



16-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Ой және кино





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Ой және кино

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

С. Эйзенштейн «Ескі мен жаңа»

С. Эйзенштейн «Ереуіл»

Негізгі идеялар:

1. Кинематографиялық бейне қозғалысты өзі «жасайтын» болғандықтан, өнердің басқа да түрлері тек қана талап ете алатын (немесе айтатын) дүниелерді жасайды, ол өнердің өзге түрлерінің мәнін өзіне сіңіреді, олардың мұрагеріне айналады, өз режимінде басқа сыпаттағы бейнелерді пайдаланады, оған дейін жай ғана мүмкіндік болған нәрсеге күш-қуат сыйлайды.
2. Кино бізді құдды «менімен», бейне-қозғалыспен бірге бол» деп шақырып тұрғандай болады, сіздің ішіңіздегі ойшылды түртіп оятатын шоктан қашып құтыла алмайсыз.
3. Эйзенштейнге сәйкес, бірінші сәт бейнеден ойға, перцептен концептіге қозғалады. Шын мәнінде, бейне-қозғалыс, өзі олардың арасында туындайтын және ажырамас бөлігі ретінде сомдалатын объектілерге сай көп болады және бөліктерге бөлінеді де.
4. Шок рухқа әсер етеді, ол оны ойлауға және тұтастықты ойлауға мәжбүр етеді.
5. Тұтастық дегеніміз концепт. Сол себепті кино «интеллектуалды» деп аталады, ал монтаж – «монтаж-ой» деп аталады. Ойда монтаждау шок жағдайында шок туралы ойлайтын «интеллектуалдық процестің» өзі болып табылмақ.
6. Эйзенштейн «интеллектуалдық кинематографтың» корреляты «сезімдік ой» немесе «эмоциялық ақыл» екенін, ал олай болмағанда оның түкке тұрғысыз екенін үнемі есімізге салып отырады. Үйлесімділіктің корреляты – пафос.
7. Гриффиттік монтаж метонимикалық, ал Эйзенштейндікі – метафоралық.

Осы дәрісімізден бастап, Делөздің «Кино 2» – Бейне-уақыт кітабының «Ой және кино» атты 7 тарауын қарастыратын боламыз. Бұл тарауда Делөз Эйзенштейннің кинодағы ойды жеткізу хақындағы толғамдары туралы сөз қозғайды.

Кинорежиссура мен кинокритиканың пионерлері өнеркәсіптік өнер ретіндегі кино өзіндік қозғалысқа, яғни автоматты қозғалысқа негізделген деген ойды тірек етеді. Демек кино қозғалысты бейненің тікелей шындығына айналдырады. Мұндай қозғалыс қозғалатын денеге ия да затқа һәм оны сомдайтын рухқа да тәуелсіз. Бұл өздігінен қозғалатын бейне сол себепті ол фигуративті де, абстрактілі де емес. Бір қарағанда, бұл барлық көркем бейнелерге қатысты сияқты көрінеді. Сондықтан болар, Эйзенштейн Леонардо мен Ел Греканың картиналарын кинематографиялық бейнелер секілді үнемі талдайды.

Дегенмен бұл кескіндемелік бейнелер әлі де қозғалыссыз, жылжымайды. Демек қозғалысқа түрткі беру, жандандыру рухтың міндеті. Хореографиялық және драмалық бейнелер де қозғалыстағы денемен тығыз байланысты. Бейненің көркемдік мәні қозғалыс автоматты түрде жасалғанда ғана жүзеге асады, Ой ширғып, мидың қыртыстарында діріл басталады, жүйке және церебральды жүйе тікелей іске қосылады. Кинематографиялық бейне қозғалысты өзі «жасайтын» болғандықтан, өнердің басқа да түрлері тек қана талап ете алатын (немесе айтатын) дүниелерді жасайды, ол өнердің өзге түрлерінің мәнін өзіне сіңіреді, олардың мұрагеріне айналады, өз режимінде басқа сыпаттағы бейнелерді пайдаланады, оған дейін жай ғана мүмкіндік болған нәрсеге күш-қуат сыйлайды. Автоматты қозғалыс біздің ішіміздегі рухани автоматты оятады, ал ол болса, өз кезегінде, оған тіл қатады.

Классикалық философиядан айырмашылығы, рухани автомат басқалардан ойларды ғана формальды туындататын логикалық немесе абстрактілі мүмкіндікті емес, бейне-қозғалыспен бірге енетін, ойлауға һәм шоктың әсерімен ойлануға түрткі болатын дөңгелек схеманы да білдіреді: ноошок. Хайдегердің жазғанындай: «Адам өз мүмкіндігінің шегіндегі ойлау қабілетіне ие, бірақ мұндай мүмкіндік ойлауға қабілетті болуға кепілдік бермейді». Кино бізге шокты жеткізе отырып, тек қана логикалық мүмкіндік беріп қана қоймай, осы қабілетті, осы қуатты беруге талпынады. Кино бізді құдды «менімен», бейне-қозғалыспен бірге бол» деп шақырып тұрғандай болады, Сіздің ішіңіздегі ойшылды түртіп оятатын шоктан қашып құтыла алмайсыз.

Автоматты қозғалысты өндіруге арналған субъективті және ұжымдық автомат: «бұқаралық» өнер осындай. Егер өнердің қандай да бір түрі шок немесе вибрация тудырса, онда әлем ендігі өзгерген болар еді, ал адамдар ойшыл болар еді. Дегенмен, бүгінгі күні кинематографтың, оның пионерлерінің талаптары езуіңізге күлкі үйіреді. Олар (Вертов, Эйзенштейн, Ганс, Эли Фор...) кино шок тудырып, оны бұқараға,



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Ой және кино

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

халыққа жеткізуге қабілетті деп санады. Дегенмен олар кинематографтың өнердің басқа түрлеріне тән барлық амбиваленттілікке тап болатынын, оны эксперименттік абстракциялар, «формалистік ыржак», сондай-ақ секс пен қанның коммерциялық фигуративтігі торлап алатындығын сезді.

Нашар фильмде фигуративті зорлық-зомбылықпен араласқан шок, аудиторияға әсер ететін қозғалыстағы дәйектіліктерді тарататын бейнелеу қозғалысына тән басқа түрдегі зорлық-зомбылыққа қол жеткізудің орнына бейнеленген. Одан да сорақысы – рухани автомат әртүрлі пропаганданың құрсауына түскен манекенге айналуға шақ қалды: бұқаралық өнер өзінің кейіп-келбетінің тұрақсыздығын көрсетті. Сондықтан, киноның әлеуеті мен қарымы, өз кезегінде, олардың жай логикалық мүмкіндіктер екенін анықтады. Қалай болғанда да, мүмкіндік, ел қатары толықпаса да, ой әлі қалыптаспаса да, мұнда жаңа формаға ие болды. Киноның асқақ тұжырымдамасына бір нәрсе болды.

Иә, шындығында, Ойлаудың тұтастықты интеллектуалдық бүтіндік ретінде қабылдауға мәжбүр ететін шокты бастан кешірген қиялдың кемерінен асып-төгілуінен асқақтық пайда болады. Біз бұған дейін де асқақтықтың Ганстікі сияқты математикалық, Мурнау мен Лангтікі сияқты динамикалық, немесе Эйзенштейндікі сияқты диалектикалық болуы мүмкін екенін көрдік. Мысалы, Эйзенштейнді алайық, өйткені диалектикалық әдіс оған ноошокты ерекше анық анықталған сәттерге бөлуге мүмкіндік береді (дегенмен бұл талдауымыз классикалық кинематограф, бейне-қозғалыс кинематографиясы үшін ғана жарамды).

Эйзенштейнге сәйкес, бірінші сәт бейнеден ойға, перцептен концептіге қозғалады. Шын мәнінде, бейне-қозғалыс, өзі олардың арасында туындайтын және ажырамас бөлігі ретінде сомдалатын объектілерге сай көп болады және бөліктерге бөлінеді де. Доминанттарына қарай бейнелердің бір-бірімен немесе бір бейненің ішіндегі бөлшектері арасында қақтығыс туындайды: бейнелерде қозғалысты берудің формасының өзі қақтығыс (шок). Эйзенштейн Пудовкинді шоктың ең қарапайым ғана жағдайларын қолданғаны үшін жазғырады. Бейненің жалпы формуласы немесе «бұла күші» оппозиция арқылы анықталады. Бұдан бұрын біз Эйзенштейннің «Потемкин бронды кемесі» және «Ескі мен жаңаға» арналған нақты талдауларын, сондай-ақ олардың ішінен шығарған абстрактілі схемасын көрдік: Шок рухқа әсер етеді, ол оны ойлауға және тұтастықты ойлауға мәжбүр етеді. Тұтастықты тек қана ойлауға болады, өйткені ол қозғалыстан туындайтын уақыттың жанама репрезентациясы.

Тұтас қозғалыстан логикалық не аналитикалық салдары емес, бейнелердің «ми қыртысына тұтас» синтетикалықтың динамикалық әсері ретінде туындайды. Бейнеден туындайтын тұтастық монтажда байлаулы: бұл жиынтықтан гөрі «шығармаға», жоғары тәртіптің бірлігіне келеді. Тұтастық дегеніміз өзін орнықтыратын, өз бөліктерінің арасындағы қарам-қарсылықтан шығып, оны еңсере алатын, және диалектика заңдары бойынша үлкен Спираль ретінде салынып жатқан органикалық бүтіндік. Тұтастық дегеніміз концепт. Сол себепті кино «интеллектуалды» деп аталады, ал монтаж – «монтаж-ой» деп аталады. Ойда монтаждау шок жағдайында шок туралы ойлайтын «интеллектуалдық процестің» өзі болып табылмақ.

Визуалды немесе дыбыстық бейне басымдықпен берілген және асқан сезімтал қарым-қатынастарға енетін обертондарға еге (мысалы, «Ескі мен жаңа» фильміндегі шерудегі жылмен толыққаны сияқты): міне, ол туралы біз бұдан былай «мен көремін, мен естимін» дегенді қайталамай, «МЕН СЕЗІНЕМІН» айта алатын шок толқыны немесе жүйке дірілі. Бұл дегеніміз «тұтас физиологиялық сезім». Мидың қыртысына әсер ететін бейнелердің көптеген обертондары ойды, кинематографиялық СОГИТО-ны туғызады: тұтастық субъектіге айналады. Шоктың бұла күшін оппозиция фигурасы, ал тұтастық хақындағы ойды оппозицияны еңсеру немесе қарама-қайшылықтарды өзгерту сыпатында ұсынғандықтан да Эйзенштейнді диалектик деуге болады: «екі қатар бөліктің қақтығысуынан концепт туады». Бұл кино жұдырықпен соққы жасау сияқты, өйткені «советтік кино бастарды бөлшектеуге тиіс». Бірақ ол сол арқылы кез келген басқа концепция шокты әлсіртеді немесе ойлауға күш түсірмейді деп санап, бейне-қозғалыстың тым жалпы сыпатын диалектизациялайды. Кинематографиялық бейне ойға шок ретінде әсер етіп, оны өзі немесе тұтастық хақында ойлануға мәжбүр етуі тиіс. Бұл тіпті асқақтықтың анықтамасы десе де болады. Дегенмен концептіден аффектіге қарай немесе ойдан бейнеге қарай қозғалатын екінші сәтте бар. Мұнда «интеллектуалдық процеске» «эмоциялық бүтіндігін» немесе «құштарлығын» қайтару хақында айтып отырмыз. Екінші сәт біріншісінен ажырамайды деп айтпас бұрын, олардың қайсысының бірінші екенін ажыратудың өзі мүмкін емес. Монтаж немесе бейне-қозғалыс – қайсысы бірінші? Тұтастық бөліктер арқылы сомдалады, дегенмен бұған қарама-қарсы ойда дұрыс: «монизмді» білдіретін қандай да бір шеңбер немесе диалектикалық спиральдың бары анық. Дәл соны Эйзенштейн гриффиттік дуализмге қарсы қояды. Динамикалық салдар ретіндегі тұтастық сонымен бірге өз-өзінің, спиральдың себебі де



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Ой және кино

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

болып табылмақ. Сондықтан Эйзенштейн «интеллектуалдық кинематографтын» корреляты «сезімдік ой» немесе «эмоциялық ақыл» екенін, ал олай болмағанда оның түкке тұрғысыз екенін үнемі есімізге салып отырады. Үйлесімділіктің корреляты – пафос.

«Қос процесс» немесе екі қатар сәтке сәйкес, сананың жоғары қабатына тиесілі өнер туындыларында сананың ең терең қабатына жататын өзінің корреляты болады. Осы екінші сәтті қарастыра отырып, біз бейнеден-қозғалыстан, олар көрсететін тұтастық туралы айқын ойға қарай емес, оның тербелген мидай араласқан бейнесін көрсететін күнгірт ойдан тұтастыққа қарай бет аламыз.

Эйзенштейн әу бастан-ақ ішкі монологтың әдебиетке қарағанда кинематографта өз масштабы мен мәніне ие болғанын болжаған болатын. Дегенмен ол оны уақытша «бір адамның ой барысымен» шектеп қояды. Тек 1935 жылғы айтқандарында Эйзенштейн оның рухани автоматқа, яғни тұтас фильмге парапарлығын анық бағамдайды. Ішкі монолог тым индивидуалды қиялдаудың шеңберінен шығып, шын мәніндегі ұжымдық ой сегменттерін немесе буындарын қалыптастырады. Ол әлемнің шегіне жеткен патетикалық қиялдың потенциалын дамытады — бұл «Ескі мен жаңадағы» атақты эпизодтағы сияқты соңынан сандарға айналатын қуатты һәм көрінетін музыка, жарқыраған фонтандар, фейерверктер, зигзагтар, бір сөзбен айтқанда «сезімдік репрезентациялардың жүгенсіздігі».

«Ескі мен жаңа» фильмінен үзінді

Біз образ-шоктан, оның формальды және саналы концептіне көшсек, енді бейсаналық концептінен оны нақтылы көрсететін бейне-материяға, өз кезегінде, шок тудыратын бейне-фигураға қарай ойысамыз. Фигура бейнеге эмоциялық қуат береді, ал ол сезімтал шокты екі есе артырады. Екі сәт сандардың зигзагы концептіні қайтадан саналы ететін «Ескі мен жаңа» фильміндегі өрлеу сценасындағы сияқты тұтасып ия да тығыз табысып кетеді. Эйзенштейннің бейне-қозғалыс пен монтаждың тым жалпылама аспектісін өрбітетінін бұл жерде тағы да атап өткеніміз жөн.

Кинематографиялық бейне фигуралар арқылы жұмыс істейді, осылайша алғашқы қауымдық ойлауды қалпына келтіреді деген пайымды көптеген авторлар, мысалы соның ішінде Эпштейн де айтады: тіпті еуропалық кино түс көру, фантазм, армандауларды көрсетумен шектелген кездің өзінде ойдың бейсаналы механизмдерін сана деңгейіне дейін көтеруге талпынды.

Фильмнің метафоралық қабілетіне талай рет шүбә келтірілгені шындық. Якобсон кино метафораға қарағанда, метонимиялық екендігін атап өтті, өйткені ол жолма-жол алмастыру мен араластыруға негізделген: ол бір «субъектіге» басқа субъектінің етістігін немесе әрекетін беретін метафораға тән қасиетке ие емес, бірақ екі субъектіге сәйкес келуі демек, метафораны метонимияға бағындыруы керек. Киноның поэзиядан айырмашылығы, «қолдарым жапырақтай ұшып кетті» дей алмайды; ол алдымен тербелген қолдарды, содан кейін жел көтеріп әкеткен жапырақтарды көрсетуі керек. Бірақ шектеу тек ішінара шындық. Егер біз кинематографиялық бейнені айтылымға теңестіретін болсақ, бұл шындыққа сай. Егер біз кинематографиялық бейнені тура мағынасында яғни қозғалысты, ол білдіріп тұрған тұтастықпен біріктіріп, не оны арасында өзі айқындалатын объектілермен біріктіріп бөлшектеп тастасақ онда шындыққа сай емес болғаны.

Демек, Гриффиттік монтаж – метонимикалық, ал Эйзенштейндікі – метафоралық деген пікір бізге дәл болып көрінеді. Егер біз фузия туралы айтатын болсақ (яғни бейнелерді біріктіру нәтижесінде не болатындығы жайлы), онда тек кадрлардың қабаттасуын ғана емес, сонымен қатар Эйзенштейннің пікірінше, екі анық айқындалған бейнелердің бірдей обертондарға (яғни метафораны құрайтын) ие болуы мүмкін бірігуден алатын эмоциялық әсер туралы да сөз қозғап тұрғанымыз анық. Метафора бейнелердің обертондары арқылы анықталады. Шынайы кинометафораның мысалын Эйзенштейннің «Ереуілінен» табамыз: зауыт қожайынының сөз тасушы жансызын ең алдында «керісінше» яғни басымен төмен қарай салбырап тұрған қалпы көрсетеді, оның ұзын аяқтары экранның жоғарғы бөлігінде шалшық сумен бітетін труба сияқты көрінеді; содан кейін біз бұлтқа қадалған зауыттың екі трубасын көреміз.

«Ереуіл» фильмінен үзінді

Бұл екі есе инверсияға ие метафора, өйткені сөз таратушыны ең басында, сосын басымен төмен қарай салбырап тұрған қалпы көрсетеді. Шалшық пен бұлттар, аяқтар мен құбырлардың обертоны бірдей: бұл монтаждау арқылы жасалған метафора. Бірақ кино бейнелі метафораларға монтажсыз да жетуі мүмкін. Бұл тұрғыда кинематограф тарихындағы ең әдемі метафора америкалық кинода, атап айтқанда – Китонның



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Ой және кино

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

«Навигатор» фильмінің эпизодында берілген. Скафандр киген кейіпкер тұншығып, суға батып бара жатқан кезінде қыз құтқарып қалады. Қыз оны екі аяғының арасына қысып, ұстап тұрады, скафандрды пышақпен тіліп жібергенде су ақтарылады. Бұрын-соңды ешқандай бейне босану сәтінің, кесарь тілігі мен планцетаның жарылуының «қызу» метафорасын дәл осылай мәнерлі бермеген еді. Эйзенштейн эмоциялық композиция ситуацияларының арасын ажыратқанда, осыған ұқсас идеяны айтады: алғашқысында, Табиғат кейіпкердің ахуалын бейнелейді және екі бейненің де обертоны бірдей (мысалы, жабыраңқы табиғат кейіпкерді білдіреді); Екінші жағдай одан да күрделене түседі және онда жалғыз ғана бейне өзгенің обертонын ұстап қалады және ал ол болса берілмейді. Метафора сыртқы да, ішкі де бола алады. Дегенмен, екі жағдайда да, композиция кейіпкердің өзін қалай сезінетінін ғана емес, сонымен бірге режиссер мен көрерменнің оны қалай бағамдайтындығы хақындағы тәсілді де білдіреді; ол ойды бейнемен біріктіреді. Эйзенштейннің «абстрактілі элеуметтік ой-пікір жасау мүмкіндігі бар кинориториканың жаңа саласы» деп атаған нәрсесі пайда болады. Режиссер, фильм және көрерменді біріктіретін шеңбер айқындала бастайды. Тұтас шеңберді шарпыған сезімдік шок біздегі бейнені саналы ой деңгейіне, одан кейін қайтадан бейнеге әкелетін және бізді тағы да эмоциялық шокқа түсіретін фигуративті ойлауға дейін көтереді. Біріншісі мен екіншісінің бірге болуына дем беру, сананың биік болмысын бейсаналықпен біріктіру: диалектикалық автомат дегеніміз осы. Тұтастық бейнелердің сабақтастығын интериоризациялау және осы сабақтастықты экстериоризациялау үшін де үнемі ашық күйі қала береді.

Барлық жиынтық Гегель мәнеріндегідей Білімді құрайды. Білім бейне мен концептіні бір-біріне бағытталған екі қозғалыс сияқты біріктіреді. Сонымен бірге, алғашқы екеуінен бір кем емес үшінші сәтте бар. Бейнеден концептіге, концептіден бейнеге де емес, бұл концепті мен бейненің барабарлығы. Концепт бейнеде көрініс тапқан, ал бейне концептіде. Бұл органикалық та, патетикалық та емес, драмалық, прагматика, практика немесе ой-әрекет. Бұл ой-әрекет адамның әлеммен, адамның табиғатпен қарым-қатынасын білдіреді; ең биік дәрежеге («монизм») көтерілетін сенсомоторлық бірлік. Киноның шын мәніндегі мақсаты осы сияқты.

Базен айтқандай кинематографиялық бейне театралдық бейнеге қарсы қойылған. Өйткені ол сырттан ішке, декордан кейіпкерге, Табиғаттан адамға қарай бағытталған. Ол көбінесе адамның табиғатқа деген реакциясын немесе адамның экстериоризациясын көрсете алады. Асқақтыққа Табиғат пен адамның сенсомоторлы бірлігі тән, сондықтан табиғатты немқұрайлы деп айтуға болмайды. Бұл эмоциялық немесе метафорлық композицияны білдіреді, мысалы, «Потемкин бронды кемесінде» үш стихия – су, жер және ауа – құрбан болған адамдарды жоқтап, қара жамылған Табиғатты үйлесімді көрсетсе, ал адамның реакциясы Табиғатты революциялық лаулаудағы жаңа сапамен үстеген төртінші стихияны жасауда көрініс табады. Бірақ адам да өз реакциясының ұжымдық субъектісі бола отырып, жаңа сапаға ие болады, ал табиғат объективті адами қатынастарға айналады. Ой-әрекет бір мезгілде табиғат пен адамның бірлігін, тұлға мен бұқараның бірлігін білдіреді: кинематограф бұқаралық өнер ғой. Осы арқылы Эйзенштейн монтаждың приматын негіздейді: киноның субъектісі индивид, ал объектісі - интрига немесе тарих емес; кино объектісі – Табиғат, Ал субъектісі – бұқара, тұлғаның емес, бұқараның даралануы. Театр, әсіресе операның сәтсіз ұмтылыстарына кинематографта қол жеткізілді («Потемкин бронды кемесі», «Октябрь»): кино бұқараны сапалы гомогендік ретінде қабылдап, сандық бөлінгіштікке дейін азайтудың орнына оны дивидуальдыққа, яғни даралануына дейін жетті. Бейне-қозғалыстың кинематографында кино мен ой арасындағы қарым-қатынастардың үш түрінің барлық жерде кездесетіндігі анық: жоғары сананың шеңберінде ғана ой айтуға болатын тұтастықпен қарым-қатынас; бейсанадағы бейнелерді айналдыру кезінде ғана фигуративті түрде ұсынылуы мүмкін оймен қарым-қатынас; әлем мен адамның, табиғат пен ой арасындағы сенсомоторлы қарым-қатынас.

Сыни ой, гипнотикалық ой, ой-әрекет. Эйзенштейн өзгелерді, әсіресе Гриффитті қаптаған ала-құла бейнелерді алаңға шығарғандарымен, іргелі оппозицияларға қол жеткізбегендері, тұтастық хақында дұрыс ойланбағандары; нағыз метафоралар мен обертондарды туындата алмағаны, сол себепті кинематографиялық фигураларды қалай болса солай құрастырғандары; элеуметтіктен гөрі психологиялық айдыңға қойылған күшті тұлғаны бейнелеуді қанағат тұтып, әрекетті мелодрамаға әкеп тірегендері үшін жазғырады.

Қайыра айтқанда оларға диалектикалық практика мен теория жетіспеді. Сөйтсе де америкалық кинода іргелі қатынастардың үш түрі өз ыңғайларына сай жасалды. Бейне-әрекет жағдайдан әрекетке немесе керісінше әрекеттен жағдайға қозғалуы мүмкін; ол кейіпкердің қандай да бір мәселе немесе жағдай туралы түсіну актісінен немесе жұмбақ сырларды шешуге талпынатын ой-тұжырым актісінен ажыраған жоқ. Бейнелі ойдың осы актілері бейнелердің ойлы тұтастыққа қатынасы жағына және бейнелердің ой



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Ой және кино

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

фигураларына қатынасы жағына қарай екі бағытта жалғасты.

Ең шетін мысалын тілге тиек етелік: егер Хичкок фильмдері бізге бейне-қозғалыс саласындағы жетістіктермен көрінсе, онда фильмдегі бейне-іс-әрекет, оны кадрлерге бөліп, тізбекке енгізетін «менталдық қарым-қатынас» бағыты бойынша еңсеріледі, бірақ сонымен бірге біз қандай да бір негіз қалыптастыратын «табиғи қатынастарға» сәйкес бейнеге оралуды көреміз. Бейнеден қатынасқа, қатынастан бейнеге: осы шеңберде ой қызметінің бүтін болмысы көрініс тапқан. Әрине, бұл ағылшын кемеңгері бітіміне сай, мұнда диалектика жоқ, қарым-қатынас логикасы бар. Осылайша, киноның оймен қарым-қатынасы көптеген жолдармен жүзеге асырылуы мүмкін. Бірақ мұндай қатынастардың үш түрі бейне-қозғалыс деңгейінде жақсы анықталған.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. — Собр. соч., т. 2. – М. Искусство, 1965.
2. Эйзенштейн. «Диккенс, Гриффит и мы». — Собр. соч., т. 2. - М. Искусство, 1965.
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.