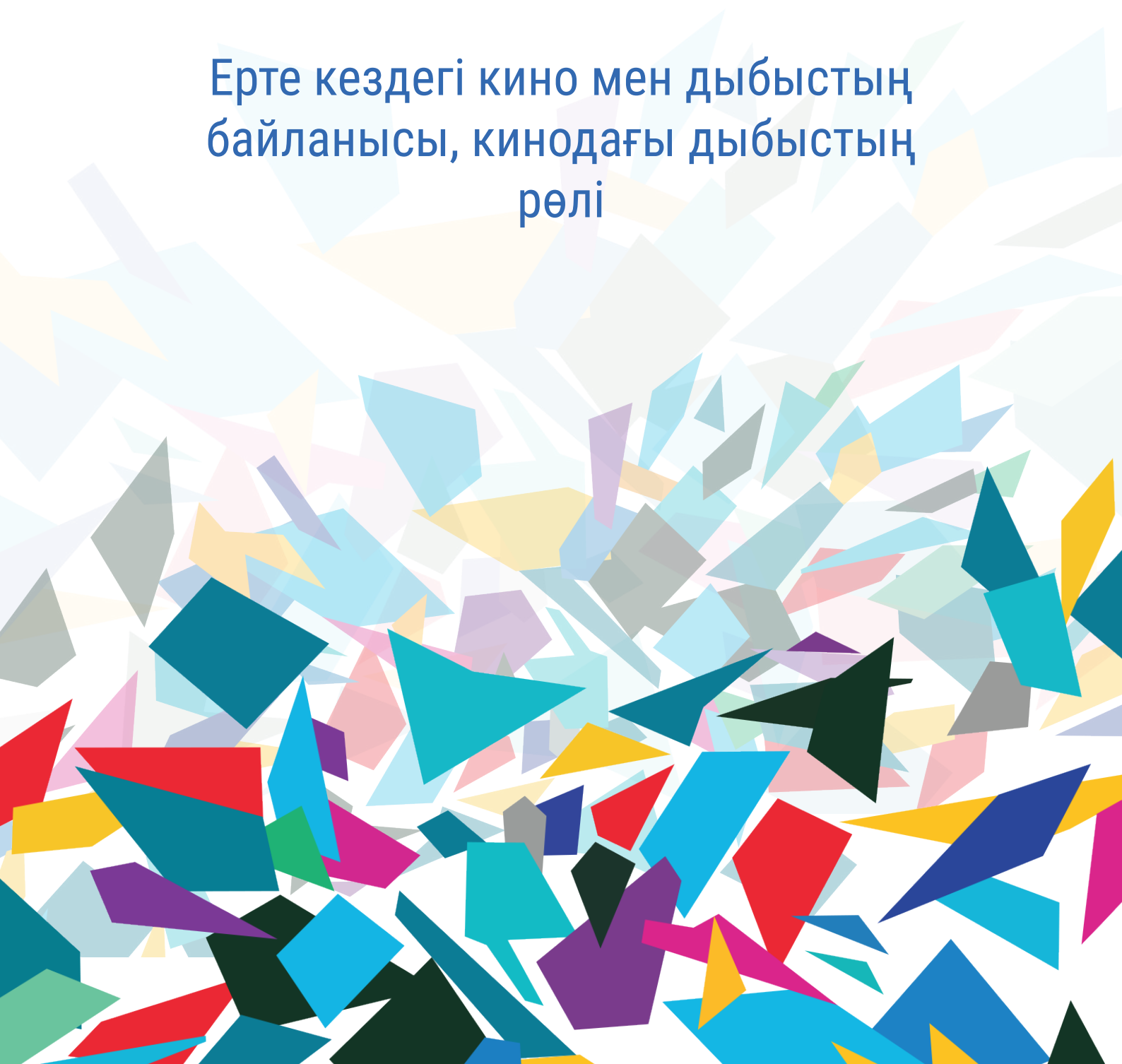




# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Ерте кездегі кино мен дыбыстың  
байланысы, кинодағы дыбыстың  
рөлі





## Мақсаты:

Дыбыссыз кино мен дыбыстың қолданылуы арасындағы байланысты, дыбысты кинодағы дыбыстың рөлі мен оның қолданылу ерекшеліктерін, Рудольф Арнхмейм және Бела Балаштың кинодағы дыбыс туралы теориялық көзқарастарын қарастыру.

## Негізгі идеялары:

### 1. Киноның көрерменге мультисенсорлық тұрғыдан әсер етуі

Осы бейнедәріс арқылы өздеріңізбен тағы да кездесіп отырғанымға өте қуаныштымын. Біз бүгін «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» атты кітабының «Киноны есту арқылы қабылдау: акустика және кеңістік» деп аталатын алтыншы бөліміне келіп жеттік. Бөлімнің аты айтып тұрғандай, кітап авторлары ұсынған өздеріңізге белгілі жеті концептуалдық мефораның тағы бірін, яғни кинодағы дыбыспен байланысты есту метафорасын қарастыруды бастағалы отырмыз. Киноны есту арқылы қабылдау, яғни есту метафорасына арналған бүгінгі дәрісіміз «Ерте кездегі кино мен дыбыстың байланысы, кинодағы дыбыстың рөлі» деп аталады. Бұл дәрісімізде дыбыссыз кино мен дыбыстың қолданылуы арасындағы байланысты, дыбысты кинодағы дыбыстың рөлі мен оның қолданылу ерекшеліктерін, Рудольф Арнхмейм және Бела Балаштың кинодағы дыбыс туралы теориялық көзқарастарын талдайтын боламыз. Ол үшін, ең алдымен, кино көрерменге мультисенсорлық тұрғыдан қалай әсер етеді деген мәселеге назар аударсақ.

Кинотану саласы уақыт өткен сайын киноның көрерменге әсер етуі мультисенсорлық сипатта болатынын мойындап келеді. Әдетте, көрермен фильмді көргенде біруақытта оны естиді, көреді, тәни сезінеді, тіпті экрандағы иісті де сезуі мүмкін. Көрерменнің осылайша фильмді біруақытта өзінің бірнеше сезім мүшесі арқылы қабылдауы мультисенсорлық әсер ету деп аталады. Олай болса, синтезия, яғни қабылдаудың тәуелсіз екі облысының бірігуі мен интермодальдықтың, яғни ағзаның әрқилы мүшесі арқылы қабылданған сезімдерді бірыңғай схемаға үйлестірудің рөлін қарастыруымызға тура келеді.

Сонымен бірге, акустикалық, визуалдық, тактильдік, т.б. секілді әрқилы қабылдау каналдарының рөлі мен маңыздылығы және олардың кинодағы өзара байланысы туралы әлі күнге дейін бір шешімге келген тұжырым жоқ. Тән/тері парадигмаларының қызметін түсіндіруде адам көзінің фильмді қабылдаудағы рөлі кейде бәсеңдейтіні туралы өткен дәрістерімізде қарастырған болатынбыз. Алайда, бұл әрқилы мәдени өзгерістермен де тығыз байланысты. Соңғы 80 жылдың кинозерттеулерінде, жалпы мәдениеттануда феноменологиялық-реалистік үлгілер конструктивті-формалистік идеялардан бірде басым түссе, енді бірде олардың маңыздылығы бәсеңдеді. Егер осы схемаға жүгінсек, онда есту қабілеті мен дыбыс мәселесіне кинематографиялық тәжірибенің феноменологиялық және сезім парадигмалары ретінде назар аударуымызға тура келеді.

Біз бүгінгі және келесі бірнеше дәрісімізде акустиканы тек ақпарат таратушы немесе көріністі толықтырушы байланыс каналы ретінде ғана қарастырмаймыз. Өйткені, дыбыс визуалдық ақпаратты толықтыратын қосымша бейнелеу құралының ғана қызметін атқармайды. Ол тікелей және жанама мағынада да көрермен тәнінің кеңістіктегі орнын бекіте түседі. Белгілі ғалым Мэри Шауб былай дейді: «Есту қабілетінің негізгі «антропологиялық» міндеті – біздің тәнімізді кеңістікте тұрақтандыру, вертикалдық қалыпта ұстап тұру, кеңістіктегі бағыт-бағдардан адастырмау және ең бастысы барлық, соның ішінде біздің көзімізден тыс жерлердегі, әсіресе ту сыртымыздан келетін қауіп-қатерден сақтандыру. Көз өзіне тәуелді болатынды іздейді, ал құлағымыз бізді тәуелді ете алатын дүниелерді естиді. Құлақ – бұл қорқыныштың мүшесі».

### 2. Кинематограф кеңістігіндегі есту мен дыбыстың рөлі

Тері және тән парадигмаларына арналған өткен дәрістерімізде кино теориясының зерттеу аясына тері/тән мәселелерінің енуі тығырыққа тірелген репрезентация теориясына көмек беруі мүмкін деген болатынбыз. Сонымен бірге, бұл кино өнерін теориялық тұрғыдан жан-жақты қарастыруға ықпал ететіні де белгілі. Бұл ретте тері мәселесіне мұқият назар аудару адам денесінің өзге де қабылдау мүшелерінің, мәселен құлақтың рөлін қабылдау, сезіну, өмір сүру тәжірибесінің негізгі құралы ретінде қарастыруға жол ашады. Әрине, қабылдау, сезінудегі тері мен құлақтың рөлін зерттеудегі айырмашылықтар бар. Тері адам тәнінің сыртқы жабыны ретінде қалады, ал құлақ арқылы есту кинематограф үшін көрерменнің, сонымен бірге тыңдарманның да ішкі «меніне» тереңдеп, оған мейлінше әсер ете алады. Оның үстіне



есту және дыбысқа басымдық беру кино өнерінің кеңістікке негізделген қасиетін айшықтай түседі. Яғни көзіміз жетпейтін жерлердегі дыбыстарды, мысалы қабырғаның ар жағынан немесе үй сыртынан, ештеңе көрінбейтін тас қараңғы жерден, т.б. шығып жатқан дыбыстар мен дауыстарды ести аламыз.

Көптеген зерттеулерде көрермен ақпаратты рационалды тұрғыда қолданатын тұтынушы ретінде қарастырылады. Дыбыстық қабылдау туралы талдаулар кеңістікті сезіну және тепе-теңдік сезімі факторларының өзара араласып кететінін аңғартады. Фильмнің акустикалық, кеңістіктік және аффективтік материалына енген көрерменнің визуалдық бейнелерді қабылдаудағы белсенділігі арта түседі. Бұл ретте дыбыстың сапалы қолданылуына да мән беруіміз керек. Әрине, бұл дыбыс жазу сапасының деңгейімен де байланысты. Жалпы, дыбыс жазу технологиясының дамуы 1970 жылдардан басталды. Бұл фактор да көрерменнің фильмді дыбыс, есту арқылы қабылдауына елеулі әсер етті.

### 3. Ерте кездегі кино және дыбыс

Ең басынан-ақ киноның алғашқы кезеңін қарастыру кино теориясы үшін өте маңызды екенін үнемі айтып келеміз. Ерте кездің киносын сараптау тек тарихи тұрғыдан ғана емес, жаңа теориялық мәселелер үшін де құнды екені мәлім. Әрине, кинодағы дыбыс және естудің теориялық мәселелерін қарастыру барысында да киноның алғашқы кезеңін назарымыздан тыс қалдырмауымыз керек.

Ең қызығы, кинематографияның тарихын зерттеушілер киноның алғашқы кезеңі ешқашан дыбыссыз болмағанын айтады. 1930 жылдарға дейін түсірілген фильмдер үнемі акустикалық дыбыспен сүйемелденді дейді олар. Яғни экрандағы көріністерді музыкалық оркестрлер сүйемелдеп, комментаторлар оларға түсініктеме беріп отырды. Тіпті, арнайы дайындалған шуылдар мен дыбыстар да қосымша берілді. Дегенмен, 1920 жылдардың соңына дейін түсірілген фильмдердің мәтіндік бірлігі тұрақты болған жоқ. Өйткені, сырттан дыбыстандыру экрандағы көріністер мен бейнелерге кез келген уақытта өзгерістер енгізуі мүмкін еді. Кинода дыбыстың пайда болып, оның тұрақтанғанына дейін әрбір көрсетілім ерекше оқиғаға айналды. Бір фильм неше рет көрсетілсе, сонша рет оның акустикалық безендірілуі, яғни дыбыстық қатары (сырттан) өзгеріп отырды. Ондай жағдайларда тек фильм кеңістігінің ғана емес, сонымен бірге кинозал кеңістігінің де мазмұны өзгеріп сала беретін еді. Сондықтан, дыбыс, есту мәселелерін зерттейтін кино теоретиктері емін-еркін өзгеріп отыратын кеңістіктегі көрерменге, сол кеңістікте киноның өнер ретінде дүниеге келуіне жиі назар аударды.

### 4. Кинематографтың дүниеге келуінің алғышарттары: фонограф және кинетоскоп

Ерте кездегі киноны сырттан дыбыстандыру үшін қажетті дыбыстарды таңдап алу тәсілдері әрқилы деңгейде жүзеге асты. Бұл ретте экрандағы көрініс пен дыбыстың синхронды болуы үшін олардың бірін бірі толықтыруына немесе қарама қарсы қойылуына назар аударылды. Көрермен тарапынан әжуа, күлкі, қорқыныш, қуаныш секілді тағы да басқа әрқилы сезімді тудыру үшін табиғаты, мазмұны соған сай келетін дыбыс пен музыканы қолданды.

Жалпы, дыбысты синхрондау үрдісі кинематографтың қайнаркөзінде-ақ пайда болды. Америкалық өнертапқыш Томас Альва Эдисон 1888 жылы кинетоскопты ойлап табады. Грек сөзінен алынған «кинетос» – қозғалмалы, ал «скопио» – қарау деген мағынаны білдіреді. Кинетоскоп – қорапшаның жалғыз тесігі арқылы қозғалмалы суреттерді көре алатын құрылғы әрі кинематографтың дүниеге келуіне негіз болған алғышарттардың бірі. Томас Эдисон кинетоскопты алдында өзі ойлап тапқан фонографқа, яғни дыбыс жазу мен дыбыс шығаратын құрылғыға қосымша ретінде қолданды. Осы ретте Томас Эдисонның «Фонографтың құлақ үшін маңызы қандай болса, уақыт өткен сайын кинетоскоптың да көз үшін маңызы сондай болмақ» деген белгілі пікірі бар. Яғни, ол осы пікірімен кинематографияның дүниеге келерін алдын ала болжағандай еді. Осылайша кино өнерінің ең бастапқы алғышарттарында-ақ қозғалыстағы суреттер дыбысқа қосымша ретінде қабылданды. Ал бұл дыбыс тек көрініске қосымша ретінде ғана қолданылады деген үйреншікті қағиданы жоққа шығаратыны белгілі.

### 5. Дыбыссыз кино: дыбыстың визуалдық қатар арқылы «естілуі»

Дыбыссыз кинода визуалдық қатар арқылы дыбыстың «естілуі» тәсілдері өте жиі қолданылды. Мысалы, тыңдап тұрған құлақтың, жолда кетіп бара жатқан адам аяқтарының, кенет шыққан дауыс немесе дыбысқа таңғала жалт қараған адамдардың бет-әлпетінің ірі плаңдары мен шіркеу қоңырауларының, музыкалық аспаптардың қысқа кадрлары бейнебір экраннан дыбыс естіліп тұрғандай әсер берді. Экрандағы



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кино мен дыбыстың байланысы, кинодағы дыбыстың рөлі  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

кейіпкерлердің тәні, бет-жүзі мен оның психологиялық кейпі қандай дыбыс немесе дауыстың шыққанын білдірді. Экрандағы дыбыстың визуалдық қатар арқылы «естілу» мысалдарының бірі ретінде 1926 жылы түсірілген Фриц Лангтің «Метрополис» фильмін айтуға болады. Онда дыбыс құбырлардан үздіксіз шығып жатқан түтін арқылы беріледі. Ал 1924 жылы түсірілген Фридрих Мурнауның «Соңғы адам» («Последний человек») деп аталатын фильмінде камера аспаптан терезедегі құлаққа қарай ауысады. Немесе 1928 жылы түсірілген Джозеф фон Штернбергтің «Соңғы бұйрық» («Последний приказ») атты фильмінде оқ атылған кезде қарудың өзі экранда көрсетілмейді. Бірақ, экраннан қатты шыққан дыбыстан үріккен құстардың ұша жөнелгенін көреміз. Қазір жаңа аталып өткен «Метрополис», «Соңғы адам» және «Соңғы бұйрық» атты фильмдердегі осы көріністерге назар аударайық.

## 6. Рудольф Арнхеймнің кинодағы дыбыс туралы пікірі, киноға радионың ықпалы

Дыбыссыз киноның кейінгі кезеңінің теоретиктері дыбыстың келуімен кинематограф өзіндік ерекшеліктері мен көркемдігін жоғалтады деген пікірде болды. Олардың көзқарасынша, дыбыс енді ғана кемелдікке жеткен кино өнерінің даму процесін тежейді әрі тек «сөйлейтін адамдардың» көріністеріне ғана айналдырады. Дыбыссыз киноны ең бір жақтаушылардың қатарында болған белгілі кинотанушы, кино теоретик, киносыншы Рудольф Арнхеймнің пікірінше, дыбыс бар болғаны екіөлшемді көріністі иллюзияға толы үшөлшемді көріністерге айналдырды. Ол былай дейді: «Акустика толық аяқталған иллюзияны ғана ұсынады. Ал экран өзін қоршап тұрған жиектемеден (рамка) айырылады. Дыбыс осылайша экранды сахнаға айналдырады».

Рудольф Арнхеймнің айтуынша, экрандағы көріністермен салыстырғанда, дыбыстың қолданылу-қолданылмауынан бірде бір ақпарат өз мәнін жоғалта қоймайды. Дыбыстың механикалық тұрғыдан қолданылуы экрандық түпнұсқаның кеңістікте акустикалық толқындарды таратуымен пара-пар. Олай болса, дыбыс репродукция мен репрезентацияға қарағанда, белгілі бір дәрежеде жаңағы түпнұсқаның көшірмесі болып шыға келеді. Осы тұжырымға сүйенген Рудольф Арнхейм дыбыс фильмді екіөлшемді репрезентациядан миметикалық реализмге айналдырады дейді. Теоретик бұл тұжырымын кинода дыбыстың қолданылуына қарсылығын білдіретін тағы бір дәлелмен толықтырады. Рудольф Арнхейм үшін дыбысты фильм – бір біріне қарағанда екі түрлі көркемдік тәсілді, яғни дыбыссыз фильмнің визуалдық бейнелері мен радиоспектакльдің дыбыстық жолын біріктірудің талпынысы. Радио 1920 жылдары кеңінен таралды және ол жаңа медиум ретінде қабылданып, көптеген шығармашылық тәжірибелердің дүниеге келуіне себеп болды. Мәселен, неміс суретшісі, режиссері, авангард киносы өкілдерінің бірі Вальтер Руттман «Уикенд» (1930) деген бірде бір көрінісі жоқ 10 минуттық дыбысты фильм түсірді. Ал Бертольд Брехт Чарльз Линдбергтің Атлантиканың үстімен ұшып өтуі туралы радиоқойылым жасайды. Қазір бірде бір сөзі жоқ «Уикенд» фильмін көріп тамашалайық.

Жалпы, сол жылдары енді пайда бола бастаған радио теориясы кез келген адамның өзі тыңдап отырған хабарға қатысуына әрі онымен өзара байланыста болуына, яғни радиобағдарламада қарастырылған мәселелерге араласуына, сұрақтар қоюына және жауап алуына назар аударды. Бұл, әрине, бүгінгі замандағы интерактивті видео мен интернетті еске түсіретіні белгілі. Сонымен бірге, кейбір зерттеулерде дыбыс, ритм, темп секілді маңызды мәселелерге назар аударды. Мәселен, белгілі кинотеоретик Бела Балаш киноға дыбыс келсе де, бәрібір ірі план, ракурс, монтаждың арқасында өнер болып қалды дейді.

## 7. Киноға дыбыстың келуі және дыбысты киноның тез таралуының себептері

Киноға дыбыс 1920 жылдардың соңында келді. Алайда мұны киносыншылар мен теоретиктердің көпшілігі киноның өнер ретінде алға ілгерілеуінің көрінісі деп қабылдамады. Олар үшін фильмдегі дыбыс экрандағы көріністерге қосымша иллюзияның, онда да тұрпайы түрдегі иллюзияның ғана қызметін атқарды. Кинода дыбыстың пайда болуына қарсылық білдірген, сыни көзқараспен қараған сыншылар мен теоретиктер тарапынан «дыбыспен бірге киноның ерекше аурасы келмесе кететін болды», «кинематографтың онсыз да у-шуға толы мына әлемнің дыбысын «өшіруге» мүмкіндігі қалайша болмады» деген пікірлер айтылды. Олардың көзқарасынша, дыбыссыз кино кезеңінің жұлдыздары Аста Нильсеннің ым-ишараты, Грета Гарбонның бет-жүзі мен Луиза Брукстың бет қимылдарының өзі-ақ нағыз кинематографтың табиғатын айғақтайтын дәлелдер еді.

Алайда, киносыншылар, теоретиктер, тіпті Рудольф Арнхеймнің өзі де «киноға дыбыс керек пе, жоқ па» деген сұрақтардың айналасындағы пікір-таластарда теория жүзінде ғана жеңіске жеткендерін мойындайды. Ал іс жүзінде кинодағы дыбыстың қолданылуы күннен күнге басымдыққа ие болып бара





жатты. Бұл ретте, «сөйлей» бастаған киноның көрермен арасында жаппай сұранысқа ие бола бастағаны, сонымен бірге электротехникамен айналысатын ірі, ықпалды компаниялардың да дыбысты фильмдердің таралуына ықпал еткені себеп болды. Мұндай жағдайлар кинотеатрлар кассасы алдында билет алуға ниет білдірген ұзын-сонар кезектің жиі пайда болуына әкеліп тіреді.

Дыбысты фильмдердің көрсетілуін қамтамасыз ететін қажетті жаңа техникалық құрылғылардың кинотеатрларда аса жылдамдықпен орнатылуы дыбысты киноның әлемді лезде шарлап кетуіне негізгі себептердің бірі болды. Алайда, кинодағы дыбыстың қолданылуындағы эстетикалық өлшемдерді анықтау кезеңі біраз уақытқа созылды. Өткен ғасырдың екінші онжылдығында (1920 жылдары) кинода дыбысты қолдануға байланысты көптеген тәжірибелер жүргізіліп, нәтижесінде классикалық жабық формаға тоқтайды.

## 8. Бела Балаштың кинодағы дыбыс туралы теориялық көзқарастары

Кинодағы дыбыс мәселесі белгілі деген теоретиктер, сыншылар, режиссерлер, жалпы кинематографистердің барлығының дерлік назарынан тыс қалмады. Олардың арасында дыбысты қолдағандар да, қарсы шыққандары да болды. Қарама-қайшылыққа толы пікір-таластар ұзақ уақыт бойы толастамады. Көптеген теоретиктер кинодағы дыбыстың қолданылуы, оның фильмнің көркемдік құрылымында алатын орны туралы өз зерттеулерінде арнайы назар аударды. Солардың бірі, кино теориясында маңызды орны бар, белгілі венгрлік кино теоретигі, жазушы, драматург, ақын Бела Балаш бұл мәселеге аса мән берді.

Бела Балаш үшін кинодағы дыбыс қосымшаның қызметін атқармайды, керісінше, оқиғаның шешуші мотиві, «негізгі тұсы» ретінде өте маңызды болды. Қоршаған ортаны бейнелеу және «негізгі айтар ойды» жеткізу материалды іріктеу және дыбысты асинхронды қолданудың нәтижесінде жүзеге асады. Дыбысты фильмді талдауда дыбыстық ракурс, дыбыстық ірі план және дыбыстық монтаж секілді негізгі үш элементіне сүйену керек деді ол. Алайда, дыбысты кинода дыбыссыз киноға тән дыбыстық детальдар болуы мүмкін. Режиссер осылайша көрерменнің көзінің ғана емес, сонымен бірге құлағының да жұмысын «іске қосады». Яғни біруақытта көрермен фильмді көреді әрі естиді. Мәселен, дейді ол, режиссерге ірі план арқылы көпшіліктің гуілін беруі керек болды делік. Түсіру аппараты олардың арасындағы нақты бір адамға жақындайды. Дыбыс жазатын аппарат та осыны қайталайды. Олай болса, көп адамның арасынан нақты біреуінің ғана бет-жүзі көрінбейді, енді оның дауысы, сөздері де естіледі. «Дыбыстық ірі план» осындай мүмкіндіктермен тығыз байланысты. Яғни нақты бір адамға немесе затқа, т.б. байланысты дыбысты өзгелерден бөліп алуға немесе дыбыс аппараты арқылы түпнұсқаға ұқсайтындай етіп жазып алуға болады.

Бела Балаш дыбыстық ірі план туралы ойларын былай деп жалғастырады: «Дыбыстық ірі планның ерекшелігі – дыбыссыз кинодағы көрерменнен бөлінбейтін ірі план секілді, мұнда да дыбыстық ортасынан ешқашан бөлінбейді. Кадрға енген дүниенің ешқайсысын біз мүлдем көре алмаймыз. Тек өте бір ерекше жағдайларда кадрға енген көлеңке немесе жарықтың сәулесі кадр сыртындағы бізге көрінбейтін заттарды сезінуімізге мүмкіндік береді. Бірақ, жеке алынған дыбыстық ірі планда өзге дыбыстар мен көрінбейтін ортаның дыбыстары естіліп тұрады... Егер у-шуы көп бөлмедегі көпшіліктің арасынан камера екі адамды ірі планмен бөліп алып, олардың арасындағы өзара күбірді берсе де, бәрібір бөлмедегі өзге дауыстар естіліп тұратын болады. Өйтпеген күнде, ол екеуінің жаңағы бөлмеде отырған-отырмағаны белгісіз болып қалады. Ал көрермен мұндай жағдайда оқиға басқа орынға ауысқан екен деп сезінуі мүмкін. Алайда, мұның қажеті де жоқ. Өйткені, дыбыс жазатын микрофонның жақын жердегі өте қатты естілетін шудың арасынан ең ақырын деген дауыс немесе дыбысты жазып алуға мүмкіндігі бар».

## 9. Бела Балаш ұсынған дыбыстық монтаждың үш негізгі формасы

Бела Балаштың пікірінше, дыбыстық монтаж дыбыстық-кадрлық ритмді анықтайды. «Алайда, - дейді ол, - дыбыстық монтаж бен кадрлар монтажі екі әуен секілді бір бірімен араласып, тұтасып кетеді. Сондықтан, асинхронды дыбыстық монтаж болуы тиіс, яғни біз көріп отырғанымызды ғана естімеуіміз керек».

Бела Балаш дыбыстық монтаждың мынандай үш формасын ұсынады:

1. Асинхронды-панорамалық дыбыстық монтаж – кинокамера панорама арқылы дыбыстың соңынан ілесіп отырады және оның қайдан, кімнен шығып жатқанын іздейді;



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Ерте кездегі кино мен дыбыстың байланысы, кинодағы дыбыстың рөлі  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

2. Субъективті дыбыстық монтаж – көрермен тарапынан белгілі бір акустикалық әсер, ойлар мен сезімдерді тудыру, соған сендіру;
3. Абсолютті монтаж – бұл монтаждың көмегімен акустикалық әсер келесі кадрда да жалғасын табады.

Бір қызығы, Бела Балаш ұзын-сонар диалогтар кадрлардың ауысуына да, монтажға да икемделмейді, сондай-ақ кадрдың ұзақтығы диалогтың ұзақтығымен сәйкес келуі керек деген жаңсақ пікірде болды. Алайда, Всеволод Пудовкин, Нино Рота асинхронды дыбыс монтажын диалогқа да қолдануға болатынын дәлелдеді.

Сонымен, қорытындылай келе, бүгінгі дәрісімізде кинодағы дыбыстың қолданылуы, ол туралы сыншы-теоретиктердің пікірлерімен, Бела Балаш ұсынған дыбыстық монтаждың формаларымен, киноның көрерменге мультисенсорлық әсер ету ерекшеліктерімен таныстық. Киноны есту арқылы қабылдау метафорасына арналған дәрісімізді келесі жолы да жалғастыратын боламыз. Құрметті көрермен, келесі кездескенше қош-сау болып тұрыңыздар.

**Негізгі терминдер:** дыбыс, акустика, дыбыссыз кино, дыбысты фильм, кинетоскоп, фонограф, акустикалық қабылдау, визуалдық қабылдау, тактильдік қабылдау, миметикалық реализм, радио, ірі план, ракурс, монтаж, асинхронды дыбыс, дыбыстық ракурс, дыбыстық ірі план, дыбыстық монтаж, дыбыстық детальдар, асинхронды дыбыс, асинхронды-панорамалық дыбыстық монтаж, субъективті дыбыстық монтаж, абсолютті монтаж

#### 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. Балаш Б. Кино, становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
4. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964-1971
5. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972
6. Крақауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
7. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
8. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974
9. Пудовкин В. Собрание сочинений. В 3-х томах. – М.: Искусство, 1974