



5-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# КИНО ӨНЕРІНЕ КІРІСПЕ

Әртүрлі өндіріс әдістерінің көркемдік  
нәтижелері





Кітап: Кино өнеріне кіріспе  
Дәріс: Әртүрлі өндіріс әдістерінің көркемдік нәтижелері  
Дәріс авторы: Молдияр Ергебеков

### Негізгі идеялар:

1. Көбінесе деректі фильмдерде сценарий жазу кезеңі және репетиция жасау жұмыстары болмайды.
2. Терме-фильм белгілі бір оқиғаның куәгеріне айналған әр түрлі бейнелер мен дыбыстарды біріктіреді.
3. Анимация да кино өнерінің бір түрі
4. Кино өнерінде «авторлық құқық» пен «авторлық» деген ұғымдар бір-бірінен өзгеше мағыналарға ие.
5. «Авторлық» деген ұғым фильмнің стилінің, көркемдік идеясының кімге тиесілі екендігін мәселе етіп көтеретін көлемді кино теориясы.

### Фильмдер:

1. Екатерина Суворованың «Петь свои песни в Казахстане» атты фильмі
2. Дәрежан Өмірбаев фильмдерінен видео коллаж.
3. Анимациялық фильм: «Қалыңдық мәйіті» (Труп невесты; Corpse Bride)

Біз, кинотанушылар болсын, қарапайым көрермендер болсын кейде фильмдерді қалай жасалғанына қарай жіктейміз және қойылым фильм мен деректі фильмді өндіріс кезеңдеріндегі айырмашылықтарына қарап ажырата аламыз.

Қойылым фильмді әзірлеудің дайындық және түсірілім кезеңдерінде атқарылатын жұмыстары әлдеқайда жоғары деңгейде бақыланады. Ал, деректі фильмнің кинорежиссері әдетте дайындық, түсірілім және құрастыру жұмыстарының тек белгілі бір бөліктерін ғана қадағалайды. Жұмыс барысында кино өндірісі үдерісінен кейбір кезеңдер мен жұмыстар, мысалы сценарий жазу кезеңі және репетиция жасау жұмыстары түсіп қалуы мүмкін. Ал басқа жұмыстар, мысалы камераны орналастыру, жарық қою және орындау іске асырылғанымен әдетте жіті қадағаланбайды. Белгілі бір оқиғаның куәгерінен сұхбат алған кезде кинорежиссер әдетте камера және монтаждау жұмысын қадағалайды, бірақ куәгерге не айту және қалай әрекет ету керектігін айтпайды.

Мысалы, «Ризашылық өндірісі: Ноам Чомски және Медиа» (Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media) деректі фильмінің сценарийі болған жоқ еді. Кинорежиссерлер – Марк Ахбар мен Питер Винтоник жоғарыда аталған жұмысты атқарудың орнына Чомскиден өз идеяларын түсіндірген ұзақ уақытқа созылған сұхбат алды.

Компиляция немесе қазақша айтар болсақ терме-фильм болса бір оқиғаның куәгеріне айналған әр түрлі бейнелер мен дыбыстарды біріктіреді. Терме-фильм режиссері түсірілім кезеңін архивтік материалдарды қолдану арқылы азайта алады әрі бұл материалдардан бір әңгіме қалыптастыра алады. Режиссер Адам Көртис «Үрей құдіреті» (The Power of Nightmares) атты фильмін жасаған кезде Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі фундаменталистік діни саясат пен дін ықпалының артуын айқындап алу үшін кинохроника материалдарын, теледидар фильмдері мен жарнама роликтерін және қойылым фильм кадрларын жинақтаған болатынды. Басқаша айтар болсақ терме фильм жасайтын режиссер түсіріліммен бірге архивтік материалдарды көптеп пайдаланады. Архивтік материалдар тек қана белгілі бір архивтерде жатқан материалдар емес. Сонымен қатар сол бір кезеңде болған сол бір оқиғаның куәгері болған барлық нәрсе архивтік материалға айнала алады. Газеттерде шыққан материалдар, адамдардың жеке естеліктері мен эмоциялары, тіпті адамдардың жеке суреттері және тағы басқа. Бұл тұрғыдан алып қарар болсақ елімізде терме фильмдер түсіретін аз да болса режиссерлер бар. Мысалы режиссер Екатерина Суворованың «Петь свои песни в Казахстане» атты фильмі терме-фильм әдісімен өндірілген. Фильм Қазақстандық «Тоқсанбір» деп аталатын поп музыка тобына жасалынған қысымдар жайлы. Фильмде режиссер мен оның командасының жасаған түсірілімдерімен бірге Қазақстандағы поп-музыка тарихына байланысты әр түрлі концерттерден көріністер, теледидар ақпараттық бағдарламаларындағы көріністер, Youtube порталынан алынған көріністер мен «Тоқсанбір» тобы жайындағы бір қойылым-фильмнің көріністері пайдаланылған.

*Екатерина Суворова «Петь свои песни в Казахстане» атты фильмінен тақырыпқа байланысты көріністер.*

Өндіріс әдісіне қарай анықталатын тағы да бір кино түрі бар. Ол – анимациялық кино. Кадрларды бірінен соң бірін тізу арқылы жасалады. Суреттер тікелей киноүлдірге салынады немесе камера Уоллес және Громит анимациялық фильміндегідей графика немесе үш өлшемді модельдерді тікелей түсіреді.



Кітап: Кино өнеріне кіріспе  
Дәріс: Әртүрлі өндіріс әдістерінің көркемдік нәтижелері  
Дәріс авторы: Молдияр Ергебеков

«Қалыңдық мәйіті» (Corpse Bride) атты анимациялық фильм болса кинокамера қолданылмаған, оның орнына әр кадр цифрлық фотокамерамен түсіріліп, киноүлдірге көшірілген. Қазіргі таңда кинотеатр экраны мен ғаламторға арнап шығарылатын көптеген анимациялық фильмдер бағдарламалық жасақтаманың көмегімен тікелей компьютерде жасалуда.

*Анимациялық фильм: «Труп невесты»*

## Фильм және автор

Өнердің бір түрі ретінде қарастырылатын кино үшін фильм түсіру тәжірибелерінің маңызы өзгеше. Көбіне фильмге жауапты адам, яғни фильмнің «авторы» кім деген сұрақ жиі қойылады. Өйткені екінші лекциямызда да айтып өткеніміздей әрбір фильм коллективтік еңбектің жемісі болып табылады. Ал Голливуд сынды студиялар арқылы түсірілетін киноиндустриясында бұл мәселе тіпті шиеленісіп кетеді. Фильмнің аторы кім? Режиссер ма? Фильмнің атворлық құқығын қолында ұстап тұратын студия ма? Әлде бұған қаржы тапқан продюссер ме? Әлде фильмнің алғашқы идеясын тудырып, соны жазып шыққан сценарист пе? Десек те студиялық фильмдер болмаса да режиссер немесе продюссердің жеке өзі түсірген өндірісте автор жалғыз режиссер болуы тиіс деген көзқарас бар. Ал ұжымдық фильм өндірісінде авторлық ұжымға тиесілі. Өйткені онда автор – бүкіл топ. Авторлықтың кімге тиесілі екендігіне қатысты сұраққа жауап беру, жоғарыда да айтып өткеніміздей фильм кең ауқымды өндірісте, әсіресе студиялық режимде шығарылса тіпті қиынға соғады. Бұл жерде авторлық пен аторлық құқық деген екі термин алдымызға шығып тұр. Бұл терминдер бір-біріне ұқсағанымен мүлдем басқаша ұғымдарға ие.

**Авторлық құқық** – халықаралық конвенциялармен реттелген, ғылым, әдебиет, өнер шығармаларын шығару және пайдалануға байланысты қатынасты реттейтін азаматтық құқықтың бір тарауы. Сондықтан да құқықтық бір термин. Ал «авторлық» деген ұғым фильмнің стилінің, көркемдік идеясының кімге тиесілі екендігін мәселе етіп көтеретін кино теориясы.

### Бұл теорияны былайша түсіндіріп өтуге тырысайық:

30-наурыз 1948 жылы Францияда жарық көретін L'Écran français (Ликго Фғансе) атты кино журналында Францияның әйгілі кино сыншысы және кино режиссеры Александр Астрюктің «Жаңа авангардтың туылуы: Камера-қалам» атты мақаласы жарық көрді. Астрюк мақаласында, киноның өзінен бұрынғы өнер салалары сынды – әсіресе кескіндеме мен роман сынды – баяндау (expression) құралына айналғанын айта келе өз ойын былайша тұжырымдайды:

“Бұрындары жәрмеңкелерде көңіл көтеретін құрал ретінде бой көрсеткен, кейіннен көше театрына ұқсас көңіл көтеру немесе бір кезеңнің бейнелерін қорғау құралы болған кино, ақырын-ақырын бір тілге айналуға. Менің үшін тіл – бір өнер адамының қаншалықты абстрактілі болса да көзқарастарын білдірген (экспрессиялаған) немесе қазіргі таңдағы роман мен эсселердегі сынды обсессивтерін ақтарған форма болып табылады. Сондықтан да осы бір кино кезеңін камера-қалам (caméra-stylo) деп атауды жөн көрдім. Негізінде камера-қалам метафорасы өте орынды таным болып табылады. Мұнымен айтпағым – киноның ақырын-ақырын визуалдылықтың тирандығынан, бейне үшін бейне көзқарасынан және нарративтің біріншіл және катал талаптарынан құтылуы; құдды бір жазу тілі сынды икемді де нәзік бір жазу құралына айналуы. Кино өнері, өте үлкен потенциалының бар болғанына қарамастан мәңгі-бақи реализмнің бір түрін ғана жалғастырып және танымал (popular) романнан мирас етіп алған қоғамдық фантазияның егістігінің жемісін көріп өз өмірін жалғастыра алмайды. Кино әрбір тақырып пен жанрды қолға ала алуы тиіс. Тіпті адамзат өндірісі, психологиясы, метафизикасы, идеялары мен құштарлығына байланысты философиялық ой-толғамдардың көбінің қайнар көзі киноның шекарасының ішінде ойдағыдай орын алуға. Тіпті өмірге байланысты заманауи идеялар мен философиялық көзқарастарға тек киноның ғана орын бере алатынын – әсірелеп жіберсем де – айтуға болады” (Astruc, 1948).

Астрюктің бұл мақаласы кейіннен авторлық кино теориясы деп аталатын көзқарастың тууына себеп болды. Екінші Дүниежүзілік Соғыстан кейінгі жылдардан бастап, Францияда өздерін “киносүйер” (cinephil) деп атаған бір топ кинематографисттер мен кино сыншылар, 1951 жылы Cahiers du Cinema (Кайе дю синема) журналын кейінен кинотану саласында әлемге әйгілі ойшылға айналатын Андре



Кітап: Кино өнеріне кіріспе  
Дәріс: Әртүрлі өндіріс әдістерінің көркемдік нәтижелері  
Дәріс авторы: Молдияр Ергебеков

Базеннің жетекшілігімен шығара бастады. Бұл журнал Француз жаңа толқынының тууы мен әлемдегі жаңа толқыншылдықтардың жайылуына және кино сынының жаңа бір сатыға көтерілуіне себеп болды. Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Пьер Каст, Жак Риветт және Клод Де Живре сынды Француз жаңа толқынының мүшелері болып саналатын барлық режиссерлар журналдың жазушылары еді (Niş және Eryılmaz, 1981: 161).

Журналдың айнала төңірегінде жиналған бұл киносүйерлер “автор” деп фильмнің сценаристін емес фильмнің жаратушысы болып табылатын режиссерды атады. Трюффо, 1954 жылы жазған «Француз киносындағы айқын тенденция» атты мақаласында “қоюшы-режиссер” (metteur en scène) мен “автор-режиссер” деген екі ұғымды қолданады және бұлардың арасында айырмашылық бар екенін алға тартады. Оның көзқарасы бойынша автор-режиссер, өз идеялары мен сезімдері арқылы фильмді “жазады”, яғни түсіреді. Ал қоюшы-режиссер (metteur en scène) болса сценаристтің жазған мәтінін бейнеге айналдырады. Қоюшы-режиссер, өте дарынды шебер болуы мүмкін, алайда фильмде көрсеткен нәрсесі тек қана оның шеберлігі болып табылады, жеке тұлғалығы емес. Автор-режиссер болса, тәртіптеген немесе ретке келтірген бейнелері арқылы, камера әрекеттері арқылы және бәрінен бұрын өзінің идеясынан туындаған және өзі жазған сценарийді киноға түсіру арқылы, өзіндік жеке тұлғалығын ортаға салатын өнер адамы. Яғни жеке тұлға ретінде өзін фильмде көрсетіп, өзіндік стилі арқылы автор болады (Қрз., Truffaut, 1976: 224-237; Трюффо, 1985: 53-73; Bükер, 2010: 277).

Бұл мақаладан кейін Француз жаңа толқын режиссерлары өзіндік стилдерін ортаға салып, бұған соншалықты мән бере бастады. Бұл идея, кейіннен Француз киносының белгілі ерекшеліктерінің бірі болатын авторлық киноға баратын жолды ашты. “Авторлық политика” деп аталған бұл ұстаным \ көркемдік жобада режиссерға бір тұлға ретінде қарады және бұл тұлғалықтың режиссердың бір фильмінен екінші бір фильміне өтетінін және қалай дамитынын алдын ала болжай алды (Karadoğan, 2010: 5).

Мысалы бұл көзқарас бойынша заманауи Қазақ киносының маңызды режиссері Дәрежан Өмірбаев автор болып табылады. Өйткені оның фильмдерінің ортақ стилі мен ортақ кино тілі бар. Мысалы кейіпкерлік тұрғыдан қарайтын болсақ барлық фильмдерінде «жалғыз адамдардың» әңгімесін баяндайды. Ал фильмдеріндегі символдар мен метафоралар үнемі бірін бірі қайталап отырады да ортақ көркемдікке толы Өмірбаев кинематографын қалыптастырады.

#### *Өмірбаев фильмдерінен видео коллаж.*

Түркияның атақты кинотанушысы, профессор Сечил Бүкер, авторлық кино ұстанымының артында романтикалық эстетика жатқанын алға тартады. Оның пікірінше Екінші Дүниежүзілік Соғыс кезінде фашисттік Германияның оккупациясына ұшыраған Францияның кино өнерінде психологиялық реализм үстемдік еткен болатынды. Бұл реализм, соғыстан кейінгі жылдарда Кайе дю синема журналы жазушыларының “авторлық политиканы” қалыптастыруына жол ашты. Сондықтан да алдымен авторлық кино теориясы емес, авторлық кино политикасы бар болатын (Bükер, 2010: 277). Расында да Трюффонның жоғарыда аталып өтілген мақаласыда Трюффо, диалогтарға немесе сөзге сүйенетін Француз киносының атақты сценаристтерінің психологиялық реализмін қатал сынға алған болса, Жан Ренуар, Робер Брессон, Жан Кокто, Жак Беккер, Абел Ганс, Макс Офюльс, Жак Тати, Роже Леенхардт сынды диалогтарды өздері жазып, сюжетті де өздері ойластырып, құрастырған режиссерларға “автор” деп қарады (Truffaut, 1976: 233; Трюффо, 1985: 67).

Кайе дю синема журналының авторлық кино политикасынан және Трюффонның аталып өтілген мақаласындағы көзқарастарынан әсер алған АҚШ-тық кино сыншы Эндрю Саррис 1962 жылы “Notes on Auteur Theory” (Автор теориясы жайындағы жазбалар) атты мақала жазып, бұл политиканы теорияға айналдырып, бір жүйеге келтірді. Сарристің көзқарасы бойынша авторлық кино теориясы бір құндылық, яғни баға беру құралы болуы тиіс және осының салдарынан “авторлар” пайда болады. Осылайша кино тарихы бір жүйеге ұласып, авторлардың тарихына айналады. Бұл екі үлкен үміт оның “авторлық кино политикасын” теорияға айналдыруына жол ашты. Негізгі идея, өнер туындысына оның жаратушысынан бөліп қарамау болды. Сарристің ұстанымы бізге дарынды режиссерды таяз режиссердан ажырату үшін бір құндылық өлшемі, яғни метод ұсынады (Sarris, 1992; Bükер, 2010: 278). Сарристің ұсынысының үш негізгі алғышарты бар. Бұлар:

1. Құндылық критериясы ретінде режиссердың техникалық шеберлігі. Бұл жерде Саррис, “техникалық шеберлік” деп режиссердың киноға деген негізгі (elementary) сезімін меңзейді. Яғни, алдымен режиссерды техникалық тұрғыдан қаншалықты білікті екенін зерттеу қажет. Өйткені техникалық тұрғыдан білікті



Кітап: Кино өнеріне кіріспе  
Дәріс: Әртүрлі өндіріс әдістерінің көркемдік нәтижелері  
Дәріс авторы: Молдияр Ергебеков

режиссердың фильмінде белгілі бір түрде ұстанымдылық пен ашықтық болады (Sarris, 1992: 586).

2. Құндылық критериясы ретінде режиссердың ерекшеленетін (distinguishable) тұлғалығы. Бұл алғышартты Саррис, “түсірген тір топ фильмінде режиссер, қайталанатын айқын стилдік характеристиканы көрсетуі тиіс, бұлар оның қолтаңбасы болып табылады. Бір фильмнің көрінуі мен әрекеті режиссердың ой-пікірлері және сезімімен қатынасқа кіруі тиіс” деп түсіндіреді. Яғни, бұл алғышарт бойынша режиссердың көзге түсер жеке тұлғалығының немесе ерекшелігінің болып болмағанын және фильмдерден оған тән “қолтаңба” бола алатын стилдік ерекшеліктердің болып болмағанын зерттеу керек (Sarris, 1992: 586-587).

3. Фильмнің ішкі мағынасы. Саррис, ішкі мағынаның бір өнер ретінде киноның мәртебесі екенін және ішкі мағынаның режиссердың тұлғалығы мен материалы арасындағы кернеуден туындайтынын айтып өтеді. Оның ойынша ішкі мағына режиссердың рухының шабыты болып табылады (Sarris, 1992: 587). Десек де бұл алғышартта Саррисің “ішкі мағына” деп нені меңзегені түсініксіз.

АҚШтың атақты кино сыншысы Полин Кейл (Pauline Kael), 1963 жылы жазған “Circles and Squares” (Шеңберлер мен квадраттар) атты мақаласында Саррисің бұл үш алғышартының үшеуінің де мағынасыз екенін алға тартып, мақаланың авторына кино сынын “стандартизациялады” деген айып тақты (Kael, 1963: 12-20). Кейл сонымен қатар, авторлық кино теориясының Франция, Англия және Америка Құрама Штаттарындағы жағдайының бір бірінен өзгеше екендігін де алға тартты:

“Авторлық кино теориясы тек қана тәжірибені жермен жексен етпейді (барлық теориялар осылай жасайды және осылай жасай отырып әлдеқайда нақты көруімізді қамтамасыз етеді), сонымен бірге бұл – негізінде өнерге қарсы эстетика. Және, менің ойымша бұл дегенің эстетикаға жасалған ең байсалды айып тағу болып табылуы мүмкін. Француз сыншылардың энергиясының сыртқа шығуына көмектесуі мүмкін болған авторлық кино теориясы, Англияда және Film Culture мен New York Film Bulletinнің авторлық киноны жақтайтын сыншыларымен бірге Құрама Штаттарында өте өзгеше рөл ойнайды: Анти-интеллектуалды, анти-өнер рөлі.” (Kael, 1963: 22).

Кейлдің ойынша авторлық киноның Франциядағы жақтастары Американ кино өнерінің гангстер және экшн жанрындағы фильмдерінің өміршеңдігі мен күштілігіне қайран қалған болатынды. Өйткені бұл фильмдер көбіне шеберлікпен түсірілген және визуалды тұрғыдан Американдықтарға көкірек қақтырған, байсалды деп қаралатын және ішінде хабарламасы бар фильмдерден әлдеқайда назар аударарлық ерекшелікке ие еді. Алайда Француз кино сыншыларының осынау қарапайым экшн фильмдерінен интеллектуалды және психологиялық мағыналар табуға тырысуы қателік болды. Француздар өздерінің фильмдеріндегі кемшіліктерді тауып, бұл кемшіліктердің орнын Американ фильмдерінен алған үлгілермен, өздеріне тән тілмен қолданып, толтырды. Мұның айғағы ретінде Кейл, Жан-Люк Годардың Соңғы тыныс (À bout de souffle, 1960) және Франсуа Трюффонің Пианистті атып тастаңдар (Tirez sur le pianiste, 1960) атты фильмдеріне оншалықты сәтті шықпаған жартылай Американ фильмдері ретінде қарайды (Kael, 1963: 22-23). Кейл, Ағылшын және Американ сыншыларының авторлық кино теориясына “коммерциялық киноға сүйенетін кино эстетикасы” деп баға береді:

“Олардың кино өнерін коммерциялық өндірістің тесіктерінен табуға тырысуларын түсінуге болады – бұл кейде-кейде бәріміз де айналысатын зияны жоқ хобби – алайда олардың бірыңғай фильм экспрессиясын емес, тесіктерді таңдауларын түсіну қиын. Өнімдерді адами тәжірибені баяндауға тырысқан туындылардың алдында ұлықтауда осыншама бірбеткей болмағандарында, бұл өнімдерде іздеген мизансценаның материалға қарамастан ортаға шыққан режиссердың стилі екенін, ал фильмнің бүтіндей экспрессионист болғанында жәй ғана маңызды емес пікір екенін, және өнер адамының материалдың бақылауын өз қарамағына алған кезінде өзінің не жасай алатынын көрсете алатынын байқауға болмас па еді? Мизансцена мен тақырыптың – форма мен мазмұнның – тек қана нашар және қарабайыр фильмдерде жеке-жеке бағалауға ие болатыны белгілі емес пе? Режиссерлар үшін бұл жаңа әдеби сынды оқып, өздерін нашар, әрі жиіркенішті сезіндіретін фильмдерінің негізінде үздік туынды ретінде қолға алынғандығын білулері оларға жасалынған әзіл болуы мүмкін. Бұл – 1984 эстетикасы: Сәтсіздік сәттілікті” (Kael, 1963: 24). Яғни бұл жерде Кейл, режиссерды фильмдеріне қарап бағалау керек екенін және сол арқылы келешектегі фильмдері жайында кейбір жорамалдар жасай алатынымызды, ал фильмдерді режиссерларына қарап бағалауға болмайтынын айтып отыр (Kael, 1963: 23). Кейл, Сарриске және өзге де авторлық киноны жақтаушы теоретиктерге жоғарыда айтылған сындарымен бірге оларға “еркекшіл, сексист тіл қолданушылар” деп айып тақты (Kael, 1963: 26).



Кітап: Кино өнеріне кіріспе  
Дәріс: Әртүрлі өндіріс әдістерінің көркемдік нәтижелері  
Дәріс авторы: Молдияр Ергебеков

Питер Уоллен болса, структурализммен құрған қатынасының нәтижесінде авторлық теорияға өзгеше бір сипат қосты. Уоллен, көп жылдар бойы автор ретінде тек қана Европалық режиссерларға айтылғанын және бұл жағдайдың әлі де болса жалғасын тауып жатқанын айта келе бұл түсініктің өнер фильмдері мен популяр фильмдер арасындағы айырмашылыққа барып сүйенетінін алға тартады. Волленнің көзқарасы бойынша авторлық кино сыншылары арасында екі тенденция бар. Бұл тенденциялардың бірі “темамен байланысты мотивтерге, мағына фокустарына баса назар аудара отырып, өзге стиль мен мизансценаны көрсеткен болатынды” (Wollen, 1972: 78). Бұл жағдайдың пайда болуына мына нәрсе себеп болды: Жаңа толқын режиссерлары сценарист/режиссер айырмашылығын мойындамай, автор-режиссер және қоюшы-режиссер айырмашылығын жақтады. Олардың ойынша автор өз ойы мен сезімдерін әңгімелейді, қоюшы-режиссер болса басқа бір адамның жобасын көрсетеді. Қоюшы-режиссер өте талантты болуы мүмкін, алайда фильмге өзіндік тұлғалығын кіргізе алмайды, автор болса фильмде жасаған мизансценасы арқылы жеке тұлғалығын қосады.

Бұл тақырыпты қорытар болсақ бүкіл әлемде кинорежиссер негізгі кілттік рөлдің иесі болып танылады. Еуропа, Азия және Оңтүстік Америкада режиссерлер фильмдерге жиі бастама жасап, сценаристермен тығыз байланыста жұмыс істейді. Холливудта режиссерлер әдетте тәуелсіз, яғни штаттан тыс негізде жұмыс істейді, ал үздіктері өз жобаларын таңдайды. Айтарлықтай дәрежеде кинорежиссер ғана фильмнің бірегей формасы мен стилін қалыптастырады, ал бұл екі құрамдас бөліктің өнер ретіндегі маңызы кинода зор.

### Қосымша ресурстар:

1. Andrew, J. Dudley (1976). *The Major Film Theories: An Introduction*. London, Oxford & New York: Oxford University Press.
2. Astruc, Alexandre (1948). “The Birth of a New Avant-Barde: La Camera-Style”. [https://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST\\_113/FILMST\\_113\\_0ld/GENERALTHEORY/CameraStylo\\_Astruc\\_1928.pdf](https://soma.sbccc.edu/Users/DaVega/FILMST_113/FILMST_113_0ld/GENERALTHEORY/CameraStylo_Astruc_1928.pdf)
3. Büker, Seçil (2010). “Auteur Kuramına Giriş.” *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu (құр.), İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 277-280.
4. Casetti, Francesco (1997). *Theories of Cinema: 1945-1995*. Texas: Austin Press.
5. Ергебеков, Молдияр (2013). “Кино теориясындағы формализм мен реализм мәселелері.” *Қазақстанның ғылымы мен өмірі журналы*, № 3-4(20), 184-189.
6. Kael, Pauline (1963). “Circles and Squares.” *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 3 (Spring), 12-26.
7. Karadoğan, Ali (2010). “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, *Sanat Sineması Üzerine* ішінде, Ali Karadoğan (құр.), Анкара: De Ki, 1-18.
8. Niş, Nilgün & Eryılmaz, Tuğrul (1981). “Sinemanın Çağdaşlaşması, Yenigerçekçilik, Yeni Dalga.” *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Basım ve Yayın Yüksek Okul Yıllık*. 143-178.
9. Sarris, Andrew (1992). “Notes on Auteur Theory.” *Film Theory and Criticism* ішінде Gerald Mast, Marshal Cohen & Leo Braudy (құр.), Оксфорд: Oxford University Press, 585-588.
10. Сәрсенбайқызы, Нұргүл (2017). «Д. Өмірбаевтың фильмдеріндегі символ мен метафораның қолданылу ерекшелігі (1990-2000)». <https://www.oner.kz/cinema/view/1934-rezhisser-darezhan-omirbaevtyng-filmlerindegi-simvol-men-metaforanyng-koldanylu-eresheligi-1990-2000>
11. Truffaut, François (1976). “A Certain Tendency of the French Cinema.” *Movies and Methods: An Anthology, Volume I* ішінде, Bill Nichols (құр.), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 224-237.
12. Трюффо, Франсуа (1985). “Об одной тенденции во французском кино.” *Мастера зарубежного киноискусства* ішінде, И. Беленький (құр.), Москва: Искусство, 53-73.
13. Wollen, Peter (1972). *Sings and Meaning in the Cinema*. 2-басылым, Bloomington: Indiana University Press.