



## КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Кино, тән мен ми, ой – 2-ші жалғасы





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 2-ші жалғасы  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

## Фильмдер:

Антониони «Қызыл шөл»  
Кубрик «Ғарыштық Одиссей»

## Негізгі идеялар:

1. Эксперименттік кино екі сала бойынша бөлінген: күнделікті немесе рәсімдік тән физикасы, формалды немесе бейформалды рух «эйдетикасы».
2. Мидың интеллектуалдық кинематографы мен тәннің физикалық кинематографы арасындағы айырмашылықтың бастауы өзге жақтан һәм бұл бастаулар екі полюстің бірін жандарына жақын тұтқан ия да төл шығармашылықтарында екеуінде үйлестіре білген авторлар секілді алуан түрлі.
3. Тәнде де мидан бір кем емес ой бар - шок һәм бұла күш. Екеуінде де сезімінің шегі бірдей. Ми «өскін» тәнге дегенін істеді. Сондай-ақ тәнде өзінің бір бөлігі – миға бұйрық бере алады. Екі жағдайда тәнкүйі мен ми гестусы бір-бірінен ерекшеленіп тұрады. Тән кинематографияна қарағанда ми кинематографиясының айрықша болмысы осыдан туындайды.
4. Сыртқы мен ішкіні бетпе-бет кездестіретін мембрана жад деп аталады.
5. Нәтижесінде интеллектуалдық кино өз сипатын өзгертті. Бұл оның нақтылы бола түскеннен емес, біздің ми туралы концепциямыз бен миға деген қатынасымыздың өзгеруімен байланысты дүние.
6. Мидың «классикалық» тұжырымдамасы екі ось бойынша өрістетілді: бір жағынан, бұл интеграция және дифференциация, екінші жағынан-аралас немесе ұқсастық ассоциациясы. Бірінші ось – бұл концепт заңы: ол үздіксіз тұтастыққа бірігетін, сондай-ақ объектілер арасында ажырайтын қозғалысты қалыптастырады. Екінші осі — бейне заңы: ұқсастық пен араласу бір бейнеден екіншісіне өтудің тәсілін анықтайды.

Жил Делөздің Кино 2 кітабының «Кино, тән мен ми, ой» атты тарауы бойынша дәрісімізді одан әрі жалғастырамыз. Бұл тарауда Делөз Интеллектуалды кино, философ пен режиссер, философия мен кинематограф хақында ой толғайды. Автордың осы турасындағы мәтіндерін бүгінгі дәрісіміздің арқау ететін боламыз.

«Маған ми беріңіз» – қазіргі киноның басқа бір фигурасын дәл осылай атауға болады. Бұл физикалық кинематографтан болмысы бөлек интеллектуалды кинематограф. Эксперименттік кино екі сала бойынша бөлінген: күнделікті немесе рәсімдік тән физикасы, формалды немесе бейформалды рух «эйдетикасы». Алайда эксперименттік кино шеңберінде айырмашылықтар да туындап жағады, және бұл нақтылаушы һәм абстрактілеуші үдеріспен өрбиді. Дегенмен, абстрактілік пен нақтылықты экспериментпен шұғылданып қана қоймай жаратумен айналысатын кино үшін жақсы өлшем деп санауға болмайды.

Біз Эйзенштейннің өзін интеллектуалдық немесе ми киносын жақтаушылар қатарына жатқызғанын көрдік. Ол оны Пудовкиндегі тән физикасына немесе Вертовтағы физикалық формализмге қарағанда нақты деп санады. Нақтылық немесе абстрактілік осы бағыттардың біреуінде басқаларына қарағанда көп деп айта салуға келмейді: ми кинематографиясында тән кинематографиясындағы сияқты сезім, драматизм немесе құмарлық жоқ деп айтуға да болмайды. Годар – тән, ал Рене – ми киносының негізін қалаушы, бірақ олардың біреуі абстрактілі немесе басқасынан нақтырақ деп айтуға болмайды. Кино өзіне тәнді немесе миды беруді талап етеді. Ол осы екеуінің біріне жол қалайды, екі бағытта жұмысын өрбіту үшін екеуінен бір нәрсе ойлап табады һәм олардың әрқайсысы бір мезетте абстрактілі де, нақты болмақ. Демек айырмашылық нақтылық пен абстрактілі линия арқылы өтпейді.

Мидың интеллектуалдық кинематографы мен тәннің физикалық кинематографы арасындағы айырмашылықтың бастауы өзге жақтан һәм бұл бастаулар екі полюстің бірін жандарына жақын тұтқан ия да төл шығармашылықтарында екеуінде үйлестіре білген авторлар секілді алуан түрлі. Антониони ұстанымын қосамжар композицияның тамаша мысалы деп атауға болады. Оның шығармашылығы қазіргі әлемнің құлдырауын сипаттайтын дайын түрде алынған жалғыздық пен саяқтық тақырыптарын біріктіруге тырысты. Дегенмен, оның пікірінше, біз өмір бойы екі түрлі қадам жасаймыз: тән қадамы һәм ми қадамы. Бір тамаша мәтінде ол біздің танымымыз ауытқусыз жаңартылып, елеулі мутацияға батыл барады, алайда мораль мен сезім бұдан былай ешкім сенбейтін құндылықтардың, мифтердің тұтқынында әлі де қалып қойған, ал егер біреу құрсаудан шығуға ұмтылса, онда тек қана арсыз, эротикалық немесе невротикалық құралдарға жүгінеді. Антониони қазіргі әлемді сынамайды. Оның мүмкіндіктеріне кәміл «сенеді»: ол осы әлемдегі заманауи ми мен қажыған, тозған, невротикалық тәннің қатар өмір сүруін сынға



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 2-ші жалғасы  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

алады. Түйіндей айтқанда, оның шығармашылығы бейне-уақыттың екі аспектісіне сәйкес – өткеннің барша ауыртпалығын, әлемдегі қажудың барлық түрлерін һәм тәндегі қазіргі кездегі бүкіл неврозды көрсеткен тән кинематографы; сонымен бірге, жаңа кеңістік-уақытпен өмірге таралған әлемнің шығармашылық мүмкіндіктері мен сан алуан сипатын, сондай-ақ жасанды мидың арқасында көбейтілген әлемнің ішкі қуатын тапқан ми кинематографы сынды іргелі дуализмімен ерекшеленеді. Егер Антониони ұлы колорист болса, онда ол оның сан алуан түске боялған әлемге, дүниені түрлендіруге, ой-танымды жаңартуға әрқашан сенгенін көрсетеді. Ол дүниедегі адам баласының саяқ болмысын одан әрі түрткілеп, шағынудан жалықпайтын жандардың қатарынан емес. Дүние ғажайып түске боялған, бірақ оның мекендейтін тән әлі де тұрпайы һәм ренсіз көрінеді.

#### *Антонионидің «Қызыл шөл» фильмінен үзінді*

Әлем өз тұрғындарын тосып тұр, ал олар әлі де өз невроздарының ішінде адасып жүр. Дегенмен бұл тәнге мән беруге, оның қажыған, неврозды жүзіне мұқият қарап, одан бояудың жаңа реңктерін алуға негіз болып қаланды. Антониони шығармашылығының бірлігі тән-кейіпкердің – өз қажуы һәм өткенімен конфронтациясы, ми мен сан алуан түстердің – болашақтағы өз әлеуетімен конфронтациясы, бірақ екеуі де бір әлемде, үміт пен үмітсіздік торлаған біздің әлемде тоғысқан. Антонионидің ойлап тапқан тұжырымдамасы өзі үшін ғана жарамды. Тән – мидың жаңаны игеруге тиісті еместігі сияқты тозуға арналмаған. Бірақ бұл жерде барлық әлеуетті топтастырумен айналысатын ми кинематографының мүмкіндігі бар, ал тән кинематографы оларды топтастырған жағдайда біз екі түрлі стильмен жұмыс істейміз және олардың арасындағы айырмашылық үнемі өзгеріп отырады, — бұл Годардағы тән кинематографы һәм Ренедегі ми кинематографы, Кассавестестің тән киносы, Кубриктің ми киносы.

Тәнде де мидан бір кем емес ой бар – шок және бұла күш. Екеуінде де сезімінің шегі бірдей. Ми «өскін» тәнге дегенін істеді. Сондай-ақ тәнде өзінің бір бөлігі – миға бұйрық бере алады. Екі жағдайда тән күйі мен ми гестусы бір-бірінен ерекшеленіп тұрады. Тән кинематографына қарағанда ми кинематографиясының айрықша болмысы осыдан туындайды. Егер біз Кубрик (Стэнли Кубрик (1928–1999 жж.) америкалық және британдық кинорежиссер) шығармашылығын қарастырсақ, онда оның миды қандай дәрежеде бейнелейтінін көреміз. Тән жүгенсіз кетуі мүмкін, дегенмен миға тәуелді. Оның себебі Кубрикте әлемнің өзі ми іспеттес, ми мен әлем арасында тепе-теңдік бар: «Доктор Стрэнджлав» фильміндегі үлкен дөңгелек, жарқыраған үстел, «Ғарыштық Одиссей 2001»-дегі алып компьютер, «Шұғыладағы» «Оверлук» қонақ үйі.

#### *Кубриктің «Ғарыштық Одиссей» фильмінен үзінді*

«2001»-дегі қара тас ғарыш кемерінде де, церебралды дамуда да алдыға шыққан: бұл үш тәннің – жер, күн, айдың жаны, сонымен бірге үш мидың – жануарлық, адами һәм машина миының ұрығы.

#### *«Ғарыштық Одиссей» фильмінен үзінді*

Егер Кубрик бастамашы саяхат тақырыбын жаңғыртса, онда әлемдегі кез келген саяхат – өз алдына миды зерттеу. Әлем-ми — бұл «Автоматты апельсин», немесе сфералық тақтадағы шахмат ойыны сияқты бір нәрсе, фильмдегі генералдың қаза тапқан сарбаздардың саны мен басып алған шептердің арақатынасына қарай қызметінің жоғарлайтынынан дәмесі зор («Даңқ соқпағы»). Бірақ есепте қате болса, ал компьютерде іркіліс болса, онда сол сияқты миды да рационалды әлем сияқты ақылды жүйе деп атауға болмайды. Бейбітшілік пен мидың парапарлығы, яғни бір автоматтың – екіншісіне парапарлығы, тұтастықты емес, керісінше, сыртқы мен ішкінің арасында байланыс орнататын, оларды бір-бірімен алда қақтығыстыратын немесе салыстыратын мембрананы қалыптастырады. Ішкі – бұл психология, өткен шақ, инволюция, миға сын-қайрақ болатын бүтін бір терең психология. Сыртқы – бұл галактика космологиясы, болашақ, эволюция, дүниені дүр сілкіндіретін түрлі тылсым күштер. Екі күш те бір-бірін құшағына алатын, өзара энергия беретін, шекті жағдайларда ажырамайтын өлімнің күші. «Автоматты апельсиндегі» Алекстің ессіз бұла күші – бұл сыртқы күш, соңынан ішкі, ессіз тәртіпке қызмет етеді. «Ғарыштық Одиссейде» автоматта алдымен ішкі себептер бойынша іркіліс болады, содан кейін сырттан кіретін астронавт оған лоботомия жасайды.

#### *«Ғарыштық Одиссей» фильмінен үзінді*



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 2-ші жалғасы  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Ал «Шұғыладығы» не нәрсенің іштен не сырттан жүретінін қалай анықтауға болады. Экстрасенсорлық перцепция, галлюцинаторлық проекциялар қайда? Әлем-ми екі бағытта мембрананы көктей өтетін өлім күшінен мүлде ажырамайды. Егер мембрананың регенерациясы сыртқы мен ішкіні тыныштандырып, әлем-миды сфералар үндестігіндегі тұтастық секілді қайта сомдап шықса, бізге белгісіз өлшемдегі мәміле де болуы мүмкін. «Ғарыштық Одиссейдің» соңына қарай төрт өлшемге сәйкес ұрықтық және жер сфералары өлімді жаңа өмірге түрлендіре алатын өлшеуге келмейтін және беймәлім қатынастарға берілмейтін жаңаға қадам басуға мүмкіндік алады. Сыртқы мен ішкіні бетпе-бет кездестіретін мембрана жад деп аталады. Егер жад Рене шығармашылығындағы эксплициттік тақырып болса, онда оның шығармашылығынан қандай да бір жабық және одан да асқан мазмұнды іздеудің қажеті жоқ. Қайта Рененің жад ұғымын трансформациялауына баға беру әлдеқайда пайдалы. Бұл Пруст пен Бергсонның осы ұғымға жасаған трансформацияларынан бір кем емес. Өйткені жад, әрине, енді естеліктер сақтау қабілеті емес: бұл әр түрлі режимдерге тап болатын және өткеннің қабаты мен шындықтың қатпарлары арасындағы сәйкестікті орнатуға дем беретін мембрана, олардың бірі әрқашан ішкі қатысушыны эманациялайды, ал басқалары әрқашан келер шақтағы сыртқыдан келеді, бұған қоса осының бәрі бұдан былай олардың тек қана кездесуі болып қалатын осы шақты «қиып тастайды». Бұл тақырыптар бұрын да талданды, егер тән кинематографы ең алдымен тікелей бейне-уақыттың аспектілерінің бірінен белгілі бір «дейін» және «кейіннің» уақытша сериясына мән берсе, онда Ми кинематографы басқа аспектіні, яғни өзіндік байланыстары қатар өмір сүретін уақыт тәртібін дамытады. Бірақ жад интериорлық пен экстериорлық сияқты салыстырмалы ішкі мен сыртқының арасындағы қатынасқа ықпал етсе, онда абсолютті сыртқы және ішкі, әрине, бір-бірімен бетпе-бет келуі тиіс. Рене Предалль Освенцим мен Хиросиманың Рененің бүкіл шығармашылығының көкжиегі болып қалғанын, сондай-ақ Рене кейіпкерлері Кейрольдің арқасында қазіргі романның өзегіне айналған «қазіргі Лазарларға» қаншалықты жақын екенін көрсетті. Содан бері жазушы библиялық персонаж бен концлагерлер тақырыбының арасында тығыз байланыс орнатты. Рене фильмдернің өзегінде библиялық Лазарь іспеттес персонаж көрініс тапқан. Өйткені ол өлілер мекенінен қайта тіріліп, қайтып келеді; өледі, өлімнен қайта өмірге келеді. Сол себепті де Освенцимде де, Хиросимада да болмаса да бұрыннан келе жатқан сенсомоторлық сырқаттары мазалайды... Лазарь Освенцимде не Хиросимада, Герникте не Алжир соғысында болсын клиникалық өлімді бастан кешті, ол өлгеннен кейін қайта өмірге келді, өлілердің арасынан қайта тірілді. «Сүйем сені, сүйемін!» фильмінің кейіпкері өзіне-өзі қол салуға тырысып қана қоймай, сонымен қатар қайтқан сумен теңізге кеткен немесе түнде батпаққа батып кеткен сияқты көрінген сүйіктісі Катринді де шақырады. «Қайтыс болған барлық жандар суға кеткендер», – дейді «Ставиский» фильмінің кейіпкерлерінің бірі. Жад қабатының арғы жағынан оларды шалпылдатып араластырып жатқаны естіледі: бұл қандай да бір абсолютті қалыптастыратын іштен өлу. Одан қашып шыққан жан қайта тіріледі. Ал қашып құтылған, қайта тірілген жан абсолюттің өзге қыры іспеттес сырттан тап берген өлімге қарай жылжиды. «Сүйем сені, сүйемін!» фильмінде екі өлім өзара сәйкес келеді: кейіпкер кейіннен қайтып келетін іштен өлу және сырттан тап беретін өлім. Біздің пікірімізше кино тарихындағы амбициялық фильмдердің бірі – «Ессіз махаббаттағы» әрекет, клиникалық өлімнен басталады, содан кейін кейіпкер мәңгі бақиға ұласу үшін қайта тіріледі. Осы ішкі және сыртқы арасындағы аралықта әлем-миға бір сәтке болса да қандай да бір зомби қоныстанған сияқты көрінеді: Рене «өзі көрсеткен тіршілік иелерінің елес сипатын сақтауға ұмтылады және тағдырлары біздің менталдық ғаламға бір сәтке сай келетін оларды фантомдардың жартыәлемінде ұстайды; бұл зұлым кейіпкерлер <...> күн райына қарамастан тым жылы киім киген». Рене кейіпкерлері Освенцим немесе Хиросимадан ғана оралмайды, өйткені олар философтар, ойшылдар, ойлайтын жан иелері. Ал философтар – өлімді бастан кешкен, одан кейін қайта тірілген және тура сондай басқа өлімге ұмтылған жандар. Полина Харвей көңілді бір әңгімесінде философияда ештеңе түсінбейтінін, бірақ олар тудырған екі есе әсер үшін философтарды ұнататындығын айтады: олар өздерін өлімді бастан кештік, сондай-ақ, осы ең оғаш қажыған қалтырауға қарамастан, өмір сүруді жалғастырудамыз деп санайды. Полина Харвейдің пікірінше, бұл екі есе және күлкілі қате. Біздің пікірімізше, бұл екі есе, бірақ шынымен де күлкілі ақиқат: философ өзін өлгендер патшалығынан қайтып келді деп санайтын жан, бірақ қандай негіздемесі болса да осы патшалыққа қайта оралады. О дүниеден шыққан философ сол дүниеге қайта оралады. Философияның Платоннан бастап қолданыстағы формуласы осындай.

Рене кейіпкерлері философтар екенін бағамдай келе, мұнымен кейіпкерлердің философия хақында үнемі толғанатынын, Рене философиялық идеяларды кинематографқа «қолданатынын» емес, оның кино тарихына қатысты мүлде жаңашыл, сонымен бірге философия саласында да жарамды философиялық киноны, ой кинематографын ойлап тапқанын және өзінің таптырмайтын қызметкерлерінің арқасында



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 2-ші жалғасы  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

философия мен киноның сирек кездесетін үйлесімді үндестігін жасағанын айтқымыз келеді. Ойдың Освенциммен де, Хиросимамен де арасында бір ортақ дүниенің бар екенін соғыстан кейінгі ұлы философтар мен жазушылар ғана емес, сонымен қатар Уэллстен Ренеге дейінгі ұлы кинорежиссерлер де мықтап көрсетті. Ал өлім культіне қарама-қарсы. Абсолюттің екі қыры, екі өлімнің, іштен немесе өткен шақта өлу мен сырттан өлудің арасында жадтың ішкі қабаты мен шындықтың сыртқы қатпары араласып, бірін-бірі еңсеріп екі полюстің арасында найзағай ойнатқандай қыз-қыз қайнаған өмір, ғарыш пен мидың өмірін қалыптастырады.

Эйзенштейн киноны ойлау процесімен теңестірді. Эйзенштейннің байыптауынша интеллектуалды кино пафос пен органикалықты біріктіретін ой-дүние тұрғысындағы ми тұтастығы. Киноның объектісі мен қозғаушысы сыпатындағы церебралды процесс хақында сөз қозғаған кезімізде Рененің декларациясын Эйзенштейннің мәлімдемелерімен қатар қарауға болады. Дегенмен, бір нәрсе өзгерді, және бұл өзгеріс, сөзсіз, мидың ғылыми тұрғыдан танумен, одан да маңыздысы – біздің ми деген жеке қатынасымызбен байланысты. Нәтижесінде Интеллектуалдық кино өз сипатын өзгертті. Бұл оның нақтылы бола түскеннен емес, біздің ми туралы концепциямыз бен миға деген қатынасымыздың өзгеруімен байланысты дүние.

Мидың «классикалық» тұжырымдамасы екі ось бойынша өрістетілді: бір жағынан, бұл интеграция және дифференциация, екінші жағынан-аралас немесе ұқсастық ассоциациясы. Бірінші ось – бұл концепт заңы: ол үздіксіз тұтастыққа бірігетін, сондай-ақ объектілер арасында ажырайтын қозғалысты қалыптастырады. Демек, бұл бірігу-ажырау қозғалысты концепт қозғалысы ретінде анықтайды. Екінші осі – бейне заңы: ұқсастық пен араласу бір бейнеден екіншісіне өтудің тәсілін анықтайды. Бұл осьтер бейненің концептіге парaparлығына қол жеткізу үшін тартылыс принципіне сәйкес бір-бірінің бағытына қарай жазыла түседі. Шындығында, тұтастықты құрайтын концептінің бір-бірімен сабақтаса байланысқан бейнелерден экстериоризацияланбай бөлінуі, ал бейнелердің, өздерін тұтастықта біріктіретін концептіге интертериоризацияланбайынша байланысуы мүмкін емес.

Қалай болғанда да, қазіргі заманғы кино «аударысу» арқылы тамаша анықтама алады, нәтижесінде бейне тізбектен шығарылады, ал купюра өздігінен мағынаға ие болады. Купюра немесе бейнелердің екі сериясы арасындағы саңылау енді бірде-бір серияға тиесілі емес: ол бейнелер арасындағы өлшенбейтін қарым-қатынастарды негіздейтін иррационалды купюраның баламасы болады. Мүмкін, бұл енді лакуна емес, бұл ассоциацияланған бейнелер оны жеңуі тиіс деп болжанған жағдай емес; әрине бейнелер сәттілік үшін «суырылмайды», дегенмен енді тізбекке тізілген жаңа қатарлар купюраларға бағынады, ал оған дейін купюралар тіркеуге бағынатын. «Сүйем сені, сүйемін!» фильмі бұған мысал бола алады.

Шетін сәттерде, рационалды купюралар жоғалып, тек иррационалдысы ғана қалады. Демек, метафоралық немесе метонимиялық ассоциациялар жоқ, оларды сөзбе-сөз айтқанда алынған бейненің айналасындағы тізбекке тізілген жаңа қатар өзгертті; ассоциацияланған бейнелердің де тіркесі болмайды, тек дербес бейнелер тізбегіне тізілетін жаңа қатарлар болады. Енді бейнелер бірінен кейін бірі емес, ал «біріне-бірі қосылып» жүреді. Әрбір план келесі планның кадрлануына қатысты декадрацияланады.

Біз осы процестің егжей-тегжейін интервалдарға негізделген Годар әдісінің материалында көрдік, бұл тізбекке қайта қойылатын кесектерге бөлшектеу. Брессон мен Рене, Жако мен Тешинеден де осыны көреміз. Бұл тікелей жаңа ритмика, сериялық немесе атональды кинематограф, монтаждың жаңа концепциясы. Мұндай жағдайларда купюра қара экран, ақ экран және олардан туындайтын типтерде пайда болуы және өзі үшін айқындалуы мүмкін. Бір жағынан, кинематографиялық бейне өлшенбейтін қатынастар мен иррационалды купюраларға сәйкес уақыттың тікелей көрінісіне айналады. Екінші жағынан, бұл бейне-уақыт ойды ойға келмеген дүниеге, айтылмаған, түсініксіз, шешілмейтін, өлшенбейтін қарым-қатынасқа салады. Бейненің сыртқы немесе ішкі жағы тұтастықты ауыстырады, ал саңылау немесе купюра ассоциацияны алмастырды...

Фильм түсіру процесін тіркейтін пленканың церебралды процесс екені айқын. Циклдық процестерді жасайтын немесе тізбекке ұсақ кесектерді қайталап салып жатқан жылт-жылт еткен ми – кинематограф дегеніміз осы. Бұл мағынада әріпшілдік алдыға озып кетті. Геометриялық дәуір мен «жону» дәуірінен кейін ол тек камерасыз ғана емес, сонымен қатар экрансыз және пленкасыз экспансия жасайтын кино дәуірінің басталғанын жария етті. протагонисттің, тіпті көрермендердің де тәндері, барлығы экран бола алады; әрекет баста болатын виртуалды фильмде пленканы енді барлығы ауыстыра алады, залдағы дыбыста қажет кезінде қосылады...

Бір сөзбен айтқанда, – Нүкте-купюра, бөлшектелген кесектердің жаңа тіркесі, ақ немесе қара экран, міне киноның церебралды негізі осы ұштағаннан құралған. Егер купюра шарты өзі болатын бейнелердің екі сериясының бірде-біріне тиесілі болмаса, онда бөлшек кесектердің жаңа тіркесі оның екі жағында да



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт  
Дәріс: Кино, тән мен ми, ой – 2-ші жалғасы  
Дәріс авторы: Әсет Құранбек

---

орналасуы мүмкін. Егер ол ұлғайып, барлық бейнелерді жұтып қойса, онда қашықтыққа, қатар болуға немесе қара мен аққа, негатив пен позитивке, сырт жағы мен астарына, толымдылығы мен бостығына, өткені мен келешегіне, ми мен ғарышқа, ішкі мен сыртқыға тәуелсіз экранның өзі болады. Топологиялық, ықтималдық және иррационалдық аспектілер ой алаңға шығатын жаңа бейнені құрайды. Олардың циркуляциясын ноосфераға қалыптаған әрбір жан өзге бейнелер хақындағы тұжырымға қиындықсыз келеді.

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

1. Нэрмор, Джеймс. Кубрик, пер. с англ. Е. Микериной. – М.: Rosebud Publishing, 2012. – 400 с.
2. Эйзенштейн С. «Неравнодушная природа». Собр. соч., т. 3, «Органика и пафос». – М., 1965.
3. Ален Рене: Сборник. – М.: Искусство, 1982.
4. Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека – М.: Летний сад, 2015. – 120 с.