

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

УДК 791.43: 791.4 (574)

Б 18

На правах рукописи

БАЙМУХАНОВА СНЕЖАНА ЗАЙНУЛОВНА

Методология визуальных решений в кинооператорском искусстве
Казахстана (1930-2020 гг.)
6D041600 – Искусствоведение

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
доктор PhD
Ногербек Б. Б.

Зарубежный консультант:
доктор PhD, профессор
Мартонова А.

Республика Казахстан
Алматы, 2025

**МЕТОДОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ
В КИНООПЕРАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА
(1930-е – 2020-е годы)**

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМА	
1.1 Концептуальные и методологические основы исследования визуального образа	16
1.2 Выразительные средства в структуре изобразительного решения игровых фильмов	26
1.3 Художественно-изобразительные приемы как язык социальной коммуникации в игровом кинематографе	35
Выводы по 1 разделу	48
2. РАЗВИТИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ МЕТОДОВ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА	
2.1 Формирование визуальных методов в операторских работах (1930-1960 гг.)	49
2.2 Эволюция визуальных образов в операторских работах (1960-1980 гг.)	63
2.3 Трансформация визуальных образов в фильмах казахской новой волны (1980-2001 гг.)	74
Выводы по 2 разделу	84
3. МЕТОДОЛОГИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ КИНООПЕРАТОРОВ КАЗАХСТАНА	
3.1 Специфика изобразительного решения фильмов в современном казахском игровом кино (2001-2010 гг.)	85
3.2 Влияние современных технологий на формирование операторского стиля игровых фильмов (2010-2020 гг.)	90
3.3 Новые тенденции и подходы в отечественном операторском искусстве (с 2020 по н.в.)	105
Выводы по 3 разделу	116
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	117
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	121
ПРИЛОЖЕНИЕ А	129
ПРИЛОЖЕНИЕ Б	131
ПРИЛОЖЕНИЕ В	133
ПРИЛОЖЕНИЕ Г	139

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика диссертационной работы

Диссертационная работа посвящена всестороннему исследованию методологии визуальных решений в кинооператорском искусстве Казахстана, охватывая период с 1930-х до 2020-х годов. В ней рассматриваются вопросы киноязыка, операторских приёмов и их эволюции в контексте национальной кинематографии. Исследование направлено на выявление специфики операторской работы в казахстанском кинопроцессе, анализу ключевых методов визуальных решений и определению их функциональной роли в создании художественного образа.

Актуальность диссертационного исследования

Кинооператорское искусство в Республике Казахстан имеет столетнюю историю, уходящую своими истоками в 1910-е годы. В течение этого периода было создано значительное количество фильмов, отражающих культуру, историю, а также социальные и политические аспекты жизни страны. Историческая ретроспектива развития методов операторского искусства в Казахстане, охватывающая период с 1930-х до 2020-х годов, представляет собой важный этап исследования, способствующий реконструкции художественных традиций казахского кинематографа. Анализ этих этапов позволяет не только выявить параллели и преемственность в развитии киноязыка, но и определить особенности национального кинооператорского мышления в контексте глобальных тенденций развития киноискусства.

Президент Республики Казахстан Касым-Жомарт Кемелұлы Токаев внес в Закон Республики Казахстан «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Казахстан по вопросам Государственной образовательной накопительной системы, исключения излишней законодательной регламентации в сферах информации, общественного развития, культуры и архивного дела» поправки предусматривающие «пакет мер поддержки креативной индустрии» [1]. В этом контексте становится очевидной возрастающая актуальность идейно-тематической репрезентации каждого кинопроизведения. Кинематограф, особенно в настоящее время, становится важным инструментом сохранения общечеловеческих ценностей, одновременно соответствуя национальной идентичности и духовным ориентирам.

Актуальность исследования обусловлена рядом факторов, как теоретических, так и практических, что выявляет высокую значимость данной темы в современном научном дискурсе в области киноискусства. Прежде всего, изучение концептуальных и методологических основ исследования визуального образа как ключевого элемента изобразительного решения фильма является необходимым условием для глубокого понимания эстетических и семиотических процессов, протекающих в национальном кинематографе. В условиях активной трансформации мировоззренческих и технологических парадигм, исследование выразительных средств и художественно-изобразительных приемов в игровом кинематографе приобретает особую актуальность, поскольку позволяет выявить эволюцию средств визуального воздействия на аудиторию и проанализировать

их взаимосвязь с общественными и культурными изменениями. Кинематографическая отрасль играет фундаментальную роль в формировании культурных, социальных, экономических процессах. Особое внимание в исследовании уделяется методологии визуальных решений в работах современных кинооператоров Казахстана, что обусловлено существенным влиянием цифровых технологий и современных производственных процессов на формирование операторского стиля. Новые тенденции и подходы в отечественном кино, интеграция инновационных технических средств, а также эксперименты в области визуального языка обуславливают необходимость системного анализа и методологического осмысления современных операторских практик. Советский кинооператор Владимир Нильсен в своей книге «Изобразительное решение фильма» пишет: «Кинематограф – искусство громадных возможностей. Это искусство, создаваемое коллективом, в котором оператору принадлежит ответственная и почетная роль. В то же время кинематограф по своей природе – искусств изобразительное, и об этом не следует забывать. ...Кинематограф существует только в зрительных образах. И эти образы не могут быть созданы без органического творческого участия кинооператора» [2]. Настоящая книга основана на анализе примеров из собственной практической деятельности, а также размышлениях и комментариях автора, направленных на осмысление специфики профессии кинооператора.

История национального кинематографа требует всестороннего и последовательного изучения в современном киноведении, а не фрагментарного анализа отдельных его этапов. В этом контексте важно отметить, что национальный кинематограф неоднократно становился предметом внимания специалистов, которые проводили разнообразные исследования, охватывающие различные направления и аспекты его развития. Однако, разборов, посвященных визуально-пластическим решениям в работах казахстанских кинооператоров (на примере игровых фильмов 1930-2020 гг.) не проводилось. Именно поэтому в рамках данной докторской диссертации проведена научно-исследовательская работа по определению особенности методологии визуальных решений при создании определенных зрительных образов казахстанскими кинооператорами в игровых кинофильмах, снятых с 1930-х по 2020-е годы. Анализ использования тех или иных творческих приемов при создании визуально-пластических образов национальными кинематографистами позволит глубже и точнее определить их место и вклад в развитие киноискусства страны. Комплексный анализ позволяет увидеть какие, методы используются в работе современных кинематографистов, с чем связаны их поиски визуальности. Ведь именно в искусстве формируются каноны и традиции, которые служат опорой для современных художественных поисков и открытий. Визуальный киноязык, являясь сложной системой выразительных средств, становится инструментом художественного осмысления значимых общественных тем.

Значимую роль в кинематографе всегда играло изображение. С момента появления кино как нового вида аттракциона поиски выразительности

визуального образа не прекращались, что в итоге превратило кино в самостоятельное искусство. В тот период операторы в основном были любителями фотографии или стремились к быстрому заработку, вследствие чего операторское искусство формировалось преимущественно практическими методами. Постепенно, опираясь на искусства и науки, зарекомендовавшие себя задолго до этого, оно эволюционировало, а эстетика изобразительного решения фильмов постоянно менялась, формируя арсенал выразительных средств.

В операторскую профессию регулярно приходили новые талантливые мастера, каждый из которых отличался своими творческими устремлениями, методами съемки и изобразительной манерой. Таким образом, на смену первому поколению профессиональных кинооператоров игрового кино приходили новые поколения операторов, которые вносили в киноязык собственные авторские интонации, тем самым расширяя визуальный арсенал национального кинематографа: Искандер Тынышбаев, Яков Смирнов, Александр Фролов, Капийт Аманбаев, Михаил Аранышев, Асхат Ашрапов, Марк Беркович, Геннадий Новожилов и другие. Позднее в их ряды вошли Абильтай Кастеев, Энуар Даулбаев, Алексей Беркович, Сагатбек Махмут, Александр Нилов, Анатолий Мищенко, Федор Аранышев, Мурат Айманов, Георгий Гидт, Михаил Васильев, Леонид Кузьминский, Геннадий Ройтман, Болат Сулеев и Аубакир Сулеевы, Мурат Нугманов, Борис Трошев и многие другие. На сегодняшний день в отечественном кинематографе работают кинооператоры разных поколений – Александр Рубанов, Мурат Алиев, Марс Умаров, Александр Плотников, Александр Костылев, Ренат Косай, Искандер Нарымбетов, Максим Задарновский, Казбек Амержанов, Нурлан Баянов, Азиз Жамбакиев, Ермек Птыралиев, Азамат Дулатов, Самат Шарипов, Айгуль Измаганбетова, Азамат Жанабеков, Кайрат Темиргалиев, Айдар Шарипов, Айдар Оспанов, Таншерхан Тансыкбаев и многие другие.

В связи с этим возникает необходимость в проведении исследования визуальных методов и выразительных средств, использованных кинооператорами разных поколений. Критерием отбора материала послужила его «шедевральность», проявившаяся в успешной кинофестивальной судьбе этих произведений.

Проведя историческое исследование и анализ изученного материала, целесообразно будет сделать некоторые выводы в плане перспектив развития операторских методов в национальном кинематографе, позволившее более глубоко понять эволюцию и характеристики данной кинематографической отрасли.

Рассмотрение и изучение методологии визуальных решений в кинооператорском искусстве Казахстана с 1930-х по 2020-е годы отражает эволюцию национальной идентичности и технологических изменений. Это обуславливает разнообразие подходов к формированию визуального языка в контексте истории казахстанского кинематографа. Влияние советского кинематографа, развитие перестроечного кинематографа, а также интеграция мировых достижений в области киноязыка и методов работы с камерой,

способствовали формированию кинооператорской эстетики, в которой сочетаются элементы казахстанской культуры, символики и разнообразные принципы визуального повествования. Исследование этих аспектов через призму кинооператорской работы позволяет выявить ключевые методологические стратегии и их влияние на развитие киноискусства Казахстана в исследуемый период, которые ранее в национальном киноведении не проводились.

Объект исследования

Визуальные решения в кинооператорском искусстве.

Предмет исследования

Методология визуальных решений в фильмах кинооператоров Казахстана.

Цель исследования

Выявить и научно обосновать эволюцию методологии визуальных решений в кинооператорском искусстве Казахстана в период с 1930 по 2020 год, проанализировав художественные, стилевые и технологические трансформации операторского искусства в контексте социокультурных изменений.

Задачи:

Научно обосновать концептуальные и методологические основы исследования визуального образа в операторском искусстве как ключевого элемента киноязыка и выявить специфику выразительных средств в структуре изобразительного решения игровых фильмов и определить их функциональную роль в построении визуального ряда;

- проанализировать художественно-изобразительные приёмы как средства социальной коммуникации в игровом кинематографе;

- проследить становление визуальных методов в операторских работах казахстанского кино периода 1930-1960-х годов.;

- исследовать эволюцию визуальных образов в операторском искусстве Казахстана на этапе 1960-1980-х годов с акцентом на художественные трансформации;

- проанализировать трансформацию визуального киноязыка в фильмах казахской новой волны (1980-2001 гг.) в контексте изменений эстетики и социального дискурса;

- определить специфику изобразительного решения фильмов в современном казахском игровом кино периода 2001-2010 гг. в контексте стилевых и тематических преобразований;

- проанализировать влияние современных цифровых технологий на формирование операторского стиля казахских игровых фильмов 2010-2020 гг.;

- выявить новые тенденции и подходы в развитии отечественного операторского искусства в контексте постсовременного этапа (с 2020 года по настоящее время).

Степень изученности темы исследования

Вопросы изучаемые докторантом, содержат в себе несколько взаимосвязанных направлений: рассмотрение понятия образ в визуальных видах искусств; определение выразительных средств в структуре игровых фильмов; исследование становления и развития художественно-изобразительных приемов в мировом кинопроцессе; анализ художественно-эстетических особенностей в работе кинооператоров Казахстана; визуальная специфика изобразительных решений в творчестве казахских кинооператоров; перспективный анализ изучения потенциального развития тенденций в операторском искусстве Казахстана.

О выразительных возможностях кинематографа размышляли философы, киноведы, практики кинематографии, культурологии. В связи с этим важными оказались труды и исследования зарубежных, российских, казахстанских, историков и теоретиков кино, культурологов, в также практиков в области кинематографии.

Например, в области визуальной культуры интересны следующие западные исследования: французский теоретик французский философ Андри Бергсон видел эволюцию как творческий выбор [7]; Жан Митри рассмотрел возможности субъективной камеры в статье «Субъективная камера» [44]; французский философ Абраам Мольт определил художественное восприятие информации через эстетику в монографии «Социодинамика культуры» [6]; французский теоретик Кристиан Метц рассмотревший кино с применением метода психоанализа и лингвистики [10]; словенский культуролог Славой Жижек интерпретировал кинематограф через призму современной социологии [14]; американский исследователь визуальной культуры Уильям Джон Томас Митчелл в «Иконология. Образ. Текст. Идеология» [12] изучал риторику образности; Мэри Бирд «Цивилизации. Образы людей и богов в искусстве от Древнего мира до наших дней» [15]; Гордон Грей исследует связь кинематографа с формированием культурной идентичности в книге «Кино: визуальная антропология» [3].

Значительный вклад в решение проблемы внесли зарубежные кинокритики и теоретики: французский кинокритик Андре Базен «Что такое кино?» [34] осмыслил роль кино среди других видов искусств; американский кинокритик Рудольф Арнхейм рассмотрел визуальное восприятие через призму психологических аспектов «Искусство и визуальное восприятие» [8]; американский теоретик искусства Михаил Ямпольский разобрал понятие и суть кинокритики в работе «Что такое кинокритика» [19];

Практики объясняют технологию киноиндустрии: Питер Уорд описал создание выразительного построения кадра в книге «Композиция кадра в кино и на телевидении» [55].

Советские психологи и культурологи: культуролог Юрий Лотман рассмотрел семиотическую систему кинематографа в исследовании «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [29]; культуролог Елена Петровская в формате лекций, составляющих книгу «Теория образа» [13] делает обзор основных

авторов размышляющих на тему визуального образа; культуролог Кирилл Разлогов проследил эволюцию выразительных средств экрана в «Искусство экрана: проблемы выразительности» [20]; Олег Арсон проанализировал изменения восприятия кинофильмов зрителями в «Метакино» [112]; социологи: Андрианова Е. В., Давыденко В. А., Черненко А. рассмотрели кино как средство коммуникации [54].

Киноведы: Сергей Фрейлих изучал кинематографический процесс в «Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского» [98]; Лариса Зайцева «Экранный образ» [109]; Сергей Филиппов уделяет внимание развитию киноязыка «Киноязык и история» [47].

При анализе проблемы взаимовлиянии экранного творчества и обеспечивающих его технологий автор опирается на труды практиков в киноиндустрии: Сергей Эйзенштейн анализирует свое творчество в «Избранные произведения» [66]; кинооператор Владимир Нильсен делиться выводами о собственных поисках максимальной визуальной выразительности в книге «Изобразительное решение фильма» [2]; Анатолий Головня пишет о специфике профессии кинооператора в «Мастерство кинооператора» [32]; кинооператор Марина Голдовская анализирует эволюцию технических изобретений в книге «Творчество и техника» [42] и опыт советских кинооператоров в работе «10 операторский биографий» [50]; Андрей Тарковский «Запечатленное время» [37]; сценарист Юрий Арабов «Кинематограф и теория восприятия» [36].

Важными в работе над диссертацией оказались труды, посвященные изучению культуры и искусства республики. В соответствии с целями и задачами исследования, использованы работы культурологов под редакцией Мурата Ауэзова и Мирлана Каратаева исследовавших образ мира казахского народа в книге «Кочевники. Эстетика» [83];

Казахское кино изучали киноведы: Кабыш Сиранов в первой книге о молодом казахском кинематографе постарался проанализировать важность этого явления в книге «Киноискусство Советского Казахстана» [76]; киновед Бауыржан Ногербек исследовал теорию и историю кино, фольклорные традиции в книгах: «Кино Казахстана» [99], «На экране «Казахфильм» [92], «Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино» [87], Гульнара Абикеева исследовала формирование национальных идентичностей в книге «Нациостроительство в Казахстане и других республиках Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе» [105], исследовала историю и перспективы развития в книгах: «Кино Центральной Азии (1990-2001)» [106] и «Кино Независимого Казахстана» [104]; Назира Мукушева провела анализ кинематографа в книге «Казахское кино, вчера и сегодня» [77]; Инна Смаилова проанализировала творчество кинорежиссеров трех поколений в работе «Спор кинокритики с киноврединой по поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что люблю, что вдохновляет» [102]; Алма Айдар в диссертации «Особенности художественного кино в казахском арт-художественном кино» [108] исследовала художественную специфику арт-синема в игровом кино;

Практики в области кино: кинооператор Георгий Новожилов «В объективе жизнь» [78] делиться своим опытом работы в кино; Марк Беркович «Кинолента неоконченной жизни» [96]; Аида Машурова в диссертации «Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии» [130] изучила и систематизировала женские образы; Серик Абишев изучил проблемы «партизанского кино» в исследовании «The Phenomenon of Partisan Cinema: Alternative Film Production in Kazakhstan» [118] и влияние современных технологий на производство в работе «Компьютерные технологии и медиатехнологии в казахстанском независимом кино» [124]; Шарипа Уразбаева «Репрезентация гендера в современном казахском кино» [121].

Эти труды в той или иной степени рассматривали вклад и важность кинооператоров в создании кинофильмов, но визуальные решения в творчестве кинооператоров, не являлись в них основной темой.

Методологической основой стали концептуальные работы по искусствоведению: французского теоретика кино Марселя Мартена «Язык кино» [35], американского профессора Брюса Блока, рассмотревшего принципы организации визуального повествования в книге «Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых технологий» [53].

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1930-х по 2020-е годы, что позволяет проследить эволюцию визуальных решений в кинооператорском искусстве Казахстана.

Достоверность исследования обеспечивается аналитической работой с изобразительными и звуковыми средствами выразительности различных экранных произведений, репрезентативностью анализируемых материалов, широким использованием искусствоведческой литературы по исследуемому вопросу. Анализ обозначенных в диссертации проблем ведется в основном на двух тесно взаимосвязанных уровнях - теоретическом и практическом.

Методы исследования.

В изучении особенностей визуальных решений в кинооператорском искусстве, использовался комплекс методов современного киноведения, направленных на теоретическое и историко-художественное осмысление рассматриваемых проблем. Каждый из этих методов имеет свою специфику и внес важный вклад в данное исследование.

-историко-киноведческий анализ использовался для качественного разбора стилистических тенденций, жанровых особенностей кинолент;

-искусствоведческий анализ позволил рассмотреть композицию кадра, цвет, свет, операторскую работу;

-семиотический анализ выявил значение визуальных кодов, символов;

-технологический анализ помог осмыслить художественные и технические решения, выявить влияние цифровых технологий на стиль аналитический метод использовался для детального изучения и разбора визуальных решений, применяемых кинооператорами. Этот метод позволил изучить различные аспекты визуальных решений, такие как композиция кадра, освещение, цветовая палитра и движения камеры. Аналитический метод способствовал глубокому

разбору и пониманию визуального решения, а также определению его влияния на общую эстетику и эмоциональное воздействие на зрителей. Использование этого метода позволило увидеть широкий спектр вариантов и подходов в кинооператорском искусстве Республики Казахстан. Через него изучали стиль и эстетику казахстанского кино, выявляли общие черты и особенности визуальных решений, а также анализировали их влияние на общий стиль и эмоциональное воздействие на зрителей.

-метод систематизации был использован в целях структуризации данных и результатов исследования о визуальных решениях в кинооператорском искусстве Республики Казахстан. Метод систематизации способствовал изучению визуальных решений, основываясь на проведенном исследовании и анализе фильмов, что позволило установить определенную организацию в представлении о визуальных решениях в казахстанском кинооператорском искусстве и сделать выводы об их разнообразии и вкладе в культурное наследие страны. Метод систематизации был выбран для изучения визуальных решений, применяемых в кинооператорском искусстве всех периодов времени. Использование этого метода способствовало созданию систематического обзора визуальных решений, что позволило получить глубокое понимание различных подходов и тенденций в кинооператорском искусстве Республики Казахстан.

-сравнительно-сопоставительный метод позволил сравнить выбранные фильмы по различным аспектам, включая жанр, визуальные решения, сюжет, социальное содержание. Благодаря методу сравнения, было изучено, как визуальные решения и кинооператорское искусство отражается в каждом из этих фильмов и как они соответствуют казахстанской культуре и традициям. Использование этого метода помогло выявить общие черты и различия визуальных решений в выбранных фильмах и оценить их влияние на общее впечатление от просмотра и восприятие фильмов.

-художественно-психологический анализ не нарративных средств экранной выразительности, создаваемых техническими средствами, выявил особенности зрительского восприятия экранного пространства и времени, светового и цветового решения;

-компаративный анализ применялся в исследовании закономерностей взаимодействия творческого замысла и технологических возможностей его исполнения на разных этапах развития экранных искусств.

-интервьюирование использовался как первичный метод получения информации, с целью лучше узнать позиции кинооператоров работы, которых исследуются в данной работе

В целом в работе использовался интегрированный подход к проблеме создания и восприятия кинематографических средств выразительности кинооператорами на протяжении всех рассматриваемых автором периодов.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в комплексном и систематическом исследовании концептуальных и методологических основ визуальных решений в киноискусстве, а также в

системном анализе эволюции операторских методов в отечественном кинематографе.

- Обоснована концептуально-методологическая база визуальных решений в операторском искусстве и разработана междисциплинарная модель анализа визуального образа, объединяющая теорию киноязыка и изобразительного искусства, что позволяет рассматривать их как универсальный механизм экранной коммуникации. Систематизирована структура выразительных средств игровых фильмов и определена их роль в формировании целостного визуального ряда, расширяя понимание экранной выразительности;

- проанализированы художественно-изобразительные приёмы как самостоятельный инструмент социальной коммуникации в игровом кинематографе, обеспечивающий передачу ценностных и идеологических смыслов посредством визуального языка. Также определена роль и функции визуальных решений в формировании художественного смысла фильма, что позволяет выявить их влияние на восприятие кинематографического нарратива и переосмыслить операторское искусство в контексте социокультурной парадигмы;

- проведён комплексный анализ становления визуальных методов в операторском искусстве казахского кино 1930-1960-х годов, выявлены стилевые и выразительные особенности раннего этапа развития национального визуального киноязыка, что позволяет глубже понять истоки и художественные принципы казахского кинематографа;

- выявлен и систематизирован процесс эволюции визуальных образов в операторском искусстве Казахстана 1960-1980-х годов с акцентом на художественные трансформации, что расширяет представление о развитии национального киноязыка и отражении социокультурных изменений в визуальной эстетике данного периода;

- проанализирована трансформация визуального киноязыка в фильмах казахской новой волны 1980-2001 годов с акцентом на эстетические инновации и изменение социального дискурса, а также в анализе экспериментальных подходов к построению визуального нарратива, что позволило выявить новые формы экранного выражения и их роль в отражении общественно-культурных процессов в казахском кинематографе данного периода;

- выявлена специфика изобразительного решения казахстанских игровых фильмов 2001-2010 годов в контексте стилевых и тематических преобразований, проанализирована адаптация традиционных визуальных приёмов к условиям глобального кинорынка и цифровой среды, что позволило определить влияние национальных культурных кодов на формирование современного визуального стиля и художественных моделей экранного высказывания в постсоветском пространстве;

- проанализировано влияние современных цифровых технологий на формирование операторского стиля казахских игровых фильмов 2010-2020 годов, выявлена трансформация визуальных решений и новые эстетические и технические подходы. Исследована интеграция цифровых методов съёмки и

компьютерных технологий, включая искусственный интеллект, а также их влияние на модификацию традиционных операторских методик и художественных решений в кинопроизводстве;

- выявлены новые тенденции и подходы в развитии отечественного операторского искусства с 2020 года по настоящее время на основе систематического анализа современных концепций и экспериментальных форм, а также определена роль междисциплинарных процессов, способствующих синтезу традиционных и инновационных визуальных практик, что открывает перспективы переосмысления кинооператорского искусства в постсовременном контексте.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Визуальный образ в игровом кинематографе представляет собой сложную семиотическую систему, в которой кинооператорские приемы (композиция, свет, цвет, движение камеры) выполняют не только эстетическую, но и семантическую функцию. Его формирование подчиняется закономерностям визуального языка, выявляемым через методы структурного анализа, семиотики и герменевтики. В современной кинопрактике прослеживается тенденция к синтезу традиционных выразительных операторских приёмов с новыми цифровыми технологиями, что способствует усилению эмоционального воздействия на зрителя, акцентированию драматургических узлов и формированию стилистической целостности фильма;

2. Художественно-изобразительные приёмы в игровом кино, реализуемые через операторскую работу, выполняют многослойную социально-коммуникативную функцию: они структурируют повествование, отражают психологическое состояние персонажей и определяют восприятие зрителя. Визуальные решения становятся неотъемлемой частью художественной концепции фильма, обеспечивая его жанровую идентификацию и авторский стиль, а также играют ключевую роль в передаче национального колорита, культурных кодов и художественных традиций посредством выбора световых решений, композиции и визуальных мотивов.

3. В период 1930-1960-х годов в казахском кинооператорском искусстве сформировались визуальные каноны под влиянием советской идеологии и эстетики социалистического реализма, что проявилось в хроникально-документальной стилистике, преобладании общих и панорамных планов, статичной камере и классических композиционных решениях. Композиция, свет, симметрия и символизм цвета опирались на традиции живописи и театра, способствуя созданию идеологизированного визуального языка. Эти особенности отчетливо прослеживаются в фильмах «Амангельды», «Ботагоз», «Поэма о любви», «Девушка-джигит», «Наш милый доктор», «Его время придет», где экранный образ формируется как коллективистская модель, отражающая доминирующий политический дискурс эпохи.

4. В период 1960-1980-х годов в операторском искусстве Казахстана формируется визуальная модель национальной самобытности, развивающаяся под влиянием советской киношколы и сочетающая идеологизированные

принципы с поэтической образностью. Для данного этапа характерны статичная камера, акцент на лицах и предметах национальной принадлежности, использование метафор, панорам и внутрикадрового монтажа. Эти особенности отчетливо проявляются в фильмах «Сказ о матери», «Меня зовут Кожа», «Следы уходят за горизонт», «Безбородый обманщик», «Земля отцов», «Ангел в тюбетейке», «Кыз-Жибек», где операторские решения становятся основой визуального языка, направленного на выражение национальной идентичности в условиях идеологического давления.

5. В период с 1980-х по 2000-е годы в отечественном операторском искусстве наблюдается переход от советских визуальных канонов к формированию новых выразительных средств, отражающих поиск национальной идентичности и адаптацию к постсоветской реальности. Этот этап характеризуется трансформацией визуальных решений: доминируют статичные камеры, длительные планы, внутрикадровый монтаж, неторопливое ритмическое построение, использование визуальной метафорики и приемов «восьмёрки». Подобные стратегии отчётливо прослеживаются в фильмах «Балкон», «Игла», «Женщина дня», «Жизнеописание юного аккордеониста», «Кардиограмма», «Заман-ай», где визуальный язык становится инструментом художественного осмысления культурной и социальной трансформации.

6. С 1990-х по 2010-е годы визуальные решения в казахском операторском искусстве претерпели значительные изменения под воздействием технологического прогресса и влияния западного кинематографа. Переход от плёнки к цифровым форматам, внедрение высокотехнологичного оборудования (светочувствительные камеры, дроны, стабилизаторы) и акцент на крупные и средние планы способствовали формированию новых визуальных стратегий и поиску кинематографической идентичности. Эти тенденции отчётливо прослеживаются в фильмах «Молитва Лейлы», «Маленькие люди», «Тюльпан», «Подарок Сталину», «Ойпырмай, или дорогие мои дети», где операторские решения отражают этап переосмысления визуального языка в условиях цифровизации и глобальных художественных влияний.

7. В 2010-2020 годах операторское искусство казахского игрового кино испытало заметное влияние международных киноязыковых тенденций, что привело к формированию уникального визуального стиля, сочетающего глобальные художественные практики и национальные культурные коды. Заимствование таких приёмов, как использование ручной камеры, статичные планы с действием внутри кадра, нестандартное освещение, символика цвета и панорамные съёмки, обеспечило синтез традиционного и современного в визуальном ряде. Эти особенности прослеживаются в фильмах «Сказ о розовом зайце», «Уроки гармонии», «Шлагбаум», «Книга легенд», «Дорога к матери», «Таинственный лес», «Схема», «Конокрады. Дорога времени», «Жёлтая кошка», где операторские решения способствуют становлению нового этапа визуальной выразительности в казахстанском кинематографе мейнстрим-направления.

8. С 2020 года в игровом кино Казахстана визуальные решения приобретают функцию выразителя национальной идентичности, интегрируя культурные

символы, фольклорные мотивы и этническую визуальность с универсальными выразительными средствами современного киноязыка. Характерными чертами операторской стилистики становятся статичная камера, глубинная композиция кадра, использование ручной камеры и стедикама для передачи естественности восприятия, а также визуальная метафоричность и сдержанная цветовая палитра. Эти тенденции, проявившиеся в фильмах «Қаш», «Велошах», «Ласточка», «Степной волк», «Эвакуация», формируют новую визуальную эстетику, отражающую синтез традиционного и глобального, что способствует укреплению национальной самобытности и её международной репрезентации.

Теоретическое и практическое значение исследования

Теоретическая значимость исследования проявляется в расширении и углублении понимания визуального языка кино. Работа систематизирует и концептуализирует существующие подходы к визуальным решениям, что способствует формированию более интегрированной и комплексной теоретической базы, которая может быть использована киноведами для дальнейших научных исследований. Кроме того, диссертация обогащает академическую дискуссию о роли оператора в формировании художественного смысла фильма, подчеркивая взаимосвязь между визуальными решениями и кинематографическим нарративом.

Практическая значимость заключается в предоставлении конкретных методологических инструментов и рекомендаций для специалистов в области кинооператорского дела. Разработанная классификация выразительных средств и анализ эволюции операторских методов позволяют кинооператорам и режиссерам более осознанно подходить к созданию визуальных решений. Практические выводы исследования способствуют повышению уровня профессиональной подготовки операторов, стимулируют внедрение инновационных технологий в процесс съемки и постпродакшна, что, в свою очередь, содействует развитию отечественного кинематографа.

Для студентов высших учебных заведений диссертация представляет собой ценный научно-методический материал, который может быть интегрирован в учебные программы по специальностям, связанным с киноискусством, «История казахского кино», «История мирового кино», «История и теория операторского искусства». Она обеспечивает фундаментальные знания и практические навыки, необходимые для будущих профессионалов в сфере кинооператорского искусства, кинорежиссуры, киноведения, а также стимулирует критическое мышление и творческий подход к изучению визуальных аспектов кинопроизводства.

Результаты исследования могут применяться в разработке учебно-методических пособий для подготовки работников киностудий, художников кино, сценаристов, операторов, режиссеров и специалистов других кинематографических профессий, в практике производства кино- и телефильмов.

Исследование не только обогащает научную литературу по операторскому искусству, но и имеет непосредственное практическое применение, способствуя

профессиональному росту специалистов и повышению качества визуального повествования в казахском кинематографе.

Аппробация исследования:

Основные концепции диссертации изложены 4 научных публикациях, в том числе входящий в базу Scopus, в трех статьях, напечатанных в журналах, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан.

1. Баймуханова С.З. «Визуально-пластической образ города Алматы на примере двух фильмов «Балкон» и «Игла»» //Журнал «Наука и жизнь Казахстана», апрель, № 3 (58) 2018г.

2. Баймуханова С.З. «Казахстан в пластических решениях фильмов созданных в творческом тандеме М.Беркович и Ш.Айманов»// «Вестник КазГосЖенПУ», № 3. 2019г.

3. Баймуханова С.З. «Запечатленное время, образы и метафоры как необходимые слагаемые кинофильма «Молитва Лейлы»//Международный научный рецензируемый журнал Central Asian Journal of Art Studies (CAJAS) март 2024г.

4. «Methodology of visual techniques in the cinematographic art of Kazakhstan in 1930-2020»//Журнал "Observatorio" (OBS*) Journal (2024, Vol 18, n° 3).

Структура диссертационной работы состоит из введения, трех разделов, девяти подразделов, заключения, списка использованной литературы, приложений.

В первой главе рассматриваются теоретико-методологические аспекты изобразительного решения фильма.

Во второй главе рассматривается развитие визуальных методов операторского искусства Казахстана.

В третьей главе рассматривается методология визуальных решений в работах современных кинооператоров Казахстана.

Диссертационное исследование охватывает период с 1930-х по 2020-е годы.

1 ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМА

1.1 Концептуальные и методологические основы исследования визуального образа

Кинематограф – одно из самых впечатляющих визуально-пластических искусств в мире, являющееся для человечества средством коммуникации, обучения, пропаганды, развлечения и т.д. Многие считали, что он пришел на смену живописи, фотографии и театру, так как достаточно уверенно заявил о новом способе репрезентации реальности через свои особенности. На сегодняшний день это междисциплинарный вид искусства, который можно изучать с точки зрения: социологии, психологии, культурологии, архитектуры и т.д. «Гордон Грей, отмечает влияние кинематографа на формирование коллективной культурной идентичности, обращая внимание на то, как кино создает общепринятые представления о национальных культурах, исторических событиях и социальных нормах, конструируя визуальные ценности и изменения культурных стереотипов» [3, 10]. Стремление понять, из каких составляемых составляется сложный смысл художественного произведения, как исторически изменяются способы порождения этого смысла, как он воспринимается разными поколениями зрителей - важно для кинокритика-исследователя. В связи с этим, определимся с концептуальными и методологическими исследованиями, проводимыми в этой сфере.

В философии и искусствоведении, исследуя природу эстетического опыта, категорий прекрасного и сущность художественного творчества, уделяют особое внимание феномену образа. В искусствоведческом, социологическом, философском контексте образ представляет собой не только визуальную репрезентацию реальности, но и сложную систему смыслов, воплощающих культурные, социальные и исторические коды. Образ регулярно использовался в философии как идея, а в религии как икона. Во второй по древности пергаментной книге «Остромирово Евангиле» датируемой XI веком, есть упоминание слова «образ» несущее смысл – «подобие»/«икона». Российский философ Бычков объясняя, что понятие образ есть категория философии и эстетики, пишет: «Икона понималась как изображение идеального видимого облика («внутреннего эйдоса» в терминологии Платона) первообраза, наделенного его энергией [4, 43].

Французский искусствовед Леонид Успенский, размышляя над тем, что есть Образ сделал следующий вывод: «...образ должен раскрываться в подобии, и это совершается в подобии, и это совершается в свободе и самоотдачи любви. Быть образом Божиим – значит иметь возможность уподобляться Богу» [5, 116]. Иначе говоря, образ в иконе – это не просто картина, а духовная реальность, явленная в форме символов, света и цвета. Этот образ учит смотрящих видеть за материальным глубинную истину, напоминает, что человек - не только плоть, но и душа. И тогда становится интересно узнать, что в философии Аристотель

упоминается как первый человек развивший концепцию «эйдоса» (подобие). Позднее его учения развили последователи. И в XIX веке образы как эстетическую идею рассматривал немецкий философ Имануил Кант. Сама категория образа впервые была озвучена в исследовательских трудах немецкого психолога Вильгельма Вундта (основателя структурализма), исследовавшим сознание и определявшим его главными элементами ощущения и чувства. Сам Вундт не раскрывал значение данного понятия, однако заложенные им теоретико-методологические обоснования позволили его ученику – англо-американскому психологу Эдвард Титченеру - сделать «образ» одним из предметов своего обучения.

«Всякая форма, или «образ» (Gestalt), является первоосновой структуры и как таковая выражает воздействие того, что может быть понято (*l'intelligible*), на то, что может быть воспринято (*le perceptible*)»-писал французский философ Абраам Моль [6,111]. Далее, французский философ Анри Бергсон рассматривая возможности человека в познании себя, создал концепцию времени и движения, которые отразил в книге «Творческая эволюция». Критикуя кинематографическую иллюзию движения как последовательность неподвижных кадров, что противоречило неразрывному понятию времени, он ввел понятия «образ-движения» и «образ-времени». «Процесс в сущности заключается в том, чтобы извлечь из всех движений, принадлежащих всем фигурам, одно безличное движение, абстрактное и простое, - так сказать, движение вообще, поместить его в аппарат и восстановить индивидуальность каждого частного движения путем комбинации анонимного движения с личными положениями. Таково искусство кинематографа. И таково же искусство нашего познания [7, 292]. Эти идеи в последствии развил французский философ Жиль Делез, в свою очередь настаивающий на том, что кинематограф нуждается в собственных теориях, его поддержали многие исследователи. Они стали развивать не только идею о времени и восприятии образов человеком, но и разработали систему знаков. Искусство как способ познания себя был популярен в XX веке. В связи с этим, интересный и достаточно простой в понимании вывод сделал Рудольф Арнхейм, «Высокая оценка искусства определяется тем, что оно помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным. Все в этом мире является уникальным, индивидуальным, не может быть двух одинаковых вещей. Однако все постигается человеческим разумом и постигается только потому, что каждая вещь состоит из моментов, присущих не только определенному объекту, а являющихся общими для многих других или даже всех вещей» [8, 381]. Американский философ Чарльз Пирс, разработавший современную систему семиотики, поспособствовал формированию основ понимания образов и знаков в кинематографе и других видах искусств. Проводя исследования, он выявил три крупных группы знаков: иконы, индексы и символы. Исходя из которой итальянский семиолог Умберто Эко считая, что в основе различных коммуникативных структур лежит код дал ему определение: «Код - это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее

правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми. Все коды могут быть сопоставлены между собой на базе общего кода, более простого и всеобъемлющего» [9, 146]. Кристиан Метц рассматривал кино с точки зрения фрейдистского психоанализа, переплетенного с семиологией: «...практика кино основывается, с одной стороны, на некоторых универсальных антопологических фигурах, выявленных Фрейдом. Фильм не довольствуется тем, что задействует их, и он выбирает их, порождая новые модальности и неожиданные продолжения, обуславливаемые как собственной логикой инструмента кино, так и логикой его социального функционирования в XX веке» [10, 24].

Советский философ Юрий Боров, разбирая понятие образ в эстетике сделал вывод: «Художник мыслит образами, природа которых конкретно-чувственна. Это роднит образы искусства с формами самой жизни, хотя нельзя понимать эту родственность буквально» [11, 75]. Помня о том, что идеалы искусства менялись на протяжении всего развития человечества, не стоит исключать их внимания ни онтологической (образ как сущность бытия), ни гносеологической (образ как форма познания), которые являются важной составляющей творчества. Исходя из того, что понятие образ достаточно объемное, интерес для изучения представляет работа американского профессора искусствоведения Уильяма Джона Томаса Миттчела, который рассматривая понятие «образ» выдвинул четыре основополагающие концепции науки образов: «Изобразительный поворот», различие образа и изображения», «Метаизображение» и Биоизображение» из которого выводит древо образов. И затем создал «древо», где четко прослеживает области, «где образы отличаются друг от друга на основе связей между различными институализированными дискурсами» [12, 8].

В свою очередь, российский философ Елена Петровская Петровская в своей книге «Теория образа» анализируя понятие образ приходит к выводу: «...из слов Бэкона понятно, что образ – это не просто особая разновидность знака, но фундаментальный принцип, который Мишель Фуко назвал бы «порядком вещей» [13, 26]. Далее рассмотрев большое количество исследований по этой теме, делает собственный вывод: «Образ в нашем понимании – явление в своей основе предсознательное, то место (без места), в котором зарождается любая фигурация» [13, 8]. Мы же можем заключить: что Образ – это общая идея, разветвляющаяся на множество видовых подобий (согласие), (соперничество), (сходство), (общность), которые с помощью «фигур знания» удерживают мир от распада.

Словенский философ Славой Жижек анализируя кино через психоанализ Жака Лакана говорит, что оно отражает страхи и идеологии общества. «Воображаемая идентификация – это отождествление себя с привлекательным образом, представляющим то, «какими бы мы хотели быть». А символическая идентификация – это отождествление с местом, откуда при взгляде на самих себя мы кажемся себе привлекательными, достойными любви. В рамках вторичной идентификации, то есть идентификации с героем, кинематограф способен

предложить зрителю истории, удовлетворяющие потребности как в одной, так и в другой ипостаси» [14, 111].

В связи с этим заметим, что в философии визуальный образ рассматривается как форма репрезентации, посредством которой воспринимающий субъект получает информацию о внешнем мире. Он может быть как внутренним (ментальным), так и внешним (например, изображение или картина). И этот часто индивидуален. Он зависит от подготовленности каждого (в том числе интеллектуальной) в восприятии образа мира. Английский антиковед Мэри Бирд в своем исследовании образов богов в искусстве делает вывод: «Сколь много зависит от того, кто смотрит – древний властелин или древний раб, ценитель XVIII в. или турист XXI в. И сколь много зависит от контекста, в котором они смотрят, – будь то древнее кладбище или храм, английское поместье или современный музей [15, 197].

Особую значимость в изучение этого вопроса внесли одни из последних работ российского психолога Алексея Леонтьева, в которых он развил единую концепцию Образа Мира, «представляющего собой индивидуальную для человека целостную субъективную картину окружающего его мира, опосредованную психическим отражением» [16, 64]. Согласно его воззрению, образ мира строится на основе чувственных образов, которые трансформируются, проникая в сферу сознания, и обретают новые характеристики. Российский искусствовед Татьяна Серикова, изучая проблему художественного образа как формы выражения идей в искусствоведении делает вывод: «Художественный образ – это феномен бытия и сознания человека, возникающий в отношении человека к миру через произведение искусства, своего рода модель бытия, отражение «правды жизни» в узком понимании и как представление закона Бытия, основных его принципов. Художественный образ также способен быть инструментом познания объективной истины, к чему и стремится индивид. Через создание художественного образа в произведении искусства человек стремится установить утраченную гармонию» [17, 97].

В психологии Зигмунд Фрейд решает, что образы – это «репрезентация человеческих инстинктов». Особую роль образ играет в медиальных искусствах, среди которых фотография занимает особенное положение. Это связано с тем, что в отличие от живописи или скульптуры, фотографический образ является результатом технологического процесса, основанного на светописии.

Немецкий критик Вилем Флюссер считал: «Образы – это означающие поверхности. Они указывают – чаще всего – на нечто «во внешнем» пространстве-времени, что они обязуются представить нам как абстракцию (как сокращение четырех размерностей пространства-времени до двумерной поверхности)» [18, 6]. И рассматривал фотографию как «технический образ, в котором зашифровано положение вещей» [18, 55]. И следовательно, считал невозможным чтобы фотография могла передавать подлинный образ мира так это воображение фотографа, заключенное в произведении. В целом, психологические аспекты активно исследуется кинематографистами через персонажей. В связи с этим американский теоретик искусства Михаил

Ямпольский считает: «Кино интерпретирует мир именно потому, что само создает образ этого мира» [19,16].

С концептуальной точки зрения изучение визуального образа опирается на семиотику (Ролан Барт, Умберто Эко), иконологию (Аби Варбург, Шарль де Тольнай, Леонид Успенский), когнитивную психологию и философские теории визуальности (Мишель Фуко, Жак Деррида, Жиль Делез). В этих подходах образ рассматривается как нечто большее, чем просто отражение реальности: он может быть способом конструирования смыслов, выражением власти или элементом идентичности. Следовательно, визуальный образ – это не только объект исследования, но и важный элемент коммуникации. Это подтверждают слова российского киноведа Кирилла Разлогова. В книге «Искусство экрана: проблемы выразительности» он рассматривает формирование выразительности на киноэкране и о первых кинолентах пишет так: «Фильмы, ...могут трактоваться как свидетельство постепенной эволюции экранной выразительности, от простого к сложному, от элементарной структуры «Политого поливальщика» к Рождению нации», где есть крупные планы, детали, самые разнообразные каше, ритмический монтаж, светотеневые эффекты, систематически используются субъективные ракурсы как бы с точки зрения персонажей и тд» [20, 89]. В этот же период времени, американский критик Сьюзан Зонтаг рассуждала о понятии образ в фотографическом виде искусства: «Фотографические изображения - не столько высказывания о мире, сколько его части, миниатюры реальности.... Фотография предоставляет свидетельства. ...она может обвинять... и оправдывать» [21,12]. Продолжая тему сообщения нужно отметить, что французский структуролог и философ Ролан Барт заметил: «Итак, среди всех информационных структур фотография, как кажется, единственная, образуемая и заполняемая исключительно «денотативным» сообщением, которым вполне и исчерпывается ее суть; перед фотоснимком мы переживаем столь сильное чувство «денотации», или, если угодно, полной аналогии, что описать фотоснимок - буквально невозможно; ведь описание состоит именно в добавлении к денотативному сообщению некоторой последующей инстанции, или вторичного сообщения, взятого из определенного кода, а именно естественного языка, и неизбежно образующего (сколь бы мы ни заботились о точности) некоторую коннотацию по отношению к фотоснимку-аналогу; то есть описание - это не просто неточность или неполнота, это смена структуры, обозначение чего-то иного, чем изображенное» [22, 11].

Английский филолог Герберт Маршал Маклюэн, рассуждая о преобразующей силе фотографии пишет: «Дав средство самоописания объектов, или «высказывания без синтаксиса, фотография дала толчок изобразительному описанию внутреннего мира. Высказывание без синтаксиса, то есть без вербализации, было в действительности высказыванием посредством жеста, мимики и гештальта. В лице таких поэтов, как Бодлер и Рембо, это новое измерение открыло для человеческого освоения *le paysage interieur*, -J, или царство души» [23, 229]. Несмотря на популярность, фотография, являющаяся одним из родоначальников кинематографа, тоже не сразу стала искусством.

Индустриализация обозначила приоритет качественных фотографий. А затем, некоторые из фотографов стали осваивать кинокамеру. Кинолюбители часто обладали чувством композиции, построения кадра. Даже этическая сторона вопроса, существовавшая для фотографа, оказалась перенесенной в кинематограф и актуальной для кинематографистов, занимающихся документальным и хроникальным видом съемок. Заключается она в вопросе – насколько важно фиксировать то, что видишь, оставаясь за объективом камеры как за некой защитой или же стать участником происходящего возможно даже спасая чьи-то жизни?

Французский историк кино, кинокритик Жорж Садуль приводит слова Потонье, одного из лучших историков изобретения кино, который пишет: «Не изобретение фотографии, а изобретение стереоскопа открыло глаза изобретателям кино. Видя неподвижные фигуры в пространстве, фотографы догадались, что именно движения не хватает им для того, чтобы стать отражением жизни, верными копиями природы» [24, 20]. В то же время французский философ Ролан Барт считал фотографию неким химическим индексом, Туринской плащеницей. В доказательство его теории можно подчеркнуть значительный вклад американского фотографа Дианы Арбус в развитие фотографии как исследования человека и его реальности. Именно Арбус совершила эволюционный переход от создания снимков для модных американских журналов к визуальному исследованию запретного ужаса. Ее работы знаменуют собой революцию в фотожурналистике: изображения обожженных детей, массовых убийств и повседневной Америки в ее непривлекательной реальности открыли миру интимность доверительных отношений между моделью и фотографом и темную сторону человеческой натуры, превращаясь во бесконечно увлекательный объект изучения. Эта тематика активно работает в кинематографе благодаря пластически выразительным объектам на экране.

Американский фотограф Платон Антониу, основатель некоммерческой организации «The People's Portfolio» в седьмой серии сериала «Абстракция: Искусство дизайна» говорит: «Камера вторична по отношению к тому, что я делаю». А это лишь подтверждает, что, фиксируя объект на камеру, художник соединяет с ним свое видение и создает образ [25].

В связи с этим интересны размышления о кинематографе в книге «Образцы безоглядной воли» Сьюзан Сонатаг: «Характерной для кино единицей является не образ, а принцип связи образов: отношение «кадра» к предшествующему и последующему кадру [26, 124]. Развивая ее мысль, мы приходим к выводу, что содержание определяет форму и тон произведения. Содержание может быть воодушевляющим, пугающим, гнетущим.

Приведем пример из документального фильма немецкого кинорежиссера Вернера Херцога своем кинофильме «Пещера забытых снов» (2010). Он акцентирует внимание зрителя, на рисунках, сделанных человеком тридцать тысяч лет назад. «Этому бизону, говорит он, художник нарисовал восемь ног, чтобы запечатлеть его в движении, «предвосхищая ранние формы кино». У

табуна скачущих коней открыты рты, а это значит, что мы не только видим их галоп, но и слышим ржание» [27, 17]. Французский кинорежиссер Мари-Жорж-Жан Мельес утверждал, что изучение кинематографа должно начинаться с первобытных наскальных рисунков, оживающих под мерцающим светом факелов. В подтверждение этого выделим цитату из статьи российского историка искусства Яны Лукашевой, раскрывающей представления наших предков об образе мира: «Образ является результатом повседневных наблюдений и переживаний древнего художника, а так же, почти всегда художественный образ в первобытном искусстве связан с определенными ритуальными функциями» [28].

Итак, фотографический процесс, основанный на улавливании и фиксации света на светочувствительном носителе, с момента своего появления в XIX веке стал инструментом документирования и интерпретации действительности. Луи Деллюк, Андре Базен, Вальтер Беньямин, Дзига Вертов (настоящее имя Давид Кауфман), Владимир Нильсен, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Анатолий Головня и другие исследователи искали и изучали связь между кино и фотографией, кино и театром, кино и литературой. Находя сходства, различия, пути развития, создавая собственные эссе и теории. Но несмотря на это теория фотографии появилась только в 1930-ые годы XX в. параллельно с теорией кинематографа.

И тем не менее, фотография являлась ограниченной в передаче временного измерения. Этот недостаток компенсировал кинематограф, который, в отличие от фотографии, создавал иллюзию движения через последовательность кадров. Таким образом, переход от фотографии к кинематографу нельзя рассматривать исключительно как техническое усовершенствование. Он представляет собой принципиальное изменение в способе репрезентации мира, связанное с развитием визуальных медиа, восприятия времени и эволюцией зрительского опыта. Если в прежние столетия, живопись выполняла познавательную функцию, позволяя человеку осмыслять окружающую действительность через визуальные образы, то с развитием технологий эту роль постепенно переняла фотография, а затем кинематограф, ставшие ключевыми визуальными инструментами для постижения мира.

Кинематограф приобретал собственные понятия эстетики и знаковости, и Джон Бергер пишет: «Визуальные искусства всегда существовали в заповедном пространстве. Первоначально эта за-повседневность имела магическую или священную природу. Переживание искусства (первоначально бывшее переживанием ритуала) было отделено от остальной жизни именно для того, чтобы над жизнью властвовать» [27, 6]. В связи с этим отметим, что немного раньше Джона Бергера эстонский профессор семиотики Юрий Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» утверждал: «Динамический нарративный текст (как в литературе), который осуществляется средствами изображений (зримых иконических знаков), составляет сущность киноискусства. Если в качестве центрального для искусства определить образ человека, то очевидной, станет способность кинематографа превращать внешний облик героя

в повествовательный текст из-за возможности разделения на экране этого облика на частные слагаемые и выстраивания их в определенной последовательности» [29]. Эстетика представляет собой видимую часть человеческого восприятия, оказывающую влияние как на повседневный опыт, так и на интерпретацию художественных проявлений. Российский философ Вячеслав Бычков определяет ее «как науку о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности, изучающая специфический опыт ее освоения.... [4, 28]. В повседневной жизни эстетическое измерение проявляется в выборе форм, цветов, звуков и ритмов, организующих наше визуальное и чувственное восприятие окружающего мира. Эти предпочтения не только отражают культурные и поверхностные установки, но и учитывают формирование эмоционального фона. По этому поводу украинский философ Александр Пустовит размышляет о познании мира человеком через образы как чувственное понимание мира и делает вывод: «Предметом эстетики является человеческая чувственность, ответственная за целостное, образное постижение человеком мира» [30, 13]. Интересно как итальянский психолог Антонио Менегетти использовал собственные понятия образа в своей книге «Мир образов»: «Я бы сказал, что образ – это оболочка, покрывающая часть реальности. Несмотря на то, что в рациональном изложении образ предстает как нечто «мне кажущееся», он остается таким же реальным, как удар кулаком в глаз, как ласковое прикосновение, как эмоция, вызывающая дрожь или экзальтацию, поскольку является частью жизни» [31, 1]. Он выделяет несколько уровней образа:

1. Чувственно-видимый
2. Психологический
3. Фантазия
4. Метафизический

На тему эстетических кинообразов размышлял, советский кинооператор Анатолий Головня в своей книге «Мастерство кинооператора: «Материал историко-революционных фильмов 20-х годов обогатил молодую советскую кинематографию идейно и эстетически. Именно в этих произведениях начали формироваться собственный «стиль» советского киноискусства и специфические черты советской операторской школы, где основой творчества стала выразительность, а не только изобразительность... Героями фильмов стали рабочие, строители, инженеры, ученые. Это повлекло за собой резкие изменения фактуры и изобразительного материала. Обстановкой действия стали кабины подъемных кранов, строительные леса, цеха заводов, научные лаборатории. Резко изменились формы актерской игры» [32, 13].

Для французского философа Жюль Делеза фильм – изначально динамические образы: «Эволюция кино, обретение им собственной сущности или новизны произошли благодаря монтажу, подвижной камере и утрате зависимости съемки от проекции. После этого план перестал быть пространственной категорией, превратившись во временную; срезы же сделались подвижными. Вот тогда-то кинематограф и обрел те самые «образы-движения» [33, 42]. Размышляя много об образе-движении в кинематографе

Делез, выделяет открытия, сделанные американским кинорежиссером Дэвидом Уорком Гриффитом: «Гриффит понимал композицию образов-движений как организацию, организм, значительное единство. В этом заключалось его открытие, Организм ...представляет собою единство в разнообразном...» [33, 75].

Французский кинокритик Андре Базен объяснял свое понимание кинематографического образа более точно: «Экранный образ – его пластическая структура, его организация во времени, – опираясь на возросший реализм, располагает, следовательно, гораздо большими средствами, чтобы внутри видоизменять и преломлять реальность. Кинематографист становится романистом» [34].

Французский кинокритик Марсель Мартен рассуждая над этими вопросами выделил специфические особенности киноязыка: «Ряд факторов создает и обуславливает выразительность изображения: роль камеры (включающая четыре элемента: движения аппарата, различные планы, точки и ракурсы съемки, композиция кадра), затем освещение и наконец... декорации и костюмы» [35, 43].

Киносценарист российский Юрий Арабов в своей книге: «Кинематограф и теория восприятия» пишет: «символ, знак, метафора и аллегория, действительно, подразумевают более или менее внятное вербально-смысловое значение. Причем граница между ними более чем зыбкая, они перетекают друг в друга. Естественно, что культурные контексты, в которых они используются, могут быть различными. Можно сказать, так: чем больше конкретно-смысловых понятий содержит образ, чем более он «читаем» в понятийном вербальном смысле, тем культура, внутри которой он существует, должна быть конкретней, разработанней и общедоступней» [36, 28]. Поиски над пластической выразительностью изображения проводятся кинематографистами разных стран. Ведутся теоретические изыскания. Композиция кадра – это говоря простым языком, означает правильное размещение всех объектов кадра в фотографии, и фокусировка на том объекте (или области снимка), который следует подчеркнуть, или выделить. Перед непосредственным анализом опыта изучения влияния кинематографа на человека, в том числе, формирования образов, необходимо обратиться к вопросу об изучении специфики формирования образов в психологии, т.к. в процессе восприятия любого кинематографического произведения у зрителя формируется индивидуальное представление и рефлексия по поводу увиденного. Однако в пространстве экрана это восприятие и мысль приобретают статус опосредованного, несобственного опыта, поскольку они предварительно сконструированы другим субъектом, а именно автором фильма, чье видение и интерпретация мира опредмечиваются в аудиовизуальной форме и становятся доступными для каждого.

Автору исследования импонирует мнение советского кинорежиссера Андрея Тарковского. Размышляя о «запечатленном времени», он считал: «... кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно

кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра [37]. В подтверждение этим рассуждениям добавим слова Джона Бергера: «Зрение первично по отношению к речи. Но зрение первично и в ином смысле. Понимание нашего места в окружающем мире формируется именно благодаря зрению» [27]. Бергер так же пишет, что восприятие образа зависит от времени, культуры и идеологии. «Один и тот же визуальный образ может иметь разные значения в зависимости от того, кто смотрит, откуда, и в каком контексте. О том, что имея разный жизненный опыт и знания: люди один и тот же образ могут воспринимать по-разному доказывал Ролан Барт в своей книге «Третий смысл».

Итальянский кинокритик Гуидо Аристарко размышляя о выразительности объектов в кинофильмах, пишет: «Итак, выразительность, с одной стороны, порядок и форма-с другой. Отсюда вытекают особенно важные положения, относящиеся как к последовательности развития, так и к методу осуществления фильма. Однако в кинематографической композиции имеется ряд элементов, определяющих как непосредственную ценность отдельного кадра (части), так и ценность всего фильма (в целом). Первым из этих элементов, утверждает Муссиак, является «чувство», сообщаемое зрителю в описательном кино сюжетом сценария, а в кинематографической поэме - зрительной темой. Чувство это выражается и развивается, в свою очередь, с помощью «представления», которое чаще всего слагается из актерского исполнения, декораций, освещения, планов - словом, всего того, что так неточно называют постановкой. Это внутренний ритм. Вторым элементом, определяющим художественную ценность картины, является ритм самого фильма - внешний ритм» [38, 29]. И изучив теоретические работы французского кинокритика Леона Муссиака там же пишет: «Для Муссиака кино является временным и вместе с тем пространственным искусством, требует наличия известной «пластической концепции зрительных образов и известного чувственного выявления их» [38, 29].

Следуя из всего вышеизложенного, визуальный образ – это не только средство передачи информации, но и сложная знаковая система, которая формируется под влиянием культурного, исторического и социального контекста. Кинематографические эксперименты расширяют границы кинематографа, превратив его в самостоятельный вид искусства, способный передавать не только историю, но и субъективные состояния, эмоции и абстрактные идеи с ритмом внутри кадра открывая ритмическую общность музыки и фильма. В целом, визуальные и стилистические особенности этого периода закладывают начало развитию выразительных средств, заимствованных у других искусств и вписанных в кинематографическое пространство. С развитием нарративных стратегий, монтажных приемов и выразительных средств кино приобретает статус самостоятельного вида искусства, требующего изучения.

Таким образом, проведенный анализ позволил выявить многоаспектность данного феномена, сочетающего в себе эстетические, семиотические, культурные и технические измерения. Визуальный образ выступает не только как средство выразительности, но и как самостоятельная форма экранного мышления, обладающая способностью конструировать смыслы, воздействовать на восприятие зрителя и формировать художественное пространство фильма.

1.2 Выразительные средства в структуре изобразительного решения игровых фильмов

Кинематограф возник на стыке научных открытий в области оптики, механики, химии, социальной потребности в новых формах визуального повествования, как результат развития технических изобретений, изобразительных искусств. Ключевым этапом на пути к его созданию стало изобретение в XIX веке устройств для быстрой смены последовательных изображений, создающих иллюзию движения: зоотроп, фоторужье, фенакитископ и праксиноскоп, демонстрировавшие принципы оптического восприятия движущихся изображений. Развитие фотографии, особенно работ Эдварда Мейбриджа и Этьен-Жюля Маррея, позволило фиксировать фазовые изменения движения, что подготовило почву для появления кино. Советский критик Юрий Тынянов писал об этом так: «Изобретение кинематографа было встречено так же радостно как изобретение граммофона» [39, 326]. Риччото Канудо считающийся первым основоположником теории кино, создал свою «Теорию семи искусств» в которой обосновал, что кино основано на вложении в себя многих предшествующих ему видов искусств и наук. «Мы соединили Науку с Искусством (я имею ввиду открытия, а не аксиомы Науки), с идеалом Искусства, прикладывая первую ко второй, чтобы уловить и запечатлеть ритмы света. Это кино. Седьмое искусство примиряет все другие. Движущиеся картины. Пластическое Искусство, развивающееся по законам Ритмического Искусства» [40, 24]. Позднее, его идеи и теории стали развивать многие исследователи. Увидев специфичность кино, Тынянов занялся его изучением, написанием сценариев. Исследуя возможности и отличия кинематографа от других видов искусств он сделал следующий вывод: «По своему материалу кино близко к изобразительным искусствам – живописи, по развертыванию материала – к временным искусствам – словесному и музыкальному. ...Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении» [39, 330].

Кинематограф как новый вид искусства вызывал значительный интерес у любителей и профессиональных фотографов с точки зрения технических, визуальных и эстетических аспектов. В короткие сроки формировались методы съемок и характеристики объектов. Появлялась визуальная выразительность и эстетика первых немых фильмов, основанных на силе визуального повествования, где важную роль играли композиция кадра, светотень и движение внутри кадра. Российский теоретик кино Николай Изволов пишет: «...

кинематограф очень быстро включился в систему культурных связей, количество которых предсказать невозможно» [41, 27].

Световая драматургия занимала центральное место в кинематографе того времени, особенно в экспрессионистском кино: контрастное освещение усиливало эмоциональное напряжение; игра света и тени на плоскости кадра создавала атмосферу мистики и тревоги. Жесткое освещение использовалось с 20-х годов XX века в Голливуде для мужчин актеров, исполняющих главные роли. Это было нужно чтобы подчеркнуть грубую текстуру лиц, морщины, недостатки кожи. Мягкое освещение использовалось для главных героинь, так как оно визуально выравнивает текстуру кожи. Использование крупных планов, необычных углов съемки и ритмического монтажа способствовало созданию выразительных визуальных образов. Экспериментальные подходы к монтажу подчеркивали смысловые и эмоциональные акценты фильма. Декорации и использование пространства также играли ключевую роль в создании художественного образа фильма; влияние театральных традиций ощущалось крайне сильно.

Этот период характеризуется активной эволюцией методов съемок: кинематографисты стремились к новаторству в техническом исполнении картин для достижения высокой степени художественной выразительности при ограниченных средствах звукового сопровождения. В связи с тем, что камеры, пленка и оптика были не совершенны, ранние немые фильмы демонстрируют характерную зернистость и низкую детализацию, что придавало изображению особую текстуру. Эти технические особенности не только определяли эстетику, но и способствовали созданию выразительной атмосферы, где зритель воображением дополнял недосказанное. Текстовые вставки, используемые для передачи диалогов и ключевой информации, интегрировались в повествование. Дизайн интертитров, их шрифты, орнаменты и расположение на экране также играли эстетическую роль, часто дополняя общий художественный стиль фильма. В кинотеатрах были чтецы титров, часто меняющие восприятие зрителем киноленты через свою интонацию или в целом прочтения текста.

Непосредственную фиксацию различных событий все чаще сменяла постановочная игра с театральными и цирковыми актерами на мотивы народных песен или выдуманных историй. Эксперименты и случайные открытия позволяли новому виду развлечения развиваться и расширять свои визуальные возможности. Допустимость использования ресурсов всех уже существующих видов искусств в одном оказалась притягательной для многих. Граждан различных стран и континентов, погружающихся в новый мир загадочно мерцающего экрана, становилось все больше. Публика шла в темные залы кинотеатров и театров объединенная желанием снова и снова подаваться магии движущихся картинок. Они видели людей, населявших «другой мир» таких же как они сами, но живших интереснее и активнее них. Жанры, позаимствованные из греческих театров и обыгранные в современную действительность, удивляли, пугали, смешили и учили зрителя, подобно древним мифам и сказкам в период устного народного творчества.

Хотя немые фильмы не имели звуковой дорожки, музыка, исполняемая отдельными музыкантами или оркестром, играла важную роль в создании эмоциональной глубины. Музыкальные темы усиливали визуальные образы и помогали передавать психологическое состояние персонажей. На премьерах кинолент в больших кинотеатрах для богатой публики играл оркестр. Из-за отсутствия звука актеры использовали гиперболизированную мимику и жесты, которые делали их эмоции понятными зрителям. В этом выражалась взаимосвязь кинематографа с традициями театра, но при этом кино развивало собственный язык пластического и невербального выражения.

В связи с отсутствием звука пластика визуального изображения играла нем важную роль. Например, Жорж Мельес, обратившись к произведению Жюль Верна «С Земли на Луну» создал «Путешествие на Луну» (1902) развив в нем идею сценического люка – продемонстрировав превращения одного объекта в другой. Придумал для своих кинофильмов неожиданные исчезновения субъектов, двойную экспозицию, совмещение разномасштабных изображений и многое другое. Исходя из того, что камера была неподвижной, он посадил актера, чье лицо было загримировано в «луну» в кресло на колесиках и его катили к камере. Зритель же увидел, как луна становится ближе и ближе к летящим на нее ученым.

Эдвин Портер, работавший над улучшением кинокамеры и звуком, усложнил повествование кинокартин погонями и перестрелками, сломал 4-ую стену в финале первого в мире вестерна «Большое ограбление поезда» (1903), уделяя внимание пространственно-временным перемещениям своих героев. Съемки фильма проводились с разных ракурсов и передвигающейся камерой для создания динамики.

Английские кинематографисты Джордж Альберт Смит и Джеймс Уильямсон, именуемые себя «Брайтонская школа» обратили внимание на возможности монтажных построений внутри сцены. Они первые из известных официально лиц, применяли внутриэпизодный монтаж в фильме «Бабушкина лупа» (1900) и монтажный переход через нерезкость в одном из фильмов Смита, а также параллельный монтаж интерьерных и натурных кадров, монтажную склейку на непрерывном движении и другое. Применение крупных и сверхкрупных планов Смитом в фильме «Смешные лица» (1898), кинооператор Марина Голдовская объясняет тем, что у него был опытный взгляд фотографа: «Смит первым изменил масштаб съемки, он приблизил к зрителю своих героев» [42,21].

К 1910-м годам в профессиональной среде сформировалось устойчивое предпочтение закрытых съемочных павильонов. Это изменение отражало важный этап в переосмыслении художественных и технологических задач кинопроизводства: закрытые павильоны обеспечивали высокий уровень контроля над светом, светотеневой моделью и климатическими условиями, способствуя формированию более стабильного, управляемого и экономически эффективного производственного процесса. Случайным образом происходит открытие одностороннего освещения подчеркивающие отдельные детали

объектов. Если в 1910-е годы оператор воспринимался преимущественно как технический специалист с ограниченным участием в процессе художественного выражения, то уже в следующем десятилетии он приобретает статус соавтора и визуального интерпретатора экранного высказывания, обладающего собственным набором выразительных инструментов.

Именно в 1920-е годы формируются основы профессиональной идентичности кинооператора, и его деятельность начинает рассматриваться не как сугубо техническое исполнение указаний режиссера, а как самостоятельная художественная практика, основанная на использовании средств фотосъемки.

Становление и развитие художественно-изобразительных традиций в кино началось в момент появления первых кинофильмов, но кинематографическое движение «немецкий экспрессионизм», открыло новые возможности работы с кинокамерой, интерьером, гримом, актерской пластичностью на экране. Неестественно зауженная перспектива кадра, изломанные линии окон и дверных проемов, покрашенные темной краской стены и потолки, создавали новые образы архитектурных пространств и его обитателей. Свободная камера, искаженная реальность, пугающие своими откровениями персонажи и среди них образ невинных дев как некий недостижимый для главного героя пункт назначения. В начале 20-х годов XX века цвету уделяется внимание, и окрашенные фильмы обретают семиотическую направленность.

Немецкие теоретики кино Томас Эльзессер и Мальте Хагенер исследуя онтологию кино утверждают, что крупный план получил распространение после фильма «Страсти Жанны д'Арк» (режиссер Карл Теодор Дрейер, оператор Рудольф Мате, 1928). Но говоря о теории кино доказывают, что здесь первым является венгерский теоретик кино Бела Балаж. «Балаж подчеркивал важность крупного плана и лица еще в 1924 году» [44, 124]. Юрий Тынянов размышляя о эволюции кинематографических приемов решил: «Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же восприятием действующего лица – был мотивирован крупный план детали» [39, 290].

Французский теоретик кино Жан Митри в статье «Субъективная камера» рассматривая проблемы и возможности субъективной камеры фиксирует важный исторический факт: «Эта форма впервые возникла на экране, видимо, в фильме Гриффита «Сломанная лилия» (1919 г.)» [44, 333].

В свою очередь советский культуролог Кирилл Разлогов, изучая эволюцию выразительных средств пишет о Жане Митри: «Для французского теоретика развитие кино как искусства начинается с творчества Дэвида Гриффита – все предшествующее многообразие экранных форм он фиксирует, но отбрасывает как неполноценное» [45, 74]

Автор, изучив достаточно большой объем литературы согласен с фактом, что Дэвид Уорк Гриффит является одним из ключевых новаторов в развитии киноязыка и формировании кинематографа как искусства. Существует интересная история о том, как Гриффиту пришлось водить по художественным галереям кинооператора, актеров и продюсеров, доказывая, что объект в кадре

должен укрупняться, так как важны детали. В том числе, ему удалось доказать, что актер может играть спиной и быть понятным для зрителя. Учитывая тот факт, что в начале XX века верхом кинооператорского мастерства считалось снять актера полностью в кадре и сосредоточить на нем все внимание зрителя, Гриффиту говорили: «За половину человека в кадре, зритель платить не будет» ему было сложно доказывать обратное. Но когда продюсеры ему поверили, фильмы ждал успех. Вклад Гриффита особенно заметен в области монтажа, композиции кадра и операторских решений, заложивших основы современной визуальной повествовательной структуры. В фильме «Спасенная из орлиного гнезда» (1908) он применил параллельный монтаж создавая динамичное повествование. В дальнейшем этот прием получил развитие в «Рождении нации» (1915) и «Нетерпимости» (1916). В начальный период прихода Гриффита в кино, преимущественно использовались длинные общие планы, напоминавшие театральную постановку, статичная камера, актер входил в пространство кадра и выходил. Конечно, в период, когда теории сразу проверялись практикой Гриффит, был не первым кто придумал крупный план так как американский кинорежиссер Эдвин Портер снял «Большое ограбление поезда (1903), экранизации литературы Жорж Мельес «Путешествие на луну» (1902) и так далее. Но он безусловно тот, кто сделал это системой.

Французский философ Жиль Делез, заложивший основу для философского осмысления кино как формы мышления образами писал о Гриффите так: «Мы почитаем Гриффита не за то, что он изобрел монтаж, а за то, что он поднял его на уровень особого измерения» [33, 75].

Сотрудничество Гриффита с оператором Билли Битцером привело к внедрению новых техник съемки, таких как использование искусственного и контражурного освещения, мягкого фокуса. В том числе разработке глубины кадра и пространственной организации. Советский кинорежиссер Леонид Трауберг, отдавая дань уважения Гриффиту и признавая его своим учителем пишет: «Подлинное рождение кинооператорского мастерства связано уже с двадцатыми годами, с появлением немецкой и советской кинематографий» [46, 46]. В своей книге, посвященной ему, он делиться историями кинооператора Вильгельма Готлиба Битцера признающего вклад Дэвида Гриффита в развитие киноязыка. «Необычайно интересно рассказы Битцера о том, как создавали «вуали» и «затемнения», прожигая сигаретой дыры в куске кисеи...» [46, 45].

Любовь к экспериментированию с панорамированием и наездом камеры, подчеркивающей важность отдельных деталей в сцене, стало основой для дальнейшего развития операторского искусства, способствующего более глубокой кинематографической выразительности. Гриффиту приписывают обращение к кинематографистам, о важности экранизации литературной классики.

На эстетику немого кино значительное влияние оказали художественные движения своего времени, такие как экспрессионизм, конструктивизм, футуризм, символизм, сюрреализм. Например, в кинолентах: «Кабинет доктора Калигари» (1920) режиссер Роберт Вине и оператор Вилли Хамайстер,

«Носферату. Симфония ужаса» (1922) операторы Фриц Арно Вагнер и Гюнтер Крамп, «Последний человек» (1924) режиссера Фридриха Мурнау и оператора Карла Фройнд и других, через искаженные декорации и угловатые формы демонстрировалась субъективная реальность, отражающая внутренний мир персонажей. Искажение изображения с помощью кривых зеркал и асферических линз для максимально правдоподобной передачи восприятия мира психически больным человеком в фильме Абеля Ганса «Безумие доктора Тюба» вышло немного раньше, чем кинофильм «Кабинет доктора Калигари», но осталось незамеченным. Российский киновед Сергей Филиппов пишет по этому поводу: «..фильм, судя по всему, никак не повлиял на развитие киноязыка – что связано с тем, что снятый до «Нетерпимости»,...слишком опередил свое время» [47, 42].

Одной из ключевых технических проблем кинопроизводства начала XX века было несовершенство фотоматериала - применявшаяся в то время киноплёнка обладала спектральной чувствительностью, не соответствующей особенностям человеческого зрения. В результате мимика актеров на экране передавались с искажениями или недостаточной выразительностью. Эта специфика побуждала кинооператоров к активному поиску оптимальных решений в области освещения и съемочной технологии. Одним из первых значимых достижений стало строительство стеклянного павильона Жоржа Мельеса, специально спроектированного для максимального использования естественного света. Разнообразные методы работы с материалом, стили все было индивидуальным. Отчасти, поэтому новаторский стиль кинематографистов оказался прорывным и важным для кинематографа. Некоторые операторы экспериментировали с движением камеры, перспективой и глубиной резкости. Использование крана, ручной съемки и двойной экспозиции добавляло фильмам ощущение динамики и визуального богатства. Первые фильмы часто обладали замедленным ритмом, что было связано с ограничением длительности съемки и монтажа. Однако с развитием техники темп ускорялся, становясь более синхронным с внутренним ритмом истории. Таким образом, визуальная выразительность и эстетика немое кино стали основой для дальнейшего развития кинематографа, создав язык, который остается актуальным и узнаваемым. Немое кино превратило ограниченность технологии в творческое преимущество, формируя глубокую связь между художественным выражением и восприятием зрителя.

В Японию кинематограф был завезен европейцами и многие фильмы снимались под влиянием западных кинолент. Но в тоже время, традиционный театр Кабуки и сама культура сохранялась в кинолентах. Это четко отслеживается киноведами в творчестве многих кинематографистов всего существования японского кинематографа. Например, в Японии стоит почти с самого основания киностудий Кэндзи Мидзогути который работает по принципу развернутого свитка – действие происходит внутри плана, а камера остается неподвижной. Второй кинорежиссер Ясудзиро Одзу тоже использует иные от европейцев методы: ракурсы из нижнего угла, неподвижная камера,

симметричная расстановка персонажей в одном направлении, отсутствие крупных планов – это все служило для сохранения гармонии в кадре.

К концу 20-х годов в советской кинематографии почти заново сформировалась кинооператорская школа. Советские операторы стремились передавать на киноэкране реальность жизни. Кинопроизведения стали активной составляющей жизни советского гражданина молодой страны. Строящийся социализм требовал от каждого революционного мировоззрения. Это была потребность того временного периода. Когда молодые люди, пришедшие в зарождающийся вид нового искусства под лозунги нового правительства, горели огромным желанием творить и само выражаться во благо страны. В кинематографии шли люди разных социальных сословий, образования, мировоззрений и естественно, что картина мира у каждого из них была своя. Благодаря этому эксперименты, проходившие в визуальном искусстве, оказывались разнообразными и охватывали всю ее структуру.

Вот что писал об этом периоде один из «пионеров» российского операторского искусства советский кинооператор Юрий Желябужский: «Снимали, сперва общий план, но только до того места, где в него должен был быть вмонтирован средний план; тогда съемка останавливалась, передвигалась осветительная аппаратура и съемочный аппарат, репетировали и снимали средний план, опять строго столько, сколько его надо было по монтажу. Затем также, по частям, с остановками снимали дальнейшие крупные, общие и т.п. планы... Это экономило пленку, но усложняло работу» [48].

В период 20-30 годы французские авангардисты экспериментируют и открывают несколько ключевых направлений, повлиявших на развитие кинематографа. Российский кинокритик Сергей Филиппов считает: «Авангард принято делить на два периода – ранний (также «первый», до 1924) и поздний («второй», начиная с 1924) [47, 39]. В это время кинематографисты продвигают идею, что кино должно отказаться от заимствования у театра и литературы и развиваться через чисто визуальные и ритмические формы (Рене Клер, Фернан Леже) – кино как чистое искусство. Помимо этого, формируется ориентир на внешнее впечатление от увиденного обращенный к живописным направлениям: импрессионизм, сюрреализм, «чистое кино». Создаются визуальные эквиваленты музыкальным произведениям. Кинематографисты реализуют в кинолентах субъективное восприятие через монтаж, ракурсы, свет и размытие изображения (Абель Ганс, Жан Эпштейн, Жермен Дюлак).

Операторы, ориентируясь, на импрессионизм ищут самые разнообразные ракурсы и методы освещения. Проводятся эксперименты по воздействию самих объектов на зрителя в бессюжетном кинематографе и возникает новый стиль - сюрреалистическое кино («Ритм 21», «Андалузский пес»). Именно соединение сновидений, иррациональности и фрейдистской символики раздвинуло границы реальности кинорежиссерами Луисом Бунюэлем, Ман Рэйем и другими. По поводу фильма «Андалузский пес» приведем интересную цитату французского кинорежиссера Жана Виго: «Андалузский пес – произведение значительное со всех точек зрения: уверенная режиссура, мастерское освещение, превосходное

использование визуальных и смысловых ассоциаций, а также ясная логика сна, великолепное умение сопоставлять подсознательное и рациональное...» [49, 52].

В это же время французский теоретик кино Луи Делюк пишет свое эссе «Фотогения», в котором разбирает понятия «фотография», «перспективу», «светотень», «лица» и делает вывод: «...надо в лице искать характер. И надо его подчеркивать!» [40, 86].

С ним спорил советский критик Юрий Тынянов, размышляющий о специфике молодого искусства: «Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие «фотогении» должно уступить понятию «киногении» [39, 331].

Один из выдающихся деятелей операторского киноискусства - Владимир Нильсон также был не согласен с Делюком. Он проанализировал отличие фотографического изображения от непосредственного зрительного восприятия, рассмотрел понятие Луи Делюка «Фотогения» и раскритиковал его с точки зрения советского кинематографиста, приведя убедительные доводы из собственного практического опыта. «Вместо того, чтобы с помощью технических средств художественно-творческим путем добиться максимальной выразительности снимаемого материала в нужном направлении, – буржуазный оператор предпочитает ограничивать свой круг деятельности лишь такими объектами, которые с точки зрения слащавой эстетики обывателя достаточно «красивы» сами по себе» [2, 189].

К 1927 году в немом кинематографе уже сформировались собственные стилистика и язык. В начале 1930-х-1940-х годах XX века кинематографические технологии ориентируют на актеров, а операторские методы направлены на то, чтобы максимально выразительно выявить характеры персонажей, создав целостный художественный образ. В этом контексте особое значение в кинематографической практике приобретает крупный план, который рассматривался как основной выразительный инструмент для раскрытия внутреннего состояния персонажа и акцентирования его образной сущности.

Советский кинооператор Марина Голдовская пишет о работе своего старшего коллеги Анатолии Головни над фильмом «Мать» (режиссер Всеволод Пудовкин, 1926): «Любимый вид света у Головни – верхний боковой, дающий острый и резкий рисунок, четкую и глубокую светотень. Плоскость кадра никогда не освещается ровным светом - в нем выхвачены пятнами или бликами света отдельные части, создающие необходимый световой акцент для усиления выразительности актерской игры, для того, чтобы кадр был точно и быстро «прочитан» и понят зрителем» [50, 21].

Анатолий Головня реализовывает в фильме «Мать» свою идею – подсвечивать глаза на крупном плане, для выразительности. Здесь же он применяет ракурсные съемки для придания нового звучания образу матери в период ее веры в милость царя, а также, после осознания того факта, что является полноценной личностью способной сражаться за свою свободу.

Экспериментальные поиски в области монтажа, осуществляемые в советском кинематографе 1920-1930-х годов, выявили ритмическую корреляцию

между музыкальной структурой и визуальным рядом в пределах кадра и в динамике смены монтажных фрагментов. Эта взаимосвязь стала основанием для осмысления кино как синтетического искусства, способного конструировать аудиовизуальный ритм, аналогичный музыкальной композиции. Камера к этому времени умеет двигаться свободно. Создаваемые образы, доступны для понимания зрителей не взирая на страны. Формируется свой язык, методы работы и задачи. В качестве примера, приведем слова Юрия Желябужского: «В фильме «Война и мир» был применен ряд ... новшеств. Например, в целях ускорения съемок и из-за небольших размеров съемочных павильонов сцену бала снимали не в декорации, а в так называемом «наполеоновском» зале ресторана «Яр». Но как осветить такое колоссальное пространство? Выход нашли: повесили довольно много ламп верхнего света, открыли все окна ресторана зала, а главное-снимали со значительно уменьшенной частотой. Чтобы движения актеров не получились утрированно быстрыми, пригласили духовой оркестр и приказали ему играть вальс соответственно медленно [48]. Ближе к 30-ым годам XX века появляется полноценная глубинная мизансцена и профессиональная ручная камера «Аймо» весом 3,5 кг, которая позволяет стать более мобильным.

В период Второй мировой войны многие кинематографисты эмигрируют из фашистской Германии в Соединенные Штаты. И именно с их мастерством владения светом многие киноведы связывают рождение фильмов в жанре «нуар» появившихся в 40-е годы. В этих кинолентах ощущается поэтика экспрессионизма: вертикальные и наклонные линии делают кадр визуально неустойчивым и тревожным. Свет именно проникает полосами и пятнами. Люди, особенно главные герои часто располагаются в тени или же их глаза прикрыты полями шляп, придающих их образам загадочность, мрачность и некую обреченность. «Начало этой вариации было положено картиной Джона Хьюстона «Мальтийский сокол»» (1941) [51, 51]. В качестве оператора отработал Артур Эдисон. За ним последовали другие кинокартины: «Ночной кошмар Х» (1941) режиссер Брюс Хамерстоун и оператор Эдвард Кронджагер, «Леди из Шанхая» (1948) режиссер Орсон Уэллс и оператор Чарльз Лоутон мл. и многие другие.

Рассматривая выразительные средства в структуре изобразительного решения фильма, необходимо выделить, что Владимир Нильсон – первый советский оператор-постановщик, написавший книгу «Изобразительное решение фильма» основанную на своем профессиональном опыте в кинематографе. Книга основана на примерах, размышлениях и объяснениях автора относительно специфики профессии кинооператора. Исследуя изобразительное решение фильма, он сделал следующий вывод: «...задачей построения кинематографического изображения является не протоколирующая репродукция, а нахождение такой формы зрительного образа, которая была бы адекватна художественному образу фильма и наиболее полно выражала бы идею данного произведения. И здесь наряду с драматургической, режиссерской и актерской трактовкой сценария полноправным соавтором вступает в силу новый

фактор, который мы назовем изобразительной трактовкой кинематографического произведения» [2, 15].

В ХХI веке американский киновед Дэвид Бордуэл, признавал ключевую роль оператора: «Процесс записи – это новая сфера принятия творческих и административных решений – операторское искусство. Даже если вы просто снимаете что-то на видео, вы все равно принимаете какие-то операторские решения.... Вы определяетесь с характеристиками изображения, включая экспозицию кадра и решаете, перемещать ли камеру. .. решаете сколько будет длиться кадр» [52, 30].

Брюс Блок считает, что базовыми визуальными компонентами фильма являются: «пространство, линия, форма, тон, цвет, движение» [53].

Итак, создатели первых кинолент создали методы визуальных решений, включающих в себя: композицию и кадрирование (размеры кадра, ракурсы, правило третьей, направляющие линии, глубина резкости; движения камеры (панорамирование, наклон, наезд/отъезд, проезд, операторский кран, стедикам, ручная камера, зум; освещение (источник света, качество света, цвет света, практический свет; работа с оптикой (фокусное расстояние, широкоугольные объективы, длиннофокусные объективы, нормальные объективы, телеобъективы; визуальные эффекты (комбинированные съемки, компьютерные технологии). Это все доказывает нам, важность понимания выразительных средств в создании игровых кинолент.

1. 3 Художественно-изобразительные приемы как язык социальной коммуникации в игровом кинематографе

Художественно-изобразительные приемы в игровом кинематографе выполняют ключевую функцию в формировании визуального нарратива. Изобразительное решение складывается из композиции кадра, оптики, ракурса и киноосвещения. Эти элементы не только определяют эстетическую выразительность фильма, но и служат средством драматургического акцента, символической интерпретации и эмоционального воздействия на зрителя. К примеру, российские социологи рассматривая кино как экзистенциальную практику делают вывод: «Сравнительный анализ данных 20 наиболее рейтинговых фильмов по версии IMDb и «КиноПоиска» показал, что их сюжеты составляют проблемные поля экзистенциальной социологии: смысла существования, проблемы свободы, ответственности и выбора, абсурда, аутентичности существования, пограничной ситуации, одиночества и экзистенциальной коммуникации, смерти и пограничной ситуации, интегрального человека, заботы, добра, пользы, экзистенциального времени и становления, ответственности и выбора. Всё это говорит о том, что основные тенденции, наблюдаемые в киноиндустрии, достаточно прочно встроены в современные проблемы экзистенциальной социологии» [54].

Опираясь со времени своего становления на живописные традиции, перенимая законы композиции, перспективы и светотени, кинокадр часто выстраивается и рассматривается как самостоятельное художественное произведение, а кинооператор приравнивается к живописцу, работающим со светом, тенью, цветом, композицией. «Изобразительное решение, равно как и смысл кадра, является неотъемлемой частью коммуникации. Как и в живописи, форму появляющегося на экране образа зачастую невозможно отделить от его содержания. Считается, что в постановочном кино композиция кадра играет основную роль в передаче повествования» [55, 12]. Это знание использовалось с самого рождения кино и немецкий литературовед Вальтер Беньямин, рассматривая специфику «массовости» киноискусства, считал, что «ориентация реальности на массы и масс на реальность – процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично» [56].

Художники много столетий изучали свойства света. Их интриговала природа света и характерные для него особенности. Одним из ключевых этапов в развитии светотеневых методов, которые позже нашли отражение в киноискусстве, стали исследования Леонардо да Винчи. Именно он разработал технику сфумато – мягкого перехода светотени, позволяющего создавать объемные формы и передавать воздушную перспективу. Этот принцип лег в основу живописного метода работы со светом, который оказал влияние не только на поколение художников эпохи Возрождения, но и на визуальные решения в кинематографе.

Он также выделил несколько видов света в природе:

- 1) всесторонний свет, который идет от неба в пасмурный день;
- 2) односторонний свет, идущий от солнца, от окон и дверей в помещении;
- 3) отраженный свет - от всевозможных белых поверхностей;
- 4) рассеянный свет, проходящий через ткань, бумагу, матовые стекла.

Работа с освещением является основополагающим элементом в творческой практике кинооператора. Помимо того, что благодаря свету возникает изображение на пленке, он формирует пространство, объем, облик и даже частично образ героев. Эта работа кинооператора со светом делится на две части: с одной стороны, техническую, когда на пленке нужно получить необходимые плотности, с другой стороны творческую, когда при помощи освещения нужно добиться определенного эффекта, создать нужную атмосферу и т.д. Используя исследования итальянского живописца Леонардо Да Винчи, писавшего в своих трактатах о живописи: «Первое намерение живописца – сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает похвалы; такое достижение - или венец этой науки - происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного» они отрабатывают пространство при помощи света» [57]. Технические и художественно-эстетические аспекты операторской работы со светом находятся в неразрывной взаимосвязи, что обусловлено различием в способах восприятия визуальной информации человеческим зрением и кинематографической пленкой/оптикой.

Эффективная реализация визуального замысла требует от кинооператора точного представления о желаемом экранном результате, а также способности разрешать множество сопутствующих технических задач в процессе съемки. Художественная работа с освещением в кинематографе может быть структурирована как совокупность ключевых задач, решаемых на этапе создания визуального образа. Одной из фундаментальных задач является формирование на плоскости экрана иллюзии трехмерного пространства, что роднит деятельность кинооператора с практиками изобразительного искусства, т.к. начиная с эпохи Возрождения, художники стремились преодолеть двумерную природу живописной поверхности с целью более достоверного воссоздания зрительно воспринимаемой пространственной глубины. В живописи эту проблему частично решило открытие законов линейной перспективы. Однако в кинематографе функции пространственного моделирования во многом передаются через оптико-геометрические характеристики объективов. Это позволяет не только передавать перспективу, но и сознательно трансформировать ее, создавая визуально необычные, непривычные для зрителя ракурсы.

Дополнительным инструментом в преодолении экранной плоскости выступает свет, который при компетентном использовании способен формировать иллюзию объемности. Свет становится выразительным средством, моделирующим пространство кадра и усиливающим эффект его трехмерного восприятия. С помощью света кинооператор создает объем и иллюзию трехмерного мира на двухмерном полотне. Для этого были сформированы схемы света и стиль света. Например, для мелодрамы освещение более мягкое, для детектива – зачастую контрастное и жесткое. Освещение в стиле нуар в жестком стиле создается с преобладанием заполняющего, рисующего, контрового света. Отсюда следует, что кинематографический материал диктует кинематографическую фактуру, а она методы съемок, композицию кадров и многое другое.

В отличие от статичной картины, кино обладает временной динамикой, что позволяет выстраивать композицию не только в пределах одного кадра, но и через монтажную логику.

Изначально, в черно-белом кино преобладал тональный стиль и первые киноленты часто снимались на натуре из-за низкой светочувствительности пленки. Известно, что Жорж Мельес снимал свои фееричные киноленты в стеклянном павильоне, позволяющем пропускать свет, но не дождь с ветром. Многие кинематографисты делали точно также, а поток света регулировался шторами. Правила для создаваемых фильмов были простыми: весь объект на экране, актер не выходит за рамки кадра, все на пленке должно быть различимо. Но постепенно и с опасениями стали применять отдельные искусственные источники света во время съемок для лучшей освещенности – заполняющий свет. Этот стиль называют «репродукционным». И в нем снимали ленты всех жанров. Характерные черты этого стиля: отсутствие выраженного светового рисунка: освещенность задника, реквизита и актеров – абсолютно одинаковая.

Если в первых кинолентах вместо реальных интерьеров и декораций был нарисованный задник, то в 1910-х годах он все чаще заменяется на театральные декорации. Появляется моделирующий свет, с помощью которого нерешительно, но создаются первые светотональные рисунки на лицах и одеждах актеров, стенах кинематографических пространств. Меняется расположения приборов. Если изначально они стояли около камеры, то теперь распределяются внутри декораций. Постепенно формируются новые принципы освещения.

Например, выразительность портретных съемок 1910-х годов в России сменили широкомасштабные съемки после Революции. Индустриализация и новые революционные идеи способствовали новым решениям в кино. Кинооператор Александр Левицкий начавший работать в кино в царской России, вспоминая съемки встречи Дориана Грея пишет: «Когда я вспоминаю съемку этой сцены, мне делается жаль, что в то время не было современной съемочной аппаратуры, а был неуклюжий аппарат «Патэ». Нельзя было делать наезды, не было возможности свободного панорамирования. Сцену снимал максимально крупно, часто прибегая к панорамированию ручками, что было страшно неудобно, усложняя весь киносъемочный процесс» [58].

Наступление 20-х годов дало кинематографу: относительно легкую и свободную камеру, понимание того, что изобразительное решение фильма зависит от идеи сценария. И в советском кинематографе возникает Дзига Вертов.

Дзига Вертов выступал как новатор и радикальный реформатор в области кинематографа, последовательно противопоставляя себя устоявшимся производственным нормам и художественным канонам своего времени. Он разработал альтернативные принципы кинопроизводства и предложил оригинальные методики съемочного процесса, способствовавшие формированию нового кинематографического мышления. Будучи не только практиком, но и теоретиком, Дзига Вертов активно осмыслял кино как особый вид искусства, исследуя его язык, визуальную поэтику и выразительные средства. Его творчество отличалось постоянными экспериментами с временной организацией кадра, динамикой внутрикадрового движения, а также соотношением изображения и звука. Например, для документального фильма «Симфония Донбаса» (1931) он пишет звук непосредственно с мест съемок, угольные шахты, металлургические цеха на заводах. Он первый создает звуко-зрительные образы используя звук контрапунктом к изображению. Восхищаясь выразительными возможностями кинокамеры, рассматривал ее как идеальный инструмент для объективного восприятия и отображения реальности «совершенный киноглаз». Приведем строки, отражающие его эмоциональную увлеченность кинематографом: «Метр, темп, движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может и к мировым осям координат (три измерения + четвертое - время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино» [59, 47]. В то время, когда он продолжает отречься от игрового кино: «У нас не оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек.

Мы исключаем временно человека как объект киносъемки за его неумение руководить своими движениями» [59, 47].

Российский киновед Алексей Медведев проанализировал творчество кинорежиссера и вывел несколько аспектов. Мы приведем один из них: «Особенно интересным случаем кажутся надписи-объекты из электрических лампочек (например, «ЛЕНИН» на стене Моссовета в «Шагай, Совет!» (1926) и «ОКТЯБРЬ» в финале «Трех песен о Ленине»). Это наглядные примеры буквализации метафоры, слово «ЛЕНИН» несет свет людям и в метафорическом, и в буквальном смысле, так как сам материал знака – «лампочки Ильича» [60]. Советский кинорежиссер Леонид Трауберг после просмотра в кинозале кинофильма «Мать» (режиссер Всеволод Пудовкин, оператор Антолий Головня, 1926) восхищаясь писал: «Главная задача прославить народ. Подвиг народа. Это был новый кинематограф Всеволода Пудовкина. Он вернул экрану актера. Человека...» [46, 443]. Монтаж и для Вертова, и для многих кинематографистов 20-30-ых годов XX века является лучшим выразительным средством для выражения идейной социальной жизни. Именно Дзига Вертов объединил людей, города, аулы в единый пласт времени и тем самым делая их намного масштабнее и значимее.

Советский кинорежиссер Григорий Козинцев вспоминает о том времени: «Разумеется, мы внимательно вглядывались в искусство второй половины XIX века. Чего я только не таскал Москвину! Мы изучали тональность рисунков Гиса, трепещущий свет импрессионистов; фигуры, будто вылепленные светом, на холстах Домье; мерцание газовых фонарей у Сера...» [61, 111].

Советский режиссер монтажа Эсфирия Шуб экспериментировала в своей области хроникального фильма. Она работала с уже готовыми фильмами. Добившись от своего руководства, разрешения работать с царскими видео архивами, быстро создала свой метод работы с киноплёнкой. А именно - брала кадры уже существующих событий, и стыковала их с другими, но противоположными по изображению. Например, для киноленты «Падение династии Романовых» Шуб взяла архивные пленки парадной России, на которых прогуливаются и танцуют нарядные великосветские граждане и состыковала с крестьянами, вспахивающими землю. А затем эпизоды с танцами на балу и сцены с работающими в поле подписала: «До поту». Это произвело шокирующий эффект, обнажив остросоциальные проблемы и пропасть между слоями общества. Зрители выходили с просмотра наполненные новой волной ненависти к классовому врагу. «Фильм показал возможность эмоционального воздействия кинодокумента, положил начало развитию историко-документального направления в киноискусстве» [62].

Григорий Козинцев вспоминал о кинооператорах-современниках: «Эдуард Тиссе принес в художественную кинематографию опыт хроникальных съемок: умение схватить масштаб события, быстроту ориентировки; его стихией была натура, солнечное освещение». И описывая работу Андрея Москвина делал вывод: «С годами образовалась система освещения Москвина... Он начинал с установки маленьких приборов: они были направлены снизу в глаза актера; только после этого добавлялись иные». И затем поясняет этот метод освещения тем, что при таком освещении акцент зрительского внимания идет на глаза актера, которые должны «говорить» [61, 75].

Российский историк кино Валерий Фомин пишет об этом периоде так: «Большинство названных мастеров пытались создать небывалые формы кино авангардистского толка. Кульминацией их усилий стало создание так называемого монтажно-поэтического направления. Это направление отрицало традиционные способы повествования, психологизм, индивидуального героя и т.д. и в основу своих фильмов положило «образ массы», который создавался с помощью монтажа и типажа» [63, 95].

Навыки создания объемного освещения были сравнительно быстро освоены кинооператорами, при этом наибольших успехов в данной области достигли представители немецкой и голливудской операторских школ периода 1920–1950-х годов. Именно ими была разработана и внедрена система направленного (или зонального) освещения, ставшая значительным этапом в эволюции световых приемов в кинематографе.

Логика светового моделирования, предложенная да Винчи до сих пор проявляется в операторском искусстве: от классического черно-белого кино с его нюансами теней до современных фильмов, использующих сложные схемы освещения для создания глубины и выразительности изображения. На определенные и выделенные им, простую и сложную тени имеющие свои особенности возникновения и восприятия человеком, и сегодня ориентируются многие кинематографисты.

Советский оператор Анатолий Головня предложил классификацию света, основанную на огромном опыте работы на кинофабрике. Данные пять видов света обязаны знать все, желающие работать со светом и объектом.

1. Заполняющий свет равномерно заполняет все пространство, создавая бестеневое освещение рассеянным, лучше отраженным, светом. Для уменьшения теней прожекторы ставят рядом с камерой.

2. Рисующий свет направляется на главный объект, чаще всего человека, создавая на лице светотень. В этом случае лучший результат дает линзовый прожектор.

3. Моделирующий свет создает блики и рефлексy на теневых участках лица и предмета.

4. Контровой свет получается при освещении фигуры сзади; он создает световой контур, ореол, живописные пятна света на фигуре.

5. Фоновый свет определяет живописность фона, оставляя его темным или освещающим.

Следовательно, художественно-изобразительные приемы в кино не просто наследуют живописные традиции, но и трансформируют их, адаптируя к специфике экранного искусства.

Юрий Тынянов пишет: «Для кино не существует проблемы единства места, для него существенна только проблема единства ракурса и света. Один павильон в кино – это сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой – сотни различных мест; 5 декораций в театре – это только 5 «мест» с одним ракурсом» [39, 331]. И тут же он говорит о том, что у этих искусств разная эстетика и стилистические приемы. Об этом сходстве и различиях театра и кино размышлял не только он, но и Юрий Лотман, Сьюзан Сонтаг, Ролан Барт и многие другие деятели разных видов искусств. О том, что фотография -немое и не эстетичное подражание объекту считали примерно до 60-х годов XX века.

Учитывая тот факт, что кинематографическое произведение обладает временной (связанной с развитием сюжета во времени), и пространственной (выраженной через визуальную организацию отдельных элементов в кадре) структурой, интерес представляют исследования, представленные в книге Питера Уорда: «Выбор оператором определенной перспективы, границ кадра и декоративных элементов зависит от общей цели съемки; создание грамотного соотношения и поддержание структуры элементов внутри кадра облегчают задачу передачи желаемого сообщения и совершенно необходимы для установления нужной атмосферы. Вопрос в том, как соотносятся целостное изображение и составляющие его компоненты» [57, 10]. К примеру, отдельные изобразительные элементы в кинопроизведении связаны с развитием сюжета фильма. Сюжетная схема предопределяет то или иное расположение изобразительных элементов фильма при съемке, тот или иной принцип выразительного построения в пространстве и времени. Светодиоды бывают широкоугольные и узконаправленные, поэтому важно понимать, что нужно добиться в кадре. Цветовые переходы, световой рисунок на объекте, переходы от светлого к темному зависят от света и его количества. От контрастности света, угла под которым находится объект съемки, кинооператор, не меняя декораций и грима может создать разное настроение, атмосферу, омолодить или состарить людей, сделать их красивее или безобразнее. Анатолий Головня считал, что в вопросах работы со светом оператор поступает во многом так же, как и художник: «Оператор, освещая киноосветительными приборами фигуры, движущиеся в пространстве, накладывая свет и тени, блики и рефлексy, как бы пишет картину, которая будет перенесена на пленку и затем на экран, где и возникает кинокартина как оптическое явление, как отраженный свет и цвет, с достаточной для зрительного восприятия точностью воспроизводящая действительность» [64, 8].

Сергей Эйзенштейн, основываясь на собственном опыте писал: «...для меня характерен один сквозной цвет фильма. Его внутренние пережитки будут звучать оттенками этого тона...» Потемкин», как сказано, был серым» [65, 498]. О совместной работе с кинооператором Эдуардом Тиссэ: «Везде и всюду в кадре

мы ищем одного. Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности...» [66, 127]. И создавая теории доказывал, что: «...именно монтажный принцип, в отличие от изобразительного, заставляет творить самого зрителя и именно через это достигает большой силы внутренней творческой возмущенности у зрителя, которая отличает эмоциональное проихведение от информационной логики простого пересказа в изображении событий» [66, 348-349]. Владимир Нильсон разрабатывал и совершенствовал кинотехнологии, конструировал и модернизировал кинематографическое оборудование, внедрял на практике свои инновационные методы и так же считал монтаж одним из важных средств выразительности: «Монтаж как метод творческого обобщения изобразительных элементов фильма организует отдельные кадры таким образом, чтобы привести систему кадров к общему сюжетно-смысловому и композиционному единству. Монтаж, являясь средством творческого обобщения, сам по себе имеет также свою композиционную структуру, свою ритмику, свои художественно воздействующие приемы» [2]. Об одном из видов монтажа – внутрикадровом, пишет американский кинематографист Кристофер Кенворти: «Метод внутрикадрового монтажа вызвал к жизни особое построение движения действующихлиц в снимаемом пространстве, известное под названием глубинной мизансцены, которая обычно решается при съемке неподвижной камерой» [67, 42].

О «живописном кинематографе» писал и российский киновед Яков Бутовский. Он рассматривал его как явление присущее кинооператорам «Мосфильма». Вот основные особенности, характеризующие этот стиль: «Это неторопливый показ различных «красот» - природы, интерьеров или костюмов, – это тщательность в передаче фактур на натуре и в интерьере, подчеркнуто естественное освещение. Точный выбор условий съемки позволял на натуре сохранить ощущение воздуха, пронизанного солнечными лучами. В темном интерьере - наоборот, предпринималась попытка сохранить вещественность фактур -блеск хрусталя или плотность бархатной, допустим, портьерной ткани. Съемка часто шла длинными кадрами, что сочеталось с неторопливым движением камеры [68].

В Голливуде совершенствовали технические характеристики киноплёнки Kodak. Ее светочувствительность в 1960-х годах составляла до 1600 едениц. Казахстанские кинематографисты могли получить ее только с одобрения Председатель Госкино СССР И Председатель Госкино Казахской ССР. И конечно там был лимит пленки и выдавалась один к одному, то есть съемки фильма без брака. Но так снимать очень сложно. Сценарии тоже отправлялись в Москву для получения резолюции. В Советском союзе только в середине 60-х годов Санкт-Петербурге (бывший город Ленинград) появляется «Центральное конструкторское бюро киноаппаратуры» где велись работы по повышению светочувствительности пленки и улучшению кинооптики и звуку. Лебешев нашел информацию о том, что в 30-х годах XX века голливудские кинооператоры открыли «эффект подсвечивания пленки» и он начал

экспериментировать - проявлял пленку нестандартными методами, в том числе при более высокой температуре, чтобы усилить ее чувствительность. Это называлось «форсирование» - техника, при которой увеличивается чувствительность материала за счет изменения условий проявки. Благодаря этому открытию, он смог снимать сцены в сумерках, при свечах или естественном свете так, что изображение сохраняло мягкость, атмосферность и глубину. И 1970-е годы, как и многие столкнулся с проблемой недостаточной светочувствительности пленки, изготавливаемой в стране. Она вынуждала использовать дополнительные источники света, особенно при съемках в условиях естественного освещения. Что безусловно было финансово и время затратно, возникала и проблема с актерами, которые вынуждены были перенастраиваться из-за того, что был временной перерыв, вызванный переустановкой освещения.

Казахский кинооператор Геннадий Ройтман в своем интервью говорит: «После выхода на киноэкраны страны ленты «Неоконченная пьеса для механического пианино» (режиссер Никита Михалков, оператор Павел Лебешев, 1977) начался бум засвечивания пленки. Не всем давали пленку «Kodak» и мы живущие в СССР научились подсвечивать пленку, прочтя об этом статью оператора Павла Лебешева. Раньше подсвеченные сцены считались браком, но у некоторых моих коллег кадры были настолько интересными, что их не смогли вырезать во время приема кинокартины» [69].

Профессия кинооператора не сразу приобрела статус творческой и неотъемлемой части кинопроизводства. На начальных этапах развития кинематографа она воспринималась преимущественно как техническая специальность. В обязанности кинооператора входило подготовка съемочного оборудования, размещение тогда еще нужного освещения, определение точек для съемок и ручное управление камерой. После завершения съемок оператор должен проверять обработанный негатив, отбирать дубли для печати, просматривать готовый позитив, после чего материал передавался режиссеру и далее в лабораторию для создания копий, которые отправлялись в кинотеатры. К 1920-м годам профессия кинооператора утвердила свое право считаться необходимым творческим элементом любого киносъемочного процесса. Высокая степень технического мастерства, разнообразие выразительных приемов и стремление к экспериментам ради достижений визуальной пластичности изображения на экране приводили к тому, что талантливые операторы становились соавторами фильмов.

По этому поводу очень интересен текст Луи Деллюка: явно демонстрирующий, отношение к кинооператору. «Режиссер должен осознавать: что свет имеет значение. Это оператор может сосредоточиться лишь на том, что нужно снять красивый кадр, но ведь он всего лишь оператор. Не он отвечает за психологическую, драматическую или живописную сторону фильма» [70, 58].

Анатолий Головня требовательно относился к специфике своей профессии и утверждал: «Оператор несет ответственность за эстетическое качество кинофильма как киноизобразительного произведения, содержание которого

зафиксировано на пленке и выражено на экране. И поэтому работа над композицией кадра, над освещением, над тоном и колоритом фильма чрезвычайно важна для художественной ценности фильма. Работа эта должна всегда и творчески и производственно-технически выполняться на высоком уровне» [71, 16].

Полноценное понимание специфики современного операторского искусства возможно лишь при условии тщательного анализа исторической эволюции данной профессиональной деятельности. Поэтому для нас ценны книги и воспоминания кинооператоров. В автобиографической книге «Экран-моя палитра» (1971 г.) казахский кинооператор Марк Беркович пишет: «Мне и сейчас кажется, что точный ракурс и строгое построение света – самое существенное из того, что мне удалось сделать в операторском искусстве». И там же: «Чувство света и ракурса является основой операторского живописного искусства» [72].

Исследователь Пауль Уилер отмечает важность правильного использования света и освещения для создания эстетических и эмоционально насыщенных образов: «Использование различных камерных движений и методов стабилизации, правильной цветовой коррекции и постобработки способно привести к желаемому визуальному эффекту» [73].

Польский кинорежиссер Анджей Вайда создавал фильмы полные метафор и символов. Приведем несколько примеров из его кинофильма «Пепел и алмаз» (режиссер Анджей Вайда, оператор Ежи Вуйчик, 1958) где через построение кадров создаются аллегорические образы, способствующие философским размышлениям.

Фильм открывается звуком печатающей машинки – это выразительное аудиовизуальное решение, создающее сильное эмоциональное впечатление. На черном фоне экрана звук машинописного текста неизбежно вызывает в воображении зрителя образ человека, фиксирующего протокол допроса, что отсылает к эпизоду, представленному в литературной первооснове. Впоследствии этот прием был интерпретирован и переосмыслен казахстанским режиссером Сериком Апрымовым, который в фильме «Конечная остановка» (оператор Мурат Нугманов, 1999) использовал аналогичный звуковой элемент, дополнив его визуальным рядом анкет героев. Одна из эмоционально наиболее насыщенных сцен разворачивается в финале картины: в задымленной атмосфере ресторана звучит заключительная музыкальная композиция «Полонез Огинского». Учитывая, что сам композитор Михаил Клеофас Огинский, как и герои фильма, принадлежал к антимонархическому движению, его произведение, насыщенное национальным колоритом, эмоциональной экспрессией и мелодической проникновенностью, приобретает здесь символическое звучание – музыкальный образ проигранной борьбы за свободу. Тем самым создается аллюзия на трагическую неизбежность исчезновения этих персонажей в тумане исторической неопределенности. Визуальное пространство фильма выполняет не только функциональную, но и семиотическую роль. Оно становится активным носителем смыслов, выражающим внутреннее состояние

персонажей и общее эмоциональное напряжение повествования. Так, в сцене с умирающим Мацеком, который прижимает к груди белоснежную простыню, несмотря на черно-белую палитру киноплёнки, зритель ментально дорисовывает алые пятна крови, ассоциируя их с цветом национального польского флага.

Тони Шоу, являющийся экспертом в области истории, кино и пропаганды университета Хартфордшира (Великобритания) пишет: «Вайда сделал больше, чем просто фильм. Он пересмотрел официальную историю польского сопротивления во время Второй мировой войны. Он задался вопросом, где проходит граница между войной и миром и, соответственно, между классом борца за свободу и террориста. История Анджеевского была направлена на то, чтобы запечатлеть хаотическую действительность Польши в 1945 году и способствовать национальному примирению, убедив членов Армии Крайовой (ныне официально распущенной) в бесполезности дальнейшего сопротивления и призвав власти проявить снисходительность к своим оппонентам» [74].

Важность правильного использования шаблонов можно выразить на примере анализа первого в истории мирового кинематографа фильма на тему ужаса, творившегося в лагерях Освенцима – «Последний этап». Эта работа польской режиссерки Ванды Якубовской в сотрудничестве с кинооператором Борисом Монастырским снята в 1947 году. Сценарий Якубовская писала, являясь арестанткой концлагерей Освенцима и Равенсбрюка совместно с немкой Гердой Шнейдер. Создатели фильма избегают показывать откровенное насилие на протяжении всего кинопроизведения. Его отмечают намеками, символами: орудия пыток, шрамы от плеток. Есть интересные и сильные монтажные фразы. Например, счастливая девочка с большим бантом дает мяч улыбающемуся фашистскому военному, затем нам показывают длинную вереницу ребятишек, идущих вдоль вооруженных фашистов как немое указание на их зверства. Следующим кадром дается горящая трава и цветы, по которым спокойно шагают нацисты – это метафора того с какой легкостью они выжигали деревни, города, страны. А затем камера следит за мячиком девочки, закинутым в комнату. Он катится по игрушкам и вещам других детей и теряется среди них. Но киноаппарат продолжает двигаться дальше, и мы видим детские чемоданы, аккуратно составленные один на другой, одежду, развешанную на вешалках, огромную кучу детской обуви и красивую вазу... Следующая сцена начинается с этой же вазы, но уже заполненной цветами около которой стоит капризный и грубый немецкий мальчик.

Польский киновед Ежи Теплиц пишет: ««Последний этап», порывающий с традиционной формулой кинодрамы, построенной по классическим театральным образцам, был наиболее современным и явился как бы провозвестником нового. В произведении Якубовской не было «ведущего героя», а элементы документального репортажа переплетались с типично художественными. По тем временам так задуманный фильм о лагере смерти Освенцим был чем-то смелым и нешаблонным и вызвал критику со стороны традиционалистов» Размышления Ежи Теплица демонстрируют нам социальную и коммуникативную роль киноискусства представляющего собой значимое

явление, обусловленное его способностью функционировать как средство массовой коммуникации, трансляции социальных норм, ценностей и культурных кодов, а также как инструмент формирования коллективного сознания и идентичности: «Кино помогало партии совершить социальную революцию, ускоряло процесс воспитания нового зрителя и показывало идейный смысл этого процесса. Фильм того периода был активным элементом деятельности, направленной на идейное воспитание зрителя, и именно это в широком смысле (так как исключения, хотя и немногочисленные, существовали еще до 1939 г.) было в польской кинематографии чем-то новым и переломным» [75, 25].

Современные кинематографисты продолжают развивать диалог с живописью, используя цифровые технологии для моделирования света и движения, создавая визуальные миры, в которых принципы классического искусства переплетаются с инновационными возможностями киноязыка. На сегодняшний день очень много светодиодных приборов, которыми снимать можно даже в маленьких пространствах. Можно приклеить их на двухсторонний скотч, размещать в труднодоступных местах. И тем не менее естественные источники освещения: свеча, солнечный свет, свет от костра и так далее более настоящий. С помощью света создаются объемно-пространственные изображения, драматургическое напряжение, световые эффекты. Потому и существует фраза, описывающая работу кинооператора «живопись светом». На сегодняшний день многие кинооператоры признаются, что всю жизнь изучают свет, считая его удивительным явлением. Ведь светом можно создавать и уничтожать объекты. От света зависит создаваемое изображение.

Используя вышеизложенные факты, мы выяснили, что фильм, обладая универсальным языком визуального повествования, выступает медиатором между различными социальными группами и поколениями, способствуя актуализации общественно значимых тем и проблем. Это связано с тем, что, во-первых, фильмы выполняют культурную функцию, передавая и сохраняя традиции, мировоззренческие установки и особенности этнокультурной идентичности. Они могут формировать у аудитории представления о специфике определенных исторических эпох, социальных реалий и культурных контекстов, что способствует укреплению межкультурного диалога. Повествовательная структура кино, основанная на интеграции визуального, звукового и текстового компонентов, делает его доступным и понятным для широкой аудитории, независимо от ее языковой или культурной принадлежности. Во-вторых, киноискусство обладает мощным потенциалом социальной коммуникации. Оно выполняет информационно-просветительскую функцию, освещая важные общественные вопросы, такие как права человека, экологические проблемы, гендерное равенство, война и мир. Кино также служит инструментом критической рефлексии над действительностью, способствуя формированию у зрителей субъективной оценки и эмоциональной вовлеченности. Третий аспект социальной и коммуникативной роли фильмов связан с их способностью конструировать коллективную память и идентичность. Киноиндустрия является мощным механизмом, формирующим образы, ценности и героев, которые

становятся элементами общего символического капитала общества. На индивидуальном уровне фильмы влияют на восприятие реальности, задают ориентиры поведения и формируют моральные установки, а на коллективном – способствуют сплочению людей вокруг общих идей и исторических нарративов. Кроме того, кино играет значительную роль в образовательной практике. Визуальный формат способствует более эффективному восприятию и усвоению информации, а также формирует зрительскую эмпатию и способность к критическому мышлению, что особенно важно в условиях информационного общества. Включение фильмов в образовательный процесс позволяет не только углубить знания учащихся по тем или иным вопросам, но и развивать их коммуникационные навыки, расширяя границы межличностного взаимодействия.

Таким образом, фильмы выступают как универсальный инструмент коммуникации, способный воздействовать на социальный, культурный и личностный уровни взаимодействия. В своем влиянии на аудиторию они объединяют информативную, эмоциональную и символическую составляющие, что предопределяет их ключевую роль в обществе и культуре.

Вывод по 1 разделу:

В данном разделе мы подробно исследовали теоретико-методологические аспекты изобразительного решения кино, акцентируя внимание на ключевых концепциях и методах, которые определяют визуальный образ в фильмах. Начав с анализа философских основ, мы рассмотрели, влияние иконологии и живописи на развитие понятия «образ» в кинематографе. Это позволяет нам глубже понять, что визуальный образ – это не просто элемент декорации, а многогранное явление, которое содержит в себе культурные, исторические и эмоциональные контексты. Обозначены концептуальные и методологические основы, формирующие исследовательский подход к визуальному образу. Это основание позволило создать целостное представление о том, как различные выразительные средства взаимодействуют друг с другом.

Рассматривая выразительные средства в структуре изобразительного решения игровых фильмов, выделили ключевые элементы, которые раскрывают и физическую эмоциональную атмосферу произведения. Каждое из этих средств, как например, цветовая палитра, композиция и свет, крупность планов, ракурс, световые фильтры, зональные линзы играют роль в формировании не только визуального, но и смыслового восприятия зрителя.

Акцентировали внимание на роли и функциях художественно-изобразительных приемов в игровом кинематографе. Здесь было рассмотрено, как эти приемы служат инструментами для создания сюжета и передачи эмоций героев, усиливая тем самым взаимодействие фильмов с его аудиторией. Таким образом, в этой главе было показано, как теоретические принципы и художественные направления формируют визуальные решения в кино, создавая богатый контекст для дальнейшего исследования. Переходя к следующей главе, мы будем исследовать, как на протяжении истории казахского кино, начиная с 1930-х годов и вплоть до начала 2000-х, эти изобразительные подходы и методы эволюционировали. Особое внимание будет уделено формированию и трансформации визуальных методов, а также их контекстуальным изменениям, которые оказывали влияние на развитие операторского искусства в Казахстане. Эта глава поможет нам более подробно понять, как история и культурная реальность нашего общества формируют визуальный язык, доступный для следующего поколения кинематографистов.

2 РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

2.1. Формирование визуальных методов в операторских работах (1930-1960 гг.)

На протяжении всего XX века формулируются аргументированные выводы о принципиальных сходствах и различиях между фотографией, театром, живописью. В результате многолетних теоретических дискуссий исследователи приходят к общему мнению о том, что кинематографическое изображение не является полностью тождественным изображаемому фрагменту реальности. Его онтологическая природа предполагает дистанцию между объектом и его экранной проекцией, поскольку последний не существует в реальности, и она представляет собой условное, медиализированное воспроизведение.

Тем не менее, визуальной достоверности изображения, зафиксированного на киноплёнке или фотографии, оказывается достаточно для запуска у зрителя комплекса ассоциативных реакций, адекватных исходному объекту. Таким образом, цель кинематографического изображения заключается не в дословной фиксации и протоколировании действительности, а в формировании зрительного образа, который соотносится с художественной концепцией фильма и способствует выражению его идейного содержания. Следовательно, задачей построения кинематографического изображения является не протоколирующая репродукция, а нахождение зрительного образа, адекватного художественному образу фильма, выражающего идею данного произведения.

Первый казахский историк кино, кандидат искусствоведения Кабыш Сиранов изучая национальный кинематограф выдвигал следующее утверждение: «...решающим и обязательным условием для создания высокохудожественного произведения национального искусства является глубокое знание жизни народа, его истории, традиции, его культуры и наличие таланта, одаренности, то есть особой, повышенной способности к восприятию и осмыслению действительности... в интересной, доступной для народа форме воплощать деятельность людей в ярких художественных образах» [76, 320].

В Алматинском «Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписей» хранятся уникальные доказательства по кинофикации Казахстана. Они необходимы для полноценного исследования данной темы. Автор прикладывает некоторые из них в Приложении 3.

Казахское операторское искусство является многогранным полем для научного изучения, т.к. в разные исторические периоды испытывало влияние различных культурных и эстетических кодов, начиная от советских кино традиций до постсоветских глобализационных процессов. Значимость феномена операторского мастерства в Казахстане обуславливается его функцией как одного из ключевых элементов создания художественной концепции фильма. При этом определение «языка» кадра требует учета специфики локальных контекстов - географии съёмок, этнической композиции населения региона, духа

времени и т.д. В свою очередь, данные параметры оказывают прямое воздействие на формирование особого «видения», которое выражается через призму авторства. Операторское мастерство неотделимо от процесса познания окружающего мира: каждый план – это особая репрезентация реальности или ее интерпретация через призму художественной концепции.

Согласно исследованию казахского профессора Назиры Мукушевой, отражение в кинооператорском искусстве Казахстана единства национального культурного наследия и исторического времени прошло через несколько этапов развития и было глубоко связано с социальными и политическими явлениями, происходившими в стране: «Неопределенность идеологических, культурных, политических ценностей в первые годы нового суверенного государства поставила перед казахским искусством необходимость обращения к истории, традициям» [77, 20].

В данном контексте становится актуальным анализ способности операторского мастерства выразить уникальность национальной самобытности Казахстана. Анализ работы представителей казахстанской операторской школы можно начать с таких значимых фигур как Искандер Тынышпаев – оператор-постановщик, основатель Казахской школы кинематографа. Его подход отличается своеобразной стилиевой манерой, которая формируется на основе синтеза разных эстетических школ и течений. В его работе прослеживается уникальный художественный почерк, который проявляется в оригинальном подходе к композиции планов, использованию светотени и других элементарных частей операторского языка. Он уделял огромное внимание казахстанским пейзажам, горам, фактуре лиц. Фиксировал национальные особенности народа. Казахский кинооператор Григорий Новожилов вспоминал о встрече с ним: «На только что организованную базу явился высокий, стройный юноша казах. По тому, как заблестели его глаза при виде сверкающих никелированными деталями киносъемочных аппаратов и объективов в бронзовой, но кажущейся золотой оправе, при виде пленки, такой чистой и ароматной, руководители базы поняли – этот не уйдет» [78, 41].

Учитывая изменения, происходящие в образно-символическом поле с социокультурной точки зрения, проще определить динамику развития изобразительного стиля местного производства фильмов. Анализ работы конкретных авторов позволяет увидеть закономерности развития всего направления. Что в свою очередь позволяет наблюдать за продуктивными изменениями в области формирования изобразительной системы целиком. В целом можно говорить о сложном развитии эволюции операторского языка на материале казахстанских операторских работ: начиная от формирования до этническо-глобалистический контекстуальности с сохранением индивидуальной самобытности у некоторых из них и влиянии новых тенденций на эстетику кино в целом.

Французский кинокритик и киновед Марсель Мартен писал: «Эволюция кино происходит под воздействием трех факторов: эстетических, ибо создателям принадлежит первое место в изобретении новых средств выражения; Затем и

наконец, общественных в той мере, в какой «спрос» зрителя определяет производство тех или иных жанров кинопродукции (жанры), так как новые технические усовершенствования, обуславливают художественный прогресс (передвижение камеры и применение подъемного крана позволили кино освободиться от влияния театральной эстетики, синхронизация и подвижный микрофон дали толчок развитию звукового кино, широкоугольный объектив позволил создавать самые смелые глубинные построения кадра)...» [35, 254]. Кинофильм представляет собой уникальный вид искусства, в котором одновременно могут быть отражены культура и история как одного человека, так и его народа, личностные и национальные события, общечеловеческие ценности и религиозные воззрения. Казахстанский журналист Енисеева-Варшавская пишет: «История кино в Казахстане началась с первого киносеанса 22 июня 1910 году в городе Верном нынешнем Алматы, когда «русский предприниматель Фабри привез из Омска «волшебный фонарь» и открыл предприятие с названием «Марс» [79]. За ним следуют открытия других кинотеатров. Путешественник Алиби Джангильдин, становится одним из тех, кто показывал населению приобретенные и вероятно даже снятые им самим киноленты совершая свои поездки через аулы и другие населенные пункты. «В 1913 году (после возвращения из путешествия по Европе и Азии) он привозит с собой передвижной кинопроектор с сорока документальными, видовыми и этнографическими лентами из жизни народов Испании, Индии, Китая и др. стран» [80, 616].

В 1919 году Владимир Ленин, придя к власти издает декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения». Инициировали национализацию всего частного, что приостановило развитие кинематографа. Появляются кинотеатры с названиями: «Октябрь», «Ударник», «Кульбфронт», «Пролетарий» и тому подобные.

Казахский кинооператор Геннадий Новожилов цитирует в своей книге статью «Кинофицируем Казахстан» из журнала «Рот-Фронт», 1926, №2-3: «В столице самой большой из автономных республик – Кзыл-Орде до сих пор еще кино является лишь развлечением и рассматривается под углом коммерческой прибыли. ...пестрят картины вроде «Вроде всадника без головы», «Судьи острова Майя» и пр» [78, 35].

Во время Второй мировой войны с 14 октября 1941 годы в Алма-Ату начался процесс эвакуации ВГИК, «Мосфильм», «Ленфильм», сценарной московской студии. С прибытием такого огромного количества кинематографистов на базе Алматинской студии хроникальных фильмов создается ЦОКС (Центральная объединенная киностудия), выпускавшая 80% всего киноматериала. «Во время пребывания в Алма-Ате осуществлялись наборы на режиссерский, актерский, сценарный, операторский, художественный, экономический факультеты (первый набор), проводились защиты студенческих дипломных работ и даже был сформирован состав Совета

ВГИКа для рассмотрения кандидатских диссертаций и присуждения ученой степени кандидатам наук»» [81, 18].

«За годы своего существования ЦОКС было выпущено 23 полнометражных картины и 10 короткометражек, т.н. киносборников» [82, 24]. В период, когда не хватало еды, электричества, отопления и т.д. творить качественное эмоциональное кино с моральными и вечными ценностями – настоящий подвиг.

Изучение кинопроцесса неразрывно связано со знанием истории страны. Казахстанский культуролог Мурат Ауэзов в 90-х годах писал: «XX в. выдвинул перед казахским народом задачи удвоенной сложности в сферах общественного и культурного развития. Преобразование общественных отношений сопровождалось переходом кочевого населения к оседлому образу жизни. Изменение всего жизненного уклада, мировоззрения народа стало серьезным испытанием для национального мироощущения». ...в современном казахском общекультурном процессе обозначились тенденции национального самоутверждения. ...правом на будущее владеет только культура, утверждающая свое прогрессивное и оригинальное видение мира, способная обогатиться наследием прошедших времен и опытом других народов – культура, создающая необходимые и неповторимые духовные ценности» [83, 31]. Безусловно, что за всю историю человеческой цивилизации многие страны подвергались и подвергаются захвату территорий так как войны для некоторых людей являются необходимой частью жизни. Но в диссертационных рамках мы заостряем на этом внимание так как этот процесс прямым образом привел к некоторому растворению казахско-язычного этноса и его культуры в других этносах, тем самым лишая поколения, рожденные в период советизации страны собственной традиционной культуры в ее большом понимании и повлиял на мифологизацию многих исторических личностей. Например, большевики, сформировав идею своего могущества достаточно быстро выявили методы по ее достижению. И одним из них стал кинематограф, уже обладавший собственным языком понятным для любого человека. Советский кинокритик Нея Зоркая, обсуждая с коллегами фильмы 1933-1945 годов, сказала: «Тоталитарный фильм возникает там, где кино сознательно выполняет идеологический заказ тоталитарного режима, подчиняет себя господствующим клише, мифам, вкусам, привычкам своего режима» [84].

Болгарский кинокритик Андроника Мартонова исследуя тему национальной идентичности утверждает: «Образ Чужого трансформировался при социализме. В кино доминировал идеологический догматизм социологической конструкции. Экран стремился заставить зрителя идентифицировать себя как Своего товарища-коммуниста в то время, как Чужой бескомпромиссно определялся как капиталистический враг» [85, 15]. Американский историк Дэвид Бранденбергер, исследуя развитие советской пропаганды и просвещения, приводит факты из советской газеты: «Будучи неотъемлемой, если не официально признанной, частью кампании «дружбы народов», эта латентная русоцентрическая тенденция вновь всплыла на поверхность. В редакции «Правды» в начале 1936 года: «Все народы – участники

великого социалистического строительства – могут гордиться результатами своего труда; все они – от самых маленьких до самых крупных – полноценные советские патриоты. И первый среди равных – русский народ, русские рабочие, роль которых во всей Великой пролетарской революции, от первых побед до нынешнего блестящего периода ее развития, исключительно велика. Несколькими абзацами позже он восхваляемую Сталиным «революционную русскую зачистку» сравнивает с отсталостью нерусских народов. Благодаря этой статье фраза «первый среди равных», попутно облажавшаяся, будет часто использоваться для описания места русского народа в советском обществе» [86]. Мы, в свою очередь, должны добавить, что в период социалистического режима был объявлен курс на атеизм. Несомненно, такая государственная политика отразилась на визуальной стороне фильмов, которые послужили мощным пропагандистским оружием, сформировав новый тип мышления советских граждан. Казахстанский кинокритик Бауыржан доказывает свою теорию тоталитарного кино советского периода, развенчивает миф о фильме «Амангельды» как о «первенце»: «Амангельды» – это политический фильм, экранное воплощение традиций ранних советских пропагандистских фильмов, кинематографических биографий большевиков-революционеров, продолжение «Чапаева» братьев Васильевых. В известном смысле фильм «Амангельды» – результат целенаправленной государственной тиражирования идеологического образа-символа народного мстителя, стихийного бунтаря, вступившего на путь сознательного служения Революции» [87, 54].

Казахстанский киновед и кинокритик Гульнара Абикеева и доктор архитектуры и художник-постановщик Алим Сабитов, анализируя «Амангельды», приходят к очень интересным выводам: «актер Елубай Умирзаков создал в фильме образ «казахского Ленина». Понятно, что актер Умирзаков был выбран из-за портретного сходства с Амангельды Имановым, но усы, борода и манера поведения актера были позаимствованы из фильмов о Ленине, а также в композиции кадров, в жестах рук, даже в манере говорить. А в театре Елубай Умирзаков первым сыграл Ленина в спектакле «Человек с ружьем». По сути, герой фильма «Амангельды» – не столько боец, сколько идеолог, в уста которого вложены штампы советской идеологии» [88, 41].

Рассматривая кинофильм «Амангельды» вышедший в 1938 году в Республике Казахстан нужно дополнить небольшой информацией: Сталин после ошеломительного успеха первого звукового историко-революционного фильма «Чапаев» снятого режиссерами Георгием и Сергеем Васильевыми и операторами Александр Сигаевым и Александр Ксенофоновым в 1934 году, приказал советским республикам найти своих героев революции, гражданской войны, а также борцов против царизма. Кабыш Сиранов в пылу патриотических чувств назвал его – первый полнометражный звуковой кинофильм. Во втором томе «Истории советского кино. 1917-1967» он пишет: «Режиссер М.Левин и оператор Х.Назарьянц задумали фильм как героическую эпопею. Это особенно чувствуется в монументальности изобразительных решений и массовых сценах. Таких, например, как кавалерийская атака, смотр боевой готовности сербазов, и

других. Эпический характер событий подчеркивается не только внутрикадровыми композициями, но и ритмом монтажного строя фильма» [89, 488]. В 1938 году авторами сценария «Амангельды» выступили Бейимбет Майлин, Габит Мусрепов, Всеволод Иванов. Созданный на российской киностудии «Ленфильм» режиссером Моисеем Левиным и оператором Хечо Назарьянц фильм насыщен национальным материалом в виде интерьеров, костюмов, натуральных объектов. В нем повествуется об Амангельды Иманове – одном из лидеров Среднеазиатского восстания 1916 года, вызванного возмущением казахов против массового изъятия у них земель, выросших налогов и царского Указа «О реквизиции на тыловые работы инородческого мужского населения». Из стран Средней Азии и Казахстана на войну планировалось вызвать около 250 тысяч человек. В истории страны – это народное возмущение приобрело республиканский характер и было жестоко подавлено царскими войсками. Но исходя из цензурных требований восстание в рассматриваемой киноленте заменено на возмужание патриотического духа угнетенного казахского народа, послужившее приходу советской власти. Казахский киновед Роза Абдухатова писала о нем так: «Воплощение героической темы в индивидуальном человеческом образе – верный ключ, найденный для решения фильма» [90, 78].

Создаваясь российскими кинематографистами не знакомыми с тонкостями казахской культуры, фильм демонстрирует карикатурные и собирательные образы правящих верхов (баев, царских чиновников, членов национальной партии «Алаш-Орда», выделенных как «плохие люди»). Достаточно плоско отражен социально ущемленный слой населения, состоящий из бедняков, рабочих, крестьян, ссыльных людей выделяемый как «хорошие люди». Визуально это показано так: все богатые люди представлены с ухмылками, подозрительным прищуром глаз и льстивыми речами. Часто они сняты на средних и общих планах. Бедное население страны чаще на общих планах. Главный герой не мыслимый без коллектива и товарищей, снимается крупным планом, с которого камера постепенно переходит на общий демонстрируя его на фоне остальных товарищей. «В начале фильма у Амангельды Иманова хитрый прищур глаз и резкие движения тела, гордая осанка с высоко поднятой головой и желание сделать свой народ счастливым и свободным. Русский ссыльный по имени Егор полная противоположность главного героя. Он очень спокойный, с открытым и ясным взглядом, устремленным вдаль с верою в светлое будущее всего рабочего народа, о котором он рассказывает. Общаясь с Егором, Амангельды становится «политически грамотным». Это проявляется визуально – он меняет свой дырявый национальный халат на кожаную куртку и фуражку со звездой, становится рассудительным» [91].

На сегодняшний день мы видим ее уникальность и наивность, четко прослеживается тот факт, что национальный быт, костюмы пластика актеров на экране – иллюстративны. Точнее плоскосны так как служат лишь фоном для обозначения места действия революционных событий. Созданный российскими кинематографистами, не знакомыми с тонкостями казахской культуры, фильм

демонстрирует карикатурные и собирательные образы правящих верхов (богатых людей, царских чиновников, членов Алашской империи). На взгляд автора, сцена с залезающим на сундук с корпе баем цитирует сцену из фильма «Броненосец «Потемкин»» (режиссер Сергей Эйзенштейн, операторы Эдуард Тиссе и Владимир Попов, 1925) в которой морской офицер залезает на рояль.

Интересно описание в «Казахской советской энциклопедии», написано Кабышем Сирановым и отражающей мышление того периода: «Национальная специфика в картине приобретает ярко выраженную интернациональную сущность главным образом своим историко-революционным содержанием. Авторы «Амангельды» стремятся раскрыть личную биографию героя в единстве с исторической судьбой его народа» [80, 616].

Фильм отличается преимущественно темное и приглушенное освещение в павильонах. Это связано с недостаточным количеством искусственного освещения, но также это создает атмосферу трагических событий и драматизма. Тем более, если учитывать, что съемки в помещениях зачастую - сцены встреч «положительных» и «отрицательных» персонажей. Сцены в степи – съемки на натуре с естественным освещением светлые, масштабные. Пространство каждого кадра всегда полностью работает на драматургию картины. Оператор использует различные ракурсы, чтобы передать настроение и эмоции героев. Некоторые сцены сняты с нижнего ракурса, создавая ощущение мощи и власти, а другие - с верхнего ракурса, чтобы показать уязвимость персонажей. В фильме применяется глубина кадра, что добавляет глубину и объемность сценам. Это создает ощущение пространства и позволяет зрителю лучше воспринять окружающую обстановку и атмосферу событий. Фильм содержит как широкие панорамные планы, показывающие пространство и масштаб событий, так и более узкие общие планы, акцентирующие внимание на деталях и эмоциях персонажей. В целом, историко-революционный фильм создает образ монументального высказывания об идеальном типе вождя, растворенного в единстве революционного движения со своим народом.

«Поэма о любви» (режиссеры Шакен Айманова и Карл Гаккель, оператор Михаил Аранышев, 1954). Снята по мотивам казахского XIII-XIV веков «Баян Сулу и Козы Корпеш». Впечатляет, что вступительные титры созданы на фоне, напоминающем темный камень. Они стилизованы под эстетику киноленты и создают ее атмосферу и настроение. Позже камень как символ вечности режиссер использует в своем следующем фильме – «Земля отцов».

В первой сцене мы видим тонкий прозрачный занавес, который постепенно раздвигается и перед нами предстает небольшой аул. В нем живет прекрасная и смелая девушка по имени Баян. Однажды она встречает юношу по имени Корпеш с которым была обручена при рождении по заветам предков. Между ними возникает любовь и понимание. Но жадность отца девушки губят молодых влюбленных. Этот фильм является первым в творчестве Шакена Айманова и несмотря на то, что он снят на сцене театра с театральными актерами, декорациями и пластичностью Бауыржан Ногербек именно с него начинается своей отсчет. Вот что он пишет: «Художественные качества фильма-спектакля

«Поэма о любви» в постановке Ш.Айманова соответствуют поэтике первых кинолент. ... Как известно все, все первые фильмы и Франции, и России, и других стран были откровенно театральны» [92]. «Поэма о любви» стал первым игровым кинофильмом, определившим начало казахского игрового кино с интересом к народному фольклору. Этот шаг, несомненно, оказался важным для формирования мировоззрения о традициях и культуре предков. Авторам удалось передать назидательный характер эпоса о нравственности и ответственности перед обществом и собою. Методы съемок данной картины обусловлены ее задачами. Данная работа задумывалась как стандартный фильм -спектакль, но создатели решили вывести его из рамок добавив натурные съемки, массовые погони воинов, перегон скота и так далее. К сожалению, диалоги и все вышеперечисленное не сделало фильм менее театральным. Герои очень часто двигаются только по одной линии и не работающие второй план акцентирует внимание зрителя только на одном двигающемся персонаже, что тоже свойственно театральным методам.

Театральный грим и костюмы сковывают игру актеров, присутствует преимущественно театральный метод освещения, который полностью заливают светом необходимое пространство или же напротив, оставляет в тени слишком много пространства для создания темного времени суток. Но есть и удачные аллегорические образы. Например, образ светлой любви подчеркивается бегущей прозрачной широкой рекой, у которой признаются в чувствах влюбленные. В данной киноленте есть еще одно интересное визуальное решение – для придания глубины, мизансцены выстраиваются так, чтобы перед актерами были: камыши, решетчатые изгороди, деревья и т.п.

Кинооператор Михаил Аранышев, откомандированный в 1942 году киностудией «Ленфильм» на Центральную Объединенную киностудию, образованную в период Второй мировой войны в город Алматы, остался здесь и после окончания войны. Работа на этом проекте являлась и для него игровым дебютом. В целом, он много работал в документальном, игровом, анимационном кинематографе. Михаил Аранышев привнес и развил в национальном киноискусстве традиции классического освещения. Создал достаточно много сильных образов независимых и гордых казахстанцев.

Советская кинокомедия с 1932 года долго оставалась популярным жанром. Российский киновед Вера Туева пишет: «В России, в первые послереволюционные годы, когда активно внедрялась новая идеология, связанная с преобладанием общественного начала над личным, эти тенденции немедленно нашли свое отражение в комедии. Основным комедийным жанром в то время становится безобидная лирическая комедия, проникнутая симпатией к персонажам, где простейшие забавные ситуации касаются исключительно нравственных, но не социальных проблем» [93]. В Казахстане была аналогичная ситуация.

Кинофильм «Девушка-джигит» (режиссер Павел Боголюбов операторы Виктор Масленников, Петр Сатуновский, 1955). В 50-е годы усилия национальных кинематографистов были направлены на развитие кинолент в

комедийном жанре. В данной киноленте каждая песня – удачно вплетенный в драматургическую ткань монолог персонажей. Действие кинофильма происходит в колхозе. Героиня фильма девушка по имени Галия. Она – старшая табунщица конезавода. Ее возлюбленный – Айдар колхозный коневод и одновременно сын председателя соседнего колхоза. Однажды летом к ним в колхоз, приезжает магазин на колесах, в котором есть абсолютно все: от еды до одежды. Одной из ярких сцен является «Қыз қуу» (погоня за девушкой), когда Айдар должен догнать и поцеловать Галию.

Фильм является полным отражением того времени и политического режима. Например, главная героиня кинокартины, казашка, удочеренная украинской семьей, что указывает на толерантность и многонациональность нашей страны, и призывает к содружеству народов. Введенный в сценарий магазинчик на колесах и монологи о том, что в колхозах есть все кроме сберкассы, но и она будет – каждый колхозник имеет возможность приобрести для себя все что пожелает. Тяжелая колхозная и сельская жизнь, показывались на экране легко и весело, демонстрируя зрителю, легкость и относительную беззаботность, с какою живется или должно жить советскому гражданину, зовя окунуться и переехать жить из города.

В фильме «Девушка-джигит» активная камера, создающая сопричастность зрителя событиям. Внутрикадровый монтаж позволяет при статичной камере показать максимум движения в кадре, создать глубину и сэкономить время съемок. Работа с зеркалами, много съемок с движения в сценах скачек и погонь, крупные планы лиц в лирические и драматические моменты. Использование цветной пленки позволяет отразить многонациональный колорит головных уборов и платьев юных девушек, фактуру лиц, широкие просторы степи. Колоритные персонажи также, создают образ яркой и счастливой жизни в советских колхозах.

Юрий Лотман, рассматривая кинофильмы с точки зрения семиотики пишет: «Искусство не просто отображает мир с мертвенной автоматичностью зеркала – превращая образы мира в знаки, оно насыщает мир значениями. Знаки не могут не иметь значения, не нести информации. Поэтому то, что в объекте обусловлено автоматизмом связей материального мира, в искусстве становится результатом свободного выбора художника и тем самым приобретает ценность информации. Цель искусства – не просто отобразить тот или иной объект, а сделать его носителем значения» [94, 10]. Американский киновед Мария Белодубовская изучающая тоталитарное кино как явление в Сталинский период пишет и публикует в своей книге приказы Съездов кинематографистов с обсуждениями идей: необходимых в кинематографе того периода. Вот один из ее выводов: «...кино не отрицает роль идеологии в развитии советского кино при Сталине» [95, 22]. Немного ранее российский киновед Майя Туровская на международном симпозиуме XVI ММКФ с участием ФИПРЕССИ обсуждая кинокартины 1933-1945 годов заявляла: «...кинематография как целое, а не только как корпус фильмов, была направлена не на обслуживание, а на внушение. Начиная от организации (административный аппарат, цензура,

рекомендательные списки, система «государственной» оценки и проч.) и кончая типологической структурой фильмов, она была сориентирована на эту функцию. Есть и некоторые специфические структурные принципы, устойчивая система ценностей. Тоталитарная система – манихейская, она всегда основана на противоположности «герой – враг»; на иерархии «герой – вождь» (как истина в последней инстанции); на примате сверхценной идеи над человеком. Содержание понятий может быть разное, но структура сходная. ... Конечно, все эти категории – герой, враг, идея – не исключительная принадлежность кино тоталитарного режима (вспомним, к примеру, религиозные фильмы). Исключительна здесь, скорее, сквозная организация кино как целого и придание статуса реальности символическим понятиям («расовый враг», «классовый враг») [84]. С этими фактами, мы можем лишь полностью согласиться и предоставить в качестве своих аргументов рассмотренные и проанализированные киноленты, интересные своей изобразительной и драматургической составляющей.

«Наш милый доктор» (режиссер Шакен Айманов, оператора Марк Беркович, 1957). Идея создания музыкального ревю с использованием «камео», репрезентирующего этнокультурное разнообразие Казахстана, оказалась художественно удачной и концептуально обоснованной. У режиссера имелась возможность к съемкам актеров и композиторов со всего Советского Союза, но он сознательно сделал выбор в пользу локального культурного контекста, стремясь зафиксировать художественные особенности казахской национальной культуры. В беседах с Берковичем Айманов подчеркивал свое стремление создать кинопроизведение, апеллирующее непосредственно к чувствам и сердцам зрителей. Особого внимания заслуживает использование приема разрушения «четвертой стены» – в начальных кадрах главная героиня, обращая напрямую к зрителю, произносит: «Внимание, товарищи, занимайте свои места...», тем самым создавая эффект соприсутствия и вовлеченности аудитории в киноповествование. Несмотря на новаторство данного художественного хода, имя Шакена Айманова не упоминается в числе режиссеров, экспериментировавших с подобной техникой, что может быть обусловлено ограниченной международной известностью Казахской ССР. Фильм изобилует оригинальными режиссерскими решениями: Ермек Серкебаев в диалоге с Бибигуль напрямую называет название фильма, случайный пассажир в автобусе, находясь в алкагольном опьянении, смотрит в камеру и говорит: «Это киносъемка, в которой снимают цирк», а в финале героиня обращается к зрителям за советом. Эти элементы формируют у аудитории сильное ощущение причастности к происходящему на экране, усиливая эмоциональную отзывчивость. Кинолента наполнена музыкальными и хореографическими эпизодами, комедийными ситуациями и праздничной атмосферой. Панорамные виды Алма-Аты, улыбающиеся персонажи, преобладание теплых тонов и живописные природные и городские ландшафты создают визуально насыщенный и эстетически гармоничный образ. В соответствии с идеологической повесткой того времени, фильм отражает принцип «дружбы

народов», распространенный в официальной культуре советского периода, хотя в действительности представители казахской национальности нередко подвергались стереотипизации и насмешкам, особенно в образовательной среде. Операторская работа, в свою очередь, стремится к максимальной визуальной точности, передавая текстуры, движения и общее настроение с высокой степенью выразительности.

Казахский киновед Кульшара Айнагулова писала о режиссере: «С его приходом на киностудии постепенно наладилось кинопроизводство...» [96]. Действительно, кинематографическое изображение Алма-Аты в творчестве Айманова стало не только формой художественной фиксации, но и культурным символом, сохраняющим эмоциональную память о городе. В этом смысле фильм «Наш милый доктор» занимает особое место в истории советского музыкального кинематографа, представляя собой уникальное явление по количеству режиссерских находок, визуальных новаций и культурной насыщенности.

Визуальные решения картины включают масштабные массовые сцены, разнообразные локации (санаторий, театр, цирк, съемочные павильоны), снятые с использованием широкоугольной оптики, что обеспечивает глубину и объемность изображения. Комбинированные съемки, включающие совмещение игровых и анимационных фрагментов, а также сложные операторские движения (наезды, подъемы камеры на кране) подчеркивают техническую изощренность фильма. Все это вывело операторскую работу Берковича на новый уровень и выделило его среди коллег по советскому кинематографу. Фильмы Айманова, включая «Наш милый доктор» и «Ангел в тубетейке», демонстрируют творческую смелость и художественную свободу, вызывающую уважение даже у современных кинематографистов. Они являются не только важными вехами в истории кино Казахской ССР, но и подлинным воплощением авторского видения и культурного наследия.

В фильме реализован широкий спектр визуальных и технических приемов, способствующих формированию глубокой пространственной организации кадра и усилению зрительской вовлеченности. «Использование масштабных массовых сцен в сочетании с разнообразием съемочных локаций: санаторий, театр оперы и балета, цирк, а также съемочные павильоны, снятые с применением широкоугольной оптики, позволили добиться визуальной насыщенности и пространственного эффекта присутствия. Значительным художественно-техническим приемом выступает комбинированная съемка: в одном из эпизодов происходит совмещение изображения игрового действия с анимационным рядом, проецируемым на стену, что следует рассматривать как проявление передовой для своего времени кинематографической технологии» [97, 301]. Также активно задействованы операторские приемы вертикального и горизонтального перемещения камеры – наезды и подъемы на кране, обеспечивающие панорамный охват пространства и способствующие более полному восприятию визуального образа.

Данная работа стала важной вехой в развитии киноискусства Казахской ССР, продемонстрировав высокий уровень операторского мастерства. Оператор

Марк Беркович благодаря использованию новаторских визуальных решений занял заметное место среди представителей кинематографа своего времени. Особое внимание в фильмах Айманова уделено оформлению начальных титров, которым он придавал значительную выразительную и эмоциональную функцию. Понимая их роль в формировании первичного зрительского восприятия и общего настроения кинокартины, режиссер особенно тщательно подходил к их художественному оформлению. В комедийных фильмах титры часто представлены в виде анимационных заставок с изображениями разноцветных персонажей, элементов кинопроизводства – киноплёнки, кинокамер, стилизованных букв, что способствует формированию легкой, праздничной атмосферы с первых кадров.

Здесь, как и в предыдущей своей комедии «Наш милый доктор» (1957), кинематографисты предоставили зрителям уникальную возможность, встретится с известными певцами, народными артистами Каз СССР. Камера демонстрирует нам красоту природы, народной речи и музыки. Именно эти факты делает киноленту своего рода кинодокументом, позволяющим ей оставаться незабываемой.

Фильм «Его время придет» (режиссер Мажит Бегалин, оператор Самуил Рубашкин и Искандер Тынышпаев, 1957). Фильм, о трагичной судьбе одного из величайших ученых Казахстана -Чокане Валиханове. Его трагичном жизненном пути и мечте- раскрыть и улучшить жизнь своих соотечественников. Очень часто камера статичная, преобладают средние и общие планы. Все это позволяет нам приблизиться к кинематографическому образу Чокана Валиханова и сопереживать ему. Много горизонтальных панорам, фиксирующих пейзажи. Благодаря статичным кадрам композиция кадра выстраивается тщательно, что создает своеобразный театральный эффект, преобладают театральные мизансцены. Используется внутрикадровый монтаж. Применяется затемнение между переходами сцен обусловленное спецификой режиссерских решений, связанных с театральными традициями.

Фильм «Ботагоз» (режиссеры Ефим Арон, оператор Борис Сигов и Исаак Гитлевич, 1958). Эта кинолента одна из самых ярких (на взгляд автора) из всех в рассматриваемом периоде. Она выделяется не только за счет того, что она цветная, но во многом благодаря работе кинохудожника Павла Зальцмана и кинооператоров Борис Сигов и Исаак Гитлевич сумевших оживить его эскизы с помощью киноязыка. В этот период звук изменил основы киносинтеза и методы работы с содержанием характера событий изменились. Исходным моментом повествования становится говорящий человек, а не его пластичность. На примере эскизов кинохудожника мы можем увидеть, что он ощущает время.

В цвете и предметном сочетании они передают нам атмосферу и состояние персонажей. Фильм снят по одноименной повести казахского писателя Сабита Муканова «Ботагоз». Он о девушке Ботагоз, которая за отказ выходить замуж за бая отвергается своим родом и отправляется на рудники. Там в полной мере осознав несправедливость мира в родном ауле важной частью революционного общества, восставшего против царской и байской власти.

Заявочные сцена – темное небо с багровыми облаками и героической музыкой в исполнении симфонического оркестра создают звукозрительный образ о революционной тематике картины. Дом Лизы, как и на эскизах кинохудожника Павла Зальцмана решен в светлых оттенках с неким преимуществом голубых оттенков в интерьере и одеждах, все комнаты залиты теплым освещением. За столом сидят богатые люди в красивых нарядах. Это демонстрирует тепло и достаток в данном доме. С темной заснеженной улицы в него вбегает Бота, потирает замерзшие от холода руки. И этот контраст светлого и шумного счастья с темной холодной улицей создает обостренное эмоционально-колористическое восприятие сцен и всему тону киноповествования.

Визуальные образы четкие и понятные. Например, Ботагоз с первых кадров предстает перед зрителем в национальном казахском костюме из тяжелых тканей и украшениях, с двумя длинными косами. Она доброжелательная, воспитанная, и очень уязвимая так как не защищена законом ни перед кем. Ее подруга русская девушка по имени Лиза–дочь российского губернатора напротив, в легких воздушных платьях, весела и жизнерадостна. Она счастлива и не боится никого так как не знает бед. По мере происходящих в их жизнях событиях, они меняются и это отражается не только драматургически, но и в фасонах и цвете их одежд, которые меняются на спокойные юбки и кофты. Но важно, что в финале фильма они обе стоят на балконе – Лиза в красной кофте, а Ботагоз с большим красным платком на голове и винтовкой через плечо.

Мужчины, являющиеся положительными героями, тоже визуально меняются- они становятся намного решительнее, к одежде добавляются кожаные куртки, кобура, винтовки, фуражки с красной звездой. Многофигурная композиция кадра наглядно демонстрирует нам приоритет русского человека, вокруг которого собрались казахи. Именно он на протяжении всего кинофильма был сдержанным, рассудительным, доброжелательным. Он объяснял казахам важность революции и как ее совершить. В этом сюжете алаш-ординцы и работники газеты «Казах» предстают как предатели народа и трусливые личности. Что было вызвано идеологией. Несмотря на некоторое количество шаблонов, помогающих облегченному восприятию киноленты массовым зрителем, в ней национальный колорит и быт уже являются драматургически необходимыми составляющими, подчеркивающими характеры и судьбы всех героев. Отсутствует как таковая иллюстративность присущая большому количеству фильмов, где она лишь внешне отражала место событий.

Использованы часто глубинные мизансцены, много средних и общих планов. Природа в этой киноленте выступает действующим персонажем, часто подчеркивает или же усиливает смысловое содержание сцен. В лирических сценах выполняет роль комментатора, создавая звукозрительные образы. Именно Ботагоз часто снимается с нижних ракурсов, с помощью которых ее гордая и непокорная натура приобретает величие.

В массовых сценах используется переход с общих планов на центральную фигуру методом централизации основного для конкретной сцены персонажа и

постепенного его укрупнения до портрета. Это позволяет зрителю сначала увидеть, как важно согласие среди обычных людей и постепенно сосредоточиться на основной идее в конкретной сцене. Присутствуют переходы со среднего на общие планы, чтобы избежать скачков и неясностей в сюжете. Много средних и общих планов. Светотеневой рисунок

Интерьеры казахских домов решены в темной тональности. Очень скудное предметно-бытовое убранство жилищ. Дом русского политического ссыльного светлый и достаточно просторный. На взгляд автора это связано с тем, что он свободен от оков царской власти и волостных правителей. И он знает цену своей независимости. Тогда как местное население несвободно физически и психологически. И только решившись на борьбу за независимость из жилое пространство расширяется и освещается светом факелов, костров, солнцем. Дома волостного и губернатора имеют яркие интерьеры с изящными предметами быта, большими сундуками, коврами и т.д. Через кинематографические методы создается образ драматической и героической патетики революционных достижений сплоченного народа в борьбе против угнетателей.

Таблица 1. Визуальные методы в 1930-1960 гг.

Год	Название фильма	Оператор	Визуальное решение
1938	Амангельды	Назарьянц Хечо	преимущественно темные и приглушенные цвета, создание атмосферы трагических событий и драматизма.
1954	Поэма о любви	Михаил Аранышев	театральные методы работы с композицией кадра, освещением, актерами и тд.
1955	Девушка-джигит	Виктор Масленников, Петр Сатуновский	внутрикадровый монтаж, работа с зеркалами, много съемок с движения, крупные планы
1957	Наш милый доктор	Марк Беркович	светлая тональность, длинные планы, нестандартные ракурсы, аллегории
1957	Его время придет	Самуил Рубашкин, Искандер Тынышпаев	часто статичная камера, много горизонтальных панорам, театральная композиция кадра
1958	Ботагоз	Борис Сигов, Исаак Гитлевич	глубинные мизансцены, много средних и общих планов. Природа в – действующий элемент. Музыка - выразительное средство

2.2. Эволюция визуальных методов в операторских работах (1960-1980 гг.)

Советская реалистическая манера съемок, используемая в 20-30-е годы повлияла на методы работы казахских кинооператоров. Визуальные новации этого и предыдущего периода оказывают глубокое воздействие не только на формальные аспекты кинопроизводства, но и на способы взаимодействия фильма со зрителем. Изобретение небольших ручных камер и как следствие, ее освобождение от жесткой фиксации, усиление пластики изображения позволили добиться большей интимности и эмоциональной вовлеченности. Зритель больше не воспринимает происходящее с дистанции. Напротив, он становится свидетелем, а подчас и участником внутренней жизни персонажа. Это сближение камеры и тела героя усиливало эмпатию и формировало новый тип экранной субъективности, где эмоциональная правда приобретала большую значимость, чем идеологическая заданность. Переосмысление визуального языка потребовало и изменений в актерской игре. В условиях натурных съемок и более подвижной камеры актеры стали стремиться к более сдержанному, естественному выражению чувств, отказавшись от театральной экспрессии, свойственной сталинской эпохе. Вместо громоздких монологов и риторических жестов все большую роль стали играть паузы, мимика, взгляды, недосказанность. Это соответствовало не только новому вкусу времени, но и задачам кино как искусства, способного фиксировать тончайшие колебания душевного состояния. Подобная интеграция актерского присутствия в общий визуальный строй подчеркивает драматизм и одухотворенность происходящего без необходимости в вербальной экспликации. Например, в фильме «Иваново детство» (режиссер Андрей Тарковский, оператор Вадим Юсов, 1962) используют композиции, в которых выражение лица и жест персонажа становятся частью поэтической ткани кадра, сливаясь с природным окружением и световой средой. Интерес представляет тот факт, что французский философ Жан-Поль Сартр в своем письме редактору газеты «Унита» выступает в защиту Тарковского обвиняемого в «запоздалом подражании западу»: «Но Тарковскому 28 лет...и он очень плохо знает западное кино. В силу обстоятельств он, прежде всего носитель советской культуры» [98, 452].

Таким образом, визуальная эволюция киноязыка в указанный период непосредственно повлияла как на способы художественной репрезентации внутреннего мира героев, так и на характер зрительского восприятия – более интимного, чувственно насыщенного и многозначного. В 70-е годы в России выдвинулись: Вадим Алисов (Трансибирский экспресс, 1977), Юрий Клименко (Чужая белая и рябой, 1986), Вадим Юсов («Солярис», 1972). В Казахстане это кинооператоры: Марат Дуганов («Нас четверо», 1971), Асхат Ашарапов (Кыз-Жибек, 1972), Михаил Аранышев (Погоня в степи, 1979) и другие. Перейдем к анализу кинолент этого периода.

Фильм «Сказ о матери» (режиссер Александр Карпов, оператор Асхат Ашарапов, 1963). Кинофильм снят в форме притчи, получившей распространение

в Европе начала 50-х годов, а затем в Советском союзе. В первом же кадре на нас едет фашистский танк, но звучит взрыв, и он останавливается. Вся сцена уходит в задымление, через которое формируется выжженный войною образ земли. К моменту выхода фильма это уже клишированный образ войны. Потому что ранее вышел фильм «Баллада о солдате» (режиссер Григорий Чухрай, операторы Эра Савельева и Владимир Николаев, 1959). В нем танк, надвигающийся на камеру, передавал субъективный взгляд Алеши Скворцова, который от испуга взрывал его гранатой. В рассматриваемой кинокартине звук, взрывающейся гранаты остановившей вражеский танк, является своего рода отсылкой к «Балладе о солдате». Методы съемок сцен проводов 17-летнего добровольца Аслана на небольшом вокзале очень похожи на то, как работал кинооператор Сергей Урусевский в фильме «Летят журавли» (режиссер Сергей Калатозов, 1957). Очень похожие звукозрительные образы созданные благодаря гудкам поезда, тревожному многолосию провожающих на войну людей, застывшие возможно в последнем объятии пары. Камера движется от общего к частному, фиксирует выражения лиц создавая портреты эпохи и затем снова переходит на общие планы. Достаточно легкое словно летящее состояние достигается благодаря усовершенствованному съемочному аппарату и объективам. Огромный плакат «Родина-мать зовет!» на фоне которого показывают людей дает сразу ясное понимание происходящих на экране событий. В одной из ключевых сцен очередная девушка-почтальон, бросает сумку с письмами.

Тогда оператор с общего плана дороги и героев переходит на средний выделяя значимых людей в этой сцене – почтальона и мать. Хорошо передана атмосфера: промозглая, сырая погода, унылость природы и людей, сломленных горем и непосильным трудом, читаются в каждом кадре этого эпизода. Затем камера дает крупно сумку, с выпавшими треугольниками писем, которую поднимать никто не спешит. И опять камера переходит на общий план и делает панораму, словно оглядывает жителей аула, заставляя зрителей думать над тем, кто же решиться на этот нелегкий труд – приносить плохие вести в дома? Шаг вперед к сумке делает главная героиня, понимающая всю сложность ситуации. Кто –то должен разносить почту. Главная героиня (Амина Умурзакова), как большая часть людей в ауле безграмотна, но читать письмо от сына она хочет самостоятельно. Потому с трудом, но начинает обучаться грамоте.

Кинооператор Асхат Ашрапов при мягком освещении на среднем плане, постепенно укрупняя до портрета, показывает нам тяжелый и упорный труд матери, связанный с учебой. На общем плане, показывает, как старательно она выкладывает слово из соломинок, как сложно это ей дается. Затем укрупняя дает это слово крупным планом. Выделяя тем самым ее впервые сложное слово на земле. Научившись читать, разбирать фамилии и адреса, она все чаще видит горе соседей и счастье, приносимое ею в письмах с фронта. Продолжает ждать вести от своего сына. Теневым контрастом Ашрапов усиливает темно-серые тона в киноленте, показывая тяжелый труд жителей тыла, работающих в любую погоду ради победы на войне и переход от грома на полях в грохот военных орудий,

выглядит правдоподобным. А когда он перерастает в крики «Ура!» мы понимаем, что только коллективно, все вместе мы можем одержать победу над превратностями судьбы и врагом и светотеневая тональность светлеет.

Черно-белый формат фильма усиливает драматизм передаваемых событий. Вторая мировая война. Тыл. Женщины и дети трудятся невзирая ни на что. Жизнь идет под девизом «Все для фронта! Все для победы!»

В фильме «Сказ о матери» можно выделить следующие визуальные решения: крупный портрет юноши дается на фоне стены, занимающей большее пространство кадра, чем он сам. От этого он словно теряется в этом пространстве. Затем открывается дверь и за его спиной появляется мама, благодаря чему, лишь усиливается его юность. Председатель, формирующий отряды добровольцев на фронт дан поясным портретом. Этот портрет занимает все пространство кадра, что придает тяжесть всему образу подчеркивая его важность в настоящий момент. Светотеневым освещением (жесткий рисунок) выделяются лица и глаза персонажей, по которым мы и понимаем происходящие события. Для кинооператора Асхата Ашрапова, этот фильм стал дебютом в полнометражном художественном кино. Казахский исследователь Тамара Смайлова писала о нем: «Работал оператором-постановщиком на киностудии «Казахфильм» больше 30 лет. В 1990-е был директором кинофонда Союза кинематографистов Казахстана и оргсекретарем этого союза, а затем директором киностудий «Эдельвейс» и «Альянс» [99, 224]. Очевидное влияние зарубежных и отечественных кинематографических традиций отражается в композиции кадра, выборе ракурсов и визуальных метафорах. Возможно, именно благодаря открытости к заимствованию и эксперименту Ашрапову удалось в короткий срок стать признанным мастером, чьи работы удостоены высоких государственных наград и премий на всесоюзных кинофестивалях. Центральная тема – образ матери, живущей в ожидании сына с фронта – обретает здесь универсальное звучание, такой собирательный образ становится не просто художественным приемом, а формой коллективной памяти. Исполнение этой роли актрисы Аминой Умурзаковой, наполненной глубиной и достоинством: ее персонаж воплощает в себе судьбу тысяч матерей, ее жизнь навсегда осталась ожиданием, надеждой и утратой. С помощью этого образа режиссер выразил универсальные, понятные и близкие чувства людей разных культур и эпох. Неторопливый ритм фильма создает песню о скорби и мужестве человека в этот тяжелый период войны. Важная тема с собирательным образом матери, живущей в ожидании сына с войны, являлась необходимой для страны, пережившей миллионы трагических смертей.

Фильм «Меня зовут Кожа» (режиссер Абдулла Карсакбаев, оператор Михаил Аранышев, 1963). Школьник по имени Кожа непоседливый отличник. Его отец погиб на войне и этот факт накладывает отпечаток на его характер и одновременно делает образ ребенка собирательным. У него есть друг Султан, с которым они мечтают жить свободными как их предки- приезжать в чужой дом и ожидать там радушный прием (конакасы), драться с кем угодно и скакать, где угодно.

В фильме «Меня зовут Кожа» можно выделить следующие визуальные решения: Все сцены в классе и библиотеке, школьные собрания, сняты достаточно стандартно для того времени: плавная камера, комфортное чередование крупных и дальних планов, герои-образы вместо героев-реальных людей. Когда же оператор переключается на Кожу, то камера становится более динамичной, появляются элементы анимации и рисунка, чаще используется контрапункт музыки и происходящего, как бы увеличивая грандиозность происходящего. Камера субъективна так как отвлекается вместе с главным героем на просторные пейзажи, контрастирующие со строгими и прямыми линиями классного кабинета. Имеет место конфликт взрослых и Кожу, который решен в конце фильма. Во время школьного собрания, Кожу и учителей отделяет стекло, которое можно рассматривать как метафору, подчеркивающую их разность взглядов. Анимация подчеркивает детскую непосредственность, и увеличивает увлекательное построение кинофильма. Динамично и интересно снятый фильм, где каждый эпизод характеризуется чувством ритма. Казахский киновед Гульнара Мурсалимова пишет: «В начале 1960-х годов одной из основных тенденций казахского художественного детского кино было глубокое проникновение во внутренний мир подростков и проявление их национального характера в общественной сфере» [100, 75]. К данной киноленте у нас имеется эскиз «Дом Кожу» работы кинохудожника Кулахмета Ходжикова. Прототипом к этому эскизу послужила его акварельная работа «Дом на Чайковской», в котором когда-то жила семья Ходжиковых. Аккуратный деревянный дом в окружении деревьев и цветов, светлые занавески на окнах развеваются от летнего ветерка. Прозрачные тени от веток и листьев, куры, сидящие на изгороди - все изображенное производит впечатление счастья. В структуре кинофильма эскиз упростили и добавили сеновал, на котором любит мечтать мальчик. В фильме создан образ реального ребенка с его ревностью к маме, хвастовством и шалостями, прощаемыми любящей бабушкой. Это был не стандартный для того периода герой, т.к. он был естественным, а сам фильм не содержал морали, лишь отражая удивительный детский мир.

Фильм «Следы уходят за горизонт» (режиссер Мажит Бегалин, оператор Асхат Ашрапов, 1964). Поэтичный фильм о девушке, отданной замуж за первого посватовавшегося к ней мужчину. Эта кинолента с минимальным количеством диалогов, практически вся построена на визуальном ряде. Вводная сцена снята с операторского крана. Следующая за нею сцена, снятая с вертолета, позволяет нам увидеть небольшой аул с чистыми аккуратными домами и улицами, возвращение отца главной героини в дом. Статичные съемки в интерьерах с уравновешенными композициями кадров, дополняют образы персонажей. Сцена молчаливого прощания дочери с отцом выстроена не традиционно - мы видим крупный план лица девушки, расположенный по диагонали всего экрана с акцентом на глазах. Затем, камера переходит на общий план ее отца, одиноко стоящего на пустынной дороге, и отдаляется. Визуальный язык фильма строится на контрасте человека и природы. Преобладают горизонтальные панорамы природы: заснеженные пространства, линии горизонта. Герои часто

размещаются в кадре как маленькие фигуры на фоне пейзажей. В связи с практически полным отсутствием диалогов, сцены выстраиваются на резком контрасте света и тени. Много нижних ракурсов через которые возвеличивается труд чабанов. Драматургически точное световое решение подчеркивает различные состояния персонажей в каждой сцене. Выразительно переданы состояния природы. Главная героиня и родители ее мужа часто даются в светлой тональности, освещенные мягким светом, но с акцентом на глазах. Через все это созданы образы человеческого достоинства, уважения, любви, ответственности перед собою, семьей, обществом.

«Земля отцов» (режиссер Шакен Айманов, оператор Мурат Айманов, 1966). Мальчик по имени Баян, отправляется со своим дедом в Россию, чтобы привезти тело погибшего на войне отца. Очень четко создан визуальный контраст между русским мальчиком блондином и очень смуглым Баяном. Но когда дети начинают общаться, то разница в этнической принадлежности стирается – мы чувствуем мысль автора – земля общая и боль утраты тоже. «Земля отцов» – это драма, решенная в черно-белой тональности, усиливающей мысль авторов. Камера часто статичная, что обосновано идеей фильма. Но присутствуют сцены, снятые из лодки, плывущей по реке, и из окна поезда. Частый трэвеллинг фиксирующий наше внимание на национальных мотивах, (детали одежды, обычаи, предметы быта, музыка). Портреты разной крупности. Драматургия света и тени. Много акцентов Камера акцентирует внимание на деталях и предметы начинают нести смысловую нагрузку, переставая быть декорацией. Например, в сцене на вокзале камера следует за дедушкой и выделяет для нас деталь в его руке – кувшин. Затем камера становится субъективной и рассматривает только посуду в руках, стоящих за водою: кружка, самовар, чайник, и вдруг точно такой же кувшин. Тогда камера медленно поднимается вверх (наклон вверх), чтобы увидеть владельца. Дедушка задает вопрос: «Ты мусульманин?». Нижние ракурсы и общие планы. Создается кинообраз послевоенного времени.

Фильм «Безбородый обманщик» (режиссер Шакен Айманов, оператор Марк Беркович, 1964). Для фильма был полностью с точностью до сантиметра отстроен древний город Яссы (Туркестан). Кинолента посвящена приключениям фольклорного персонажа Алдара, широко представленного в устной народной традиции. Сюжеты, связанные с образом этого находчивого и безбородого обманщика, относятся к жанру бытовой сказки, активно развивавшемуся на территории Казахстана в период с XV по XX век и отражающему социально-бытовую специфику и ментальные установки казахской культуры. Данная кинолента- только одна из множества рассказов о нем. К данному кинофильму у нас имеется эскиз кинохудожника Кулахмета Ходжикова. Он представляет собою композицию из 6 событий, позволяет режиссеру и оператору увидеть общий, средний и крупный планы. В нем прорисованы характерные для определенного времени детали быта, костюмов, украшений, создающие особый колорит рисунков. Например, джигит узнаваем по головному платку, поясу, шароварам и рубаше с короткими рукавами. Девушка, принимающая у него

поднос, - по нагрудному украшению – амулету (бой тумар) и короткой жилетке. Замужнюю женщину, сидящую справа, мы узнаем по головному убору (кемешек). Уникальность данного эскиза заключается в том, что его можно отснять разными методами, панорамой, крупными планами или одним планом. Оператор Марк Исаакович разбивает его на отдельные планы и используя операторский кран панорамирует, создав выразительный образ происходящих в ауле событий.

В данном кинофильме много общих планов. Статичная камера. Различная крупность планов. Необычные ракурсы съемок. Драматургия света и тени. Тревелинг. Комбинированные съемки. Панорамные съемки. Внутрикадровый монтаж. Все это создает образ народного героя, наделенного остроумием, хитростью и внутренней нравственной правотой. На фоне исторически значимого пространства - древнего города Туркестана и священного захоронения Хаджи Ахмеда Ясави-Алдар Кассе предстает не просто как фольклорный персонаж, но как носитель народной мудрости и своеобразной социальной справедливости. Его «безбородость» подчеркивает, что он чужд для правил официальной власти, лишен внешних атрибутов авторитета, но обладает моральным превосходством над жадными и коварными людьми.

«Ангел в тюбетейке» (режиссера Шакена Айманова и оператора Марка Берковича, 1968).

Это музыкальная комедия, по сюжету которой женщина приезжает к своему сыну в город Алма-Ата с единственной целью – женить его. «Мужчина, не имеет права жить один. Он должен жить с матерью, на худой конец с женой»- говорит она. Но ее сын Талак - взрослый 28-летний мужчина высокий, рослый, симпатичный отвечает: «Успеется». Тайлак работает учителем географии, что возможно, сделано в целях популяризации профессии учителя, в которой было очень мало мужчин. Советская цензура требовала приукрашивать действительные локации даже в документальном кинематографе. Отчасти именно с этим связано то, что локации всегда чистые и яркие. В кадрах этой киноленты мы видим цветущие деревья и цветы в теплые времена года и белый снег в горах - молодая Алма-Ата во все времена года залита солнцем и улыбками. Фильм пронизан атмосферой апологии молодой столицы, символизирующей жизненную энергию, молодость и динамичное становление социалистического государства. Визуальный ряд включает образы фонтанов с прозрачной водой, ухоженных городских улиц, элегантных девушек и молодых людей, а также появление иностранных персонажей, что интерпретируется как метафора открытости к межкультурному диалогу. Особое значение в символическом ряду отводится высокогорному катку «Медео», который сопоставляется с альпийскими пейзажами Швейцарии, тем самым подчеркивая уникальность и престиж культурных и спортивных достижений республики. В сюжетную ткань фильма органично интегрированы сцены современной театральной постановки, оперные и музыкальные номера, выступающие в роли маркеров культурного многообразия и статуса Алма-Аты как культурной столицы государства. Одновременно с этим в повествование включен ненавязчивый идеологический

компонент: упоминание 60-летия Советской власти выполняет функцию напоминания о политическом контексте существования общества, подчеркивая нормативность и стабильность существующего государственного устройства. Концертные залы, театр, цирк и сам в роли режиссера (камео).

С точки зрения автора исследования, в рассматриваемом фильме прослеживается визуальная и смысловая отсылка к сцене из кинокартины «Летят журавли» (режиссер Сергей Калатозов, оператор Сергей Урусевский, 1957), в которой герой по имени Борис провожает Веронику и поднимается вместе с ней по лестнице, в момент чего из соседней квартиры внезапно выбегает собака. Подобная композиция воспроизводится и в анализируемом произведении, где главная героиня поднимается по лестнице и неожиданно сталкивается с собакой, что позволяет трактовать данный эпизод как осмысленную цитату или художественную реминисценцию.

В качестве точек съемки активно задействуются лестничные пролеты и книжные стеллажи. Теоретически, подобные объекты, оказавшись на переднем плане, могли бы отвлекать зрителя от основного действия. Однако в данном случае они, напротив, усиливают внимание к экранным событиям, стимулируя интерес и визуальное напряжение. Применение широкоугольной оптики позволяет не только значительно увеличить глубину пространственной композиции, но и эффективно работать в ограниченных по габаритам интерьерах. Характерные для этого типа оптики подушкообразные аберрации по краям кадра становятся визуальным свидетельством использования широкоугольных объективов. Данный выбор способствует не только расширению зрительного охвата, но и акценту на ключевых элементах изображения. Одним из выразительных приемов является использование двойной экспозиции, особенно заметной в сцене, где у персонажа происходит изменение цвета волос с темного на седой. Эффект сопровождается легкой вибрацией кадра, что указывает на монтажное склеивание пленки в определенной точке наложения, тем самым усиливая зрительное воздействие сцены. Также обращает на себя внимание внутрикадровый монтаж, реализованный, например, в эпизоде с героиней, лежащей на кровати, то за ее спиной визуализируются воспоминания, оформленные в черно-белой цветовой гамме. Подобный прием можно рассматривать как инновационный для национального кинематографа. В следующем эпизоде камера, находясь в нижнем ракурсе и «смотря» сквозь заросли травы на конных всадников, создает эффект подглядывания, что усиливает иллюзию соприсутствия зрителя в кадре.

Новый для того периода операторский прием использован в сцене за обеденным столом: оператор делает небольшую панораму, отображая теплую семейную обстановку. Камера с общего плана медленно переходит на средний план поющей Бибигуль Тулегеновой. Это монтируется с панорамами цветущих деревьев, цветов, снятыми с операторского крана. Дополнительным художественным элементом становится интеграция анимации, органично связанной с визуальным рядом фильма - дается яркая анимационная вставка танцующих насекомых, распускающихся цветов, а в сцене балета используются

короткие анимационные вставки с элементами пиротехники и дымовыми эффектами, что добавляет динамики и визуальной насыщенности. Камера находится в постоянном движении: реализуются проезды по городским улицам, паркам, горным пейзажам, что свидетельствует о применении современной съемочной техники. Яркая цветовая палитра, выразительные костюмы, тщательно подобранные локации и изощренная работа со светом формируют цельный эстетический образ, наполненный символикой молодости, любви и жизненного оптимизма. Лучшие локации города сняты с самых выразительных точек съемок, присутствует игра не только цвета, но и света на протяжении всей киноленты. Все это создает образ молодости, любви и счастья.

Следует подчеркнуть, что Марк Беркович занимает одно из ключевых мест в истории казахстанской операторской школы как выдающийся профессионал своего времени. С 1937 по 1956 год он работал на ведущих московских студиях: «Мосфильм» и «Моснаучфильм». Участник Великой Отечественной войны, он был удостоен ордена Отечественной войны II степени. С 1956 года и до конца своей жизни Беркович был тесно связан с киностудией «Казахфильм», где не только реализовывал себя как оператор-постановщик, но и с 1970 по 1979 год активно занимался педагогической деятельностью, внося значительный вклад в подготовку нового поколения кинематографистов. Особое место в его творческой биографии занимает многолетнее сотрудничество с выдающимся режиссером Шакеном Аймановым. Совместно они создали восемь художественных фильмов, ставших важной частью национального кинематографического наследия. В память о своем друге и коллеге Беркович написал книгу «Кадры неоконченной киноленты», представляющую собой цикл новелл, проникнутых личной искренностью и глубоким уважением к Айманову.

Особенностью творческого союза Берковича и Айманова являлось стремление к художественной оригинальности. Комедийные фильмы, снятые ими, отличались выразительной подачей, легкостью восприятия, визуальной насыщенностью и жанровым разнообразием. Начальные и финальные титры традиционно сопровождались мультипликационными заставками, подчеркивающими легкий и праздничный характер повествования. В их кинолентах значимую роль играли сюжетная динамика, юмористические элементы, яркая цветовая палитра, музыкальные номера и танцы, что в совокупности создавало целостную аудиовизуальную эстетику. Совместные работы Берковича и Айманова до сих пор сохраняют культурную и художественную значимость, оставаясь востребованными у зрительской аудитории и представляя собой ценные образцы национального киноискусства.

Каждый из фильмов, созданных в их совместном творчестве богат музыкальными вставками, танцами и юмором, который, даже со временем, остается актуальным. В них есть все, и хороший интересный сюжет, и юмор, и яркая цветовая палитра.

«Кыз-Жибек» (режиссер Султан Ходжиков, оператор Асхат Ашрапов, 1972) – фильм, снятый на основе казахской лиро-эпической поэмы. «Кыз-Жибек» является ценнейшей частью устного народного творчества, в котором в единый

сюжетный и тематический узел связаны любовь и родоплеменное единство. В центре кинофильма история любви Жибек и Тулегена, через которую отображена главная мечта кочевников об объединении казахских племен.

Братья Кулахмет и Султан-Ахмет Ходжиковы мечтали, как на большие расстояния растянуться в киноленте богатые караваны верблюдов и лошадей разных мастей, будут показаны зрителю роскошно убранные юрты и повозки казахов. В детстве они с семьей участвовали в создании одноименного спектакля, собирали изученные ими материалы: рисунки, зарисовки предметов быта с названиями: «Убранство юрты», «мечеть», «повозки», «перекочевка», «воинское снаряжение», «тамги» в отдельные папки. Султан Ходжиков в интервью для газеты «Огни Алатау» признавался: «Накануне нового года наша постановочная группа объездила три южные области. Съемки фильма мы планируем поднять на уровень поистине всенародного праздника...» [101].

Казахский киновед Раушан Оспанова в статье «Киноискусство 60-х годов на материале художественных фильмов» о фильмах и жанрах на этого времени пишет: «...обращение казахского кино к эпосу – это следствие общего интереса к истории нации, ее культуре, желание ощутить «времен связующую нить. Мир эпоса – это важнейшая часть духовной культуры казахского народа» [90, 153].

В фильме «Кыз-Жибек» можно выделить следующие визуальные решения: Асхат Асшрапов применяет ряд художественных приемов и технологических решений, позволяющих создать выразительные визуальные образы, передающие глубину эмоционального содержания. яркой цветовой палитры и контрастного освещения, что усиливает восприятие казахских степей и традиционной культуры. Акцентируют внимание на пейзажах, создавая эффект простора и величия, тем самым используя специфику пластического мышления в кино, что позволяет зрителю погрузиться в атмосферу фильма. В романтических сценах оператор использует близкие планы, создавая интимную атмосферу, в то время как в более напряженных моментах – активные ракурсы и движения камеры, что подчеркивает динамизм событий. Клиповый монтаж как новшество был использован здесь до появления видеоклипов. Через него передается иной темпоритм и чувственность персонажей. Использование искусственного освещения во время съемок натуральных съемок было вызвано перфекционизмом режиссера, требующего пересъемок некоторых сцен.

Через визуальные метафоры, связанные с национальной спецификой, цвет и музыку оператор создает полноценные образы понятные с первых кадров любому зрителю. Например, в открывающей фильм сцене мы видим падающего без всадника коня, тревожно кричащих лебедей с окровавленными перьями и одинокого коня, оставляющего на земле, как и лебеди окровавленные следы и устало несущего испачканное в крови копьё. Камера отдаляется и через горизонтальное панорамирование мы видим перевернутый бесик, лежащий посреди выжженной степи. Все это образ разрушенного аула. Важным выразительным элементом является монтажность звука и изображения.

Вопреки тому, что многие эскизы и идеи не были воплощены в связи с ограниченным финансированием, и еще по ряду причин, создателям удалось

передать образ красоты и великолепия казахского народа, быта, природы, традиций. Обратить внимание зрителей на общечеловеческие ценности: идеи добра, любви, чести и достоинства, верности и благородства. Именно поэтому «Кыз-Жибек» воспринимается как эпическая и историческая драма.

Несмотря на строгое цензурирование, вышеупомянутые творческие тандемы тонко вводили в структуру своих кинолент не только иносказания, но и недвусмысленные тексты, плакаты, четко и ясно выражающие их гражданскую позицию и небольшую долю национальной идентичности. Именно в это время и закладывается основа для развития национальной репрезентации в визуальных решениях кинооператоров Казахстана.

Казахский киновед и кинокритик Инна Смаилова пишет: «Если до 80-х годов в казахстанском кино акцент делался на закономерностях более театральной драмы: обозначение темы, идеи, конфликта, персонажей героев, линейное построение событий. Затем, режиссеры «новой волны» обозначили прерогативу кино - образы, ставшие выразителями смыслового смысла экранной истории. И если кинематограф советского периода больше делал ставку на игру и диалоги, то кинематографисты 90-х предлагают новую схему – кадровая раскраска, монтажное разделение, ритмические стыки и растяжки, пространство времени и внутреннее пространство героев, символика и т.д. сюрреализм. Но живописный момент для каждого режиссера имел свою специфику изложения, в зависимости от авторского (индивидуального) отношения к материалу» [102].

Казахский историк Арман Кульшанова в своем исследовании «Новые подходы в изучении советской национальной политики в Казахстане в период становления тоталитарного государства (1917-1936гг.)» рассуждая о «Культурной революции» в Казахстане пишет: «Идеологический характер совершенных преобразований показывает противоречивость национальной политики большевиков в области культуры, что подтверждается фактами двукратной смены графики алфавита казахского языка, постепенного уменьшения количества национальных учебных заведений, выпуска книжной и газетно-журнальной продукции. Таким образом, при тоталитарном государстве в качестве действенных инструментов нивелирования этничности на уровне массового сознания были избраны школа, печать, радио, кинематограф, содержание которых должно было соответствовать принципу «партийности искусства» [103, 218]. И далее в данном контексте приведем слова из интервью российского кинорежиссера Сергея Соловьева рассуждающего о казахском кинематографе конца 80-х годов: «Эстетическая неопределенность облика казахского кино на тот момент, как мне кажется, происходила прежде всего потому, что оно, естественно, стараясь быть наиболее понятным и интересным для зрителя всего Союза, как-то стеснительно и робко относилось к собственным национальным историям и корням... это стремление быть понятным и близким всем за счет недостаточного внимания к самим себе не приносило желаемого эффекта «кинематографического эсперанто», прежде всего потому что было лишено самобытного казахского сознания» [104, 23].

Очень важен тот факт, что съемки художественных кинолент были основаны на методах работы документального кино. Они использовались с 30-х по 50-е годы. Позднее, с 50-х по 80-е, разработаны и утверждены мировым сообществом схемы света, все большее распространение получает световое оборудование и творческий процесс основывается на «живописи светом». Начиная с 1960-х годов, с распространением цветной киноплёнки, операторы все чаще обращались к теоретическим разработкам в области цветовой драматургии, черпая вдохновение из специализированной литературы по теории цвета. Это способствовало формированию новых изобразительных решений, в которых цвет начал играть не только эстетическую, но и семантическую роль в построении кадра. Особое внимание стало уделяться внутрикадровому монтажу как выразительному приему, позволявшему интегрировать цветовые акценты в структуру визуального повествования, усиливая тем самым художественное воздействие экранного образа.

Таблица 2. Визуальные методы в 60-80-е годы

Год	Название фильма	Оператор	Визуальные решения
1963	Сказ о матери	Асхат Ашрапов	Портреты разной крупности. Драматургия света и тени, ракурсные съемки.
1963	Меня зовут Кожа	Михаил Аранышев	Субъективная камера, разная крупность планов, метафоры, ракурсные съемки
1964	Следы уходят за горизонт	Асхат Ашрапов	Статичная камера, трэвеллинг, контрастные съемки, горизонтальные панорамы
1964	Безбородый обманщик	Марк Беркович	Много общих планов. Статичная камера. Различная крупность планов. Необычные ракурсы съемок. Драматургия света и тени. Тревелинг. Комбинированные съемки. Панорамные съемки. Внутрикадровый
1966	Земля отцов	Мурат Айманов	Частый трэвеллинг. Портреты разной крупности. Драматургия света и тени. Много акцентов на национальные

			мотивы (детали одежды, обычаи, предметы быта, музыка), ракурсные съемки
1968	Ангел в тюбитейке	Марк Беркович	Широкоугольная оптика, внутрикадровый монтаж, тревелинг, ракурсные съемки
1972	Кыз-Жибек	Асхат Ашрапов	Яркое цветовое и контрастное освещение, клиповый монтаж, метафоры, ракурсные съемки

2.3 Трансформация визуальных образов в фильмах казахской новой волны (1980-2001 гг.)

Конец 1980-х годов – это развал Союза Советских Социалистических Республик, как следствие-экономический кризис, ограниченное финансирование кинематографа, ослабление цензурного контроля. Вот как об этом пишет Гульнара Абикиева: «Новое казахское кино появилось на гребне «перестройки». Кардинально изменилась эстетика фильмов. С одной стороны, в фильмах начала создаваться новая не советская реальность, с другой стороны, в картинах появилось критическое изображение советской действительности» [105, 19].

В число этих важных для нас художественных фильмов входят: «Балкон» (режиссер Калыкбек Салыков, Аубакир Сулеев, 1988), «Игла», (режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов, 1988), «Конечная остановка» (режиссер Серик Апрымов, оператор Мурат Нугманов, 1989), «Женщина дня» (режиссер Александр Баранов, оператор Георгий Гидт, 1989), «Разлучница» (режиссер Амир Каракулов, оператор Дмитрий Передня, 1991), «Гибель Отрара» (режиссер Ардак Амиркулов, оператор Аубакир Сулеев, 1991), «Любовники декабря» (режиссер Калыкбек Салыков, оператор Сергей Осенников, 1992), «Аллажар» (режиссер Калдыбай Абенов, оператор Абильтай Кастеев, 1995), «Кайрат» (режиссер Дарежан Омирбаев, оператор Аубакир Сулеев), «Суржекей - ангел смерти» (режиссер Дамир Манабай, оператор Болат Сулеев, 1991), «Последние холода» (режиссер Болат Калымбетов, Болат Искиков, оператор Сергей Осинников, 1991), «Жизнеописание юного аккордеониста» (режиссер Сатыбалды Нарымбетов, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 1994) и другие. Так же она считает, что с через киноленты, созданные в этот период: «Начался процесс осмысления исторического прошлого и критического взгляда на советскую действительность» [106, 141].

Казахский культуролог Мурат Ауэзов, занимая должность Главного редактора, художественно руководителя киностудии «Казахфильм» говорил: «Мы приветствуем все формы: и комедию, и мюзикл, и акварельно-

художнические вещи... - все, что талантливо» [83, 257]. Это важное высказывание показывает степень поддержки взрослого поколения кинематографистов, сумевшего этим дать новое развитие национального кинематографа. Бауыржан Ногербек пишет: «С точки зрения кинематографического процесса в целом, очевидно, что казахский игровой кинематограф 80-х и 90-х годов XX столетия – это разноголосый хор авторского кино, где представлены самые различные голоса» [87, 275]. Рассуждая на эту тему, режиссер фильма «Игла» Рашид Нугманов в интервью журналу «Esquire» говорит: «... Я уже выработал свой стиль, отточил его до мелочей - он исходил от Дзиги Вертова, принцип «жизнь врасплох», из французской новой волны Cinema Verite. Вертов сказал, что фильм надо писать не ручкой, а фотоаппаратом» [107].

Наиболее яркие фильмы с индивидуальными характеристиками героев появились именно в период независимости Казахстана. Среди них, наиболее показательные киноработы: «Балкон» и «Игла». Так как при демократическом режиме стало возможно репрезентовать в кинематографе новую реальность, основанную на методах работы «французской новой волны» и американских кинолент.

Профессор киноведения Алма Айдар рассматривая влияние «казахской новой волны» в диссертации «Қазақ көркемсуретті киносындағы арт-синема ерекшеліктері» («Особенности художественного кино в казахском арт-художественном кино») отмечает некоторые игровые «киноленты, трансформировавшие традиционную форму казахской советской киношколы». Среди них она перечисляет, «Балкон (1988, режиссер Калыкбук Салыков), «Волчонок среди людей» (1988, режиссер Талгат Теменов), «Месть» (1989, режиссер Ермек Шынарбаев), «Гамлет из Сузака» (1990, режиссер Сатыбалды Нарымбетов), «Гибель Отрара» (1991, режиссер Ардак Амиркулов) и другие. И делает вывод: «В своих фильмах они сумели следовать традициям как советской, так и европейской киношколы и гармонично их сочетать. Они создали фильмы, которые стали продолжением межпоколенческой преемственности, своего рода мостом, соединяющим старшее поколение и молодое поколение в казахском кино» [108, 74].

В результате смены политического режима в стране, главный герой оказался в среде, характеризующейся грязными улицами и безразличными одноклассниками, погруженными в алкоголизм из-за безделья. Прежний мир, в который люди верили столь долгое время - мир, ради которого были закрыты церкви и мечети и воспитано целое поколение людей без религиозной веры, но с убеждениями коммунизм, партию и страну - распался. Страна, идеалы которой внушались с детства и ради которой жили многие поколения граждан, рухнула за одну ночь. Вследствие этого исчезла цель строительства коммунизма; закрытие заводов и фабрик привело к массовой безработице. Это повергло людей в депрессию и чувство пустоты. В связи с этими факторами, нам кажется логичным то, что казахстанские режиссеры «Новой волны», перевернули традиционные представления о героях и изменения в эстетике фильмов.

Продолжили обращение к историческому наследию нации начатое своими предшественниками в фильмах. Вот важные достижения этого кинематографического периода.

«Балкон» (режиссер Калыкбек Салыков, Аубакир Сулеев, 1988). Кинофильм является первым стилизованным фильмом в Казахстане, воспроизведенный на основе одноименной поэмы Олжаса Сулейменова. Вступительная сцена фильма несет символический характер: в кадре хирург замечает на запястье пациента татуировку с числом «20». Закадровый голос главного героя комментирует: «Двадцатка -метка ребят с нашего двора». С этого момента зритель погружается в субъективную ретроспекцию -череду фрагментов из детства героя по имени Айдар, стилистически оформленную под 1950-е годы. В пространстве кинематографического полотна оживает послевоенная Алматы с ее дворовой культурой, социальными типажам - друзьями, соседями, сестрой Жанной, противниками и знаковыми элементами быта, включая балкон, ставший центральным визуально-смысловым образом. Название картины интерпретируется не только буквально, как архитектурный элемент, но и метафорически, как переходная зона между внутренним миром семьи и внешним пространством улицы, двора, города. Именно с балкона герои совершают свой «выход» в большую жизнь, наполненную противоречиями и открытиями. Наряду с основным нарративом детства и взросления, в фильм интегрированы дополнительные сюжетные линии: отношения Айдара с учительницей, конфликт с Хакимом («Бесом»), претендующим на внимание одной и той же девушки, а также эпизодическое, но выразительное появление реального исторического персонажа -художника Сергея Калмыкова, образ которого придает повествованию культурно-поэтическую глубину. Быт алматинцев представлен с особой детализацией: от одежды и городской среды до диалогов и интонаций. Эти нюансы создают аутентичную картину эпохи.

Фильм пронизан ностальгией и любовью к Алма-Ате 1950-х годов: романтизированная уличная шпана, дворовые конфликты подростков, эхо войны, первые звуки джаза, конные арбы на улицах, карточные игры под открытым небом -все это формирует визуально-эмоциональный образ города, находящегося на стыке прошлого и будущего.

Кинокартина «Балкон» может рассматриваться как поэтический гимн Алма-Ате середины XX века, как кинематографический портал, открывающий доступ к коллективной памяти о послевоенном времени. В то же время, фильм отмечен признаками стилистической и концептуальной новизны, сигнализирующими о начале новой волны в казахстанском киноискусстве. Его инновационность выражается прежде всего в трансформации драматургических структур – отходе от линейного повествования и акценте на фрагментарной, мозаичной композиции. Также значительным является переосмысление образа главного героя. Айдар Султанов предстает как нетипичный персонаж для советско-казахстанского кинематографа: он далек от идеологически выверенного образа молодого героя. Айдар – сложный, неоднозначный, временами конфликтный и импульсивный человек. Его жизненная позиция и поступки не подчинены

пропагандистским установкам. Он скорее антигерой - живущий по внутренним законам и находящийся в процессе самоопределения. Таким образом, в его образе прослеживаются черты «героя нового времени», обладающего личной автономией и психологической глубиной. Архитектурный элемент балкона, расположенного на пересечении улиц Богенбай батыра и Наурызбай батыра, приобретает статус самостоятельного кинематографического персонажа. Его облик с колоннами и чертами неоклассицизма советского периода - воплощает дух сталинской эпохи, авторитарной и парадной, но при этом оставляющей место личным воспоминаниям и тонким человеческим переживаниям. Работа художника-постановщика заслуживает отдельного упоминания: реконструкция городской среды выполнена с большой точностью, любовью к деталям и фактуре. Фильм завершается символической сценой, в которой группа мальчиков пробегает по темному тоннелю, украшенному праздничными гирляндами. Эта сцена может быть интерпретирована как аллегория времени - искусственной витринности советского благополучия и одновременно как образ надежды. Свет в конце тоннеля трактуется автором как визуальный метафорический знак будущего, к которому стремится поколение героев.

Фильм «Балкон» не просто воспроизводит прошлое - он поэтизирует его, превращая частную историю в универсальную притчу о взрослении, памяти и свободе. Возможно, социальное содержание кинокартины – это ее послы зрителям из любого десятилетия: быть носителем моральных и духовных ценностей, знать цену хорошей дружбе и любви. Здесь хочется привести слова кыргызского киноведа Улука Уракунова: «Балкон» – не просто фильм. Это эпоха. Наверно, любое настоящее кино – всегда больше, чем кино. Это лучший казахский фильм, из всех казахских картин он наиболее «кинематографичен» [107].

В фильме «Балкон» можно выделить следующие визуальные решения: кинолента «Балкон» с первых же кадров погружает зрителя в атмосферу тягостной обыденности 1990-х годов, визуально акцентированной посредством черно-белой палитры. Стилистические решения, включающие в себя изображения опустевших интерьеров, безлюдных улиц и протяженных больничных коридоров, усиливают ощущение эмоциональной инерции и социальной стагнации, характерной для периода постсоветской трансформации. Таким образом, визуальный язык фильма подчеркивает монотонность и отчужденность повседневного существования. Визуально-пластические образы людей, города передается различными световыми и контрастными решениями кадров. Часто статичная камера с длиннофокусным объективом выставляется и просто наблюдает за происходящими на натуре событиями. В интерьерах во время диалогов часто используются «восьмерки», съемки с разных ракурсов. Пространство кадра приобретает самостоятельную семиотическую ценность: замкнутость интерьеров, намеренная статика и визуальная фрагментарность отсылают к изоляции индивида, к утрате ориентиров и тишине переходной эпохи. Камера здесь не просто фиксирует, а интерпретирует действительность, превращая каждую деталь в элемент авторского высказывания.

Цветовой контраст кинокартины меняется в зависимости от событий, происходящих в нем. Через движения камеры, монтаж, работу со светом, тональностью цветовой палитры, передается эстетика того времени. Созданные образы послесталинских времен объемные и внятные. В интервью для газеты «Экспресс К» говорит кинооператор Аубакир Сулеев: «Каждый объект, квартал подбирался самым тщательным образом. Перед нами стояла задача воссоздать дух 50-х годов, например, показать удивительный мир ночного Брода. В то время, когда проходили съемки, Алма-Ата была темной. Ночью освещались все кварталы, работали осветительные бригады. И наша задача состояла в том, чтобы создавать огромное пространство света. Мы выполняли ее с помощью гирлянд, которые делались вручную, а на провод навешивались патроны. Они не казались симпатичными, но, когда зажигались, смотрелись очень нарядно и весело» [107].

«Игла» (режиссер Рашид Нугманов, оператор Мурат Нугманов, 1988). Фильм открывается статичным планом узкого переулочка, заключенного между двумя жилыми домами. Через это замкнутое городское пространство с резким мяуканьем пробегает черная кошка, создающая визуальный и звуковой акцент, который в свою очередь задает атмосферу предчувствия и неустойчивости. Закадровый голос вводит фигуру главного героя, произнося: «В 12 часов дня он вышел на улицу и направился в сторону вокзала...» формируя нарративное ожидание. Вслед за этим, под авторскую песню Виктора Цоя «Белый снег, серый лед», фигура героя постепенно приближается к камере из глубины кадра, останавливается и неспешно закуривает сигарету. Эта сцена совмещает поэтическую образность и кинематографическую лаконичность, устанавливая тональность всей картины и задавая ритм ее повествования. Это позволяет зрителю рассмотреть крутой образ персонажа и настроиться на определенное восприятие сюжета.

В этой кинокартине очень много нового для национального игрового кинематографа: в главной роли рок-музыкант Виктор Цой (совсем недавно рок музыка была под запретом). Интересной факт-Виктор Цой сыграл самого себя, но ориентируясь на Брюса Ли и Джеймса Дина, модных и новых героев американского кинематографа; показана трагедия Аральского моря, а через нее трагедия государства и людей; критика телевидения, манипулирующего зрителем. Опустевший ландшафт Аральского моря приобретает в кинематографическом пространстве символическое измерение: потрескавшаяся, выжженная солнцем земля выступает метафорой крушения государственной и социально-политической системы. Зброшенные корабли, ржавеющие на месте, где некогда была вода, служат выразительными образами утраты и запустения. Визуальные акценты на низких землянках, пустынной почве и безмолвных фигурах местных жителей создает атмосферу постапокалиптической отрешенности и отчужденности. Однако в этом удаленном от цивилизации и нормативных структур пространстве герои фильма переживают редкое ощущение подлинной свободы и природной гармонии.

Их внутреннее освобождение транслируется через визуальные средства: светлая одежда героини, ее свободная пластика в кадре, неторопливые движения

персонажей. Эти элементы создают эффект уравнищенности и доверительной интимности между персонажами и пространством. Кинематографическая выразительность достигается за счет преобладания средних и общих планов, наполненных смысловой нагрузкой. Так, план с доминирующим в композиции ярким голубым небом может трактоваться как визуальная репрезентация утраченной мечты. Разрыв поколений получает зримое выражение в сцене диалога между пожилым мужчиной, находящимся за решетчатой калиткой, и главным героем по имени Моро. Их речевая несогласованность старик говорит по-казахски, Моро отвечает на русском подчеркивает культурно-языковую дистанцию и символизирует нарушение преемственности традиций. Возвращение героев в город маркируется визуально как утрата обретенной свободы: съемка ведется в подвальных помещениях, символизирующих сдавленность и ограниченность. Серые и черные тона, монохромные образы, пустующие улицы и бетонные конструкции недействующего бассейна создают атмосферу социальной пустоты и экзистенциального одиночества.

Вся операторская работа подчинена эстетике авторского кино: длительные статичные планы, редкий монтаж, продолжительные панорамы - все эти приемы создают у зрителя возможность сосредоточенного созерцания и самостоятельной интерпретации происходящего. Визуальное решение фильма тяготеет к монохромной палитре с преобладанием ахроматических тонов, что усиливает эффект визуальной и эмоциональной интроспекции.

Очень важно, что закадровый голос в фильме является художественным приемом. Например, итальянские фразы героев – это сравнение ребят с итальянскими мафиозными структурами.

В сцене возвращения Моро к Дине мультипликационный персонаж с экрана телевизора кричит: «Доктор Айболит, я чуть не опоздал!», а Моро приоткрыв дверь рассматривает подругу, сидящую на кухне. Камера вглядывается в глаза девушки, прикованные к экрану телевизора, затем скользит по ее красивой руке до тех пор, пока не натывается на черную резинку означающую, что Моро в отличие от нереального героя запоздал. Девушка вновь подседа на наркотики, привезенные доктором, образ которого был безупречным в социалистическом кинематографе, а в антитоталитарном обрел противоположное значение. Звук часто предвосхищает изобразительный ряд давая новое восприятие притчевого построения фильма, появившегося в европейском кино в 60-е годы XX века. На улице Тулебаева, где по сюжету жизнь Моро была трагически прервана, стоит его скульптура с зажженной зажигалкой и воспринимается как памятник самому Цою и поколению людей 90-х. В заключительной сцене надпись: «Советскому телевидению посвящается», а за кадром звучат голоса: «Понравилось?» «Да!» – и все это превращает увиденное зрителем в некий миф. Таким способом кинематографисты подчеркивают особенную роль телевидения в структуре государственной системы, формирующей у граждан специфическую картину мира.

Авторы, пользуясь свободой самовыражения, использовали западные приемы съемок: длинные планы, иногда субъективная камера, темы наркомании,

врачей как отрицательных персонажей и главного героя как бунтаря. Коллажность, деформированные изображения, натуралистические жесткие фактуры и тени. Часто камера становится субъективной. Кажется, что оператор не старается выстроить красивые кадры. Напротив, снимая вопреки классических правил. И подобная работа обескураживает и привлекает зрителя. Порою кадры становятся «не в фокусе», заваленные или обрезанные и все эти методы съемок, локации, герои фиксируют новую реальность, в которой уже жили современники героев и сами кинематографисты. Звук, записанный асинхронно изображению, создает противоречивые образы.

Фильм «Женщина дня» (режиссер Александр Баранов и Бахыт Килибаев оператор Георгий Гидт, 1989). Однажды, к главной героине по имени Александра в квартиру проникает печальный юноша. Он прячется от взрослых бандитов и постепенно между ними завязывается симпатия. Фильм интересен темой-впервые на экранах казахского кино появляется главная героиня в роли манекенщицы с любовником фотографом. В фильме много крупных планов, портреты. Детали, создающие эмоциональный и романтический окрас, символика. Темные композиционное решение в сочетании с музыкальным рядом передает тревожное состояние персонажей. Мягкое освещение в квартире главной героини и на ее лице создают естественный образ реальной женщины, а не шаблона. Статичная камера, наблюдающая за передвижениями актеров внутри кадра, дает зрителю наслаждаться игрой актеров, акцентное освещение придает происходящему особую выразительность. Внутрикадровый монтаж создает глубину кадра и дает возможность зрителю не сосредотачиваться только на основных персонажах. Изобразительное решение каждой мизансцены в сочетании с синхронным, иногда асинхронным звуком, очень выразительными музыкальными композициями создают полноценный образ человеческих взаимоотношений с частой недосказанностью, призрачной любовью и реальной смертью.

Фильм «Кайрат» (режиссер Дарижан Омирбаев, оператор Борис Трошев, 1991). Молодой человек приезжает в Алматы потупить и проваливается на экзаменах, затем представляет собой выдающийся пример минималистского и контемплативного кино, в котором изобразительное решение становится важнейшим средством художественного высказывания. Визуальный стиль фильма опирается на строгую аскетичность, статичную камеру и лаконичную композицию, что формирует атмосферу отчужденности, внутренней сосредоточенности и экзистенциальной рефлексии. Композиция кадра в фильме отличается геометрической строгостью и симметрией, часто выстраиваясь по горизонтально-вертикальным осям. Пространство кадра организовано так, чтобы подчеркнуть одиночество главного героя – подростка Кайрата. Персонаж нередко помещается вглубь кадра или отрезается краем кадра, что метафорически передаёт его маргинальное положение и внутреннюю замкнутость. Работа с пространством и светом демонстрирует сильное влияние традиций восточной визуальной культуры и европейского арт-кино (в частности, фильмов Робера Брессона). Натуральное освещение и преобладание рассеянного

дневного света создают эффект документальности, но при этом лишены сугубо реалистического стремления к миметизму – визуальный аскетизм работает на создание условного, почти медитативного пространства.

Движение камеры практически отсутствует: оператор предпочитает статичные кадры, в которых все события происходят внутри жёстко определённого визуального поля. Такой приём позволяет зрителю сосредоточиться на пластике актёрского существования, на паузах, взглядах, движениях, которые приобретают значимость в отсутствии активного монтажа и драматургических всплесков. Чёрно-белая палитра усиливает чувство временной и эмоциональной неопределённости. Она абстрагирует изображение от конкретных временных и географических реалий, предлагая зрителю универсальное прочтение истории взросления и внутреннего кризиса. В совокупности, изобразительное решение «Кайрата» можно охарактеризовать как образец кинематографической строгости и художественной рефлексии, в котором каждая визуальная деталь служит метафизической нагрузке повествования. Оно соотносится с эстетикой кинематографа «постсоветской тишины», где внутренние состояния героев выражаются через изоляцию, паузы и пространство, а не через сюжетную динамику.

«Жизнеописание юного аккордеониста» (режиссер Сатыбалды Нарымбетов, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 1994). Этот фильм о послевоенном времени глазами мальчика, живущего в ауле. Главное в этом фильме – показать контраст между наивным детским миром и суровой взрослой реальностью. В фильме присутствуют горизонтальные панорамирования в начальных сценах фильма заявляют место событий. Композиция кадра со взрослыми всегда четко выверены и камера статична. Она наблюдает за происходящим вокруг как главный герой. В съемке с детьми камера находится в динамике, и персонажи никогда не стоят на месте. Интересное визуальное решение найдено, когда мальчик играет для взрослых на аккордеоне – он помещен в иную среду и действует соответственно, практически не делая лишних движений и исправно выполняя свою работу. Главный конфликт наступает тогда, когда этот детский мир разрушается арестом отца мальчика. Эти сцены практически не освещены, так с одной стороны они происходят ночью, а с другой – подчеркивают травматическую составляющую для ребенка. Режиссер воссоздает послевоенные времена сталинского режима, со всеми его противоречиями и несправедливостями через визуальное изображение. Весь фильм решен в монохrome с выразительными акцентами на фактурах домов, лиц людей, и многом другом. Одна из последних сцена обретает естественные цвета. Камера начинает горизонтальное панорамирование с групповыми портретами жителей аула, что является своеобразными титрами к воспоминаниям героя. Но заключительная сцена, плачущий главный герой сидит под дождем, за его спиной стоит аккордеон. Происходит медленный отъезд камеры, расширяющий пространство и на первом плане, оказывается старое дерево без веток как символ утраты родных людей, одиночества.

Кардиограмма (режиссер Дарежан Омирбаев, оператор Борис Трошев 1995). Аульский мальчик, говорящий только на казахском языке, направляется в городской санаторий, его незнание русского языка и не коммуникабельность становятся проблемой в адаптации к новым жизненным условиям проживания. Фильм раскрывает две основные темы - языковой барьер и взросление, переплетая и сопоставляя их между собой чтобы показать отчужденность и уязвимость главного героя. Жасулан - аутсайдер, оторванный от привычного общества матери и загнанный в неизвестную ему среду. Это подчеркивается через постоянную композиционную изолированность героя в сценах: в сценах прощания с матерью их либо не снимают вместе в одном кадре, либо же нарочно ставят между ними иллюзорный барьер (столбы, клетки или падающие тени). То же происходит и в санатории: во время игры в футбол Жасулан стоит в позиции вратаря, в то время как все остальные дети двигаются и играют в такт друг другу. Это ставит героя в позицию наблюдателя и слушателя, но не собеседника. Важный аспект, играющий на восприятие зрителя, это пространство. В санатории мальчик практически никогда не поднимается по лестницам, а только спускается, так подчеркивается спуск героя, как физический, так и моральный. Монтаж и композиция кадра занимают ключевую роль во всех кинолентах Омирбаева и Трошева. Например, герои входят в комнату, а мальчик видит стоя на улице как свет в окне включается и выключается. Здесь, опираясь на метод Льва Кулешова они позволяют зрителю создавать новые значения смонтированных кусков, а потом мы видим, что мужчина просто менял замкнувшую лампочку. Создан типичный образ героев из фильмов постволновцев- Жасулан не стремится изменить общество и доказать что-то, он полон рефлексии и беззащитен перед грубостью этого мира.

Заман-Ай (режиссер Болат Шарип, оператор Марс Умаров, 1997). Фильм является экранизацией романа казахского писателя Сакена Жунусова «Горные тропы» изданного в 1990 году. В 30-е годы дочь бая возглавив род откочевывает из Казахстана в Китай. Постарев, она решает вернуться чтобы умереть на родной земле, а перед смертью отвезти своего единственного внука на землю предков. В фильме есть сильные метафорические образы. Например, хроникальные кадры в которых машина мчится нам навстречу, взрывая и сметая словно бульдозер все на своем пути-возникает образ строящегося социализма как некой губительной страшной машины, не жалеющей никого, подминающей под свои колеса всех подряд. Интересно наблюдение автора, в фильме «Молитва Лейлы» вышедшей позже, выстроена похожая композиция кадра, символизирующая то же самое, но в 60-к годы. Образ потери отца тоже выстроен кинематографически- главная героиня спускается в окружении подруг по темной лестнице. Они одеты по моде того времени, но весь их образ полон горя. И спуск символизирует опустошение и падение вниз от боли утраты родного человека и бессилия. Построение кадра прощания умирающей Балзии с внуком напоминает произведение голландского художника Рембрандта «Портрет пожилой женщины». Балзия лежит в темной пещере и ее в светлый платок, обрамляющий седую голову, подчеркивается темным воротником. На лицо падает свет. Камера делает акцент на ее лице, в

чертах которого отпечаталась целая жизнь. Воспоминания показаны в черно-белых тонах, тогда как настоящее время в цвете. На примере одной семьи через визуальные образы и киноязык создан образ эпохи 30-х годов XX века, оказавшийся огромным испытанием для всего казахского народа.

Таблица 3. Визуальные методы в 80-2001-е годы

Год	Название фильма	Оператор	Визуальное решение
1988	Балкон	Аубакир Сулеев	черно-белое повествование усиливает стилистику 60-х. визуально-пластические образы дюдей, города передаются различными световыми и цветовыми решениями кадров. Часто статичная камера
1988	Игла	Мурат Нугманов	коллажность, деформированные изображения, натуралистические жесткие фактуры и тени. Часто камера субъективна. Звук ассинхронный изображению создает противоречивые образы
1989	Женщина дня	Георгий Гидт	много крупных планов, портреты. Детали, символика. Темные и светлые композиционное решение
1991	Кайрат	Борис Трошев	геометрическая строгость, симметрия, пустые кадры
1994	Жизнеописание юного аккордеониста	Хасанбек Кыдыралиев	горизонтальные панорамирования, групповые портреты, часто статичная камера, тревелинг, резкая темная и светлая тональность
1995	Кардиограмма	Борис Трошев	много пустот в композиции кадра, статичная камера, приглушенное освещение, портреты, ракурсные съемки
1997	Заман-Ай	Марс Умаров	статичная камера, портреты, обращение к живописи

Вывод по 2 разделу:

Подводя итоги второго раздела, мы видим, что большая часть кинолент создана российскими кинематографистами, не знакомыми с тонкостями казахской культуры. Во втором разделе показано, что значительная часть фильмов о Казахстане была снята российскими кинематографистами, не знакомыми с тонкостями казахской культуры.

Фильм «Ботагоз» демонстрирует более глубокое осмысление прошлого и выразительные художественные решения по сравнению с «Амангельды». С 1930-х годов формируются основы операторской выразительности: доминирует статичная камера, фронтальная композиция, идеологически заданная ясность.

В 1930–1950-е годы наблюдается становление основ операторской выразительности, формирование визуального канона, соответствующего задачам социалистического реализма. На этом этапе доминировали статичная камера, композиционная строгость, преобладание фронтальной съемки и подчеркнутая изобразительная ясность, что соответствовало идеологическим и художественным установкам времени. Отметив начало полноценного собственного кинопроизводства с 1954 года, прослеживаем быстрые эволюционные шаги в операторском искусстве и драматургии. Появление камеры в 1954 году Конвас-автомат – позволило операторам продолжительно снимать без штатива.

С 1954 года, с началом собственного кинопроизводства, начинается активная эволюция визуального языка.

В 60-е годы «оттепель», обозначенная в СССР фильмом «Мне 20 лет» (режиссер Марлен Хуциев, оператор Маргарита Пилихина, 1964) послужил примером для свободного самовыражения в других союзных республиках. Появляются визуальные метафоры (иногда, для избежания цензурирования), субъективная камера, сюрреализм, пролеты над различными локациями, острые ракурсы, прямые линии и углы, контрастный рисунок, глубинные мизансцены. Переосмысление рапида и двойной экспозиции. «Достоверность, «фотографичность» кинообраза стала насыщаться живописностью, метафоричность субъективно-лирического взгляда» [109, 114].

В 1970–80-е годы усиливается отход от канонов социалистического реализма, растёт роль субъективной камеры и художественных экспериментов.

3 ВИЗУАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ КИНООПЕРАТОРОВ КАЗАХСТАНА

3.1 Специфика изобразительного решения фильмов в современном казахском игровом кино (2001-2010)

Казахские культурологи, исследуя тему социокультурной реальности в казахском кино делают вывод: «Кино является в какой-то мере отражением общества, вбирает в себя идеологии и конфликты, характерные для определенного периода» [85]. Прежде чем перейти к визуальной специфике в современных кинолентах, необходимо рассмотреть еще одно десятилетие – с 2000-2010-е годы. В эти годы ярко заявляет о себе следующее поколение молодых кинематографистов – «постволновцы». Название связано с тем, что многие из них являлись выпускниками факультета «Кино и ТВ» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, основанного в 1993 году. Это в свою очередь было связано с тем, что академия была единственным вузом, готовящим специалистов в области кинематографии.

Мастера операторского искусства, обучавшие это поколение, являлись уже профессиональными кинооператорами, и работавшими на нескольких кинокартинах. Далее перечисляя имена мастеров в скобках, даются годы их работы. Итак, это: Энуар Даулбаев (1994-2002), Алексей Беркович (1996-2005), Леонид Кузьминский (1996-2005), Геннадий Ройтман (2001-2021), Сагатбек Мухмут (2004-2008), Александр Нилов (2000-2009), Аубакир Сулеев (2006-2010), Болат Сулеев (2007-2011). Многие из них являлись выпускниками ВГИК.

В 2005 году технико-экономическая академия (впоследствии вошедшая в состав Университета «Туран») появилась как конкурент, а за нею последовали другие киношколы – Казахский национальный университет искусств имени Куляш Байсеитовой (2010), ALMAU (2021).

В работах этих кинематографистов, через визуальное повествование зритель считывал: незащищенность перед грубостью, рефлексия, неустроенность героев в жестоком мире. Именно они сумели продемонстрировать нам значимость и необходимость в рефлексирующем на экране, слабом, «маленьком» человеке с его мечтами, пусть даже несбыточными, с его трепетным отношением к чувствам и жизням окружающих. В целом, представители авторского кино 2000-х и 2010-х годов, продолжили традицию сдержанной визуальной выразительности, внимательного отношения к повседневному, ассоциативного монтажа и поэтичного взгляда на реальность. Их работы унаследовали и трансформировали основные принципы визуального мышления казахской новой волны (статичная камера и тд), углубив исследование пустоты, паузы, почти полное отсутствие драматургии и визуального безмолвия. И они дали толчок следующему поколению – «детям независимости». Вот как пишет о них киновед Инна Смаилова, которая ввела в научный оборот данный термин: «Термин «дети независимости» взят из

западных источников касательно поколения («хиппи»), которое демонстративно шло в своих взглядах вразрез устоявшейся морали старших [102, 70].

Фильмов относящиеся к этому периоду не очень много, но мы выделим лишь некоторые из них: «Молитва Лейлы» (Режиссер Сатыбалды Нарымбетов, оператор Сапар Койчуманов и Аскар Утеулин, 2002), «Маленькие люди» (режиссер Нариман Туребаев, оператор Борис Трошев, 2004), «Шиза» (Режиссер Гульшад Омарова, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 2004), «Рэкетир» (режиссер Акан Сатаев, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 2005), «Стриж» (Режиссер Абай Кулбай, оператор Александр Костылев, 2007), «Подарок Сталину» (режиссер Рустем Абдрашев, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 2008), «Секер» (Режиссер Сабит Курманбеков, оператор Марс Умаров, 2009), «Ойпырмай или дорогие мои дети» (режиссер Жанна Исабаева, операторы Владислав Зажерило и Искандер Нарымбетов, 2009).

Рассмотри кинофильм одного из ярчайших его представителей - «Маленькие люди» (режиссер Нариман Туребаев, оператор Борис Трошев, 2004). Фильм о попытках молодых людей найти самих себя в современной жизни. Двое приятелей, Бек и Макс, занимаясь мелким бизнесом в большом городе, терпят неудачу. Один уезжает в аул, другой продолжает попытки приспособиться к городским реалиям. Будничная реальность достаточно предсказуемая и не очень перспективная, но появление девушки в платье красного цвета создает выразительный образ яркого впечатления. В фильме можно выделить следующие визуальные решения: Фильм имеет затемненную экспозицию, что придает собственный стиль. Композиции кадров выстроены классически, что соответствует темпо-ритму картины. Часто камера в движении, операторский кран снимает сцену в ночном клубе, что очень выразительно отражает ее атмосферу. Одиночество героя подчеркивается через пространство кадра, в котором он как правило один. Ракурсы часто на уровне глаз достаточно комфортны для зрителя. Интересная визуальная композиция в сцене, когда главный герой потерянный и одинокий сидит ночью на крыльце какого-то здания и на первом плане неожиданно изящно проходит девушка в красном платье. Оператор показывает нам лишь часть ее тела в платье, а по удивленному лицу главного героя мы видим – это Она девушка его мечты.

«Молитва Лейлы» (Режиссер Сатыбалды Нарымбетов, операторы Сапар Койчуманов и Аскар Утеулин, 2002). Через историю двенадцатилетней Лейлы показана трагедия людей, живущих в зоне ядерных испытаний.

В фильме «Молитва Лейлы» можно выделить следующие визуальные решения: «Эта кинолента начинается с темных кадров тоннеля, из которого 14-летняя Лейла выбегает на свет, камера переходит на сверхкрупный план руки, а с него на саму героиню. Затем, отдаляясь вырисовывает ее уже на общем фоне бесконечных степных просторов... Специфика изобразительности в этом фильме важна как самостоятельный элемент, позволяющий выстраивать законченное повествование» [111]. В заключительном эпизоде оператор обрамляет портретное изображение в рамку иконы. Постепенно камера отдаляется от нее вверх, и мы все четче видим ядерный взрыв, поднимающийся

над землей и разрастающийся в своей мощи у нее за спиной. В восприятии этого кадра очень важны спокойные, цветовые палитры, выделяющие безусловную метафору самопожертвования во имя любви к людям и миру во всем мире. Но есть еще одна веская причина появления картины «Мадонна Бенуа», о которой в свое время писал Олег Арансон, разбирая понятие «возвышенное искусство» в кино: «...образ искусства сам становится мощным образом возвышенного уже для кинематографа» [112].

Фильм «Рэкетир» (режиссер Акан Сатаев, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 2007). Благодаря тому, что в нем была представлена реальная история 1990-х годов, выраженная современными кинооператорскими методами, он получил популярность. В фильме создается особую атмосферу, в которой религиозность и вера играют важную роль в формировании характеров и решениях персонажей. Это позволяет зрителям лучше понять и проникнуться менталитетом и ценностями, которые пронизывают культуру. В фильме «Рэкетир» используют преимущественно темные и приглушенные цвета, такие как серый, коричневый и черный. Это создает атмосферу криминального мира и напряженности событий. Оттенки цветов помогают передать мрачность и жестокость окружающей среды и отражают эмоциональный характер фильма. Темные и контрастные освещенные сцены помогают подчеркнуть эмоциональную составляющую сцен и создать напряжение.

«Используются очень различные ракурсы для передачи атмосферы и эмоций персонажей. В том числе выразительна нижняя точка съемок, подчеркивающая мощь и власть, а верхняя – уязвимость и беспомощность героев. Интересная глубина кадров добавляет объемности сценам и создает ощущение пространства. Это помогает передать масштаб событий и контекст, в котором разворачивается действие. Костюмы персонажей в фильме отражают их роли и статус в криминальной среде. Они помогают создать образы и подчеркнуть характеры персонажей [113].

Следующий кинофильм относится к коммерческому кинематографу, расцветшему в начале 2000-х годов. «Ойпырмай или дорогие мои дети» (режиссер Жанна Исабаева, операторы Владислав Зажерилло и Искандер Нарымбетов, 2009). Он один из первых комедийных кинофильмов эпохи независимости. Он снят в жанре социальная комедия потому, что затрагивает и указывает на социальные проблемы в нашем обществе.

В город Алматы, приезжает из аула мать, чтобы сообщить своим взрослым детям радостную новость- их младший братишка Елдос жениться. Весь фильм поделен на новеллы, в которых зрителю раскрывается характер, и судьба каждого в отдельности человека, соединенные одной центральной фигурой матери. По-разному сложились их жизни, и все они по-своему реагируют на приезд матери. Стоит отметить, что у Жанны Исабаевой свой индивидуальный подчерк: задействованы театральные актеры, сарказм без конца сквозит в каждой сцене, действиях героев, и в то же время видна любовь режиссера к своим персонажам. Они добрые и озлобленные, высокомерные и смиренные, глупые и умные, униженные и гордые – такие разные и все - таки каждый из них достоин,

быть счастливым, любимым, любящим. Почти все планы статичны. Камера наблюдает за героями с разных ракурсов, что создает достаточно комфортное восприятие зрителем. Мы понимаем эмоциональное состояние каждого персонажа за счет методов съемки и пластичности актеров на экране. Часто используется киноприем «взгляд бога» позволяющий отдалиться от происходящих проблем на земле, рассмотреть, как прекрасен город и живущие в ней мать с младшим сыном. В структуре киноленты отсутствуют символы и метафоры, интерьеры не несут визуальной нагрузки, нет звукозрительных образов. Но все локации идеально передают социальное положение персонажей. Музыка ярко подчеркивает только сцены, в которых, пританцовывает мать и ее младший сын. Здесь она подчеркивает бездумье и легкомысленность этих персонажей, у которых есть цель и ощущение, что им все должны помогать. В целом, все киноработы Жанны Исабаевой отличаются социальностью, простотой съемок, сюжетов, персонажей и это делает близкими и важными для страны т.к. заставляет обратить внимание на социальные проблемы в обществе. Индийские танцы на казахской свадьбе в заключительных кадрах кинокартины, с одной стороны говорят о большом влиянии индийской культуры и актуальности флешмоба на мировом пространстве кинематографа, с другой – сравнение по масштабности и атмосфере безудержного всеобщего праздника. Нужно отметить, что этот ход создает «эффект неожиданности». В целом, за счет достаточно классических методов съемок, простых локаций актеров, понятной темы – фильм стал народным. В финальной сцене в огромном цветущем саду за одним столом сидит мать в окружении всех своих детей. Все дети счастливы, потому что мать их довольна и благодарит за финансовую помощь на проведение огромной свадьбы в ауле. Мать доказывает своим детям, что все в жизни можно достичь, будучи сплоченной семьей. И только вместе, только любя друг друга, прощая, мы станем единым целым дружного флешмоба и счастливого государства. Это наглядно показывает и зрителю, как важны семейные ценности и единство семьи. Хотя и в заключительных кадрах Исабаева не может удержаться от новых насмешек над нравами и привычками своего народа. Снятая на национальном материале, с учетом нашей ментальности и мировоззрения, без претензий на интеллектуальность зрителя кинокартина становится народной и коммерчески успешной.

В 2008-го году выходят очень успешные копродукции получившие мировые премьеры и призы на Пусанском, Берлинском, Каннском кинофестивалях: «Тюльпан» (режиссер Сергей Дворцевой, оператор Иолана Дылевска, 2008), «Подарок Сталину» (режиссер Рустем Абдрашев, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 2008). Ниже рассмотрим оба кинофильма.

Тюльпан (режиссер Сергей Дворцевой, оператор Иолана Дылевска, 2008). Это экранное пространство – мир сухой и неприветливой жаркой степи, пыльных бурь, обшарпанных юрт, детей и этот мир кажется прекрасным в своей почти первозданности и естественности. Демобилизовавшийся с флота Асхат живет у своей сестры Самал и ее мужа Ондаса. Сюжет и драматургическая составляющая достаточно непривычны на этот период времени для отечественного зрителя. И

еще более удивительно, что главный герой мечтает не о городе, а о юрте с солнечными батареями и собственном скотоводстве. Интересно создана композиция кадра на общем плане. Это первый выезд на пастбища и главный герой садиться на ослика, а его зять на коня. Это метафоричный образ взаимоотношений между двумя мужчинами. Когда герой проходит свой путь инициализации – они оба как равноправные члены общества седлают своих коней. Очень поэтично и снова через визуальные образы создается рождение мечты – главный герой по имени Асхат на обратной стороне своего воротника дорисовывает тюльпан. Но разочаровавшись в себе, он дарит свой воротник племяннику – метафора прощания с мечтой.

В фильме «Тюльпан» можно выделить следующие визуальные решения: Основной метод съемок – документальный. Часто использование ручной камеры, трезвельинг, присутствие крупных планов в особо чувственных моментах создают позволяют пережить эмоции главного героя. Особое внимание уделяется панорамным съемкам степных локаций и наблюдений за животными и детьми. Тонкие и естественные образы каждого персонажа созданы благодаря наблюдательности режиссера и оператора. Через спокойные и часто статичные планы мы словно живем внутри кадра. Цельный и трепетный образ «героя нашего времени» создается в данной киноленте и отражает новый взгляд на современную молодежь.

Активное внедрение новейших компьютерных технологий в казахстанский кинематограф ознаменовалось успешной реализацией проекта «Подарок Сталину», в рамках которого первая профессиональная студия компьютерной графики Kazakhstan Computer Graphics (KCG) создала визуализацию ядерного взрыва. Фильм «Подарок Сталину» (режиссер Рустем Абдрашев, оператор Хасан Кадыралиев, 2008). В нем люди разных судеб объединены в одну интернациональную семью. Сталинский режим поставил этих людей живущих в бескайных степях Казахстана в условия сложнейшего выживания. Здесь много статичных планов. Тревиллинг с наклонами камеры для создания субъективности. Много сцен снятых с помощью операторского крана, позволяющих придать масштабность событиям. Крупные портретные планы отдельных персонажей с акцентом на деталях, вовлекают в визуальное повествование. Выразительность природной среды в которой находятся люди подчеркивает трагичность воссозданного на экране исторического периода. Видна цитатность советских кинолент послевоенных лент, в частности – «Баллада о солдате» в операторской работе.

Операторская работа в казахском игровом кино играет определяющую роль в построении художественного высказывания. Современные казахстанские операторы все чаще становятся соавторами режиссеров, предлагая не просто техническое сопровождение съемок, но формируя выразительный визуальный язык фильма. Особое внимание уделяется пластике кадра, ритму монтажных склеек и движению камеры как способу передачи эмоционального состояния героев. В фильмах, ориентированных на внутреннюю драму персонажа, камера часто статична, кадры длительные, с минимальным вмешательством. В

противоположность этому, в фильмах, где важна динамика - социальные драмы, криминальные триллеры, - операторская работа приближается к репортажной, с тряской камеры, резкими зумами и быстрой сменой планов. Такое разнообразие форм создает богатую палитру визуальных решений, каждая из которых подкрепляет авторскую интонацию, создающую сильный образ сложнейшего периода в истории страны.

Таблица 4. Визуальные методы (2001-2010)

Год	Название фильма	Оператор	Визуальное решение
2002	Молитва Лейлы	Сапар Койчуманов и Аскар Утеулин	Сверх крупные планы, детали, тревелинг, портреты, ракурсные съемки
2004	Маленькие люди	Борис Трошев	Часто статичная камера, панорамирование, ракурсные съемки, мягкое рассеянное освещение
2008	Тюльпан	Иолана Дылевска	Часто ручная камера, иногда статичные съемки, тревелинг, много крупных планов, панорамные съемки
2008	Подарок Сталину	Хасан Кадыралиев	Тревелинг крупные портретные планы, детали, горизонтальное панорамирование, часто статичная камера
2009	Ойпырмай, или дорогие мои дети	Владислав Зажерило и Искандер Нарымбетов	Статичная камера, верхнее панорамирование, ракурсные съемки, мягкое рассеянное освещение

3.2 Влияние современных технологий на формирование операторского стиля игровых фильмов (2010-2020)

Киновед Смаилова Инна считает, что поколение «дети независимости» началось с успеха киноленты «Уроки гармонии» (режиссер Эмир Байгазин, оператор Азиз Жамбакиев, 2013) на Берлинском кинофестивале, где впервые казахский кинооператор получил высшую награду в области операторского искусства – «Серебряный медведь». Но мы ориентируемся на Смаилову, ведущую отсчет с 2000 годов [102].

«Сказ о розовом зайце» (режиссер Фархат Шарипов, оператор Александр Плотников, 2010). Это криминальная драма о простом студенте нуждающемся в деньгах. Однажды, он становится свидетелем аварии со смертельным исходом и ритм жизни ускоряется, создавая опасные повороты. В этом фильме максимально динамичная камера, jump cut, таймлапс и сплит-скрин соответствуют изобразительному решению киноленты и образу жизни персонажей. Клиповый монтаж задает ритм повествованию. Часто сверхкрупные планы, поликадр, «голландский угол» усиливают эмоциональное впечатление от происходящего в кадре. Горизонтальные панорамы позволяющие следовать за персонажами передвигающихся на машинах. Фильм очень яркий и динамичный, а финальный саундтрек как экспрессивный монолог главного героя завершает этот первый в своем роде снятый так ярко юношеский современный кинофильм. Созданы нестандартные для национального кинематографа образы бандитских разборок, идущих в разрез со светлыми чувствами главного героя, в мире которого важны честность, доброта, любовь и порядочность.

Фильм «Уроки гармонии» о школьном буллинге и равнодушии школьной системы, пытках, незаконно применяемых полицейскими. Несмотря на такую провокационную тематику фильма режиссер не ударяется в грязь, сцены драк вызывают скорее чувство неловкости и камерности происходящего. В фильме можно выделить следующие визуальные решения: статичная камера для фиксации медленного, спокойного повествования. Кадр, зачастую, полупустой – герой кажется маленьким одиноким и незначительным на фоне голых стен, пустых коридоров и бескрайних степей. Камера сосредоточена на запечатлении пустых пространств, неуютных, голых. В фильме «Уроки гармонии» внимание зрителя привлекают не столько драматические повороты сюжета, сколько сознательно выстроенные визуальные решения, которые помогают передать эмоциональный и философский заряд картины. Можно выделить следующие визуальные приемы: композиционное равновесие делает визуальное. Контрастное освещение, мягкие переходы между светлыми и затемненными участками кадров показывает эмоциональные переходы, внутреннюю борьбу персонажей или моменты прозрения, делая сцену более выразительной. Камера делает акцент на элементах архитектуры, природы или повседневных объектах, превращенных в символические маркеры. Плавное чередование широких планов и близких планов способствует эмоциональному вовлечению и передаче состояния внутренней гармонии через визуальное повествование.

Важно, что Азиз Жамбакиев стал первым кинооператором (и пока единственным), получившим высокую награду на Международном Берлинском кинофестивале – «Серебряного медведя», который вручают за «Выдающиеся художественное решение». В интервью он говорит: «Каждый кинематографический прием должен оправдывать себя драматургией. «Я использовал статику, поскольку движение нарушало эстетику картины. Статика, с одной стороны, – это отражение внутреннего мира главного героя Аслана, а с другой стороны, она позволяет зрителю почувствовать, что есть некий наблюдатель. В-третьих, именно статика придает кадру метафизику, тяжесть,

вес» [114]. Светотеневая композиция, в нем, строится по принципу живописной точности: естественное освещение, точная экспозиция, отсутствие агрессивного искусственного освещения. Это формирует особую поэтику образа, в которой персонаж и пространство становятся единым целым.

Именно в этот период появляется еще одно кинематографическое течение – «Партизанское кино», в которое входили: Адильхан Ержанов, Аскар Узабаев, Жасулан Пошанов, Талгат Бектурсынов, Александр Сухарев, Денис Борисов, Вячеслав Корнев. Они издают и публикуют свой Манифест в интернете.

На портале brod.kz есть статья кинорежиссера Баглана Кудаберлиева (с содержанием которой автор не совсем согласен), но его работа важна для данного исследования тем, что содержит несколько правил «Партизанского кино». Итак, «Три кита «Партизанского Кино»:

1. Безбюджетность. Необходимо снимать фильм без всякого бюджета. Это правило мы будем соблюдать неукоснительно.

2. Соцреализм. Сюжеты о современности, только реалистичные и только социальные. Хотите употребить старое определение соцреализма? Пожалуйста. Нам оно нравится.

3. Новая форма. Неприятие стандартных форм кинематографа как буржуазного проявления. Только протестная форма, бунт в форме, только новое» [115].

Именно вдохновитель и предводитель этого движения казахский кинорежиссер Адильхан Ержанов очень смело выступил на сцене Международного кинофестиваля «Евразия» (фильм «Чума в ауле «Каратас», 2016) проходившего в Алматы и заявил о коррупции на киностудии «Казахфильм». «...прошу министерство культуры разобраться с этим» [116]. Это событие всех зрителей повергло в шок. Но такая смелая речь была необходима для встряски общественного сознания. Киноленты, созданные в этом движении, оказались актуальными, потому что все общество устало от мифов о батырах и их героических подвигах, создаваемых в рамках «Культурного наследия». Английский киновед Биргит Боймер пишет: «Многие казахские фильмы, снятые после появления (и угасания) «Партизан», затрагивают ранее запретные темы или противоречивые темы: ... «Бақыт» Узабаева посвящен домашнему насилию; в других примерах представлены повествования о маргинальных социальных группах, включая детей с церебральным параличом («Быть или не быть» Азиза Заирова, 2016); о сексуальном насилии («Красный гранат», 2021); или о разрушении традиционных семейных структур («Отау» Алишера Жадигерова, 2021) [117].

Шлагбаум (режиссер Жасулан Пошанов, оператор Азамат Дулатов, 2015). Фильм о двух парнях, представляющих два разных социальных слоя. Оператор снимает одну половину фильма в теплых и светло-зеленых, другую в холодных и грязных цветах. Камера RED Epic, объективы Ultra Prime. Начало статичное, двигаются лишь актёры, ближе к концу фильма камера оживает и начинает передавать динамику персонажей, появляется контраст, которого не было в первой половине фильма. Бросается в глаза как визуально, через локации

выглядит социальная пропасть между героями, автор жонглирует кадрами с обветшалой съемной коморкой и студией с евроремонтом, темными и замкнутыми пространствами с подработок Рауана и белыми чистыми и просторными коридорами университета Айдары. Операторская работа - воссоздание ощущения рутинности и безысходности ситуаций обоих персонажей через статичную камеру, глубокие мизансцены, средние планы, частые поясные портреты.

Серик Абишев пишет: «Появление малобюджетных картин с социальной направленностью, снятых не на государственные деньги, сегодня активно формируется. И этот процесс построения модели остро-критикующего кино с альтернативной формой производства - закономерен. Ибо базовым основанием этого строительства в начале 10-х годов этого столетия стало творчество движения молодых кинематографистов Казахстана и России «Партизанское кино». Его авторы сначала в своем манифесте, а потом и в фильмах заявили о животрепещущих и актуальных проблемах современного социума, необходимости честного отстаивания собственного взгляда художника и поиска новых независимых от государственного субсидирования методов съемки» [118].

Рассуждая о природе фильма, российский киновед Андрей Хренов пишет: «Кинематограф с его визуальной природой – одна из наиболее эффективных репрезентационных систем общества, эту действенность использующих. С одной стороны, потребности, инстинкты и желания субъекта, с другой – его отношение к значениям и смыслам, навязываемым конвенциями языка и визуальности (зрения)» [119].

Автор уверен, что Ержанов, со своими единомышленниками среди которых кинооператоры Едиге Нусипбеков и Ермек Птыралиев при регулярной поддержке в качестве продюсера (со времени их обучения) Серика Абишева в полной мере репрезентует казахстанскую действительность. Абсурд и алогичность реальности - влияние Кафки, Гоголя; обыденность, соседствующая с гротеском, ее мифологизация в которой реальность преобразуется через метафоры, ритуалы, почти архетипичные конфликты, приближаясь к фольклору или притче, театра. Безупречно работая с киноязыком, цитатами из мировой живописи и кинематографа, символы и метафоры они создают свои иносказательные миры обращая внимание смотрящих на огромное количество этических, моральных дилемм.

Именно они внесли в казахский кинематограф умение создавать накал страстей на грани абсурда, сюрреализма и иронии.

В основе сюжетов, снятых в рамках этого движения, лежит актуальная в нашей стране социальная проблема жилья, насилия, инвалидности, безработицы и бесконечной коррупции, и беззакония власть имущих. Добавились стали пониматься зрителем через визуальную составляющую кинолент. Сам Серик Абишев в своем диссертационном исследовании пишет так: «Эволюционно появившись в результате контрастного столкновения идеологий кинематографий 90-х и «нулевых», «партизаны» унаследовали оновременно и

тягу к экспериментам (переняв и трансформировав ряд элементов киноязыка «новой волны») и стремление к конструированию собственной микро-индустрии.

С годами, как и многие предыдущие поколения они отошли от своих принципов, обозначенных в Манифесте. Но открыли дорогу многим кинематографистам к темам, которые были табуированы до них во многих отношениях или же просто казались не интересными.

Разбирая киноленты современных кинематографистов, мы видим в них: социальные проблемы, включающие в себя: неравенство, коррупция, маргинализация, провинциальность, бюрократизм и насилие власти; равнодушие общества, компромиссы человека в системе, одиночество.

Английский исследователь Брайн Браун утверждает, что «Визуальные решения в современном кино, в большинстве случаев, опираются на цифровые технологии, их использование открывает новые возможности для создания визуальных эффектов, улучшения качества изображения и расширения творческих границ кинематографии» [120]. Но казахские кинорежиссеры Шарипа Уразбаева и Аян Найзабеков предостерегают о важности того, что: «с развитием искусственного интеллекта, цифровой культурой, интернетом, социальных сетей и других технологических аспектов расширились влияющие факторы на личные проблемы и эмоциональные вызовы, с которыми сталкиваются люди в современном мире, такие как депрессия, одиночество, потеря, семейные отношения в различных ситуациях, отражающих его зависимость от технологий и одновременно стремление к социальной связности, с которыми сталкиваются люди в мире, насыщенном информацией и быстрыми изменениями» [121, 282].

В современных казахских фильмах наблюдается тенденция к синтезу этнической визуальности и универсальных форм. Но кинематографистам следует учитывать особенности и специфику культуры Казахстана, чтобы сохранить его уникальность и идентичность в кинематографическом процессе. Многие режиссеры тютюбращаются к традиционному кочевому миру, его природным образам, символам и ритмам, используя при этом выразительные средства авторского и артхаусного кино. Так, в работах Эмира Байгазина («Уроки гармонии», «Раненый ангел») визуальный минимализм сочетается с глубокой метафоричностью. Пространства - чаще всего это аскетичные степи, полупустые деревни, замкнутые школьные коридоры - становятся средой, в которой формируются внутренние конфликты персонажей. Фильмы часто обращаются к визуальной метафоре как к основному способу повествования. Образы животных, воды, ветра, лестниц, окон – все это наполнено многозначными смыслами. Например, лестница может символизировать путь или границу между мирами; окно - стремление к свободе или ограниченность взгляда. В ряде фильмов этого периода появляется контраст между традиционным и урбанистическим пейзажем. Городское пространство изображается как отчужденное, агрессивное, способное разрушать внутреннюю гармонию человека. Использование широкоугольной оптики и длительных общих планов позволяет подчеркнуть масштаб пространства и его воздействие

на человека. Всегда любой операторский прием всегда должен отвечать драматургии фильма и цвет – не исключение. Цветовая палитра в казахском кино иногда отсылает к культурным кодам: охра, песочный, синий и белый – цвета степи, неба, солнца, юрты. Они создают эффект органичности, ощущения связи героя с родной землей. Однако некоторые фильмы сознательно используют холодные, неестественные оттенки, чтобы подчеркнуть отчужденность и внутренний разлад.

Обратимся к разбору следующего кинофильма – «Схема» (режиссер Фархат Шарипов, оператор Александр Плотников, 2022). В вводной сцене фильма мы видим, как одна из девушек не охотно успокаивает другую. Следующая сцена – в большом светлом доме взрослый мужчина играет с двумя своими детьми. По телевизору транслируются новости о сексуальном насилии взрослыми мужчинами над девочками, показывают интервью жертв педофилов. Так режиссер достаточно жестко обозначает зрителю закрытую тему патриархального общества – педофилию. Четко, в соответствии с замыслом режиссера оператор выстраивает композицию кадра. Например, контрастное освещение в сцене, с плачущей девушкой уже создает напряжение, тревогу, и множество вопросов к ее ситуации. Очень эмоциональна и опять контрастна по освещению сцена в такси. Сам таксист снят в резком контрасте, что придает ему угрожающее впечатление, а блики от уличного освещения усиливают это ощущение. Эмоциональное напряжение школьников усиливается беспорядочными движениями камеры, темным освещением, испуганными криками мечущихся в закрытой машине девочек и многим другим. Субъективная камера часто выхватывает крашенные пряди волос, пирсинг, розовые шнурки и носочки школьников, отдельные части лиц и тел. Решение работать с «живой» камерой, без стадикама было вызвано тем, что работа с непрофессиональными актерами сложно выстраивать определенную сцену. И сам режиссер говорит, что оператор работал с очень тяжелой камерой в руках чтобы передать физические и психические состояние героев. После подкладывания Маши своему заказчику, Рам провожает ее домой, через детскую площадку и садятся на качели. Это метафора – герои -дети, увязшие в схеме взрослого дяденьки. И вот еще одна метафора- юноша безуспешно пытается вытереть о белый снег свою испачканную грязью обувь. Вся сцена снимается с верхней точки. Этот метод позволяет зрителю наблюдать за героями, а оператору через пустоту пространства создать их отчужденность и неловкое прощание. Плотников всегда уделяет особое внимание эмоциональному состоянию персонажей. Сцены в лесу очень светлые, потому что в это время девочка чувствует себя любимой дочерью и любящей сестрой. Зелень деревьев, обидчивость папы на какую-то мелочь, желание мамы извиниться...- камера выхватывает все словно наши глаза и запоминает, создавая ощущение семейного отдыха. Оператор выстраивает освещение в соответствии с задачами кинорежиссера. Интересно изобразительное решение выстраивания освещения миров подростков. Например, в мире, где они с родителями очень – много теплого освещения и воздуха, но в сценах эмоционального накала пространство между детьми и

родителями сильно уменьшается и становится невыносимо тесным и темным, камера субъективной. В мире равных себе – света мало, локации часто тесные и темные. Через перечисленные методы работы, выразительно вскрываются болезненные точки казахстанского общества.

Современное казахское кино обращается к разным жанровым формам - от социальной драмы до нуара и сатиры. Это влияет и на визуальный стиль: нуарные элементы (высокий контраст, тени, мрачные тона) используются в криминальных историях, Изобразительное решение формируется на стыке культурной памяти, художественного поиска и социального запроса. Оно отражает попытку осмыслить идентичность в меняющемся мире, рассказать о внутреннем и внешнем конфликте средствами визуального языка. Пространство, цвет, свет, композиция кадра и визуальные метафоры становятся не просто инструментами оформления, но ключевыми элементами повествования. Тем самым визуальный стиль казахского кино приобретает самостоятельную выразительность и глубокую поэтичность, делая его заметным и оригинальным явлением в глобальном кинематографическом ландшафте.

Отдельного внимания заслуживают работы женщин кинематографисток, чьи визуальные подходы формируют иной, часто более интуитивный и эмоционально насыщенный стиль. Такие фильмы, как Фильм «Тул» (режиссер Шарипа Уразбаева, оператор Азамат Жанабеков, 2024) выстраивают кадр с опорой на личные пространства и бытовые детали. Много общих планов, где главная героиня одна и это передает ее одиночество. Много контрового и холодного освещения в интерьерах. Теплое освещение присутствует только в сценах с учителем, как индикатор теплых чувств девочки к нему. Преобладают статичные планы, выстроенные в соответствии с драматургией картины. Камера становится подвижной ближе к финалу фильма: в сценах митингов мы видим небольшую панораму, отъезды камеры и ее субъективность. Освещение подчеркивает драматургию фильма. Интересна финальная сцена- из глубины кадра по замерзшему озеру к нам медленно приближается девочка. Возникают ассоциации с одиноким поиском себя, преодолением страхов, трудностей и возникает эмоциональная тишина внутри зрителя, связанная с тем, что пространство кадра подчеркивает медитативность момента, заставляя сосредоточиться на ее фигуре и собственных мыслях. Как итог- ощущение смерти главной героини. Для смотревших фильм «Уроки гармонии» режиссера Эмира Байгазина и оператора Азиза Жамбакиева в памяти безусловно возникнет финальная сцена. Вот так сильно, с метафорами и отсылками к некоторым лучшим произведениям искусства выстроен этот кинофильм.

В современном кинематографе происходят значительные трансформации, обусловленные стремительным развитием цифровых технологий. Эти процессы оказывают существенное влияние на эволюцию художественно-выразительных средств киноэкранного языка, формируя новые эстетические и технические парадигмы. Хотя технологический прогресс в киноиндустрии нередко вызывает полемику, он, тем не менее, становится неотъемлемой частью кинематографической практики. Исторические примеры такие как внедрение

звука и цвета наглядно демонстрируют, как технологические нововведения радикально изменяют сущность кинематографа. С одной стороны, переход от немого и черно-белого кино к звуковому и цветному привел к уходу целого поколения кинематографистов, чьи методы и стилистика оказались несовместимы с новыми условиями производства. С другой стороны, именно эти изменения обусловили появление выдающихся произведений киноискусства, ставших эталонами нового художественного мышления. Изначально воспринимаемые как зрелищные новшества, звук и цвет впоследствии обрели статус самостоятельных выразительных средств, глубоко интегрированных в структуру киноязыка и существенно расширивших арсенал художественного воздействия на зрителя. Аналогичным образом, современные цифровые технологии, в том числе компьютерная графика и визуальные эффекты, предоставляют кинематографистам принципиально новые возможности моделирования экранной реальности. Их функции выходят за пределы аттракционной природы и все чаще направлены на формирование особого аудиовизуального опыта, создающего у зрителя эффект погружения в мир авторского воображения. При наличии содержательно и драматургически выверенного сценария, использование цифровых эффектов способно существенно углубить художественное высказывание, стимулируя воображение и усиливая эмоциональную вовлеченность.

Однако при всех достоинствах новых технологий необходимо подчеркнуть: выразительные средства не должны становиться самоцелью. Они могут выполнять эстетическую и коммуникативную функцию лишь в контексте раскрытия художественной идеи. Только концептуальная наполненность может служить прочной основой для создания кино как подлинного произведения искусства.

Вместе с тем, в глобальном кинематографическом пространстве наблюдается определенный дисбаланс между содержательной составляющей фильма и преобладанием визуально-технической формы. Повсеместное внедрение визуальных эффектов, повышение их доступности и снижение производственной себестоимости способствуют количественному росту таких решений в киноязыке. Однако в долгосрочной перспективе это может привести к их обесцениванию и снижению эмоционального воздействия: эффект новизны исчерпается, и визуальные трюки перестанут вызывать прежний отклик у аудитории. Таким образом, устойчивость художественной ценности фильма по-прежнему будет определяться глубиной идеи, а не просто совершенством технического исполнения. Казахское кино XXI века заявляет о себе как о пространстве визуальной поэзии и философии. Оно демонстрирует, что визуальное решение способно не только поддерживать драматургию, но и формировать новые смыслы, переводя национальную идентичность в универсальный кинематографический язык. Специфика изобразительного решения современного казахского игрового кино строится на сложном переплетении культурных кодов, авторских поисков и влияния глобальных трендов. Визуальный язык этих фильмов – это не просто инструмент, а

самостоятельное художественное высказывание. Через выбор цвета, света, композиции, движения камеры и предметной среды операторы создают многослойные образы, где визуальное становится равноправным партнером нарратива. В отечественном кинопроизводстве остро стоит проблема дефицита качественных и содержательно насыщенных сценариев – тема, которая поднимается в профессиональном сообществе уже более десяти лет. Между тем, именно сценарий представляет собой структурно-смысловую основу фильма, в рамках которой возможна органичная интеграция визуальных эффектов. Эти эффекты должны не затмевать повествование, а функционально его поддерживать, усиливая драматургическую выразительность и эмоциональное воздействие. Возрождение интереса к сюжетности и интриге становится актуальной задачей для кинематографистов, стремящихся к созданию полноценного художественного высказывания.

Одной из ключевых проблем современного кинематографа является утрата сопряженности изобразительной среды фильма с категориями времени и пространства с динамикой внешней реальности и внутренним развитием человеческого опыта. Процессы, происходящие в социокультурной и экзистенциальной сферах, зачастую не находят адекватного отражения в визуальной композиции кинопроизведений. Однако кино, как форма изобразительного искусства, призвано быть не только носителем повествования, но и чувствительным отражением мира, в котором мы живем.

Современная экранная форма требует соответствия историко-культурному контексту, а принципы визуального моделирования должны эволюционировать в соответствии с изменениями в восприятии пространства и времени. Таким образом, трансформации окружающей действительности должны фиксироваться не только на уровне нарратива, но и в самой пластике изображения, которая в киноязыке выступает в качестве смыслообразующего компонента.

Исходя из этого, перед современными кинематографистами встает фундаментальный вопрос: каким образом возможно сконструировать адекватные кинообразы современной реальности с помощью осмысленного синтеза выразительных средств киноязыка и достижений цифровых технологий? Ответ на него предполагает не только техническое мастерство, но и концептуальную зрелость, художественное мышление, ориентированное на отражение актуального состояния мира и человека в нем.

Таким образом, поиск оригинального визуального языка и сценариев одна из ключевых задач казахского кинематографа сегодня. Он предполагает не только технику, но и идеологическую рефлексию, попытка показать Казахстан без экзотизации, без шаблонов, но честно и выразительно.

Компьютерные технологии достаточно сильно повлияли на современный операторский стиль: камеры типа Steadicam (стабилизаторы изображения) дали возможность операторам не просто ездить по рельсам, а создавать сумасшедшее движение в кадре, мощную динамику и при этом показывать хорошее, стабильное изображение без искажений и трясок. Высоко технологичные операторские краны, коптеры позволили камере летать, причем летать с разной

скоростью, совершать различные экстремальные маневры, показывать красивые планы с верхних точек. «Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству» [122, 49]. Безусловно, процессы глобальной цифровизации оказали существенное влияние на развитие кинематографа, став мощным катализатором роста объемов кинопроизводства. Особенно отчетливо это проявилось в казахстанской киноиндустрии: если ранее национальные киностудии ежегодно выпускали в среднем 5–7 художественных фильмов, то в последние годы наблюдается значительное увеличение этого показателя. Данный рост обусловлен рядом технологических и экономических факторов, связанных с внедрением цифровых технологий в сферу аудиовизуального производства. Прежде всего, переход к цифровым кинокамерам (таким как RED, Arri Alexa) существенно снизил затраты на производство фильмов по сравнению с аналоговой (плёночной) технологией. Цифровые камеры не только дешевле в приобретении, но и требуют значительно меньших расходов на эксплуатацию и постпродакшн. Монтаж и цветокоррекция цифрового материала стали технически доступными и экономически менее затратными, что расширило возможности кинематографистов, особенно в странах с развивающейся индустрией. Особого внимания заслуживает влияние компании Blackmagic Design, чья продукция стала одним из факторов технологического прорыва в области цифрового кинопроизводства. Предложив высококачественные кинокамеры по доступной цене, а также целый спектр решений для эфирного вещания и цифровой постобработки, компания смогла занять важное место в профессиональной среде. Появление таких решений дало возможность независимым и начинающим режиссерам реализовывать проекты, ранее недоступные из-за высокой стоимости технического обеспечения. Следует отметить и активное участие крупных производителей видеотехники, таких как Sony и Panasonic, которые также адаптировали свои разработки под нужды кинопроизводства. Однако, несмотря на высокое качество их продукции, стоимость решений от этих компаний часто оказывается неконкурентоспособной по сравнению с предложениями Blackmagic, особенно для низко- и средне-бюджетных проектов. Таким образом, цифровизация охватила не только ключевой сегмент - кинокамеры, -но и весь спектр сопутствующего оборудования, от светотехнических решений до систем хранения и обработки данных. Тем не менее, именно появление доступных по цене, но профессиональных цифровых камер сыграло ключевую роль в демократизации кинопроизводства, предоставив большому количеству авторов возможность воплощения творческих замыслов в аудиовизуальной форме. Однако в современном кинопроизводстве особую значимость приобретает осознание кинематографистами того, что чрезмерное или неуместное использование спецэффектов нередко приводит к нивелированию художественной ценности произведения. Избыточное визуальное насыщение, подменяя смысловое и драматургическое содержание, может нарушать баланс между формой и содержанием, в результате чего фильм утрачивает выразительность и глубину художественного высказывания. Спецэффекты, как

и любые другие средства кинематографического языка, должны подчиняться общей концепции произведения и служить задачам раскрытия темы, характера героев и авторского взгляда на изображаемую действительность.

Фотосъемки с воздуха практиковались с 1907 года, когда к голубям прикрепляли маленькие фотоаппараты, затем появились аэросъемки. В советском игровом кино кинооператоры использовали широкоугольные объективы, которые уменьшали тряску во время съемок из вертолетов. Появление дронов облегчило финансовые затраты на аэротехнику, технических персонал и т.д. У многих складывается впечатление, что дроны – уникальное оборудование, заменившее вертолеты полностью. Но режиссер Бретт Дэнтон и профессиональный оператор дрона Дэвид Гу опровергают этот миф: «Конечно, дроны не станут полноценной заменой вертолетам, – отмечает видеограф Бретт Дэнтон. – Управлять дроном довольно сложно, если вы снимаете на телеобъектив. Мне доводилось летать на вертолете, снимая на EOS C500 Mark II с зум-объективом CN-E30-300mm T2.95-3.7 L S. Ни один дрон не справится с такой конфигурацией... Однако при съемке кинематографичных сцен с красочными пейзажами дрон будет чрезвычайно полезен» [123].

Квадрокоптеры совершили революцию в киноиндустрии, предоставив кинематографистам мощный инструмент для съемки уникальных и впечатляющих кадров, ранее недостижимых традиционными методами. Возможность фиксации сложных погонь, динамичных воздушных сцен и панорамных видов с высоты позволила расширить границы кинематографического повествования, внедряя новые и инновационные подходы к созданию визуальных историй и увлечению воображения зрителей. Эти технологии позволяют кинооператорам реализовать более сложные визуальные решения, делая повествование более многогранным и визуально насыщенным. Будущее квадрокоптеров в кинематографе выглядит многообещающим. Постоянные разработки и усовершенствования в области технологий беспилотных летательных аппаратов и возможностей камер продолжают расширять пределы возможного в производстве фильмов. С развитием технологий ожидается еще более творческое применение квадрокоптеров, предоставляя кинематографистам новые возможности и способствует дальнейшему развитию визуального языка кино, открывает новые горизонты для художественного выражения.

Рассмотрим первый фильм с использованием CGI и современными компьютерными спецэффектами – «Книга легенд. Таинственный лес» (режиссер Ахат Ибраев, оператор Александр Плотников, 2012) снятый в жанре фэнтези и рассчитанный на детей и семейный просмотр. Это история о двух братьях, мечтающих оживить свою маму и обиженных на вечно занятого отца. Значимый факт – в основе фильма лежит тюркская легенда о волчице. Харизматичные, гиперболизированные архитепы и яркие персонажи, казахский сказочный сеттинг в голливудской обертке, создают мир, в котором каждое действие насыщено эмоциональной яркостью и волшебной энергией. В этом фэнтезийном полотне преобладают столкновения добра и зла, но с неожиданными поворотами

и глубокой внутренней борьбой, где герои сталкиваются не только с внешними врагами, но и с собственными страхами и сомнениями. Все это сопровождается визуальными эффектами, усиливающими атмосферу сказочности и магии. Художники по спецэффектам добавляли маленькие детали в сцены, дополняя, уже сказочный антураж с разгримированными героями и окружением, живностью и создавая потустороннее пространство со своей отличительной фауной. Монтаж и нарратив соблюдают особую ритмику и динамику, соответствующую зрителю - интересно наблюдать за круговоротом событий, связанным с детьми и сказочно-карикатурными персонажами. Важно отметить высокий уровень спецэффектов и их объем для времени производства фильма. Порядка 30 минут экранного времени занимают новые технологии, использованные для создания волшебного мира. При работе над этим фильмом казахстанской студией CGI были использованы многие пакеты и инструменты доступные современным графикам, среди них Softimage Xsi, Maya, 3Dmax, RenderMan, Shake, Digital Fusion, Flame, Inferno и прочее, в которых они привыкли работать. Продюсера по CGI эффектам Эрнара Курмашева как общего супервайзера проекта, волновал не пакет, в котором сделан тот или иной эффект, а как он сделан - скорость и качество. Потому что компания равняется на мировые стандарты производства визуальных эффектов, одним из главных считает «плановый» результат, т.е. качество при соответствующей организации.

Основные стадии работы в этом проекте были заимствованы из американского опыта производства визуальных эффектов. Начиная с того, что работа над визуальными эффектами начинается с детальной разработки всех эффектных сцен задолго до съемок самого фильма. Рисуются раскадровка, делается превизуализация, даются рекомендации съемочной группе. Снимается live action под эффект при тщательном контроле специалистов по визуальным эффектам на площадке. После того, как изображение отснято и перегнано в PAL, по готовому материалу начинается грубая настройка эффекта. На этом этапе еще происходят некоторые креативные поиски и изменения, допустимые снятым материалом. Затем это изображение попадает в монтаж и там доводится по динамике, скорости и преемственности с окружающими съемочными планами. После этого практически весь круг задач по эффекту детально определен, сканируется пленка в 2К. Персонажи достаточно органично вплетены в общую структуру кинофильма. Созданные миры - заслуга CGI супервайзера Леонида Пака и CGI продюсера Ернара Курмашева. Интересный и сложный грим, созданный Ириной Струковой, является необходимой составляющей для работы всей команды. Часто статичная камера с множеством наездов до определенных крупных планов персонажей. Внутрикадровый монтаж. Освещение мягкое и рассеянное в лесных сценах, когда дети чувствуют себя в безопасности. Более холодное освещение создается для подчеркивания тревожных ситуаций. Много общих планов в которых мы видим место действия. Много адресных планов, в которых демонстрируются не только место, но и время событий.

Цветовое решение в казахских фильмах периода 2010-х годов варьируется от натуралистичного до стилизованного. В фильмах авторского направления

часто используется приглушенная палитра: преобладание землистых, пастельных тонов создает эффект аскетичности и документальности. В коммерческом сегменте кинематографа (например, комедии или социальные драмы) цветовая палитра может быть более насыщенной, контрастной, близкой к телепродакшену. Однако даже в этих случаях наблюдается стремление к визуальной гармонии и соответствию эмоциональному тону сцены.

Камера в казахском авторском кино часто статична, с редкими и тщательно выверенными движениями. Долгие планы и медленный темп монтажа создают эффект присутствия и позволяют зрителю сосредоточиться на деталях. Операторы часто используют глубину резкости для структурирования кадра, а также прибегают к приемам «чистой» композиции - каждый элемент кадра подчинен визуальной логике и смысловой нагрузке.

Современное казахское кино активно взаимодействует с визуальным наследием советского кинематографа и в то же время ищет новые формы визуального выражения. Наследие казахского этнографического и исторического кино (например, фильмов Шакена Айманова или Султана-Ахмета Ходжикова) интерпретируется в современных формах. В фильме «Дорога к матери» (режиссер Акан Сатаев, оператор Хасанбек Кыдыралиев, 2016) наблюдается синтез патристического повествования и современного зрелищного языка, в том числе с элементами цифровой обработки изображения и эпического масштабирования. Присутствуют стандартные шаблоны в отображении советской власти, верных людей и подлых чиновников. Это история украденного мальчика много лет прилагавшего усилия, чтобы вернуться к своей матери. И матери, ждущей его. В фильме часто статичная камера, тревелинг, много общих планов с портретными съемками. Крупные планы. Сверхкрупные планы, символизм, классические методы съемок. Панорамирование. Люди снятые с нижних ракурсов на фоне неба создает эпические образы казахских мужчин. Присутствует контрастное освещение, создающее выразительную композицию кадра. Мягкое освещение, в котором сняты сцены послевоенных действий, создает атмосферу мирной жизни. Через изобразительное решение киноленты создан образ нескольких трагичных для Казахстана десятилетий – коллективизация, Вторая мировая война. Крановый отъезд с вертикальным подъемом и выходом в окно, далее на голубое небо и развевающийся государственный флаг на крыше школы создают ощущение возвышенности.

В кинофильме «Желтая кошка» (Адилхан Ержанов, оператор Ермек Птыралиев, 2024) Парень по имени Кермек возвращается из тюрьмы в родной аул. У него есть мечта построить кинотеатр, девушка Ева поддерживает эту идею. Но, к сожалению, пара сразу сталкивается с мафией и корумпированным полицейским, разрушающими все вокруг себя. Оператор снимает на широкоугольный объектив, что подчеркивает величественность степи. Столкновение банального и смешного, абсурдность ситуаций, обращение к живописи Ван Гога и Уайта, колористики Пикассо, символичность и метафоры, философия преобладают в стилистике киноленрты. Нестандартная структура и

нарратив. Комбинация абсурда и социальной драмы вот составляющие киноленты, выгодно выделяющие ее среди остальной кинопродукции.

Изобразительное решение в казахском игровом кино 2010–2020 годов демонстрирует стремление к эстетической самобытности, соединяя в себе лаконизм, поэтичность и этнокультурную символику. Пространство, свет, цвет и ритм кадра становятся полноценными выразительными средствами.

Современные казахские режиссеры и операторы формируют визуальный язык, способный говорить о глубинных процессах в культуре, обществе и индивидуальном сознании.

Казахское игровое кино в период с 2010 по 2020 год пережило важный этап трансформации, связанный с профессионализацией кинопроизводства, ростом авторского кино и попытками осмысления национальной идентичности через визуальный язык. Изобразительное решение, или визуальный стиль, становится одним из ключевых инструментов выражения авторской позиции, культурной принадлежности и исторического нарратива. В этом контексте важно было рассмотреть, как формируются визуальные методы современного казахского кино и какие художественные и технические приемы используются операторами. Этот период 2010-2020 годов характеризуется ростом числа независимых продюсерских проектов, развитием кинообразования, а также активным участием казахстанского кино на международных фестивалях. Это привело к синтезу традиционных и современных визуальных подходов.

Одной из главных тенденций стало стремление к изобразительному минимализму. Многие казахские режиссеры обращаются к лаконичному, сдержанному стилю, в котором приоритет отдается пространству, ритму кадра и атмосфере. Природа и пейзаж играют ключевую роль в визуальной структуре казахских фильмов. Просторные степи, горные пейзажи, пустынные территории используются не только как фон, но как символы внутреннего мира героев, исторической памяти, конфликта между традицией и современностью.

В целом, художественно-эстетическая парадигма каждого индивидуума формируется в результате сложного взаимодействия множества факторов жизненного опыта, культурно-этнических ценностей, этических установок, образовательных и творческих ресурсов, а также индивидуальной картины мира. Творческий субъект может либо сознательно развивать эти концепции в собственной практике, либо непосредственно воплощать их в проектных решениях. В частности, кинооператор реализует свой творческий и эстетический потенциал посредством разработки и воплощения визуальной стратегии фильма.

Таблица 5. Визуальные методы годы 2010-2020

Год	Название фильма	Оператор	Визуальное решение
2010	Сказ о розовом зайце	Александр Плотников	субъективная камера, ракурсные съемки, метафоры, контрастное освещение imr cut, таймлапс и сплит-скрин клиповый монтаж. Частые сверхкрупные планы, поликадр, «голандский угол» горизонтальные панорамы
2014	Уроки гармонии	Азиз Жамбакиев	контрастное освещение, статичная камера, медленное панорамирование, полупустые пространства кадра
2015	Шлагбаум	Азамат Дулатов	статичная камера, глубинные мизансцены, средние планы, частые поясные портреты, контрастное освещение
2022	Схема	Александр Плотников	субъективная камера, ракурсные съемки, метафоры, контрастное освещение
2012	Книга легенд: таинственный лес	Александр Плотников	крупные планы, тревелинг, много общих планов, контрастное освещение, CGI эффекты. Современная графика с пакетами: Softimage Xsi, Maya, 3Dmax, RenderMan, Shake, Digital Fusion, Flame, Inferno
2016	Дорога к матери	Хасанбек Кыдыралиев	статичная камера, тревелинг, много общих планов с портретными съемками. Крупные планы. Сверхкрупные планы, символизм. Парноамирование.
2019	Конокрады: дорога судеб	Азиз Жамбакиев	преобладает статичная камера, субъективная, портреты, панорамы, съемка в движении, стадикам
2020	Желтая кошка	Еркинбек Птыралиев	«ковбойские» (поясные планы), панорамы, тревелинг, панорамные съемки, иногда статичные съемки в мягком и контрастном освещении, ракурсные съемки,

3.3 Новые тенденции и подходы в отечественном операторском искусстве (с 2020 по н.в.)

Визуальные решения в современном кинематографе выступают в качестве значимого компонента профессиональной практики специалистов в области операторского искусства. Они определяют эстетическую природу экранного произведения, способствуют созданию атмосферного пространства, служат инструментом эмоционального воздействия, а также обеспечивают нарративную выразительность и формируют визуальный язык фильма. В контексте медийных трансформаций справедливо утверждение, что «каждое новое медиа становится языком для описания изменившейся реальности». На сегодняшний день кинематограф переживает этап глубоких трансформаций, обусловленных стремительным развитием цифровых технологий, что оказывает существенное влияние на эволюцию и обновление художественно-выразительных средств экранного искусства. Серик Абишев изучая вопрос о современных технологиях в авторском кино делает вывод: «Стремительное развитие новых технологий делает их не только доступными пощниками независимого кино, но и потенциальными элементами совершенно новых с точки зрения киноэстетики форм поствоания» [124]. В связи с этим российский искусствовед Оксана Чернова делает вывод: «В операторском искусстве обзор и анализ возможностей операторской техники и операторских приемов должны предварять последующий анализ художественного стиля и изобразительного метода создания визуального произведения подобного искусствоведческим работам. Без системного изучения качеств и свойств операторской техники и приемов работы кинооператора невозможно глубокое понимание операторского искусства, что является существенным ограничением для исследователей, анализирующих творчество операторов, но не имеющих специальных технических и технологических знаний» [125].

Светочувствительные камеры с объективами, обладающими хорошей светосилой, отлично работают с различными источниками света (лампой-горелкой, костром, свечой и т.д.). Рассматривая специфику киноискусства, мы обратимся к Бибигуль Кылышбаевой и Олегу Борецкому: «Архетипические образы, репрезентация времени и пространства в кино влияют на образы и восприятия национального государства» (Кылышбаева Бибигуль, и Борецкий Олег [126].

Начнем разбор современного периода с киноленты «Конокрады. Дороги времени» (режиссер Ерлан Нурмухамбетов, оператор Азиз Жамбакиев, 2019). Фильм о сложностях, с которыми сталкивается мальчик, когда его отца убивают конокрады. О его желании отомстить и стремлении защищать мать и сестер, огромном горе, которое он переживает, потеряв отца. Камера с нежностью фиксирует утреннюю дрему девочек и полутемные стены жилища. Через сны главного героя фильм передает тревожное ощущение взросления. Бытовые детали создают живую атмосферу облупившаяся краска, старая тюль, корпе, теплый свет аульских домов и придорожных кафе. Цвета также играет

символическую роль: белый конь Олжаса подчеркивает его невинность и путь к взрослению, тогда как черный конь Кайрата усиливает образ скрытой опасности. Яркие акценты - красные помидоры, синие и красные корпе, делают сцены более выразительными.

Здесь выделить следующие визуальные решения: Много статичных планов. Камера наблюдает за происходящими в степи и в доме событиями. Яркая цветокоррекция присутствует в сценах, связанных с безмятежным состоянием. Особое место в фильме занимают сцены сна. Камера часто выступает как живой «наблюдатель»: долго всматривается в лица, ловит движения природы и света, постепенно открывая внутренний мир героев. Это делается через портреты персонажей. Много горизонтальных панорамирований камеры, подчеркивающих красоты пейзажей и животных, органично передвигающихся по ним. Монтажно-ритмичные планы вестерна создают динамическое напряжение, когда широкие панорамы безграничных просторов сменяются резкими крупными планами героев, усиливая ощущение масштабности событий и внутренней борьбы персонажей.

Оператор, снимая сидя на коне с камерой создал реальное ощущение субъективного восприятия мира людей, находящихся в седле – точка зрения на мир меняется, и зритель перенимает ее. «Он создает не только образ человека, но и образ природы. Полевые цветы и травы, снятые в мягком золотистом свете раннего утра, кони, бегущие по бескрайним степям. Отношение к цвету безусловно является важной составляющей киноленты: ярко-красные помидоры, собираемые женщинами и детьми в поле; красные и синие пятна на корпе, выступающие под седоком, одетым в темную одежду всадника – все это грамотно создает художественную выразительность содержания сцен. В данном фильме камера очень часто становится нашим «киноглазом» – наблюдает за эмоциями и поведением людей, изменчивым состоянием природы» [127]. В интервью автору, кинооператор Азиз Жамбакиев считает: «Профессия кинооператор обязывает работать с видео контентом, следовательно, мы должны быть культурными, чистыми внутри и снаружи. Потому что зритель не только смотрит твою работу, но и чувствует твою энергетику» [128].

«Каш (режиссер Айсултан Сеитов, оператор Азамат Дулатов, 2022). Фильм о голодоморе и коллективизации, сложном выборе могильщика по имени Исатай. Сквозь фильм нас сопровождают образы такие как солнце, шанырак, черепаха и кости. В фильме прослеживается ряд выразительных визуальных решений, формирующих особую эстетическую и эмоциональную атмосферу повествования. Изначально была выбран люд Цветовая палитра предельно сдержанная и приглушенная, что придает изображению почти монохромный характер. Световые и колористические контрасты акцентированы таким образом, чтобы подчеркнуть противостояние между угнетающей реальностью голода и суровой, но выразительной природной средой степи. Эта визуальная стратегия способствует углубленному эмоциональному восприятию исторической трагедии.

Широкие планы и плавное движение камеры, наряду со статичными кадрами, усиливают ощущение пространственной безграничности, одновременно демонстрируя как величие, так и непреклонность природного ландшафта, служащего фоном и испытанием для персонажей. Частое применение симметричных композиций вызывает у зрителя тревожное чувство неестественности, что способствует формированию визуального напряжения. Многообразие операторских планов в рамках одной сцены позволяет насыщать кадр множеством параллельно развивающихся действий, расширяя глубину и многослойность кинематографического пространства. Киновед Абикиева Гульнара пишет, что режиссер Айсултан Сеитов выбрал правильный метод передачи образа голода в степях Казахстана – реконструкция страха. «Это состояние – то ли галлюцинаций, то ли психоза – виртуозно передает работа оператора-постановщика Азамата Дулатова. Казалось бы, серая зимнеосенняя степь, но какая выразительность кадра! Он работает не только с предметами, но и со стихиями, когда Солнце и Луна, а точнее их состояние, становятся важным элементом действия. Магическая музыка Акмарал Зыкаевой также передает настроение, звучащий дух того сложного времени» [129].

Обратимся к разбору следующего кинофильма – «Схема» (режиссер Фархат Шарипов, оператор Александр Плотников, 2022). Тема киноленты завлечение подростков в проституцию взрослыми, наркотики. В вводной сцене фильма мы видим двух темноволосых девушек. Одна из них не охотно успокаивает плачущую, а затем равнодушно уходит. Следующая сцена – в большом светлом доме взрослый мужчина играет с двумя своими детьми. По телевизору одна за другой транслируются новости о сексуальном насилии взрослыми мужчинами над девочками 14-16 лет. Звонит телефон и мужчина, нервничая выходит из комнаты отвечая, что все видимо посходили с ума раз взялись за эту тему. На экране его телевизора показывают интервью жертв педофилов. Так режиссер достаточно жестко обозначает зрителю закрытую тему патриархального общества – педофилию.

Оператор Александр Плотников выстраивает освещение в соответствии с задачами кинорежиссера. Изобразительное решение в сценах, где дети с родителями очень – много теплого освещения и воздуха, но в сценах эмоционального накала пространство между ними сильно уменьшается и становится невыносимо тесным и темным, камера субъективной.

Четко в соответствии с замыслом режиссера оператор выстраивает композицию кадра. Например, контрастное освещение в сцене, с плачущей девушкой уже создает напряжение, тревогу, и множество вопросов к ее ситуации. Очень эмоциональна и опять контрастна по освещению сцена в такси. Сам таксист снят в резком контрасте, что придает ему угрожающее впечатление, а блики от уличного освещения усиливают это ощущение. Эмоциональное напряжение школьниц усиливается беспорядочными движениями камеры, темным освещением, испуганными криками мечущихся в закрытой машине девочек и многим другим. Для сцены в такси камера была прикреплена на гибких тросах, оператор ее двигал для передачи эмоционального ужаса девочек.

Субъективная камера часто выхватывает крашенные пряди волос, пирсинг, розовые шнурки и носочки школьниц, отдельные части лиц и тел акцентируя внимание зрителя на том, что это еще дети с их наивным мировоззрением. Решение работать с «живой» камерой, без стадикама было вызвано тем, что работа с непрофессиональными актерами сложно выстраивать определенную сцену. И сам режиссер говорит, что оператор работал с очень тяжелой камерой в руках чтобы передать физические и психические состояние героев.

После подкладывания Маши своему заказчику, Рам провожает ее домой. Они проходят через детскую площадку и садятся на качели. Данная локация напоминает нам о том, что это дети, увязшие в схеме взрослого дяденьки. И вот еще одна метафора- юноша безуспешно пытается вытереть о белый снег свою испачканную грязью обувь. Вся сцена снимается с верхнего плана. Этот метод позволяет зрителю наблюдать за героями, а оператору через пустоту пространства создать их отчужденность и неловкое прощание. Плотников всегда уделяет особое внимание эмоциональному состоянию персонажей. Сцены в лесу очень светлые, потому что в это время девочка чувствует себя любимой дочерью и любящей сестрой. Зелень деревьев, обидчивость папы на какую-то мелочь, желание мамы извиниться...- камера выхватывает все словно наши глаза и запоминает, создавая ощущение семейного отдыха. Через перечисленные методы работы, выразительно вскрываются болезненные точки казахстанского общества.

Кинорежиссер Машурова Аида в своем исследовании приходит к следующему заключению: «В историческом жанре игрового кино женский образ является неотъемлемой и значимой частью картины мира, определяется как социальный портрет, соответствующий принятой в СССР политике государственного феминизма, не зависимо от параметров конкретного прошедшего времени и структуры общества, представленной в кинопроизведениях. Женский образ отражает гендерный профиль той исторической эпохи, которая освещена в фильмах, со всеми присущими ей страновыми и национальными противоречиями и гармоничными связями; так же демонстрирует символы и фетиши национальной культуры и бытования, связанные с женским миром. Несмотря на все многообразие кинематографических жанров женский мир в целом высвечивается через призму нравственно-эстетического идеала, где женщина выступает и в качестве героини, и в качестве жертвы» [130].

Фильм «Мадина» (режиссер Айжан Кассымбек, оператор Айгуль Нурболатова, 2023). Фильм о женщине танцовщице, прощающей с мамой, братишкой и маленькой дочерью в городе Актау. Это выразительное высказывание в жанре социальной драмы, в котором визуальный язык играет ключевую роль в раскрытии внутреннего мира главной героини и в передаче структурных конфликтов современного казахстанского общества, в частности его социального и гендерного разделения. Айгуль Нурболатова стала первой успешной женщиной кинооператором-постановщиком, чьи работы получают награды на международных кинофестивалях. Ее данная работа отличается

особой чувственностью и одновременно сдержанной выразительностью, благодаря чему создаётся визуальная ткань, подчеркивающая тонкую психологическую драматургию фильма. Камера выступает не только как инструмент фиксации действия, но и как активный участник повествования, взаимодействующий с пространством и телом героини. Естественное и искусственное освещение, использование статичных и ручных методов съемки, а также внимание к деталям быта формируют ощущение документальности и достоверности происходящего. В то же время, композиционные решения и выбор ракурсов акцентируют изоляцию и внутреннюю уязвимость Мадины, находящейся в ситуации социальной и личной неопределённости. Особо следует отметить операторское решение в построении визуального ритма: чередование замедленных и статичных планов с внезапными сближениями камеры отражает внутреннее напряжение героини. В фильме природа и освещение играют важные роли в создании не только атмосферы, но душевного состояния каждого персонажа. Одиночество и сложности в жизни передаются визуальным повествованием. Например, в сцене, когда Мадина стоит на фоне зимнего бушующего, холодного Каспийского моря. В фильме мало диалогов, огромную роль играет изобразительное решение. Камера то движется в ритме персонажей, то застывает. В отдельных сценах, она становится практически документальной, что усиливает социальную тему картины. Смаилова пишет: «Фильм необычен по своей стилистике, сочетая документальные кадры повседневной реальности со свободным движением камеры, проецируя поэтику чувств и состояний главного героя на события. Вроде бы повседневность, но камера Айгуль Нурболатовой (премия за лучшую операторскую работу по версии Critics' Choice of Kazakhstan 2024) отталкивается от реализма, фиксируя изображение не целиком, а подчеркивая лишь линии или контуры: деревья, берег моря, урбанистические силуэты приморского города Актау, где снимался фильм. Нурболатовой интересно работать с холодным, ярким светом и мимолетным движением, заставляя нас ощущать вкус Мадины к миру с ветром, снегом, волнами, звуками, движениями и красками» [131]. Особого внимания заслуживает эпизод с подводной съёмкой в бассейне, который становится ключевым визуально-метафорическим узлом фильма. Подводные съемки – это отдельный вид съемок, требующий определенных навыков. Но Айгуль Нурболатова сумела создать несколько сцен в бассейне не только с минимальным количеством оборудования, но и помощников. Она использует подводную камеру как инструмент глубинного психологического выражения, создавая эффект отделения героини от реальности визуально и акустически. Среда воды в данном случае функционирует как символическая граница между внешним миром и внутренним состоянием Мадины. В целом создается образ одной из миллионов женщин, вынужденных периодически противостоять патриархальным устоям нашего общества. Она достойно идет по своей жизни являясь ее главной героиней, как и на танцевальной сцене.

В 2024 году очень популярна в Казахстане становится «Теория кино-визуальности» Лоры Малви. Лора Малви, известный теоретик феминистского

кино, расширила свои идеи в ХХІ веке, сосредоточившись на том, как визуальные элементы кино влияют на зрителей. Ее работы, такие как «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) [132], стали основой для дальнейшего изучения визуальной эстетики и гендерных аспектов в кино. Малви утверждает, что классическое голливудское кино построено на мужском взгляде, где женщины представлены как объекты визуального наслаждения, а зрители идентифицируются с главным героем, через которого происходит наблюдение и интерпретация сюжета. Именно поэтому фильм является средством визуального удовольствия. Кевин Макдональд пишет в своем исследовании: «Феминистская теория создала важную модель для всех, кого похожим образом сдерживали социально сконструированные проявления различий» [133]. Казахстанские женщины режиссеры, используя ее создали яркие и сильные образы женщин-героинь на экране. Важно отметить, что фильмы, поднимающие социальные проблемы, играют ключевую роль в формировании критического мышления. Понимание сложных общественных вопросов способствует преодолению разрушительных стереотипов. В 2024 году режиссер Малика Мухамеджан делает огромное достижение в национальной киноиндустрии – организует I Qyzqaras Film Festival. Он представляет платформу для фильмов, акцентирующих вопросы гендерных стереотипов, дискриминации, насилия и других проблем, с которыми сталкиваются женщины.

Рассмотрим три киноленты, показанные в его рамках.

«Ласточка» (режиссер Малика Мухамеджан, оператор Артем Исаев, 2024). Фильм о самоопределении молодой женщины по имени Карлыгаш. Она и ее муж по имени Ильяс страдают от одиночества в собственном браке, хотя внешне все выглядит хорошо. Живут в своем доме, имеют друзей, их бытовые обязанности четко распределены и выполняются обоими. Но ночи не сближают, а подчеркивают их разобщенность. Однажды в их доме появляется француз по имени Луи. «Я словно задыхаюсь» откровенничает Карлыгаш с Луи говоря о том, что муж ее не понимает. «Она словно задыхается» говорит Ильяс тому же Луи и это неожиданным образом открывает перед нами Ильяса – он слышит жену, но не понимает, что она хочет. В интервью для журнала «Искусство кино» Малика Мухамеджан. «Одним из важных элементов для меня является природа, фактура казахской степи, ее оттенки. Через нее мне хотелось на чувственном уровне показать то, что испытывают герои. Но также для меня было важно не эксплуатировать «экзотичность» Казахстана, не уйти в пустое любовное видение. В фильме довольно мало диалогов, да и ритм его достаточно неспешный. Мне было важно передать ощущения и чувства кинематографическими средствами, потому что сюжет достаточно прост – я намеренно использовала некоторые классические тропы мелодрамы, любовных треугольников и историю про «белого спасителя». Постаралась все это перевернуть, сделать историю, которая разворачивается «тихо» и внутри персонажей, а не снаружи» [134]. В фильме «Ласточка» можно выделить следующие визуальные решения: много панорамных съемок по горизонтали. Камера, панорамируя, фиксирует поэтическую красоту казахстанских ландшафтов. Мягкое, теплое освещение без

резкого контраста внутри дома главной героини, создает благоприятную атмосферу. Резкое холодное освещение ночью, когда Карлыгаш остается с мужем один на один и не чувствует к нему никаких любви. Потрясающе снята красная машина, мчащаяся по бескрайней казахской степи. С верхнего ракурса она четко воспринимается как инородный элемент яркий и выбивающийся из казахстанского природного ландшафта песочного цвета. Камера медленно опускается и проникает внутрь машины наблюдая за героями. Через движения камеры и выразительность актерской игры на экране создан образ ищущей себя женщины, которая ощутив вкус свободы, наконец становится счастливой.

«Велошах» (режиссер Асель Аушакимова, оператор Айдар Оспанов, 2024). В соответствии с фабулой фильма, журналистка по имени Дина трудится на одном из национальных телеканалов. Она выполняет свою профессиональную деятельность без выраженной гражданской позиции и этического саморефлексирования, демонстрируя отстраненность от политической реальности и социальной ответственности. В отличие от нее, ее младшая сестра Жанна, обладая выраженным чувством гражданской активности, участвует в мирных акциях протеста, направленных на борьбу с насилием в отношении женщин и утверждение принципов равноправия в казахстанском обществе. Сцена женского митинга построена на визуальном и эмоциональном контрасте с индифферентной атмосферой корпоративной рутины. «Камера перемещается от общих планов к средним, фиксируя выражения лиц взрослых женщин и агрессивные реакции мужчин, что усиливает ощущение внутреннего напряжения. Динамичный монтаж, с ускоряющимся темпом смены кадров, визуально передает нарастающее тревожное напряжение» [135]. Эскалация данной темы достигает кульминации в сцене, где начальник полиции приказывает убить свидетельницу и сфабриковать официальные документы, что подчеркивает правовой и моральный кризис.

Особый интерес представляет операторский прием, имитирующий формат реалити-шоу. Мы наблюдаем за Диной, находящейся на заднем плане у окна, чья внутренняя реакция постепенно становится предметом фокусировки камеры. Через трансфокатор камера приближается, фиксируя изменение ее эмоционального состояния: от внешнего спокойствия к заметной тревоге и глубокой задумчивости. Момент осознания Диной, что она стала объектом наблюдения, сопровождается попыткой «вернуться» к привычной социальной маске посредством искусственной улыбки, которая, однако, быстро сменяется внутренним напряжением. В фильме «Велошах» можно выделить следующие визуальные решения: визуальный язык отличается стилевой свободой и наблюдательным характером.

Преобладают статичные планы, демонстрирующие сдержанную работу оператора, который выбирает не манипулятивный монтаж, а деликатное документальное сопровождение действия. Камера, чередуя дистанцию и ракурсы, то наблюдает, то «вглядывается» в лица, то переходит на фрагменты телевизионной съемки, создавая сложный визуальный образ современного Казахстана. Этот подход реализуется благодаря точной работе с пространством,

актерской игрой и разнообразием съемочных техник. В интервью оператор подчеркивает значимость предварительного исследования (research) как неотъемлемой части подготовки к съемкам, что свидетельствует о ее профессиональном методологическом подходе. Образ Дины служит метафорой пассивного сегмента гражданского общества, игнорирующего происходящие трансформации и пребывающего в состоянии стагнации. В то же время через развитие ее внутреннего конфликта фильм указывает на потенциал телевизионной журналистики как инструмента социальной диагностики и возможного механизма реформ, способствующего оздоровлению общественной среды.

С расширением фестивального присутствия казахского кино возникает и другая проблема - тенденция к воспроизводству устойчивых визуальных кодов, которые ожидаются западным фестивальным зрителем. Это может быть степь в тумане, замедленное повествование, хрупкий герой, противопоставленный суровой природе. Хотя такие образы эффективны и эстетичны, существует риск превращения их в клише. Современные авторы все чаще стремятся преодолеть этот шаблон. Например, в фильмах Адильхана Ержанова мы видим иррациональную смесь визуального абсурда, гротеска, намеренной гиперболы. Его визуальный стиль оказался новым для национального кинематографа 2000-х – это сочетание условного театрального пространства, контрастной цветопередачи и неожиданных визуальных приемов, обращению к шедеврам мирового живописного искусства и кинематографа, философской литературе которые одновременно играют с восприятием зрителя и критикуют социальную реальность. Рассмотрим его новый кинофильм «Степной волк» (Адильхан Ержанов, оператор Ермек Птыралиев, 2024). В основе сюжета лежит история женщины по имени Тамара и полицейского по имени Брайюк. На экране они создают хороший контраст: она светловолосая, очень худая, запуганная и заикающаяся. Он – накачанный, злой полицейский отсидевший в тюрьме срок за убийства. Их объединяет поиск одного из бандитов. При этом ее цель – спасти своего сына от принудительного донорства, а его – месть. Заявочная сцена фильма-дистопический Казахстан представляется бескрайней казахской степью, с нависающими над нею тяжелыми кучевыми облаками. В правом углу первого кадра стоит курящий человек с мешком на голове. Камера медленно движется, и мы видим наручники на его руках. Он докуривает сигарету, и не торопясь направляется к автозакам. Оператор снимает детальный план ног шагающего мужчины. Коричневая земля под каждым его шагом послушно сминается, демонстрируя нам спокойную силу незнакомца. Он уверенно идет вдоль горизонта, мимо лежащих на первом плане энергетических щитов, с которых полицейские смывают кровь. И эта кровь, разбавленная водою, словно реки, льется в пространстве экрана создавая ужас у зрителя от неизвестного происходящего. Эта сцена снималась проездом тележки вдоль объектов съемок. В большей части сцен нейтральное освещение, впервые появляется теплое освещение в сцене у костра, когда герой раскрывается перед героиней. В двух сценах были использованы дроны. Одна из них – эта сцена, когда герои едут

напролом сквозь кардон полицейских. Одна камера была внутри машины и ею управлял оператор Айдар Оспанов. Вторая была сбоку у Еркинбека Птыралиева. Третья камера - дрон, чтобы показать масштабность происходящего.

Здесь стрельба была холостыми пулями. Но тресирующие пули (светящиеся в полете) были нарисованы графикой. Птыралиев во всех своих фильмах часто выстраивает средние планы актеров, так считает, что через них можно показать и героя, и пространство, усиливающее драматургию. Сцена с горящим за холмами городом была создана так: выстроили освещение, подожгли резиновые покрышки и пустили задымление. «Преобладают методы немецкого экспрессионизма с его темными пространствами, часто статичной камерой, которая равнодушно наблюдает за происходящими ужасами, со съемкой с острого угла и контрастным освещением. Интересный ход использован кинооператором – он создает много рамок отделяющих героев от внешнего мира, в котором царит хаос и беспредел. Именно они подчеркивают инаковость героев от остальной массы людей, впавших в безумное падение человеческой сущности. Очень натуралистично показаны сцены пыток, используются укрупнения разных конечностей порою до деталей, что безусловно вызывает шок. Безысходное одиночество и принятие смерти во время допросов, наблюдать через равнодушную камеру, снимающую с улицы то, как на стекла фургона брызжет кровь горящих и лопающихся тел, слышать их душераздирающие крики умирающих. ..это вызывает отторжение и тошноту у некоторой части зрителей» [137].

Завершим наше исследование фильмом, вышедшим в 2025 году- «Эвакуация» (режиссер Фархат Шарипов, оператор Александр Плотников, 2010). Женщина, эвакуированная из России в Казахстан, теряет на вокзале свою шестилетнюю дочь и начинает ее поиски. Оператор и режиссер решили, что картина должна соответствовать эпохе, контрасту цвета, всему неформату изображения абсолютно, то есть там был кадр 3х4 выбран, черно-белый максимально, чтобы быть созвучным с фильмами того военного времени. Он должен быть также был реальным. Приближенным максимально к реальным условиям того времени. Так по свету, по цвету и по стилистике, и по движению камеры.

В фильме «Эвакуация» можно выделить следующие визуальные решения: весь фильм снят в резкой контрастной тональности. Использовалась одна камера для более естественной передачи атмосферы того периода. Весь отснятый материал сразу переводился в черно-белый вариант для полноценного воссоздания военного времени. Впечатляющая реконструкция домов, вокзала, поездов, людей, интерьеров создает облик военного времени, особенно с учетом бесконечных шумов и криков на вокзале, в коммунальных квартирах. Эта антивоенная драма, в которой созданы выразительные образы людей в тяжелых условиях военной эвакуации. Много крупных планов, портретов позволяющих взглянуть в лица персонажей. Часты сверхкрупные планы для передачи субъективного и эмоционально взвинченного состояния героев.

Айдар А. и Айдарова М. проводя исследование трансформации общества в кино приходят к заключению: «Очевидно, что сегодня наш народ ищет свое место в мировом сообществе, переосмысливает свою традиционную идентичность, религию и культуру и пытается интегрировать их в свою повседневную жизнь. Кроме того, растет влияние преобладающих западных и восточных культур, связанных с процессом глобализации, охватившем сегодня мир» [138].

В операторском искусстве кросс-дисциплинарные процессы играют решающую роль в синтезе традиционных и инновационных визуальных практик. Они представляют собой методологическую основу, посредством которой осуществляется интеграция классических эстетических приемов с современными цифровыми технологиями и интерактивными формами визуализации. Такое взаимодействие различных дисциплин (теория кино, медиаисследования, информационные технологии и изобразительное искусство) позволяет не только сохранять наследие традиционных операторских решений, но и расширять выразительный потенциал за счет внедрения новых технологических возможностей. Подобный синтез обеспечивает адаптацию проверенных временем методов визуального повествования в условиях стремительного развития цифровой среды, способствуя созданию более комплексных и эмоционально насыщенных кинематографических образов. При этом кросс-дисциплинарный подход способствует постоянному обновлению методологической базы, позволяющей операторам выстраивать диалог между классическими приемами и современными инновационными техниками, что отражено в нормативных документах по утверждению профессиональных стандартов и исследовании современных информационных технологий. Аналогичная тенденция прослеживается в исследовательских работах, посвященных визуализации повседневности в современной медиакультуре, где подчеркивается значимость интеграции традиционных визуальных кодов с новыми цифровыми методами.

В свою очередь, работы, посвященные инновационным технологиям в кинематографе, демонстрируют, как цифровые инструменты и компьютерная графика формируют новые эстетико-производственные парадигмы, способствуя трансформации традиционных операторских практик. Наконец, междисциплинарный подход обретает дополнительную значимость через реализацию в образовательных и профессиональных стандартах, где подчеркивается необходимость интеграции методов и приемов из смежных областей для формирования комплексного видения современного кинооператорского искусства.

Российский социолог Жабский изучая социологию в кино резюмирует: «Фильмы становятся визуальными маркерами современности, которые позволяют последующим поколениям находить связь со своим прошлым» [139].

Таким образом, кросс-дисциплинарные процессы становятся неотъемлемым элементом современной практики, позволяющим операторам

синтезировать и адаптировать разнообразные визуальные стратегии для решения творческих и производственных задач.

Таблица 7 Визуальные методы с 2020 по н.в.

Год	Название фильма	Оператор	Визуальное решение
2022	Каш	Азамат Дулатов	Ограниченная гамма цветов, приглушенная настолько что практически становится черно-белой. Контрастное освещение, симметричные ракурсы, панорамы, крупные и сверхкрупные планы
2024	Мадина	Айгуль Нурболатова	Преобладание холодной тональности, подводные съемки, документальные методы, субъективная камера
2024	Ласточка	Артем Исаев	Горизонтальные панорамы. Мягкое, теплое освещение, рассеяное
2024	Велошах	Айдар Оспанов	Много статичных планов, телевизионная съемка, портреты, метафоры
2024	Степной волк	Еркинбек Птыралиев	Часто статичная камера, экспрессионистская манера освещения и ракурсных съемок, панорамы, крупные и сверхкрупные планы
2025	Эвакуация	Александр Плотников	резкая контрастная тональность, портреты индивидуальные и групповые, часто статичная камера

Выводы по 3 разделу:

Главной проблемой современного казахстанского кино, по мнению киноведа Инны Смаиловой, является «отсутствие связи изобразительной среды фильма со временем, с его изменениями...» [102]. К этому добавляются нехватка качественных сценариев и слабая насмотренность молодых операторов, ограничивающая их художественные возможности. Выпускники вузов чаще становятся лишь техническими исполнителями, чего недостаточно для развития профессии как искусства.

Юрий Лотман подчёркивал: «...Образ человека входит в искусство кино как целый мир сложных культурных знаков» [29], однако сегодня многие фильмы ориентированы лишь на коммерческий успех, а не на художественную ценность. Кино, по мнению Гаута, способно «оказывать сильное влияние на общество, формируя мировоззрение и ценности» [138], но на практике часто происходит деградация вкуса зрителя.

Тем не менее XXI век стал знаковым для визуальных искусств. Новые технологии не отменяют значимость классических методов. Важнейшими остаются свет, цвет, композиция, выбор объективов и ракурсов. Цветовая палитра, постобработка и визуальные эффекты усиливают эмоциональное воздействие. Методология визуальных решений стремится к синтезу национальных эстетик с современными технологиями, формируя уникальный визуальный язык казахстанского кино.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изобразительные решения в кинооператорском искусстве Казахстана являются важнейшим средством художественной коммуникации и интерпретации экранной реальности. В основе их создания лежит взаимодействие визуальных элементов – композиции, света, цвета, движения камеры – с целью передачи авторского замысла и формирования уникальной эстетики произведения. Проведенное исследование позволяет сделать ряд обобщающих выводов о характере эволюции операторского искусства Казахстана в период с 1930 по 2020 годы.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что визуальные решения в кинооператорском искусстве Казахстана за период 1930-2020 годов демонстрируют динамичный и поступательный характер развития, который тесно связан с историко-культурным контекстом и художественными поисками отечественных кинематографистов. Визуальный язык казахского кино является результатом органичного взаимодействия эстетических, технических и символических элементов, благодаря чему кинооператорские решения выступают не просто средством фиксации действительности, но и мощным инструментом художественной интерпретации и визуальной коммуникации.

Прежде всего, выявлены две ключевые функции кинооператорского искусства: эстетическая и коммуникативная. Эстетическая функция проявляется в создании уникального визуального стиля каждого фильма, который помогает выразить авторское видение и подчеркнуть художественные особенности повествования. Коммуникативная функция заключается в способности визуальных решений стать медиатором между автором и зрителем, способствуя формированию эмоционального отклика и вовлеченности, а также передаче культурных кодов и исторической памяти.

Историко-хронологический анализ показал, что с 1930-х годов визуальные решения кинооператоров Казахстана претерпели заметную эволюцию: от доминирования советской идеологии и документальной стилистики к формированию собственного визуального языка, который с 1960-х годов начинает включать элементы национальной идентичности, этнографических символов и фольклорных образов. Это отражает стремление казахстанских кинооператоров к утверждению национальной самобытности и поиску своего места в мировом кинематографе.

Особое значение приобретает коммуникативная функция операторской работы: зрительные решения воздействуют не только через композицию кадра и светотональные эффекты, но и через динамику камеры, монтажные ритмы, сдержанную цветовую палитру и выразительные метафоры. Современный этап развития операторского искусства демонстрирует синтез локальных традиций и глобальных тенденций, а также активное использование цифровых технологий, позволяющих расширить палитру выразительных средств и повысить пластичность визуального повествования.

Таким образом, кинооператорское искусство Казахстана предстает как целостная система, в которой визуальные решения неразрывно связаны с процессами национальной культурной идентификации, художественного новаторства и международного культурного диалога. Оно продолжает активно развиваться, сохраняя верность историческим и культурным корням, но при этом открываясь новым художественным экспериментам и технологиям. Визуальный язык кинооператорского искусства Казахстана становится все более многослойным, сложным и глубоко эмоциональным, а значит, способным как к сохранению национальной памяти, так и к созданию универсальных художественных образов, которые находят отклик у зрителей во всем мире.

Во-первых, визуальные решения в отечественном кинооператорском искусстве всегда функционировали на стыке эстетических принципов и коммуникативных задач. Они не только формировали визуальную форму фильма, но и выступали в роли медиатора между автором и зрителем, обеспечивая передачу глубоких смыслов, эмоциональных оттенков и культурных кодов. Важнейшими аспектами такой коммуникации стали пространственная организация кадра, светотональные решения, пластичность движения камеры и оптические эффекты, которые определяли эмоциональную и смысловую глубину киноповествования.

Во-вторых, прослеживается четкая историко-хронологическая динамика в развитии визуального языка игрового кино Казахстана. В 1930-1940-е годы операторское искусство находилось под сильным влиянием хроникально-документальной стилистики, связанной с задачами советской идеологии и пропаганды. В этот период преобладали общие и панорамные планы, статичная камера, а визуальные решения служили средством идеологической репрезентации («Амангельды», «Песни степей», «Джуг»).

В-третьих, начиная с 1960-х годов, в операторском искусстве Казахстана стали складываться элементы национальной самобытности. Визуальные образы все чаще включали в себя этнографические и фольклорные мотивы, образы традиционной культуры, а также акцентировали внимание на лице человека, его внутреннем мире. Камера становится более поэтичной, что ярко проявляется в фильмах «Кыз-Жибек», «Земля отцов», «Меня зовут Кожа».

В-четвертых, с 1980-х годов наблюдается отход от традиционных визуальных канонов и поиск новых выразительных средств. «Казахская новая волна» принесла в операторское искусство новые темы, более сложные визуальные метафоры, замедленный ритм, использование длительных планов и нестандартных кадровых решений. Фильмы этого периода («Балкон», «Игла», «Конечная остановка») становятся свидетельством осмысления кризисных явлений в обществе и утверждения нового художественного взгляда.

В-пятых, с начала 2000-х годов произошел синтез национальных визуальных кодов с глобальными киноязыковыми практиками. Казахские кинооператоры стали активными участниками международного культурного диалога, их работы получили признание на фестивалях, а в визуальных решениях стало заметным стремление сочетать локальное и универсальное. Характерны

статичные камеры, световая метафоричность, натуральная световая среда и эмоциональная точность кадра («Тюльпан», «Маленькие люди», «Ойпырмай, или Дорогие мои дети»).

В-шестых, в 2010-2020-е годы активное внедрение цифровых технологий и современного оборудования способствовало формированию новых стратегий визуального повествования. Переход от пленки к цифровому формату, использование мобильных камер, стабилизаторов, дронов, цветокоррекции и VFX существенно расширили палитру выразительных средств. Эти возможности позволили операторам более гибко сочетать документальность и художественную условность, традицию и эксперимент («Таинственный лес», «Уроки гармонии», «Схема», «Каш»).

В-седьмых, начиная с 2020 года, визуальный язык казахского кино продолжает развиваться в направлении синтеза этнических элементов и универсальных художественных форм. Новейшие тенденции включают в себя поиск новых способов взаимодействия с национальной культурной памятью, а также стремление к визуальной универсальности («Велошах», «Ласточка», «Эвакуация»).

Таким образом, проведенный комплексный анализ позволил выявить следующие ключевые выводы:

- В кинооператорском искусстве Казахстана визуальные решения выполняют не только эстетическую, но и коммуникативную функцию, обеспечивая взаимодействие между фильмом и зрителем на уровне смыслов, эмоций и культурных ассоциаций.

- Каждому историческому периоду соответствуют характерные визуальные стили и принципы, которые отражают как внутреннюю логику эволюции киноязыка, так и социокультурные процессы.

- С 1960-х годов особое значение приобрели элементы национальной идентичности, фольклора и этнографической символики, которые стали частью уникального визуального кода казахского кино.

- Постсоветский период открыл новые горизонты для творческих поисков операторов: визуальный язык стал более метафоричным, ритмически вариативным, экспериментальным и открытым к мировым влияниям.

- Современный этап (2010-2020-е годы и далее) характеризуется активной интеграцией новых технологий (цифровая съемка, цветокоррекция, постпродакшн), что расширяет возможности визуального повествования и открывает путь к созданию новых художественных форм.

- Методология визуальных решений в операторском искусстве Казахстана строится на синтезе традиционных выразительных средств и современных технологий, с акцентом на национальную ментальность и культурные ценности.

- Операторское искусство Казахстана в целом выступает как интегративный художественный феномен, соединяющий в себе национальную специфику и универсальные принципы экранного творчества, демонстрируя сложный, многослойный путь становления и утверждения визуального языка.

На основе полученных результатов автор делает обобщающий исследуемый вывод на основе применявшихся в них методов съемок мы сделали заключение:

1930–1940-е гг. – Формирование документалистской эстетики в художественном кинематографе

1940–1950-е гг. – Идеологически обусловленный реализм в визуальном решении

1960–1970-е гг. – Становление национально-поэтической визуальной образности

1980–2001 гг. – Визуальная деконструкция и казахская версия «новой волны»

2001–2010 гг. – Эра цифрового минимализма и камерной визуальности

2010–2020 гг. – Авторская парадигма в операторском видении

С 2020 г. по настоящее время – Синтез традиционной и глобальной визуальности

Список использованной литературы

1. Правовые акты // <https://akorda.kz/ru/glavoy-gosudarstva-podpisan-zakon-po-voprosam-gosudarstvennoy-razvitiya-kultury-i-arhivnogo-dela-1004436> Дата доступа: 10.01.2025.
2. Нильсен В. Изобразительное построение фильма: Теория и практика операторского мастерства. – М.: ВГИК, 2013, – 240с.
3. Gray, G. 2020. Cinema: A visual anthropology. London: Routledge. // https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=iErpDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Methodology+of+Visual+Solutions+in+Cinematography&ots=JRf8viKGIv&sig=nLl-iXXO__4Byze1yTqfOCPM1bQ&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false Дата доступа: 25.08.2022.
4. Бычков В. Эстетика. Краткий курс. – М.: КНОРУС, 2012.– 528с.
5. Леонид Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. – П.: Братства во имя святого Александра Невского, 1997.– 676с.
6. Мольт А. Теория информации и эстетическое восприятие/ под ред. В.Я. Фридман. – М.: Мир. 1966. – 352с.
7. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: Академический проект. 2022. – 319с.
8. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс. 1974. –384с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – ТОО ТК Петрополис. 1998. – 432с.
10. Метц К. Воображаемое означающее. – Санкт-Петербурге. Психианализ и кино изд. 2–е. – СПб.: Издательство Европейского университета. 2013. –334с.
11. Боров Ю. Эстетика. – М.: Высш. шк. 2002. – 511с.
12. Миттчел У. Иконология. Образ. Текст. Идеология. – М–Е.: 2017. – 240 с.
13. Петровская Е. Идея образа. – М.: Российский государственный гуманитарный университет. 2010. – 234с.
14. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. – М.: Художественный журнал. 1999. – 237с.
15. Бирд М. Цивилизации. Образы людей и богов в искусстве от Древнего мира до наших дней. – М.: Альпина нон-фикшн. 2019. – 240с.
16. Леонтьев А. Психология образа/А.Н.Леонтьев//Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. №2, 1979, – 57 с., 37–46с.
17. Серикова Т. Диссертация «Проблема художественного образа»// <file:///Users/snezhana/Downloads/problema-hudozhestvennogo-obraza-v-iskusstvoznanii.pdf> стр 97 Дата доступа: 08.08.2022
18. Флюссер В. За философию фотографии.// – С.–Петербургского университета. 2008.– 146с.

19. Ямпольский М. Что такое кинокритика? Интернет ресурс: <https://os.colta.ru/cinema/events/details/35533?expand=yes#expand> Дата доступа: 30.03.2012
20. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство. 1982. – 160с.
21. Сонтаг С. О фотографии.– 8–е издание. – М: Ад Маргинем Пресс Музей современного искусства. 2020. – 272 с.
22. Барт Р. Camera lucida пер., коммент. и послесловие Рыклин М.: – М.: ООО Ад Маргинем Пресс. –272с.
23. Маклюэн Г. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. /Пер. с англ. В. Николаева. Закл. ст. М. Вавилова. – М.Жуковский. М.: «КАНОН–пресс–Ц». «Кучково поле». 2003. – 464с.
24. Садуль Ж. История киноискусства от его рождения до наших дней. –М.: Иностранная литература. 1957. – 464с.
25. Антониу П. The People's Portfolio https://www.kinopoisk.ru/series/1008939/?utm_referrer=www.google.com Дата доступа: 18.03.2025
26. Сьюзен С. Образцы безоглядной воли. – М: Ад маргинем Пресс Музей современного искусства. 2020. – 312с.
27. Бергер Д. Искусство видеть. – М.: Клаудбери. 2018. – 184с.
28. Лукашевская Я. Понятие «художественный образ» и проблемы его изучения в первобытном искусстве». https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php. 20.05.2013.
29. Лотман Ю. Семиотика и проблемы киноэстетики. –Талин: ЭЭСТИ –РААМАТ. 1973. –140с.
30. Пустовит А. Этика и эстетика: Наследие Запада. История красоты и добра: Учеб. пособие. – К.: МАУП. 2006. – 680с.
31. Менегетти А. Мир образов. – М.: Искусство. 2024. – 188 с.
32. Головня А. Мастерство кинооператора. –М.: Искусство. 1965. – 239с.
33. Делез Ж. Кино. –М.: Ад Маргинем. – 626с.
34. Базен А. Что такое кино. – М.: Искусство. 1972. – 384с.
35. Мартен М. Язык кино. – М.: «Искусство». 1953. – 289с.
36. Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия. – М.: ВГИК, 2003. – 106с.
37. Тарковский А. Запечатленное время, Журнал Искусство кино. <https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya> Дата доступа: 04.04.2023.
38. Аристарко Г. История теорий кино. – М.: Искусство. 1966. – 356с.
39. Тынянов Ю. «Поэтика. История литературы. Кино». – М.: Наука, 1976. – 574с.
40. Ямпольский М. Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911–1933. – М.: Искусство.1988. – 317с.

41. Изволов Н. Феномен кино. История и теория. Изд.3–е. – М.: Порядок слов. 2021. – 464с.
42. Голдовская М. Творчество и техника (опыт экранной публицистики). – М.: Искусство. 1985. – 191с.
43. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. – С.–П.: Мастерская Сеанс. 2018. – 440с.
44. Митри Ж. Вопросы киноискусства. Субъективная камера. – М. Наука. 1971. 326с.
45. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. – М.: Искусство. 1981. – 160с.
46. Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. – М.: Искусство. 1981. – 208с.
47. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. – М.: 2006. – 208с.
48. Желябужский Ю. // <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/95/> Дата доступа: 08.12.2020.
49. Дуларидзе Л. сост. Луис Бунюэль. – М.: Искусство. 1979. – 295 с.
50. Голдовская М. Десять операторских биографий. – М.: Искусство. 1978. – 83с.
51. Паркинсон Д. Оксфордская библиотека. – М.: Росмэн. – 160с.
52. Бордуэлл Д., Томпсон К., Джефф С. Искусство Кино. Введение в историю и теорию кинематографа. –М.: Бомбора. 2004. – 656с.
53. Блок Б. Визуальное повествование: Создание визуальной структуры фильма, ТВ и цифровых медиа. Taylor&Francis. 2020. – 336 с.
54. Андрианова Е., Давыденко В., Черненко А. Социология кино: экзистенциальные оценки зрительских практик. //Вестник Тюменского государственного университета. Социально–экономические и правовые исследования. Том 10. № 4 (40). 2024 –6–38 с. // <https://doi.org/10.21684/2411-7897-2024-10-4-6-38> Дата доступа: 05.03.2021.
55. Уорд П. «Композиция кадра в кино и на телевидении». – М.: ГИТР. 2005. – 196с.
56. Беньямин В. Производство искусства. – М.: Медиум. 1996. – 240с.
57. Становление Леонардо. Первый Флорентийский период. <https://magisteria.ru/leonardo/formation> Дата доступа: 12.03.2002.
58. Левицкий А. Операторское искусство принадлежит к тем областям художественного творчества, без которых не может существовать кинематограф. // <https://charaev.media/articles/13251> Дата доступа: 03.08.2022.
59. Дробашенко С. Ред. Теоретические взгляды Вертова. – М.: Искусство. 1966. 320с.
60. Медведев А. В поисках киногаммы. 15 тезисов о Вертове. – М. Искусство кино №3 январь 2017. – 120с.
61. Козинцев Г. Глубокий экран. – М. 1979. – 253с.
62. Музей ЦСДФ. Эсфирия Шуб–кинорежиссер, монтажер, сценарист. // <https://csdfmuseum.ru/names/9->

[%D1%8D%D1%81%D1%84%D0%B8%D1%80%D1%8C-%D1%88%D1%83%D0%B1?hl=ru-RU](#) Дата доступа: 05.02.2024.

63. Кочеляева Н. сост. История национальных кинематографий в СССР. – М.: ВГИК. 2017. – 773с.
64. Головня А. Мастерство кинооператора. – М.: Искусство. 1965. – 238с.
65. Эйзенштейн С. За кадром. Ключевые работы по теории кино. – М.: Академический проект. Гаудеамус. 2016. – 727с.
66. Эйзенштейн С. Избранные статьи. – М. Искусство. 1956. – 361с.
67. Онипенко С. Изобразительные традиции и новаторство в работах отечественных кинооператоров: 60 – 80–е годы. – М.: ВГИК. 2011. – 173с.
<http://www.dslib.net/kino-iskusstvo/izobrazitelnye-tradicii-i-novatorstvo-v-rabotah-otechestvennyh-kinooperatorov.html>
68. Бутовский Я. Операторское искусство в период застоя. С.–П.: Сеанс. <https://seance.ru/articles/cameraman-stagnation/> Дата доступа: 24.11.2010.
69. Баймуханова С. И Нарымбетов И. Геннадий Ройтман: важно уметь вдохнуть жизнь в то, что запечатлеваешь на камеру. Интервью. //МНПК Традиции и инновации факультета Кино и ТВ. 26.04.2024.
70. Делюк Л. Фотогения. – М.: Кламудберри. 2025г. – 272с.
71. Головня А. Свет в искусстве оператора: – М.: 1945.
72. Беркович М. Экран– моя палитра. –А.: 1971.
73. Wheeler, P. 2012. *Practical cinematography*. London: Taylor & Francis.
https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=2iILB8NoQ10C&oi=fnd&pg=PP2&dq=cinematography&ots=8GA15ANj00&sig=gvr81MIoP-RHOOMnlYzYaHDAq1E&redir_esc=y#v=onepage&q=cinematography&f=false
Дата доступа: 17.03.2022.
74. Shaw Cinematic Terror: A Global History of Terrorism on Film.: Bloomsbury Publishing USA, 2014 г. 9781441158093. 328 с.
75. Теплиц Е. 13. «Вопросы киноискусства. Выпуск 9. Москва: Наука. 1965. – 345. с.
76. Сиранов К. Киноискусство Советского Казахстана. – Алма–Ата. 1966. – 399 с.
77. Мукушева Н. Отражение исторического времени в казахском документальном кино. Этническая культура. 2022.https://phsreda.com/e-articles/10388/Action-10388_640ef5b96ef16.pdf Дата доступа: 05.03.2025.
78. Новожилов Г. В объективе – жизнь. – Алма–Ата.: Онер. 1987. 152с.
79. Енисеева Варшавская А. из рукописей Моя книга о кино. Статья Волшебный фонарь Верного. 1960.
80. Казахская советская энциклопедия ССР. –Алма–Ата.: Кітап. 1981. – 701с.
81. Малышев В. Кинематограф Казахстана и ВГИК. – М.: ВГИК. 2024. –28с.
82. Гонопольский И. Эйзенштейн в Алма–Ате 1941–1944. Изд.2–доп. – Алматы: VESTA. 2024. 470с.

83. Кочевники–Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым.1993. – 264с.
84. Зоркая Н. Кино тоталитарной эпохи. Искусство кино №1. 1990.// <https://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm> Дата доступа: 08.12.2021.
85. Мартонова А. Том 7: Central Asian Journal of Art Studies «От идентичности к экологии в новом болгарском кино: уникальный случай «Ага» (2018) и поэтика ледяной пустоши» № 3 (2022)
86. Браденбергер Д. Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956). СПб.: Академический проект. ДНК. 2009. – 416 с.
87. Ногербек Б.Р. Экранно–фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN. 2008. – 376 с.
88. Абикеева, Г., & Сабитов, А. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы. //Acta Slavica Iaponica, 2020.–47–72с.// <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=938258> Дата доступа: 05.08.2022.
89. История советского кино. 1917–1967. т.2. –М.: Искусство. 1973. – 512с.
90. Абдурахатова Р. Очерки истории казахского кино. – Алма–Ата: Наука, 1980. – 270 с.
91. Baimukhanova S. Institute of Art Studies International Conference «Post–totalitarian Cinema in the Eastern European Countries– Models and Identities», г.Вениград (Болгария), 2.11.2018г.–05.11.2018г, – 185–193 с.
92. Ногербек Б. На экране «Казахфильм –А.: «RUAN» 2007. – 520с.
93. Туева В. Диссертация Обновление жанровой традиции в советском кинематографе 30–х – 40–х годов : феномен музыкальной комедии Григория Александрова. Интернет ресурс. Дата обращения 20.08.2023г.
94. Лотман Ю. «Семиотика в кино» Эсти Раамат Талин 1973, – 73 с.
95. Белодубовская М. Не по плану. Кинематография при Сталине. Cornell University Press. 2020. 318с.
96. Беркович М. Кадры неоконченной киноленты. Шакен Айманов без контурнов. А.: –Өнер. 1984. – 149с.
97. Баймуханова С., Костылев А. Вестник КазГосЖенПУ. № 3. 2019г. – 295–302 с.
98. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. -2-е изд. – М.: Академический проспект.2002. – 512 с.
99. Кино Казахстана. Кто есть кто /Сост. Смайлова Т. – Алматы: Жибек Жолы. 2003. – 224 с.
100. Мурсалимова М. Қазақ көркемсуретті балалар киносының даму кезеңдері (1950–2010 жж.)
101. Максимов К. Кто сыграет Кыз–Жибек?. газета «Огни Алатау». 17.01.1968
102. Смаилова И. Спор кинокритики с киноврединой по поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что люблю, что вдохновляет. – Астана, 2013. – 102 с.

103. Арман Кульшанова в своем исследовании, ставшем книгой «Новые подходы в изучении советской национальной политики в Казахстане в период становления тоталитарного государства (1917–1936гг.). А.: ИП BestCopy. 2021. – 245с.
104. Абикеева Г. Кино Независимого Казахстана. Дальше действовать будем мы! – А.: RUAN. 2024. – 376 с.
105. Абикеева Г.О. Нациостроительство в Казахстане и других республиках Центральной Азии и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ ЦЦАК, 2006. – 308 с.
106. Абикеева Г. О. Кино Центральной Азии (1990–2001). – Алматы, 2001. – 342 с.
107. Баймуханова С., Ногербек Б. «Визуально–пластической образ города Алматы на примере двух фильмов «Балкон» и «Игла»». Журнал «Наука и жизнь Казахстана», апрель, № 3 (58) 2018г.
108. Айдар А. Диссертация «Қазақ көркемсуретті киносындағы арт–синема ерекшеліктеріі» («Особенности художественного кино в казахском арт–художественном кино»)
109. Зайцева А. Экранный образ времени оттепели (60–80–е). –М.С–П.: Нестор–История, 2017. – 344 с.
110. Harman, S. 2019. *Seeing politics: film, visual method, and international relations*. Chicago: McGill–Queen's Press–MQUP. (https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=inqfDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Methodology+of+Visual+Solutions+in+Cinematography&ots=mldnLiC9J4&sig=gvMxgpDq_XYFU7Lkv3Q7On_fzo&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) Дата доступа: 08.02.2003.
111. Баймуханова С. и Нарымбетов Е. Запечатленное время, образы и метафоры как необходимые слагаемые кинофильма «Молитва Лейлы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024 г., с. 176–90, <https://cajas.kz/journal/article/view/846>
112. Aranson O. Metakino. –М.: Ad Marginem, 2003. –262с. (In Russian)
113. Baimukhanova S., Belov V., Abdyzhadylkyzy Z., Abdyldayeva C., Baitanayev A. Observatorio (OBS*) Journal (2024, Vol 18, n° 3), 118–133 1646–5954/ERC123483/2024 118 Copyright. 2024 (Baimukhanova, Belov, Abdyzhadylkyzy, Abdyldayeva, Baitanayev). Licensed under the Creative Commons Attribution–NonCommercial Generic (cc by–nc). Available at <http://obs.obercom.pt>. Methodology of visual techniques in the cinematographic art of Kazakhstan in 1930–2020.
114. Жамбакиев А.: Следует помнить, кино воздействует на подсознание человека <https://brod.kz/news/aziz-zhambakiev-sleduet-pomnit-kino-vozdejstvuet-na-podsozna/> Дата доступа: 05.05.2023
115. Кудаберлиев Б. Три кита «Партизанского Кино. <https://brod.kz/blogs/partizanskoe-kino-jdat-terpet-borotsya/> Дата доступа: 15.04.2023

116. Никулина К. Ержанов и 100 миллионов тенге: Что произошло на кинофестивале «Евразия»? // <https://the-steppe.com/novosti/erzhanov-i-100-millionov-tenge-cto-proizoshlo-na-kinofestivale-evraziya> Дата доступа: 03.10.2016
117. Боймер Б. Партизаны и приверженцы «Догмы»: из андеграунда в мейнстрим?. Казахское кино: культурная матрица и тренды. –А.: RUAN, 2023. – 304с.
118. Серик Abishev S., Lumpov E., Smailova I. The Phenomenon of Partisan Cinema: Alternative Film Production in Kazakhstan (Appendix: A Manifesto) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Volume 16, Issue 1, 2022. – P. 61-78
119. Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. – М.: Новое литературное обозрение, 2011, – 408 с.
120. Brown, B. 2021. *Cinematography: Theory and Practice: for Cinematographers and Directors*. London: Routledge. // (<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780429353239/cinematography-theory-practice-blain-brown>) Дата доступа: 07.08.2021.
121. Уразбаева Ш. и Найзабеков А. «KINO_21_VEKA_NAPRAVLENIA_I_FAKTORY_RAZVITIA» // *Central Asian Journal of Art Studies Том 9 № 2 (2024): Креативное пространство Центрально-Азиатского региона* <https://cajas.kz/journal/issue/view/39> Дата доступа: 05.04.2025.
122. Беньямин В. «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». 1996. –240 с.
123. У новым творческим высотам с Canon Cinema» // <https://www.canon-kz.com/pro/stories/aerial-videography-cinema-eos/> Дата доступа: 25.02.2025.
124. Абишев С. «Компьютерные технологии и медиатехнологии в казахстанском независимом кино» // <https://cyberleninka.ru/article/n/kompyuternye-i-mediatehnologii-v-kazahstanskom-nezavisimom-kinematografe/viewer> Дата доступа: 23.02.2023.
125. Диссертация Чернова О. Формирование и развитие экранного образа в операторском искусстве.
126. Кылышбаева Б., Борецкий О. Методологические подходы в изучении социокультурной реальности в зеркале казахстанского кино. Вестник Казахский национальный университет имени Аль-Фараби, №2 (69). 2019, – 143–151с. *Серия психологии и социологии*, Казахстан. –Алматы, // (<https://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder1807/Kylyshbayeva%20Boreckiy.pdf>) Дата доступа: 24.05.2024.
127. Баймуханова С. «Конокрады. Дороги времени»: Образы, рожденные степью» // (<https://brod.kz/articles/211005-konokrady-dorogi-vremeni-obrazy-rozhdennye-stepyu>) Дата доступа: 05.10.2021.
128. Жамбакиев А.: «Следует помнить, кино воздействует на подсознание человека» // <https://brod.kz/news/aziz-zhambakiev-sleduet-pomnit-kino-vozddejstvuet-na-podsozna/> Дата доступа: 07.06.2024.

129. Абикеева Г.
file:///Users/snezhana/Desktop/Rekonstrukcia_pamati_ili_Novye_temy_v_kazahskom_ki.pdf. «Реконструкция памяти, или Новые темы в казахском кино» Дата доступа: 04.04.2024.
130. Машурова А. «Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии. –А.: 2018. –138с.
131. Смаилова И. Kinokultura. №86 (2024).
<https://www.kinokultura.com/2024/86r-madina.shtml>
132. Mulvey L. //https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296) Дата доступа: 08.09.2023.
133. МакДональд К. Теория фильмов. М.: Гуманитарный центр. 2018. –236с.
134. Интервью «Малика Мухаметжан: «Не все можно облечь в слова», журнал «Искусство кино». //https://kinoart.ru/interviews/ne-vse-mozhno-oblech-v-slova Дата доступа: 04.04.2024
135. Баймуханова С. Ложные новости и подавление феминизма: о чем предупреждает фильм «Велошах» <https://vosmerka.kz/lozhnye-novosti-i-podavlenie-feminizma-o-chem-preduprezhdaet-film-veloshah/> Дата доступа: 05.09.2024.
136. Баймуханова С. Тот, чьи ценности мертвы. //https://vosmerka.kz/9540-2/ Дата доступа: 03.09.2024.
137. Айдар, А., & М.М., А. (2016). Этапы трансформации отображения общества в казахском игровом кино. *Herald of Journalism*, 37(2), –492–498с. //https://bulletin-journalism.kaznu.kz/index.php/1-journal/article/view/436 Дата доступа: 03.03.2025.
138. Жабский М.//https://www.researchgate.net/publication/355073801_Role_of_national_cinema_in_the_formation_of_national_identity Дата доступа: 05.03.2024.
139. Gaut B. A Philosophy of Cinematic Art. –Cambridge: Cambridge University press, 2010.– 324 p.

Методология визуальных решений в игровом кино

1930-1950 Амангельды, Ботагоз, Поэма о любви, Девуша- джигит, Наш милый доктор, Его время придет, Ботагоз	1960-1980 Сказ о матери, Меня зовут Кожа, Следы уходят за горизонт, Безбородый обманщик, Земля отцов, Ангел в тюбительке, Кы з-Жибек	1980-2000 Балкон, Игла, Женщина дня, Жизнеописа ние юного аккордеонис та, Кардиограм м, Замана- Ай	2001-2010 Молитва Лейлы, Маленькие люди, Тюльпан, Подарок Сталину, Ойпырмай, или дорогие мои дети	2010-2020 Сказ о розовом зайце, Уроки гармонии, Шлагбаум, Книга легенд, Дорога к матери, Таинственный лес, Схема, Конокрады, дорога судеб, Желтая кошка	2020- н.в. Ласточ ка, Велош ах, Степно й волк Эвакуа ция
Формировани е визуальных канонов (влияние живописи: свет, композиция, угол, симметрия в кадре, символизм цвета, свет; театр; статика)	Эволюция визуальных решений. (метафоры, поэтичность, длинные панорамы, статичная камера, внутрикадров ый монтаж)	Трансформа ция визуальных решений. (длинные планы, нетороплив ый монтаж, сны, внутрикадро вый монтаж, статичные планы, портерты, «восьмерка»)	Переход от пленки к цифре (больше средних и крупных планов, панорамы обозрения, больше операторского оснащения)	Развитие менстрима. (статичные планы, действие внутри кадра, ручная камера, символика цвета, панорамные съемки)	Сверхк рупные планы, нестан дартны е ракурс ы, освеще ние, экспер имент ы. камера часто статич на, преобл адают глубин ные постро ения кадров, частое исполь зовани е ручной камеры или стадик ама для прибли

					жения к естеств енным состоя ниям героев. Визуал ьная метафо ричнос ть, сдержа нная цветов ая палитр а
--	--	--	--	--	---

Список проанализированных кинолент

№	Год	Название фильма	Режиссер	Оператор
1.	1938	«Амангельды»	Моисей Левин	Хечо Назарьянц
2.	1954	«Поэма о любви»	Шакен Айманов, Карл Гак	Михаил Аранышев
3.	1957	«Наш милый доктор»	Шакен Айманов	Марк Беркович
4.	1957	«Его время придет»	Мажит Бегалин	Самуил Рубашкин, Искандер Тынышпаев
5.	1958	«Ботагоз»	Ефим Арон	Борис Сигов, Исаак Гитлевич
6.	1963	«Сказ о матери»	Александр Карпов	Асхат Ашрапов
7.	1963	«Следы уходят за горизонт»	Мажит Бегалин	Асхат Ашрапов
8.	1963	«Меня зовут Кожа»	Абдулла Карсакбаев	Михаил Аранышев
9.	1964	«Алдар Косе (Безбородый обманщик)»	Шакен Айманов	Марк Беркович
10.	1966	«Земля отцов»	Шакен Айманов	Мурат Айманов
11.	1970	«Кыз-Жибек»	Султан-Ахмет Ходжиков	Асхат Ашрапов
12.	1988	«Балкон»	Калыбек Салыков	Аубакир Сулеев
13.	1988	«Игла»	Рашид Нугманов	Мурат Нугманов
14.	1989	«Женщина дня»	Александр Баранов, Бахыт Килибаев	Георгий Гидт
15.	1994	«Жизнеописание юного аккордеониста»	Сатыбалды Нарымбетов	Хасанбек Кыдыралиев
16.	1995	«Кардиограмма»	Дәрежан Омирбаев	Борис Трошев
17.	1997	«Заманай»	Болат Шарип	Марс Умаров
18.	2003	«Молитва Лейлы»	Сатыбалды Нарымбетов	Сапар Койчуманов, Аскар Утеулин
19.	2003	«Маленькие люди»	Нариман Туребаев	Борис Трошев
20.	2008	«Подарок Сталину»	Рустем Абдрашов	Хасанбек Кыдыралиев
21.	2008	«Тюльпан»	Сергей Дворцевой	Иоланта Дылевска
22.	2009	«Ойпырмай или дорогие мои дети»	Жанна Исабаева	Владислав Зажерилло, Искандер Нарымбетов
23.	2010	«Сказ о розовом зайце»	Фархат Шарипов	Александр Плотников

24.	2012	«Книга легенд: таинственный лес»	Асхат Ибраев	Александр Плотников
25.	2013	«Уроки гармонии»	Эмир Байгазин	Азиз Жамбакиев
26.	2015	«Шлагбаум»	Жасулан Пошанов	Азамат Дулатов
27.	2022	«Каш»	Айсултан Сеитов	Азамат Дулатов
28.	2022	«Конокрады. Дороги времени»	Ерлан Нурмухамбетов	Азиз Жамбакиев
29.	2022	«Схема»	Фархат Шарипов	Александр Плотников
30.	2024	«Дала каскыры»	Адилъхан Ержанов	Ермек Птыралиев
31.	2024	«Велошах»	Асель Аушакимова	Айдар Оспанов
32.	2024	«Тул»	Шарипа Уразбаева	Азамат Жанабеков
33.	2025	«Эвакуация»	Фархат Шарипов	Александр Плотников

**Фильмография
(в хронологическом порядке)**

АМАНГЕЛЬДЫ

«Ленфильм», 1938

Авторы сценария – В. Иванов, Б. Майлин, Г. Мусрепов. Режиссер – М. Левин, Оператор – Х. Назарьянц. Композиторы: М. Гнесин, А. Жубанов. Художники-постановщики: М. Левин, М. Фатеева. Композиторы: М. Гнесин, А. Жубанов. Звукорежиссеры: А. Симоновский, А. Островский. В ролях: Е. Умурзаков, Ш. Жиенкулова, С. Кожамкулов, К. Джандарбеков, К. Бадыров, К. Байсеитов.

ПОЭМА О ЛЮБВИ

«Алма-Атинская киностудия художественных и хроникальных фильмов», 1954

Автор сценария – Г. Мусрепов. Режиссёры: Ш. Айманов, К. Гаккель. Оператор - М. Аранышев. Композитор - С. Шабельский. Художник – П. Зальцман. Звукооператор – Ш. Мирошниченко. В ролях: С. Майканова, К. Куанышпаев, Н. Жантурин, Ш. Джандарбекова, С. Кожамкулов.

НАШ МИЛЫЙ ДОКТОР

«АЛМА-АТИНСКАЯ» киностудия, 1957

Автор сценария - Я. Зискинд. Режиссер - Ш. Айманов Оператор – М. Беркович. Художник-постановщик - Ю. Вайншток. Композитор – А. Зацепин. Звукорежиссер – Л. Додонова. В ролях: Ю. Померанцев, Е. Серкебаев, Р. Исмаилова, М. Суртубаев, В. Старжинская, Ш. Айманов, С. Кожамкулов, М. Бахтыгереев, Л. Абдукаримова.

ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ

«Ленфильм», 1957

Режиссёр – М. Бегалин. Авторы сценария: М. Блейман, С. Ермолинский. Композитор – Е. Брусиловский. Операторы: С. Рубашкин, И. Тынышпаев. Художник-постановщик - И. Вускович. Звукорежиссер – Б. Антонов. В ролях: Н. Жантурин, Г. Карнович-Валуа, В. Честноков, О. Лебедев.

БОТАГОЗ

«Казахфильм», 1958

Автор сценария - М. Хасенов. Режиссёры: Ш. Айманов, Е. Арон. Операторы: Б. Сигов, И. Гитлевич. Художник-постановщик - П. Зальцман. Композитор – А. Бычков. Звукорежиссер – Б. Левкович. В ролях: Г. Исмаилова, И. Ногайбаев, В. Макаров, Э. Даулбаев, Р. Афанасьев, Н. Гребешкова, К. Шанин.

СКАЗ О МАТЕРИ

«Казахфильм», 1963

Режиссёр – А. Карпов, Авторы сценария: А. Сацкий, Ж. Ташенов.
Оператор - А. Ашрапов. Композитор - А. Бычков. Художник – Ю.Вайншток.
Звукооператор – Б. Левкович. В ролях: А. Умурзакова, К. Байсеитов, И. Шалабаева, К. Есимбеков, Ш. Тюменбаев, Р. Сейтметов, Б. Римова, М. Бахтыгиреев.

СЛЕДЫ УХОДЯТ ЗА ГОРИЗОНТ

«Казахфильм», 1963

Автор сценария – А.Тарази, Режиссёр - М.Бегалин, Оператор - А.Ашрапов, Композитор – Э. Хагагортян, Художник-Постановщик – С. Романов. Звукорежиссер -К.Косай. В ролях: Ф. Шарипова, А. Ашимов, К.Абдреимов, К. Кенжетаев, Х.Букееву, Р. Сальменов.

МЕНЯ ЗОВУТ КОЖА

«Казахфильм», 1964

Авторы сценария: Б. Сокпакбаев, Н. Зелеранский. Режиссер: А. Карсакбаев. Оператор – М. Аранышев. Художник – К.Ходжиков. Композитор – Н. Тлендиев. В ролях: Н.Сегизбаев, Г.Курабаева.

АЛДАР КОСЕ (БЕЗБОРОДЫЙ ОБМАНЩИК)

«Казахфильм», 1964

Авторы сценария: Л.Варшавский, Ш.Айманов, Режиссер – Ш. Айманов. Оператор – М. Беркович, Композитор – С. Мухамеджанов. Художники-постановщики: С.Романов, К.Ходжиков. В ролях: К.Байсеитов, К.Куанышпаев, Ш. Жиенкулова.

ЗЕМЛЯ ОТЦОВ

«Казахфильм», 1966

Автор сценария – О.Сулейменов. Режиссер – Ш.Айманов, Оператор – М. Айманов. Художник – К.Ходжиков. Композитор – Е.Рахмадиев. Звукорежиссер – У.Давлетгалиев. В ролях: Н. Жантурин, А. Ашимов, Б. Римов.

КЫЗ ЖИБЕК

«Казахфильм», 1970

Автор сценария – Г. Мусрепов. Режиссер – С.Ходжиков. Оператор – А. Ашрапов. Художник – Г.Исмаилова. Звукооператор – К.Кусаев. Композитор – Н. Тлендиев. В ролях: М. Утекешова, К. Сейдильдаев, А.Ашимов, Н. Жантурин, Ш.Мусин, Б. Римова

БАЛКОН

«Казахфильм», 1988

Автор сценария – Ш.Кусаинов, Режиссер – К.Салыков, Оператор – А.Сулеев. Художник – Б.Якуб. Композитор – С.Губайдуллина. Звукорежиссер – З.Мухамедханова. В ролях: И.Игильманов, И.Ажмухамедова, А.Чужегулов, К.Сарсембеков

ИГЛА

«Казахфильм», 1988

Авторы сценария: Б.Килибаев, А.Баранов, Режиссер – Р.Нугманов, Оператор – М.Нугманов. Художник – М.Мусин. Композитор – В.Цой. В ролях: В. Цой, М. Смирнова, П. Мамонов, А. Баширов, А. Капаев

ЖЕНЩИНА ДНЯ

«Казахфильм», 1989

Авторы сценария: А.Павлов, Б.Килибаев, Режиссеры: А.Баранов, Б.Килибаев, Оператор – Г.Гидт, Художник – А.Розенберг. Композитор – Е.Дединская. Звукорежиссер – А.Влазнев. В ролях: Н. Аринбасарова, А.Ашимов, Б. Римова, Н. Жантурин

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ ЮНОГО АККОРДЕОНИСТА

«Казахфильм», 1994

Автор сценария и режиссер – С.Нарымбетов. Оператор – Х.Кыдыралиев. Художник - Р.Абдрашев. Звукооператор – И.Позденко. В ролях: Р.Айткожанова, Б.Альпеисов, А.Сатаев, Д.Таниев

КАРДИОГРАММА

«Казахфильм», 1995

Автор сценария и режиссер: Д. Омирбаев, Оператор – Б.Трошев, Художник – С. Курманбеков. В ролях: Ж.Асауов, А.Бадаев, Б.Ахметов

ЗАМАНАЙ

«Казахфильм», 1998

Автор сценария – С.Жунусов, Режиссер – Б.Шарип, Оператор – М.Умаров. В ролях: З.Шарипова, Г.Сейтимбетова, Е.Жолжаксынов.

МОЛИТВА ЛЕЙЛЫ

«Казахфильм», 2003

Авторы сценария: А.Тарази, С.Нарымбетов, Р.Муканова. Режиссер – С. Нарымбетов, Операторы: С.Койчуманов, А.Утеулин. Композитор – Р.Кара. Звукорежиссер – П.Дореули В ролях: А. Есмагамбетова, Д. Акмолда, Б.Сулейменов

МАЛЕНЬКИЕ ЛЮДИ

«Казахфильм» 2003

Режиссёр и автор сценария: Н.Туребаев, Оператор: Б.Трошев, А. Сиссако.
Художники: С.Курманбеков, А.Шиндин. Композитор – К.Спанов.
Звукорежиссеры: О.Дандре, А.Влазнев. В ролях: Э. Бекмуратов, О. Керимов,
Л.Даутова, М. Абдулина, А. Колесникова

ПОДАРОК СТАЛИНУ

«Казахфильм» 2008

Режиссёр - Р. Абдрашев. Автор сценария – П. Финн. Оператор – Х.
Кыдыралиев. Художник – А.Ророкин. Звукорежиссер – А.Влазнев. Композитор
– К. Шильдебаев. В ролях: Н. Ихтымбаев, Д. Шинтемиров, Е. Редникова, А.
Баширов, В. Шчепаняк

ТЮЛЬПАН

«Казахфильм» 2008

Авторы сценария: С.Дворцовой, Г.Островский, Режиссер – С.Дворцовой,
Оператор: Й.Дылевская. Композитор – А. Попов. Художник – Р. Мартин.
Звукорежиссер – Э.Тиссеран. В ролях: С.Еслямова, Т. Кожамкулов, А.
Тлеубеков

ОЙПЫРМАЙ ИЛИ ДОРОГИЕ МОИ ДЕТИ

«Казахфильм» 2009

Автор сценария и режиссер – Ж. Исабаева. Операторы: В. Зажерило. И.
Нарымбетов. Звукорежиссер – И.Бисеров. Художник – Б.Жандаев. Композитор
– Павел Ли ||. В ролях: А.Идришева, Е.Толегенов, А.Калыков, Р.Адыганова

СКАЗ О РОЗОВОМ ЗАЙЦЕ

«Казахфильм», 2010

Автор сценария и режиссер – Ф. Шарипов. Оператор - А. Плотников,
Сценарист – Б.Килибаев. Художник-постановщик – Д.Ибрагимов. В ролях:
А.Нурпеисов, М.Акбаров, К.Мухамеджанова

КНИГА ЛЕГЕНД: ТАИНСТВЕННЫЙ ЛЕС

«Казахфильм» 2012

Автор сценария и режиссёр – А. Ибраев, Оператор – А. Плотников,
Композитор – Н.Карев, Художники: А.Искаков, А.Шапабаева. В ролях:
А.Хаиров, К.Лекеров, Ф.Абдраимов

УРОКИ ГАРМОНИИ

«Казахфильм» 2013

Автор сценария и режиссер – Э. Байгазин. Оператор – А. Жамбакиев.
Художники: Ю.Левицкая, У.Нугуманов. Звукорежиссер – А.Химич. В ролях: Т.
Айдарбеков, А. Анарбаев, М.Андасов

ШЛАГБАУМ

«Казахфильм» 2015

Авторы сценария: А.Ержанов, Ж.Пошанов, Режиссер – Ж.Пошанов, Оператор – А. Дулатов, Композиторы – А.Заиров, Р.Вишневский. Художник-постановщик – Г.Абуталиф. В ролях: Е.Дайыров, А.Жумадил, Д.Каден

КАШ

«Казахфильм» 2022

Автор сценария - А.Нурманбетов, Режиссер – А.Сеитов, Операторы: А.Дулатов, Б.Аргинов, Е.Козлов, Композитор – А.Зыкаева, Художники: Н.Бейбекова, А.Аубакирова. В ролях: Е.Дайыров, О.Бесикбасов, И.Абильмажинов

КОНОКРАДЫ. ДОРОГА СУДЕБ

«Казахфильм» 2022

Автор сценария и Режиссёр – Е. Нурмухамбетов. Оператор -А. Жамбакиев. Композитор – А.Зыкаева. В ролях: Д.Акмолда, М.Минайдаров, М.Морияма, А.Мусина

СХЕМА

«Казахфильм» 2022

Автор сценария и Режиссёр: Ф. Шарипов. Оператор: А. Плотников. Художник-постановщик – А.Шиндин. В ролях: Д.Булатова, Е.Ксенаки, В.Романова, Т.Свинцов

ДАЛА КАСКЫРЫ

«Казахфильм» 2024

Автор сценария и Режиссёр: А.Ержанов. Оператор – Е.Птыралиев, Художник-постановщик – Е.Утегенов. Композитор – Г.Молданазар. В ролях: Б.Айтжанов, А.Старченко, А.Нигманов

ВЕЛОШАХ

«Казахфильм» 2024

Автор сценария и режиссер – А.Аушакимова, Оператор – А.Оспанов. В ролях: С.Науруз, А.Абдимавленова, Ш.Бейбитулы, Д.Сыдыкбекоы

ТУЛ

«Казахфильм» 2024

Автор сценария и режиссер – Ш.Уразабева, Оператор – А.Жанабеков, Художник – Н.Жапаков. В ролях: Г.Жан, А.Ермекова

ЭВАКУАЦИЯ

«Казахфильм» 2025

Автор сценария и режиссер – Ф.Шарипов. Оператор – А.Плотников.
Художник: С.Курманбеков, П.Шиндин. В ролях: Н.Витмер, Е.Скирта,
В.Богрянцев, Е.Балакший, Д.Акмолда.

Указания областным отделениям Роскино о политико-массовой работе и обслуживании посевной компании

НКЛДР-СССР
Всесоюзный
Государственный Трест
По производству и эксплуатации
кино сестр. предприятий

Боробовскому
Винограду и да
от имени посевной
выдано наше данное
управляющему
14/15
В. Спичин
40

РОСКИНО
Сектор Кадров
4 VII 1933 г.
№ 04-2

КАЗАНСКОЙ
КОНТОРОЙ "РОСКИНО".
1. Ленин-Амн. ул. Коммуны, 2

Придавая особое серьезное значение подготовке и переподготовке работников кинофикации без отрыва от производства путем заочного обучения Управление Треста, как Вам уже известно из наших предыдущих писем заключило с Ленинградским Центральным Кино-Комбинатом следующие профили: кино-механиков, бригадиров кустов, районных уполномоченных и зав. кино-театрами.

Первый договор, заключенный в мае месяце 1932г. по подготовке и переподготовке кино-механиков выполнен только на 42% между тем, как деньги за обучение в счет Вашей Конторы уначены Кино-Комбинату полностью.

В виду невыполнения контрольной цифры со стороны контор действие договора пришлось продлить до 1/1-1934 года.

Такое явление, естественно, не может считаться нормальным и требует принятия решительных мер к его изжитию и осуществлению выполнения данной Вам контрольной цифры по подготовке и переподготовке кино-механиков *27* человек.

По второму договору, заключенному в текущем году Вам были спущены следующие контрольные цифры по подготовке и переподготовке:

бригадиров кустов	 31 человек
районных уполномоченных	 6 "
зав. кино-театрами	 20 "

со стороны Центрального Кино-Комбината направлено циркулярное письмо, адресованное в Ваш Сектор Кадров с приложением: 1) анкет, 2) проспектов и правил приема, 3) образцов характеристик. (В случае недостаточного количества указанного материала надлежит обратиться непосредственно в Центральный Кино-Комбинат Заочного Образования по адресу: г. Ленинград, ул. Правды, 13).

Последнее совещание уполномоченных контор, состоявшееся в Москве в последних числах июня с.г. констатировало факт невыполнения некоторыми конторами контрольных цифр по заочному образованию со всей решительностью предложило изжить эту ненормальность и добиться 100% выполнения нашей разверстки, спущенной на места.

На основании изложенного предлагается под Вашу личную ответственность не позже *3/7* июля сего года представить нам точные сведения о количестве заочников по 4-м указанным профилям, как обучающихся, так и назначенных к обучению на заочных курсах Центрального Кино-Комбината.

в Калининское. . . офо. "РОСКИНО"
в Сектор Кадров.

23

13 Мая 1934г. Трестом "РОСКИНО" с
И. К. К. В. О. был подписан Генеральный
Договор на подготовку и переподготовку
кадров кино-механиков в количестве -
3200 чел.

5/III - 33 г.

Трест "РОСКИНО" эту контрольную цифру
/3200/ распределил по всем отделениям.
В частности по этой разверстке на Ваше
Отделение приходится:

По подготовке	По переподготовке
Передвижников - —	Передвижников - 16
Стационарников - —	Стационарников - 15
Звуковиков - —	Звуковиков - —

Из этого контингента Вами фактически заполнено и
находится у нас на обучении:

По подготовке	По переподготовке
Передвижников - —	Передвижников - —
Стационарников - —	Стационарников - 2
Звуковиков - —	Звуковиков - 2

22

20/II 83
45/19

ТРЕСТ "РОСКИНО"

/Сектору Кадров/.

На Ваше отношение о представлении материала по заочному обучению к Всесоюзному Советанию по заочному обучению Казакрайконтора сообщает, что полностью требуемых сведений не имеет, ввиду того что учебные материалы ЦСЗО высылаются не через Крайконтору, а непосредственно заочником, а также проработанные задания заочниками не проходят через Крайконтору, что создает не ясность о состоянии заочного обучения.

Работа по охвату заочным обучением работников кино начат недавно и учета нет благодаря установленной системы ЦСЗО /отношение от 21/XI-32 г. за № 506/.

На I февраля сего года на заочном обучении состоят 33ч. из которых 15 человек обучаются за счет "Роскино", а остальные за собственные средства. Обучаются все по специальности кино-механиков.

Переведено средств ЦСЗО 375 рублей.

Кроме указанного количества заочников нами спущено распоряжение о охвате заочном обучении Зав.городскими и сельскими кино-театрами, Экономистов-прокатчиков, Экономистов-продвижения.

Сведения о результатах проделанной работы с мест еще не поступало.

Опорный пункт организован в Актобинском Отделении где имеется 11 заочников.

Подробные сведения о состоянии заочного обучения нами запрошены с мест и по получении будут обработаны и высланы Вам.

УПРАВЛЯЮЩИЙ КАЗ. "РОСКИНО"

/Дыбля/.

НАЧ. Сектора Кадров

Дыбля

/Боровинский/.