



# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Кинематограф және ой-сананың  
байланысы; «бейне-қозғалыс»,  
«бейне-уақыт» концепциялары



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинематограф және ой-сананың байланысы; «бейне-қозғалыс», «бейне-уақыт» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

Кинематографтағы өзіндік рефлексивтілік және меткаинематографиялық принциптерді, ментальдық бейне ерекшеліктерін, Жиль Делездің «бейне-қозғалыс» және «бейне-уақыт» концепцияларын талдау.

## Негізгі идеялары:

### 1. Кинематографты ақыл, ой-сананың аналогы ретінде қабылдаудың үшінші концепциясы: өзіндік рефлексивтілік және меткаинематографиялық принциптер

Бүгінгі дәрісіміз «Кинематограф және ой-сананың байланысы; «бейне-қозғалыс», «бейне-уақыт» концепциялары» деп аталады. Өткен дәрісімізде кинематографты ақыл, ой-сананың аналогы ретінде қабылдаудың бес концепциясы бар екенін, соның екі концепциясы туралы айтқан болатынбыз. Бүгінгі дәрісімізді қалған үш концепцияны қарастырумен бастамақшымыз.

Сонымен, кинематографты ақыл, ой-сананың аналогы ретінде қабылдаудың үшінші концепциясы кинематограф, ақыл-сана (разум) мен өзіндік сананың (самосознание) өзара ара қатынасымен байланысты. Ал бұл байланыс белгілі бір көріністің оны көріп отырған көрерменнің өзіндік санасының маңыздылығын ұғуға мәжбүрлеуі арқылы жүзеге асады. Яғни кино мен ақыл-сананың ара қатынасы өзіндік рефлексивті (саморефлексивен) және меткаинематографиялық (меткаинематографичен) болып келеді.

Өзіндік рефлексивті категориясындағы фильмдердің көркемдік құрылымына фильмнің түсірілу процесі ғана емес, сонымен бірге автордың ой-сезімі, өз өзіне үңілу процесі де енеді. Ал метафильмдердің («мета» - грек сөзі: «арасында, сонан соң немесе кейін, арқылы») деген мағынаны білдіреді) кәдімгі фильмдерден айырмашылығы – оларда белгілі бір өнер иесі немесе саясаткер болсын, т.б. халыққа танымал тұлғаның бейнесі эпизодтық рөлдерде көрінеді. Фильмде ол адамның аты-жөні тікелей көрсетілуі де, көрсетілмеуі де мүмкін. Мәселен, «Балкон» фильміндегі (реж. Қалықбек Салықов, 1988) Сергей Калмыковқа емеурін жасайтын кезбе-кейіпкерді айтуға болады (Экранда «Балкон» фильміндегі кезбе-кейіпкері бар көріністерді көрсетуге болады) немесе «Қилы кезең» фильміндегі Ыдырыс Ноғайбаев ойнайтын кейіпкер Тоқаш Бокиннің прототипі болуы мүмкін.

Метафильмнің тағы бір ерекшелігі – режиссердің басқа фильмдерінде кездесетін көріністерге, детальдарға, кейіпкерлердің бейнесіне, мотивтерге сілтеме жасалады. Біздіңше, бұл көбіне авторлық фильмдерде жиі кездеседі. Мысалы, қазақ киносынан Дәрежан Өмірбаевтың, Әділхан Ержановтың фильмдерін айтуға болады. (Экранда осы режиссерлердің фильмдерінен үзінділер көрсетуге болады)

### 2. Еуропа киносындағы ақыл-ой, сана метафорасының көрінісі

Жалпы, кино мен ақыл-сананың ара қатынасы өзіндік рефлексивтік және меткаинематографиялық болып келеді деген идея 1960 жылдардағы Еуропа киносында жиі кездеседі. Бұл ретте Альфред Хичкоктың өздеріңізге белгілі «Аулаға қараған терезе» («Окно во двор», 1954) фильмнің кейіпкері үнемі қарсы үйдің тұрғындарын бақылайтынын еске түсірейік. Фильмді көріп отырғанда, өзіңізде де әлдекімнің ту сыртыңыздан бейнебір бақылап отырған секілді сезім пайда болады. Бір қызығы, экрандағы қарсы үйдің тұрғындары бұны сезінбейді. Есесіне, олардың орнына сіз, яғни көрермен оны сезінеді. Немесе Жан-Люк Годардың «Жек көру» («Презрение», 1963) фильмнің көріністері «өзіне қарап тұрғанын біледі». Бірақ фильм мұнымен ғана шектелмейді. Бұл екі фильм туралы да айна метафорасымен байланысты дәрістерімізде қарастырған болатынбыз. Дегенмен кейбір фильмдерде рефлексивтіктің басқа да деңгейі, мысалы ой-ақыл, сананың жұмысымен байланысты көрсетілуі мүмкін. Бұл ретте белгілі австриялық кинорежиссер Михаэль Ханекенің 2000 жылы түсірген «Белгісіз код» («Код неизвестен») фильмін мысалға келтіруге болады. Бұл – фильм ішіндегі фильм. Бірақ фильмнің ішкі құрылымы белгілі бір шекара, межелермен шектелмейді. Басында фильм оқиғаларын осы шақта, яғни «дәл қазір» өтіп жатыр деп ойлаймыз. Бірақ, уақыт өте келе олардың өткен шақтың оқиғалары екенін білеміз. Яғни көрерменнің фильмдегі оқиғалардың өтетін орны мен уақытын сезінуі дәстүрлі ұғымдағы уақыт пен оқиға орнын сезінуінен алшақтайды. Көріністердердің пайда болуы бізге көрінбейтін көрермендер арқылы жүзеге асады. Осыдан барып біз, яғни фильмді тұтас «дәл қазір» көріп отырған көрермен, «бақылауға алынған бақылаушыларға» айналамыз. Қазір осы фильмнен үзінді көрейік.

«Белгісіз код» фильмінде қолданылған кинематографиялық тәсілдер Альфред Хичкок пен Фриц



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинематограф және ой-сананың байланысы; «бейне-қозғалыс», «бейне-уақыт» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

Лангтың да фильмдерінде кездеседі. Бірақ, ол фильмдерде цифрлік технологияның мүмкіндіктері қолданылады. Сондықтан, «бейнежазбалар» жиі кездесетін бұл фильмдердің оқиғалар орны мен уақытын бірден анықтап алу оңайға соқпайды. Бұл шығармалардағы көріністерге де күштеп меже қойылмайды. Сол себептен де, оқиғаның даму барысын, ішкі өзара байланысын анықтауды талап етеді.

### **3. Сана парадигмасы: адам зейінін мейлінше талап ететін фильмдер (фильмы-головоломки)**

Кинематографиялық бейнелер біруақытта бірнеше әлемде өмір сүруі немесе әрқилы уақыттық кеңістіктер арасында алма-кезек көшіп жүруі мүмкін. Киноның осындай ғажап ерекшелігі, әсіресе, адам зейінін мейлінше талап ететін фильмдерде (фильмы-головоломки) жиі кездеседі. Ондай фильмдерде визуалдық бейнелер белгілі бір ой-идеяға құрылмайды және классикалық киноға тән көркемдік бейнелеу тәсілдері немесе бірізді монтаж кездеспейді. Мұндай бейнелер модернизмнің жиектеме парадигмасы (рамка) мен постмодернизмнің «конструктивтік» парадигмасының аясынан тыс шығып кетеді. Бұл фильмдер кино өнерінің сана, ой-ақыл парадигмасымен тікелей байланысы барлығын дәлелдейді.

Адам зейінін мейлінше талап ететін фильмдер туралы «елес, қиял» немесе «өзге әлемдік» фильм деп сипаттауға болады. Алайда, бұл жаңағы фильмдерде адам санасынан тыс тылсым әлем өмір сүреді деген сөз емес. Керісінше, мұндай фильмдер киноның әлдебір санамен байланысы бар екенін дәлелдейді. Бұл фильмдер классикалық кинода ешқашан кездеспейтін тәсілдерді қолдануы арқылы көрерменді қызықтыра түседі.

### **4. Кинематографты ақыл, ой-сананың аналогы ретінде қабылдаудың төртінші концепциясы: ментальдық бейне туралы Славой Жижек пен Жиль Делездің ой-тұжырымдары**

Кинематографты ақыл-ой, сананың аналогы ретіндегі төртінші концепциясы, яғни ментальдық бейнелердің төртінші типі нақты бір көзқараспен байланысты емес. Яғни бірде бір субъект немесе бақылаушының көзқарасымен салыстырып, иә болмаса сәйкестендіре алмайсыз. Нәтижесінде біз таныған қабылдаушы субъект ішкі немесе сыртқы диететикалық күйде болуы мүмкін. Мұның мысалын алдыңғы дәрістеріміздің бірінде (13-ші дәріс) қарастырған Альфред Хичкоктың «Бас айналу» («Головокружение», 1958) фильмінен көрген болатынбыз. Бұл фильмді Славой Жижектың ментальдық бейне туралы концепциясы мен Жиль Делездің «бейне-кристалл» ұғымы арасындағы айырмашылықтардың көрінісі ретінде де қарастыруымызға болады.

Славой Жижектың «кестелеу» теориясын көрерменді кинематографиялық баяндау атмосферасына енуі ретінде қарастырмағанын, керісінше кадрлардың бір біріне өзара «кестеленбегеніне» назар аударғанын білеміз. Оның пікірінше, ментальдық бейне әлдекімге немесе әлденеге белгілі бір көзқарастың немесе ниеттің болу-болмауының тоғысында пайда болады. Ал Жиль Делез, керісінше, ментальдық бейне кейіпкердің немесе көрерменнің субъективті санасына міндетті түрде тәуелді болады дейді. Ол «Бас айналу» фильміндегі Мадленнің қырынан көрінетін кадрды «бейне-кристалл» деп атайды. Жиль Делездің пікірінше, бұл кадрда өткен шақ пен қазіргі шақ, шынайы және виртуальды уақыт, еске алу мен мұң секілді әрқилы уақыттық деңгейлер кристалл секілді бірімен бірі араласып, қиысып кетеді. Мұндай ментальдық бейнелер классикалық кинематографта өте сирек кездеседі. Ал бүгінгі кинода, әсіресе өмірден өткен кейіпкер туралы немесе адам зейінін аса талап ететін фильмдерде (фильмы-головоломки) жиі көруге болады.

### **5. Кинематографты ақыл, ой-сананың аналогы ретінде қабылдаудың бесінші концепциясы: Андрей Тарковскийдің фильмдері**

Ментальдық бейнелердің бесінші типі виртуалдық та, қиялдағы да емес, сонымен бірге визуалдық және гаптикалықпен де байланысы жоқ. Олай болса, ментальдық бейнені миметикалық көрініс пен шынайы өмірдің өзі арқылы қалыптастыруға бола ма деген сұрақ туындайды. Бұл сұрақтың жауабы ретінде Андрей Тарковскийдің «Айна» («Зеркало»), «Солярис» және «Сталкер» фильмдерін айтуға болады. Аталмыш фильмдердің оқиғалары өзара байланысы бар әлдебір кеңістіктіктерде өтіп жатқан сияқты. Бірақ, кейіпкерлердің өзара әрекеті, уақытпен байланысты барлық межелер мен камера қозғалысы оқиға



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинематограф және ой-сананың байланысы; «бейне-қозғалыс», «бейне-уақыт» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

орны мен кейіпкерлердің психологиялық күйі тарапынан «реалистік» ұғымымен қабыспайтын өзге «әлемді» қалыптастырады.

Естеріңізде болса, кинодағы дыбыспен байланысты дәрістеріміздің бірінде Мишель Шионның «акусметр» теориясы туралы айтқан болатынбыз. Бұл теория бойынша адам дыбысты естіп отырады, бірақ оның қайдан шығып жатқанын біле алмайды. Алайда, ол дыбыс кеңістікті тұтас жаулап алады. Андрей Тарковский фильмдерінің визуалдық бейнесі мен дыбыстық қатары Мишель Шионның дыбыспен байланысты осы теориясын еске түсіреді. Бұл фильмдердің ментальдық әлемі жеке адамның ешкімге ұқсамайтын ішкі әлемі арқылы қалыптасады. Кейіпкерлері үнемі әлдебір апаттың ертелі-кеш болатынын алдын ала сезетіндей күйде жүреді. Бұл саспенс немесе ешқандай зорлық-зомбылықсыз-ақ, қорқыныш, үрей, мазасыздық сезімдерін тудыратын бейнелер арқылы жүзеге асады.

Дәл осындай ментальдық бейнелерді Стэнли Кубриктің «Ғарыштық одиссея» фильмінен және авангард киносының көптеген шығармаларынан көре аламыз.

## 6. Жиль Делез және феноменология

Белгілі француздық философ, кино зерттеуші Жиль Делездің есімі дәрістеріміздің көпшілігінде айтылып келе жатқаны белгілі. Оның киноға қатысты «Бейне-қозғалыс» және «Бейне-уақыт» деп аталатын екі кітабы аса танымалдыққа ие болды. Олар 1980 жылдардың ортасында көптеген тілдерге аударылып, кеңінен тарай бастады. Осы кезеңнен бастап бұл кітаптар кино туралы көптеген зерттеулердің басты нысанына және соңғы жиырма жылдағы кино теориясының маңызды еңбектеріне айналды.

Жиль Делез тағы бір француздық философ Анри Бергсонның имманенттік философиясы мен америкалық философ, семиотик ғалым Чарльз Сандерс Пирстің семиотика бойынша зерттеулеріне жүгіне отырып, «қозғалыстағы көріністер» теориясын дүниеге әкелді. Жиль Делездің пікірінше, ол көріністерді әрі фильм философиясы әрі кино тарихы ретінде қарастыруға болады. Делез өзінің еңбектерін «киноның табиғи тарихы» деп атады. Дегенмен де, ол өз талдауларында авторлық киноның ұлы шығармаларына басымырақ назар аударды.

Жиль Делез өз зерттеулерінде қарқындылыққа (интенсивность), өзара байланыстарға, энергияға, сезім арқылы қабылдауға көп көңіл бөлді. Осы үшін де оны феноменолог деп атады. Алайда, бұл пікірді толық қабылдауға болмайды дейді кітаптың авторлары. Олардың пікірінше, ең алдымен феноменология Эдмунд Гуссерльдің заманынан бастап, бүгінгі таңға дейін бірнеше тармақтарға бөлініп кетті. Қазіргі таңда ол дербес сала ретінде өмір сүруден гөрі, философия, психология, кино теориясы секілді әрқилы салаларда зерттеу жүргізудің тәсіліне айналды. Сондықтан, дейді кітап авторлары, бұл терминді Жиль Делез секілді кең тынысты, біртума ойшылға тану оның зерттеулерінің аясын тарылтумен бірдей.

Екіншіден, Жиль Делез Эдмунд Гуссерль немесе Морис Мерло-Понти секілді феноменологияның негізін қалаушылармен өзін қатар қойған жоқ. Есесіне, ол Анри Бергсон философиясы мен Чарльз Сандерс Пирстің классификациялық схемасына жүгінді. Дегенмен, Жиль Делездің кино туралы зерттеулерінің феноменология саласының басты назарында болған субъект пен объект, сана мен оның мазмұны арасындағы алшақтықты жеңу элементімен байланысы бар екенін көруге болады.

## 7. Жиль Делез және кино

Жиль Делездің көзқарасынша, киноның табиғаты материалдықпен еш байланысы жоқ. Кино ол үшін қалыптасудың формасы, яғни киноны таңбалау тәсілі немесе таңба деп қарастырмайды. Киноның негізінде біруақытта материя, қозғалыс және сананың бір бірімен үздіксіз қабысып жатқан өзара байланыс бар дейді ол. Сондықтан, фильмдік бейне қабылдау нысаны, сан түрлі сезімдер немесе мазмұны көріністік бейнеде берілетін белгіден гөрі, материяның ерекше күйі ретінде өмір сүреді. Бұл Жиль Делездің «репрезентация», «субъект позициясы» секілді концепцияларға қызығушылығы болмағанын дәлелдейді. Ол киноға қатысты трансценденттік, яғни танымдық тәжірибе аясы үшін мүлдем қолжетімсіз деген көзқарасты мойындамайды. Олай болса, кино – шынайы өмірдің өзі және ойлау жүйесі. Біз тіпті кино туралы айтып отырғанымызда, сол киноның өзінде өмір сүреміз, ал кино біздің өзімізде өмір сүреді.

Жиль Делездің пікірінше, кинематографиялық бейне белгілі бір нысанның қызметін атқармайды. Кинематографиялық бейне – ой-сана әлеміндегі процестер, қозғалыстар. Бұл ретте Жиль Делез XX ғасырдың басында кино туралы уақыт ағынын қас-қағым сәттерге бөлетін иллюзияны қайталайды деп сынаған Анри Бергсонға қайта оралады. Анри Бергсонның кейбір тұжырымдары көп жағдайда киноның табиғатын толық жеткізбесе де, ондағы қозғалыс нақты бір нысанға (объект) емес, бейне-қозғалысқа



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинематограф және ой-сананың байланысы; «бейне-қозғалыс», «бейне-уақыт» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

тәуелді темпоральдық өнер деген тұжырымы шындыққа сәйкес келді. Жиль Делездің киноны «бейне-қозғалыс» және «бейне-уақыт» ретінде қарастырған еңбектерінің негізінде Анри Бергсонның осы тұжырымы болды.

## 8. Жиль Делездің «бейне-қозғалыс» концепциясы

Жиль Делездің көзқарасынша, кино қозғалыс және уақыт секілді маңызды мәселелермен тығыз байланысты. Кино ол үшін нарратив заңдылықтарының көмегімен қалыптасатын әлемге жүгінген баяндау немесе кеңес киносының конструктивистері ұсынған монтаждың түрлі тәсілдері арқылы ой-идея қарама-қайшылықтарын бейнелеу емес. Жиль Делездің пікірінше, кино өзінің тәсілдері арқылы қозғалыстар мен уақыт туралы пайымдау. Яғни кино уақыт барысындағы қозғалыс бейнесін қалыптастырады. Сондай-ақ, Жиль Делезді философия мәселелеріне арналған немесе олар туралы баяндайтын фильмдер аса қызықтырмады. Ол үшін маңыздысы – киноның өзі философия формасына айналуы тиіс. Ал киноның бұл ерекшелігі ірі режиссерлерді өз заманының ірі философтарына, ойшылдарына айналдырды дейді ол.

Жиль Делез «бейне-қозғалыс» және «бейне-уақыт» деп аталатын кинодағы бейненің екі негізгі түрін ұсынды және олардың әрқайсысын бірнеше тармақтарға бөлді. Ол өз зерттеулерінде бейне-қозғалыс концепциясын қабылдау (перцепция), аса бір жан толқыныстарын білдіретін сезімдер (аффект) мен іс-әрекеттерге құрылған кинематографпен байланысты қарастырды. Делездің пікірінше, қабылдаудың сезіммен, ал сезімнің іс-әрекетпен байланысы бір тізбекті құрайды. Ал ол тізбек өз кезегінде жаңа қабылдау, түсіну, ұғынудың және сезімдер мен іс-әрекеттердің пайда болуына ықпал етеді. «Бейне-қозғалыс» классикалық реалистік кинода, әсіресе 1950 жылдардағы голливудтық фильмдерде кейіпкерді негізгі әрекет етушіге (актор) айналдырды. «Бейне-қозғалыс» концепциясы бойынша уақыт қозғалысқа тәуелді. Демек, фильмдердегі оқиғалар уақыты туралы түсінік бұлыңғыр болып келеді немесе оған тек емеурін жасалады. Тіпті, осы шақтағы бір оқиғаны баяндап келе жатып, кенет өткен уақытқа оралатын (флэшбек) немесе кейіпкердің түсі берілетін көріністердегі ментальдық және уақыттық элементтердің өзі де қимыл-қозғалыс логикасына қызмет етеді.

## 9. Жиль Делез: «бейне-уақыт» концепциясы

Бейне-уақыт ұғымының бейне-қозғалыс ұғымынан айырмашылығы өте көп. Ол тұңғыш рет соғыстан кейінгі жылдары Еуропа киносында пайда болды. Дәл осы жылдары Италиядағы неореализм киносы қимыл-қозғалыс пен перцепция байланысын тоқтатып, фильмнің әрекет етуші, қозғалыстағы кейіпкерін бақылаушы-кейіпкерге айналдырды. Жиль Делез бұл туралы былай дейді: «Егер мұндай үлкен айырмашылық неореализммен бірге соғыстан кейін пайда болса, онда бұл неореализм киносы қимыл-әрекетке бастайтын барлық сезімнің тас-талқаны шыққанын дәлелдеді деген сөз. Кейіпкерлер ендігі жерде өздері тап болған жағдайларға қалай қарауы керек екенін «білмейді». Өйткені, олар – тым қорқынышты немесе тым ғажап, иә болмаса тығырықтан шығуға мүмкін емес, яғни шешімі жоқ жағдайлар. Олай болса, мұндай кинематографиялық бейнеге уақыттық (темпоральность) сипат беруге болады. Бұл – қозғалыстан гөрі, таза күйдегі уақыт».

Осылайша, соғыстан кейінгі көптеген режиссерлердің фильмдерінде уақыт орталық элементке айналады. Бұл ретте Ясудзиро Одзу, Микеланджело Антониони, Ален Рене секілді режиссерлердің фильмдерін айтуға болады. Жиль Делез кинодағы уақыт ұғымын жекелеген бөлшектерге бөлуге болатын абстракты өлшем ретінде қарастырмайды. Уақыт ол үшін бөлінбейтін континуум, яғни дәл қазіргі шақтағы үздіксіз, тұтас әлем.

Сонымен, Жиль Делез бейне-қозғалыс және бейне-уақыт концепцияларын кино тарихының екі кезеңімен байланыстырады. Оның пікірінше, бейне-қозғалыстың мүмкіндіктері таусылғанда, алдыңғы қатарға бейне-уақыт шықты. Бұл 1945 жылдары басталды. Бейне-қозғалыс репрезентацияға бейім келеді әрі нарративке жүгінеді. Ал «бейне-уақыт», керісінше репрезентация мен нарративке тәуелсіз. Егер бейне-қозғалысқа жүгінген нарративті кино үшін нарративтің мазмұны визуалдық бейнеден гөрі маңыздырақ болса, онда бейне-уақыт алдыңғы қатарға визуалдық бейнені шығарады.

## 10. Жиль Делез және заманауи кино теориясы

Жиль Делездің киномен байланысты концепцияларын жақтаушылар, тіпті оларды толық қабылдағандардың қатары көп болды. Алайда, сынағандар да аз болған жоқ. Қалай десек те, бейне-қозғалыс



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кинематограф және ой-сананың байланысы; «бейне-қозғалыс», «бейне-уақыт» концепциялары

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

және бейне-уақыт ұғымдарының ара жігін ажыратып берген Жиль Делездің ой-тұжырымдары кино теориясын байыта түскені анық. Шын мәнінде, ол бұлтартпайтын дәлелдер арқылы кино тарихнамасының мықты үлгісін ұсынды. Жиль Делез формальды-эстетикалық және тарихи-саяси ұстанымдарға жүгіне отырып, классикалық кино мен заманауи кино арасының тым алшақ екенін дәлелдеді. Делез теориясының заманауи кино теориясынан айырмашылығы өте көп. Бүгінгі когнитивті кино теориясы Жиль Делездің ізімен семиотикалық, психоаналитикалық және феминистік кино теорияларынан бас тартуға талпыныс жасауда. Бірақ, ол еңбектерде кино тарихын кезендерге бөліп қарастыру кездеспейді. Алайда, Жиль Делездің ізбасарлары мен когнитивті теория өкілдері арасын біріктіретін ортақ пікірді кездестіруге болады. Делез теориясын қабылдамайтын немесе аса назар аудармайтын англо-америкалық когнитивизм теориясының өкілдері Делез секілді киноны терезе, тіл және көзқарас ретінде қарастырған концепцияны сын көзіне алды. Олар да киноға философия ретінде қарау керек деді. Бірақ, жаңағы айтқан когнитивизм теориясының өкілдері өз талдауларында ментальдық схема мен когнитивтік процестерге басым назар аударды.

**Негізгі терминдер:** концепция, өзіндік рефлексивтік принцип, метакинематографиялық принцип, классикалық кино, «бірізді монтаж», жиектеме парадигмасы, «конструктивтік» парадигмасы, ішкі диететикалық, сыртқы диететикалық, ментальдық бейне, субъективті сана, «бейне-кристалл», бейне-қозғалыс, бейне-уақыт, имманенттік философия, семиотика, «қозғалыстағы көріністер» теориясы, феноменология, неореализм киносы, бақылаушы-кейіпкер, репрезентация, нарратив, когнитивті кинотеория, семиотикалық кинотеория, психоаналитикалық кинотеория, феминистік кинотеория

### 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, 1968
5. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
7. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
8. Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978
9. Бергсон А. Эволюция творчества. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998
10. Делёз Ж. Кино. Кино 1 Образ-движение. Кино 2 Образ-времени. – М.: Ад Маргинем, 2004
11. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: 1993
12. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей / Составитель К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984
13. Козлов Л. Изображение и образ. – М.: Искусство, 1980
14. Туровская М. 7 ½ или фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991
15. Суркова О. С Тарковским и о Тарковском. – М.: Радуга, 2005
16. Евлампиев Е. Художественная философия Андрея Тарковского. – Уфа: ARC, 2012