



# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Тән және жанр, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс»,  
«гаптикалық қабылдау» және  
«оптикалық қабылдау»



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Тән және жанр, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау»

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

Кино жанрларындағы тән мәселесін, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау» арасындағы айырмашылықтар мен ұқсастықтарды қарастыру.

## Негізгі идеялары:

### 1. Тән және жанр: Линда Уильямс

Өткен дәрісімізде киноны тәни қабылдау туралы теориялық көзқарастарды, соның ішінде Вивиан Собчактың «Пианино» фильміндегі саусақтар туралы талдауларын, Стивен Шавироның «кинематографиялық тән» ұғымын, кино теориясындағы идентификация және тән мәселелерін, Авангард өнері өкілдерінің тәжірибелерін қарастырған болатынбыз. Енді бүгінгі дәрісімізде кино жанрларында тән мәселесі қалай қарастырылады, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау» деген ұғымдардың мағынасы неде, олардың арасындағы айырмашылықтар мен ұқсастықтар бар ма деген сұрақтарға жауап беруге тырысамыз. Сонымен, киноның барлық жанрында тән мәселесі бірдей қарастырыла ма? Бұл жөнінде кино зерттеушілер қандай пікір айтады? Линда Уильямс анықтама берген «Тәни жанр» дегеніміз қандай жанр?

Көрермен мен фильм ара қатынасын қарастыруда жанрларды зерттеу маңызды орын алады. Америкалық кинозерттеуші, Калифорния университетінің профессоры Линда Уильямс киноның үш жанры, яғни мелодрама, үрей, қорқыныш тудыратын фильмдер мен порнографиялар туралы талдауларында көрермен тәни аффектілерге бейім болып келетініне аса назар аударады. Көрерменнің мелодрама көріп отырған кездегі ағыл-тегіл көз жасы, қорқынышты фильмдердегі адам денесін бөлшектеп жатқан қатігез көріністерден суық тердің бұрқ ете қалуы мен порнографиялық фильмдерге реакциясы бұл жанрларда кәдуілгі қалыпты экрандық баяндаумен салыстырғанда, эмоциялық сезімдердің тым көптігін меңзейді. Бірақ, олардың әдетте төменгі жанрлар қатарында болуының жалғыз себебі тек мұнымен ғана анықталмайды.

Линда Уильямс бұл үш жанрға «тәни жанр» деген анықтама берді. Уильямстің айтуынша, бұл жанрлар көбіне бақылауда ұстауға мүмкін бола бермейтін әйел эмоциясы мен оның тәнін көрсетеді. «Осы аталған жанрлардың төменгі мәдени статусқа ие болуының негізгі себебі – адам тәнін барынша артикулярлық емес күйінде көрсетеді. Алайда, сонымен бірге тәни сезімдер экран аумағынан шығып кетіп, көрерменді билеп алады», - дейді ол. Линда Уильямс әрі қарай былай деп жазады: «Тәни жанрлар» үшін көрерменнің экрандағы көріністерге еліктеуі немесе имитация жасауының деңгейі жетістіктің кілті деп есептеледі». Линда Уильямстың пікірінше, «тәни жанрлар» көз жасы, ағылған қан арқылы көрермен мен шығарма арасындағы эстетикалық шекараны бұзады. Яғни, өзге жанрлардан айырмашылығы – эмоция мен сезінудің тым аса көптігінен эстетикалық ара қашықтық жоғалады.

### 2. Тән және жанр: Барбара Крид

Мельбурн университетінің профессоры, кино зерттеуші Барбара Крид психоаналитикалық және феминистік теорияларды негізге алып, қорқыныш, үрей туғызатын фильмдерді зерттеді. Осы ретте ол белгілі француздық әдебиет және тіл зерттеушісі, психоаналитик, жазушы, семиотика ғылымы өкілдерінің бірі Юля Кристева енгізген «абъектілі» («абъектное») ұғымына аса назар аударады. Бұл ұғым бойынша ешқандай шекаралар мен ережелер мойындалмайды, керісінше белгілі бір жүйе мен тәртіптер бұзылады. Барбара Крид бұл категорияға адам тәнінің мүшесі болып есептелмейтін, бірақ онымен үздіксіз тығыз байланыста болатын сілекей, көз жасы, т.б. секілді ағза әрекетін қосады. Оның айтуынша, олар адам терісін еске түсіреді.

Барбара Крид қорқынышқа құрылған фильмдердің қызығушылық тудыруының негізгі үш себебін атайды. Біріншіден, оларда абъектілік бейнелер, яғни адам тәнін немесе мәйітін бөлшектеу көрсетіледі. Бұл қорқынышты кадрларды көріп отырған адамның ағзасында соған сай реакция пайда болады. Екіншіден, қорқыныш тудыратын фильмдерде абъектілік пен монструоздық бірігіп кетеді, яғни құбыжық бейнедегі кейіпкерлер адами және адами қасиеттен тыс шекараларды бұзады, ал абъектілік шекара идеясының өзіне күмән тудыртады. Үшіншіден, хоррор жанры (қорқыныш, үрей тудыратын фильмдер) абъектіні ана сезімімен байланыстырады. Сондықтан, мұндай фильмдердегі адамның жиіркеніш сезімін тудыратын, бүлінген, мертліккен (абъектілі) денесі қоғам, отбасы және адамның өзі туралы о бастан қалыптасқан тұрақты ұғымдарға қауіп туғызады. Барбара Крид былай дейді: «Қорқыныш, үрейге құрылған фильмдер



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Тән және жанр, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау»

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

соңында жиіркеніш тудыратын аса қатігездік пен одан туындайтын сезімдерді ақыр-соңы жеңіп, адами және адамдықтан тыс шекаралардың ара-жігін анықтау үшін, сол жиіркенішті қатігездіктің өзімен теке-тіреске түсуге талпынады».

Бұл тұжырым аясынан киноның негізгі қызметін көруге болады, яғни шекаралардың ара-жігін қайта анықтау үшін оларды бұзуға тура келеді. Нақтырақ айтар болсақ, бұзылған шекара қайта орнына келіп, «қылмыс» жазаланады. Линда Уильямс та, Барбара Крид те мұндай фильмдердің қоғам және адами кодекс бойынша қолдауға мүлдем ие олмайтын, тыйым салынған әрекеттердің «ішек-қарнын» ақтарып, тікелей көрсететінін айтады. Қорқыныш, үрей тудыратын фильмдерде адам ұғымындағы әдеттегі дүниелердің астан-кестені шығады. Бұл міндетті түрде адамның түйсігінде, санасында аса сілкініс тудырып, қатты әсер береді. Сондықтан, ұзақ уақыттан бері мұндай жанрлардағы фильмдерге шектеу қойылып келеді.

### 3. Ерте кездегі кино және тән

1980 жылдардан бастап ерте кездегі кино кинотану саласының негізгі зерттеу аясының бірі болып келеді. Бұл еңбектерде де тәни қабылдау, сезіну тұрғысынан қарастыруға деген талпыныстар көп болды. Мысалы, ауылдан үлкен қалаға келген қарапайым адамның өзіне беймәлім қала өмірін қалай қабылдайтыны туралы фильмдер көп түсірілді. Әсіресе, оның кино көріп отырған кезінде өмірдегі шынайы оқиғалар мен экрандағы кейіпкерлердің араласып кететініне жиі назар аударды. Осындай фильмдерді негізге алған ерте кездегі киноны зерттеушілер өз талдауларында қала тұрғыны үшін кино көру белгілі бір деңгейде танымдық әрі сабақ алу процесі ретінде рөл атқарды деп жазды. Кино көру арқылы шынайы өмір мен қиялдағы (экраннан, адамдардан, заттардан, оқиғалардан) ара қашықтықтың ара-жігін анықтай алуы тиіс болды. Өйткені, қала өмірі қоғамдық көлікпен, жылдамдықпен, адамдардың көптігімен, т.б. тығыз байланысты. Ал бұл адам үшін өзінің және өзгенің тәніне аса мұқият назар аударуына мәжбүр етеді. Сондықтан, қала өмірінде тән жақындығында ғана сезуге болатын иістен гөрі, ара қашықтыққа (дистанцияға) негізделген көру және есту мүмкіндіктері өте маңызды. Әу бастан-ақ қалада дүниеге келген, оның өмірімен тікелей байланысты кинематограф осы ережені берік орнатуға белсенді атсалысты. Сондықтан, мұндай фильмдерде кинозалда фильм көріп отырған «ауылдың аңқау» тұрғынының экрандағы кейіпкерлердің іс-әрекетін көргенде, қала тұрғынының санасында берік орын алған ара-қашықтықты бұзатынын келемеждейді. Фильмнің жаңағы «аңқау» кейіпкері өзі мен экран арасындағы ара-қашықтықты сақтамай, күлкіге қалады. Осы арқылы фильм көрерменді көру және естуге негізделген ара-қашықтықты (дистанцияны) сақтаудың дұрыс ережелерін үйретеді. Бұл ретте кинематографтың дамуы барысында ара қашықтықты сақтай отырып, қабылдаудан тікелей соматикалық тәни қабылдауға дейінгі жүріп өткен жол классикалық киноның дүниеге келуіне себеп болғанын айтуымыз керек. Сондай-ақ, керісінше, классикалық кино өзінің мүмкіндіктерін барынша көрсетуі үшін көрермен ара қашықтықты сақтай отырып, өзінің жеке әсерінен ләззат алып, үнсіз бақылауды үйренуі керек болды деп тұжырымдайды кітап авторлары. Сондықтан, ара қатынас (контакт) парадигмасы туралы теориялық еңбектерде негізінен классикалық парадигма, яғни ерте кездегі кино, авангард, постклассикалық кино аясынан шығып кеткен фильмдер қарастырылды.

### 4. Лора Маркс және оның «Фильм терісі» еңбегі

Медиа теоретигі, кино зерттеуші Лора Маркс өзінің «Фильм терісі» атты монографиясында голливудтық коммерциялық киномен байланысы жоқ кино-бейнефильмдерді талдайды. 1980-1990 жылдары түсірілген этнографиялық эссе-фильмдерді талдай отырып, олардың барлығына адам жады (память) мен сезіну, қабылдау арасындағы өзара байланыс тән екенін айтады. Осы арқылы ол Жиль Делез бен Вивиан Собчак философиясы арасындағы теориялық бағытты қалыптастырды. Лора Маркс үшін «фильм терісі» – фильмнің өз материалы, оны сезініп, қабылдайтын көрермен және экрандағы көріністер арасындағы байланыс арқылы пайда болатын мән-мазмұнды білдіретін метафора. Лора Маркс тіпті көзбен көрудің тактильді қасиеті бар екенін де меңзейді. Бұл ретте ол көрермен көрсетілім кезінде оның көздері денеге қолдың тигеніндей фильмді көреді дейді және оны гаптикалық көру деп атайды. Осылайша, көрерменнің көзі, Лора Маркстің пікірінше, экрандағы көрініске тәни сезінудің негізгі құралына айналады. Ал мұның қайнаркөзі Шығыстың дәстүрлі мәдениетінде дейді ол.

Лора Маркс «Фильм терісі» атты кітабында ағылшын суретшісі Мона Хатумның «Ара қашықтық өлшемдері» (1988) атты бейнежазбалары туралы талдауларында былай дейді: «Ара қашықтық өлшемдері» бетінде мағынасы бізге түсініксіз араб жазуы бар, қозғалыссыз тұрған картиналардың ірі пландарымен басталады. Жанға жағымды қызыл, қызылкүрең бояулар мен формалардың иірімдерінен адам денесі



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Тән және жанр, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау»

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

бөлшектерінің ірі пландары екенін аңғаруға болады. Бірақ, олардың бетіндегі араб әріптері адам денесін жалпы фоннан ажыратуға мүмкіндік бермейді. Уақыт өткен сайын ара қашықтық алшақтай бастайды да, картинаның бетіндегі мәтінге қарамастан, әйелдің жалаңаш денесі анық көріне түседі. Бір кезде автордың анасының кадр сыртынан айтқан сөздері естіле бастайды. Көрермен Ливандағы азамат соғысының зардабын көрген Монаның әке-шешесі (палестиналықтар) қазір өз елінде тұрғанымен, балаларының әлемнің түкпір-түкпіріне тарап кеткені туралы хабардар болады. Хаттардың нақты қай күні жазылғаны белгісіз. Алайда, 1980 жылдардың ортасында жазылған бұл хаттар Оңтүстік Ливанның сол кезеңдері қардай бораған оқтың астында телефонсыз, поштасыз қалып, сыртқы әлеммен байланысының мүлдем үзілгенін дәлелдейді. Кадрдағы көріністердің Мона туған үйіне соңғы барғанында анасынан сұрап алған фотолар екенін ұғамыз».

Кітап авторы әрі қарай Мона Хатумның «Бөлшектерді ауыстыру» (1985) атты жұмысында да жуынатын бөлмедегі анық көрінбейтін әйел денесінің сұлбасын қолдану арқылы ата-анасымен кездесуге деген құштарлықты, бірақ дәл қазір оның мүмкін еместігін бейнелейтіні туралы талдайды. Лора Маркстің «Фильм терісі» еңбегінде, сондай-ақ, Сами Аль-Кассимнің «Сенен алыстамын» (Far From You, 1996) атты қуғын-сүргіннің ата-ана, туған үйден қалай алыстататыны туралы көрсететін мұнды фильмінде де адам денесінің анық емес сұлбасы қолданылатыны туралы айтылады. Онда автордың анасының рөлін араб әлеміне белгілі әнші Умм Кульсум орындайды. Мұнда да оның бейнесі анық көрінбейді. Адам тәнінің жады туралы тағы бір кинематографиялық мысал ливандық суретші Роула Хадж-Исмаилдың 1992 жылы түсірілген шағын бейнефильмінде көрініс берді. Автор мұнда өзге адамдардың денесі мен ғимараттардың көрінетін «тыртықтары» арқылы өзі мен әжесінің «ішіндегі тыртықты» көрсетуге талпынады. Бұл фильмде де Ливандағы соғыс зардабын шеккен адамдар жүрегіндегі жара мен басынан кешкен қиындықтар көрерменнің бейнебір өз тәнімен қабылдауы, сезінуі арқылы беріледі.

Мона Хатум, Сами Аль-Кассимның фильмдеріндегідей, соғыс тақырыбын, оның халық тағдырына алып келген алапат зардаптарын тәни арқылы соншалықты жақын қабылдау, сезінуге құрылған тағы бір еңбек – Ясмин Хлаттың «Лейлун біздің түніміз» («Leylouna notre nuit», 1987) атты деректі фильм. Бұл фильмдердің барлығы адамның тәни жадына (память) басым назар аударады. Яғни көрерменді экрандағы көріністерге тым жақындату арқылы, көру, тамашалау процесін өз тәнімен сезіну процесіне (касание) айналдырады. Тән көз бен көзқарасты өзіне баурап алып, өзге сезімдермен байланысқа түседі, осы арқылы мультисенсорлық сипатқа ие болады.

Жоғарыда қарастырылған гаптикалық фильмдер мен видеолардың барлығын негізінен араб елдері немесе диаспораларының әйел режиссерлері, суретшілері түсірген. Лора Маркс мұның себебі туралы былай дейді: «Арабия мен Солтүстік Африка елдерінің мәдениетінде тактильдік және иіс сезімі өте маңызды рөл атқарады. Басқа елдердің көпшілігінің мәдениетінде тым тәни жақындау мен иіс әр адамның өзіне ғана тиесілі дербес сезімдер ретінде қабылданатыны белгілі. Ал араб елдерінде бұлар қоғамдық қарым-қатынастың қалыпты құралы деп есептеледі. Мәселен, араб елінде екі ер адамның бір бірінің иығынан құшақтап бара жатуы әбестік деп саналмайды. Өйткені, бұл оларда екеуінің арасындағы сенім мен шынайы достық деп қабылданады. Ал өзге елдердің мәдениетінде мұндай көрініс тым жақындық пен бауыр басу, тіпті құштарлық дегенді білдіреді».

## 5. Лора Маркс және Алоиз Ригль: «гаптикалық қабылдау», «оптикалық қабылдау»

Лора Маркс өзінің «Фильм терісі» кітабында кино көрермен тарапынан гаптикалық сезімдерді қалай тудыратыны туралы қарастырады. Психологтар гаптикалық қабылдауды белгілі бір затқа немесе адамға қолымызды немесе денемізді тигізгенде біздің тәніміз біруақытта оны сырттай және іштей сезінеді деп түсіндіреді. Гаптикалық көруде көздің өзі қолыңмен ұстап, тәніңмен сезетін (прикосновение) ағза мүшесі секілді қызмет атқарады. Лора Маркс «гаптикалық» деген терминді XIX ғасырда өмір сүрген австриялық тарихшы, өнертанушы Алоиз Ригльдің гаптикалық және оптикалық көріністердің ара-жігін ажырату туралы зерттеулерінен, ал Ригльдің өзі оны физиологиядан алғанын айтады.

Алоиз Ригльдің пікірінше, гаптикалық көрудің (визуалдылық) оптикалықтан айырмашылығы – адам шынайы өмірде нысанды қалай көреді, гаптикалық көру де сонымен пара-пар. Ал оптикалық визуалдылық көріп отырған адам (смотрящий субъект) мен оның назарындағы нысан (рассматриваемый объект) арасын бөлгенде пайда болады. Гаптикалық көзқараста көріп отырған нысанның сыртқы бетіне (поверхность) жақын келуі басымдау. Мұндай көзқарас көп жағдайда фокустандырудан (фокусировка) гөрі, кимыл-



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Тән және жанр, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау»

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

қозғалыспен байланысты. Сонымен бірге, оптикалық көріністер көрерменді, мысалы жарық пен көлеңкенің ара-жігін жоққа шығару арқылы тереңдікті қабылдауға шақырады. Ригль үшін ең маңыздысы – көрермен мен көріністің әрқилы түрлері ара қатынасындағы айырмашылықтар болды.

Гаптикалық композиция «объективті сипатты» сақтай отырып, тактильді байланыстарға мән береді. Ал оптикалық композиция физикалық нысанның (объект) ерекшеліктерінен гөрі, сырттай қарауға (көзқарасқа) назар аударады және көрермен үшін «барлығын көріп отырмын, жанарымнан ештеңе тыс қалған жоқ» деп сезінуге мүмкіндік береді.

Гаптикалық және оптикалық көріністердің өзара тағы бір айырмашылығы – фильмде, видеода (немесе бейнелеу өнерінде, фотографияда) гаптикалық көріністердің өндірісіне мүмкіндігі көп, сонымен бірге «гаптикалық визуалдылық» немесе «визуалдық көру» көрерменнің оларды қабылдауға деген бейімін шегелей түседі.

Лора Маркс былай дейді: «Гаптикалық деп атауды ұсынып отырған фильмдердегі көзқарас экран бетіндегі қимыл-қозғалысқа, іс-әрекеттерге қарай бағытталады, көрермен тек біраз уақыттан соң ғана нені бақылап отырғанын түсінеді. Ондай бұлыңғыр, түсініксіз көріністер біртіндеп айқындала бастайды, кейде тіпті анық көрінбеген күйі қалуы да ғажап емес. Керісінше, гаптикалық шығармалар көріністердің детальдарына дейін егжей-тегжей үңілуі мүмкін. Бұл көрерменді өзіне қарай тартудың орнына, қашықтан, алыстан көру мүмкіндігінен айырады. Ондай көріністерде нысан формасының саны ұлғая түседі, сондықтан көрермен бірауақытта олардың (нысандардың) текстурасы мен формасын қабылдай алады. Оптикалық қабылдау көріністің репрезентациялық жағына басымдық береді, ал гаптикалық қабылдау көріністегі нысанның өзіне (физическое присутствие) басым назар аударады. Бұл ретте гаптикалық визуалдылық оптикалық визуалдылыққа қарағанда көрермен тәнін анағұрлым белсендірек іске қосады».

## **6. Вивиан Собчак, Лора Маркс және Жиль Делез: «гаптикалық бейне», «оптикалық бейне», «бейне-уақыт», «бейне-қозғалыс», «бейне-әсер»**

Вивиан Собчак пен Лора Маркс көріністер, бейне, визуалдылық туралы өз зерттеулерінде кейде Жиль Делездің пікірлеріне жүгініп отырады. Алайда, олардың феноменологиялық бағытты ұстанатын теориялық көзқарастары Делездің теориялық көзқарастарымен тікелей байланысты деуге келмейді. Собчак пен Маркстің теориясы көріністерді «қабылдаушы субъект» ұғымына негізделген. Сондықтан, фильм мен көрермен ара қатынасын қарастырғанда, олар «жүзеге асқан қабылдау» («воплощенное восприятие») немесе «субъективті жад» («субъективная память») деген ұғымдарға жиі жүгінеді. Ал Жиль Делез бейнелердің имманенттік сипатына көбірек мән береді де, көрерменнің оларды қабылдауын ескермейді. Мәселен, Лора Маркс былай дейді: «Гаптикалық көріністер шын мәнінде Делез айтатын оптикалық бейнелердің жиынтығы болып табылады. Яғни көрермен оларды тұтас бейне ретінде қабылдауы үшін өзінің жады (память) мен қиялын барынша іске қосады. Гаптикалық бейне көрерменді тұтас баяндаудан бөліп алып, жеке көрініс туралы пайымдауға мәжбүр етеді. Бұл Жиль Делездің бейне-уақыт кинематографымен байланыстырады. Оптикалық визуалдылық, керісінше, көрерменнің шығарманы толық түсінуіне қажетті дүниенің бәрі жеке көріністің өзінде болуымен қамтамасыз етеді. Олай болса, Алоиз Ригльдің оптикалық көрініс туралы тұжырымы Жиль Делездің бейне-қозғалыс туралы пайымымен сәйкес келеді. Өйткені, ол толық аяқталған секілді сезім тудырады және нарративке икемделеді».

Лора Маркс гаптикалық көріністі бейне-уақытпен сәйкес келетін түрлі бейне-әсер деп қарастыруға болады дейді. Ол бейне-әсер тікелей іс-әрекет, қимыл-қозғалыспен байланысты болса да, оқиғалардан алшақ жатқан кеңістіктерде де эмоциялық әсер тудыруы мүмкін екеніне мән береді. Оның пікірінше, гаптикалық көрініс осылайша қабылдау сезімдерімен тікелей байланысты болып келеді. «Тактильді немесе, мысалы, иіс сезімімен байланысты көрініс арқылы әсер ету – кез келген қозғалыс немесе іс-әрекетке дейін-ақ пайда болатын әрқилы сезім түрлері. Бейне-әсердің тән арқылы игерілген уақыт тәжірибесін ұсынуға мүмкіндігі бар» - дейді Лора Маркс.

## **7. Клэр Перкинс: Вивиан Собчак және Жиль Делез теорияларының айырмашылығы**

Белгілі кино зерттеуші Клэр Перкинс Вивиан Собчак, Лора Маркс, Жиль Делездердің теорияларындағы әрқилы көзқарас туралы былай дейді: «Делез шын мәнінде киноны субъект, объект концепцияларынан босатады. Бейне материя (материя белгісі емес) ретінде өз алдына жеке өмір сүреді. Жиль Делез үшін сана



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Тән және жанр, «гаптикалық көрініс» және «оптикалық көрініс», «гаптикалық қабылдау» және «оптикалық қабылдау»

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

заттардың сыртында болады, осының нәтижесінде бейне мен «зат» бір бірінен айыра алмайтындай, тұтасып кетеді. Лора Маркс көріністің сыртқы кейпіне аса назар аударса да, оны қабылдаушы феноменологиялық субъектке жүгінеді. Нәтижесінде, жүзеге асқан көру (воплощенное зрительство) ұғымын ұсынады. Делез үшін тәни қабылдау басымдығы қозғалыстың өзін тәуелді етеді. Ол қозғалысты тек оның пайда болуына себепші субъект немесе оған тәуелді объектпен ғана алмастырады. Лора Маркстың көзқарасынша, ол қарастырған жұмыстар тікелей көрерменнің сезініп, қабылдауына арналған, яғни ол еңбектер үшін көрерменнің сол сәттегі (көрсетілім кезіндегі) қабылдауы, сезінуы маңызды. Ал Делездің пікірінше, бейне-қозғалыстар жиынтығы нақты ешкімге бағытталмаған, яғни олар «бірде бір көзі жоқ» Бақылау процесіне айналады».

Сонымен, Жиль Делез кинода сана-сезімнің, ойдың басымдығын мойындайды. Бірақ, феноменологияның өкілдері аса назар аударған интенционалдық (нақты бір затқа бағытталған) ұғымы ол үшін жат болды.

**Негізгі терминдер:** тән, көзқарас, «тәни қабылдау», жанр, мелодрама, хоррор, «абъектілі», «монструоздық», «фильм терісі», метафора, «гаптикалық қабылдау», «оптикалық қабылдау», «гаптикалық визуалдылық», «оптикалық визуалдылық», гаптикалық композиция, оптикалық композиция, «субъективті жад», бейне-уақыт, бейне-қозғалыс, бейне-әсер, феноменология

### Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Уильямс Л. Телесные фильмы: гендер, жанр и эксцесс (Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, 1991) / пер. на рус. К. Бандуровский // Журнал «Логос», №6 (102), 2014
2. Крид Б. Ужас и монструозно-фемининное. Воображаемое отторжение (абъекция) (Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection, 1986) // Антология «Фантастическое кино. Эпизод первый», пер.на рус. К. Голубович // Журнал «Новое литературное обозрение НЛЮ», 2006
3. Marks L.U. Nhe Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. – London, Duke University Press, 2000
4. Делез Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время. – М.: ООО «АдМаргинем Пресс», 2013
5. Perkins C. This Time, It is Personal // Senses of Cinema, Oktober-December, 2004, № 33
6. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
7. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Изд.во иностран.лит., 1960
8. Sobchack V. The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. – London: Duke University Press, 2000
9. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972