



КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Реализм кинотеориясы: Андре Базен,
Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның
теориялық көзқарастары. Кино сөре
және дисплей ретінде





Кітап:

Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс

Реализм кинотеориясы: Андре Базен, Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық көзқарастары. Кино сөре және дисплей ретінде

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Мақсаты:

Реализм теориясын, Андре Базеннің реализм, неореализм, монтаж, кадр туралы көзқарастары мен Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық еңбектеріндегі «терезе» метафорасын, классикалық киноның терезе және жиектеме ұғымдарымен байланысын қарастыру.

Негізгі идеялары:

1. Андре Базеннің монтаж туралы көзқарасы

Өткен дәрісімізде кино теориясындағы формализм (конструктивизм) теориясы және оның өкілдері Рудольф Арнхем мен Сергей Эйзенштейндердің кадр, ракурс, монтаж туралы зерттеулері мен «аттракциондар монтажды», «интеллектуалдық монтаж» теорияларын, кинематографтағы монтаж түрлерін сараптадық. «Реализм кинотеориясы: Андре Базен, Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық көзқарастары. Кино сөре және дисплей ретінде» деп аталатын бүгінгі дәрісімізде классикалық кино теориясының тағы бір бағыты – реализм теориясын, ондағы «терезе» метафорасы туралы көзқарастарды, соның ішінде Андре Базеннің реализм, неореализм, монтаж, кадр туралы көзқарастарын, Дэвид Бордуэлл мен Жак Омонның теориялық еңбектеріндегі «терезе» метафорасын, классикалық киноның терезе және жиектеме ұғымдарымен байланысын қарастыратын боламыз. Сонымен, реалистік кино теориясының жарқын өкілі Андре Базеннің монтаж туралы ой-тұжырымдары қандай болды?

Тек француз киносына ғана емес, әлем кинематографистерінің шығармашылығына елеулі әсер еткен француздың белгілі кино теоретигі, киносыншы Андре Базеннің еңбектері көптеген шет тілдеріне аударылды. Француздың «жаңа толқын» киносының қайнар көзінде тұрды. Франсуа Трюффо Андре Базен өмірден озған соң, оның қаншама мақалаларын жарыққа шығарды. Андре Базеннің көмегімен Эрик Ромер мен Клод Шаброльдің мақалалары жарық көрді. Ал бұл соңынан олардың кинорежиссураға келуіне ықпал етті.

Кинодағы реализм теориясының жарқын өкілі Андре Базеннің теориялық ой-пікірлері туралы кинематографистер арасында әрқилы пікір таластардың болғаны белгілі. Оның кинодағы көптеген мәселелер бойынша теориялық зерттеулері, ой-тұжырымдары шындығында Сергей Эйзенштейннің көзқарастарына мүлдем қарама-қарсы деуге болады. Бұл, әсіресе монтаж туралы мәселеге қатысты тұжырымдар болатын.

Андре Базен өзінің «Кинотілінің эволюциясы» атты мақаласында былай деп жазады: «Гриффит параллельді монтаждың көмегімен пландардың алма-кезек көрсетілуі арқылы біруақытта екі түрлі кеңістікте өтіп жатқан оқиғаларды бейнелейді. Абель Ганс «Дөңгелек» («Колесо») фильмінде ұзақтығы біртіндеп қысқара түскен кадрларды монтаждау арқылы паравоз жылдамдығының үдей түскені секілді көрсетті. Бірақ ол дөңгелек тіпті бір орында айналып тұруы да мүмкін. Ал Эйзенштейннің «аттракциондар монтажында» қолданылатын тәсілді суреттеу тіпті қиындау. Ол теория бойынша мағынасына басымырақ назар аударылған бір кадрды екінші кадрмен қақтығыстырады. Бұл жерде бұл екі кадр бір біріне сәйкес келмейтін екі түрлі оқиғаның көріністері болуы мүмкін.

Бұл үш тәсіл үшін де кадрлардың өздеріндегі көріністердің мазмұны емес, сол кадрларды салыстыру арқылы пайда болатын мән-мағына маңызды».

Алайда, Андре Базен киноның негізі монтаж деген ұғымның біржақты екенін дыбыссыз кезеңнің өзінде-ақ Эрих фон Штрогейм, Фридрих Мурнау, Роберт Флаэрти секілді режиссерлер өз фильмдерінде дәлелдеді дейді. Олардың фильмдерінде монтаж ешқандай рөл атқармайды. Әрине, камера ә дегеннен барлығын түгел қамти алмайды, бірақ көргісі келетін маңызды дегеннің ешқайсысын назарынан тыс қалдырмайды. «Мысалы, Нануктың итбалықты аулау кезіндегі көріністер бір планмен түсірілді. Ешқандай монтаждық көрсетілген әрі шынайы өмірдің шынайы уақытында бейнеленген бұл көріністер «аттракциондар монтажынан» да әлдеқайда әсер етеді емес пе?», - деп жазады Андре Базен.

Әрине, Базен монтаждан мүлдем бас тартқан жоқ. Дегенмен, монтажды жақтаған теоретиктерден өзгешелігі – ол үшін фильмнің мағынасы кадрларды қақтығыстыру немесе салыстыру арқылы емес, шынайы көріністердің өзінен пайда болады. Оның пікірінше, егер камераны дұрыс орналастырып, алдындағы көріністерді мейлінше түсіре алса, онда бұл бізді қоршаған ортаның, әлемнің шынайы келбетін көруге мүмкіндік береді. Дегенмен, Андре Базен монтажда қарсы шығып, түбегейлі бас тартпаса да, «шынайы өмірдің өңін айналдырып, трансформацияға ұшырауына әкеліп тірейтін» монтаж техникасына күмәнмен, сенімсіздікпен қарады.



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Реализм кинотеориясы: Андре Базен, Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық көзқарастары. Кино сөре және дисплей ретінде

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

2. Андре Базен және реализм

Андре Базен өзінің «Кино және кеңістік реализмі» атты мақаласында былай деп жазады: «Киноның фотографиялық табиғаты реализм туралы оңай-ақ қорытынды шығаруға мүмкіндік береді. Киноның ғажайып, тамаша мүмкіндіктері көріністі реалистік тұрғыдан бейнелеуге қарсы болып қана қоймай, тіпті оның солай көрсетілуіне кепілдік береді». Андре Базен неміс экспрессионизм киносының туындыларының бірі «Доктор Калигаридің кабинеті» (1920, реж. Р. Вине) фильмінің эстетикалық тұрғыдан сәтсіз шығуының негізгі себебі – ондағы декорациялардың шынайы өмірден алшақ кетіп, театр мен бейнелеу өнерінің әсерінен шыға алмауында дейді.

Андре Базеннің пікірінше, егер кинематографиялық көрініс пен өзіміз өмір сүретін әлемнің арасында шынында да ортақ бірдеңе бар болса, онда біз экран – жасанды әлемге қарай ашылған терезе деген оймен келісер едік. Біздің кеңістікті сезінуіміз әлем туралы түсінігімізді құрайды... Олай болса, экран әлемі біздің әлемімізге қарсы қойылмауы тиіс. Базен «біз білетін әлемді жасанды әлеммен алмастырғысы келген барлық фильмдер ешқашан да табысты болған емес» дейді. Алайда, «Калигари», «Нибелунгтер» фильмдерімен қатар бір кезеңде дүниеге келген «Носферату» (1922, реж. Ф. Мурнау) мен «Жанна Д Арк» (1928, реж. Карлос Теодор Дрейер) фильмдерінің табысын қалай түсінуге болады?

Бұл төрт фильм де реализмге қарама-қарсы экспрессионизм бағытының эстетикасында түсірілген шығармалар. Егер мұқият назар аударсақ, - дейді Базен, - «Носфератудың» оқиғалары табиғи ортада жиі көрсетіледі. Ал «Калигаридің» әлемі жарық пен декорацияның формасын өзгерту арқылы беріледі. Ал енді «Жанна Д Аркте» табиғаттың ешқандай рөлі жоқ секілді. Декорациясы «Калигари» фильміндегідей театр эстетикасынан алыс емес. Алайда, режиссер адамдардың гримсіз, табиғи бет-жүзіне назар аудартады. Осының өзі фильмді реалистік шығармаға бір табан жақындата түседі.

Андре Базеннің пікірінше, реализмнің астарында табиғи ортаны, шынайы өмірді қабылдау, түсіну ғана емес, сонымен бірге нақты әлеуметтік ортаның да бар екенін ұмытпауымыз керек. Яғни реализмді тек стиль мен эффект қана емес, сонымен бірге режиссердің әлемге, өзінің материалына деген нақты мақсаты да айқындайды.

3. Андре Базен және неореализм

Андре Базен «Росселиниді қолдаймын» («В защиту Росселини») атты мақаласында: «Неореализм – оның алдындағы натурализм мен веризм эстетикалық бағыттарына қарама-қарсы бағыт. Бұл бағыттың реализмі сюжетіне ғана емес, оны ой-електен өткізу процесіне бағытталған. Неореализм өзінің табиғатына сәйкес кейіпкерлері мен олардың саяси, психологиялық, әлеуметтік, т.б. тұрғыдағы іс-әрекеттеріне талдау жасамайды. Ол өмірді өзгелерге ұғынықты болатындай тұтас алып қарастырады» деп жазды.

Андре Базен фильмге енетін зат немесе фактілер бөлінбей, тұтас қарастырылуы керек деген пікірде болды. Теоретиктің көзқарасынша, дәстүрлі (неореалистік емес) фильм заттар мен фактілерді құрастырады, ал неореализм оларға, керісінше, бағынады. Ең озық үлгісі – ондай фильмдер өзі бейнелеп отырған өмірге, әлемге терезесін айқара ашады. Мәселен, «Велосипед ұрлаушылар» («Похитители велосипедов», 1948, реж. Витторио Де Сика) немесе «Жер дірілдейді» («Земля дрожит», 1948, реж. Лукино Висконти), иә болмаса Роберто Росселинидің «Рим – ашық қала» («Рим – открытый город», 1945), «Пайза» (1946) фильмдерін осындай шығармалардың қатарынан деуге болады. Андре Базеннің теориясы бойынша, фильм медиумы мен оның жасандылығы ертелі-кеш жойылуы керек. Мәселен, «Велосипед ұрлаушылар» фильмі туралы былай дейді: «Актёрлер де, сюжет те, режиссура да жоқ. Бейнебір шынайы өмірдің нағыз эстетикалық иллюзиясы дерсіз». Ал «Умберто Д» (1952, Витторио Де Сика) фильміндегі үй қызметшісінің таңғы қарбалас сәтін бейнелейтін көріністер Андре Базен теориясының толық жүзеге асқанын дәлелдейді.

Андре Базен дәстүрлі реализмді көпір құрылысын жүргізу үшін арнайы құйылған кірпішпен салыстырады. Ал неореализм өзендегі үлкен тастарды еске түсіреді. Ол тастардың көмегімен басқа жағалауға шығуға болады дейді. Бірақ бұл мақсаттың орындалуына жаңағы тастар әу бастан арналмаған.

Неореалистік фильм біздің санамызда бір фактіден келесі фактіге, бір көріністен екінші көрініске емін-еркін өтуімізге мүмкіндік береді. Ал классикалық көркемдік құрылымда үй тұтасымен бір кірпішке байланысты құрылады дейді. Олай болса, «неореалистік» терминін тек сын есім ретінде қолдану керек. Өйткені, жекелеген элементтері ғана бұл эстетиканың талаптарына сәйкес келеді. Осы тұрғыдан алғанда, Андре Базен неореалистік көркемдік бағыт ретінде аса қабылдамайды.



Кітап:

Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс

Реализм кинотеориясы: Андре Базен, Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық көзқарастары. Кино сөре және дисплей ретінде

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

4. Дэвид Бордуэллдің терезе, жиектеме метафоралары туралы ой тұжырымдары

Рудольф Арнхейм, Сергей Эйзенштейн, Андре Базеннің теориялық көзқарастары бір бірінен алшақ болғанымен, кино бір уақытта әрі терезе, әрі жиектеме ретінде қызмет атқарады деген пікірлер ашық айтылмаса да, кездесіп қалып жатты. Әрине, бұл теориялардың синтезі міндетті емес, тіпті оларды өзара біріктірудің де қажеті жоқ. Алайда, Дэвид Бордуэлл бұл екі теорияны да қайта қарастыруға талпынды. Бордуэлл тек классикалық голливудтық фильмдерінің білгірі ғана емес, Сергей Эйзенштейннің, жапон киносының жарқын өкілдерінің бірі Ясудзиро Одзудың да фильмдерін жетік білді, оларды жан-жақты зерттеді.

Дэвид Бордуэлл өз зерттеуін кино өнеріне тарихи шолу жасау арқылы «терең инсценировка» қарастырудан бастайды. Бордуэллдің пікірінше, жиектемені терезе ретінде қолдануда алын ала ойластырылған идеологиялық немесе символдық мағына ешқандай рөл атқармайды. Оның мақсаты – көрерменге кеңістікті құру және кейіпкерлер орындарының композициясы арқылы белгілі бір уақыт ағымында өтетін оқиғаларды түсіндіру ғана. Осы ретте кеңістік тереңдігі көріністің әрқилы пландарын емін-еркін қолдануға мүмкіндік береді. Мысалы, кадр тереңдігіндегі актер ойынының мазмұнына басымдық беру арқылы ондағы актерлердің орналасу ретін көрсетуге болады. Бұл пікір көп жағдайда Андре Базеннің 1948 жылы жазған «Уильям Уайлер, мизансцена янсенисті» атты мақаласындағы Уильям Уайлердің «Өміріміздің керемет жылдары» («Лучшие годы нашей жизни», 1946) фильміндегі «мизансцена тереңдігі» туралы атақты талдауларымен сәйкес келеді.

Андре Базен режиссердің мизансценаны құруға басымдық беруінің нәтижесінде фильмдегі көріністердің драмалық мазмұны мен актер ойыны барынша ашыла түседі деп жазды. Мысалы, «Өміріміздің керемет жылдары» фильміндегі басты кейіпкердің о дүниелік болатын көрінісін алайық. Алдыңғы планда басты кейіпкер (Герберт Маршал), ал екінші планда – оның әйелі Бетт Дэвис. Кадр үнемі өзгеріссіз қалпында қалады, яғни камера қозғалыссыз бір орнында тұрады. Алдымен екі кейіпкер арасында жанжал туады, сонан соң басты кейіпкердің жүрек талмасы ұстайды, әйелінен екінші қабаттағы бөлмесінен дәрі әкеліп беруін өтінеді. Алайда, әйелі қозғалмаған күйі сол орнында отыра береді. Ер адам бөлме түбіндегі екінші қабатқа апаратын баспалдақпен енді көтеріле бергенде, құлап түседі де, мерт болады. Ал камера қозғалыссыз сол күйі орнында қалады.

Сонымен бірге, кейіпкер құлайтын кезді ашық, анық көрсетуге талпынбайды. Яғни көрермен де кейіпкердің жағдайы не болғанын нақты біле алмайды. Бұл тәсіл ширығудың пайда болуына әсер етеді. Андре Базен «Көріністің драмалық әсерінің күшейе түсуіне мүлдем қозғалыссыз тұрған камераның үлесі мол... Мұнда камераның «көзі» көрермен көзімен «сәйкес келмейді». Бірақ, кадр жиектемесі және ішкікадрлық кеңістіктегі драмалық құрылымның көмегімен қимыл-қозғалысты, оқиғаны ұйымдастырады» деп жазады. «Алайда, жаңағы ұзақ план арқылы пайда болған нәтижеге «жүйелі монтаждың» көмегімен де қол жеткізуге болады», - дейді Андре Базен. Немесе бір фильмнің өзінде қатарынан бірнеше тәсілдің көмегімен иә болмаса бірінің орнына екіншісін қолданатын мысалдар жеткілікті.

Алайда, тәжірибе жүзінде «терезе» мен «жиектеме» біруақытта қолданылатын, яғни екеуінің де «энергиясы бір нүктеге қарай қатар тартылатын мысалдар мүлдем кездеспейді.

5. Жак Омонның кино туралы ой-пікірлері

Француздық киносыншы, кино теоретигі, «Фильм эстетикасы» кітабының авторларының бірі Жак Омон Сергей Эйзенштейн мен Андре Базеннің кинематографиялық ой тұжырымдарын қатар ала отырып, қайта қарастыру барысында, кино мен сурет өнері арасындағы байланыс туралы классикалық пікір таластарды жандандыруға талпынды. Алайда, бұл қадамға баруының басты мақсаты – тек кино ғана емес, сондай-ақ телевидение, фотография, кескіндеме өнері мен цифрлік көріністерді қатар алып, кешенді түрде қарастыру болды. Жак Омонның айтуынша, кино визуалды мәдениеттің бір бөлігі ретінде, бізді қоршаған әлемді қалыптастырған «шексіз жанар» болып қала береді. Омон кинематографиялық бейнені нарративті мақсаттарға бағындырмайды. Алайда, адамдар мен заттардың шынайы келбетін көрсететін фигуративтік және формальдық ерекшелігін айқындауға талпынады. Бұл ретте ол кез келген бейненің конструктивтік табиғатына басымдық береді. Дегенмен, Жак Омон нарративті алдыңғы қатарға шығарады. Оның пікірінше, кино көрерменін тек үздіксіз көріністер ағынымен ғана өзіне бағындыра алады.

Ол Сергей Эйзенштейннің еңбектерін, сонымен бірге Андре Базеннің де 1960 жылдардағы фильмдер арқылы қайта өзекті бола бастаған теориялық тұжырымдарын қайта жандандырып, дамыта түсті. Сондай-ақ, Жак Омон үшін кино мен бейнелеу өнерінің байланысы туралы классикалық пікір-таластарды әрі қарай



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Реализм кинотеориясы: Андре Базен, Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық көзқарастары. Кино сөре және дисплей ретінде

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

жалғастыруға талпынды. Француз киносында өзекті болған кино мен бейнелеу өнерінің ара қатынасы тек теоретиктер үшін ғана емес, сонымен бірге режиссерлер үшін де маңызды мәселелердің бірі еді.

6. Классикалық киноның терезе және жиектеме ұғымдарымен байланысы

Алдыңғы дәрістеріміздің бірінде кино тарихшысы Дэвид Бордуэлл фильм біруақытта өмірдің шынайы деректерін көрсете алатын реалистік «терезе», әрі формалистік «жиектеме» ретінде де болуы мүмкін деген тұжырым жасағанын айтып өткен болатынбыз. Осы ретте біз қарастырып отырған «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары бұл метафоралардың классикалық кинода, деректі киноның кейбір стильдерінде кездесетіні туралы қызықты талдаулар жасайды. Олардың пікірінше, фильм мен көрерменнің күрделі ара қатынасын реттеуге негізделген терезе және жиектеме ұғымдары классикалық киномен үйлеседі. Классикалық кино көрерменін бір жағынан қол созым жерде ұстайды, екінші жағынан біруақытта өзінен қарай тартады. Монтаж, жарық, камераның орналасуы, ірі пландар мен арнайы эффекттер секілді кинематографиялық тәсілдердің көмегімен классикалық кино көрермен үшін өзіне етене жақын, таныс секілді сезім тудырады. Тіпті, бұл көрерменді өзіне қарай тарту үшін жасалған фильмнің арнайы тәсілдері екені білінбей де қалады. Экран мен көрермен арасында жасырын құпия жоқ секілді сезім тудыру үшін ауадай қажет ұтымды техника және әуелден белгілі ережелер қолданылады. Бұл ретте экран мен көрермен ара қатынасының ашықтығын терезе, ал белгілі ережелерді жиектеме метафоралары ретінде қабылдауымыз керек дейді кітап авторлары.

Байқағанымыздай, классикалық кинода терезе және жиектеме метафораларының екеуі де көрініс береді. Дәл осы парадокс классикалық киноның көрермен үшін де, продюсер үшін де тартымды екенінің негізгі себебі болуы мүмкін. 1910 жылдардың соңында Голливуд киносында тұңғыш рет әбден жетілдірілген мұндай классикалық стиль 1950 жылдардың соңына дейін әлем киносында үстемдікке ие болып тұрды. Алайда, «голливудтық стиль», «классикалық стиль» сөздері өзара байланысты, бір ұғымды білдіретін секілді көрінгенімен, бұл стильдің ережелерін кез келген елдің көпшілікке арналған киносы кез келген уақытта өзіне ыңғайлап, қолданып келеді. Классикалық стильдің нормаларын соғыс жылдарындағы нацистік кезеңнің фильмдерінен, соцреализм, тіпті италиялық неorealism мен британдық «реализм» киносының көптеген фильмдерінен де көруге болады. Бүгінгі телевизиялық фильмдердің басым көпшілігі де әлі күнге осы классикалық стильді ұстанады, яғни медиум мен жасандылықты жасыруға тырысып, бейнебір шынайы секілді етіп көрсетуге тырысады.

7. Классикалық кино және көрермен

Классикалық киноның көрермені – экрандағы оқиғалардың көрінбейтін куәгері, яғни экрандағы көріністер көрерменін «байқамайды», «мойындамайды». Міне, сондықтан, камераға тіке қарау, тікелей көзқарас классикалық кино тілінің элементтері қатарына кірмейді. Керісінше, мәселен француздың «жаңа толқын» киносында қолданылған мұндай тәсілдер, яғни камераға тіке қарау ережеден саналы түрде ауытқу ретінде қабылданды. Бір қызығы, мұндай шиеленісті сәттерді деректі киноның әрқилы стильдері арасынан да көруге болады. Ол жерде киноны терезе немесе жиектеме ретінде қабылдауға болатын ұғымдар кездеседі. Деректі кинода «тікелей кино» немесе түсіру тобы мен техниканың көрермен үшін де, кейіпкерлер үшін де көрінбеуге тырысатын «қабырғадағы шыбын» деп аталатын стильдер бар. Деректі кинодағы бұл екі стиль де көрермен үшін бейнебір шынайы оқиғаларды ашық көрсетіп жатқан секілді сезім береді. Ал енді кейбір бағыттар, мысалы cinema verite немесе перформативті деректі фильмдер, керісінше, шынайы әлемге жақындауға тырысады. Бұл ретте олар шынайылық туралы иллюзия тудырмайды, оқиға, көрініс немесе кейіпкердің сұхбаты өмірдің өзіндегідей табиғи болуы үшін камераны катализатор ретінде қолданады. Мұндай фильмдердің көрермені көрінбейтін куәгердің немесе өзінен тыс жерде өтіп жатқан оқиғалардың виртуалдық қатысушысы ролінде болады.

Олай болса, терезе мен жиектеме белсенділік пен тым баяулықтың, саналы түрде үстемдік ету (манипуляция) мен тәуелсіз іс-әрекеттердің, куәгер болу мен тікелей бақылаудың, жауапсыздық пен моральдық борыштың арасында қатар көрініс береді.

8. 1980-1990 жылдардағы кинозерттеулердегі реализм туралы пікірлер мен «терезе» метафорасы. Кино сөре және дисплей ретінде

1980 жылдары феминизм бағыты ояна бастады. Осы кезеңде кинотану көрермен мен тұтынушының



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс Реализм кинотеориясы: Андре Базен, Дэвид Бордуэлл, Жак Омонның теориялық көзқарастары. Кино сөре және дисплей ретінде

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

рөлін, яғни киноны тұтынушылар қоғамын қорғау мен жарнама индустриясы аясында мұқият зерттей бастайды. Кино тек шынайы өмірге қарай айқара ашылған «терезе» ғана емес, сонымен бірге тауарлар әлемі ретіндегі кәдімгі дүкен сөресімен салыстырды. Бұл орайда қауіпсіз қашықтықтан әлемге көз салу, оны ұғыну ретінде «терезе» метафорасы айна метафорасына айналады. Кинематографияны дүкен сөресін қызықтағанмен байланыстыру – фильмдегі кеңістікті шынайы өмірдің кеңістігімен байланыстырумен бірдей болды. Шынайы өмірде де, мысалы сауда үйлерінде мультиплекстер біртіндеп тауар сататын қатарлармен жалғасып кететіні белгілі.

1980 жылдары кинодағы «терезе» үлгісі ескірген, өзектілігін жоғалтқан деген пікірлер басым болды. Андре Базеннің реалистік онтологиясын сынағандар жетіп артылды. Алайда, кенет 1990 жылдары Базен теориясына деген қызығушылық қайта ояна бастайды. Бұл қызығушылыққа Жиль Делездің еңбектері ықпал етті. Ол өзінің зерттеулерінің қайнар көзі ретінде Андре Базен онтологиясының негізгі тезистерін алады. Сонымен бірге, Базеннің ой-тұжырымдарын, теориялық көзқарастарын фотографиялық реализм аясынан тыс қарастыруға болатынын дәлелдеді. Алайда, цифрлік революция мен компьютерлік дисплейлердің кеңінен таралуы «терезе» үлгісіне ақыр соңы басты метафора статусын бекітті.

Бірнеше дәріс бойы қарастырылған «Кино терезе, жиектеме ретінде» бөлімінің соңын кітап авторлары «терезе» метафорасына қатысты «Windows бағдарламасының келуімен «терезе» өз мағынасын логикалық тұрғыдан толық аяқтады деген қызықты пікірмен аяқтайды.

Негізгі терминдер: кадр, фильм, кино теориясы, «терезе, «жиектеме», кинокамера, конструктивизм (формализм), реализм, экспрессионизм, неореализм, «жаңа толқын» киносы, реалистік онтология, кеңістік, метафора, классикалық кино, cinema verite, перформативті деректі фильм, «голливудтық стиль», «классикалық стиль»

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша әдебиет:

1. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство, 1966
2. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972
3. Балаш. Кино, становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974
5. Арнхейм Р. Кино как искусство. – М.: Изд.во иностран.лит., 1960
6. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964-1971
7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
8. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
9. Гинзбург С. Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974
10. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма. – М.: Новое литературное обозрение, 2012
11. Бордуэлл Д. Поэтика кино // Киноведческие записки, № 100/101