

КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ
ТЕМИРБЕКА ЖҰРГЕНОВА

УДК

На правах рукописи

ЕМБЕРГЕНОВА ДИНАРА АЛИЕВНА
Визуализация пространственных моделей в игровом кино Казахстана

6D042100 – «Дизайн»

Диссертация на соискание ученой степени
доктора философии (PhD) искусствоведческих наук

Научные консультанты:

Отечественный –

Ахмедова А.Т., доктор архитектуры,
ассоц. профессор;

Зарубежный –

Боймерс Б., профессор PhD
профессор университета Пассау, Германия.

Республика Казахстан
Алматы, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ.....	3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ	4
ВВЕДЕНИЕ.....	5
1 ОБЗОР ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ИНСТРУМЕНТОВ И ПРИЕМОВ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ.....	15
1.1 Архитектурное пространство: понятия и инструменты.....	16
1.2 Становление пространства в кино: эволюция инструментов визуализации.	26
1.3 Методологические приемы для работы с пространственными моделями.....	36
Выводы по первому разделу	45
2 ФОРМИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАЗАХСТАНА С 1930 ДО 1991 ГОДА.....	47
2.1 Исторические факторы и предпосылки к формированию пространственных моделей в кино Казахстана.....	48
2.2 Формирование национальных и идеологических пространственных моделей в кино Казахстана (1930-1960 гг.)	57
2.3 Формирование национальных и идеологических пространственных моделей в кино Казахстана (1960-1991 гг.)	63
Выводы по второму разделу	75
3 НОВЫЙ ВЕКТОР В РАЗВИТИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАЗАХСТАНА.....	77
3.1 Анализ процесса формирования пространственных моделей 1991-2000.....	78
3.2 Расхождение ритма визуальных образов в пространственных моделях Казахстана.....	88
3.3 Новые пространственные модели: новый визуальный бренд	100
Выводы по третьему разделу	110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	113
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	118

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:

- Закон Республики Казахстан «О культуре» от 24 декабря 1996 года N 56-1.
- Постановление Правительства Республики Казахстан от 30 ноября 2021 года № 860 Об утверждении Концепции развития креативных индустрий на 2021 - 2025 годы.
- О кинематографии. Закон Республики Казахстан от 3 января 2019 года № 212-VI ЗРК. <https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z1900000212>.
- Концепцию культурной политики Республики Казахстан на 2023 – 2029 годы. <https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000250>

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяют следующие термины с соответствующими определениями:

– **Пространство – архитектурное пространство** – это среда, созданная архитектурой, предназначенная для проживания, функционирования и взаимодействия людей, также включающая в себя физические и символические параметры.

– **Игровое пространство – Игровое пространство в кино** – это организованная система визуальных и смысловых координат, в которой разворачиваются действия, и которая воспринимается зрителем как условно реальное «место» действия. Это не просто физическая локация, а кинематографически сконструированное пространство.

– **Казахская новая волна** – это кинематографическое движение, возникшее в Казахстане в период Перестройки и ранней постсоветской эпохи.

– **Метаязык кинематографа** – специфический набор инструментов выразительных средств и систем знаков, которые составляют уникальный язык кинематографа, отличный от вербального человеческого языка.

– **Аффиненты в кино** – это те аспекты физической реальности, с которыми кинематограф имеет естественное сродство и которые он особенно хорошо умеет отображать и делать значимыми. Эти аффинитеты определяют онтологическую природу кино, его сущностные характеристики и возможности.

– **Пространственная модель** – это концептуальное представление структуры, организации и восприятия архитектурного пространства. Она описывает, как пространство формируется, воспринимается и используется, а также какие взаимоотношения возникают между различными пространствами внутри архитектурного объекта или между зданием и окружающей средой.

– **Нациостроительство** – это структурная метафора, которая предполагает существование активных агентов – «архитекторов», «инженеров» общества и т.д. Однако этот термин, используемый политологами, подразумевает не только осознанные стратегии, инициируемые государственными лидерами, но также и непланируемые социальные изменения, происходящие в процессе реализации программ нациостроительства, в том числе в области культуры и искусства, важной составляющей которых по праву является кинематограф.

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее междисциплинарное исследование посвящено проблеме визуализации пространственных моделей в игровом кино Казахстана, рассматриваемой на пересечении архитектуры и киноведения. Исходно архитектурные концепции пространственных моделей, обладающих физической осязаемостью и семантической значимостью, трансформируются в кинематографическую репрезентацию в плоскость визуальной иллюзии, сохраняя при этом семантическую обусловленность физическими пространственными формами.

Актуальность темы исследования. Кинематограф наиболее современный, мобильный и массовый вид искусства, чья социальная отзывчивость остро и ярко отображает идеологические, политические и культурные состояния общества, формируя нравственные ценности и стереотипы нации. Развитие кинематографа происходило неравномерно как в географическом, так и в технологическом вопросах, что привело к формированию отраслевых лидеров и их последователей. Сегодня для нас актуальны вопросы современного казахстанского кинематографа, который за 85 лет своего существования претерпел радикальные изменения от идейно-политической пропаганды советского периода до свободного выражения взглядов в Независимом Казахстане. На начальном этапе своего развития казахстанский кинематограф отмечается вторичностью образов, основанных на идеологических установках советского периода, сегодня мы видим тенденцию к формированию уникального национального образа, интегрированного в игровое пространство отвечающего семиотическим представлениям о миропорядке номадов.

Пространство в кино перестает быть нейтральным фоном – оно выступает как выразительная структура, наполненная семиотическими, эстетическими и культурными смыслами. В этом процессе особую роль играет архитектура, обладающая мощным визуальным, функциональным и символическим потенциалом. Архитектурная среда становится не только физической основой кинематографического пространства, но и важным источником репрезентации исторических нарративов и национальной идентичности. Архитектура задает визуальные и смысловые рамки, в которых разворачивается действие, тем самым влияя на структуру кадра, ритм монтажа и восприятие образов.

Переход от традиционного кочевого образа жизни к оседлому существованию в условиях типовой советской архитектуры сопровождался изменением пространственных представлений, что также нашло отражение в кино. Мобильное, открытое пространство юрты и степи сменилось линейной, упорядоченной структурой города и квартир. Эти трансформации архитектурной среды повлияли на способы визуализации пространства в кино, отразив глубинные изменения в культурной и социальной идентичности казахского народа.

Современное казахстанское кино все чаще обращается к вопросам личностной и национальной самоидентификации, используя пространство как выразительный инструмент. Архитектура в кадре становится мостиком между реальностью и художественным образом, между коллективной памятью и индивидуальным восприятием. Визуализация архитектурного пространства позволяет обнаружить скрытые связи между образами города, культурной памяти и внутренним состоянием персонажей.

Исследование особенностей визуализации пространственных моделей в казахстанском игровом кино представляется актуальным в контексте сохранения и трансляции национально-культурного наследия, формирования национальной идентичности и позитивного имиджа страны в условиях глобализации и переосмысления культурных кодов. Для построения собственной линии развития кинематографа необходимо изучить пространственные модели казахского кино, которые и существуют в рамках общих тенденций развития архитектуры и культуры, попытка чего и сделана в данной диссертации.

Степень изученности вопроса. Теоретической основой исследования являются труды, посвященные вопросам формирования пространственных моделей в архитектуре и кинематографе, а также более широкому исследованию визуального пространства как культурного и символического феномена. Особое внимание уделяется композиционным принципам организации пространства, механизмам визуализации национальной идентичности и семиотическим стратегиям, применяемым в архитектуре и кино.

В контексте казахстанского материала особую значимость приобретают исследования, раскрывающие специфику пространственных трансформаций в постсоветский период, переход от идеологического и геометрического к символическому и семиотическому пространству. Эти источники позволяют проследить, как в архитектуре и кинематографе независимого Казахстана формируются новые пространственные модели, отражающие напряженное соотношение между стремлением к государственной репрезентации и поисками национальной аутентичности.

Формированию пространства в архитектуре посвящены следующие научные труды: Норберг-Шульц К. [1,2,3,4], Раппопорт А.Г. [5], Фрэмpton К. [6], Виппер Б.Р. [7], Иконников А.В. [8, 9], Коломина Б. [10], Флоренский П.А. [11], Линч К. [12], Хан-Магомедов С. [13, 14], Самойлов К. И. [15], Шимко В.Т. [16], Рескин Д. [17], Гинзбург М. [18], Палласмаа Ю. [19], Салливан Л. [20], Чертов Л.Ф. [21], Чюми Б. [22], Лефевр А. [23], Колхас Р. [24], Лагодина Е.В. [25], Айзерман П. [26], Певзнер Н.Я. [27].

Вопросы формирования пространственных моделей в мировом кинематографе: Садуль Ж. [28], Разлогов К. Э. [29, 30, 31], Кулешов Л.В. [32, 33], Добренко Е. А. [34], Трюффо, Ф. [35], Феллини Ф [36], Балаш Б [37, 38], Пазолини П. [39], Скорик Е.А, [40] Делез Ж. [41, 42], Брессон Р. [43], Эльзессер Т. [44], Фуко

М. [45, 46], Малви Л. [47], Бен-Гад С. [48], Мехоношин В.Ю. [49], Метц К. [50], Эйзенштейн С. М. [51], Тарковский А.А. [52], Фрейлих С. [53], Базен А. [54], Кракауэр З. [55], Агафонова Н.А. [56].

Вопросы формирования пространственных моделей в аспекте национальной архитектуры и композиционные решения отражены в научных трудах: Ахмедова А.Т. [57, 58, 59, 60, 61], Сабитов А.Р. [62, 63, 64, 65], Самойлов К.И. [66], Глаудинов Б.А. [67], Гинзбург М. [68], Маргулан А.Х. [69, 70], Мендикулов М.М. [71], Толеген А.Т. [72], Чинь Ф.Д. [73], Шубенков М.В. [74], Абдрасилова Г.С. [75], Глаудинова М.Б. [76], Амандыкова Д.А. [77].

Вопросы становления казахского кинематографа и формирования национального игрового пространства отражены в следующих трудах: Сиранов К. [78], Боймерс Б. [79], Ногербек Б.Р. [80, 81], Айнагулова К. [82], Алимбаева К. [83], Абикеева Г.О. [84, 85, 86], Мукушева Н. [87], Байгожина А.М. [88], Смаилова И.Т., [89], Ногербек Б.Б. [90], Айдар А. [91]

В вопросах семиотики пространственной композиции были рассмотрены следующие научные труды: Эко У. [92], Лотман Ю. М. [93, 94, 95, 96, 97], Барт Р. [98].

По мере необходимости использовались фундаментальные исследования отечественных историков, литературоведов, кинокритиков и дизайнеров. Также некоторая информация, необходимая для исследования, была получена из архивов газет, журналов и киностудий. Точно так же отечественные художественные фильмы, снятые в разные годы и вошедшие в золотой фонд казахстанского кино, были использованы в качестве основного источника научных исследований.

В данной работе использованы труды мировых теоретиков, занимающихся вопросами анализа современной ситуации в кинематографе, национальном строительстве и анализе архитектурного пространства до и после установления независимости Казахстана. В соответствии с целями и задачами исследования были проанализированы работы казахстанских режиссеров, посвященных традиционной культуре, философии, культуре и искусству региона. Нациостроительство – это структурная метафора, которая предполагает существование активных агентов – «архитекторов», «инженеров» общества и т.д. Однако этот термин, используемый политологами, подразумевает не только осознанные стратегии, инициируемые государственными лидерами, но также и непланируемые социальные изменения, происходящие в процессе реализации программ нациостроительства, в том числе в области культуры и искусства, важной составляющей которых по праву является кинематограф.

Цель исследования. Выявить и теоретически обосновать особенности ключевые тенденции и факторы формирования пространственных моделей в игровом кино Казахстана и сформулировать предположения о возможных направлениях его дальнейшей эволюции.

Задачи исследования.

– на основе изучения научных и теоретических работ выявить и классифицировать основные типы пространств, которые наиболее часто встречаются и в архитектуре, и в кинематографе. Сформулировать понятия «архитектурного пространства» и «пространственной модели»;

– определить основные этапы развития пространственных решений в игровом кино и выявить типологические совпадения и расхождения между архитектурным и кинематографическим пространствами обусловленными социокультурными процессами;

– исследовать основы визуального повествования в архитектуре и кинематографе как невербальных формах коммуникации, выбрать методы анализа и основные критерии, позволяющие соотнести язык архитектуры и киноязык;

– выявить специфику формирования кинематографического пространства в кинематографе Казахстана в зависимости от идеологического контекста, как одного из условий появления метафорического языка в казахстанском кино;

– проанализировать процесс создания символического пространства в казахстанском кино 1930-1960-х годов и его связь с визуальной репрезентацией власти и национальной идентичности;

– охарактеризовать особенности формирования метафорического пространства в казахстанских фильмах периода 1960-1991 годов;

– проанализировать трансформацию пространственной модели в кино независимого Казахстана как отражение перехода от стагнации к переосмыслению, художественным поискам и освоению новой визуальной свободы;

– зафиксировать и проанализировать расхождения ритмов и направлений пространственного развития архитектуры и игрового кинематографа независимого Казахстана, выявив при этом становление новых образов и визуальных языков в обеих сферах;

– проанализировать формирование неотрадиционной пространственной модели в казахстанском кинематографе как отражение поиска новой идентичности и культурной самоорганизации.

Объект исследования. Игровое пространство в кинематографе Казахстана от периода становления советской кинематографии до третьего десятилетия независимости как культурно-художественный феномен.

Предмет исследования. Пространственные модели в кинематографе Казахстана, как прием образного и метафорического способа повествования.

Научной гипотезой исследования принимается предположение о том, что семиотические представления о миропорядке оказывают значительное влияние на визуализацию игрового пространства в художественном кино Казахстана, специфика которого определяется историко-культурными и региональными факторами.

Региональные, национальные и историко-культурные специфические представления о миропорядке оказывая значительное влияние на формирование

визуальных пространственных образов игрового пространства в художественном кино Казахстана, ложатся в основу художественного языка кино и становятся основой идентичности картин в мировом пространстве.

Методы исследования. Специфика темы диссертационного исследования, предполагающая изучение процессов визуализации игрового пространства в кинематографе Казахстана в контексте архитектурных решений, обуславливает выбор междисциплинарного методологического подхода, включая в себя методы киноведения, искусствоведения и семиотики. Основные методологические принципы настоящего исследования опираются на:

- исторический анализ: позволяет проследить эволюцию пространственных моделей и их визуализацию в советский и постсоветский периоды, с учетом социокультурного и политического контекста;
- сравнительный анализ: позволяет выявить сходства и различия в процессах формирования пространственных форм в архитектуре и кинематографе Казахстана в рамках одного временного периода;
- композиционный анализ: метод позволяет выявить визуальные элементы, их организацию и взаимодействия в рамках архитектурного объекта или кинематографического кадра для создания определенного эффекта или эстетического впечатления;
- семиотический анализ: позволяет интерпретировать знаковые системы, пространственные коды и символы, которые формируют восприятие пространства как в архитектуре, так и в кино.

Дополнительно, в вопросах, касающихся архитектурных решений, были выбраны следующие методы анализа: формально-стилистический, функциональный и анализ пространственной организации. В вопросах визуализации пространства в игровом кино, был произведен визуальный анализ с элементами семиотического анализа композиции кадра – его художественное оформление, цветовое решение, работа света, тени, монтажа и операторской работы. Также была произведена стратегия выборки материала:

- хронологические рамки: исследование охватывает периоды с 1930 по 1991 и с 1991 по 2025 года, дальнейшее внутреннее разделение на этапы было произведено на основе результатов проведенного анализа;
- авторские проекты: массовая или типовая застройка не отображает необходимых для исследования данных, поэтому были проанализированы знаковые здания и работы известных архитекторов советского и постсоветского периодов, с ярко выраженными характеристиками главенствующего стиля в соответствующий период;
- независимые проекты: были выбраны фильмы ключевых казахстанских режиссеров, чей авторский стиль в работе с пространством получил признание критиков и зрителей и несет в себе глубокий семиотический смысл;

– национальная идентичность: в подборку включены архитектурные объекты и национальные фильмы, которые отражают элементы национальной культуры в своей организации пространственной композиции.

Данное исследование не является полным анализом казахской кинематографической парадигмы, за рамками исследования останутся многие эстетические, этические и сущностные компоненты, такие как жанровые особенности, сценарий, актерская работа и т.д. Каждый из них затронуты по касательной, в случае необходимости для достижения поставленной цели и имеют визуальную значимость.

Границы исследования. Исследование ограничено периодом с 1960 по 2025 годы и посвящено всестороннему изучению визуализации пространства в игровом кино Казахстана, охватывая его композиционные, семиотические и другие составляющие, формирующие пространственное восприятие.

Научная новизна результатов исследования заключается в комплексном подходе к понятию пространства как ключевой категории визуального языка архитектуры и кинематографа. Впервые в казахстанском киноведении прослежена эволюция архитектурных и кинематографических пространственных моделей сквозь исторические и идеологические этапы, начиная от теоретического осмысления архитектурного пространства, его типов и свойств, до выявления его новых форм репрезентации в кинематографе независимого Казахстана.

Новизна выражается в:

– впервые сформирована междисциплинарная типология пространств, одновременно применимая к архитектуре и кинематографу Казахстана, уточнены понятия «архитектурного пространства» и «пространственной модели», что позволяет их сопоставлять в единой аналитической системе;

– выявлена периодизация эволюции экранного пространства (1930-2025) в сопоставлении с архитектурными трансформациями, показано, как социокультурные факторы задают точки совпадения и расхождения между двумя сферами;

– предложен новый методологический анализ, объединяющий принципы визуального повествования в архитектуре и кино, что дает возможность проводить эквивалентный анализ невербальной коммуникации в обеих сферах;

– эмпирически доказано, что смена идеологических парадигм напрямую влияет на конфигурацию кинематографического пространства; показан механизм превращения идеологического пространства в метафорическое, характерное для казахского кино;

– введено понятие «символическое пространство» казахского кино 1930-1960-х гг. и раскрыта его роль в визуальной репрезентации государственной власти и формирования национальной идентичности;

– раскрыта специфика «метафорического пространства» 1960-1991 гг.: обосновано, что именно в этот период складывается авторский язык, ориентированный на внутреннюю рефлексию, а не на внешнюю идеологию;

– определена траектория трансформации пространственной модели в постсоветском кино Казахстана: от стагнации начала 1990-х к экспериментальному освоению визуальной свободы, что впервые систематизировано в рамках единой схемы;

– установлено асинхронное развитие архитектуры и кино в независимом Казахстане: архитектурное пространство эволюционирует под воздействием государственных репрезентативных стратегий, тогда как кинематографическое – под динамикой авторского творчества; раскрыты причины расхождения их ритмов и визуальных языков;

– обосновано понятие «нео-традиционная пространственная модель» современного казахского кино и определены ее ключевые тенденции: синтез степного архетипа и урбанистического, семиотическая составляющая.

Таким образом, исследование раскрывает путь от теоретической категории архитектурного пространства к анализу новых пространственных моделей, формирующих визуальную идентичность современного казахстанского кино.

Теоретическая значимость исследования. Работа вносит вклад в развитие междисциплинарной методологии изучения кинопространства, интегрируя концептуальный аппарат архитектуроведения, семиотики и киноведения в единую аналитическую модель. Полученные результаты расширяют теоретическую базу исследований национального кинематографа постсоветского пространства и могут служить основой для дальнейшего изучения репрезентации архитектурной среды как носителя культурной идентичности в кинематографиях Центральной Азии.

Практическая значимость исследования. Разработанная методика анализа архитектурного пространства в кино может быть использована в профессиональной деятельности кинорежиссёров, художников-постановщиков и продюсеров при создании визуальных концепций, направленных на формирование и трансляцию национальной идентичности. Материалы диссертации применимы в образовательном процессе высших учебных заведений при подготовке специалистов в области киноведения, культурологии и архитектуры, а также при разработке учебных курсов по визуальной культуре Казахстана.

Апробация работы.

1. Reflection of Social Conflict of Kazakhstan of the 90s of the 20th Century by Visualizing Spatial Models in the Film Directed by Darezen Omirbaev // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities Vol.12, n. 2, 2020. – E-ISSN 0975-2935

2. Архитектура в фильме Фрица Ланга «Метрополис» как отражение современных реалий. – Вестник КазГАСА №3(69), Алматы: КазГАСА, 2018. – с. 18 – 22. – ISSN 1680-080X

3. Идеологические барьеры в образах Абдуллы Карсакпаева в картине «Алпамыс идет в школу». – Вестник КазГАСА №2(72), Алматы: КазГАСА, 2019. – с. 49 – 54. – ISSN 1680-080X

4. Влияние культурной динамики на процесс визуализации идеологической ситуации в Казахстане. – Наука и Жизнь №9/1, Алматы: Наука-Зан, 2020. – с. 330-335. – ISSN 2073-333X

5. Analysis of modern volumetric-spatial solutions in architecture and cinematography of kazakhstan. – Вестник КазГАСА №1(95), Алматы: КазГАСА, 2025. – с. 21 – 37. – ISSN 1680-080X

Положения диссертации докладывались на:

– международной научно-практической конференции «Современный проектный процесс и новые стандарты жизни» (Алматы, 2017);

– международной научно-практической конференции «Развитие и интеграция образования, науки и производства в эпоху глобализации» (Алматы, 2019);

– международной научно-практической конференции «Современные тренды в архитектуре и строительстве: энергоэффективность, энергосбережение, BIM технологии, проблемы городской среды» (Алматы, 2019);

– V международной научно-практической конференции «Quality Management: Search and Solutions» (штат Калифорния, 2019);

– XXXV международной научно-практической конференции «Научное сообщество студентов: Междисциплинарные исследования» (Новосибирск, 2020)

– 64-й международной научной конференции «Интеграция науки в современном мире» (Москва, 2020).

Основные положения, выносимые на защиту.

1. В контексте направления исследования определены и раскрыты понятия «архитектурное пространство» и «пространственная модель», что позволило выявить общие и специфические черты их формирования и визуализации.

2. Доминирование советской архитектуры в вопросах формирования пространстве Казахстана обусловило формирование особого семиотического кода, который, несмотря на привнесенный характер, стал неотъемлемой частью визуальной среды и оказал влияние на ранние этапы становления национального кинематографа, создавая специфическую базу для казахской идентичности в кино.

3. Семиотический и композиционный анализы пространственных моделей в архитектуре и кинематографе советского Казахстана демонстрирует их общность, обусловленную централизованным идеологическим контролем государства, что способствовало формированию единого вектора пространственного развития, отражавшего доминирующие социокультурные установки.

4. Период относительного ослабления идеологического контроля в постсоветском Казахстане способствовал появлению национальной формы в пространственных решениях как архитектуры, так и кинематографа, однако

содержательное развитие пространства продолжало следовать во многом прежним траекториям.

5. «Казахская новая волна» в кинематографе заложила фундаментальные основы современного киноязыка Казахстана, трансформируя и переосмысливая ранее сформированные пространственные модели советского периода через призму новых художественных и смысловых задач.

6. Современный этап развития пространственных моделей в казахстанском кинематографе характеризуется постепенным переходом от доминирования общего к исследованию частного пространства и возрождением некоторых традиционных пространственных архетипов, что приводит к формированию новой «нео-традиционной» пространственной модели.

7. Формирование уникальной национальной эстетики в пространственных моделях игрового кино независимого Казахстана через освоение и переосмысление традиционных пространственных моделей в современном контексте, является ключевым в позиционировании Казахстана как визуального бренда на мировой арене в условиях глобализации. Данный процесс становления нео-традиционной культуры требует дальнейшего методологического анализа.

8. Разработана комплексная методология анализа пространственных моделей, включающая визуальный, композиционный, семиотический и историко-культурный подходы, что позволяет рассматривать архитектурное и кинематографическое пространство как взаимосвязанные культурные тексты, формирующие восприятие зрителя и национальную идентичность.

9. Сопоставительный анализ архитектурных и кинематографических пространственных моделей позволяет выявить закономерности трансформации визуальных кодов, показать взаимовлияние материальной и экранной среды и продемонстрировать, как исторические, культурные и идеологические факторы формируют уникальный национальный визуальный язык.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех разделов, каждый из которых разделен на три подраздела и сопровождаются выводами, заключения, списка литературы и приложениями.

В *первом разделе* сформирована теоретическая база исследования, на основании которой строится дальнейший анализ визуализации пространственных моделей в казахстанском игровом кино. Рассмотрены ключевые подходы к понятию «архитектурное пространство» и определена его типология, включая понятие «пространственной модели». Проведен анализ фундаментальных трудов в области архитектурной теории, визуальной семиотики и киноисследований, что позволило очертить рамки применимых методологических стратегий. Особое внимание уделено влиянию авангардных течений XX века на формирование пространственного мышления в мировом кинематографе. Обоснован выбор методов, позволяющих сравнивать архитектурное и кинематографическое пространства – в том числе архитектурный, предметно-функциональный и

семиотический подходы. Раздел заложил основы понятийного и методологического аппарата, необходимого для анализа экранного пространства как визуально-идеологического и культурного конструкта.

Второй раздел посвящен анализу формирования архитектурного пространства на экране в казахстанском игровом кино советского периода 1930-1991 годов. Исследование позволяет проследить трансформации визуального и смыслового наполнения экранного пространства в соответствии с историко-культурным контекстом. Первый этап, 1930-1960 гг., характеризуется доминированием идеологической модели пространства, где архитектура в кино выполняет репрезентативную функцию и символизирует мощь советского государства: здания представлены как самодостаточные символы власти и прогресса. Во втором этапе, 1960-1980, связанном с периодом «оттепели», наблюдается метафоризация экранного пространства: кинематограф обращается к эпическим и фольклорным сюжетам, появляется стремление выразить национальную идентичность через визуальные образы и архитектурные мотивы, в том числе посредством символов природы и культуры кочевников. Третий этап, 1980-1991, связан с появлением новой казахской волны, в которой пространство экрана переосмысливается через авторские стратегии, формируется более сложная, лично окрашенная пространственная модель, в которой европейские и традиционные начала вступают в диалог. Эти этапы демонстрируют не только художественную эволюцию, но и заложили методологическую основу для формирования современной экранной репрезентации архитектурного пространства.

В третьем разделе диссертации проводится сквозной анализ эволюции пространственных моделей казахстанского игрового кино периода Независимости (1991–2025), демонстрирующий, как смена идеологических дискурсов от пост-советской стагнации к фазе творческой свободы трансформировала экранные локации – от символически пустых пейзажей ранних 1990-х до сочетающих степной архетип и новые урбанистические локации. Сопоставление этих кинематографических решений с репрезентативной архитектурой Казахстана выявляет асинхронность ритмов: государственно ориентированная архитектура формирует монументальный код власти, тогда как авторское кино предлагает «народный» взгляд и экспериментирует с метафорическим пространством. В рамках главы вводится понятие «нео-традиционной пространственной модели», описывающее синтез степного мифа, урбанистической динамики и семиотической составляющей; на основе выборки фильмов последних десятилетий фиксируются ключевые тенденции – гибридизация «степь ↔ город», смещение акцента на масштаб человека, продуктивное использование пустоты как философского приема и перетекание традиционной и городской сред в диалог.

1 ОБЗОР ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ОСНОВЫ ИНСТРУМЕНТОВ И ПРИЕМОВ ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ

Для изучения процесса визуализации пространства и его моделей в кинематографии Казахстана необходимо предварительно определить понятийную и методологическую основу исследования. Пространство в кино, как и в архитектуре, представляет собой не только физическую категорию, но и сложную систему смыслов, образов и структур, подчиненных культурному, историческому и художественному контексту. Поэтому исследование требует провести самостоятельное рассмотрение: теоретические представления о пространстве в архитектуре и философии, принципы организации пространства в киноязыке, а также особенности их восприятия и трансформации в казахстанском культурном контексте. Целью данного раздела является систематизация ключевых теоретических и методологических подходов к пониманию архитектурного и кинематографического пространства, необходимых для последующего сопоставительного анализа визуальных моделей в казахстанском кино.

Архитектурное пространство представляет собой сложную многослойную категорию, объединяющую физическое, символическое и социальное измерения. В истории архитектуры понятие пространства трансформировалось от геометрической сцены до феномена. Современное понимание архитектурного пространства формируется на пересечении дисциплин – архитектурной теории, феноменологии, семиотики и визуальных искусств. В данном разделе рассматриваются ключевые подходы к осмыслению пространства у ведущих теоретиков архитектуры, затем его – семиотическая природа как системы знаков и смыслов, композиционные средства визуализации, определяющие характер восприятия архитектурной формы. Такой переход от общего теоретического уровня к инструментальному уровню анализа позволяет выстроить методологическую основу для междисциплинарного сопоставления архитектуры и кино в контексте визуализации пространства.

Необходимость такого подхода обусловлена асинхронностью развития архитектурного и кинематографического искусств, и их функций: архитектура чаще связана с репрезентацией власти, порядка и идеологии, тогда как кино предлагает более гибкие и экспериментальные формы пространственного воображения. Поэтому необходимо выявить точки пересечения этих дисциплин путем анализа взаимных заимствований и трансформаций визуальных кодов.

В рамках данного раздела будут рассмотрены ключевые исследования в области пространства и его моделей в архитектуре, труды по теории кинематографического пространства, включая вопросы композиции, монтажа, движения камеры и символических кодов, а также концепты игрового пространства и его функции в нарративе.

Такое многоуровневое теоретическое поле необходимо для дальнейшего анализа казахстанских фильмов в их пространственной структуре и позволяет сформировать понятийный аппарат, с помощью которого возможно описание и интерпретация визуальных моделей, характерных для кино Казахстана различных исторических периодов.

1.1 Архитектурное пространство: понятия и инструменты

Для изучения алгоритмов визуализации пространства и его моделей в кинематографии Казахстана необходимо определить понятийный и методологический аппарат исследования. Пространство в кино, как и в архитектуре, представляет собой не только физическую категорию, но и сложную систему смыслов, образов и структур, подчиненных культурному, историческому и художественному контексту. Поэтому исследование требует последовательного рассмотрения архитектурного пространства как феномена и аналитической категории, выявления его характеристик, моделей и инструментов анализа, а также обоснования выбора ключевых авторов, чьи труды составляют теоретический фундамент данной диссертации. Целью данного раздела является раскрытие понятия архитектурного пространства в контексте казахстанского кинематографа как теоретической и аналитической категории, определение основных характеристик и инструментов.

Архитектурное пространство является сложной категорией, объединяющей разнообразные типы пространственных структур, созданные человеком для реализации конкретных функций, выражения культурных ценностей и удовлетворения социальных нужд [1]. Его многообразие проявляется в широком диапазоне форм, начиная от крупных градостроительных комплексов и заканчивая компактными внутренними помещениями зданий. Анализ типов архитектурного пространства способствует углубленному пониманию принципов организации жилой и общественной среды, выявлению особенностей восприятия визуальной среды и раскрытию взаимозависимости между архитектурой и культурным наследием разных исторических периодов и цивилизаций [5].

Архитектура делится на три основных вида: архитектура объемных сооружений, ландшафтная архитектура и градостроительство. Сегодня представляется обоснованным утверждение о том, что градостроительство взаимосвязано с национальной идентичностью того этноса, который живет в определенной географической полосе. Логика проектирования больших и малых архитектурных форм строится на культурном плацдарме эпохи, идеологии и целях, которые преследует зодчий [6]. Для того чтобы ответить на вопросы визуализации пространства в современном игровом кино Казахстана, необходимо обратиться к истории и вопросам пространства, его формированию и инструментам.

В книге «Введение в историческое изучение искусства» (1985) Виппер Б.Р. рассматривает искусство как зеркало исторических процессов, социальных трансформаций и культурных мировоззрений [7]. Автор подчеркивает значимость изучения искусства в его исторической динамике, акцентируя внимание на эволюции стилей, роли межкультурных взаимодействий и социальных функций визуальных форм. Особое внимание уделено методологическому аппарату: иконографическому, стилистическому и сравнительному анализу. Это делает труд Виппера Б.Р. универсальным инструментом для изучения визуального искусства в широком междисциплинарном контексте и представляет ценность также для анализа архитектурного и кинематографического пространства. Ключевые идеи работы включают:

- исторический подход: подчеркнута значимость изучения искусства в контексте его эволюции, демонстрируя, как стили и формы меняются параллельно с общественной динамикой;
- социальная функция искусства: проведен анализ роли искусства в отражении социальных структур, идеологий и мировоззрения той или иной эпохи;
- эволюция стилей: эволюционный путь художественных стилей от древности до современности, отмечая тесную взаимосвязь каждого стиля с конкретными историческими обстоятельствами;
- культурные взаимодействия: показаны механизмы влияния межкультурных контактов на развитие искусства;
- методологические основы: в книге представлены ключевые методы исследования истории искусства, среди которых выделяются иконографические, стилистические и сравнительные подходы – в дальнейшем мы рассмотрим его методы работы с объектами искусства.

Труд Виппера Б.Р. представляет собой важный вклад в искусствоведение и историю культуры, предлагая многоаспектный подход к изучению искусства в его исторической динамике. Его книга помогает формировать глубокое понимание развития искусства как социального и культурного явления.

Методологические принципы, сформулированные в этой работе, представляют ценность и для анализа архитектурного и кинематографического пространства. Понимание искусства как отражения и носителя историко-культурных смыслов позволяет интерпретировать архитектуру и кино не только как визуальные и технические конструкции, но и как медиумы идеологии, памяти и идентичности. Эволюция художественных форм, о которой пишет Виппер, может быть продуктивно применена к анализу перехода от традиционных к индустриально-нормативным пространственным моделям в архитектуре и кино Казахстана. Кроме того, предложенные методы анализа создают методологическую основу для интерпретации визуализации пространства в кино как формы культурной репрезентации.

В свою очередь, Иконников А.В. в своем труде «Художественный язык архитектуры» (1985) обращается к рассмотрению архитектуры как специфического вида искусства, наделенного собственными выразительными средствами [8]. Основной тезис автора заключается в том, что архитектура обладает уникальной способностью передавать смыслы и эмоции посредством использования элементов формы, пространства, ритмов и материалов. Основные тезисы:

- архитектурный язык: автор утверждает, что архитекторы создают произведения, используя язык архитектуры для трансляции идей и чувств;
- семантика архитектуры: архитектурные сооружения обладают смысловыми значениями, которые могут быть восприняты и интерпретированы зрителями;
- символика и метафоры: уделяется внимание символическому содержанию архитектурных форм, таких как колонны, символизирующие силу, или арки, олицетворяющие переходы;
- роль пространства и объема: значимость пространственного восприятия в архитектуре подчеркивается через физическое и эмоциональное воздействие на зрителя;
- моделирование восприятия: во-первых, введено само понятие «моделирование восприятия», во-вторых, продемонстрированы разнообразные подходы к восприятию архитектуры, начиная от аналитики до полного интуитивного осмысления;
- история и эволюция архитектурного языка: этапы развития архитектурных стилей, их адаптация к социальным, экономическим и технологическим изменениям, путь развития языка архитектуры.

«Художественный язык архитектуры» Иконникова А.В. представляет собой фундаментальное исследование, посвященное архитектуре как уникальному феномену, объединяющему в себе функциональные, эстетические, символические и временные аспекты. В работе автор сосредотачивается на вопросах пространства и его выразительного потенциала. Это позволяет расширить понимание процесса формирования архитектурного пространства и его взаимодействия с культурными кодами. Иконников А.В. выделяет архитектуру как многослойное явление, сочетающее в себе утилитарность, красоту, символику и историческую память, что делает его труд важным вкладом в осмысление архитектуры как неотъемлемой части социокультурного контекста [9].

«Архитектура всегда была не только пространственной, но и визуальной практикой, зависящей от медиа, через которые она становится видимой, воспринимаемой, интерпретируемой» [10, с. 19]. Таким образом, восприятие архитектурного пространства невозможно вне визуального опыта, который формируется не только через физическое присутствие, но и через способы его репрезентации. Этой же проблематикой – восприятием и воспроизведением пространства – занимался Флоренский П.А.

О восприятии и воспроизведении пространства в изобразительном искусстве писал Флоренский П.А. в труде «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях», где детально разбирает приемы и техники художников для создания иллюзии трехмерности на двумерной поверхности [11]. Основные темы работы:

- пространственное восприятие в живописи и графике: анализ различных техник передачи ощущения пространства, такие как построение композиции, использование светотеней и перспективы;
- линейная и воздушная перспектива: Флоренский П.А. детально разбирает принципы построения перспективы, позволяющие создать эффект удаленности объектов;
- ритмическая организация и композиция: рассмотрено значение правильной организации элементов в пространстве для восприятия художественного произведения;
- цвет и свет: исследованы эффекты цветовой гаммы и освещения, влияющие на передачу объемности и глубины;
- классические и современные примеры: приведены примеры из истории искусства, начиная с работ старых мастеров и заканчивая современными авангардистскими течениями.

Флоренский П.А. предлагает углубленное понимание механизмов восприятия и создания пространственной глубины в искусстве, что делает книгу актуальной для нашего научного исследования. Данные источники легли в основу работы над данным разделом, но также был изучен ряд других источников, которые позволили углубиться в тему диссертационного исследования.

Таким образом, пространство выступает ключевым выразительным средством в архитектуре и при помощи разных средств выражения идеи, способными сделать его открытым или закрытым, изолированным или сообщающимся, устойчивым или динамичным. Пространственные решения, как правило, имеют семиотический смысл, что приводит к гармонии пространства на всех уровнях [11].

Архитектура – это многослойная сфера исследования, в которой пространство выступает неотъемлемым элементом, формирующим восприятие, функциональность и эмоциональное воздействие построенной среды [12]. Пространственная организация зданий отражает историческую эволюцию архитектурных стилей, технических возможностей и философских установок, определяя логику формирования городской среды и структурирование общественного и частного пространства.

В диссертационном исследовании Ахмедовой А.Т. архитектурное пространство определяется как системно организованная среда, обеспечивающая устойчивые условия жизнедеятельности, порождающая идентичность и формирующая социальную активность [58]. У Самойлова К.И. архитектурное

пространство – это чувственно воспринимаемая структура, определяемая формой, масштабом, светом и направленностью движения [15].

Архитектурное пространство – это проявление места, где выражается экзистенциальное присутствие человека в мире. Оно связано не только с формой, но с атмосферой, значением и направленностью. Шимко В.Т. в своих работах акцентирует внимание на пространственной составляющей архитектурной среды. В частности, он отмечает: «Пространственная составляющая в средовом решении всегда стремится стать главной – пространство связывает между собой все разнообразие размещенных здесь объемных форм, размеры пространства – расстояния между телами – определяют силу и характер их взаимодействия, а конфигурация пространства ориентирует эмоциональный мир находящегося здесь человека» [16].

Таким образом архитектурное пространство – это среда, созданная архитектурой, предназначенная для проживания, функционирования и взаимодействия людей, также включающая в себя физические и символические параметры, описанные ранее. Оно формируется посредством взаимодействия конструктивных, функциональных, художественных и социально-культурных элементов, направленных на формирование определенного восприятия и поведения человека в заданных границах семантического поля.

С точки зрения феноменологии, архитектурное пространство осмысливается как среда человеческого существования, воспринимаемая телесно и эмоционально. Исследователь Норберг-Шульц К. в книге «Дух места: к феноменологии архитектуры» (1980) вводит понятие экзистенциального пространства, подчеркивая, что архитектура формирует чувство ориентации, принадлежности и идентичности [2]. Норберг-Шульц К. утверждает, что пространство – это не пустота, а сцена бытия, наполненная смыслом через человеческое присутствие. В рамках функционалистического подхода, распространенного в архитектуре модернизма, пространство определяется через его практическую функцию. Классическая формула Салливана Л. «Форма определяется функцией» становится методологическим принципом, где архитектура служит в первую очередь потребностям человека, а ее пространственная организация подчинена логике рациональности [20].

Семиотическая наука выделяет три базовых кода для анализа архитектурного пространства: архитектурный, предметно-функциональный и социально-символический [21].

Архитектурный код представляет собой систему единиц, определяющих восприятие материальных пространственных форм через их физические характеристики: масса, плотность, положение, и пространственные отношения, включая взаимодействие объектов и пустот. Этот код позволяет субъекту отделять объект от геометрической абстракции и воспринимать физические и динамические свойства пространства, например ощущение устойчивости или дискомфорта. План

работы архитектурного кода заключается в работе всех объектов, их предметных функциях, форме, на основании чего субъектом строится ряд выводов о взаимодействии объектов, силе, доминировании, пластичности и т.д. Хорошим примером в данной ситуации является шар, чья выпуклая форма говорит о преобладании внутренних сил над внешними, вогнутые формы – напротив, плоские грани говорят о равновесии, неоднородные формы – об отсутствии гармонии.

Пустые пространства также являются слагаемыми архитектурного кода, не имеющие свойств целостности, но владеющие качественными и количественными характеристиками, они позволяют их осмыслить. Открытое и закрытое пространства имеют свой индивидуальный объем, от которого зависит свобода движения субъекта. Как и физические объекты, принадлежащие пространству, «пустоты» имеют поле влияния разных сил, например, коридор вытянутой формы создает ощущение дискомфорта и «выталкивает» субъекта, центр круглой площади обладает силой притяжения и, наоборот, вызывает ощущение комфорта. Тело, установленное ровно в центре круга, будет занимать более устойчивое место, чем при другом расположении. Правила проектирования пространства, с учетом каждого объекта и «пустоты», которые выполняют роль синтаксиса и влияют на пространственные отношения, являются своего рода синтагмой [3].

Предметно-функциональный код фокусируется на связи между формой объекта и его культурно обусловленной функцией, закреплённой в коллективном сознании. Он определяет значение объекта исходя из его применения и технологического контекста, при этом видимые элементы формы являются ключевыми для зрительского восприятия и формирования функциональных ассоциаций. Носитель предметно-функционального кода может иметь технически нефункциональный алгоритм формы, но внешний вид создает разрыв между формой и конструкцией [25]. Объекты, прошедшие культурный отбор, остаются в коллективном сознании как общая разновидность объектов, например, одежда, посуда, телефон, машина, при этом, чтобы вспомнить имя предмета, необходимо вспомнить его образ и сферу применения, так как визуальная память сильнее вербальной.

Социально-символический код оперирует культурными элементами, транслирующими социальный статус, групповую принадлежность и другие социальные идентичности через архитектурные формы и пространственные решения. Этот код интегрирован в семиотическую систему, наделяя артефакты дополнительным социальным значением.

Взаимодействие архитектурного, предметно-функционального и социально-символического кодов формирует многослойное смысловое поле архитектурных объектов, позволяя интерпретировать их не только как физические структуры, но и как носители функциональной и социальной информации, применимы вне зависимости от региональных или этнических границ [4].

Разница между тремя видами семиотических кодов заключается в их сфере влияния: архитектурный код – отправная точка реакций субъекта на отношение между пространственными объектами и самим пространством, предметно-функциональный определяет диапазон действий для объекта в пространстве, а социально-символический код – инструмент перевода словесного ряда в пространственный, опосредуя межсубъектные связи. Не конкурирующие сферы позволяют взаимодействовать и создавать условия существования пространственных артефактов в поле художественных ценностей. Коды всегда работают вне зависимости от региональных или этнических позиций.

Первой пространственной моделью для казахского народа является юрта в степи. Архитектурный код юрты заключен в ее мобильности – легкая сборка, гибкость пространственной организации, круглая, обтекаемая форма отражает адаптацию к природным нагрузкам степи. Архитектурный код делает акцент на функциональности формы, отсутствии избыточных декоративных элементов, где каждая деталь имела практическое значение. Код отражает гармоничную интеграцию жилища кочевников в окружающую среду, где пространство непрерывное и текучее. Пространство в архитектуре всегда многослойно: оно одновременно физическое, функциональное и социально-символическое, формируя восприятие человека и задавая рамки его действий [73].

Предметно-функциональный код говорит о многозадачности и утилитарности юрты. Мобильность как функция отражается не только в архитектурном коде: сама возможность быстрого перемещения и развертывания жилища была ключевой функцией, определявшей форму и конструкцию юрты. Поэтому предметно-функциональный код включает мобильность и легкость транспортировки как неотъемлемые характеристики архитектурного пространства.

Социально-символический код заключен в трех позициях: иерархия – это расположение в ауле, размер юрты и ее внутренняя организация пространства; символика – каждая деталь имеет символический смысл, от шанырака до входной двери; ритуальное пространство – это функциональное зонирование пространства с учетом социальных и ритуальных потребностей. Социально-символический код наделял конкретные архитектурные элементы сакральным и социальным смыслом.

В свою очередь типовая застройка советского периода имеет несколько похожих характеристик. Архитектурный код типовой застройки делает акцент на функционализме и рациональности. В отличие от юрты, квартиры типовой застройки – это простая геометрическая форма куба, лаконичность и целесообразность планировки. При этом код отражает унификацию, модульность и серийность, где индивидуальность уступала место массовому производству и узнаваемости типовых проектов. Пространство аулов, стоянок формировалось иерархической логикой расстановки юрт, пространство типовой застройки ориентировалось на коллективное взаимодействие – общие кухни, дворы, клубы.

Предметно-функциональный код также говорит об утилитарности, например мебель часто была встроенной или легко транспортируемой, как идея рационального использования пространства. Практичность, доступность, стандартизация и унификация бытового пространства. Иерархия как основа пространственных решения сменилась на функцию – кухня, спальня, гостиная.

Социально-символический код, как и в казахской культуре, заключен в три положения: символ нового общества – справедливое, функциональное, равное; идеологическая составляющая – пропаганда коллективизма, спорта и культуры; общность – принадлежность к новому социальному строю.

Социокультурный подход к пространству, в том числе в интерпретации Лефевра А., рассматривает его не как нейтральную данность, а как продукт социальных отношений. Лефевр А. выделяет три уровня пространства – физическое, идеологическое и личное, – акцентируя его множественность и подверженность культурным, политическим и повседневным воздействиям. Это позволяет рассматривать архитектуру не только как форму, но и как способ репрезентации социальной структуры и исторического контекста [23].

С установлением советской власти на территории Казахстана произошел переход к унифицированной системе городского планирования. Пространство стало рациональным, функциональным и замкнутым, утратив символическую и ритуальную насыщенность. Типовая квартира формировалась как средство стандартизации быта, а город, выстроенный по сеточной схеме, символизирует принципы контроля, порядка и иерархии. Архитектурные элементы – бульвары, административные здания, монументальные оси – создавали визуальный порядок, подчиняющий человека к идее коллективного. Таким образом, можно говорить о переходе от органических пространственных форм к индустриальным и нормативным. Пространство становится не местом проживания, а навязанной системой, ориентированной на идеи прогресса и социалистического строя. Эта трансформация затронула не только физические параметры, но и способы восприятия тела, времени и взаимодействия.

Советское жилье вводит в обиход новые структурные элементы, в частности – коридор, символизирующий смену ценностей: от коллективности к приватности, от открытого к изолированному. Это отражает более широкий сдвиг в пространственной логике повседневности.

Архитектурное пространство, таким образом, выступает как носитель идеологических кодов. Симметрия становится метафорой порядка, вертикаль – знаком власти, пустота – символом отчуждения или дисциплины. Каждый архитектурный тип содержит в себе знаки исторического времени и социальных приоритетов.

В рамках диссертации мы выделили основные характеристики архитектурного пространства, которые связаны с его визуализацией на экране:

– объем: пространство определяется границами, установленными стенами, полом и потолком. Объем может быть открытым или замкнутым, высоким или низким, широким или узким, что непосредственно влияет на восприятие масштаба и комфорта;

– геометрия/форма: форма пространства, его пропорции и конфигурация задают структуру, которая направляет движение и активность внутри него. Прямоугольные, круглые, квадратные или неправильные формы могут вызывать разные эмоциональные реакции.

– свет и тень: освещение играет ключевую роль в определении характера пространства – естественный и искусственный свет могут подчеркнуть определенные элементы, создать акценты или скрыть недостатки, формируя настроение и атмосферу.

– культура: пространство может нести в себе символические значения, связанные с культурой, историей или индивидуальными предпочтениями.

Выделив данные характеристики, мы предполагаем, что архитектура как средство коммуникации архитектора и общества есть намерение зодчего. В работе Норберга-Шульца К. архитектура рассматривается как намерение, которое стоит за сооружением, сформированное архитекторами [3]. Эти намерения могут включать в себя эстетические, функциональные, социальные и даже политические цели. Архитектура, таким образом, становится способом выражения человеческих стремлений и идеалов. В его работе характеристика «культура» заключена в «контекст и место», так как важным элементом в понимании архитектуры является ее связь с местом и окружающей средой, т.е. региональность, и ее сооружения существуют в определенном контексте, который влияет на их восприятие и значение. Таким образом «пространство» – это не только физическая среда, это нечто, что имеет глубинные символические и культурные значения.

Глубина символики и культурных кодов достигается за счет работы с моделями, типами и видами пространства. В широкой классификации видов, типов, моделей пространства, для диссертационного исследования мы выделили следующие:

– открытое – свободное, неограниченное пространство, часто ассоциируется с природой, воздухом, свободой. В работе с другими элементами может вызывать как ощущение свободы, так и одиночества;

– закрытое – ограниченное, замкнутое пространство, часто ассоциируется с безопасностью или давлением. В работе с другими элементами может вызывать как ощущение заключения и дискомфорта, так и защищенности;

– вертикальное – высота, движение, часто ассоциируется с амбициями и иерархией. В работе с другими элементами может вызывать как ощущение угрозы, так и духовности;

– горизонтальное – вытянутое по горизонтали, ориентированное на широту, часто ассоциируется с равновесием и стабильностью. В работе с другими элементами может вызывать как ощущение стабильности, так и застоя;

– центрированное – композиционно фокусируется на центре, часто ассоциируется с важностью и властью. В работе с другими элементами может вызывать ощущение как строгости, так и торжественности;

– линейное – вытянутое по одной линии, отличается от вертикального и горизонтального тем, что может быть как прямым, так и извилистым. Акцент на движении и развитии.

Как говорилось ранее, архитектурное пространство представляет собой не только физическую форму, но и сложный культурный, философский и чувственный феномен. В современной гуманитарной мысли можно выделить несколько ключевых подходов к его осмыслению: феноменологический, функционалистический, семиотический и социокультурный.

Айзерман П. предлагает рассматривать архитектуру как систему знаков и значений, где элементы могут быть одновременно структурными и символическими. Он подчеркивает, что архитектурные пространства современности обладают множественными уровнями восприятия и интерпретации, выходя за рамки традиционного понимания формы и функции [26].

Кино, как визуальное искусство, чувствительно к этим изменениям. Пространство в фильмах не ограничивается функцией декорации – оно становится выразительным средством, фиксирующим травмы, утопии, границы и разломы. Архитектура в кадре репрезентирует не только эпоху, но и психологические состояния персонажей. Исследование пространственных решений в кино позволяет проследить, как архитектура становится медиатором между индивидуальной памятью и коллективной историей.

Переход от природных к индустриальным пространственным моделям, несмотря на резкие изменения, не является полным разрывом. Семантический анализ выявляет точки структурного пересечения – централизованность, повторяемость, сакрализация повседневного. В этих переходных формах рождаются особенности казахстанской визуальной культуры, встраивающей архетипические структуры в новые исторические и эстетические контексты.

Архитектурное пространство в современной теории осмысляется как многослойная структура, объединяющая физическую форму, функцию, символику и восприятие. Оно формируется под воздействием культурных, исторических и социальных факторов и отражает идеологические установки своего времени. Через архитектурный, предметно-функциональный и социально-символический коды пространство выступает как система смыслов, репрезентирующая идентичность, власть или повседневность.

Анализ пространственных моделей – от традиционной юрты до советской типовой застройки – демонстрирует, как архитектура влияет на восприятие среды и

структурирует поведение человека. Эти принципы напрямую соотносятся с киноязыком: как и в архитектуре, пространство в кино не является нейтральным фоном, а работает как выразительное средство. Понимание архитектурных механизмов визуализации пространства позволяет глубже анализировать кино как форму пространственного мышления, в которой кадр, масштаб, свет и ритм передают культурные и психологические значения.

1.2 Становление пространства в кино: эволюция инструментов визуализации

Кинематограф – одна из наиболее выразительных и динамичных форм визуального искусства XX века. Он представляет собой мощный инструмент репрезентации идеологических, политических и культурных состояний общества. Будучи диалектическим по своей природе, он не только фиксирует социокультурные трансформации, но и активно участвует в их символическом переосмыслении, формируя коллективное восприятие реальности через систему визуальных кодов. Цель данного раздела – проследить эволюцию пространственных моделей в мировом кинематографе и выявить их влияние на формирование визуального языка и пространственного восприятия в казахстанском кино.

Пространственные модели, возникающие в киноязыке, подчиняются тем же семиотическим, культурным и физическим законам, что и архитектурные структуры, – тем самым создавая поле продуктивного междисциплинарного сопоставления. Современные теоретические подходы – от реалистической концепции Базена А. до философии кино как формы мышления у Делеза Ж. – последовательно подчеркивают статус пространства как активной смыслообразующей категории, а не нейтрального фона. Работы Агафонова Н.А., Брессона Р., Роллберга П. и других исследователей демонстрируют, каким образом кинематограф выстраивает уникальные визуальные миры, через композиционные, монтажные и пространственные стратегии, позволяющие архитектуре выступать медиатором между кадром и культурной рамкой эпохи.

Такое теоретическое осмысление получает наглядное подтверждение в практике кино, начиная с ранних этапов его развития, когда архитектурное пространство начинает выполнять не только фоновую, но и выразительную, смысловую функцию.

С ранних этапов своего развития киноиндустрия интуитивно отражала идеологическую и символическую нагрузку архитектурного пространства, воспринимая его как ключевой элемент визуального нарратива. Визуальные решения в фильмах «Метрополис» (1927) Ланга Ф., «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертова Д., «Процесс» (1962) Уэллса О. и «Фаренгейт 451» (1966) Трюффо Ф. наглядно демонстрируют, как архитектура в кино превращается в выразительный носитель социальной тревоги, утопических устремлений или

внутреннего отчуждения. Город, интерьеры и архитектурные формы в этих фильмах выполняют не столько декоративную, сколько смысловую функцию, воплощая конфликты современности в визуальных метафорах власти, контроля, технологического давления и утраты личной автономии.

Фундаментальные идеи о культуре и пространственных моделях, разработанные философами и теоретиками искусства, формируют теоретическую сеть, объединяющую различные сферы жизни и упорядочивающую научное пространство. В контексте данного исследования представляется важным рассмотреть общие исторические этапы развития мирового кинематографа, влияние международного опыта на репрезентацию пространства и образов в казахстанском кино, а также базовые композиционные структуры в работах режиссеров, работавших в условиях цензуры. Целью данного раздела является определение ключевых этапов эволюции мирового кинематографа, их сопоставление с развитием советского кино и оценка их влияния на формирование казахстанских принципов визуальной репрезентации.

Специфика кинематографа, массовая трансляция, обусловила его широкую популярность. Пройдя путь от аттракциона до «десятой музыки» благодаря усилиям теоретиков авангарда, кино заняло особое место в культуре. Последующие экономические, политические и культурные трансформации привели к его разделению на авторское и массовое направления, каждое из которых обладает специфическими характеристиками и целями. Начальной точкой истории кино принято считать 28 декабря 1895 года, ознаменованное первым публичным киносеансом братьев Люмьер. Среди пионеров создания «движущихся картинок» особое место занимают Эдисон Т., братья Люмьер и Тимченко И. [28].

Кино, как динамично развивающееся «современное искусство», находится в постоянном движении, где в настоящее время лидирующая роль принадлежит голливудским киностудиям. Тем не менее, значительный вклад в развитие мирового кинематографа внесли европейские мастера, сформировавшие такие влиятельные направления, как немецкий экспрессионизм и французский авангард. Российское дореволюционное кино первоначально ориентировалось на западные образцы, однако в 1920-е годы советские режиссеры начали новаторские эксперименты с визуально-пластическим рядом. Поиск новых приемов и методов оказал значительное влияние на субъективное восприятие зрителя, а работы таких выдающихся режиссеров, как Эйзенштейн С., Кулешов Л. и Тарковский А., вошли в золотой фонд мирового кинематографа [29].

«Оттепель» обозначила определенный рубеж в развитии советской киноиндустрии, когда при сохранении социально-политической направленности тематики стало возможным появление более разнообразных и экспериментальных кинопроизведений, способствовавших выдвижению новых кинематографических талантов [30].

С самого рождения кино подвергалось постоянной динамике как с технической стороны, так и визуальной, что естественно для новых объектов в данной области. В кризисный момент советского кино был найден знаменитый «эффект Кулешова», основанный на монтажных опытах Льва Кулешова [32]. Предметная среда обусловлена общей концепцией «камера, установленная в определенной точке координат, раскрывает новый ряд изобразительных достоинств ранее непримечательных предметов» [34]. Многих советских режиссеров называют феноменом «русского монтажа», например, Кулешов Л., Эйзенштейн С., Пудовкин В., в западном мире таким примером является Гриффит Д., которого называют явлением «американского монтажа».

Кино является объектом множества исследований – от философских до технических, – поэтому оно обладает рядом значений: от визуализации мировоззрения режиссера и зеркала общества до сложных схем передачи информации. Выразительность кино рождается из того, как режиссер организует кадры и сопоставит их через монтаж, камера не просто фиксирует реальность, но и структурирует ее, формируя смысловые связи внутри киноповествования [33]. В таблице 1 собраны данные по развитию кинематографа от первого показа до компьютерной графики.

Таблица 1 – Этапы развития инструментов визуализации в кино

Школа/Стиль	Период	Визуальные особенности	Ключевые режиссеры/фильмы
Французский импрессионизм	1920-е	Мягкий фокус, сверхпозиции, игра света и отражений, ритмический монтаж, поэтичность	Эпштейн Ж., Дюлак Ж., Кирсанов Д., Ганс А. «Я обвиняю»
Сюрреализм	1920-1930-е	Иллюзорные пространства, сны, нелогичность, фрагментация восприятия	Бунюэль Л. «Андалузский пес», Кокто Ж. «Орфей»
Немецкий экспрессионизм	1919-1930	Искаженные декорации, контрастный свет, символическое пространство	Вине Р. «Кабинет доктора Калигари», Ланг Ф. «Усталая смерть»
Советский монтаж	1924-1930	Пространство через монтаж, кадр как идеологическая единица, «монтаж аттракционов»	Эйзенштейн С. «Броненосец Потемкин», Вертов Д.

Итальянский неореализм	1945-1955	Пространство реальных улиц, натура, длинные кадры, документальность	В. Де Сика «Похитители велосипедов», Росселлини Р.
Французская новая волна	1959-1970	Нарушение монтажных правил, субъективная камера, импровизация, асинхронность	Годар Ж.-Л. «Посторонние», Трюффо Ф.
Американский постмодерн	1980-2000	Цитатность, метакинематографичность, фрагментированность	Линч Д. «Малхолланд Драйв», Бертон Т., Тарантино К.
Цифровой кинематограф	1990-2020	CGI-пространства, виртуальные камеры, нестабильное изображение, гиперреальность	Братья Вачовски «Матрица», Нолан К. «Интерстеллар»

Технический прогресс развивался отдельно от визуального образа на экране и мастерства режиссеров, которые воплощали идеи нового видения. Авторские киноленты часто подвергались критике. Трюффо Ф. – французский кинорежиссер, сценарист, актер и критик, один из основоположников французской новой волны, в статье «Одна тенденция во французском кино» (1954) критикует современное ему французское кинематографическое направление, которое он называет «традиционной кинематографией» [35]. По мнению автора, эта традиция заключается в создании фильмов, основанных на литературных произведениях, где режиссеры выступают лишь как иллюстраторы чужих идей, а не как самостоятельные художники. Трюффо Ф. осуждает этот подход, утверждая, что он ограничивает творческую свободу режиссера и ведет к созданию поверхностных и стереотипных картин.

Трюффо Ф. выступает за новый тип кинематографа – «авторский», где режиссер является основным автором фильма, выражая через него свое личное видение мира. Автор подчеркивает важность индивидуальности режиссера, его стиля и уникального подхода к материалу. Таким образом, статья служит манифестом движения «новой волны» во французском кино, призывающим к радикальным изменениям в подходе к кинопроизводству и к освобождению от устаревших традиций. Таких же идей придерживался и Феллини Ф., который считал, что кинематограф – это способ самовыражения, позволяющий соединить реальность и фантазию, личный опыт и воображение и является новым художественным языком, превосходящим другие в выразительности [36].

На начальном этапе своего развития кинематограф демонстрировал тенденцию к непосредственному освоению художественного пространства, опираясь эстетические парадигмы более зрелых видов искусства, таких как архитектура и живопись [37]. Однако, например, Пазолини подчеркивает уникальную способность кино к непосредственному взаимодействию с реальностью. Он отмечает, что в отличие от литературы, кино не использует символические фильтры, а работает с реальными объектами и событиями, что делает его мощным средством выражения подлинных человеческих переживаний [39]. Несмотря на первоначальное восприятие кинематографа как аттракциона, цитирование классических произведений и следование устоявшимся эстетическим системам способствовали формированию собственного языка повествования и его интеграции в работу [40]. Вторичность кино по отношению к традиционным искусствам проявлялась в заимствовании сценарных структур из литературы, актерской игры из театра и визуальной композиции из живописи. Однако, согласно Делезу Ж., эволюция кинематографа ознаменовалась осознанием потенциала монтажа и технических средств, что наделило план новыми характеристиками в дополнение к пространственным. Введение данных концепций в теоретический аппарат киноведения способствовало его более тесной интеграции с искусством и стимулировало формирование национальных кинематографических школ в Европе и Советском Союзе, развивавших дифференцированные подходы к исследованию и конструированию киноязыка [41].

Делез Ж. в трудах «Кино 1: Образ-движение» и «Кино 2: Образ-время» рассматривает кинематограф как особую форму мышления, в которой пространство выступает не фоном действия, а активным элементом смыслообразования [42]. Он вводит различие между двумя режимами киноязыка: в парадигме «образа-движения» пространство организовано в соответствии с логикой действия и монтажной последовательности, поддерживая нарративную причинность и телесную ориентацию персонажа в мире. В парадигме «образа-времени», возникшей после разрыва с классическим повествованием, пространство утрачивает стабильность, фрагментируется, обретает автономию и становится средством экспликации чистого времени. Делез Ж. тем самым дестабилизирует традиционное представление о пространстве как о физической данности, наделяя его способностью выражать внутренние состояния, идеи и философские концепты. Пространство в кино, согласно Делезу Ж., существует как знак, который артикулирует движение мысли, а не просто воспроизводит реальность. Такой подход позволяет рассматривать кинематограф как самостоятельную семиотическую систему, где визуальные формы не только отображают, но и концептуализируют восприятие мира.

Путь искусства влиял на проектирование и визуализацию игрового пространства: архитектура и живопись в разные эпохи владели разными стилями, каждая новая эстетика приходила волнами, опираясь или отрицая характеристики

своего предшественника [43]. Мировоззрение и опыт зрителя меняется – современный человек совершенно естественно воспринимает прямоугольную форму оконной рамы как норму, канализационный люк – круглую. Человек легко ориентируется в плоскостях, которые ограничены прямыми линиями: улица за окном, картина в раме, фильм на экране и т.д. [44]. Умение «смотреть» и «дешифровать» у зрителя воспиталось еще со времен живописи. И авторы фильмов обратились к данному виду искусству, не только за композицией и образностью, но и за знаковой системой, проработанную художниками, искусствоведами и критиками. Связь кинематографа и живописи проявляется в режиссерском вдохновении конкретными полотнами, что нередко приводит к созданию фильмов, стилистически насыщенных художественной манерой определенного живописца.

«Кадр в кино – это не только визуальное изображение, но и структурная единица, несущая смысл. Пространство внутри кадра организуется по законам, которые формируют восприятие времени, движения, драматургии» [56].

Кадровая композиция отличается от композиции в работах художников тем, что композиция снимаемой локации должна одинаково гармонично выглядеть с разных ракурсов камеры, также важна не только внутренняя композиция кадра, но и композиция последовательности кадров. Восприятие пространства происходит по трем величинам – высота, ширина и глубина, а также за счет имеющегося опыта, собственных психологических критериев и культурного кода. За счет этого пространство, существующее в кадре, для сознания зрителя, существует и за его пределами [48]. Это понимание многомерности и потенциальной изменчивости воспринимаемого пространства, а также роли монтажа в создании пространственных ощущений, легло в основу новаторских экспериментов с пространством в кино у авангардистов. В своем эссе «О других пространствах» (1967), Фуко М. рассматривает кино как пример гетеротопии – пространства, которое одновременно отражает и искажает реальность. Он пишет: «Таким образом, кино представляет собой весьма странное прямоугольное помещение, в конце которого, на двухмерном экране, проецируется трехмерное пространство» [45].

Авангард в кино возник как противовес коммерческому кино, он отличался экспериментальным подходом к творчеству, который выходит за рамки эстетики кино и больше связан с живописью, литературой и театром [49]. Авангард представляет собой начальную ступень в становлении кинематографа как вида искусства. Киноимпрессионисты проделали значительную работу в области теории и эстетики кинематографа, уделяя внимание таким аспектам, как специфика, композиция, ритм и образ. Авангард в кино – это направление, характеризующееся экспериментами с формой, структурой, восприятием и отказом от традиционного нарратива. Это направление, которое исследует сам язык кинематографа, и ставит под сомнение устоявшиеся принципы монтажа, линейного времени и зачастую стремится к разрушению привычной модели «сюжет–герой–развязка».

Эпоха авангарда в кино делится на два этапа – первый представляет собой попытки вычленить индивидуальные элементы кинообраза, второй этап – более глубокое и детальное изучение слагаемых кино. Киноведы все еще расходятся в определениях принципов и тенденций [54]. Несмотря на расхождение среди авангардистов внутри учения, можно выделить ключевые черты авангардного кино: отказ от классического сюжета, формализм, работа с восприятием зрителя, абстрактность, метаязык.

Авангардный кинематограф радикально переосмысливает функции пространства в кадре, отказываясь от его традиционного понимания как реалистичной и нарративно подчиненной среды. Одним из важнейших вкладов авангарда стало именно это переосмысление. Пространство в авангардном кино часто деконструировано, неоднозначно и трансформируется в психологический, внутренний и визуальный феномен. Оно перестает быть пассивным фоном, становясь самостоятельной выразительной категорией, полем для визуального и философского эксперимента, активным участником высказывания. Основные подходы авангардистов к пространству можно выделить следующим образом:

- разрушение линейной перспективы: классическая перспектива заменяется плоскостью, отказом от глубины и иерархии. Камера фиксирует объект как «знак», лишенный иллюзии трехмерного пространства. Это позволяет сосредоточиться не на правдоподобию, а на структурной значимости кадра;

- монтаж как архитектор пространства: пространство создается не посредством съемки, а через монтаж. Разрозненные кадры, снятые в разных местах, сшиваются в мысленное, искусственно сконструированное пространство. Подобный подход ярко представлен у Вертова Д. и Эйзенштейна С., где монтаж становится основным смыслообразующим инструментом [51]. Монтаж позволяет создавать новые пространственные связи, выходящие за пределы реального времени и места, тем самым расширяя возможности художественного выражения [53];

- пространство отчуждения: часто авангардные режиссеры стремятся к эффекту дистанции и психологического отчуждения. Герой оказывается в холодной, анонимной или пустой среде, в которой нарушены привычные координаты. Такого рода пространство демонстрирует не внешний, а внутренний кризис. Эта линия особенно ярко представлена в фильмах Робера Брессона;

- символическое и метафорическое пространство: пространство лишается бытовой функции и превращается в символ;

- пространство сна и подсознания: в сюрреалистических фильмах пространство хаотично, нелогично, антигравитационно, оно выражает не внешний мир, а иррациональную природу психики, геометрия ломается, структура кадра теряет стабильность, активируя бессознательные механизмы, такие как смещение и сгущение. Это делает кинематограф мощным инструментом исследования человеческой психики и желаний [50];

– минимализм и пустота: многие авангардисты сознательно отказываются от насыщенного визуального ряда, это подчеркивает состояние одиночества, неопределенности, утраты опоры;

– глубинная мизансцена: Этот прием, при котором в одном кадре представлены несколько значимых планов, Базен считал более реалистичным, так как он сохраняет пространственную и временную целостность происходящего [54].

Кракауэр З. в работе «Природа фильма» (1960) отстаивает идею кино как медиума, способного наиболее точно фиксировать физическую реальность [55]. В отличие от авангардных направлений, стремящихся к абстрактности, символизму и формальному эксперименту, Кракауэр З. подчеркивает документальную природу кинематографа. Он рассматривает кино как продолжение фотографического взгляда, в основе которого – внимание к мельчайшим деталям окружающей среды, свету, фактуре, жестам и телесности.

Кракауэр З. резко критикует излишний формализм и заимствования, особенно экранизации литературных произведений и театральные подходы. По его мнению, они ослабляют потенциал кино как самостоятельного вида искусства. Наивысшее художественное достижение, согласно Кракауэру З., достигается тогда, когда режиссер отказывается от стилистических эффектов в пользу «естественного взора» камеры, фиксирующей мир таким, каким он является. Реализм для него – не просто стиль, а этическая и эстетическая позиция, противопоставляемая условности авангарда.

Кракауэр З. в работе «Природа фильма» (1960) формулирует одну из самых влиятельных концепций кинематографа как медиума, чья основная функция – фиксация материальной реальности. В оппозиции к авангардистским экспериментам, стремящимся к абстракции, символизму и деструкции нарратива, Кракауэр З. настаивает на том, что подлинная сила кино заключается в его способности документировать физический мир, раскрывая сущность вещей через наблюдение и регистрацию. Он критикует «формалистов» – представителей авангарда и тех, кто стремится превратить кино в чисто эстетическую конструкцию, – за отвлечение от социальной и онтологической природы изображения. Пространство в таком реалистическом кино не абстрагируется, а сохраняет привязку к реальному времени и месту, становясь ареной, где разыгрываются подлинные драмы современности.

Подход Кракауэра З. контрастирует с взглядами Делеза Ж., для которого пространство в кино – это не отражение, а трансформация: оно несет не столько фиксированную реальность, сколько поток восприятий, образов и смыслов. Если у Кракауэра З. пространство служит цели приближения к истине через видимое, то у Делеза Ж. – это элемент кинематографического мышления, динамическая структура, где кадры и планы образуют новую логику восприятия. Между ними располагается концепция Базена А., который, также будучи сторонником реализма, тем не менее подчеркивал значимость глубины резкости, длительного плана и

непрерывности кадра как способов выразить сложность реальности без вторжения монтажной воли автора. Таким образом, Базен А. защищает «онтологию образа», но с эстетической гибкостью, а Делез Ж. – «онтологию становления», тогда как Кракауэр З. апеллирует к «онтологии мира». Эти различия формируют три ключевых подхода к пониманию пространства в кино: как документ (Кракауэр З.), как среда рефлексии (Базен А.) и как мыслительная структура (Делез Ж.).

Садуль Ж., французский историк кино, в книге «Всеобщая история кино» (1958) рассматривает эволюцию пространства на экране с первых шагов режиссеров в этой сфере, отмечая уже на ранних этапах возможность манипулирования экранном пространством [28]. Садуль Ж. подчеркивает значимость эволюции понимания пространства в кино, демонстрируя, как различные исторические эпохи и технические достижения повлияли на формирование современных подходов к построению экранного пространства. Садуль Ж. отмечает, что развитие кино не было линейным и равномерным, множество факторов, в том числе национальные особенности, влияли на скорость развития кинематографа.

Историк акцентирует внимание на новаторских формальных поисках авангардистов, отмечая их стремление к исследованию специфики киноязыка через эксперименты с монтажом, ритмом, композицией кадра и визуальными эффектами. Он анализирует вклад таких знаковых фигур, как Деллюк Л., Эпштейн Ж., Эйзенштейн С., и Вертов Д., подчеркивая их отказ от традиционных нарративных структур и ориентацию на создание новых форм кинематографической выразительности. Более того, Садуль Ж. помещает авангардное кино в широкий социально-политический контекст, рассматривая его как отражение и реакцию на культурные и идеологические сдвиги эпохи. Он отмечает связь между экспериментальными поисками кинематографистов и художественными течениями в других видах искусства, такими как футуризм, дадаизм и сюрреализм.

Таким образом, «Всеобщая история кино» Садуля Ж. предоставляет обширную историческую базу для понимания истоков и многообразия авангардного кинематографа. Его детальный анализ ключевых фигур, национальных школ и формальных экспериментов позволяет очертить значение этого периода как основополагающего этапа в развитии кинематографического искусства и его влияния на последующие поколения кинематографистов. Труд Садуля Ж. служит важной отправной точкой для дальнейшего углубленного исследования специфических аспектов авангардного кино и его теоретического осмысления.

Анализом результатов исследований авторов, в контексте теории и манифестов авангардных течений, позволяет выделить ряд направлений для дальнейшего изучения. При этом следует учитывать принципиальную неоднородность авангарда как художественного феномена и отсутствие унифицированных школ или доктрин. Авангардные движения в кино начала XX века в разных странах развивали собственные визуальные концепции пространства, отражая философские,

социальные и эстетические разрывы своего времени. Пространство в этих направлениях становится не просто физическим окружением, но частью нарратива, идеи и художественной трансформации.

Таблица 2 – Сравнительный анализ работы с пространством авангардистов разных стран

Характеристика	Германия	Франция	СССР
Школа	Экспрессионизм	Импрессионизм/ Сюрреализм	Монтажная школа
Функция пространства	Психологическая проекция	Субъективная, сновидческая структура	Идеологическая
Архитектура	Искаженная, символическая	Неустойчивая, размытая	Реалистичная, подвергнутая монтажу
Отношение к реализму	Антиреализм	Сюрреализм	Реализм как материал, трансформируемый монтажом
Роль героя	Герой в ловушке архитектуры	Герой как носитель внутреннего мира	Герой растворяется в коллективе
Работа с камерой	Статичность, театральность, работа с освещением	Лирика, оптика	Монтаж, движение, ритм индустриальный
Пространственная логика	Искажение, абсурдность	Эмоционально-фрагментарная	Рационалистическая, конструктивистская

Как видно из таблицы 2, подходы к визуализации пространства в авангардном кино не просто разнообразны, но и глубоко связаны с философскими и политическими установками каждой школы. В немецком экспрессионизме пространство становится экспрессивной метафорой внутреннего кризиса, во французском кино – поэтическим и фрагментарным отражением субъективного восприятия, тогда как в советском кинематографе оно целиком подчинено задаче формирования нового идеологического сознания. Эти различия подчеркивают важную методологическую установку: пространство в кино – не только визуальная категория, но и носитель мировоззрения, политического жеста и эстетической

программы. Дальнейшее сопоставление этих моделей с казахстанским кинематографом конца XX века позволяет выявить, как идеи авангардного переосмысления пространства трансформируются в национальных контекстах и продолжают свое развитие в условиях культурного перехода.

Таким образом, возможности кинематографа в вопросах визуализации пространства в 1920-е годы были активно переосмыслены и расширены за счет эстетических и идеологических поисков режиссеров и теоретиков. Кино не может быть сведено к простому отображению пространства – оно создает особую модальность восприятия, в которой пространство становится носителем эмоций, памяти, идеологии и культурных кодов [44]. Особенно ярко это проявилось в рамках советского авангарда, где пространство стало не просто фоном действия, а инструментом идеологического влияния, художественного высказывания и визуальной риторики нового общества. Отказ от буржуазных традиций, формальный эксперимент, деструкция классического нарратива – все это привело к формированию принципиально иного киноязыка, в котором архитектура кадра, монтажная логика и пространственная организация обрели самостоятельную смысловую нагрузку. Эти процессы заложили фундамент для дальнейших размышлений о пространстве в кино и оказали долговременное влияние, в том числе в постсоветском пространстве. В казахстанском авторском кино 1990–2000-х годов подобные поиски проявляются в работе с пустотой, степью как архетипом, деструкцией линейного времени и экспериментами с субъективной камерой.

1.3 Методологические приемы для работы с пространственными моделями

Исследование визуализации архитектурного пространства в кино требует междисциплинарного подхода, включающего инструменты киноведения, искусствоведения, архитектурной теории и семиотики. Поскольку кино и архитектура работают с пространством как с выразительным и смысловым элементом, необходимо опираться на комплексную методологию, сочетающую анализ формы, содержания и контекста. Цель данного раздела – определить методы, применимые к анализу визуального пространства в кино, и обосновать их использование с учетом специфики синтетической природы кинематографа и культурной значимости архитектурной среды.

Сегодня все области науки уделяют большое значение методологическим проблемам и киноведение не стало исключением в данном вопросе. Методологию можно разделить на две модели: теоретическую и практическую [104]. Теоретическая модель направлена на проектирование идеального знания в рамках определенных условий, практическая модель – это набор приемов, которые позволяют достичь определенную цель не нарушив модель уже имеющегося знания. В методологии выделяют следующую структуру:

- основания метода: философия, логика, психология, эстетика и т.д.;
- характер деятельности: особенности, принципы, нормы;
- логическая структура: субъект, объект, предмет, форма, задача и т.д.;
- временная структура: стадии, этапы;
- технология решения: средства, способы.

В методологии киноведения, как и в вопросах искусствоведения, можно выделить три основные группы – методы познания искусства, методы создания искусства, методы применения искусства [94]. К методам познания относятся – анализ, идентификация, сопоставление, систематизация и т.д.; к методам создания – конструирование, варьирование и т.д.; к методам применения – тестирование, апробация и т.д. Согласно такому положению, можно выстроить схему работы с вопросами искусства:

Таблица 3 – Методы анализа работы с объектами искусства

Вид метода	Процесс	Описание
Методы познания искусства	Анализ, идентификация, сопоставление, систематизация.	Изучение художественной природы, стилистической и выразительной особенности, специфики языка, психологическое воздействие.
Методы создания искусства	Проектирование, конструирование, варьирование, созидание.	Выявление общих и частных способов художественной организации, постановка вопросов на основании выявленной проблемы.
Методы применения искусства	Тестирование, апробация, редакция, проверка	Использование устойчивых образов, сквозных сюжетов отдельных произведений искусства для образования и воспитания.

Развитие киноискусства происходит по аналогии с другими видами искусства, где на основе определенного опыта апробируется новый метод. Метод – это путь исследования, поэтому грамотно выстроенная траектория познания определяет строгость научного вывода [95].

Так как каждый метод имеет ограниченный потенциал, а киноведение затрагивает широкий спектр вопросов, необходимо учитывать рамки методов. Каждый метод позволяет приблизиться к ответу в изучаемом вопросе с различных сторон. Выбор методов обусловлен целью и задачами исследовательской работы, в

нашем случае объектом исследования является кино. Кино как представитель синтетического искусства работает по аналогии с другими видами искусства, но развивается в своем русле, что обуславливает выбор нескольких методов изучения поставленных вопросов, учитывая тот факт, что каждый метод ограничен в своем потенциале.

Киноведение отталкивается в своих вопросах от испытанных и апробируемых сегодня исследовательских методов. Под методом мы понимаем совокупность теоретических осмыслений действительности. В переводе с греческого, метод – это путь исследования, поэтому мы выстраиваем траекторию анализа явлений в кино, опираясь на эстетические и художественные решения режиссеров и творческой команды. Методы познания любого искусства предполагают анализ и идентификацию художественной природы фильма, а также специфики языка. Таким образом, методы познания искусства предполагают выявление общих и частных способов художественной организации всего произведения, а методы применения искусства предполагают использование устойчивых образов и нарратива [97].

Анализ предполагает фиксацию, описание, структурирование слагаемых и установление связей между ними. В киноведении долгое время господствовал дескриптивный метод, на основе которого описывался сюжет фильма, анализировались герои и визуальный мир, но это недостаточно информативный метод познания, так как это первичный уровень [27]. Поэтому мы рассмотрим структурный метод, который лежит в основе структурализма – научного направления гуманитаристики. Благодаря структурализму описательно-эмпирический уровень перешел к абстрактно-теоретическому. Структурный метод акцентирует внимание не на собственных свойствах слагаемых, а на отношении между ними, не просто анализ каркаса фильма – сюжета, а всех художественных приемов, использованных в киноленте. Структурный метод включает в себя следующие этапы:

- определение первичного массива;
- вычленение основных составляющих художественного образа;
- анализ работы художественных элементов друг с другом;
- определение семиотического смысла образов.

Первым систематизированным исследованием в области кино стала книга Балаша Б. «Видимый человек» (1924), где философ сделал вывод, что крупный план и монтаж являются основой экранной образности [38]. Крупный план позволяет зрителю проникнуть в атмосферу фильма, а монтаж задает ритм. Книга Балаша Б. «Видимый человек, или Культура кино» (1954) посвящена исследованию визуальной культуры и роли кинематографа в формировании восприятия человека. Автор рассматривает, как кино влияет на наше понимание человеческого тела, эмоций и поведения через образы, созданные на экране. Книга затрагивает темы

идентичности, эстетики и психологии, анализируя, как кинематограф формирует наши представления о красоте, привлекательности и человеческой природе.

Сегодня, в киноведении сохраняется именно анализ содержательной стороны игрового фильма в ущерб формальной, а закономерности образования и функционирования замещаются на интерпретацию личностного эмоционального фона. Однако, при необходимости такого анализа, он не компенсирует главной составляющей научного аспекта, так как это прерогатива искусствоведения. Фильм характеризуется как синтетическое искусство, и иерархия его образной системы основывается на взаимовлиянии принципов нарратива и художественных приемов в рамках монтажа [106].

Следуя вышеизложенному, можно выделить следующие этапы анализа:

- разбор сюжетной линии по нарративным точкам;
- композиция и структура кадров;
- художественно-пластический ряд;
- синтаксис;
- семантический и семиотический анализы.

При междисциплинарном исследовании архитектуры и кино, подход к визуальному анализу опирается на системность, рациональность и методичность. Декарт Р. Отмечал, что систематический метод исследования предполагает разделение сложного явления на составные части и последовательное изучение каждой [24]. Для кинематографа это означает, что визуальное пространство может быть проанализировано через композиции кадра, ракурса, монтажа, работы со светом и тенью, цветом, архитектурного пространства, природы, что вместе создает целостное понимание экранной реальности. Важным аспектом такого анализа является семиотическое измерение пространства, которое позволяет рассматривать архитектуру и кино как систему знаков и символов. Архитектура обладает «семиотикой», где каждый элемент, композиция и ритм выполняют коммуникативную функцию [92].

Визуализация архитектурного пространства в игровом кино – сложный и многослойный феномен, находящийся на пересечении различных дисциплин. Предмет исследования, и стилистика, но и глубинные процессы репрезентации, семиотического наполнения и культурной трансформации пространства. Специфика темы, объединяющей кино и архитектуру, требует составного междисциплинарного методологического подхода, который позволит учитывать как визуально-эстетические, так и историко-культурные, идеологические и символические аспекты пространства. Методология исследования включает в себя инструменты киноведения, искусствоведения, архитектурной теории и семиотики, что делает возможным системный и критический анализ материала. Основные методологические принципы настоящего исследования опираются на:

– исторический анализ: позволяет проследить эволюцию пространственных моделей и их визуальные в советский и постсоветский периоды, с учетом социокультурного и политического контекста;

– сравнительный анализ: позволяет выявить сходства и различия в процессах формирования пространственных форм в архитектуре и кинематографе Казахстана в рамках одного временного периода;

– композиционный анализ: метод позволяет выявить визуальные элементы, их организацию и взаимодействия в рамках архитектурного объекта или кинематографического кадра для создания определенного эффекта или эстетического впечатления;

– семиотический анализ: позволяет интерпретировать знаковые системы, пространственные коды и символы, которые формируют восприятие пространства как в архитектуре, так и в кино.

Дополнительно, в вопросах, касающихся архитектурных решений, были выбраны следующие методы анализа: формально-стилистический, функциональный и анализ пространственной организации [107]. В вопросах визуализации пространства в игровом кино, был произведен визуальный анализ с элементами семиотического анализа композиции кадра – его художественное оформление, цветовое решение, работа света, тени, монтажа и операторской работы. Был сделан процесс выборки материала для анализа:

– хронологические рамки: исследование охватывает периоды с 1930 по 1991 и с 1991 по 2025 года, дальнейшее внутреннее разделение на этапы было произведено на основе результатов проведенного анализа;

– авторские проекты: массовая или типовая застройка не отображает необходимых для исследования данных, поэтому были проанализированы знаковые здания и работы известных архитекторов советского и постсоветского периодов, с ярко выраженными характеристиками главенствующего стиля в соответствующий период;

– независимые проекты: были выбраны фильмы ключевых казахстанских режиссеров, чей авторский стиль в работе с пространством получил признание критиков и зрителей и несет в себе глубокий семиотический смысл;

– национальная идентичность: в выборку включены архитектурные объекты и национальные фильмы, которые отражают элементы национальной культуры в организации пространственной композиции.

В вопросах кинематографии исследование базируется на выстроенной стратегии выборки:

– хронологические рамки: 1930-1991 годы, советский период, и 1991-2025 годы, годы независимого Казахстана;

– авторские архитектурные проекты: в фокусе анализа – знаковые постройки и проекты, созданные признанными архитекторами, отражающие стилистические и концептуальные особенности своего времени;

– авторское кино: выбраны фильмы ключевых казахстанских режиссеров, активно работающих с темой пространства, где прослеживается индивидуальный стиль и выразительное использование архитектурной среды;

– национальная идентичность: предпочтение отдано материалу, в котором пространственные композиции (в архитектуре и кино) отражают особенности казахской культуры и формируют образ нации через визуальные коды.

Таким образом, методологическая база исследования представляет собой комплексный аналитический инструментарий, сочетающий визуальный, исторический, сравнительный и семиотический подходы. Такое сочетание позволяет рассматривать архитектурное пространство не только как физическую форму, но и как культурный текст, в котором кодируются идеологические, социальные и художественные смыслы. Переход от архитектурного анализа к его экранной репрезентации в кино требует внимательного рассмотрения каждой из сторон и их взаимосвязей. Именно на этом пересечении – между пространством как средой и пространством как образом – формируется главная исследовательская перспектива данной работы.

Несмотря на широкую междисциплинарную базу, специфика кинематографа требует отдельного внимания к структуре киноязыка – совокупности выразительных средств, с помощью которых создается экранное пространство. Для полноценного анализа визуализации архитектурного пространства в кино необходимо не только учитывать контекст и семиотику, но и расчленять фильм на составляющие части: композицию кадра, ракурс и движение камеры, свет и цвет, монтажные решения, работу с масштабом, декорациями и локациями [108]. Именно эти элементы формируют у зрителя пространственное восприятие, определяя не только физику места, но и его эмоциональное, символическое, социальное звучание. Таким образом, визуальный и технический анализ становится неотъемлемой частью исследования, позволяя раскрыть, как архитектурное пространство интерпретируется и трансформируется средствами киноязыка.

Язык кино – это совокупность визуальных и звуковых средств, которые используются для передачи смысла, идей, эмоций. Основа языка – визуальные образы и монтажные приемы. Язык имеет свои правила и уникальные элементы, которые кинематографисты используют как средство коммуникации со зрителем. Язык кино стремится к абстрактизации своих средств, и любой объект в кадре превращается в знак. В отличие от классического изобразительного искусства кинематограф ориентирован не на воспроизведение, а на моделирование пространства, поэтому его эстетическая составляющая отличается от театральной или живописной [109]. Как искусство кино имеет свои признаки и элементы киноязыка, часть из которых является продолжением человеческих способностей, согласно Лотману Ю., это – точка зрения, кадр, план, монтаж, художественное пространство, сюжет, звук [93].

Физическое пространство в кино представляет собой репрезентативную среду, воспринимаемую зрителем как объективно существующую внутри нарратива. В отличие от семиотического пространства, работающего с символами и абстракциями, физическое пространство фокусируется на фактических визуальных характеристиках окружающей среды – архитектуре, географии, реальных локациях и элементах декораций. Это пространство, которое можно описать с точки зрения геометрии, топологии и визуальной логики. Оно играет ключевую роль в конструировании кинематографической реальности, обеспечивая визуальную достоверность, структурирование действия и передачу эмоционального контекста.

Физическое пространство в кино может быть классифицировано по различным типам, каждый из которых несет определенную функциональную и смысловую нагрузку. Ниже представлена типология таких пространств с их характеристиками:

Таблица 4 – Типология физического пространства в кино

Тип пространства	Описание	Характеристики	Функции
Реалистичное	Пространство, максимально приближенное к повседневной реальности	Узнаваемое, документальное, нейтральное	Создание достоверности, погружение в контекст
Социально-структурированное	Пространство, отражающее социальные иерархии и отношения	Дифференциация по статусу, архитектурная обусловленность	Демонстрация социальной структуры, усиление нарратива
Природное (открытое)	Пейзаж, сельская местность, степи, леса и горы	Просторное, изолированное	Атмосфера одиночества или свободы, символика природы
Кинетическое	Пространство движения и трансформаций	Динамика, смена локаций, перемещение камер	Подчеркивание внутреннего или внешнего пути героя
Архитектурно-организованное	Пространство, формируемое архитектурной логикой	Коридоры, лестницы, оси движения, организующая структура	Регулирование действия, визуализация символических маршрутов

Каждое из указанных пространств не существует в изоляции, а интегрируется в общее композиционное и повествовательное решение фильма. Они работают на уровне восприятия и интерпретации зрителя, обеспечивая следующие функции:

- контекстная интерпретация: указание на место, время и культурную среду;
- создание атмосферы: визуальное выражение настроения (тревожность, уединение, торжественность);
- структурирование действия: организация движений персонажей и развитие сюжетной линии;
- эмоциональное усиление: пространственное выражение психологических состояний.

В рамках более широкой типологии физическое пространство может взаимодействовать с другими уровнями пространственной репрезентации, переходя от материального к метафорическому, идеологическому или даже абстрактному. Это отражает сложную природу кинематографического пространства как конструкции, в которой физическое служит опорой для более глубоких смыслов.

Таблица 5 – Расширение модели кинематографического пространства

Модель пространства	Описание	Характер пространства	Функция
Реалистичное	Близкое к повседневности	Натуральное, правдоподобное	Погружение и достоверность
Экспрессивное	Отражающее внутреннее состояние героя	Искаженное, эмоциональное, утрированное	Психологическое воздействие, субъективизация
Метафорическое	Символическая или аллегорическая среда	Многозначное, эстетизированное, семантическое	Интерпретация культурных и философских смыслов
Абстрактное	Пространство, свободное от конкретной привязки	Минималистичное, внеисторическое, вне-реальное	Универсализация идей, фокус на форме
Идеологическое	Организованное системой, властью, дисциплиной	Закрытое, структурированное	Визуализация контроля, социально важные формы
Переходное	Пространства границы и трансформации	Неустойчивое, промежуточное	Визуализация изменений,

			переходов между состояниями героя
Социальное	Формируется через поведенческие и статусные коды	Ситуативное и межперсональное	Раскрытие социальных отношений, конфликтов

Таким образом, физическое пространство в кино является не только визуальной основой кадра, но и глубокой смысловой структурой, через которую реализуются ключевые функции киноязыка: повествование, психологизация, социальная критика и эстетическое воздействие. Его анализ позволяет выявить не только художественные, но и культурно-исторические особенности кинематографа, особенно в национальных контекстах, таких как кино Казахстана, где взаимодействие между физическим и символическим пространством играет особую роль в формировании визуальной идентичности.

Кино, как и любой вид искусства, стремится раскрыть свой образ перед зрителем, для этого в руки режиссера передается огромное количество средств киноязыка. Но зритель, без навыков прочтения образов и средств киноязыка, не способен погрузиться в этот мир, как и читатель, не знающий букв. Метц К. принципиально отвергал возможность языка кино иметь точки соприкосновения с лингвистическим языком, который имеет двойное членение. Первое членение – разделение языка на предложения и слова, второе – на слоги и фонемы. Метц К. считал, что знак и его семантическое значение ближе, чем знак в структуре человеческого языка, так как второй может не иметь никакого значения без связи с другими, например, слог «ма» не несет сильной смысловой нагрузки, в то время как «мама» обладает как минимум одним смыслом. Метц К. считал, что изображение в кино, планы, – предложение, не слово, и вывел ряд пунктов сравнения вербального языка и языка кино:

- количество планов не ограничено, число слов ограничено, число сочетаний слов – нет;
- значение слова зафиксировано в словаре, планы всегда говорят о разном;
- план может передавать неограниченное количество информации, в отличие от слова;
- план существует в пространстве, слово называет объекты в реальности [50].

Можно сделать вывод, что план – результат ряда элементов киноязыка, как предложение – результат организации слогов, но Метц К. опровергает эту теорию тем, что количество и природа киноэлементов не определена, что приводит его к выводу, что кино – это код без четкого словаря, имеющий два типа происхождения: культура и технологии. Технологии создают поле, которое заполняют культурными кодами, что в итоге дает зрителю художественное игровое пространство.

Каждая эпоха строит свою модель мира, определяя положение человека в этой среде. От рисунков в пещере до кинематографа человечество прошло долгий путь, но искусство было инструментом визуализации собственного видения структуры мира. Искусство объясняет прошлое и предсказывает будущее, но не фанатично и безальтернативно. В разных сферах науки часто задают вопрос «какой образ мира предлагает кинематограф?». Кино – часть искусства, поэтому не дает четкого ответа. Каждый художник видит мир по-особенному, а режиссер в каждом проекте строит новую вселенную, которая отличается от предыдущей. Но у каждого фильма есть общие черты – это фрагменты – кадры. Фильм – это сочетание кадров в определенной последовательности, в которых мы видим не только пространство, но и его продолжение за рамками. Построить бесконечность за пределами рамки кадра нашему сознанию позволяет умение прогнозировать, а сочетание кадром прочитывается как непрерывная цепочка. Таким образом, сливаясь с сознанием зрителя, выстраивается геометрически непротиворечивое пространство, в которое верит зритель [110].

Поэтому кино – это сообщение, но участники разговора находятся в неравных позициях: автор знает, о чем говорит, в то время как получатель должен расшифровать послание используя разные ключи, например, культурный код. Понимание сути и принятие не всегда идут вместе, поэтому послание может остаться невостребованным. Мы уже говорили об авторском кино и его позициях в рейтингах всего мирового кинопроката. Как правило, зритель сопротивляется той модели мира, которую не знает, и стремится адаптировать увиденное на экране по старым шаблонам. Здесь сталкиваются две точки зрения – автора и зрителя, и если побеждает зритель, то автору приходится уступать давлению стереотипов и создавать доступное кино, т.е. «мейнстрим». Аудитории полезно проигрывать, потому что так, она сможет увидеть текст глазами режиссера. Та же ситуация дублируется и в случае с геометрией в кадре – большая часть режиссеров работает по схемам, знакомым зрителю, не обучая его ничему [111].

Архитектурное пространство является сложной многослойной категорией, выходящей за рамки сугубо архитектурной дисциплины и включающей в себя социальные, культурные и символические аспекты; в этом контексте пространство номадов демонстрирует способность к адаптации в условиях социокультурных трансформаций.

Таким образом, методологическая база исследования визуализации архитектурного пространства в кино опирается на сочетание формального, структурного, семиотического и визуального анализа. Применение этих подходов позволяет рассматривать пространство не только как физическую данность, но и как носитель культурных, идеологических и эстетических смыслов. В условиях казахстанского контекста такой подход обеспечивает целостное понимание того, как архитектура трансформируется в киноязыке и как через визуальные образы формируется представление о пространстве, идентичности и исторической памяти.

Выводы по первому разделу

1. Архитектурное пространство, как многослойная категория, объединяющая физические, художественные и семиотические аспекты организации среды, позволяет рассматривать его как ключевой аспект при анализе кинолент. Определены его ключевые характеристики, влияющие на интерпретацию казахстанских кинолент как объекты визуально-композиционных структур и как носителя культурных, идеологических и исторических вопросов, отражающих специфику национального художественного мышления.

2. Смещение советских эстетических принципов и традиционных моделей создало сложный орнамент пространственных форм, способствующий новой самоидентификации. Тем не менее, являясь искусственным для традиционного мировосприятия, это смещение обусловило адаптацию в процессе преемственности поколений.

3. Советская идеология трансформировала национальную идентичность, предлагая универсальные основы, что особенно контрастировало в городском пространстве. Это нашло свое отражение и в национальном кинематографе, появился феномен «национальные образы, сокрытые в советском пространстве». В этой ситуации архетипы и образность стали ключевыми инструментами для создания узнаваемого национального игрового пространства.

4. Архитектурное пространство является сложной многослойной категорией, выходящей за рамки сугубо архитектурной дисциплины и включающей в себя социальные, культурные и символические аспекты; в этом контексте пространство номадов демонстрирует способность к адаптации в условиях социокультурных трансформаций.

5. В кинематографе архитектурное пространство выступает как выразительное средство, расширяющее границы киноязыка и способное отражать глубинные изменения в восприятии среды, идентичности и исторического времени.

6. Проведенный анализ позволил определить ряд методов, применимых к материалу исследования визуального пространства, используемого в казахстанском игровом кино. В разделе было обосновано, что междисциплинарная природа исследования позволяет применение формального, структурного, семиотического, визуального подходов. Данный методологический комплекс учитывает синтетическую природу кинематографа и его культурную значимость в рамках казахстанского контекста.

2 ФОРМИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАЗАХСТАНА С 1930 ДО 1991 ГОДА

Раздел посвящен исследованию эволюции пространственных моделей в архитектуре и игровом кинематографе Казахстана советского периода. В центре анализа способы визуализации пространства как ключевого инструмента репрезентации идеологии, социальной трансформации и культурной идентичности. Пространство рассматривается не как нейтральная сцена действия, а как активный носитель смыслов, формирующий коллективное восприятие времени, власти и модернизации.

На протяжении 1930-1991 годов архитектура и кино в Казахстане выполняли сходные функции – утверждали образ нового социалистического порядка. Однако формы этой репрезентации менялись. В ранний период преобладала нормативная геометрия, фронтальность, симметрия и акцент на визуальную читаемость архитектурного и социального устройства. Пространство становилось метафорой прогресса, дисциплины и коллективизма. Заимствованные визуальные коды закрепляли иерархию: от традиционного аула – к индустриальному городу, от кочевой степи – к школе, заводу, Дому культуры.

К 1960-1980-м годам начинается сложное переосмысление пространственной структуры. В архитектуре это выражается в переходе к модернистским решениям, акценту на масштаб, ритм, тектонику, пустоту. В кино – в усилении авторской позиции, появлении символического и многозначного кадра, метафоричности и внутренней композиционной свободы. Пространство утрачивает единый идеологический центр и становится ареной личных конфликтов, морального выбора, а также рефлексии по поводу самого времени и памяти.

В данном разделе прослеживается, как архитектура и кино Казахстана на протяжении шести десятилетий развивали и переопределяли визуальный язык пространства: от дисциплинарной модели соцреализма – к метафорическому, семиотически насыщенному пространству позднесоветского периода. Это движение позволяет выявить ключевые инструменты формирования визуальной реальности: архитектурные формы, композиционные приемы, монтажные решения, а также символические образы, сквозь которые пространство становится не просто формой, а способом мышления, действия и идеологического конструирования.

Цель настоящего раздела – проследить процесс формирования пространственных моделей в архитектуре и кино Казахстана советского периода, определить инструменты и принципы, общие для обеих сфер, а также проанализировать композиционные решения, которые обеспечивали визуальную и смысловую организацию пространства. Особое внимание уделяется тому, как архитектурные формы, структура кадра, монтаж, ракурс и ритм становились средствами идеологической и культурной репрезентации. Такое сопоставление позволяет выстроить междисциплинарную оптику, выявляющую параллели,

расхождения и точки пересечения между двумя визуальными языками – архитектурным и кинематографическим.

2.1 Исторические факторы и предпосылки к формированию пространственных моделей в кино Казахстана

В этом подразделе формируется теоретическая основа для анализа архитектурного и кинематографического пространства Казахстана в советский период. Его цель заключается в формировании теоретической основы для анализа архитектурного и кинематографического пространств Казахстана советского периода, выявлении закономерностей их взаимосвязи и определении особенностей трансформации общесоюзных пространственных моделей в региональном контексте. Исследование опирается на труды казахстанских архитекторов и режиссеров, рассматривающих пространство как идеологически нагруженную визуально организованную и культурно значимую структуру, ученых. Особое внимание уделяется тому, каким образом в архитектуре и кино формируются схожие пространственные модели, какие инструменты и композиционные приемы обеспечивают их визуализацию, и как через них транслируются нормативные образы общества. В данном подразделе уточняется ранее предложенный метод с учетом специфики регионального контекста: советская архитектура и кино в Казахстане не просто следовали общесоюзной модели, но трансформировали ее, адаптируя к местной культурной среде. Выделение этих принципов позволяет задать методологические ориентиры для последующего сопоставительного анализа.

Значимый вклад в осмысление архитектурных процессов советского Казахстана вносит Глаудинов Б. «Архитектура советского Казахстана» (1987), в соавторстве с Сейдалиным М.Г., Карпыковым А.С., где последовательно прослеживается становление архитектурной среды республики в контексте идеологических и типологических установок, определявших развитие пространства с 1920-х до 1980-х годов. В работе акцентируется внимание на том, что архитектура рассматривалась как средство «воспитания гражданина нового общества» и «формирования культурной среды социалистического быта» [67, с.4].

Особое внимание уделено общественным зданиям – домам культуры, театрам, гостиницам, учебным и административным объектам, которые «выражают характер эпохи, ее социальную программу, художественные устремления» [67, с.36]. Архитектура репрезентативных объектов, таких как Дворец Республики или гостиница «Казахстан», интерпретируется как пространственное воплощение идеи государства, где «масштаб, ось симметрии, использование дорогих материалов становятся носителями образа торжественности, величия и устойчивости» [67, с.42].

Авторы также отмечают стремление казахстанских архитекторов к регионализации архитектурного языка, несмотря на давление унифицирующих тенденций. Так, подчеркивается, что «введение национальных мотивов в современную архитектуру становится задачей художественного обогащения образа здания, его приближения к духовной культуре народа». Этот подход проявляется как в декоративных решениях фасадов, так и в пространственной композиции зданий, где «появляется стремление учитывать особенности рельефа, климата, локальной традиции» [67, с.87-88].

Таким образом, работа Глаудинова Б. позволяет выявить ключевые характеристики архитектуры позднесоветского Казахстана: идеологическую программность, типологическую стандартизацию, а также ограниченную, но значимую попытку формировать визуальный образ республики через обращение к локальной идентичности. Эти положения важны для анализа архитектурных пространственных моделей 1960–1991 годов, в которых формально-дисциплинарная структура сочетается с метафорическими кодами власти, прогресса и национального присутствия.

Попытки сформировать уникальный визуальный образ Республики через архитектуру прослеживаются в работах Мендикулова М.М. – одного из ведущих зодчих Казахстана середины XX века, работавших над обликом Алма-Аты и формированием архитектурной школы. Работы Мендикулова М.М. отличаются сочетанием модернистских принципов с элементами национальной выразительности, что делает их ценными для анализа в рамках визуализации пространства в архитектуре и кино Казахстана – Дворец бракосочетаний (1971), памятники-бюсты Жамбылу Ж. и Ауэзову М. и др. Мендикулов М.М. последовательно применял принципы функционализма и симметричной организации пространства, при этом стремился интегрировать элементы национальной формы – в силуэтах, орнаменте, работе с фактурой и масштабом.

Книга Мендикулова М.М. «Архитектура города Алма-Аты» (1953) служит важным источником для анализа идеологически мотивированных пространственных моделей, формировавших облик послевоенного Алматы и впоследствии оказавших влияние на визуальный язык как архитектуры, так и кинематографа [71]. Автор рассматривает архитектуру не только как функциональную дисциплину, но как носитель культурной и воспитательной функции, формирующий «гражданина социалистического города» через масштаб, композицию и ордерную систему. Это представление соответствует идее пространства как инструмента идеологической трансляции – ключевой для анализа таких объектов, как Дом дружбы и Дворец Республики, чья фронтальность, симметрия и ритмическая организация фасадов продолжают описанную Мендикуловым М.М. парадигму.

Значимой для настоящего исследования является позиция автора о необходимости соединения «советской школы» и «местных форм» в архитектуре

Алматы, что предвосхищает развитие репрезентативного синтеза, получившего выражение в позднесоветских архитектурных объектах 1970-1980-х годов. Эта идея о пространстве как визуальном посреднике между универсализмом и локальной идентичностью концептуально сближается с трансформациями кинематографического пространства, особенно в рамках перехода от нормативного к метафорическому и авторскому киноязыку, наблюдаемому в казахстанских фильмах 1970–1990-х годов.

Для нашего исследования работы Мендикулова М.М. значимы по нескольким направлениям:

1. Формирование национальной модели архитектурного пространства. Его проекты демонстрируют ранние попытки создать архитектурную идентичность, опираясь на визуальные коды казахской культуры. Это важно для сопоставления с тем, как в кинематографе визуализируются подобные элементы в построении экранного пространства.

2. Функционально-сценическая организация среды. Многие здания, спроектированные Мендикуловым М.М., обладают выразительной фронтальностью, ритмической структурой фасадов и тщательно выстроенными осевыми композициями. Эти черты важны при анализе парадного, идеологически нагруженного пространства в кино 1950-1960-х годов.

3. Градация масштабов и переходное пространство. В его работах присутствует внимание к промежуточным зонам: вестибюлям, галереям, открытым лестницам, которые могут рассматриваться как архитектурные аналоги переходных пространств в кино.

4. Архитектура как культурный текст. Как и кино, архитектура Мендикулова М.М. может быть прочитана как носитель символов, идеологических установок и коллективной памяти. Это позволяет применять к его проектам методы семиотического анализа, аналогичные тем, что используются при интерпретации пространственных решений в казахстанском кино.

Таким образом, труды Мендикулова М.М. позволяют проследить идеологические и композиционные основания для формирования позднесоветской архитектурной репрезентативности, ставшей визуальным фоном и структурным аналогом для киноязыка того же периода. Архитектурное наследие Мендикулова М.М. не только отражает идеологические и стилистические установки своего времени, но и предоставляет основу для выявления сходств и различий в пространственных моделях архитектуры и кино Казахстана. Его работы становятся примерами для анализа трансформации национального образа через архитектурную форму и ее экранное воплощение.

Вопросы архитектурного наследия, как культурного и идеологического текста, осмысливается в работах Сабитова А.Р., чьи труды акцентируют внимание на архитектуре как на форме культурной и идеологической репрезентации. По мнению исследователя, архитектура советского Казахстана выполняла не только

утилитарную, но и символическую функцию, транслируя образ государственной власти через масштаб, симметрию и пространственную иерархию. Он отмечает, что «советская архитектура стремилась зафиксировать порядок и идею будущего в геометрии пространства», создавая своего рода «визуальный сценарий власти» [62].

Одним из ключевых тезисов Сабитова А.Р. является идея перехода от универсальных модернистских форм к поиску локальной идентичности в архитектуре позднесоветского периода. В этом контексте особенно значимыми становятся объекты, сочетающие модернистские принципы с национальной орнаментикой и аллюзиями на традиционную культуру. Подобные гибридные формы Сабитов А.Р. рассматривает как «пространственные компромиссы между интернациональной идеологией и национальным самосознанием». Это положение напрямую соотносится с тенденциями в казахстанском кино того же периода, где визуальный язык стремится к символической и культурной многослойности.

Кроме того, Сабитов А.Р. подчеркивает важность типологического анализа архитектуры, предлагая рассматривать осевую, фронтальную и кластерную модели организации пространства как отражение идеологических и социальных установок эпохи. Эта классификация может быть эффективно сопоставлена с визуальными композициями в кино, в частности с тем, как в фильмах 1970–1980-х годов пространство кадра структурируется по принципу симметрии, глубины, или символической пустоты [63].

Таким образом, концептуальные положения Сабитова А.Р. позволяют расширить интерпретацию архитектурного пространства и обосновать междисциплинарный подход, в рамках которого архитектура и кино Казахстана рассматриваются как параллельные медиумы визуализации власти, идентичности и культурной трансформации.

В контексте исследования пространственных моделей в архитектуре и кино Казахстана в период 1960–1991 годов, монография Самойлова К.И. «Архитектура Казахстана XX века (Развитие архитектурно-художественных форм)» (2004) представляет собой фундаментальный труд, анализирующий эволюцию архитектурных форм в Казахстане на протяжении XX века [66]. Самойлов К.И. выделяет ключевые этапы развития архитектуры, подчеркивая влияние социально-политических и культурных факторов на формирование архитектурного облика страны. Он отмечает, что архитектура Казахстана XX века демонстрирует «образную общность с зодчеством всей страны», что объясняется особенностями организации проектирования и влиянием российских специалистов, адаптировавших новации к региональным условиям.

Особое внимание в монографии уделено анализу архитектурных объектов, таких как Дворец Республики (1970), Дом дружбы (1972) и гостиница «Казахстан» (1977), которые служат примерами репрезентативной архитектуры позднесоветского периода. Самойлов К.И. рассматривает их как «визуально-семантический ансамбль, служащий культурно-властными маркерами городской

среды Алматы 1970-х годов». Таким образом, монография Самойлова К.И. предоставляет ценный аналитический материал для понимания трансформации архитектурных форм в Казахстане, что непосредственно связано с исследованием изменений в пространственных моделях архитектуры и кино в указанный период.

Труды казахстанских архитекторов отражают процесс формирования целостного понимания пространства как части национальной идентичности, где архитектура является частью широкой системы визуальной культуры. Логичным продолжением этой системы становится киноискусство, чье теоретическое осмысление связано с вопросами пространственных моделей, эстетики и национальной специфики и лежит в основе трудов казахстанских киноведов. Таким образом, сопоставление архитектурной и кинематографической баз позволяет выявить единую парадигму визуальной репрезентации в советском Казахстане и проследить ее роль в формировании национальной пространственной модели.

Ключевые этапы становления казахского кино было описано в книге Сиранова К. «Киноискусство советского Казахстана» (1966), где автор подчеркивает, что кино отражает социалистическую трансформацию пространства в период с 1930 по 1960 годы [78]. Целью советского кинематографа было не просто фиксировать архитектурные объекты, а использовать ее символические значения – символ новой власти, прогресса и индустриализации. Несмотря на это, Сиранов К. подчеркивает ограниченность и схематичность визуализации пространства в раннем кино Казахстана. Но уже позднесоветский период отличается работой с многослойностью пространства, например в киноленте Омирбаева «Шілде» (1988) мы можем наблюдать появление трех пространств, одновременно работающих с главным героем.

Сиранов К. выделяет следующие ключевые социокультурные задачи кино и его пространства:

- идеологическая функция: кино было инструментом социалистического воспитания, фильмы формировали образ «нового человека», который был трудолюбивый и преданный партии, сюжеты часто демонстрировали борьбу с прошлыми предрассудками;

- интеграция кочевой культуры в советскую: через кино формировалась новая идентичность «казахский народ – часть большой советской семьи», демонстрировалось как казахская культура «естественно» вписывается в новый образ жизни;

- образовательный канал: школы и институты – большие темы для визуализации, как и фильмы о профессиях, строительствах, новый образ работающей женщины;

- индустриализация: демонстрация идеи прогресса – заводы, поезда, архитектуры.

Анализируя становление казахского кинематографа в советский период, Сиранов К. подчеркивает, что визуальное пространство фильмов часто строилось

как «выразитель духа эпохи, в котором среда становится частью воспитательной задачи кино» [78, с.112] Пространство в кадре – улицы, интерьеры, индустриальные и сельские пейзажи – превращались в средство формирования новой советской идентичности, визуально подчиненной идее коллективизма и прогресса. В этом контексте архитектура не играла пассивную роль, а участвовала в конструировании идеологического нарратива. Такой подход особенно прослеживается в фильмах 1960-1970-х годов, где новые урбанистические ландшафты подчеркивали модернизационный пафос, а кинематограф становился зеркалом социалистической реальности. Эти наблюдения автора актуальны для анализа архитектурных решений в казахстанском кино того периода: визуализация пространства в них выступала не просто как сценография, но как активный участник формирования идеологически заряженного образа времени.

Как подчеркивает Сиранов К., «советское кино Казахстана призвано не только изображать, но и формировать образ действительности, утверждая в массовом сознании образы порядка, созидания и героического труда» [72]. Через изображения индустриализации, новых городов, заводов, архитектуры – зрителям внушалась идея прогресса и переустройства жизни. Обращаясь к автору, мы можем сделать вывод, что архитектурное пространство репрезентовалось в том чистом виде и смысле, в котором его задумывал архитектор.

В советском игровом кино Казахстана архитектурное и визуальное пространства становятся не только местом действия, но и формой выражения идеологических установок времени. Как подчеркивает Сиранов К., «казахское кино, рожденное в условиях социалистического строительства, с первых шагов стремилось отразить не только национальные особенности, но и движение народа к «новой жизни». Это движение к «новой жизни» визуализировалось, в том числе, через трансформацию пространства в кадре: от традиционного аула к индустриальному городу, от кочевой степи – к зданию Дворца культуры или современной школе. Архитектура в кадре перестает быть нейтральной: она организует взгляд, задает иерархию и ценности. В этом контексте такие здания, как Дворец Республики в Алматы, становятся символами новой эстетики и образа будущего, закрепляя в зрительском восприятии визуальные коды власти, порядка и коллективизма. Через выбор ракурса, масштаб кадра, движение камеры и монтаж, казахстанское кино 1960-1970-х годов формировало образ архитектурного пространства как идеологически заряженного и визуально доминантного.

Говоря о «новой идентичности» казахского народа, необходимо обратиться к работам киноведа, историка и теоретика кино, Ногербека Б.Р. Одним из ключевых элементов формирования национальной идентичности в казахстанском кино, по мнению Ногербека Б.Р., становится визуальное пространство, в котором соединяются культурные коды, историческая память и фольклорные мотивы. Он подчеркивает: «Пространство кадра в казахском кино – не просто декорация, а поле культурного смысла, через которое раскрывается внутренний мир героев и дух

народа» [82, с. 47]. Особенно актуальна эта мысль в контексте диссертационного исследования, где мы затрагиваем вопрос эволюции пространства в кинематографе Казахстана и «национального» образа – от социалистического периода до наших дней.

Пространство в постсоветском кинематографе, как отмечает Ногербек Б.Р., становится более частным для персонажа и авторским по повествованию. «Современный казахский фильм часто погружен в минимализм и метафоричность, где пространство становится отражением духовного состояния героя, а не просто внешней среды» [80]. Это наблюдение напрямую связано с работами и их эстетикой Омирбаева Д. Таким образом, пространство в казахстанском кино трансформируется из идеологического инструмента в философскую категорию, где визуальное становится способом мышления.

Анализируя работу Сиранова К., мы предполагаем, что пространство до 1960 года было идеологическим и идеалистическим, а архитектура в кино несла в себе свой же код архитектурный и семантический. Но уже в 1970-е годы пространство начинает приобретать метафоричную форму и развиваться в новом русле. И если Ногербек Б. настаивает в своей работе на культурно-исторической насыщенности кадра, то Смаилова И. в монографии подчеркивает субъективность природы киноязыка [89]. Но оба автора сходятся в одном – пространство в казахском кино не нейтрально.

Пространство в казахском кино наполнено смыслом, которое может быть выражено через архитектуру, пустоту, символику фольклора. Многослойное понимание визуализации пространства помогает выявить механизмы его репрезентации. Маргулан А.Х. в своих работах отмечал глубину символических значений архитектурных объектов Казахстана. Особенно отмечая, что уже в кочевой период у казахского народа формировались устойчивые архитектурные традиции, которые были не только практичные, но и сакральные [69].

Вопрос формирования и репрезентации пространства в казахстанском кино советского периода невозможно рассматривать вне идеологического контекста, определявшего художественные стратегии, композиционные решения и образный строй визуального нарратива. Несмотря на то, что официальная история национального кинематографа отсчитывается с 1930-х годов, исследователи все чаще указывают на 1960-е как на подлинную точку отсчета национальной кинокультуры. Именно в это десятилетие, по наблюдению Лиехм М. и А., в рамках восточноевропейского кинопроцесса «появились по-настоящему оригинальные кинокультуры, настолько автономные и естественные, настолько свежие и правдивые, что пробуждали тревогу» [101]. Эта тревога отражала столкновение официального нарратива с иными, еще не артикулированными, но уже визуально ощутимыми формами мировоззрения и художественного выражения.

До «оттепели» казахстанский кинематограф оставался частью унифицированной идеологической системы, в которой пространство экрана

использовалось как инструмент визуального моделирования нормативной реальности. Особенно показательно жанровое массовое кино, функционировавшее в логике социалистического реализма. Его пространственная модель строилась на воспроизведении идеологических конструкторов: гармоничного сосуществования народов, благополучия, трудового подвига, освобожденной женщины и культурного досуга. Визуальные приемы этих фильмов заимствовались из «большого стиля» сталинской эпохи: строгая симметрия, фронтальность, осевая композиция, идеализация быта и архитектурной среды.

Формируемая таким образом «ложная реальность» становилась пространством символической регламентации, где архитектура – как часть сценографии выступала не столько фоном, сколько визуальной метафорой порядка. С другой стороны, в этих фильмах часто проступал скрытый конфликт между европеизированным культурным кодом и казахской традиционной системой координат. Этот дисбаланс обнаруживался не столько на уровне сюжета, сколько в композиционных напряжениях между персонажем, пространством и архитектурной формой [85]. Анализ киноязыка как изобразительное и повествовательное показывает, что идеологическая и авторская пространственные модели отличаются друг от друга нарративно [102].

Анализ пространственных моделей в казахстанском кино 1930-1991 годов требует двойной оптики: с одной стороны – семиотической деконструкции визуальных форм, с другой – учета идеологических механизмов, формировавших архитектурные и кинематографические образы. В последующих подразделах 2.2 и 2.3 будет рассмотрено, каким образом архитектура и кино Казахстана соответствовали или вступали в противоречие друг с другом, создавая различные модели пространства – от нормативной геометрии соцреализма до семиотически насыщенных авторских высказываний конца 1990-х годов.

В советском игровом кино Казахстана архитектурное и визуальное пространство становится не только местом действия, но и формой выражения идеологических установок времени. Как подчеркивает Сиранов К., «казахское кино, рожденное в условиях социалистического строительства, с первых шагов стремилось отразить не только национальные особенности, но и движение народа к новой жизни». В справочнике «Кино Казахстана» под редакцией Самойловой Т.К. отмечает изменения визуальной структуры, отмечая идеологические и субъективные причины [99].

Формирование пространственных моделей в казахстанском кино советского периода происходило в рамках идеологически заданной визуальной культуры, в которой пространство служило не только сценой действия, но и ключевым элементом смысловой конструкции фильма [84]. Пространство в кино того времени не отражало реальность, но активно ее конструировало, выступая как метафора нового общественного порядка. Транслировалось упорядоченное, коллективное, направленное в будущее социальное пространство, в котором архитектура – дома,

заводы, школы, Дома культуры – становилась визуальным знаком идеального социалистического общества. Таким образом, архитектурная среда не только оформляла действие, но и символизировала прогресс, дисциплину, государственную власть, создавая образ преобразуемой действительности.

Хан-Магомедов С.О. в статье «Новая форма в традиционной среде (Заметки о психологии восприятия)» отмечает: «Ни в коем случае нельзя рассматривать традиции в искусстве (овеществленные в художественных произведениях и закреплённые в представлении людей) как только нечто консервативное, мешающее движению вперед. Именно традиции, в которых накапливается опыт многих поколений, и создают тот уровень развития, с которого начинаются новаторские поиски. Но в то же время они, конечно, в той или иной степени сдерживают появление нового. Этого тоже нельзя отрицать.». [13]

Ключевую роль в формировании этого визуального кода играла институциональная база кинопроизводства. Студия «Казахфильм» стала основным центром, где складывалась эстетика казахстанского кино, формировались приемы визуализации как городского, так и сельского пространства [88]. Именно здесь работали художники-постановщики, операторы, режиссеры, создававшие образ Казахстана – его природы, архитектуры, героев и повседневной среды. Однако визуальная культура, транслируемая на экране, не была исключительно локальной. Большинство первых казахских кинематографистов получали образование в Москве или работали в тесном сотрудничестве с московскими коллегами. Это означало, что визуальный язык казахстанского кино был во многом «привнесён» из центра – с его установками на геометричность, симметрию, рациональность и идеологическую универсальность. Архитектурные формы, кадрирование, типы пространств следовали общесоюзной визуальной модели: от степной топографии и юрты кино стремительно переходило к фабрикам, широким проспектам, типовой застройке и интерьерам с признаками модернистского порядка [82, 83].

В этом контексте архитектура в кино выступала одновременно как визуальный код, как среда действия и как смысловая структура. Пространственная модель в кино никогда не бывает нейтральной, оно работает как способ организации взгляда, который уже структурирует отношение деталей друг к другу [47]. Во-первых, здания, улицы, интерьеры становились маркерами идеологических установок: например, появление Дома культуры или Дома Советов в кадре всегда читалось как знак прогресса, государственной власти, дисциплинарной системы. Во-вторых, пространство в кадре играло функциональную роль в нарративе: строительные площадки, новые школы, дороги и кварталы – не просто места действия, а визуальные образы формирования «новой жизни». В-третьих, композиционные приемы, используемые в фильмах, – прямые улицы, симметричные фасады, ритмичная структура планов – воспроизводили те же принципы, что и архитектура советского модернизма: порядок, рациональность, контроль. Кино не только показывало архитектуру, но превращало ее в активного участника повествования.

Таким образом, визуальное пространство в фильмах не было нейтральной средой – оно становилось метафорическим: школа означала знание и социализацию, улица – путь к коллективному будущему, завод – образ труда как высшей социальной ценности. Эта репрезентация пространства как смысловой категории сближает кино и архитектуру советского Казахстана: обе сферы создавали не отражение, а нормативную модель реальности. Визуальные стратегии кинематографа позволяли не только утверждать идеологический порядок, но и наделять архитектурные элементы дополнительными символическими значениями.

Именно эта особенность позволяет говорить о кино как о важнейшем медиуме визуализации пространства в Казахстане. В нем архитектура перестает быть фоном и становится частью риторики, способом оформления национального проекта. Этот аспект будет рассмотрен в следующих параграфах через анализ пространственных решений в кино и архитектуре Казахстана 1930-1991 годов: от раннего соцреализма до авторского кино 1960-х-1980-х годов, от нормативных образов до появления семиотически насыщенных структур.

2.2 Формирование национальных и идеологических пространственных моделей в кино Казахстана (1930-1960 гг.)

В данном разделе проводится компаративный анализ пространственных моделей, использованных в архитектуре и игровом кинематографе Казахстана в период 1930-1960-х годов. Это время характеризуется формированием культурной и визуальной среды в условиях доминирования чужой идентичности и сильного идеологического давления. Архитектура и кино выступали как инструменты трансляции государственной власти и символического порядка, подчеркивая величие, стабильность и централизованную структуру. Традиционные казахские образы и ценности адаптировались к новой социокультурной парадигме, часто теряя самостоятельность, но все же продолжая присутствовать в виде закодированных элементов. Визуальные параллели между архитектурой и кино проявляются как на уровне композиции пространства, так и в использовании сходных инструментов репрезентации – симметрии, монументальности, акцентирования на вертикали и централизованной перспективе. Целью данного подраздела является выявление основных инструментов формирования экранного пространства в кино Казахстана этого периода, а также определение типов применяемых пространственных моделей и причин, по которым они не отражали национальную идентичность.

Таблица 6 – Компаративный анализ пространственных моделей в архитектуре и кинематографе Казахстана, 1930-1960 годы

Визуализация пространства в архитектуре	Пространство в архитектуре	Общие харатетистики	Пространство в кино	Визуализация пространства
1930-е годы				
Простота, функциональность акцент на индустриализацию. Прямые линии, отсутствие декора.	Конструктивизм. Пространство идеологическое.	Идеология прогресса, культ труда, ориентация на коллектив. Идеология «нового человека». Пространство идеологическое	Идеологическое, реалистичное, документальное.	Пространство подчеркивает труд, движение вперед. Стил – хроникальный, социально ориентированный.
 Дом правительства (1931) Алматы	 Дом связи (1934) Алматы		 Амангельды (1938) Левин М.	
1940-1950 годы				
Монументальные формы, ордерные элементы, декор, репрезентация власти.	Сталинский ампи́р. Пространство централизованное, символическое.	Идеологическая нагрузка, репрезентация советского порядка, культ центра.	Идеологическое, героическое.	Пространство часто театрализовано, символизирует величие и власть.

				
<p>Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая (1941) Алматы</p>	<p>Национальная академия наук Казахстана (1946) Алматы</p>		<p>Наш милый доктор (1957) Айманов Ш.</p>	<p>Ботагоз (1958) Арон Е.</p>
1960-е годы				
<p>Простота форм, открытость пространства, минимализм, отказ от избыточного декора.</p>	<p>Модернизм. Пространство функциональное.</p>		<p>Экспериментальное, психологическое.</p>	<p>Пространство обретает многозначность, отражая внутренний мир героя.</p>
		<p>Деконструкция репрезентации, поиск нового языка, человек в центре.</p>		
<p>Гостиница Алма-Ата (1967) Алматы</p>	<p>Кинотеатр Арман (1968) Алматы</p>		<p>Меня зовут Кожа (1963) Карсакбаев А.</p>	<p>Ангел в тибетейке (1969) Айманов Ш.</p>

Приведенные данные в таблице 6 позволяют нам сделать более подробный анализ пространства в архитектуре и кино Казахстана в период с 1931 по 1970-е годы. Простота формы и функциональность – акцент конструктивизма 1930-х годов. Ключевыми примерами конструктивизма в архитектуре Казахстана является здания Дома правительства (1931) Алматы, спроектированного Гинзбургом М. и Дома Связи (1934) Гинзбургом М., Милинис Ф. – функциональные, рациональные, подчиненные идеологической программы модернизации.

Архитектонически оба здания подчинены логике простых объемов, горизонтальной композиции и отказа от декоративной избыточности. В них воплощается установка на функциональность и визуальную ясность: ленточное остекление, плоские фасады, подчеркнутая структура. Архитектурное пространство здесь – открытое, прозрачное, подчеркивающее идею доступной, «новой» власти. Форма здания подчинена функции, а не декоративному эффекту, что соответствует лозунгу времени: «форма следует за функцией». Как отмечает Хан-Магомедов С.О. в своей книге «Архитектура советского авангарда», конструктивизм стремится к ясной организационной структуре объема, где функциональная схема становилась определяющей формообразующей силой. Архитектура должна демонстрировать рациональность и социальную эффективность, а не декоративную выразительность. [14]

Функционально здания решают задачи управления и коммуникации – власть (Дом Правительства) и связь (Дом Связи) становятся не только институциональными структурами, но и носителями новой пространственной логики: организованной, производственной, системной. Семиотически оба здания читаются как знаки модернистского прорыва: отказ от историзма символизирует разрыв с дореволюционным прошлым. Это утопическое пространство, где архитектура становится «машиной для власти» – как писал сам Гинзбург [68].

В отличие от более позднего сталинского ампира, здесь отсутствует эмоциональная напряженность, иерархия и избыточная монументальность. Пространство не давит, а формирует – дисциплинирует через функциональность. Пространство Дома правительства – идеологическое и утопическое. Оно создает модель будущего общества – рационального, дисциплинированного, продуктивного. Несмотря на некоторую нейтральность, это пространство глубоко нормативное: оно формирует поведенческий сценарий (работа, движение, подчинение структуре). Связь с кино очевидна: в фильмах 1930-х годов, таких как «Амангельды» (1938), мы видим аналогичный подход – пространство кадра подчинено смысловой ясности, бинарным оппозициям: народ/угнетатель, старое/новое и идеологической линейности. Как и архитектура, кинематограф начинает говорить языком структур и систем, выстраивая символическое пространство власти и будущего.

Пространство в фильме организовано театрально и фронтально – персонажи часто выстраиваются в композиции, подчиненные центру кадра, создавая чувство симметрии и порядка. Камера фиксирует архитектурные и природные фоны как символические: горы – как непреодолимая стихия, а юрты – как знак традиции. В городской среде пространство становится подчеркнуто геометричным, массивным, масштабным – символизируя мощь государства. Интерьеры бедны деталями и идеологически «чисты»: важна не предметная среда, а фигуры героев. Пространство упрощено ради акцента на действии героев. Пространство в кино не отражение реальности, а система смыслов, пространство кадров всегда

организовано режиссеров так, чтобы нести идею, а время и пространство становятся ритмом и логикой [52]. Пространство в «Амангельды» выполняет функцию визуализации новой идеологии:

- простор степи = свобода, народ, справедливость;
- узкие интерьеры и официальные здания = гнет имперской власти;
- высота, монументальность = приближение к новой власти, к революции.

Таким образом, каждое пространство кодирует бинарную оппозицию: старое/новое, народ/угнетатель, хаос/порядок. Это пространство не реалистично, а символично и риторично – оно утверждает смысл, не исследует его. Пространство служит утверждению революционной мифологии:

- герой из «традиционного» пространства постепенно осваивает «городское» – от «дикой» свободы к организованному социалистическому порядку;
- переходные пространства – лестницы и площади, играют роль семантического ударения визуального нарратива в качестве усиления пафоса и героизма;

Фильм «Амангельды» и Дом правительства Гинзбурга создают разные пространственные модели, но обе глубоко идеологизированные: Дом правительства (1931) транслирует власть через новую, рациональную и функциональную форму зданий; «Амангельды» строит новую власть через риторику героизма, где пространство – это метафора борьбы. Вместе они демонстрируют, как архитектура и кино 1930–х годов работали как синхронные инструменты пространственной пропаганды, но делали это разными методами: архитектура – через форму, кино – через нарратив и кадр [61].

Архитектура 1940-х годов в Казахстане демонстрирует поворот от конструктивистской рациональности к сталинскому ампиру – пространству торжественному, иерархичному и репрезентативному. Казахский театр оперы и балета им. Абая и Национальная академия наук Казахстана – репрезентативные объекты этой эпохи. Оба здания представляют собой слияние классических ордерных систем с «национальным орнаментом». В Театре – колоннады, лестницы, фронтоны сочетаются с казахскими декоративными элементами. В Академии наук – более сдержанный, но все еще монументальный язык.

Пространство организовано иерархически: главный вход, вестибюль, залы – все подчинено идее торжественного прохождения, подчеркивая институциональность и государственную значимость.

Это уже не утопическое, а ритуальное пространство. Архитектура говорит на языке власти, централизма и культурной «цивилизации» народа. Нация визуализируется в пространстве как часть социалистической семьи: театр – храм культуры, утверждающий новую национальную идентичность через форму имперского центра; Академия наук – символ власти знания, опирающейся на «научно оформленную» традицию. Это идеологическое пространство,

ориентированное на вертикаль: эстетическую, властную, смысловую. В нем нет места эксперименту – все подчинено логике репрезентации [112].

Фильмы конца 1950-х годов в Казахстане отражают переходный этап – между патетическим пространством сталинской эпохи и зарождающимся более реалистичным и психологически ориентированным кинематографом оттепели. Визуальный язык этих фильмов сохраняет архитектурные и идеологические коды предыдущего десятилетия, но при этом начинает демонстрировать первые признаки трансформации. В фильмах «Наш милый доктор» (1957) Айманова Ш. и «Ботагоз» (1958) Арона Е. мы наблюдаем схожую пространственную организацию: герои перемещаются внутри четко структурированных, визуально организованных локаций – административные здания, аудитории, парадные лестницы, широкие проспекты. Пространства съемки упорядочены и симметричны, соответствуют официальному стилю кино 1940–1950-х годов [113].

Интерьеры светлые и просторные, оформленные по образцу «образцового советского быта». Экстерьеры – это часто масштабные, репрезентативные архитектурные фоны, близких по эстетике Академии или Театру. Пространство фильмов продолжает транслировать идеологию коллективного, подчеркивая роль государства и общественного блага. Образы врачей, ученых, учителей – все это представители новой советской интеллигенции, чья деятельность связана с пространствами власти, науки и культуры. Что в своей работе подчеркивал Сиранов К.: советское кино несет функцию обучения и ознакомления с широким спектром новых профессий и возможностей советского государства.

В «Ботагоз» добавляется национальный компонент, но он встроен в общую идеологическую структуру: героиня, проходящая путь от народной среды к образованию, воплощает тезис об интеграции национального в советское. Это повторяет риторику архитектуры Театра и Академии – казахские элементы встраиваются в советскую структуру. Это институциональное и идеологическое пространство, воспроизводящее представления о порядке, стабильности и прогрессе. В обоих фильмах оно работает не как нейтральное пространство более раннего периода, а как семиотически нагруженная среда, формирующая героев и подтверждающая правильность их пути [114].

Пространственные модели, заданные архитектурой города, находят продолжение в визуальном языке кино. Архитектура в этот период не выражает собственную автономию, но становится медиатором идеологии – формой, в которую закодированы властные и символические значения. Как отмечает Рескин Дж., архитектура никогда не сводится лишь к построению. Функциональных форм – она транслирует ценности эпохи и воздействует на человека через «дух» пространства, где здания несут «нравственный и эмоциональный смысл», формируя отношение общества к самому себе и миру [17].

Она структурирует кинематографическое пространство, направляя движение героев и формируя логическую рамку повествования.

Гостиница «Алма-Ата» (1968) – пример позднесоветского модернизма, отражающий принципы «нового центра» Алматы и идеологию эпохи. Шестнадцатизэтажный объем с горизонтальной доминантой структурирует городское пространство и выражает эстетику интернационального стиля: симметрия, вытянутость, стекло, светлый камень и алюминий подчеркивают технологичность и прогресс. Вертикальное зонирование – от публичного внизу к приватному наверху – организует потоки иерархично и функционально. Как «витрина» советской модернизации, гостиница обслуживала элиту и иностранцев, сочетая универсальную форму с локальными мотивами в интерьере [64]. Таким образом, здание отражает переход к открытому, технологичному и идеологически заряженному пространству, где архитектура служит медиатором между государственной репрезентацией и повседневностью – ключевой характеристикой рассматриваемой в диссертации пространственной модели. Как подчеркивал Гинзбург М. в работе «Ритм в архитектуре», архитектурная форма, в первую очередь, раскрывается через организацию ритмов – чередований, направлений и пауз, которые структурируют движение человека и задают порядок. Ритм не украшение, а принцип пространства, где форма следует за функцией. [18].

Таким образом, гостиница «Алма-Ата» не только задавала новый масштаб архитектуры советского Алматы, но и становилась пространственным медиатором между идеологией, повседневностью и эстетикой времени. Архитектура оттепели в Казахстане формирует новую пространственную модель, противоположную сталинской: от замкнутых, иерархичных и монументальных форм – к открытому, легкому, функциональному пространству. Это модель прозрачности, движения и урбанистической включенности. Она ориентирована не на статичное представительство, а на взаимодействие, поток и мобильность. Как отмечает Палласмаа Ю., архитектура должна восприниматься не как отдельная форма в пространстве, а как пространство человеческого опыта, через тело, движение, опыт. Когда архитектура становится ориентированной на взаимодействие, оно перестает быть репрезентацией и становится в среду [19]. Такую позицию разделяет и Чуми Б., который указывает, что пространство становится значимым в момент действия, а архитектуру невозможно свести к форме, она проявляется через пересечение человека и структуры. Архитектура 1960-1970-х годов, как и кинематограф этого периода, формирует модель, где на первый план выходят динамика, восприятие и опыт [22].

Такая пространственная трансформация проявляется не только в знаковых административных или гостиничных объектах, но и в архитектуре повседневной массовой культуры. Кинотеатр «Арман», построенный в 1960-е годы в Алматы, становится наглядным примером того, как принципы открытости, функциональности и идеологической репрезентации внедряются в общественные пространства, ориентированные на широкий зрительский опыт.

Кинотеатр «Арман», построенный в 1960-е в Алматы, воплощает новую пространственную модель советского модернизма – открытую, прозрачную, функциональную. Простая геометрия, прямые линии, стеклянный фасад подчеркивают идею визуальной доступности городской среды. Внутренняя организация подчеркивает поток и разделение функций: от публичных зон к зрительскому залу. Это пространство не только массового досуга, но и коллективного восприятия, где архитектура работает как медиатор между идеологией и повседневностью, транслируя образ доступной и модернизированной социалистической культуры.

Пространственная модель гостиницы «Алма-Ата» и кинотеатра «Арман» демонстрирует сочетание интернационального стиля, характерного для советской архитектуры того времени, и национальных элементов, призванных подчеркнуть локальную идентичность. Эта модель основывается на идеологической символике, ориентированной на прогресс, доступность и открытость для внешнего мира, а также на функциональном зонировании, обеспечивающем удобство и управление потоками людей.

Таким образом, архитектурное пространство того периода было глубоко символично и четко привязано к идеологическим задачам – отражение мощи Советского Союза, его модернизации и стремления к внутренней и внешней открытости. Пространственные модели формируются на пересечении временных, культурных, географических и перцептивных факторов. Норберг-Шульц К. подчеркивает значимость места, Гинзбург М. акцентирует внимание на ритме, Чуми Б. связывает архитектуру с событием. Это говорит нам о том, что архитектура, как совокупность символов и знаков, живет «двойной семиотической жизнью», где с одной стороны она моделирует пространство, с другой моделируется человеком [25].

В 1960-е годы в казахстанском кинематографе наблюдается сдвиг от идеологически репрезентативного к более реалистичному, подвижному и личностному пространству. Фильм «Меня зовут Кожа» (1963) Карсакбаева А. предлагает новую форму кинематографического пространства, основанного на индивидуальном восприятии и взаимодействии героя с окружающей средой. Пространство кадра строится на основе сельской инфраструктуры: школы, дороги, дома учителя. Архитектоника сцены открыта, кадры полны воздуха и движения. Пространство теряет тяжеловесность идеологического кода и начинает выступать как маршрут личности, отражающий эмоциональное и ментальное состояние героя.

Фильм «Ангел в тубетейке» (1968) Айманов Ш. переносит акцент на городское пространство Алматы. Камера фиксирует новые жилые массивы, улицы, элементы городской инфраструктуры. Архитектурная среда – как, например, облик гостиницы «Алма-Ата» или кинотеатра «Арман» – теряет парадность и становится частью обыденной жизни. Пространство кадра лишено жесткой симметрии; оно открыто к случайности, диалогу, личной инициативе персонажа. Таким образом,

архитектура города в кадре уже не доминирует над героем, а становится фоном повседневности, местом возможностей, а не ограничений. Согласно исследованию казахского профессора Мукушевой Н., 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» [87].

Оба фильма демонстрируют изменение парадигмы: от идеологического и репрезентативного пространства – к пространству детского восприятия, личной инициативы и индивидуального маршрута. Это особенно ярко соотносится с архитектурными тенденциями 1960-х годов, когда проекты жилых и общественных зданий стали выражением модернизации и повседневности.

Таким образом, конец 1960-х годов становится переходным моментом, когда как в кино, так и в архитектуре фиксируются попытки выйти за пределы унифицированного идеологического образа и создать новую семиотику обыденного. Это открывает путь к анализу пространств 1970-х годов, где архитектура вновь обретает парадную репрезентативность, но уже в рамках иного политико-эстетического контекста.

Эта пространственная модель находит отражение и в кинематографе. В фильмах «Меня зовут Кожа» (1963) и «Ангел в тюбетейке» (1968) советское пространство предстает как открытая, динамичная сцена повседневности – дети свободно перемещаются по улицам, площадям, школьным дворам, и даже кинотеатр становится частью их маршрута. Как и архитектура кинотеатра «Арман», эти фильмы демонстрируют отход от иерархичной системы к пространству взаимодействия, движения, человеческого масштаба. Город больше не фон для парадов – он становится полем личных историй и живого опыта.

И архитектура, и кино 1960-х годов в Казахстане демонстрируют переход к новой пространственной модели – от иерархичной, замкнутой, идеологически нагруженной системы к открытому, функциональному и человекоцентричному пространству. Гостиница «Алма-Ата» и кинотеатр «Арман» формируют архитектурную ткань модернизирующегося города: они символизируют движение, прозрачность, включенность в городской поток. В то же время фильмы «Меня зовут Кожа» и «Ангел в тюбетейке» переносят эти принципы в визуальный язык кино, в котором городское пространство осваивается через детское восприятие, повседневные маршруты и живую спонтанность. Общее между ними – ориентация на новое общественное взаимодействие, легкость, доступность. Различие же – в масштабе: архитектура фиксирует пространственную модель институционально, «в камне», тогда как кино исследует ее в динамике, через движение персонажа и живой ритм городской жизни [115].

В результате проведенного анализа можно заключить, что архитектурное пространство Казахстана в 1930-1960-е годы прошло трансформацию от идеологически мобилизующей среды конструктивизма к репрезентативной сценографии сталинского ампира и далее – к стандартизированным и рационализированным структурам периода оттепели. Каждому из периодов соответствует определенная пространственная модель: в 1930-е годы пространство носит мобилизационно-утопический характер и служит средством формирования нового коллективного быта; в 1940–1950-е – репрезентативно-декоративное, с доминированием архитектурного образа как инструмента прославления идеала; в 1960-е годы – функционально-унифицированное, отражающее принципы индустриализации, типизации и массового строительства [31].

На протяжении всех трех этапов сохраняется ряд архитектурных инструментов, которые впоследствии получают отражение в визуальном языке кино. К ним относятся: монументальность и симметрия как носители символического порядка; работа с перспективой – через иерархию объемов и глубину кадра; ритмическая организация и модульность, особенно ярко выраженные в архитектуре и визуальном ряде 1960-х годов. Эти инструменты формируют общее ощущение пространства как идеологически заряженного и социально организованного конструкта, одновременно действующего в архитектуре и кинематографе.

Таким образом, выявление параллелей между архитектурными этапами и средствами визуализации в кино позволяет не только проследить эволюцию пространственного мышления, но и обозначить методологическую рамку для анализа постсоветского периода. В дальнейшем исследование будет опираться на три ключевые модели пространства: архитектурную, как материальную, геометрическую, как визуально-композиционную, и семиотическую, так как модели, будучи сформированными в советский период, получают иное развитие в визуальной культуре независимого Казахстана.

2.3 Формирование национальных и идеологических пространственных моделей в кино Казахстана (1960-1991 гг.)

В данном разделе компаративный анализ посвящен пространственным моделям, проявившимся в архитектуре и игровом кинематографе Казахстана в период с 1970 по 1991 год. В центре внимания – постепенная эволюция представлений о пространстве: от все еще сохраняющейся идеологической модели к метафорическому прочтению в 1970-1980-е годы и, наконец, к формированию символических и семиотических пространств в 1980-1991 годах. В кино это движение тесно связано с появлением Новой казахской волны, в которой режиссеры начинают отказываться от внешней идеологической заданности в пользу авторских интерпретаций и обращения к архетипам национальной культуры. Параллельно в архитектуре усиливается символическая и

художественная составляющая, все чаще проявляется индивидуальный стиль автора и поиск национальной выразительности. Целью данного раздела является выявление визуальных и смысловых инструментов в архитектуре и кино, которые обеспечивают переход пространства от идеологической модели к национально-ориентированной, а также каким образом это отражает изменение культурной и политической повестки конца советского периода.

Таблица 7 – Компаративный анализ пространственных моделей в архитектуре и кинематографе Казахстана, 1970-1991 годы

Визуализация пространства в архитектуре	Пространств о в архитектуре	Общие характеристики	Пространств о в кино	Визуализация пространства
1970-1980 гг.				
Советский модернизм с элементами брутализма.	Геометризация форм, крупные общественные здания, ориентация на масштаб и строгость, декоративные элементы с этническими мотивами.	Пространство унифицированное, подчинено государственной идеологии, но появляется стремление к символизму и эстетике.	Пространство становится метафорическим, появляются символические пейзажи, отсылка к эпосу и мифам.	Панорамные планы, статичные кадры, работа с природным ландшафтом, композиции символические.
				
Дворец Республики, 1970, Алматы	Дом дружбы, 1979, Алматы	Кыз Жибек, 1972	Конец Атамана, 1973	
1980-1991 гг.				
Поздний модернизм, переход к	Эксперименты с пластикой формы,	Пространство становится экзистенциальным,	Пространство внешне гармоничное, но внутренне	Субъективная камера, длинные планы, работа

индивидуализму.	внедрение национально го орнамента, учет контекста местности.	личностным, рефлексивным, внутренняя драматургия среды.	расколотое между идеологией и личным переживание м.	с пустым пространство м, контраст света и тени, символика ландшафта.
 <p>Гостиница Казахстан, 1977, Алматы</p>	 <p>Аппаратно–студийный комплекс, 1983, Алматы</p>		 <p>Шильде Дарежан Омирбаев</p>	Шілде, 1988

Представленная таблица 7 демонстрирует как типологическое сходство, так и индивидуальные черты пространственных моделей в архитектуре и кино соответствующего периода. Очевидна согласованность семантических кодов, несмотря на медийную разницу: принципы организации пространства, используемые в архитектуре, находят параллели в визуальном языке кинематографа. Это подтверждает применимость единого аналитического инструментария и обоснованность междисциплинарного подхода в исследовании визуализации пространства. Период с 1970 по 1991 год стал важным этапом в эволюции архитектурного и кинематографического пространств в Казахстане. Завершение процесса индустриализации, формирование новых городских центров и стремление к репрезентации советской идентичности через монументальные формы отразились как в архитектурной практике, так и в визуальном языке кино. В отличие от раннесоветского рационализма и функциональности, пространство 1970-1980-х годов приобретает черты идеологически нагруженной выразительности: архитектура все чаще становится средством демонстрации политической стабильности и культурного могущества, а кино, используя этот архитектурный фон, начинает глубже рефлексировать о внутреннем состоянии личности, ее отчужденности и поиске идентичности в стандартизированном городском ландшафте. Эти изменения прослеживаются как в структуре пространства, так и в характере его восприятия, что особенно заметно при анализе ключевых архитектурных объектов и кинофильмов эпохи.

Одним из выразительных примеров архитектуры позднесоветского периода является Дворец Республики в Алматы, спроектированный Алле В.Ю., Кимом В.Н., Ратушным Ю.Г., Рипинским Н.И., Соколовым А.Г. и Ухоботовым Л.Л. В архитектурном образе здания можно проследить наличие метафорических и

аллюзивных элементов, соотносимых как с локальным контекстом, например, образы некрополей Мангистау, так и с глобальными архитектурными сооружениями – в частности, с административным комплексом в индийском городе Чандигарх, созданным под руководством Ле Корбюзье. Эти параллели визуально и концептуально раскрываются в фасадных решениях и в выразительном «парящем» своде здания, одним из немногих оригинальных элементов, сохранившихся после реконструкции.

Архитектонический код здания опирается на принципы монументальности и рационального модернизма. Масштабные объемы, вытянутые горизонталь, подчеркнутая симметрия и строгость геометрических форм служат передаче идеи стабильности и государственной значимости [116]. Пространство организовано по осевому принципу: от центрального входа зритель постепенно вовлекается в систему залов, фойе и лестничных пролетов, формирующих единое направленное движение – своего рода ритуал входа. Используемые материалы, мрамор, стекло, металл, не только подчеркивают статусность объекта, но и создают ощущение «официальной эстетики». Внутреннее пространство зонировано: масштабные залы и холлы с открытой планировкой подчеркивают публичность и торжественность. Структура интерьера ориентирована на зрелищность, демонстрацию, коллективное участие, а не на приватность или функциональную гибкость.

Сочетания классических и модернистских приемов делают пространство Дворца уникальным – с одной стороны, колонны, арки и мозаика создают аллюзию на традиционные дворцовые формы, с другой – упрощенные объемы и отказ от декора указывают на принадлежность к модернистской парадигме. Таким образом, здание конструирует образ идеологически значимого центра, в котором национальное и интернациональное, традиционное и современное сочетаются в унифицированной репрезентативной форме.

Дворец Республики в Алматы представляет собой идеологически маркированное, монументальное пространство, в котором архитектура функционирует как инструмент визуальной репрезентации государственной власти и культурному росту населения. Пространственная модель здания строится на симметрии, фронтальности, масштабе и осевой организации. Архитектонические решения – внушительные объемы, «парящий» свод, масштабные лестничные пространства, а также использование дорогостоящих материалов и национальных орнаментов, формируют образ официального, ритуализированного пространства. Это не только культурный центр, но и символический маркер позднесоветской идеологии, где архитектура становится частью визуального языка власти.

Аналогичные пространственные и семантические характеристики прослеживаются в архитектуре Дома Дружбы в Алматы, построенного в 1979 году, спроектированным Сейдалиным Р.А. и Тимченко Л.А., что позволяет говорить о тиражировании модели идеологически репрезентативного пространства в позднесоветский период. Дом Дружбы представляет собой репрезентативное

публичное здание, в архитектуре которого проявляются устойчивые модели позднесоветского символического пространства. Архитектонический код здания строится на использовании строгой симметрии, масштабности и геометризации объемов. Форма подчинена фронтальной композиции, с четко выделенным центральным входом и ритмически организованным фасадом. Карнизная линия визуально отделяет верхний «парящий» объем, усиливая монументальность и подчеркивая символическую значимость здания. Пространственная организация фасада – с крупными остеклениями и вертикальными членениями – визуально отсылает к решениям, использованным в Дворце Республики, при этом сохраняется более сдержанный, рационализированный облик. Архитектура подчинена задаче представления единства, открытости и участия – как формы визуального сценария интернационализма. Просторные холлы и открытые лестничные марши обеспечивают потоковое восприятие, подчеркивая коллективный характер пребывания.

Метафора межнационального согласия и единства заключена в отказе от национального декора в пользу универсального модернистского языка, что становится визуальным эквивалентом официального дискурса о дружбе народов. Язык кино – это синтез кадра, монтажа и звука; именно через этот синтез формируются эмоциональная атмосфера и смысловая структура фильма [90]. При этом отсутствие этнографических деталей контрастирует с рядом зданий того же периода, где национальные мотивы все еще сохраняются как элементы идеологического нарратива.

Дом Дружбы представляет собой пространственную модель символического публичного здания, формируемого в логике позднесоветской репрезентативности. Это монументальное, идеологическое пространство, организованное с помощью таких архитектурных инструментов, как симметрия, масштаб, ритмическая структура фасада, «парящий» объем, акцент на осевое восприятие и фронтальность. Визуальные и композиционные решения здания совпадают с архитектурой Дворца Республики, демонстрируя устойчивость модели парадного, фронтального пространства, где архитектура выступает медиатором официальной риторики и визуальным носителем государственных смыслов.

Сравнительный анализ Дворца Республики и Дома Дружбы, как показательных архитектурных объектов своего времени, позволяет проследить, каким образом формируются различные пространственные модели в рамках советской и традиционной культурных парадигм. Мы наблюдаем устойчивую модель монументального, идеологически нагруженного пространства, организованного с помощью таких инструментов, как симметрия, масштаб, фронтальность и осевая композиция. Эти приемы визуализации власти и порядка повторяются в архитектуре обеих построек, демонстрируя типологическую преемственность. В кинематографе Казахстана этого периода проявляются другие характеристики пространственных моделей, в фильме «Кыз Жибек» пространство

степи создает мифопоэтическое представление о мире, в котором природная открытость и символическая пустота становятся носителями коллективной идентичности.

В противоположность архитектурной модели, репрезентирующей власть и порядок через монументальность и симметрию, фильм «Кыз Жибек» предлагает иную пространственную логику – основанную на природной открытости, сакральной наполненности и мифопоэтической структуре.

Фильм «Кыз Жибек» (1972) Ходжикова С. демонстрирует иную пространственную модель по сравнению с позднесоветскими архитектурными объектами. Здесь пространство степи выступает не просто природным фоном, но ключевым визуальным и смысловым компонентом киноповествования. Через степь как архетипическую форму пространства формируется мифопоэтическое представление о мире, соотносимое с традиционной казахской культурой и коллективной идентичностью. Модель пространства в фильме можно охарактеризовать как сакральную и архаическую. Пространство не подчинено линейной логике действия, оно определяет ритм повествования, замедляет его, структурирует через чередование пустоты и событий. Степь символически выступает как «поле бытия», в котором разворачиваются ритуальные, судьбоносные события. Пустое пространство, визуально оформлено протяженными планами и низким горизонтом и несет в себе не отсутствие, а наполненность – сакральное значение, связь с родом, природой, предками. Исследования древних и средневековых поселений на территории Казахстана показывают, что традиционные жилища и аулы формировались в тесной взаимосвязи с природой, социальными и культурными практиками. Юрта является оптимальной формой отражения адаптации к степным условиям и иерархии [70].

Визуализация пространственной модели осуществляется с использованием следующих кинематографических инструментов: широкоформатные кадры, длительные неподвижные планы, панорамная съемка, съемка с нижней точки, подчеркивающая масштаб и мощь природы. Визуальный акцент на горизонте и открытых пространствах создает эффект медитативной, ритуальной атмосферы. Предметно–пространственные элементы: юрты, тканые перегородки, ритуальные предметы, вписаны в пространство органично и неразрывно связаны с природной средой, в отличие от институциональной архитектуры городов.

«Кыз Жибек» формирует пространственную модель, противоположную идеологически маркированным фронтальным пространствам советской архитектуры. Если архитектура Дворца Республики или Дома дружбы воспроизводит вертикаль власти, симметрию и репрезентативность, то визуальный строй «Кыз Жибек» раскрывает горизонталь, ритуальность и цикличность как основу восприятия пространства. Это сакрализованное, мифологизированное кинопространство, в котором субъект не доминирует над средой, а пребывает в ней как часть целостной системы координат традиционного мира. В свою очередь

пространство Айманова Ш. в киноленте «Конец атамана» (1973) является идеологически насыщенным, структурированным и двойственным: хаос и порядок, периферия и центр, дикость и цивилизация. Это пространство не стремится показать этнокультурную или мифопоэтическую модель мира, как в «Кыз Жибек», а политическую и геополитическую. Визуализация пространства здесь подчинена задаче формирования образа советского героя в конфликте с враждебной, фрагментированной и агрессивной средой.

Пространственная модель фильма идеологическая. Она строится на контрастах между советским пространством: организованным и прогрессивным, и не-совестким: хаотичным. Это не просто ситуационное противопоставление, но и семантическое: через пространство создается нарратив власти, контроля и идеологической правоты. Инструменты визуализации включают использование диагональных ракурсов, крупные планы, акцент на интерьеры и архитектурные детали, указывающие на принадлежность к определенному социальному или политическому лагерю. Пространства съемок строго функциональны: кабинеты, коридоры, здания штабов, вокзалы – как символ института власти и стратегии.

Архитектурные пространства в фильме «Конец Атамана» играют роль самих себя, не стремясь показать внутренний мир главного героя, а само пространство симметричное, жесткое, массивное и геометрически выверенное. Это перекликается с позднесоветской архитектурой и создает пространство, где риторика власти остается наиболее активной.

Таким образом, «Конец атамана» использует пространство как идеологический инструмент. Оно подчинено задачам демонстрации силы, порядка, борьбы с хаосом. В отличие от «Кыз Жибек», где пространство наполнено символами рода и природы, здесь оно жестко структурировано и репрезентирует государственный порядок. Это монументальное кинопространство, в котором человек существует в системе координат, задаваемой идеологией.

Параллельные процессы наблюдаются и в архитектуре, где пространственные формы становятся выразителями идеологических и культурных кодов, как это ярко демонстрирует гостиница «Казахстан» – объект, сочетающий репрезентативность власти с элементами национальной идентичности. Гостиница «Казахстан», спроектированная Ратушным Ю.Г., Ухоботовым Л.Л. и Деевым А.К., представляет собой репрезентативный пример архитектуры позднесоветского модернизма, в котором соединяются идеологическая функция и элементы национальной идентичности. В рамках дискурса о пространственных моделях этот объект занимает особое положение как архитектурная форма, одновременно отражающая властные установки, культурную политику и визуальную эстетику эпохи.

Структура здания строится на принципах симметрии, вертикальной доминанты и ритмической фасадной организации. Вертикаль как композиционный вектор играет роль не только пространственного ориентирования, но и символической оси, выражающей устремленность к прогрессу. Симметричное основание с

подчеркнутым входом, стилобатной частью и повторяющимся модулем оконных проемов формирует устойчивую визуальную ритмику, соотносимую с идеей порядка и централизации. Использование криволинейного плана придает зданию тектоническую пластичность и подчеркивает адаптивность к природному ландшафту, что важно в контексте пространственного взаимодействия архитектуры и среды.

Здание обслуживало партийную номенклатуру, иностранных делегатов и туристические потоки, что отразилось в строго иерархической организации внутреннего пространства. Нижние этажи отведены под общественные и административные функции, верхние – под номера повышенной комфортности и смотровые площадки. Отделочные материалы: мрамор, латунь, хрусталь, подчеркивают статусность и церемониальный характер объекта, формируя образ торжественного, институционального пространства.

Гостиница «Казахстан» функционирует как пространственный медиатор между советским модернизмом и локальной культурной идентичностью. Название объекта и элементы национального декора визуально кодируют принадлежность здания к пространству союзной республики, встраивая его в официальный нарратив культурной самобытности в рамках идеологической унификации. Высотность становится не только инженерной, но и символической характеристикой, отражающей модернизационную повестку позднесоветского времени и визуализируя вертикаль власти.

Пространственная организация гостиницы представляет собой репрезентативно-фронтальную модель с подчеркнутым вертикальным вектором. Она ориентирована на восприятие «снизу вверх» и «изнутри наружу», формируя дистанцию между объектом и зрителем, что соответствует логике демонстрации, а не повседневного взаимодействия. Благоустроенная площадь и стилобатные элементы усиливают эффект ансамблевости, подчеркивая замкнутость и автономность архитектурного высказывания.

Таким образом, гостиница «Казахстан» выступает как пространственно-архитектурная форма, в которой органично сочетаются идеологическая репрезентация, национальная символика и модернистская эстетика. Ее архитектурный код продолжает традиции фронтальных, масштабных и символически насыщенных сооружений позднесоветского периода, таких как Дворец Республики и Дом дружбы. В совокупности эти объекты формируют визуально-семиотический ансамбль городской среды Алматы 1970-х годов, отражая как архитектурные тенденции времени, так и социокультурные процессы, определявшие логику репрезентации пространства в советском Казахстане.

Аппаратно-студийный комплекс Казахского телевидения (1983), Коржемпо А.И., Эзау Н.В., Панин В.Л., представляет собой завершенный пример позднесоветской институциональной архитектуры, воплощающий идеологические, технические и эстетические ориентиры эпохи. Здание функционирует не только как

технический и медиапроизводственный центр, но и как символ централизованного информационного контроля, структурирующего восприятие действительности. Семиотический анализ комплекса позволяет рассмотреть его как текст, организованный согласно системе культурных кодов [96].

Архитектура комплекса формирует технологически замкнутую пространственную модель, ориентированную на внутренние производственные процессы и изолированную от городской среды. Это здание функционирует как автономная структура – «информационная крепость», не предполагающая открытого взаимодействия с человеком.

Композиция здания строится на симметрии, горизонтальной протяженности и ритмической повторяемости фасадных элементов. Прямолинейные формы и отсутствие декора создают образ технологической рациональности и порядка. Антенная башня, расположенная по оси симметрии, выступает как пространственная и семантическая доминанта: символ централизованного вещания, знак идеологической вертикали.

Архитектурная материальность – железобетон и крупноформатные панели – отсылает к индустриальной мощи и типологии государственных комплексов. Фасад комплекса выполняет декларативную функцию, подчеркивая значимость институции, но не вовлекая в диалог. Это не репрезентативное здание, а архитектурное выражение системы, в которой архитектура служит средством трансляции нормативного нарратива. Таким образом, аппаратно-студийный комплекс реализует пространственную модель, противоположную открытым и демократичным формам постсоветской архитектуры. Его визуальная и функциональная структура воплощает идею централизованной власти и монопольного контроля над информацией.

Такое понимание архитектуры как носителя идеологического кода находит параллели в визуальной стратегии Омирбаева Д., который переосмысляет архитектурные принципы в языке кинематографа. Режиссер Омирбаев Д. в своих фильмах использует архитектурные принципы формирования пространства, превращая их в выразительный кинематографический инструмент. Его визуальный язык строится как на физической логике пространства: симметрии, осевых построениях, коридорных и фронтальных перспективах, так и на семиотической структуре кадра, где линии, объемы и векторы несут значимую смысловую нагрузку.

В фильме «Шілде» (1988) Омирбаев Д. последовательно выстраивает композицию кадра через взаимодействие прямых и кривых линий, добиваясь пластической выразительности пространства. Прямые линии – горизонты степи, силуэты построек, дверные проемы – фиксируют устойчивость и внутреннюю собранность мира. В противоположность им криволинейные элементы – извилистые дороги, мягкая траектория движений персонажа – вносят в пространство лиризм, тревожность, эмоциональное колебание. Пространство у

Омирбаева Д. это не просто среда действия, а структура, формирующая восприятие и интерпретацию происходящего [41].

Следуя логике чистого кинематографа, Омирбаев Д., подобно Брессону Р., отказывается от театрализации в пользу аскетичного визуального высказывания. Его фильмы – не иллюстрация литературного текста, а трансформация сценария в кинематографический язык, где монтаж, пластика движения, организация пустот и пауз важнее диалога. Как и у Брессона Р., минимализм Омирбаева Д. не ограничение, а стратегия: редукция избыточного ради усиления смыслового напряжения.

Тем не менее, в отличие от брессоновской модели искупления, фильмы Омирбаева Д. не ведут к моральной катарсической развязке. Вместо этого в них доминирует критическая позиция по отношению к социуму. Пространство в его картинах – зеркало социальной структуры, где фиксируются цикличность насилия, повторяемость социальных ролей и невозможность выхода за пределы системы. Герои Омирбаева Д. не столько действуют, сколько существуют в ограниченных пространствах, обозначающих рамки как физические, так и ментальные.

Таким образом, Омирбаев Д. формирует кинематограф, в котором архитектурные принципы трансформируются в структуру кадра и смысловую ткань фильма. Пространство становится не только полем действия, но и метафорой социальной и внутренней детерминации. Его визуальный стиль, родственник традиции «новой французской волны», обладает собственной графической логикой, в которой каждый элемент кадра участвует в построении кинематографического мышления.

Кино – иллюзорный мир, который несет в себе индивидуальный код, а также хранит отпечаток творческой и эстетической индивидуальности автора. В работах Омирбаева Д. это хорошо прослеживается, начиная с его короткометражки «Шілде» (1988), посвященной одному дню из жизни обычного мальчика глухого поселка и продолжая современными работами. Вселенная киноленты «Шілде» делится на несколько миров – большой, знаком которого являются уходящие вдаль поезда; малый – мир подростка и его поселок в целом, и иллюзорный – мир его сновидений. Каждый из них имеет свои атрибуты и свой метод повествования. Акцентируя внимания не столько на сюжете, а в большей степени на изображении, мы проанализируем как режиссер обозначает границы между этими мирами и их пространственные характеристики.

Первые кадры переносят нас в 1988 год. В купе одного из поездов мы видим уставшую семью, недопитый чай и пейзаж за окном – необъятную степь. Однообразие и усталость несут оттенок долгого путешествия, ожидания и депрессии. Поезд, как знак большого мира, является символом бесконечного пути и ожиданий. Кажется, что там, куда он идет – и есть настоящая жизнь, мир большой цивилизации. Одновременно поезд является нитью, соединяющей два мира – желаемый и реальный, поселок главного героя.

Добавлено примечание ([TG1]): замена

В минималистском мире Омирбаева Д. каждый кадр и каждая деталь имеют значение. Фактически режиссер показывает историю о том, как герой мечтает выйти из своего маленького мирка – дома и поселка – в большой. И эта концепция раскрывается не вербально – через диалоги – а изобразительно, через преодоление условных границ и символы. Вначале зритель видит прямое развитие литературного сценария, а уже после сталкивается с подтекстом, сценарием режиссера, раскрывая условные границы вселенной «Шілде».



Рисунок 1, 2 – Стоп-кадры из киноленты «Шілде». Слева: главный герой убирает занавеску – первая граница. Справа: главный герой открывает дверь – вторая граница, впереди третья граница – забор

Интерьер дома героя – ковер, матрац, занавески – типичный для казахского поселка советского периода, задает координаты малого мира. Откидывание занавески в первом кадре символизирует зарождающееся желание выйти за его пределы. Преодолевая порог, дверь и забор без калитки, мальчик движется навстречу большому миру – бескрайней степи, где электропровода становятся метафорой соединяющей нити. Занавеска, дверь, забор, провода – визуальные границы между мирами.

Сцена в клубе показывает юношескую романтику: затемненный зал, индийское кино, неловкие прикосновения – и снова граница в виде забора, отделяющая героя от объекта симпатии. Эти мотивы усиливают тему недостижимости и перехода.

Минималистичный визуальный язык фильма опирается на узнаваемые детали: недопитый чай, покосившийся забор, велосипед, – каждый объект становится семиотическим маркером [98]. Велосипед позволяет герою покинуть пределы поселка и уснуть в степи, где возникает сновидческое пространство. Во сне клуб превращается в торжественный театр, герой в центре внимания, но идиллия прерывается появлением лошади – элементом возврата из сна в реальность. Таким

образом, велосипед, лошадь и поезд формируют символику межмирового движения, отражающего внутреннюю динамику подросткового сознания.

Вернувшись в свой мир, подростки отправляются к железнодорожной станции. Путь, дорога в мифологическом сознании всегда были испытанием для персонажей. Цель мальчиков – продать дыни, которые они добыли ранее. Ожидание путников в начале фильма, снова передается зрителем, но уже глазами мальчиков и несет в себе не депрессивные нотки бесконечного пути, а ожидание прибыли. Радость появления клиента, надежда на получение вознаграждения уходят вместе с поездом, и остаются лишь разочарование и малый мир, в котором живет герой.

В рисунке 3 видно как расставлены точки соприкосновения трех миров киноленты «Шілде». Омирбаев Д. построил три мира для главного героя, объединив их разными элементами. Большой и малый миры связаны поездом, который проезжает мимо поселка главного героя из одного города в другой. Малый мир и мир сна связаны клубом, в первом случае герой входит в зал и занимает место зрителя, во втором, герой снова входит в зал, но уже в качестве солиста. Большой мир и мир сна объединены концертом с участием героя. Концерт – часть городской жизни, куда стремится попасть герой, не доступная жителям поселков. И центром всех миров является главный герой, отмеченный в середине схемы.

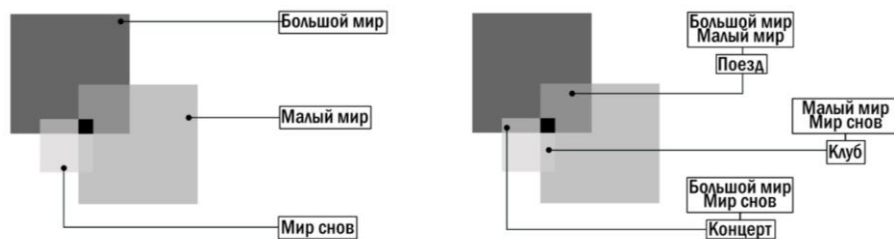


Рисунок 3 – Схема с указанием пересечения условных миров в киноленте «Шілде»

Повествование всегда сопровождается пространственными символами. Они практически гипнотизируют своего зрителя на подсознательном уровне. В фильме существуют границы, которые принадлежат своим мирам:

- занавески – граница между комнатой и двором;
- хлипкий забор – граница между двором и селом (так же именно забор разделяет главного героя с девушкой, к которой он испытывает симпатию);

– железнодорожные пути – граница между селом и большим миром (городом).

Символы помогают режиссеру донести свой взгляд и свои эмоции до зрителя. Мы ощущаем сильное давление окружающего мира на ребенка, который отчаянно хочет вырваться путем пересечения границ. В следующей картине «Кайрат» (1991) Омирбаев Д. отправляет своего подросткового героя в город, однако и там сохраняется его внутренний конфликт между мирами – большой в лице города, малый, который он представляет сам по себе, и мир его снов, где этот конфликт обнажается.

Таким образом, фильм «Шілде» демонстрирует, как через минималистичный визуальный язык и строгое композиционное построение Омирбаев Д. выстраивает пространственную модель внутреннего взросления героя. Его поселок – замкнутая точка на карте, ограниченная занавесками, заборами и дверьми, за пределами которой проходит недостижимый «большой мир». В отличие от живого, пульсирующего поселка у Карсакбаева А., мир Омирбаева Д. – статичен и отчужден, что отражает субъективное восприятие подростка.

Художественный почерк режиссера узнаваем: линии становятся элементами повествования, формируя архитектуру кадра. Образ ребенка, приобретает семиотическое значение – это фигура перехода между прошлым и будущим, реальностью и сновидением, личным и социальным. Герой «Шілде» остается на границе миров – между желанием выйти и невозможностью преодолеть ограниченность пространства. Фильм раскрывает не только локальный социокультурный контекст конца 1980–х, но и универсальную тему взросления как преодоления замкнутых границ. Пространственная модель Омирбаева Д. оказывается одновременно внутренней и внешней – отражающей как структуру мира, так и состояние субъекта.

Период 1960-1991 годов в казахстанской архитектуре и кино ознаменован переходом от идеологически заданных пространств к более символическим, рефлексивным и национально ориентированным моделям. В архитектуре это проявляется в трансформации модернистских форм – от геометрии и фронтальности к пластичности, локальной символике и типологической сложности, как это видно в зданиях Дворца Республики, Дома Дружбы, гостиницы «Казахстан» и Аппаратно-студийного комплекса. В кино, особенно в рамках Новой казахской волны, пространство становится не столько средой действия, сколько формой внутренней и социальной рефлексии. Фильмы «Кыз Жибек», «Конец атамана» и «Шілде» демонстрируют сдвиг от идеологического нарратива к субъективному восприятию мира, мифопоэтике, образу границы и замкнутости. Таким образом, архитектура и кино формируют противоположные векторы пространственной репрезентации: первая визуализирует власть и порядок, второе – индивидуальный опыт и стремление к преодолению ограничений. На пересечении этих векторов рождается уникальный визуальный язык позднесоветской казахстанской культуры.

Выводы по второму разделу

1. Пространство как идеологический инструмент в архитектуре и кино работали в едином визуальном коде. Сформировавшийся визуальный язык опирается на симметрию, фронтальность, масштаб и геометрию как инструменты идеологической репрезентации. Пространственные модели транслировали образы социалистического порядка, коллективизма и будущего, закрепляя визуальный сценарий единой советской реальности.

2. От унификации к культурной многослойности: региональный код в архитектуре и кино. Советская модель пространства, ориентированная на стандартизацию, была адаптирована в Казахстане через внедрение локальных визуальных кодов – орнамента, ландшафтных контекстов, национальных форм. Эти элементы нашли отражение как в архитектурных решениях, так и в метафорическом киноязыке 1970–1980-х годов. Возникает модель «пространственного компромисса», где визуальная культура становится площадкой для визуализации локальной идентичности.

3. Архитектура и кино Казахстана в 1930-1960-х годах выступают как синхронные сферы визуального формирования социалистического сознания. Пространственные модели конструктивизма и сталинского ампира транслируют не только символику власти, труда и модернизации, но и выполняют мощную образовательную функцию. Через визуальные образы – шахтеров, инженеров, врачей, ученых, а также женщин в активных трудовых ролях – создавался новый канон социальной нормы для традиционно ориентированного населения. Пространство в кино и архитектуре служит не только риторическим выражением идеологических установок.

4. 1960-е годы знаменуют поворот от репрезентативности к человекоцентричной модели. В архитектуре и кино пространство становится открытым и подвижным. Оно перестает быть только сценой власти и стремится к визуализации личных историй и индивидуального опыта.

5. С 1970-х годов архитектура Казахстана становится ключевым инструментом государственной визуальной политики. Пространственные модели этого периода основаны на симметрии, фронтальности, масштабности, и формируют устойчивый образ идеологического порядка и стабильности. Вместе с тем усиливается стремление к культурной выразительности: в архитектурную форму начинают внедряться элементы национального декора и локальной символики. Таким образом, архитектура превращается в ритуальное пространство, где официальная идеология визуально сочетается с кодами национальной идентичности.

6. Кино как пространство субъективности и границы: от мифа к рефлексии. Казахстанский кинематограф конца 1970-1980-х годов демонстрирует отход от нормативного визуального языка. Пространство становится субъектным и мифопоэтическим либо внутренне замкнутым и критическим. В отличие от архитектуры, кино работает с темами границы, изоляции и личного конфликта,

предлагая альтернативную модель визуального мышления, основанную на рефлексии, тишине и пустоте.

3 НОВЫЙ ВЕКТОР В РАЗВИТИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОДЕЛЕЙ В КИНЕМАТОГРАФЕ КАЗАХСТАНА

С обретением независимости в 1991 году архитектура и кинематограф Казахстана вступили в фазу параллельного, но разнонаправленного развития. Освобожденные от единого идеологического дискурса, они начали выполнять разные функции: архитектура: репрезентировать новое государство, кино: рефлексировать над личной и коллективной идентичностью. Пространственные модели, сложившиеся в советское время, оказались утрачены, что привело к состоянию культурного вакуума. Освобождение от идеологического контроля не означало немедленного обретения творческой автономии, напротив, этот процесс потребовал длительного переосмысления прежних форм и обращения к глобальному опыту.

Архитектура была призвана визуализировать облик суверенного Казахстана, стать инструментом физического, визуального утверждения новой государственности. В этом контексте начинает формироваться модель репрезентативного пространства, основанная на вертикали, симметрии, оси и масштабности. Новая столица – Астана, стала символическим ядром этой стратегии. Проекты Байтерека (1997), Дворец Мира и Согласия (2006) реализуют пространственную модель утверждения: они структурированы, геометричны, подчеркнута «вечны». Эти объекты подчиняют взгляд и движение тела, исключая сомнение и множественность прочтений.

В противоположность этому казахстанское кино оказалось в ситуации творческой неопределенности, что позволило ему стать пространством вопроса. Пространственные модели фильмов 1990-х - 2010-х годов строятся на принципах открытости, пустоты, горизонтали, отсутствия центра. В «Кайрате» (1991) режиссер Омирбаев Д. визуализировал город отчужденным, недоступным, В «Шал» (2012) Турсунова Е. степь становится пространством выживания и духовного испытания, а в «Раненом ангеле» (2016) Байгазина Э. – пространство демонстрирует **метафорический провал системы**. Степь выполняет роль архетипа: она не просто ландшафт, а плоскость смысловой проекции, где герой сталкивается с собой. Это минималистское, но наполненное пространство – сродни «черному квадрату» Малевича, где визуальная аскеза концентрирует внутреннюю драму.

Архитектура в этот период не допускает пустоты: ее язык – это завершенность, визуальный контроль, доминирование формы над сомнением. Она создает пространство как утверждение. Кино, напротив, открыто к фрагменту, молчанию, паузе. Его выразительные средства – замедление, статика, отсутствие действия, работа с паузой как смысловым приемом. 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 [79].

Возвращение к традициям в архитектуре осуществляется через декоративную переработку: купола, орнаменты, стилизации. В кино же через архетипы: юрта, огонь, путь, небо и вода становятся не декором, а носителями памяти и коллективной травмы. В этом контексте возрождаются элементы тенгрианства как философии присутствия бесконечного, что находит отражение в «Келін» (2009) и «Жат» (2015) Турсунова Е. В архитектуре подобная символика встречается реже и чаще носит формальный характер, например, мечеть Хазрет Султан (2012). Особое значение приобретает тема мобильности: в кино движение вне стабильных координат, а пространство – не средой обитания, а условие трансформации. Семья – не устой, а точка напряжения Казахстанское кино работает не с географией, а с топологией памяти и утраты.

Таким образом, архитектура и кино после 1991 года представляют собой два полюса культурной репрезентации: один – официальный, визуализирующий образ нации через государственные коды, другой – личностный, исследующий травму, разрыв и поиск. Пространственные модели этого периода становятся не только отражением художественных стратегий, но и выражением более глубокого конфликта между образом и сущностью, фасадом и опытом, утверждением и вопросом. Настоящий раздел направлен на анализ того, как архитектура и кино независимого Казахстана формируют собственные визуальные языки через пространственные структуры и семиотические коды. Цель исследования – выявление различий и точек пересечения пространственных моделей как симптомов культурного самоопределения в постсоветский период Казахстана, и определение того, каким образом данные модели становятся индикаторами культурного самоопределения. Исследование направлено на анализ пространственных стратегий

3.1 Анализ процесса формирования пространственных моделей 1991-2000

Данный раздел посвящен вопросам, связанным с поиском вектора в игровом кино Казахстана через призму архитектурных трансформаций 1991-2012 годов. Потеря советских идеологических маркеров открыла режиссерам свободу эксперимента с формой и содержанием, а в архитектуре проявилась эклектика глобальных стилей – от хай-тека до нео-классицизма и исламских мотивов. Одновременно архитекторы и режиссеры погружались в доступный визуальный язык, в чужие пространства и постепенно выстраивая первые основы национальной модели. Целью данного анализа является выявление и сопоставление тех визуальных инструментов: оси, ритма, масштаба, симметрии и других композиционных приемов, которыми пользовались и архитекторы, и режиссеры в процессах поиска, как отражения противоположных способов конструирования пространства – репрезентативного и рефлексивного.

После распада Советского Союза и обретения независимости Казахстан столкнулся с глубоким культурным вакуумом, в котором как архитектура, так и кинематограф оказались оторванными от прежних идеологических координат. В течение нескольких лет в работах встречаются остаточные маркеры советской визуальной риторики – монументальность фасадов, фронтальность кадра, акцент на коллективных образах – хотя сама система данных смыслов уже утратила свою актуальность. Этот переход четко фиксируется в архитектурном пространстве Казахстана 1990-2000-х годов: архитектура существовала одновременно в двух реальностях. Сохранить узнаваемость и обрести свободу – это то, что проявилось в первых пространственных моделях как в архитектуре, так и в кино Казахстана [60].

Свобода в искусстве в этот период означала не просто отказ от идеологического стержня, но и необходимость выработать новые языки выражения, способные отражать сложившуюся социальную реальность и многообразие культурных запросов. Архитекторы экспериментировали с формой и материалом, заимствуя принципы постмодернизма, хай-тека, неоклассицизма и исламской символики, однако без системного подхода эти заимствования нередко оставались поверхностными. Режиссеры, в свою очередь, вступили в диалог с мировым кинопроцессом – от европейского авторского кино до азиатских арт-хаус течений – пытаясь определить, какие приемы монтажа, композиции кадра и работы со звуком помогут выстроить именно «свой» визуальный язык кино [45].

Этот длительный этап «поиска вектора» требовал вовлечения в глобальный опыт: изучения архитектурных теорий, практик жесткого и гибкого градопланирования, а также киноэстетики. Сопоставляя собственную историю с международными практиками, казахстанские авторы могли сформулировать принципы, которые впоследствии лягут в основу национальной пространственной модели – целостного художественного дискурса, объединяющего архитектуру и кинематограф.

Таблица 8 – Компаративный анализ пространственных моделей в архитектуре и кинематографе Казахстана, 1991-2012 годы

Визуализация пространства в архитектуре	Пространство в архитектуре	Общие характеристик и	Пространство в кино	Визуализация пространства
1991-2010 гг.				
Временные постройки, отсутствие единого стиля;	Постсоветская трансляция; Архитектура как	Переосмысление постсоветского вакуума;	Пространство отчуждения; Личное,	Длинные планы, минимализм; Отсутствие

<p>Отсутствие крупных символических объектов;</p> <p>Простые формы, утилитарные материалы;</p> <p>Повтор элементов позднесоветской архитектуры;</p> <p>Дефицит визуальных кодов идентичности</p>	<p>пространство выживания;</p> <p>Условная, неоформленная среда;</p> <p>Переходный, неопределенный ландшафт.</p>	<p>Отказ от репрезентации;</p> <p>Пространство как опыт личной нестабильности и разрыва;</p> <p>Акцент на национальном самовыражении и культурном наследии.</p>	<p>камерное пространство;</p> <p>Визуальный аскетизм;</p> <p>Пространство как психологическое отражение героя.</p>	<p>музыкального сопровождения;</p> <p>Пустые интерьеры, слабое освещение;</p> <p>Символика повседневности (коридоры, дороги, общага, степь);</p> <p>Ограниченное движение камеры</p>
 <p>Монумент Независимости, Алматы</p>	 <p>Кинотеатр City Club, Astana, 1999</p>		 <p>Кардиограмма (1995) Омирбаев Д.</p>	 <p>Абай (1995) Амиркулов А.</p>
2001-2012				
<p>Символические объекты;</p> <p>Геометризация, масштаб,</p>	<p>Репрезентативная модель;</p> <p>Архитектура как инструмент</p>	<p>Появление двух полюсов визуальной культуры: государственная</p>	<p>Пространство рефлексии;</p> <p>Экзистенциальная и</p>	<p>Натуральный свет, медленный ритм;</p>

стекло и металл; Осевые композиции, регулярные ансамбли; Элементы национального декора; Пространственная репрезентация власти.	государственной идентичности; Пространство власти и порядка; Централизация (Астана как новое ядро.	архитектура и частное кино; Работа с пустотой и символами (дом, дорога, горизонт).	социальная метафора; Ландшафт как психологическая и культурная арена.	Герой в ландшафте; Минимал-кое пространство; Контраст маленький человек – огромное пространство;
				
Байтерек, 2002, Астана	Дворец Мира и Согласия, 2006, Астана		Кочевник, 2005	Келин, 2009

Развитие архитектурного и кинематографического пространств в Казахстане с 1991 по 2012 год показывает разнонаправленную, но тематически совпадающий вектор развития. В 1991-2001 годах обе сферы существуют в состоянии культурного вакуума: архитектура утрачивает репрезентативные функции и переходит в режим утилитарного существования, тогда как кино отказывается от идеологических нарративов и сосредотачивается на пространстве внутреннего отчуждения и паузы. Оба типа пространств отражают неопределенность переходного периода, демонстрируя пустоту не только визуальную, но и символическую.

С 2001 года начинается институциональное оформление новой визуальной идентичности. Архитектура становится инструментом государственной репрезентации, выстраивая масштабные объекты, насыщенные символами власти и национального самосознания. В то же время кино, сохранив аскетичную визуальность, работает с личной, социальной и культурной рефлексией. Архетип

степи, пространства дороги и минималистичной среды становятся основой кинематографической визуализации.

Таким образом, архитектура и кино движутся параллельными векторами: архитектура вверх – к централизации и демонстрации, кино – внутрь, к индивидуальному и рефлексивному пространству. Их взаимодействие происходит не напрямую, а на уровне общих символических форм и тем – пустоты, пути, дома и горизонта.

В период с 1991 по 2001 год архитектура Казахстана находилась в стадии переосмысления и трансформации, обусловленной обретением независимости и необходимостью формирования новой национальной идентичности. Этот этап характеризовался поиском архитектурного языка, способного выразить суверенитет и культурные особенности страны.

Ученые в своих исследованиях отмечали, что архитектура этого периода стремилась к интеграции традиционных форм и символов с современными архитектурными решениями, отражая стремление к созданию уникального облика казахстанских городов. Глаудинов Б.А. подчеркивал важность учета историко-культурного наследия в процессе формирования новой архитектурной парадигмы [58].

Одним из ключевых архитектурных проектов этого периода стал Монумент Независимости, установленный в 1996 году на Площади Республики в Алматы, спроектирован Валихановым Ш., Жарылгановым К., Монтахаевым К.И., скульпторами Жумабаевым А., Далбаевым Н., Боярлиным А., Мансуровым М., Суранчиевым К., Сатыбалдиновым К. Монумент представляет собой высокую стелу, увенчанную статуей Золотого человека, стоящего на крылатом барсе. Этот образ символизирует силу и независимость казахского народа. Вокруг стелы расположены десять барельефов, изображающих ключевые моменты истории Казахстана, символизирующие преемственность и богатство национального наследия.

Архитектонический код монумента выражается в вертикальной композиции, символизирующей стремление к высшим идеалам и прогрессу. Семантический код включает в себя образы, отражающие историческую память, культурную идентичность и государственность. Использование традиционных мотивов в сочетании с современными архитектурными формами создает метафору единства прошлого и настоящего. Таким образом, архитектура Казахстана в 1991-2001 годах стремилась к формированию национального стиля, объединяющего исторические традиции и современные тенденции, что нашло отражение в таких знаковых объектах, как Монумент Независимости в Алматы.

В свою очередь кинотеатр City Club в Астане представляет собой яркий пример архитектуры, ориентированной на глобальные тенденции и современные формы, с минимальным обращением к традиционным культурным мотивам. Здание отличается стеклянным фасадом, что подчеркивает его стремление к прозрачности,

легкости и технологичности – характеристикам, ассоциирующимся с глобализированными урбанистическими центрами.

Архитектурный облик кинотеатра отражает стремление к интеграции в международный контекст, что проявляется в использовании современных материалов и форм. Отсутствие традиционных декоративных элементов подчеркивает отказ от локальной идентичности в пользу универсального архитектурного языка. Таким образом, кинотеатр City Club в Астане служит примером архитектурного объекта, в котором преобладают современные глобальные тенденции, отражающие стремление к универсальности и технологичности, с минимальным акцентом на традиционные культурные элементы.

В то время как архитектура Казахстана в 1991-2001 годах была сосредоточена на репрезентации нового государства, стремясь к визуальному воплощению суверенитета и стабильности через символические вертикали, симметрии и масштаб, кино этого же периода развивалось в иной логике – логике внутреннего поиска и пространственной нестабильности. Архитектура формировала упорядоченное, завершенное пространство, ориентированное на внешнюю демонстрацию политического и культурного самоопределения. Однако в кинематографе пространство становилось инструментом сомнения, одиночества и незавершенности. Таким образом, между двумя медиумами возникает не только разрыв в репрезентативной функции, но и принципиально разное понимание самого пространства: архитектура стремится к центру и устойчивости, тогда как кино – к горизонтали и подвижности. Переходя к анализу фильмов этого периода, необходимо рассмотреть, как в них формировались и визуализировались пространственные модели, противопоставленные архитектурным по своей природе и функции.

Продолжая пространственный анализ, в контексте ранее заложенных пространственных моделей Омирбаевым Д. в киноленте «Шілде», «Кардиограмма» (1995) Омирбаева Д. демонстрирует эволюцию авторской поэтики режиссера, где пространство – способ мышления, а не как декорация. В «Шілде» пространство четко разделено: иллюзорное – мечта о большом городе, традиционное – родной дом и природа, модель большого мира – как предчувствие, но не как реальность. Эти уровни, хотя и разрознены, логически выстроены: герой находится внутри укорененного мира, он наблюдает за границей, которая его притягивает, но еще не поглощает.

«Кардиограмма» (1995) разрушает эту предсказуемость и иерархию. В ней отсутствует линейная логика движения от одной модели к другой. Напротив, фильм строится как переплетение пространств, которые не замещают друг друга, а сосуществуют – как реальные и психологические уровни. Поселок, город, санаторий – это не три ступени, а три режима существования, наложенных друг на друга. Санаторий, в этой логике, становится местом, где герой впервые теряет

ориентиры: здесь нет четкой принадлежности к дому или городу, нет эмоционального укрытия и нет полной отчужденности. Пространство – не между, а в разломе.

Архитектурные формы в фильме визуализируют это внутреннее расщепление. Длинные коридоры, по которым движется герой, сняты в строгой геометрии: линии жесткие, углы прямые, но при этом их глубина неопределенна – они теряются в темноте, растворяются за поворотами, и в этом пространстве герой не хозяин. Эти коридоры – своего рода лабиринты инициации, где подросток впервые сталкивается не просто с внешним миром, а с непознаваемым. Коридор – это символ перехода, уже использованный Омирбаевым Д. в «Кайрате», но в «Кардиограмме» он утрачивает направленность: здесь нет ни отправной точки, ни цели, только блуждание.

Особое внимание Омирбаев Д. уделяет переходным пространствам – автобусу, лестнице, порогу, проходу между комнатами. Именно в них герой становится особенно уязвим. Пространство в фильме организовано не вокруг действия, а вокруг состояния. Оно не функционально, а эмпатийно. Зритель помещен в оптику героя не только за счет ракурса камеры, соответствующего его росту, но и за счет того, что все в фильме подчинено восприятию подростка: замедленность, фрагментарность, внимание к деталям. Это не просто субъективная камера – это архитектура взгляда, в которой пространство формируется из того, что видит и как видит Жасулан.

Один из ключевых поворотов фильма – момент, когда герой начинает следить за медсестрой. Этот мотив «взгляда» формирует новое пространство: пространство желания, эстетизированное, почти живописное. Камера скользит по телу, обстановке, деталям одежды. Жасулан становится вуайером, в смысле глубинного непонимания и притяжения взгляда. Его восприятие фрагментарно: он выхватывает детали, но не может соединить их в целостный образ. Пространство становится зрелищем, в котором он не участник, а невидимый свидетель.

Финал фильма также подчинен логике пространственного несоответствия. Жасулан убегает из санатория, но камера не движется за ним. Она остается на месте, фиксируя порог – точку, которую герой пересекает, но которую зритель не может пройти вместе с ним. Это жест отчуждения, но не эстетического, а экзистенциального. Камера остается как свидетель, как фиксация травмы. Сам побег не интерпретируется как победа или поражение – это жест невозможности существовать в навязанном пространстве.

Таким образом, «Кардиограмма» не просто продолжает пространственные модели, обозначенные в «Шілде» – она их разбирает, усложняет и превращает в источник психологического напряжения. Пространство больше не подчиняется бинарным оппозициям или метафорическим иерархиям. Оно раздроблено, наполнено переходами, порогами и пустотами, которые не ведут к смыслу, а раскрывают внутреннюю неустойчивость героя. Пространственные структуры

больше не служат фоном или функцией, они становятся носителями аффекта, травмы, тревоги и взросления.

Омирбаев Д. делает важный шаг в авторском языке казахстанского кино – он отказывается от прямолинейных путей взросления (из дома – в город – в опыт) и предлагает более точную, многослойную модель: человек формируется в расщепленном, неоднозначном, эмоционально насыщенном пространстве, где нет окончательного выхода. Его герой блуждает не потому, что не знает дороги, а потому что пространство само теряет структуру. В этой логике «Кардиограмма» становится ключевым фильмом, где пространство – не просто поле действия, а форма сознания. Лабиринты и коридоры, наблюдение, фрагментация, отсутствие центра – все это формирует особую кинематографическую геометрию, в которой взросление героя проявляется через непригодность архитектуры для жизни. Мир вокруг становится все более отчужденным и «чужим», а попытка покинуть его – не жест освобождения, а жест отчаяния.

Так Омирбаев Д. завершает дугу, начатую в «Шілде»: от иллюзии города – к невозможности в нем существовать. И если «Шілде» полна детского мечтания, то «Кардиограмма» показывает, как мечта сталкивается с материей – телесной, институциональной, архитектурной – и распадается. Это фильм о пространстве, которое не выдерживает душу, или о душе, которая не выдерживает пространство. Но уже в начале 2000-х годов можно наблюдать иную логику конструирования пространства – не в кино, а в архитектуре. Пространство получает новый вектор – стремление к символической ценности.

Анализ пространственной модели двух знаковых объектов Астаны – монумента «Байтерек» (2002) и Дворца мира и согласия (2006) – позволяет проследить, как архитектура начала 2000-х годов в Казахстане формирует новую пространственную идеологию, основанную на символическом доминировании, универсальности и визуальной «считываемости». Эти здания не только выражают амбиции молодой столицы, но и устанавливают принципы архитектурного языка, в котором сакральное, национальное и глобализированное сосуществуют как часть политического нарратива.

Байтерек, построенный в 2002 году в Астане, спроектированный Рустамбековым А.И., представляет собой архитектурную структуру, воплощающую сакральный миф в материальной форме [118]. Его композиция строится по принципу вертикальной иерархии: от цилиндрического основания – к стеклянной сферической вершине, символизирующей «яйцо Самрука» в короне мирового дерева. Восхождение на вершину осуществляется с помощью лифта, и этот путь реплицирует символическую траекторию – от земли к небу, от материального к трансцендентному. Архитектура организована по осевой логике, визуализируя сакральное восхождение, в котором каждый элемент подчинен идее духовного возвышения.

Семиотически объект отсылает к казахскому мифу о дереве жизни и птице Самрук, функционируя как архитектурная метафора – вертикальной оси, объединяющей три уровня бытия [97]. Присутствие отпечатка ладони Первого Президента на вершине превращает пространство в ритуальную зону сакральной легитимации власти. Пространство Байтерека не ориентировано на повседневный опыт – оно сконструировано как знаковая структура, подчиненная ритуалу восприятия: подъем, созерцание, возвышение. Это – очищенное от бытового содержания, метафизическое пространство государственной символики.

Дворец мира и согласия, возведенный в 2006 году по проекту Нормана Фостера, представляет архитектурное решение, основанное на универсалистском идеале [122]. Его форма – стеклянно-металлическая пирамида – отсылает к образу идеального геометрического порядка и сакральной симметрии. Пространственная композиция строится по принципу вертикальной светотеневой градации: от тяжелых нижних уровней к наполненной светом вершине, где располагается зал заседаний.

Этот архитектурный объект репрезентирует не этническую, а глобалистскую семиотику. Визуальный язык Дворца направлен на транслирование идеи универсального согласия: все религии, культуры и нации сосуществуют в едином пространстве, стилизованном под нейтральную, абстрактную форму. Витражи и интерьеры нивелируют различия, создавая эстетическую модель «объединенного человечества». Вместе с тем эта универсальность имеет отстраненный характер: здание не вовлекает, а демонстрирует, не приглашает к участию, а утверждает завершенность и идеальную форму порядка. Несмотря на визуальную прозрачность, пирамида остается замкнутым, герметичным пространством, функционирующим как сценография согласия, а не как его живая практика.

Оба архитектурных объекта, Байтерек и Дворец мира и согласия, демонстрируют общую репрезентативную модель: доминирование вертикали, сакрализация центра, отсутствие повседневной функции и подчеркнутая визуальная иерархичность. Их пространственная логика строится на принципах демонстрации, а не диалога. Это архитектура концептов, а не телесного опыта: дерево, пирамида, свет, стекло – замещают реальное многообразие городской среды символическими структурами. Таким образом, архитектура Астаны начала 2000-х годов формировать визуальный канон государственности, в котором пространство служит не обитанию, а утверждению: не человеку, а идее.

Фильм «Келін» (2009) Турсунов Е. представляет собой уникальный пример визуального высказывания, построенного на отказе от диалога, хронологической конкретики и социальной детальности. Такое радикальное решение превращает картину в художественный эксперимент, апеллирующий к архаическим формам мышления и визуального восприятия. Пространство в фильме не воспроизводит реальность, а существует как автономная структура, подчиненная внутренней ритуальной логике и функционирующая вне временного и исторического контекста.

Композиционная система «Келін» строится на принципах иконографической строгости и символической упорядоченности. Пространство кадра организуется через:

- статику и фиксированную камеру, придающую сценам ритуальную тяжесть и смысловую неподвижность;
- центральную симметрию, в которой ключевые объекты и фигуры выстраиваются вдоль оси кадра, создавая визуальный эквивалент сакрального равновесия;
- тело как основной выразительный элемент: пластика актеров заменяет речь, структурируя пространство через жест, позу и движение внутри ограниченного визуального поля;
- природные формы как архитектурные доминанты: горы, скалы, вода и огонь формируют среду действия, не нуждаясь в материальной архитектуре, но обладая четко заданной визуальной функцией;
- ритмическое повторение: действия, мизансцены и фрагменты сюжетной ткани подчинены циклической структуре обряда, формируя пространственно-временную замкнутость.

Пространственная модель фильма предельно изолирована и циклична. В ней отсутствует традиционная для казахстанского кинематографа оппозиция «город – аул» или «модерн – традиция». Вместо этого возникает дуальность сакрального и телесного, вертикали: гора, шаманка, и горизонталь: дом, быт. Пространство становится выразителем метафизического конфликта, лишенного конкретных исторических координат, но насыщенного архетипическими образами. Отсутствие диалога усиливает эффект проживания пространства как единственного канала коммуникации: кадр становится не сценой действия, а визуальной зоной существования.

Таким образом, «Келін» функционирует как образец киноархитектуры без архитектуры в буквальном смысле: при отсутствии построек, здание заменяется строго структурированным визуальным порядком. Это позволяет трактовать фильм как ритуальную инсталляцию, в которой пространство телесности и тишины, цикл и повтор, сакральная геометрия и пластика тела создают устойчивую пространственную модель [108]. Данный пример занимает особое место в исследовании, поскольку иллюстрирует, как кинематограф способен моделировать архитектурную логику средствами чистого визуального синтаксиса.

Рассмотрение пространственных моделей в архитектуре и кино независимого Казахстана (1991-2020) позволяет зафиксировать принципиальное расхождение в траекториях их развития. Оказавшись после распада Советского Союза в состоянии идеологического вакуума, обе сферы столкнулись с необходимостью конструирования новых репрезентативных стратегий. Однако архитектура и кино избрали различные векторы движения. Архитектура 1990-х годов была ориентирована на создание визуального облика нового государства и обращалась к

символике вертикали, порядка и централизованной власти [76]. Пространственная модель этого периода формировалась как закрытая, репрезентативная, подчеркнуто сакральная. Объекты, такие как Монумент Независимости, Байтерек и Дворец мира и согласия, выступали не как инфраструктурные элементы, а как знаки государственной легитимации и идеологической стабильности. В то время как архитектура стремилась к символической завершенности, кино – на примере таких фильмов, как «Келін» Турсунова Е. и «Кардиограмма» Омирбаева Д. – выстраивало личные, ритуализированные и телесно переживаемые пространства, ориентированные не на демонстрацию, а на внутреннее проживание, сомнение и трансформацию.

Архитектура стремилась к завершенности и «кристаллизации» образа нации в материальной форме, используя архетипические символы, строгую симметрию и универсальные геометрические формы. В противоположность этому, кино в своей визуальной стратегии все чаще обращалось к опыту личного, травматического, телесного – пространству не порядка, а переживания. Именно в этом расхождении – между архитектурой как формой сакральной демонстрации и кино как пространством сомнения – проявляется асинхронность культурных процессов в постсоветском Казахстане [77].

Казахстанский кинематограф в это же время оказался в иной позиции. Лишенный идеологического заказа и ограничений, он обратился к внутренним переживаниям человека, к теме перехода, утраты, самоопределения. Пространственные модели кино в этот период формировались как открытые, неустойчивые, часто горизонтальные и ритуализированные. Киноискусство стремилось не столько к утверждению, сколько к вопросу: оно фиксировало состояние между, порог, разрыв – как пространственный, так и экзистенциальный. Фильмы Омирбаева «Шілде», «Кардиограмма», «Кайрат» и Турсунова Е. «Келін», «Шал» демонстрируют, как через композицию кадра, ритм, тело и взгляд выстраивается собственная визуальная топология, отличная от архитектурной репрезентации.

Таким образом, архитектура и кино в независимом Казахстане пошли разными путями: первая визуализировала государственный идеал, вторая – внутреннюю травму и поиск. Их пространственные модели расходятся в основаниях: архитектура утверждает, кино сомневается; архитектура централизует, кино фрагментирует; архитектура создает фасад, кино – внутреннюю глубину. Это расхождение не следует понимать как конфликт, скорее – как свидетельство того, что пространство в культуре не существует в единой форме, а выражается через множественность оптик, стратегий и смыслов.

3.2 Расхождение ритма визуальных образов в пространственных моделях Казахстана

Период с 2012 по 2020 год в казахстанском кино характеризуется отходом от унифицированных визуальных решений и развитием фрагментированной, многослойной системы пространственных моделей. В отличие от архитектуры, которая в этот же период стремилась к централизации и визуальной нормативности, кино сосредотачивалось на индивидуализированном восприятии пространства, отражающем внутренние конфликты, память и телесный опыт. Пространство перестает выполнять исключительно функцию сцены действия и становится символической структурой, в которой проявляются травма, утрата и нестабильность [41]. Оно утрачивает иерархичность, центрированность, линейность, приобретая форму пустоты, фрагмента, паузы. Кинематограф этого периода активно осваивает язык метафоры, интуитивного монтажа и архитектуры кадра как формы личного или коллективного переживания [86]. Цель настоящего раздела: проследить, каким образом визуальный язык казахстанского кино 2010-2020-х годов формирует альтернативные пространственные решения, основанные на субъективном опыте и эстетике внутреннего взгляда, в контексте меняющегося социального ландшафта и национальной идентичности.

Таблица 9 – Компаративный анализ пространственных моделей в архитектуре и кинематографе Казахстана, 2010-2020 годы

Визуализация пространства в архитектуре	Пространство в архитектуре	Общие характеристики	Пространство в кино	Визуализация пространства
2010-2016				
Монументальность, осевая симметрия, геометризация, панорамные композиции.	Репрезентативное, сакральное, вертикальное; пространство центра и власти.	Обе сферы стремятся к символизму, но архитектура к публичной сакрализации, кино к интимной ритуальности.	Отчужденное, периферийное, ритуальное; пространство как внутренний разлом.	Фиксированная камера, горизонтали, статичный ритм, молчание, фигура одиночки
				

Хан шатыр, 2010, Астана	Астана Опера, 2016, Астана		Шал (2012) Турсунов Е.	Уроки гармонии (2012) Байгазин Э.
2017-2020				
Юртообразны е объемы, орнамент, стилизация куполов, псевдоэтничес кие фасады.	Формально- традиционал истское; декоративная этнизация без функциональ ного наполнения.	Формальное возвращение к традиции: архитектура цитирует форму, кино – переосмысляет содержание	Памятное, символическ ое, обращенное к прошлому; пространство как носитель историческог о следа.	Пространство тела, архивные образы, степь как метафора памяти, визуальная реконструкци я.
				
Talan Tower, 2017, Астана	ЭКСПО, 2017, Астана		Она (2017) Сатаев А.	Черный, черный человек (2019) Ержанов А.

Сопоставление пространственных моделей в архитектуре и кино, зафиксированное в таблице 9, демонстрирует их различную семиотическую природу и направленность. Архитектура в этот период продолжает выполнять функцию внешнего выражения идеологического порядка, переходя от сакральных образов к декоративной этнизации и глобализированному универсализму. Ее пространственные конструкции стремятся к стабильности, контролю и репрезентации власти. В то время как архитектура утверждает, кино – визуализирует проблему: оно деконструирует порядок, встраивая в пространство личную уязвимость, фрагментацию и эмоциональную нестабильность. Эти сферы продолжают развиваться параллельно, но без взаимодействия: архитектура визуализирует официальный нарратив, тогда как кино работает с внутренними напряжениями культурного и исторического характера. Расхождение в способах пространственной репрезентации выявляет не только разницу художественных

стратегий, но и глубинную несогласованность между формальными символами государственности и рефлексией живого человеческого опыта.

Архитектурная среда современной Астаны строится как система знаков, в которой каждое здание выполняет функцию не только утилитарного объекта, но и символического высказывания [96]. В этом контексте Хан Шатыр (2010) Фостера Н. и Астана Опера (2013) Паколли Б. представляют два разных пути формирования архитектурного пространства: один – через футуристическое формообразование с отсылкой к архаике, другой – через язык нео-классицизма визуализирует власть и культуру.

Здание торгово-развлекательного центра «Хан Шатыр» представляет собой нео-традиционную пространственную модель, основанную на символическом переосмыслении традиционного жилища кочевников. Пространственная структура центра организована по принципу центричности, воспроизводя модель сакрального центра, характерную для традиционного казахского мировоззрения.

Композиционно здание представляет собой стремительный вертикальный акцент, сочетающийся с текучестью внутреннего пространства. Визуальная динамика, плавные линии и световые эффекты создают ощущение «гибкой архитектуры», ориентированной на движение, переход, адаптивность. Пространство внутри здания функционирует как гиперреальность, совмещающая культурные коды с логикой потребления. В этом смысле «Хан Шатыр» не только имитация традиционного шатра, но и символ трансформации традиции в маркетинговый образ, вписанный в глобальный визуальный оборот.

Здание театра «Астана Опера» напротив опирается на монументально-классическую модель, заимствованную из европейской архитектурной традиции XIX века. Его пространственная организация подчеркнута осевая и симметричная, воспроизводящая иерархическую структуру [72]. Композиционные решения включают монументальные лестницы, колоннады, фронтоны, а также внутреннюю иерархию залов, соответствующую классической системе театрального представления. Форма здания апеллирует к символике вечности, порядка, исторической преемственности, создавая образ «высокой культуры» как части государственной идеологии.

Материалы и декоративные приемы: мрамор, золочение, бархат, массивное дерево акцентируют ритуальный и репрезентативный характер пространства. Театр функционирует как архитектурный знак, подтверждающий культурную зрелость нации через обращение к европейским формам. Это не столько здание искусства, сколько архитектурный акт государственной идентификации, в котором классическая форма используется как знак легитимности.

Визуальный и семантический коды двух зданий существенно различаются. Если «Хан Шатыр» репрезентирует трансформацию архаики в цифровую эпоху, то «Астана Опера» – это форма, вдохновленная канонической фигурой, перенесенная в новый национальный контекст. Пространственные модели этих объектов

фиксируют напряжение между двумя векторами современной архитектуры Казахстана: один направлен к будущему через архаику, другой – к прошлому через классику. Сравнение «Хан Шатыра» и «Астана Оперы» позволяет увидеть разные стратегии репрезентации культурной идентичности через архитектурное пространство. Оба здания участвуют в формировании идеологического пространства столицы, но делают это с разных позиций: «Хан Шатыр» – через символическое включение степной памяти в глобальный рынок, «Астана Опера» – через визуальную обращение к культурному признанию. В совокупности они отражают двойственность архитектурной идентичности современного Казахстана, находящейся между импульсами модернизации и стремлением к утвержденной форме [65]. Формирование осмысленного пространства где утилитарная форма и семиотическое наполнение находятся на одной сетке координат, создает новую логику пространства. «Хан Шатыр» именно этот символ новой логики – символ отдыха от городской жизни к архитектурной утопии [59].

В этот период намечается переход от формально-репрезентативного к более метафорическому и национальному образу. Современное проектирование требует понимания «сценарной среды», где функциональные и визуальные элементы формируют связь между человеком и культурным контекстом [57]

На фоне этой архитектурной двойственности, стремящейся закрепить культурную идентичность через форму, казахстанский кинематограф предлагает иной путь осмысления пространства – не через репрезентацию, а через экзистенциальное переживание и символическую трансформацию. Фильм «Шал» (2012) Турсунова Е. представляет собой визуально-философское высказывание о человеке и природе, в котором пространство играет ключевую роль как структурный и смысловой элемент. Режиссер выстраивает пространственную модель, основанную не на реалистичной топографии, а на архетипе – степь становится не просто ландшафтом, а полем инициации, где совершается экзистенциальное испытание. Это пространство одиночества, борьбы, внутреннего преображения, в котором теряется связь с повседневной реальностью, и на первый план выходит столкновение человека с природным, метафизическим началом.

В рамках фильма можно выделить три ключевых семиотических пространства, каждое из которых несет самостоятельную смысловую нагрузку и влияет на восприятие внутреннего пути героя.

Таблица 10 – Семиотические пространства в киноленте «Шал» (2012) Турсунова Е.

Пространство	Семиотическое значение
Пространство степи	Архетип природы как силы, судьбы и очищения. Бесконечность, холод, ветер – символы одиночества и борьбы.

Пространство дома	Иллюзия покоя и обыденности.
Пространство охоты и погони (внутри пространства степи)	Зона конфликта, насилия и морального выбора.

Структура фильма подчинена логике ритуального движения: от стабильности дома – к трансформации – к свободе. При этом степь показана не как фон или естественная среда, а как полноценный участник действия, воздействующий на персонажа. Она одновременно равнодушна и величественна, бескрайняя и враждебная, способная привести к катарсису. Именно в этом пространстве герой теряет ориентиры внешнего мира и вступает в символический диалог с самим собой и природой.

Турсунов Е. применяет ряд выразительных инструментов, подчиненных задаче создания метафизического напряжения. Это – широкоугольная оптика, акцент на пустоте, статичная камера, панорамные съемки горизонта. Пространство кадра строится на основе резких контрастов: открытость степи противопоставляется замкнутости дома, ритмичное чередование движения и покоя подчеркивает внутреннее напряжение.

Композиционные приемы служат визуализации философской структуры фильма. Важно, что герой практически всегда единственная фигура в кадре. Он становится не столько участником действия, сколько точкой, на которую проецируются все символические слои фильма. Сама композиция кадра подчинена логике одиночества и изоляции.

Таблица 11 – Композиционные приемы и их функция в киноленте «Шал» (2012) Турсунова Е.

Композиционный прием	Функция
Одиночная фигура в центре кадра	Символ экзистенциального выбора, герой как точка в пустоте.
Контрапункт света и тени	Выражение морального напряжения, пограничных состояний сознания.
Нарративная цикличность	Фильм строится как круг – возвращение к истоку, но с внутренней трансформацией.
Контрасты движения и статики	Моменты действия резко сменяются замедлениями, создавая эффект медитативного ритма.
Натуральный звук и звуковая тишина	Пространство звучит как живое, часто без музыки – усиливая философское восприятие кадра.

Таким образом, пространственная модель фильма «Шал» может быть охарактеризована как мифопоэтическая структура инициации, в которой степь

функционирует одновременно как физическое, метафорическое и семиотическое пространство. Герой лишен социальных опор, он один в мире, где природа враждебна, но дает возможность пройти путь преобразования. Финал фильма, в котором происходит размытие границ между реальностью и видением, окончательно переводит картину в пространство символического. Степь становится зоной перехода, своего рода визуальной пустыней, где человек очищается через страдание.

Если в «Шал» пространство предстает как мифологическая стихия преобразования, то в «Уроках гармонии» (2012) Байгазина Э. оно трансформируется в инструмент контроля, подчиняющий героя жесткой структуре наблюдения и дисциплины. Фильм «Уроки гармонии» (2012) представляет собой строго структурированное кинематографическое высказывание, в котором пространство становится не только место действия, но и системой контроля, насилия, дисциплины и духовной изоляции. Режиссер выстраивает пространственную модель, близкую к тотальной системе, в которой герой находится под постоянным наблюдением – как визуальным, так и социальным. Архитектура кадра, внутренняя логика монтажа, все подчинено задаче демонстрации конфликта между личным и системным, телесным и символическим.

Пространство в фильме строго фрагментировано, почти всегда жестко геометрично и ограничено. Байгазин Э. использует минималистичный, но семантически насыщенный визуальный язык, в котором кадр превращается в инструмент принуждения. Пространство школы, дома, коридоров, спортивного зала – это не просто локации, а архитектура дисциплины, репрессивная система, где субъект подчинен власти.

В структуре фильма можно выделить четыре ключевых семиотических пространства, каждое из которых несет особую смысловую и визуальную нагрузку.

Таблица 12 – Семиотические пространства в киноленте «Уроки гармонии» (2012) Байгазина Э.

Пространство	Семиотическое значение
Школа (класс, коридоры), тюрьма	Институциональное насилие, система, власть, ритуалы подчинения.
Дом	Формальное убежище, но тоже структурированное, лишенное тепла и свободы.
Пространство природы (река, поле)	Временное освобождение, символическая граница между контролем и внутренней правдой.
Пространство внутренних видений	Зона духовного напряжения, где формируется сопротивление и автономия сознания.

Эти пространства структурированы по логике нарастающего внутреннего конфликта: от внешнего насилия к попытке формирования внутренней автономии. Герой не бунтует открыто, он сопротивляется внутренней концентрацией и телесной дисциплиной, превращая тело в поле борьбы, в том числе – через практики сдерживания: молчание, неподвижность, подчинение ритуалу.

Байгазин Э. использует ряд визуальных и звуковых инструментов, превращающих пространство в активного участника повествования, как и в фильме «Шал». Он избегает излишней динамики, строит кадры как архитектурные композиции, в которых персонаж оказывается заключенным в рамки, плоскости, углы.

Таблица 13 – Композиционные приемы и их функция в киноленте «Уроки гармонии» (2012) Байгазина Э.

Композиционный прием	Функция
Фиксированная камера	Эффект наблюдения, дистанцирования, подчеркивание жестокости пространства.
Жесткая симметрия и фронтальность	Создание чувства упорядоченности и давления, эстетизация насилия через строгую композицию.
Мизансцена «решетки» (доски, стены, двери, окна)	Визуализация ограничения свободы, клетка, система, дисциплинарное поле.
Молчание и аскетизм звука	Усиление внутреннего напряжения, создание звуковой пустоты, имитирующей отчуждение.
Резкие контрасты света и тени	Визуализация границ, конфликт внутреннего и внешнего, добра и насилия.

Пространственная модель фильма может быть описана как геометрически замкнутая, репрессивная структура, в которой субъект находится в состоянии перманентного наблюдения. Фильм перекликается с теорией паноптикума Мишеля Фуко, где контроль осуществляется через архитектуру и ритуалы [46].

Тем не менее, в структуре фильма присутствует возможность выхода, что особенно важно для интерпретации финала. Пространство природы, телесная тишина и ритуализированная неподвижность героя становятся актом сопротивления, в котором упорядоченное внешнее пространство уступает парадоксальной внутренней свободе. Байгазин Э. не предлагает готового освобождения, но показывает, как внутри структурированного насилия может зародиться автономия: через самодисциплину и молчание как форму духовной концентрации.

«Уроки гармонии» – это фильм о пространстве как устройстве власти, где визуальные и архитектурные коды работают в связке с социальной структурой. Его

пространственная модель демонстрирует сжатие, системность и ритуальность, в то время как кинематографическая форма предлагает зрителю отстраненное, но глубоко эмпатичное наблюдение за формированием этического субъекта внутри архитектуры принуждения.

«Шал» и «Уроки гармонии» демонстрируют противоположные пространственные модели, отражающие разные формы внутреннего преодоления: в «Шал» степь становится мифологическим полем инициации, в «Уроках гармонии» архитектура школы – структурой репрессивного контроля. Эти модели резко контрастируют с пространствами «Хан Шатыра» и «Астана Оперы», где архитектура ориентирована на визуальное утверждение порядка, стабильности и культурной легитимности. Такое сопоставление выявляет расхождение: кино осмысляет пространство через опыт уязвимости и трансформации, тогда как архитектура – через форму демонстрации и власти.

Эти объекты демонстрируют, насколько архитектура современной Астаны является полем символического соперничества между попыткой влиться в мировые тенденции и поиском национального смысла. Сопоставление Talan Towers и павильона ЕХРО выявляет два противоположных подхода к формированию архитектурного пространства в Астане данного периода. Первый репрезентирует глобализованную модель, ориентированную на универсальные коды «стеклянной» архитектуры и отстраненную от локального контекста; второй – формирует нео-традиционную модель, где современные технологии используются для выражения культурной памяти и национального архетипа.

В то время как архитектура стремится визуализировать идею порядка и идентичности на уровне городского ландшафта, кино сосредотачивается на внутренних пространствах изоляции и психологического давления, вскрывая обратную сторону социальной нормативности. Фильм «Она» (2017) Сатаева А. представляет собой редкий для казахстанского кинематографа психологический триллер, сосредоточенный на внутреннем мире женщины и структуре системного насилия. В этой истории пространство функционирует как механизм ограничения, изоляции и контроля, а визуальный язык фильма опирается на модели европейского минимализма и камерного психологизма. Пространственная модель фильма строится вокруг идеи изоляции и внутренней трансформации, где локации становятся не просто местами действия, а визуализацией психологического давления, социальной стигмы и слома идентичности.

Героиня помещена в замкнутую, ограниченную структуру, где каждое пространство несет функциональную и символическую нагрузку. Ключевая особенность визуального построения – замкнутость и монотонность: кадры статичны, линии прямые, свет искусственный. Эти решения подчинены общей задаче: показать, как социальное и гендерное насилие оборачивается архитектурой изоляции, в которой человек становится заключенным в «нормальность».

В фильме можно выделить четыре ключевых семиотических пространства.

Таблица 14 – Семиотическое пространство в киноленте «Она» (2017) Сатаева А.

Пространство	Семиотическое значение
Квартира главной героини	Приватная тюрьма, пространство скрытого насилия и молчаливой агрессии.
Рабочее пространство	Зона социального контроля, показной вежливости и подчиненной гендерной иерархии.
Внешнее (городское) пространство	Обезличенная среда, равнодушие общества, отсутствие возможности для выхода.
Пространство воображаемого	Сны, фантазмагории, символические образы травмы и желания освобождения.

Эти пространства структурируют повествование как движение от молчаливого подчинения к попытке освобождения, но финал фильма подчеркивает цикличность насилия и его встроенность в бытовую норму. Пространственная модель, таким образом, не только сюжетно ограничена, но и психологически замкнута, что подчеркивается через визуальные и композиционные приемы. Сатаев А. использует целый ряд выразительных инструментов, направленных на создание давящей, гнетущей атмосферы.

Таблица 15 – Композиционные приемы и их функции в киноленте «Она» (2012) Сатаева А.

Композиционный прием	Функция
Фиксированная камера	Эффект наблюдения, визуальная отстраненность, отчуждение персонажа.
Плоские фронтальные планы	Эстетика «запертого» пространство, подчеркнутая геометрия подчинения.
Мизансцены у стен, в углах	Героиня прижата к краю кадра, визуально изгнанная из собственного пространства.
Ограниченная цветовая палитра (серо-бежевая)	Отсутствие эмоционального диапазона, визуальный эквивалент подавления.
Символические вставки (сны, вспышки)	Образная зона внутреннего сопротивления и психологического разлома

Свет и звук также играют важную роль. Свет часто искусственный, плоский, «офисный», лишен теней – как визуальный образ морального равнодушия. Звуковая среда бедна – почти полное отсутствие музыкального сопровождения создает эффект реального, непрерывного времени, в котором не происходит никакого

катарсиса. Паузы, тишина, бытовые шумы становятся частью семиотики насилия. Пространственная модель фильма «Она» может быть определена как структура изоляции, где героиня не просто ограничена внешне, но и вынуждена репрессировать свое внутреннее пространство. Все пространства, в которых она находится, становятся продолжением контроля – ее собственное тело, ее речь, ее дом, даже сны подчинены системе, в которой женщина лишена субъектности.

Таким образом, фильм предлагает визуализацию гендерного подчинения через пространственные конструкции. Если в других фильмах пространство степи или природы может предложить выход, то в «Она» такого пространства нет – ни метафизического, ни реального. Вся композиция подчинена закрытой геометрии, в которой все стремится к удержанию, повтору и нормализации насилия. В этом смысле фильм демонстрирует деструктивный потенциал архитектурно-бытовой среды, выступающей не только как фон, но как активный агент травматизации. «Она» – это фильм, в котором пространство становится формой насилия, а визуальная структура – способом показать, как молчание и подчинение производятся не словами, а геометрией повседневности.

Если в фильме «Она» пространство выступает как замкнутая система бытового и гендерного подчинения, то в «Черном, черном человеке» (2019) Ержанова А. оно превращается в абсурдистскую ловушку, где исчезают логика, мораль и возможность действия, искажающая саму идею реальности. Фильм представляет собой жанрово-пограничное высказывание, совмещающее триллер, детектив и абсурдистскую философскую притчу. Особенность картины заключается в том, что пространство в ней утрачивает реалистичность и становится символическим полем противоречий, где сталкиваются право и бессилие, мораль и абсурд, истина и фикция. Пространственная модель фильма строится как минималистичная структура отчуждения, в которой степь, деревня и интерьеры полицейского участка превращаются в метафизические ловушки для персонажей.

Герой существует в среде, где логика действия подменена ритуальностью, а пространство – нарочито пустое, абстрагированное от времени. Это не столько географическое, сколько экзистенциальное пространство, в котором каждый объект или интерьер несет скрытую семантическую нагрузку. Визуальный язык фильма формирует модель трансцендентальной замкнутости, где действие подчинено бессмысленному повтору, а пространство – бесконечной циркуляции и стагнации.

В фильме выделяется четыре основных семиотических пространства, каждое из которых символически кодировано.

Таблица 16 – Семиотическое пространство в киноленте «Черный, черный человек» (2019) Ержанова А.

Пространство	Семиотическое значение
--------------	------------------------

Полицейский участок	Пространство институционального абсурда, власть как имитация закона.
Поселок (улицы, дома)	Среда повседневного насилия, апатии, рутинного зла, где зло нормализовано.
Пространство степи	Бесконечность, пустота, зоны безвластия и внутреннего кризиса.
Пространство труп/убийства	Зона табу, молчания, сакрализации смерти – и одновременно полного бессмысленного жеста.

Эти пространства не иерархичны, а цикличны: персонажи переходят из одной зоны в другую без эволюции, подчиняясь логике замкнутого мира, где ни мораль, ни действие не приводят к результату. Структура пространства воспроизводит модель пост-тоталитарной пустоты, в которой власть имитирует порядок, а человек оказывается зажатый между рутинной и абсурдом. Режиссер использует целенаправленно аскетичный визуальный язык, где каждый план лишен экспрессивности, но насыщен символическим напряжением. Средства изобразительности подчинены логике минимализма и отчуждения.

Таблица 17 – Композиционные приемы и их функции в киноленте «Черный, черный человек» (2019) Ержанова А.

Композиционный прием	Функция
Фиксированная камера, мизансцена в глубину	Подчеркивание театральности, статичности, абсурдной симметрии.
Натуральный свет, монохромная палитра	Серость мира как визуальный эквивалент этической неопределенности.
Ограниченное движение камеры	Пространство как тюрьма, невозможность выхода или разрыва.
Повторы и монотонность диалогов	Действие как ритуал, ритуал как бессмысленная процедура.
Длительность плавно, замедленный ритм	Подавление традиционного кинематографического времени, наведение философской медитации.

Композиция каждого кадра тщательно организована по принципу симметрии и изоляции. Герои часто размещаются в центре кадра, либо – по углам, создавая ощущение беспомощности, застывшего существования. Фильм работает с пустотой как формой напряжения: чем меньше в кадре движения, тем сильнее нарастают ожидание, тревога, абсурд.

Пространственная модель фильма может быть охарактеризована как абсурдистская геометрия, в которой физическое пространство становится продолжением морального тупика. Ержанов строит мир без выхода, где каждое

пространство – замкнутая петля. Полицейский участок не предполагает расследования, деревня – не предполагает развития, степь – не ведет к освобождению. Герой не выходит из замкнутой системы, а просто циркулирует в ней, повторяя жесты, которые утратили значение. Таким образом, «Черный, черный человек» демонстрирует антигероическую, антинарративную модель кинематографического пространства, где визуальная строгость, композиционная статика и ритуализированное повторение создают аллегорию постморального общества, в котором пространство не освобождает, а фиксирует. В этом фильме пространство – это не среда действия, а форма молчания, из которой невозможно ни уйти, ни говорить.

Анализ пространственных моделей в фильмах «Она» и «Черный, черный человек» и в архитектурных объектах Talan Towers и EXPO 2017 выявляет фундаментальное расхождение в способах репрезентации современности. Если Talan Towers воплощает образ глобализированной изоляции и корпоративной иерархии, а EXPO предлагает символический синтез технологического будущего и культурного архетипа, то фильмы Сатаева А. и Ержанова А. работают с пространством как с метафорой травмы, контроля и абсурда. Пространства в кино лишены устойчивости и структуры: они замкнуты, фрагментированы, лишены выхода. В этом различии проявляется ключевой конфликт: архитектура утверждает и формализует порядок, тогда как кино обнажает внутреннюю нестабильность, разрыв и человеческую уязвимость, делая пространство не средой демонстрации, а средой сомнения и сопротивления.

Анализ пространственных моделей в казахстанской архитектуре и игровом кино периода 2012-2020 годов выявляет не просто стилистические расхождения, но глубинное расслоение культурной оптики. Архитектура, выступающая как инструмент репрезентации власти и идеологии, стремится к визуальной стабильности, завершенности и нормативному порядку – будь то через корпоративную форму Talan Towers, сакральную классику Астана Опера или архаизированный символизм Хан Шатыр, EXPO 2017. Кино же противопоставляет этому пространственные структуры, в которых на первый план выходят субъективность, травма, изоляция и экзистенциальное напряжение. Пространство в фильмах «Шал», «Уроки гармонии», «Она» и «Черный, черный человек» не репрезентирует порядок, оно его ставит под сомнение, разворачивая пространство как зону внутреннего конфликта, символического распада или философского молчания. Таким образом, архитектура утверждает идеологические константы, тогда как кино фиксирует их разрушение или невозможность. В этом смысловом расхождении раскрывается структура культурной двойственности современного Казахстана, в которой официальное и художественное не столько противостоят, сколько функционируют в параллельных логиках: первая стремится к демонстрации стабильности, вторая – к осмыслению неустойчивости.

3.3 Новые пространственные модели: новый визуальный бренд

Анализ пространственных моделей в казахстанском кино позволил выявить сложную эволюцию визуального мышления, происходившую параллельно с архитектурными процессами, но не подчиненную им. В отличие от архитектуры, которая с 1990-х годов преимущественно обслуживала задачи государственной репрезентации, кино сохраняло возможность авторского высказывания, внутренней критики и тонкой культурной рефлексии. Именно в кинематографе формировалась альтернативная картография: не карта географического пространства, а карта утраты, памяти, перехода и сопротивления. Цель данного подраздела – выявить и охарактеризовать новые пространственные модели казахстанского игрового кино постсоветского периода, отражающие переход от репрезентативных форм к авторским и рефлексивным стратегиям визуализации, а также проследить, как эти модели трансформируют структуру визуального мышления в современной казахстанской культуре. Исследование направлено на определение того, каким образом кино становится инструментом осмысления культурной памяти, идентичности и внутренних трансформаций общества в условиях изменения государственной и эстетической парадигмы.

В ходе исследования было определено, что пространство в казахстанском кино после 1991 года функционирует не как среда действий героев, а как динамическая структура смысла. Пространство становится способом мышления, способом говорить о государстве, о теле, о боли, об идентичности, о трансформации. С 2012 года эта тенденция усиливается: появляется пространство без центра, пространство кризиса и распада, пространство тела как сцены памяти, пространство архетипа, реконструированного через степь, огонь, воду и молчание. Особую роль в этом процессе играют такие фильмы, как «Кардиограмма», «Шал», «Келін», «Раненый ангел» и другие.

Использование трудов Сабитова А.Р. стало методологической опорой, позволившей подойти к кино не как к замкнутой системе, а как к пространственной практике, сравнимой с архитектурой. Сабитов А.Р., рассматривая архитектуру и кино как смежные области пространственного проектирования, создал интеллектуальный фундамент, на котором возможно обоснование кинематографа как формы внутренней архитектуры – архитектуры чувства, памяти и идеи [55]. В его подходе особенно важным оказывается понятие пережитого пространства, которое в кино визуализируется не через форму, а через длительность взгляда, медленное движение, тишину, отказ от нарратива.

Уместно обратиться и к влиянию Малевича К. и его школы, чьи учения продолжают влиять на формирование визуального языка изобразительных искусств, в том числе и в кино. Малевич К. – представитель супрематизма, он стремился к полному очищению формы, создавая абсолютные пространства – Черный квадрат (1915). Пространство Малевича К. не описывает, не изображает, а

существует. Это был его манифест внутреннего напряжения [119]. Пространства, возникающие в кино Омирбаева Д. и Турсунова Е., часто напоминают супрематическое поле – очищенное, редуцированное, но насыщенное внутренней энергией. Пространство-пауза, пространство-прямая, пространство-ничто, где персонаж становится точкой в бесконечном. Это кино не о действии, а о бытии, и его корни – не в реалистической традиции, а в авангардной.





Продолжая линию Малевича К., нужно обратиться к одному из его учеников, Стерлингову В.В., который наделил пространство внутренней динамикой и пластичностью, его пространство становится живым носителем смыслов. Сегодня мы можем отмечать, что современные казахстанские режиссеры воспринимают пространство негеометрическим, текучим, но структурированным [121].

Трактат Кандинского В. «О духовном в искусстве» рассматривает форму, цвет и ритм как автономные носители духовного содержания. Пространство – это не отражение внешнего мира, а поле взаимодействия зрителя и творца [120]. Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что казахстанский кинематограф развил собственную систему пространственных моделей, которые не только независимы от архитектурных, но и часто вступают с ними в полемику. Архитектура утверждает – кино сомневается. Архитектура формирует фасад – кино обнажает внутреннее. Архитектура создает символ порядка – кино фиксирует распад. В этой разнице и заключается не просто эстетическое расхождение, но глубинная культурная дилемма: как соотносится образ нации, создаваемый снаружи, и опыт ее жизни – изнутри [105].

С начала 2020-х годов в архитектуре и игровом кино Казахстана наблюдается стремление к переосмыслению пространства в новых социальных и культурных условиях. Архитектура усиливает функции репрезентации, символизируя устойчивость, государственность и модернизацию, в то время как кино все чаще обращается к пространству как к средству психологической рефлексии, критического наблюдения и личной памяти [100]. Это расхождение акцентов отражает различие в задачах и аудиториях, но при этом демонстрирует общие тенденции в визуальном языке – интерес к пустоте, структурной простоте, локальной символике и смене масштабов. Для выявления сходств и различий в пространственных моделях архитектуры и кино последнего пятилетия ниже представлена сравнительная таблица, обобщающая ключевые характеристики и инструменты визуализации.

Таблица 18 – Компаративный анализ пространственных моделей в архитектуре и кинематографе Казахстана, 2020-2025 годы

Визуализация пространства в архитектуре	Пространство в архитектуре	Общие характеристики	Пространство в кино	Визуализация пространства в
---	----------------------------	----------------------	---------------------	-----------------------------

				кинематогра фе
2020-2025				
Национальны е мотивы, монументаль ность, вертикальнос ть, закрытые периметры, централизаци я, фасадная декоративнос ть, геометрическ ая строгость.	Репрезентативн о- символическое пространство	Стремление к символизации идентичности	Метафориче ское пространств о личности	Символы, степь как архетип, пустые интерьеры, статичность камеры, изолированн ые фигуры.
				
Abu Dhabi Plaza, 2021, Астана	Almaty Theatre, 2022, Алматы		Поэт (2021) Омирбаев Д.	Степной волк (2023) Ержанов А.

Abu Dhabi Plaza (2021), Астана и Almaty Theatre (2022) Алматы, представляют собой два противоположных полюса в осмыслении архитектурного пространства в современном Казахстане, демонстрируя расхождение не только в стилистических и функциональных решениях, но и в глубинных смысловых установках, отражающих идеологические, культурные и визуальные модели своего времени. Эти объекты являются показательными примерами пространственных стратегий, соотносящихся с разными типами репрезентации – институциональной и культурной, вертикальной и горизонтальной, замкнутой и открытой.

Abu Dhabi Plaza репрезентирует модель глобального институционального пространства, ориентированного на экономико-административные функции и визуальный эффект доминирования [75]. Архитектурный язык комплекса – это язык стекла, металла, вертикали и анонимности. Пространственная структура подчинена логике иерархии и контроля: закрытые входы, четко зонированные маршруты, охраняемые периметры. Башня выступает как символ власти, прогресса, транснационального капитала и отстраненного урбанизма, в котором субъект

теряет свою телесную и культурную укорененность [74]. Это пространство не предполагает проживания, сопричастности или визуального диалога с окружающей средой. Оно подчинено корпоративному масштабу и глобальной риторике нейтрального технологического универсализма, в котором исчезает локальный код. Такая архитектура воплощает модель «власть-визуальность», где здание говорит «громко», но вне культурного контекста.

В противоположность этому, Almaty Theatre формирует репрезентативное культурное пространство, в котором архитектура становится медиатором между национальной традицией и современной визуальной чувствительностью. В отличие от стеклянной вертикали Абу-Даби Плаза, здесь доминирует пластика линий, приглушенный свет, тактильность материалов, прозрачность и теплая цветовая палитра. Театр открыт визуально и функционально: фасады, вестибюли и фойе ориентированы на включение горожанина в культурный процесс. Пространство спроектировано не как объект наблюдения, а как сцена для проживания и соучастия. Архитектурная композиция театра задает ритм созерцания, ритуального вхождения, сценического восприятия. Здесь субъект не растворяется, а проявляется как зритель, как носитель культурной памяти и как участник диалога с искусством.

Пространственные решения зданий расходятся, но оба отвечают цели интеграции зрителя в процесс переживания пространства через форму, символическую насыщенность архитектурного языка, описываемых Маргуланом А.Х. [70]. Оба пространства, несмотря на внешнюю несопоставимость, демонстрируют стратегию репрезентации через архитектуру, но по-разному кодируют смысл: в одном случае через формализованный образ технологической мощи, в другом через сценическую топографию национальной культурной идентичности. Таким образом, в архитектурной плоскости Казахстана 2020-2025 годов фиксируется расхождение моделей: от глобального технократического проекта к локальному пространству культурной субъектности. Это расхождение особенно ценно в контексте сопоставления с кинематографом того же периода, где аналогично происходит конфликт между пространством отчуждения и пространством рефлексии, между универсальной визуальной грамматикой и национальным образом.

Такой же поляризованный подход к пространству можно наблюдать и в авторском кинематографе Казахстана 2020-2025 годов, где визуальная среда становится неотъемлемой частью высказывания и отражает напряжение между универсальной формой и национальным содержанием. Фильм «Поэт» (2022) Омирбаева Д. представляет собой выразительный пример авторского кино, в котором пространство становится не просто фоном действия, а ключевым выразителем философского и культурного высказывания. Пространственная модель фильма строится как многослойная структура, в которой каждый уровень связан с определенным типом мышления, социальной реальностью и культурной памятью. Омирбаев Д. продолжает присущий ему аскетичный визуальный язык,

актуализируя в кадре нео-традиционную кинематографическую модель, основанную на соединении архетипических образов: природа, степь, дорога, молчание, с критическим взглядом на современность.

Таблица 19 – Семиотическое пространство в киноленте «Поэт» (2022) Омирбаева Д.

Пространство	Семиотическое значение
Городское пространство	Символ социального давления, отчуждения, системы, враждебной поэтической свободе.
Интерьеры	Пространства замкнутости и компромисса, отражающие потерю уникальности и утрату индивидуальности.
Природное пространство	Архетип свободы, культурной памяти и внутреннего очищения.
Медиапространство	Знак кризиса репрезентации, механизации знания, подмены живого слова его симулякром.

Эти пространства взаимодействуют по принципу контраста и внутреннего конфликта: между сакральным и профанным, между внутренней тишиной и внешним шумом, между архетипом и поверхностной информацией. Визуально эта дихотомия выражается через композиционные приемы:

Таблица 20 – Композиционные приемы и их функции в киноленте «Поэт» (2022) Омирбаева Д.

Композиционный прием	Функция
Фиксированная камера	Усиление созерцательности, дистанция между зрителем и действием.
Пустота кадра, смещение героя	Подчеркивание растворенности личности, символическая утрата центра.
Работа с глубиной кадра	Формирование внутреннего напряжения между субъектом и средой.
Внутрикадровый монтаж	Визуализация внутренней динамики без нарративного движения.
Контраст урбанистического и природного	Подчеркивание конфликта между социальной функцией и личной истиной.
Звуковая композиция	Перевод эмоционального напряжения в феноменологическую плоскость тишины.

Особое внимание уделено внутрикадровому монтажу, в котором минимальные перемещения внутри строго организованного кадра становятся выразителем

внутренней трансформации героя. Таким образом, композиция приобретает этическое измерение: форма становится продолжением мировоззрения, кадр – носителем метафизического напряжения.

По своей структуре «Поэт» демонстрирует не столько линейное движение, сколько духовную топографию: герой движется не столько в пространстве физическом, сколько в поле морального выбора. В этом смысле степь выступает не как географическое пространство, а как архетипическая сцена, на которой разворачивается внутренний конфликт между личной истиной и социальной функцией. Это пространство не действия, а рефлексии, и в нем воплощается то, что Делез Ж. называл «пространством мышления».

Таким образом, «Поэт» Омирбаева Д. является примером нео-традиционной модели кинематографического пространства, в которой минималистичная форма, философская композиция и семиотическая насыщенность работают на раскрытие центрального вопроса фильма – о месте поэта и поэтического слова в условиях современного мира, утратившего связь с культурной глубиной и этическим измерением.

Если у Омирбаева Д. степь становится пространством внутреннего выбора и тишины, то у Ержанова А. та же степь превращается в зону конфликтов, абсурда и символического распада социальной структуры. Фильм «Степной волк» (2023) представляет собой яркий пример авторского кино, в котором пространство становится не сценой, а активным участником высказывания. Ержанов А. развивает собственную стилистику пространственной минималистичности, абсурда и отчуждения, объединяя казахский культурный код с гротескной театрализованной формой. Пространственная организация фильма строится на жестких контрастах между степью, замкнутыми интерьерами, ритуализированными общественными пространствами и пространством власти. Эти локации не просто визуальны – они семиотичны и глубоко символичны.

Фильм демонстрирует четыре ключевые пространственные модели:

Таблица 21 – Семиотическое пространство в киноленте «Степной волк» (2023) Ержанова А.

Пространство	Семиотическое значение
Пространство степи	Архетип свободы, безвременья и одиночества; символ внутренней пустоты и экзистенциального кризиса.
Пространство аула	Изолированная, квазимифическая среда; пространство патриархальных ритуалов и насилия.
Пространство власти (полицейский участок, кабинет)	Институциональная ловушка; среда контроля и абсурдного принуждения.

Пограничное/переходное пространство (дорога, пустошь)	Символ трансформации, бродяжничества, утраты стабильности.
---	--

Визуальная структура фильма подчинена принципу искусственной статичности и минимализма, что подчеркивает ощущение фатальной предопределенности и внутреннего паралича.

Таблица 22 - Таблица 20 – Композиционные приемы и их функции в киноленте «Степной волк» (2023) Ержанова А.

Композиционный прием	Функция
Симметрия и фронтальность	Создание эффекта искусственности, насмешки над официальным порядком.
Долгие статичные планы	Эффект абсурда и отчужденности, фиксация бессмысленного повседневного ритуала.
Пустота в кадре	Пространственная метафора отчуждения, социальной пустоты.
Массив пространства вокруг героя	Подчеркивание его незначительности, заброшенности, уязвимости.
Контраст света и тени	Моральный и метафизический конфликт, двусмысленность происходящего.
Нарочитая театральность мизансцен	Отсылка к притче, фольклору, разрушение реалистического восприятия.

Таким образом, «Степной волк» строит антропологическую модель пространства, где человек противостоит не столько обществу, сколько самой форме существования. Пространство у Ержанова А. – это язык, через который выражается трагикомичность и возможность преодоления через дистанцию и иронию. Это кино не о месте действия, а о топографии внутреннего конфликта – между дикостью и культурой, молчанием и словом, бессилием и жестом.

Оба фильма – «Поэт» и «Степной волк» – демонстрируют принципиально разные, но концептуально соотнесенные подходы к пространственной организации кадра, в которых пространство функционирует не как декорация, а как активный смысловой компонент кинематографического языка. В фильме Омирбаева Д. пространство строится как поле внутренней рефлексии, где степь превращается в архетипическое «пространство мышления», освобожденное от событийной динамики и насыщенное философским содержанием. Визуальная аскеза, статичность, молчание и симметрия работают на выявление этического измерения существования.

В фильме Ержанова А., напротив, пространство организовано по принципу абсурдного ритуала, где степь становится не местом освобождения, а аренной экзистенциального тупика и социальной бессмысленности. Пространственные модели – аул, дорога, административные учреждения, – раскрываются через повтор, пустоту, нарочитую симметрию и гротескную театрализацию. Здесь пространство выражает не возможность выбора, а его невозможность, фиксируя состояние замкнутости, насилия и отчуждения. Таким образом, «Поэт» и «Степной волк» представляют два разных вектора развития казахстанского авторского кино: от философски-созерцательной модели к иронической, критически-деконструктивной. Однако в обоих случаях пространство становится не просто средой действия, а способом постановки и разрешения ключевых вопросов идентичности, морали и культурной памяти.

Айдар А. и Айдарова М. проводят 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» [91].

В 2025 году пространственная модель в казахстанской архитектуре и кино отражает двойственную тенденцию: с одной стороны – глобализованное, институциональное пространство, с другой – локализованное, культурно нагруженное и созерцательное. Архитектура стремится либо к демонстративной репрезентации власти, либо к созданию диалога с национальной идентичностью. В кино пространство становится выразителем внутреннего конфликта, отчуждения или этического выбора. Современное казахстанское пространство все чаще теряет нейтральность и превращается в язык, через который высказываются ключевые смыслы времени.

Эта двойственность отражает более широкий культурный процесс, в котором архитекторы и режиссеры, оказавшись в условиях утраты прежней идеологической системы, стремятся сформулировать новые визуальные коды и модели идентичности.

В ходе «периода поиска вектора» казахстанские архитекторы и режиссеры, утратив советские идеологические маркеры, оказались перед необходимостью переосмысления визуального языка. В архитектуре это выразилось в широком эксперименте с глобальными стилями – от хай-тека с его стеклянными-металлическими фасадами до неоклассических аркад и исламской орнаментики в общественных зданиях. В кинематографе аналогичный процесс происходил через «кадровую архитектуру», где режиссеры тщательно подбирали композиционные приемы для выстраивания новых смысловых траекторий:

– ведущие линии как «маршруты смысла»: линии дорог, троп и горизонта степи используются не только для создания глубины, но и для задания внутреннего

вектора движения героя. Например, в ранних фильмах Турсунова Е. дорожное полотно, уходящее в удаленный фон, символизирует поиск идентичности и одновременно визуально направляет взгляд зрителя;

- глубина пространства и контраст резкости как «психогеография»: чередование резкого переднего плана – лицо персонажа, фрагмент юрты; и размытых дальних планов – волны степи, очертания новых жилых комплексов; создает многослойность восприятия: субъективное и коллективное переплетаются, показывая внутренний конфликт героя на фоне изменяющегося ландшафта;

- правило третей и асимметрия как «точки напряжения»: смещение персонажа в одну треть кадра и использование асимметричных построений подчеркивают его «чуждость» в обновленном урбанистическом или природном окружении. Этот прием создает визуальный диссонанс, отражающий противоречие между традицией и современностью;

- фрейминг – рамка в рамке, – как «культурные окна»: помещение героя в проемы юрты, арки новостроек или элементы фасадов, все это выступает инструментом привязки к локальному контексту и одновременно демонстрирует его преобразование под влиянием новых форм. Так, кадры из «Рэкетира» Сатаева А. используют арочные порталы бизнес-центров, чтобы показать разрыв между старым миром и новыми социальными структурами;

- центрированная композиция и «прямая» перспектива как монументализация образа: размещение героя или архитектурного элемента точно по центру кадра придает сцене ритуальную торжественность и превращает персонажа в символ национальной общности. Этот прием роднит кадры однозначно с фасадами государственных зданий, превращая человека и здание в соавторов одного визуального дискурса;

- пустота как «поле интерпретаций»: занятая лишь небольшая доля кадра, большая небесно-степная «пустота» оставляет зрителю пространство для эмоциональной и культурной проекции, превращая саму среду в активного соавтора повествования. Пространство пустоты, описанное Тарковским А. как «лепка времени», здесь выступает генератором смыслов и эмоциональных состояний [102].

В совокупности перечисленные приемы – ось и ведущие линии, глубина пространства и резкость, правило третей и фрейминг, симметрия и пустота – образуют методологический каркас новой пространственной модели. На пересечении архитектурных норм и средств киноязыка они позволяют не просто снять фон, но и конструировать пространственную модель национального пространства, отражая переход от разрозненных экспериментов к целостному осмыслению казахстанского образа в кино и архитектуре.

Во второй фазе постсоветского развития, условно охарактеризованной как «период фиксации идентичности», казахстанское кино и архитектура продолжают движение по разным траекториям: архитектура все более укореняется в образе

государственности и репрезентации власти, тогда как кино обращается к человеку, травме и локальной повседневности. Визуальный язык фильмов обретает черты созерцательности, фрагментарности и минималистичной поэтики, отчасти перекликаясь с глобальными трендами визуального неореализма. Архитектурное пространство в этот период фиксируется в кадре как чуждое, навязанное или отчужденное, что позволяет говорить о его переинтерпретации в визуализации. Композиционные приемы этого периода усиливают дистанцию между персонажем и средой, подчеркивая тем самым их онтологический разрыв.

- фиксированная камера и длительный план как инструмент созерцания и отчуждения: использование статичной камеры и длительных планов создает эффект неподвижного взгляда, придавая пространству вес и «плотность»;

- панорамность как расширение смысла ландшафта: горизонтальные панорамы казахстанской степи и городской фиксируют нестабильность пространства, одновременно создавая эффект недостижимости и открытости. Пейзаж становится не только топосом, но и смысловой границей, за которой скрывается личная или национальная травма;

- отсутствие центра кадра как образ социальной распыленности: в отличие от центрированной композиции периода 1990-х, в фильмах 2010–2020-х годов часто используется композиционная «разбалансировка»: персонажи не фиксируются в центре, а растворяются в среде – либо частично кадрируются, либо теряются в визуальном шуме окружающего пространства. Это придает изображению черты дезориентации, указывая на внутреннюю потерянность героя и структурную неустойчивость социальной среды;

- контраст между приватным и публичным пространством как индикатор социального разрыва: часто визуальный нарратив строится на контрасте между интерьерами – тесные, приглушенные, со следами прошлого – и репрезентативными внешними пространствами – новые жилые комплексы, площади, фасады. Такая дихотомия подчеркивает различие между личным опытом и официальной риторикой, что особенно ярко проявляется в фильмах, работающих с темой «маленького человека» в мире постсоветских реконструкций;

- тактильность и детализация как маркеры телесной и материальной реальности: киноязык смещается в сторону телесного – внимание к звукам шагов, текстуре асфальта, грубости стен, ветру в степи. Этот прием усиливает материальность пространства, отсылая к попытке вернуть кино к непосредственному переживанию среды. Архитектура при этом часто предстает как неживая, механическая оболочка, вступающая в контраст с живым телом героя.

- ретроспективное кадрирование и руинированный пейзаж как знаки пост-травмы: обращение к архитектурным фрагментам прошлого – советские здания, полуразрушенные дома культуры, пустующие школы – формирует визуальный архив исчезающего времени.

Анализ архитектурных и кинематографических пространств Казахстана в 2020–2025 годах позволяет говорить о формировании новой визуальной парадигмы, в основе которой – конфликт между внешней репрезентацией и внутренней рефлексией. Пространственные модели, появившиеся в этот период, демонстрируют двойственную природу: с одной стороны – институционально-монументальные структуры, ориентированные на символику власти и устойчивости (Abu Dhabi Plaza); с другой – культурно-созерцательные, диалоговые среды, акцентирующие локальную идентичность и тактильную выразительность (Almaty Theatre).

В кино эта двойственность проявляется в переходе от нарративной функции пространства к его семиотической и философской роли. Пространство больше не служит исключительно фоном действия, а становится самостоятельной структурой смысла – как в «Поэте» Омирбаева Д., где степь выступает как архетип мышления, или в «Степном волке» Ержанова А., где пространство визуализирует абсурд, распад и отчуждение. Пространственные модели кино варьируются от внутренне насыщенных «полей тишины» до ритуализированных ловушек, где действие заменено взглядом, ритмом и метафорой.

Композиционные приемы последних лет – фиксация камеры, внутренняя пустота кадра, панорамность, асимметрия, фрейминг и работа с глубиной пространства – становятся не просто техническими решениями, а средствами артикуляции идентичности, травмы, памяти и культурного напряжения. Появляется тенденция к пространству как медиуму критики: оно не утверждает, а сомневается; не воспроизводит, а проблематизирует. Таким образом, новая пространственная модель, зафиксированная в кино и архитектуре Казахстана начала 2020-х годов, это модель полифоничная, фрагментарная и многозначная. Ее актуальность заключается не в стилистическом единстве, а в способности удерживать противоречия времени – между прошлым и настоящим, локальным и глобальным, образом и опытом. Пространство становится не формой, а способом мышления, не декорацией, а высказыванием – визуальным, философским и культурным.

Выводы по третьему разделу.

1. Архитектура утверждает – кино сомневается: асинхронность культурных стратегий с начала 1990-х годов. Архитектура и кино в Казахстане развиваются в разных пространственных логиках. Архитектура стремится к созданию завершенного, монументального, сакрализованного пространства, выполняющего функции государственной репрезентации. Кинематограф формирует визуальный язык, опирающийся на неопределенность, телесность, внутренний разлом. Архитектура фиксирует идеал и порядок, кино – травму и переход. Данное расхождение закладывает основу для понимания различий в визуальной идентичности постсоветского Казахстана.

2. Казахстанский кинематограф как форма внутренней архитектуры. В казахстанском авторском кино формируется уникальная модель «пространства-сознания». Анализ фильмов демонстрирует, что пространство в кино – это не декорация, а форма мышления: оно проявляется через паузы, пустоту, ритм, телесность. Возникает «архитектура взгляда» – не здание, а внутреннее поле переживания, в котором раскрывается конфликт между личным и коллективным, между памятью и репрезентацией. Эта модель предлагает альтернативную визуальную идентичность, противопоставленную фасадной культуре архитектуры.

3. Период 2012-2020 годов демонстрирует устойчивое расхождение в визуальных стратегиях. Архитектура стремится к целостности, символической завершенности и вписанности в глобальные стандарты (Talan Towers, EXPO, Астана Опера). Она репрезентирует государственную устойчивость и визуальную нормативность. Кино обращается к личному опыту, внутреннему напряжению и символическому распаду. Пространство превращается в зону сомнения, травмы, изоляции. Архитектура демонстрирует порядок, кино его проблематизирует.

4. Архитектура начала 2020-х годов колеблется между двумя моделями репрезентации: глобализированной институциональной (Abu Dhabi Plaza) и культурно-созерцательной (Almaty Theatre). Первая опирается на вертикаль, стекло, замкнутость и масштаб – она символизирует власть, капитал и нейтральную технологичность. Вторая – на тактильность, открытость и диалог с городской средой, репрезентируя локальную идентичность и культурную чувствительность. Таким образом, внутри самой архитектуры фиксируется расслоение пространственных подходов, отражающее напряженность между глобальным универсализмом и национальной образностью.

5. Кино как визуальная топография памяти, боли и сопротивления. В казахстанском кинематографе 2020-2025 годов пространство превращается в автономную семиотическую структуру. Фильмы демонстрируют два полюса этого высказывания: пространство как архетип мышления (степь, тишина, молчание) и пространство как абсурдная ловушка социальной и моральной изоляции. Пространство в этих фильмах не обслуживает сюжет, а выражает внутренний конфликт: оно символизирует отчуждение, культурную фрагментацию, невозможность действия или, напротив, глубинную точку выбора. Кино становится визуальной практикой сопротивления, где пустота, статика и ритуальность приобретают философское измерение.

6. Пространственная модель как форма мышления: от фасада к внутреннему высказыванию. Сравнительный анализ пространственных моделей в архитектуре и кино Казахстана 1991-2025 годов позволяет говорить о формировании двойственного визуального ландшафта. Архитектура работает как кодифицированный язык власти – она утверждает образы, создает символические фасады и закрепляет порядок. Кинематограф же формирует полифоничную, фрагментированную и сомневающуюся структуру, в которой пространство

становится не только метафорой, но и способом мышления, внутренней речи, памяти и сомнения. Пространство в кино – это не просто среда действия, а активный участник философского высказывания, в котором отражаются все напряжения времени: между прошлым и настоящим, телом и системой, локальным и глобальным. Таким образом, кино и архитектура в современной культуре Казахстана не повторяют друг друга, а ведут сложный диалог – о человеке, истории и возможности видеть пространство как культурную судьбу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Исследование подтвердило концептуальную значимость понятий архитектурного пространства, пространственной модели и композиционной схемы для анализа визуальной культуры, в особенности в контексте сопоставления архитектуры и кинематографа Казахстана. Пространство функционирует как смыслообразующий компонент, несущий в себе эстетическую, идеологическую и культурную нагрузку. Оно представляет собой не только физическую или визуальную структуру, но и форму выражения власти, памяти, идентичности, социального устройства.

В рамках киноискусства пространство выступает не просто средой действия, но и структурным элементом повествования, организующим ритм, перспективу и взаимодействия персонажа с окружающим миром. Аналогичным образом, в архитектуре пространство отражает социокультурные установки эпохи, становясь визуальной формой политической и культурной репрезентации. Такое понимание позволяет рассматривать архитектуру и кино как соотнесенные способы моделирования действительности и проектирования национального образа, что особенно актуализируется в условиях становления постсоветского националостроительства. Представленные результаты подтвердили продуктивность феноменологического, семиотического и междисциплинарного подходов, использованных в исследовании, что позволило рассмотреть визуальные и смысловые аспекты пространства целостно.

2. Проведенное исследование позволило выделить три ключевых периода в развитии пространственных моделей в архитектуре и игровом кино Казахстана до обретения Независимости:

- 1930-1960: идеологическое и реалистическое пространство – архитектура и кино подчинены задаче формирования социалистической идентичности. Пространство репрезентирует власть, дисциплину и коллективность.

- 1960-1980: метафорическое пространство – происходит усложнение визуального языка. Пространственные модели начинают выражать внутренние состояния, усиливается символизм, внимание к индивидуальности. Пространство становится носителем неочевидных смыслов и подготовкой к авторскому языку 1980–1990-х годов.

- 1980-1991: семиотическое пространство – усиливается многозначность визуального языка, образы строятся с опорой на культурные и визуальные цитаты. В архитектуре возрастает уровень декоративности, усиливается индивидуальное авторское выражение, усложняются фасадные композиции, используются контрастные материалы и фактуры. Национальные образы начинают интегрироваться в проектные решения как значимые визуальные и смысловые элементы, пространственные структуры отходят от жесткой нормативности, сочетая локальные культурные коды с универсалистскими формами. В кино на

первый план выходят композиционные приемы, основанные на цитировании, символических параллелях, игре с привычными визуальными формами и фрагментации изображения. Пространство начинает функционировать как система отсылок – оно не просто репрезентирует, но интерпретирует культурные, исторические и визуальные коды, закладывая основу для дальнейшей авторской деконструкции.

Эта динамика демонстрирует, как пространство выступало важным инструментом нациостроительства в советский период, отражая доминирующие идеологические установки. Через формализацию визуального языка, унификацию архитектурных решений и кинематографических образов транслировались представления о социалистическом порядке, историческом прогрессе, трудовой мобилизации и коллективной идентичности. Пространственные структуры были нацелены на формирование нового типа восприятия – с акцентом на массовость, иерархичность, централизацию и символическое подчинение индивидуального общественному. Таким образом, пространственные модели в архитектуре и кино играли ключевую роль в визуальном оформлении государственной идеологии, закрепляя ее в материальной и экранной среде как часть повседневного культурного опыта. Исследование показало, что предпосылки для будущих пространственных моделей были сформированы уже в советский период, определив логику взаимодействия между коллективным и индивидуальным, унифицированным и национальным.

3. Новый этап в истории Казахстана, ознаменованный обретением Независимости, потребовал выработки новых визуальных и пространственных форм, способных отразить изменившееся социокультурное устройство и процесс формирования новых оснований идентичности. С этого момента пространство в архитектуре и кино начинает развиваться в собственных логиках: от общего поиска и ориентации на глобализацию – к устойчивому расхождению. Особенно четко это проявляется с 2012 года, когда архитектура окончательно утверждается как инструмент государственной репрезентации, в то время как кино оформляется как пространство субъективного, личного и критического высказывания.

– 1991-2001: пространство отчуждения – архитектура и кино в этот период пребывают в стадии первичного соприкосновения с глобальными тенденциями, осваивают новые визуальные ориентиры и находятся в поиске первых выразительных векторов. Пространство в кино характеризуется камерностью, визуальным аскетизмом и акцентом на внутреннюю изоляцию героя. Эти решения подчеркивают дезориентацию личности в условиях слома прежней системы. Нациостроительство в этот период практически не визуализируется: пространство отражает не проект будущего, а состояние утраты и неопределенности;

– 2001-2012: пространство рефлексии – в это десятилетие пространственные модели в архитектуре и кино начинают расходиться. Архитектура ориентируется на глобализованные стандарты: появляются масштабные, монументальные

объекты, символизирующие успех, стабильность и визуальную силу государства. Кино же выстраивает пространство как поле экзистенциальной и социальной рефлексии, и становится ареной внутренних и внешних напряжений. Архитектура в этот период становится нейтральной по форме, но политически нагруженной. Кинематографическая модель способствует формированию субъективной, негероической, но устойчивой идентичности, основанной на саморефлексии и критическом взгляде на прошлое;

– 2012-2020: памятное, символическое пространство прошлого – с этого этапа расхождение между архитектурной и кинематографической пространственной моделью становится окончательным. Архитектура все более активно визуализирует идеологию через исторические цитаты, символику и масштаб – она становится средством репрезентации власти и официальной памяти. Кино же сосредоточено на реконструкции культурной памяти, телесности и степи как архетипа, пространство выполняет функцию опосредованного переживания прошлого. Кинематографический подход к национальному строительству здесь основан на восстановлении прерванной культурной преемственности и локализации исторического опыта в личном восприятии;

– 2020-2025: метафорическое пространство личности – в этот период пространство в кино приобретает глубоко субъективную, архетипическую и философскую форму. Архитектура продолжает выполнять задачи государственной репрезентации, обращаясь к этническим мотивам, символам и элементам культурного синтеза, но в заданных институциональных рамках. Композиционно в кино преобладают пустота кадра, точечное размещение персонажей, статичность камеры, горизонтальная структура и открытые ландшафты. Пространство становится внутренней архитектурой героя, отражая его психологическое и культурное состояние. Возникает человекоцентрическая модель национального строительства, в которой национальная идентичность выстраивается не через нормативные символы, а через личную память, телесность, сомнение и образ себя в мире.

Период независимого Казахстана демонстрирует отход от внешней нормативности к субъектному взгляду, в котором пространство функционирует как средство визуальной рефлексии и формирования идентичности. Кино обращается к осмыслению травматического опыта, телесности и философии внутреннего мира. Архитектура, напротив, все в большей степени выполняет функции государственной репрезентации, закрепляя официальный дискурс в визуальной и пространственной форме, что подчеркивает расхождение векторов в их подходах к национальному строительству.

4. Пространственные модели архитектуры и кино в Казахстане формировались на пересечении традиционной культуры и советского модернизационного проекта. Переход от кочевого к оседлому укладу, реализованный в XX веке как часть политики европеизации, изменил основы пространственного восприятия: вместо

сакральной цикличности и подвижности кочевого мира утвердились фиксированные, нормативные формы, отражающие логику урбанистического порядка.

Национальная модель пространственного мышления, основанная на традиционных культурных представлениях, в условиях советского периода развивалась преимущественно в русле общесоюзного визуального канона. Архитектура и кинематограф Казахстана того времени интегрировались в единую систему художественных и идеологических координат, где пространство играло важную роль в процессе формирования советского, не национального образа. Через архитектурные ансамбли и кинематографические образы транслировались представления о коллективной идентичности, порядке, государственной мощи и историческом прогрессе. Элементы традиционного казахского мировосприятия при этом зачастую присутствовали на уровне орнаментики и символических отсылок, но не становились основой пространственной структуры, подчиняясь задаче визуального соответствия общесоветским художественным установкам.

Дополнительным фактором стала система образования, ориентированная на московские и ленинградские школы, что усилило культурную вторичность и отдаление от национального кода. Визуальный язык, лежавший в основе архитектуры и кино Казахстана, оказался продуктом внешней системы координат. Только после обретения Независимости начинается возвращение к поиску собственных пространственных решений, основанных на исторической памяти и культурной специфике.

5. Период после 1991 года выявил асинхронность развития архитектуры и кино Казахстана. Архитектура стала инструментом государственной репрезентации, демонстрируя мощь, масштабность и национальную идентичность через монументальные формы. В то же время в кино отмечается рефлексия, деконструкция визуальных стереотипов и акцент на личное восприятие пространства. Пространство в кино трансформируется в форму философского высказывания. Нациостроительство в архитектуре опирается на визуальное утверждение, в кино – на сомнение и травматическое восприятие памяти. Отдельное внимание заслуживает формирование нового типа героя, унаследованного от кино перестроечного периода: одиночка, замкнутый на внутренний конфликт, помещенный в пространство изоляции и нестабильности. Таким образом, архитектура демонстрирует порядок, кино – его человека.

6. Современное казахстанское кино выходит за рамки культурной вторичности, выстраивая уникальную визуальную модель, в которой степь, человек и космос сливаются в новую метафизику пространства. Возникает то, что можно определить как нео-традиционная пространственная модель – синтез архетипических образов и авторского киноязыка, в котором локальные символы, степь, юрта, дорога, одиночная фигура и др., обретают новую смысловую насыщенность.

Центральным элементом этой модели становится человек, его внутренний ландшафт, телесность и личная история. Пространство не только окружает героя, но и формируется им: становится продолжением его состояния, средством раскрытия психологических, духовных и культурных пластов. Киноязык строится вокруг индивидуального восприятия: через паузы, ритм, изолированные планы, визуальную тишину. Это пространство не утверждает порядок, а позволяет герою сомневаться, двигаться, вспоминать, теряться и находить себя – человекоцентричное пространство, в котором архитектура кадра служит внутренней навигацией личности.

Нео-традиционная модель соединяет традиционные визуальные элементы с современными художественными поисками, формируя новое поле идентичности, основанное на субъективности и культурной памяти.

7. Проведенное исследование позволило установить историко-культурную логику развития пространственных моделей в архитектуре и игровом кино Казахстана, проследить этапы их трансформации в контексте меняющейся идеологической, визуальной и социальной среды. На основе междисциплинарного подхода была выявлена структура пространственного мышления, отражающая как коллективные представления о нации, истории и государстве, так и индивидуальные стратегии восприятия, сомнения, памяти и самоидентификации.

Исследование предложило аналитический инструментарий, применимый как в рамках теоретических разработок по визуальной культуре, так и в анализе конкретных произведений архитектуры и кино. Показано, что архитектура и кино не являются изолированными или параллельными дисциплинами, а формируют сложный диалог, в котором пространство выступает медиатором между идеологией и личностью, между визуальной нормой и авторским высказыванием.

Полученные результаты открывают возможности для дальнейшего изучения киноязыка и архитектурных решений в условиях трансформации культурной идентичности, особенно в постсоветских и постколониальных контекстах. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах по архитектурной теории, киноведению, визуальной антропологии и исследованиям памяти, а также при формировании новых подходов к пространственному проектированию, культурной политике и репрезентации национального образа в визуальных искусствах. Таким образом, исследование вносит вклад не только в осмысление художественного наследия Казахстана, но и в развитие универсальных методологических рамок для анализа визуальных пространств в посттоталитарной культуре. В итоговом смысле пространство представляет собой не только форму повествования, но и способ мышления – структура, в которой нация осмысляет себя, свое прошлое и определяет будущее.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Norberg-Schulz C. *Intentions in Architecture*. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1966. – P. 85–90.
2. Norberg-Schulz, C. *The Phenomenon of Place* // *Architectural Association Quarterly*. – 1976. – Vol. 8, No. 4. – P. 3–10.
3. Norberg-Schulz, C. *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture* / C. Norberg-Schulz. – New York: Rizzoli, 1980. – 216 p.
4. Norberg-Schulz, C. *Intentions in Architecture* / C. Norberg-Schulz. – London: Allen & Unwin, 1965. – 294 p.
5. Раппопорт, А. Г. *Архитектура и эмоциональный мир человека* / А. Г. Раппопорт, Г. Б. Забелышанский, Г. Б. Минервин, Г. Ю. Сомов. – М.: Стройиздат, 1985. – 208 с.
6. Frampton, K., Cairns, G. *A Critical Architecture* / K. Frampton, G. Cairns // *Architecture MPS*. – 2012. – Vol. 1, No. 1. – P. 1.
7. Виппер, Б. Р. *Введение в историческое изучение искусства* / Б. Р. Виппер. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
8. Иконников, А. В. *Художественный язык архитектуры* / А. В. Иконников. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.
9. Иконников А. В. *Архитектура XX века. Утопии и реальность* : в 2 т. Т. 1. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 656 с. – ISBN 5-89826-096-X.
10. Коломина, Б. *Полезные иллюзии: Архитектура в медиа-веке* / Б. Коломина; пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2014. – 128 с. – С. 19.
11. Флоренский П.А. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. – М.: Прогресс, 1993. – С. 81–285.
12. Lynch K. *The Image of the City*. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1960. – 194 p.
13. Хан-Магомедов С.О. *Новая форма в традиционной среде. Заметки о психологии восприятия* // *Декоративное искусство СССР*. – 1975. – № 3. – С. 23–27.
14. Хан-Магомедов С. О. *Архитектура советского авангарда* : в 2 кн. Кн. 2: *Социальные проблемы*. – М. : Стройиздат, 2001. – 712 с. – ISBN 5-274-02046-1.
15. Самойлов К.И. *Архитектура Казахстана XX века (Развитие архитектурно-художественных форм)*. – Москва–Алматы: М-Ари дизайн, 2004. – 930 с.
16. Шимко В.Т. *Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории. Средовой подход*. – М.: Архитектура-С, 2009. – 408 с.
17. Ruskin J. *The Seven Lamps of Architecture*. – Edinburgh, UK : Smith, Elder & Co, 1849. – 205 p.
18. Гинзбург М. *Ритм в архитектуре*. – М.: Юрайт, 2025. – 96 с.
19. Pallasmaa J. *The Eyes. Architecture and the Senses*. – West Sussex, UK: John Wiley & Sons Ltd, 2005. – 78 p.

20. Sullivan L.H. The tall office building artistically considered // Lippincott's Magazine. – NY, 1896. – P. 403–409.
21. Чертов Л.Ф. Знаковая призма. Статьи по общей и пространственной семиотике. – СПб.: Языки славянской культуры, 2014. – 552 с.
22. Tschumi B. Architecture and Disjunction. – Cambridge, MA : The MIT Press, 1996. – 278 p.
23. Lefebvre H. La Production de l'espace // L'homme et la société. – 1974. – No 31–32. – P. 15–32.
24. Декарт, Р. Рассуждение о методе / Рене Декарт. – СПб. : Азбука, 2018. – 315 с.
25. Лагодина Е.В. Архитектура как текст. Семиотический анализ архитектурного пространства // Северо-Кавказский психологический вестник. – Ростов-на-Дону, 2012. – С. 47–49.
26. Eisenman P., Roman M. Palladio Virtuel. – New Haven: Yale University Press, 2015. – 56 p.
27. Певзнер, Н. Я. Очерки архитектуры / Н.Я. Певзнер. – М.: Стройиздат, 1982. – 52 с.
28. Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М.: Искусство, 1958. – 646 с.
29. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. – М.: Эксмо, 2013. – 688 с.
30. Разлогов К.Э. Планета кино. – М.: Эксмо, 2015. – 408 с.
31. Разлогов К. Э. Актуальные проблемы периодизации текущего кинопроцесса // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 4. – С. 351–359.
32. Кулешов Л.В. Практика кинорежиссуры. – М.: Искусство, 1999. – С. 227–342.
33. Кулешов Л.В. Азбука кинорежиссуры. – М.: Искусство, 1969. – 132 с.
34. Добренко Е.А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 416 с.
35. Трюффо Ф. Одна тенденция во французском кино // Cahiers du cinéma. – 1954. – № 31. – С. 15–29.
36. Феллини Ф., Чэндлер Ш. Мой трюк – режиссура / Пер. с ит. и коммент. Ф.М. Двин. – М.: Радуга, 1984. – 287 с.
37. Балаш Б. Культура кино. – М.: Государственное издательство, 1925. – 90 с.
38. Балаш Б. Видимый человек / Б. Балаш. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. – 224 с.
39. Pasolini P.P. The Cinema of Poetry // Movies and Methods: An Anthology. Vol. 1 / Ed. by B. Nichols. – Berkeley : University of California Press, 1976. – P. 542–558.
40. Скорик Е.А., Скорик А.А. Вклад художников в формирование кинематографического пространства // Концепт. – Киров, 2013. – № 10(26). – С. 6–10.
41. Делез Ж. Кино 1: Образ–движение. – М.: Ad Marginem, 2004. – 318 с.

42. Делез Ж. Кино 2: Образ–время. – М.: Ad Marginem, 2005. – 368 с.
43. Брессон Р. Заметки о кинематографе. – М.: Rosebud Publishing, 2017. – С. 100.
44. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино: Введение через чувства. – М.: Роутледж, 2010.
45. Фуко М. О других пространствах // Архитектура. – 1986. – № 3. – С. 46–49.
46. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко; пер. с фр. В. Наумова. – М.: Ad Marginem, 2015. – 416 с.
47. Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративное кино // Screen. – 1975. – Т. 16, № 3. – С. 6–18.
48. Ben-Gad S. To see the world profoundly: The films of Robert Bresson // Cross Currents. – 1997. – Vol. 47, № 2. – P. 203–222.
49. Мехоношин В.Ю. Генезис киноавангарда XX в. // Вестник Вятского государственного университета. – Киров, 2012. – С. 143–148.
50. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – СПб. : Территория взгляда, 2013. – 334 с.
51. Эйзенштейн С. М. Монтаж / Вступ. ст. Р. Н. Юренева. – М.: ВГИК, 1998. – 192 с.
52. Тарковский А. А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. – 1967. – № 10. – С. 84–107.
53. Фрейлих С. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М.: Академический проспект, 2018. – 512 с.
54. Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
55. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 238 с.
56. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с.
57. Ахмедова А. Т. Проблемы дизайна городской среды Алматы // Международная научно-практическая конференция «Архитектура и архитектурная среда: вопросы исторического и современного развития». – Тюмень, 2015. – С. 3–6.
58. Ахмедова А. Т. Пространственная организация архитектурной среды современного городского жилища юго-востока Казахстана: дис. докт. арх. : 18.00.01 / Ахмедова А. Т. – Алматы, 2009. – 289 с.
59. Ахмедова А. Т. Проектирование интерьера: научное издание / Ахмедова А. Т. – 2-е изд., расшир. и доп. – Алматы: Лантар Трейд, 2020. – 277 с.: ил.
60. Pisana Posocco, Aizhan Akhmedova. Kazakhstan. Soviet and contemporary architecture / Kazakhstan. Architettura sovietica e architettura contemporanea // Kazgasa/ICE, Almaty, Kazakhstan / DiAP nel mondo | DiAP in the world. International Vision | Visioni internazionali. – Rome, Italy, 2020. – P. 241–259. DOI: 10.13133/9788893771306

61. Ахмедова А., Ембергенова Д. Визуальный язык как основа построения пространств // Materials of the V International Scientific-Practical Conference «Quality Management: Search and Solutions». – San Francisco, 2019. – P. 504.
62. Сабитов А. Р. Пространственные модели в архитектуре Казахстана: дис. докт. арх. – Алматы, 2007. – 254 с.
63. Сабитов А. Р., Бахмутов Ю. И., Буткеева Е. В., Турганбаева Л. Р. Мнимые архитектурные пространства. – Алматы, 2000. – 300 с.
64. Сабитов А.Р. Лабиринт в книге М. Ямпольского «Демон и лабиринт» // Евразия. – 2003. – № 4. – С. 48–52.
65. Сабитов А.Р. Китч в городской среде Алматы // Элитный дом. – Алматы, 2003. – № 3. – С. 75–77.
66. Самойлов К. И. Архитектура Казахстана XX века (развитие архитектурно-художественных форм). – Москва; Алматы: М-Ари дизайн, 2004. – 930 с.
67. Глаудинов Б.А. Архитектура советского Казахстана. – М. : Стройиздат, 1987. – С. 4.
68. Гинзбург М. Я. Стиль и эпоха: проблемы современной архитектуры / М. Я. Гинзбург. – Москва: Государственное издательство, 1924. – 239 с.
69. Маргулан А.Х., Басенов Т. К., Мендикулов М.М. Архитектура Казахстана. – Алматы: Онер, 2010. – Т.1. – 256 с.
70. Маргулан А. Х. Сочинения. – Алматы: Алатау, 2012. – 573 с.
71. Мендикулов М. М. Архитектура города Алма-Аты. – Алматы: Изд-во Академии наук Казахской ССР, 1953. – 49 с.
72. Толеген А. Т. Особенности архитектуры и дизайна интерьера государственного театра оперы и балета «Астана Опера» // Сборник статей по материалам XXII международной научно-практической конференции. Том 5 (17). – Новосибирск: Ассоциация научных сотрудников «Сибирская академическая книга», 2019. – С. 34–41.
73. Чинь Ф. Д. К. Всё о б архитектуре. Форма, пространство, композиция. – М.: Архитектура-С, 2007. – 432 с.
74. Шубенков М. В. Структурные закономерности архитектурного формообразования. – М.: Архитектура-С, 2006. – 320 с.
75. Абдрасилова Г. С. Высотные здания в архитектуре Астаны. – М.: Центральный научно-исследовательский и проектный институт жилых и общественных зданий, 2017. – С. 45–50.
76. Глаудинова М. Б. Галимжанова А. С., Кишкабаев Т. А. История искусств Казахстана: учебник. - Алматы, 2006. - 248 с
77. Амандыкова Д. А. Перспективные тенденции развития пространственной среды архитектурно-художественных школ Казахстана: Автореферат дис. канд. архитектуры : 18.00.01 / Амандыкова, Дина Абилямажиновна – Алматы: [б.и.], 2010. - 25 с.

78. Сиранов К. Киноискусство советского Казахстана. – Алма-Ата: Казахстан, 1966. – 398 с.
79. Боймерс Б. Партизаны и приверженцы «Догмы»: из андеграунда в мейнстрим?. Казахское кино: культурная матрица и тренды. –А.: RUAN, 2023. – 304с.
80. Ногербек Б. Р. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя. – Алматы: Дәстүр: Каратау, 2014. – 422 с.
81. Ногербек Б.Р. Кино Казахстана. – Алматы: Национальный продюсерский центр, 1998. – 272 с.
82. Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. Алматы: Гылым, 1990, 158 с.
83. Алимбаева К., Айнагулова К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. Алматы: Гылым, 1990, 158 с.
84. Абикеева Г. О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ Центр Центрально-Азиатской кинематографии, 2006. – 308 с.
85. Абикеева Г. О., Сабитов А. Р. Кино советского Казахстана: как работали советские идеологи//Acta Slavica Iaponica. – Japan, 2019. – Vol. 41. – С. 47–72.
86. Абикеева Г. О. Кино Центральной Азии (1990–2001) / Г. О. Абикеева. – Алматы, 2001. – 342 с.
87. Мукушева Н. Отражение исторического времени в казахском документальном кино. Этническая культура. 2022.//https://phsreda.com/en/articles/10388/Action-10388_640ef5b96ef16.pdf Дата доступа: 05.03.2025.
88. Байгожина А.М. Супрогаты // Time.kz, 05.03.2013. — URL: https://time.kz/blogs/*/2013/03/05/surrogat
89. Смаилова И. Т. Спор кинокритика с киноврединой по поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что люблю, что вдохновляет. – Астана, 2013. – 102 с.
90. Ногербек Б.Б., Джумабеков Е. Кино стилі мен кино тілі тұжырымдарына теориялық талдау. // Central Asian Journal of Art Studies, т. 10, № 1, 2025 г., с. 77–97
91. Айдар, А., & М.М., А. (2016). Этапы трансформации отображения общества в казахском игровом кино. Herald of Journalism, 37(2), –492–498с.
92. Эко У. Функция и знак: семиотика архитектуры // Семиотика архитектуры / под ред. М. А. Кагана. – М.: Прогресс, 1983. – С. 122–145.
93. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1994. – 214 с.
94. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – 135 с.
95. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

96. Лотман, Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
97. Лотман Ю. М. Семиотика пространства // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 163–174. – ISBN 5-7859-0006-8.
98. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 314 с. – ISBN 5-8242-0076-9.
99. Смаилова И. Т. Спор кинокритика с киновединой по поводу стиля и киноязыка в казахском игровом кино: чего хочу, что люблю, что вдохновляет. – Астана, 2013. – 102 с.
100. Познин В. Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: дис. д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Москва, 2004. – 345 с.
101. Liehm M. The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945. – Los-Angeles, 1980. – 467 p.
102. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. – 2001. – № 55.
103. Иванова О. А. Особенности формирования архитектурного образа Астаны – новой столицы Казахстана // Вестник БГТУ имени В. Г. Шухова. – 2017. – № 2. – С. 97–105.
104. Локк, Д. Опыты о законе природы / Джон Локк. – М.: Мысль, 1988. – 668 с.
105. Майер, Г. Г. Методология науки / Г. Г. Майер. – М.: Логос, 2000. – 17 с.
106. Нефедорова Д. Н. Мифопоэтический символ в кинематографическом повествовании // Вестник МГУКИ. – М., 2016. – 188 с.
107. Маньковская Н. Б. Мец (Metz) Кристиан / Н. Б. Маньковская // Культурология. XX век: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит; отв. ред. Л. Т. Мильская. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 2: М–Я. – С. 72–73.
108. Сокуров / сб. статей; концепция и сост. Л. Аркус. – СПб.: Сеанс-Пресс, 1994. – 391 с. – ISBN 5-88370-005-9.
109. Чичина Е. А. Пространственно-временной континуум художественного кинообраза: исторические модификации // Научная мысль Кавказа. – 2017. – № 2. – С. 44–51.
110. Rollberg P. Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. – 2nd ed. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2016. – 832 p.
111. Сегер Л. Скрытый смысл: создание подтекста в кино / пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2018. – 204 с.
112. Грушковская Б. Символ как элемент иносказательной выразительности в театре и кино \ [Электронный ресурс] // snimifilm.com.

113. Нефедорова Д. Н. Мифопоэтический символ в кинематографическом повествовании // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 44–51.
114. Савельева Е. Н. Европейский кинематограф XX в.: пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 386. – С. 94–98.
115. Броневицкая А., Малинин Н., Пальмин Ю. Алма-Ата: архитектура советского модернизма 1955–1991. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018. – 352 с. – ISBN 978-5-9909716-5-3.
116. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. – М.: Ad Marginem, 2013. – 168 с. – ISBN 978-5-91103-153-4.
117. Тернер, В. Символ и ритуал / В. Тернер; пер. с англ. – М.: Наука, 1983. – 277 с.
118. Рустамбеков А. И. Байтерек: символ независимости // Архитектура и строительство Казахстана. – 2003. – № 2. – С. 12–18.
119. Малевич К. С. Супрематизм. 34 рисунка. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 75–81.
120. Кандинский В. О. Духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Азбука, 2020. – 288 с.
121. Стерлингов В. В. Выступление на выставке одиннадцати на Охте // Шестнадцать пятниц: вторая волна ленинского авангарда / Institute of Modern Russian Culture, University of Southern California. – CA, 2010. – 87 с.
122. Фостер, Н. Архитектура будущего: проекты для Казахстана / Н. Фостер; пер. с англ. – Астана: Фолиант, 2008. – 156 с.