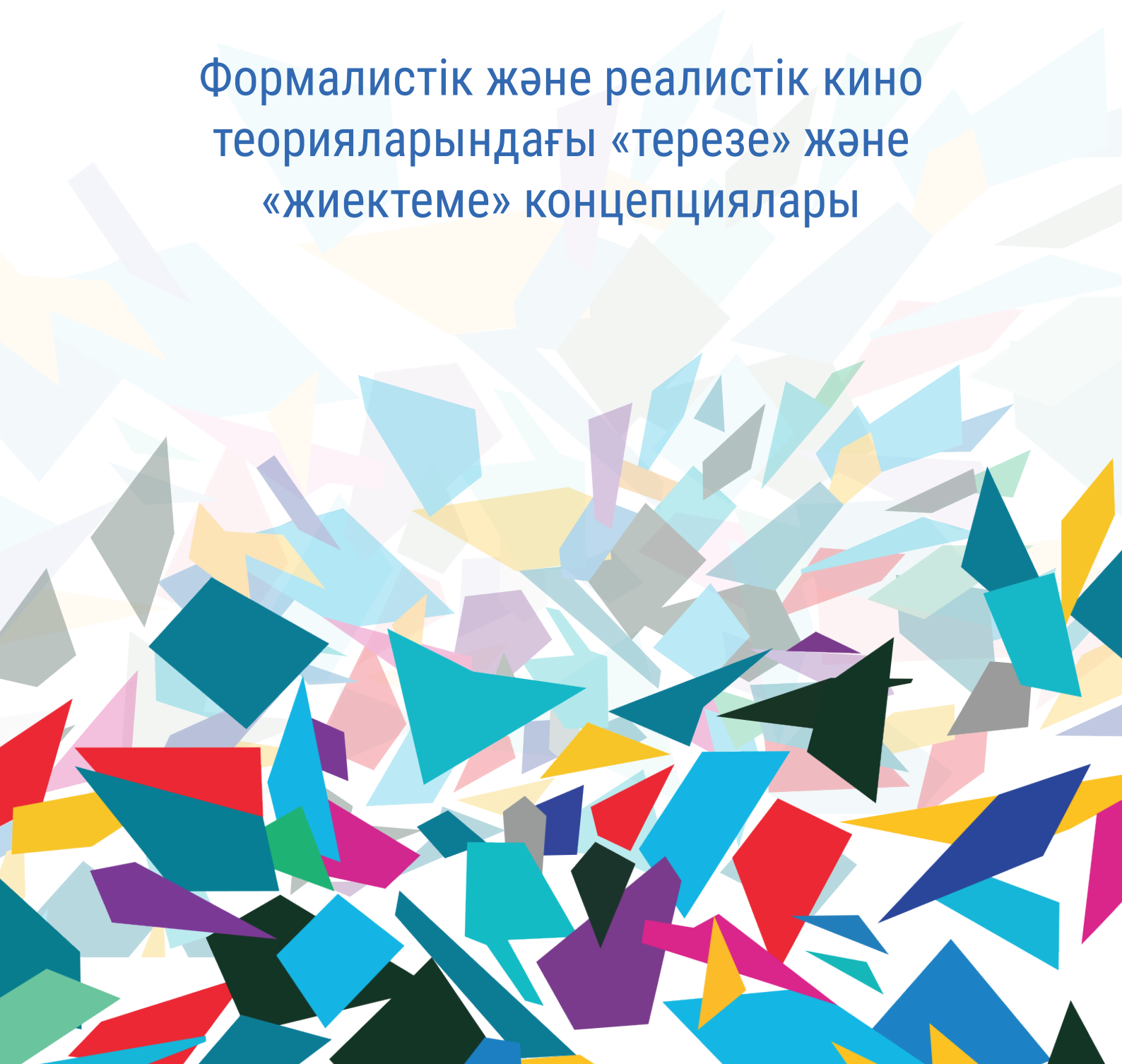


# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Формалистік және реалистік кино  
теорияларындағы «терезе» және  
«жиектеме» концепциялары





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепцияларының ұқсастықтары мен айырмашылықтарын, фильмнің «ашық» және «жабық» формаларының терезе және жиектеме концепцияларымен ара қатынасын анықтау.

## Негізгі идеялары:

### 1. Конструктивизм (формализм) және реализм кино теориясындағы кинематографиялық бейне концепциясы

«Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының алғашқы бөлімі терезе және жиектеме (рамка) метафораларына арналады. Бүгінгі дәрісіміздің тақырыбы «Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепциялары» деп аталады. Яғни, бүгінгі қарастыратынымыз – формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепцияларының ұқсастықтары мен айырмашылықтары, фильмнің «ашық» және «жабық» формаларының терезе және жиектеме концепцияларымен ара қатынасы болмақ. Сонымен, кинематографиялық бейне концепциясы формалистік және реалистік кино теорияларында қалай қарастырылды?

Кинематографиялық бейне концепциясы реализм теориясында, мәселен Андре Базеннің теориялық еңбектерінде немесе Дэвид Бордуэллдің талдауларында көрерменнің экран кеңістігіне, ондағы көріністер мен оқиғаларға енуіне мүмкіндігі бар, бірақ ол кеңістік, сонымен бірге, өз алдына жеке, дербес әлем ретінде де өмір сүреді деген пікірді ұстанды. Ал басқа авторлар, мысалы Рудольф Арнхейм мен Сергей Эйзенштейн, керісінше, бейне композициясын кадр ішіндегі жиектеме ретінде, яғни құрастыру принципіне басымдық берді. Формалистік және реалистік бағыттар бір қарағанда осындай қарама-қарсы пікірлерді ұстанатын секілді көрінеді, алайда олар көп жағдайда біріне бірі өте ұқсайды дейді кітап авторлары. Екеуінде де фильмді қабылдау тек экрандағы көріністерден алған әсермен ғана шектеледі. Яғни көрермен экран кеңістігіне еніп кете алмайды, оқиғаға тікелей араласа алмайды.

Сонымен, кинематограф, оны қабылдау және адам тәні арасында қандай байланыс бар? Кино теориясы, соның ішінде классикалық немесе заманауи, дәстүрлі немесе авангардтық, нормативті немесе трансгрессивті теорияның қай-қайсысы болсын, кейде елеусіз ғана, кейде арнайы назар аударып, осы сұрақтың жауабын іздеуге талпынды. Бұл «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабында негізгі мәселе ретінде қарастырылған.

Алдыңғы дәрісте айтып өткеніміздей, авторлар бұл мәселені қарастыруда терезе және жиектеме, айна, көз, тері, есту қабілеті мен ақыл-ой, яғни мидың жұмысы секілді жеті концептуалдық метафораны ұсынады. Бүгін біз осы жеті концепцияның алғашқысы – терезе және жиектеме тақырыбына арнамақпыз.

### 2. Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» ұғымдары

«Көрерменнің фильм әлеміне енуі экрандық бейнелер арқылы жүзеге асады және шығарма қандай сезім тудырса да, көрермен үнемі экрандағы көріністерден тыс қауіпсіз ара қашықтықта болады, яғни көрермен тек бақылаушының ғана рөлінде болады» деген аксиоманың негізінде кино теориясында бір біріне қарама-қарсы екі көзқарасты ұстанған формализм және реализм бағыттары дүниеге келді.

Осы парадигмалардың аясында екі кинотеориялық мектеп қалыптасты. Формалистік деп аталатын бірінші мектептің өкілдері киноны «жиектеме», ал реалистік деп аталатын екінші мектептің өкілдері киноны «терезе» деп қабылдады. Формалистер өмірдің, әлемнің бейнесін қолдан жасауға болады деді, ал реалистер экранда өмірдің өзі көрсетілуі тиіс деген көзқарасты ұстанды.

Формалистік теорияның алғашқы пионері – психолог, кинематографтың алғашқы шығармалары туралы көптеген сыни мақалалар жазған Рудольф Арнхейм болды. Ол өзінің «Кино өнер ретінде» атты еңбегінде шынайы өмір мен оны визуалдық шығарма арқылы қабылдау арасындағы айырмашылықтар туралы жазды. Арнхейм осы еңбегінде фильмді көргеннен кейінгі жеке-жеке сезімдерді жинақтау тәсілін сипаттайтын «гештальт» терминін қолданды. Оның пікірінше, кинематографиялық қабылдаудың шынайы өмірден алыстығы фильмге өнер шығармасы деген статус береді. Сонда ғана фильм шынайы өмірдің қарабайыр, ұқсынсыз көшірмесіне айналмайды дейді ол.

Формалистік теорияның тағы бір ірі өкілі – кеңес киносының классигі Сергей Эйзенштейннің пікірінше,



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

«фильм – бұл көрермен психикасының үстінен жүріп өтетін трактор». Ол академик Павловтың шартты рефлекстерді қалыптастыру туралы зерттеулерінің әсерімен монтаж концепциясын дүниеге әкелді. Бұл концепция бойынша кадрлардың белгілі бір қақтығысы көрермен тарапынан алдын ала болжанған эмоциялар тудыруы тиіс.

Формализм өкілдерінің көзқарасына өте қарсы келгендердің бірі, реалистік кинотеорияның өкілі – белгілі француздық киносыншы, кино теоретик, кино тарихшы Андре Базен италиялық неореализм киносының, мысалы Роберто Росселини мен Лукино Висконтидің шығармаларын кинематографтың эталоны деп есептеді. Андре Базеннің шәкірттері Эрик Ромер мен Франсуа Трюффо француз «жана толқын» киносының пайда болуында аса маңызды рөл атқарды. Андре Базен парадигмалары осы «жана толқын» киносының шығармаларында тікелей көрініс тапты.

Андре Базеннің пікірінше, нағыз кино – шынайы өмірдің сәттерін қалт жібермейтін, тек деректілікке, нақтылыққа, шынайылыққа құрылған кино. «Алайда, - дейді ол, - автор-реалист шынайы көріністермен қатар, әлеуметтік өмірді де ұмытпауы тиіс». Оның көзқарасынша, реалистік шығармада кейіпкерлерді, олардың іс-әрекеттерін немесе шығарманың мағынасын талдау мүмкін емес. Андре Базеннің өзі бұл көзқарасын былай деп тұжырымдайды: «Актёрлер де, сюжет те, режиссура да қажет емес. Кәдімгі өмірдің өзінің шынайы ағыны секілді болуы тиіс». Сондықтан, оның пікірінше фильмнің негізінде кадр да, актер ойынымен қойылатын көрініс те емес, кинопенкаға түсірілген шынайы өмірдің өзінен алынған «деректер» болуы керек.

Кино теориядағы реализм бағытының тағы бір жарқын өкілі – киносыншы, жазушы, кинотеоретик Зигфрид Кракауэр болды. Ол да Андре Базен секілді кинодағы көріністердің шынайы өмірдің өзіне жақын болғанын қолдады.

Кино теориясындағы формализм және реализм көзқарастары арасындағы пікір-таластар жарты ғасырға жуық созылды. Тек 1980 жылдары ғана америкалық кино тарихшы Дэвид Бордуэл бұл классикалық теорияларды қайта қарастырып, бір біріне қарама-қайшы келетін көзқарастарды мәмілеге шақыратын тұжырым жасайды. Оның пікірінше, фильм бірауақытта өмірдің шынайы деректерін көрсете алатын реалистік «терезе», әрі формалистік «жиектеме» ретінде де болуы мүмкін.

### **3. «Аулаға қараған терезе» фильмі (реж. А. Хичкок, 1954) – терезе және жиектеме концепциясының хрестоматиялық үлгісі**

Әлем киносының классигі Альфред Хичкоктың 1954 жылы түсірген «Аулаға қараған терезе» («Окно во двор») деген фильмі бар. Бұл фильмді кино көрудің нағыз классикалық үлгісі деуге болады. Басты кейіпкері Эл Би Джеффрис (актер Джеймс Стюарт ойнайды) көлік апатынан соң, екі аяғына гипс салынып, мүгедектер арбасында біраз уақыт отыруына тура келеді. Ол тұрып жатқан бөлменің терезесі аулаға қарайды. Сондықтан, кейіпкер үшін дүрбі мен фотоаппарат объективінің көмегімен аулада не болып жатқанын, қарсы үйдің тұрғындары немен шұғылданып жатқанын бақылауға мүмкіндік туады. Жалпы пландағы аула көріністерінен ірі пландағы қарсы тұрған үйдегі пәтерлерге ауысады. Пәтер тұрғындарының күнделікті өмірі кейіпкердің көз алдында ірі планмен кәдуілгі фильмдегідей бірінен соң бірі өтіп жатады. Қолындағы дүрбі кейіпкер үшін бір уақытта ол тұрғындардың іс-қимылын, тіпті көңіл-күйін, ара-қатынасын біліп отыруға мүмкіндік береді. Қазір осы фильмнен үзінді көріп, тамашалайық.

Бір жағынан, жаңағы көріністердің кейіпкерге еш қатысы жоқ, ал екінші жағынан ол қарсы үйдегі тұрғындардың күнделікті өмірін өз көзімен көріп, бақылап отыр. Сондықтан, кейіпкер өзін олардан бөлек сезінбейді. Бұл жерде кино көрудің екі негізгі сәті бар: біріншіден – Джеффрис бақылаушының, тіпті кей сәттері тыңдаушының позициясында екенін айтуымыз керек; екіншіден – кейіпкер мен ол бақылап отырған көріністер арасында дистанция бар. Яғни, кейіпкердің жаңағы көріністердің қатысушысы емес. Олай болса, «Аулаға қараған терезе» фильмі тіпті «фильм мен көрермен ара қатынасында алшақтық бола ма әлде көрермен фильм әлеміне өзінің әлеміндей еніп кете ме?» деген сұрақтарға да жауап береді.

Фильмнен көргеніміздей, Джеффрис сырттай бақылаушының рөлінде болған сәттері оған ешқандай қауіп-қатер төнбейді. Алайда, бақылаушының рөлі оқиғаларға тікелей қатысушының рөлімен алмасқаны сол еді, ә дегеннен «сыртқы әлем» «ішкі әлем» үшін қауіпті бола бастайды. Яғни, кейіпкердің сүйіктісі Лиза Кэрл Фремонд (актриса Грейс Келли) өзі үшін қауіп-қатер төндіретін оқиғаның арасына кіріп кетеді.

Әрине, фильмнің «Аулаға қараған терезе» деп аталуы бөлме терезесінің аулаға қарауымен байланысты екені белгілі. Алайда, жаңағы терезе бұдан бөлек кинокамера мен проектордың линзалары, проекторлық будканың терезесі секілді кинематографтың әрқилы «терезелерін» еске түсіреді. Олай болса, фильмді



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиектеме» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

«әлемге қараған терезе» ретінде қабылдауға болады.

Терезе мен жиектеме (рамка) идеясының қайнаркөзі ұқсас болғанымен, өзара айырмашылықтары да бар. Алдымен ұқсастықтарын қарастырайық. Ең алдымен кино терезе және жиектеме ретінде шынайы немесе ойдан құрастырылған болсын, экрандағы оқиғаны көруге мүмкіндік береді, көрерменнің қызығушылығын қанағаттандырады. Екіншіден, көрсетілім кезінде екі өлшемдік экран көрерменнің ой-қиялындағы үш өлшемдік кеңістікке көшеді. Үшіншіден, фильм көру кезінде экран мен көрермен арасындағы ара қашықтық көрермен үшін қауіпсіздік сезімін тудырады, қараңғы зал ол үшін бейнебір қорған секілді. Көрерменге экрандағы оқиғалар мен көріністердің мүлдем қатысы жоқ, фильмде қандай оқиғалар өтіп жатса да, көрермен үшін оның бәрі қауіпсіз. Сондықтан, оқиғаларға залда отырып-ақ еш қорқынышсыз «араласып кете алады», бірақ шынайы өмірдегідей, оқиғалар барысын өзгерте алмайды. Олай болса, кино терезе және жиектеме секілді оқуларлық-айна қызметін атқарады, экрандағы бірінен кейін бірі ауысып жатқан көріністерді тамашалауға мүмкіндік береді және көрермен мен экран арасында дистанция болғандықтан, қауіпсіз болып табылады.

Терезе ұғымы бойынша, егер экрандағы көріністер шынайы, тікелей, ашық көрсетілсе, онда көрермен тік төртбұрышты жиектемеге (рамка) назар аудармайды.

#### **4. Терезе – реализм теориясының, жиектеме (рамка) – конструктивизм (формализм) теориясының үлгісі**

Дәстүрлі жиектеме ұғымы формалистік немесе конструктивистік кино теориясында, ал терезе үлгісі реализм теориясында басым көрініс берді. Ұзақ жылдар бойы формализм мен реализм кино теориялары арасында айырмашылықтар тым көп деген пікірлер айтылып келді. Бұл айырмашылықтар туралы белгілі кино теоретик Зигфрид Кракауэр «Фильм табиғаты» атты еңбегінде жазды. Біріне бірі қарама-қайшы келетін осы теориялық көзқарастардың бір жағында Рудольф Арнхейм, Бела Балаш, Сергей Эйзенштейн бастаған кеңес киносының теоретиктері, екінші жағында Зигфрид Кракауэр мен Андре Базен тұрды.

Бірінші топтағылар монтаж, кадрдың көмегімен дүниеге келетін кинематографиялық әлемге, екінші топтағылар, яғни реалистік бағыттағылар шынайы өмірдің өзіне жүгінді. Осы ретте Андре Базен «Что такое кино» атты еңбегінде былай дейді: «Кулешов, Эйзенштейн немесе Ганстың монтажи оқиғаның өзін көрсетпейді, тек оған емеурін жасайды, жанама көрсетеді. Әрине, оқиғалардың өзінен монтаждық элементтер көптеп алынады, алайда оның соңғы нәтижесі ол элементтердің өздерінің объективті мазмұнынан гөрі, олардың жиынтығына, содан шығатын мазмұнға тіреледі» (83 б).

Андре Базеннің айтуынша, әрбір кадрдың мазмұны өз алдына шынайы болғанымен, баяндау мазмұны екі кадрды салыстыру арқылы туындайды. Мәселен, Мозжухинның күлімсіреуі+баланың мәйіті = аяушылық; немесе жас қыздар+гүлденген алма ағаштары=үміт т.б. Мұндай мысалдарды шексіз келтіре беруге болады. Дегенмен, бұлардың барлығы метафораның көмегіне жүгінген идея дейді Андре Базен.

Алайда, біріне бірі ұқсамайтын секілді көрінетін бұл екі көзқарасты байланыстыратын ортақ дүние бар. Ол – киноның өнер ретінде маңызын айшықтау, өнердің классикалық түрлерінің қатарына қосу. Бұл ретте терезе және жиектеме идеясының көмегі зор болды. Оның үстіне ғасырлар бойы өмір сүріп келген театр, бейнелеу өнеріне қарағанда, енді ғана дүниеге келген киноның алғашқы кезеңде өнер ретінде мойындалмағаны белгілі. Осы тұста жаңағы терезе, жиектеме ұғымдары киноға кембағалдық сезімнен арылуына ықпал етті.

Екі теорияның да, яғни формализм және реализм теориясының өкілдері фильмді қабылдаудың (көрерменнің) визуалдық жағына басымырақ назар аударды. Екі жақтың да өкілдері көрерменге фильм қалай әсер етті және не әсер етті, нәтижесінде фильмді тұтасымен қалай қабылдады деген мәселелердің айналасында жиі ой-пікірлерін жазды. Осы ретте Бела Балаш пен Андре Базеннің, Зигфрид Кракауэр мен Сергей Эйзенштейннің фильм мен көрермен қарым-қатынасы туралы теориялық тұжырымдарында ұқсастықтардың көп екеніне назар аударуымыз керек. Сондай-ақ, Зигфрид Кракауэр мен Сергей Эйзенштейн өз еңбектерінде фильмнің көрерменге шектен тыс әсер ету (шок алу) себептеріне де мән берді.

#### **5. Дыбыссыз және дыбысты киноның көрерменге әсері: Андре Базен, Зигфрид Кракауэр, Рене Клер, Чарльз Олтмендердің пікірлері**

Дыбыссыз кино кезеңінде киносыншылар фильмнің көрерменге әсерінің бірнеше ерекшеліктері





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиіктеме» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

бар екеніне назар аударды. Мысалы, Рене Клер экрандық бейнелерді түс көрумен салыстырды және көрерменнің фильмді қабылдауы сол түстің әсерімен жүзеге асады деп жазды (1926). Дыбыссыз кезең фильмдерінің негізінде бейнелеу қатары болғандықтан, экрандық бейненің әсері міндетті түрде басым болды. Алайда, дыбыс келгенде, фильмді қабылдау барысына мейлінше көп өзгерістер енді. Себебі, түсінікті: дыбыстың фильмнің көркемдік құрылымына енуі енді тек көріп қана емес, сонымен бірге есту арқылы да фильмді сезіну, қабылдау қызметі қосылды. Бұл туралы Зигфрид Кракауэр: «Сондықтан, дыбыссыз кезеңдегі теориялық тұжырымдардың көпшілігі дыбысты фильмдер үшін жарамсыз болып қалғаны белгілі» деп жазды. Ол былай дейді: «Көріністің әрқилы түрлері әрқалайша әсер етеді. Бірі тікелей ой-санаға бағытталады, енді бірі тек символ ретінде әсер етуге талпынады. Кейбір көріністер көрермен сезіміне жұмыс істейді, мұндайда оның ақыл-парасатынан гөрі, физиологиялық табиғаты маңызды орынға шығады». Зигфрид Кракауэр экрандық көріністің бұлай әсер етуінің бірнеше себебін атап көрсетеді:

1. Ең алдымен кино өмірде қандай, экранда да солай көрсетеді. Сондықтан, көрермен шынайы өмірде қалай әсерленсе, экрандық көріністер де оған тура солай әсер етеді.
2. Киноның қимыл-қозғалысқа құрылған ерекшелігі. Тоқтаусыз бірінен кейін бірі алмасып, ауысып отыратын кадрлар қызықтырып, еліктіріп ала кетеді. Яғни, қимыл-қозғалыс көрерменнің аса қызығушылығын тудырады. «Кинокадрлардағы қимыл-қозғалыс біздің ағзамыз үшін мазасыздық тудырады. Ал ол міндетті түрде сезім мүшелеріне әсер етеді», - деп жазды Зигфрид Кракауэр.
3. Кино экранда тек шынайы өмірді көрсетіп қоймайды, сонымен бірге жайшылықта мән беріле қоймайтын айналамыздағы құбылыстардың кейбір құпия қырлары да ашылады. Кино көрерменнің қызығушылығын тудыра отырып, оның қандай да бір сезіммен қабылдауына әсер етеді. Осының барлығы айналып келгенде көрерменнің ішкі ширығуы мен толқынысын тудырады.

Көріп отырғанымыздай, Зигмунд Кракауэр де, Андре Базен де киноның негізі шынайы өмірдің өзі дейді. Екі теоретиктің ой-пікірі біз қарастырып отырған екі концепцияның бірі – «тереземен» сәйкес келеді.

Терезе және жиіктеме метафораларының ұқсастығы, өзара байланысы туралы Чарльз Олтмен былай дейді: «Терезе және жиіктеме метафоралары бір қарағанға біріне бірі қарама қарсы ұғымдар секілді. Бірақ, екеуіне де ортақ бір мәселе бар: ол – экран фильм өндірісі мен өнімді тұтынудан тәуелсіз өмір сүреді». Бұл екі үлгі бойынша да көрермен назарына дайын шығарма ретінде ұсынылады. Шындығында, көрермен фильмнің түсіру, монтаждау, дыбыстау сияқты тағы басқа процестерге қатыспайды. Шығарманың өзіне ұсынылғанға дейінгі «жүріп өткен жолынан» бейхабар. Сондықтан екі үлгінің қайсысы болсын, фильм әлеміне «сүңгіп кетіп», оның көркемдік құрылымын тереңірек ұғынуға, түсінуге талпынады.

## 6. Терезе және жиіктеме концепциясы: фильмнің «ашық» және «жабық» формалары

Кинодағы «ашық» және «жабық» формалар «терезе-жиіктеме» концептуалдық метафораларын басқа қырынан қарастыруға мәжбүр етеді. Оңтүстік Калифорния университетінің профессоры, кино тарихшы, киносыншы Лео Бродидің айтуынша, «жабық» фильмдердің әлемі өз өзімен тұйықталады, яғни тек сол әлемге қажетті элементтермен ғана шектеледі. Жорж Мельестің фильмдерін осы категорияға жатқызуға болады. Ондағы барлық кинематографиялық тәжірибелер мен түсіру техникасы үнемі фильмнің «ішкі әлеміне» бағытталады. Бұл категорияға Фриц Ланг, Альфред Хичкок, Уэс Андерсон және Михаэль Ханекенің фильмдері де енеді. Олардың фильмдеріндегі барлық оқиғалар мен көріністер «белгісіз бір күшке, ақыл-ойға», алдын-ала ойластырылған тиянақты жоспарға бағынады. Сонымен бірге, экрандағы оқиғалар сыртқы көзге көрінбейтін, бірақ санамен ұғынатын оқиғалармен өзара байланысқа түседі. Осының нәтижесінде ішкі кадрлық және кадрдан тыс кеңістіктің арасында орасан зор динамика туындайды.

Ал енді «ашық» фильмдер, керісінше, бір сәт жылт ете қалатын көрініс немесе тоқтаусыз үнемі өзгеріп отыратын шынайы өмірдің бір ғана фрагментін ұсынады. Мұндай фильмдердің хрестоматиялық үлгісі ретінде ағайынды Люмьерлердің фильмдерін айтуға болады. Алайда, біз қарастырып отырған кітаптың авторлары бұл пікірмен толық келісе бермейді. Олардың пікірінше, «ашық» фильмдер деп, мысалы Жан Ренуардың камераның қозғалысы ұзақ, баяу және кейіпкерлері тым көп фильмдерін, Роберто Росселинидің неореалистік шығармаларын, ал заманауи кинодан ағайынды Дарденндердің көркемсуретті және деректі киноның элементтері қатар қолданылатын фильмдерін айтуға болады. Олардан бөлек Лисандро Алонсо (Аргентина), Карлос Рейгас (Мексика), Педру Кошта (Португалия), Лав Диас (Филиппин), Цзя Чжанкэ (Қытай) секілді бүгінгі әлем киносы режиссерлерінің фильмдерін де «ашық» фильмдер деуге келеді. Осы ретте бұл фильмдер қандай қырымен ерекшеленеді деген сұрақ туындайды. Ең алдымен, бұл фильмдердің



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Формалистік және реалистік кино теорияларындағы «терезе» және «жиіктеме» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

қай-қайсысы болсын, камераны өшірген соң да, сценарист және режиссер ұсынған оқиғалар шынайы өмірде де әрі қарай жалғаса беретін секілді әсер береді.

«Жабық» формадағы фильмнің бүкіл мазмұны, идеясы орталыққа (ішке) қарай бағытталған, яғни тұтас әлем кадр жиіктемесінің ішіне алынады. Ал «ашық» форма, керісінше, сыртқа қарай бағытталады. Мұнда кадр жиіктемесі (жылжымалы терезе секілді) шексіз әлемнің ұдайы өзгерісін көрсетеді.

Екі форманың бір бірінен тағы бір айырмашылығы: «жабық» фильмдерде көрермен аудиториясы экрандағы әлемнің өзара байланысына тәуелді. Ал, «ашық» форманың көрермені фильмге арнайы шақырылған әрі көзқарасы режиссердің көзқарасымен тең келетін қонақ секілді.

Жоғарыда айтып өткен фильмнің «ашық», «жабық» формаларының арасындағы айырмашылықтан терезе мен жиіктеме ұғымдары арасындағы айырмашылықты көруге болады. Олай болса, терезе экрандағы көрініс кеңістігінен тыс жердегі диететикалық әлемді ұсынады және реализм алдыңғы қатарға шығады. Ал жиіктеме, керісінше, материалдың қалай ұйымдастырылғанына назар аударады. Яғни, кадр жиіктемесі кинематографиялық композицияны ұсынады.

**Негізгі терминдер:** кино теориясы, кинематограф, фильм, кинокамера, проектор, «терезе» метафорасы, «жиіктеме» метафорасы, линза, проекторлық будка, конструктивизм (формализм) теориясы, реализм теориясы, экран, кадр, дыбыссыз кино, дыбысты кино, кеңістік, «ашық» фильм, «жабық» фильм, кадр композициясы

### Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
2. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Изд.во иностран.лит., 1960
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974
4. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994
5. Арнхейм Р. Современное искусство и кино // Киноведческие записки, №70
6. Балаш. Кино, становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
7. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964-1971
8. Балаш Б. Видимый человек: очерки драматургии фильма – М.: Всеросс. пролеткульт., 1925
9. Балаш Б. Дух фильма: достижения немого и звукового кино и перспективы развития. – М.: Гослитиздат, 1935
10. Балаш Б. Искусство кино. – М.: Госкиноиздат., 1945
11. Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы. – М.: Искусство, 1966
12. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
13. Метц К. «В своих книгах я часто цитирую Балаша, Тынянова, Арнхейма, Эйзенштейна...» // Киноведческие записки, № 25
14. Эйзенштейн С. Монтаж / сост. авт. предис. и коммент. Н. Клейман. – М.: Музей кино, 2000
15. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа: сочин. в 2-х томах. – М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004
16. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
17. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. – Москва: Искусство, 1974
18. Пудовкин В. Собрание сочинений. В 3-х томах. – М.: Искусство, 1974
19. Марсель М. Язык кино. – М.: Искусство, 1959
20. Рошаль Л.М. Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1982
21. Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. – М.: Искусство 1979