



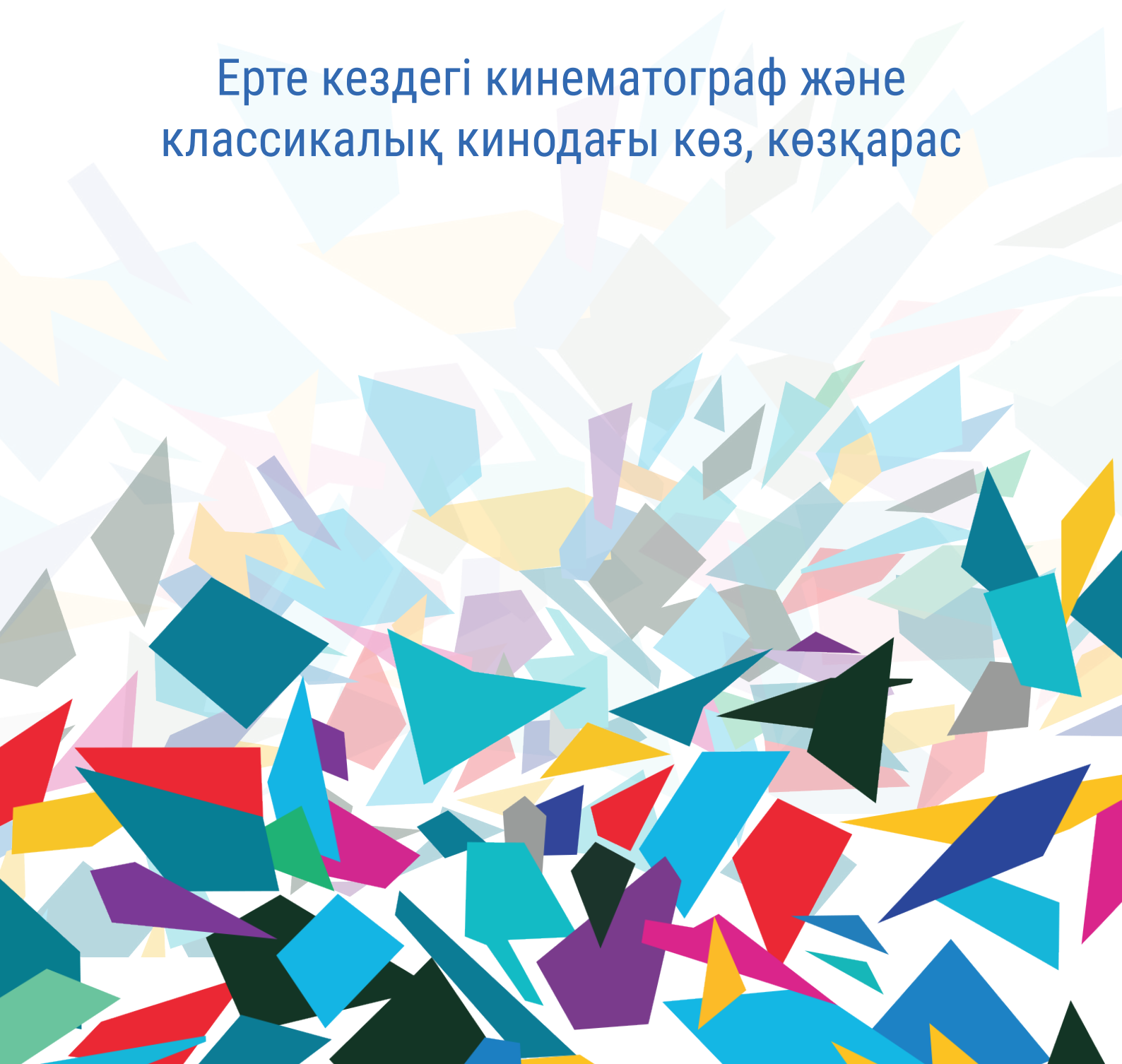
12-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Ерте кездегі кинематограф және  
классикалық кинодағы көз, көзқарас





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарас  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

Кинематографтың алғашқы кезеңіндегі көз/жанар және көзқарастың метафоралық рөлін, Дзига Вертов пен Вальтер Беньяминнің «кинокөз» (немесе «киножанар») туралы тұжырымдарын, аппараттық теорияның кинодағы көз және көзқарасты зерттеудегі рөлін, «кестелеу» теориясының мәні мен «бірзді монтаждың» негізгі ережелерін талдау.

## Негізгі идеялары:

### 1. Ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарас

Өткен дәрістерімізде «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары ұсынған кинодағы концептуалдық метафоралардың ішінен терезе мен жиектеме, есік, айна атты үш метафораны қарастырдық. Енді бүгін кітаптың «Кино – көз/жанар: көзқарас және қадала қараған көзқарас» атты төртінші бөлімін бастағалы отырмыз. Бұл бөлімде кинодағы «көз»/«жанар» метафорасы жан-жақты қарастырылады. Осы метафораға арналған «Кинематографтағы көз және көзқарас» атты алғашқы дәрісімізде кинематографтың алғашқы кезеңіндегі көз және көзқарастың метафоралық рөлін, Дзига Вертов және Вальтер Беньяминнің «кинокөз» туралы тұжырымдарын, «аппараттық теорияның» кинодағы көз және көзқарасты зерттеудегі рөлін, «кестелеу» теориясының (теория «швов») мәні мен «бірзді монтаждың» негізгі ережелерін талдайтын боламыз. Сонымен, алдымен ерте кездегі кинематографта және классикалық кинода «көз» метафорасының, жалпы көзқарас ұғымының қалай көрініс бергеніне назар аударайық.

Егер көз, жанарды көрермен мен фильм арасын байланыстырушы интерфейс ретінде қарастырсақ, онда әрқилы тәсілдер арқылы көзқарас пен көру қызметін қалыптастыратын бірнеше конфигурацияны анықтауымызға болады. Бұл конфигурациялардың кейбірі кинематографта пайда болғанға дейін-ақ халықтың сана-сезімінде, қиялында өмір сүрді. Мәселен, көз көптеген мифтерде маңызды орын алды. Жалпы көздің, көзқарастың екі түрлі инстанциясы немесе сатысы бар: бірі – білім мен ағартушылықты көздейтін ашық, ешқандай залалы жоқ көзқарас, екіншісі – билік пен бағыну, көну секілді ұғымдармен байланысып жатқан көзқарас.

Бұл конфигурациялардың біразын кинематографтан да кездестіруге болады. Кинода олар біржағынан белсенділік пен селқостыққа негізделген (объект пен субъект, билік пен бағыныштылықтың ара жігін нақты бөледі), екінші жағынан назарынан ештеңе тыс қалмайтын, жазғырып қарайтын көзқарасқа өзгереді.

Осы конфигурацияларды қарастырмас бұрын, алдымен ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарастың тарихына қысқаша шолу жасаудың қажеттілігі туындайды. Ең басынан-ақ кинематографиялық оптика жиі көз-протез ретінде қызмет атқарды. Жүз жыл бұрын авиация, жеке көліктер әлі пайда болмай тұрған кезде, адамзат тек темір жол туралы ғана білді. Кенет кинематограф пайда болды. Ештеңеден «қымсынбайтын», икемді, жан-жағына тынымсыз «қарайтын» кинематографтың «көзі» адамға кең-байтақ әлемді қалағанынша емін-еркін шарлап кетуге мүмкіндік берді. Ол өзін байқатпай-ақ, қалағанынша кез келген кеңістікке ене алатын, тіпті өткен тарихқа, Жорж Мельестің «Айға саяхаты» («Путешествие на луну») секілді келер уақытқа мейлінше саяхат жасай алатын мүмкіндікке ие болды. Киноның алғашқы кезеңінде пойыздың алдыңғы немесе артқы жағына орналастырылған камералармен түсірілген фильмдердің көрермен арасында аса танымалдыққа ие болғаны кездейсоқ емес еді. Немесе, вокзал басына келген пойыз алдында кездескен барлық кедергіні еңсеріп, ұзақ жолды оп-оңай игерген әрі адам аяғы баса бермейтін алыс түкпірлерге жеткен ғаламат күштің символына айналды. Камераның «көзі» жойқын күш-қуат пен аса құдіреттіліктің таңғажайып иллюзиясы ретінде мадақталды.

### 2. Дзига Вертовтың «Мен – киножанармын» манифесі

Кеңес киносының белгілі режиссерлерінің бірі Дзига Вертов кинокамераның, «киножанардың» мүмкіндіктеріне аса сенген, оның құдіретті күшін мадақтағандардың қатарынан болды. Бұл оның 1929 жылы түсірілген «Киноаппараты бар адам» («Человек с киноаппаратом») атты фильмінде жан-жақты көрсетіледі. 2014 жылы британдық кино журналы бұл фильмді барлық уақыттың ең үздік деректі фильмі деп атады. Дзига Вертов өзінің бағдарламалық мақалаларында былай деп жазды: «Киножанар» – бұл уақытты игеру, яғни уақыт барысында бір-бірінен алшақ жатқан құбылыстар арасын көз жанары арқылы байланыстыру. «Киножанар» – уақытты ыдырату және оны бір жерге қайта жинақтау. «Киножанар» –



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарас  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

уақыт ағымындағы адамның көзіне іліге бермейтін, уақытпен өлшенетін кез-келген жылдамдықтағы адамның көзі жете бермейтін өмірдің құбылыстарын көрудің мүмкіндігі».

Дзига Вертов әрі қарай: «Мен – киножанармын, мен Хауа-Атадан гөрі, анағұрлым толыққанды үйлесімді адамның бейнесін құрастырамын, мен алдын-ала сызылған сұлбалар және суреттер бойынша мындаған әртүрлі адамдарды қалыптастырамын. Мен – киножанармын. Мен біреудің ең күшті және икемді қолдарын, тағы біреудің ең жүйрік және сымбатты аяқтарын, үшінші біреудің ең әдемі және ақылды басын алып, монтаж арқылы толыққанды жаңа адамның бейнесін дүниеге әкелемін... Бүгіннен бастап мен өзімді қимылсыздықтан құтқарамын. Мен үздіксіз қозғалыстамын...», - деп жазды.

«Киноаппараты бар адам» фильмінің басында терезе қақпақтары айқара ашылады. Бұл бейнебір жаңа күнге ашылған көз, жанар іспетті. Осы сәтте рельс үстіндегі кинооператор өзіне қарай зуылдап келе жатқан пойызды түсіреді. Бірақ, кинооператордың өзі зардап шекпейді. Дзига Вертов «киножанарының» назарынан ештеңе тыс қалмайды, бейнебір «тәнсіз» іспетті. Шын мәнінде, Вертов және оның тобы өздерін «киноқозбиз» (немесе «киножанармыз») деп атады. Дзига Вертов өзінің мақалалары мен фильмдерінде адам өзі қалағанынша әлемге көз тіге алмайды, есесіне бұл тұрғыдан киножанардың (киноқоз), кинематографиялық оптиканың мүмкіндігі шексіз деп жазды.

### 3. Вальтер Беньяминнің кино туралы көзқарасы

Неміс философы, аудармашы, мәдениет теоретигі Вальтер Беньямин де кинокамераның шексіз мүмкіндігі бар деп қолдады. Ол камера туралы адам өмір сүретін кез келген кеңістікке емін-еркін ене алады деген тұжырым жасады. Вальтер Беньяминнің пікірінше, кино «оптикалық бейсаналықтың» қолжетімді болуына немесе ірі пландар, рапидтік көріністер, кадрды тоқтату (стоп-кадр), ерекше ракурстар және кадрлық түсірілімдердің көмегімен өмірдің барлық құбылыстарын бақылауға тұңғыш рет мүмкіндік берді. Беньямин киноны репрезентацияның реалистік медиумынан гөрі, қала кеңістігі мен бір ретке келтірілген уақыт келбетін ашуы ретінде қарастырды. Ол былай деп жазады: «Сыраханалар мен қала көшелері, кеңселер мен жиһаздалған бөлмелер, вокзалдар мен фабрикалар бізді бейнебір өзінің кеңістігінен шығармай, қапаста ұстағандай еді. Бірақ, осы тұста кино келді де, бар болғаны оншақты секундтің ішінде жаңағы қапастың быт-шытын шығарып, тас-талқан етті. Енді міне, одан қалған үйінділерге емін-еркін саяхат жасаудамыз».

Киноға, кинокамераға қатысты Дзига Вертов пен Вальтер Беньяминнің осындай поэтикалық көзқарасы 1920-1930 жылдардағы киноавангардқа тән болды.

### 4. Кинематографтың алғашқы кезеңіндегі көз және көзқарастың метафоралық рөлі

Кинематографтың алғашқы жылдарындағы көз және көзқарастың метафоралық рөлі көптеген протезалармен байланысты. Өткен дәрісімізде қарастырған 1900 жылы түсірілген Джордж Альберт Смиттің «Әжесінің үлкейткіш әйнегі» фильмінде үлкейткіш әйнек тек бөлменің іші мен ондағы тігін үстелін ғана емес, сонымен бірге баланың әжесінің тесіле қараған өткір көздерін зерттеу үшін де қолданылды. Қария көздері оның өзінің көзқарасын білдіре ме әлде керісінше, көрерменге ашулы көздерімен қарады ма, осы жағы көрермен үшін күмәнді болып қалады.

Ерте кезде түсірілген фильмдердің көпшілігінде құлыптың саңылауы арқылы бақылау жиі көрсетіледі. Мұндағы саңылау бейнебір камераның немесе адамның көзі іспетті рөл атқарады. Мысалы, 1897 жылы түсірілген «Сығалақ Том» атты америкалық қысқаметражды комедиялық фильмінде ер адам құлыптың саңылауы арқылы сымбатты жас қыздың әрекеттерін бақылайды. Өзгелердің іс-әрекетін телескоп немесе саңылау арқылы сығалау, бақылауды осыдан бір ғасырдан астам уақыт бұрын, яғни 1900 жылы түсірілген Джордж Альберт Смиттің «Телескопта не көрінеді» («Что видно в телескоп», 1 мин.), 1904 жылы түсірілген Эдвин Портердің «Көңілді аяқ киім сатушы» («Веселый продавец обуви», 1 мин.) секілді бір минуттық фильмдер мен бірқатар француз фильмдерінен де көреміз. Қазір «Телескопта не көрінеді» фильмін көріп тамашалайық.

Жаңа куә болғанымыздай, «Телескопта не көрінеді» атты шағын ғана минуттық фильмнің орталығында телескоппен қыздың аяғын бақылаған ер адам екенін көріп отырмыз. Мұнда телескоптың көзі камераның көзіне айналып отыр.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарас  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## 5. Неміс экспрессионизмі киносындағы және «Аулаға қараған терезе» фильміндегі көз және көзқарас

Неміс экспрессионизмі киносының фильмдерінде таңғалған немесе қорыққан адамның көздері жиі көрсетіледі. «Дәрігер Калигаридің кабинеті» («Кабинет доктора Калигари», реж. Роберт Вине, 1920), «Носферату, қорқыныш симфониясы» (реж. Фридрих Мурнау, 1922) фильмдерінің кейіпкерлері де – «сығалақ Томдар», яғни олар да саңылау арқылы бақылайды. Немесе 1922 жылы түсірілген «Доктор Мабузе, ойыншы» («Доктор Мабузе, игрок», реж. Фриц Ланг) атты фильмдегі басты кейіпкердің көздерінің адамдарды өзіне бағындыра алатын сыйқырлы қасиеті бар. Немесе Фриц Лангтің «М – қала қанішерді іздейді» («М – город ищет убийцу», 1931) және «Доктор Мабузенің өсиеті» («Завещание доктора Мабузе», 1933) секілді дыбыстық киноның алғашқы кезеңінде түсірілген фильмдерінде көру мен естудің күрделі ара қатынасы қорқыныш, үрей тудыратын басты құралға айналады.

Алайда, Фриц Лангтің фильмдеріндегі визуалдық каталдық Луис Бунюэль мен Сальвадор Далидің ер адамның әйел көзін ұстарамен кесетін «Андалы төбеті» («Андалузский пес», реж. Луис Бунюэль, 1929) фильмімен салыстырғанда әлдеқайда жеңілрек қабылданады. «Андалы төбеті» фильмінің осы кадрынан тек «пассивті» көзқарасты немесе «Мен» және Өзге ұғымдарының бірігіп кетуін ғана емес, сонымен бірге тікелей мағынадағы өзімізге тесіле қараған көзқарасты сезінеміз. «Андалы төбетінде» бұл «көзқарас» қолында ұстарасы бар ер адам (Луис Бунюэльдің өзі ойнайды) арқылы берілсе, ал Альфред Хичкоктың «Аулаға қараған терезе» («Окно во двор») фильмінде қысқа уақыт ішінде болса да, басты кейіпкер үнемі бақылайтын қарсы үйдегі Торвальдтың «көзқарасымен» сәйкес келеді. Торвальд өзінің қылмысын сезіп қойған «бақылаушыны» өлтірмек болып, оның пәтеріне келеді. Классикалық кинематографта мұндай «тесіле қарайтын жазалаушы көзқарас» негізінен «Андалы төбетіндегідей» нақты адам арқылы берілмейді, бірақ оның қайдан екенін, кімге арналғанын және қайда бағытталғанын тек түйсік арқылы ғана сезуге болады. Терезе және жиектеме метафораларымен байланысты дәрістеріміздің бірінде Альфред Хичкоктың «Аулаға қараған терезе» фильмін талдаған болатынбыз. Қарсы үйдегі пәтерлердің тұрғындарының өмірін үнемі бақылайтын фильмнің бас кейіпкері бір ер адамды өз әйелін өлтірді деп күдіктенеді. Сондай сәттердің бірінде Торвальд өзін сырттай бақылаушыны байқап қалады. Міне, осы кезде екі кейіпкердің көзқарастары кездеседі. Қазір «Аулаға қараған терезе» фильміндегі осы көріністерге назар аударайық.

## 5. Кинодағы көзқарас және Жан-Луи Бодридің «аппараттық теориясы»

Кино және көрерменге қатысты «белсенді» көзқарастың мән-мағынасын түсіну үшін өткен дәрістердің бірінде қарастырған Жан-Луи Бодридің аппараттық теориясына қайта назар аударуымызға тура келеді. «Аппараттық теориямен» байланысты әрі қарай қарастырылатын парадигмалар Жан-Луи Бодри және Жан-Луи Комолли теорияларының жалғасы деуге болады. Өйткені, бұл парадигмалар аппараттық теорияға оппозиция ретінде пайда болды, бірақ сонымен бірге оған үнемі жүгініп отырды. Аппараттық теория ең алдымен бір бірімен ерекше кеңістіктік қатынаста болатын көрермен, экран және проектордың ара қатынасын талдауға негізделгенін білеміз. Бұл ара қатынас камера, аудитория және кейіпкерлерді байланыстыратын көзқарастардың архитектурасын қалыптастырады. Нәтижесінде экран көрермен тілегінің қиялдағы айнасына айналады. Алайда, бұл ретте кейбір мәселелер туындайды. Жан-Луи Бодри теориясының негізінде киноны түс ретінде қабылдағаны, бұл ретте ол Платонның үңгірдегі тұтқындар мен қабырғадағы көлеңкелер туралы мифіне жүгінгені белгілі. Біз қарастырып отырған «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары Жан-Луи Бодридің кинотеориясын шын мәнінде «кинозал теориясы» деп атаған дұрыс дейді. Оның себебі, бұл теория ең алдымен кинозалдағы көрермен туралы талдаулармен тығыз байланысты дейді олар.

Жан-Луи Бодри өзінің теориясында Жак Лаканның, әсіресе оның «айна стадиясы» теориясына жүгінгені және бұл психоаналитикалық талдауларға жол бастағаны белгілі. Сонымен бірге, «аппараттық теория» Луи Альтюссер ұсынған есту «интерпелляциясы», яғни сөзді бөлу арқылы субъектінің қалыптасуы туралы теориясын толықтырады.

Адам дүниеге келген сәтінде әлемді қабылдауға әлі дайын емес екені әрі сыртқы ортаға тәуелді болатыны белгілі. Лакан осы жағдайды назарға ала отырып, бізді өз өзіміздің бейнеміз неге соншалықты қызықтыратыны туралы тұжырым жасайды. Фрейдтің тұлға теориясына жүгінген Жак Лакан сонымен бірге мінсіз «Мен» және «Мен-идеалдың» айырмашылықтарын анықтауға талпынды. Біз өзімізді мінсіз



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарас  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

«Менмен» сәйкестендірген кезде Өзгенің тесіле қараған көзқарасын сезінеміз. Өйткені, өз өзімізге көз салғанымызда Өзгенің қарап тұрғанындай елестетеміз. Әдетте, өз өзімізге сырттай сыни көзқараспен қарағанда, мысалы айнаға қарап тұрып шашымызды немесе киімімізді жөндегенде, айна стадиясы кез келген деңгейде үнемі қайталанып отырады. Осындай күнделікті және үйреншікті іс-әрекеттеріміз арқылы өз өзімізді бақылауды өз өзімізді қолдану ретінде көрсетеміз. Ал Мен-идеал, керісінше, еліктегіміз, ұқсағымыз келген адам туралы біздің түсінігіміз, өзгеге табыну және оған деген ілтипатымыз, сүйіспеншілігіміз. Қиялымыздағы Өзгенің көзқарасы біздің өзіміздің жеке көзқарасымызбен ылғи да үйлеспейтіндігі нәтижесінде шиеленіс пайда болады. Егер «Меннің» осы екі жағын біріктірсек, онда неліктен біз ешқашан өз өзімізбен бола алмайтынымыз, ылғи да мінсіз Мен мен Мен-идеалдың арасында неліктен сергелдеңге түсетініміз түсінікті болады. Жеке адамға және оның өз өзімен сәйкестігіне қатысты осы бір негативті көзқарас Жан-Луи Бодридің кинотеориясында орын алды. Оның пікірінше, «кинематографиялық аппарат» тек платондық идеализмге имитация жасап қана қоймайды, сонымен бірге ол адам дүниеге келгендегі толыққанды емес мінезді қайта жаңғыртады. Жан-Луи Бодридің кинотеориясында шынында да пессимистік сарын басым болды. 1970 жылдары, әсіресе, кинематографтың прогрессивті табиғатына сенгісі келгендер бұл теорияны аса қолдамады.

## 6. Бастапқы (бірінші) және екінші идентификациялар, «кестелеу» теориясы

Жан-Луи Бодри теориясының кейбір тұсы, тіпті тұтасымен сынға ұшырайды. Ендігі жерде үш теория, яғни нарратив және наррация қызметін, гендер рөлін және көрерменді зерттеу теориялары кино теориясының дамуына ықпал етті. Осы тұста кинематографиялық наррация жүйесіндегі көз және көзқарастың рөлі туралы Кристиан Метцтің бастапқы және екінші идентификацияларын еске түсірейік. Камера көзімен және кинематографиялық баяндау көзқарасымен сәйкес келетін бастапқы идентификация шешуші рөл атқарады. Бұл өз кезегінде кейіпкерлердің көзқарасымен сәйкес келетін екінші идентификацияның теориялық тұрғыдан маңыздылығын жоғалуына алып келеді. Бастапқы идентификацияға басымдықтың берілуі монтаж бен камера тұрғысынан жасалатын өзгерістерге қалай үйренуге болады немесе монтаж кезіндегі көріністердің бөлінулері көрермен және фильм арасындағы осы «бастапқы» байланысты неліктен бұза алмайды деген сұрақтарды алдымызға тартады. Бұл мәселенің шешімін табуда Жан-Пьер Удар, Даниэль Дайян мен Стивен Хит «кестелеу» теориясын (теория «швов») ұсынады. Хирургиялық ота жасалғаннан кейінгі жараны тігуді білдіретін «кестелеу» термині кинотеорияға Жак Лакан, нақтырағын айтқанда, оның ізбасары Жак-Аллен Миллердің эссесінен кейін енді.

Кино теориясындағы «кестелеу» терминінің мағынасын былай түсіндіруге болады: бастапқы идентификация екі көзқарастың, яғни камера және көрермен көзқарастарының өзара араласып кетуіне негізделген. Бұл ретте түсіру уақыты мен фильмді көру уақыты арасында айырмашылықтар бар екені және камераның көзі белсенді, ал көрерменнің көзі пассивті болатыны белгілі. Камера мен көрермен көзқарасының араласып кетуі нәтижесінде белгілі бір әсер қалыптасады. Мұндай идентификация жоғарыдағы екі көзқарастың қалай араласып кететінін білдіртпейді, сонымен бірге олардың құбылмалы болуына ықпал етеді. Бұл жөнінде Стивен Хит былай дейді: «Кинодағы «көз» – кинематографиялық аппарат арқылы режиссерден көрерменге қарай ауысатын мінсіз көз». Монтаждың нәтижесінде кадрлардың бөлініп көрсетілуі көрермен назарын фильмді көру процесінің тәсілдеріне (машинерия) назар аудартуы мүмкін. Осы сәтте көрерменде маңызды әлденені жоғалтып алғандай үрейлі сезім пайда болады. Алайда, келесі кадр алдындағы үзіліп қалған көріністі қайта жалғап, байланыстырады, яғни «жамайды» немесе «тігеді». Бұл, әдетте, кадрлары жүйелі түрде бір ізбен монтаждалатын фильмдерде кездеседі. Бір қарағанда кадрлар арасындағы өткел солқылдап тұрған сияқты көрінеді. Бірақ, шын мәнінде көрерменнің оқиға барысын шатастырып, одан адасып қаламын деген қорқынышы, керісінше, оның фильммен байланысын нығайта түседі. Осы сезім арқылы көрермен фильм әлеміне тереңірек ене бастайды, яғни өзін фильмнің «билеп-төстеген» көзқарасымен сәйкестендіреді. Сондықтан, «кестелеу» термині – бірізді монтаждың (последовательный монтаж) күшін айқындауда өте дұрыс қолданылатын термин. Бұл фильм оқиғаларының үзіліссіз өрбуі мен олардың ішкі байланысының беріктігін, бірқалыптылығы мен логиканың қарама-қайшылықсыз болуымен қамтамасыз етеді. Сонымен бірге, кадрлардың бөлінуі арқылы бірауақытта көрерменді де фильмге «жамайды» немесе «тігеді».

## 7. «Бірізді монтаждың» негізгі ережелері

«Кестелеу» теориясының мәнін түсіну үшін «бірізді монтаждың» (последовательный монтаж) негізгі



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кинематограф және классикалық кинодағы көз, көзқарас  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

ережелеріне қысқаша шолу жасап көрелік. Дәстүрлі «бірізді монтаж» дегеніміз – уақыт пен кеңістіктің нығыздалуының байқалмауы, сонымен бірге олардың өзара байланысын үнемі демеп, сақтап отыру. Бұған қалай қол жеткізуге болады? Фильмнің кеңістіктік-уақыттық құрылымындағы монтаждық бөліктер әдетте кейіпкерлердің өздерінің немесе өзге кейіпкерлермен өзара іс-әрекеттері негізінде пайда болады. Ал бұл өз кезегінде көрермен үшін жаңағы монтаждық бөліктердің байқалмауына немесе оларды ыңғайсыздық тудыратын кедергілер ретінде қабылдамауына мүмкіндік береді. Бұл жерде наррацияның маңыздылығы шешуші рөл атқарады. Өйткені, наррацияның өзі композиция мен монтаждың барлық кинематографиялық тәсілдеріне бағынышты кейіпкерге бағытталған. Сондықтан, кино туралы ұғым таза көріністік репрезентация немесе қозғалыс пен уақыт медиумынан гөрі, нарративті медиуммен тікелей байланысты. Бірізді монтаждың тарихи жүйесі коммерциялық кинематограф үшін 1920 жылдардан бастап негізгі стильге айналды. Сондықтан, бұл жүйеге сәйкес келмейтін фильмдерде оның белгілі бір ережелері өзгеріп немесе басқа арнаға бұрылуы арқылы, анық көрінбесе де, «бірізді монтаждың» белгілері астарында бәрібір сақталды. Мысалы, «Потемкин» броды кемесі» («Броненосец «Потемкин»), «Андалы төбеті» («Андалузский пес») немесе Ларс фон Триердің «Нақұрыстар» («Идиоты») секілді фильмдері «бірізді монтаждың» ережелерін бұзса да, бәрібір астарынан ол монтаждың табиғатын сезуге болады.

Сондықтан, «кестелеу» теориясына қарсы пікірдегілер баяндау логикасы (немесе нарративтің түсінікті болуы) психоаналитикалық тұжырымсыз-ақ бірізді монтаждың өміршендігіне (сонымен бірге кейде одан ауытқуына болатынына) кепілдік береді деген тұжырыммен келіспеді. Екінші жағынан, бірізді монтаж жүйесі жартылай фильмнің диетикалық әлеміндегі кейіпкерлердің көзқарасына және жартылай қиялдағы көзқарастарға (бұл ретте фильм кеңістікті конфигурациясы көру линиясымен анықталады) негізделген.

**Негізгі терминдер:** көз, интерфейс, фильм, конфигурация, кинематографиялық оптика, «киножанар», ракурс, ірі план, рапид, реалистік медиум, репрезентация, аппараттық теория, «кестелеу» теориясы, бастапқы идентификация, екінші идентификация, монтаж, бірізді монтаж, кеңістік, уақыт, нарратив, наррация

### Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замысли. – М.: Искусство, 1966
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. – М.: РГГУ, 2012
3. Бодри Ж-Л. «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата». Интернет журнал об авторском кино: <http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html>
4. Самутина Н. Введение в проблематику раннего кино. Антропологический перевод. <http://h.120-bal.ru/istoriya/3421/index.html>
5. Кино, двойник психоанализа // Журнал «Сеанс», 29 декабрь, 2015
6. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
7. Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013
8. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003