



КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Осы шақ шебі және өткен шақ
қабаты (Бергсонға жасалған төртінші
талдау) – 2-жалғасы



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Осы шақ шебі және өткен шақ қабаты (Бергсонға жасалған төртінші талдау) – 2-жалғасы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Негізгі идеялар:

1. Ең алғаш тура бейне-уақыт Уэльстің «Азамат Кейн» фильмінде пайда болды.
2. Тергеуші тексеруге кіріскенде әрбір тергеуге алынған куәгерлер Кейннің виртуальды өткен шақ қабатын не шеңберін құраған, континуум ретінде өмірінің әр бөлшегі туралы айтып береді. Сұрақ әр сәтте былай қойылады: мына континуумде ме? Rosebud деп аталатын зат мына қабатында орналасқан ба?

Бүгінгі дәрісімізде Орсон Уэллстің фильмдеріндегі бейне-уақытты Делөздің қалай талдайтынын қарастыратын боламыз.

Кинематографиялық образ өз табиғатына орай осы шаққа жатады деп есептеу қате болар еді. Роб-Грийеге қатысты алсақ, мұндай көзқарас, қулықтан ба әлде күлкі қылу үшін бе, айтылып қалады: ол онсыз да осы образдың ерекшелігі бола тұра неге ол образдарды осы шақта жасағысы келді? Кинода ең алғаш тура бейне-уақыт пайда болғанда, ол ол осы шақ аспектісі негізінде пайда болған жоқ (тіпті аралас болса да), керісінше, ол өткен шақ қабатында, – Уэльстің «Азамат Кейн» фильмінде болды. Уақыт өз соқпағынан шығып кетті, ол қимылға тәуелділігін жойды, қарама қарсы бағытқа өзгерді; темпоральдық займақтардың бірге қатар өмір сүруі ретінде көрсетілді, бұл зерттеуді қажет етеді. «Азамат Кейн» фильмі схемасы қарапайым көрінуі мүмкін: Кейн қайтыс болды, куәгерлерді тергеу басталады, олар бейне-естелік процесін субъективті flashback' off сериясы негізінде құрайды. Десек те ол – өте күрделі. Тергеу «алқызыл бітеугұл» сөзінің мағынасын ашуға бағытталады.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Тергеуші тексеруге кіріскенде әрбір тергеуге алынған куәгерлер Кейннің виртуальды өткен шақ қабатын не шеңберін құраған, континуум ретінде өмірінің әр бөлшегі туралы айтып береді. Сұрақ әр сәтте былай қойылады: Мына континуумде ме? Rosebud деп аталатын зат мына қабатында орналасқан ба? Әрине, өткен шақтың бұл аймағы хронологиялық тұрғыдан бұрынғы осы шақ сияқты бағытталған, олар соған жібереді. Бірақ сол уақыт ағымын еш қиындықсыз басқа бағытқа бұрып жібере алсақ, оның себебі өзіне және актуалды осы шаққа қатысты деген сөз, бұл шақта іздеу жұмыстары жүріп жатыр (Кейн өліп қалған), олардың әрқайсысы бір мезгілде қатар өмір сүруде, уақыттың әр аймағында әр түрлі аспектіде Кейннің бар өмірі қамтылған. Әрқайсысында Бергсон «жарқын нүктелер» яғни сингулярлық деп атаған қасиеті бар, жекелеген нүктелер, бірақ әрқайсысы бұл нүктелер аумағына «бұлыңғыр тұман» сияқты Кейннің бүкіл өмірін, Кейннің тұтас бейнесін топтастырған.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Әрине, бейне-естелік процесін іске қосу үшін, бұрынғы осы шақты қалпына келтіру үшін куәгерлер осы қабатын көтереді. Өткен шақтағы осы шақ қайта қалпына келтірілген бейне-естеліктен айырмашылығы үлкен болады, таза өткен шақ өткен шақтағы осы шақтың таза өткен шағы ғана бола алады. Әр куәгер жалпы өткен шаққа секіріс жасайды, бір мезгілде қатар өмір сүре алатын бөлшектерге, аймақтарға енеді, сөйтіп бейне-естелік аймағындағы кейбір сәттерді не бөлшектерді ғана нақтылы түрде көрсетеді.

Бейне-естелікте тұтастық жоқ, себебі ол екі бағыттың ортасында «екіге жарылып жүр». Ол екі түрлі бір біріне ұқсамайтын образдар тудырады «Азамат Кейннің» атақты монтажи олардың арасындағы көптеген қарым-қатынасқа анықтама береді (ритм). Алғашқылары оның әдеттері мен көкейкестілігін, өткен осы шақтың моторлы серияларын қалпына келтіреді. Бұл әр нүктеден түсірілген сьемкалар, олардың реті Кейннің ерлі-зайыпты кезіндегі әдеттері мен көңілсіз күндері мен босқа өлген уақыттары туралы айтады.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Бұл қысқа бірнеше план, кадрдың үстіне кадр қою, ол жерде Кейннің ерік-жігерінің жиынтық эффектісі көрсетіледі (Сюзеннен әнші жасап шығару). Сартр бұл жерде қимылдың қарапайым қасиеттерін немесе өтіп бара жатқан осы шақты көрсететін ағылшын фрекентативінің эквивалентін, яғни жиі қайталанатын баламасын көреді. Бірақ Сюзеннің барлық тырмысып істеген іс әрекеттерінің ақыры өзіне өзі қол жұмсаумен бітсе, оны түсіру алаңында ұзартылған планмен, кадр түбінен көрсетсе не болады? Бұл жерде



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Осы шақ шебі және өткен шақ қабаты (Бергсонға жасалған төртінші талдау) – 2-жалғасы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

образ, бейне өткен шақ қабатының бір бөлігін өте терең зерттеуге кіріседі. Түбінде жатқан бейнелерде өткен шақ бөлшектері әр түрлі деңгейде көрініс табады, әр бөлшекте өзіндік бояулары мен потенциал бар, бұл бейнелер Кейннің ерік-жігері құдіретінің критикалық тұстарын астын сызып көрсетеді. Кейіпкер іс-әрекет жасай отырып, өткен шаққа өтеді және өткен шақта қимыл жасайды: уақыт қимылға тәуелді емес, керісінше, қимыл уақытқа тәуелді. Мысалы, үлкен түсірілім алаңында Кейн кадр түбінен досын қуып жетіп, ұрыспақ болған сәтінде Кейін өткен шақта қимылдайды, осы қимылы арқылы екіге айырылады.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Уэллс кадр тереңдігін барлық кадрде кездесетін диагональ не жарық сәуле кейпінде өзгеше түсінеді; ол әр план элементтерінің өзге пландармен өзара әрекеттесуін тудырады, әсіресе, соңғы панның алдыңғы планмен тікелей байланысын қамтамасыз етеді (Өзіне өзі қол жұмсау көрінісінде Кейн артқы, планда кішкентай кейіпте түпкі жақтағы есікке атып кіреді, ал Сюзеннің өлімі көлеңкеде орташа планда көрсетіледі, ал үлкен бокал ірі планда көрсетіледі).

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Уэллске дейін кадр тереңдігі тек Ренуарда, әсіресе, «Ойын тәртібі» фильмінде, және Штрогеймде, әсіресе, «Ашкөздік» фильмінде кездескен. Тереңдікті көрініс арқылы үлкен бұрышпен үлкейте отырып, Уэллс алдыңғы планда артқы планда кішірейгендермен сәйкесетін өте үлкен фигураларға қол жеткізеді, ол осылайша бояуы қанық болады, жарыққа толы орталық фонда орналасады, көлеңкелі масса алдыңғы планға шығады, көзге ұрып тұрған карама-қайшылықтар, контрастар кадрдағы көпті суреттейді, төбелер биіктікті ашып көрсету үшін көрінетін болады, олар өз бетінше үлкен, немесе керісінше, перспективаға сәйкес кішірейтілген. Әр дененің өлшемі әр түрлі панның шегінен шығып кетеді, көлеңкеге енеді, не көлеңкеден шығады, және сол дененің алдында немесе артында орналасқан өзге денелермен қарым-қатынасын көрсетеді: бұл массивтік өнер.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Бұл жерде «барокко» немесе «неоэкспрессионизм» терминдерін тура мағынасында қолдануға болады. Тереңдікке бұлай бостандық бергенде, ол континуумды ғана емес, өзге өлшемдердің бәрін өзіне бағындырады: үздіксіздік қасиетіне не ұзақтық бостандыққа шыққан тереңдікке әсер ете бастайды, тереңдік енді уақытқа емес, кеңістікке бағынады. Ол кеңістік өлшемдеріне сыймайды.

Тереңдік параллелді пландар реттілігіне болғанда, ол уақытты білдірді, бірақ жанама ретінде ол кеңістік пен қимылға тәуелді болып қала берді. Ал тереңдіктің жаңа түрі уақыттың белгілі бір аймағын қалыптастырады, өткен шақ бөлігі, ол бөлік әртүрлі өзара қатынасқа түсетін пландардан алынған оптикалық элементтер мен аспектілер арқылы айқындалады. Бір планнан екінші планнан көшіп отыратын жылжымайтын байланыс жиынтығы өткен шақтың белгілі бір бөлігін немесе ұзақтық континуумын құрайды.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Екінші мәселе кадр тереңдігі функциясына қатысты. Базен ол қызметке шынайылық функциясын жатқызғаны белгілі, оның ойынша көрермен бейнені дайын күйінде алмауы керек, керісінше ол өзіндік бейне-перцепциясын қалыптастыру керек. Митри оны жоққа шығарды, ол кадр тереңдігінің көрерменді диагональ арқылы немесе саңылау, жарық арқылы көруге мәжбүрлейтін кадр тереңдігінің күші бар екенін көрді. Базеннің ұстанымы күрделі: ол «Ойын тәртібі» фильмінде байқағанымыздай, «шектен тыс сахналандыру, театрландыру» арқылы шынайылықтың көлемін ұлғайтуға болатынын дәлелдеді. Театрлық қызмет те, шыйнайылық функциясы да бұл мәселені шешпейді. Біздің ойымызша, кадр тереңдігі функциясының жиынтығы болады, олардың барлығы тікелей бейне-уақытта жинақталады. Кадр тереңдігінің негізгі қасиеті – ол уақыттың карама-қарсы бағыттағы қимылға тәуелділігін өзгертеді, сөйтіп ол жалпы уақытты ашып көрсетеді.

Әрине, біз кадр тереңдігі бейне-уақытқа қатысты ерекше құқықтары бар деп кесіп-пішіп айта алмаймыз. Тура бейне-уақыттың көптеген түрлері бар. Тереңдікті жою арқылы пайда болатын түрлері



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Осы шақ шебі және өткен шақ қабаты (Бергсонға жасалған төртінші талдау) – 2-жалғасы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

бар (тереңдіктің кадрдың ішінде болуы, және кадрдың тереңдігі); бұндай бейнелердің әдеттегі түрлері уақыт концепциясының айырмашылығына қарай әртүрлі бола алады, Дрейер, Роб-Грийе мен Зибербергтің әрқайсысы әр түрлі жұмыс істейді... Кадр тереңдігі тура бейне-уақыттың белгілі бір түрін, өткен шақтың виртуалды аймағы мен әр аймақтың аспектілерін жасайды, ол еске алу, жады арқылы анықталады. Бұл шынайылықтың функциясы емес, еске алу мен темпорализация қызметіне көбірек жақын, яғни, еске алу толық мағынасында қолданылмайды, тек «еске алуға» шақырады.

Біз мұнда «Кадр тереңдігі тура бейне-уақыттың белгілі бір түрін, өткен шақтың виртуалды аймағы мен әр аймақтың аспектілерін жасайды, ол еске алу, жады арқылы анықталады. Бұл шынайылықтың функциясы емес, еске алу мен темпорализация қызметіне көбірек жақын, яғни, еске алу толық мағынасында қолданылмайды, тек «еске алуға» шақырады» туралы айтып тұрмыз.

Бұл фактінің бірінші бар екенін анықтау қажет, тек содан кейін ғана талдау керек: көп жағдайда, кадр тереңдігі айқыныс көрініс табады, ол жады, еске алу көмегімен жүзеге асады. Міне, бұл Бергсонға тән кинематографтың тағы бір қыры, бұл жерде бейне-естеліктен тұратын, flashback көрсете алатын түрдегі психологиялық жад туралы айтылып тұрған жоқ. Бұл жерде уақыт хронологиясына сәйкес бірінің артынан бірі жүріп отыратын осы шақтың реттілігі туралы да айтылып тұрған жоқ. Мұнда актуалды осы шақ шеңберінде және ілгерідегі еске алу бейнесінің құрылымынан туатын өткен шақты тірілтуге тырысқан немесе еске алу бейнесі туындайтын өткен шақ қабатының зерттеуі туралы айтылады. Бұл жадының метафизикалық екі жағы болып саналатын психологиялық жадының «жақын жағы» және «арғы жағы». Бергсон жадының ең соңғы екі нүктесін өткен шақ қабатының үлкеюі мен актуальды осы шақтың кішіреюі деп түсінеді. Олардың арасында қарым-қатынас бар, жадыда өткен шақты тірілті дегеніміз өткен шақтың сол аймағына секіріс жасау деген сөз, ол жерде, біз болжағандай, виртуальды кен бар, әрі сығымдалған актуалды осы шаққа қатысты барлық қабаттар мен аймақтар білесіп, қатар өмір сүреді, осы арқылы өткен шақты тірілтеді (психологиялық көзқарас бойынша, осы шаққа қатысты олар бірінің артынан бірі жүріп отырады). Бұл фактіні байқауға болады, себебі кадр тереңдігі өткен шақтың тірілуін процесс ретінде көрсетеді, ал кейде біз зерттеу мақсатында іздеп жүрген еске алуды табу үшін өткен шақтың виртуалды қабаты ретінде көрсетеді. Бірінші жағдайда, «Азамат Кейн» фильмінде кішірейтіп өте жиі қолданылады: Мысалы ішкілікке салынған, мейрамхананың үлкен бөлмесінде көзден ғайып болып бара жатқан Сюзанға есіне бір нәрсе болса да түсіруге тырысқан камера төбесінен төнеді.

Бейне-естелік өздігінен аса қызық емес екені анық болды, бірақ ол өз шеңберінен шығып кеткен 2 құбылысты болжайды: таза өткен шақ қабаттарының алмасып отыруы, вариациясы, біз оны сол жерден таба аламыз және үнемі іздеу жұмыстары жаңғыртылып отыратын нақ осы шақтың сығымдалуы н болжайды. Кадр тереңдігі бірінен екіншісіне жылжып, шектен тыс сығымдалған қабатынан ең көлемді қабатына және керісінше жылжиды. Уэллс бірден кеңістікті де, уақытты да біресе ұлғайтып, біресе сығымдап формасын өзгертеді, ол біз еніп отырған жағдайдың қожайынына айналады. Камераны жоғарыдан және төменнен жылжыту уақытты сығымдайды, ал көлденең және жанынан жылжыту өткен шақ қабатын құрайды. Кадр тереңдігі жадының, еске алудың осы екі қайнар көзі арқылы нәр алады. Өңгіме бейне-естелік туралы емес, (flash-back туралы емес), керісінше дәл сондай образ оята отырып, өткен шақты тірілтуге нақ осы шақта тырысу және де сол образды табу, іріктеу, және оны осы шаққа әкелу мақсатында өткен шақтың виртуальды аймақтарын зерттеу туралы.

Көптеген қазіргі заманның сыншылары кадр тереңдігін жай ғана техникалық әдіс деп есептейді, олардың ойынша, оны талқылау Уэллстің көптеген жаңашылдықтарын көмескілейді. Әрине, жаңалық енгізу бар. Егер біз оған дәл фигурасына қарағандай еске алу, жады, еске алу функциясына да дәл солай қарасақ, істің техникалық жағынан бөлек тереңдік өзінің маңыздылығын сақтап қалады. Бұдан психологиялық бақытсыз жағдайлардан емес, уақыт аватарлары, және оны құрудағы кедергілерден тұратын жадының шымшытырық түрлері пайда болады. Уэллс фильмдерінде бұл кедергілер қатаң прогрессия ұстанымдары негізінде дамыған.

Бергсон негізгі екі мүмкіндікті айқындады: бейне өз рөлін жоғалтса да, өткен шақты еске алу бейнеде қайта тіріле алады, себебі тірілтілген осы шақ бейне пайдасын тудырып тұрған өзінің моторлы, қозғалыс ұзақтығын жоғалтты; немесе ол өткен шақтың бір аймағында сақталып тұрса да, актуалды осы шақ ол қатпарға жете алмайтындықтан еске алуды бейне түрінде де тірілте алмау. Бірінші жағдайда еске алу «қабылдау мүшелері аоқылы әлі де болса шақыртылады, бірақ оларға қолданыла алмайды»; екінші жағдайда «жадыны тірілту қызметі бұзылған».

Бұл оқиғаның драмалық эквивалентін темпорализация жадының көмегімен жұмыс істейтін Уэллстің фильмдерінен көреміз. Бәрі «Азамат Кейн» фильмінен басталады. Тереңдік сахна көрінісі мен мизансценаға



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Осы шақ шебі және өткен шақ қабаты (Бергсонға жасалған төртінші талдау) – 2-жалғасы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

монтажды енгізді деп көп айтылады, бірақ бұл толықтай шындыққа жанаспайды. Әрине, эпизодтық план өткен шақ қабаты болып есептеледі, себебі онда бейне-образға нәр беретін, өткен осы шақ қасиеттері сақталған көлегейлік пен жарық нүктелер бар. Монтаж өз бетінше де өмір сүре береді және тіпті мына 3 аспектіде де бола алады: эпизодтық планға қатысты, өтпелі осы шақтағы қысқа пландар арқылы өткен шақ қабатында, қабаттардың бір-бірімен өзара қарым қатынасында (Берчтың айтуынша, план ұзақ болған сайын оның қашан және қалай бітетінін білу маңызды); өткен шақты тірілтетін сығымдалған актуалды осы шақ қабатының қарым-қатынасына қатысты. Бұл тұрғыдан алғанда, «Азамат Кейн» фильміндегі әр куәгер өзіне ғана тән, өзін сол аймақпен байланыстырып тұрған өткен шақ қабатын тірілтуге тырысады. Бірақ бұл әрекеттердің барлығы «Кейн дәл қазір өлді, Кейн өлді» деген нақ осы шақпен кірігіп, мидай араласып кетеді, ол о бастан берілген белгілі бір бекітілген нүктені қалыптастырады («Мистер Аркадин» және «Отелло» фильмінде де дәл осы жағдай қайталанатын).

Бекітілген нүкте ретіндегі өлімге қатысты өткен шақтың барлық қабаттары бірге, бір мезгілде қатар өмір сүреді: балалық шақ, есейген сәт пен қарттық кезең. Уэллс үшін монтаж жоғары деңгейдегі кинематографиялық акт болып қалғанмен, оның мағынасы өзгереді: қозғалысқа орай қосымша бейне-уақытты құраудың орнына ол қатар, бірге өмір сүрудің режимін немесе тура бейне-уақыт шеңберінде хронологиялық емес, ретсіз қарым-қатынас қалыптастыра бастайды. Аспекттері бейне-естелікке айналатын өткен шақтың әртүрлі қабаты қайта тіріледі. Ал тақырып қашанда біреу: «Rosebud» деп аталатын таза еске алу дәл осы жерде жасырынып жатқан жоқ па екен?

Rosebud зерттеп отырған бір де бір аймақтан табылмайды, бірақ ол сол аймақтың бірінің ішінде, балалық шақта жүр, бірақ ол терең жерде жасырын жатқандықтан, барлығы оның қасынан өтіп кетеді. Оның үстіне, Rosebud оның қимылынан туған бейнеде пайда болады, бұл бейне ешкім үшін емес, және ол лақтырып тастаған шаналар өртеніп жатқан ошақта пайда болады. Rosebud бос нәрсе емес, ол бір нәрсені білдіреді, ештеңеге қажет емес, ешкім қызықтырмайтын, өздігінен жанып жатқан образға айналады. Ол әртүрлі актив кейіпкерлер арқылы тірілген өткен шақтың барлық қабаттарына күдік келтіреді: оның жадында пайда болған бейнелер мағынасыз-мәнсіз, себебі оларды бір жерде жинайтын осы шақ жоқ, өзінің өткен шақ қабаттарының бәрінің бос екенін сезген Кейн өлді.

«Азамат Кейн» фильмінен үзінді

Егер Уэллске ниглизм тән болса да, тек бұл жағдай мысал бола алмайды. Өлім қозғалмайтын нүкте ретінде басқа мағынаға ие болады. «Азамат Кейн» фильмінде де ол мына нәрсені көрсетеді: біз өткен шақ қабатына жеткен кезде бізді бір толқындар алып кеткендей әсерге бөленеміз, уақыт байланысы үзіледі, біз үздіксіз дағдарыс жағдайындағы сияқты темпоральдық уақытша күйге енеміз.

Уэллстің ниглизмін Ницшеден алған сөзбен айтуға болады: Естеліктердің көзін жойыңыз немесе өзіңізді жойыңыз... Аркадинның жоғалуымен басталған және аяқталған (Бұл «Азамат Кейн» фильмін еске түсіреді) фильм, ол Уэллстің фильмнен фильмге ауысқан сайын көзқарасының қатаюына кедергі болған жоқ, уақыт дағдарысының үздіксіз қалпында, өткен шақтың тірілтудің пайдасы жоқ екенін анықтау оны қанағаттандырмайды, ол кез-келген тірілту процесінің мүмкін емес екенін дәлелдейді, фундаментальды уақыт жағдайында тірілтуді жасау да мүмкін емес. Өткен шақтың аймақтар өз құпияларын сақтайтын болады, еске алуға тырысу бос уақыт жоғалту болады.

Құпиясын Уэллс білетін, ұзартылған пландарда өткен шақтың әр аймағына зерттеу жүргізіледі: мысалы бұрқылдап сөйлеген жезекше әйелдер кейіпкерді ұзын қоршау бойы ентелеп қуғанда («Шанхайдан келген әйел» фильмінде де псевдокісі өлтірушінің соңынан дәл осындай қуғын болады, ол қоршау мен жарық арқылы кеңістікте көрсетіледі). Бірақ та өткен шақ аймағынан енді еске алу бейнелерін емес, галлюцинациялық тұрмысты іздейді: әйелдер, кітаптар, жезөкшелер, гомосексуалдық және әртүрлі картиналар. Бұл жерде өткен шақ қабаттарының бір аласарып, бірі жоғары көтеріліп кеткен сияқты әсерге бөлейді, әр түрлі периодтар археологиядағы сияқты қабат-қабат болып жатады.

Шешуші таңдауды жасау мүмкін емес: қатар бірге өмір сүретін қабаттар өз сегменттерін салады. Жоғары деңгейдегі салмақты кітап порнографиялық кітап болып шығады: таяқ жеген балалар ең қатал ересек адамдар болып шығады, әйелдер сотқа қызмет етеді, юстицияны жезөкшелер жетектеп жүруі мүмкін, ұзын қолды адвокат хатшысы деген кім? Жай әйел ме, әлде жезөкше ме, көп қабатты досы ме? Бөлшектенген және тепе-теңдігін жоғалтқан өткен шақ аймағы жоғарғы әділдік ортасына енеді, ал ол бәрін мидай араластырып жібереді, олар жалпы өткен шақ ортасына түседі, ол жерде әр өмір басқа өмірге өзінің әділетсіздігі үшін құн төлейді (сократқа дейінгілердің тұжырымдамасы бойынша). Уэллске Кафка



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Осы шақ шебі және өткен шақ қабаты (Бергсонға жасалған төртінші талдау) – 2-жалғасы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

талқылауында жетістікке жеткен себебі, ол кеңістіктен алыс орналасқан, бір-бірінен хронологиялық айырмашылығы бар бөлшектер шексіз уақыт тереңдігінде байланысады және ол бөлшектер араласып кетеді, кадр тереңдігі дәл осы нәрсе үшін қызмет етеді: бір-бірінен хронологиялық айырмашылығы бар ұяшықтар бір бірімен тікелей фон арқылы байланысады. Бұл қабаттардың жалпы фоны қандай? Ол жерден бөлшектеніп шыққан соң, қайда құлайды? Барлық бөлшектер тек қосалқы болып қалатын ол қандай жоғарғы әділеттілік туралы көзқарас?

Өткен шақ қабаты бар: Ол – бейнелі образды құрастырып шығаратын қабаттар. Бірақ біз оны ең қатты сығымдалған аймақ бөлігі саналатын мәңгілік осы шақта тұратын өлім ретінде қолдана алмаймыз, біз тіпті оны қайта тірілте алмаймыз, себебі олар бөлшектенеді, мидай араласып кетеді, бөлшектенбейтін субстанция, материал ретінде бытырап кетеді. Мүмкін осы екі мүмкіндік бірігіп кетеді: мүмкін, универсалды субстанцияны біз өлімнің сығымдалған нүктесінде табармыз. Бірақ бұл араласып кету емес, бұл жерде уақыттың екі қалыбы бар: «Уақыт – үзіліссіз дағдарыс, ал терең деңгейде, уақыт – өлшеусіз, қорқынышты алғашқы материя, уақыт универсалды қалыптасу.

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.