



# КИНО ТЕОРИЯСЫ: ҰҒЫМДАР АРҚЫЛЫ ТАЛУҒА КІРІСПЕ

Кино эпистемология ретінде, «нейро-  
бейне» концепциясы және «эмпатия»  
теориясы





Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе

Дәріс: Кино эпистемология ретінде, «нейро-бейне» концепциясы және «эмпатия» теориясы

Дәріс авторы: Назира Мұқышева

## Мақсаты:

Киноның эпистемологиялық табиғатын, Жиль Делез теориясы мен «нейро-бейне» концепциясының өзара байланысын, кинодағы «тән-сана» және «сана-тән» ара қатынасын, Торбен Гродальдің зерттеулері мен Антонио Дамасионың үшдеңгейлі «Мен» үлгісін, Патрисия Пистерстің «нейро-бейне» концепциясын және «эмпатия» теориясын қарастыру.

## Негізгі идеялары:

### 1. Аннет Майклсон: кино эпистемология ретінде

«Кино эпистемология ретінде, «нейро-бейне» концепциясы және «эмпатия» теориясы» деп аталатын бүгінгі дәрісіміз де «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының «Кино ақыл-ой ретінде: сана және тән» бөлімінде қарастырылған кинодағы ой-сана метафорасына арналады. Бүгінгі қарастыратынымыз – киноның эпистемологиялық табиғаты, Жиль Делез теориясы мен «нейро-бейне» концепциясының өзара байланысы, кинодағы «тән-сана» және «сана-тән» ара қатынасы, Торбен Гродальдің зерттеулері мен Антонио Дамасионың үшдеңгейлі «Мен» үлгісі, Патрисия Пистерстің «нейро-бейне» концепциясы және «эмпатия» теориясы болмақ. Сонымен, киноның эпистемологиялық табиғатын қалай түсінуге болады, алдымен соны анықтап алайық.

Нью-Йорк университетінде ұзақ жылдар бойы дәріс оқыған, сыншы әрі зерттеуші Аннет Майклсон – авангард киносының белгілі теоретиктерінің бірі. Ол өзінің еңбектерінде Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Жан Эпштейн, Жермен Дюлак, Фернан Леже және Марсель Дюшан секілді авангард киносы өкілдерінің назарында үнемі қозғалыстағы көріністер болғанын қарастырды. Олардың соңынан іле-шала Пол Шаритс, Кен Джейкобс, Майк Сноу секілді америкалық кинорежиссерлер, авангард киносының ірі өкілдері бұл мәселені жан-жақты қарастыруға талпынды. Бұл режиссерлердің барлығы киноны эпистемологиялық күш ретінде таныды. Олар үшін кинематограф – жаңа дүниені, тың әлемді танып, білу ғылымы. Ал бұған басқа тәсілдер арқылы қол жеткізу мүмкін емес деді. Осы ретте Аннет Майклсонның көзқарасы Жак Лакан мен Мишель Фукодан гөрі, Жиль Делездің көзқарасына жақын болды. Жиль Делез үшін кино философиялық құрал (инструмент) болғаны, ал Жак Лакан мен Мишель Фуконың киноның эпистемологиялық ерекшелігіне күмәнмен қарағаны белгілі.

Эпистемологиялық ерекшелікті әдетте авангардтық кинематографқа немесе өнердің модерн бағытындағы шығармаларына таңатыны белгілі. Ал Аннет Майклсон өзінің мақалаларының бірінде тіпті «2001 жыл. Ғарыштық одиссея» секілді коммерциялық фильмнің өзі эпистемологиялық әсер беруі мүмкін дейді. Оның пікірінше, модернизм аясындағы суреткерлер өнердің миметикалық қызметін тоқтатып, оның орнына өнердің көмегімен таным-білімге ұмтылды. Аннет Майклсон модернизм кезеңінде концептуалдық философиялық пайымдау мен ғылыми ойлармен қатар, білім-ғылымды сезім, сезіну формасы арқылы игеру өзге өнер түрлерінен гөрі кинематографқа тиесілі екенін айтады.

### 2. Аннет Майклсонның «2001 жыл. Ғарыштық одиссея» фильміндегі «тән-сана» ара қатынасы туралы көзқарасы

Аннет Майклсон киноны ақыл-ой, сана ғана емес, сонымен бірге тән ретінде де қарастырды. Мәселен, «2001 жыл. Ғарыштық одиссея» фильмі эпистемологиялық әсер беріп қана қоймайды, сонымен бірге ондағы ғарыш кеңістігінде «қалқыған» тәнді де ұмытпауымыз керек дейді. Олай болса, - дейді ол, - кинематограф «тән-сана» философиялық ұғымын да біруақытта игере алады. Стэнли Кубрик өз фильмінде дене салмағының тым жеңіл екенін монтаж, визуалдық қатар мен музыканың үйлесімі арқылы білінер-білінбестей етіп көрсетеді. Бұл кинематографтың табиғатына тән уақыт пен кеңістікке қатысты жаңа қырын ашады. Аннет Майклсон бұл фильмдегі тән салмағы жоғалып, соншалықты жеңіл екенін көрсететін кадрлар көрермен үшін үрей, мазасыздық сезімдерін ұялататынын айтады. Ол «2001 жыл. Ғарыштық одиссея» фильмін көріп отырған көрерменнің өз тәні мен экрандағы «тән салмақсыздығын» сезінуі арасындағы айырмашылықты «фильм сюжетінің тармағы» («подсюжет фильма») деп атады. Біз әлемді мүлдем өзге қырынан тани бастаймыз. Нәтижесінде көрермен экрандағы қозғалыс динамикасына бірге қосылады. Шын мәнінде, фильм атауының өзі тән салмағы мен салмақсыздықтың ара қатынасын көрсетіп тұр. Яғни ғарыш – тәни салмақсыздық, одиссея – жердегі тәни салмақты білдіреді және оның үнемі қозғалыста екенін ұғамыз. Олай болса, тән салмағы жоғалатын кеңістіктегі үздіксіз қозғалысты



білдіреді.

Аннет Майклсонның пікірінше, салмақсыздық кеңістігінде тепе-теңдікті жоғалтып, оны қайта табу – адамның бұл өмірге келгенін еске түсіретін таза танымдық процесс. Ол «2001 жыл. Ғарыштық одиссея» фильміндегі тепе-теңдікті жоғалту және оны қайта табу туралы былай деп жазады: «Бұл фильмді қабылдаудың негізгі шарты – тепе-теңдікті жоғалтуға саналы түрде дайын болу. Біз кеңістікті және тән өлшемін бейнебір сана сахнасындағыдай жаңадан ашамыз».

Қазір Аннет Майклсон айтып отырған Стэнли Кубриктің «2001 жыл. Ғарыштық одиссея» фильміне назар аударайық.

### **3. Жиль Делез және Аннет Майклсон көзқарастарының ұқсастығы: кинодағы «тән-сана» немесе «сана-тән» бірлігі**

Аннет Майклсон өзінің зерттеулерін 1960 жылдары, ал Жиль Делез 1980 жылдары жазды. Екеуі де кинематографты эпистемологиялық «құрал» ретінде талдады. Екеуі де ақыл-сананы тәннен бөлек қарастырудың қажеті жоқ деген көзқарасты ұстанды. Олардың пікірінше, кинодағы тән ақыл-сананы тұншықтырмайды, тура осылай ақыл-сана да тәннің бар екенін «мойындайды». Сондықтан, кинематографты «тән-сана» немесе «сана-тән» бірлігінде қарастырған жөн дейді олар.

Аннет Майклсон Жиль Делез қарастырған заманауи Еуропа киносы мен солтүстік-америкалық авангард киносындағы камера қозғалысының маңызды екеніне назар аударды. Оның пікірінше, егер Италияның неореализм киносы голливудтық реализмге күмән тудырса, онда Кубрик, Шаритс және Сноу кинематографы қозғалыс пен үздіксіздікті өзгеше қабылдауға мәжбүр етті.

### **4. Когнитивті кино теориясындағы тән мен сана ара қатынасы. Торбен Гродальдің зерттеулері мен Антонио Дамасионың үшдеңгейлі «Мен» үлгісі, Еуропаның авторлық киносы**

Когнитивті кино теориясы да өз кезегінде уақыт пен кеңістік, эмоция мен іс-әрекеттер және көрерменнің санасы мен тәні арасындағы өзара байланыстарды қайта қарастыра бастады. Мәселен, даниялық кинотеоретик Торбен Гродаль 1960 жылдардағы Еуропа киносын зерттеуде жаңа принциптерді ұсынды. Оның пікірінше, жалпы өнер шығармасын жоғары мәдениетті және көпшілікке арналған деп бөлудің түп тамыры біздің сезімдеріміз бен қабылдауымызбен, әсіресе өз тәнімізді қалай қабылдайтынымызбен тікелей байланысты. Осы координаттар жүйесі тұрғысынан еуропалық авторлық киноны қарастырар болсақ, онда ол «тәнсіз», «ешкімге, ешнәрсеге де тиесілі емес», «абстракттілі», ал америкалық боевиктер «тәнге ие», «бір күйден екінші күйге емін-еркін өте алатын», «нақты» болып шығады.

Торбен Гродаль өзінің зерттеулерінде белгілі нейробиолог Антонио Дамасионың үшдеңгейлі «Мен» үлгісіне жүгінді. Бұл үлгі ойлау процесін тән жұмысымен байланыстырады. «Мен» үлгісінің алғашқы сатысы – ұйықтап жатқан «мен». Дамасио ұсынған «мен» үлгісінің екінші сатысы айналасы, ортасы әсер ететін, тек осы шақтағы тәннің базалық санасымен байланысты. Үшінші саты – нарратив деңгейінде туындаған өмірбаяндық «мен» үлгісі. Бұл үлгі бойынша адам өзінің өткен өмірі (естеліктер, жағымды-жағымсыз сәттер, жады) мен болашағына (жоспар, үміт) үнемі назар аударуы арқылы дамиды.

Кинотеоретик Торбен Гродальдің пікірінше, арт-кино тәннің базалық санасы мен өмірбаяндық «мен» үлгісі арасында алшақтық бар екенін көрсетеді. Өйткені, дейді ол, «уақыттан, кеңістіктен тыс жердегі тән» «дәл қазіргі тәнмен» еш мәмілеге келе алмайды. Бұл ретте Гродаль Ларс фон Триердің «Толқындар тоғысында» («Рассекая волны», 1996) деген фильміндегі тәни ләззатты рухани ләззатпен ұштастыруға қабілетсіз Бесс атты кейіпкерін мысалға келтіреді. Немесе, дейді ол, өмірбаяндық «мен» өткен өміріне қайта-қайта оралады және одан туындайтын естеліктері мен күйзелістері оған дәл қазіргі шақта өмір сүруге кедергі келтіреді. Торбен Гродаль бұл ретте Кшиштоф Кесьлевскийдің «Үш түс: көк» («Три цвета: синий», 1993) және Ален Рененің «Өткен жылы Мариенбадта» («В прошлом году в Мариенбаде», 1961) атты фильмдерін атайды. Оның пікірінше, еуропалық авторлық кино осы қарама-қайшылықтарды көрсету арқылы фильмнің құрылымына тәнге тәуелсіз «жан» тақырыбын енгізді. Мұны кейінірек кино мамандары авторлық көзқарас деп атады, ал көпшілік көрермен мұндай фильмдерді рухани ізденістер мен танымдық немесе философиялық парадокстар ретінде қабылдады.

Сонымен, Торбен Гродальдің пікірінше, классикалық фильм осы шақтағы базалық санамен байланысты. Ал авторлық фильм қас-қағым сәтте өтетін дәл қазіргі шақ пен мәңгілік құндылықтардың және тән мен



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино эпистемология ретінде, «нейро-бейне» концепциясы және «эмпатия» теориясы  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

сана арасындағы қарама-қайшылықтар туралы мәселелерді көтереді. Демек авторлық киноның күші шегінен шыққан сезімдер толқыны мен іс-әрекеттерді тұншықтырып, бұғаттауында (блокировать) болып отыр. Торбель Гродаль осы ұғымды кино эстетикасының жалпы үлгісі ретінде қабылдады.

## 5. Торбен Гродальдің тұжырымдары және постклассикалық кино

Егер жоғарыда айтылған Торбен Гродальдің тұжырымдарын постклассикалық киноға қатысты қолданар болсақ, онда адам зейінін аса талап ететін фильмдер (фильмы-головоломки) шегінен шыққан сезімдер толқыны мен іс-әрекеттерді тұншықтырып, бұғаттаудың мысалдары ретінде немесе «өмірбаяндық сананың» мүлдем болмауының көрінісі деп қабылдауымызға тура келеді. Олай болса, тән рухани әлемнің жаңа формасына айналады және базалық сана басымырақ келеді. Әдетте тән мен сана арасында алшақтық болған жағдайда, сананың қызметі тоқтайды немесе паталогиялық сана деген көзқарас болады. «Ал постклассикалық америкалық кинода керісінше, - дейді кітап авторлары, - тән ақыл-санаға, яғни аса жылдамдатылған белгілер мен тәни сезінулерді жеткізуші нейрондық желіге айналады. Мәселен, өзгелердің өзіне назар аударуына деген мұқтаждық, керісінше, тәннің айналасына, қоршаған ортаға «жылдам жауап беруге» үнемі дайын болуына ықпал ететін құндылыққа айналуы мүмкін».

## 6. Жиль Делездің «ми – бұл экран» тұжырымы мен Патрисия Пистерстің «нейро-бейне» концепциясы

Кино зерттеуші, Амстердам университетінің профессоры Патрисия Пистерс өзінің еңбектерінде Жиль Делез философиясына, когнитивизм мен нейропсихологияға тән ортақ негіздерді зерттей отырып, «нейро-бейне» атты жаңа термин ұсынды. «Нейро-бейне» термині Жиль Делездің «бейне-қозғалыс» және «бейне-уақыт» ұғымдарының аясын толықтырды және нейробиологияның соңғы жетістіктерін қамтыды. Патрисия Пистерс өзінің еңбектерінде Жиль Делез ұсынған бейнелерді цифрлік және бүгінгі кино аясында қарастырып, жалпы теориялық зерттеу барысын кеңейте түсті.

«Нейро-бейне» ұғымы туралы Патрисия Пистерс былай дейді: «Қысқаша айтқанда, «нейро-бейне» ұғымы Жиль Делездің «ми – бұл экран» деген тұжырымымен және оның аудиовизуалдық дүниелерді ми жұмысы арқылы қарастыру керек деген ойларымен тікелей байланысты. Бұған менің қосарым: нейро-бейненің қалыптасуына кинематографтағы өзгерістер ықпал етті деген тұжырым болып отыр. Яғни біз біртіндеп экрандағы кейіпкерлердің қимыл-қозғалысы мен іс-әрекеттерінің (бейне-қозғалыс) соңынан ілесіп отырудан алшақтап барамыз. Есесіне, өмірді, әлемді кейіпкерлердің көзімен бақылауға (бейне-уақыт) және олардың ментальдық көріністерін (нейро-бейне) қабылдауға көштік. Олай болса, бүгінгі кинематографта бейне-қозғалыстан гөрі бейне-уақыт пен нейро-бейне ұғымдарының басымырақ екенін айтуымыз керек. Бүгінгі кино шығармалары арасынан әдеттегі нейро-бейненің бірнеше мысалын келтіруге болады. Мәселен, Кристофер Ноланның «Басталу» («Начало», 2010) атты фильмінде бірнеше адамнан құралған топ кейіпкердің миына болашақты өзгерте алатын ойды кіргізуге талпынады. Ал Джеймс Кэморонның «Аватар» (2009) фильмінде аватарлар мидың жұмысын өз бақылауында ұстайды. Бұл да кино үшін адам миының, яғни санасының маңызды орын алатынын дәлелдейді. Әрине, Стивен Спилбергтің «Айрықша көзқарас» («Особое мнение», 2002) атты фильміндегі болашақ қылмыстарды алдын ала болжайтын көріпкелдерді де ұмытпауымыз керек. Мұндай фильмдерді көріп отырғанда, біз әдетте әлдебір ми-аппаратқа қосылған адамдардың іс-әрекетін бақылаймыз. Бүгінгі киноның ментальдық ерешелігін және кейіпкерлердің психикалық күйімен байланысының басымдығын әрі мұның алдындағы кинодан айырмашылығы өте көп екенін күн өткен сайын байқаймыз».

## 7. «Нейро-бейне»: «ми жұмысындағы жасандылық механизмдері» тұжырымы мен тән-сана, көрермен-фильм ара қатынасы

Патрисия Пистерс өзінің «нейрон-бейне» концепциясын Жиль Делездің «Айырмашылықтар мен қайталаулар» атты кітабының негізінде қалыптастырды. Зерттеушінің пікірінше, адам миының нейрондық желісі дәл осы схема бойынша жұмыс істейді. Айнамен байланысты нейрондарға назар аудара отырып, Пистерс әрі қарай «ми жұмысында жасандылық механизмдері бар» деген тұжырым жасайды. Италиялық белгілі нейропсихолог Витторіо Галлезенің көзқарасынша, мұндай механизмдерді адамның ішіндегі әлдебір күштер басқарып қоймайды, сонымен бірге олар өзге адамдарды бақылағанда тіпті белсенді бола түседі. Осы ретте Пистерс былай дейді: «Шын мәнінде, біз нені көреміз, ең болмағанда, неврологиялық



деңгейде соған айналамыз... Көрген дүниеміздің ықпалында боламыз».

Олай болса, фильм көрерменге, ал көрермен фильмге қалай әсер етеді деген сұрақ тағы да туындайды. Фильм алдымен миымызда өңделіп, сонан соң сезім мен тәніміздің жадында сақталатын ментальдық құрылым ба әлде оны көргеннен кейінгі талдап-екшейтін біздің тәни тәжірибеміз бе? Әрине, бұл сұрақтардың жауабын табу оңай емес. Бұл ретте фильм материалдық негізді талап етпейтін таза ақыл-сананың жемісі ме әлде тәннің көмегімен әрқилы сезім иірімдері, түйсіну, қабылдау және ойлау жұмыстары арқылы жүзеге асатын ақыл-сана ма деген заңды сұрақтар туындайды. Олай болса, иіс сезімі, тері, тән секілді өткен дәрістерімізде қарастырған қабылдаудың тәни формалары қозғалыстағы көріністерге қатысты бар болғаны метафоралар болып шығады. Немесе кинематографтың шын мәнінде ешбір өнер түріне ұқсамайтын ерекшелігі бар екенін дәлелдейді. Сондықтан да ол бізді эстетикалық тұрғыдан толғандыратын ерекшелігін анықтауға мүмкіндік береді. Бірінші жағдайда кино теориясының философиямен тығыз байланысты болғанын талап етеді. Ал екінші жағдайды қабылдайтын болсақ, онда кино теориясының философия мен когнитивизмнен гөрі, эстетика және өнер тарихымен байланысы басымырақ болады.

## 8. «Эмпатия» теориясы және бүгінгі цифрлік киноны сезім, тәни, есту, т.б. арқылы қабылдау мәселесі

Кинематограф дүниеге енді ғана келіп жатқан 1900 жылдары өнер тарихында белгілі бір әріпті бояу-түс немесе дыбыспен салыстыру арқылы тәни қабылдаудың мәнін түсіндіретін теориялар пайда болды. Солардың бірі – «эмпатия» теориясы деп аталады. Бұл теорияда визуалдық бейнелердің оны көріп отырған адамға белгілі бір психофизикалық тұрғыдан әсер беретіні туралы мәселелер қарастырылды. Немістің белгілі өнер тарихшысы, мәдениеттанушы, өнер шығармаларын зерттеуде иконологиялық тәсілді тұңғыш қолданған Аби Варбург өмірдегі құбылыстар мен адамның санасы арасын жалғастыратын символ концепциясын дүниеге әкелді.

Бір ғасыр бойы кино теориясы үнемі қойып келген сұрақтарды, жаңа өзіміз куә болғандай, XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында-ақ өнер теориясы қарастыра бастады. Осы кезеңдегі өнер теориясының басты назарында кейін кино үшін де маңызды болған төмендегідей сұрақтар болды:

1. Тактильдік сезінуді сөздің көмегімен және визуалдық бейне арқылы жеткізуге мүмкіндік бар ма?
2. Сезім арқылы қабылдауды адам өзінің ішкі сөзімен ойша түйіндей ала ма?
3. Гаптикалық қабылдауда көздің қаншалықты маңызы бар?

Жоғарыдағы сұрақтардан байқағанымыздай, көру мен сезімнің басқа түрлері арасын нақты шекараға бөлу мүмкін емес. Сонымен бірге, визуалдық қабылдау мен тәни қабылдаудың, яғни көрерменнің фильм әлеміне еніп, оны өз сезімі арқылы өткізуі арасындағы белгілі бір айырмашылықтардың бар екеніне күмән келтірмейді. Осы ретте неміс философы, мәдениет теоретигі, әдебиет сыншысы, аудармашы Вальтер Беньяминнің шығарманың тауарға айналуына қатысты мынандай пікірі бар: тұтынудың капиталистік қоғамы тауардың визуалдық көрінісінің тартымдылығына жүгінеді. Ал визуалдық тартымдылыққа деген сұраныс шығарманы тауар ретінде қабылдауға алып келеді.

Әрине, бүгінгі таңда кино (толығымен десек те болады) цифрлік технологияға көшті. Олай болса, цифрлік көріністерді қай шамаға дейін визуалдық тұрғыдан қабылдауға болады деген сұрақ туындайды. Оларды «тәни» немесе «гаптикалық» тұрғыдан қабылдай аламыз ба? Мишель Шион өзінің дыбыс арқылы қабылдау туралы теориясында жаңа цифрлік дыбысқа қатысты «естілген» деген сөздің орнына, «санаулы» деген сөзді қолданады. Олай болса, цифрлік көріністерді сипаттауда қолданылатын метафоралар «көру» және «көз» ұғымдарынан гөрі, кәдімгі қамыр немесе пластилин секілді формасын кез келген уақытта және оп-оңай өзгерте алады деген ұғыммен байланысты болуы мүмкін. Иә болмаса су мен сұйық май секілді құрамы әрқилы сұйықтықтардың қосындысы секілді болуы да ғажап емес. Бұл ретте екі түрлі сұйықтықтың қосындысы нәтижесінде пайда болған жаңа сұйықтықты көзбен көре аламыз, бірақ оның қайсысы су, қайсысы сұйық май екенін ажыратудың мүмкін емес екені белгілі. Сондықтан, цифрлік кино, ондағы көріністерді қабылдау мәселелерін қарастыру өте маңызды деп ойлаймыз. Бұл мәселелерге келесі дәрістерімізде назар аударатын боламыз.

Сонымен, құрметті көрермен бүгінгі күнге дейінгі 22 онлайн-дәрісімізде «Кино теориясы. Ұғымдар арқылы тануға кіріспе» кітабының авторлары ұсынған кинодағы терезе және жиектеме, айна, көз-жанар, тері/тән, киноны есту арқылы қабылдау және ой-сана атты жеті концептуалдық метафораны қарастырдық. Шынында да, бұл метафоралар кинематографтың тарихы мен кино теориясына басқа қырынан қарауға



Кітап: Кино теориясы: ұғымдар арқылы тануға кіріспе  
Дәріс: Кино эпистемология ретінде, «нейро-бейне» концепциясы және «эмпатия» теориясы  
Дәріс авторы: Назира Мұқышева

жетелейді. Сонымен бірге, бұл кітаптың 120 жылдық тарихы бар кино өнерінің теориясын бір жерде тоғыстырған сүбелі еңбек екенін айтуымыз керек. Ал енді жаңағы айтқан жеті метафораның бүгінгі цифрлік киномен байланысы бар ма деген сұрақ туындайды. Шынында да, заманауи кино үшін өте қызықты сұрақ деп ойлаймын. Келесі үш дәрісімізде енді осы мәселеге назар аударатын боламыз. Ал енді келесі дәрістерімізде кездескенше қош-сау болыңыздар.

**Негізгі терминдер:** авангард киносы, эпистемология, коммерциялық фильм, модернизм, «тән-сана» немесе «сана-тән» бірлігі, когнитивті кино теориясы, уақыт, кеңістік, авторлық кино, арт-кино, «Мен» үлгісі, нарратив, постклассикалық кино, нейрондық желі, нейрон-бейне, бейне-қозғалыс, бейне-уақыт, «эмпатия» теориясы, «символ» концепциясы, цифрлік кино

### 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. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994
4. Арнхейм Р. Современное искусство и кино // Киноведческие записки, № 70
5. Балаш Б. Кино, становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968
6. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: в 6 т. – М.: Искусство, 1968
7. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972
8. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974
9. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Искусство; ТПО Истоки, 1992
10. Вейцман Е. Очерки философии кино. – М.: Искусство, 1978
11. Бергсон А. Эволюция творчества. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998
12. Делёз Ж. Кино. Кино 1 Образ-движение. Кино 2 Образ-времени. – М.: Ад Маргинем, 2004
13. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: 1993
14. Строеие фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей / Составитель К. Разлогов. – М.: Радуга, 1984
15. Козлов Л. Изображение и образ. – М.: Искусство, 1980
16. Бергер Джон. Искусство видеть. – СПб.: Клаудберри, 2012
17. Майклсон А. Покази твой шрамы: массовая культура и Gesamtkunstwerk / Перевод с английского Н. Цыркун // Киноведческие записки, 2003, № 62
18. Майклсон А. Доктор Крейз и мистер Клер // Киноведческие записки, № 8
19. Майклсон А. С точки зрения американского андерграунда... // Веселу ведет Михаил Ямпольский // Киноведческие записки, № 35
20. Майклсон А. Нагиса Осима: кино субъективности // Киноведческие записки, № 75
21. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012
22. Grodal T. Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. – Oxford: Clarendon Press, 1997