



## КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Жалған дүниенің қуаты (ішкі  
мүмкіндігі)





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

## Фильмдер:

Паззолини «Теорема»

Кассаветес «Көлеңке»

Годар «Ер мен әйел»

## Негізгі идеялар:

1. Уэллс Ницше сияқты, сынап-мінеудің жүйесімен үздіксіз күресті: өмірден асқан артық құндылық жоқ, өмірді сынап-мінеуге де, ақтауға да болмайды; өмір күнәсіз, оған жақсылық пен жамандықтың арғы бетіндегі жаралғаннан бергі күнәсіздік тән.
2. Ницше айтқандай, «біз шынайы әлеммен бірге түр жасау әлемін де жоққа шығардық...» Сонда не қалады? Күштен басқа ештеңе емес тән ғана қалады. Бірақ күш қандай да бір қиындықтармен немесе ортамен бетпе-бет келмегені сияқты қандай да болмасын орталықпен де өзара қарым-қатынаста болмайды. Ол тек өзге күштерге тап болады, ол өзі әсер ететін немесе олар бұған әсер ететін басқа күштермен өзара қарым-қатынасқа түседі.
3. Ницше «билікке құштарлық» деп атаған нәрсені, Уэллс «характер» деп атайды.
4. Суретші ақиқатты жаратушы болып саналады. Себебі, оған жету, оны табу, суреттеу мүмкін емес, оны жасау қажет. Жаңаны жасаудан басқа ақиқат жоқ.
5. Ал енді кинематограф жағдайында субъект және объект дегеннің не екенін нақтылайық. Шартты түрде объективті деп камера көретін дүниені, ал субъективті деп кейіпкер көретін дүниені атайды.
6. Ақиқаттың идеалы не болмаса шынайы моделі қолданғанда көбі камера бір бұрын болған ақиқатқа жүгіне бастағанына байланысты өзгерді, - бірақ басқа жағынан әңгіме шартында ештеңе өзгерген жоқ: объективті және субъективтілер жылжытылды, дегенмен өзгерген жоқ, сәйкес келмеуші басқаша анықтала бастады; әңгіме шынайы болып қалды. Тек әңгіменің шынайылығы жалған болып қала берді.

Бүгін біз О.Уэллстің кинематографындағы Ницше философиясының ықпалы мен Делөз түсінігіндегі әңгіме туралы баяндайтын боламыз.

Тікелей бейне-уақытты босатып, бейнені жалғанның қол астына өткізіп берген ең бірінші адам ол – Орсон Уэллс еді. Сөзсіз, бұл екі аспекті өзара тығыз байланысты, бірақ жаңа заман сыншылары «Шындық пен иллюзия» фильмінде шарықтау шегіне жеткен екіншісін ерекше маңызды деп тапты. Уэллс шығармашылығында өзіндік ницшеге еліктеу бар, ол Ницшеден шындық туралы сынның негізгі бөлімдерін алған: «нағыз әлем» жоқ, ол болған емес, егер ол болған болса, оған қол жетпейтін еді және ол қайта тіріліп, пайда бола алма еді, ал егер қайта тіріле алатын болса, ол анда мүлде қажетсіз және артық болар еді.

Шынайы, нағыз әлем шындыққа ұмтылған «шынайы адамды» қарастырады, бірақ оның іс-әрекеті түсініксіз болуы мүмкін, бұл түсініксіз ер адам ішінде екінші бір кек деген адамды ұстап отырған сияқты: Отелло расында да шындыққа ұмтылады, бірақ ол қызғаныштан, одан да сорақысы ол қара адам болғандығы үшін туған кектен, ал Варгас өзі артық туған соң шынайы адам, ол ұзақ уақыт жауына айғақ іздеп архивін ақтарады, ол сондықтан өзінің әйелінің тағдырына селсоқ қарайтын сияқты көрінеді. Шынайы адам, ақырында, өмірді қалай сынап-мінеуден басқаны қаламайды; ол жоғары құндылықты ұсынады, ол жақсылықтың атынан сөз алып осы мүмкіндікке ие борлады; ол біреуді сынап-мінеуге ерекше құмар, ол өмірден зұлымдық пен тәубәсіне келуге тиімді күнәні ғана көреді: шындықтың моральдық шыққан тегі осындай.

Уэллс Ницше сияқты, сынап-мінеудің жүйесімен үздіксіз күресті: Өмірден асқан артық құндылық жоқ, өмірді сынап-мінеуге де, ақтауға да болмайды; өмір күнәсіз, оған жақсылық пен жамандықтың арғы бетіндегі жаралғаннан бергі күнәсіздік тән. Уэллстің сұқбаттарының басым көпшілігінде шындық түсінігін сынау адам мен өмірді сынап мінеумен үйлеседі.

Егер шындықтың идеалы қираса, сынап-мінеу мүмкіндігін сақтауға түр жасаудың қарым-қатынасы жеткіліксіз болады. Ницше айтқандай, «Біз шынайы әлеммен бірге түр жасау әлемін де жоққа шығардық...».

## Ницше

Сонда не қалады? Күштен басқа ештеңе емес тән ғана қалады. Бірақ күш қандай да бір қиындықтармен



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

немесе ортамен бетпе-бет келмегені сияқты қандай да болмасын орталықпен де өзара қарым-қатынаста болмайды. Ол тек өзге күштерге тап болады, ол өзі әсер ететін немесе олар бұған әсер ететін басқа күштермен өзара қарым-қатынасқа түседі. Билік (ішкі мүмкіндік, потенция, Ницше оны «билікке құштарлық» деп атайды, ал Уэллс оны «характер» деп атайды.) ықпал ету және өзіне ықпал еткізу мүмкіндігіне ие, бұл бір күштің екінші күшпен өзара қарым-қатынасқа түсуі болады. Бұл мүмкіндік үнемі жүзеге асады, қарым-қатынас үнемі болады, бірақ ол өзінде бар күштің деңгейіне байланысты өзгеріп отыратын тәсілмен жүзеге асады.

Біз қысқа, кесілген, бөлшектерге бөлінген монтаж, ұзақ план-эпизод сол бір ғана мақсатқа қызмет ететінін алдын-ала сеземіз. Біріншісі дене, тән реттілігін білдіреді, олардың әрқайсысы өз күштерін жүзеге асырады, немесе өзге дене күшінің әсеріне ұшырайды: «Әр план белгілі бір соққыны немес қарсы соққыны көрсетеді, тиген соққы немесе, тигізген соққыны көрсетеді». Енді бірі бір мезгілде орталықтардың көбеюі мен векторлардың молшылығында күш қарым-қатынасының өзгермелі, тұрақсыз жиынтығын көрсетеді. Бірінші жақтан да, басқа жағынан да біз бейнедегі күштер қақтығысын немесе бейнелердің өзара қақтығысын көреміз. Кейде «Фальстаф» фильміндегі соғыс қойылымындағыдай қысқа монтаж план-эпизодты кадрға бөлу арқылы көрсетеді, немес план эпизод үздіксіз кадрға бөлу арқылы «Зұлымдық мөрі» фильміндегідей қысқа монтаж тудырады. Біз Рененің бұл қосымшаларға басқа құралдар арқылы қол жеткізгенін көрдік.

Бұл өмірде барлық нәрсе күштердің қарым-қатынас мәселесін көтереді деген сөз бе? Ия, егер біз күш қарым-қатынасы сандық емес екенін ескерсек, бірақ ол міндетті түрде сапаны білдіреді. Өзгермейтін бір формада өзге күштерге жауап беретін күштер болады: «Мистер Аркадин» фильміндегі сарышаян тек шағуды ғана біледі, ол өзін суда әкеле жатқан бақаны да өзіне батып кету қаупі төніп тұрса да шағады. Яғни, күштер арасындағы өзара қарым-қатынаста өзгеріп тұратын тұрақсыздық тән: сарышаянның бақаға шаққан уы өзіне қарсы жұмыс істейді. Солай десек те, сарышаян – өзіне ықпал етсе де, өзі ықпал етсе де, метамарфозаны бастан кешірмейтін күш. Баннистер – тек шағуды ғана білетін үлкен сарышаян. Аркадин тек қана өлтіруді, ал Куинлен айғақ, дәлелдерді бұрмалау біледі. Бұл күштің сарқылған түрі: сандық қарым-қатынаста маңызды бола тұра бола тұра, ол тек қиратушы және өлтіруші жағдайында тұр, тіпті ең соңында өзін өзі өлтіреді. Ол бір орталықты тапқандай болады, бірақ ол өз өлімімен сәйкес келеді. Ол қанша жерден маңызды болса да, ол сарқылған еді, сондықтан ол түбегейлі өзгере алмайды. Демек, ол кері кетіп барады, ол құлау мен құлдилауға куәгер болады: ол тәннің қауқарсыздығы, «билікке ұмтылу» тек тұрмыстан өлімге үстемдік құруға деген құштарлық, егер ол өлім өзгелердің өлімі арқылы келсе, ол сол өзінің өліміне шөлдеп отыр. Уэллс құдіретті импотенттер туралы бір топ бейне жасайды: протезі бар Баннистер, және тағы бар Куинлэн мен Аркадин, өз ұшағы жоқ, байбаламға салынған, Ягода да жоғары дәрежеде импотент. Бұл өмірді жоғары құндылықтар үшін деп сынап-мінегісі келген кекшілдер шынайы адамдарға қарағанда басқаша кек алады. Олар өздерін өмірді солардық өз аттарынан қалай болса, солай сынап алатын жоғары адамдармыз деп есептейді. Десек те, Варгасты сол бір ғана кек алу рухы билеп алмап па еді, шыншыл адам заңдарға сілтеме жасап сынап-мінейді, және оның егізі Куинлэн өзін заңсыз сынап-мінеуге болады деп есептейді, борыш пен ерліктің адамы Отелло және оның егізі Ягоны өзінің бұзылғандығы кек алуға итермелейді. Түрлі кейіпкерлерге тән өшпенділіктің рухы Ницше айтқан нигилизмнің сатылары болып есептеледі. Өмірді жоғары құндылықтар ұстанымында сынаптын шыншыл адамның арғы жағында «ауру», «әуелден ауру» адам жасырынған. Ол өмірді өзінің ауруы, азғындығы және әбден әлсіреуі тұрғысынан бағалайды. Алайда ол шыншыл адамнан әлдеқайда жақсы емес пе? Өйткені ауру өмір – бұл әлі де болса өмір және ол өмірді жоғары құндылықтарға емес, өлімге қарама-қарсы қояды. Ницшенің айтуынша, өмірді сынаптын шыншыл адамның артында ауру және өмірмен ауыратын адам жатыр. Ал Уэллс болса былай деп ой қосады: бақаның, *par excellence* шыншыл жануардың арғы жағында, сарышаян, «әуелден ауру» жануар жасырынған. Біріншісі – есуас, екіншісі – жексұрын. Дегенмен бұл пайымдаулар нигилизмнің екі формасы немесе билікке деген ерік іспетті бір-бірін толықтырады. Көзқарастың қандай да бір жүйесін неге қайта қалпына келтірмеске? Уэллс Куинлэн, Аркадин және басқаларды моральдық тұрғыда жақтырмайтынын үнемі айтады (оларды адамша жақтырмаса да, оларды өмірдің жағында болғандығы үшін ұнатпайды). Алайда әңгіме өмірді игілік, ақиқат сынды жоғары инстанция тұрғысынан бағалау туралы емес, керісінше олардың өмірге деген ұйғарынды қарым-қатынастарын ескере отырып, кез-келген тұрмысты, әрекетті және төзімділікті, тіпті барлық құндылықтарды бағалау туралы. Имманенттік баға ретінде аффект трансценденттік құндылықтар ретінде пайымдаудың орнын алады: «Мен сынапмын» дегеннің орнына «мен жақсы көремін немесе жек көремін». Пайымдауды аффектпен алмастырған Ницше оқырмандарға мынаны ескертті: жақсылық пен зұлымдықтың арғы жағы деген түсінік жақсы мен жаманның арғы жағы



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

дегенді білдірмейді. Бұл жамандық – таралуға біршама қабілетті болған сайын қорқынышты бола түсетін сарқылған және құлдыраған өмірді көрсетеді. Ал жақсы дегеніміз – шек арқылы шашырайтын, түрлене алатын және алдынан кездесетін күштерге сәйкес метамарфозаларға шыдай алатын, олармен үйлескенде өмірлік әлеуеттерді үнемі ұлғайта және барлық жаңа мүмкіндіктерді аша отыра, үздіксіз өсетін күшке ие болатын өркендейтін өмір. Әлбетте, ақиқаттың үлесі біріншісінде де екіншісінде бірдей. Екеуінде де қалыптасудан басқа ештеңе жоқ. Ал қалыптасу дегеніміз – өмірдегі жалғанның әлеуеті немесе билікке деген ерік.

Бірақ, Өмірде жақсы да жаман да, яғни мейірбандылық пен зұлымдық та бар. Физиктер мейірбан энергия дегеніміз ауысуға қабілетті энергия, ал зұлым энергия бұған қабілетті емес деп есептейді. Бұл екеуінде де билікке деген ерік бар, бірақ ол әбден әлсіреген өмірдің қалыптасуы арасында үстемдік ету ниетіне айналады. Ал ағымдағы өмірдің қалыптасуында ол рақымшылдық сыйлайтын, жаңа мүмкіндіктер жасайтын әртістік ниетті көрсетеді. Жоғары адамдар дегеніміз – зұлым және нашар адамдар. Жақсылықтың бір ғана аты бар, ол – жомарттық, Уэллстің өзінің сүйікті кейіпкері Фальстафқа анықтама беретін сипат. Бірақ осы сипат Дон-Кихоттың мәңгі ниеттерінде үстем тұратын сипат емес пе? Егер қалыптасу – жалғанның әлеуеті болса, жақсылық, жомарттық және мейірбандық жалғанды біршама деңгейге шығаратын немесе билікке деген ерікті әртістік еріктілікке дейін биіктететін дүние. Фальстаф пен Дон-Кихот тарих қуып жеткен желөкпе немесе аянышты адамдар болып көрінуі мүмкін. Әйтсе де олардың өмірдің метамарфозаларында тәжірибелері бар және тарихқа қалыптасуды қарама-қарсы қояды. Қандай да бір пайымдаумен өлшенбейтін олар, қалыптасудың пәктігіне ие. Сөзсіз, қалыптасу үнемі пәк күйде болады, тіпті қылмыста да, әбден әлсіреген өмірде де ол сол баяғы қалыптасу болып қала бермек. Бірақ Тек жақсылық қана өмірге өзін көп жағдайда тауысуға мүмкіндік береді. Бұл өмірдің өзін-өзі тауысқанына қарағанда әлдеқайда көп. Өйткені ол үнемі жандануға және шығармашылық қайта өзгеруге қызмет етеді.

Ол – қалыптасудан біршама ауыспалы, үзіліссіз өзгеріп отыратын қандай да бір болмыс жаратады. Ол енді біркелкі және өзгермейтін болмыс биігінен бейболмысқа сіңіп кетпейді. Өмірді сынау немесе оны меншіктеу және түрлі тәсілдермен тауысу үшін қалыптасуға қатысты жоғары орынға ұмтылатын инстанциялар емес, имманенттік қалыптасу аясында бір-біріне қарама-қарсы тұратын өмірдің екі қалпы осындай. Уэллс Фальстафтан және Дон-Кихоттан өмірдің «мейірімділігін», тірі жаратылыстарды шығармашылық деңгейіне көтеретін ақылға қонбайтын мейірімділікті көреді. Бұл тұрғыда Уэллстің шынайы немесе кенеттен болған ницшешілдігі туралы айтуға болады.

Затқа белгілі бір дәрежеде тиесілі болатын қандай да бір көзқарас бар. Ол кезде бұл көзқараста өзіне-өзі ұқсас болып саналатын зат, қалыптасуда трансформациялана береді. Ақиқаттың метамарфозасы осындай. Суретші ақиқатты жасаушы болып саналады. Себебі, оған жету, оны табу, суреттеу мүмкін емес, оны жасау қажет. Жаңаны жасаудан басқа ақиқат жоқ: бұл – Мелвилл «form»-ға қарама-қарсы «shape» деп атаған, күтпеген жерден шығатын дүниеге апаратын шығармашылық. Өнер – рельефтердің, проекциялардың үздіксіз өндірісі, shapes. Шыншыл адам және бұрмалаушы бір тізбектің бөлімдері саналады. Бірақ, ақыр аяғында олар өздерін проецияламайды, асқақатпайды немесе бос қалдырмайды: бұны жалған соңғы деңгейге шығатын нүктеде ақиқатты жасайтын суретші жасайды. Ал бұл нүкте – мейірімділік пен дархандық. Ницше «билікке құштарлыққа» қатысты тізім құрастырды: Бірінші шыншыл адам кетеді, одан соң оны бағамдайтын және онымен бағамдалатын түрлі бұрмалаушылар, өздерін тауысқан «адамнан жоғарылардың» үлкен шоғырланымы, – бірақ бұдан әрі қарай жаңа адам Заратустра ілеседі, суретші немесе шексіз шашырайтын өмір. Бұл небәрі кішкентай ғана мүмкіндік – дәлелсіз қарсылық жеңетіндігі соншалық ықтимал, таусылған өмір – пайда болған сәттен бастап Жаңасын билейді, ал дайын формалар метамарфозалардың тасқа айналуына әкеледі және түпнұсқалар мен көшірмелерді қалпына келтіреді.

Бақалар мен сарышаяндардан тұратын аллегория түріндегі жалғанның әлеуеті әлсіз. Бірақ, бұл өнер мен өмірдің жалғыз мүмкіндігі, ницшелік, мелвиллік, бергсонияндық, уэллстік мүмкіндік... Камлердің «Хронополисінде» уақыттың элементтеріне ерекше адаммен кездесу қажет екендігі және сонда ғана жаңа бір дүние пайда болатындығы көрсетілген.

Сипаттау мен баяндаудың арғы жағында үшінші бір инстанция бар: әңгіме. Басқа да инстанцияларды анықтағанымыздай, яғни сөйлеудің факторларын есепке алмай, оған жұмысшы анықтама беруге тырысайық. Біздің көзқарасымызша, әңгіме субъект пен объекттің арасындағы жалпылама өзара қарым-қатынасқа, сонымен қатар, сол қарым-қатынастардың дамуына қатысты (баяндаудың сенсомоторлық сызбаның өрістеуіне қатысы бар). Бұндай жағдайда ақиқаттың моделі ендігіде өзінің толық көрінісін сенсомоторлық байланыстан емес, субъекттің объектке теңестірілуінен табады.

Ал енді субъект және объект дегеннің не екенін нақтылайық. Шартты түрде объективті деп камера



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

көретін дүниені, ал субъективті деп кейіпкер көретін дүниені атайды.

Бұндай шарттылық театрда емес, кинода ғана бола алады. Сонда камераға әр персонажды көру қажет: бір кейіпкер біресе көреді, біресе көзге түсетін болып саналады. Бірақ сол бір камера оған біресе көрінетін кейіпкерді, біресе көзге көрінетінді кейіпкер етіп көрсетпей ме? Тиісінше, әңгіме екі түрлі бейненің (объективті және субъективті) дамуын, сонымен қатар, олардың антогонизмге дейін жете алатын қарым-қатынасын көрсетеді деп есептеуге болады. Бірақ, МЕН=МЕН деген ұқсастықта, көзге көрінетіннің және көрінетін кейіпкердің ұқсастығында, сондай-ақ, «режиссер-камера» деген ұқсастықта, кейіпкерді көретін және кейіпкер көретін ұқсастықта шешілуі керек. Кейде бұл ұқсастықты жалғанның көрсетілімінде бар түрлі ауыртпалықтар баса бастайды (екі көрінетін кейіпкерді араластыру, мысалы Хичкокка кейіпкер көретін дүниені араластыру, мысалы Фордта), бірақ соңында ол ақиқатты қалыптастыра отырып, салтанат құрады. Бұл үшін егер тіпті кейіпкерге фильм барысында өлу керек болса да. Фильм екі бейненің түрлерін ажыратудан басталады және олардың ұқсастығы орнаған кезде олардың сәйкестендірілуімен аяқталады деуге болады. Бұл жерде вариациялар шексіз, себебі айырмашылық ретінде синтетикалық ұқсастық қалай болса солай орнай алады. Дегенмен, кез келген ықтимал әңгіменің шынайылығы тұрғысында киноның негізгі шарттары осында.

Әңгіменің басқа түрінде объективті мен субъективті арасындағы айырмашылық қана емес, олардың теңдестірілуі де күмән тудырады. Бұнда америкалық кезеңдегі Ланг тағы да әңгіменің шынайылығын сынаудың ұлы бастамашысы болып шықты. Бұл сынды Уэллс «Азамат Кейннен» бастап қайта жанартты және жалғастырды. Онда бейнелердің екі түрі арасындағы айырмашылық куәгерлер көрген дүниеден жоғалуға талпынады. Ал онсыз кейіпкердің ұқсастығы, режиссердің өзіне-өзі ұқсастығы туралы қорытынды жасау мүмкін емес. Бұл тұрғыда Уэллсте үнемі «Бұның бәрі шындық» атты фильмде соңына дейін жеткізілген күмән болды.

Пазолини бұл жаңа жағдайдың салдарын өздігінен қолданды, ол прозаикалық киноға қарама-қайшы ретінде «поэтикалық киноны» атады. Поэтикалық кинематографта кейіпкер субъективті көретін дүние және камера объективті көретін дүние жоғалады. Бұл жағдай ешқайсысының да пайдасына шешілмейді, бірақ камера субъективтік қатысуға және іштен көруге, кейіпкерге тән, әлемді көру мүмкіндігіне ие қарым-қатынасқа түсетін симуляцияларға («мимесис») мүмкіндік алады. Біздің алдыңғы зерттеуімізге сәйкес, бұл жерде Пазолини дәстүрлі әңгіменің екі элементін еңсерді: «өзгелік төл сөздің» – «өзгелік төл субъективтіліктің» біршама өзгеше түріне ие болу үшін камера тұрғысынан алып қарағанда объективті жанама әңгіме және кейіпкер тұрғысынан алып қарағанда субъективті тура әңгіме.

#### *Пазолинидің «Теорема» фильмінен үзінді*

Камераға тән көрудің ерекше тәсілдері болғандықтан (түрлі объективтердің кезектесуі, варифокальдық объектив, түсірілімнің ерекше бұрыштары, қалыпсыз қозғалыстар, аялдамалар...), бейнелердің екі түрінің контаминациясы орын алды, көрудің кейіпкерге тән ерекше тәсілдерін көрсетті, ал соңғылары жиынтыққа жалғанның әлеуеті бөліп берілетіндей алғашқыларынан көрсетілді. Әңгіме ендігіде оның растығын қалыптастыратын ақиқаттың идеалымен өзара қатынаста болмайды, бірақ сылтаурататын әңгімеге немесе әңгіменің сылтауына, поэмаға, жалған әңгімеге айналады. Объективті және субъективті бейнелер ажыратылуды тоқтатады, бірақ олардың сәйкестендірілуі де ажыратылудан қалады, сондықтан олар не «топпен» алмастырылатын немесе контаминацияланатын немесе ажырайтын және қайта жасалатын жаңа сызба қалыптасады.

Ақиқаттың идеалы не болмаса шынайы моделі қолданғанда көбі камера бір бұрын болған ақиқатқа жүгіне бастағанына байланысты өзгерді, – бірақ басқа жағынан әңгіме шартында ештеңе өзгерген жоқ: объективті және субъективтілер жылжытылды, дегенмен өзгерген жоқ, сәйкес келмеуші басқаша анықтала бастады; әңгіме шынайы болып қалды. Тек әңгіменің шынайылығы жалған болып қала берді. Ажырау жалған және ақиқаттың арасында емес, қандай да бір әсер ететін әңгіменің жаңа түрі шеңберінде.

Өзгеріс 1960 жылдардың басында бір-біріне тәуелсіз салаларда болды: Кассаветес және Шёрли Кларктың «тікелей киносы», Пьер Перронның «бастан өткен кинематографы» және Жан Руштың «киношындығында»...

«Көлеңке» фильмінен бастап, одан кейін «Тұлға» фильміне Кассаветес дәл осыны меңзеген: фильмінің құрамдас бөлігі фильмге емес адамдарға деген қызығушылық болып саналады; «постановка мәселесінен» гөрі «адамға тән мәселелер» үлкен қызығушылық тудырады, осының бәрі адамдар камера назарынан сырғып шығып кетпеуі үшін және камера адам жанынан оны елемей өтпеуі үшін еді. «Көлеңке» фильмінде



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Жалған дүниенің қуаты (ішкі мүмкіндігі)  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

екі мулат шекараны жасайды, оны күмәнді шын өмірде үздіксіз кесіп өтеді, ол фильммен кірігіп кетеді.

*Кассаветестің «Көлеңке» фильмінен үзінді*

Шекараны ол сырғып кететін сәтінде ғана анықтай аламыз, ақ пен қараның арасындағы шекара, біз оны қай жерден өтетінін білмейміз, дәл сондай филь мен фильм еместің арасындағы шекараны анықтай алмаймыз: фильмнің негізгі қасиеттерінің бірі – «тиесілі қашықтықтан» тыс жерде, өзінің территориясынан тыс жерде үздіксіз болуы, оны кеңістікте де уақытта да ұстап тұрғысы келетін «қорықтағы аймақ» арнасынан асып төгіліп жататын.

Біз Годардың бейнені жасаудың жалпылама әдісін осы жерден тапқанын көреміз: бірнәрсе аяқталатын жерде, басқа дүние басталатын жерде, шекара дегеніміз не, оны бірақ үнемі кесіп өте отырып, араластырып отырып қалай көруге болады? «Ер мен әйел» фильмінде кейіпкерлермен жасалған ойдан шығарылған сұхбат пен актерлерден алынған шынайы сұхбат мидай араласып кеткені сондай олар бір-бірімен және бір мезгілде режиссермен сөйлесіп жатқан сияқты. Бұл әдіс камера кейіпкерлерден белгілі бір «дейін» және «кейінді» анықтаған кезде дамуы мүмкін, ол шынайыны қалыптастырады, тіпті ол қиял, ойдан шығарылған дүниелер ойынында да шынайыны қалыптастыра алатын болады.

*Годардың «Ер мен әйел» фильмінен үзінді*

Годар өзінің Рушуға қарыздар екенін бірнеше мәрте мойындады, Бейненің құрамында «дейін» және «кейін» деген нәрсе болуы керек, осылайша «жаман фильмдердегі сияқты» осы шақта малтығып тұрып қалмай, ол жаңа тікелей бейнелі уақыт тудыратын талапты біріктіру керек. Бейне-уақыттың пайда болуына байланысты дәл осы жағдайда бір ғана түбегейлі өзгеру ойдан шығарылған жалған кинематограф пен шынайы кинематографты бастан кешеді, олардың арасындағы айырмашылық бүркемеленеді: бір ғана қимыл-әрекетте суреттеу таза болады, таза оптикалық және дыбыстық; ал баяндау – жалғанға шығарады фальсификация жасайды, ал әңгіме – симуляция жасайды. Барлық кино шын өмір шеңберінде әрекет етуші төлеу сөзге айналады. Кино, т.б. фальсификатор мен оның билігі, режиссер мен оның кейіпкері, немесе керісінше алғанда, себебі олар «біз шындықты жасаушымыз» деп айтуға мүмкіндік беретін қоғамдастықта ғана өмір сүреді. Міне, өткен тарауда қарастырғандардан айырмашылығы бар бейнелі уақыттың үшінші түрі – осы. Алдыңғы екеуі уақыт кезеңіне қатысты болды, т.б қарым-қатынастың қатар өмір сүруі немесе уақыттың ішкі элементтерінің бізмезгілділігі. Үшіншісі уақыт топтамасына қатысты белгілі бір «дейін» және белгілі бір «кейінді» қалыптасу барысында байланыстырады және оларды бөлмейді: ол сәт шеңберінде интервал енгізеді, бұл-парадокс. Бейнелі уақыттың үш түрінің жалпы қасиеті жанама репрезентациямен байланысын үзеді, және де уақыттың эмпирикалық ағымын немесе «дейінді» «кейіннен» бөліп тұрған эмпирикалық хронологиялық реттілікті бұзады. Сонымен, бұл типтер өзара қарым-қатынасқа түседі, бірімен бірі мидай араласады (Уэллсте, Ренедеб Годарда, Роб-Грийеде), бірақ бір шығарманың өзінде оның өзіне тән белгілерінің арасында айырмашылық болады.

**Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:**

1. Ницше Ф. «Так говорил Заратустра» / перевод Д. Борзаковского, под ред. Арс. Введенского и Васильева. — М.: Издание М. В. Клюкина, 1900.
2. Пазолини П.П. «Поэтическое кино».
3. <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html>
4. Бергсон А. Материя и память. – Минск: Харвест, 2001. – 1408 с.
5. Аронсон О. Язык времени. Вступление к книге Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем, 2004. – С.9-20.