



## КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейне-қозғалыстың арғы жағында (2-ші жалғасы)





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (2-ші жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

### Фильмдер:

Брессон «Қалтаға түсетін ұры»  
Озу «Токио хикаясы»

### Негізгі идеялар:

1. Опсигнум мен сонсигнум – қатынастардың шегінен шығып кеткен, қозғалыс ұғымдарымен түсіндіре алмайтын, кеірісінше уақытқа сілтейтін, сенсомоторикалық байланыстарды әлсірететін, таза оптикалық-дыбыстық бейне.
2. Опсигнум мен сонсигнум олардың арасындағы қатынасты реттейтін нағыз тактисигнуммен ажырамас бірлікте
3. Опсигнумен мен сонсигнумды ойлап тапқан Озу болатын.
4. Озудың кеңістігі байланыссыз немесе бостық, мағынасыздық арқылы қандай да бір кеңістік деңгейіне дейін көтеріледі.
5. Бейне-әрекет кейіпкердің таза визуалды бейнесі мен сөйлеп жатқанның дыбыстық бейнесіне жол береді, ал қарапайым табиғат пен сұхбат сценарийдің негізін құрайды.
6. Озуда есте қаларлық пен қатардағының, шегіне жеткен мен қарапайым ситуациялардың арасында айырмашылық жоқ, бірі екіншісіне әсер етеді, не болмаса сіңіп кетеді.

Өткен жолғы дәрісімізде Делөздің пайымынша италяндық неореализм уақыт-қимылды қалай өзгерткені хақында сөз қозғадық. Бүгінгі дәрісімізде «француз жаңа толқыны» мен кинематограф Ясудзиро Озу осы өзгерісті қалай жалғастырғанын қарастыратын боламыз.

Француз жаңа толқынының италяндық неореалистердің жолымен қалай жүргенін, тіпті басқа бағытқа кетсе де байқап қарамаса, оны анықтау мүмкін емес. Шын мәнінде, жаңа толқын алдыңғысына жақын келіп, өткенді қайталап, жаңғыртады: сенсомоторикалық (серуендеу немесе адасу, баллада, байланыссыз оқиғалар, т.б.) байланыстары әлсіреп, оптикалық және дыбыстық ситуациялар артады. Мұнда тағы да көру кинематографы әрекетті ауыстырады.

Ортаға сауал тастасақ: дәстүрлі сенсомоторикалық ситуациялардың күйреуі неден, бейне-әрекет бұрынғы реализмде олар қалай болды, таза оптикалық және дыбыстық ситуацияларға, опсигнум мен сонсигнумның пайда болуына мүмкіндік бере ме? Роб-Грийе бастапқы пайымдауында тым қатал болғанын байқауға болады: ол түйсінуден ғана емес, сонымен қатар тіпті дыбыс пен түстен де, констатацияға келмейтін тым артық эмоция мен реакциядан да бас тартты, сызық арқылы қозғалатын жазықтық пен өлшемді, визуалды бейнені ғана сақтады. Кинематография оның дамуының басты себебінің бірі болды, өйткені сол арқылы объектінің өзін ауыстыратын, өшіретін, қайта жасайтын түстер мен дыбыстардың бейнелейтін күшін ашты.

Годар «Соңғы дем» фильмінен бастап «Ақымақ Пьероға» дейінгі өзгеше балладаларымен бастап, ондағы жаңа бейнені қалыптастыратын, опсигнум мен сонсигнумның тұтас әлемін шығаруға ұмтылды («Ақымақ Пьеродағы» «мен не істеу керек екенін білмеймін» деген тұсында сенсомоторлық байланыс азайып, «сенің мықыныңның бітімі» дегенде таза өлең айтып, билеуге ауысады). Мұндай жан тебіренетін немесе сұмдық бейнелер «Made in U.S.A.» фильмінен бастап үсті-үстіне көбейіп, дербес бола бастайды. Оларға мынадай түйіндеме жасауға болады: «бізге риясыз констаттарды жеткізетін куәгердің не қорытындысы, не логикалық байланысы жоқ (...), шынында әсерлі реакциясы жоқ». Клод Олиердің пікірінше «Made in U.S.A.» фильмімен Годар шығармасының рақымсыз галлюцинациялық сипаты өзі үшін, өнерде бейне тоқтаусыз жаңарып отырады және оның объектісімен ауысады. Бұл бейнеленген объективизмнің сондай-ақ сыни және дидактикалық қасиеті бар «Мен ол туралы білетін екі-үш нәрсе» фильмінен бастап, «Өмір үшін жанталасқа» дейінгі фильмдер сериясын анимациялауда рефлексия бейненің мазмұнына ғана емес, сонымен қатар формасына, тәсілі мен функциясына, фальсификациясы мен жасампаздығына, оның дыбыстық және оптикалық өзара байланысына бағытталады.

Годар фантазияны еркіне жібергенді ұнатпайды: «Өмір үшін жанталас» фильмінде объективті, жекелеген элементтері, визуалды, одан соң дыбысында сексуалды фантазиясының бұзылғанын көреміз. Дегенмен бұл объективизм ешқашан да өзінің эстетикалық күшін жоғалтпайды. «Құштарлық» фильмінде алдымен бейне саясатына қызмет етіп, эстетикалық күші өздігінен жандана түседі, жанды картинаны көрсететін көркем сурет пен музыкалық бейнелері арта түссе, екінші жағынан сенсомоторлық байланысы кедергіге тап болады (жұмысшының кекештенуі мен қожайынның жөтелі). «Жек көру» фильмінде



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (2-ші жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

дайындалған мұндай мазмұн «Құштарлық» фильмінде өз шегіне жетеді, онда дәстүрлі драмадағы жұптың сенсомоторлық кемшілігінің куәгері боламыз, сол уақытта Улисс драмасының аспандағы оптикалық бейнесі мен құдай көзқарасына салады, ал Фриц Ланг болса қорғаушы. Осы фильмдері арқылы Годардың эволюциялық шығармашылығы, көрегендігі байқалады.

Годардың анағұрлым объективті, сыни объективизмі енді толығымен субъективті болды, себебі ол визуалды бейнені шынайы объектіге ауыстырды, объектінің немесе адамның «ішіне» бойлауға мәжбүрледі. Екі жағынан да бейнелеу шындық пен қиял арасының бөлінбейтін нүктесіне ұмтылады. Сонымен қатар егер қол тек жанап өтуді қанағат етіп, өзінің ұстайтын және моторлық функциясынан бас тартқанда ғана түйсіну таза сенсорлық бейнені қалыптастыруы мүмкін. Херцогтың «қорғансыз» жанның ситуациясын сипаттайтын және галлюцинациялық көріністермен сәйкес келетін таза түйсіну (тактиль) образдарын көрсету үшін шамадан тыс күш жұмсағанын көреміз. Дегенмен, тек Брессон ғана түйсінуді өзгеше әдіспен көруге болатын объектіге айналдырды. Шын мәнінде Брессонның визуалды кеңістігі байланыссыз және үзінді кейпіндегі кеңістік, бірақ оның бөлімдері бірте-бірте қолмен атқарылатын байланысқа ауысады. Сондықтан бейнеде қол рөл ойнайды, ол әрекеттің сенсомоторикалық талабын үздіксіз толықтырып отырады, тіпті эмоция бет-бейнемен беріледі, қабылдау жағынан қарағанда кеңістік құрылымының тәсілі болып, рух шешімін табады. «Қалтаға түсетін ұры» фильмінде мұндай рөлде үш сыбайластың қолы ойнайды, кеңістіктің бір бөлімі Лион вокзалымен байланыстырылады, бірақ олардың затты қолдарына қалай түсіретіні анық емес, ақырын жақындап, қолымен байқатпай сипап, өзінің қозғалысымен оны тоқтатады, басқа бағытқа бұрып, осы кеңістікте бір-біріне айналдырып асырып жібереді.

*Брессонның «Қалтаға түсетін ұры» фильмінен үзінді – 18.47. - 19.17.*

Қол өзінің байланыстырушы (кеңістікті) функциясымен бірге ілу, уысына түсіру (объектіні) функциясын екі есе арттырады, сонымен қатар затты алуға қырағылық тән деп анықталатын Ригль формуласына сүйенсек, толығымен көз де өзінің оптикалық функциясымен қоса таза «гаптикалық» (түйсіну) функциясын екі есе арттырады. Брессонда опсигнум мен сонсигнум олардың арасындағы қатынасты реттейтін нағыз тактисигнуммен ажырамас бірлікте. (Брессонның қандай-да бір кеңістігінің бірегейлігі де осында).

Бастапқыда Озуға американдық авторлардың әсер еткенімен, ол жапондық контекстегі шығарманы таза оптикалық және дыбыстық ситуациялармен ең бірінші болып жасап шықты (дегенмен, ол дыбысты кейінірек қолданды, 1936 ж). Еуропалықтар оған еліктеген жоқ, олар өз күштерімен жетті. Солай болса да, ол опсигнуммен мен сонсигнумды ойлап тапқан Озу болып қала береді. Ол шығармашылығында серуендеу (bal(l)ade), формасын қолданады – поездбен саяхаттау, таксимен жол жүру, автобуспен экскурсиялау, велосипедпен немесе жаяу жүру: шал мен кемпірдің провинциядан Токиоға сапар шегіп, кері қайтуы, қыздың анасымен соңғы демалысы, қарт кісінің құпия қашуы... Бірақ объектіге келсек бұл жапон үйіндегі отбасылық өмір сияқты күнделікті күйбең тіршілік. Камераның қозғалысы сирей бастайды: тревеллингтер баяу және сезілмейтін «қозғалыс блогында» болады, камера үнемі төменде болып, көбінесе тіркеп, жаппай алып отырады немесе түсірімді ұдайы бұрышта жүргізеді, тонның ақырындап ауысуын жай ғана қиып жасайды. «Қарапайым киноға» қайта оралған сияқты көрінгенімен, шын мәнінде таңғаларлық модерн стилі дайындалды: монтаж-қиық модерн кезеңіндегі киномотографияда басым болады – бұл ауысу немесе бейне арасындағы таза оптикалық пунктуациялар, барлық синтетикалық әсерін жоққа шығарып, тікелей жұмыс істейді. Дәл осылай дыбысқа да қатысты, себебі монтаж-қиық процесс барысында шарықтау шегіне жетуі мүмкін «бір план, бір реплика» американдық кинолардан алынуы мүмкін. Бұл мәселе мысалы Любичте индекс ретінде қызмет ететін бейне-әрекет туралы айтылады. Ал, Озу болса бұл әдістің мәнін өзгертіп, енді шиеленістің жоқ екенін растайды: Бейне-әрекет кейіпкердің таза визуалды бейнесі мен сөйлеп жатқанның дыбыстық бейнесіне жол береді, ал қарапайым табиғат пен сұхбат сценарийдің негізін құрайды (сондықтан да актерларды тек келбеті мен адамгершілігіне қарап таңдау және нақты бір сюжетсіз қандай да сұхбатты анықтау осымен байланысты).

*«Токио хикаясы» фильмінен үзінді (1953) – 10.40. – 11.10.*

Ерлі-зайыпты қариялар Сюкиси мен Томи көптен бері көрмеген балаларымен кездесу үшін Токиоға бар жатыр. Бұл қарттарға балаларынан өздеріне көңіл бөлгенінен өзге ештеңенің керегі жоқ. Балаларының жетістікке жеткені шаттандырады. Алайда олардың мейірімсіздігі жүректерін сыздатады. Олар осыны тілеп пе еді? Туған балалары жатбауыр, бөтен жандар – бауырмал. Мұнды хикая осы туралы сыр шертеді.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (2-ші жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Бұл әдіс басынан бастап ақ бос уақытты негіздейді, фильм барысында ондай тұстар көбейеді. Әрине, фильм өтіп жатқандықтан, бос уақыт өзіне ғана маңызды емес, сонымен қатар маңызды бір эффектін жинап тұр деп ойлауға болады: осылай План немесе реплика ұзақ тыныштық не болмаса бос мағынасыздықпен созылады. Әйтсе де Озуда есте қаларлық пен қатардағының, шегіне жеткен мен қарапайым ситуациялардың арасында айырмашылық жоқ, бірі екіншісіне әсер етеді, не болмаса сіңіп кетеді. Күнделікті күйбің тіршілікте түсініксіз эмоциялар мен үзілістерді енгізетін бір жағынан «күнделікті өмір», екінші жағынан «шешуші сәт», «үйлесушілікті» екі фаза сияқты қарсы қойған Пол Шредермен келісе алмаймыз. Неореализм үшін бұл айырмашылық қисынды сияқты.

*«Токио хикаясы» фильмінен үзінді - 1.10.20. – 1.20.50.*

Озуда барлығы күнделікті немесе қарапайым дүние, тіпті өлімнің өзі табиғи тұрғыда ұмыт болатын объект. Қапылыстағы көз жаспен байланысты әйгілі сцена (мысалы, «Күздің талтүсі») фильмінде әкесі қызын тұрмысқа берген соң үнсіз жылап тұрады, «Кеш келген көктем» фильмінде қызы ұйықтап қалғып отырған әкесіне қарап, кішкене күліп алып, артынан көздері жасқа толады, сонымен қатар «Соңғы наз» фильмінде қызы қаза болған әкесі туралы өткір сөздер айтып, артынан еңіреп жылайды) күнделікті өмірдегі әлсіз уақытқа қарсы тұратын күшті уақытты білдірмейді, «шешуші әрекет» сияқты тұнжыраған эмоцияның пайда болуына сілтеме жасаудың да қажеті жоқ. Дональд Ричи бұл хақында «Озу сценарийді жазуға ден қойған кезде, ол тарихы қандай болады деп репертуар тақырыбымен бас қатырмайды. Ол үшін фильмде кімдер ойнайтыны маңызды. (...) Әрбір кейіпкерге есім қойылады және отбасы жағдайына сай әкесі, қызы, жеңгесі жалпы ортақ сипатқа ие болады, бірақ аса ерекшелігі болмайды. Кейіпкер өседі немесе нақтырақ айтсақ ешқандай сюжет пен тарихқа сілтеме жасамай ақ оған өмір беріп тұрған (...) диалог өседі (...) Алайда бастапқы көрініс әрдайым диалогқа толы болғанымен, диалог қандай-да бір нақты сюжеттің төңірегінде өрбімейді. (...)»

Дональд Ричи

Кейіпкер оның айтып тұрған сөздері арқылы қалыптасып, үлгісі жасалды» - деп түйін жасайды.

*«Токио хикаясы» фильмінен үзінді - 1.15.20. – 1.15.50.*

Кантқа керісінше, америкалықтар трансценденталдық пен трансценденттікті ара жігін тым тереңдете бермейді: осыған байланысты Шредердің тезисі, Озуда «трансценденттікке» бейімділік бар, мұндай бейімділік Брессонда, тіпті Дрейерде де кездеседі.

Шрадер Озудың үш «трансценденталды стильдің фазасын» бөліп көрсетеді: өзіндік трансценденттің көрінісі ретінде күнделікті өмір, шешуші және «тоқырау». Философ Лейбниц (қытай философиясынан хабардар) әлемнің қарапайым заңдарға бағынып, үнемі сәйкес келіп, құрылып отыратын бірқатар оқиғалардан тұратынын көрсетеді. Тек эпизоды мен оқиғасы (сериясы мен секвенциясы) ғана аралас түрде бізде кішігірім бөліктермен тұрады, сондықтан біз алшақтыққа, диспропорция мен үйлесімсіздікке сондай-ақ ерекше дүниелерге сенеміз.

Морис Леблан Дзэн даналығына ұқсас, керемет роман-фельетон жазып шықты: оның кейіпкері Бальтазар «күнделікті философияның профессоры», өмірде ерекше, ғажап дүние жоқ деп оқытады, тіпті таңғаларлық күтпеген оқиғалардың өзін қарапайым дүниелерден тұратынын оңай түсіндіруге болады дейді. Мұны жай ғана бірізділік ұғымының (терм) әлсіз байланысының негізінде олар үнемі бұзылып, ретке келтірілмейді деп түсіндіруге болады. Қарапайым терм өзінің секвенциясынан шығып, өзге қарапайым секвенцияның ортасында пайда болады, соған сәйкес таңдаулы сәтті, керемет немесе күрделі сәттегі көріністі алады. Бірізділік жүйені, универсумның шексіздігін бұзатын адамның өзі. Өмір сүру үшін уақыт, өлім үшін уақыт, ана үшін уақыт, қыз үшін уақыт бар, бірақ адамдар оларды шатастырып алады, бейберекет жасап, оларды шиеленістіреді. Озудың пікірі бойынша өмір ол қарапайым, «тұнық суды лайлағандай» адам оны үнемі қиындатады («Қоңыр күз» фильміндегі үш дос іспеттес).

Соғыстан кейін Озудың шығармашылығы сол кезде құлдырауы мүмкін деп айтылып жүрсе де тоқырауға ұшырамады, соғыстан кейінгі кезеңде бұл ой тек расталып қана қоймай, қарсы буынның тақырыбы өрлеп, күшіне еніп, жаңарды: американдықтың күнделікті әдеті жапондықтардың өміріне ене бастады, екі өмір салтының қақтығысы тіпті түс, реңнен де көрінді, қызыл кока-кола немесе сары пластик жапон өмірінің жұмсақ, нәзік бояуын баса көктеп кірді. (26). «Саке дәмі» фильмінің кейіпкерлері айтқандай: егер осының барлығы керісінше болып, саке, самисен және гейшаның жасанды шашы америкалықтардың күнделікті



өміріне енсе ше...?

Мұнда біздің ойымыз Шрадердің пікіріне қарсы, өйткені шешуші сәтте немесе күнделікті өмір салтыңнан алыстауда Табиғаттың еш қатысы жоқ сияқты. Табиғаттың әсемдігі, қар жамылған тау бізге бір ғана нәрсені айтады: Барлығы әдеттегідей және қалыпты, барлығы күнделікті! Табиғат адам бұзғанды қайта қалпына келтірумен қанағат етеді, адам көрген бұзылған нәрсені қайта түзейді. Кейіпкер қар басқан тауды тамашалауда отбасы жанжалынан бір сәтке дамыл тауып, үйде бұзылған жүйені реттеуге ұмтылатын сияқты, бірақ ол мызғымайтын, тұрақты Табиғат арқылы түзетіледі, мұндай теңдеу бізге қарама-қайшылықтың себебін анықтайтын секілді.

*«Токио хикаясы» фильмінен үзінді - 1.42.38. – 1.43.08*

Күнделікті өмірде әлсіз сенсомоторикалық байланыс болады, ал бейне-әрекет таза оптикалық және дыбыстық бейнемен, опсигнум және сонсигнуммен ауысады. Озуда Мизогучи сияқты өлі мен тіріні, шешуші сәттерді байланыстыратын универсум бағыты болған жоқ, сондай-ақ шабыт беретін кеңістік жоқ, не болмаса Курасава сияқты терең мәселені қозғамайды. Озудың кеңістігі байланыссыз немесе бостық, мағынасыздық арқылы қандай да бір кеңістік деңгейіне дейін көтеріледі. (мұнда Озу тағы да бірінші өнертапқыш болып саналуы мүмкін). Көзқарастың, бағыттың және тіпті объект позициясының жалған байланысы тұрақты, әрі жүйелі. Камераның қозғалысымен болған оқиға байланыссыз мысалды жақсы береді: «Жаз басы» фильмінде кейіпкер ресторанда біреумен кездесу үшін аяғының ұшымен жүреді, оны кадрдың ортасында ұстау үшін камера артқа шегінеді; содан кейін камера дәліз бойымен жылжиды, бірақ бұл дәліз енді ресторанда емес, кейіпкердің оралған, үйіндегі кезі.

Кейіпкерсіз, қозғалыссыз бос кеңістікке қатысты айтар болсақ, бос интерьерлер, шөлді экстерьерлер немесе Табиғат пейзажы олардың орнын басады. Бұл Озуда дербестікке ие болады, салыстырмалы (тарихына қатысты) немесе нәтижелі (әрекет тоқтаған соң) саналған құндылығын сақтаған неореализмнің өзінде бұл тікелей берілмеген. Олар таза пайымдау сияқты абсолютке жетеді және менталдық пен физикалық, шындық пен қиял, субъект пен объект, мен және әлем арасындағы тепе-теңдікке жылдам жетуге мүмкіндік береді. Олар Шрадердің «стазис», Ноэл Бөрчтің «pillow-shots», Ричидің «натюрморт» деген атауларына ішінара сәйкес келеді. Енді мәселе осы категориялардың аясында айырмашылық жасау керек пе, соны білу керек.

Бос кеңістік пен пейзаж және натюрморт арасында жалпы функциясы мен ауысуы барысында сезілмейтін көптеген ұқсастықтары бар екені сөзсіз. Бірақ бұлар бір нәрсе емес, пейзажды натюрмортпен шатастыруға болмайды. Бос кеңістік берілетін мазмұнның жоқтығын білдіреді, олай болса натюрморт объектінің композициясы мен қатысуымен анықталады, өз-өзіне көлегейленіп немесе оның қауызына айналады. : «Кеш келген көктем» фильмінің соңына таман вазамен байланысты ұзақ план осындай. Мұндай объектілер бостықта, мағынасыздықта ғана емес, өз-өзіне құпия, бірақ олар адамға астарлы өмір сүруге және сөйлеуге мүмкіндік береді, «Токиодан келген әйел» фильміндегі вазамен байланысты натюрморт секілді немесе «Әйел не ұмытты?» фильміндегі жемістер мен гольф таяғымен байланысты натюрморт.

Бұл Сезаннанікі сияқты, бос немесе қираған пейзаж нағыз натюрморттан гөрі басқа композициялық принциппен құрылады. Кейде біз оларды таңдауда қиналамыз, функциясы қаншалықты қамти алады және өтпелі тұсы байқалмайтындай болады: Озуда да дәл осындай мысалы «Суда қалқыған балдырлар» фильмінің басында бөтелке мен маякпен керемет композиция. Әйтсе де мұнда айырмашылық бостық пен толыққандықта екен, пайымдаудың екі аспектісі сияқты қытай мен жапондық ойдың барысы секілді, барлық нюанс ойнайды. Егер бос кеңістік, интерьер немесе экстерьер таза оптикалық (және дыбыстық) ситуацияны көрсетсе, натюрморт керісінше, соңғыларының жасырын жағы мен қосымшасы болып тұр. «Кеш келген көктем» фильмінде ваза қыздың жартылай күлкісі мен көзіне тығылған жастың арасында ауыстырылады.

Мұнда қалыптасу, өзгеру, ауысу бар. Өзгеретін форма өзі өзгермейді, ауыспайды. Бұл уақыт, адам уақыты, «таза күйіндегі аз ғана уақыт бөлігі»: тікелей бейне-уақыт, өзгермейтін форманың өзгерткенін береді, содан өзгеріс болады.

Түн күнге немесе керісінше күн түнге ауысу ол натюрмортқа жатады, онда жарықты бәсеңдетіп немесе күшейтіп түсіреді («Әйел сол түні», «Әлсіз жүрек»). Натюрморт – бұл уақыт, өйткені өзгеретіннің барлығы уақытпен келеді, бірақ уақыт өздігінен өзгермейді, оның өзі шексіздікте өзге уақытта, өзгеруі мүмкін. Сол сәтте киноматографиялық бейне фотосуретпен тығыз байланысты, әрі радикалдығымен ерекшеленеді.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейне-қозғалыстың арғы жағында (2-ші жалғасы)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Озудың натюрморты ұзақ уақытқа созылады, вазаны он секунд алады: вазаны бұлай ұзақ көрсету өзгерген көңіл күйінің нақты көрінісін жалғастырады.

Велосипед те ұзақ көрсетілуі мүмкін, яғни қабырғаға тіреп қойғанда қозғалыссыз болатынын, қозғалатын дүниенің қозғалыссыз формасын көрсетеді («Суда қалқыған балдыр тарихы»). Велосипед, ваза и натюрморттар – уақыттың таза және тікелей бейнесі. Олардың әрбірі уақытты білдіреді, әрқашан қандай да бір себеппен уақытта ғана өзгереді. Уақыт – өзгеріске толы, өзгермейтін тұтастық. Уақыт – бұл «оқиғаның визуалды қорының айна қатесіздігі». Антониони «оқиғаның көкжиегі» туралы айтты, бірақ бұл сөзді батыстық адам екіжақты түсінетінін аңғарды, адамның қарапайым көкжиегі, космологиялық көкжиек қол жетімсіз әрі үнемі ұстатпай келеді. Бұл жерде батыс киносы еуропалық гуманизм және американдық ғылыми фантастика деп бөлінеді..

Антониони жапондықтар үшін бұл мәселе өзгеше, оларды ғылыми фантастика аса қызықтырмайды деп есептеді: оларда космостық пен күнделікті өмірді, тұрақтылық пен өзгерісті байланыстыратын сол бір көкжиек, ол бір уақытта өзгертін дүниенің өзгермейтін формасы іспеттес. Осыған сәйкес Шрадердің пікірінше табиғат немесе стазис «біртұтас, үздіксіздікте» күнделікті өмірмен байланысты форма ретінде анықталды. Мұнда трансцентенттікке сүйенудің қажеті жоқ. Күнделікті қайталанатын өмірде бейне-әрекет және тіпті бейне-қозғалыстың өзі таза оптикалық ситуацияға қарай көрінбей кетеді, бірақ олар бұдан әрі сенсомоторикалық емес, оймен, уақытпен тікелей байланысатын сезімді қоятын байланыстың жаңа түрін табады. Опсигнумның ерекше ұзаққа созылуы: уақыт пен ойды сездіреді, оларға көрініс пен дыбыс береді.

#### **Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:**

1. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972 - 384 с.
2. Ричи Д. Одзу / Пер. с англ. М. Л. Теракопян. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 264 с.
3. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
4. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.