



4-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

## КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Бейнелер мен белгілерге қысқаша  
шолу





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейнелер мен белгілерге қысқаша шолу

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

## Фильмдер:

Эйзенштейн «Ескі мен Жаңа»

## Негізгі идеялар:

1. Кино семиологиясы тілдік модель бейнесіне қатысты дисциплина, негізгі «кодтың» бірі ретінде әсіресе синтагматикалық болуы мүмкін.
2. Классикалық нарративтілік сенсомоторлық схеманың заңдылығына сәйкес бейне-қозғалыстың (монтаж) немесе бейне-қабылдаудағы оның сипаттамасының, бейне-эмоцияның, бейне-әрекеттің тікелей органикалық композициясынан туындайды.
3. Бейне-қозғалыс шексіз функция сияқты қозғалыстағы бұл да сондай объект.
4. Бұл бейне-қозғалыстың құрамдас бөлігі екі жақты көзқараспен қарағанда спецификация мен дифференциация – кез-келген модуляциялық қасиеті бар сигналды материяны қалыптастырады: сенсорлық, кинесикалық, интенсивтік, аффективтік, ритмикалық, тоналдық, тіпті вербалдық.
5. Семиотиканы ойлап табуындағы Пирстің үлесі тілдік анықтамалардың негізінде емес, белгіні бейне мен комбинация арқылы түсінуінде жатыр. Бұл оны бейне мен белгінің айрықша классификациясын жасауға алып келді.
6. Бірінші, екінші және үшіншісі бейне-аффектіге, бейне-әрекетке және бейне-қатынасқа сәйкес келеді.

Енді кинодағы бейнелер мен белгілерді тағы да тізбектеп шыққанымыз дұрыс. Бұл бейне-қозғалыс пен бейненің өзге жанры арасындағы пауза ғана емес, кино-тіл арасындағы қатынаста күрделі мәселеге тап болуы мүмкін. Шын мәнінде мұндай қатынастар кино семиологиясының мүмкіндігіне себепші болады.

Тарихи факт киноның баяндалуымен құрылып, қандайда бір тарихты көрсетіп, басқа мүмкін бағыттарды шеттетуден тұрады. Осыдан шығатын аппроксимация бейненің тізбегі, тіпті әрбір бейне мен план сөйлем немесе ауызша мәлімдемеге ұқсайды: мұндай жағдайда план қысқаша баяндау ретінде қарастырылады. Мецтің өзі бұл ұқсастықтың гипотетикалық сипатына ерекше мән береді. Дегенмен, ағат кетпес үшін сақтық танытады. Ол құқыққа қатысты өткір сауал қойып, оған аппроксимация мен факт келтіріп жауап береді. Бейнені баяндаумен ауыстырып, арнайы бір тілге жатпайтын кейбір детерминациялар қолданылуы қажет, бұл тіл тәуелсіз әрі вербалды емес болған күннің өзінде тіл арқылы баяндауға себеп болады. Лингвистика семиологияның бір бөлігі ғана деген принцип бойынша тілдің анықталуы тілдің көмегінсіз (semies) іске асады, киноның өзі киім, немесе музыка, ым-ишарат тілінен кем қамтымайды... Сонымен қатар тілге ғана қатысты дүниені, мәселен екі жақты артикуляцияны кинодан ғана іздеу негізсіз. Есесіне біз кинодан тілде және тілден тыс қолдану ережесі ретінде баяндаумен қолданылатын тілдің ерекшеліктерін көреміз: бұл синтагма (салыстырмалы қатысушы бірліктердің конъюнкциясы) және парадигма (қатысушы бірлікпен қатыспайтын бірлікті салыстыру барысындағы дизъюнкция).

Кино семиологиясы тілдік модель бейнесіне қатысты дисциплина, негізгі «кодтың» бірі ретінде әсіресе синтагматикалық болуы мүмкін. Мұнда жұмбақ шеңбермен танысамыз: өйткені синтагматика бейненің шын мәнінде баяндауға бейімделетінін болжайды, сондай-ақ заңды түрде баяндауға бейімделуге жол тартады. Бұл Кант бойынша әдеттегі шырғалаң шеңбер: бейне баяндау болғандықтан синтагматика қолданылады, алайда бұл баяндау синтагматикаға бағынады. Бейне мен белгілерді бірқатар баяндаумен және «үлкен синтагматикамен» ауыстырады, нәтижесінде мұндай семиологиядан белгі өз мағынасын жоғалтады. Ол таңбалаушының пайдасына шешіліп, жойылады. Юлия Кристеваның айқын баяндау «фенотекст» пен синтагма және парадигма, құрылымдық, құрамдас немесе нәтижелі «генотекстің» арасындағы айырмашылығымен салыстырғанда, фильм мәтін ретінде көрсетіледі. Алғашқы қиындық нарративтілікпен байланысты: тіпті тарихи жолмен иеленсе де бұл жалпы кинематографиялық бейнелердің нақты мәліметтері емес. Әрине, Мецтің киноның американдық моделі нарративтілік ретінде қалыптасқанына оның тарихи фактімен талдауына қарсы шығу негізсіз. Ол нарративтіліктің өзі қосымша монтажды қажет ететінін мойындайды: өйткені нарративтік код немесе синтагматикаға (монтаж ғана емес, сонымен бірге пунктуация, аудио-визуалды қатынас, камера қозғалысы...) кедергі келтіретін көптеген тілдік кодтар бар. Осыған байланысты Кристиан Мец модерндік киноның нарративтілігінде кездесетін арнайы кедергілерді түсіндіре отырып, еңсерілмейтін қиындықты сезінбейді: ол синтагматикаға құрылымдық өзгеріс жасауға шақырумен шектеледі.

Демек мәселенің күрделілігі өзгеде: Мец бойынша нарративтілік тілдің негізгі анықтамасы ретінде бір



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Бейнелер мен белгілерге қысқаша шолу  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

немесе бірнеше кодқа қатысты, содан айқын мәлімет ретінде бейнеге түседі. Керісінше бізге Нарративтілік мәлімет емес, анық бейнелер нәтижесі мен оның тікелей комбинациясы секілді. Классикалық нарративтілік сенсомоторлық схеманың заңдылығына сәйкес бейне-қозғалыстың (монтаж) немесе бейне-қабылдаудағы оның сипаттамасының, бейне-эмоцияның, бейне-әрекеттің тікелей органикалық композициясынан туындайды. Нарративтіліктің модерн кезеңіндегі формасы, тіпті «оқылымдығы» бейне-уақыттың типі мен композициядан шығады. Нарративтілік ешқашан бейненің анық мәліметі немесе құрылымның негізінде жатқан нәтиже емес; бұл анық бейнелердің салдары, өзіндегі сезімдік бейнелер, өйткені олар алдымен өздерін анықтайды.

Мұндағы басты қиындық кинематографиялық бейненің баяндауға бейімделуі. Демек бұл нарративтік баяндау міндетті түрде ұқсастық немесе аналогия бойынша іске асады, белгілермен жұмыс істейтіндіктен олар «аналогтық белгілер» болып саналады. Сонымен семиология екі жақты өзгерісті қажет етеді: бір жағынан баяндауға тән бейненің аналогиялық белгіге дейінгі редуциясы, екінші жағынан осы белгілердің кодификациясы, баяндаудың негізінде тілдің (аналогиясы жоқ) құрылымын ашу. Барлығы аналогия бойынша жүзеге асатын баяндау мен оның «цифрлық» немесе «цифрланған» құрылымының арасында болады.

Дәл сол бейнені баяндауға ауыстырғанда, біз оған жалған кейіп бердік, оның шынайы сипатын, қозғалысын алып тастадық. Сондықтан Бейне-қозғалыс ұқсастық мағынасында аналогия емес: оның көрсететін объектісіне ұқсамайды. Мұны Бергсон өзінің «Материя және жад» деп аталатын бірінші тарауында көрсеткен: егер біз қозғалысты қозғалыстағы денеден шығарсақ, бейне мен объект арасында ешқандай айырмашылық қалмайды, өйткені айырмашылық тек қимылсыз объектіде ғана болады. Бейне-қозғалыс шексіз функция сияқты қозғалыстағы бұл да сондай объект. Бейне-қозғалыс бұл объектінің өзінің модуляциясы.

Бұл мәселеге байланысты Пазолинидің аса күрделі тезисін дұрыс түсінбей қалу қаупі бар. Умберто Эко «семиологиялық қарапайымдығы» үшін оны айыптады. Бұл Пазолиниді қатты ашуландырды. Қулықтың тағдыры мынадай – оқымысты, аңғал көріну. Пазолини семиологтарға қарағанда, алысты көздейтін секілді: ол киноны тілмен байланыстырғысы келеді, оған екі есе артикуляция береді (монемаға эквивалент планға, сонымен қатар кадрда пайда болатын объектілерге, фонемаға эквивалент «кинемаларға»). Ол универсалды тіл тақырыбына қайта оралғысы келетін сияқты. Пазолини былай анықтайды: Бұл тіл (...) шындық тілі. «Шындық туралы дескриптивтік ғылым» – семиотиканың жете танылмаған табиғаты, ол вербалды және вербалды емес бар тілдердің шегінен шығады. Бұл қозғалысты білдіретін бейне – қозғалыс (план) өзгеріс немесе қалыптасуға қатысты бірінші артикуляцияны ғана емес, сондай-ақ оның арасында пайда болатын, объект бейненің (кинеманың) ажырамас бөлігі саналатын объектіге қатысты екінші артикуляцияны да көрсететіні туралы сөз қозғалып отыр ма? Мұндай жағдайда Пазолиниге қарсы шығу бекершілік, онда объект – бұл референт, образ – таңбалаушының үлесі: ал шындықтың объектісі бейненің бірлігі, бейне-қозғалыс сияқты шындық өзінің объектісі арқылы «сөйлейді». Мұндай мазмұнда кино саналуан тәсілмен объектінің тілін табады: Казанда объект мінез-құлық функциясымен көрініс тапса, Ренеде объект менталды функция, ал Озуда объект формальды немесе натюрморт функциясымен, ал Довженко мен оның ізбасарлары Параджановта материалды функция, рухпен көтерілетін ауыр материя («Саят Нова» материалды объект тілінің теңдессіз жауһары).

Расында, шындық тілі – тіпті тіл емес. Бұл бейне-қозғалыстың жүйесі, осы зерттеудің бірінші бөлімінде байқағанымыздай ол вертикалды және горизонталды осьпен анықталды, бірақ парадигма және синтагмамен ортақ дүниесі жоқ, алайда екі «процесті» көрсетеді. Бір жағынан бейне-қозғалыс өзгермелі тұтастықты көрсетеді әрі объектілер арасында қалыптасады: бұл дифференциация процесі. Сонымен, бейне-қозғалыстың (план) барлық айтылуы мен олардың арасында өтетін объектісіне қатысты екі жағы бар. Тұтастық объектілер арасында үздіксіз бөлінеді және объектіні бір тұтастыққа біріктіреді: «тұтастық» бірінен екіншісіне өзгереді. Екінші жағынан бейне-қозғалыстың интервалдары бар, интервалмен ара қатынасын белгілесек, бейнелердің белгілермен бірге ерекше түрлері пайда болады, осы арқылы олардың әрбірі өздігінше немесе басқаға қатысты өздері қалыптасады (мәселен, бейне-перцепция интервалдың бір шетінде, бейне-әрекет екінші бір шетінде, бейне-эмоция интервалдың өзінде орналасады). Бұл спецификация процесі. Бұл бейне-қозғалыстың құрамдас бөлігі екі жақты көзқараспен қарағанда спецификация мен дифференциация – кез-келген модуляциялық қасиеті бар сигналды материяны қалыптастырады: сенсорлық (визуалды және дыбыстық), кинесикалық, интенсивтік, аффективтік, ритмикалық, тоналдық, тіпті вербалдық (ауызша және жазбаша). Эйзенштейн басында оларды идеограммамен салыстырды, кейін ішкі монологты прото-тіл немесе байырғы тіл ретінде терең



салыстыру жасады. Тіпті вербалды элементтері бар болған күннің өзінде мұны тіл немесе сөз деп айтуға келмейді. Бұл пластикалық масса, таңбаланбайтын және асинтаксистік материя, аморфты болмағанымен, лингвистикалық жағынан рәсімделмеген, бірақ семиотикалық, эстетикалық және прагматикалық тұрғыда қалыптасады.

Эйзенштейн өзінің идеограмма теориясынан шұғыл түрде бас тартып, ішкі монолог концепциясын қабылдайды, әдебиетке қарағанда кино көптеген мүмкіндіктер береді деп ойлайды: «Фильмнің формасы жаңа мәселені туындатады». Марр мектебінің кейбір лингвистері сияқты ол алдымен ішкі монологты байырғы тілмен немесе прото-тілмен салыстырады. Дегенмен саналуан мәнерге толы сәттері бар ішкі монолог визуалды және дыбыстық бейнеге жақын келеді: Сепараторды өте сәтті енгізгеннен кейін, «Ескі мен жаңа» фильмінде үлкен эпизодты үлгілі мысал ретінде алуға болады.

#### *«Ескі мен жаңа» фильмінен үзінді*

Сонымен біз семиологияны емес, тілге тәуелсіз бейнелер мен белгілердің жүйесі ретінде «семиотиканы» анықтап алуымыз қажет. Лингвистиканы семиотиканың бөлігі ғана деп қарағанда семиологиядағы сияқты тілсіз тілдің бар екені туралы айтпаймыз, тіл тілсіз (non-langagière) материяға өзгертетін өз реакциясында өмір сүреді. Сондықтан баяндау мен нарративтілік айқын бейненің мәліметі емес, керісінше осы реакцияның нәтижесінде пайда болатын салдар. Нарративтілік бейненің өзінде қалыптасады, бірақ ол мәлімет емес. Дыбыссыз кинодағы жазба мен дыбысты кинодағы ауызша кинематографиялық баяндаудың табиғатында негізінен таза кинематография бар ма деген сауалға келгенде, бұл мүлдем басқа мәселе, ол кері реакциясына бағытталған бейне мен белгілер жүйесіне қатысты шарттар мен баяндаулардың ерекшелігін ескереді.

Семиотиканы ойлап табуындағы Пирстің үлесі тілдік анықтамалардың негізінде емес, белгіні бейне мен комбинация арқылы түсінуінде жатыр. Бұл біздің қысқаша түйін ретінде беретін бейне мен белгінің орасан зор классификациясының қалыптасуына алып келді. Пирс бейнеден, феноменнен немесе көрінетін нәрседен бастайды.

Оның көзқарасы бойынша бейненің артық кем емес үш түрі бар:

1. Сол қалпында өзіне ғана қатысты, сапасына немесе күшіне, таза мүмкіндігіне тиістіні ғана көрсетеді;
2. Басқа нәрсе арқылы өзіне қатысты, тіршілік ету, әрекет-реакция, күш-салу – қарсыласу;
3. Бір заттың басқамен байланысы арқылы өзіне қатысты, қарым-қатынас, заң немесе қажеттілік арқылы беріледі.

Бірінші (сол қалпында өзіне ғана қатысты, сапасына немесе күшіне, таза мүмкіндігіне тиістіні ғана көрсетеді, мысалы қызыл түсті айтқанда сөйлемде біз өзімізге тән нәрсені табамыз «сен қызыл көйлек кимедің» немесе «сен қызылдасың»); екіншісі (басқа нәрсе арқылы өзіне қатысты, тіршілік ету, әрекет-реакция, күш-салу – қарсыласу); үшінші (бір заттың басқамен байланысы арқылы өзіне қатысты, қарым-қатынас, заң немесе қажеттілік арқылы беріледі). Бейненің үш түрі тек бірінші, екінші, үшінші деп аталатын реттік санды ғана білдірмейді, сонымен қатар маңыздылыққа ие: бейненің екінші түрінде «екі» саны бар, дәл сондай екіншіде бірінші, үшіншіде «үш» бар. Егер үшіншісі аяқталуын білдірсе, себебі оны диадамен құру мүмкін емес дегенмен триаданың комбинациясы өздігінен немесе өзге түрлерімен жиынтық құруы мүмкін. Пирсте белгі бейненің үш түрінің комбинациясы ретінде ретпен көрсетіледі: белгі – бұл өзге бейнеге (оның объектісіне) қатысты, «интерпретант» қалыптастыратын үшінші бейнемен байланысты бейне, өз кезегінде шексіз белгі.

Осының барлығынан Пирс бейненің үш түрі мен белгінің үш аспектісін үйлестіріп, белгінің тоғыз элементін және оларға сәйкес келетін он белгіні шығарады (өйткені барлық элементтердің комбинациясы логикалық тұрғыда мүмкін емес еді). Бейнеге қатысты белгінің функциясы қандай деп сұрасақ, бұл когнитивті функция сияқты: белгі өзінің объектісін тануға емес, керісінше басқа белгідегі объектіні тануға бағытталады және интерпретанттың функциясы оған танымның жаңа элементтерін қосады. Бұл шексіздікке созылған екі процесс іспеттес. Не болмаса белгіні «қарым-қатынасты тиімді ететін» функциясы бар деп айтуға болады: қатынас пен заң бейне сияқты өзекті емес деп айту қисынсыз, десек те олар бұрынғы қалпындағыдай тиімді болмай тұр «қажет болғанда» ғана оны іске асырады, оларға білім береді. Пирс содан бері қаншалықты семиолог болса, сондай лингвист те болды. Өйткені белгінің





элементтері тілге ешқандай басымдық бермейді, белгімен ортақ дүние емес, және лингвистикалық белгілер – таза танымды қалыптастыратын белгінің бірден-бір түрі, яғни сана немесе көрініс болсын бейнедегінің барлығын бойына сіңіреді. Олар қабылданбайтын материяны баяндауға жібермейді, демек семиотиканың тілге бағынатынын қайта енгізеді. Алайда Пирс бастапқы ұстанымынан шегініп, «шындық туралы дескриптивті ғылым ретінде» семиотиканы құру жолында одан бас тартты (Логика). Себебі өзінің феноменологиясында қорытынды жасаудың орнына ол факт ретінде бейненің үш түрін береді.

Пирстің бірінші, екінші және үшіншісі бейне-аффектіге, бейне-әрекетке және бейне-қатынасқа сәйкес келетінін алдыңғы зерттеулерден байқадық. Оларды қозғалыс интервалымен байланыстырған бойда материя ретінде үшеуі де бейне-қозғалыстан шығады. Демек, бұл дедукция алдымен бейне-қабылдауды негіз етіп алғанда ғана ықтимал. Әрине, қабылдау кез-келген бейнеге тең келеді, өйткені бейнелер бір-біріне барлық тұстары және бөліктерімен әсер етеді. Біз оларды бейнеде қабылданған және орындалған қозғалыс деп бөлінетін қозғалыс интервалымен байланыстырғанда соған қатысты ғана өзгереді, бейне қозғалыстың бір тұсы ғана «қабылдайды», ал екіншісі өзге де бөліктерімен оны «жасайды» деп атайды. Сонда қарапайым қозғалысты ғана емес, қозғалыстың интервалға қатынасын білдіретін ерекше бейне-қабылдау қалыптасады. Егер бейне-қозғалыс әлдеқашан перцепция болса, онда бейне-перцепция перцепцияның перцепциясы болады, ал перцепцияның қозғалыспен немесе оның интервалымен тең келетініне қарай екі полюсі болады (барлық бейнелердің бір-біріне қатысты өзгерісі немесе барлық бейнелердің олардың біреуіне ғана қатысты өзгерісі). Перцепция бейне-қозғалыстың шеңберінде бейненің бірінші типін көрсетпейді, егер әрекет перцепциясы, аффект, қатынас т.б. бар болса басқа түрлерінде өздерін жалғастырмайды. Сонымен, бейне-перцепция бейне-қозғалысқа байланысты әрекет ететін дедукциядағы нөлдік деңгей іспеттес: Пирстің біріншісіне дейін онда «нөлдік» болады. Бейне-қабылдауға қарағанда бейне-қозғалыста бейненің өзге түрлері бар ма? деген сұраққа келгенде, интервалдың түрлі аспектісімен шешіледі деп жауап беруге болады: бейне-перцепция қозғалысты бір қырымен қабылдайды, ал бейне-аффект интервалдың орнын басады (бірінші), бейне-әрекет қозғалысты өзге қырынан көрсетеді (екінші), ал бейне-қатынас барлық қозғалысты интервалдың бүкіл аспектілерімен қайта қалпына келтіреді (үшіншісі дедукцияның аяқталуы ретінде қызмет атқарады). Сонымен қатар Бейне-қозғалыс бейнедегі баяндауды құратын сенсомоторлық тізбекке жол береді. Бейне-перцепция мен өзгелерінің арасында дәнекер жоқ, өйткені перцепция басқа бейнеде өздігінен жалғасады. Өзге жағдайда жалғасын пассаж сияқты көрсететін дәнекер міндетті түрде қажет. Сонымен нәтижесінде біз үш емес, алты сезімдік және айқын бейнелерді таптық: бейне-перцепция, бейне-аффект, бейне-импульс (аффекті мен әрекеттің арасындағы дәнекер), бейне-әрекет, бейне-рефлексия (әрекет пен қатынас арасындағы дәнекер), бейне-қатынас. Бір жағынан дедукция типтердің генезисін, екінші жағынан оның нөлдік деңгейін құратындықтан бейне-перцепция әрбір жағдайға бейімделген басқа да биполярлы композицияға бағытталады, бейненің әрбір түрінен кем дегенде композицияның екі немесе генезистің бір белгісін кездестіреміз.

Пирспен салыстырғанда «белгі» терминін біз мүлдем басқа мағынада қолданамыз: бұл оның биполярлық композиция немесе генезисі тұрғысынан алғанда бейне түрлеріне қатысты, ерекше бейне. Әрине мұның барлығы осы зерттеудің бірінші бөлімінде айтылған; сондықтан оқырман оны өткізіп алуы мүмкін, егер алдын анықталған белгілер есте сақталса, біз өзімізге Пирстің бірқатар терминдерін мағынасын өзгертіп енгіземіз. Сонымен бірге бейне-перцепцияның композиция белгісі дицисигмум мен ревма болып саналады.

Дицисигмум перцепцияның перцепциясына қатысты әрі қарапайым кинода кездеседі, камера қарап тұрған кейіпкерді «көргенде» тұйық кадрды қосады, сонда перцепцияның қатаң күйі қалыптасады. Ал рема өтпелі немесе баяу қабылдауға қатысты, үнемі кадр арқылы өтеді. Энграмма түбінде генетикалық белгіні немесе перцепцияның газ тәрізді күйін, оның екі түріне негізделген молекулалық қабылдауды көрсетеді. Бейне-аффектінің құрамдас белгісі сапа немесе мүмкіндік болатын икона; бұл сапа немесе мүмкіндік тек (бетпе-бет) көрсетіледі, бірақ өзекті емес. Алайда квалисигмум немесе потисигмум генетикалық элементті, сондай-ақ олар кез келген кеңістікте сапа немесе мүмкіндікті құрайды, яғни кеңістікте шынайы орта ретінде әлі қалыптаспайды. Бейне-импульс идолдардан тұратын, аффекті мен әрекеттің арасындағы дәнекер, Мейірімділік пен Зұлымдық идолы: бұл үзінділер өзгерген ортадан алынған, дегенмен ортаның ықпалымен генетикалық тұрғыда нағыз әлемінің симптомына оралады. Бейне-әрекет өзгерген толыққанды шынайы ортаны меңзеп отыр, онда жаһандық жағдай бірқатар әрекетке итермелейді немесе керісінше әрекет жағдайдың бір бөлігін ашып береді: сонымен оның құрамдас екі белгісі синсигмум және индекс. Ситуация мен әрекет арасындағы ішкі байланыс кез-келген жағдайда импринтинг деп аталатын генетикалық элементті түзеді. Әрекеттен қатынасқа өтетін бейне-рефлексия әрекет пен ситуация жанама өзара қатынасқа түскенде пайда болады: белгілер – фигуралар, аттаркия немесе инверсия.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Бейнелер мен белгілерге қысқаша шолу

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Генетикалық белгі дискурсивті, яғни сұраққа тәуелсіз дискурстың әрекеті мен ситуациясы: дискурстың өзі тілде жүзеге асады ма? Бейне-қатынас түбінде көрсететінінің барлығын қозғалыспен байланыстырады, әрі қозғалыстың бөлгені бойынша өзгертеді: құрамдас екі белгі маркасы немесе мәні болады, онда екі бейне әдеті («табиғи» қатынас), демаркасы және мәні бойынша бірігеді, бейне соның негізінде табиғи қатынастан немесе қатардан алшақтайды; оның генезисінің белгісі символ болады, тіпті өз еркімен біріккен («абстрактілі» қатынас) екі белгіні салыстыратын жағдай туындайды. Бергсон бейне-қозғалысты материяның өзі деп көрсетеді. Бұл семиотикалық тұрғыда қалыптасқанмен, семиотиканың бірінші өлшемін құрса да лингвистикалық жағынан қалыптаспаған материя. Шын мәнінде бейненің сан алуан түрі бейне-қозғалыстан туындайды, бұл материяны сигналды материяға айналдыратын оның барлық алты түрінің элементтері бар. Бұл белгілер – тоқтаусыз осы бейнелерді құратын, біріктіретін, қайта жасайтын қозғалыстағы материяда алып жүретін айқын кескіндер. Сонымен соңғы сұрақ туындайды: Пирс не үшін барлығын үшіншімен яғни бейне-қатынаспен аяқталады деп санайды, одан тыс ештеңе жоқ па? Бұған бейне-қозғалыс жағынан қарағанда оның дұрыс екені күмән келтірмейді: оны көрсететін, барлығымен байланысты қатынаспен жиектеледі, сондықтан жалпыға сәйкес келетін өзгерісті анықтап, қатынас логикасы бейне-қозғалыстың өзгерісін аяқтағанға ұқсайды.

Байқағанымыздай кино бұл мазмұнда Хичкок фильміне ұқсас, объект қатынас ретінде айқын қабылдап, бейне-қозғалыстың жүйесін аяқтайды және киноны классикалық деп атауға болатын логикалық деңгейге жеткізеді. Сонымен қатар біз бейне қозғалысты жоятын, барлық бағыты бойынша перцепциясына, қатынасына әсер ететін белгіге тап болдық, ол жалпы бейне-қозғалысты күмәнді етті: бұл опсигнум және сонсигнум. Енді қозғалыс интервалы ондай болған жоқ, бұған байланысты бейне-қозғалыс бейне-перцепцияда интервалдың бір шетін, бейне-әрекетте екінші шетін көрсетеді, ал бейне-афферті сенсомоторлық тізбекті құру үшін екеуінің арасында болады. Керісінше сенсомоторлық байланыс бұзылды, Қозғалыс интервалы бейне-қозғалысқа қарағанда өзге бейненің пайда болуына түрткі болды. Сонымен, белгі мен бейне өздерінің арақатынасын өзгертті, енді белгі бейне-қозғалысты нақты формада көрсететін материя ретінде саналмайды, белгіден белгіге формасын құрып, материяны өзі анықтайтын өзге бейнені көрсетеді. Бұл тілдік емес, таза семиотиканың екінші өлшемі болды. Айқын материяны құратын жаңа белгілердің тұтас тізбегі пайда болды, немесе онымен анықталатын бейне қозғалыстың икеміне келмейтін бейне-уақыт. Біз енді Пирстың үшіншісін бейне мен белгі жүйесінің шегі ретінде қарастыра алмаймыз, өйткені опсигнум (немесе сонсигнум) іштен жаңа импульс береді.

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

1. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
2. Бергсон «Творческая эволюция». – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
3. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.
4. Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жиллю Делезу. – М.: Киноведческие записки № 46, 2000.