

**Ахмет А.Б.<sup>1,\*</sup>, Нөгербек Б.Б.<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup>Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы, Қазақстан

e-mail: <sup>1</sup>[akmonshakakhmet@gmail.com](mailto:akmonshakakhmet@gmail.com), <sup>2</sup>[baubek.nogerbek@gmail.com](mailto:baubek.nogerbek@gmail.com)  
ORCID: <sup>1</sup>0000-0003-3623-977X, <sup>2</sup>0000-0001-5452-6487

## ҚАЗАҚ КӨРКЕМСУРЕТТІ КИНОСЫНДАҒЫ НАРРАТИВ МӘСЕЛЕЛЕРІ

**Аңдатпа.** Бұл мақалада кинодағы нарратив ұғымына теориялық тұрғыдан сипаттама бере отырып, фильмдегі автор мен баяндаушының, кейіпкер мен баяндаушы автордың қарым-қатынасы, басты оқиғалардың қызметі мен туындының баяндалуы және автор мен көрерменнің байланысы – фильм мәтінін құрайтын тұтас жүйе екендігі туралы талданады. Нарратив түсінігінің кино өнеріндегі қолданылу ерекшеліктерін Сеймур Чатман, Михаил Бахтин, Жерар Женетт, Дэвид Бордуэлл, Жиль Делез сынды т.б. ғалымдардың еңбектерінде қарастырылған нарративтік талдау жасаудың құралдары мен баяндау стильдері қазақ кинотанушыларының еңбектерінде бұрын-соңды қарастырылмағандықтан сол олқылықтың орнын толтыруды осы мақалада мақсат тұттық. Кинематография идеологияның көзі болғанына қарамастан оның үгіт-насихаттық сипатының уақыты өтті. Сонымен қатар оның коммуникациялық міндеті ақпарат теориясына ықпал етпейтіндігін көрсетті. Біз кинематографияның «ақпарат беруші» ретіндегі қызметіне тоқтала отырып, оның адресат тарапынан қабылдануы мен автор (адресант) тарапынан жеткізген бейнелік қатарды, фильм идеясын таңба-символдарға негіздей отырып, нарратологиялық талдау арқылы талқылайтын боламыз. Осы орайда кино өнеріндегі баяндау мәтіні мен курс, дәстүрлі баяндау сюжеті деп санауға болатын бірнеше баяндау тәсілдерінің эксперименттік қолдануға дейін өзгеруі мүмкін екендігі, фокализация мен оның түрлері режиссердің өзіндік қолтаңбасы мен стилін анықтауда негізгі құралдар екендігі жан-жақты кинотанушылық тұрғыдан ашып көрсетіледі. Мақалада фильмге нарративтік талдау жасауда Сұлтанахмет Қожықовтың «Қыз Жібек», Қалықбек Салықовтың «Балкон», Рашид Нұғмановтың «Ине», Дәрежан Өмірбаевтың «Қайрат» және Эмир Байғазиннің «Асланның сабақтары» атты туындыларын басты нысан етіп ала отырып, қазақ киносындағы нарратив мәселелері қарастырылады.

**Кім сөздер:** нарратив, қазақ киносы, баяндау, фокализация, нөлдік фокализация, сыртқы фокализация, ішкі фокализация, уақыт қарқыны, курс.

**Ахмет А.Б.<sup>1,\*</sup>, Нөгербек Б.Б.<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup>Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова  
Алматы, Казахстан

e-mail: <sup>1</sup>[akmonshakakhmet@gmail.com](mailto:akmonshakakhmet@gmail.com), <sup>2</sup>[baubek.nogerbek@gmail.com](mailto:baubek.nogerbek@gmail.com)  
ORCID: <sup>1</sup>0000-0003-3623-977X, <sup>2</sup>0000-0001-5452-6487

## Проблемы нарратива в казахском игровом кино

**Аннотация.** В этой статье анализируются с точки зрения теоретической концепции нарратива в кино – отношения автора и рассказчика, героя и рассказчика в фильме, функция главных событий и повествование произведения, а также связь автора и зрителя как целостная система, составляющая

текст фильма. Особенности использования понятия нарратив в киноискусстве были раскрыты такими учеными, как Сеймур Чатман, Михаил Бахтин, Жерар Женетт, Дэвид Бордуэлл, Жиль Делез, на основе конкретных примеров казахского киноискусства, инструментов нарративного анализа и стилей повествования. Говоря о деятельности кинематографии как «информатора», мы будем анализировать ее восприятие со стороны адресата и образный ряд, переданный автором (адресантом), идею фильма через нарратологический анализ с опорой на знаки-символы. В киноведческом ключе анализируется повествовательный текст и дискурс в киноискусстве, то, что несколько способов повествования, которые можно считать традиционными повествовательными сюжетами, могут варьироваться от экспериментального использования, являются основными инструментами для определения фокализации и ее типов в определении собственной подписи и стиля режиссера. В статье анализируются вопросы нарратива в казахском кино, главным объектом которого являются «Кыз Жибек» Султанахмета Ходжилова, «Балкон» Калыкбека Салыкова, «Игла» Рашида Нугманова, «Кайрат» Дарезжана Омирбаева и «Уроки гормонии» Эмира Байгазина.

**Ключевые слова:** нарратив, казахское кино, повествование, фокализация, нулевая фокализация, внешняя фокализация, внутренняя фокализация, темпоральность, дискурс.

**Akhmet A.B.<sup>1,\*</sup>, Nogerbek B.B.<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup>T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Almaty, Kazakhstan

e-mail: <sup>1</sup>akmonshakakhmet@gmail.com, <sup>2</sup>baubek.nogerbek@gmail.com

ORCID: <sup>1</sup>0000-0003-3623-977X, <sup>2</sup>0000-0001-5452-6487

## Narrative problems in Kazakh feature cinema

**Annotation.** This article analyzes in terms of the theoretical concept of narrative in film – the relationship of author and narrator, hero and narrator in the film, the function of the main events and the narrative of the work, as well as the relationship of author and viewer as a coherent system that makes up the text of the film. The peculiarities of the use of the concept of narrative in cinema art have been revealed by such scholars as Seymour Chatman, Mikhail Bakhtin, Gerard Genette, David Bordwell, Gilles Deleuze on the basis of specific examples of Kazakh cinema art, tools of narrative analysis and narrative styles. Speaking about the activity of cinematography as an «informant», we will discuss its perception on the part of the addressee and the image series transmitted by the author (addressee), the idea of the film through a narratological analysis based on iconic symbols. In a cinematic key, narrative text and discourse in film studies is analyzed, the fact that several modes of narrative, which can be considered traditional narrative plots can vary from experimental use, are the main tools for determining the focalization and its types in determining the director's own signature and style. The article analyzes the issues of narrative in Kazakh cinema the main object of which are Sultanahmet Hodzhikov's "Kyz-Zhibek", Kalykбек Salykov's "Balcony", Rashid Nugmanov's "Needle", Darezhan Omirbaev's "Kairat" and Emir Baigazin's "Hormone Lessons".

**Keywords:** narrative, narration, focalization, zero focalization, external focalization, internal focalization, temporality, discourse, Kazakh cinema

### 1 Кіріспе (Ахмет А.Б.)

Нарратив – Постмодерн кезеңінде, яғни, ХХ ғасырдың 70-ші жылдарынан бастап сәнге айналған сөз. Көбінесе олар оны «баяндау» немесе «сюжет» ұғымдарымен ауыстырады. Бұл термин латынның *narrare* – «баяндау тілі» сөзінен шыққан. Постмодерн философтары бұл терминді тарихнамадан алғаны белгілі, онда ол тарихи уақиғаларды әңгімелеу, жеткізу контекстінде қарастыратын «баяндау тарихы» деп аталатын тұжырымдаманы жасау кезінде пайда болған. Баяндау тарихының ерек-

шелігі – ол болған уақиғаны объективті бағалауға тырыспайды: уақиға баяндаушының интерпретациясымен тығыз байланысты болады. Осы уақиға арқылы адам өзінің тәжірибесіне сүйене отырып әлем туралы ойларын реттеуге тырысады.

XX ғасырда нарратология көркем әдебиет риторикасы мен мифтің аясында басталады (Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женетт, М. Баль, В. Шмид, Дж. Принс, С. Чэтман, Ю. Мюзарра-Шредер, Я. Линтвельт, М.-Л. Райан, Ю. Кристева, М.Л.Пратт, М.Риффатерр, П. Ван ден Хевель, Ж. Курте және т.б.) 1920 жж. орыс формалистерінің (В. Шкловский, Б. Томашевский, В. Пропп, Б. Эйхенбаум), сонымен қатар М.Бахтиннің «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» 1936-37 жж. деген жұмыстарында да көрінді: «Біздің алдымызда екі оқиға, шығармада айтылған оқиға және оқиғаның өзі туралы оқиға (осы соңғысында біз өзіміз тыңдаушы-оқырман ретінде қатысамыз); бұл оқиғалар әр түрлі уақытта болады (әр түрлі және ұзақтығы бойынша да солай) және әртүрлі жерлерде, сонымен бірге олар ажырамас біртұтас, бірақ күрделі оқиғалар шенберінде басы біріктірілген, толық қалпында көреміз. Біз бұл толықтықты оның тұтас әрі бөлінбейтін күйінде қабылдаймыз, сонымен қатар біз оның құрамдас сәттерден тұратын барлық айырмашылықтары барын да түсінеміз» (Бахтин, 1975: 403-404) дейді.

Нарратология, нарратив терминдеріне байланысты айтылып келе жатқан пікірлердің ішінде француз структуралисті Жерар Женетт нарративтің төрт элементіне тоқтала кеп, олардың өзара байланысын былайша өрбітеді: «... тарих пен наррация бізге тек баяндау арқылы беріледі. Алайда, бұны керісінше қарастырсақ та дұрыс: баяндау – баяндау дискурсы – дискурс баяндаусыз болған жағдайда (мысалы, «Этикадағы» Спинозаның жағдайында) кейбір оқиғаны қалауынша баяндай алады, және оқиғаны қайта тудыруда (мәселен, қазба жұмыстарында табылған құжаттардың жиынтығы) жетіспей жатқан тұстарында кейбіреулердің атынан баяндауын дискурс деп тура мағынасында айта алмаймыз. Баяндау онда баяндалатын тарихқа байланысты нарратив атанса; ал дискурс ретінде бұл оны тудыратын наррациямен тікелей байланысты өмір сүре алады» (Женетт, 1998: 66).

Ертеректегі баяндау фильмі.

Жалпы баяндау сөзінің мағынасы толық анықталмағандықтан, баяндау фильмінің нақты қай кезде басталғанын атап өту де қиын. Дегенмен, «баяндаудың» көптеген шарттылықтары фильм түсірудің алғашқы бастауларында кездеседі. Томас Эдисон би билейтін әйел сияқты қарапайым нәрсені көрсететін фильмдерге ие болды, бірақ бұл үшін актер, сонымен қатар бишіге арналған орта қолданылды. Бірақ оны көптеген адамдар оқиғаларда себеп-салдарлық байланысының болмағандығы себепті баяндау фильмі ретінде жоққа шығарады. 1985 жылғы ағайынды Люмьерлердің түсірген *Arrivée d'un train en gare A La Ciotat* (Пойыздың келуі) фильмін баяндау фильм ретінде анықтауға қатысты әлі де келіспеушіліктер бар.

Фильмнің бірінші секундындағы қимылсыз кадр өте айқын және біршама күрделі жағдайды, сонымен қатар кадрдың оң жағындағы көптеген актерлерді көрсетеді. Бұл ағайынды Люмьерлердің әйгілі еткен шындықтан еш айырмашылығы жоқ сияқты. Олардың түсіргені баяндау фильмінен біршама ерекшеленеді, өйткені олар жәй ғана әрекетті жазып алады және актерлерді / декорацияларды / оқиғаларды белсенді түрде арнайы түсіруге тырыспайды. Қаз қалпындағы көріністі түсіру барысында оқиға

ары қарай жалғасқан кезде себеп-салдарлық байланыстар пайда бола бастайды: поезд келіп, оны күтіп тұрған адамдар алға қарай жылжиды; поездар тоқтап, ішіндегі адамдар сыртқа шығады және т. б. көрсетіледі.

Әрине, мұнда кино баяндаудың негізгі шарттары бар, бірақ бұл қарапайым әңгімелеуге жатады ма деген күмәнді ой бар. Бұл жай ғана оқиғаны басып алу ма әлде баяндау үлгісіне жасалған алғашқы қадам ба? Сонымен қатар, оларды, баяндау мен шындықты беруде бір-бірінен ажыратудың ерекше факторы бар ма? Осыған байланысты ағайынды Люмьерлердің жұмыстары екі бағытта да талданып, кейбіреулер фильмнің баяндауының белгілі бір түрін ұстанушылар ретінде қарастырылды Гюдро (2009).

Жорж Мельес өзінің көптеген танымал фильмдері үшін баяндауды қолданғаны сөзсіз. Ол актерлерді арнайы ортаға орналастырып және оларды белгілі бір себеп-салдарлық оқиғаларға араластыру арқылы көрсетті. Оның 1902 жылғы *la Voyage dans la Lune* («Айға саяхат») атты фильмінде айға саяхат жасайтын астрономдар туралы нақты айтып берді. Бұл фильмде Мельес кино баяндаудың негізгі шарттарын қолданып қана қоймай, сонымен бірге ол мүлдем басқа кадрлар арасындағы себеп-салдарлық байланыстарды жасау үшін өте қарапайым үздіксіз монтажға сүйенді. Айға қарай ұшқан астрономдар мен одан кейінгі олардың оқтарының суреті, Айға қонған бейнесі үздіксіз өңделіп қолданылды. Бордуэлл кино баяндау туралы жалпы түсінік беру кезінде өзінің байқаған тұстарына сүйене кеп: «адамдар оқиғалар арасындағы себеп-салдарлық байланыстарды күтуде, қайта қарау кезінде де іздейтіндігін» (Бордуэлл және т.б., 1985: 34) алға тартқан болатын.

Қазақ киносындағы нарратив мәселесі бұған дейін теориялық негізде талқыланып, айналымға түспеген. Сол себепті де осы мақалада қазақ көркемсуретті фильмдеріне нақты мысалдар арқылы талдау жасап, нарратив пен баяндау ұғымдары аясында талдау жасалды.

## **2 Материалдар мен әдістер**

### **2.1. Зерттеу әдістері (Ахмет А.Б.)**

Мақалада қолданылған баяндау әдісінің танымал түрі – бұл кейс-әдіс деп аталады, ол құбылысты терең, толық, егжей-тегжейлі зерттеуге мүмкіндік беретін сапалы зерттеу әдісі. Баяндау әдісін қолданудың екінші жағы – уақиғалардың көмегімен идеяларды жеткізу. Адамдар өз өмірлерін тарих секілді өткізбейді, ал нарратив болса оны әлеуметтік әсердің тамаша құралы етеді. Нарратив, жоғарыда айтқанымыздай, шындықты тудырады (Джеймисон, 2000: 63).

### **2.2 Материалға сипаттама (Нөгербек Б.Б.)**

Баяндау формасы сөйлеудің барлық түрі мен салаларында кезеседі: ішкі монолог пен анекдоттар, тарихқа шейін және ғылым тілі мен көпшілік коммуникацияда, тіпті, қаражаттың кез келген түрінде де баяндаудың белгілерін көруге болады. Баяндау немесе нарратив әдісі теориялық білімнің барлық салаларында қолданылады: тарих, жаратылыстану, әлеуметтану, саясаттану, психология, теорияны басқару, мәдениеттану, философия, биология, медицина. Баяндау мәтіндерін зерттеу жеке адамның тәжірибесіне және жалпы мәдениетке (әлемге деген жеке көзқарасы,

мәдениет әлемі немесе салаларының тұжырымдамасына, мәтіндердегі көрінісіне, сюжеттік схемаларда және т.б. көрсетілген) еруге мүмкіндік береді. Сол сияқты өнердің кез келген саласы да өзіндік баяндау формасы мен тілге ие.

Осы тұста лингвист әрі әдебиеттанушы ғалым Р. Якобсонның енгізген «адресант – хат/туынды – адресат» (Якобсон, 1963: 350-377) атты байланыс қызметтерінің де міндеттері баяндау арқылы ақпарат, хабар тарату және оның кері байланысы – қабылдап алу болып табылады. Әдебиет пен бейнелеу өнерінен «баяндау» үлгісін қабылдап алған кинематография Ю. Лотманның пікірінше «киноның табиғаты – екі баяндаушы теденцияның – бейнелеу өнері «жылжымалы сурет» пен ауызша сөйлеудің синтезінен құралған» (Лотман, 1973: 317). Жоғарыда айтылған нарратив ұғымына байланысты айтылған талқыларға сүйене отырып ХІХ ғасырдың соңын ала бере пайда болған кино өнерінің де басты мақсаты – қандай да бір оқиғаны, сюжетті баяндап, жеткізу екені белгілі.

Біз қандай да бір фильмді талқылау кезінде көбіне фильмдегі кейіпкерлері мен оның әрекеттері, жалпы туындының идеясы мен көтерген мәселесі жайында сөз қозғайтынымызды байқауға болады. Бұл біздің фильмді өзімізше интерпретациялауымыздың белгісі. Ал ол нарратив теориясының құралдарының бірі болып табылады.

Моника Флодерник «Истории нарративной теории: от структурализма до наших дней» (Моника, 2008) атты мақаласында нарратив түсінігінің кеңейуін Сеймур Чатманның есімімен және оның «История и дискурс» (Чатман, 1980: 288) атты еңбегімен тығыз байланыстырады. Оның идеялары фильмдерді баяндау теориясын қарастыруға мүмкіндік берді.

Сеймоур Чатман Аристотельден көрген баяндау мәтінінің екі компонентін ажыратады: оқиға деңгейі (оқиға не туралы – оқиғалар, кейіпкерлер) және дискурс деңгейі (мәтін, тасымалдаушы немесе өкілдік орта). Осылайша, оқиғаны әртүрлі тасымалдаушылардың көмегімен айтуға болады. Сеймур Чатманның бөліп көрсеткені, өз кезегінде, бізге зерттеудің екі болжалды стратегиясын ұсынады: бір жағынан, бұл орта мен оқиғаның өзара байланысын ескеретін бейімделу болуы мүмкін, екінші жағынан, орта жақшаның ішінде болуы мүмкін, өнер туындысының маңызды емес элементі ретінде анықталады.

«Нарратив» терминін кез келген ортаға қолданған кезде оны нақты сипаттау қиын. Кинода баяндау стилі деген бар, ол дәстүрлі баяндау сюжеті деп санауға болатын нәрселерден бірнеше баяндау әдістерін қарапайым қолдануға дейін өзгеруі мүмкін. Дэвид Бордуэлл өзінің «Narration in the Fiction film» кітабында кинодағы баяндау стилін түсіну іс-әрекеттерді, бейнелерді және дыбысты қабылдаудан гөрі ауқымдырақ, кеңірек, бірақ «көрермен азды-көпті түсінікті оқиғаның құрылысын орталық танымдық мақсат ретінде қабылдауы керек» (Бордуэлл және т.б., 1985: 33) дейді. Өкінішке орай, «оқиға» сөзі баяндаудың анықтамасынан гөрі синонимі болып табылады, бірақ Бордуэллдің фильмнің баяндауын түсіну туралы пікірінің кейбір түсіндірмелері баяндаудың негізгі конвенциялары бар екенін көрсетеді: актерлердің (нақты әрекет ететін адамдардың емес, іс-әрекет үстінде бір нәрсені білдіруі), жағдай, оқиғалар және оқиғаларды бір-бірімен байланыстыратын себеп-салдар. Олар, әрине,

кинодағы кез-келген баяндау стилі үшін әрдайым қажет бола бермейді, керісінше олар көптеген дәстүрлі баяндау фильмдерінде кеңінен танымал.

Бордуэлл баяндаудың қызықты аспектісі ретінде көрерменнің оны өзінше қабылдауына (интерпретациялауы) назар аударады. «Адамдар оқиғалар арасындағы себеп-салдарлық байланыстарды күту кезінде де, кейінірек қайта қарау кезінде де іздейді» (Бордуэлл және т.б., 1985: 34) – дей келіп, ол кинобаяншылардың өзіне тән қасиеттері мен оның көрерменмен байланысы арасында қызықты қарым-қатынасқа көңіл аударады. «Оқиға» белгілі бір баяндау тәсілімен реттелген бе, әлде көрермендер баяндауды қабылдау байланысын орната ма? Бордуэлл бұл адамдардың экранда көрген оқиғаларға бұйрық беруі және қандай да бір оқиғаны тудыру үшін оларды логикалық контекстке қою реакциясы дейді. Ол мұны ішінара батыстық мәдениеттің «ұсынылған материалдан мағыналы оқиға құру» (Бордуэлл және т.б., 1985: 34) мақсатымен түсіндіреді. Осылайша, біз фильмді келесідей қарапайым баяндау стилі ретінде түсіндіруге бейімбіз, өйткені біз осы ойға ғасырлар бойы баяндау әдебиетімен, сонымен қатар алғашқы танымал баяндау киносымен қалыптасқанбыз.

### **3 Талқылау** (Ахмет А.Б., Нөгербек Б.Б.)

#### *Әңгімелеу стильдері*

Фильмдегі әртүрлі қозғалыстарда көптеген баяндау стильдерінің шарттарының кейбіреуін немесе барлығын әр түрлі қолданады. Яғни, Дэвид Гриффиттің дәстүрлі баяндау стилі деп санайтын баяндауы Сергей Эйзенштейннің өз фильмдерінде қолданған кеңестік монтаждың негізі саналатын стилінен ерекшеленеді. Сол сияқты, өзге нарративтік стильдерді неміс экспрессионизмі мен француз және қазақ жаңа толқыны өкілдерінің фильмдерінен де табуға болады.

Классикалық фильмдердің себеп-салдарлық байланыстар мен оқиғаның логикалық бірізділікке негізделген баяндау стилі де баяндаудың классикалық үлгісі болып саналады. Бұл турасында ғалым Штеффен Хвен ««классикалық голливудтық фильм» дәстүрлі түрде сызықтық, себеп-салдарлық мағынаны қалыптастыру режимімен байланысты. Бұл әсіресе маңызды, өйткені классикалық фильм баяндау прогрессиясы мен шешілуіне назар аударғандықтан, сызықтық онт эпистемологиясын ұстанады деп айтуға болады» (Хвен, 2017: 53-82), – дейді. Голливудтың сызықтық тұжырымдамасы Бордуэлл және басқалар «Классикалық Голливуд киносы» (1985) кітабында егжей-тегжейлі құрастырылған. Бұл томда Бордуэлл классикалық фильмнің негізгі сипаттамаларын былайша қорытындылайды: «Қысқаша айтқанда, Голливудтық оқиға құрудың алғышарты: себеп, нәтиже, психологиялық мотивация, кедергілерді жеңуге және мақсаттарға жетуге деген ұмтылыс. Кейіпкердің жеке немесе психологиялық хал-күйіне бағытталған себеп-салдарлық байланыс, яғни, классикалық кино мен баяндалатын уақиғаның негізі болып табылады» (Бордуэлл және т.б., 1985: 16)

Жоғарыда айтылған ғалымдардың пікірлерімен келісе отырып, классикалық кино қазіргі заманғы кино немесе күрделі баяндауға құрылған фильмдер сияқты сызықтық, интерпретациялық әдістерге қарсы тұра алмаса да, көрерменнің ақыл-ой тәжірибесі толығымен себеп-салдарлық ойлауды меңгерген деген тұжырым жасауға болмайды. Шын мәнінде голливудтық классикалық фильм параметрлерімен жұмыс

істеп жүрген кинематографистер (сценарист, режиссер, актерлер мен т.б.) «оқиғаны не қойылымды құрастыруда көрерменнің алдын ала оқиғаның қалай аяқталарын біліп қойуынан аулақ болуы керек» (Гиллеспі, 2008: 123-41) дейді.

Авангардтық кино кезеңінен бастау алған кинодағы эксперименттік ізденістер бүгінгі заманауи үлгідегі авторлық фильмдерге жол ашқанын білеміз. Фильмнің құрылымы мен мазмұнына, классикалық баяндау стиліне әсер еткен заманауи ізденістер көрерменнің қабылдауы мен қалыпты логикалық ойлау жүйесіне де салмақ түсіретін деңгейге жетті. Фильм сюжетіндегі фабуланың жоқтығы мен қисынсыздық, себеп-салдарлық жүйеліліктің жойылуы баяндауда екі мағыналылықтың кең тарауына әкеледі. Бұл тұрғыдан Бордуэлл (Бордуэлл және т.б., 1985: 233) мен Делез (Делез, 2005: 7) біздің іс жүзінде белгісіздік пен ажырата алмаушылыққа тап болғанымызды, енді біз жағдайдаға тап болғанымызда қиялдағы әлем мен шынайылықтың, физикалық пен ақыл-ойдың не екенін біле алмайтындығымыз, өйткені олардың шатастыратындығы соншалық, бізге оны білудің қажеті жоқ, енді оны сұрауға болатын орынның да жоқтығын алға тартады. Оған мысал, соғыстан кейінгі жылдары дүниеге келген Ален Рененің «Хиросима махаббатым менің» (1959) фильмін және заманауи қазақ киносынан Эмир Байгазиннің «Асланның сабақтары» (2013) туындысын айта кетсек те болады. Мұнда Аслан есімді кейіпкердің мектептегі өмірі мен оның күнделікті күйбең тірліктегі жәндіктерге жасаған эксперименттері және оң мен түстің, қиялындағы әлемдер арасында өтіп жататын, көрерменді логикалық түрде шатастыруға апаратын көріністермен баяндалады.

#### **4 Нәтижелер** (Ахмет А.Б., Нөгербек Б.Б.)

Көрермен фильмді қарап отырғанында бас-аяғы бүтін, толыққанды дүние қалпында қабылдайды. Алайда экранда беріліп жатқан ақпараттардың барлығын екі топқа бөлуімізге болады: не жайында екіндігі және қалай жеткізілігендігі маңызды.

Не жайында? Бұл – баяндау. Кейіпкерлер мен оның ішкі әлемі және олардың қарым-қатынасы, сол кейіпкердің басынан рет-ретімен өтіп жатқан оқиғалары бар. Өзіңіз бір әлемді елестетіп көріңізші. Онда қандай да бір шытырман уақиға болып жатыр. Өзірге ол жерде режиссер де жоқ, камера да жоқ.

Қалай? Бұл – фильм жайлы дикурс. Қандай да бір құрылғылармен оқиғаларды баяндап беру. Бұл камераның қозғалысы мен түсірілім ырғағы, монтаж. Яғни, операторлық жұмыс. Рет-ретімен, хронологиялық тұрғыдан баяндалып жатқан оқиға немесе керісінше баяндау. Әрине, мұнда қай позиция мен қай нүкте арқылы біздің оқиғаны бақылауға алатындығымыз маңызды. Бас кейіпкердің атынан немесе келесі бір баяндаушының атынан қарайтындығымыз. Дискурс – бұл режиссер мен түсірілім тобы оқиғаны көрсететін призма. Баяндау дегеніміз өз алдына, ал көру деңгейі әртүрлі. Баяндау мен дискурстың қарым-қатынасы (өзара әрекеттесуі) екеуі бірігіп нарративті тудырып, фильмнің мағынасын ашушы ядро болып қана қоймайды. Бұл тура физикадағы секілді. Алдымен кеңістіктің, сосын уақыттың пайда болғандығы жайлы түсінік. Ғалымдардың екеуін біріктіру туралы шешімінен соң уақыттың бірыңғай кеңістігі пайда болды. Өйткені олар біртұтас құбылыс болатын. Мұнда да сол сияқты, баяндау мен дискурс, яғни, «Не?» мен «Қалай?»-ды «наррация» бірік-

тіреді. Біз фильмді тек оқиға деп немесе техникалық құрал деп қана қарамаймыз, біз оны оқиғаны қалай жеткізуші процесс деп қараймыз. Жалпы айтқанда киноны нарративтік талдаудың басты ерекшелігі – дискурс пен баяндау сынды құралдарды бойына жиған нарративтік талдау.

Баяндау бар жердің барлығында баяндаушы бар екенін білеміз. Кез келген кітапты немесе фильмді алайық, онда әрқашан да баяндаушы болады. Бұл фильм авторы режиссер немесе түсірілім тобы деген емес, баяндаушы – бұл қиялдағы әлемнің позициясы, яғни, біз бақылауға алған оқиға. Дәл осы позицияның мағынасын білдіретін, арнайы «фокализация» деген термин бар.

Фокализация (фр. Focalisation - фокустау) терминін француз филологы Жерар Женетт енгізген болатын. Ол бұл терминге түсінік беру кезінде «көзқарас», «көру нүктесі», «шектеулі көру аймағы» деген бейнелі ұғымдардан қашып, Брукс пен Уорреннің (1943) кітабында ұсынылған «наррация фокусы» деген түсінікке сілтеме жасай отырып, «фокализация» терминіне қатысты өзіне дейінгі зерттеушілердің пікіріне құлақ аса отырып, өзінің жеке типологиясын ұсынды. Женетт фокализацияның үш деңгейін ұсынған болатын: «нөлдік фокализация», «ішкі фокализация» және «сыртқы фокализация» (Женетт, 1998: 204-209).

Нөлдік фокализация – әңгіме бәрін білетін нарратордың көзқарасы бойынша жүзеге асырылады. Бұл дегеніміз өтіп жатқан оқиға жайлы кейіпкерлерге қарағанда біздің көбірек білетіндігіміз.

Ішкі фокализация – мұнда кейіпкердің көзқарасы тұрғысынан баяндалады. Баяндаушы кейіпкердің ішкі әлемінде болған кезді айтады. Біз уақиғаны кейіпкер немесе кейіпкерлер тұрғысынан бақылайтын боламыз. Мәселен, кез келген бір детектив фильмді алайық. Із кесуші қандай да бір істі қолға алды делік. Бірақ біз кімнің қылмыскер екенін білмейміз. Біз де кейіпкермен бірге оқиғаның соңына шейін сапар шегіп, соның деңгейіндегідей ақпаратты ғана білеміз.

Сыртқы фокализация – әңгіме объективті баяндаушы тұрғысынан жүргізіледі, көрермен де, кейіпкер де білмейтін детальдер арқылы баяндау. Баяндаушы кейіпкерлердің өзі аз білетін ақпаратты көрсетіп өтеді. Оқиға сырттай ғана баяндалған екен. Бұл – сыртқы фокализация болып табылады.

Бұл терминдердің нені білдіретінін түсінуіміз үшін дәстүрлі кино үлгісіне жүгінейік. Дәстүрлі кино табиғатында оқиғаны жүйелі түрде баяндап, аяғына шейін жеткізеді. Барлық көркемдеуіш құралдар осы мақсатқа жұмылдырылған. Нарративтік талдау жүйелілік пен дискурстың арақатынасын қарастыратынын айтқан болатынбыз. Қарым-қатынас дегенді екі ауыз сөзбен қалай айтуға болады? Дэвид Бордуэлл алғашқы кезде ондаған жылдар бойы голливудтік практикада кадрды сахна деп атағанын жазады. Драматургиялық және стилистикалық түсініктерді осылай біріктірген. Сол кездегі режиссерлік практика көрсеткендей, фильм стилін қалыптастырудағы ең басты заңдылық – фабулалық ақпаратты драматургиялық жағынан жеткізе білу қажет болды, яғни, кадрдың ортасындағы орталық кейіпкердің фигурасына жинақталды. Сұлтанмахмет Қожықовтың «Қыз Жібек» (1969) фильмінде протоганист қос ғашық Қыз Жібек пен Төлеген және антогонист Бекежан есімді орталық кейіпкерлер бар. Фильмдегі барлық уақиға осы үштіктің айналасына жинақталған. Женетт көрсеткен фокализацияның үш деңгейіне мысал келтірейік.



Мәселен, нөлдік фокализация – фильмде Бекежан мен Төлегеннің кездесетін эпизодын алайық. Қыз Жібекті алып кетуге бара жатқан сапарында Төлеген жолда Бекежан мен оның сарбаздарына жолығады. Бекежан Төлегенге достық құшағын ашып, өзінің екі сарбазын сүйіншілеп, хабар беруге жібереді. Олардың арттарынан ойында ешбір күдігі жоқ, Бекежанмен достасқанына риза көңілмен Төлеген де қамсыз аттанады. Сүйінші хабар жеткенде Жібектің елі де қуана тойға дайындықты бастап кетеді. Қалайша Бекежан қос ғашықтың қосылуына тілектес бола қалды деген ой келетіні рас. Бекежанның арам пиғылы жүзеге асқанға шейін Төлеген де, Қыз Жібек те алаңсыз өз бақыттарына ұмтылады. Бұл – нөлдік фокализация. Яғни, қос ғашықтың бақытқа ұмтылған сәттерін нарратормен бірге сырттай бақылаушыға айналамыз. Бірақ, кенеттен Бекежан садағын кезеп, Төлегеннің артынан жебесін атқанын көреміз. Бұл – ішкі фокализация. Яғни, антогонист арам пиғылын жүзеге асырады. Оқиға кенет басқа арнаға бет бұрды. Фильм драматургиясына өзек болған үштік арасында өтіп жатқан күрес, яғни, шырғалаң – екі жастың бақытын бақытсыздыққа қарай бетбұрыс жасайды. Қос ғашықтың Бекежанға деген күдіксіз сенімі – оларды бақытсыздыққа тап келтірді.

Сөз жоқ, «Қыз Жібек» фильмінің баяндау стилі Бордуэллдің ұсынған классикалық фильмдерге қойылатын параметрлеріне сай құрылған. Оқиғаның бір ізділікпен берілуі, мекен мен уақыт бірлігі, логикалық қисындылық, себеп-салдарлық, кейіпкер тағдырындағы бетбұрыс, сюжеттің ашық аяқталуы, қос ғашық бір-біріне қосыла алмаса да, олар махаббаттың мәңгі екенін, жауыздықтың соңы оның жеңілісімен бітетін үлгісін көрсетіп берді.

Сонымен нөлдік, сыртқы және ішкі деген фокализация бар екенін білдік. Бірақ бұл фокализациялар бір қалыпты емес, фильмнің ішінде үшеуі де орындары ауысып жүре береді.

Нарративтік талдау жасаудың тағы бір құралы – темпоралдылық (темпоральность) деп аталады. Бұл терминнің атауының өзінен-ақ уақытпен байланысты ұғым екенін байқауға болады. Темпоралдылық – фильм ішіндегі оқиғаның уақыт барысы. Бұл бұған дейін де айтылып жүргендей, фильмдегі оқиғалардың бір ізділікпен берілуі, бұл тікелей берілетін объективті уақыт. Жоғарыдағы талдаған «Қыз Жібек» фильмі бұған нақты мысал бола алады. Сондай-ақ фильмнің өң бойынан көрінетін субъективті уақыт деген де бар. Субъекті біз алып жүре алмаймыз, ол бізге бағынбайды. Біз тек ақпарат қана ала аламыз. Ал субъект деген уақиғаны алып жүретін баяндаушы, яғни, фокализацияны қондыратын адам. Бұл физикадағы заңдылық секілді. Кейіпкер бірнеше рет құлап, құрдымға кетіп бара жатқан секілді көрінеді. Сізге бұл секундтай көрінуі мүмкін немесе керісінше. Фильмдегі уақыт тез өтіп жатқан секілді көрінеді, яғни, уақыт әбден сығымдалады немесе керісінше, созылып кеткендей көрінеді. Бір секундтың ішінде 5-6 немесе 10 жылды көрсетіп өтеді немесе керісінше созылуы. Кейде оқиға параллельді жүреді. Мысалы, Қалықбек Салықовтың «Балкон» (1988) фильмі. Бұл фильмде оқиға бір кейіпкерден екінші кейіпкерге өтіп отырады, субъективті уақыт пен объективті уақыт алмасып, флешбэк арқылы параллель жүреді. Мұнда 1950 жылдардағы уақиға кері шегініс жасау арқылы өткен шақ пен бүгінгі өмірді бас дәрігердің баяндауымен беріледі. Фильмнің экспозициясы кадр сыртындағы

кейіпкердің субъективті баяндауымен басталады. Ота жасау кезінде емделушінің қолындағы «20» деген татуировканы көріп қалған баяндаушы, уақытқа кері шегініс жасап №20 ауланың (Алматы қаласының бір ауданының 1950-60 жылдардағы бейресми атауы) балаларының балалық шағына сапар шектіреді. Көрермен еріксіз баяндаушымен бірге емделушінің кім екенін анықтауға кірісіп кеткенін байқамай қалады. Бұл жерде уақыт көрерменге бағынышты емес, кадр сыртындағы баяндаушыға бағынышты екеніне көз жеткіземіз. Ал Рашид Нұғмановтың «Ине» (1988) фильмінде кейіпкердің әрбір уақыты сағат тілімен көрсетіліп отырады. Біз де автор-нарратормен бірге бас кейіпкерді сырттай бақылап, оның уақытымен санасамыз. Кейбір тұсында уақыт екі аптаның сығымдалуымен алға жылжып, фильмнің темпоралдылығын арттыра түседі.

Фильмнің баяндау стилінде классикалық баяндаудан бөлек авангардтық кезеңнен бастау алған эксперименталды авторлық баяндау стилі бар. Мәселен, Француз «Жаңа толқынының» негізін қалаушы Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Эрик Ромерлер болатын. Аталмыш режиссерлер сол тұстағы баяндау стиліне монтажды әдіс-тәсілдерді алып келді. Олар төртінші қабырғаны бұзып шықты. Кейіпкерлерінің көрерменге қарай назар аударып, экранға тіке қарау арқылы көрерменмен байланысқа түсті. «Камераның түсіріліп жатқан көрініс нысанынан қабылданатын қашықтығы, атап айтқанда кадр масштабы стилистикалық және баяндау функцияларымен қамтамасыз етілген кез келген кинотуындының көрнекті формальды белгісі болып табылады», - дейді фильмдегі кадрдың қашықтығы, көлемі мен көрерменге әсері тұрғысынан зерттеген Серджио Бенини (Бенини, 2019: 592-603) бастаған бірнеше ғалым. Жоғарыда айтқанымыздай бұл буын режиссерлері қол камерасы түсірілімін де алып келді. Ал қол камерасы түсірілімі түсірілімді жалаңаштағандай болды. Дәл осындай түсіру тәсілдері Француз жаңа толқынын студияда түсірілетін фильмдерден өзгешелей білді және әр фильмнің артында нақты қандай режиссер тұрғанын жеке қолтаңбасы айқындап берді. Дискурсты құралдарға осылай назар аудару режиссердің стилін құрады және оның авторлық көзқарасына жол сілтеуші ретінде қызмет атқарды. Сюжеттен тысқары дискурске назар аударылды. Жалпы алғанда авторлық кинода дискурс үнемі өзінің ролін ойнай біледі. Дискурсты ойын баяндаудан тысқары бола тұра қалай өзінің ойынын ойнай алады деген сұраққа анығырақ жауап беру үшін қазақ жаңа толқын фильмдеріне көңіл аударып көрелік. Дәрежан Өмірбаевтың «Қайрат» (1991) фильмінен мысал келтірелік. Бұл фильмде кино оператор Әубәкір Сүлеевтің камерасы қозғалыссыз, бір орнында тұрып қалғандай. Фильм экспозициясында станция маңында тұратын жас бала мен поезд ішіндегі жолаушы Қайрат екеуін камера параллельді түрде кезегімен бақылауында ұстап көрсетеді. Оператор кейіпкерді бақылауына алып көрсеткенімен, кейіпкер камерадан шығып кеткен тұстарында да кеңістікті сол қалпында көрсетіп тұра береді. Бұл маңызды сәт. Мұнда дискурс өзінің тәуелсіз, өз алдына екенін көрсетіп береді. Камера кейіпкердің соңынан ілесіп жүрмейді, тек автордың көзқарасын ғана жүзеге асырады. Мүмкін режиссер үшін кейіпкер емес, бос кеңістік маңызды болған болар. Бұл кездейсоқ тәсіл емес, ол бұл тәсілді фильмінде бірнеше рет қайталайды. Мұндай баяндау стилі мен жеткізу тәсілі жаңа толқын режиссерлерінің бәріне де ортақ еді.

«Осылайша, «қазақтың жаңа толқыны» деп аталатын бірқатар фильмдерде кинематографиялық кейіпкер-персонаж ассоциаланады, ол өз еркімен құлап, өзін қоршаған шындықтан оқшауланып, алшақтайды. Авторлар кейіпкердің ішкі әлеміне баса назар аударады, объективті сыртқы әлем өздігінен өмір сүреді. Экрандағы басты кейіпкер шынайы өмірден «қол үзіп қалғандай», ол ойынның қатысушысы емес, пассив бақылаушы ғана» (Нөгербек, 2008: 273), – деген кинотанушы Бауыржан Нөгербектің қазақ жаңа толқын режиссерлерінің фильмдерінің стилистикасы мен кейіпкерлері жайлы айтқан пікірі біздің талдауымызды бекіте түседі.

Қ.Салықовтың «Балкон» фильмінде фокализацияның біртүрлілігі фильм экспозициясында көрінеді. Жоғарыда да дәл осы сахнасын талдап өткен болатынбыз. Фильмдегі емделуші мен бас дәрігердің қолындағы «20» деген таңба өткен шақ пен бүгінгі шақты байланыстырушы деталь ретінде ойнатылып, камера аурухананың коридорымен жүріп өтіп, бас дәрігердің жасөспірім шағына қарай кері шегініс жасайды. Фильмнің баяндаушы нарраторы бас дәрігер екенін білсек те, негізінде фильмнің соңына шейін ол дәрігердің өзінің де сол аула балаларының ішіндегі қайсысы екенін біле алмай кетеміз. Кері шегініс жасау арқылы өрбітілетін қаладағы №20 ауланың жасөспірім балаларының басынан өтетін бұзақылық оқиғаларын фильмнің соңына шейін бас дәрігердің көрінбейтін көзімен камера арқылы бақылаушыға айналамыз. Сол дәрігердің көзі арқылы бас кейіпкер Айдар Сұлтановтың өз ортасынан дараланып жүретін іс-әрекетімен, болмысымен танысамыз. Көп тобырдың арасынан Айдарды бақылауға алған камера оны ерекшелеп көрсету арқылы оны баяндаушыға айналдырады. Бас кейіпкер Айдар баяндау мен дискурсивті қарым-қатынас, яғни, наррация арқылы тікелей баяндаушының ролін атқарады. Бұл фильмдегі баяндаушыға қатысты айта кететін тағы бір ерекшелік – суретшінің бейнесі (прототипі Сергей Калмыков). Ол сол бір сталиндік кезеңнің атмосферасын жеткізуші фильмнің лейтмотивін алып жүретін тұлға ретінде көрінеді. Оның аузынан үнемі О.Сүлеймовтің өлеңдері түспейді. Суретшінің бейнесі бір қарағанда фильмнің фабуласы мен сюжетіне еш қатысы жоқ, фон ретінде елеусіз ғана көрінгенімен, одан кейіпкерлер мен олар өмір сүріп жатқан ортаның философиялық мәнін астарлап жеткізуші, барлаушысы, уақыттың күзетшісіне айналған баяндаушы кейпін көре аламыз. Көрермен де суретшімен бірге сол уақытқа іштей баға беріп, уақыт барлаушысына айналады. Бұл – туындының идеясын салмақтай түсуде режиссердің тиімді пайдалана білген поэтикалық тәсілі, нарраторлық әдісі десек те болады.

### **5 Қорытынды (Ахмет А.Б.)**

Сонымен, нарративті талдау «Не?» мен «Қалай?» деген сұрақтарды қою арқылы қарым-қатынасты анықтайды. Сол арқылы «бұл фильмнің мәні неде болды? Режиссер өз ойын жүзеге асыру үшін қандай семантикалық стратегияны таңдады және неге?» деген сұраққа жауап бере алады. Жақсы кино ешқашан өз құпияларын толық аша бермейді. Дегенмен біз жасырын механизмдердің жұмысын көре аламыз.

Жазушы, режиссер, комикс суретшісі, хореограф – әрқайсысы баяндаудың объектілері, стильдері қандай болатынын өзіндік әдіс-тәсілдерін таңдау арқылы табады. Әрбір ақпаратты жеткізушінің өзіндік құралдары бар. Ал интеллектуалды киноны

көру және сын жазуда интеллектуалды оқу сияқты оның да шектеулі екенін және олар ұсынған шың мен тереңдікті де түсініп, құрметтеуіміз керектігін көрсетіп берді.

Фильмдерге нарративтік талдау жасау барысында баяндау (фабула) – хронологиясын сақтай отырып оқиғаны жүйелі түрде жеткізетін фабуладан және ол баяндау қалай жеткізілгендігін; құралдар (дискурс) – оқиғаны жеткізуге қандай құралдар қолданылғандығы; позиция (фокализация) – қай позиция тұрғысынан берілгендігі; темпоралдылық оқиға қандай жүйелілікпен жеткізілетіндігін анықтадық. Осы айтылғандармен фильмдерді қарайтын болсақ, режиссердің өзіндік қолтаңбасын, стилін көруге болады. Нарративтік талдау майда атомдардардан тұратын моноклит секілді кез келген киноны түсінуімізге көмектеседі. Фильм құрылымынан алынған маңызды элементтердің өзара қарым-қатынасы жалпы алғанда киноның неден құралғандығын, неден тұратындығын көрсетеді.

Мақаламызда классикалық баяндау стиліне экранды-фольклорлы байланыстардың жарқын мысалы ретінде «Қыз Жібек» фильмін талдау арқылы көз жеткізсек, авангардтық, эксперименталды фильмдердің әсерімен 1980 жылдардың аяғына таман пайда болған «қазақ жаңа толқыны» өкілдерінің фильмдерінің өзіндік ерекшеліктерін кинотаншушы Назира Рахманқызының сөзімен айтқанда: «...Ұзақ пландармен түсіру, кейіпкеріне барлай қарау, «үңіле түсу» бұл шығармалардың басты ерекшелігіне айналды. Кейіпкерінің кескін-келбеті, мінез-құлқы, қимыл-қозғалысы да өзгерді. Небәрі он жылдың ішінде қазақ киносы танымастай өзгеріп, өзін-өзі талдау (самоанализ) жасауға бет бұрды. Осының нәтижесінде – Шоқан, Мәншүк, Қожа, Қыз Жібектердің қатарына, олармен үш қайнаса сорпасы қосылмайтын кейіпкерлер келіп қосылды» (Рахманқызы, 2017: 164) өзіне дейін қалыптасқан классикалық баяндау стилін өзгертіп, кейіпкер мен уақыт, бақылауға алынған бос кеңістік пен сол кеңістікте өзімен өзі өмір сүріп жатқан пассив кейіпкерлердің көз-қамерасы арасында өтіп жатқан шынайы өмірдің деректілік сипаттағы бейнесін көреміз.

Қорыта келе айтарымыз, «Қыз Жібек», «Ине» фильмдерінде нөлдік фокализация басым қолданылса, «Балкон» және «Қайрат» фильмдерінде ішкі фокализация жиі қолданылады, ал «Асланның сабақтары» фильмінде Бордуэлл мен Делездің айтқанындай ішкі, сыртқы фокализациялары алмаса келіп, кейіпкердің оң мен түс, қиял кеңістігіне көбірек мән беру арқылы, көрерменін жаңылыстыруға, тереңдік пен жұмбақтылыққа апаратын баяндау тәсілдерін қолданғандығына көз жеткіздік. Қазақ кино режиссурасындағы баяндау стиліне байланысты түрлі көркемдік ізденістер фильм жайлы нарративтік талдау әдістерін кеңейте түспек.

#### Әдебиеттер:

1. Benini S., Savardi M., Balint K., Kovacs A. B., & Signoroni A. (2019). On the influence of shot scale on film mood and narrative engagement in film viewers. *IEEE Transactions on Affective Computing*, 13(2), 592-603 p. DOI: 10.1109/TAFFC.2019.2939251
2. Bordwell D. (2013). *Narration in the fiction film*. Routledge. – Unite States: The University of Wisconsin Press. – 33-34 p.
3. Bordwell D., Staiger J., & Thompson K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. – New York: Columbia University Press. – 16, 233 pp. doi.org/10.7208/9780226487892

4. Brooks C., & Warren R. P. (Eds.). (1943). *Understanding fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts. – 420-24 c.
5. Chatman S. B. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell university press. – 288 p.
6. Deleuze G. (2013). *Cinema II: the time-image*. – London: Bloomsbury Publishing. – 7 p.
7. Fludernik M. (2005). Histories of narrative theory (II): From structuralism to the present. *A companion to narrative theory*, – 36-59 p. DOI: 10.1002/9780470996935.ch3
8. Gaudreault A. (2009). *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. – Canada: University of Toronto Press. –11-26 p.
9. Gillespie M. P. (2006). The chaos and complexity of classic Hollywood cinema. *Nonlinear Dynamics, Psychology, and Life Sciences*, 10 (1). –123-141 p. PMID: 16393506.
10. Hven S. (2017). Cinema and Narrative Complexity: Film Culture in Transition. – Amsterdam: Amsterdam University Press. – 53-82 p. doi.org/10.1515/9789048530250
11. Jakobson R. (1960). Linguistics and poetics. In *Style in language*. – MA: MIT Press. – 350-377 p.
12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – 403-404 с.
13. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. 2000, 4/10. – 63 с. [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_4/10.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm)
14. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. – Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 60-280 с.
15. Женетт Ж. Структурализма и литературная критика. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. – Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 159-179 с.
16. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: «Ээсти Раамат», 1973. – 317 с.
17. Ногербек Б. Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. Алматы: RUAN, 2008. – 273 с.
18. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. Уақыт және «Жаңа толқын» кейіпкері. – Астана: Фолиант, 2017. – 164 б.

#### References:

1. Bahtin M. M. (1975). *Formy vremeni i hronotopa v romane* [Forms of time and chronotype in the novel]. – Moskva: Hudozhestvennaja literature. – 403-404 p. (in Rus.).
2. Benini S., Savardi M., Balint K., Kovacs A. B., & Signoroni A. (2019). On the influence of shot scale on film mood and narrative engagement in film viewers. *IEEE Transactions on Affective Computing*, 13(2), 592-603 p. DOI: 10.1109/TAFFC.2019.2939251(in Engl.).
3. Bordwell D. (2013). *Narration in the fiction film*. Routledge. – Unite States: The University of Wisconsin Press. – 33-34 p. (in Engl.)
4. Bordwell D., Staiger J., & Thompson K. (1985). *The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960*. – New York: Columbia University Press. – 16, 233 pp. doi.org/10.7208/9780226487892 (in Eng.).
5. Brooks C., & Warren R. P. (Eds.). (1943). *Understanding fiction*. New York: Appleton-Century-Crofts. – 420-24 c. (in Eng.).
6. Chatman S. B. (1980). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell university press. – 288 p. (in Eng.).
7. Deleuze G. (2013). *Cinema II: the time-image*. – London: Bloomsbury Publishing. – 7 p. (in Eng.).
8. Fludernik M. (2005). Histories of narrative theory (II): From structuralism to the present. *A companion to narrative theory*, – 36-59 p. DOI: 10.1002/9780470996935.ch3 (in Eng.).
9. Gaudreault A. (2009). *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*. – Canada: University of Toronto Press. –11-26 p. (in Eng.).
10. Genette J. (1998). *Povestvovatel'nyj diskurs* [Narrative discourse]. Genette J. *Figury* [Figures]. Volume 2. – Moskva: Izdadelstvo im. Sabashnikovyh. – 60-280 p. (in Russ.).
11. Genette J. (1998). *Structuralism i literturnaya critica* [Structuralism and literary criticism]. In *Shapes*. Volume 2. – Moskva: Izd.-vo im. Sabashnikovyh. – 159-179 pp. (in Russ.).

12. Gillespie M. P. (2006). The chaos and complexity of classic Hollywood cinema. *Nonlinear Dynamics, Psychology, and Life Sciences*, 10 (1). –123-141 p. PMID: 16393506 (in Eng.).
13. Hven S. (2017). Cinema and Narrative Complexity: Film Culture in Transition. – Amsterdam: Amsterdam University Press. – 53-82 p. doi.org/10.1515/9789048530250 (in Eng.).
14. Jakobson R. (1960). Linguistics and poetics. In *Style in language*. – MA: MIT Press. – 350-377 pp. (in Eng.).
15. Jamieson F. (2000). Postmodernizm i obshhestvo potrebleniya [Postmodernism and the consumer society]. Access mode: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_4/10.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm). 2000\_4/10. (in Russ.)
16. Lotman Yu. M. (1973). Semiotika kino i problemy kinojestetiki ["The Semiotics of Cinema and the Problems of Cinema Aesthetics."]. – Tallin: «Jejesti Raamat». – 317 p. (in Russ.).
17. Nogerbek B. (2008) Jekranno-fol'klornye tradicii v kazahskom igrovom kino [Screen-folklore traditions in Kazakh feature films]. – Almaty: RUAN. – 273. (in Russ.).
18. Rahmankyzy N. (2017) Kazakh kinosy: keshe zhәне bygin. Uakyt zhәне «Zhana tolkyn» kejjipkeri [Kazakh cinema: yesterday and today. Time and the hero of the «New Wave»]. – Astana: Foliant. – 350-377 pp. (in Kaz.).