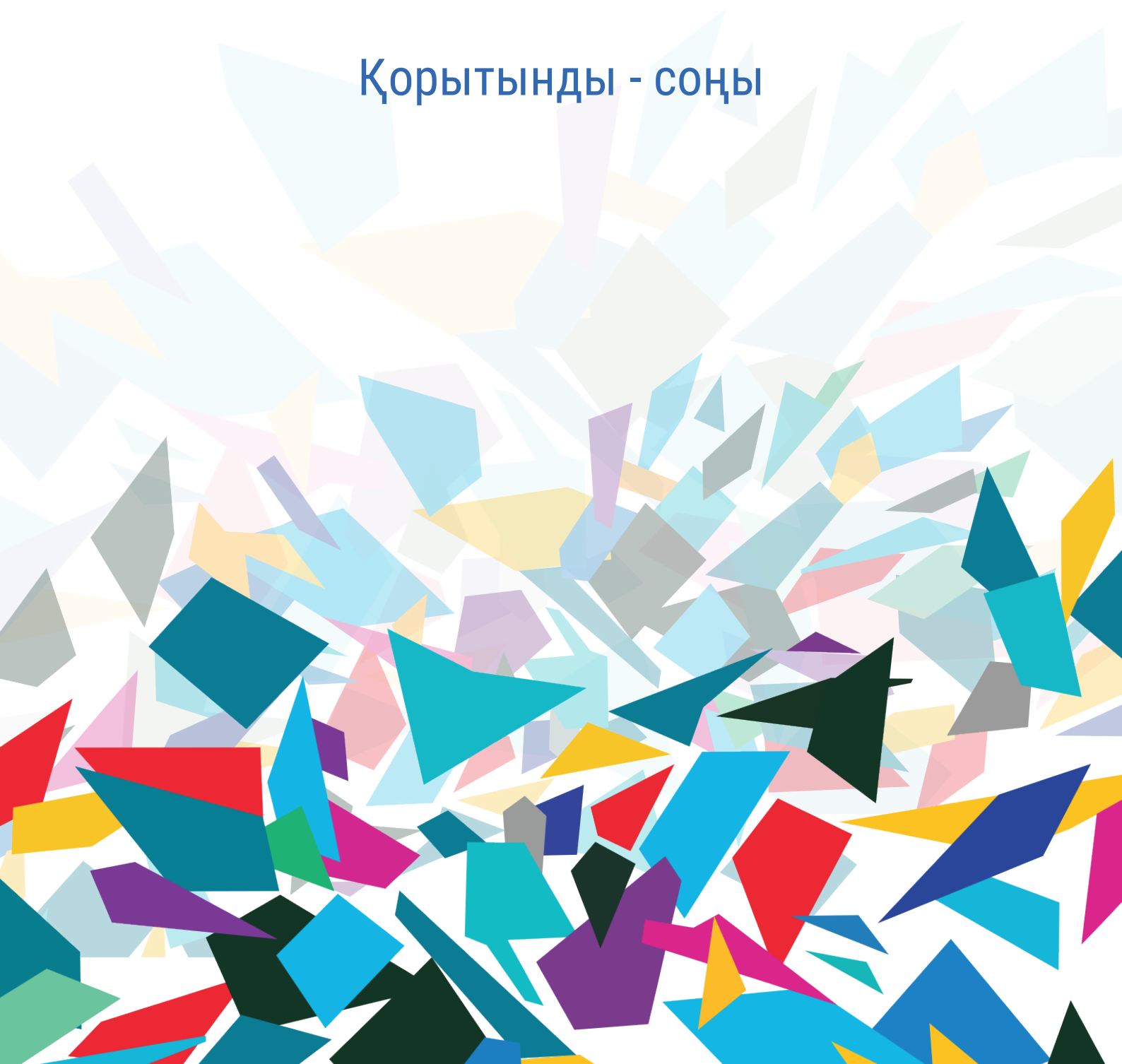




КИНО 2: БЕЙНЕ – УАҚЫТ

Қорытынды - соңы





Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды - соңы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

Негізгі идеялар:

1. Уақыт бірлік немесе тұтастық ретінде өзін қозғалысқа я болмаса жоспарлардың бір ізділігіне қатысты қарастыратын монтажқа тәуелді.
2. Қазіргі заманғы кинематографияда, керісінше, бейне-уақыт бұдан былай эмпирикалық та, метафизикалық та емес, Кант бойынша «трансцендентальды» мән болып саналады: уақыт «ілімектен сырғып өтіп», таза күйінде ұсынылады.
3. Енді уақыт қозғалысқа бағынбайды, қозғалыс уақытқа бағынады.
4. Бейне-уақыт – уақыт жаңа аспектілерді тапқан кезден бастап тура бола бастады, ал қозғалыс мәні жағынан кездейсоқ жағдайда абберациялы болған жоқ.
5. Монтаж – жаңа мәнге ие болып, соғыстан кейінгі кезеңнен кейін жаңа кинематограф пайда болды.
6. Ол бейне-қозғалысты қалыптастырды: соңғысы, кең ауқымды мағынада, қабылданған қозғалысты (ұғыну, ахуал), импринтингті (эмоция және интервалдың өзі), сонымен бірге орындалған қозғалысты (сөз бен реакция мәніндегі іс-әрекет) қамтыды.
7. Бейне-уақыт қалыптасуы үшін керісінше актуалды бейне өзінің виртуалды бейнесімен қатынасқа түсуі, таза бейнелеу бастапқы нүкте ретінде екіге ажыратылуы қажет «қайталанды, қайтадан басталды, бифуркацияны жасады не өз-өзіне қатынасы бойынша қарама-қайшылыққа түсті».
8. Кристалда «адамның меншікті» уақыты пайда болады және ол аяқталу мүмкіндігі жоқ, өзінің екіге бөлінуін үздіксіз жаңартып отырады. Сондықтан көзге көрінбейтін өзара алмасу қайта-қайта жүргізіледі әрі еске түсіріліп отырады.

Жил Делөздің Кино 2 – Бейне-уақыт кітабының негізінде әзірленген дәрістер курсымыздың соңына да келіп жеттік. Бүгінгі соңғы дәрісімізде Делөздің (Жиль Делөз (1925–1995 жж.) француз философы) кино теориясы хақындағы Қорытынды ой-тұжырымдарын қарастыратын боламыз.

Қазіргі заманғы кино әлеміндегі бейне-уақытты қалыптастырудың қорытындысын жасайтын және өзіне тиесілі немесе қатысы бар жаңа белгілерді анықтайтын уақыт келді. Бейне-қозғалыстар мен бейне-уақыттар арасында сезілмейтін әрі аралас масса ауыспалы ерекшеліктер бар. Солай бола тұра олардың біреуі екіншісінен маңызды, ғажап немесе мағынасы терең деп айта алмаймыз. Бейне-қозғалыс бізге бейне-уақытты бере алмайды деген тұжырым жасауымызға болады. Дегенмен, көптеген өзімен түйіндес заттарды ұсына алады. Бір жағынан қарастыратын болсақ, бейне-қозғалыс уақытты оның эмпирикалық формасында құрастырады: Осы шақтың бірізділігі «дейін» мен «кейін» арасындағы ішкі қатынасқа сай орындалады, яғни өткен шақ – бұрынғы осы шақ, ал келер шақ – алдағы осы шақ. Аса терең емес толғанудың нәтижесінен мынадай тұжырым жасауымызға болады, кинематографиялық бейне әрқашан осы шақта орналасады. Алайда болашақта дайын түрде қабылданатын бұл идея, киноны түсіну барысында өте өрескел қателік және осы қателік үшін бейне-қозғалыс емес, асығыс шешім қабылдаған рефлексия кінәлі болады. Өйткені, екінші бір жағынан, бейне-қозғалыс өзінен артықшылығымен не болмаса кемшілігімен және эмпирикалық ағын секілді осы шақтан жоғары ия, төмен орналасқан белгілі бір уақыт бейнесін қалыптастырып үлгереді. Бұл жерде уақыт енді қозғалыстың қатысуымен өлшенбейді, бірақ өзі қозғалыс ырғағы мен мөлшерін алдыңғы қатарға қояды. Бірғақ, өз кезегінде, алдыңғы дәрістерімізде қарастырғанымыздай екі аспектіге ие. Бұл қозғалыс интервалы ретінде уақыттың аз мөлшердегі бірлігі немесе әлемдегі максималды қозғалыс ретіндегі уақыттың тұтастығы.

Бірінші және екінші аспектіде уақыт қозғалыстан тек жанама репрезентациясы арқылы ғана ерекшеленеді. Уақыт ағым ретінде бейне-қозғалыстардан не болмаса бір ізді жоспарлардан бастау алады. Алайда Уақыт бірлік немесе тұтастық ретінде өзін қозғалысқа я болмаса жоспарлардың бірізділігіне қатысты қарастыратын монтажға тәуелді. Сол себепті бейне-қозғалыс өзінің негізі тұрғысынан уақыттың жанама репрезентациясын жан-жақты қамтиды және бізге оның тура репрезентациясын бермейді, яғни бейне-уақытты. Мұндай жағдайда уақыттың жалғыз тура репрезентациясы музыкада болуы ықтимал. Алайда Қазіргі заманғы кинематографияда, керісінше, бейне-уақыт бұдан былай эмпирикалық та, метафизикалық та емес, Кант бойынша «трансцендентальды» мән болып саналады: уақыт «ілімектен сырғып өтіп», таза күйінде ұсынылады. Бейне-уақыт қозғалыстың жоқтығын білдірмейді, бірақ субординацияның төңкерілуін білдіреді. Енді уақыт қозғалысқа бағынбайды, қозғалыс уақытқа бағынады. Алдағы уақытта уақыт қозғалыстан, оның нормалары мен түзетілген абберацияларынан бастау алмайды, керісінше қозғалысты абберациялайтын жалған қозғалыс уақытқа тәуелді.

Бейне-уақыт – уақыт жаңа аспектілерді тапқан кезден бастап тура бола бастады, ал қозғалыс мәні



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды - соңы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

жағынан кездейсоқ жағдайда аберрациялы болған жоқ, монтаж – жаңа мәнге ие болып, соғыстан кейінгі кезеңнен кейін жаңа кинематограф пайда болды. Қазіргі киноның классикалық кинематографиямен өзара байланысы қаншалықты тығыз болғанына қарамастан, қазіргі заманғы кино: бейнеге қандай жаңа күштер ықпал етеді және экранның бетін қандай жаңа белгілер толтырады? деген сұрақтар қояды.

Бұл жерде бірінші фактор ретінде сенсомоторлы байланыстың ажырауы алдыңғы қатарға шығып отыр. Егер солай болса, болашақта бейне-қозғалыс өзінің интервалымен өзара қатынаста болар еді. Ол бейне-қозғалысты қалыптастырды: соңғысы, кең ауқымды мағынада, қабылданған қозғалысты (ұғыну, ахуал), импринтингті (эмоция және интервалдың өзі), сонымен бірге орындалған қозғалысты (сөз бен реакция мәніндегі іс-әрекет) қамтыды. Демек, сенсомоторлы шынжыр қозғалыс бірлігі мен оның интервалы, бейне-қозғалыстың немесе *par excellence* бейне-қозғалысының сипаттамасы болды. Осы бірінші сәтке сай келетін нарративті кино туралы айту не баяндау орынсыз, керісінше бағытта емес, сенсомоторлы сызбадан бастау алады. Кинематограф соғыстан кейінгі кезеңдегі әрекетті күмәнді етіп көрсетті, осының әсерінен сенсомоторлы сызбада шытынаулар пайда болды. Мысалы, ендігі жерде назар аудару мүмкін емес жағдайлардың, тек аласторлы қатынастарды ғана қолдауға мүмкіндік беретін орталардың, білікті тартылысты алмастыратын кез келген бос немесе бөлшектенген кеңістіктердің саны артты. Бейне-қозғалыс талаптарына қарама-қарсы жағдайлар енді әрекеттер мен реакциялардың көмегімен ұзартылмайды. Бұл таза оптикалық не дыбыстық жағдайлар және осылардың ортасына түскен кейіпкер қалай жауап беру керек екендігін білмейді – бұл алаңдаушылық пен әрекет етуді доғарған «охладевшие» кеңістік. Өзіне қатысты болып жатқан нәрселерге бұлыңғыр сезіммен қарау және қабылдауға міндетті шешімдеріне қатысты бір түйінге келе алмау жағдайында себепсіз қашу, мәнсіз жүрістер мен маятник бейнелі қозғалыстарға бейім болды. Алайда әрекеттер мен реакциялар саласында жоғалтып алған нәрсесін, ол болжаммен орнын толтырады. Ол көреді, нәтижесінде «көру бейнесінен біз не күтеміз?» («келесі бейнеден біз не көре аламыз?») деген сұрақ көрермендердің мәселесіне айналады. Бұдан былау жағдай әрекетке эмоцияның ықпалы арқылы жеткізілмейді. Ол өзінің барлық жалғасынан қол үзіп қалды, алдағы уақытта тек өз-өзіне тиесілі мәнге ие не ол өзінің барлық аффективті интенсивтілігі мен белсенді экстенсивтілігін жұтып алу. Бұл жағдай сенсомоторлы емес, түс жорушы әрекет етушінің орнын алмастырған таза оптикалық әрі дыбыстық жағдай.

Соғыстан кейінгі кезеңдерде күтпеген жерден пайда болған бейнелік типтерді опсигнумдар мен сонсигнумдар деп атаймыз. Олардың сыртқы себептерін санап, атай аламыз (әрекетке күмән келтіру, босап қалған, тапталған әрі «суып кеткен» кеңістіктің молшылығы), алайда бейнелер өзіне тиесілі жағдаймен қамтамасыз ететін қайта жанданған киноның ішкі импульсі арқылы өмірге қайта оралды. Неореализм, жаңа толқын, жаңа америкалық кино бағыттарының бейнелері осындай. Сонымен, егер сенсомоторлы жағдай бейне-қозғалыс нәтижесі ретінде уақыттың жанама репрезентациясын басқаратыны рас болса, онда таза оптикалық немесе таза дыбыстық жағдай тура бейне-уақыт тарапына қарай ашылатын болады.

Бейне-уақыт – опсигнум мен сонсигнумды корреляттайды. Ол ешқашан дыбыссыз фильмдердегі және соғысқа дейінгі кезеңдегі заманауи киноларды болжаған режиссерға қарағанда көрнекі көрінген емес. Одзу бойынша, опсигнумдар, босап қалған не байланыссыз кеңістіктер уақыттың таза формасы ретінде натюрморттар жағына қарай ашылады. «Уақытты жанама елестетудің моторлы жағдайының» орнына біз «уақытты тікелей елестетудің опсигнумы мен сонсигнумын» аламыз. Таза оптикалық және дыбыстық бейнелер енді әрекетке қарай ұзартылмайды. Соның әсерінен алдағы уақытта шынжырға олар қалай тізбектелетін болады? деген сұрақ туындайды. Бейне-естеліктер мен бейне-қиялдар арқылы тізбектеледі деп жауап беруге болады. Әйтседе, олардың біреуі интервалды үздіксіз ұзарту мен созу арқылы толтырғанына марқайып сенсомоторлы жағдайдың қатарына еніп кетеді. Өткен шақта олар өтіп кеткен осы шақты ұстап алу арқылы уақыттың эмперикалық ағымына қатысты болады. Соның өзінде оған локальды ретроградация енгізіледі (*flashback* психологиялық жад ретінде). Өзге қиял-бейнелер ең алдымен тұтастықты қозғайды: Сенсомоторлық жағдайды олар бірде жағдайдың дамылсыз метаморфозасын қамтамасыз етеді, бірде персонаждардың қозғалыстарын әлем қозғалысымен ауыстыра отырып шексіздікке дейін проекциялайды. Алайда, біз жанама репрезентацияның шекарасынан шығып кетпейміз, дегенмен қазіргі киноға жататын кейбір ерекше жағдайларда уақыттың қақпасына жақындаймыз (мысалы, Манкевичте *flashback* бифуркация мен босатылуды жасай отырып, уақыттың уаһи ретінде не әлемнің қозғалысы аерикалық музыкалық комедияда таза сипаттау мен билеудің тіркесуі ретінде болады).

Қандай да болмасын, мұндай жағдайда естелік-бейне не қиял-бейне – мнемосигнум не ониросигнум – игеріледі: аталған бейнелер өзінен-өзі виртуалды және актуалды оптикалық пен дыбысты бейнелерге (бейнелеу) тізбектеліп құрылады, сонымен қатар, дамылсыз және шексіздікке дейін актуалданады (соның



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды - соңы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

ішінде бірінен екіншісіне дейін). Бейне-уақыт қалыптасуы үшін керісінше актуалды бейне өзінің виртуалды бейнесімен қатынасқа түсуі, таза бейнелеу бастапқы нүкте ретінде екіге ажыратылуы қажет «қайталанды, қайтадан басталды, бифуркацияны жасады не өз-өзіне қатынасы бойынша қарама-қайшылыққа түсті». Бір мезетте өзара келісті, актуалды, виртуалды екі шекаралы бейне қалыптасқаны жөн. Ендігі біз актуалды бейненің тізбекке құрылған деп атауға келетін актуалдандырылған өзге виртуалды бейнелерімен (естеліктер не қиялдар) қатынасы жағдайында емеспіз.

Біз актуалды бейне мен оның жеке виртуалды бейнесі жағдайында қалдық, нәтижесінде бір тізбекке реалдылықты елестетумен тізбектей алмаймыз, алайда оларды үнемі өзара алмастыру барысында ажырата алмаймыз. Мұны опсигнуммен салыстырғанда прогресс деп атауға болады: біз бейнеде кристалдың (гиалосигнум) бейнелеудің екіге бөлінуін қамтамасыз етіп, бейнеде өзара алмасуға мүмкіндік береді, екі қабатты болып, актуалды мен виртуалды, мөлдір мен көмескі, ұрық пен қоршаған орта арасында айырбасты жүзеге асырады. Реалдылық пен қиялдауды ажырату мүмкін болмай қалған жағдайға дейін асқақтағанда кристалдық белгілер кез келген физикалық іс-әрекеттер секілді мейлінше психологиялық естеліктер мен армандардың шекараларынан шығып кетеді. Енді біз кристалда осы шақтың нәтижесі ретінде уақыттың эмперикалық ағымы мен интервал не біртұтас тұрғысынан уақыттың жанама репрезентациясын емес, өткен шаққа орлмай, осы шаққа өткен оның тікелей репрезентациясы мен формалық екіге бөлінуін көре аламыз, яғни бұрын болған осы шақтағы өткен шақ пен келешекте болатын өткен шақтағы осы шақтың катал қазіргі заманы.

Кристалда «адамның меншікті» уақыты пайда болады және ол аяқталу мүмкіндігі жоқ, өзінің екіге бөлінуін үздіксіз жаңартып отырады. Сондықтан көзге көрінбейтін өзара алмасу қайта-қайта жүргізіледі әрі еске түсіріліп отырады. Біздің кристалдан көріп отырғанымыз тіке бейне-уақыт немесе уақыттың трансцендентальды формасы. Кристалды белгілердің гиалосигнумдары уақыттың айнарларымен не болмаса ұрықтарымен санасуы тиіс. Осы жерде тура бейне уақыт репрезентацияларының әртүрлі әдістерін бейнелейтін хроносигнумдар пайда болады. Біріншісі уақыт тәртібіне қатысты: бұл тәртіптің бірізділікке қатысы жоқ, сонымен бірге интервал мен біртұтас жанама репрезентацияға сәйкес келмейді. Керісінше, топологиялық немесе кванттық формадан алынған уақыттың ішкі қатынастарына сай келеді. Сонымен бірге, бірінші хроносигнум екі пішінде көрініс табады: кей кезде ол топологиялық тұрғыдан қайта құрылған өткеннің барлық кезеңдерінде тіршілік етіп, жады-әлем бағытына қарай бағытталған психологиялық жадыны еңсереді. Екінші бір жағдайларда осындай өткірлік қандай болмасын экстериорлы бірізділікті бұзған кезде және өткен шақтағы осы шақтың, келер шақ пен осы шақтың екіге бөлінуі арасында кванттық шабуылдар жүзеге асқан уақытта осы шақтағы біртегізділік өткірлене түседі. Енді біз бейне-кристалл үшін арналған шынайылық пен қиялдағының арасындағы белгіленбеген айырмашылықпен айналыспаймыз, керісінше тікелей бейне-уақытқа қатынасы бар осы шақ жүзі арасындағы «түсіндіруге келмейтін» айырмашылықтар мен өткеннің жалпақтығы арасындағы шешімі табылмаған альтернативті таңдауымен жұмыс жасайтын боламыз. Бұл жерде енді шынайылық пен қиялдағы емес, ақиқат пен жалған дүниелер алдыңғы орынға шығып отыр. Аналогия бойынша, шынайылық пен қиялдағы дүние нақты көрсетілген бейне жағдайында қалай бөлінбейтін күйге жетсе, ақиқат пен жалғандықта шешімі табылмайтын әрі түсіндіруге келмейтін халге жетеді. Мүмкін болатын жағдайдан мүмкін емес дүние алынады, ал өткеннің шынайы болуы міндетті емес. Бұл біз ұсынып отырған жаңа психологияның «ойлап табу» деп аталатын жаңа логикасы.

Рене өткеннің жалпақтығы мен қатар өмір сүруді зерттеу бойынша басқаларына қарағанда әлде қайда алға жылжығандай көрінді. Ал Роб-Грийе болса, осы шақтың бір уақыттағы жүзін түсінуге талпынды. Осы жерде парадокс туындайды, яғни «Марианбадтағы өткен жылда» фильмі екі жүйеге де тиесілі. Қандай жағдай болса да, бейне-уақыт соғыстан кейінгі жаңа кино элементі ретінде тура немесе трансцендентальды репрезентация арқылы пайда болды және бейне-уақыт мэтро болып Уэллс саналады.

Классикалық бейнені екі негізгі өзегі бойынша талдау қажет. Аталған екі өзек – мидың координаттары: бір жағынан бейнелер тізбекке құрылады не ассоциация, аралас-құралас, үйлестік, контраст не қарама-қарсы қою заңдарына сәйкес бірін-бірі ұзартады; екінші жағынан ассоциацияланған бейнелер әлдебір тұтастық концепт ретінде интериоризацияланады, көрсетілген тұтастық ассоциацияланған не ұзартылған бейнелерде (дифференциация) үздіксіз экстериоризацияланады. Сондықтан тұтастық ашық не құбылмалы күйінде қалды, сонымен қатар кез келген бейнелер көптігі әрқашан кең ауқымды көптіктен алынды. Кадрдан тыс кеңістікті анықтаушы қозғалыс-бейненің екіқырлы аспектісі осылай болды: бір жағынан қозғалыс-бейне әлдебір экстериорлықпен хабарланады, екінші жағынан құбылмалы тұтастықты білдірді. Қозғалыс өзінің ұзартылуымен өзіндік бұлжымайтын мәліметтілікті ұсынады, құбылмалы



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды - соңы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

тұтастық, яки уақыт қозғалыстың жанама репрезентациясына қызмет етті. Алайда қозғалыс пен уақыттың циркуляциясы, олардың тұтас интериоризациясы, бейнедегі экстериоризациясы, шеңбері мен шиыршығы, кейбірі Хақтық моделін философиядан кем еместей етіп кинематография үшін тотализация ретінде қалыптастыру жүзеге асты. Бұл модель классикалық бейненің ноосигнумдерін туындатуда режиссерлерді шабыттандырды және мұндай ноосигнумдердің екі түрінің болуы сөзсіз еді. Оның біріншісіне сәйкес, бейнелер тізбекке рационалды купюралар түрінде ара-тұра құрылған және осындай жағдайда ұзартылған әлемді қалыптастырған: екі бейнелер арасында не екі бірізді бейнелер шекара аралық ретінде бір бірізділіктің тәмамдалғаны не өзгесінің басталғаны, бірінші бейненің соңы не екіншінің бірінші бейнесі ретінде түсініледі. Басқа типтегі ноосигнумдар әлдебір тұтастықта бірізділіктің интеграциясын (өзіндік сана ішкі репрезентация ретінде), сонымен қатар тұтастық дифференциациясын ұзартылатын бірізділік бойынша (сыртқы әлемге деген сенім) атап өтті. Ноосигнумның бірінші және екінші типінде тұтастық үздіксіз өзгерді, сондықтан бейнелер қозғалды. Осылайша, уақыт қозғалыс өлшемі ретінде аталған аралық пен тұтастық екіжақты формасында өлшемділіктің жалпылама жүйесінің қызметін қамтамасыз етті. Қазіргі бейнелер «өлшемсіздік» не иррационалды купюралар патшалығын орнатады: бұл оның бірінен екіншісіне бөлетін және шек қоятынын, купюраның бірінші не екінші бейненің, бірінші не екінші бірізділіктің бөлшегі болып табылмайтынын аңғартады. Осы тұрғыдан бірізділік не секвенция жағдайы біз талдап өткен секілді мағынада топтамаға айналады. Аралық азат етіледі, саңылау қысқартылмаған күйінде қалады және өзіндік мағынаға қол жеткізеді. Аталғандардан шығатын бірінші қорытынды, бейнелер ендігі рационалды купюралар секілді тізбекке құрылмайды, алайда иррационалды купюралар арқылы тізбекке қайта тізбеленеді...

Тікелей уақыт-бейненің ноосигнумдарымен тізбекке тізбеленбеген (алайда оған әрқашан қайта тізбеленген) бейнелер, сондай-ақ, тотализацияға берілмеген және сыртқы мен ішкінің асимметриялығы араларындағы абсолютті байланыстар иррационалды купюралар болып табылады. Біз олардың бірінен екіншісіне өтеміз, сондықтан ішкі және сыртқы тұрғыдан өзімен иррационалды купюра ретінде екі шекараның өлшемдерін ұсынады, соңғысы бірізділіктің біріне де жатпастан өзімен бірге міндетті түрде әлдебір ішкіні тапсыратын автономды сыртқы түрінде ұсынылады. Шек не саңылау, иррационалды купюра бәрінен бұрын визуалды және дыбысты бейнелер арасынан өтеді. Бұл құбылыс кейбір жаңашылдық пен өзгерістерді аңғартады. Дыбыстық элемент визуальды бейненің компоненті рөлін ойнағаннан гөрі, өзі бейне болғандығы маңызды. Сәйкесінше, купюра кадрлеудің екі типі – дыбыстық және визуалды арасынан өткен кезде дыбыстық кадрлеуді жүзеге асырғаны қажет. Тіпті кадрдан тыс кеңістік сақталған күннің өзінде, өзінің барлық «күқықтық қауқарын» жұмсауы тиіс, өйткені визуалды бейне алдағы уақытта өзінің кадры шеңберінен асып кете алмайды, керісінше дыбыстық бейне және кадрлеумен ерекше қатынасқа түседі. Voice off-тың жойылуы да маңызды, өйткені кадрдың сыртында ешнәрсе жоқ. Алайда бір-бірімен қабаттасып отыратын геавтономды бейнеле бар. Олар дауыстық және көрермендік болып бөлінеді және әрқайсысы өз бетінше әрі өзіне тиесілі кадрға ғана болады. Бейненің екі типі бір-бірімен жанасуы немесе бірігуі мүмкін, бірақ бұл визуалды бейненің бізге қайтарып отырған жағдайын қайта өркендететін дауысты білдіретін flashback арқылы жүзеге аспайтыны айдан анық. Қазіргі заманғы кино voice off пен кадрдан тыс кеңістік секілді flashback-ты да өлтірді. Ол оны жоюға келмейтін визуалды бейне, дизъюнкция диссоциациясына байлап қою арқылы толық құқылы дыбыстық бейнеге қол жеткізді. Яғни бұл визуалды мен дыбыстық бейненің арасындағы иррационалды купюра. Әйтсе де, олардың арасында өзіне тиесілі емес-тура немесе өлшемсіз қатынас бар. Ал өлшемсіздік олардың жоқтығын емес, қатынастың жаңа алуан түрлілігін білдіреді. Дыбыстық бейне қандай да бір массаны не үздіксіздікті кадрлейді және осыдан таза сөздік актіні бөліп алуды қарастырады. Бұл акт оқиғаны ауада «монтаждайтын» және өзі рухани шыңға қол жеткізген оқиғаларды тудырушы мифтік немесе қияли актілер. Визуалды бейне, өз тарапынан, жаңа мәнге ие бос немесе жекеленген кеңістік болсын, кез келген кеңістікті кадрлейді. Не болмаса оқиғаларды стратигарфиялық қабат астына көміп, оны жердің астына түсіріп жібереді. Демек, визуалды бейне дыбыстық бейненің жеткізетінін ешқашан көрсете алмайды.

Мысалы, Маргерит Дюрас бойынша бастапқы бал flashback көмегімен жанданбайды және бейненің әрбір әртүрлілігі тотальды болмайды. Әйткенмен олардың арасында қатынас, ауыс-түйіс немесе байланыс пайда болады. Байланыс сөздік актінің жоғары қарай дандайсынуы орын алатын сыртқы және оқиғаның өзін-өзі жерге көмуі орын алатын ішкі арақашықтар аралығына тәуелді болмайды. Шығармашылық қиялдану секілді сөздік актісі бар дыбыстық бейне мен стратигарфиялық немесе археологиялық көму қызметімен айналысатын визуальды бейне арасындағы өзара бірін-бірі толықтырулар осылай жүзеге асады. Олардың арасында елікке ермейтін үйлесімділікті, тотальды емес қатынасты, олардың түйіскен жеріндегі бекітпені



Кітап: Кино 2: бейне – уақыт

Дәріс: Қорытынды - соңы

Дәріс авторы: Әсет Құранбек

бұзатын және байланыстарының асимметриялық шекарасын қалыптастыратын иррационалды купюра бар. Бұл шынжырға тоқтаусыз тоқтаусыз тізбелеу қайтадан басталады. Сөз өзін визуальды элементтен алшақтататын өзінің шегіне жетеді. Ал визуальды элемент өзін дыбыстық элементтен ығыстыратын өзінің шекарасына жетеді. Соңында өзге элементтен өздерін алшақтататын өздерінің шегіне жеткен әрбір элемент, оларды иррационалды купюраның, беткі жағы мен ішкі жағының, сыртқы мен ішкі өлшеусіз қатынастарда өзара қабысатын ортақ шекараға тоқталады. Бұл жаңа белгілер лектосигнум деп аталады және тікелей бейне-уақыттың, ортақ шекараның соңғы аспектісі болып саналады. Стратиграфиялық визуалды бейне өздігінен оқылатын, автономды, әрі сөздік актіні шығармашылық тұрғысынан дамытатын күйге дейін жетіледі.

Кино мәселесіне келгенде теоретикалық кітаптардың пайдасына жиі күмән келтіреді. Годардың пайымынша, жаңа толқынның болашақ режиссерлері жазған кезде, олар кино туралы жазған емес, ешқандай теорияларды ойлап тапқан да жоқ, жәй ғана фильмдерді жарыққа шығарудың әдісі осындай қарапайым болды. Теория деп атап жүрген дүниемізді түсіну үшін бұл ескерту жеткіліксіз. Сонымен қатар теория өзінің объектісінен қалыспастан жаңа, тың дүниелерді шығарудан талған емес. Адамдардың басым көпшілігі үшін философия – бір нәрсені «тудыру» емес, алдын ала дайындалып қойған дайын әлем. Іске келген кезде философиялық теория өзінің объектісі секілді өздігінен тәжірибені алдыңғы орынға қояды. Ол өзінің объектісі секілді абстрактілі емес. Яғни өзі жалғасын таба алатын өзге практиктерге тәуелді пайымдау жасайтын концептілердің практикасы. Кино теориясы – кино «туралы» теория емес, өмірде кино туындатқан концептілердің теориясы және олар өзге практикаларға сай келетін өзге концептілермен қатынасқа түседі. Сонымен бірге концептілер практикасы өзге практикалармен, ал оның пәнін өзге пәндермен салыстырған кезде ешқандай артықшылыққа ие емес. Көптеген практиктердің деңгейіне өзара сіңісу барысында заттар, мәндер, бейнелер, концептілер, оқиғалардың барлық алуантүрлілігі пайда болады. Кино теориясы киноға емес, керісінше киноның өзіне қарағанда әлдеқайда тәжірибелі, ықпалды әрі шынайы оның концептісіне бағытталған.

Ұлы кинорежиссерлер ұлы суретшілер мен музыканттарға тең келеді. Олар өздерінің дүниеге әкелетін туындылары туралы басқаларына қарағанда жақсы айтады. Алайда, айту арқылы олар философтар мен теоретиктерге айналып кетеді. Тіпті теорияны жақтырмайтын Хоукс, теорияны мойындамайтын Годардың өздері қалай философ болғандарын байқамай қалады. Кино концептісі киноның өзінде берілмеген. Бұларды кино теориясы деп атағаннан гөрі, кино концептісі дегеніміз жөн болар. Тал түс болсын, түннің жарымы болсын, әрқашан «кино дегеніміз не?» сұрағы «философия дегеніміз не?» сұрағына ауысып біздің ойымызды мазалаумен болады. Кино бейнелер мен таңбалардың жаңа тәжірибесін көрсетеді, ал философия концептуалды тәжірибе теориясын құрастырады. Олай болмаған жағдайда техникалық, қолданбалы (психоанализ, лингвистика), рефлексивті детерминациялардың ешқайсысы кино концептісін қалыптастыруға жеткіліксіз.

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша дереккөздері:

1. Рыклин М. Жиль Делез: Кино в свете философии. – М., Искусство кино, 1997, №4. <http://old.kinoart.ru/archive/1997/04/n4-article23>
2. Делез Жиль. <https://garagemca.org/ru/publishing/gilles-deleuze-cinema>
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 Жилью Делезу. –М.: Киноведческие записки № 46, 2000.