



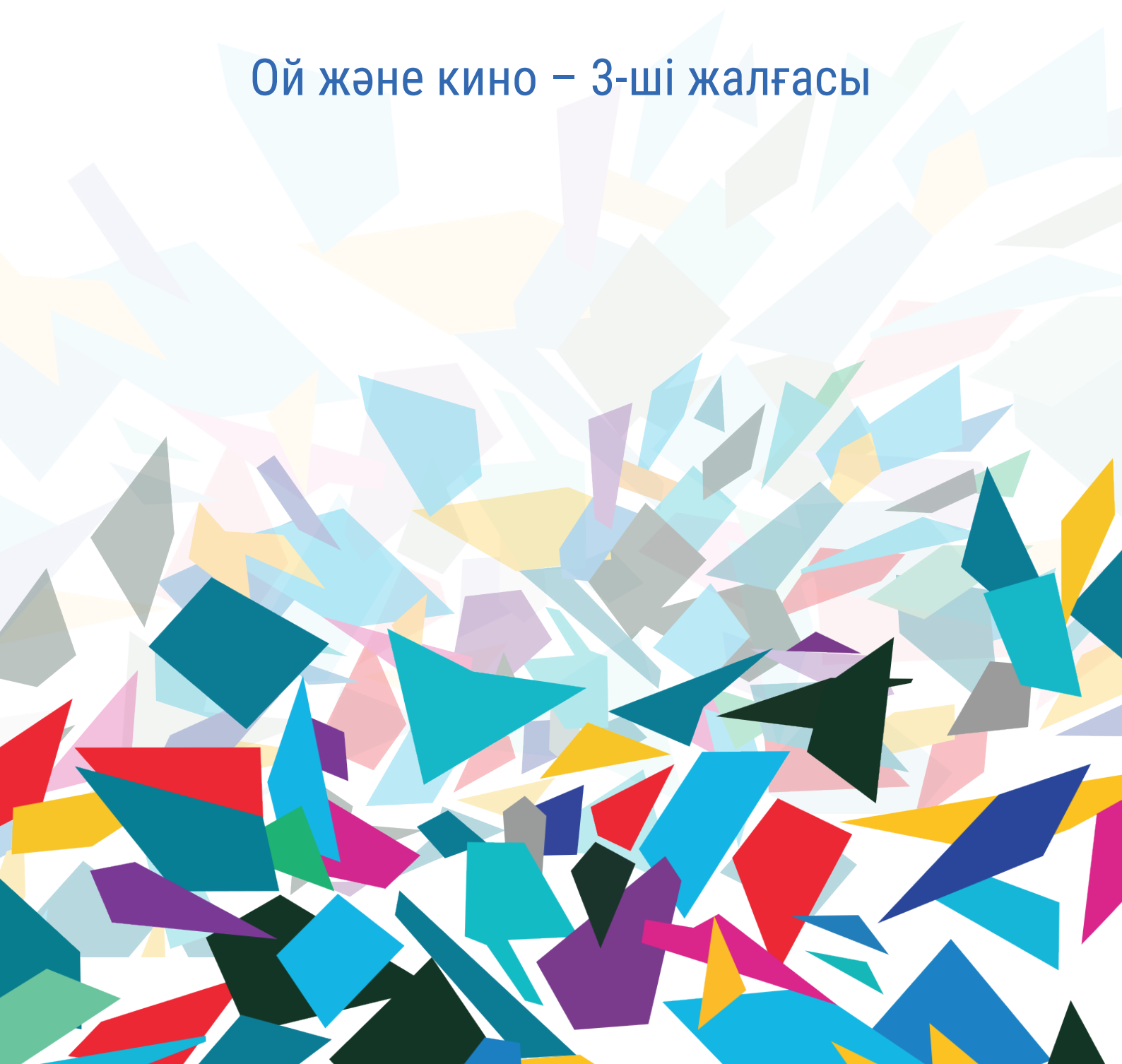
18-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Ой және кино – 3-ші жалғасы





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Фильмдер:

Пазолини «Теорема»
Дрейер «Гертруда»
Годар «Соңғы дем»

Негізгі идеялар:

1. Үздіксіз бір-біріне сілтейтін, бір-бірін «бүркейтін», бір-біріне қарай жылжып отыратын, алайда одақ болғанына қарамастан, бір-бірінен мүлде ерек екі математикалық инстанция бар: бұлар теорема мен мәселе.
2. Егер мәселе сыртқы нүкте арқылы анықталса, онда план-эпизодқа берілетін екі мағына бірден түсінікті бола түседі: біріншісі, тереңдік (Уэллс, Мидзогути), екіншісі жазықтық (Дрейер мен Куросава).
3. Осы режиссерлердің көзқарасы бойынша тек киноформа бізге ойдың, таңдаудың, әлеммен байланысы қандай болғанына қарамастан тереңге орналасқан осы нүктенің ең биік детерминациясын ашуға әлеуетті.
4. Годардың құдіреті барлық фильмдерінде композицияның осы әдісін қолданумен бірге, киноның оны пайдалану барысында зерттеуі де тиіс әдіске айналдыруында жатыр.
5. АРАЛЫҚ әдісі (екі бейне арасындағы саңылау) Біртұтастықтың барлық кинематографтарын басқарады.

Жил Делөздің Кино 2 – Бейне-уақыт кітабына арналған кезекті дәрісімізді бастайық. Бүгінгі дәрісімізде автордың әртүрлі режиссерлердің киноформамен жұмыс істеуін қарастырған «Ой мен кино» тарауын қарастыруды тәмамдайтын боламыз.

Жаңа киноның бірінші аспектісі: сенсомоторлық байланыстың үзілуі (бейне-әрекет), ал терең деңгейде – адам мен әлем арасындағы байланыс (ұлы органикалық композиция). Екінші аспект фигуралардан бас тарту – метонимиядан да метафорадан бір кем еместей бас тарту, одан да терең деңгейде – киноның сигналетикалық материалы іспеттес ішкі монологтың ығысуы. Мысалы Ренуар мен Уэллс енгізген кадр тереңдігіне қатысты, олардың кинематограф үшін «фигуративті» метафоралық та немесе метонимиялық емес, керісінше тым талапшыл, теоремалық негіздегі жаңа жол салғанын атап өткеніміз дұрыс болар. Егер біз өзгелерге қарағанда режиссерлердің қайсысы, тіпті кадрдың тереңдігін ұмыт қалдырып, осы теоремалық жолда басқалардан әрі қарай барды деп сұрасақ, Онда «Пазолини» деген жауап берілетіні анық. Оның тұтас шығармашылығын, әсіресе «Теорема» және «Содомның 120 күні» фильмдерін әрекеттегі геометриялық дәлелдемелер деп есептеуге болады. «Теорема» және «Содомның 120 күні» өз мұқтажының сара жолына түсуге итермелейді, сондай-ақ бейнені дедуктивті және автоматты түрде болатын жеріне дейін жеткізеді, осылайша репрезентативті немесе фигуративті сенсомоторлы тізбектерді формалды ой тізбектерімен алмастырады. Осылайша, кино бейнемен қатар, бейне туралы ой, бейнедегі ойға да қатысты нағыз математикалық дәлдікке қол жеткізе жеткізе алар ма екен?

Мұнда Пазолинидің шығармашылығына және Артоның жобаларына да тән болып келетін өзгеше ерекшелікті түсінгеніміз жөн болады. Үздіксіз бір-біріне сілтейтін, бір-бірін «бүркейтін», бір-біріне қарай жылжып отыратын, алайда одақ болғанына қарамастан, бір-бірінен мүлде ерек екі математикалық инстанция бар: бұлар теорема мен мәселе. Мәселе теоремада тұжырымдалып, оған өмір сыйлайды, тіпті қуатынан айырады. Мәселенің теоремадан (немесе конструктивизмнің аксиоматикадан) айырмашылығы, теорема принциптен салдарға қарай бағыт бойынша ішкі қатынасты дамытады, ал мәселе сыртқы оқиғаны араластырады, одан бір нәрсені алады, қосады, қияды, ал бұл өз кезегінде жеке шарттарды немесе «нақты жағдайды» немесе жағдайларды анықтайды: мысалы эллипс, гипербола, парабола, түзу және нүкте қиюшы жазықтықтағы шеңбердің проекцияларының конустың ұшына қатысты нақты жағдайларын көрсетеді. Бұл мәселенің сыртқы бөлігі физикалық әлемнің экстериорлығына да, ойлаушы «меннің» психологиялық интериорлығына да жатқызылмайды. «Қып-қызыл шымылдық» фильмінде Астриук дұрысы теоремадан гөрі тұңғық мәселені ортаға қояды: кейіпкер қыздың оқиғасын қалай анықтай аламыз? Кез келген себептерден де терең, тұңғықта жатқан шешімдер болады. Кьеркегор айтқандай, «Жанның терең, тұңғықтағы қозғалыстары психологияны қарусыздандырады», сондықтан да олардың бастау-бұлағы жан емес. Кез келген режиссердің құдыреті осы өзекті, қауіпті, дегенмен жөні бар – біздің алдымызда не тұр? Мейірімділік пе, әлде кездейсоқтық па? – деген сұраққа қандай тәсілмен нандыра білгенімен



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

өлшенеді. Пазолинидің «Теорема» фильміндегі тұжырымын да осы мағынада түсінгеніміз абзал: фильмге теоремалықтан гөрі мәселелік сыпат тән.

«Теорема» фильмінен үзінді

Ой нанымның экстериторлығымен білімнің интиторлығының арғы шегіне әкетіледі. Мүмкін Пазолини осылайша, өзінің католик болып қала беретінін дәлдедегісі келген шығар? Керсінше радикалды атист екенін айтқысы да келуі мүмкін бе? Солай болса, онда, Ницше іспеттес қатаң ойға қайтару үшін нанымды кез келген сенімнен жұлып алған жоқ па екен? Егер мәселе сыртқы нүкте арқылы анықталса, онда план-эпизодқа берілетін екі мағына бірден түсінікті бола түседі: біріншісі, тереңдік (Уэллс, Мидзогути), екіншісі жазықтық (Дрейер мен Куросава).

Бұл конустың ұшына ұқсас: зер салып қарағанымызда жазық проекцияларды немесе жарықты өзіне бағындырған таза контураларды көреміз, алайда онда жарықтың өзі орналасқанда, біз камераның жоғары және төменге қарай бұрылғанына орай көлемдерді, рельефтерді, жарық пен көлеңкені, дөңес пен ойықты көреміз. Дәл осы мағынасында Уэллстің көлеңкелі аумақтары фронтальды перспективаға қарсы тұрады. Алайда мәселе туындататын инстанция іспеттес сыртқы позиция екі жағдайға да ортақ болады: Уэллстегі бейненің тереңдігі таза оптикалық, Дрейерде тегіс бейненің өзегі таза көзқарасқа ауысқан. Екі жағдайда да «фокализация» бейненің сыртына шыққан. Сол себепті жеке фокусқа ие және олардың арасындағы жолдар мен кедергілерді сызатын сенсомоторлы кеңістікте бұзылады. Мәселе кедергі болмайды. Куросава Достовескийдің әдісіне жүгінгенде, бізге өздері тап болған оқиғаға қарағанда, «мәселенің» түбіне үңіліп, тоқтаусыз іздеген кейіпкерлерді көрсетеді. Осылайша жапондық режиссер білімнің шегінен шығумен қатар, іс-әрекеттің бұғауын да бұзып-жарып шығады. Ол мұндай жағдайда несәуегей, не «нақұрыс» болудан басқа жол жоқ, таза оптикалық әлемге қол жеткізеді. Уэллстің тереңдігі де осыған осыған ұқсас және кедергі не жабық заттарға емес, бізге тіршілік пен заттарды табиғи күңгірт болмыстарына сай көрсететін жарыққа қарай ұмтылады. Сәуегейлік көзді алмастырған сияқты көрінеді.

Осыған дейін христандықтан рухтанған киноның осы концепцияларды қолдануды қанағат тұтпай, ойды таңдауға, детерминацияны бейдетерминацияға тең санап, оларды фильмдердің асқақ тақырыбы ретінде көрсеткені жайында сөз қозғаған болатынбыз (Дрейер, Брессон мен Ромер).

Теодор Дрейердің «Гертруда» фильмінің қаһарманы өмірде таңдау жоқ деп шорт кесетін әкесі мен таңдау хақында кітап жазып жүрген досының екі ортасында жүріп осы жағдайлардың бәрінен өтеді. Ізгілік пен тақуалықтың қорқынышты адамы (бұл адам үшін таңдау дегеніміз жоқ дүние); жасқаншақ немесе сүлесөк жан (таңдау жасай алмайтын адам); зұлымдықтың қорқынышты адамы (алғашқы таңдауын жасағанымен кейін өз әрекетін қайталай алмайтын адам): өмір сүру тәсілі, осы тәсілдерді салыстыру және әлем де өзі де күтіп тұрған сыртқы дүниемен байланыстыру хақындағы кино осындай. Бұл сыртқы нүкте мейірбандылықпен әлде жағдаймен анықталады ма? Ромердің өмір жолында кьеркегорлық кезеңдерден өтті: «Коллекционер әйел» фильмінде эстетикалық белесті, «Сәтті тұрмысқа шығуда» этикалық белесті, «Модтағы өткен түнім» және әсіресе «Парсифаль» фильмінде діни белесті өтті. Дрейер де сенімі күшті тақуа жаннан – ессіз мистикке, эстеттің сенімсіздігінен – таңдай білетін жанның (және әлем мен өмірге қайта оралған жанның) қарапайым сеніміне дейінгі көптеген белестерді артқа тастады.

Брессон ізгілік адамын, зұлымдық адамын, жасқаншақтық, сондай-ақ мейірбандылық пен саналы таңдау адамын суреттеу үшін паскальдық стильге жүгінеді. Үш жағдайда да сөз қандай-да бір фильмнің мазмұны жайында ғана сөз болып отырған жоқ: осы режиссерлердің көзқарасы бойынша тек киноформа бізге ойдың, таңдаудың, әлеммен байланысы қандай болғанына қарамастан тереңге орналасқан осы нүктенің ең биік детерминациясын ашуға әлеуетті. Дрейер – әлемнің тегіс және қиылған бейнесін, Брессон – байланыссыз және фрагментарлық, ал Ромер болса қалаған жерінде болатын Рухтың төртінші немесе бесінші өлшеміне ғана жету үшін кристалдық немес миниатюралық бейненің үстемдігін орнатады. Дрейер, Брессон және Ромерде де – үш түрлі тәсілді рух кинематографы нақты, баурап алады және басқаларға қарағанда қызықты. Театрдан айырмашылығы киноның автоматты сипаты осындай мүмкіндіктерді пайдалануға мүмкіндік береді. Автоматты бейне рөл немесе актердың ғана емес, ойдың да жаңа концепциясын талап етеді. Таңдаулылар ғана тиімді таңдай алады: бұл Ромерде мақал-мәтел, Брессонда субтитрлар, Дрейерде эпиграф болуы мүмкін. Көптік автоматизм, ойға келмейтін дүниемен ой арасындағы қатынастардан құралады...

Сонымен, кинодағы тұтастық екі есе тартылыс заңына сәйкес үздіксіз бейнелерді интиторизациялау, бейнелерде экстериторизациялану арқылы дүниеге келеді. Бұл монтаж немесе ойдың ішкі мүмкіндігін



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

негіздейтін үнемі ашық тұтастықтың процесі. «Тұтастық дегеніміз сыртқы» деп айту мүлде басқа мәселе. Өйткені ендігі тұста мәселенің бейнелердің ассоциациясына немесе тартылысна еш қатысы жоқ. Керісінше екі бейне арасындағы саңылау, әрбір бейнені бостыққа бекітетін және сонда аяқтатын аралық негізге алынады. Годардың құдіреті барлық фильмдерінде композицияның осы әдісін қолданумен бірге, киноның оны пайдалану барысында зерттеуі де тиіс әдіске айналдыруында жатыр. «Мұнда және алыста» фильмі мұндай рефлексияның алғашқы жетістігін әйгілейді, кейіннен бұл үрдіс «Алтыда екі» фильмі арқылы телевидениеге де ауысты. Шын мәнінде, саңылау тек ассоциациялық бейнелердің арасында ғана кездеседі деп әрқашан қарсылық білдіруге болады. Осы көзқарас тұрғысынан «Мұнда және алыста» фильміндегі Голд Меир мен Гитлерді бір-біріне жақындататын бейнелерді қабылдамауға әкеп соқтырады. Дегенмен бұл біздің визуальды бейнелерді шындап «оқуға» әлі пісіп-жетілмегеніміздің дәлелі де болса керек. Өйткені Годардың әдісінде ассоциация туралы сөз болуы да мүмкін емес. Бір бейне берілгенде, олардың арасында саңылау орнатуға сеп болатын екінші бейнені таңдау туралы да сөз болады. Бұл ассоциациялау емес, математиктер айтқандай дифференциация тұрғысындағы операция, себебі физиктердің сөзімен айтқанда диспарирлеу тұрғысынан алғанда, егер бір әлеует берілсе, онда басқа біреуін таңдау керек. Бірақ ол кез келгені емес, үшінші немесе жаңасының пайда болуына әкелетін әлеуеттің түрлерінің қалыптастыруға негіз болатын әлеует болуға тиіс. «Мұнда және алыста» фильмінде фидайндермен ортақ тіл табыса алмаған ерлі-зайыпты француздар бейнеленеді. Басқаша айтқанда, ассоциация тұрғысынан саңылау алғашқы немесе редуцияланбайтын айырмашылық ұқсастықтың түрлерін жіктеуге мүмкіндік береді. Сызат ең алдымен басқаларында пайда болып, сосын ұлғайа беретін болады. Бұл тұста бейнелердің тізбегін қадағалау туралы емес, тізбектің не ассоциацияның шегінен шығу хақында айтып отырмыз. Бейне – бейнелердің үздіксіз тізбегіне байланса, бірі басқалардың бағыныштысы, ал біз барлық тізбектің бағыныштысы болғанда фильм бейне болудан қалады.

Аралық әдісі (екі бейне арасындағы саңылау) біртұтастықтың барлық кинематографтарын басқарады. Алдымен мынау, сосын анау дегенге негізделетін «және» әдісі Болмыс кинематографтарының бәрін басқарады. Екі әрекет, екі эмоция, екі перцепция, екі визуалды бейне, екі дыбыс бейнесі және дыбыстық пен визуалдықтың арасынан байқалмайтын нәрсені, яғни шекараны көруге болады (Мысалы алты да екі» фильмі). Тұтастық мутацияға ұрынады, өйткені заттардың конституциялық «жәнесі», бейнелер арасындағы конституциялық аралығы болу үшін Біртұтас-Болмыс болуын доғарады. Мұндай жағдайда тұтастық Бланшо «Сыртқының дисперсиясының» күші немесе «аралықтардан бас айналу» деп атаған дүниемен бірігіп кетеді: бейненің қозғаушы күші болудан қалған, бейнелердің өз-өзін еңсеруі үшін еңсеретін бостық осындай. Дегенмен ол өз-өзіне радикалды түрде күмән келтіреді. Сол сәтте жалған монтаждық келісім жаңа мәнге ие болады және заңға айналады.

Бейне сыртқы әлемнен қаншалықты ажырағанына қарай, кадрдан тыс кеңістікте мутацияға ұшырайды. Кино дыбыстық киноға айналғанда кадрдан тыс кеңістік те бірден мынадай аспектілердің құптауына ие болды: бір жағынан шу мен дауыс визуалды бейнеге экстериорлы бастауға ие болды; екінші жағынан алғанда дауыс немесе музыка визуалды бейненің сыртында немесе артында тұрып-ақ өзгерген тұтастық туралы куәлік бере алатын деңгейге жетті. Кадрдан тыс кеңістіктің дыбыстық жағын білдіретін «voice off», яғни кадрдан тыс дауыс ұғымы осыдан келіп шығады. Voice off ұғымы көрінетін және естілетін дүниенің арасындағы айырмашылықтың өрбуі үшін ғайып болу үрдісіне бет алады. Ал бұл айырмашылық бейнелер үшін анықтаушы сипатқа ие. Кадрдан тыс кеңістік енді жоқ. Бейнедегі экстериорлық бір бейненің арасындағы кадрлерге бөлудің екі типі арасындағы саңылауға орналастырылады. Сонымен саңылаулар – визуалды бейнелерде, дыбыстық бейнелерде, дыбыс пен визуальды бейне арасында, бір сөзбен айтсақ барлық жерде таралады. бұл дискреттілік континуальдыдан үстем шығады дегенді білдірмейді. Керісінше кинодағы купюралар немесе алшақтықтар континуальдының күшеюіне қызмет етеді.

Годардағы сияқты екі бейненің өзара әрекетінің нәтижесінде, олардың ешқайсысына да жатпайтын із немесе шекара пайда болады. Кинематографта континуальды мен дискретті ешқашан бір-біріне қарсы шықпаған. Мұны Эпштейн дәлелдеп қойған болатын. Дұрысы Тұтастықтың мутациясына сәйкес олардың жарасуының екі тәсілі қарама-қарсы қойылады, не кем дегенде ара жіктері ажыратылады. Міне дәл осы кезде монтаж қайтадан өз ісіне кіріседі. Тұтастық уақыттың жанама репрезентациясын білдіріп тұрған кезде континуальды – өлшемдестік қатынастарына сәйкес рационалды нүктелерді құра отырып, дискреттімен бірігіп кетеді. (Эйзенштейн бұл процестің эксплицитті математикалық теориясын алтын қатынастан тауып алады). Тұтастық саңылауға тап болатын сыртқының мүмкіндігіне айналғанда, бұл үдеріс уақыттың бейхронологиялық қатынастарына сәйкес иррационалды нүктелердің біріділігімен жарасқан уақыттың немесе континуальдықтың нақтылы іске асуы ретінде көрініс табады. Дәл осы



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

мағынада Уэллсте, кейіннен Ренеде, сонымен бірге Годардың шығармашылығында жаңа мәнге ие болады. Тікелей бейне-уақыттың қатынастарды негіздей, кесілген планды план-эпизодпен біріктіре отырып жаңа мәнге ие болады. Мұндай жағдайда ойдың мүмкіндігі ойдағы ойға келмеген, иррационалды ойға, сыртқы нүктеге, экстериорлық әлемге тән, сонда да біздің әлемге деген сенімімізді қайтаруға құдыретті дүниеге ұмтылады. Осы тұста сұрақты «Кино бізге әлемнің иллюзиясын көрсетеді ме?» деп емес, «Кино бізге қандай жолмен әлемге деген сенімімізді қайтарады» деп қойғанымыз дұрыс болады. Бұл иррационалды нүкте Уэллсте жансыз, Роб-Грийеде бейэкспликацияланбайтын, Ренеде шешілмейтін, Маргерит Дюраста мүмкін емес, Годарда өлшемі жоқ сыпақа ие болады.

«Қандай категория немесе рефлексивті жанр ортаға шығарылған?» – деген сұрақты Годардың әрбір фильміне қатысты негізгі сұрақ ретінде қойсақ болады. Қарапайым жағдайларда бұл эстетикалық жанрлар, эпопея, театр, роман, би, киноның өзі де болуы мүмкін. Кинематографтың қасиеттерінің бірі – өз-өзі және басқа жанрлар хақындағы рефлексия, өйткені визуалды бейнелер алдын-ала анықталған биге, романға, театр не киноға сілтей салмайды, керісінше, кинондағы биді, романды, театрды не фильмді жасай бастайды. Сонымен бірге категориялар немесе жанрлар психикалық қабілет болы да мүмкін (мысалы, елестету, жад, ұмыту). Алайда әдетте әлдебір категория немесе белгілі бір жанр сирек кездесетін аспектілерге ие болады, мысалы әпенділеу тұлғалар типі: Бұл «Соңғы дем» фильміндегі Жан-Пьер Мельвилль, «Әркімнің өз өмірі» фильміндегі Брис Парен, «Қытай қызындағы» Жансон; немесе «Ақымақ Пьеродағы» Девос секілді бурлескілік кейіпкерлер немесе ливандық патшайым; немесе «Мен білетін екі-үш зат» фильміндегі екінші деңгейлі қаһармандар сияқты әлеуметтанулық сұраулардың қатысушылары. Осы делдалдардың бәрі категорияны толық даралап, категория рөлінде алаңға шығады.

«Соңғы дем» фильмінен үзінді

Бір сөзбен айтқанда сөз, зат, әрекет, адам да категория бола алады. «Карабинерлер» – соғыс туралы, соғысты асқақтатуға немесе әшкерелеуге бағытталған фильм емес. Ол соғыс категориясын таспаға түсірген. Ал бұл мүлде басқа мәселе. Сонымен Годар айтқандай, теңіз флоты, құрлық және әуе әскері сияқты дәл анықталған заттар немесе оккупация, кампания және қарсылық іспеттес «дәл анықталған идеялар» немесе зорлық-зомбылық, бытырап қашу, құштарлықтың солуы, келемеждеу, абыржу, таңырқау, құлазу секілді «дәл анықталған сезімдер», немесе ақырында шу мен үнсіздік сияқты «дәл анықталаған феномендер» категориялар бола алады. Бәлкім, категориялар қатарына түстерді де қоссақ болатын шығар. Түс заттармен бірге адамдарға, тіпті жазылған сөздерге де әсер етеді, өзіндік категорияны қалыптастырады: «Уик-энд» фильміндегі қызыл түстің миссиясы сондай. Годардың ғажайып колористік қасиеті, оның түсті бейнені бейнелейтін ірі жеке жанр ретінде көрініс тапқан.

«Фредди Бюашқа хат» фильмінде хроматикалық әдіс таза күйінде кездеседі: бұл фильмде жоғарғы да төменгі де бейнеленген, көгілдір, зеңгір Лозанна және жап-жасыл, қара топырақты, сулы Лозанна. Екі ирек немесе периферия осындай, ал олардың арасында сұр, өзек, түзу сызықтар орналасады. Түстер қаланың өз бейнесін бейнелейтін және олардан қандай да бір мәселе туындататын математикалық емес категорияларға айналып шыға келеді. Материяның үш сериясы, үш күйі – Лозаннаның мәселесі міне осы. Фильмнің бүтін техникасы – жоғары және төмен жүру, нақты бейнелерге тоқталу, мұның бәрі осы рефлексияның қызметіне жегілген. Режиссерді тапсырысты орындамады, Лозанна «туралы» фильмді түсірмеді деп жазғырды: ал шын мәнінде ол Лозанна мен түс арасындағы байланысты мүлде өзге қырынан көрсетті; Лозаннаны категориялар кестесімен өткізгендей, түс деңгейіне дейін түсірді. Бұл шындығында конструктивизмнің белгісі: Годар Лозаннаны, оның түсімен бірге қайта қалыптап шықты, Лозаннаның дискурсын, оның жанама көрінісін жасады.

Кино барған сайын нарративті болудан тыйылып жатса, Годардың келуімен «романдық» сыпатқа ие болып келеді. «Ақымақ Пьероның» қаһарманы жазғандай: «Келесі тарау. Үмітсіздік. Келесі тарау. Еркіндік. Өкініш». Бахтин романды кейіпкерлері бір тілде ғана сөйлейтіндіктен ұжымдық не дистрибутивті бірліктен ада эпопея немесе трагедияға қарама-қарсы анықтаған болатын. Керісінше, роман күнделікті анонимді тілді, таптың, топтың, кәсіптің, не нақты кейіпкерге тән тілді пайдаланатын. Нәтижесінде кейіпкерлер, кластар мен жанрлар авторға ғана тиесілі болып шықпайтын, оның әлемге деген тікелей көзқарасын қалыптастыратын. Немесе кейіпкерлер, автордың дискурсында еркін көсілсе, автор да дискурста жанама түрде дәл соны істейді. Бір сөзбен айтқанда анонимдік және персонафикацияланған жанрларда рефлексия романды, оның «көптілді сипатын», әлемнің дискурсы мен көрінісін құрайды. Годар киноны романға тән мүмкіндіктермен жасайды. Ол рефлексивті типтерді дәнекер ретінде анықтайды, соның арқасында



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт
Дәріс: Ой және кино – 3-ші жалғасы
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

«Мен» үздіксіз өзгереді. Осы бір қисық, зигзаг іспеттес сызық авторды, өзінің кейіпкерлерімен және олардың аралығында жүріп жатқан әлеммен біріктіреді.

Міне, үш көзқарас тұрғысынан қазіргі кино оймен тұтастықтың жойылатын немесе бейнелердің бүтіндігінің жоғалатын жаңа қатынасты дамытады. Бұл олардың арасына қыстырылған сыртқы, фильмнің тұтастығын қалыптастыратын ішкі монологтың жоғалуы, адам мен әлемнің ішкі бірлігінің жойылуы арқылы жүзеге асырылады. Әлем мен адамның арасындағы ұлғайған сайын асықынатын бұл сезім, бізге осы әлемге деген сенімімізді ғана қалдырады.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Бахгин М. «Марксизм и философия языка». «Тетралогия», М., «Лабиринт», 1998. – 196 с.
2. Пазолини П.П. Поэтическое кино. <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html>
3. Годар Ж.Л. Страсть. Между чёрным и белым / сост. М. Б. Ямпольский. – 1997. – 156 с.
4. Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека – М.: Летний сад, 2015. – 120 с.