Game of Stones*)
«Таулы қырат» (*Brokeback Mountain*)
«Тән географиясы» (*Geography of the Body*)
«Тәтті адамды іздеу» (*Searching for Sugar Man*)
«Тәтті дыбыс» (*The Sweetest Sound*)
«Тәуекел шегі» (*Margin Call*)
«Тәуелсіздік күні» (*Independence Day*)
«Твин Пикс: оттың арасымен жүр» (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*)
«Тек қана жылдамдық» (*Serene Velocity*)
«Тек қана уақыт» (*Rien que les heures*)
«Телефон будкасы» (*Phone Booth*)
«Темір адам» (*Iron Man*)
«Темір ханым» (*The Iron Lady*)
«Тененбаум отбасы» (*The Royal Tenenbaums*)
«Теңіз әміршісі» (*Master and Commander*)
«Теңіз қабыршағы мен діни қызметкер» (*The Seashell and the Clergyman*)
«Тербеліс уақыты» (*Swing Time*)
«Терең ұйқы» (*The Big Sleep*)
«Терминатор» (*The Terminator*)
«Терминатор-2» (*Terminator 2*)
«Терминатор-2: сот күні» (*Terminator 2: Judgment Day*)
«Тернбридж теміржолы» (*Railroad Turnbridge*)
«Тинкер Тайлор – тыңшы сарбаз» (*Tinker Tailor Soldier Spy*)
«Тинтиннің бастан кешкендері» (*The Adventures of Tintin*)
«Титандарды еске алу» (*Remember the Titans*)
«Титаник» (*Titanic*)
«Тиффанидегі таңғы ас» (*Breakfast at Tiffany's*)
«Тозақ тұзағында» (*Hell's Hinges*)
«Тозақ істері» (*Infernal Affairs*)
«Той әншісі» (*The Wedding Singer*)
«Той» (*A Wedding*)
«Токио хикаясы» (*Tokyo Story*)
«Токсикалық кек алушы» (*The Toxic Avenger*)
«Тоқтаусыз» (*Unstoppable*)
«Тоқырап қалған даму» (*Arrested Development*)
«Толған ай патшалығы» (*Moonrise Kingdom*)
«Толқын ұзындығы» (*Wavelength*)
«Том Джонс» (*Tom Djonse*)
«Том, Том, сырнайшының баласы» (*Tom Tom the Piper's Son*)
«Томос Краунның алаяқтығы» (*The Thomas Crown Affair*)
«Тони мен Тео» (*Tony and Theo*)
«Тор» (*Thor*)
«Торуыл» (*The Hurt*)
«Тото батыр» (*Toto the Hero*)
«Төзімсіздік» (*Intolerance*)
«Төлем» (*Payback*)
«Төрт көзді құбыжықтар» (*Four Eyed Monsters*)
«Төсектен тұрған әйел туралы фильм» (*Film About a Woman Who*)
«Транс» (*Trance*)
«Трансформерлер: қырып-жою дәуірі» (*Transformers: Age of Extinction*)
«Трансформерлер» (*Transformers*)
«Траффик» (*Traffic*)
«Трон» (*Tron*)
«Троя» (*Troy*)
«Трубной көшесіндегі үй» (*Дом на Трубной*)
«Тутси» (*Tootsie's*)
«Тұмар» (*Mascot*)
«Тұтас металл сауыт» (*Full Metal Jacket*)
«Тұтылу» (*L'Eclisse (The Eclipse)*)
«Түйсік» (*Serendipity*)
«Түкпірден шыққан миллионер» (*Slumdog Millionaire*)
«Түн қоюланып келеді» (*Anticipation of the Night*)
«Түн мен тұман» (*Night and Fog*)
«Түнгі барлаушы» (*Nightwatch*)
«Түнгі қаңғыбас» (*Nightcrawler*)
«Түнгі сұмдық» (*Nightmare*)
«Түнек сабақтары» (*Lessons of Darkness*)
«Түнекке арбалған» (*Spellbound in Darkness*)
«Түнектегі биші» (*Dancer in the Dark*)

- «Тығырық» (*Dead End*)
«Тылсым құбылыс» (*Paranormal Activity*)
«Тылсым өзен» (*Mystic River*)
«Тым көп білетін адам» (*The Man Who Knew Too Much*)
«Тынық мұхиттың қорғаныс шебі» (*Pacific Rim*)
«Тыныш адам» (*The Quiet Man*)
«Тыныш айлақ» (*Safe Haven*)
«Тыныш белес» (*Silent Hill*)
«Тырнарлар ұшып барады» (*The Cranes Are Flying*)
«Тыртық бет» (*Scarface*)
«Тізбектелген бозторғайлар» (*Larks on a String*)
«Тілмен қош айтысу» (*Goodbye to Language*)
«Тіршіліктің адам төзгісіз жеңілдігі» (*The Unbearable Lightness of Being*)
«Тірі өліктер түні» (*Night of the Living Dead*)
«Тірі тән» (*Live Flesh*)
«Уакики Уабит» (*Wackiki Wabbit*)
«Угетсу» (*Ugetsu*)
«Уест мырзаның большевиктер елінде бастан кешкен оқиғалары» (*The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks*)
«Уимблдон» (*Wimbledon*)
«Улидің алтыны» (*Ulee's Gold*)
«Улиссің қарағаны» (*Ulysses' Gaze*)
«Уоллес пен Громит» (*Wallace and Gromit*)
«Уолл-стрит қасқыры» (*The Wolf of Wall Street*)
«Уэйннің әлемі -2» (*Wayne's World 2*)
«Уэйннің әлемі» (*Wayn's World*)
«Уэллс Фарго» (*Wells Fargo*)
«Ұзақ қоштасу» (*The Long Goodbye*)
«Ұйқыдағылар» (*Sleeper*)
«Ұл бала» (*Boy*)
«Ұлт қазынасы» (*National Treasure*)
«Ұлттық география» (*National Geographic*)
«Ұлы Гэтсби» (*The Great Gatsby*)
«Ұлы иллюзия» (*Grand Illusion*)
«Ұлы К мен А пойыз тонаушылары» (*The Great K & A Train Robbery*)
«Ұлы тергеу желісінің биі» (*Bayside Shakedown*)
«Ұмытылған өмір» (*Living in Oblivion*)
«Ұрда-жық: жолы болмаған жігіт жайлы хикая» (*Dodgeball: A True Underdog Story*)
«Ұсталмаған – ұры емес» (*Inside Man*)
«Ұстара жүзімен жүгіруші» (*Blade Runner*)
«Ұсыныс» (*The Proposal*)
«Ұшу жолағы» (*La Jetée*)
«Ұялы телефон» (*Cellular*)
«Үй иесінің әңгімесі» (*Tenement Gentleman*)
«Үйдегі мереке» (*House Party*)
«Үйлену тойына шақырылмаған қонақтар» (*The Wedding Crashers*)
«Үйрек сорпасы» (*Duck Soup*)
«Үлкен балық» (*Big Fish*)
«Үлкен қала симфониясы» (*Symphony of a Great City*)
«Үлкен Лебовски» (*The Big Lebowski*)
«Үлкен сағат» (*The Big Clock*)
«Үлкен үрей» (*High Anxiety*)
«Үлкею» (*Blow-Up*)
«Үміткер» (*Seabiscuit*)
«Үндемес Мобиус» (*Silent Möbius*)
«Үндістандық шабандоз» (*The World's Fastest Indian*)
«Үрей бөлмесі» (*Panic Room*)
«Үрей күдіреті» (*The Power of Nightmares*)
«Үрейге толы кішкентай дүкен» (*Little Shop of Horrors*)
«Үш әйелге арналған хат» (*A Letter to Three Wives*)
«Үш бауыр туралы ертегі» (*The Tale of the Three Brothers*)
«Үш икс» (*XXX*)
«Үш түс: қызыл» (*Three Colors: Red*)
«Үш қырлы мұз» (*Glace à trois faces*)
«Үш ноян» (*The Three Musketeers*)
«Үш патша» (*Three Kings*)
«Үшінші адам» (*The Third Man*)
«Фаллдар» (*The Falls*)
«Фантом хаттамасы» (*Ghost Protocol*)
«Фарго» (*Fargo*)
«Фаренгейт 9/11» (*Fahrenheit 9/11*)
«Фауст» (*Faust*)
«Фон Сай Юк туралы аңыз» (*Legend of Fong Sai-Yuk*)
«Форрест Гамп» (*Forrest Gump*)
«Франк» (*Frank*)
«Франкенштейнге арналған дене» (*Flesh for Frankenstein*)
«Фрик Орландо» (*Freak Orlando*)
«Хадсакердің орынбасары» (*The Hudsucker Proxy*)
«Хазардтық Дюки» (*The Dukes of Hazzard*)
«Халықтың оянуы» (*The Birth of a Nation*)
«Ханна және оның сіңділері» (*Hannah and Her Sisters*)
«Ханның баспалдақпен жоғары шығуы» (*Hannah Takes the Stairs*)
«Ханымдар» (*Dames*)
«Харлан округі, АҚШ» (*Harlan County, U.S.A.*)
«Хэппи Валлей романтикасы» (*A Romance of Happy Valley*)
«Хельветика» (*Helvetica*)
«Хиросима, махаббатым менің» (*Hiroshima mon amour*)
«Хоббит» (*The Hobbit*)
«Хоулидің қозғалмалы қамалы» (*Howl's Moving Castle*)
«Хроника» (*Chronicle*)
«Хьюго» (*Hugo*)
«Хэллоуин» (*Halloween*)
«Цилиндр» (*Top Hat*)
«Чайнатаун» (*Chinatown*)
«Чарли мен шоколад фабрикасы» (*Charlie and the Chocolate Factory*)
«Чарлидің періштелері» (*Charlie's Angels*)
«Чарло» (*Charlot*)
«Че» (*Che*)
«Чуньхян» (*Chunhyang*)
«Чуңкин экспресі» (*Chungking Express*)

- «Шанхай блюзи» (*Shanghai Blues*)
«Шанхай гүлдері» (*Flowers of Shanghai*)
«Шанхай экспресі» (*Shanghai Express*)
«Шаолиннің 36-палатасы» (*36th Chamber of Shaolin*)
«Шапалақ» (*Slap Shot*)
«Шарадай жұмылған көздер» (*Eyes Wide Shut*)
«Шаң қыздары» (*Daughters of the Dust*)
«Шаштараз» (*Barbershop*)
«Швехатер» (*Schwechater*)
«Шекспир ғашық» (*Shakespeare in Love*)
«Шерлок Холмс» (*Sherlock Holmes*)
«Шиндлердің тізімі» (*Schindler's List*)
«Шон есімді зомбы» (*Shaun of the Dead*)
«Шрек» (*Shrek*)
«Шулы қала» (*Boom Town*)
«Шыбын» (*The Fly*)
«Шығыс құмайлары» (*Eastern Condors*)
«Шынайы махаббат» (*Love Actually*)
«Шынайы оқиғалар» (*True Stories*)
«Шынайы сезім» (*True Romance*)
«Шытырман оқиға» (*L'Avventura*)
«Ыза» (*Fury*)
«Ықпал ығындағы әйел» (*A Woman under the Influence*)
«Ымырт» (*Twilight*)
«Ібіліс тангосы» (*Satan's Tango*)
«Із кесушілер» (*The Searchers*)
«Індет» (*Contagion*)
«Іске қосу» (*The Launch*)
«Ішек бойындағы өмір» (*Life on a String*)
«II орын, ағаш саболарға арналған ағаш» (*II Posto, The Tree of the Wooden Clogs*)
«II Хэ2ллбой: Алтын армия» (*Hellboy II: The Golden Army*)
«Эйга-зуке» (*Eiga-zuke*)
«Экзистенция» (*eXistenZ*)
«Экстратеррестриал» (*E. T.:The Extraterrestrial*)
«Элизиум» (*Elysium*)
- «Элис бұл жерде тұрмайды» (*Alice Doesn't Live Here Anymore*)
«Эль Мариарчи» (*El Mariachi*)
«Эль Ранчо» (*El Rancho*)
«Эльдербуш шатқалындағы шайқас» (*The Battle at Elderbush Gulch*)
«Эльмер Бернштейн және керемет жетеу» (*Elmer Bernstein and The Magnificent Seven*)
«Эмак Бакия» (*Emak Bakia*)
«Энтузиазм»
«Юло мырзаның демалысы» (*Mr. Hulot's Holiday*)
«Юра дәуірі саябағы» (*Jurassic Park*)
«Янкилердің мақтанышы» (*Pride of the Yankees*)
«1 және 2-дәреже» (*Volumes 1 and 2*)
«12 жылға созылған құлдық» (*12 Years a Slave*)
«12 маймыл» (*12 Monkeys*)
«13-бөлімшеге шабуыл» (*Assault on Precinct 13*)
«1920 Форд» (*1920s Ford*)
«1933 жылғы алтын іздеушілер» (*Gold Diggers of 1933*)
«1935 жылғы алтын іздеушілер» (*Gold Diggers of 1935*)
«200 сигарет» (*200 Cigarettes*)
«2001: Ғарыш Одиссейі» (*2001: Space Odyssey*)
«23-псалом тармағы» (*23rd Psalm Branch*)
«28 күннен соң» (*28 Days Later*)
«3:10 Юмаға» (*3:10 to Yuma*)
«400 соққы» (*The 400 Blows*)
«42-көше» (*42nd Street*)
«50 алғашқы кездесу» (*50 First Dates*)
«8½»
«9-аудан» (*District 9*)
«I Вителлони» (*I Vitelloni*)
«II Империя» (*Empire II*)
«M»
«PTU»
«THX 1138»
«U2 3D»

ЕСКЕРТУ

Кітаптағы тарауларда кездесетін кейбір ғылыми түсініктемелер төмендегі кітаптардан алынды:

В.Д. Стариченок. «Большой лингвистической словарь». Ростов-на Дону, «Феникс», 2008.

«Большой этимологический словарь русского языка». Составитель: М.В. Климова. Москва, ООО «Дом Славянской книги», 2018.

С.И. Ожегов. «Толковый словарь русского языка». Москва, издательство АСТ Мир и образование.

Владимир Даль. «Толковый словарь живого великорусского языка». 1–4 томах, Санкт-Петербург, «Диамант», 1998.

КІТАПТЫҢ ҚАЗАҚ ТІЛІНДЕГІ БАСЫЛЫМЫН ӘЗІРЛЕГЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТОП

Аудармашылар: *Ибраимова Мира Сембайқызы*, әл-Фараби атындағы ҚазҰУ-дің физика факультетін бітірген. Әуесқой әдебиетші. Жазған ертегілері республикалық басылымдарда, әлеуметтік желілерде жарияланып жүр;

Кенжебаева Ұлпан Ермаханбетқызы, гуманитарлық ғылымдар магистрі. 2005 жылы Каир университетінің Араб тілі орталығында араб тілі тренингіне қатысқан. 2018 жылы ақпан айында Стамбұл университетінде аударма ісі бойынша ғылыми-педагогикалық тағылымдамадан өткен;

Әлжан Ақсәуле Қанатқызы, Еуразия ұлттық университетінің археология және этнология факультетін бітірген. Қазақстанның бірнеше телеарнасында журналист болып қызмет атқарған, қазіргі кезде Берклидегі Калифорния университетінде (АҚШ) журналистика мамандығы бойынша магистратурада оқиды.

Әдеби және жауапты редактор – *Әліш Ақпанбет Рахманұлы*, Қазақстан Журналистер Одағының мүшесі.

Ғылыми редактор – *Ергебеков Молдияр*, өнертану докторы (PhD), Анкара университеті жанындағы (Түркия) қоғамдық әлеуметтік ғылымдар институты, радио-телевизия және кино бөлімінде кино және медиа зерттеулері бойынша білім алған. Әр жылдары Бішкектегі Қырғызстан–Түркия Манас университетінде, Түркияның Газиантеп мемлекеттік университетінде еңбек еткен. 2012 жылы АҚШ-тың Солт-Лейк Ситидегі Юта университетінің саяси ғылымдар бөліміне шақырылған (*visiting scholar*). Орталық Азиядағы кино мен медианың даму үдерісін зерттеумен айналысады.



ҚР БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІНІҢ
ТАПСЫРЫСЫ БОЙЫНША АУДАРЫЛЫП БАСЫЛДЫ

Дэвид Бордуэлл, Кристин Томпсон, Джефф Смит

КИНО ӨНЕРІНЕ КІРІСПЕ

Он бірінші басылым

Редактор *А.Р. Әліш*
Корректор *Г.Ж. Құдабаева*
Беттеген *Г.К. Сәрсенбаева*

Басуға 26.02.2020 ж. қол қойылды.
Қаріп түрі «DT Petersburg Unicode», «Segoe UI».
Пішімі 60x84¹/8. Офсеттік басылым.
Көлемі 45,5.
Таралымы 10 000 дана.
Тапсырыс №