



24-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Қорытынды





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Негізгі идеялар:

1. Біз киноны тілдің қалыптасуына дейінгі бейнелер мен белгілердің жүйесі ретінде ұғынамыз және кино аталған бейнелер мен белгілер жүйесіне сәйкес түлеп отырады.
2. Бейнелер мен белгілер жүйесінде бейнелердің сәйкесінше белгілерімен екі типке бөлінуі (бейне-қозғалыс және бейне-уақыт) маңызды болып көрінді.
3. Біз киноны рухани өнерге айналған автоматизм деп ұғынатын болсақ, ең алдыңғы сөз мәні жағынан автоматты бейнемен қатар қойған бейне-қозғалыс жайында болады.
4. Автоматтың қазіргі келбеті электронды автоматиканың корреляциясын ұсынады. Электронды бейне, яки цифрлық бейнені дүниеге алып келген теле- не видео бейненің алдында кинематографты қайта қалыптау не оның өлімін аңғартатын өзімен ауыстыру мәселесі тұр.
5. Бастапқы өнерге деген ерікті біз киноның интеллектуальды материясын қозғаған өзгерістер арқылы анықтадық, ал бұл бейне-қозғалысты бейне-уақытпен ауыстыру.
6. Жаңа рухани автомат және жаңа психологиялық автоматтар ең алдымен эстетикаға, сонан соң технологияға тәуелді. Алдымен бейне-уақыт бейне мен белгінің бастапқы тәртібіне назарын аударады, сонан соң оны электроника бұлдіреді не керісінше активизациялайды.

Жил Делөздің Кино 2 – Бейне-уақыт кітабы бойынша әзірленген дәрістер циклінің соңына да жақындап қалдық. Бүгінгі дәрісіміздің кітаптың «Қорытынды» 10-тарауында дәйектелген тұжырымдарды қарастыратын боламыз.

Біз киноны тілдің қалыптасуына дейінгі бейнелер мен белгілердің жүйесі ретінде ұғынамыз және кино аталған бейнелер мен белгілер жүйесіне сәйкес түлеп отырады. (бейнесі оқылтын дыбыссыз кино, дыбысты киноның бірінші кезеңіндегі визуалды бейненің дыбыстық компоненті, дыбысты киноның екінші кезеңіндегі дыбыстық бейне). Себебі кинематограф эволюциясында дыбыссыз және дыбысты киноның арасындағы алшақтық мардымды деп есептелмеді. Дегенмен, бізге аталған бейнелер мен белгілер жүйесінде бейнелердің сәйкесінше белгілерімен екі типке бөлінуі (бейне-қозғалыс және бейне-уақыт) маңызды болып көрінді. Сондай-ақ, екіншісі айтарлықтай кейінірек пайда болып, дамыған болатын.

Киноқұрылымдар мен хроногенез – семиотиканың екі бірізділенген тараулары. Кино психомеханика аспектісінде не рухани автомат ретінде өзінің тақырыбы, оқиғалары мен персонаждарында көрініс табады. Алайда мұндағы қатынастар күрделі болып келеді, себебі аталған рефлексия шешім мен келісімге келуге қаншалықты мүмкіндіктер берсе, қарама-қарсы қою мен инверсия үшін де соншалықты мүмкіндік береді. Мұндай автоматқа, тіпті олар өзара күресетін болса да әрқашан тіршілік ететін және өзара толықтыратын екі мағына тән. Бір жағынан бұл автономияға қол жеткізу үшін материя қалайша ойлайтынына (соның ішінде өзі өзіне) таңғажайып барлық ойының, тәсілдерінің жоғарғы көріністерін жүзеге асыратын рухани автомат. Осы тұрғыдан Жан-Луи Шефер, киноны біздің үстімізде тұрып дүниені тоқтатқан үлкен ойыншық, манекен не машина, механикалық және туылмаған адам деп жазады. Алайда, рухани автомат, екінші жағынан алып қарағанда психологиялық автомат болып табылады және ол автоматты болғандықтан ғана экстериторлықтан тәуелсіз емес, ол кіріспемен не рудиментарлы іс-әрекеттермен реттеліп, өзіндік ойынан шектелген және ішкі импринтингке бағынған (қиялдан айкезбелікке дейін және керісінше гипноз, иландыру, галлюцинация, таңылған идеялар септігі арқылы және т.б.).

Кинематографтың театрдан бөлек өзіне ғана тән мәні бар. Біз киноны рухани өнерге айналған автоматизм деп ұғынатын болсақ, ең алдыңғы сөз мәні жағынан автоматты бейнемен қатар қойған бейне-қозғалыс жайында болады. Француз мектебі сағат шеберханаларынан маятник сипатындағы автомат пен персонаждарына тәуелділік күшін жоғалтпастан америкалық және кеңестік мектептер мысалында қозғалтқыш автоматтарымен шұғылданды. «Адам-машина» жүйесі нақтылы жағдайларға қатысты көрініс табады, алайда оның бұлжымас мақсаты – болашақ жайында сұрақты айқындау. Машинизм адамның жүрегіне жақын болғандығы соншалықты адамның бойындағы көне потенциалдарды оятады, ал қозғалтқыш машиналар жаңа қорқытатын тәртіпте қарапайым психологиялық автоматпен біртұтастықты құрады. Мұны «Дәрігер Калигари кабинетінен» бастап, «Дрігер Мабуз сенім хатына» дейінгі эмпрессионизмде және «Метрополистен» өткендер мен оның жұмысындағы айкезбелер, галлюцинация, гипнотизерлер мен гипнозға түскендердің жағдайы айқындайды. Неміс киносы айкезбелікке барлық әлеуетін жұсады, дәл осы Германия мемлекеті кинематографияның қорқынышты күшін жүзеге асыруға және оның бастапқы мүмкіндіктерін модификациялауға лайықты болған секілді. Кракауэрдің «Калигариден Гитлерге дейін» кітабының маңыздылығы сонда, онда экспрессионистік кинода немістер рухында гитлерлік автоматизмнің



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

өрістеуі қалайша көрініс тапқандығымен анықталады. Алайда мұндағы ойдың басты мәні тенденция сыртқы көзқараспен түсіндірілген болатын, ал Вальтер Беньямин автоматты қозғалыс өнері (не оның екіжақты пайымдауы бойынша репродукция өнері) халықтың сахнаға шығып, бұқараның автоматтануы, нәтижесінде Гитлер кинорежиссерге айналып, саясаттың «өнерге» қалайша айналғанын көрсету үшін кинематографтың ішкі бағытын ұстанды. Нацизм, соңғы құлдырауына дейін өзін Голливудтың бәсекелесі ретінде есептеуі қисынды. Бейне-қозғалыстың бұқаралық өнермен революциялық атастырылуы езілген бұқараға ұлы психологиялық автомат және оның көсемі ұлы рухани автомат ретінде орнын босата отырып жүзеге аспай қалды. Дәл осы пайымдау Зибербергтің Бейне-қозғалысының кульминациясы Лени Рифеншталь шығармашылығының арқауына айналды. деп айтуына түрткі болды. Егер кинематограф Гитлерге қарсы сот процесін жүргізе қалған жағдайда, ол кино шеңберінде және Гитлер-кинорежиссерге қарсы «өзінің қаруын өзіне бағыттай отырып кинематография тұрғысынан» қарекет жасар еді. Зиберберг Кракауэр кітабына екінші қойма қажет деп табылғанда, ол Калигариден (не кез келген неміс киносынан) Гитлерге, Гитлерден «Германия фильміне» дейінгі кинолар болып табылатын еді. Сондықтан өзгеріс кинематография ішінен жүзеге асып, Гитлерге, Голливудқа, зорлық-зомбылықты көрсетуге, порнографияға, коммерцияға қарсы бағытталды.

Алайда оған қандай күшпен қолжеткізілді? Біз хақ психологиялық механиканы жаңа ассоциациямен, Гитлер секілді алпауыт менталды автоматты қалпына келтірумен, сонымен қатар онымен жүзеге асырылған психологиялық автоматтарды дүниеге алып келумен анықтаймыз. Олай болатын болса, бейне-қозғалыс, яки кинода бастапқыдан қызмет ететін қозғалыс пен бейнеден бас тартуға тура келеді. Бұл проекциялау мен хақтық секілді өзінің салдарын өңдеуге уақыты жоқ, алайда киноның ішіндегі езілген күйдегі өзге потенциялардан азат ету үшін жасалады.

Қандай да болмасын мәселе жалпы проблема хақында болып отыр, өйткені проекциялау мен хақтық бейне-уақыт пен бейне-қозғалыс ауыстыратын бейне-уақытқа бұлжытпай алып келетін техникалық тәсілдерді ғана ұсынады. Осылайша тегістік қалыптасады, алайда ол «мұндағы кеңістік уақыттан келіп қалыптасатындықтан» жүзеге асады («Парсиваль»). Бұл не – бейне не автоматизм ретінде жаңа режим бе? Әрине, мұнда біздің пайымдауымыздың арқауына айналып отырған автоматтардың технологиялық және элеуметтік эволюциясы ісіне сәйкес, сыртқы көзқарасқа қайта оралу сұралып тұр. Сағат және қозғалтқыш секілді автоматтар информатикалық және кибернетикалық, есептеуші және ойланушы, реттелетін және кері байланысқа қабілетті автоматтарға, яки жаңа ұрпаққа орнын берген сымақ болды. ...

Автоматтың қазіргі келбеті электронды автоматиканың корреляциясын ұсынады. Электронды бейне, яки цифрлық бейнені дүниеге алып келген теле- не видео бейненің алдында кинематографты қайта қалыптау не оның өлімін аңғартатын өзімен ауыстыру мәселесі тұр. Біз ойымыздың шеңберінен шығып кететін жаңа бейнелерді талдауға пейілді емеспіз, тек кинематографиялық бейнелермен қатыстылардың кейбір салдарларын анықтау қажеттілігін атап өткіміз келеді. Жаңа бейнелерге экстериорлық (кадрдан тыс кеңістік) тән емес және олар қандайда болмасын тұтастыққа интериоризацияланбайды. Олар бетперделік сұқбат және көрсетілімге, назар аудару қабілеттеріне ие, алайда олар бір-бірін тежей алмайды, яки бұл бұрмалаудың қасиеті. Олар өзімен алдыңғы бейненің қандай да болмасын кез келген нүктесінен пайда болған жаңа бейнені аңғартатын перманентті қайта ұйымдастырудың объектілерін ұсынады. Мұндай жағдайда кеңістікті ұйымдастыру басым бағытынан, яки вертикаль мен горизонталь орындарын ауыстырған және өзінің координаттарын жан-жаққа бағыттаған кеңістік дамуының арқасында осы уақытқа дейін экранның орналасуы куәландыратын вертикальдылық басымдығынан айырылады. Экран – тіпті, вертикальды бағытын шартты түрде сақтайтын болса да ол адамның назарына бағытталмаған (терезе не картинадан өзгешелігі), алайда нәтижесінде ақпарат өзімен Табиғатты, ақыл-қала, үшінші көз Табиғаттың сәулесін ауыстыратын әлдебір «ақпараттар» жазылатын ақпараттық кестені, мөлдір емес қабатты қалыптастырады. Сонымен, дыбысты элемент бейнені келбетімен автономияны бағындырады, дыбысты және визуалды бейнелер – субординациясыз күрделі қатынасқа түсіп, әрқайсысы мүмкіндігінше өзіндік кемеліне қол жеткізеді.

Аталған барық мағынада рухани автоматизм өз кезегінде жаңа психологиялық автоматтарға байланады. Алайда бұл ақылға негізделген шығармашылық па, әлде ақылдың тиімсіздігі ме деген сұрақты біз әзірге айқындамадық. Жаңа автоматизм өнерге деген қауқарлы, зұлым және мақсатты еріктерге қызмет етпесе және аталған ерікке қайшы келмейтін кездейсоқ іс-әрекеттер алдында ашылуға талпынбаса түк те емес. Бастапқы өнерге деген ерікті біз киноның интеллектуальды материясын қозғаған өзгерістер арқылы анықтадық, ал бұл бейне-қозғалысты бейне-уақытпен ауыстыру. Нәтижесінде, Электронды бейнелердің негізіне өнерге деген өзгеше ерік қызмет еткені жөн не мұндай негіз бейне-уақыттың танылмаған



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

аспектілерінде мазмұндалуы қажет. Суретші әрқашан: «Мен өзімді жаңа тәсілдерді ұстанатындар қатарынан екенімді хабарлаймын», – деп айтады да бұдан әрі: «Жаңа тәсілдер өнерге деген еріктің барлық түрін жойып, оны коммерцияға, порнография мен гитлеризм секілді бағыттарға айналдырып жіберуден қорқамын», – деп жалғайды.

Мұнда кинематографиялық бейненің электрондық бейнеге ұқсамайтын, алайда өнерге ерік ретінде бейне-уақыт саласында автономды және таң қалдыратын қызметке ие нәтижелерге қол жеткізді. Мәселен, Брессонның фильмдеріне информатикалық не кибернетикалық машиналардың қажеттігі шамалы. Дегенмен мұнда «модель» ретінде қазіргі психологиялық автомат қызмет етеді, себебі ол өткен кездердегідей қозғалатын іс-әрекеттен емес, сөйлеу актісіне деген қатынастан анықталады (Брессон автоматизм нақында үнемі ойланды). Мәселен, Ромердің қуыршақ персонаждары, Роб-Грийенің гипноздалған қаһармандары, Рененің зомбилары энергиясы мен қауқарлығымен емес, сөз бен информациясымен анықталады. Ренеде flashback жоқ, алайда ерекше ресімделген түрде қажет етпейтін кері қайтарылым (feedback) мен кері қайтарылымның жоқтығы бар.

Одзуға 180° бұрыштың астында монтаждық келісімдер «соңғы нүктені ішкі қарама-қайшылығымен» және «жоспарды ішкі қарама-қайшылығымен шығарып» алу үшін бейнелерді құрастыру жеткілікті болды. Кеңістіктің бағыттары мен бағдарлары сапырылысып кетті, сондықтан оларды ескеретін вертикальды кіндігінің үстемдігін абсолютті түрде жоғалтады (техникалық тәсілдердің орнына камера мен электронды дыбыстарға бағынған айналмалы машина қызмет ететін Сноудың «Орталық аудан» фильмінде осылай жүзеге асады). Экрандық вертикаль ендігі қатынасты мағынаға ие, өйткені ол бізге дүниені қозғалыста екенін көрсетуден тайынды және реттелген, реттелмеген дыбыстарға қол жеткізе отырып, мөлдір емес қабатқа айналуға талпынады, сонымен қатар персонаждар, заттар мен сөздер оған «мәліметтер» ретінде жазылады. Демек, бейнені оқи алу оны адамның газет беттерінде қалай болуы мүмкіндігі жөнінде вертикальды бағытынан тәуелсіз етеді.

Мұндағы мәселенің мәні Жаңа рухани автомат және жаңа психологиялық автоматтар ең алдымен эстетикаға, сонан соң технологияға тәуелді. Алдымен бейне-уақыт бейне мен белгінің бастапқы тәртібіне назарын аударады, сонан соң оны электроника бұлдіреді не керісінше активизациялайды. Жан-Луи Шефер киноның ықпал ету принципін біздің басымызға төнген алпауыт рухани автомат не манекенмен теңестіргенде, ол әділетті түрде қазір анықтаушы фактор ретінде бұлжымайтын және алдыңғыжүріп өткен уақытты қабылдайтын тәннің алғырлығына ие ми екенін жазады. Штрауб, Маргерит Дюрас пен Зибербергті индивидуалды өзгешеліктеріне қарамастан фильмдері біріктіретіні сөзсіз және олар жаңа аудиовизуалды құрылысты қалыптастырады. Шынында, Ганс-Юрген Зибербергтен біз әр түрлі жағынан көрсетуге тырысқан екі мәнді ерекшелікті аңғарамыз. Ең алдымен, дыбыстық және визуалдық элементтер дизъюнкциясы (бөлектеу) «Король аспазы» фильмінде ұсынылады, бұл аспаз сөзінің төркіні мен тастанды кеңістік, қамал, лашық, кейде гравюра арасындағы дизъюнкция. Не «Гитлер» фильмінде империялық кеңсенің визуалды кеңістігі бос қалады да, сол заматта бұрышқа тығылып қалған балалар пластинкадан Гитлердің сөзін қосады. Аталған дизъюнкцияның Зиберберг стиліне тән аспектілері бар. Ол өзімен сөйлеуші мен көрінуші арасында объективті алауыздықты ұсынады. Шептік проекция мен диапозитивтерді жиі қолдану актер көрмейтін, алайда оның мүшесі бола алмайтындықтан және өз сөзіне, бірнеше аксессуарға көшірілетін жай ассоциацияланатын визуалды кеңістікті туындатады (мысалы, «Гитлер» фильмінде алып жиһаз бен алып телефон көрсетіледі, сол уақытта ергежейлі қызметші қожайынның дамбалы жайлы айтады).

Кей уақытта ол дауыс пен тәннің субъективті диссоциациясы түрінде алдыға шығады және мұндай жағдайда актер мен мәтінді оқушы дауысын байланыстыратын тәнді қуыршақпен не сайқымазақпен ауыстырылады. Не «Парсифаль» фильмінде қайта қалпына келтіру жеткілікті дәрежеде синхрондалады, алайда дыбысталу үшін ол атрибутталып, өзге тәнмен синхронизацияланады, нәтижесінде тірі қыз баланың ер дауысымен не бәсекеге түскен екі тәнге бір дыбыспен сомдалатын қуыршақ пайда болады. Бұл мұнда тұтастықтың жоқтығын аңғартады, «үзілген» режим не тән мен дауысқа бөліну «бір индивидте елестету мүмкін емес», «өзінен өзі бөлінген елес және оның үстіне психологиялық тәсілмен емес» бейне генезисін қалыптастырады. Қуыршақ пен мәтінді оқушы, тән мен дауыс тұтастықты, индивидті құрамайды, ол автоматты құрайды. Автомат психологиялық болу себебі оның мәні «психе» тереңінен бөлінген, дегенмен аталған бөлінуді индивидтің машиналық емес күйі ретінде түсіндіргенде оны психологиялық деп атау мүмкін емес. Клейст не жапон театрындағы секілді жан қуыршақтың әлдебір «ішкі дауысты» өзіне қаншалықты қоса алғандығына қатысты «механикалық қозғалысынан» туындайды. Алайда аталған бөліну «өзінде» жүзеге асуда, өйткені оның «өзі үшін» орынға ие екенін бекіту мүмкін емес. Өйткені, екіншіден,



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

таза сөз актісі, шығармашылық қиялдау актісі не аңыздарды ойлап табу мүмкін болып табылатын сөйлеу ақпараттарынан алшақтап кетті (мұның айқын дәлеліне «Карл Май» фильміндегі қаһарманның өзінің өтірігін әшкерелеу арқылы қаһарман болып шыға келетіндігі мысал бола алады). Сонымен қатар қираған үйіндіден сөйлеу актісін басқа жаққа асқақтатқан барлық визуалды мәліметтер үстіңгі қабатқа бірінің не екіншісінің алма-кезек шығысымен, ретроспективті қатынасымен, жер асты толқындарымен, тереңдеп енуімен, құлдырауымен, толық құлдырауымен бір-біріне қабаттасқан түрде және үздіксіз араласатын үстемдікке ұйымдастырылды (Германияның трилогияға сәйкес үш қабатты тарихы да – Людвиг, Карл Май, Гитлер; «мұзды және тіршіліксіз пейзаж» дүниенің соңы болып келетін фильмдердің әр қайсысындағы үстемдік ретінде диапозитивтердің бір-біріне қабаттасуы да осылай болып табылады). Көңілге дүние қақ айырылып, үйіндіден сөз актісін тұрғызу үшін көмілу қажет секілді сезім ұялайды. Осыған ұқсастықты біз Штрауб пен Дюрастан көрдік: визуалды және дыбысты элементтер тұтастықты тыңнан жасамайды, алайда екі ассиметриялы траекторияға сәйкес – аудиовизуалды бейне – тұтас емес, «үзінділердің бірігуі», «иррационалды» қатынасқа түседі.

Дегенмен Зибербергтің өзіндік мардымды көріністеріне оның режиссер ретінде езбелік пен мәдениеттілік, жариялылық пен жекелік, тарихилық пен күлкілі, қиялдылық пен реалдылық, ал сөз тұрғысынан монология, түсіндірме, таныс не көмекші куәлік ету, көру тұрғысынан тіршілік етуші не тіршілік еткен орындар, гравюралар, жоспарлар мен жобалар, көріпкелдік пен сәуегейлік көршілескен кең ауқымдағы күрделі, гетерогенді және анархиялы ақпараттық кеңістікті құрды, аталғандар желіні қалыптастыратын және қатынасқа түсетін, себеп-салдарлық байланысқа ешқашан түспейтін тең құқылы элементтер. Қазіргі әлем деп табиғатты ауыстыратын информацияны айтамыз. Жан-Пьер Удар мұны Зибербергтің «медиаэффектісі» деп атайды. Зиберберг шығармашылығының маңызды аспектісі осынысымен анықталады, сондықтан дизъюнкция, визуалдылықтың дыбыстықтан бөлектігінің міндеті ақпараттық кеңістіктің күрделілігін білдіру болып табылады. Дәл осы күрделілік тұтастық тіршілігінің мүмкін еместігін жасай отырып, психологиялық индивидтің шеңберінен шығып кетеді, бұл гармонизацияға берілмейтін, «бір индивидте елестету мүмкін емес» күрделілік және ол өзінің қайта таныстыруын тек автоматтан табады...

Ақпаратты еңсеру бірден екі сұрақты екі жақтан қою арқылы жүзеге асырылады: оның қайнар көзі қандай және оны қабылдаушы кім! Бұл сонымен қатар Годар педагогикасының екі сұрағы болып табылады. Информатика аталған сұрақтардың біріне де жауап бермейді, сондықтан ақпараттың қайнар көзі ақпараттың өзіне де, ақпараттандырып отырғанға да сәйкес келмейді. Информацияның осы уақытқа дейін құлдырамау себебі, информацияның өзі құлдырау болып табылады. Олай болса, жетекші мифтердің ішкі қарама-қайшылықты, ұқсас сөздер мен оларды айтатындар сапасында ұсынылатын одан таза сөз актісін, шығармашылық қиялдауды алу үшін айтылған информациялардың тарлық типін еңсеру қажет. Мұндай акт пайда шығару не оны эксплуатациялаудың орнына «миф» тің өзін туындатады. Бұдан басқа, сынықтар үйіндісін жарып шығатын және дүниенің ақырын басынан өткізе алатын қабілетті таза ақпаратты тұрғыза отырып, яки өзінің көрінетін тәнінде таза сөз актісін қабылдауға қабілетті барлық мүмкін визуалды қабаттарды игеру қажет. «Парсифаль» фильмінде сөз актісін шығаратын, өлең айтушы ретінде сөйлеуші Вагнердің орасан зор ақыл аспектісіне, оның шығармашылық қызметіне жүгінеді, Людвиг, Карл Май мен Гитлер пайдаланған мифтің құдіреттілігі күлкілі және жиіркенішті. Сондай-ақ, оның өлшемсіз ақылынан шыққан тағы бір аспект, Парсифальға барлық визуалды кеңістіктер арқылы өткізілгендерді жібереді. Дүние ақырының соңғы кеңістігінен Парсифаль басы екіге бөлініп, екіжүзді болып шығады, ал «Парсифаль-қыз» кешірімді дауыспен тектен сөйлемейді, оны барлық жан-тәнімен қабылдайды...

Визуалды және дыбысты элементтердің иррационалды кезеңді Зиберберг информация мен оны еңсеруге жатқызады. Кешірім, сананың арғы жағындағы өнер, сонымен қатар информацияның арғы жағындағы шығармашылық болып табылады. Кешірім тым кеш келеді (мұнда Зиберберг пен Висконти арасындағы түйісу нүктесі), информация сөз актісін меңгергенде, Гитлер неміс халқының мифін не иррационалдығын жаулап алғанда ол адамның басына қар секілді құлайды. Алайда «тым кеш» –негативті форма ғана, уақыт кеңістіктің стратиграфиясын көрсететін және сөз актісіне тән қиялдауды тыңдауға мүмкіндік беретін бейне-уақыттың белгісі. Кино өмірі, тіпті тіршілігі оның информатикамен ішкі күресіне тәуелді. Онымен күресу үшін оның қайнар көзі мен қабылдаушылары жөнінде сұрақтарды игеретін рухани автомат ретінде Вагнердің басын, психикалық автомат ретінде бірнеше Парсифальдерді жіберу қажет.



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Беньямин В. Произведения искусства в век технической воспроизводимости. <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru>
2. Ямпольский М. Образ человека и киноязык. <https://seance.ru/blog/image-of-human/>
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.